

GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.



DISEGNI E CARTONI DI
FRANCESCO OLIVUCCI

DALL'IDEA AL
PROGETTO MONUMENTALE



GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.
ARTE ANTICA MODERNA E CONTEMPORANEA

Ringraziamenti

Ringraziamo Giovanna Ravaioli, attenta custode della memoria del nonno Francesco Olivucci, per il generoso aiuto e il costante supporto.

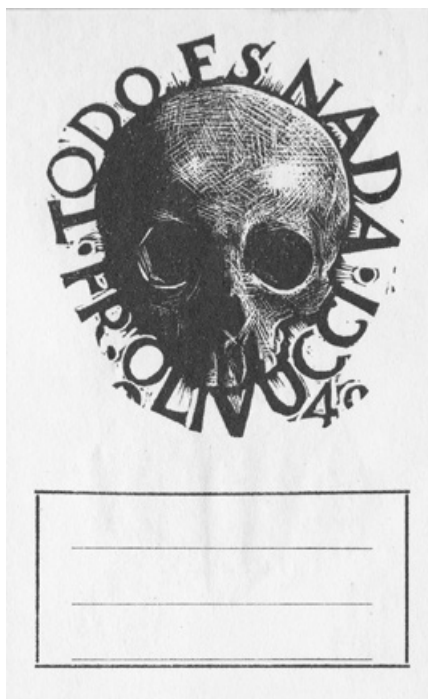
Crediti fotografici

© Arte Fotografica, Roma

© Comune di Forlì – Musei Civici

© Nazario Spadoni

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti di riproduzione fotografica che non sia stato possibile rintracciare.



ISBN 978-88-945495-4-6

© Edizioni del Borghetto



DISEGNI E CARTONI DI FRANCESCO OLIVUCCI

DALL'IDEA AL PROGETTO MONUMENTALE

a cura di
Eugenio Maria Costantini

Testi di
Eugenio Maria Costantini
Cetty Muscolino
Francesco Parisi



GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.
ARTE ANTICA MODERNA E CONTEMPORANEA

Via della Lupa, 10 - 00186 Roma
Tel. +39 06 6871093
info@carlovirgilio.it - www.carlovirgilio.it



Prefazione

Francesco Olivucci e alcune coordinate sulla pittura murale in Italia

Francesco Parisi

La perimetrazione cronologica e stilistica dell'orientamento della pittura murale nel complesso arco temporale che abbraccia le ultime propaggini tardo-liberty e gli sviluppi in chiave novecentista, è resa complessa dalle alterazioni di gusto dovute all'alternarsi e al sovrapporsi di quelle tendenze che mostravano una dichiarata propensione al decorativismo architettonico e che culmineranno con la redazione del celebre Manifesto firmato nel 1933 da Mario Sironi, Corrado Cagli, Achille Funi e Massimo Campigli¹ che, oltre a fornire una indicazione esplicita di modi e impianti ideologici, si può considerare più come il punto di approdo finale delle indicazioni sulla pittura murale piuttosto che un punto di partenza metodologico. I lavori del successivo VI Convegno Volta, nell'ottobre 1936², fornirono ulteriori coordinate e spunti di riflessione sul rapporto fra l'architettura e le arti decorative (fig. 2) come nell'intervento di Marcello Piacentini, letto dallo scultore Romano Romanelli, nel quale si suggeriva come modello per la grande decorazione, oltre a quello rinascimentale, la più "sintetica" struttura tardo medioevale.

Fra i diversi rivoli e cifre stilistiche dei cicli decorativi realizzati attorno agli anni Venti uno in particolare era piuttosto orientato verso una tendenza al titanismo che nell'ipertrofizzazione degli arti e del tono muscolare mostrava una evidente derivazione da quella plastica arcaicizzante di Ivan Meštrović – già manifesta, ad esempio, nel monumento a Enrico Toti di Arturo Dazzi (1918) e in altri scultori come Eugenio Baroni, Attilio Selva e Ercole Drei – e che traslata si riconosceva in alcuni cicli decorativi come quello di Pio Pullini per il Palazzo del Littorio di Ancona (1929, fig. 3), quello di Giuseppe Montanari per il Palazzo del Littorio di Varese (1936-1937), e ancora il più celebre complesso musivo realizzato da Angelo Canevari per la piscina coperta della Casa delle Armi al Foro Mussolini (1937, fig. 4).

A questo rigido formalismo si affiancavano le nascenti spinte neoquattrocentiste che riflettevano non solamente il recupero della tecnica ad affresco – che aveva peraltro accompagnato già dalla fine dell'ottocento l'imponente



2. Copertina degli atti del VI Convegno Volta, Reale Accademia d'Italia, Roma 1937



3. Pio Pullini, decorazione per il Palazzo del Littorio di Ancona, 1929

a fronte:

1. Francesco Olivucci, *Autoritratto come ceramista rinascimentale*, 1920, olio su tavola, già Galleria Carlo Virgilio & C.



4. Angelo Canevari, particolare della decorazione musiva per la piscina coperta della Casa delle Armi del Foro Mussolini, Roma, 1937

sviluppo edilizio pubblico dell'Italia umbertina – ma soprattutto i tentativi di aggiornamento di un linguaggio stilistico i cui primi esiti si possono trovare anche nel percorso di alcuni degli artisti della generazione modernista. Tracce di questa moderata spinta innovativa, anche se di derivazione secessionista, erano evidenti ad esempio in alcune soluzioni formali e cromatiche *nabis* utilizzate da Adolfo De Carolis, ma ancor più, per ciò che attiene il nostro discorso, da Giovanni Guerrini negli affreschi per il Palazzo delle Cooperative agricole di Ravenna, realizzati nel 1919 e distrutti dagli squadristi di Italo Balbo nel 1922. L'artista imolese in quegli anni praticava, almeno dal punto di vista decorativo – tralasciando il disegno *darkly splendid* beardslieiano che caratterizzava le sue litografie – una sorta di *revival* neorinascimentale legato soprattutto all'Aemilia Ars al cui campo di azione Forlì non era certo marginale. Di fatto una netta impronta guerriniana si ritrova nelle decorazioni di Palazzo Numai realizzate da Francesco Olivucci nel 1925, che mostravano una più evidente influenza, oltretutto del maestro, anche di Giulio e Achille Casanova, protagonisti della “gilda” bolognese assieme ad Augusto Sezanne. Certamente con questa prova l'artista si riscattava in parte dell'esito formale ancora acerbo della decorazione per l'Armeria Albicini di Palazzo Merenda (1922) che mostrava vaghi echi viennesi.

Se nella pittura parietale il sistema espressivo di Olivucci si muoveva dunque nell'alveo di quel recupero che miscelava abilmente il Rinascimento italiano con modelli d'arte decorativa di derivazione anglosassone, per ciò che atteneva alla sua coeva produzione da cavalletto – si vedano in particolare i due ritratti di Primo Piancastelli e della moglie entrambi realizzati nel 1926 – si avvertivano i segnali di un ribaltamento di interessi diretto verso il clima di Valori Plastici, ma ancor più verso l'opera di Guido Cadorin anzitutto per la cromia e il trattamento materico dal “forte” impasto. L'artista veneziano aveva iniziato proprio in quegli anni l'enorme complesso decorativo dell'Albergo Ambasciatori di via Veneto a Roma (1925-1927), provenendo da una lunga pratica che era iniziata con gli affreschi eseguiti a Col San Martino nel 1922 in cui Cadorin ricercava quella monumentalità e intensità espressiva che confluiva, come nel caso delle nodali testimonianze di Giulio Bargellini nel ciclo di affreschi per la decorazione della Banca d'Italia (1924),

verso una ricerca di impostazione statica e di impianto scenico quattrocentesco.

Come stava avvenendo con il più aggiornato orientamento della scultura decorativa che trovava corrispondenza nella formula “architettura e obbediente scultura” di Ugo Ojetti³ e la relativa presa di posizione di Carlo Carrà secondo cui questa doveva “servire le intenzioni dell’architettura”⁴, anche nell’ambito della decorazione pittorica la struttura compositiva degli affreschi doveva essere dipendente dal complesso architettonico come teorizzato da Gino Severini in un celebre articolo pubblicato nel 1927 sulle pagine del “Bulletin de l’Effort moderne”⁵. Se si prendono a paradigma le posizioni teoriche di Severini, impostate sul precedente ciclo di affreschi di Montefugoni eseguito nel 1921⁶, è evidente quanto la revisione del modello suggerito dall’artista fosse agevolato dal clima internazionale nel quale questi si muoveva e dalla natura privata della committenza. Il linguaggio non esente da implicazioni metafisiche proposto da Severini non era certo pienamente applicabile in occasione di committenze provinciali a carattere pubblico e celebrativo, come ad esempio nel caso degli affreschi realizzati per il Palazzo della Prefettura da Olivucci a partire dalla fine del 1937.

Il progetto di Olivucci, ideologicamente strutturato secondo le direttive del Manifesto del 1933 – “si recupera lo stile non l’iconografia” e “La spiritualità del primo Rinascimento (artisti primo 400) ci è più vicina del fasto dei grandi Veneziani” – riprendeva l’impianto plastico-monumentale di derivazione tardo-medievale in cui lo spazio pittorico era compreso entro grandi riquadri e cornici che delimitavano le superfici affrescate caratterizzate da figure isolate, o in coppia, in funzione del racconto. Questo tipo di registro narrativo era, di fatto, uno modello decorativo già invalso, come rivela ad esempio il curioso trapasso stilistico operato da Galileo Chini nei progetti presentati in occasione del concorso per la decorazione della Sala Reale della Stazione di Firenze (1932-1933), con i quali l’artista toscano superò definitivamente gli eclettismi della sua precedente produzione (fig. 5). Olivucci utilizzò, seppur in assenza di un’audace sperimentazione di tecniche e mezzi espressivi, lo stesso espediente compositivo che simulava l’ordine su due registri, unito ad un certo titanismo delle forme che, più che al michelangiolismo ampiamente sfruttato da De Carolis, rimandava piuttosto a quella oramai ben definita



5. Galileo Chini, particolare del progetto del concorso per la decorazione della Sala Reale della Stazione di Firenze, 1932-1933 (collezione privata)

e acclamata internazionalmente iconografia operaia proposta dallo scultore belga Constantin Meunier la cui produzione fornì materia di meditazione e studio a molti artisti italiani a partire dal lungo articolo di Enrico Thovez pubblicato su “Emporium” nel 1899⁷.

Il ciclo di Olivucci, che presentava indubbie qualità compositive e disegnative, veniva ad inserirsi nel più vasto novero di decorazioni murali che, a seguito della recente circolare del Ministero dei Lavori pubblici, che raccomandava l'utilizzo del 2% delle risorse economiche impiegate per la costruzione degli immobili pubblici per l'abbellimento artistico degli stessi edifici⁸, aveva visto un esteso incremento dell'uso di apparati decorativi applicati all'architettura – la cui qualità non sempre era rilevabile – provocando altresì un vivace dibattito nella scena critica internazionale.

Più vicino alle posizioni espresse da Sironi e dagli altri firmatari del Manifesto si collocava, ovviamente, Marcello Piacentini, portatore di quelle istanze che vedevano la pittura murale come un elemento ancillare all'architettura con il suo carico di scene educative e iconografie retoriche. Per contro architetti come ad esempio Giuseppe Terragni si muovevano più ambiguamente fra una posizione di più stretta osservanza al manifesto sironiano – come dimostrava la collaborazione proprio con Mario Sironi in occasione del progetto per la decorazione del Palazzo del Littorio in via dell'Impero (1934) – e una tendenza più radicale che richiedeva al progetto architettonico di sublimare in sé l'elemento decorativo senza ulteriori commistioni con le arti applicate oppure forzando la vena espressiva degli artisti, come nel caso della collaborazione con Mario Radice per la decorazione astratta realizzata per la Casa del Fascio di Como (1932-1936).

Se proprio Le Corbusier, portavoce di queste ultime istanze, aveva causticamente affermato i limiti della decorazione murale, soprattutto se considerati alla luce della sua evoluzione in chiave specificatamente politica e apologetica – “Non ho parlato di modanature, di decorazione scolpita o dipinta, e niente affatto di statue o affreschi, opera di geni o di cretini”⁹ – Gio Ponti, di contro, aveva assunto una posizione piuttosto inedita, riconoscendo all'arte la possibilità di non dover affatto sottostare alle regole e alle funzioni dell'architettura e lasciando all'artista il compito di decidere se cedere o meno, per la propria espressione, al monumentalismo.

Esauriti i tempi dell'esaltazione narrativa di regime di fatto lo stesso Olivucci aveva trasfuso questa stessa intima monumentalità, peraltro con una sorprendente capacità disegnativa già dimostrata nei cartoni del Palazzo della Prefettura, nella silloge di incisioni dedicate alla Resistenza che sembravano riflettere le stesse parole di Ponti al Convegno Volta: "Circa le funzioni monumentali della pittura e della scultura io sento che vi è in alcuni artisti un afflato monumentale anche senza funzioni o dimensioni materialmente monumentali"¹⁰.

¹ Il manifesto venne pubblicato in "La Colonna", a. 1, n. 12, dicembre 1933.

² Reale Accademia d'Italia Fondazione Alessandro Volta, Atti dei convegni 6, Convegno di arti 25-31 Ottobre 1936 XIV, *Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, Roma 1937 -XV.

³ Ugo Ojetti, *I nani tra le colonne*, Milano 1920, p. 88.

⁴ Carlo Carrà, *L'arte decorativa contemporanea alla prima Biennale di Monza*, Milano 1923, p. 119.

⁵ Gino Severini, *La peinture murale- Son esthétique et ses moyens*, in "Bulletin de l'Effort Moderne", 35-37, maggio 1927, pp. 4-8.

⁶ Fabio Benzi (a cura di), *Gino Severini. Affreschi, mosaici e decorazioni monumentali, 1921-1941*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Arco Farnese), Roma 1992.

⁷ Enrico Thovez, *Artisti contemporanei: Constantin Meunier*, in "Emporium", vol. VIII, n. 54, settembre 1899, pp. 163-178.

⁸ A partire dalla circolare del 1935 la "raccomandazione" divenne legge, per volontà del ministro Bottai, nel 1942.

⁹ In Reale Accademia d'Italia Fondazione Alessandro Volta, Atti dei convegni 6, Convegno di arti 25-31 Ottobre 1936 XIV, *Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, Roma 1937 -XV, pp. 119-129.

¹⁰ Idem, p. 78.



