

Roma: Realtà e Visione

Cinzia Virno

Quasi tutti gli artisti, italiani o stranieri, che hanno anche solo transitato a Roma già dalla fine del Settecento, hanno inteso confrontarsi con la città nei suoi vari aspetti e, nell'ambito dell'arte moderna, ne hanno offerto un'interpretazione spesso personalissima e fuori dagli schemi.

Nata come collezione capitolina, la Galleria Comunale d'Arte Moderna di Roma conserva numerosi di questi esempi utili per comprendere, non solo le singolari vicende artistiche legate alla capitale nel corso del tempo, ma anche, e forse soprattutto, per riconoscere nei soggetti e nel modo di rappresentarli dei vari artisti, quelle differenze nella concezione e nello stile che costituiscono la peculiarità di ciascuno di essi.

La selezione di opere su questo tema, condotta per la riapertura della Galleria, comprende dipinti che vanno dal vedutismo romano del secondo Ottocento, fino ai principali esempi del Novecento in genere, con particolare riferimento alla Scuola romana, di cui il museo possiede un nutrito e importante gruppo di opere. Tuttavia, più che un'attenzione al dato cronologico, o all'aspetto critico – del quale, soprattutto per gli Anni Trenta e Quaranta a Roma, esiste una letteratura molto vasta – si è intesa offrire una mirata e trasversale panoramica sui soggetti, ovvero, su quegli spunti, offerti agli artisti, da una città che è anche – e soprattutto – sinonimo di antico, di bellezza, di storia, di cambiamenti urbanistici, ma anche di semplice quotidianità.

Inevitabilmente, molte di queste opere, specie quelle realizzate dall'Ottocento agli anni Trenta, sono oggi immagini della cosiddetta "Roma sparita", testimonianza, un po' nostalgica, di una città profondamente cambiata, stravolta dalle costruzioni e invasa dal traffico. Molte di esse, dunque, assumono ora anche un valore documentario, fotografano luoghi della memoria oggi scomparsi o fortemente mutati, mostrandosi come pure e inconfondibili forme, completamente fruibili nella loro autonoma ed incontaminata bellezza.

All'interno di questa selezione è possibile evidenziare alcuni "percorsi", che attraverso tematiche più specifiche rivelano gli aspetti più significativi offerti dalla città di Roma. L'intento è quello di presentare un'ampia panoramica di temi che la interpretino in tutte le sue accezioni, dal reale all'immaginario, scoprendo anche alcuni aspetti della "romanità" intesa nel senso più ampio del termine, ovvero non solo come appartenenza alla classicità, ma anche come forza creatrice e conservatrice di valori universali.

La suggestione dei luoghi

La scelta di alcuni artisti presenti in collezione, è rivolta ai luoghi più ameni di Roma, non necessariamente monumentali. Il risultato è una via di mezzo tra pittura squisitamente paesistica, e veduta cittadina dove, quasi sempre, l'elemento urbano si fonde con quello naturalistico, ancora oggi presente in città grazie alle strade alberate e all'esistenza di numerose ville.

Un dipinto del 1868, di Scipione Vannutelli, è, cronologicamente parlando, uno dei primi esempi, e, certamente, tra i più significativi. Si farebbe fatica a riconoscere l'ambiente magico e silenzioso offerto dalla veduta senza il soccorso della delibera di acquisizione del comune di Roma. Questa ci informa che l'opera raffigura la "Quercia del Tasso", ovvero una veduta di *Sant'Onofrio al Gianicolo*¹ nel punto prescelto dal poeta come luogo di meditazione [tav. I]. Lo spazio aperto e sopraelevato, dove oggi sorge il grande complesso ospedaliero del Bambino

Gesù, è un'oasi di pace, luogo in cui una donna, abbandonato il bambino sul prato, si accinge a raccogliere i fiori. Vannutelli risolve questa veduta con un tocco leggero e una luce calda e soffusa alla "Corot", rivelandosi, pur nei rari esempi che dedica a questo genere, un grande pittore di paesaggio².

Di registro opposto, perché priva dell'elemento paesistico, ma ugualmente luogo della memoria, è la *Veduta di Piazza Barberini* del pittore spagnolo José Villegas y Cordero [tav. II].

Nonostante il primo soggiorno dell'artista a Roma sia documentato nel 1869, l'opera attesta la sua presenza nella città, già prima di questa data. Vi si nota infatti sulla destra, la *Fontana delle Api* di Bernini, rimossa, per problemi di viabilità nel 1865 e solo nel 1915 ricomposta e rimontata all'inizio di via Veneto. Il 1865 va assunto, quindi, come termine "ante quem" per la realizzazione del dipinto. La piazza, che appare molto più ampia di quanto non sia ora, mostra la sua fisionomia prima di essere interessata dagli interventi urbanistici che cambieranno il volto del quartiere Ludovisi avviati nel 1885. In questa veduta di Roma Villegas utilizza una pennellata fluida ed un tono cromatico prevalente che varia dall'ocra al grigio all'azzurro. L'opera, dipinta con grande scioltezza e rapidità, è saturata di quella cultura, tecnica e coloristica, derivante dal pittore catalano Mariano Fortuny. Uno stile pittorico che fece molti proseliti anche presso gli artisti italiani e che fu appellato, con accezione in parte critica, come "fortunismo".

Influenzato dalle ricerche sul vero di Nino Costa e legato alla società "In Arte Libertas" di cui quest'ultimo è promotore, è il romagnolo naturalizzato romano, Norberto Pazzini che, nell'opera *Antichi bagni a Ripetta* del 1885 [tav. III], ci offre ancora un angolo della città profondamente mutato. Si tratta del Lungotevere nella zona di Campo Marzio prima della costruzione degli argini del fiume³. Sulla riva di quest'ultimo, è visibile un insieme di capanne e di strutture provvisorie chiuse dietro da una serie di alberi. Il taglio orizzontale, assegnato alla veduta, permette di seguire la curva del Tevere fino a ricomprendere, all'orizzonte, gli edifici lontani della città. Il fascino di quest'angolo incontaminato di Roma, è reso attraverso la costruzione attenta delle forme ed una gamma di tinte fredde che ne accentuano l'aspetto nostalgico e malinconico rivelando la componente emotiva della pittura di paesaggio di derivazione costiana⁴.

