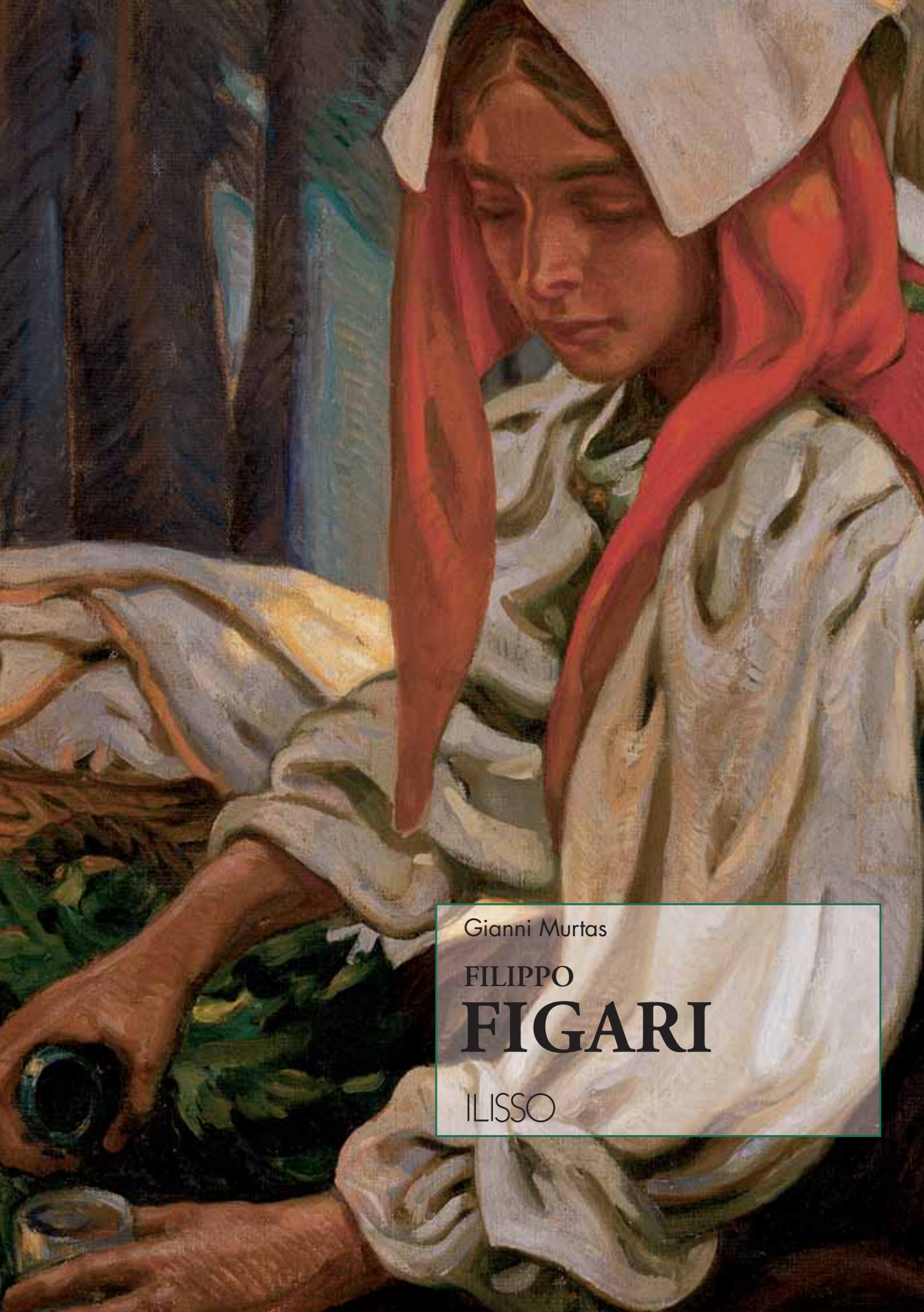




Gianni Murtas

FILIPPO

**FIGARI**

ILISSO

## I MAESTRI DELL'ARTE SARDA

Gianni Murtas

FILIPPO  
**FIGARI**

in copertina:

