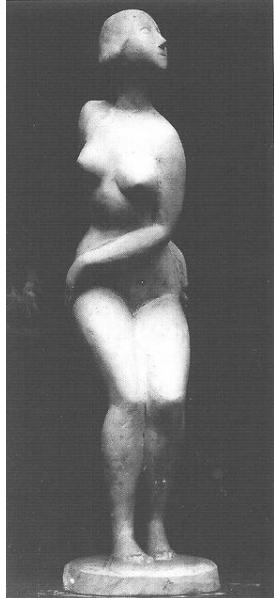


Ernesto De Fiori, l'«italianità» di uno scultore berlinese di adozione (1884-1945)

di Margherita d'Ayala Valva

Revisione: Flavio Fergonzi, Paola Mola



In risposta a un questionario preparato da Giovanni Scheiwiller in vista della sua monografia *Art Italien Moderne* (1930)¹, che gli richiedeva notizie delle sue origini, della sua formazione e dei suoi artisti di riferimento, della sua posizione nei confronti del movimento «Novecento», lo scultore Ernesto De Fiori scrive il 29 aprile 1929:

Famiglia di mio padre (originaria del Piemonte) è di Gorizia. Artisti non ve ne furono. Carriera artistica iniziata a 19 anni.

Autodidatta.

Scultura greca arcaica. Scultura gotica. Pittura: El Greco – Goya principalmente. Della Pittura italiana specialmente Giotto, Tintoretto, Guardi. Della moderna: Courbet, Delacroix, Manet, Cézanne, Renoir, Matisse, Derain².

Nella monografia Hoepli dedicata da Pier Maria Bardi allo scultore nel 1950, la pagina, pubblicata in facsimile, mostra solo il primo foglio del questionario, ora reperito nell'archivio Scheiwiller insieme a circa una quarantina di altri posti dall'editore ad artisti eminenti del tempo. Tali interessanti documenti, veramente dall'interno del dibattito artistico contemporaneo, elencano non solo dati biografici e percorso formativo, ma avanzano anche opinioni su movimenti contemporanei superati o in piena evoluzione, svelano i riferimenti e i punti cardinali degli artisti, che non esitano a prendere posizione. Alla domanda diretta sul movimento sarfattiano (ora a ridosso della seconda mostra che lo riunirà), De Fiori non risponde, e comprensibilmente, date le polemiche scatenate, come vedremo, con la sua partecipazione alla prima mostra del '26. Soccorre a darci un'idea delle posizioni dell'artista a queste date la risposta alla domanda «Che intende lei per arte moderna?». Qui De Fiori pronuncia chiaramente il proprio no ai movimenti di avanguardia, ma anche ai ritorni irriflettuti al passato: «La forma, una conseguenza del mio sentimento per il mondo, come espressione dello spirito. Non naturalismo, non espressionismo, non cubismo. Forse: vitalismo?»³.

¹ G. SCHEIWILLER, *Art Italien Moderne*, Parigi, 1930.

² Cfr. P.M. BARDI, *Ernesto De Fiori*, Milano, 1950, p. 7.

³ Archivio Scheiwiller, Milano. Devo il reperimento di questo documento a Fabio Vittucci, al cui studio in corso di stampa rimando per la problematica dei questionari Scheiwiller.

La strada personale seguita dallo scultore è qui suggerita più in negativo, attraverso la sua contrapposizione netta alla contemporaneità. I maestri qui elencati come di riferimento sono soprattutto pittori: ad ogni modo Bardi (il curatore del volumetto Hoepli), che conosce bene De Fiori per averlo frequentato forse già a Roma, ai tempi della collaborazione dello scultore alla rivista «Fronte», ma soprattutto nell'ultima fase della sua vita, a San Paolo del Brasile, dove il critico-mercante è direttore del Museo della città e lo scultore si è trasferito dal 1936 nell'impossibilità di rientrare a Berlino, riferisce che dalla pittura De Fiori si distolse sin dal primo giovanile viaggio a Parigi, dove aveva cercato avidamente tele di Cézanne e, vistele, raccontò: «Dopo rimasi due giorni chiuso nella mia stanza con la faccia contro la parete, deciso a non più dipingere»⁴. Del resto, egli che solo a Berlino aveva trovato il suo vero «habitat» sin dal 1914, alla domanda se avesse ricevuto alcun influsso dalla scultura tedesca, aveva risposto: «Al contrario, la scuola tedesca è stata influenzata da me, e da artisti come Lehmbruck, Kolbe e Sintenis»⁵.