Di poco successivo il dipinto che ritrae *Grottarossa*, sulla via Flaminia, opera di Adolfo De Carolis [tav. IV]. Verosimilmente eseguito tra il 1895 ed il 1900, nel corso del primo soggiorno a Roma dell'artista marchigiano, è anch'esso realizzato nell'orbita costiana⁵, ma risolto in maniera più "espressionista" rispetto al quadro di Pazzini, per via del segno forte, quasi inciso, e del colore rosso bruno conferito alle rovine romane riprese all'ora del tramonto. È questo, per De Carolis, pittore, incisore e freschista, il momento in cui si concentra la sua produzione paesistica, certamente limitata rispetto all'interesse prevalente per la figura. Per questo e per l'esiguo numero di soggetti romani ai quali l'artista ha fatto riferimento, questa veduta si rivela di particolare interesse.

Per l'Esposizione Internazionale del 1911, allestita a Roma per celebrare il cinquantenario dell'unità d'Italia, Onorato Carlandi, noto per i suoi paesaggi e per le vedute della città, attivo esponente del gruppo dei XXV della Campagna Romana, realizza il Trittico denominato *Alba Nuova*, in quell'occasione acquistato dalla Galleria Imperiale di Vienna⁶. L'opera è un inno alla romanità nel senso più stretto del termine. Nei tre pannelli che lo costituiscono, sono infatti: al centro, una veduta del Foro romano e, ai lati, il Monte Sacro e la via Appia. La Galleria Comunale possiede il bozzetto preparatorio che l'artista ha realizzato per il Foro romano [tav. V], uno studio dal vero reso con una pennellata veloce e sicura. Rispetto a questo, nella versione definitiva l'artista ha ampliato lo spazio della veduta rendendo, inoltre, più compiuta e minuziosa la tecnica pittorica.

Nipote di Carlandi, e come lui esponente dei XXV della Campagna Romana, è Pompeo Fabri che dedica l'intera sua produzione alla città e ai suoi dintorni in opere eseguite prevalentemente all'acquerello. Fabri è un artista singolare e, per l'epoca in cui opera, costituisce un fatto a sé. Interessato esclusivamente alla rappresentazione del vero, ne dà un'interpretazione originalissima affidata ai colori, delicati ma stridenti, stesi a larghe e leggere campiture, che conferiscono alle immagini un aspetto irrealistico, quasi onirico. Per questa ragione, l'attrazione delle sue vedute romane si fa unica, anche quando non si tratta di luoghi di particolare fascino intrinseco. È il caso, quest'ultimo, di *Via di Porta Latina* [tav. VI], opera realizzata nel 1915, dove la strada in prospettiva è delimitata, a sinistra, dalle mura del Parco degli Scipioni e, a destra, da quelle del medievale convento di San Giovanni a Porta Latina. La strada deserta, resa con mirabili trasparenze, emana un senso di quiete quasi sacrale sottolineato dalla vista, in lontananza, della cupola di San Pietro. Dipinto dallo stesso Fabri, l'anno successivo, è l'acquerello intitolato *Terme di Caracalla* [tav. VII], nel quale l'artista ritrae uno degli angoli più pittoreschi della capitale, ovvero – come indica egli stesso nell'iscrizione apposta sul retro – le suddette Terme, la chiesa di Santa Balbina e la Passeggiata Archeologica, viste in lontananza dall'altura del Palatino. Un angolo di Roma particolarmente suggestivo e per questo caro a tutto il gruppo dei "XXV".

Da sempre tra i luoghi più amati, anche dell'arte moderna, è certamente la zona di Trinità dei Monti di cui sono presenti due interessanti esempi. Il primo è *Il Pincio dal mio studio* di Renato Tomassi, dipinto dall'artista nel 1929 dall'alto del suo studio in via Margutta. L'opera è una descrizione attenta dell'altura su cui svetta Villa Medici, della quale è ben visibile il lato principale sovrastato dalle due altane [tav. VIII]. I toni, dal verde scuro, al verde brillante, al giallo degli alberi in alto e sulla discesa, contrastano con il colore chiaro degli edifici rendendoli più nitidi e perfettamente delineati. Realizzato nella fase in cui, la sua pittura è dettata, ancora, dall'attrazione per il vero, precedente alla disgregazione delle forme caratteristica delle opere del dopoguerra⁷, questo scorcio di Tomassi è ancora memore del miglior vedutismo ottocentesco.

Circa dieci anni più tardi, in maniera meno analitica, il medesimo angolo della città è dipinto da Orfeo Tamburi [tav. IX] in un quadro che il Governatorato acquista alla Biennale di Venezia del 1940⁸. Due anni dopo il suo primo viaggio a Parigi, avvenuto nel 1935, Tamburi esegue il grande affresco intitolato *Carnevale Romano*, all'interno del Nuovo Palazzo dell'Anagrafe. Una commissione importante, strettamente legata alla città⁹, tema al quale, insieme alla figura, l'artista rivolge particolare interesse in quel periodo. Come è visibile in questa immagine di *Trinità dei Monti*, alla fine degli anni trenta, nei ritratti e nelle vedute di Roma, l'artista si avvicina ai modi e al sentimento della Scuola romana, mediati dall'esperienza parigina e dall'attrazione per Cézanne. Quasi vent'anni più tardi, Tamburi dipinge ancora Trinità dei Monti, da un punto di vista diverso, nell'opera presentata alla Rassegna di Arti figurative di Roma e del Lazio del 1959¹⁰. In quest'ultima, nonostante i ripetuti soggiorni a Parigi, l'influsso francese è quasi scomparso, sostituito da un segno deciso che sottolinea e racchiude le forme rivelando le sue note e prevalenti doti di disegnatore.