*L'AIA, 1928-29, particolare.*

a fronte:

*ALL'ANTICA CAPITALE DELLA FORTE  
SARDEGNA, 1916-24, particolare.*

ILISSO



## INDICE

|     |                                               |
|-----|-----------------------------------------------|
| 7   | LA CIVILTÀ DI UN POPOLO BARBARO               |
| 9   | LA MODERNITÀ DELLA GRAFICA                    |
| 15  | ROMA, VENEZIA, MONACO                         |
| 17  | LA DECORAZIONE DEL PALAZZO CIVICO DI CAGLIARI |
| 42  | DAL SARDISMO AL SARDOFASCISMO                 |
| 46  | I CICLI DECORATIVI DEGLI ANNI VENTI           |
| 50  | LA CRISI DEL PRIMITIVISMO                     |
| 66  | IL DECLINO DELL'ARTE REGIONALISTA             |
| 74  | I RITRATTI IN COSTUME DEGLI ANNI TRENTA       |
| 92  | LA DECORAZIONE SACRA                          |
| 96  | LA CADUTA DEL REGIME                          |
| 102 | IL SECONDO DOPOGUERRA                         |
| 118 | DOVE VEDERE FIGARI                            |
| 121 | CRONOLOGIA                                    |

*Grafica, impaginazione e fotolito:*  
Ilisso Edizioni

*Referenze fotografiche:*  
ARCHIVIO ILLISO: nn. 8-9, 11-17, 19-20, 22-24, 28-33, 36-41, 44-50, 52-60, 66-67, 70-72, 79-80, 90-91, 95-99, 102, 109, 111-112, 116-120, 124, 128, 130 (foto Nicola Monari, Cagliari); nn. 2-4, 18, 21, 25-26, 42-43, 51, 61, 63-65, 68, 73, 82, 86, 88-89, 92-94, 100-101, 107-108, 113-115, 121, 123, 131 (foto Pietro Paolo Pinna, Nuoro); nn. 75, 77-78, 81, 83-85, 87 (foto Vincenzo D'Antonio, Salerno); nn. 27, 69, 110, 122, 125 (foto Stefano Pugliese, Roma); nn. 5, 10 (foto Donatello Tore, Nuoro); n. 11 a p. 119 (foto Giuseppe Ungari, Cagliari); nn. 6-7, Soprintendenza ai BAAAS del Veneto, Treviso, Museo Civico, coll. Salce.  
Foto di repertorio: nn. 1, 34-35, 62, 74, 126-127, 132.

Periodico quindicinale n. 2  
del 7-07-2004  
Direttore responsabile: Giovanna Fois  
Reg. Trib. di Nuoro n. 2 del 27-05-2004

*Tutti i diritti di copyright sono riservati.  
Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta,  
trasmessa o utilizzata in alcuna forma o con qualsiasi mezzo,  
senza l'autorizzazione scritta dell'editore.  
Ogni violazione sarà perseguita a termini di legge.*

© Copyright 2004  
by Ilisso Edizioni - Nuoro  
www.ilisso.it - e-mail ilisso@ilisso.it  
ISBN 88-89188-01-4



