

I Molteplici aspetti della figura

Maria Elisa TITTONI

Dalle collezioni della Galleria Comunale d'Arte Moderna di Roma, ricche di una grande varietà di temi e di "generi", è possibile comporre, in diversificati percorsi, un panorama esaustivo delle vicende artistiche della capitale fra la fine del XIX secolo e la seconda guerra mondiale.

Il tema della "Figura", proposto in quest'occasione accanto a quelli dedicati alle Visioni e Vedute di Roma e alla Natura Morta consente un affascinante viaggio nella raffigurazione del corpo umano e nell'interpretazione che gli artisti dell'epoca seppero dare di questo soggetto, una costante fin dagli albori della storia delle immagini, e del suo indissolubile intreccio con la percezione sempre mutevole del proprio essere, della natura e della storia.

Come in un prezioso e sfaccettato mosaico, sono accostate opere di stile e tendenze diverse che, nel percorso proposto, raccontano, emblematicamente attraverso la pittura di "Figura", la storia dei diversi movimenti artistici sviluppatasi dai primi anni di Roma Capitale alla fine degli anni Trenta, intersecati dalla profonda frattura determinata dalla prima guerra mondiale.

Con la prima tessera del mosaico rappresentata dal celebre dipinto di Nino Costa *Alla fonte* ovvero *La ninfa del bosco* [tav. XXXVI] si è voluto riconoscere l'importanza avuta dal pittore nello sviluppo della situazione artistica romana dopo il 1870. In polemica con l'accattivante virtuosismo cromatico di una facile e ricca maniera introdotta a Roma da Mariano Fortuny, Costa volle dare impulso ad una diversa pratica dell'arte attenta al vero ma consapevole di quanto maturava in ambito internazionale. Grazie ai suoi legami con gli artisti stranieri, in particolare inglesi, alle sue capacità organizzative diede vita prima al Golden Club poi alla Scuola Etrusca e infine all'associazione In Arte Libertas. Alla prima mostra dell'associazione nel 1886, allestita nello studio Giorgi, la presenza di numerose opere di artisti inglesi, francesi, tedeschi ne sancì il carattere internazionale. Il dipinto *Alla fonte*, opera sempre rimasta nello studio del pittore, fu acquistato nel 1926 dal Governatorato, direttamente dalle figlie, in occasione delle manifestazioni per il centenario della nascita del pittore. La sua lunga elaborazione, iniziata nel 1863 nel bosco di Fontainebleau e ripresa a Roma fra il 1895 e il 1897, conferma la varietà d'influssi che portarono l'artista da un iniziale naturalismo, sostanziato dall'esperienza francese, alla vicinanza con le ricerche dei preraffaelliti inglesi.

In quegli stessi anni di fine secolo larga fortuna ebbe anche il cosiddetto "genere pompeiano" di cui protagonista principale a livello internazionale era Lawrence Alma-Tadema presente a Roma nel 1883 all'Esposizione Internazionale. A quella stessa Esposizione partecipò anche il giovanissimo Alessandro Pigna con *Frigidarium* [tav. XXXVII], dipinto che, a pieno titolo, appartiene al genere per l'attenzione data alla ricostruzione archeologica dei particolari. Rispetto alla "pittura gemmea" di Alma-Tadema, secondo la definizione di Gabriele D'Annunzio, l'opera si distingue per l'aggraziata vena sensuale ed esotica delle delicate figure di giovanette. La ricca materia pittorica e la fastosità dell'ambientazione impreziosiscono la composizione costruita con un taglio fotografico.

Il forte potere esercitato sulla scena artistica romana dall'antico sodalizio della Società Amatori e Cultori delle Belle Arti non impedì l'affermarsi di nuove tendenze che culminarono nel 1912 in quel movimento chiamato "Secessione Romana". Nelle esposizioni della "Secessione", tenutesi fra il 1913 e il 1917, pur non emergendo da parte degli artisti partecipanti una precisa volontà di rompere con la tradizione, l'affermazione più convinta si ebbe nei confronti di quanti optarono per scelte divisioniste e simboliste.