La città silenziosa: Scorci, Monumenti, Demolizioni

Una città disabitata, pressoché priva dell'elemento umano, è quella che si mostra in alcune delle opere esposte. Dipinti che vanno dai primi anni Trenta alla seconda metà degli anni Cinquanta, dove angoli della città, vedute del Colosseo, panorami del Tevere, sono i protagonisti assoluti;

come pure spettri di edifici o cumuli di macerie, le cosiddette "demolizioni", sintomo di un cambiamento in atto, un momento di passaggio che sta trasformando, per sempre, la città.

Nel 1930 Mario Mafai dipinge *Le case del Foro Traiano*, una delle sue opere più note, esposta alla Quadriennale del 1931 ed acquistata, in quell'occasione, dal Governatorato [tav. X]. Il dipinto ritrae un angolo di Roma che, proprio in quegli anni, andava scomparendo per la creazione della via dell'Impero, oggi via dei Fori Imperiali. All'anno precedente datano i primi successi dell'artista che prende parte alla mostra di giovani pittori romani organizzata dall'Associazione "Il Convegno"¹¹ e alla Prima Mostra del Sindacato Laziale fascista degli artisti, dove presenta *Tramonto* e *Tramonto sul Lungotevere*¹². È proprio nel recensire quest'ultima che, Roberto Longhi, definisce il gruppo Mario Mafai - Antonietta Raphaël - Scipione, come "Scuola di via Cavour". Si tratta, com'è noto, del nucleo originario della Scuola romana, al quale, di lì a poco, aderisce anche il giovane Marino Mazzacurati. Non è questa la sede per approfondire i vari aspetti e la grande portata che questo sodalizio ha avuto nell'ambiente culturale romano degli anni Trenta e Quaranta, peraltro ampiamente sviscerati da numerosi e attenti studi. Si vuole altresì, anche in questo caso, porre l'accento sulla scelta di soggetti romani operata dagli artisti e sulle modalità della loro realizzazione.

L'anno in cui dipinge *Le case del Foro Traiano* è, per Mafai, quello del suo primo viaggio a Parigi da cui torna nel novembre per tenere, con Scipione, la prima personale alla Galleria di Roma, in via Veneto. È verosimile che l'opera in questione, sia stata dipinta dopo il suo rientro, alla fine dell'anno. L'esperienza parigina arricchisce infatti la sua pittura di toni caldi, e sapientemente modulati, desunti dagli impressionisti e qui ravvisabili nelle case e nelle rovine in primo piano. Una visione "in diretta" dei cambiamenti urbanistici in corso è colta invece da Mafai nell'opera *Demolizione di via Giulia* del 1936¹³ che, l'anno dopo, è presente all'esposizione alla Galleria Cometa e alla Mostra del Sindacato laziale fascista presso la quale viene acquistata dal Governatorato [tav. XI]. La visione degli edifici sventrati si carica qui di un sentimento doloroso e nostalgico, la cui liricità è accentuata dal ricorso ad una raffinata modulazione di toni. La compostezza delle costruzioni mutilate non arriva, però, a suggerire il senso decadente della rovina riconoscibile, invece, nelle *Demolizioni* di Afro [tav. XII], opera realizzata intorno al 1939¹⁴. Soggetto di difficile identificazione, e forse in parte di fantasia, potrebbe riferirsi alle demolizioni operate alle pendici del Campidoglio, ovvero quelle della zona Tor de' Specchi e piazza Montanara, distrutte nei medesimi anni per far posto alla via del Mare, oppure a quelle intorno al mausoleo di Augusto, oggi piazza Augusto Imperatore. Afro conferisce a queste sue demolizioni l'aspetto di una massa indefinita, accentuata da una luce antica, quasi di torce accese, in cui si riconoscono soltanto degli archi e un edificio dalla facciata ricurva sul lato destro. Solo la presenza di due operai e di un paio di scale poggiate sulla destra, suggerisce l'idea del lavoro in atto. Per il resto la struttura si avvicina alle rovine di un enorme complesso della Roma antica. D'altro canto, negli stessi anni, l'artista dipinge le rovine della Basilica di Massenzio, del Palatino e del Foro romano alle quali conferisce un'analogia resa pittorica.

Tra i dipinti che ritraggono il Colosseo, il primo, in ordine cronologico, è quello realizzato da Achille Funi nel 1930 [tav. XIII], esposto quello stesso anno alla Galleria Milano ed acquistato, dal Governatorato alla Prima Quadriennale, l'anno successivo¹⁵. Distaccatosi ormai definitivamente dalle ricerche cubo-futuriste e magico-realiste, Funi in quest'epoca si orienta verso un ritorno al classicismo con il conseguente recupero della forma e della funzione anche "compositiva" del colore. Qui l'inquadratura della veduta è stretta e ravvicinata. L'imponente monumento è tagliato sulla destra, mentre, sul lato opposto è visibile un tratto dell'arco di Costantino ridotto ad un dettaglio. Attratto dalla "Romanità", dall'antichità in genere, e dall'arte dell'affresco, l'artista attribuisce ai due monumenti romani la teatralità di quinte prospettive

attraverso le quali, sotto un cielo di un azzurro intenso, è visibile la città con le sue costruzioni sull'altura verdeggianti del colle Oppio.

All'estremo opposto si colloca un'opera della maturità di Stradone, *Incontro al Colosseo* [tav. XIV] datata 1956. In questa, l'immagine anticlassica e deformata del monumento fa da sfondo alla sagoma di un cane e a due figure, vagamente riconoscibili, al centro della scena.