Come vedremo più avanti, le dichiarazioni alla stampa o formulazioni teoriche di tal genere sono incoerenti con la sua opera, come accade spesso, in particolare nel caso di un artista di tale fulminante e mondano successo, che ritenne più volte di doversi esprimere e giustificare la propria poetica, e che giunse a ritrarre eminenti personaggi pubblici quali Paul von Hindenburg (1928) o celebrità dello spettacolo e icone della mascolinità e della femminilità quali il boxeur Jack Dempsey e l'attrice Marlene Dietrich (1931, **fig. 10**). Del resto, egli stesso, nel questionario di Scheiwiller, alla domanda se «può un artista essere critico d'arte imparziale», aveva risposto decisamente di no. Nelle proprie posizioni critiche, De Fiori si contrappone dapprima al movimento dada (1918), guadagnandosi gli sberleffi di Max Ernst, quindi all'astrattismo nell'ambito di un'inchiesta sul futuro del naturalismo (1925)⁶. Infine, in un'epoca di accesa propaganda, partecipa al dibattito sul futuro dell'espressionismo, su una *Volkskunst*, un'arte nazionale, in risposta alle formulazioni chiaramente espresse da Goebbels sulla «Deutsche Allgemeine Zeitung» nell'aprile del '33: sulla stessa testata lo scultore difende l'autonomia dell'arte dalla politica, non assumendo però una posizione chiara o in aperto contrasto con il regime⁷. In quello stesso anno, a risentire delle prime leggi antiebraiche è un personaggio a lui molto vicino, Alfred Flechtheim, suo gallerista da vent'anni, costretto ad emigrare a Parigi e a chiudere l'attività. Tre anni più tardi, dopo aver esposto un suo *Cavaliere* alla mostra per le Olimpiadi di Berlino del '36, lo stesso scultore intraprenderà il viaggio in Brasile da cui non farà più ritorno. L'intera sua produzione scultorea, essenzialmente privata, rivela del resto un'inadeguatezza di fondo alla scala monumentale richiesta prima da un movimento ufficiale come l'italiano «Novecento», in seguito dal regime del terzo Reich: rari esempi di tentativi in questo senso si hanno nelle due *Cariatidi* eseguite per il teatro privato di Max Reinhardt (1925) e nel succitato *Cavaliere* per le Olimpiadi di Berlino.



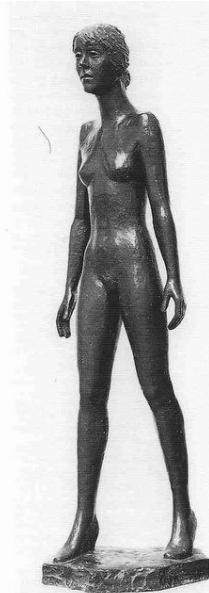
⁴ BARDI 1950, p. 8.

⁵ *Ibidem*, p. 10.

⁶ Cfr. E. DE FIORI, *Von „Neuer Kunst“*, in «Neue Zürcher Zeitung», 10 ottobre 1918; ID., *Über „Abstraktion“ und „Naturalismus“*, in P. WESTHEIM, *Künstlerbekenntnisse: Briefe, Tagebuchblätter, Betrachtungen heutiger Künstler*, Berlin, 1925, p. 283; entrambi gli scritti sono ora ristampati in *Ernesto de Fiori: das plastische Werk, 1911-1936*, catalogo della mostra (Berlino 1992) a cura di B. Vierneisel, Berlin, 1992, pp. 144-46, 151.

⁷ E. DE FIORI, *Wie können wir Künstler der Regierung helfen?*, in «Deutsche Allgemeine Zeitung», 28 aprile 1933, ora in *Ernesto de Fiori: das plastische Werk*, cit., pp. 164-165. In «Deutsche Allgemeine Zeitung», 11 aprile 1933 è l'articolo in cui Joseph Goebbels scrive: «Gut muß die Kunst sein, darüber hinaus aber auch verantwortungsbewußt, gekonnt, volksnahe und kämpferisch».

