

GALLERIA MARLETTA

Metamorfosi del Nudo

Dipinti, disegni e sculture dal Seicento al Novecento

GALLERIA MARLETTA

Metamorfosi del Nudo



BETWEEN MYTH AND REALITY

Metamorphosis of the Nude

Paintings, drawings and sculptures from 17th to 20th century

TRA MITO E REALTÀ

Metamorfosi del Nudo

Dipinti, disegni e sculture dal Seicento al Novecento

Catalogue edited by / Catalogo a cura di

Carlo Sisi

Essays by / Schede di

Silvio Balloni, Sandro Bellesi, Chiara Fiorini

Laura Laureati, Francesco Leone

Alessandro Marletta, Carlo Sisi



EDIZIONI POLISTAMPA

Thanks to all those who, with their valuable suggestions, made possible the realization of this exhibition and its respective catalogue, especially

Si ringraziano tutti coloro che, con i loro preziosi suggerimenti, hanno reso possibile la realizzazione di questa mostra e del rispettivo catalogo, in particolare

Jacopo Boni, Maurizio Boni, Massimo Vezzosi

*Special thanks for the constant assistance to
Un grazie speciale per la costante assistenza a*

Chiara Fiorini

For the restorations

Per i restauri

Laura Amorosi, Veronica Balzani, Massimiliano Bedini, Andrea Cipriani, Julie Guilmette, Studio Techne

For the photos

Per le foto

Guido Cozzi, Venceslao di Persio

For the correction of the English translations

Per la correzione delle bozze in inglese

Andrea Sirotti, Rebecca Lundin

Thanks also to

Si ringraziano inoltre

Marco Fabio Apolloni, Riccardo Bacarelli, Agata Berchielli, Bruno Botticelli, Eleonora Botticelli

Monica Cardarelli, Enrico Frascione, Sandro Morelli, Fabrizio Moretti, Giovanni Pratesi



GALLERIA MARLETTA
Palazzo Ridolfi Guidi
Piazza San Felice 10r - 50125 Firenze
Tel e fax +39 055 294592
info@alessandromarletta.com

© 2019 EDIZIONI POLISTAMPA
Via Livorno, 8/32 - 50142 Firenze
Tel. 055.73787
info@polistampa.com - www.polistampa.com

ISBN 978-88-596-2021-1

a Giuseppe Marletta

PREFACE

The collection of artworks presented here, formed over time following a criteria that guaranteed a coherent taste and offered a starting point for effective critical analysis, suggested the set-up of an exhibition dedicated to the theme of the nude analyzed in its multiple manifestations depending both on the theoretical evolution elaborated inside the Academies and on the quality of the contexts determined by the sequences of the cultural directions that characterized the 19th century and the first years of the 20th. Drawings, paintings and sculptures compose as such a suggestive landscape of themes and formal solutions that from Neoclassic expressions and from Romantic sensibility came to involve those artists that in the first quarter of the 20th century developed their own poetry, passing from Symbolism to the formal recovery of the “Return to order”.

In the time span considered here the endeavor of the artist portraying the nude from a live model never failed to fulfill the didactic obligations that imposed a perfect command of the human figure in the several degrees of academic formation, or to keep a confrontation with the natural fact that, with the passing of years, would have been the origin of a crucial metamorphosis especially in relation to the dialectic between classicism and realism. At Piero Benvenuti's school, maximum warrantor of the concept of art as an elected convention within the Academy, the study of nudes provided a direct interpretation of the preliminary natural model in the rigorous exercise of analogy, which had as its finality the return to the united canon of ideal beauty of the seductive but dispersive variety of directly observed reality. The study of the nude constituted, in fact, the first step of the process thanks to which the artist bypassed the theoretical and methodological risk of a too faithful restitution of the anatomical and epidermal truth of the model, making them pose in a way that alluded, through refined references, to the cultured conventions of the academic teachings. The fundamental principle was to not admit into the drawn translation of the live model the anatomical particularities that may allude to the transiency or to the imperfections caused by everyday contingences, which instead had to be omitted in favor of expressive codes acquired by the apprentice studying plaster molds of antique masterpieces in which the sentimental categories were manifested at their maximum level. The solemn com-