Francesco Olivucci (Forlì 1899-1985)
Percorsi per una biografia critica 1899-1945

Eugenio Maria Costantini

Poche e frammentarie sono le notizie biografiche che riguardano la prima fase della vita del pittore, incisore, scultore e restauratore Francesco Olivucci. Sappiamo che nasce a Fiumana, vicino Forlì, in una famiglia umile, tra le cui fila non figurano altri artisti né personaggi legati al mondo delle arti figurative - se si esclude il fratello che lavorerà come ebanista - e che dopo aver frequentato le scuole elementari e medie tra Fiumana e Forlì, nel 1914 si iscrive all'Accademia di Belle Arti, per diplomarsi, dopo l'interruzione per la chiamata alle armi con gli altri "ragazzi del '99", con ottimi voti nel 1919, ottenendo anche una borsa di studio per Roma.

Tra i suoi insegnanti dell'Accademia di Ravenna figura il pittore e incisore Vittorio Guaccimanni (Ravenna 1859-1938), che per lunghi anni fu titolare della cattedra di Pittura e nell'ultima parte della sua carriera ricoprì anche la carica di direttore dell'istituto. A segnare la sua direzione sono l'avvio del primo corso di mosaico e, ispirandosi al modello inglese delle *Arts & Crafts*, l'apertura delle sue aule, con la presenza di artigiani, alle arti industriali e applicate. Come pittore, Guaccimanni si è formato sul realismo di genere che trascorre verso accenti più intimisti dell'ultima parte del XIX secolo e si fa notare in particolare per i suoi dipinti di paesaggio e di battaglie - Ugo Ojetti scrisse che, dopo la morte di Fattori, non aveva uguali in Italia. La sua produzione in età più matura segue l'evoluzione del gusto in senso divisionista, anche se robusta rimane la sua sensibilità per il disegno. Di elevata qualità, anche per la profonda capacità analitica e introspettiva, sono i ritratti, debitori nell'impostazione di tre quarti e nel realismo del suo maestro Moradei. Nell'opera grafica, aspetto della produzione del Guaccimanni che forse lo ha reso più noto, con presenze tutt'ora in numerosi musei e collezioni private romagnole, esibisce al meglio la sua vena lirica attraverso incisioni di atmosferica e immersiva pittoricità, caratterizzate da un tratto sottile e insistito che disegna contorni e chiaroscuri. Oltre a Ravenna, tema prediletto è l'aura arcaica e sognante della campagna ravennate e della sua pineta, luogo edenico che separa l'entroterra e il



7. Vittorio Guaccimanni, *Carica della cavalleria alla battaglia di San Martino*, 1900 ca., Biblioteca Cassense, Ravenna



8. Vittorio Guaccimanni, *Giovane prete*, collezione privata

a fronte:
6. Francesco Olivucci, *Autoritratto*, 1935 ca., Forlì, collezione privata



9. Vittorio Guaccimanni, *Paesaggio ravennate*, incisione

mare, e che al tempo rappresentava ancora fedelmente la vocazione rurale della regione.

Come testimoniato anche dall'opera di Guaccimanni, la Romagna di inizio '900 è una regione ancora prettamente agricola, ma questo non le impedisce di essere al contempo un vivace terreno animato da una serie di centri culturali. In particolare da ricordare è Faenza - cittadina a circa 15 km da Forlì - dove nell'ambito della Scuola di Arti e Mestieri legata alla tradizione dell'arte della ceramica - una tradizione qui sviluppatasi e affinata nei secoli - nel primo decennio del '900 si forma il noto Cenacolo baccariniano. Nato attorno alla figura di Domenico Baccarini, artista carismatico e di livello internazionale ma dalla vita troppo breve, il circolo non è unito dalla presenza di un manifesto programmatico - come sarà più avanti ad esempio per i futuristi - quanto dal bisogno del confronto sulle ricerche artistiche di avanguardia e sui nuovi orientamenti estetici, e dalla consapevolezza del bisogno di rivitalizzare le tecniche e il mestiere. Domenico Rambelli, Ercole Drei, Francesco Nonni, Pietro Melandri, Giovanni Guerrini - che insegnerà poi all'Accademia di Ravenna -, per citare alcuni degli artisti più conosciuti, si inseriscono a pieno titolo nel filone italiano che raccoglie e reinterpreta gli stimoli europei provenienti dall'*Art Nouveau*, dalle Secessioni di Vienna e Monaco, dal simbolismo e dal sintetismo, in particolare quello primitivista francese di Pont Aven e *Nabis*, senza tralasciare le *Arts and Crafts* e il preraffaellismo rossettiano.

Poi arriva la tragica frattura del primo conflitto mondiale.

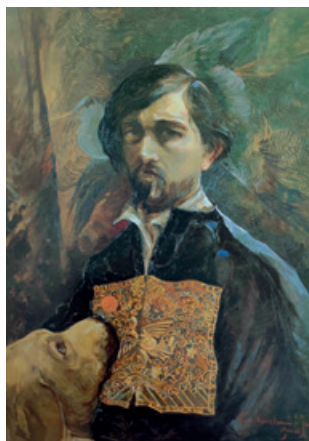
“Eravamo quasi tutti ormai in congedo, o in attesa, in gran parte ancora vestiti da soldato, e solo verso settembre possessori del ricco premio di smobilitazione di lire centocinquanta e del non meno ricco pacco di vestiario. Eravamo inoltre tutti quanti bellamente disoccupati. I più disoccupati eravamo naturalmente noi del gruppo artisti (pittori e scultori) i più difficili da inserire nella difficilissima nuova impresa economica del dopoguerra. (...) Eppure tra una privazione e l'altra qualcosa riuscimmo a combinare. Nel salottino del Caffè Laghi ci demmo da fare; discutemmo molto e con la guida di Marchini, che riuscì ad accaparrarsi la benevolenza dell'allora Sindaco di Forlì onorevole Gaudenzi, ottenemmo il padiglione di destra della barriera “Cotogni” per farne la sede del Cenacolo Artistico Forlivese”¹.

Così nel 1971, sul finire della sua vita, Umberto Zimelli (Forlì 1898-Milano 1972), ricorda quei momenti del 1920 quando a Forlì, certamente ispirato da quanto avvenuto in precedenza a Faenza, si forma il Cenacolo Artistico. Come nel Circolo baccariniano, anche in questo caso non vi è un manifesto programmatico, ma a decretare l'unione è piuttosto il convergere attorno alla presa di distanza dalla ricerca sperimentale delle avanguardie per accogliere invece l'esigenza del ritorno al realismo che proprio in quel torno di anni era sostenuta in Italia, *in primis*, dal gruppo di Valori Plastici. Del Circolo, a cui Giacomo Balla dona un'opera e tra i cui soci onorari figura il pittore Adolfo de Carolis, fanno parte tutti i migliori giovani presenti al tempo a Forlì, oltre al ricordato Zimelli, da menzionare sono Maceo Casadei, Carlo Stanghellini, Augusto Antonio Dirani, Pietro Angelini e lo scultore Bernardino Boifava; e tra loro, ovviamente, è presente anche Francesco Olivucci. I più giovani sono tutti nati tra gli ultimissimi anni dell'800 e i primissimi del '900 e condividono gli studi presso l'Accademia di Ravenna, dove, oltre al ricordato Guaccimanni, dal 1915 insegna architettura e pittura decorativa Giovanni Guerrini (Imola 1887-Roma 1972), che, come abbiamo visto, ha fatto parte del cenacolo baccariniano ed è al tempo portatore di un sofisticato linguaggio che risente dell'*Art Nouveau*, dello *Jugendstil*, del preraffaellismo e degli stilemi delle *Arts and Crafts*. Artista eclettico e attivo nei più diversi settori, Guerrini è ricordato poi per la sua attività di architetto, il cui momento più alto è la progettazione, insieme a Ernesto Bruno Lapadula e Mario Romano, del Palazzo della Civiltà Italiana all'EUR (1940).

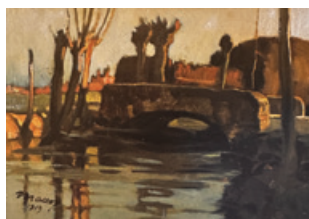
A fare da catalizzatore del gruppo forlivese è il più anziano Giovanni Marchini (Forlì 1877-1946). Figura carismatica e originale, dopo gli studi a Firenze sotto l'egida di Giovanni Fattori, sul cambiare di secolo, mostra di conoscere oltre all'insegnamento della "macchia" - riferimento culturale questo che non abbandonerà mai del tutto nel corso della sua carriera -, il mondo francese nella linea ispessita e fratta che ritroviamo con evidenza nelle prove grafiche e il divisionismo, cui molto liberamente si ispira. È sul tema umanitario, però, che affina la sua sensibilità, complice anche l'*humus* della regione. Negli autoritratti eseguiti tra gli anni '10 e '20 il tono introspettivo si lega ora alla matrice espressionista dei suoi esordi, messa sulla



10. Giovanni Marchini, *Sul terrazzo*, 1929, Forlì, Pinacoteca Civica



11. Giovanni Marchini, *Autoritratto col cane*, 1922, Forlì, Pinacoteca Civica



12. Maceo Casadei, *Ultime luci*, 1919, collezione privata



13. Umberto Zimelli, *Nudo di donna sdraiata in un interno*, 1933, collezione privata

tela con spesse pennellate che aggrumandosi raccolgono la luce, ora a un fare più vicino ai Nabis attraverso campiture appiattite, per arrivare poi al simbolismo infuso di atmosfere orienteggianti (*Autoritratto*, 1922, Forlì, Pinacoteca civica, fig...). Dopo la Guerra, cui partecipa attivamente e che non manca di descrivere in opere di intensa partecipazione emotiva, torna a rielaborare istanze dei primi decenni del secolo - e l'autoritratto citato ne è l'esempio forse più alto - per poi far riaffiorare via via e fino alla parte conclusiva della sua carriera le tematiche sociali e naturalistiche, facendosi così, consapevolmente o meno, isolato portavoce di queste ultime nel loro sfiorire. Da ricordare sono poi i cicli di affreschi per chiese e ville private, di cui si conservano in buono stato quelli *liberty* di Palazzo Paganelli Rivalta di Terra del Sole (1910) e quelli in stile neo gotico di Villa Masini a Castellaccio (1920), dove covoni di grano si alternano ad Arabe Fenici.

Al Marchini è legato senz'altro Maceo Casadei (Forlì 1899-1992), che con questi ha mosso i primi passi del mestiere, anche se in un apprendistato discontinuo. Le prime prove di Casadei, che risalgono al 1912, indicano una pittura di paesaggio certamente legata all'insegnamento del maestro, ma che si distanzia da un certo verismo aneddotico denotando una consistenza espressiva legata a un fare pittorico di antica tradizione. Il trasferimento con la famiglia a Lione in quello stesso anno lo pone in contatto con il paesaggismo della scuola di Lione oltre che con un contesto culturale più complesso. Al ritorno dalla guerra e negli anni della partecipazione al circolo forlivese la sua pittura si raccoglie prevalentemente attorno a un naturalismo di matrice più folclorica reso spesso con pennellate più sciolte e un fare bozzettistico, che caratterizzeranno poi la sua cifra riconoscibile.

Il già ricordato Umberto Zimelli, che esordisce proprio nel 1920 con la prima mostra organizzata dal Circolo forlivese, è fresco degli studi presso l'accademia di Ravenna, dove è annoverato tra gli allievi di Giovanni Guerrini - e il debito con il maestro sarà particolarmente evidente nei nudi di matrice novecentista eseguiti nel corso degli anni '30. All'inizio degli anni '20, tuttavia, appare più attratto dal sintetismo secessionista e dal segno marcato di matrice espressionista filtrato attraverso il simbolismo di Pont Aven, come emerge in particolare nei disegni di questi anni, tra

cui ricordiamo il “Ritratto di Francesco Olivucci” del 1921 (fig. 14). Localizzato a Milano - o perché qui terminato, o perché testimonianza di un viaggio di Olivucci a Milano a trovare l'amico, viaggio di cui però non abbiamo altre notizie - indica il rapporto che legava i due giovani artisti, iniziato già sui banchi dell'accademia di Ravenna, e il precoce legame di Zimelli con la città meneghina dove di lì a pochi anni si trasferirà definitivamente divenendo anche un apprezzato scenografo e ceramista.

Allievo di Giovanni Guerrini presso l'accademia di Ravenna è anche Carlo Stanghellini (Forlì 1901-1956), artista sfortunato per aver contratto in giovane età una malattia al tempo incurabile, che fin dagli esordi mostra un tratto denso e inquieto, memore del sentimento della pittura nordica. Il suo breve e notevole percorso artistico, costituito principalmente da un corpus di disegni, si declina, a tratti, su toni ironici e più avanti su atmosfere macabre di matrice simbolista, forse queste ultime legate allo stato di salute che peggiorava senza lasciargli scampo. Da ricordare è anche un disegno datato 1921 che, a tutta evidenza, sembra essere un intenso ritratto di Francesco Olivucci (fig. 16).

Studiante all'Accademia di Ravenna è anche Augusto Antonio Dirani (Forlì 1897-1983) che dal 1922 al 1924 è a Roma per specializzarsi all'Accademia di Belle Arti con Coromaldi e qui viene a contatto con la pittura di Armando Spadini (Firenze 1883-Roma 1925). Legato a Vittore Grubicy de Dragon è Pietro Angelini (Forlì 1888-Roma 1977), pittore di umilissimi origini che a Lione si lega al conterraneo Maceo Casadei e che prosegue la sua ricerca artistica con una pittura di tocco, sfaldata e atmosferica, mentre originario della provincia di Brescia è lo scultore Bernardino Boifava (Ghedi 1888-Forlì 1953) che dopo aver frequentato all'Accademia di Firenze i corsi di Augusto Rivalta e Domenico Trentacoste arriva a Forlì durante la guerra e qui si stabilisce definitivamente.

In questo effervescente contesto culturale e artistico matura la personalità del giovane Olivucci, la cui prima prova pubblica che conosciamo è il disegno e la relativa incisione⁴, risalente al 1920, utilizzata per la tessera e la carta intestata del Cenacolo artistico forlivese (fig. 17).

