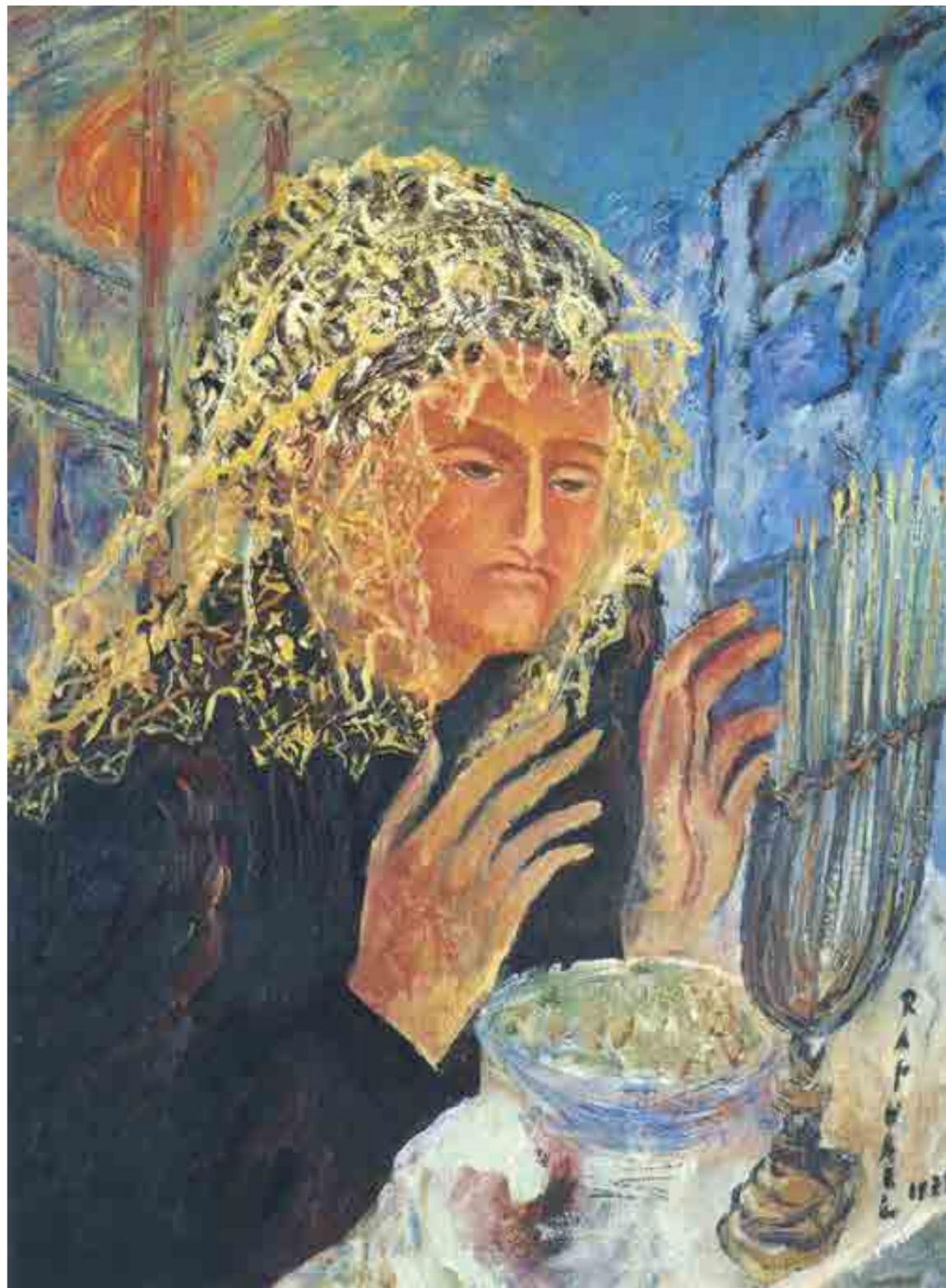


## L'incidenza della cultura ebraica nell'opera di Antonietta Raphaël

SERENA DE DOMINICIS



1. Antonietta Raphaël, *Mia madre benedice le candele*, 1932. Roma, Collezione Berti. Courtesy Centro Studi Mafai Raphaël, Roma.