PREFAZIONE

La raccolta di opere che qui si presenta, formatasi nel tempo seguendo un criterio che ne ha garantito coerenza di gusto dando spunti per un'efficace lettura critica, ha suggerito di allestire un'esposizione dedicata al tema del nudo analizzato nelle sue molteplici manifestazioni dipendenti sia dall'evoluzione teorica elaborata all'interno delle Accademie sia dalla qualità dei contesti determinata dal succedersi degli indirizzi culturali che hanno caratterizzato il corso dell'Ottocento e i primi anni del secolo seguente. Disegni, dipinti e sculture compongono dunque un suggestivo panorama di temi e di soluzioni formali che dalle espressioni del Neoclassicismo e della sensibilità romantica giunge a coinvolgere quegli artisti che nel primo quarto del Novecento svilupparono la propria poetica transitando dal Simbolismo ai recuperi formali del “ritorno all'ordine”.

Nell'arco di tempo preso in considerazione non è mai venuto meno il cimento dell'artista nel ritrarre il nudo dal vero, tanto per ottemperare all'obbligo didattico che imponeva il perfetto dominio della figura umana nei diversi gradi della formazione accademica, quanto per tener desto il confronto con il dato di natura che, nel trascorrere degli anni, avrebbe dato origine a metamorfosi decisive soprattutto in relazione alla dialettica fra classicismo e realismo. Alla scuola di Pietro Benvenuti, massimo garante all'interno dell'Accademia del concetto di arte come eletta convenzione, lo studio del nudo prevedeva una lettura diretta del modello naturale preliminare al rigoroso esercizio dell'analogia, la quale aveva come fine di ricondurre all'unità canonica del bello ideale la varietà seducente ma ritenuta dispersiva della realtà direttamente osservata. Lo studio del nudo costituiva infatti la prima fase di quel processo grazie al quale l'artista aggirava il pericolo teoretico e metodologico di una troppo fedele restituzione delle verità anatomiche ed epidermiche del modello atteggiandolo in una posa che alludesse, attraverso ricercate citazioni, alle colte convenzioni dell'insegnamento accademico. Principio fondamentale era quello di non ammettere nella traduzione disegnativa del modello vivente le particolarità anatomiche che potessero alludere alla caducità o alle imperfezioni indotte dalle contingenze quotidiane, che dovevano invece essere taciute in favore dei codici espressivi acquisiti dall'allievo studiando i calchi in gesso dei capolavori dell'antichità nei quali le categorie dei sentimenti erano manifestate

positions of Enrico Scuri demonstrate, for example, how the dialogue with the antique came to fruition in terms of expressive majesty, here concentrated in the mighty figure of Hercules mediated by the attentive study of the Farnese example; and how neoclassical artists, educated inside the culture of the so called “sister arts” – painting and literature – knew how to gain from literary sources the right link to the action, corroborated in Scuri by his theatrical experience and by his probable knowledge of the *Alcestis* of Vittorio Alfieri.

The posing of the nude happened preferably during nocturnal hours – famous those held in the Roman Accademia dei Pensieri presided over by Felice Giani – lit by numerous brass oil lamps that refracted the light on big canvases or scenery flats used as backgrounds for the model for whom various poses were facilitated, following ‘figurative’ needs, by movable hangers, different size boxes and ladders, folding seats, handles hanging from the ceiling. Poses or ‘moves’ scrupulously sought after by neoclassic professors that frequently, preemptively, composed and sketched on paper the idea to transfer to the live model so as to avoid every slip into randomness or into the creative intuitions that were tolerated, instead, by who, like the intolerant Lorenzo Bartolini, in the name of “relative beauty” would have substituted the abstract combination of the forms with the spontaneous suggestions of nature.