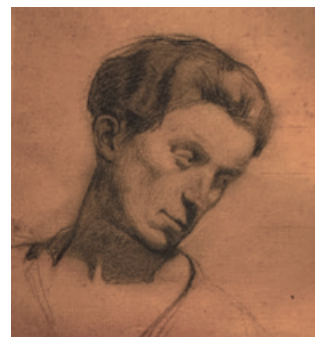
Nel grande entusiasmo iniziale seguito alla creazione del gruppo di artisti, tutti si prodigano per portare il proprio



14. Umberto Zimelli, *Ritratto dal vero di Francesco Olivucci*, 1921, collezione privata



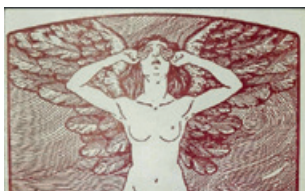
15. Carlo Stanghellini, *Autoritratto con teschio*, 1922, Forlì, collezione privata



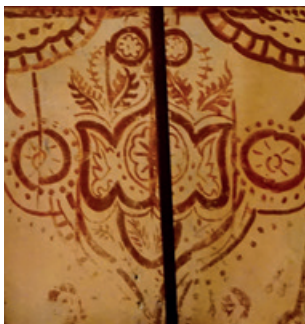
16. Carlo Stanghellini, *Ritratto di Francesco Olivucci*, 1921, collezione privata



17. Francesco Olivucci, *Tessera del Cenacolo artistico*, 1920, incisione



18. Luigi Galotti, *Cartolina dell'inaugurazione*, incisione, 1920, dettaglio



19. Francesco Olivucci, *Motivi a stampa a ruggine*, 1922, Forlì, Palazzo Merenda

contribuito nella nuova sede. Sappiamo che Maceo Casadei decora il vestibolo, Bernardino Boifava scolpisce un bassorilievo, Umberto Zimelli dipinge un fregio, mentre Luigi Galotti crea l'incisione per la cartolina dell'inaugurazione. Se abbiamo perso memoria delle opere realizzate dai primi tre, sia la xilografia di Olivucci sia la zincografia di Galotti (fig. 18), sono improntate al gusto liberty, che assume però una inflessione più decadente ed estenuata nel nostro, dove una mano dalle dita affusolate alimenta la fiamma che illustra il motto latino *Sub luce tua carpimus iter* (Sotto la tua luce troviamo la strada) scelto per connotare il Cenacolo. Da un lato, dunque, Olivucci fa tesoro delle tecniche incisorie apprese negli anni dell'accademia ravennate, dall'altro si mostra permeabile al filone dell'*Art Nouveau* europeo declinato nei suoi diversi accenti, che nella stessa accademia era stato introdotto da Guaccimanni prima e, con maggiore approfondimento, da Guerrini poi, e che era ancora decisamente in voga nella Forlì del tempo.

In concomitanza con l'inaugurazione del Cenacolo si tiene la prima mostra collettiva del gruppo cui partecipa anche Olivucci.

“Il cenacolo artistico forlivese si è inaugurato nei giorni scorsi. Ognuno ha portato la sua fatica a ornamento e decoro della sede sociale. Notevoli i *Bebè* e le *Silhouettes* usciti dalla mano nervosa di Dino Bissi, e i pastelli e le robuste impressioni di Maceo Casadei, accanto a promettenti lavori di Francesco Olivucci, di Muratori, di Galotti, di Brunetti e Rossetti.”³ Purtroppo non abbiamo altre indicazioni sulle opere presenti in mostra. Ad ogni modo, che il giovane Olivucci abbia seguito le lezioni di Giovanni Guerrini presso l'Accademia di Ravenna, o che comunque ne abbia sentito la fascinazione, è testimoniato anche dalla prima commissione, che risale al 1922, per la quale è incaricato della decorazione dei locali di Palazzo Merenda a Forlì dove è alloggiata la collezione di armi storiche donata alla città dal marchese Livio Albicini.

Nel primo dei tre locali riservati alla raccolta, Olivucci dipinge a tempera i fascioni dei sottarchi con gli stemmi araldici delle famiglie nobili forlivesi su una campitura azzurra, mentre per la parte bassa dei pilastri usa motivi decorativi che richiamano quelli della 'stampa a ruggine', una tecnica decorativa antica di secoli e di umili origini, specifica della provincia di Forlì Cesena e parzialmente di quelle di Ravenna e Rimini, dove si usano stampi intagliati

a mano in legno di pero o di noce, la cui realizzazione richiede una grande esperienza e abilità. Il richiamo non è senza significato e indica la grande attenzione riservata da Olivucci al mestiere e alle sue tecniche tradizionali. Nelle sale successive, in otto pannelli il giovane pittore si ritrae alle prese con diverse armi della collezione. Probabilmente improntate a un vago revival neogotico per accontentare i desideri della committenza⁴, le decorazioni dell'Armeria si rivelano invece un gioioso tripudio araldico segnato da suggestioni secessioniste - ancora una volta, dobbiamo pensare, un portato degli anni di studio a Ravenna - nelle campiture piatte e nella luminosità delle partiture cromatiche.

Da segnalare infine che per alcuni anni, dal 1939 al 1953, per divergenze con il Direttore degli Istituti Culturali forlivesi i dipinti vennero coperti con degli stendardi⁵.

Qualche anno più tardi, nel 1925, con le lunette di una sala al piano terra del palazzo Numai Foschi di Forlì, si chiude la prima fase della sua attività pubblica, legata alla cultura figurativa floreale e delle *Arts and Crafts*. In un insieme di indubbia qualità, il pittore apre il fondo delle lunette su un vago azzurro di cielo, alternando, dietro una ringhiera, covoni di grano, alberi di ulivo in frutto e delle alzate con mazzi di fiori. Ad interrompere la serie è un delicato volo di rondini nella lunetta centrale sopra la finestra che affaccia sul lato strada (figg. 21, 22). Pur memore di altri cicli decorativi di gusto liberty allora diffusi anche nella provincia di Forlì - e alcuni di questi, come abbiamo indicato, eseguiti nel decennio precedente dai suoi maestri Guaccimanni e Guerrini (in particolare di quest'ultimo si vedano le decorazioni dell'Albergo Vittoria, Faenza 1909) -, nell'impaginazione divenuta più nitida, nei contorni più insistiti, in particolare nei nastri che avvolgono le piante e nei motivi delle finte vele gonfie di vento che chiudono le unghie delle lunette, si avverte la necessità di trovare nel disegno la struttura portante della propria cifra.

A questi anni risalgono anche i primi oli oggi noti - vi è certamente tuttora un buon numero di lavori 'dispersi' in collezioni private della provincia di Forlì e non solo. Le opere più precoci al momento identificate sono le due conservate presso il museo civico di Castel Bolognese in provincia di Ravenna che ritraggono il *Liutaio Nicola Utili nel suo laboratorio* (fig. 24) e la *Casa di Nicola Utili sulla*



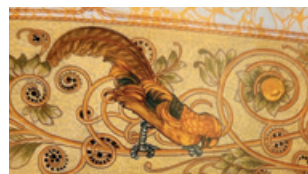
20. Francesco Olivucci, *Autoritratto con spada*, 1922, Forlì, Palazzo Merenda



21. Francesco Olivucci, *Motivo decorativo*, 1925, Forlì, Palazzo Numai



22. Francesco Olivucci, *Motivo decorativo*, 1925, Forlì, Palazzo Numai



23. Giovanni Guerrini, *Motivo decorativo*, 1909, Faenza, Albergo Vittoria



24. Francesco Olivucci, *Il liutaio Nicola Utile*, 1923, Castel Bolognese, Museo Civico di Castel Bolognese



25. Francesco Olivucci, *Ritratto di Primo Piancastelli*, 1926, Forlì, collezione privata, dettaglio



26. Francesco Olivucci, *Figura della moglie in gravidanza*, 1927, Forlì, collezione privata, dettaglio



27. Francesco Olivucci, *Ritratto di giovane*, 1926 ca., Forlì, collezione privata, dettaglio

via Garavini a Castel Bolognese. Datate entrambe al 1923, nella pittura pastosa e nella tavolozza brillante traspare l'osservazione del *ductus* elaborato da Maceo Casadei tra la fine del secondo e l'inizio del terzo decennio del secolo. Ad ogni modo, il *corpus* più ampio della pittura da cavalletto al momento reperibile è quello costituito dai ritratti dedicati ai suoi familiari, dove Olivucci declina le atmosfere verso un umore silente e assorto, la cui matrice, oltre alla naturale inclinazione, può essere ricondotta anche agli anni di alunnato sotto il Guaccimanni. Lontano, a queste date, dal nitore novecentista, eppure sempre plasticamente concreto, modella i volumi con tocchi di colore che lasciano trasparire il contatto con il post fattoriano Marchini e la riflessione sulla lezione di Cézanne (*Ritratto di Primo Piancastelli, suocero del pittore*, 1926, fig. 25 e *La moglie in gravidanza*, 1927, fig. 26). A questa produzione di ambito familiare si affianca comunque una più ampia produzione ritrattistica, come attestano le due opere ritrovate per questa occasione in collezioni private forlivesi, ascrivibili alla metà circa del decennio, dove vediamo un primo piano del giovane modello e aiutante che gli sarà al fianco negli affreschi per l'Opera Nazionale Balilla (fig. 27) e un giovane elegante in un interno borghese (fig. 28).

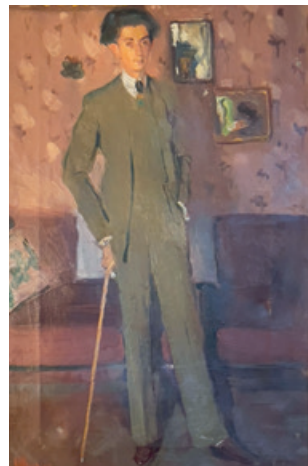
Invero, sembrerebbe essere comunque il ritratto il genere pittorico a lui più congeniale, almeno stando al cronista che recensisce nel 1926 sul Corriere di Forlì la mostra che lo vede esporre, in una sorta di doppia personale, insieme al collega del Cenacolo Augusto Dirani, al tempo fresco della prima partecipazione alla Biennale di Venezia. "Il nostro avviso, quanto mai modesto, di appassionato, di cultore dell'arte del colore, ci dice che l'Olivucci nel campo del ritratto potrà ricoprire un significativo posto di preminenza...Le sue teste dicono questo...lasci l'Olivucci i "nudi", le "nature morte", le "impressioni" e si rivolga esclusivamente al "ritratto", perché il "ritratto" è la materia adatta alle sue mani"⁶. Non essendo reperibili i primi, non possiamo valutare se il cronista fosse nel giusto o meno, ma un altro elemento di interesse che si ricava dall'articolo, è la notizia che Olivucci fosse comunque già noto a Forlì per aver esposto in "isolate mostre nelle vetrine più in vista della città".

All'incirca a questi anni appartiene un piccolo *Autoritratto come ceramista* (fig. 1), riemerso alcuni anni fa dal mercato, che appare emblematico del rapporto che da sempre sentiva con la pittura antica e con il mestiere - rapporto che sarà

fondante per la sua successiva attività di frescante nei palazzi di Forlì. Il pittore si ritrae di tre quarti e con lo sguardo in tralice che lascia trasparire un accenno di giovanile sfrontatezza. Il piccolo vaso di ceramica, con motivi ispirati alla ceramica faentina, che tiene tra le dita, sui cui si legge distintamente la firma, è un chiaro rimando all'antica consapevolezza del mestiere della ceramica appunto, ma vi è, inoltre, nell'uso insistito del pennello sottile per delineare i chiaroscuri del volto, il riferimento al tratteggio per la conduzione delle ombreggiature nel disegno e nell'incisione (vedi ad esempio il precoce *Autoritratto* datato 1920, fig. 29) tecniche antiche cui Olivucci si dedica senza interruzioni per tutto il corso della sua carriera artistica.

Al 1926 risale il delicato e intenso ritratto a gessetti custodito presso la Pinacoteca di Forlì (fig. 30).

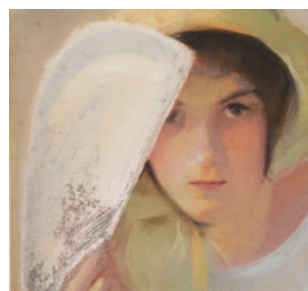
Sempre nel 1927, segno di un successo crescente nell'ambito della sua città, Olivucci riceve l'incarico di decorare lo scalone d'onore dell'allora palazzo dell'Opera Nazionale Balilla. Del ciclo, ora coperto ma noto attraverso foto d'epoca, facevano parte oltre all'immane effigie di Mussolini e alle aquile con i fasci littori, due giovani nudi in piedi. Il primo, frontale e con una leggera torsione del busto, è identificabile con David che sta per scagliare la pietra contro Golia (fig. 31); il secondo, invece, è colto di tre quarti di schiena mentre osserva il passaggio di uno stormo di aeroplani in volo (fig. 32). Il ciclo apre il linguaggio di Olivucci al monumentalismo classicheggiante richiesto al tempo dalle commissioni pubbliche sulla scia del novecentismo che a queste date rappresenta il filone principale della cultura figurativa italiana. Per il pittore è l'occasione di instaurare un dialogo più solido con la classicità e il rinascimento, dialogo probabilmente vagheggiato fin dagli anni di studio a scuola. 'Ho iniziato il tirocinio della pittura murale a 10 anni'⁷ dichiarerà nel 1950, sottolineando così il bisogno del lungo apprendimento del mestiere. Pur avvolto in un vago sapore decò, nella resa plastica e sintetica dell'anatomia dei nudi, descritti con il nitore di segno già rilevato in occasione delle decorazioni Numai Foschi, Olivucci dichiara il suo debito con la tradizione quattrocentesca della scuola forlivese nella linea che da Melozzo arriva a Marco Palmezzano. Stringente appare il rapporto con quest'ultimo nei dettagli delle anatomie, specie nella porzione con il David, dove anche lo scorcio di sotto in su dell'arco alle sue spalle riprende quelli, ad esempio, della *Glorificazione di Sant'Antonio* (Pinacoteca



28. Francesco Olivucci, *Ritratto di giovane elegante*, 1926, Forlì, collezione privata



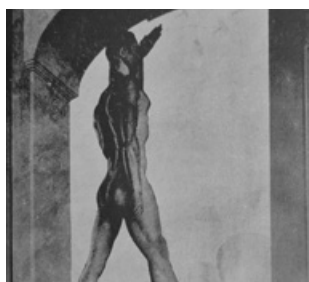
29. Francesco Olivucci, *Autoritratto*, 1920, Forlì, collezione privata



30. Francesco Olivucci, *Ritratto di donna con ventaglio*, 1926, Forlì, Museo Civico di Palazzo Romagnoli, dettaglio. Su concessione del Comune di Forlì - Musei Civici - tutti i diritti di legge riservati



31. Francesco Olivucci, *David*, 1927, Forlì, Palazzo Braschi, già ONB



32. Francesco Olivucci, *Nudo maschile*, 1927, Forlì, Palazzo Braschi, già ONB, 1927, dettaglio



33. Marco Palmezzano, *Gloria di S. Antonio abate*, Forlì, dettaglio



34. Marco Palmezzano, *Gloria di S. Antonio abate*, Forlì, dettaglio

civica, Forlì) e del *San Giovanni Guidalberto in adorazione del Crocifisso* (Abbazia di San Mercuriale, Forlì).