L'attività di Adolfo De Carolis non appartiene all'ambito secessionista ma è già improntata a sostanziali novità stilistiche riflesso di un'attenzione rivolta alle coeve esperienze internazionali. Nella *Donna con fiori* [tav. XXXVIII], probabilmente risalente al 1910, evidente è l'adesione ad un gusto floreale che rompe le regole accademiche nell'audace scorcio prospettico della nuda figura femminile e nell'accentuato decorativismo del vaso di fiori e del ritmo mosso e variegato del panneggio.

La Sultana [tav. XL] di Camillo Innocenti, attivo protagonista delle varie edizioni delle mostre della "Secessione Romana", si definisce come compiuta espressione della tecnica divisionista elaborata dall'artista che sostanzia, nel gioco raffinato dei colori e della luce, l'opulento esotismo erotico dell'alcova ed esalta il provocante nudo di donna mollemente disteso. Questa sensuale ed elegante immagine femminile venne presentata nella mostra individuale dell'artista all'interno della II Esposizione Internazionale d'Arte della Secessione nel 1914 e immediatamente acquistata per le collezioni capitoline.

Alla Prima delle esposizioni secessioniste Enrico Lionne, anch'egli attento e convinto fautore della tecnica divisionista, espose Violette [tav. XLI]; gli eleganti contrasti cromatici fra la ricca e vivace veste in primo piano e gli accordi scuri del secondo fanno emergere nel dipinto l'intensità espressiva del volto sottolineata dalla posa delle braccia. Anche questa figura femminile dalla latente sensualità fu acquistata nel 1913 per la raccolta che di lì a pochi anni il Comune di Roma avrebbe ufficialmente istituito.

Ad un diverso ambito di riferimenti, piuttosto legati all'espressionismo tedesco per le forti dissonanze cromatiche, appartiene Nel parco [tav. XLII] di Amedeo Bocchi, eseguito nel 1919 nel parco di Villa Strohl Fern. La donna, elegante e flessuosa, è ritratta in una posa disinvolta, seduta su un bracciolo, le gambe incrociate, e la mano destra sul fianco, in completa armonia con l'ambiente naturale circostante. La luce accende ed esalta il forte contrasto del giallo intenso della camicetta con il nero della gonna che si ripete nello sfondo tra il verde giallo del prato e la massa degli alberi che chiudono la visuale.

Ad indicare la complessità delle tendenze artistiche presenti a Roma nei primi decenni del Novecento il retaggio simbolista è invece ancora presente nella tavola di Giuseppe Carosi Angelo con crisantemi [tav. XXXIX] del 1921, esposto alla II Biennale romana e probabilmente acquistato in quell'occasione dal Comune di Roma. La sottile figura femminile, aureolata dalla massa rosseggiante dei capelli cui contrasta il bianco dei crisantemi ai suoi piedi, è fissata in una posa ieratica di forte impatto decorativo.

Con gli anni Venti del secolo scorso, avviate a conclusione le esperienze della Secessione e delle avanguardie futuriste, una nuova stagione si apre nella scena artistica italiana segnata da una forte attenzione per il grande retaggio della pittura classica. Si trattò di una rivisitazione colta e consapevole della necessità di riappropriarsi di una linfa che avrebbe ricondotto la pittura ad una solidità placata, nella quale proprio il tema della figura avrebbe avuto un ruolo dominante.

A Felice Carena, già partecipe delle mostre della Secessione, si deve una delle più significative testimonianze di questa convinta adesione ad una pratica della pittura ispirata e sorretta dai capolavori dei grandi protagonisti del Rinascimento italiano, in sintonia con quanto si elaborava intorno alla rivista "Valori Plastici" di Mario Broglio.

La grande tela Serenità [tav. XLIII] del 1925, esposto nel 1926 alla Biennale di Venezia, nel largo impianto compositivo dove armonicamente si dispongono i fiorenti nudi femminili, è debitrice della lezione della pittura veneta del Cinquecento che, tuttavia, per alcuni particolari sembra essersi confrontata sia con l'esperienza di Manet del Déjeuner sur l'herbe sia delle Bagnanti di Cézanne. L'artista declina la classica e monumentale pienezza delle forme femminili in diverse pose quasi a volerne indagare l'intrinseca bellezza secondo ogni possibile variazione di atteggiamento.

