

Antonietta Raphaël: estasi e dramma

"La mattina mi alzavo presto, alle cinque, e me ne andavo a dipingere al Colosseo, all'arco di Settimio Severo, al Palatino e trovavo molte volte Scipione che dipingeva anche lui alla luce della prima alba [...]. Scipione e Mafai erano vissuti sempre a Roma o nella provincia, e erano affascinati dai miei racconti, dalle mie esperienze artistiche, che ero stata a Parigi, prima di venire a Roma, quindi avevo visto quello che facevano i pittori francesi in quegli anni, e i miei discorsi servivano da stimolo a Scipione e Mafai [...]" . Vennero infine, seppur tardi (questo ricordo è confessato a Franco Simongini nel 1971), anni nei quali Raphaël poté rivendicare il ruolo di suscitatrice del nuovo che giocò, sul finire del terzo decennio, nell'ambito di quella 'scuola' (ma senza cattedre, senza bandiere e senza programmi) che Roberto Longhi chiamò "di via Cavour"; prendendo a prestito, per questo suo fortunato battesimo, l'indirizzo della casa arrampicata sui tetti che, dal novembre del '27, abitavano assieme Mario e Antonietta. Prima d'allora – prima, segnatamente della morte di Mafai, nel '65 – il suo specialissimo contributo al rinnovamento della pittura romana (e italiana) del tempo era stato a lungo sottaciuto.

Anche se proprio Longhi, commentandone l'opera esposta alla prima Sindacale del Lazio nell'aprile del 1929, aveva scritto che la sua pittura stava a "rivelare i vagiti o la rapida crescenza di una sorellina di latte dello Chagall", collegandone dunque il *Paesaggio dalla terrazza* che Raphaël presentava al Palazzo delle Esposizioni di Roma proprio a quel cerchio di cultura slava ed ebraica che a Parigi s'era largamente radicata. Mentre appena il giorno avanti, su "Il Tevere", Corrado Pavolini aveva annotato: "A. Raffael – Utrillo, Scuola di Parigi, etc.", dimostrando di riconoscere alla giovane pittrice analoghe radici europee, non comuni a vedersi da noi. Lo stesso stupore avrebbe suscitato, qualche mese dopo, la larga presenza della giovane lituana alla collettiva di "Otto pittrici e scultrici romane", allestita presso La Camerata degli Artisti di piazza di Spagna, in occasione della quale sia Pavolini, sempre su "Il Tevere", sia Alberto Francini su "L'Italia Letteraria" le avevano dedicato apprezzamenti convinti. "Codesta felicità e freschezza cromatica trova negli accenti architettonici del paesaggio romano traduzioni curiose, di sapore prettamente russo: come in cupole e campanili" (Pavolini); "questa indiavolata signorina Raphaël, una ragazza all'americana in una camerata di educande, in sede attuale, rischia di convertire al suo espressionismo il più accanito realista in senso più o meno accademico" (Francini). Uno dei primi dipinti della mostra d'oggi, l'*Arco di Settimio Severo all'alba*, fu allora fra le opere esposte a piazza di Spagna: e svela quell'animo propenso al rischio e all'avventura più che alla paziente ricerca linguistica, incline all'affabulazione e al sogno, al crampo sintattico che sfida la sgrammaticatura pur di sottrarsi alla prevedibilità e all'assioma – quell'animo che dovette essere quanto di Antonietta predilesse, subito, Mafai. Trepidi e incendiati, allora, pericolitanti e disequilibrati, accaldati e malinconici, dolci e violenti le scesero dalle mani quei paesaggi, senza orizzonte e senza ordinate linee prospettiche, di una Roma che Antonietta aveva presto amato e che, al termine di un lungo vagare per l'Europa, aveva eletto a sua dimora. Insieme – senza che sia facile né necessario, oggi, far

fra di essi gerarchia, né ipotizzare precedenze cronologiche – vennero dipinti anche sensibilmente diversi, come (anch'esso oggi esposto) l'*Autoritratto con violino*, con i suoi formidabili occhi sgranati – quasi gli occhi di una fiera in riposo – annidati nell'ovale perfetto del volto, tracciato con una sapienza disegnativa che rinvia a Modigliani, a Kisling e a Derain.