Giuseppe Bezzuoli, employed from a young age as assistant of Benvenuti in the School of the nude, was trained in that delicate transition time, taking from the start the Naturalism path, which is clear from the studies in which the tenderness of the drawing supported by the effects of white lead on the tone of the prepared papers highlighted in fact the young artist’s inclinations towards examples of 17th century art, especially of Bolognese or Tuscan Schools, whose in-dept study convinced Bezzuoli of the prevalence of the nature in the concept even in the presence of themes taken from the classic repertory. Moreover, the selection of live models necessarily privileged plebeian subjects – even prisoners, as Niccola Monti testified, not to mention the hunchbacked proposed by Bartolini to his students – which for their physiological particularities brought the gaze to the complexity of reality with the relative reconsiderations about the methodologies to adopt in the derivation exercise. In fact, Pietro Selvatico wrote, in the years when Purist aesthetics favored the relativity principle: “ordinarily the nude is always seen in a single condition of hues, because the same grayish and smoked wall of the room was used. Now all the artists know that on bodies shades vary and change, peculiarly in the shadows, as they are reflected by surrounding objects; so if a hand or a torso are close to a blue drapery, their shadows will reflect a cold and glistening

al loro massimo grado. La solenne composizione di Enrico Scuri dimostra, ad esempio, quanto il dialogo con l’antico fruttasse in termini di maestà espressiva, qui concentrata nella possente figura di Ercole mediata dall’attento studio dell’esemplare Farnese; e come l’artista neoclassico, educato entro il presidio delle “arti sorelle”, sapesse attingere alle fonti letterarie il giusto concatenamento dell’azione, avvalorato in Scuri dalla sua esperienza teatrale e dalla probabile conoscenza dell’*Alceste* di Vittorio Alfieri.

La posa del nudo avveniva preferibilmente nelle ore notturne – celebri quelle tenute nella romana Accademia dei Pensieri presieduta da Felice Giani – al bagliore di numerose lucerne d’ottone che rifrangevano la luce su grandi tele o quinte tese a sfondo del modello i cui diversi atteggiamenti erano facilitati, a seconda delle esigenze “figurative”, da grucce mobili, cassette e scalei di grandezza diversa, strapuntini, maniglie pendenti dal soffitto. Atteggiamenti o “mosse” ricercate con scrupolo dai professori neoclassici che spesso, preventivamente, ne componevano e schizzavano su fogli l’idea da trasferire al modello vivente così da evitare ogni cedimento alla casualità o all’intuizione creativa tollerate invece da chi, come l’insofferente Lorenzo Bartolini, in nome del “bello relativo” avrebbe sostituito alla combinazione astratta delle forme gli spontanei suggerimenti della natura.

Giuseppe Bezzuoli, impiegato da giovane come assistente di Benvenuti nella Scuola del nudo, si era formato in quel delicato momento di passaggio intraprendendo da subito la via del naturalismo che si evince da studi nei quali la tenerezza disegnativa assecondata dagli effetti della biacca sul tono delle carte preparate sottolineava appunto l’inclinazione del giovane artista verso gli esempi dell’arte seicentesca, in special modo bolognese o toscana, il cui approfondimento avrebbe convinto Bezzuoli della prevalenza della natura sul concetto anche in presenza di temi tratti dal repertorio classico. Tanto più che la selezione dei modelli viventi privilegiava necessariamente soggetti plebei – persino galeotti, come testimonia Niccola Monti, per non dire del gobbo proposto agli allievi da Bartolini – che per le loro particolarità fisiologiche veicolavano lo sguardo sulla complessità del reale con relativi ripensamenti circa le metodologie da adottare nell’esercizio di derivazione. Scriveva a proposito Pietro Selvatico, negli anni in cui l’estetica purista veniva favorendo il principio di relatività: «[...] d’ordinario il nudo è sempre veduto in una sola condizione di tinte, perché gli serve di fondo il solito muro grigiastro ed affumicato della sala. Ora tutti gli artisti sanno che su d’un corpo qualunque le tinte variano e si modificano, peculiarmente nelle ombre, a norma che vengono riflesse dagli oggetti circostanti; perciò se una mano od un torso nudo si pone dappresso ad un panno azzurro, ti darà nelle ombre riflesse un tono freddo e lacchiccio, se il drappo invece

hue, if the drapery is instead purplish or yellow, you see rose and very flesh colored shadows”.¹