L'anfiteatro romano è anche uno degli elementi compositivi del dipinto di Monachesi, *A foglia morta su Roma* [tav. XV], eseguito intorno al 1940, esposto quell'anno alla XXII Biennale di Venezia, ed acquistato nel 1942, direttamente dall'artista. Opera di registro completamente diverso, rientrando appieno nel secondo futurismo, mostra all'osservatore tra nuvole bianche ombreggiate d'azzurro: un gruppo di case a schiera dai tetti rossi, il Colosseo, appunto, con l'arco di Costantino e un piccolo porto con un peschereccio. Pittore e scultore marchigiano di nascita, romano d'adozione, Monachesi aderisce alle tematiche futuriste nel 1932 lasciando nelle aeropitture alcune delle sue opere più significative. A questo filone appartiene ancora l'opera in questione, una visione fantastica di Roma presa dall'alto. Il titolo dato al quadro dall'artista suggerisce una caduta, ma non in picchiata: un lento scendere sulla città dal cielo, consentendone la visione da un punto di vista privilegiato. Il mosaico di elementi più o meno identificabili, è una composizione pittorica complessa di "frammenti e scorci urbani che emergono dalle nuvole come apparizioni o ricordi"¹⁶. Un'opera realizzata con un impasto di colori corposi, sapientemente miscelati, vivace testimonianza dell'alto livello tecnico e formale raggiunto da Monachesi negli anni Trenta e Quaranta.

Vicine tra loro nell'epoca e nella concezione spaziale, sono ancora due vedute dell'anfiteatro romano rese in chiave neo metafisica e riferibili alla seconda metà degli anni Cinquanta. Quelle di Riccardo Francalancia e Francesco Trombadori. Nella prima, *Dal Colle Oppio* [tav. XVI], il Colosseo è visibile sullo sfondo a sinistra ed è ripreso da un punto di osservazione leggermente sopraelevato. Viene realizzata dall'artista nel 1956, in un momento di recupero della sua felice stagione metafisica e di relativo successo, anche espositivo, dopo un periodo di isolamento. Qui il tono mesto e nostalgico della composizione è accentuato, oltre che dal nitore delle forme, dai toni spenti e dalla quasi totale assenza di contrasti luministici. Il dipinto è presente al Concorso vedute di Roma indetto nell'ambito della Rassegna di Arti figurative di Roma e del Lazio, nel 1959, insieme a *Mattino a Ponte Sisto* di Trombadori e ai *Tetti di Roma* di Guttuso¹⁷. Tutte opere allora premiate, acquistate in quella occasione dal Comune di Roma ed ora qui esposte.

Il Colosseo di Francesco Trombadori [tav. XVII] è invece uno scorcio ravvicinato della strada, la via dei Fori Imperiali, con il monumento che si erge nitido e imponente sullo sfondo. Un quadro riferibile alle ricerche artistiche condotte dal pittore nel dopoguerra, che hanno per soggetto città e paesaggi lineari e deserti, al quale vanno avvicinate le altre sue due vedute qui esposte: *I propilei di Villa Borghese* e *Mattino a Ponte Sisto* [tav. XVIII a, b], riferibili al 1955. Opere tutte realizzate nell'ultimo periodo della sua pittura passata dal divisionismo al nitore purista della fase neoclassica, quest'ultimo ancora vivo in vedute come queste, silenziose ed attonite che dipingerà fino alla morte.

I propilei di Villa Borghese focalizza l'inquadratura verso il propileo di sinistra e la via di Villa Ruffo; un lato del Piazzale Flaminio che conduce a Villa Strohl Fern, dove l'artista ebbe la sua casa studio, dal 1919 fino al 1961 anno della morte. Cambiamenti, più o meno recenti, hanno modificato la zona. Oggi il traffico, la costruzione della metropolitana ed il via vai dei pedoni, hanno stravolto quell'aspetto ameno e silenzioso che l'artista ha voluto sottolineare attraverso poche tinte fredde e calibrate ed una precisa modulazione delle forme.

Mattino a Ponte Sisto è invece una suggestiva immagine del Tevere, soggetto particolarmente amato da Trombadori. Dipinto sui toni prevalenti del grigio-azzurro, la linea d'orizzonte modulata, verso destra, dalla cupola di San Pietro, dagli alberi, dalle costruzioni. Le sponde del

Tevere e gli archi del ponte si riflettono nell'acqua creando un gioco di chiaro scuri; la massa del fiume è centrata all'interno della composizione. Ponte Sisto, che si vede in lontananza, è stato ripreso dal ponte Garibaldi sufficientemente distante per offrirne una vista completa.

Il Tema del Tevere, era già stato affrontato da Amedeo Bocchi, altro pittore di villa Strohl Fern, oltre vent'anni prima, nel 1931, nell'opera *Sole d'inverno* [tav. XIX]. Un'immagine presa dall'alto del fiume, non del tutto fedele, esposta alla personale del pittore allestita alla III Mostra del Sindacato regionale fascista delle Belle Arti dell'anno successivo¹⁸ e presso lui stesso acquistata nel 1934. Il dipinto è l'immagine ammaliante, quasi magica, di una fredda giornata d'inverno accesa dalla luce soffusa e dorata di un chiarore mattutino, e la cui immobilità a destra, è interrotta solo dal passaggio di un tram. Una rara, quanto suggestiva, veduta dell'artista che ha fatto del ritratto femminile il punto fermo della sua arte.

Immagini dal quotidiano

Uno degli aspetti più interessanti e vari della pittura ispirata alla città di Roma, dall'Ottocento all'epoca moderna, riguarda quei luoghi, ambienti e situazioni che hanno, in qualche modo, a che fare con la quotidianità. Siano essi mete di passeggiate e incontri cittadini, monumenti che fanno da sfondo a scene di vita comune, oppure vedute della città meno note e consuete: tetti, strade, palazzi moderni e privi di una connotazione storico monumentale.

La vena intimista conferita da Francesco Ferraresi, pittore e scultore romano, all'opera *La Casina Valadier al Pincio*, realizzata intorno al 1920 [tav. XX], la fa rientrare in questo filone di tematiche meno impegnate e più familiari. La pennellata corposa e vibrante crea giochi di luce ed ombra sul prato, sulle fronde degli alberi e sui gradini che conducono al portico. Qui si intravede la figura di una donna elegantemente abbigliata, una presenza silenziosa e discreta, seduta ad un tavolo.