## LA CIVILTÀ DI UN POPOLO BARBARO

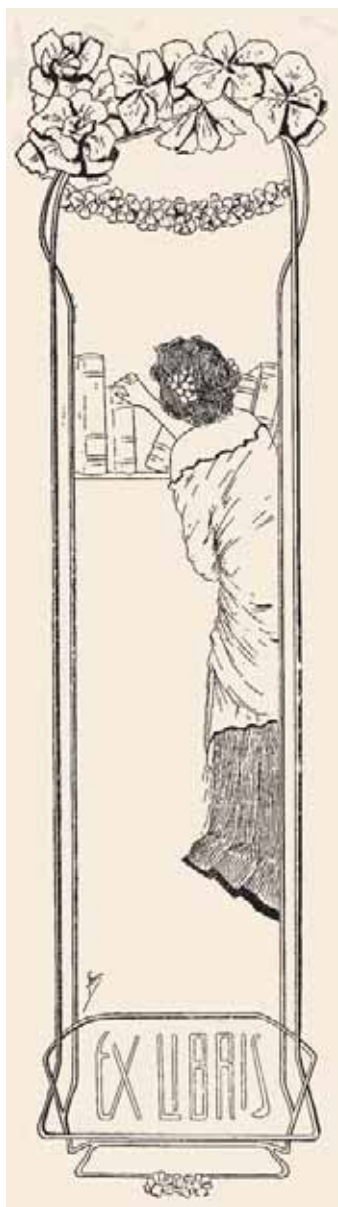
Filippo Figari è una delle figure più rappresentative dell'arte sarda del Novecento. Protagonista di quel processo di riscoperta dell'universo popolare che è alla base della modernità isolana, egli ha avuto per quasi un cinquantennio un ruolo determinante nelle vicende artistiche regionali. La produzione grafica del periodo di formazione, i grandi cicli pittorici degli anni Dieci e Venti, l'attività didattica realizzata per oltre vent'anni come direttore dell'Istituto d'Arte di Sassari, e finanche il ruolo politico ed organizzativo svolto come segretario regionale del Sindacato Fascista Belle Arti, sono punti imprescindibili di qualunque discorso sull'arte contemporanea sarda.

Con Francesco Ciusa e Giuseppe Biasi, egli è l'inventore di un immaginario estetico che dà una nuova identità all'Isola. Una identità legata alle tradizioni ma proiettata nel presente, fondata sul fascino del folklore e tuttavia capace di confrontarsi, attraverso l'esaltazione del carattere primitivo, con gli orizzonti della modernità. La rivalutazione di quella che Figari definirà in un celebre saggio *La civiltà di un popolo barbaro* si lega infatti in questi artisti a scelte stilistiche e poetiche che nascono dalle esperienze più attuali dell'arte europea; così, lungi dall'essere un elemento di chiusura interna, la connotazione regionale si rivela un aspetto perfettamente in linea con gli esiti del panorama internazionale, dove una parte significativa della cultura delle Secessioni guarda alle radici etniche come elemento fondante dell'esperienza moderna.

A differenza di Ciusa, e soprattutto di Biasi, pittore con cui condivide età, formazione e, per un certo periodo, storia e propositi, Figari punta però su una rappresentazione eroica della gente sarda, che vista al di fuori dal contesto di origine può apparire eccessivamente celebrativa. Ma anche questo è un aspetto che deve essere valutato storicamente: nel primo ventennio del secolo il taglio epico dei suoi dipinti, sostenuto da un linguaggio dinamico come quello delle Secessioni, risponde perfettamente al desiderio di riscatto del mondo isolano. Certo, tutto è artificiosamente accentuato da un'abile regia compositiva, ma l'artificio funziona solo se si trova un'idea in cui si crede e nella quale riconoscersi e, per quanto possa apparire oggi retorico, la Sardegna di allora si riconosceva nelle figure nobili e possenti di Figari.

Il problema casomai si pone alla fine degli anni Venti. Con l'assestarsi del Fascismo l'esaltazione etnica degli artisti sardi si ritrova cooptata nella retorica del Regime, oppure prende la strada di un esotismo che entra in rotta di collisione con la cultura dominante. Figari sceglie la cooptazione e ne paga il prezzo.

1. Filippo Figari in una fotografia degli anni Trenta.



2

2. EX LIBRIS, 1902  
illustrazione per Il Giovane  
Artista Moderno, Torino,  
n. 11, 5 agosto 1902.

Per quanto si sforzi di preservare l'autonomia del suo mondo poetico, il ridimensionamento degli ideali sardisti toglie motivazioni alla sua epica regionalista, facendola apparire inutilmente celebrativa.