If the grey wall of the nude room permitted the neoclassical professors to reinforce among their pupils the propensity for drawing abstraction, the polychromies suggested by Selvatico to reflect natural delicacies on the model indicate, in the 1830s, an interest for the sensitive rendering of a body studied not only as a formal exercise but as an organism provided with multiple expressive and moral resources. The famous nude of the *Trust in God* of Bartolini represented the maximum example of “a truth orderly in all its parts”, meaning that obtained through corrections done with the help of more models and enriched by inserting moral qualities – the pain transfigured by grace and by the comfort of Providence – to obtain what the theorists of the Purism defined “visible mixed beauty”.² Far from the analogies worked by Neoclassic poetry, in that occasion Bartolini used some direct suggestions from nature – the “physical beauty” of the model – intervening autonomously on ethical and sentimental aspects not borrowed from pathetic categories of the neoclassical repertory but from the baggage of his own human experience and sensibility.

This intimate involvement in the act of the artistic creation was evidently part of the Romanticism culture, even if the Purist component shared by Bartolini circumvented the impetuosity of the transalpine theories inviting the artist to select from the variety of nature the aspects held more appropriate to the concepts of order and convenience that were particular to the Restoration civilization. In 1836 Michele Ridolfi published *On the teaching of painting*, fundamental text of purist teachings, that sanctioned the legitimacy of the naturalistic motive only if supported by the methodologic derivation of artists of the 15th century and of Raphael: “the young artist must always outline those figures that must be covered by the clothes, this not only to fit them in the appropriate place and with the right proportion, but also because the overlapping drapery must recall the principal articulations of the nude, so as to clearly recognize its movement at first glance. Once that the nude is portrayed entirely, he’ll complete that part that needs to be finished. If the young artist wants to have an example of this method, to first draw the entire nude, he can find it in Raphael, where one can see, especially in the original drawing of the Disputation [of the Holy Sacrament] and of the School of Athens, not only the copying of the nudity of the figures from live models, but also the hats that they had on their heads in that moment: so much was the highest artist a scrupulous imitator of the natural!”³ The devotion to the sublime raphaellesque model can be intuited, among others, in Pelagio Palagi’s painting in which the embrace between Venus and Cupid, between tender and sen-

avrà del purpureo o del giallo, vedrai quelle ombre rosee ed incarnate assai»¹.

Se il muro grigio della sala del nudo aveva consentito ai professori neoclassicisti di rafforzare negli allievi la propensione all’astrazione disegnativa, le policromie suggerite da Selvatico per riflettere sul modello delicatezze naturali indicano, negli anni Trenta, un interesse per la resa sensibile di un corpo studiato non soltanto quale tramite di esercizio formale ma come organismo dotato di molteplici risorse espressive e morali. Il nudo celeberrimo della *Fiducia in Dio* di Bartolini rappresentò il massimo esempio di «un vero in tutte le sue parti ordinato», vale a dire ottenuto attraverso correzioni eseguite con l’ausilio di più modelli e arricchito dall’innesto di qualità morali – il dolore trasfigurato dalla grazia e dal conforto della Provvidenza – al fine di ottenere quella che i teorici del Purismo definivano «bellezza visibile mista»². Lontano dalle analogie operate dalla poetica neoclassica, Bartolini si era avvalso in quell’occasione dei suggerimenti diretti della natura – il «bello fisico» della modella – intervenendo autonomamente sugli aspetti etici e sentimentali non mutuati dalle categorie patetiche del repertorio neoclassico ma dal bagaglio della propria umana esperienza e della propria sensibilità.