Ernesto De Fiori, la cui bibliografia quasi esclusivamente in lingua tedesca già lascia intendere fino a che punto sia giunto il radicamento dello scultore romano a Berlino, non lesina in vita dichiarazioni programmatiche, espresse oralmente o per scritto su giornali quali «Der Querschnitt», «Berliner Börsen Courier», «Berliner Tageblatt», «Deutsche Allgemeine Zeitung», ma esiste anche un singolo intervento in lingua italiana su «Fronte» nel '31, e in Italia si parla di lui negli anni Trenta su «La Casa bella», «L'Italiano» e «Domus», inoltre Giovanni Scheiwiller gli dedica ben due monografie Hoepli, una introdotta da Emil Szittya (1927), l'altra, si è visto, da Bardi. Nonostante la scarsità di documenti diretti e l'esiguo numero di opere salvate dalla guerra e conservate nei musei che ne testimoniano l'attività, oltre dieci anni fa le ricerche di Beatrice Vierneisel hanno permesso di allestire una mostra nel '92 al Georg Kolbe Museum di Berlino, nell'ambito di una stagione di studi in un centro che conserva un'importante raccolta di scultura tedesca della prima metà del secolo e che da un ventennio ne promuove lo studio e la ricerca.



La prima attività scultoria di De Fiori, a Parigi negli anni 1911-13 (figg. 1-2), testimonia ricerche formali indubbiamente vicine ad Archipenko e Brancusi: in seguito, il suo riferimento per questo periodo sarà da lui indicato in Maillol, il che significa rinnegare questa fase sperimentale della propria formazione. Anche in questo primo periodo, come in tutta la sua opera, rimane comunque presente e ben riconoscibile nell'opera finita, nonostante la stilizzazione, l'immagine del modello da *atelier*: sarà lo stesso artista a sottolineare che al centro del proprio interesse non è la risoluzione di un problema formale, ma il plasmare una figura nello spazio⁸. Man mano l'intervento della propria mano sarà sempre più evidente, sempre più denunciato, fino alle figure in terracotta degli anni Venti, come quella modellata dallo scultore in «Schaffende Hände» (mani che plasmano), film girato nel '27 da Hans Cürlis su De Fiori, Lederer, Kolbe, Belling, Steger, Sintenis e Hitzberger. Alcune sequenze del film (Figg. 7-8) ce lo mostrano chiaramente, se si pensi alla contesa tipicamente novecentesca fra intaglio e modellato, come un modellatore. Così descrive il regista il procedimento di De Fiori, osservandolo lavorare: «Comincia qui il vero processo del plasmare. È dall'argilla che le sue mani danno forma all'essere umano. Cioè, il torso stesso è la materia che diviene umana. Entrambe le mani impastano una data quantità di argilla a formare un petto, una spalla, un torso. Non sono forze generatrici né l'anatomia preconcetta e appresa accademicamente, né i motivi corporei che circoscrivono lo spazio otticamente secondo leggi di una proporzione sottilmente percepita. Il corpo è generato secondo una sua propria legge statuaria... [...]»⁹. Nelle superfici plasmate dalle mani dell'artista avvertiamo l'impasto dell'argilla che egli ora – a differenza dalle prime opere cubiste, gettate in bronzo con superfici lisce e pulite – non cerca più di nascondere o di sopprimere. Per cui i ritratti, anche una volta gettati in bronzo, rivelano tutte le finezze del modellato sul materiale molle del modello in argilla: qui la superficie alfine manifesta, come Wittkower scriveva per un altro grande modellatore (Jacob Epstein), la «calligrafia» dell'artista¹⁰.

Il tema principale dell'opera di De Fiori è, dal 1919 circa, il nudo maschile o femminile stante, quest'ultimo una figura emaciata e comunque proiezione del primo, talvolta con ai piedi scarpe con tacco e denominata «L'inglese» (fig. 3), o «L'americana», ed è spesso letto come il simbolo della

⁸ Cfr. DE FIORI 1925, p. 283: «l'opera d'arte 'astratta' nei casi migliori può essere solo lo sviluppo di un'idea formale, la spiegazione di un problema formale, mera teoria, quindi non una vera opera d'arte».