Spesso si è parlato dell'opera di Antonietta Raphaël Mafai (Kovno 1895 - Roma 1975) come di una creazione "bifronte", scissa tra pittura e scultura. Si è letto e interpretato il suo percorso come se le due fossero realtà distinte, complementari, incompatibili. In effetti, i due media sembrano veicolare due diversi aspetti della personalità dell'artista lituana, e tendenzialmente esprimono anche differenti approcci tematici. Se la pittura è il luogo dell'analisi del femminile e dell'introspezione, la scultura è il mezzo privilegiato per l'approfondimento del tema cardine della sua produzione, la maternità intesa nell'accezione particolare di "creazione". Se la pittura esprime l'indole solare, spontanea, irruente, la scultura incarna, invece, l'inclinazione più razionale, meditata, financo drammatica dell'artista<sup>1</sup>. Questa interpretazione è suffragata non solo dalla lettura dell'opera, ma anche da alcuni spunti offerti dalla stessa Raphaël, come dalle testimonianze delle figlie<sup>2</sup>. In una nota di diario, redatta nel suo italiano incerto, ammette questa frattura chiarendone l'origine: "Due cose mi tormentavano da piccola; la religione e il sogno. La prima mi è rimasta in eredità dai miei genitori e si è fusa con la loro indomabile Fede che come un grosso pendolo di un orologio, si muove, si dondola [...] e regola la mia vita artistica e morale [...] ma il sogno benché proibito di crederci, affascinava e mi terrorizzava ad un tempo, lo preferivo e lo preferisco tuttora alla brutale realtà"<sup>3</sup>.

Questo passo è stato spesso di conforto all'interpretazione dualistica così chiaramente individuata dalla critica. Ma rivela anche un altro dato interessante, ovvero l'ammissione della rilevanza del retaggio religioso che potremmo proporre come elemento unificate dell'opera, sia per la persistenza in termini cronologici, sia in virtù della trasversalità rispetto

ai mezzi del fare. L'influsso della tradizione ebraica sarebbe in tal caso una sorta di *fil rouge* lungo una produzione sfaccettata, a volte sfuggente ma di profonda coerenza, costruita su una molteplicità di suggestioni diverse e riparata negli anfratti di una creatività immaginifica molto personale.

Lungi dal voler affibbiare una qualche etichetta o tornare sull'annosa questione dell'esistenza o meno di un'arte ebraica (tema già ampiamente dibattuto, delicato e forse superfluo)<sup>4</sup>, si tratta invece di individuare un fattore in grado di coadiuvare l'interpretazione e la comprensione di alcune preferenze contenutistiche e formali in seno a un'opera che merita ancora un'adeguata definizione. In tal senso, la storia della ricezione critica dell'opera di Raphaël offre qualche appiglio.

In tempi recenti, occupandosi degli artisti ebrei attivi in Italia tra le due guerre, Emily Braun sottolineava come Antonietta Raphaël esprima più di altri "un deciso orgoglio della 'differenza'"<sup>5</sup>. Una peculiarità che emerge già sul finire degli anni Venti nei commenti di Roberto Longhi.

Quando giunge in Italia nel 1925, passando per Parigi, la sua originalità e l'estraneità all'ambiente romano sono subito evidenti, come l'inconsueta proposta pittorica dei suoi quadri. Nel marzo 1929, esordisce esponendo una sola tela alla prima mostra del Sindacato Fascista degli Artisti al Palazzo delle Esposizioni<sup>6</sup>. In quell'occasione Longhi scrive due recensioni intervallate da una visita all'appartamento di via Cavour, su richiesta di Mario Mafai, per vedere i quadri di una "straniera di passaggio": "Si trattava dei primi quadri, assai belli, (importanti anche per Scipione) e più tardi smarriti [...]"<sup>7</sup>. Nel secondo articolo osserva: "Proprio sul confine di quella zona oscura e sconvolta dove un impressioni-



2. Antonietta Raphaël, *Re David che piange la morte di suo figlio ribelle Absalom*, 1947-69. Museo della Scuola Romana, Villa Torlonia, Roma. Courtesy Centro Studi Mafai Raphaël, Roma.