Questo intimo coinvolgimento nell’atto della creazione artistica afferiva evidentemente alla cultura del Romanticismo, anche se la componente purista condivisa da Bartolini aggirava l’irruenza delle teorie d’oltralpe invitando l’artista a selezionare dalla varietà della natura gli aspetti ritenuti più consoni alle concezioni di ordine e di convenienza che erano divenute peculiari della civiltà della Restaurazione. Proprio nel 1836 Michele Ridolfi pubblicava *Sull’insegnamento della pittura*, testo fondamentale di didattica purista che sanciva la legittimità del movente naturalistico ma solo se sostenuto dalla derivazione metodologica dai quattrocentisti e da Raffaello: «Segni sempre il giovine i dintorni anche di quelle figure che debbono essere coperte dalle vestimenta, e ciò non solo perché sieno situate al conveniente luogo e nella dovuta proporzione, ma anche perché il panneggiamento sovrapposto vada a ritrovare le principali articolazioni del nudo, affine di potere a prima vista discernere chiaramente il movimento di esso. Ritratto che avrà l’ignudo intero, finirà poi quel membro che bisogna. Che se mai il giovine volesse anche di quest’uso, cioè di segnar prima l’intiero nudo, un qualche esempio, lo avrà in Raffaello, ove potrà vedere, specialmente nei disegni originali della Disputa e della Scuola d’Atene, non solo copiati gl’ignudi delle figure dai modelli viventi, ma benanche le berrette che questi tenevano in testa in quel momento: tanto quel sommo era imitatore scrupoloso del naturale!»³. La devozione nei confronti del sublime modello raffaellesco si intuisce, fra l’altro, nel quadro di Pelagio Palagi in cui l’abbraccio di Venere e Amore, fra tenero e sensuale, arieg-

sual, imitates in pagan key the affable sweetness of certain Madonnas of the artist from Urbino; and, to mention also modern artists, derived from Francesco Hayez the perfect osmosis between the contribution of the masters and the free representation of natural beauties painted without the intention of transcending them.

Until here, meaning the middle of the 19th century, the moderate politic of the Restauration found comparison in the aesthetic mediations of the Purism even if in some sectors of the contemporary culture the debate on the principle of truth was wedged into the same enclosures of the Academy starting a process of weakening of the classic canons in favor of direct experience over the particularities of the “human polyhedron”. Already in the 1830s a certain dissatisfaction towards the resistant classicist canons had convinced artists to dare to plunge into the seductive variety of the real, now exalting plebian models whose physical beauty, more common and showy than that of the hegemonic class, permitted intense representations; now taking from the affective customs, as in the naked model portrayed by Flandrin, the sense of an expressive freedom that inside the *atelier* allowed audacious and unconventional experiences.

The focus on individuality and, in sketching, the investigation of a body portrayed without formal indulgences found support in the documented interest in scientific objectivity, virtuoso molds, daguerreotypes; for which aroused heated arguments in the art world, already in 1842, the exposition of the plaster of the *Dying Abel* submitted by Giovanni Dupre to the evaluation of the Academy professors, who remained so disconcerted as to believe it a cast made on a living model. The preparatory drawing of this sculpture anticipated, with its embarrassing truths, the turn to a realistic direction that accompanied, in coincidence with insurgences of the Renaissance, the political turns and the social instances that imposed to “climb in the attics, go down in the hovels, enter in the jails [...] go in the countryside, go in the sulfur mines [...] and by such reveal to the world the life of sacrifices, privations, pain, that lowest social class men, women, children are forced to live”.⁴ Even art recognized the instances of truth that increasingly highlighted terms such as “fact”, “truth”, “the people”; ferments that aroused more than a few breaks in the didactic field: in Siena, for example, in 1851 the pupils of the Art Institute presented a petition intended to obtain a greater variety of models in the School of the nude because those employed up to that point were not considered “capable of teaching that varied beauty that is very necessary to such a noble art”, wanting to declare the aspiration for a teaching open to new considerations of the “natural”.⁵

Thoughts to lead back to the realistic climate that affirmed the educational merit of a figurative expression fitting its own time soliciting the artists to put into action

gia in chiave pagana l'affabile dolcezza di certe Madonne dell'Urbinate; e, per dire dei moderni, ricava da Francesco Hayez la perfetta osmosi fra l'apporto dei maestri e la libera rappresentazione di bellezze naturali dipinte senza l'intenzione di trascenderle.