⁹ Del film oggi si conserva solo il brano che riguarda De Fiori (una copia è al Georg-Kolbe Museum). Il brano citato è la traduzione del commento di Cürlis (ora in Ernesto de Fiori: *das plastische Werk*, cit., p. 120).

¹⁰ R. WITTKOWER, *Sculpture. Processes and principles* [1977], trad. italiana di R. Pedio, Torino, 1995, p. 323.

sensibilità nervosa ed effimera della società degli anni Venti¹¹. Qui – mai come in altri casi – è lampante l’ispirazione oggettiva e legata all’*atelier* che caratterizza queste figure, non idealizzate come i coevi nudi di Kolbe, che hanno spesso l’apparenza di divinità distanti e chiuse in se stesse (**fig. 4**), ma concretamente riconoscibili come modelli plasmati in studio, non come dei tipi. Per Kolbe si trovano immediatamente punti di contatto con tipologie arcaiche (egizie), ma De Fiori non denuncia con tale decisione l’ispirazione arcaica, e se ne estranea conferendo al suo modello l’attualità di un nudo femminile moderno, con tanto di scarpe con tacco (e le gambe femminili erano allora fonte di voyeuristica curiosità, come si vede da alcune illustrazioni tratte dalla rivista «Der Querschnitt», 1925: **fig. 5**). Eppure da questi suoi modelli De Fiori si tiene a una debita distanza emotionale, creando figure fredde e prive di alcuna volontà di creare condizioni di simpatia, sebbene, come si è detto, tale operazione sia molto lontana da intenti astrattivi: da chi ha studiato a fondo lo scultore è stata attribuita allo scetticismo che caratterizza l’atteggiamento dello scultore negli anni Venti, dopo l’esperienza bellica¹².

Occorrerà inoltre richiamare l’attenzione sull’affermazione succitata di De Fiori sull’influsso determinante di Aristide Maillol per la sua formazione francese: come si è detto, altri sono i suoi riferimenti a Parigi in quei primi decenni del secolo, tuttavia a giustificare tale giudizio incongruente basterà ricordare l’enorme fortuna di Maillol in Germania negli anni Venti, visto come l’iniziatore della modernità nella scultura francese, grazie al *topos* della sua presunta ‘grecità’ che lo vede contrapposto al ‘gotico’ Rodin. Tali premesse si sviluppano, nonostante le avverse correnti nazionalistiche, e culminano nel ’28 nella personale dell’artista francese alla galleria Flechtheim, nel cui comitato organizzatore, diretto dal collezionista Harry Graf Kessler, si trovano tutti gli scultori del circolo della galleria: Rudolf Belling, Arno Breker, Kurt Edzard, Hermann Haller, Moissey Kogan, Georg Kolbe, Renée Sintenis, e De Fiori (**fig. 9**)¹³. Indubbiamente francesi, dunque, le radici del fare scultoreo di De Fiori (come si deduceva anche dalla menzione di Cézanne come nume tutelare dei propri inizi a Parigi), e pienamente novecentesco – a differenza di altri scultori come Fritz Klimsch, le cui basi radicano nella pienezza ottocentesca di un Rauch e il cui percorso deve molto a un Hildebrandt. L’evoluzione delle figure plasmate da De Fiori – prima staccate ed astratte dallo spazio circostante nella loro politezza di matrice vagamente cubista – va invece verso forme più legate allo spazio che le crea tramite una modellazione resa evidente dalle tracce della mano, dei pollici e dei polpastrelli dell’artista.