A questa parte di Villa Borghese si riferiscono altre due opere esposte, di epoche diverse. A differenza della precedente, in ambedue, la figura ha un ruolo rilevante e il luogo è solo un contesto entro il quale si compie la scena. La prima è *Musica al Pincio* [tav. XXII], dipinta da Armando Spadini nel 1913 e acquistata nel 1925. Il dipinto è realizzato in un momento decisivo per la carriera dell'artista: l'anno in cui partecipa alla prima Secessione romana e in cui avviene l'acquisto delle sue opere da parte dello stato. È in questa occasione che il pittore conosce la pittura francese dei Fauves e dei Nabis, specie di Matisse, Bonnard, Vallotton. Un incontro fondamentale per il suo percorso, negli anni dal 1913 al 1917, poi rinnegato e bollato come quel "mezzo periodo che ho avuto di impressionismo"¹⁹. Soggetto elaborato in più versioni²⁰, *Musica al Pincio* è una scena vivace e colorata, sviluppata in orizzontale, con carrozze e cavalli, uomini e gentildonne protette da ombrellini che ascoltano l'orchestra. La seconda, realizzata più di vent'anni dopo, è *Villa Borghese o Passeggiata al Pincio* [tav. XXIII], dipinta da Franco Gentilini nel 1936. Proveniente dalla Collezione Mucci è esposta dall'artista alla Quadriennale del 1939 insieme a *Ville Romane*. Le figure quasi impalpabili e dai contorni sfumati passeggiano sul piazzale delimitato dalla balaustra e chiuso da una fitta vegetazione. Al movimento di queste ultime si contrappongono la staticità del cane accucciato in primo piano e della scultura marmorea in fondo a destra. Sebbene si svolga all'aperto, la scena è carica d'intimismo, un carattere riscontrabile nelle opere di Gentilini già all'inizio degli anni Trenta²¹.

Più avanti ancora di quasi un ventennio, il rapporto fra figura ed ambiente esterno è anche felicemente risolto in un'opera tarda di Camillo Innocenti. Datata 1955, è il ritratto di una ragazza che posa, davanti alla Fontana di Trevi [tav. XXI]. Superata da tempo la fase divisionista, già da 1925, momento in cui si trasferisce al Cairo per dirigere la locale Accademia

di Belle Arti, Innocenti mostra nella sua pittura qualche segno di stanchezza, un muto ripiegarsi su se stesso di cui è profondamente consapevole e del quale, dall'Egitto, scrive a Lancellotti: "Facilmente immaginerai quanto soffro per questa lontananza dalla mia cara Patria. Ma cosa potrei trovare più alla mia età con un'arte che non è alla moda e che non potrei cambiare? Perciò eccomi qua, ma non penso, non sogno che Roma nostra e mi struggo dal desiderio di tornarci" ²². Torna infatti a Roma nel 1942 dove muore diciannove anni dopo ²³. In questa fase decadente si distinguono poche, significative opere, come questa, coraggiosamente giocata sul giustapporsi del bianco della camicetta della ragazza e di quello marmoreo della fontana. L'immagine della giovane è "fermata", sull'imponente sfondo, mentre guarda di sbieco lo spettatore – una mano sul fianco, l'altra che trattiene un ventaglio colorato – in una posa studiata, alla maniera di una foto che documenti il suo viaggio nella capitale.

Privo di figure è un altro nucleo di opere che ci offrono immagini della quotidianità. Angoli della città ritratti dalla finestra di una comune abitazione o che gli autori hanno dipinto dall'alto dei loro studi nei vari quartieri romani.

Datata 1931 è una veduta urbana di Giovanni Guerrini [tav. XXIV] ²⁴. Piuttosto anonimo nella connotazione del luogo sebbene vi si possa riconoscere un lato di piazza Vittorio Emanuele, il dipinto, esposto alla biennale del 1932, è citato genericamente, in catalogo, come "*Paesaggio romano*" ²⁵. L'opera rientra appieno nella ricerca operata da Guerrini negli anni Trenta, periodo in cui il versatile artista – dedito anche al mosaico, all'affresco, all'architettura e all'arredo – concentra la sua attenzione sul paesaggio, con particolare attenzione alla veduta cittadina. Il linguaggio adottato in questo caso, è quello di una pittura raffinata, dal gusto quasi primitivistico, mentre al soggetto – la piazza vista dall'alto – l'artista ha conferito l'aspetto di un ambiente consueto e familiare.

Un angolo qualunque della città, luogo di per sé privo di particolare interesse, è anche il soggetto del *Paesaggio romano*, di Giuseppe Capogrossi [tav. XXV], databile intorno al 1939 e acquistato alla Sindacale Fascista dell'anno successivo. Dopo aver soggiornato più volte a Parigi, dal 1931 Capogrossi, con Emanuele Cavalli e Corrado Cagli, orienta la sua ricerca verso quello che verrà definito "tonalismo romano", ambito della Scuola romana, attraverso il quale colore e luce costruiscono le forme, mediante la modulazione dei toni. In questo senso va letta anche l'opera in questione, dove la "romanità" della veduta è affidata alle tinte, dal rosa carico al rossiccio, dei palazzi in primo piano dipinti nei colori tipici della città.

Ancora una città né monumentale né storica è anche il soggetto di *Tetti di Roma* di Renato Guttuso [tav. XXVI], realizzato nella seconda metà degli anni Cinquanta. Chiuso il periodo postcubista, il dipinto fa parte di quel nutrito gruppo di opere aventi per soggetto i tetti della città, la maggior parte delle quali appartiene al ciclo dei "*Tetti di via Leonina*" ripresi dallo studio di via Cavour, dove l'artista si trasferisce nella seconda metà degli anni Cinquanta. Un soggetto con il quale Guttuso aveva avuto un primo approccio nel 1940 dipingendo i tetti di via Pompeo Magno, al quartiere Prati ²⁶, e ora esplicitamente risolto in termini di realismo figurativo.