Fin qui, vale a dire sulla metà del XIX secolo, la politica moderata della Restaurazione aveva dunque trovato riscontri nelle mediazioni estetiche del Purismo anche se in alcuni settori della cultura contemporanea il dibattito sul principio di verità si era incuneato nei recinti stessi dell'Accademia avviando un processo di indebolimento dei canoni classici in favore dell'esperienza diretta sulle particolarità dell'«umano poliedro». Già negli anni Trenta, una certa insoddisfazione nei confronti del resistente canone classicista aveva convinto gli artisti ad osare affondi nella seducente varietà del reale, ora esaltando modelli plebei la cui bellezza fisica, più frequente e vistosa che non nelle classi egemoni, dava adito ad intense raffigurazioni; ora traendo da consuetudini affettive, come avviene nel modello nudo ritratto da Flandrin, i sensi di una libertà espressiva che all'interno dell'atelier consentiva esperienze audaci e non convenzionali.

La messa a fuoco delle individualità e, nel disegno, l'indagine su un corpo raffigurato senza indulgenze formali trovava del resto appoggio nel documentato interesse per l'obiettività scientifica, i calchi virtuosistici, i dagherrotipi; per cui nel mondo dell'arte aveva destato accese polemiche, già nel 1842, l'esposizione del gesso dell'*Abele morente* sottoposto da Giovanni Duprè alla valutazione dei professori dell'Accademia, che ne resteranno a tal punto sconcertati da ritenere l'opera un calco condotto sul modello vivente. Il disegno preparatorio di quella scultura anticipava, con le sue imbarazzanti verità, la svolta in direzione realista che accompagnò, in coincidenza delle insurgenze risorgimentali, le svolte politiche e le istanze sociali le quali imponevano «di salire in soffitta, di scendere nei tuguri, di entrare nelle galere [...] di andare in campagna, di scendere nelle solfare [...] e quindi rivelare al mondo la vita di sacrifici, di privazioni, di dolore, che son costretti a fare gli uomini, le donne, i bambini delle ultime classi sociali»⁴. Anche l'arte recepiva dunque le istanze di verità che davano sempre più risalto a termini come “fatto”, “vero”, “popolo”; fermenti che provocheranno non poche incrinature nell'ambito stesso della didattica: a Siena, ad esempio, nel 1851 gli allievi dell'Istituto d'Arte presentavano una petizione tesa ad ottenere una maggiore varietà nei modelli della Scuola del nudo perché quelli impiegati sino ad allora non erano ritenuti «atti da fare apprendere quella variata bellezza, che è tanto necessaria a sì nobile arte», e quindi si intendeva dichiarare l'aspirazione a un rinnovamento didattico aperto alle nuove considerazioni del “naturale”⁵.

Pensieri da ricondurre alla temperie realista che affermava il valore educativo di un'espressione figurativa ade-

the “big book of society” and to grasp in it the specific character of the chosen subjects, the rustic simplicity contrasted with the tumult of the new world, the characters of the people analyzed in the full range of their sentimental expressions. Exercises using nude models manifested, starting from the half of the century, this declared intention of contradicting the canon in favor of the relativity, the introspection, even the marginality that we find, in fact, in the rough physiology painted by Domenico Morelli, in the suffering humanity of certain painting of this kind, in all those components that justified the preoccupation of the critics little disposed to admit the subordination of art to the “socialist” ideas and to the disruptive models of Gustave Courbet. The nude study of Michele Cammarano is a paradigm of this devotion to the natural strengthened by the direct knowledge of the great French artist and by the predisposition, completely southern, to accommodate inside his own *atelier* the poor people of the alleys to let them pose with the freedom admitted by the European affirmation of the principle of truth, that with the recovery of the Caravaggio naturalism accomplished its own trajectory in presence of the defenseless and tragic nudes of the *Raft of the Medusa* by Géricault.