smo decrepito si muta in allucinazione espressionistica, in cabala e magia ecc... di virulenza bacillare dal Mafai, la cui sovraccitata temperatura – quale si misurava anche meglio nella mostra recente al Convegno di Roma – potrebbe iscriversi al nome di un Rufy nostro locale. Così come la pittura di Antoinette Raphaël, non tanto dal paesaggio qui contiguo a quelli di Mafai, quanto da altre cose che mi son venute sott'occhio nel ragguagliarmi su questa che, dal recapito, chiamerei 'la scuola di via Cavour', potrebbe rivelare i vagiti o la rapida crescita di una sorellina di latte dello Chagall; a conservare le debite distanze, s'intende. Un'arte eccentrica e anarcoide che difficilmente potrebbe attecchire da noi, ma che è pur un segno da notarsi, nel costume odierno<sup>37</sup>. La lettura dell'opera in chiave espressionista<sup>9</sup>, la prossimità a Chagall e poi l'uso di termini come 'magia' e 'cabala', forniscono un doppio suggerimento. Innanzitutto è chiaro il fatto che la critica colga immediatamente una decisa impronta ebraica

nel fare di Raphaël. Tale riconoscimento comporta anche l'identificazione di un ascendente culturale di Antonietta su Mafai – nella sua *virulenza bacillare* come nell'accostamento a Dufy – e su Scipione, che appartengono a una cultura visiva diversa e difficilmente avrebbero prodotto, se non sotto l'influsso della 'straniera', opere di accento espressionistico poco in uso nell'Italia di quegli anni. Doveva perciò trattarsi di un retaggio culturale potente.

Nel giugno dello stesso anno, l'artista è in mostra alla Camerata degli Artisti in una collettiva al femminile<sup>10</sup>. Con *Adolescente, Uomo che legge* e quattro vedute di Roma, Antonietta genera l'effetto di "una ragazza all'americana in una camerata di educande", afferma Alberto Francini dalle pagine de "L'Italia Letteraria". Così si esprime un altro critico dell'epoca, Corrado Pavolini: "Slava, la Raphaël non è certo coinvolta nei problemi che affaticano i suoi colleghi italiani; essa dipinge l'Urbe 'come la vede', col suo temperamento cioè e con la sua educazione; con una libertà interpretativa, che non manca tuttavia di denunciare i caratteri di razza. E si tratta d'una eccezionale sensibilità coloristica, tendente a sistemarsi in una grazia decorativa d'arabesco lineare [...] Codesta felicità e freschezza cromatica trova negli accenti architettonici del paesaggio romano traduzioni curiose, di sapore prettamente russo: come in cupole e campanili; e anche nel gusto arcaico e popolare-sco onde sono intese le forme arboree"<sup>11</sup>. La critica apprezza il cromatismo rigoglioso delle sue tele e riconosce l'ispirazione russa, orientale, di quei quadri. La matrice ebraica e l'ispirazione folklorica, magica si mescolano alla suggestione russa, bizantina, 'barbara'; è lampante l'alterità dello stile un po' naïf, molto distante dall'ambiente italiano. Sin dall'inizio, quindi, l'origine ebraica agisce sullo sfondo dell'opera come una solida base culturale, riferimento e al contempo diaframma nella percezione del mondo esterno e nella relazione con l'altro. Un elemento che garantisce una straordinaria originalità, ma che decreta anche un certo isolamento giustificando in parte il carattere solitario del percorso dell'artista.

Antonietta Raphaël nasce nel 1895 in Lituania, al tempo territorio russo in cui vivono cinque milioni di ebrei di lingua yiddish. Il padre è rabbino della sinagoga di Kovno e Antonietta cresce all'interno di uno *shtetl*, un tipico piccolo villaggio custode dell'immenso patrimonio ebraico "[...] rappresenta-

tivo di una purezza esente dalle contaminazioni con la cultura europea, con la cultura dei non-ebrei"<sup>12</sup>. Notoriamente la creatività ebraica si esprime con grande originalità nella letteratura e nella musica, mentre in assenza di immagini che rappresentino il sacro, a causa dell'interdizione toranica, la cultura visiva è costruita sul prestito e l'elaborazione di fonti iconografiche estranee.

Tuttavia Raphaël abbandona presto la Lituania, all'età di circa dieci anni si trasferisce in Inghilterra. Lo spostamento, avvenuto intorno al 1905, segna di certo un passaggio traumatico seppur in una certa continuità culturale. A Londra, infatti, vive con la madre Kaja nell'East End, un quartiere in cui gli immigrati hanno costruito una solida comunità e preservano la loro *mame-loshn*, lo yiddish, la lingua dell'esilio, della trasmissione della tradizione e della cultura, della letteratura, del teatro. È qui che stringe amicizia con colui che considererà sempre il suo maestro, lo scultore Jacob Epstein.