Negli anni successivi, dopo aver partecipato alla II Biennale d'Arte di Imola, Olivucci è impegnato in alcune decorazioni per palazzi privati - perdute ma alcune visibili in foto d'epoca⁸ - e riceve altre commissioni pubbliche, anch'esse perdute, tra cui sappiamo quella per un ritratto di Mussolini a cavallo nel salone della casa del Fascio di Brisighella. Quindi, a seguito dei danni provocati da due forti terremoti che nel 1930 colpiscono l'Irpinia prima e le Marche poi, nel 1931 l'artista lascia Forlì trasferendosi nelle regioni colpite dai sismi per lavorare al restauro delle chiese danneggiate. Nel 1935 lo sappiamo a Roma - ma potrebbe esservi arrivato negli ultimi mesi del 1934 - dove segue un corso di figura presso la British Academy of Art di via Margutta e, probabilmente entro la fine dell'anno o poco dopo, rientra definitivamente nella sua città natale, concludendo così l'unico lungo momento che lo vede lontano dal comune romagnolo.

Difficile seguire con precisione il suo percorso artistico in questa fase. Esaminando un gruppo di ritratti e autoritratti riferibili agli anni 1930-35 ca. e conservati presso gli eredi si osserva il progressivo distacco dalla pittura di tocco a macchie che caratterizzava i lavori degli anni '20 in favore di un segno più disteso e, soprattutto, di una maggiore nitidezza nella modellazione dei volumi. Se l'*Autoritratto* del 1930-35 ca. (fig. 35) mostra ancora quella ricerca del vibrare della luce attraverso la sovrapposizione di tocchi di colore e la rinuncia al nero per delineare le ombre portate, in una visione ammodernata della lezione postmacchiaiola appresa negli anni di studio a Ravenna e nel contatto con Marchini, che lascia affiorare con nettezza la volumetria del volto, nel *Ritratto della moglie* del 1935 ca. (fig. 36) la pennellata si fa più liquida e distesa pur nel fare bozzettistico e non finito. L'attenzione è portata sul volto della donna e tutto l'insieme risente di un voluto inquadramento lineare. Il notevolissimo *Autoritratto* (fig. 6), dove il pittore si ritrae di profilo mentre con un guizzo ruota la testa e gli occhi verso lo spettatore, è improntato a valori atmosferici che sembrano rimandare alla lezione di Armando Spadini. La pittura di quest'ultimo, dopo una iniziale stroncatura alla fine degli anni '10 era stata oggetto all'inizio degli anni '20 - frutto anche di un aggiornamento di linguaggio da parte dell'artista - di una rivalutazione da parte dell'ambiente di

Roberto Melli *in primis* e conseguentemente negli anni successivi alla prematura scomparsa di Spadini resterà un riferimento per l'ambiente della scuola romana. Durante il soggiorno nella capitale - l'olio è ascrivibile a quell'anno o a quelli immediatamente successivi - Olivucci potrebbe aver conosciuto direttamente le opere dell'artista, forse anche attraverso la mediazione di Maceo Casadei, anch'egli a Roma nel 1935/36 e fortemente attratto dall'elegante lirismo di Spadini; inoltre non dobbiamo dimenticare che Spadini era molto apprezzato da Dirani frequentato da Olivucci negli anni del Cenacolo e con cui aveva condiviso la citata mostra del 1926 -. *La moglie dell'artista* (fig. 37) ancora con un preminente carattere non finito lascia emergere, nella linearità che delinea le forme della donna, l'accostarsi a un disegno di matrice più accademica. Disegno che caratterizza ancora, pur nella complessità di una pittura a tratti di tocco e atmosferica, l'intenso e assorto *Donna e bambina intente a lavori di maglia e cucito* (fig. 38) - un ritratto della moglie e di una delle figlie del pittore - dove appare evidente, nell'uso di una delicata tavolozza, il bisogno di misurarsi con il tonalismo della scuola romana. A chiudere il gruppo è un'altra opera di notevole qualità, l'*Autoritratto con i famigliari* (fig. 39) caratterizzato da un'atmosfera tersa e silente, dove il profuso tonalismo si interrompe nel rosso intenso della camiciola della bambina in primo piano e nell'azzurro dello scialle della moglie inginocchiata subito dietro. In questa composizione forzatamente verticale, pur nel carattere non finito di alcuni brani, il pittore, con una sua personale interpretazione che accentua la rotonda morbidezza dei modellati, si approssima al nitore lenticolare di matrice novecentista, particolarmente evidente nel volto della bimba in primo piano. Ancora una volta, dichiarato è l'aggiornamento su quanto avveniva a Roma alla metà degli anni '30.

A queste si aggiungono le due accademie datate novembre 1934 e gennaio 1935 eseguite, la seconda certamente, la prima molto probabilmente, durante la citata frequentazione della British Academy of Art e che testimoniano lo sviluppo della sua ricerca plastica che sarà alla base della elaborazione degli affreschi degli anni successivi.

Nel 1936 partecipa al Premio San Remo per l'affresco, un concorso bandito per la decorazione della casa della Maternità e dell'Infanzia, in cui si classifica secondo alle spalle di Franco Gentilini. Della partecipazione al premio,



35. Francesco Olivucci, *Autoritratto*, 1933 ca., Forlì, collezione privata, dettaglio



36. Francesco Olivucci, *Ritratto della moglie*, 1935 ca., Forlì, collezione privata



37. Francesco Olivucci, *La moglie dell'artista*, 1935 ca., Forlì, collezione privata



dove presenta una *Visitazione*, ci restano alcuni interessanti cartoni preparatori che mostrano come lo studio della composizione sia iniziato dalla figura della Vergine (fig. 40), per il cui modello deve aver posato la moglie del pittore; seguito poi dall'accostamento della figura dell'anziana cugina Elisabetta di profilo e con il viso addossato (fig. 41), per ottenere, in questo modo, un risultato di grande intensità emotiva - sottolineato poi dalla tempera bruna con cui sono finite le parti rilevanti -; per arrivare infine ad un veloce abbozzo della composizione finale che presenta solo poche varianti rispetto alla redazione definitiva (fig. 42). La differenza più importante tra questi studi e il bozzetto poi presentato in concorso è il lieve scostamento che alla fine subisce il volto di Elisabetta rispetto a quello di Maria e che ha l'effetto di ridurre il dialogo silenzioso e struggente che scorre tra le due donne per lasciare il ruolo di autonoma protagonista, in pieno ed esclusivo rapporto con il verbo divino, alla Vergine. Dal punto di vista stilistico, scolpisce i volumi con il linguaggio novecentista che è venuto elaborando, accentuandone i grafismi e lasciandosi andare a preziosità virtuosistiche, particolarmente evidenti nelle trasparenze dell'abito velato che coprendo le gambe della Vergine le scende fino ai piedi⁹.

A novembre 1936, con una cerimonia presieduta da Rachele Mussolini, viene inaugurata la nuova sede dell'Asilo Santarelli a Forlì¹⁰, dove, insieme a Boifava che ha realizzato alcuni busti e bassorilievi, Olivucci è stato incaricato di decorare ad affresco le aule, il refettorio e la cappella. Segno di un riconoscimento del suo lavoro artistico ormai consolidato, del ciclo resta oggi solo *Il Redentore e angeli* (fig. 43), essendo state scialbate nel secondo dopoguerra tutte le altre pitture, probabilmente per i soggetti troppo celebrativi richiesti dalla committenza. Di queste ultime restano alcuni documenti fotografici che mostrano una rappresentazione del mondo rurale e dei luoghi di Mussolini, del resto originario della provincia di Forlì, con un linguaggio che ha assimilato il "muralismo" declinandolo in funzione della particolare destinazione sociale del luogo. In sintonia con la sensibilità di 'Strapaese', in un brano che mostra un paesaggio di morbida consistenza dove il lavoro dei campi non è ancora meccanizzato, è raccolta una giovane famiglia di coloni formata da padre, madre e bambino. Sono salde masse plastiche, affidate a una linea arrotondata e sintetica che nei panneggi a tratti si fa grafica, ognuna con in vista



38. Francesco Olivucci, *Donna e bambina intente a lavori di maglia e cucito*, 1935 ca., Forlì, collezione privata

a fronte:

39. Francesco Olivucci, *Autoritratto con i famigliari*, 1935 ca., Forlì, collezione privata



40. Francesco Olivucci, *Studio per Visitazione*, 1936, Forlì, collezione privata, dettaglio



41. Francesco Olivucci, *Studio per Visitazione*, 1936, Forlì, collezione privata, dettaglio



42. Francesco Olivucci, *Visitazione*, 1936, ubicazione sconosciuta



43. Francesco Olivucci, *Il Redentore e angeli*, 1936, Forlì, Asilo Santarelli



44. Francesco Olivucci, *Paesaggio con coloni*, 1936, Forlì, Asilo Santarelli

gli strumenti del proprio mestiere e del proprio scandito ruolo sociale: la vanga, la sporta e il libro di scuola (fig. 44). Una linea priva di secchezze e asperità, sintetica e, in brani, grafica che trova la sua compiuta espressione nel citato *Il Redentore e angeli*. Il giro di angeli sospesi in volo e colti in scorcio di sotto in sù, pur se dipinti su una parete e non su un soffitto, ha la prima e più ovvia fonte iconografica nei cicli emiliani di Correggio. Ma la lezione del maestro emiliano viene ricondotta al linguaggio della scuola forlivese, in una versione aggiornata rispetto a quella adottata nel David dell'Opera Nazionale Balilla. Pur se nella teoria di volti sembrano scorgersi assonanze con il grappolo di putti che accompagna il Padre Eterno nella pala dell'abbazia di San Mercuriale, le anatomie derivate da Palmezzano perdono la caratteristica delineazione insistita e la sensibilità cromatica si allarga ad abbracciare il delicato colorismo sentimentale di Beato Angelico.

A marzo del 1937 risale una sua personale a Forlì recensita con toni entusiastici in due articoli successivi dal Corriere Padano¹¹, nel secondo dei quali il giornalista si auspica che “il quadro “la famiglia”...faccia il suo ingresso nella Pinacoteca Comunale”. Potrebbe trattarsi dell'opera riprodotta in fig. 39.

Con il 1937 arriviamo al momento centrale della vicenda artistica di Olivucci. Nel vasto programma di ammodernamento urbanistico e architettonico cui negli anni '30 è sottoposta la città di Forlì è previsto anche il rinnovamento del Palazzo Piazza Paulucci per farne la nuova sede della prefettura. I lavori, affidati all'architetto Cesare Bazzani (1873-1939), avrebbero lasciato inalterati i prospetti esterni, mentre l'interno avrebbe mostrato preziosi ambienti improntati al neoclassicismo monumentale. Ampio spazio poi sarebbe stato destinato alla decorazione. In particolare, per le pareti alte oltre 5 metri del Salone d'Onore, collocato al piano nobile, si sarebbe ricorso all'affresco. Il vasto ciclo che deve coprire una superficie di circa 150 metri quadrati è affidato a Francesco Olivucci. Per l'artista, immaginiamo, è l'occasione da sempre aspettata. Il tema generale è i *Trionfi del fascismo*, mentre gli episodi da mettere in scena sono: *La Marcia su Roma*, *La Promulgazione della Carta del Lavoro*, *La Conquista dell'Impero*, *Le Forze Armate* (figg. 45 e 46). Inizia così la complessa fase di studio e progettazione del ciclo, testimoniata dal nutrito *corpus* di disegni preparatori,

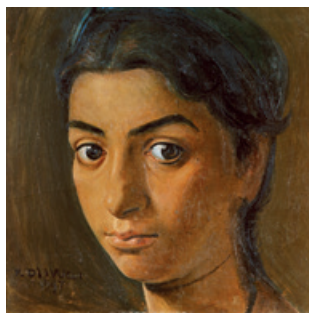
di cui se ne riportano alcuni in catalogo (catt. 6-9, 11-29, fig. 53). È un lavoro imponente e meticoloso, dove, nel solco dell'antica sapienza del mestiere, ogni singola figura viene studiata prima al nudo e poi panneggiata, le posizioni di teste, braccia, gambe, mani e piedi vengono replicate a decine, e persino le calzature sono indagate nei possibili diversi punti di vista e prospettive. Difficile, in mancanza di documenti, stabilire con certezza una cronologia ideativa e realizzativa. Il ciclo presenta una certa omogeneità stilistica improntata, in generale, a un solido naturalismo, memore in alcuni brani dei valori plastici evidenziati nella realizzazione del di poco anteriore bozzetto presentato per il concorso di San Remo. In particolare, questa cifra si evidenzia nel riquadro relativo alla Marcia su Roma, dove la palpabile presenza di Mussolini e dei quadrumviri alla testa del corteo, resi con precisa accuratezza ritrattistica, si impone superando i limiti spaziali tracciati dalla parete. Vi è poi una figurazione più classicamente sintetica e di morbida consistenza riservata agli operai eroi o costruttori, intesi nell'accezione sironiana. Queste figure sono diffuse soprattutto nel registro superiore del ciclo ma ricorrono anche nel registro inferiore, in particolare nel lato corto della sala, con la scena che vede insieme un minatore - o, forse, un fabbro - e dei contadini. Infine, troviamo un tratto più geometricamente sintetizzante che sembra richiamare in alcuni brani, anche per la ritmica scansione (cat. 20), l'arte 'novissima' del manifesto. Ipotizzando questa linea di sviluppo - che, ribadiamo, rimane una mera ipotesi di lavoro -, il ciclo sarebbe iniziato dalla *Marcia su Roma*, proseguito nella parete di fronte con *Le Forze Armate*, quindi condotto nelle parti principali del registro superiore e in alcune scene di quello inferiore per arrivare alla elaborazione del quadro più complesso - e riuscito - della *Promulgazione della Carta del Lavoro*, per tornare poi nella parete della *Marcia*, nel riquadro di sinistra, con *La Conquista dell'impero*, e infine concluso nelle scene delle pareti corte dove il segno grafico è più insistito e ridotte sono le ombre e, conseguentemente, i valori spaziali. Stante questa ipotesi, ad esempio, lo studio dell'*Italia* (cat. 24) e realizzato su una delle pareti corte, appartarrebbe a questa fase più tarda di elaborazione. Nella parete alla sinistra della *Carta del Lavoro* si rileva poi il virare di questa cifra su valori compiutamente espressionistici nei due soldati riversi, quello in alto indubbiamente un caduto, valori che caratterizzeranno la produzione grafica immediatamente successiva. Si osserva, infatti, come le due