Even maintaining its prestigious place in the process of teaching the Academy pupils, the study of the nude crossed the demanding turning point of Realism to arrive, at the end of the century, at the “blessed shore” of the Symbolist aesthetic that, in opposition to the objective facts incentivized to proceed by the industrial civilization escaped from the boundaries of the truth to investigate states of mind, the ineffable mystery of beauty enclosed in a body not only object of a formal analysis but through intellectual and sensitive adventures, frequently fed by literary and musical syncretisms. The *Vanity* of Giorgio Kienerk, unripe young woman capable of creating “a strong sensation of aesthetic pleasure” among the public of Decadentism, is an example of how the artist knew how to pull from nature translated emotions like the ones that bloom in the “pre-raphaelite” narration of Giovanni Costa: “I was painting in the forest one of the studies that I had started. Laying in the grass, not far from me, was a girl nicknamed Lionne for her copious and frizzy hair the color of copper; she was living amidst the artists for whom she frequently served as a model. All of a sudden she rose to her feet and raised both of her arms to shake from her hair the dead leaves entangled there. The vision was very gracious. And it suggested to me the idea of a painting of a naked woman, the most beautiful expression of nature, that looked at herself in the water with the same attitude that Lionne had. This girl, that had a love of Art, consented to pose naked in the forest, like a living nymph, in the tenuous light that penetrated the leaves of the trees”.⁶

rente al proprio tempo sollecitando gli artisti a por mano al gran libro della società e a cogliere in esso il carattere specifico dei soggetti scelti, la semplicità rusticana contrapposta al tumultuare del nuovo mondo, i caratteri degli uomini analizzati in tutta la gamma delle loro espressioni sentimentali. Le esercitazioni sul modello nudo manifestano, a partire dalla metà del secolo, questa dichiarata intenzione di contraddire il canone a favore della relatività, dell’introspezione, persino della marginalità che ritroviamo infatti nelle crude fisiologie dipinte da Domenico Morelli, nell’umanità dolorante di certa pittura di genere, in tutte quelle componenti che giustificavano la preoccupazione dei recensori poco disposti ad ammettere la subordinazione dell’arte alle idee “socialiste” e ai dirompenti modelli di Gustave Courbet. Lo studio di nudo di Michele Cammarano è paradigma di questa devozione al naturale rafforzata tra l’altro dalla conoscenza diretta del grande artista francese e dalla predisposizione, tutta meridionale, ad accogliere all’interno del proprio atelier la povera gente dei vicoli da mettere in posa con la libertà ammessa dall’affermazione europea del principio di verità, che dal recupero del naturalismo caravaggesco compiva la propria traiettoria al cospetto dei nudi inermi e tragici della *Zattera della Medusa* di Géricault.

Pur conservando un suo posto di prestigio nel processo di formazione dell’allievo d’Accademia, lo studio del nudo varcava l’impegnativa svolta del Realismo per approdare, sulla fine del secolo, alla “beata riva” dell’estetica simbolista che in opposizione ai dati oggettivi incentivati dal procedere della civiltà industriale rifuggiva dai vincoli del vero per indagare gli stati d’animo, l’ineffabile mistero della bellezza racchiuso in un corpo non più soltanto oggetto di analisi formale ma tramite di avventure intellettuali e sensitive, alimentate spesso da sincretismi letterari e musicali. La *Vanità* di Giorgio Kienerk, acerba giovinetta in grado di procurare «una forte sensazione di piacere estetico» al pubblico del Decadentismo, è un esempio di come l’artista sapesse ricavare dalla natura traslati emozionanti come quelli che affiorano nella narrazione ‘preraffaellita’ di Giovanni Costa: «Io stava dipingendo nella foresta uno degli studi che aveva cominciato. Distesa sull’erba, non lontano da me, era una ragazza soprannominata Lionne a causa della sua copiosa e crespa capigliatura color rame; la quale viveva in mezzo agli artisti cui serviva non di rado da modella. Ad un tratto si alzò in piedi e levò entrambe le braccia, per scuotere dai capelli delle foglie morte che vi si erano impigliate. La visione era assai graziosa. E mi suggerì l’idea di fare un quadro in cui una donna nuda, la più bella espressione della natura, si specchiasse nell’acqua nell’atteggiamento stesso nel quale la Lionne mi era apparsa. Questa, che avea amore all’Arte, acconsentì di posar nuda nella foresta, come ninfa vivente, nella tenue luce che vi penetrava attraverso il fogliame degli alberi»⁶.