Un'altra veduta dei tetti di Roma è nel *Paesaggio romano* di Fausto Pirandello [tav. XXVII], immagine di un anonimo luogo cittadino, qui però reso in maniera molto diversa. Alla descrizione attenta e precisa delle forme e ai colori accesi e sanguigni di Guttuso, si contrappone, in Pirandello, una materia densa e pastosa, una modulazione, quasi a monocromo, sui toni dell'ocra. L'artista risolve lo stesso soggetto in maniera antirealistica, come pura e magica visione. Una pittura istintiva che smaterializza le forme e attraverso la quale il pittore "*denuncia la propria soggezione ai caldi colori di questa città straordinaria*" ²⁷. Databile tra il 1935 e il 1938, il dipinto viene acquistato alla biennale di Venezia del 1940 dove l'artista presenta anche *Natura morta* e *Bagnanti* ²⁸. La sua partecipazione è accolta con favore dalla critica che sottolinea l'originalità della sua arte. Scrive infatti Pavolini: "*Con Pirandello siamo nel*

più straordinario caso 'personale' della pittura italiana ultima: egli è fuori d'ogni schema, d'ogni parentela. Sconcertante come il padre suo..."²⁹. Ai limiti dell'astrazione, questo paesaggio urbano rivela, forse più che nelle coeve figure, la vena poetica di Pirandello, che in questo periodo, come sostiene Crispolti, si conferma: "un grande eretico nella sua vigorosa declinazione realistico-materica espressionista, praticata in un tonalismo caldo e materico personalissimo"³⁰.

Storia e simbolo: dal "Sic Transit" di Hirémy Hirschl alla Roma visionaria di Scipione.

Il carattere simbolico avvicina due opere apparentemente molto distanti: il *Sic transit* di Adolf Hirémy Hirschl [tav. XXX] e *Il Cardinal Decano* di Scipione [tav. XXXII]. Ancora orbitante in ambito ottocentesco, conosciuta ed apprezzata solo dagli addetti ai lavori la prima. Traguardo dell'arte moderna e universalmente nota la seconda. Opere certamente dissimili, dal punto di vista stilistico e iconografico, appartenenti ad epoche diverse – nonostante a separarle corra poco più di un ventennio – rivelano, tuttavia, un analogo modo di sentire e rappresentare la città. Ambedue, infatti, offrono un'intricata immagine di Roma attraverso un racconto fatto di citazioni e di complessi riferimenti.

Hirémy Hirschl, ungherese di nascita e viennese d'adozione, benché intriso di cultura nordica, almeno fino allo scorcio del '900 può definirsi un conservatore. È forse proprio il contatto con la città di Roma, nella quale – dopo aver usufruito del "Rom-Preis" negli anni Ottanta dell'Ottocento si stabilisce definitivamente nel 1898 – a condurlo verso una pittura risolta in chiave storico – simbolica che culmina, appunto, con le visioni evanescenti del "Sic Transit". Realizzato nel 1912, questo è forse da leggersi – come suggerisce Garms – quale "estremo esempio di quel millenario lamento di Roma" che va da "Dante a Petrarca" a "Du Bellay e Chateaubriand"³¹. L'opera è un gigantesco polittico che si compone di cinque pannelli seguendo, in questo, la tradizione della grande pittura religiosa medievale. Ai due estremi scene di distruzione: *Visioni di peste del popolo*, a sinistra e *Guerra e peste percorrono la campagna*, a destra. Nelle due ante più piccole, ai lati del pannello centrale, *La giovane chiesa* – nella quale si notano un ciborio con, sullo sfondo, un Cristo Pantocratore a mosaico – e *Il tempio pagano*, con la statua di una divinità sulle rovine di un tempio antico. Sul pannello principale è dipinta *La Roma solitaria*, immagine altamente simbolica di una figura avvolta di luce che rappresenta il cristianesimo trionfante. La vittoria della città cristiana su quella pagana è dunque il tema della complessa composizione.

I bozzetti esposti, due per i particolari del pannello centrale con *La Roma solitaria* [tavv. XXVIII a e XXIX], e uno per quello di sinistra con *Visioni di peste del popolo* [tav. XXVIII b], testimoniano la genesi dell'opera e rivelano alcune differenze rispetto alla soluzione definitiva.

Roma e la cristianità sono anche i riferimenti iconografici del *Cardinal Decano* di Scipione, sebbene, ad ispirarlo, non sia la Roma trionfante bensì quella oscura e decadente a lui contemporanea. Nonostante le sue origini marchigiane, fortissimo e il rapporto dell'artista con la città. Gli anni 1929 e 1930, con l'incalzare della malattia che, a breve, lo avrebbe condotto alla morte, sono quelli della sua più intensa attività, "dell'urgenza di espressione"³² ed è proprio nel '30 che realizza quest'opera³³ proponendo, in chiave simbolico-espressionista, il ritratto del cardinal Vincenzo Vannutelli, Decano del Sacro Collegio. Questo rappresenta il lavoro più importante ed emblematico della sua breve vita. Il suo tormento interiore, dovuto alla consapevolezza di un'esistenza precaria, ha certamente avuto un peso nell'elaborazione della complessa iconografia, carica di motivi allegorici, dalle tinte cupe e dal segno forte e incisivo. Diversi i richiami ad importanti precedenti artistici, ravvisabili nell'opera, e dovuti ad un