45. Salone d'Onore con gli affreschi di Francesco Olivucci *La Promulgazione della Carta del Lavoro* e *Le Forze Armate*, 1941, Palazzo della Prefettura, Forlì, archivio privato



46. Salone d'Onore con gli affreschi di Francesco Olivucci *La Marcia su Roma* e *La Conquista dell'Impero*, 1941, Palazzo della Prefettura, Forlì, archivio privato



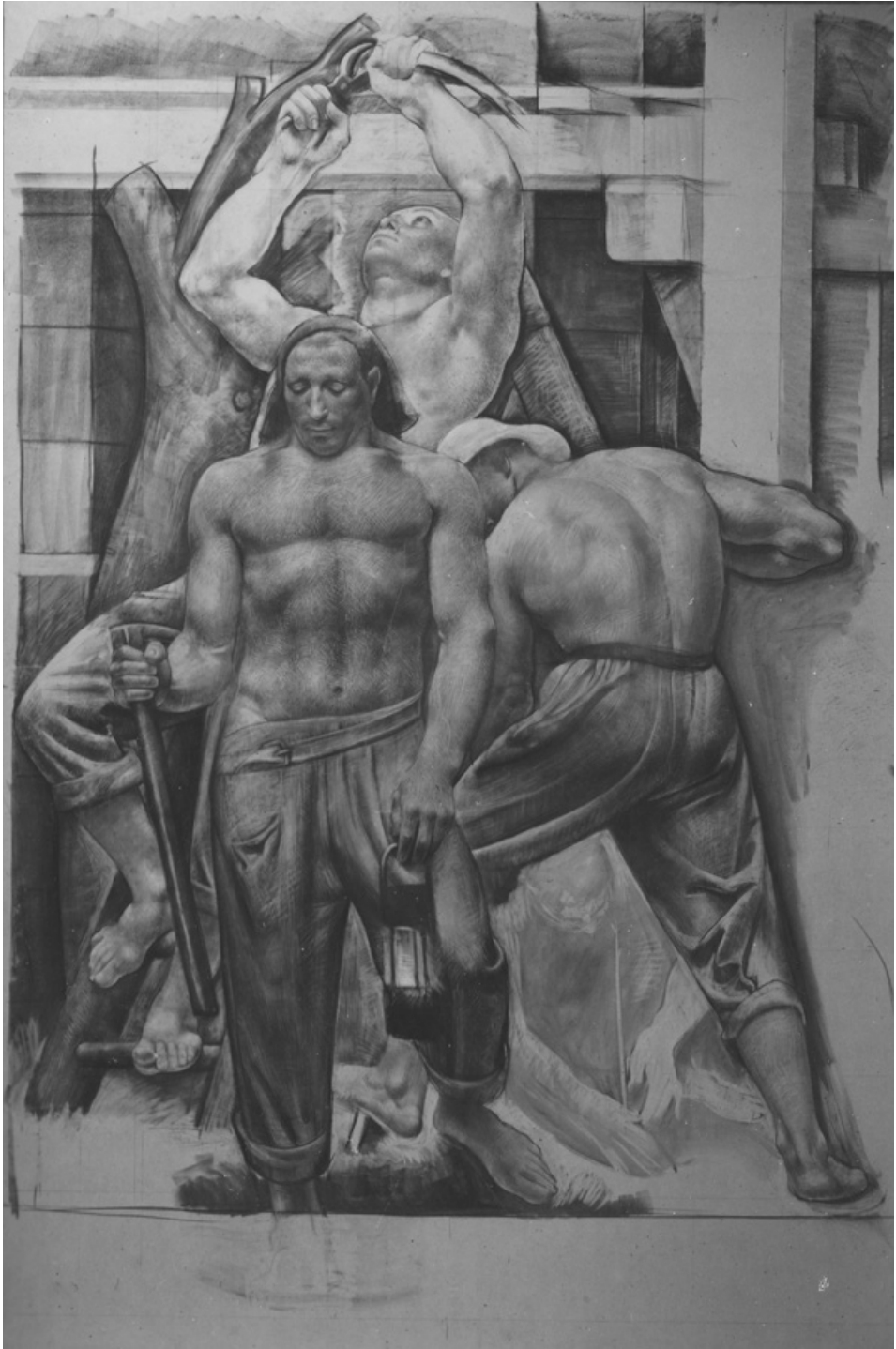
47. Francesco Olivucci, *Ritratto di ragazza*, 1947, Forlì, collezione privata

a fronte:

48. Salone d'Onore con gli affreschi di Francesco Olivucci *Promulgazione della Carta del Lavoro*, 1941, Forlì, archivio privato

iconografie ritornino, riprese in controparte, nel gruppo di incisioni dedicate al martirio del partigiano ravennate Tonino Spazzoli, eseguite nel 1944 (catt. 30-31 e figg. 55-56). Inoltre, un ritratto femminile datato 1947 (fig. 47), sembra attestare che su questa cifra il pittore abbia proseguito negli anni successivi la sua ricerca artistica.

Rieleborando il suo linguaggio per aggiornarlo sulle necessità della scala monumentale richiesta dalle pareti del Salone d'onore, Olivucci non può non confrontarsi con l'ampia produzione murale del tempo e con il complesso e acceso dibattito che la accompagna. Non appare lontano, in prima istanza e relativamente ai quadri identificati come iniziali del ciclo, un riferimento alla severa e rigorosa impostazione realistica fatta di robusto e architettonico naturalismo di Antonio Giuseppe Santagata, che, nel 1935, durante il soggiorno romano, Olivucci potrebbe avere osservato negli affreschi, in parte ancora in corso d'opera e con gli interventi anche di Oppo e Sironi, della Casa Madre del Mutilato. Di Santagata si ricorda anche la composizione a cuspide *La canzone del ritorno* - realizzata invero per la casa del mutilato di Genova - da cui potrebbe avere tratto spunto per l'idea compositiva della *Marcia su Roma*. Va rilevato comunque che, in generale, il plastico naturalismo, declinato secondo le singole grafie, era una cifra diffusa tra gli artisti meno inclini ad avventurarsi in nuovi linguaggi formali e alieni dallo sfaldamento delle forme. Un altro episodio, la cui eco quasi certamente deve essere arrivata a Olivucci, è quello del ciclo realizzato da Achille Funi per la Sala della Consulta del Comune di Ferrara, i cui lavori si concludono proprio nel 1937. Considerato tra i capolavori dell'artista ferrarese, Funi vi svolge la ricerca dei valori della classicità in direzione di un realismo trascendentale elegiaco e poetico. Il morbido modellato di Funi, declinato verso atmosfere sospese e astratte, appare uno degli estremi culturali sottesi agli operai a torso nudo, muscolosi e possenti, che popolano il registro superiore del ciclo (catt. 7, 14, 17-19, 29 e fig. 54) e si raccolgono nella parte sinistra della *Promulgazione della Carta del Lavoro* (fig. 48) per proseguire poi nella parete contigua, ancora sulla sinistra. L'altro estremo è il primordialismo di Mario Sironi con il suo popolo di costruttori eroici, titani in tensione continua con la Natura e la civiltà che vanno costruendo, pur se il forte *pathos* dai contorni drammatici che li caratterizza non appartiene alle corde espressive di Olivucci. La riflessione sulla lezione di Sironi appare poi più esplicita nei brani di



paesaggi spogli in cui sono ambientate quest'ultima scena e quella al di là della grande apertura sempre sulla stessa parete.

A lavori ancora in corso, nel 1939, Olivucci viene incaricato di un'altra decorazione murale, quella dell'Aula Magna dell'Istituto Tecnico Marconi di Forlì, il cui edificio in quegli anni veniva terminandosi¹². La commissione prevede anche la realizzazione di una serie di pannelli decorativi, ma nulla viene poi realizzato. Dell'affresco rimane un interessante e dettagliato cartone preparatorio (cat. 32) stilisticamente contiguo alle parti del ciclo individuate come più tarde che mostra dei giovani scienziati in un laboratorio. Olivucci è pienamente a suo agio con il fare grande della scala monumentale e con il valore educativo dell'affresco evocato da Sironi, insieme a Campigli, Carrà e Funi nel *Manifesto del muralismo* pubblicato a fine 1933: "Nello stato fascista l'arte viene ad avere una funzione sociale: una funzione educatrice ... La pittura murale è pittura sociale per eccellenza. Essa opera sull'immaginazione popolare più direttamente di qualsiasi altra forma di pittura".

Infine, vogliamo ricordare un delizioso ritratto neo-quattrocentista di bambina (fig. 49), una delle figlie del pittore, che risale a questo momento, e che ricorda ancora una volta il grande interesse nutrito dall'artista per il recupero dei valori umanistico rinascimentali della pittura.



49. Francesco Olivucci, *Ritratto di bambina*, 1940 ca., Forlì, collezione privata

Siamo nel 1941, dunque. Pur con l'Italia in guerra, mancano ancora un paio di anni al tragico disastro umano, sociale e politico che ne deriva. Per Olivucci, che da non molto ha concluso e scoperto il grande ciclo del Palazzo della Prefettura e che è in trattative per l'elaborazione degli affreschi e delle decorazioni dell'erigendo Istituto Tecnico, il riconoscimento del suo lavoro e la consacrazione come uno degli artisti più in vista della sua Forlì sembra ad un passo. E invece...

Forlì, 5 luglio 1941. Al Regio Ministero dei Lavori Pubblici, Roma.

Eccellenza, l'Ingegnere capo del Genio Civile di Forlì Comm. Zaccheri mi ha comunicato verbalmente di avere ricevuto l'ordine di provvedere all'abbattimento dei dipinti da me eseguiti nel Palazzo del Governo di Forlì.

Inizia così l'accurata e sgomenta minuta, rimasta tra le carte della famiglia, con cui Olivucci cerca di reagire

all'improvviso macigno che gli è caduto addosso. Cancella e riscrive, cercando le parole migliori per rivolgersi, con l'asettico linguaggio della burocrazia, alle alte sfere della gerarchia fascista che impietose hanno ordinato di abbattere la sua fatica più grande. Ma sa che molto difficilmente otterrà ascolto.

Se mi permettete sarei per supplicarvi a concedermi il permesso di fotografare codesti dipinti e inoltre chiedervi se tale abbattimento o ricopritura è dipendente da un giudizio di insufficienza artistico-tecnica... Vogliate perdonarmi.
Francesco Olivucci pittore

Vorrebbe sapere da chi è partito l'ordine e per quale ragione. Se fosse una questione politica sarebbe ancora un poco accettabile, ma se fosse una valutazione artistico-tecnica questa pregiudicherebbe il suo lavoro futuro. Eppure, ricorda, i cartoni preparatori, tra cui anche quelli qui presentati in catalogo, erano stati esaminati da una commissione e visionati sul cantiere e approvati, con la richiesta di piccole modifiche, dallo stesso Mussolini.

Purtroppo, nell'archivio di Forlì le carte relative ai lavori di Olivucci nel palazzo Piazza Paulucci sono mancanti, lasciando la soluzione dell'*affaire* degli affreschi alle sole congetture. Dell'ingente lavoro rimangono le fotografie che gli fu permesso di scattare (figg. 45, 46 e 48) e il nutrito *corpus* dei disegni e cartoni preparatori. Quello che appare più probabile è che il pittore fosse venuto in aperto disaccordo con qualche notabile della città - ipotesi avvalorata dal citato episodio della copertura con dei pannelli delle opere eseguite per l'armeria Albicini. Anche in questo caso, la rimozione è affidata, almeno in un primo tempo, a una serie di pannelli che devono riportare le carte geografiche dell'impero, della cui esecuzione è incaricato Publio Morbiducci. L'artista inizia subito il lavoro che, però, non si concluderà mai. Ancora ad agosto del 1943, infatti, con l'Italia fascista prossima allo sfaldamento, Morbiducci chiede cosa fare del progetto a suo tempo approvato¹³.

Oggi gli affreschi non sono più visibili, ma non sappiamo se la loro cancellazione sia avvenuta ancora durante gli anni della guerra o in quelli successivi. Come ricorda la dott.ssa Muscolino in questo stesso catalogo, la sommaria indagine fin qui concessa per la ricerca degli affreschi ha consentito di effettuare un piccolo saggio su una porzione secondaria di parete da cui è emersa la sola presenza della sinopia.

La carriera di Olivucci effettivamente subisce una brusca contrazione dopo questa vicenda - di cui non farà più parola neanche con i familiari - e l'artista si chiude nel suo lavoro e nell'insegnamento che da tempo esercita¹⁴. Di questi anni, abbracciando un lasso di tempo che va dal 1938 al 1948, ci restano le notevolissime incisioni sui drammi della guerra e della resistenza, realizzate in gran segreto quando i tempi lo richiedono, per le pubblicazioni clandestine dei partigiani romagnoli, dove la vena espressionista raggiunge ora accenti di intenso *pathos* espressivo, ora declinazioni più catarticamente satiriche¹⁵.

¹ La Piè, gennaio febbraio 1971.

² (<https://www.forlipedia.it/cenacolo-artistico-forlivese/>)

³ La Piè, novembre 1920

⁴ <https://www.beniculturali.it/luogo/armeria-albicini>

⁵ F. Bugani, G. Ravaioli, *Francesco Olivucci. La sua arte ad onore e decoro della città*, Forlì, 2009, p. 11.

⁶ S.a. *La mostra Dirani-Olivucci*, Corriere di Forlì 18 ottobre 1926 (?)

⁷ Lettera autografa al Padre Priore del Carmine, 18 novembre 1950

⁸ F. Bugani, G. Ravaioli, *Francesco Olivucci*, cit., pp 35-36, pp. 21-23

⁹ Della mostra con l'esposizione dei bozzetti è visibile il video presso l'Istituto Luce: <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000026258/2/opere-del-regime-san-remo-visita-alla-mostra-pittura-nel-palazzo-comunale.html?startPage=0&jsonVal=>

¹⁰ *Donna Rachele Mussolini inaugura a Forlì un nuovo grandioso asilo*, "Il Messaggero", 9 novembre 1936; *L'inaugurazione dell'Asilo Santarelli*, "Il Popolo di Romagna", 14 novembre 1936

¹¹ *Mostra di pittura a Forlì*, "Il Corriere Padano", 25 marzo 1937; *Mostra personale del pittore Francesco Olivucci*, "Il Corriere Padano", 30 marzo 1937

¹² F. Bugani, G. Ravaioli, *Francesco Olivucci*, cit., p.38

¹³ *Ivi*, p.33

¹⁴ Per i lavori eseguiti dopo il secondo dopoguerra, *ivi* pp. 45 e segg.