Ancora in parte legato alla matrice simbolista, ma già avviato al recupero di una plasticità nel trattamento della figura di derivazione classica, appare il dipinto di Ferruccio Ferrazzi Frammento di composizione [tav. LI], esposto nel 1923 alla Biennale Romana. Parte di una più ampia opera La vita gaia, nota in tre versioni, alla quale l'artista lavora fra il 1920 e il 1923, la composizione, di chiaro intento allegorico – le diverse età della donna – esalta la plasticità della figura femminile nell'accostare il bel nudo di spalle in primo piano con quello di fronte in secondo piano. Un'aura di mistero avvolge la scena attraverso l'ambiguo gioco degli sguardi e delle pose mentre i particolari dello specchio, dell'ampolla, della piuma e dei gioielli rimandano alle rappresentazioni rinascimentali delle Vanitas e delle Veneri. Ma del tutto nuovo è l'impasto dei colori che dalle tonalità fredde degli azzurri si accende nel rosa rosso delle carni.

Ne *La Diavoleria* [tav. LII], firmata e datata 1929-30 ed esposta nel 1931 alla I Quadriennale, Ferrazzi elabora un tema costante nella sua pittura dagli anni Dieci fino agli anni Settanta. In una simultaneità di visione, il percorso visivo inquadra un gruppo di figure variamente atteggiata sulla piattaforma di una giostra sullo sfondo di prospetticamente diversificate inquadrature urbane. L'effetto di una spazialità mobile e apparentemente disordinata è dato dalla non centralità del perno attorno cui ruota la composizione, rappresentato dal luminoso nudo di donna che emerge da una vasca.

Di Primo Conti il dipinto *Siao Tai Tai* [tav. XLV] del 1924, esposto nella III Biennale Romana nel 1925, e in quello stesso anno acquistato per le collezioni capitoline, appartiene ad un gruppo di tre ritratti ispirati dalla conoscenza della governante cinese della sua grande passione l'olandese Harry Quien.

L'esotismo della figura, concentrato nel lussuoso abbigliamento orientale la cui ricca cromia è evidenziata dall'omogeneo e compatto sfondo nero, si coniuga con un solido impianto piramidale in un consapevole "ritorno al ritratto e alla composizione financo storica e religiosa" secondo la stessa testimonianza dell'artista del 1935.

Sul diverso versante del Secondo Futurismo, Fillia nel dipinto *Gli innamorati* [tav. LXII] del 1930 decanta la ricerca meccanica dell'esperienza futurista "in un accento quasi di stupefatta sospensione, che sembra recuperare qualche suggestione del distacco immaginativo proprio in senso lato dell'esperienza della pittura metafisica", come annotava Crispolti. Le due figure fanno ormai parte di una dimensione primordiale, "immagine di un misterioso mondo superumano". La trasfigurazione quasi magmatica dei corpi dimostra che essi hanno varcato il confine del reale e, superando la doppia cornice grigia, si sono lasciati alle spalle lo spazio della storia simbolicamente rappresentato dai piccoli edifici con alberi collocati in basso a destra.

Nel 1928 con la Legge n. 3229 si sanciva la "Autorizzazione in via permanente della esposizione biennale internazionale d'arte di Venezia e della Esposizione quadriennale nazionale d'arte di Roma" iniziando così il percorso organizzativo per l'apertura della I Quadriennale al Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1931. Da quel momento le Quadriennali, nelle loro diverse edizioni degli anni Trenta e Quaranta rappresenteranno il più riuscito tentativo di dar conto delle diverse e articolate situazioni dell'arte italiana di quegli anni e, grazie alle numerose acquisizioni, opere di grande valore entreranno nel patrimonio museale capitolino.

In occasione della I Quadriennale gli acquisti del Governatorato per la Galleria d'Arte Moderna furono cospicui, si trattò di ben settantotto opere delle quali sessantatré erano di pittura. I criteri di scelta si uniformarono a quelli che avevano determinato la selezione delle opere in mostra, ovvero cercare di comprendere tutte le tendenze dando un panorama sufficientemente esaustivo della produzione artistica italiana del momento.