Quello con le origini è un legame che non si affievolirà mai. La radice ebraica permane e affiora anche in famiglia (Mafai, suo marito, è cattolico), manifestandosi però più come una profonda questione di identità che non come un fatto squisitamente religioso, come ricorda Giulia Mafai: "[...] essendo ebrea, pensava che lei ma anche noi come sue figlie facessimo parte dei popoli eletti sulla terra.

Se si parlava di un autore – scrittore, poeta o musicista – chiedeva subito se fosse ebreo [...]. La religione da noi fu sempre considerata un fatto etico e non un cerimoniale da rispettare, anche se a Pasqua mangiavamo il pane azzimo, il venerdì accendevamo le candele e allo stipite della porta era appesa una piccola *mezuzah* di ottone lucido"<sup>13</sup>.

Questa 'interferenza' incessante si traduce nel suo universo artistico in modo diretto e indiretto, istintivo e meditato, esplicito nei soggetti e implicito nell'approccio alle coordinate spazio temporali. Per esempio, è un dato incisivo nella continua ricerca del sé, espressa nei numerosi autoritratti e ritratti femminili allo specchio, leggibili nel contesto di una faticosa azione autoscopica. L'osservazione di Alberto Moravia riguardo al 'narcisismo della Raphaël', che si riversa in ogni quadro, aiuta la lettura in questa chiave allorché si accompagna a un elemento riferito alle origini ebraiche, slave, a quell'immaginario composito teso a sbrogliare il rapporto "ambiguo e invaghito istituito fin da allora dalla pittrice con se stessa"<sup>14</sup>.

Esemplificativo in tal senso è l'*Autoritratto con violino* (1928) che sembra affermare la volontà di chiarire i tratti di un'identità molto complessa. Il quadro è magnetico sia sotto il profilo stilistico sia da un punto di vista tematico. Nell'audacia dell'inquadratura ravvicinata e tagliata, il piccolo olio su tavola dal cromatismo deciso e vibrante di rossi e di verdi suggerisce tutta l'esuberanza della personalità dell'autrice. Persistono la qualità bidimensionale dell'immagine, la durezza iconica, gli occhi dal taglio orientale che connotano i primi ritratti dalla parvenza scultorea prossima al bassorilievo, anche se qui la linea comincia ad ammorbidirsi. La flessibilità delle dita sullo strumento prefigura una pittura più sciolta e dinamica, sempre più accesa e fluida come sarà quella della seconda parte della sua produzione. Molto interessante è la decisione di autoritrarsi nell'atto di suonare il violino. Antonietta è diplomata in pianoforte alla Royal Academy di Londra eppure qui imbraccia uno dei quattro strumenti della musica *klezmer*, la musica popolare yiddish dell'Est Europa: si presenta attraverso le qualità di pittrice e musicista marcando le origini ebraiche. E quanto il violino sia oggetto culturalmente emblematico lo conferma, ad esempio, il ricorrere dello stesso motivo nella produzione di Marc Chagall. A proposito del parallelo con il maestro di Vitebsk, si esprime anche Franco Marcoaldi: "Nessun altro come il pittore russo le è vicino in quello stravolgimento di grammatica e sintassi del reale che pure non offende la nostra preoccupazione per tutto ciò che riguarda il linguaggio. Anche la Raphaël chiama in causa la medesima preoccupazione, esaltandola. Alimentandola di una vera e propria passione. E spostandola, mettendola davanti a uno spazio completamente inedito. Anche per lei il problema è quello di attivare una forza in grado di edificare un mondo fantastico disponibile al senso e assieme assolutamente libero, scatenato, aperto al caso"<sup>15</sup>. Affermazioni valide per la pittura, che non raggiunge la visionarietà chagalliana, ma è ardita, imprevedibile risultato di accostamenti cromatici bizzarri eppur felicissimi. Costellate di tappeti etnici, spartiti, strumenti musicali, *menorah*, violini, pelli di leopardo, vecchi scialli, le tele accolgono oggetti e soggetti di un immaginario ricco di spunti enigmatici.

Manifesti dell'indagine sull'identità e il femminile collegati alla cultura ebraica sono anche i quadri *Giuditta e lo specchio*, un olio su tela datato 1928<sup>16</sup>, *Er e Tamar* (1967) e *Il Trionfo di Giuditta* (1960-

61), distanti nel tempo e nell'impostazione come anche nelle scelte cromatiche, ma evidentemente vicini nella finalità.