Bardi riferisce un’affermazione dello scultore: «L’atteggiamento di un corpo umano è quello della sua anima. Sono convinto che questo atteggiamento sia il più nobile, anzi l’unico soggetto della scultura d’oggi... [...] Come unica convenzione da cui la scultura non si potrà mai sciogliere, senza cessare di essere scultura, resta il corpo umano»¹⁴. È una professione di fede, questa, che trova un riscontro in negativo nelle riflessioni di Arturo Martini degli Quaranta sul perché «un pomo modellato, che dovrebbe destare interesse al pari di una Venere, resti un pomo modellato»¹⁵. L’accostamento si giustifica nella chiave di fondamentale rifiuto dell’astrattismo in entrambi gli scultori: sebbene negli anni in cui scrive queste parole Martini sembri aver perduto la fiducia nelle

¹¹ Sulla fortuna e il significato de «L’Inglese», di cui un esemplare in bronzo è stato acquistato nel 1985 dal Georg Kolbe Museum, cfr. B. VIERNEISEL, «Die Engländerin. Eine Bronzeplastik von Ernesto De Fiori», Berlin, Georg-Kolbe-Museum, 1989, pp. 14-23.

¹² B. VIERNEISEL, *Der Bildhauer Ernesto De Fiori*, in *Ernesto de Fiori: das plastische Werk*, cit., p. 20.

¹³ Sulla fortuna di Maillol in Germania, cfr. A. HARTOG, *Zwischen «Ausducks-Plastik» und «Klassik». Die Rezeption Maillols in Deutschland*, in *Aristide Maillol*, catalogo della mostra (Berlin – Lausanne – Bremen – Mannheim 1996-97) a cura di U. Berger, J. Zutter, München, 1996, pp. 181-89.

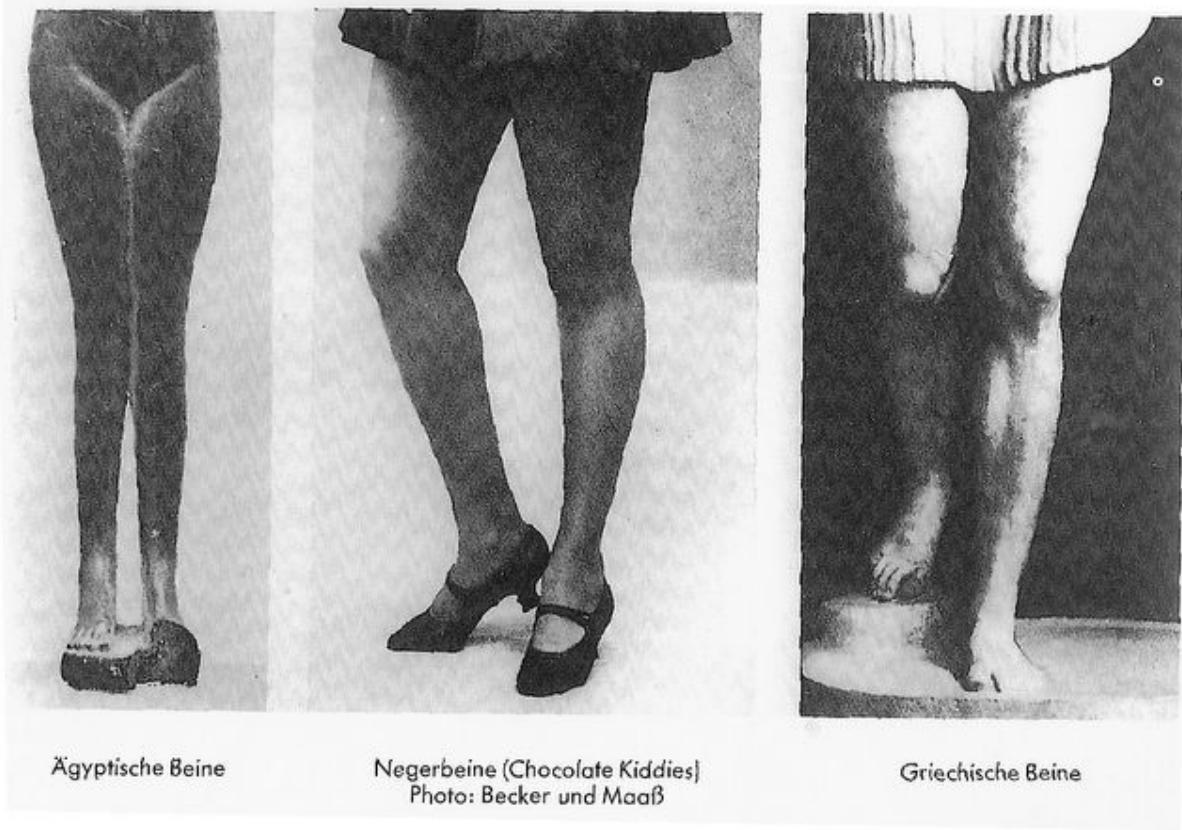
¹⁴ BARDI 1950, p. 13.