¹⁵ Si vedano: *ivi*; Bugani Ravaioli (a cura di) *Francesco Olivucci. Opere grafiche*, Forlì 2003.





Francesco Olivucci, un prodigioso artista del Rinascimento nel XX secolo

Cetty Muscolino

Non è affatto semplice racchiudere in poche pagine la fecondissima attività del forlivese Francesco Olivucci (1899-1985)¹ che molto operò “ad onore e decoro della città” come mirabilmente scrive la nipote Giovanna Ravaioli², amorevole custode delle sue memorie e di un singolare e prezioso patrimonio artistico.

Se Olivucci fosse un artista vissuto fra Quattro e Cinquecento- come talora ci suggeriscono alcune sue scelte stilistiche e modalità operative- sarebbe più agevole e anche più normale apprezzarlo nelle sue molteplici esperienze artistiche di artista a tutto tondo- ma ciò che appare singolare e quasi prodigioso è che la sua poliedricità è un prodotto dell’arte del Novecento. E per poliedricità non s’intende il saper fare un po’ di tutto, bensì il suo spaziare nelle più varie tecniche artistiche a perfetta regola d’arte, conseguendo in ciascuna un notevole valore.

Una peculiarità, questa, definitivamente scomparsa ai giorni nostri, sia per le mutate finalità dell’arte che per la imperante moda delle installazioni e delle creazioni effimere, legate al gesto dell’artista e alla mediazione di supporti audio visuali e telematici.

Forse Olivucci è l’ultimo che ancora sa esprimersi con l’affresco, che utilizza quella tecnica superiore che costituiva il punto d’arrivo della maturazione dell’artista nella bottega del maestro, che si mostra un gigante nella pittura murale, penetrata nel suo DNA dall’età di 12 anni.

E, ironia della sorte, è proprio in queste grandiose realizzazioni che è stato cancellato e umiliato e senza alcun rispetto, perché la *damnatio memoriae*, fomentata da miopi motivi ideologici e conflitti politici, è sempre stata prassi adottata in ogni epoca storica.

Ci basti, come esempio emblematico di questa affermazione, rammentare le epurazioni agnelliane relative ai mosaici teodoriciani a Sant’Apollinare Nuovo, a Ravenna, nel corso del VII secolo dopo Cristo, quando l’ortodossia cattolica decretò la distruzione delle “eretiche” testimonianze ariane. Ripercorriamo velocemente le principali tappe dell’attività di Francesco Olivucci che, dopo la formazione nel secondo decennio del Novecento presso la Scuola di Arti e Mestieri a

a fronte:

50. Salone d’Onore con gli affreschi di Francesco Olivucci, dettaglio del sovrapporta tra *La Marcia su Roma* e *La Promulgazione della Carta del Lavoro*, 1941, Palazzo della Prefettura, Forlì, archivio privato

Forlì, e successivamente (fra il 1914 e il 1919) all'Accademia di Belle Arti a Ravenna, dà inizio alla sua carriera pubblica. Sono del 1922 le decorazioni pittoriche, a tempera, nelle sale dell'Armeria Albicini a Palazzo Merenda, a cui fanno seguito, nel 1925, quelle della volta di una sala a Palazzo Numai Foschi e l'affresco nello scalone del Palazzo ex Opera Nazionale Balilla, poi Braschi.

Fra il 1933 e il 1936, avendo ottenuto l'incarico dalla Santa Sede, è impegnato nel ripristino delle pitture murali delle chiese danneggiate dal terremoto nelle Marche e nell'Irpinia. Nel 1930 decora il salone della Casa del Fascio a Brisighella, e nel 1936 è impegnato ad affrescare le aule, il refettorio e la cappella dell'Asilo Santarelli a Forlì: mentre nelle aule realizza temi dedicati alla vita umana nei suoi vari aspetti, dal vegetale, all'animale, alla flora e alla fauna, ai giochi e alla famiglia, nel Refettorio sintetizza i momenti salienti della produzione del pane.

Tutto questo ciclo è stato ricoperto da scialbature d'intonaco nel secondo dopoguerra, e sopravvive unicamente, perché non riconducibile al regime fascista, la delicata e poetica rappresentazione del Bambino benedicente, ritratto della primogenita Luisa, circondato da una carola di giocosi angeli bambini nella parete della cappella, inaugurata nel novembre del 1937 alla presenza di donna Rachele Mussolini.

Ma è fra il 1937 e il 1941 che Olivucci riceve l'importante e impegnativa commissione di affrescare il Salone d'onore della Prefettura con i Trionfi del Fascismo, la Marcia su Roma, la Promulgazione della Carta del Lavoro, la Conquista dell'Impero, le Forze Armate³.

La narrazione, svolta nel grande salone per una superficie di circa 150 metri quadrati, era concepita come un animato cantiere popolato da personaggi politici descritti con grande verosimiglianza, gruppi di soldati, operai e tecnici intenti al lavoro. L'opera fu meticolosamente preparata con la realizzazione di bozzetti e cartoni al vero, definiti pittoricamente, sia per essere valutati dalla committenza che per procedere poi alla fase finale, condotta sull'intonaco fresco che quotidianamente gli predisponeva il suo aiutante, il muratore Giovanni Prati, incaricato anche di macinare i colori.

Nel 1941 Benito Mussolini, che già aveva esaminato i bozzetti e soddisfatto aveva incoraggiato la prosecuzione del lavoro, fece una visita al cantiere.⁴

Ogni cartone pittorico⁵, della dimensione di circa due metri quadrati, è caratterizzato da una accurata e minuziosa ricerca

grafica dei personaggi, delle caratteristiche fisionomiche ed espressive, dell'abbigliamento e delle attrezzature usate. Lo studio dell'impianto generale della composizione e l'attenzione riservata ai minimi particolari documentano una professionalità e un rigore che indubbiamente appartengono a un tempo passato.

Fino ad oggi vane sono state le ricerche e i saggi stratigrafici condotti su una piccola porzione di parete, sollecitati da Giovanna Ravaioli e dalla Soprintendenza di Ravenna, effettuati negli anni Novanta, per rinvenire le decorazioni pittoriche e per poter accertare definitivamente se i dipinti sono ancora presenti al di sotto della stesura di intonaco sovrammesso, o se sono stati del tutto abrasati.

Rammento bene il clima di tensione durante le ricerche e i sentimenti contraddittori degli organi ufficiali, fra desiderio e timore di trovare testimonianze pittoriche che avrebbero potuto rivelarsi imbarazzanti, riaprendo il riflettore su un momento storico molto delicato.

Ma sfortunatamente è emersa solo parte di una sinopia, e riteniamo che sarebbe interessante poter condurre un'indagine più ampia e sistematica, sulla scorta delle documentazioni fotografiche esistenti, perché il recupero di ulteriori brani di affresco costituirebbe un'importante acquisizione per la città di Forlì e non solo.

Negli anni quaranta Olivucci si dedicherà con passione alla produzione di incisioni⁶, particolarmente drammatiche e avvincenti, che denunciano le stragi generate dalla violenza nazi fascista, il martirio dei partigiani e l'accorata difesa del lavoro dei contadini.

Seguiranno negli anni Cinquanta gli affreschi nell'ex Palazzo dell'INPS, il restauro dei dipinti nella chiesa del Carmine e la realizzazione dell'affresco della Vergine col Bambino (a grandezza naturale), che riprende sia dal punto di vista formale che cromatico i maestri del Quattrocento, sulla parete esterna dell'ex Monastero di Santa Maria della Ripa.

La grande creatività e inventiva del nostro instancabile artista si è espressa mirabilmente anche nella progettazione delle cancellate della Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna in Corso della Repubblica, dove l'impiego di ferro battuto, rame e bronzo è ricco di valenze simboliche. Con raffinata abilità di orafo sintetizza le finalità dell'Istituto nelle api-gioiello, simbolo di operosità e ricchezza, che animano e



51. Salone d'Onore con gli affreschi di Francesco Olivucci, 1941, Palazzo della Prefettura, Forlì, archivio privato

illuminano con la sapiente doratura la rigorosa verticalità delle trame ferrigne della cancellata.

Per apprezzare più compiutamente e comprendere la grande forza di volontà e determinazione di Olivucci che, nonostante la cancellazione e distruzione di opere in cui si era impegnato con ardore, sempre continuò a perseguire i suoi ideali artistici, merita un breve cenno alla chiesa di San'Andrea ad Alfero, manifesto emblematico di una capacità operativa fuori dal comune .

La completa progettazione e realizzazione (del tutto gratuita), tra il 1959 e il 1963 della chiesa di Sant'Andrea Apostolo ad Alfero, (Forlì), dove il nostro mette in campo tutte le sue abilità -progettista, scultore, architetto, pittore, mosaicista, ceramista- e che costituisce un vero e proprio cantiere medievale, appare incredibilmente anacronistico rispetto ai nostri giorni, dove sembra essersi perso irrimediabilmente il filo che unisce e lega tutte le tecniche artistiche, quella unitarietà delle arti che si concretizzava nella cattedrale gotica, dove tutto cooperava ed era funzionale a una messa in scena globale culminante nel rito eucaristico della funzione sacra, ove non c'erano cesure, ma un' armonica e coinvolgente coralità.

Nel cantiere di Alfero furono utilizzate solo risorse locali, sia dal punto di vista dei materiali che della mano d'opera: scalpellini, per lo più volontari del posto, lavoravano e sbazzavano con martello e scalpello la pietra serena e i marmi di risulta.

Qui Olivucci riuscì a creare un vero e proprio miracolo di partecipazione collettiva e coralità delle arti, partendo dal progetto, dalla costruzione in sasso locale lavorato dagli scalpellini, al pavimento musivo (circa metri 10 x 18) in pietre policrome gialle, grigie, bianche, rossicce, da lui stesso messo in opera, fino alla balaustra in pietra serena e alle lampade in ceramica, tutto è controllato e calcolato con una visione lucida e generale.

Nel grande tappeto musivo emerge chiaramente la capacità di concepire, aggiornandolo al presente, il piano iconografico del messaggio cristiano, dove Evangelisti e astri superiori e simboli della passione, convivono nelle vivaci policromie di un percorso, insieme reale e simbolico: non il *sermo* rustico del lavoro dell'uomo e dei ritmi stagionali, sovente impiegato nelle chiese medievali, ma una ben visibile indicazione a ripercorrere e meditare le prove di Cristo, modello e ispirazione per la vita del fedele e del credente.

Tutto il progettare e l'operare di Olivucci ci porta a riflettere

sui tempi attuali e sulle visioni mutate, sulla frammentazione dilagante, manifesto forse di una frammentazione interiore di un'umanità confusa e fortemente ego centrata, sulla perdita di un obiettivo e di una finalità comune.

Nelle creazioni di Olivucci non c'è mai cesura o separazione fra tematiche sacre e manifesti politici, perché sempre fulcro è l'uomo, nella sua eroica manifestazione del vivere, del lavorare e produrre, del testimoniare la storia nei suoi aspetti più crudi e dolorosi, e sempre questa fedeltà e onestà verso la vita ci riporta a riflettere sulle assurdità delle epurazioni che hanno fatalmente occultato creazioni formidabili e di grande impatto. Ma le ragioni sono evidenti e semplici a comprendersi.

Noi cancelliamo e distruggiamo per incuria e ignoranza, perché abbiamo paura dei fantasmi che abbiamo creato, perché siamo troppo coinvolti nei giochi delle ideologie e non abbiamo occhi e clemenza per cogliere i valori e la forza della vera arte: sempre siamo presi e affannati in piccole crociate e ancora- e forse sempre- immaturi e incapaci di accettare i documenti della storia, quasi che cancellandone i segni visibili noi potessimo vanificare e cancellare la storia stessa, che va solo compresa.

E se l'affresco, tecnica pittorica in cui eccelle con realizzazioni di grande respiro, unico fra i pittori forlivesi, meglio si presta per le celebrazioni del regime fascista e la grafica sarà il mezzo più idoneo per denunciare i travagli di un momento storico tormentato, è nella pittura da cavalletto che Francesco Olivucci manifesta liberamente il suo sentire più intimo. Non più sollecitato dall'urgenza della denuncia civile e politica, né spinto dall'esigenza della retorica di programmi celebrativi, in questi dipinti, caratterizzati dall'equilibrio cromatico di colori luminosi, sobri e trasparenti, apre il suo cuore e convoglia la sua perizia per eternare il mondo degli affetti più cari.

I ritratti di familiari e le scene domestiche ci restituiscono la pacatezza e la serenità degli affetti, un'intimità che colta in un preciso istante si eterna in icona di eterni valori interiori, grazie all'equilibrato gioco dei toni cromatici di memoria pierfrancescana.

Così l'istante si trasfonde, nello sguardo pacato dell'artista, in simbolo.

Di grande effetto il ritratto della moglie, la cui solidità materna e la forza interiore è racchiusa nella candida blusa di raso, o l'autoritratto con la famiglia organizzato secondo una rigorosa costruzione verticale dominata dall'artista

paterfamilias, demiurgo e creatore: composizione densa di contenuti simbolici e alchemici, come sembrano suggerire i cromatismi delle vesti e i dettagli iconografici caratterizzanti le singole figure.

Sovente i suoi autoritratti, da quelli d'età giovanile, a quelli della maturità, a quelli in cui partecipa attivamente inserendosi nelle grandi composizioni, ci riportano il suo sguardo attento e vigile, come il piccolo gioiello (olio su tela), in cui si presenta come un ceramista del XVI secolo: un autoritratto ironico e sfrontato, degno e memore del rinascimento fiammingo.