Le tele *Mia madre benedice le candele* (1932) [fig. 1] e *Yom Kippur nella Sinagoga* (1931) restituiscono invece brandelli di quotidianità. Il primo racconta un momento della liturgia di *Hanukkah*, la festa delle luci che cade in dicembre. Sullo sfondo di un'inquadratura obliqua e tagliata si staglia il tramonto scandito dalla presenza distinta di buio e luce, mentre il sole è ancora nel cielo fuori della finestra. In primo piano, la madre velata dal volto ligneo, quasi iconico come nei primissimi ritratti, protende le lunghe dita flessuose al candelabro acceso. L'atmosfera è silenziosa e sospesa ma non ancora mistica come nel piccolo olio *Yom Kippur nella sinagoga* (1931). Si tratta di un quadro ambizioso, realizzato nel breve periodo in cui Raphaël è di nuovo a Londra mentre Mario Mafai si trattiene a Parigi. Due lettere a Mafai testimoniano dell'intento e delle preoccupazioni che muovono l'artista: "Ho subito cominciato un piccolo bozzetto; un'impressione del Yom Kippur di sera nella sinagoga; forse è una cosa azzardata da parte mia avendo da dare l'impressione di moltitudine di israeliti pregando Iddio. Ci sarà senza dubbio 80 o 100 teste. [...]". Nonostante in fase di bozzetto lamenti la difficoltà di affrontare lo spazio prospettico, la sua reale preoccupazione è quella di rendere l'atmosfera mistica del luogo, la spiritualità del momento: "[...] Le prime teste mi era difficile e quasi volevo abbandonare l'idea, ma dopo qualche giorno mi è diventato più chiaro e comincio a vedere teste in basso e in alto, teste in profilo, teste di tre quarti, ognuna esprime un certo dolore, un desiderio di preparare ed essere personato. C'è una figurina in distanza molto mistica, credo che è la più bella di tutte. Finora ho entrato nella piccola tela 22 teste e figure. [...]"<sup>17</sup>.

Il risultato è una tela di grande fascino che trasuda una quieta devozione. I gialli e i blu, le luci e le ombre vibrano sorreggendo un'architettura fluida, il luogo d'una dolce contemplazione ove figure fluttuanti avvolte nei paramenti bianchi cantano ad occhi socchiusi tra colonne attorcigliate.

Poiché, nella nostra ipotesi l'incidenza del retaggio ebraico è fatto trasversale, questa indagine nelle origini prosegue anche attraverso la scultura, che l'artista elegge a mezzo prediletto. Ad essa affida la propria inquietudine e il compito di custodire e reiterare la memoria della sofferenza patita dal popolo

ebraico. È infatti la scultura ad accogliere, tra gli altri, il tema ricorrente e di grande drammaticità della 'fuga'. Il dato biografico, segnato dai pogrom nell'infanzia e dalla persecuzione nazifascista nella maturità, gioca un ruolo chiave sovrapponendosi ora al tema biblico, ora alla suggestione mitologica. *La fuga da Sodoma, Angoscia* e i vari gruppi di madri e figli in fuga rammentano le vicende della moglie di Lot ma anche quelle di Niobe, portando alla luce un intreccio complesso di sentimenti che ruota attorno al tormento dell'erranza, tra *hybris* e *némesis*<sup>18</sup>, e alla sopportazione della sventura. Il motivo dell'accettazione del dolore, e quindi del volere divino, investe altri soggetti veterotestamentari come *Re David che piange la morte di suo figlio ribelle Absalom* (1947-69) [fig. 2] e la grande tela della *Lamentazione di Giobbe* (1967) [fig. 3], parabola della sofferenza umana. Nella tradizione più che nella fede, nella memoria, nella liturgia delle festività, nella preghiera collettiva, sembra albergare il conforto e la motivazione degli accadimenti della vita, forse il senso della vita stessa.