¹⁵ A. MARTINI, *Primi aforismi* [1944], in *La scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di E. Pontiggia, Milano, 2001, p. 15.

possibilità ulteriori della scultura, egli non consentirà mai all'astrattismo, e De Fiori, su «Fronte», la rivista dalla breve vita della scuola romana, ribadisce come l'arte astratta sia una «strada senza uscita»¹⁶.

Ed è ben il legame con Martini, conosciuto a Parigi nel 1911, a introdurre lo scultore nella sua patria d'origine, a indirizzare il suo inserimento nel circuito espositivo avviato dal gruppo di Margherita Sarfatti: sarà grazie al suo intervento che De Fiori sarà invitato a partecipare alla «Prima Mostra d'Arte del Novecento Italiano», nel '26. Scrive Martini a un amico nell'ottobre 1925:

Io ho lavorato come ho potuto nella tristezza, a Milano ho sentito che si sta preparando una grande esposizione con cospicue competenze e non so come me la caverò, hanno perfino chiamato lo scultore più celebre di Germania, un italiano spaesato un certo De Fiori che ho conosciuto tanti anni fa a Parigi e che non ti nego ha qualità essenziali. La Sarfatti spara tutte le sue cartucce contro di me, ma credo invano. Con De Fiori ce la vedremo bene¹⁷.



In quest'occasione De Fiori esporrà tre sculture, in seguito ritirate: un autoritratto e due ritratti (fig. 6)¹⁸. Questo ritiro si può spiegare con la polemica sull'«italianità» dell'artista scatenata nel marzo 1926 da Michele Biancale e Antonio Maraini sulle colonne del «Popolo d'Italia», originata soprattutto dal fatto che lo scultore durante la prima guerra ha combattuto nelle fila dell'esercito tedesco. Alberto Salietti scrive a De Fiori per precisargli il ruolo di salvaguardia dell'«italianità» che ha il Comitato dell'esposizione milanese¹⁹. La risposta a questa lettera giunge dal gallerista dello scultore a Berlino, Albert Flechtheim, ed è un'orgogliosa rivendicazione del carattere

¹⁶ E. DE FIORI, *Scultura*, in «Fronte», giugno 1931, pp. 11-12.

¹⁷ A. MARTINI, *Le lettere 1909-1947*, prefazione di G. Comisso, Firenze, 1967, p. 180.

¹⁸ Cfr. *Catalogo illustrato della 1ª Mostra d'Arte del Novecento Italiano*, Milano, febbraio-marzo 1926.

¹⁹ La lettera di Salietti è sintetizzata in appendice da C. GIAN FERRARI in R. BOSSAGLIA, *Il Novecento Italiano. Storia, documenti, iconografia*, Milano, 1979, p. 169.

cosmopolita di un'arte «di lotta» come quella di De Fiori: «Se è un soldato, allora è un lottatore, e un lottatore per la grande Arte in tutto il mondo»²⁰. In seguito lo scultore non sarà invitato ad esporre più ad alcuna delle mostre del gruppo sarfattiano, nemmeno a quella berlinese del '29.

Il '26 è per De Fiori in Germania il momento culminante di una parabola che si chiuderà in Brasile, e più di un italiano si avanza in sua difesa, con la costante dell'affermazione del carattere sovranazionale della sua arte: in tal senso devono intendersi gli interventi di Giovanni Scheiwiller, che ristampa uno scritto di Emil Szittyà ed include l'artista nella sua monografia del '30 cui si accennava in apertura. Szittyà lo descrive come un uomo che, nonostante l'apparenza del *dandy* impeccabilmente vestito di abiti londinesi, ha un concetto alto e serio del fare arte, che «parte sempre da se stesso e, le rare volte che ha imparato qualcosa da qualcuno (Maillol) [...] si tratta anche allora di esperienza e reminescenze egocentriche». La difesa dall'accusa di antipatriottismo consiste nell'affermare che «l'appartenenza etnica in uno scultore come Fiori, è sempre subordinata, come presso i Greci, alle esperienze etiche. [...] Se anche gli obiettivi che egli modella sono somiglianti alle forme esterne del modello, le figure dalla mano di Fiori che le plasma ricevono qualcosa che le innalza sopra le razze»²¹.