¹ Ricci R., *Olivucci Francesco*, in *Personaggi della vita pubblica di Forlì e circondario. Dizionario biobibliografico 1897-1987*, a cura di L. Bedeschi e D. Mengozzi, Urbino 1996, vol.II, p.678; G.Viroli, *Pittura dell'Ottocento e del Novecento a Forlì*, 1997

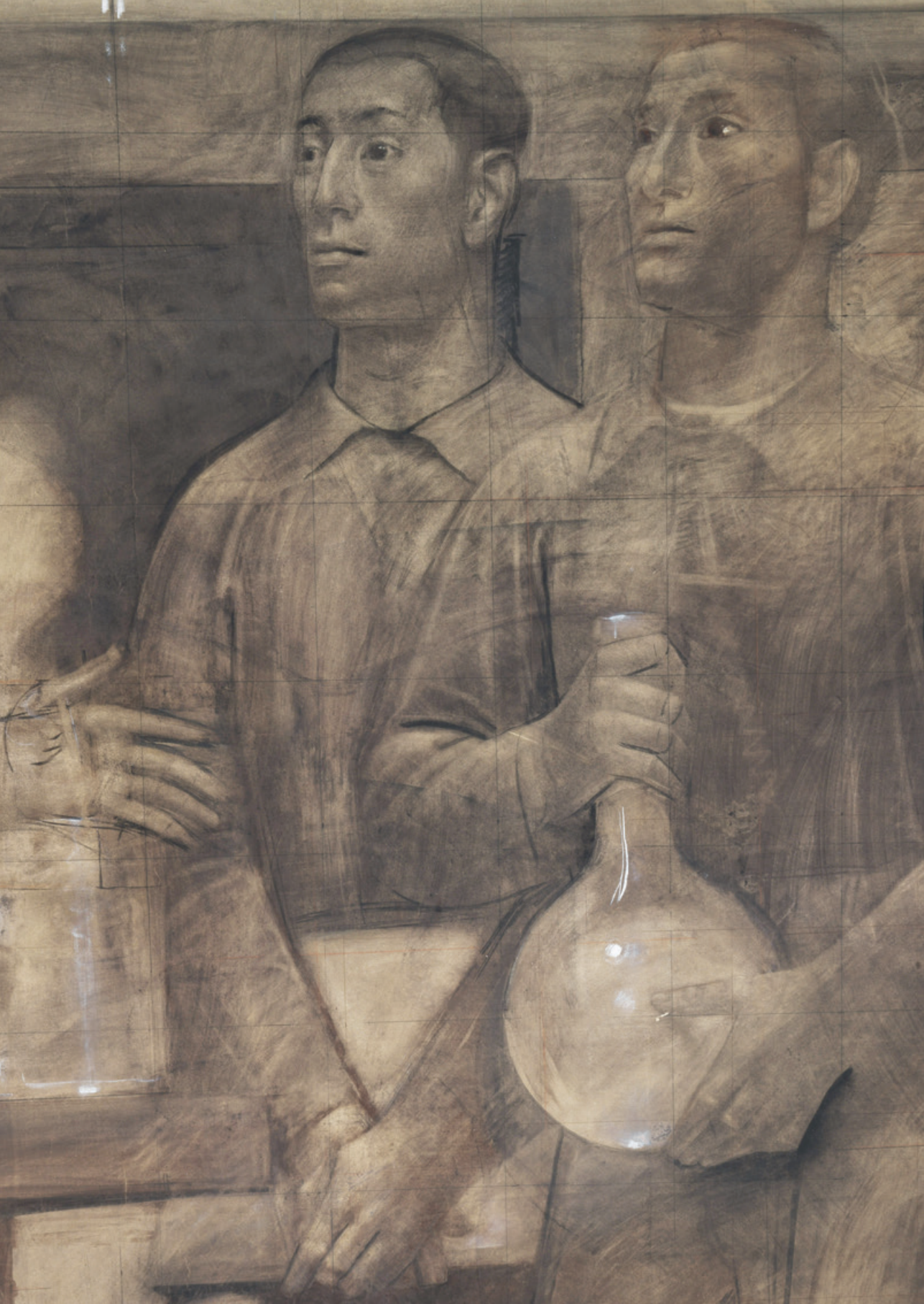
² F.Bugani, G.Ravaioli, *Francesco Olivucci, La sua arte ad onore e decoro della città*, Forlì, giugno 2009

³ Questa, analogamente a numerose altre opere è perduta e documentata solo attraverso testimonianze fotografiche.

⁴ Testimonia il Prati che Mussolini osservò attentamente l'opera in corso e chiese con cordialità all'artista_ "Siete voi Olivucci?" ma questi interpellato si mostrò scontroso e si allontanò presto. Olivucci lavorava instancabilmente, era uomo di poche parole ma fumatore accanito: un pacchetto e mezzo di Macedonia e un solo fiammifero. in F.Bugani, G.Ravaioli, *Francesco Olivucci, La sua arte ad onore e decoro della città*, Forlì, giugno 2009, pp.31-32

⁵ I cartoni e numerosi disegni di dettaglio, meritevoli di una mostra ad hoc, sono custoditi da Giovanna Ravaioli.

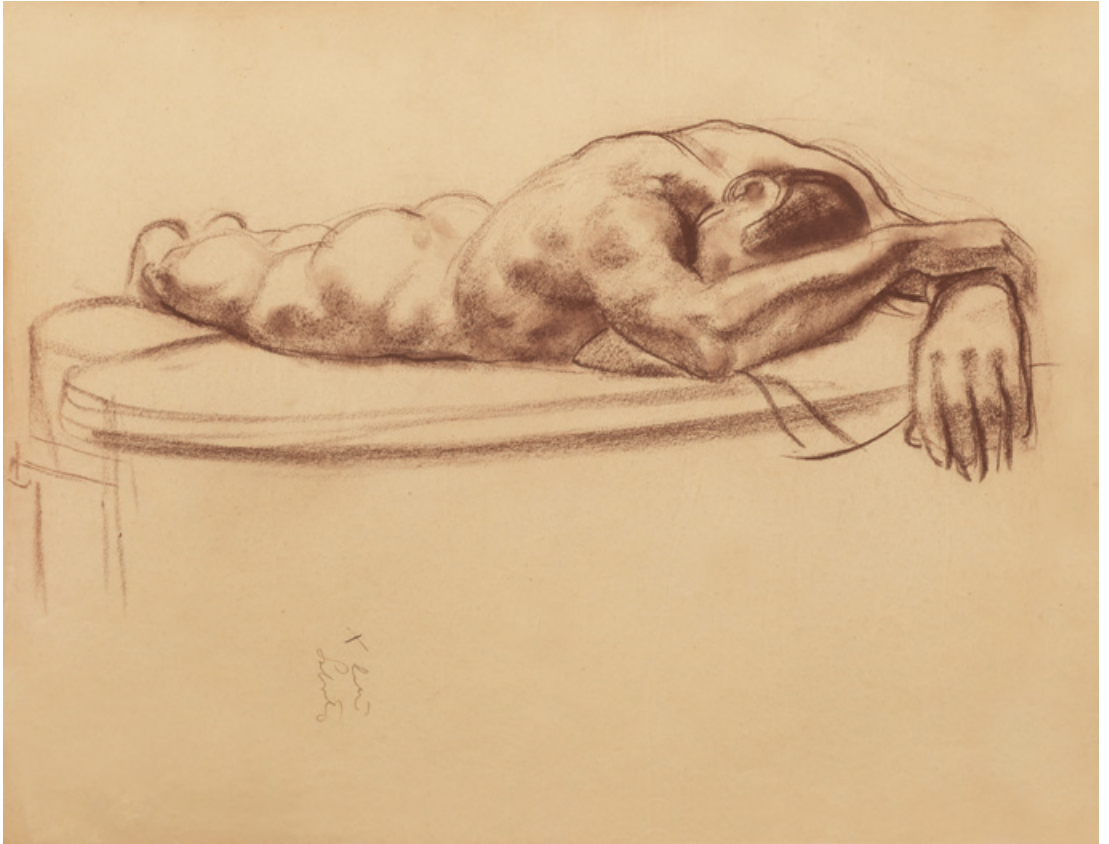
⁶ F.Bugani, G.Ravaioli, *Francesco Olivucci, Opere grafiche*, Fiera di Forlì 25-ottobre-2 novembre 2003. Donate all'Istituto Storico della Resistenza e dell'Età Contemporanea di Forlì, le opere sono qui esposte permanentemente dal 1999.



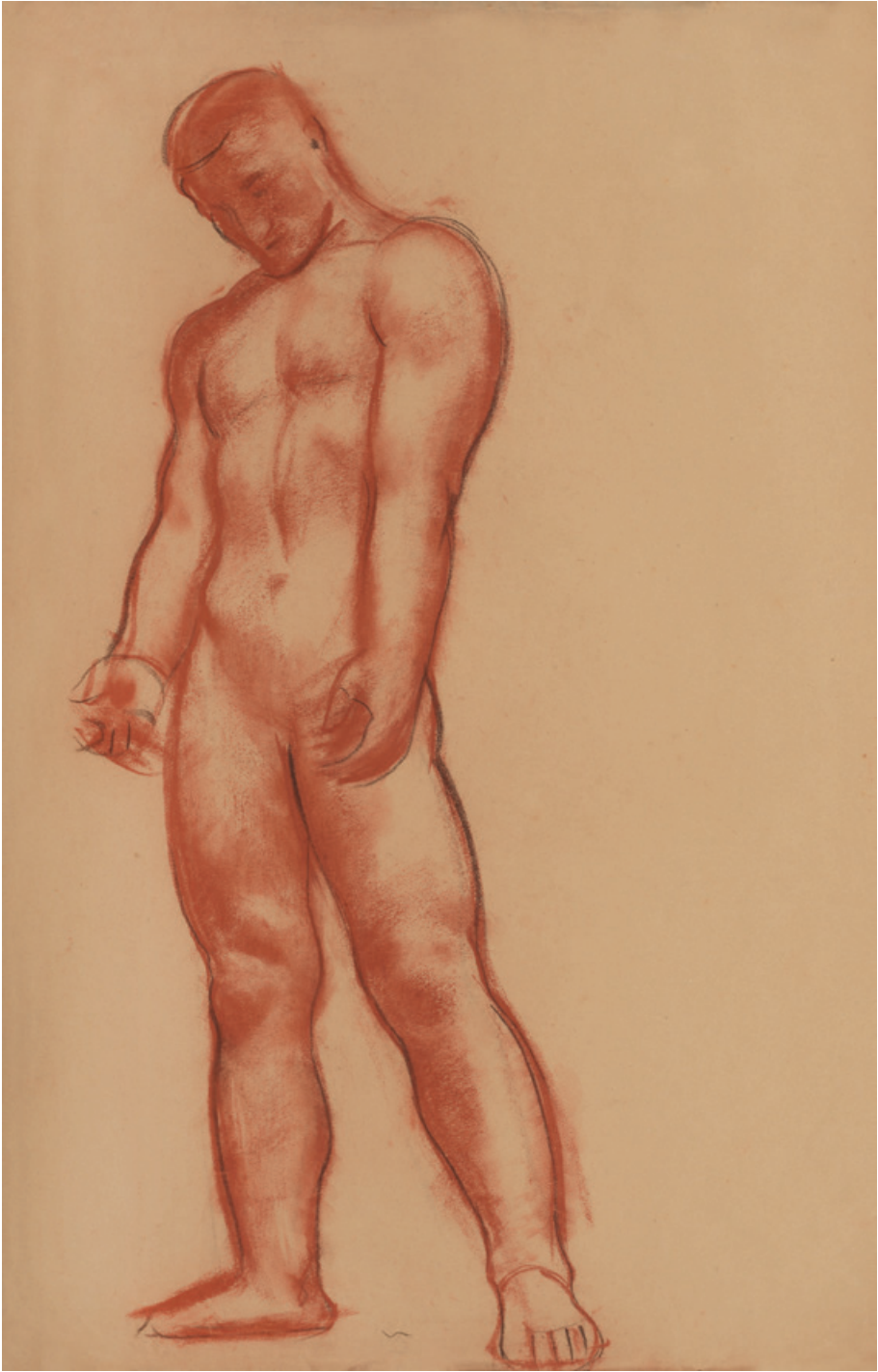
CATALOGO



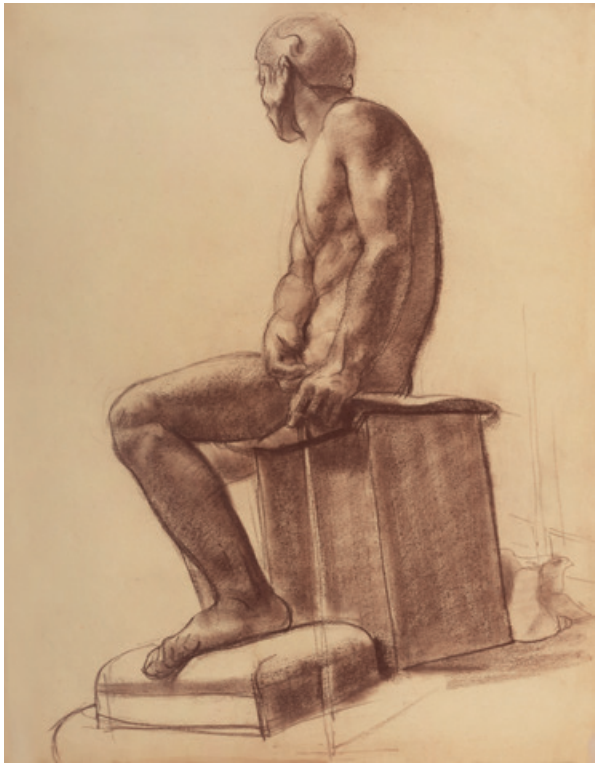
1.



2.



3.



4.



5.







7.



8.



52. Salone d'Onore con gli affreschi di Francesco Olivucci *La Promulgazione della Carta del Lavoro*, 1941, Forlì, Palazzo della Prefettura



9.