Negli anni Trenta l'artista ottiene ancora incarichi importanti, e realizza una straordinaria serie di ritratti in costume, però è ormai evidente che la sua pittura muove da premesse ideologiche e poetiche in rapido declino. Il definitivo tramonto del progetto secessionista, incalzato tanto dagli sviluppi del Moderno quanto dai tentativi di ritorno all'ordine diffusi nell'arte europea, traccia un solco profondo tra la realtà del primo Novecento e quella dell'Italia fascista. L'inasprirsi dello scontro culturale e politico alla caduta del Regime farà il resto, coinvolgendo nel tracollo il sardismo più compromesso e i linguaggi pittorici ad esso collegati.

Da questo momento Figari concentra il suo impegno nella direzione dell'Istituto d'Arte di Sassari, affidando il suo armamentario epico-celebrativo alla decorazione sacra. Il completamento della cattedrale di Cagliari, e una serie di vetrate e mosaici per diverse chiese della Sardegna, sono la testimonianza più importante della fase finale del suo percorso: lavori che mantengono un buon livello tecnico ma che non hanno la forza simbolica né l'attualità stilistica dei cicli decorativi degli anni Dieci e Venti. Non c'è da stupirsi; nata dalla modernità moderata delle Secessioni e da un impianto ideologico nazional-sardista la pittura di Figari resta estranea alle esperienze più innovative del secondo dopoguerra. La fama consolidata e la sua proverbiale abilità di decoratore gli garantiscono ancora un certo rilievo, ma per quanto riguarda il vivo della ricerca diversi sono ormai i problemi e altri i protagonisti.

## LA MODERNITÀ DELLA GRAFICA

Come gran parte degli artisti della sua generazione, Filippo Figari compie un significativo apprendistato nel campo delle arti applicate. Il suo esordio avviene infatti come caricaturista sui fogli satirici che nei primi anni del Novecento danno voce al mondo studentesco sassarese.

Alle caricature goliardiche seguono altre importanti esperienze grafiche: gli *ex libris* disegnati per il concorso indetto dal periodico torinese *Il Giovane Artista Moderno*, la copertina per il libretto del melodramma *Amsicora* e una serie di figurine satiriche per la rivista milanese *Verde e Azzurro*.

Il vero salto di qualità si ha però nel 1904, quando l'artista si trasferisce a Roma per completarvi gli studi. Introdotto dal poeta Salvator Ruju, frequenta il cenacolo di intellettuali sardi della capitale (Grazia Deledda, Jost Randaccio, Stanis Manca, Nino Alberti, Carlo Aru), e comincia a collaborare come grafico e caricaturista al quotidiano *La Patria* e al settimanale *Avanti della Domenica*.

L'esperienza romana non si rivela peraltro importante solo per l'evoluzione grafica; anzi è proprio nell'interazione