ERNESTO DE FIORI *„Ritratto del capitano Sarocchi“*

Ad ogni modo, tali accuse, come quelle subite un decennio prima da Adolfo Wildt a causa del suo nome e della sua opera di matrice secessionista e nordica, estranea al coevo panorama italiano, portano in Italia a un'ambigua interpretazione del percorso di De Fiori, che viene letto, in quelle rare occasioni che ce lo presentano, secondo gli schemi canonici che lo raccordano con l'antico, o con radici etrusche, in parallelo a Martini.

Nel '31, sulle pagine della sua rivista «L'Italiano», Leo Longanesi equivoca volutamente le parole di Szittyà per ribadire il carattere dello scultore che vuole estraneo alle avanguardie: «Non diremo, com'è accaduto al critico Szittyà, che la forza di De Fiori sta tutta “nel suo egocentrismo”; se così ci esprimessimo, finiremmo col far credere ai nostri lettori italiani che l'arte di De Fiori sia legata a quelle disperate avanguardie che qui non trovano ospitalità». Affermando che, insieme a Maillol e a Despiau, egli è «uno dei pochi che hanno

definito la scultura moderna», ricorda che la sua modernità si lega sempre alla tradizione, non perdendo «quei segni che definiscono il cuore della sua razza»²². Più avanti, sulla stessa rivista, si legge un breve trafiletto a firma di Sandro Volta, che chiarisce in modo perentorio il «carattere di De Fiori» nella sua formazione tedesca, ma soprattutto nelle sue origini radicate «nella civiltà artistica mediterranea»:

Ho detto che io considero Ernesto De Fiori come il più grande scultore vivente, e non me ne pento. La rivendicazione delle qualità italiane di questo artista italiano e germanico mi pare un assunto che avrebbe dovuto impegnare la nostra critica d'arte già da tempo, se critici d'arte si potessero chiamare i cronisti che esercitano tale professione in Italia.

Ho detto anche che io non considero Ernesto De Fiori come un artista italiano, ma bensì come un artista italo-germanico, perché certe influenze della sua formazione tedesca mi sembrano evidenti; ma quello che veramente conta, la sua prepotente natura plastica, è nostra, è italiana, appartiene alla

²⁰ La lettera di Flechtheim, riprodotta in facsimile in *Ernesto de Fiori: das plastische Werk*, cit., p. 74, è pubblicata già in BOSSAGLIA 1979, p. 169.

²¹ E. SZITTYÀ, *Ernesto de Fiori*, in «Veröffentlichungen des Kunstarhivs», n. 11, Berlin, 1926: l'articolo, tradotto in italiano da Giacomo Prampolini, introduce la monografia Hoepli del '27 dedicata allo scultore («Arte Moderna italiana», n. 9, serie II – scultori, n. 2), pp. 8, 10.

²² L. LONGANESI, *De Fiori*, in «L'Italiano», n. I, a. VI, marzo 1931, pp. 20-23.

civiltà artistica mediterranea, rientra in pieno nella grande tradizione egiziana prima, poi greca e latina, fiorentina infine, fino all'ultima grandezza espressa da Medardo Rosso.

Se invece di attenersi esclusivamente ai registri dello Stato Civile e ad altri elementi di ordine burocratico, i cronisti di cui sopra avessero qualche familiarità coi puri valori dell'arte, se ne sarebbero già accorti da un pezzo²³.