desiderio quasi spasmodico di conoscenza da parte del pittore: dal *Ritratto di Innocenzo X* di Velazquez della Doria Pamphili, alla pittura del Greco e di Goya, all'arte italiana da Caravaggio a Magnasco. Ma, fra tutti, sono il segno nervoso e la pittura accesa di toni surreali del Greco ad attrarlo in modo particolare³⁴. L'artista attinge a piene mani dall'iconografia cristiana. La sua Roma, in questo caso, è piazza San Pietro, simbolo per del cattolicesimo, riconoscibile dalla cupola, dall'obelisco centrale e dal loggiato berniniano. Da questo si affacciano, come figure spettrali, le sculture dei Santi, alle quali si contrappone il grande orologio della facciata sul lato opposto. Il cardinale, seduto su una sorta di trono, giganteggia occupando quasi tutto lo spazio del quadro. Le dita delle mani, volutamente troppo lunghe, si contorcono in modo innaturale, mostrando, nella destra, il grande anello simbolo del potere. Numerosi i riferimenti allegorici. La colomba, elemento cristiano dai molteplici significati, qui probabilmente assunto come attributo dello Spirito Santo³⁵; l'enorme chiave, richiamo a San Pietro – e quindi al luogo sfondo della composizione – il dado con il numero tre, simbolo della Passione di Cristo. E ancora, la fontana, a destra, che getta acqua verso l'alto, origine di vita spirituale e di salvezza; infine l'angelo, che spunta dietro il seggio del cardinale, messaggero in terra della volontà divina. La mancanza di volume e la voluta sproporzione tra le parti architettoniche accentua l'irrealità dell'immagine ricercata dall'artista ed, evidente in altre sue opere coeve. Tra queste è *La via che porta a San Pietro* [tav. XXXI],³⁶ un olio su tavola, acquistato alla prima Quadriennale. Qui, la "Spina dei Borghi" – dipinta prima delle demolizioni attuate da Piacentini nel 1936 per la realizzazione della via della Conciliazione – è ripresa da Piazza Pia. Anche in questa veduta Scipione rivela la ferma intenzione di andare oltre la mera rappresentazione del dato reale. L'immagine mostra il cielo e le strade carichi di colore dai toni rosso cupo, come in un incendio notturno, e quegli edifici sghembi, del cui equilibrio dichiara di non curarsi³⁷. La cupola di San Pietro ora è pura visione, una presenza che si percepisce appena, rivelandosi, eterea, al centro dietro gli edifici. In alto a destra, appena abbozzato, San Pietro si libra nell'aria, seduto sul suo seggio, all'interno di una nuvola a forma di clipeo.

Altri quattro pezzi di Scipione – inchiostri acquerellati con il *Colosseo*, *Ponte Sant'Angelo*, *Il Foro Traiano* e *San Giovanni in Laterano* [tavv. XXXIII a, b e XXXIV a, b] – fanno parte di un gruppo di trenta disegni presenti alla mostra postuma dell'artista allestita nell'ambito della Quadriennale del 1935 e presso la quale il Governatorato le ha acquistate, insieme al *Cardinal Decano*. Tutte opere realizzate tra i 1929 e il 1931³⁸. In queste, la natura visionaria del pittore è mitigata dall'assenza di elementi simbolici e risolta attraverso un segno incisivo, ma discontinuo, volto a cogliere, non l'aspetto esteriore della realtà, quanto la sua stessa essenza.

Come già *La via che porta a San Pietro*, anche *Il Foro Traiano* è ripreso prima delle demolizioni che, proprio in quel periodo, stavano interessando la zona³⁹. L'angolazione è diversa rispetto al citato *Le Case al Foro Traiano*, dell'amico Mafai. Qui sono visibili le chiese di Santa Maria di Loreto, quella del Santissimo Nome di Maria, e la Colonna Traiana. Questo disegno è da mettere in relazione con *La Cortigiana romana* (collezione privata), altra opera molto nota di Scipione, dove le due chiese e la colonna fanno da sfondo alla donna seduta, sebbene riprese da un'angolazione diversa. La veduta di *San Giovanni in Laterano* mostra il lato verso via Merulana, con gli edifici sulla sinistra, l'obelisco al centro e, sulla destra, la grande mole della facciata del Palazzo Lateranense. In queste opere grafiche, il fine trasfigurante dell'artista è affidato ad un tratto nervoso, particolarmente evidente in quest'ultimo disegno, dove il cielo minaccioso, denso di nubi che si accalcano disordinate, le finestre sghembe e fuori asse del Palazzo Lateranense, sottolineano l'intenzione di una visione antiretorica della città. Un carattere peculiare a tutte le opere di Scipione che, di Roma, in particolare, ha lasciato le sue più originali testimonianze.

¹ Governatorato di Roma - Verbale dei decreti e delle deliberazioni del Governatore, Estratto n. 7488 del 24 ottobre 1927. L'opera risulta acquistata, presso il pittore Onorato Carlandi, proprio "per arricchire la collezione capitolina della 'Roma sparita'".

² Vannutelli è infatti, soprattutto, pittore di storia e di ritratti. Tuttavia, nella sua vena paesistica, Martinelli giustamente ravvisa "uno degli aspetti meno noti ma più validi della sua attività artistica" (V. Martinelli, *Paesisti romani dell'Ottocento*, Roma 1963, p. 91).

³ L'avvio dei lavori per la costruzione dei muraglioni avvenne nel 1876, ma i lavori non furono completati che nel 1901.

⁴ Cfr. B. Gasperini, in *La poesia del vero / Pittura di paesaggio a Roma tra Ottocento e Novecento da Costa a Parisani*, Macerata, Camerino 2001, catalogo della mostra a cura di G. Piantoni, Roma 2001, p. 58, n. 36.

⁵ De Carolis aveva conosciuto Nino Costa a Roma nel 1892 e, in quello stesso anno, si era avvicinato alla Società "In Arte Libertas".

⁶ Cfr. L. Mattarella, in *gcamc. Roma - Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea. Catalogo generale delle collezioni*, a cura di C. Virno, coordinamento di G. Bonasegale, Roma 2004, p. 180.

⁷ Per notizie su Tomassi si veda: *Renato Tomassi (1884-1972). Ritratti e vedute*, Roma 2004, catalogo della mostra a cura di C. Virno, Roma 2004.

⁸ *XXII Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia 1940, catalogo della mostra, Venezia 1940, p. 163, n. 12.

⁹ *Tamburi: le città, i volti, le maschere*, Premio Rosa Papa Tamburi, Jesi 1998, catalogo della mostra a cura di L. Mozzoni, Cinisello Balsamo (Mi) 1998, p. 20.

¹⁰ *Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio. Mostra-concorso 'Vedute di Roma'*, Roma 1959, catalogo della mostra, Roma 1959, p. 29, n. 17 (tav. 5).

¹¹ F. Matitti, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Catanzaro 2006, vol. LXVII, p. 202.

¹² *Prima Mostra del Sindacato Laziale Fascista degli artisti*, Roma 1929, catalogo della mostra, Roma 1929, p. 39, nn. 9 e 10.