Di Mario Sironi, che aveva ottenuto una sala personale nella quale poté esporre ventotto opere, il Governatorato di Roma acquistò *La famiglia del pastore* [tav. LIV] del 1927. La tela traduce in una pittura scabra e dal forte impatto arcaizzante il recupero di una tradizione figurativa ampiamente teorizzato dalla corrente "Novecento" di cui grande animatrice fu Margherita Sarfatti. Del tema della famiglia, ricorrente nell'attività dell'artista fino al 1934, sembra essere predominante la volontà di recuperare in una personale rielaborazione l'immagine della Madonna con bambino. Le due figure contrapposte della madre e del pastore rimandano a due precisi archetipi: la madre, sia per il manto azzurro sia per il gesto di accogliere fra le braccia il figlio è figura della maternità per eccellenza ossia la Vergine, mentre il pastore appoggiato al bastone e lo sguardo fisso rivolto al gruppo della madre con il bambino richiama le figure dei pastori in adorazione della natività. Un paesaggio essenziale privo di vegetazione e di ariosità, la tavolozza giocata su pochi e scuri colori, i due semplici elementi architettonici con funzioni di quinte contribuiscono a dare il senso di uno spazio e di un tempo assoluti al di fuori della storia nei quali le due possenti figure assumono simbolicamente il ruolo di primigenia famiglia da cui discenderanno le future vicende umane.

Nella stessa I Quadriennale Felice Casorati espose Susanna [tav. XLVI] subito acquistata dal Governatorato di Roma. L'opera, già esposta a Milano nel 1929 e nello stesso anno alla Prima Mostra del Sindacato Fascista, rivisita un tema ricorrente nella pittura da Giorgione a Manet ovvero il rapporto tra una figura femminile nuda e una figura maschile vestita, tema peraltro affrontato dall'artista anche in altri dipinti coevi. In Susanna, la donna dalle forme opulente, cui la forte luce meridiana accende le tonalità rosa-rosse delle carni, appare tuttavia indifferente all'uomo alle sue spalle. Il senso di estraneità dato dalla posa della donna, colta in un momento di abbandono o stanchezza, è accentuato dall'impostazione obliqua dei piani compositivi e dal casuale inserimento nella scena di oggetti privi di funzioni precise; anche l'atteggiamento della figura maschile, seduta alle sue spalle a cavalcioni di una sedia in atteggiamento rilassato, con il capo chino, lo sguardo alla donna, contribuisce a creare un'atmosfera sospesa e misteriosa che vanifica le possibili valenze erotiche.

Ancora in quest'occasione venne acquistato dal Governatorato il dipinto di Antonio Donghi Donna alla toletta [tav. XLVII] del 1930, notevole esemplare di quel "Realismo Magico", secondo la definizione di Bontempelli, tipico dello stile dell'artista dove una luce chiara e ferma, priva di atmosfera, e la voluta fissità compositiva, negano qualsiasi possibilità espressiva.

I due dipinti la Conversazione - La lettera [tav. L] e Scene di vita romana [tav. XLIX] di Umberto Bottazzi, artista dalla variegata attività, furono presentati a Roma nella mostra organizzata postuma nel 1932 a Palazzo Doria. In seguito nel 1936 il Governatorato di Roma li acquistò dalla vedova. In entrambe le opere Bottazzi aveva dato prova sia della sua abilità di colorista sia della sua perizia nel tradurre nella materia pittorica le caratteristiche materiche dei tessuti, apparendo interessato a quanto rivesta il corpo della donna, più che alla sua struttura fisica. Lo appassiona la possibilità di tradurre in pittura la grande varietà di colori delle stoffe e degli accessori dell'abbigliamento femminile. Se nella Conversazione è reso con dovizia e precisione di particolari un interno borghese d'inizio secolo, nella Scene di vita romana, sullo sfondo della fontana delle Tartarughe, si distaccano, per la preziosità dell'esecuzione, gli abiti alla moda degli anni Trenta delle tre figure femminili.

Nella II Quadriennale del 1935 il Governatorato di Roma continuò la sua politica di acquisti per la Galleria procedendo all'acquisizione di ben centodue opere tra pitture, sculture e opere grafiche, secondo le medesime modalità della prima Quadriennale: una sola opera per artista scelta da una commissione di sua nomina su proposta del Comitato organizzatore per garantire il massimo di rappresentatività delle scuole e delle tendenze.