Una cronaca di Piero Torriano su «La Casa Bella» tornava già l'anno precedente (1931) sulla questione dell'«italianità» di De Fiori: «L'italianità dello scultore si scorge appunto in questa sua capacità riassuntiva per mezzo della quale la verità e il carattere si compongono nello stile, pigliando quel tono che ha dell'antico e del moderno insieme»²⁴. Su un'altra rivista di arredamento e architettura, «Domus» – anch'essa forse attribuibile all'interessamento di Bardi – lo scultore, ormai già in Brasile, appare nel '38 nuovamente al pubblico italiano: una breve nota illustrata da cinque sue opere ne ricorda agli italiani la vicenda risalente al decennio precedente e l'impegno in suo favore da parte di Giovanni Scheiwiler e della rivista «L'Italiano»²⁵.



A chiudere il cerchio di questo breve percorso critico – che talvolta può apparire ozioso nei suoi tratti di più stereotipato nazionalismo, ma deve spiegarsi in chiave delle coeve riflessioni su «romanità» e «germanesimo» (del '41 è lo studio di Longhi *Arte italiana e arte tedesca*, che polemizza con la rigidità degli schemi proposti da Wölfflin un decennio prima²⁶) – soccorre infine Valentiner, che nel '46 accosta la plastica di De Fiori a quella di Martini, nel segno di comuni radici etrusche²⁷.

Nel 1950, alla XXV Biennale di Venezia, una retrospettiva di De Fiori mostra ben tredici sculture, quattro acquarelli e venticinque disegni dell'artista naturalizzato tedesco, che solo nel '26 aveva esposto in Italia, scatenando quelle polemiche sulla sua nazionalità di cui si è detto. Fra i commissari della mostra è presente Alberto Giacometti, che affianca a De Fiori una retrospettiva di quel grande modellatore che è Medardo Rosso.

²³ S. VOLTA, *Carattere di De Fiori*, *ibidem*, p. 23.

²⁴ P. TORRIANO, *Cronache d'arte. Italiani all'estero: Ernesto De Fiori*, in «La Casa Bella», a. III, n. 35, novembre 1930, pp. 57-58.

²⁵ G. MUCCHI, *Cinque sculture di Ernesto De Fiori*, in «Domus», XVI, febbraio 1938, pp. 36-37: «De Fiori è oggi per noi una specie di scultore-fantasma: nel senso che tutti lo conoscono, tutti hanno visto riprodotta qualche sua opera e tutti ricordano almeno qualcuno dei suoi ritratti famosi – però nessuno sa dove egli sia, che cosa faccia, qual sia l'ultima sua posizione nella critica europea, quali le sue ultime opere. Dopo l'apparizione fugace e burrascosa del «capitano Sarrocchi» alla prima mostra del '900, nessuna opera sua ha più varcato le frontiere d'Italia. Qualche suo scritto è stato pubblicato dall'«Italiano» di Longanesi, forse l'unica nostra rivista che abbia tenuto rapporti con lui».

²⁶ Cfr. R. LONGHI, *Arte italiana e arte tedesca* [1941], ora in *Da Cimabue a Morandi*, Milano, 1973, pp. 3-33; H. WÖLFFLIN, *Italien und das deutsche Formgefühl* [1931], trad. italiana a cura di M. Ghelardi, Livorno, Sillabe, 2001. Su questo momento della riflessione di Wölfflin, inserita nel quadro ampio del rapporto dei tedeschi con l'arte figurativa in relazione all'Italia, si veda H. BELTING, *The Germans and their Art*, trad. inglese di S. Kleager, Yale University Press, 1998 [1^a ed. tedesca 1993], pp. 49-60.

²⁷ W.R. VALENTINER, *Origins of modern sculpture*, New York, 1946, p. 43.

Immagini, dall'altro verso il basso:

- Fig. 1. Ernesto De Fiori, *Ursula*, 1912
- Fig. 2. Ernesto De Fiori, *Testa*, 1913
- Fig. 3. Ernesto De Fiori, *L'inglese*, 1924
- Fig. 4. Georg Kolbe, *Malaiin*, 1916
- Fig. 5. Pagina tratta dalla rivista «Der Querschnitt», 5, 1925, p. 785
- Fig. 6. Ernesto De Fiori, *Ritratto del capitano Sarocchi*, 1925
- Fig. 7. Sequenza dal film di Hans Cürlis *Schaffende Hände*, 1927