Come un motivo di sottofondo, la nota ebraica risuona nell'opera di Raphaël anche più in profondità. Sulle prospettive indecise e l'elaborazione pittorica di uno spazio innaturale potrebbero incidere le caratteristiche di una tradizione segnata dall'interdizione dell'immagine e dalla particolare percezione dello spazio-tempo. Due coefficienti collegati se, come ricorda Bruno Zevi, la coscienza dello spazio nutre l'idolatria. La concezione temporale è sempre stata predominante "[...] in quanto l'ebraismo da nessun punto di vista è riducibile ad una concezione spaziale. La nega, alla radice, la stessa idea ebraica di Dio."<sup>19</sup>, la divinità infatti non ha dimensione e non ha riferimento tangibile, cosa che si traduce in una generale indifferenza per la dimensione spaziale. Una noncuranza, questa, rafforzata forse dalla qualità transnazionale ed errante dell'identità ebraica che non si riflette in un territorio: l'ebraismo esiste in quanto tale 'nel tempo', nella memoria ed esiste un'unità di contenuti a prescindere dalla continuità territoriale.<sup>20</sup> La storia ebraica è dunque 'antistatica' e 'antispaziale'. È interessante, allora, tentare di interpretare alla luce di queste considerazioni alcuni elementi, la ricerca del movimento<sup>21</sup> come espediente formale, la concentrazione sulla fuga come soggetto, la propensione al viaggio come fuga privata e l'insofferenza per il classicismo che l'artista rifiuta sino a rifugiarsi nella frantumazione della forma scultorea. A tal proposito può essere



3. Antonietta Raphaël, *La lamentazione di Giobbe*, 1967. Roma, Collezione privata. Courtesy Centro Studi Mafai Raphaël, Roma.

utile la lettura del già citato *Re David che piange la morte di suo figlio ribelle Absalom*.

Nella tenace corsa all'essenzialità, che suggerisca una sofferenza misurata, l'artista concepisce una pratica inedita: l'esercizio della mutilazione, una soluzione antiretorica, anticlassica che trova nel frammento l'apoteosi della sintesi. Il David acefalo figura così tra le numerose creature monche di cui Raphaël isola pochi dettagli. In questo caso è una mano che spicca nell'economia di una composizione originale e concisa, 'semplice' – la definisce – e forte del vuoto di ciò che non c'è più. La stessa sorte tocca ai busti e ai gruppi degli anni Quaranta raffiguranti le figlie.

Nella medesima prospettiva culturale rientra la reiterazione del motivo centralissimo della maternità, interpretata come supremo atto di creazione "del

mondo, delle cose, di tutte le cose". La sua maternità, infatti, non è solo raffigurazione della procreazione, ma è alta metafora del processo artistico e celebrazione del gesto divino.

Anche da un punto di vista stilistico, le sue soluzioni differiscono da quelle adottate nel contesto italiano, cattolico o laico che fosse, ove in genere l'ispirazione si cercava nella *magna mater* o nella figura della Vergine. Tra tutte, la *Genesi* [fig. 4] del 1946 è forse la più rappresentativa in tal senso: un busto acefalo dal ventre prominente, quasi una creatura auto-generantesi epurata all'estremo, privata degli arti e dunque spersonalizzata, emana l'energia atavica che permea il mondo. Ciò non significa però che l'atto creativo sia astratto e disgiunto dal femminile, anzi, l'artista ne rivendica l'esclusiva delle donne, tanto da affermare che Dio stesso deve



4. Antonietta Raphaël, *La Genesi*, 1946. Collezione privata, Roma. Courtesy Centro Studi Mafai Raphaël, Roma.

essere donna, poiché solo le donne sanno creare qualcosa dal nulla<sup>22</sup>.

Lo sviluppo di questo soggetto, replicato con tenacia per oltre vent'anni, sembra trovare una corrispondenza suggestiva con l'ossessione ebraica della creazione<sup>23</sup>. In questa prospettiva specifica la creazione non è un avvenimento unico, ma un atto incessante<sup>24</sup> che si rinnova continuamente, un "processo temporalizzato" in cui l'uomo ha una sua responsabilità, come ricorda Martin Buber: "il mondo del vero ebraismo è il mondo dell'unità di ogni vita sulla terra, di una unità non in essere ma in divenire, e di un divenire non di se stesso, ma dello spirito umano eletto dallo spirito divino perché sia – come proclama la parola ebraica – suo 'compagno' nell'opera della creazione"<sup>25</sup>.

Dalla *Genesi*, declinata in tante versioni diverse, alle varie maternità sino al *Quarto giorno della creazione* (1963), dipinto coronato dalla frase in ebraico רוא ירה (sia la luce), la produzione di Raphaël celebra la complessità di questo tema reinterpretandolo in chiave



5. Antonietta Raphaël, *La fuga n. 2*, 1947/1958. Collezione privata, Roma. Courtesy Centro Studi Mafai Raphaël, Roma.

femminile. In particolare la versione della *Fuga* [fig. 5] del 1958, ove uno dei figli pare originarsi direttamente dalla testa della madre, riassume nell'intreccio maternità-creazione-conoscenza<sup>26</sup> il senso profondo di una rielaborazione tutta intellettuale.