3. LA BEFANA DEL  
BUON VECCHIO  
POPOLO, copertina  
dell'Avanti della  
Domenica, Roma,  
15 gennaio 1905.

4. SUL CORSO,  
copertina dell'Avanti  
della Domenica, Roma,  
12 marzo 1905.



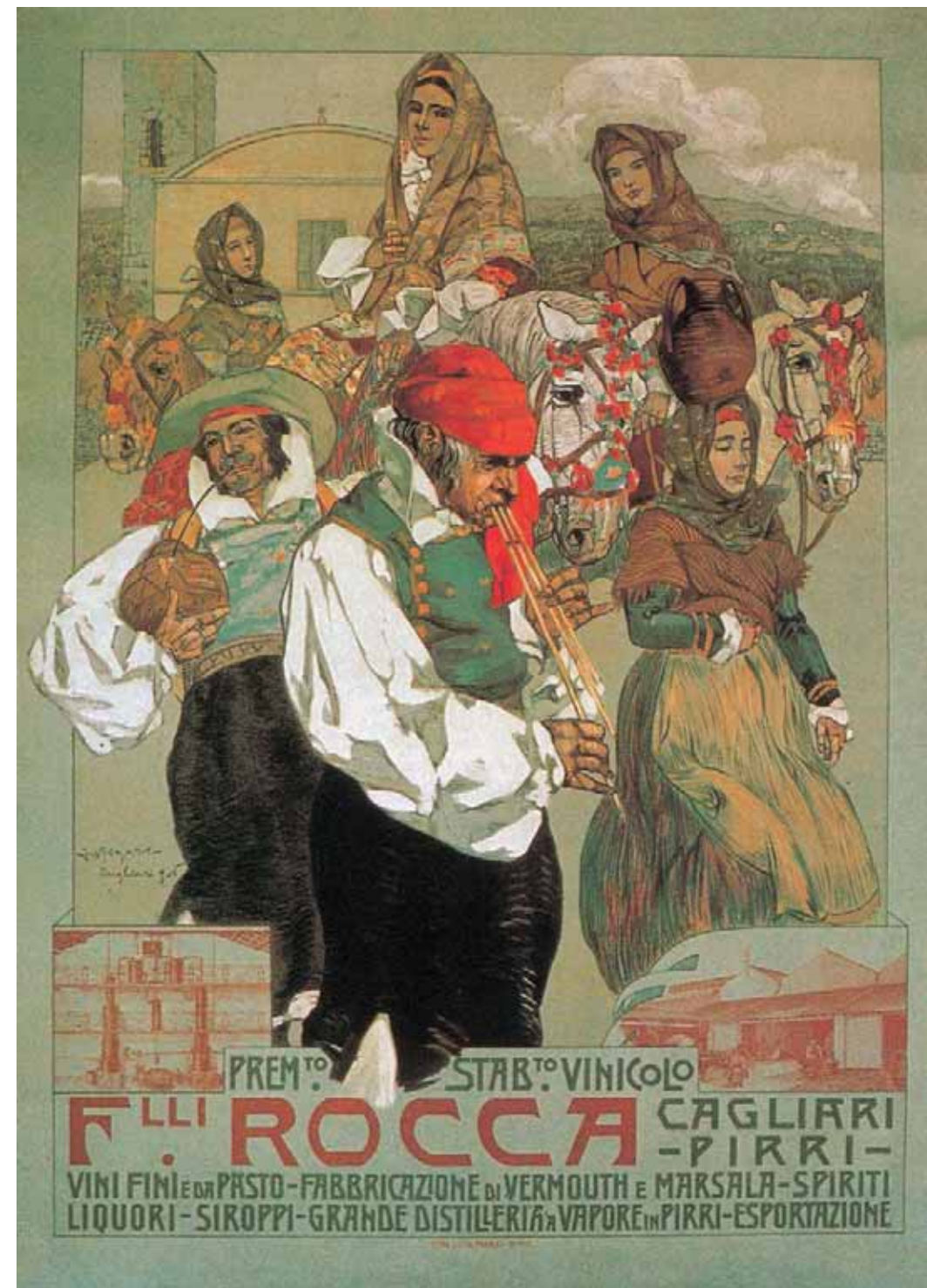
3



4

5. FERROVIE  
DELLA SARDEGNA  
(1907-09), copertina  
della guida-orario.

6. STABILIMENTO  
VINICOLO  
FRATELLI ROCCA,  
1906, manifesto,  
Treviso, Museo Civico,  
coll. Salce.





7

tra la cultura nazionalista del circolo dei sardi e la modernità populista degli ambienti della capitale che matura in Figari quella vocazione sardista che sfocerà nei grandi cicli pittorici degli anni Dieci e Venti. Già i manifesti realizzati tra il 1905 e il 1906 (Compagnia Reale Ferrovie Sarde, Stabilimento Francesco Larco, Stabilimento Fratelli Rocca) evidenziano la svolta in corso. Questi lavori, che riproducono squillanti immagini di vita in costume tradizionale rese con lo stile della grafica pubblicitaria più aggiornata, sanciscono l'inizio di un fenomeno che avrà nella regione effetti estesi e duraturi.