Travolente, insomma, e magico, denso di passione e di lavoro, né scevro di riconoscimenti, fu quel breve arco di tempo fra '28 e '29 per Antonietta, madre allora per la seconda volta, eppure ancora piena dell'ardore e degli slanci propri di una prima giovinezza: quando gli unici dolori le venivano i giorni in cui Mafai le pareva meno vicino, meno appassionato. Poi, nel febbraio del 1930, poco dopo la nascita della loro terza figlia, i due decidono di recarsi a Parigi: ove Raphaël si tratterrà, (con intervalli anche di mesi trascorsi a Londra, e rari e brevi rientri in Italia) per quasi quattro anni. Tornerà solo nel novembre del '33, subito dopo la morte di Scipione, stabilmente a Roma: dove nel frattempo è rientrato Mafai. È – quell'esilio a Parigi – il primo strappo, doloroso e solo in parte oggi comprensibile, della coppia. Forse Mafai volle perseguire in solitudine la sua strada. Forse anche Antonietta volle cercare alcune sue antiche radici (questo il senso del suo mettersi in traccia, a Londra, di ormai lontane frequentazioni?). Certo questo tempo, nel quale pure continuò a dipingere (ma tutto, di quegli anni, è oggi perduto), segnò l'avvio della sua nuova, e da allora per lungo tratto maggiore, vocazione alla scultura. "E' difficile vivere insieme per due artisti che hanno la stessa arte della pittura. Io criticavo lui e lui criticava me. Così andai a scuola serale di scultura, fino al '33, quando ritornai a Roma", dirà poi; e anche qui può nascondersi un grano di verità.

Certo, dal rientro in Italia e sino al '39 non resta traccia – nemmeno indiretta, negli inediti *Diari* – di una consuetudine serbata con la prima vocazione della pittura: Raphaël è adesso solo e interamente dedita alla scultura. Con una determinazione che ne farà "l'unica autentica scultrice italiana", dirà più tardi Cesare Brandi, ma che allora, e a lungo, le valse amarezza e disillusioni. Pittrice, aveva avuto, prima di Parigi, tre occasioni espositive nel '29, e importanti riscontri della critica migliore. Scultrice, deve iniziare daccapo, e non avrà occasione di esporre fino al 1936, quando è ammessa alla sesta edizione della Sindacale del Lazio. Poi, prima del 1946, tornerà ad esporre solo alle due successive edizioni della stessa Mostra del Sindacato (nel '37 e nel '38): sempre e soltanto, dunque, modeste occasioni di respiro non più che regionale, per lei. Una delle prime sculture di quel tempo, da dir allora nuovamente aurorale, è *Simona col pettine*, da cui traspare tanto della lingua che ha elaborato negli anni di Parigi. Maillol, ad evidenza, ne governa le forme: lo dicono il profilo morbido, iscritto nell'ovale perfetto, nel quale s'affollano i ricordi d'antico; il lento affiorare dell'immagine come da una segreta profondità; lo sguardo lungo e intenso, carico di attesa; la luce calda e quieta che s'espande sulla levigata superficie del bronzo, che scivola senza dramma sulle forme tondeggianti del volto.