La Commissione operò una selezione notevole che, proprio per il tema della "figura", contribuì ad arricchire la collezione della allora Galleria Mussolini di alcuni capolavori. Da *Giovani in riva al mare* di Franco Gentilini al *Combattimento di gladiatori* di Giorgio de Chirico, dalla *Palestra* di Fausto Pirandello alle *Donne che si spogliano* di Mario Mafai ai *Saltimbanchi* di Nino Bertolotti al *Giocatore di ping pong* di Giuseppe Capogrossi, dalla *Partita di calcio* di Carlo Carrà alla *Bagnante* di Emanuele Cavalli fino al *Marinaio* nello spazio di Enrico Prampolini, la rappresentazione del corpo umano viene variamente declinata ed interpretata rivelando la complessità dei legami culturali e delle ricerche stilistiche di quell'intensa stagione dell'arte italiana.

In *Giovani in riva al mare* [tav. XLVIII], opera della sua piena maturità espressiva, Gentilini colloca entro uno spazio fermo dalla rigorosa prospettiva due figure di giovani di classica ascendenza nelle proporzioni, nella nudità e nelle pose derivate, dalla conoscenza della statuaria antica non disgiunta dall'attenta lettura di Piero della Francesca e di Seurat. I colori chiari e la limpida luce che scivola sulle superfici dei corpi e inonda il paesaggio, contribuiscono a creare la compiuta armonia del dipinto giustamente ascritto alla fase di adesione alle teorie del tonalismo dell'artista.

Il soggetto del *Combattimento di gladiatori* di Giorgio de Chirico [tav. XLIV], esposto in una sala personale con altre quarantacinque opere, rappresenta un tema ricorrente nell'attività dell'artista fin dal periodo del suo soggiorno parigino iniziato alla metà degli anni Venti. Per la sua elaborazione, caratterizzata da una composizione compatta di nudi maschili, de Chirico, oltre ad avvalersi dei repertori della statuaria antica pubblicati alla fine del diciannovesimo secolo da Salomon Reinach e del corpus di disegni rinascimentali, ebbe presente le copie della Battaglia di

Cascina di Michelangelo. In uno sfondo neutro privo di connotazioni precise, i gladiatori si affrontano in una lotta priva di violenza, in cui le pose di ogni personaggio rispondono ad una logica compositiva estranea alla realtà, resa più densa dalle reminiscenze classiche liberamente assunte in un personale gioco intellettuale.

Palestra di Fausto Pirandello [tav. LIX] rappresenta uno dei momenti più significativi del suo percorso artistico di quegli anni, nel quale s'intrecciano, secondo la formula di Bruno Mantura, "magia metafisica e realismo difficoltosamente accennato". In questa palestra scabra, priva di profondità e di luce, le tre figure maschili non concedono nulla al mito della bellezza fisica. Il soggetto, apparentemente in sintonia con l'esaltazione del regime per la pratica sportiva, di fatto ne nega la forza rigeneratrice nella fissità ripetitiva dei gesti. La materia pittorica è corposa, grazie all'impasto denso dei colori dalle stesure opache e dalle tonalità grigie rossastre accese solo da alcuni punti di bianco.

In questa II Quadriennale Mafai vede riconosciuto il suo successo ottenendo, oltre ad una sala personale dove espose Donne che si spogliano [tav. LVII] con altre ventotto opere, un premio per la pittura.

Il successo ottenuto con le nature morte e i paesaggi non si ebbe, tuttavia, per i dipinti dalle grandi figure immobili analoghi a Donne che si spogliano. Non fu compresa la straordinaria qualità poetica e profetica dei due nudi di donna, in effetti, veri "corpi larvali", sui quali incombono, emergendo da uno sfondo indefinito, solo vibrante di colore, le ombre della morte. Quella delle due donne è una nudità non sensuale né erotica ma sottilmente tragica come confermano le pose che nulla concedono alla grazia femminile.

Saltimbanchi di Nino Bertolotti [tav. LVIII] si avvale di una composizione rigorosa nella quale le due figure si contrappongono, alla presenza solida dell'uomo vestito ritto in piedi e dallo sguardo vigile corrisponde la morbida ma concentrata rilassatezza della donna nuda dagli occhi chiusi appoggiata ad una sedia. Una luce chiara ed omogenea sorregge la gamma cromatica sobria giocata su pochi accordi.