Il clima è quanto mai propizio. Il diffuso interesse per il primitivo porta la nuova immagine della Sardegna al centro dell'attenzione, contribuendo in modo decisivo ad inserire le arti figurative isolate nel processo di presa di coscienza nazionale che caratterizza il dibattito regionale.

Imperniato sulla figurazione stilizzata delle Secessioni, il primitivismo folklorico traduce in un'affascinante modernità il sogno di un'autonoma cultura dei sardi.

7. *STABILIMENTO VINICOLO FRANCESCO LARCO*, 1906, manifesto, Treviso, Museo Civico, coll. Salce.



8

8. *CAMERA DEL LAVORO DI CAGLIARI*, 1909 bozzetto per tessera e manifesto, carboncino e pastello su carta, cm 57 x 42, Cagliari, coll. Credito Industriale Sardo.

9. *RITRATTO DEL FRATELLO ALBERTO* (1908-10), olio su tela, cm 150 x 94.



## ROMA, VENEZIA, MONACO

Nella produzione pittorica la conquista di un linguaggio moderno è più lenta e articolata. Ci vorrà ancora qualche anno perché gli influssi secessionisti, evidenti nella grafica, trovino anche in pittura una dimensione risolta. Rispetto alle prime prove, condotte a Sassari sotto la guida di Mario Paglietti, gli studi di figura degli anni romani testimoniano una costante crescita tecnica, ma anche una sostanziale incompletezza del percorso di formazione. Saranno le successive esperienze, vissute all'Accademia di Venezia e di Monaco sul finire del primo decennio del Novecento, a determinare la vera maturazione stilistica.

Nella città lagunare Figari segue i corsi di Ettore Tito e Luigi Nono, e soprattutto studia la gran decorazione classica; cosa che col tempo ha finito per far nascere non poche incomprensioni, generando una fama di pittore classicista che invero non ha motivo d'esistere. Come dimostrano i numerosi bozzetti tratti da autori veneti del Cinquecento e del Settecento, persino nell'esercizio di copiatura diretta il suo approccio ai classici si rivela tutt'altro che imitativo. Fatti essenzialmente per verificare problemi di struttura e di sintassi figurativa, essi evidenziano un impianto compositivo affidato ad un linearismo intenso, sostenuto da forti contrasti di colore. Per quanto preciso iconograficamente, il soggetto è reso sempre con una stesura rapida: c'è una forte attenzione ai rapporti cromatici, ma le pennellate pastose costruiscono la figura senza mai indulgere nei particolari. Anche l'interesse per la luce, nella tendenza ad innestare su una tradizionale resa luminosa spunti di scomposizione cromatica moderna, si risolve, di fatto, in un allontanamento dalla matrice classica.

A questo punto l'apprendistato di Figari non può ancora dirsi completo, però i progressi sono tali da garantirgli nel 1908 l'ammissione all'Accademia di Monaco. Nella città tedesca l'artista è allievo di Hugo von Habermann (Disegno) e di Ludwig Herterich (Colore), ma non disdegna altre esperienze. L'ampia libertà di riferimenti è una caratteristica essenziale del metodo formativo dell'istituto monacense, impostato sullo studio del nudo ma capace di far apprezzare tanto le ricerche pittoriche più moderne quanto le innovative produzioni delle arti applicate.

Così, nel vivace ambiente bavarese, Figari assimila sia il classicismo visionario introdotto all'Accademia da Franz von Stuck, sia le ricerche di confine tra Secessionismo e Postimpressionismo ampiamente diffuse in città.

Con la stagione monacense la formazione può considerarsi conclusa.



10

L'artista è ormai pronto per cimentarsi anche in pittura con temi più direttamente legati alla realtà dell'Isola.

Quando, al rientro in Sardegna, riceverà l'incarico per la decorazione del nuovo Palazzo Civico di Cagliari, gran parte di queste ricerche vi confluiranno, dando alle scene di folklore e di vita paesana un impianto linguistico d'indiscutibile modernità.