Con questa lezione – classica, dunque, per certo verso: comunque segnata da un qualche canonico alunnato parigino (cosa mai sarà stata quella "scuola serale di scultura" che Raphaël dirà d'aver frequentato?), lontanissima dalla foga incendiaria (e tutta autodidatta) della pittura degli esordi – Antonietta torna da Parigi; e la esplica almeno sino al *Busto di Simona*, assegnato usualmente al 1938. Negli stessi anni, però, cresce parallela anche

un'altra ed opposta intenzione di forma: restia a chiudere le sue 'figure' in un bozzolo di perfezione, e più scopertamente segnata dall'ansia. Così è almeno in parte il trepido cemento de *Le tre sorelle* – ora alla Galleria Nazionale di Roma; esposto, con il titolo di *Composizione*, alla Sindacale del '37, e qui presentato nella sua versione in bronzo – ove l'albore d'adolescenza delle tre figlie prende forma, emozionata, in un groppo unito e inseparabile, come di una vita diversa ma stretta in uno spazio brevissimo, sbocciata da un unico ceppo. Così è, definitivamente, la grandiosa, oscura, possente *Fuga da Sodoma*, una delle opere che furono più care a Raphaël – concepita nel '34-'35 (la vide allora Carlo Ludovico Ragghianti in una visita romana a casa Mafai), poi distrutta e ricomposta in gesso nel '68 – che sul tema della "Fuga" pensò e lavorò lungamente, licenziando nel corso degli anni Cinquanta altre versioni, minori e maggiori per dimensioni, di quel soggetto (qui è esposto l'esemplare lavorato fra '57 e '59, nominato nei *Diari* come la *Fuga n. 2*).

Nel luglio del 1939 Antonietta, con Mario e le figlie, parte per Genova, spinta dal crescere delle segregazioni razziali (si allontana da Roma "per disperdere il mio nome Raphaël", dirà). A Genova, dove trova la solidarietà di Emilio Jesi e Alberto Della Ragione, ha inizio un lungo esilio (rientrerà a Roma solo nel settembre del '43) durante il quale, pur in precarie condizioni economiche e in completa assenza di un riscontro pubblico, il lavoro sarà intenso e – a tratti – sereno. Nascono allora molte sculture che verranno in seguito modificate e, anche a distanza di molto tempo, fuse in bronzo. Fra quelle più di frequente nominate nelle pagine dei *Diari* di quei giorni sono il *Toro morente*, la nuova versione de *Le tre sorelle*, il *Narciso*, la *Sognatrice*. Ma almeno la genesi di molte altre sarà ricondotta a quel tempo da note successive degli stessi *Diari* (un completo regesto della scultura di Raphaël, e delle sue spesso problematiche datazioni, è in corso di attuazione in vista del catalogo generale). Sovente, la scultura immaginata in questi anni di guerra ha un tratto stilistico di inattesa, e sorprendente, serenità; attenta talvolta a cogliere dell'opera le implicazioni più castamente formali. Del *Formatore*, ad esempio (che esporrà nel novembre del 1946 in una piccola mostra genovese, con il titolo *La vita è pesante*), ricorderà nei *Diari* del '43 "la schiena curva d'un'astrazione magnifica", e come, nel guardare il modello, le sembrasse "di vedere chiarissime queste varie curve e cavature della schiena delineandosi nello spazio vuoto": dunque con un'attenzione concentrata sugli aspetti meno narrativi dell'opera. Analogamente, a proposito de *Le tre sorelle*, che invierà alla sua prima Biennale di Venezia nel '48 – il cui gesso lavorava già nel 1941, ma che nel marzo del '48 era ancora da completare – scrive a Mafai nell'aprile di quell'anno: "come ho fatto a fare questo gruppo delle *Tre sorelle* così calmo così sereno dopo tutto ciò che mi è accaduto? Dio lo sa": stupendosi dunque lei stessa della quiete che governava quella sua scultura (che infatti, dopo Venezia e prima della fusione in bronzo, ella vorrà modificare, privandola di due delle tre teste e accentuando così la carica emotiva dell'opera).