L'intera opera dell'artista lituana sembra perciò rispondere prevalentemente a un'ispirazione privata che, pur non mancando di richiami alla realtà quotidiana, è per lo più il prodotto di uno sguardo "introflesso", fisso ancora e sempre sulle origini; nasce e staziona là dove il profilo unico dell'identità personale si innesta su quella piattaforma di valori condivisi che determina l'identità ebraica.

Anche se ad un certo punto scrive che preferirebbe rappresentare le donne coraggiose della resistenza piuttosto che plasmare Niobi dolorose, continua a indulgere nei temi di sempre, trasfigurando il presente nel passato. L'erranza, la maternità, la creazione sono i temi universali che ne scandiscono la produzione marcata, evidentemente, anche a livello formale, da un corredo culturale ricchissimo e imprescindibile.

<sup>1</sup> Scrive Valerio Rivosecchi: "Tanto più la pittura, specialmente quella tarda, mi appariva liberatoria, tanto la scultura si presentava chiusa in una sua tragica densità [...]". *Verità della materia*, in *Antonietta Raphaël. Materia e colore del sogno*, a cura di A. Bonito Oliva-V. Rivosecchi, Roma, Archivio della Scuola Romana, marzo - maggio 2000, Roma 2000, p. 16.

<sup>2</sup> Seducente la lettura di Franco Marcoaldi che ravvisa in un sogno raccontato da Antonietta a Mario Mafai, in una lettera dell'11 agosto 1925, il sintomo dell'ambivalenza della personalità dell'artista. Nel sogno, la luna severa e la sirena spensierata incarnerebbero gli opposti di Antonietta Raphaël, le anime in feconda contraddizione. F. MARCOALDI, *La luna e la sirena*, in *Antonietta Raphaël. Sculture, dipinti, disegni*, a cura di F. Marcoaldi, Bergamo, Galleria Ceribelli, 25 ottobre - 20 dicembre 2003, Bergamo 2003, p. 8-9.

<sup>3</sup> Dal racconto di un sogno del 1943.

<sup>4</sup> A tal proposito si suggerisce la lettura di F. DORIVAL, *Existe-t-il un Expressionisme juif?*, in "Art Présent", n.1, 1947, p. 52; W. GEORGE, *Existe-t-il un art juif?*, in "Figaro littéraire", 24 settembre 1949; P. D'ANCONA, *Chagall - Modigliani - Pascin - Soutine. Aspetti dell'Espressionismo*, Milano 1952; E. SILVER KENNETH, *Jewish artists in Paris 1905-1945*, in *The Circle of Montparnasse*, a cura di E. Silver Kenneth-R. Golan, New York, Jewish Museum, 1985; A. KAMPE, *The quest for a Jewish style in Chagall to Kitaj, Jewish experience in XX century art*, a cura di A. Kampf, London, Barbican Art Gallery, 1990.

<sup>5</sup> E. BRAUN, *From the Risorgimento to the Resistance: One Hundred Years of Jewish Artists in Italy*, in *Gardens & Ghettos: The Art of Jewish Life in Italy*, a cura di V. Mann, New York, The Jewish Museum, 17 settembre 1989 - 1 febbraio 1990, Berkeley - Los Angeles 1989, p. 172.

<sup>6</sup> Invitati da Cipriano Efisio Oppo, Raphaël, Mafai e Scipione espongono con Martini, Wanda Biagini, Amerigo Bartoli, Francesco Di Cocco, Gisberto Ceracchini, Pasquarosa, Giovanni Ciucci e lo stesso Oppo.

<sup>7</sup> Bollettino della Galleria La Nuova Pesa di Roma, 1960.

<sup>8</sup> R. LONGHI, *Clima e opere degli Irrealisti*, in "L'Italia Letteraria", XV, 14 aprile 1929.

<sup>9</sup> Cfr. BRAUN, *From the Risorgimento to the Resistance* cit., 1989, p. 172.

<sup>10</sup> *Otto pittrici e scultori romani*, con Barbaro, De Lotis, Fortini, Sora, Moretti, Bonavia e Jackson, Camerata degli Artisti a piazza di Spagna, giugno 1929.