Metaphors and suggestions related to the god Pan were quickly reset by the futurist revolution that substituted puppets or automatons with the sentimental variety of the bodies retrieved, in the years between the two World Wars, by painters and sculptors newly attracted by the metaphysic primal and as such lyrically classical mystery of Nature that, in times of “return to order”, restored trust about the possibility to transmit, through teaching, the eternal laws of imitation and interpretation of the real. With this certainty Felice Carena painted *The School*, almost a manifesto of the new trust granted the Academy personified, at the center of the vast canvas, by the living model that attracted the absorbed and emotionally differentiated attention of the pupils; and many sculptors, such as Bruno Innocenti, declared in portraying the nude figure the nostalgia of a classicism from which was obtained the rules of a severe beauty far from every idealization, nourished by a tender observation of the individual and psychological particularities, meant above all to substitute simple narration with the abstract analogy of the form.

Carlo Sisi

Traslati e suggestioni paniche ben presto azzerati dalla rivoluzione futurista che sostituirà la marionetta o l'automa alla varietà sentimentale dei corpi recuperata, negli anni fra le due guerre, da pittori e scultori nuovamente attratti dal mistero prima metafisico quindi liricamente classico della natura che, in tempi di “ritorno all'ordine”, ridava fiducia circa la possibilità di trasmettere, attraverso l'insegnamento, le leggi eterne dell'imitazione e interpretazione del reale. Con questa certezza Felice Carena dipingeva *La scuola*, quasi manifesto della riaccordata fiducia all'Accademia incarnata, al centro della vasta tela, dal modello vivente che attrae l'attenzione assorta ed emotivamente differenziata degli allievi; e molti scultori, come Bruno Innocenti, dichiaravano nel ritrarre la figura nuda la nostalgia di una classicità da cui ricavare le regole d'una severa bellezza lontana da ogni idealizzazione, nutrita da un'osservazione tenera delle particolarità individuali e psicologiche, intesa soprattutto a sostituire alla semplice narrazione l'astratta analogia della forma.

Carlo Sisi

NOTES

- ¹ Cf. P. Selvatico, *Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia e sui mezzi per farla maggiormente prosperare*, Milan 1837, p. 22.
- ² Cf. C. Del Bravo, *La natura per artisti toscani del XIX secolo*, in *Disegni italiani del XIX secolo*, catalogue of the exhibition edited by C. Del Bravo, (Florence, Gallery of the Uffizi, Department of Prints and Drawings, 19 June-26 September 1971), Florence 1971, p. 15.
- ³ Cf. M. Ridolfi, *Ragionamento settimo sull'insegnamento della pittura*, in *Scritti d'Arte e d'Antichità di Michele Ridolfi pittore a cura di Enrico suo figlio*, Florence 1879, p. 236.
- ⁴ Cf. G. Ragusa-Moleti, *Il realismo. Studio*, Palermo 1878, p. 24.
- ⁵ Cf. E. Spalletti, *Gli esordi e la costituzione della scuola senese (1850-1861)*, in *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, edited by C. Sisi and G. Catoni, Cinisello Balsamo 1994, p. 306.
- ⁶ Cf. *Disegni italiani* cit., p. 128.

NOTE

- ¹ Cfr. P. Selvatico, *Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia e sui mezzi per farla maggiormente prosperare*, Milano 1837, p. 22.
- ² Cfr. C. Del Bravo, *La natura per artisti toscani del XIX secolo*, in *Disegni italiani del XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di C. Del Bravo, (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 19 giugno-26 settembre 1971), Firenze 1971, p. 15.
- ³ Cfr. M. Ridolfi, *Ragionamento settimo sull'insegnamento della pittura*, in *Scritti d'Arte e d'Antichità di Michele Ridolfi pittore a cura di Enrico suo figlio*, Firenze 1879, p. 236.
- ⁴ Cfr. G. Ragusa-Moleti, *Il realismo. Studio*, Palermo 1878, p. 24.
- ⁵ Cfr. E. Spalletti, *Gli esordi e la costituzione della scuola senese (1850-1861)*, in *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, a cura di C. Sisi e G. Catoni, Cinisello Balsamo 1994, p. 306.
- ⁶ Cfr. *Disegni italiani* cit., p. 128.