Già esposto a Parigi nel 1933 nell'ambito dell'Exposition des peintres romains, il Giocatore di ping pong di Giuseppe Capogrossi [tav. LVI], firmato e datato 1931, rivela un linguaggio maturo nell'essenzialità della forma costruita sul colore e delimitata da pochi e rigorosi segni a tracciare il confine con lo sfondo neutro. L'ascendenza da Piero della Francesca del nitido profilo del giovane non contraddice la modernità dell'opera anzi ne accentua gli elementi peculiari nella fissità dello sguardo e della posa.

Forse occasionato dalla vittoria della Nazionale italiana di calcio ai campionati del mondo giocati a Roma nel 1934, la Partita di calcio di Carlo Carrà [tav. LX] conferma l'interesse dell'artista per uno sport da lui considerato fra i più affascinanti spettacoli di movimento e di folla. Lo stesso Carrà parlando del quadro affermò che "l'esecuzione è stata questa volta la mia preoccupazione, poiché considero l'organicità del tessuto pittorico necessaria all'espressione totalitaria del quadro, sebbene abbia cercato innanzitutto di disporre le forme e di farle muovere con agilità e vigore". L'artista, scegliendo della partita uno dei momenti salienti, quello nel quale i giocatori si lanciano per colpire il pallone, costruisce una scena fortemente dinamica intrecciando le diagonali formate dalle cinque figure dei giocatori e accentuando lo slancio verticale con una prospettiva scorciata. L'agilità e il vigore delle figure trovano piena corrispondenza nella forza dei colori squillanti.

La Bagnante di Emanuele Cavalli [tav. LV] si colloca nel clima artistico nel quale si andava sviluppando la linea di ricerca "tonale" che secondo diverse declinazioni fu comune negli anni Trenta alla "Scuola Romana". Solitaria e malinconica la donna vive nello spazio vuoto del fondo per i sommessi accordi di colore e per la sottile eleganza delle forme e del gesto delle mani che trattengono il panno bianco in una straordinaria ma efficace economia espressiva.

Alla II Quadriennale fu riservata ai futuristi un'intera sezione e Prampolini fu presente con venticinque opere fra le quali Marinaio nello spazio [tav. LXI]. L'immagine del marinaio, priva di una plastica solidità, assembla elementi realistici e fantastici il cui ironico centro è rappresentato dall'ombelico. Più che alla tradizionale figura umana il Marinaio di Prampolini rimanda ad immagini antropomorfe fluttuanti in uno spazio indefinito nel quale colore e forme si aggregano in una consapevole casualità.

Nella III Quadriennale tenutasi nel 1939 al Palazzo delle Esposizioni, Afro espose due nature morte e Composizione [tav. LIII] del 1938 acquistata dal Governatorato. Nel dipinto, variante di minori dimensioni di uno dei pannelli realizzati per decorare la sala dell'albergo delle Rose a Rodi, le figure di tre giovani sono colte in diverse pose ognuna delle quali riflette il piacere dell'artista di rielaborare la grande maniera della tradizione pittorica italiana. Nel trattare la figura umana Afro non si confronta con la realtà ma deriva la sua ispirazione da prototipi già codificati e il contesto bucolico nel quale sono inseriti partecipa di questo clima di evasione idillica dalla quotidianità. A rafforzare la sensazione di un'armonia profonda fra la figura umana e la natura, l'artista si avvale di una tavolozza ricca, piena di luce e di contrasti, che esalta la lussureggiante vegetazione.

Da Nino Costa ad Afro il racconto pittorico ha indagato nelle collezioni della Galleria d'Arte Moderna di Roma fra figure e corpi, reali o vagheggiati, presi dalla vita o frutto di elaborazioni formali e culturali, per mettere in luce la diversità del rapporto fra l'artista e un soggetto, la figura umana maschile o femminile. Attraverso il variegato mosaico delle differenti personalità degli artisti e dei diversi esiti formali e stilistici delle loro opere ha potuto prendere vita una straordinaria pagina dell'arte italiana nella quale la rappresentazione della figura umana ha trovato ancora una volta tutta la sua evidenza e la sua capacità di assumere molteplici significati, farsi icona, strumento, simbolo o più semplicemente persona.