<sup>11</sup> C. PAVOLINI, in "Il Tevere", 14 ottobre 1929.

<sup>12</sup> E. GENTILI TEDESCHI, *Spazio, figuratività e ebraismo*, in *Ebraismo e cultura europea del '900*, a cura di M. Brunazzi-A.M. Fubini, Firenze 1990, p. 182.

<sup>13</sup> G. MAFAI, *La ragazza con il violino*, Ginevra-Milano 2012, p. 70.

<sup>14</sup> A. MORAVIA, *Il narcisismo della Raphaël*, in *Antonietta Raphaël*, Roma 1971.

<sup>15</sup> MARCOALDI, *La luna e la sirena* cit., pp. 8-9.

<sup>16</sup> Per un approfondimento di questo aspetto rimandiamo a E. BRAUN, *Antonietta Raphaël: Artist, Woman, Foreigner, Jew, Wife, Mother, Muse, and Anti-Fascist*, in *Mother of Invention: Women, Italian Fascism and Culture*, a cura di R. Pickering-Iazzi, Minneapolis 1995, pp. 166-199.

<sup>17</sup> Le due lettere sono datate Londra, 28 agosto e 1 settembre 1931.

<sup>18</sup> Non stupisce notare come qui la tradizione ebraica incontri la mitologia classica. L'artista possedeva, infatti, un'antica edizione delle *Metamorfosi* di Ovidio, tra i pochissimi oggetti che portava con sé nei vari spostamenti in Europa e in Italia.

<sup>19</sup> B. ZEVI, *Ebraismo e architettura*, Firenze 1993, p. 10.

<sup>20</sup> GENTILI TEDESCHI, *Spazio, figuratività e ebraismo* cit., p. 179.

<sup>21</sup> In un'intervista a cura di G. Mottola in *Il Pensiero Nazionale*, 16 settembre 1964, emerge che la motivazione della preferenza per il nudo sta nel fatto che ciò le consente di rendere "[...] più di ogni altra cosa l'idea del movimento".

<sup>22</sup> Intervista a cura di Danielle Turone in "La Galleria di Novella", 2 gennaio 1966.

<sup>23</sup> Sulla scorta di Eugenio Battisti, Marzio Pinottini rimanda alla "ossessione biblica della creazione", in M. PINOTTINI, *Il disegno specchio dell'anima barbara di Antonietta Raphaël*, in *Antonietta Raphaël. Opere dal 1933 al 1974*, a cura di G. Appella - F. D'Amico - N. Vespignani, Matera, Chiese rupestri Madonna delle virtù - San Nicola dei Greci, 5 luglio - 30 settembre, Roma 2003, p. 88. Condividendo lo spunto, proponiamo di riportare la questione nell'ambito specifico dell'Ebraismo, ove il tema è molto dibattuto e soggetto a numerose interpretazioni non solo nella letteratura biblica ma in particolar modo in quella rabbinica (post-biblica). Pensiamo alla letteratura midrashica e talmudica sull'*Opera della Creazione* (*Ma'ase Bereshit*), al *Sefer Yetzirah*, il *Libro della formazione* (o della creazione) e in generale alla tradizione cabalistica e chassidica. Utile per un orientamento: M. MOTTOLESE, *Inizio come renovatio (chiddush). Note sulla concezione ebraica della creazione e del tempo*, in *Dialegethai. Rivista telematica di filosofia* [in linea], anno 5, 2003.

<sup>24</sup> "La creazione non è un avvenimento dato una volta per tutte, e poi autonomo nella sua sussistenza, ma è il frutto di una continua effusione dell'essere da parte di Dio", in G. ZENONE, *Il Chassidismo. Filosofia ebraica*, Cavinato 2005, p. 72.

<sup>25</sup> M. BUBER, *Discorsi sull'ebraismo*, (1923), ed. a cura di D. Lattes e M. Beilinson, Milano 1996, pp. 100-101.

<sup>26</sup> Allo stesso modo è costruita la *Maternità* del 1961. Emily Braun ha suggerito una corrispondenza tra questa risoluzione e l'antica raffigurazione della nascita di Atena da Zeus: *Antonietta Raphaël sculptures and paintings 1933-1968*, a cura di E. Braun, New York, Paolo Baldacci Gallery, 9 marzo - 15 aprile, New York 1995.