¹³ A. Cambedda, in *I Catalogo Generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, a cura di G. Bonasegale, Roma 1994, pp. 356-359 ripr.

¹⁴ T. Zambrotta, *ibidem*, pp. 203-205, n. 3 ripr.

¹⁵ M. Rovigatti, *ibidem*, pp. 310-313, n. 54 ripr.

¹⁶ F. Pirani, *Dalla "conquista dell'aria" alla "nostalgia della terra"*, in *Percorsi del Novecento Romano dalla Galleria Comunale d'Arte Moderna*, Roma 2010, catalogo della mostra a cura di M. E. Tittoni, M. Catalano, F. Pirani, C. Virno, Roma 2010, p. 56.

¹⁷ *Rassegna d'arti figurative di Roma e del Lazio*, 1959, cit., p. 28, n. 5 (tav. 6). Le opere di Trombadori e Guttuso sono rispettivamente indicate a p. 28, n. 4 (tav. 8) e p. 29, n. 19.

¹⁸ *III Mostra del Sindacato Regionale Fascista di Belle Arti*, Roma 1932, catalogo della mostra, Roma 1932, p. 25, sala VI, n. 2.

¹⁹ Cit. in *Spadini*, Roma 1983-1984, catalogo della mostra a cura di P. Rosazza Ferrarsi, L. Titonel, introduzione di D. Durbé, Milano 1983, p. 14.

²⁰ Spadini ne dipinge una dozzina nell'inverno 1913. Tra questi, il più vicino all'opera in esame è quello proveniente dalla raccolta Fiano, ora in collezione privata a Firenze. Cfr. *Armando Spadini / 1883-1925 / tra Ottocento ed Avanguardia*, Poggio a Caiano 1995, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Firenze 1995, p. 70, n.13, tav. 13 a p. 38.

²¹ Si vedano ad esempio, *Il piccolo concerto* e *Il padre e la ballerina* del 1931 o *Modelle nello studio* del 1932, soggetto rielaborato con una diversa iconografia nel 1938. Cfr. A. Jouffrey, *Franco Gentilini*, Milano 1987, pp. 10 ripr., 50 tav. 4, 51 tav. 5 e 55 tav. 9.

²² Cit. in F. Bellonzi, *Camillo Innocenti*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma MCMLXI, p. s.n. (ma 3).

²³ S. Cortesini, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., 2004, vol. 62, pp. 403-405.

²⁴ Di questo autore la Galleria comunale possiede altre quattro vedute tra cui un altro *Paesaggio romano*, del 1934, veduta dall'alto del Giardino degli Aranci all'Aventino.

²⁵ L'opera è indicata al numero 21 della sala 36. In quell'occasione Guerrini espone anche: *Estate in Romagna, Romagna, Le tre mogli e Signorina* (nn. 22-25), cfr. *XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1932*, Venezia 1932, catalogo della mostra, seconda edizione, Venezia 1932, p. 126.

²⁶ *Tetti di Roma (Paesaggio romano - Via Pompeo Magno)*. Si veda: *Renato Guttuso / Dipinti e disegni 1932-1986*, a cura di E. Crispolti, F. Carapezza Guttuso, M. Duranti, Bologna 1998, p. 28, n. 5 ripr. a p. 29.

²⁷ C. Gian Ferrari in *Fausto Pirandello*, Milano 1995, catalogo della mostra a cura di C. Gian Ferrari, testi di C. Gian Ferrari, M. Fagiolo dell'Arco, F. Matitti, F. Gualdoni, M. Quesada, Milano 1995, p. 17.

²⁸ *XXII Esposizione Internazionale d'arte*, Venezia 1940, catalogo della mostra, seconda edizione, Venezia 1940, p. 130, n. 35.

²⁹ C. Pavolini, *La XXII Biennale di Venezia*, in "Il Popolo di Roma", Roma, 18 maggio 1940.

³⁰ E. Crispolti, *La pittura del Primo Novecento a Roma*, in *La pittura in Italia. Il Novecento / 1 / 1900-1945*, a cura di C. Pirovano, Milano 1991, Tomo primo, p. 535.

³¹ J. Garms, *Adolf Hirémy Hirschl (Temesvar 1860 - Roma 1933)*, Feltre (BI) 1993, catalogo della mostra, Città di Castello (Pg) 1993, p. 12.

³² M. Properzi, in *La pittura in Italia*, cit., Tomo secondo, p. 1062.

³³ Per un'analisi puntuale del dipinto si veda: M. Rovigatti, in G. Bonasegale (a cura di) 1994, cit., pp. 419-424, n. 109 ripr.

³⁴ Si veda lo scritto dello stesso Scipione *Il Mistero religioso del Greco*, pubblicato postumo in "Primato", 1 dicembre 1941.

³⁵ Secondo le parole del Battista : "...*Ho visto lo Spirito scendere come una colomba dal cielo e posarsi su di lui*" (Giovanni, 1, 32).

³⁶ Di questo soggetto la Galleria possiede anche un disegno ad inchiostro acquerellato, con minime varianti, datato 1930. Quest'ultima indicazione ci permette di riferire al '30 anche la tavola. Si veda: M. Rovigatti, in G. Bonasegale (a cura di), 1994, cit. pp. 424-425, n. 110 ripr.

³⁷ "...*Quel cervello che dice di non curarsi se le case stanno o no in piedi, finisce per fare di tutto che pencolino...*", V. Guzzi, *Pittura italiana contemporanea*, Milano 1931, p. 60, cit. da M. Rovigatti, in G. Bonasegale (a cura di) 1994, cit. p. 426.

³⁸ Oltre a quelle citate, anche *La via che porta a San Pietro* (AM 4023).

³⁹ L'avvio dei lavori di demolizione avviene negli anni 1929-1932 con l'abbattimento degli edifici rinascimentali tra via Alessandrina, piazza della Colonna Traiana via di Campo Carleo e via Macel de' Corvi. Contemporaneamente si avviano i lavori per la realizzazione della via dell'Impero.