Solo una scultura – forse la più amata da Raphaël, che per tutta la vita la riprese e la lavorò, sempre cercando in essa qualcosa che le sembrava sfuggire – fra quelle iniziate a Genova, il *Toro morente*, porta visibilmente sulla gran massa atterrata del suo corpo pesante tutto il peso di una vita di lotta e di dolore. Un esemplare in gesso del *Toro morente* fu inviato alla Biennale veneziana del '50, mentre il bronzo fu esposto per la prima volta alla Quadriennale romana del '59-'60: l'opera si distende dunque attraverso

due diverse stagioni del lavoro scultoreo di Raphaël, almeno dai primi mesi di Genova alla fine degli anni Cinquanta, e racchiude nella sua vicenda complessa tanta parte del sentire di Antonietta, in bilico sempre fra estasi e dramma; prima di dire, nella sua versione finale (datata sul bronzo "1957", ma non fusa prima dell'ottobre 1959), la poggiatura, più scopertamente drammatica, del tempo ultimo del suo lavoro plastico.

Questa più tarda stagione della grande scultura di Raphaël si tende senza soluzione di continuità almeno dal 1957 alla fine degli anni Sessanta, quando le fu finalmente possibile fondere in bronzo molte delle sculture precedenti, assieme ad altre di nuova concezione. Dal *Trionfo* alla seconda edizione della *Fuga*, da *Angoscia* alle due versioni della *Genesi*, sino alle ultime opere in durissimo palissandro (*Leda con il cigno* e *Missione segreta*), si susseguono i capolavori, sempre più tormentati da un dolore non trattenuto dall'egida che aveva fatto sul lavoro di scultura, in anni ormai lontani, l'intento di stile desunto da Maillol. Una digitazione sommaria e franta delle superfici, un plastificare violento e quasi di getto gravano ora sui gessi, sui bronzi, sui legni; e le esce adesso tremenda e ammonitrice, allucinata e amarissima, la scultura. Pochi e sempre ritornanti i temi delle sue "statue" (così, spesso, le nomina nei *Diari*): su tutti, la maternità – e la violenza, lo spavento, l'ansia che talvolta segna il rapporto fra una madre e i suoi figli: fino al grido estremo di *Salomé* che, quasi bambina, regge teneramente fra le braccia, come fosse un figlio con cui giocare ancora, la testa mozza del Battista.

A partire dal sesto decennio, una critica più attenta, fatta da vecchi e nuovi amici (Guttuso, Venturoli, Trombadori, Maltese, Mezio, Brandi, Guzzi e soprattutto Valentino Martinelli che a più riprese le dedicò finalmente studi filologicamente esatti, ed esaustivi), aveva posto in più giusta luce il contributo dato da Raphaël ai primi passi della 'scuola romana', affiancando il suo nome a quello di Mafai e di Scipione. La nuova attenzione critica e per conseguenza un interesse anche di mercato si indirizzarono allora però soprattutto sulla pittura: anche perciò, complice la fatica fisica del lavoro scultoreo che iniziava a pesarle maggiormente, Antonietta – soprattutto dopo la morte di Mafai – tornò con slancio a dipingere. Ancora una volta, come era accaduto all'inizio degli anni Trenta, il rapporto fra pittura e scultura, che si danno ora contemporaneamente, è nutrito di distanza: così che mentre la sua scultura le esce dalle mani ogni giorno più tesa e drammatica, la nuova pittura è fatta di incanti gioiosi, a mezzo fra il ricordo e la favola, fra la citazione colta e la più sfrenata invenzione della fantasia. Sono ricolmi d'un colore eccitato, scoppiante di timbri diversi e conflagranti, i suoi dipinti – dei quali una scelta importante è oggi qui riproposta. Criptici o essoterici, sapienti e ingenui insieme, i grandi spazi delle sue nuove tele sono animati da una inedita voluttà di narrare favole strane e improbabili. Donne e bambini, soprattutto, ricoperti di rare, bellissime stoffe d'oriente, s'inseguono senza pause su e giù per la tela: salgono e sgusciano via, s'inerpicano e crollano, fra strenue torsioni e improvvisi avvitamenti, in uno spazio saturo e compresso che, colmo fino all'assurdo di cose e figure, ripete lo spavento dell'ordine e della pausa che è proprio d'ogni età di una folle, sovrastorica Maniera.

Fabrizio D'Amico