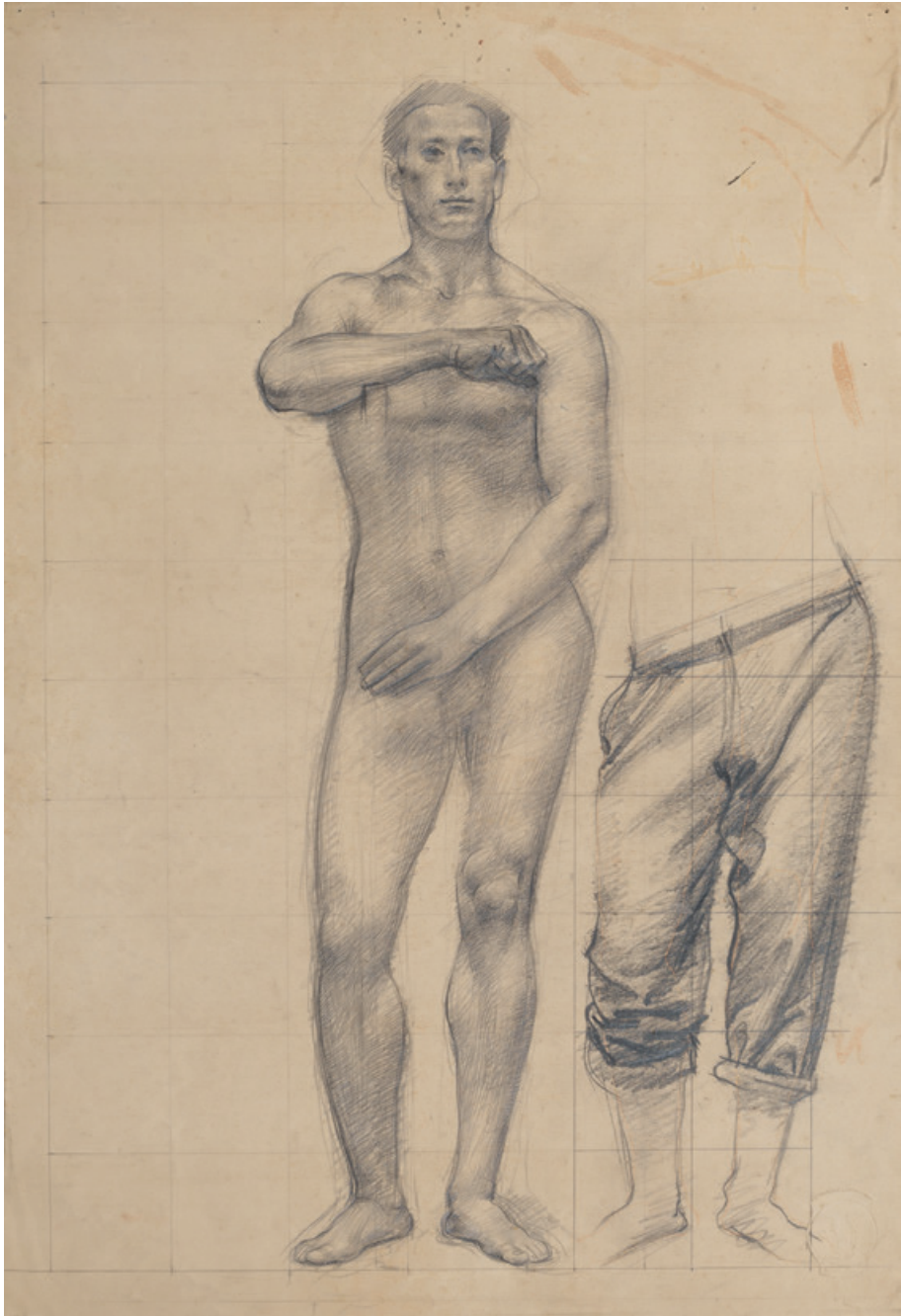
10.



(Autoritratto, dettaglio dell'opera a cat. 9)







13.



14.



15.



16.



53. Francesco Olivucci, *Operai al lavoro per un monumento celebrativo della Marcia su Roma per il Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura*, 1938 circa, olio su cartone, Forlì, collezione privata.





18.



19.



20.



21.





23.

a fronte:

24.





25.





27.









30.



54. Francesco Olivucci, *Il partigiano in carcere*, xilografia del politico dedicato alla memoria di Tonino Spazzoli, 1945



31.



55. Francesco Olivucci, *Il partigiano morente*, xilografia del politico dedicato alla memoria di Tonino Spazzoli, 1945





32.

a fronte:

56. *I meccanici*, foto d'epoca del cartone preparatorio perduto per gli affreschi dell'Istituto Tecnico Guglielmo Marconi di Forlì, 1941 ca., Forlì, archivio privato

57. *I falegnami*, foto d'epoca del cartone preparatorio perduto per gli affreschi dell'Istituto Tecnico Guglielmo Marconi di Forlì, 1941 ca., Forlì, archivio privato

alla pagina seguente:

59. Francesco Olivucci, *Atlante*, 1938, acquaforte

P. OLIVELLI
1938



CATALOGO

1. *Studio di nudo seduto accovacciato*, 1930-35 circa, sanguigna su carta, 290 x 315 mm
2. *Studio di nudo supino*, 1934-35 circa, pastello e sfumino su carta avana, 640 x 495 mm
3. *Studio di nudo stante*, 1934-35 circa, sanguigna e pastello su carta avana, 700 x 465 mm
4. *Studio di nudo sedente di profilo*, 1934-35 circa, pastello su carta avana, 635 x 495 mm
5. *Studio di nudo stante di profilo*, 1934.35 circa, sanguigna su carta avana, 640 x 495 mm
6. *Studio di due nudi maschili, cartone in rapporto con gli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, pastello, grafite, gouache, sfumino su carta avana, 172 x 195 cm
7. *Studio di nudo maschile di spalle in rapporto con gli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, matita su carta, 350 x 248 cm
8. *Studio di costruttore per la sezione della Promulgazione della Carta del Lavoro degli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, matita su carta, foglio ripiegato in due parti, 350 x 250 mm, misure totali 350 x 500 (al verso del foglio due studi di nudo a penna)
9. *Le belle arti, le arti meccaniche, aeronautiche e navali, cartone preparatorio per la Promulgazione della Carta del Lavoro degli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, pastello, grafite, gouache, tempera, sfumino su carta avana, 250 x 348 cm; bibliografia: *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, catalogo della mostra, Forlì, Musei di San Domenico, a cura di F. Mazzocca, Cinisello Balsamo 2013, p. 185.
10. *Autoritratto*, 1938 circa, pastello e sfumino su carta avana, 590 x 495 mm
11. *Studi di piedi e di una mano per la figura dello Scalpellino degli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, penna su carta, 330 x 240 mm
12. *Studi di scarpe calzate per gli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, penna su carta, 330 x 240 mm
13. *Studio di figura nuda e del medesimo motivo con indosso i pantaloni per gli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, matita su carta, 480 x 335 mm
14. *Studio di nudo di spalle per gli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, matita su carta, 335 x 240 mm
15. *Studio di gambe con pantaloni per gli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, matita su carta, 335 x 240 mm
16. *Studio di gambe con pantaloni per gli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, pastello su carta, 287 x 242 mm
17. *Operai al lavoro per un monumento celebrativo della Marcia su Roma, cartone preparatorio per gli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, pastello, grafite, gouache, tempera, sfumino su carta avana, 220 x 260 cm
18. *Studio di figura di schiena per gli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, sanguigna, 500 x 350

19. *Studio di nudo di spalle affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, pastello su carta avana, 350 x 500 mm
20. *Studio di figura di milite per gli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, carboncino su carta, 250 x 350 mm
21. *Studio di nudo per gli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, sanguigna su carta avana, 500 x 350 mm
22. *Studio di milite per gli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, sanguigna su carta avana, 500 x 350 mm
23. *Studio di nudo per gli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, sanguigna su carta avana, 500 x 350 mm
24. *L'Italia, cartone preparatorio per gli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, pastello, grafite, gouache, tempera su carta avana, 225 x 150 cm
25. *Studio di nudo di schiena per gli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, sanguigna su carta avana, 500 x 350 mm
26. *Studio di nudo di schiena per gli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, matita, carboncino e sfumino su carta avana, 480 x 330 mm
27. *Studio di testa di milite per gli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, sanguigna su carta avana, 350 x 295 mm
28. *Studio di figura di milite per gli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, matita, carboncino e sfumino su carta, 500 x 350 mm
29. *Operai che erigono una statua, cartone preparatorio per la sezione celebrativa della Marcia su Roma per gli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, pastello, grafite, gouache, tempera, sfumino su carta avana, 220 x 260 cm
30. *Soldato ferito, cartone preparatorio per gli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, gouache, tempera su carta avana, 110 x 150 cm
31. *Soldato ferito, cartone preparatorio per gli affreschi del Salone d'Onore del Palazzo della Prefettura di Forlì*, 1938 circa, gouache, tempera su carta avana, 110 x 150 cm
32. *I chimici, cartone preparatorio per gli affreschi dell'Istituto Tecnico Commerciale Guglielmo Marconi di Forlì*, 1940 circa, pastello, grafite, gouache, tempera su carta avana, 264 x 221 cm

BIBLIOGRAFIA

Siamo debitori alla dott.ssa Elisa Lodato, la cui tesi di laurea su Francesco Olivucci, discussa nell'anno accademico 2009-2010 presso l'Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, è stata una preziosa fonte di notizie e informazioni bibliografiche.

E. Thovez, *Artisti contemporanei: Constantin Meunier*, in "Emporium", vol. VIII, n. 54, settembre 1899

U. Ogetti, *I nani tra le colonne*, Milano 1920

Cenacolo artistico forlivese, in "La Piè", anno 1, novembre 1920

Cenacolo forlivese, in "Il Pensiero Romagnolo", 20 novembre 1920

G.C. Albonetti, *Un cenacolo forlivese*, in "Riviera Romagnola", 17 agosto 1922

Arte, in "Il Pensiero Romagnolo", 15 aprile 1922

G.C. Albonetti, *La Mostra Dirani-Olivucci*, in "Il Popolo di Romagna", 31 ottobre 1926

Mostra personale dei pittori Dirani e Olivucci, in "Il Popolo di Romagna", 17 ottobre 1926

C. Carrà, *L'arte decorativa contemporanea alla prima Biennale di Monza*, Milano 1923

G. Severini, *La peinture murale-Son esthétique et ses moyens*, in "Bulletin de l'Effort Moderne", 35-37, maggio 1927

D. Fossa, *Curare i Balilla*, in "Il Popolo di Romagna", 14 ottobre 1929

"La Colonna", a. 1, n. 12, dicembre 1933

L'inaugurazione dell'Asilo Santarelli, in "Il Popolo di Romagna", 14 novembre 1936

Zanoni, *Mostra personale del pittore Francesco Olivucci*, in "Il Corriere Padano", 30 marzo 1937

Reale Accademia d'Italia Fondazione Alessandro Volta, Atti dei convegni 6, Convegno di arti 25-31 Ottobre 1936 XIV, Tema: *Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, Roma 1937 -XV

Reale Accademia d'Italia Fondazione Alessandro Volta, Atti dei convegni 6, *Convegno di arti 25-31 Ottobre 1936 XIV, Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, Roma 1937 -XV

Gli affreschi di Palazzo del Governo, in "Il Popolo di Romagna", 11 marzo 1939

Resistenza, Olivucci Bianco e Nero: disegni, acqueforti, xilografie 1938-1948, catalogo della mostra (Forlì, Palazzo Albertini, 7-24 dicembre 1975), a cura di C. Albonetti et al., Forlì 1975 (Successiva ristampa, V. Flamini, G. Ravaioli (a cura di), Forlì 2003

D. Argnani, *La Resistenza romagnola nella grafica di Olivucci*, in "Il Forlivese" 25 dicembre 1975

R. Ricci, *Olivucci se ne è andato in punta di piedi*, in "Il Resto del Carlino", 24 marzo 1986

Q. Venari, *L'Asilo infantile Santarelli nella storia della comunità sociale e civile forlivese*, Minerbio 1989

Gino Severini. Affreschi, mosaici e decorazioni monumentali, 1921-1941, catalogo della mostra (Roma,

Galleria Arco Farnese), a cura di L. Prati, U. Tremonti, Roma 1992

L. Bedeschi, D. Mengozzi, *Personaggi della vita pubblica di Forlì e circondario. Dizionario bibliografico 1897-1987*, voll. I-II, Urbino 1996

G. Viroli, *La pittura dell'Ottocento e del Novecento a Forlì*, Forlì 1997

La città progettata: Forlì, Predappio, Castrocaro. Urbanistica e architettura tra le due guerre, catalogo della mostra, a cura di L. Prati, U. Tremonti (27 novembre 1999-26 marzo 2000), Forlì 1999

R. Ricci, *Ricordo di Francesco Olivucci nel centenario della nascita*, in "La Piè", anno LXVII, n. 6, novembre-dicembre 1999

Muri ai pittori. Pittura murale e decorazioni in Italia 1930-1950, catalogo della mostra (Milano, Museo della Permanente, 16 ottobre-3 gennaio 2000), a cura di V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni, Milano 2000

R. Ricci, *Olivucci*, in "La Piè", anno LXIX, n. 1, gennaio-febbraio 2001

Francesco Olivucci: opere grafiche, catalogo della mostra (Forlì 25 ottobre-2 novembre 2003), a cura di F. Bugani, G. Ravaioli, Forlì 2003

P. Caruso, *Olivucci, Arte e Resistenza*, in "Il Corriere di Forlì" 10 novembre 2003

F. Giuliani, *Francesco Olivucci eclettico forlivese*, in "Grafica d'arte, anno XV, n. 57, gennaio-marzo 2004

Colore e libertà, la bella stagione della xilografia in Romagna, catalogo della mostra (8 ottobre-13 novembre 2005), a cura di U. Giovannini, Rimini 2005

M. Gori, M. Lodovici (a cura di), *Casa Saffi. L'architettura, l'arte e la memoria nell'Istituto per la Storia della Resistenza e l'Età Contemporanea di Forlì-Cesena*, Cesena 2006

F. Bugani, *Un Palazzo, un'istituzione: Palazzo Piazza Paulucci di Forlì*, in "La Piè", anno LXXV, n.2, marzo-aprile 2006

R. Ricci, *Per non dimenticare Olivucci. La sua arte, un onore per Forlì*, in "Il Resto del Carlino" 4 novembre 2009

F. Bugani, G. Ravaioli, *Francesco Olivucci: la sua arte ad onore e decoro della città*, Forlì 2009

A. Mingotti, *Francesco Olivucci e il politico per Tonino Spazzoli*, in "La Piè", anno LXXVIII, n. 5, settembre-ottobre 2009

Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre, catalogo della mostra (Forlì, Musei di San Domenico, 2 febbraio-16 giugno 2013) a cura di F. Mazzocca, con la collaborazione di S. Grandesso, M.P. Maino, U. Tramonti, A. Villari, Cinisello Balsamo 2013

C. Muscolino, *Francesco Olivucci. Un maestro rinascimentale del XX secolo in Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, catalogo della mostra (Forlì, Musei di San Domenico, 2 febbraio-16 giugno 2013) a cura di F. Mazzocca, con la collaborazione di S. Grandesso, M.P. Maino, U. Tramonti, A. Villari, Cinisello Balsamo 2013, pp. 384-385



59. Francesco Olivucci, *Autoritratto con dedica alla nipote Giovanna*, 1973, Forlì, collezione privata

Finito di stampare nel mese di Marzo 2023 presso Arti Grafiche La Moderna, Roma

33