10. *TESTA DI VECCHIO* (1907-08)  
olio su cartone, cm 50,5 x 39,8.  
Sul retro del supporto è dipinta un'altra opera,  
*NUDO MASCHILE* (1907-08), realizzata ad olio.

## LA SECESSIONE A MONACO

Tra i diversi movimenti che caratterizzano il panorama europeo del primo Novecento, quello che Figari guarda con più interesse è la Secessione di Monaco. Giunto nella città tedesca per completarvi la formazione, l'artista entra in contatto con un ambiente dominato dalla figura di Franz von Stuck, e da un'impronta secessionista che ha ormai fatto breccia anche all'Accademia.

Nato nel 1892, il movimento monacense si distingue da quello viennese per una maggiore versatilità stilistica che si esprime tanto nella pittura quanto nelle arti applicate. La combinazione di esperienze che spaziano dal Postimpressionismo all'Art Nouveau, rielaborate con accenti vitalistici e visionari, produce una cultura artistica che, senza raggiungere l'organicità di quella viennese, assume comunque un ruolo determinante nell'evoluzione della modernità.



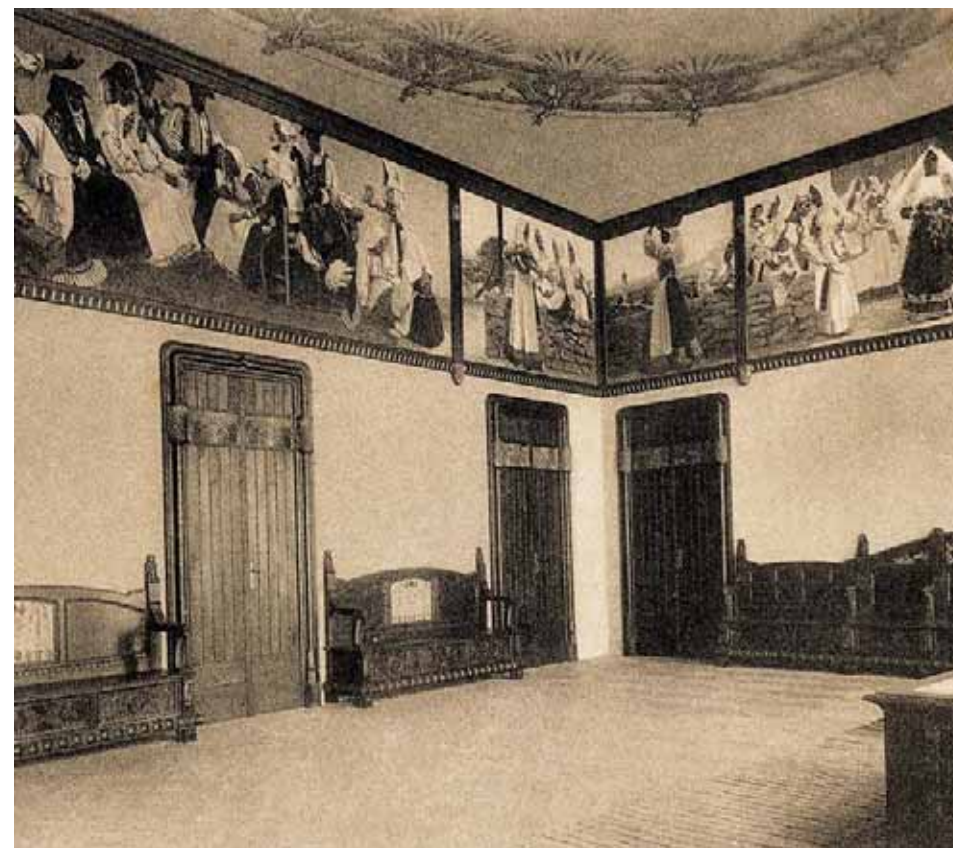
Franz von Stuck,  
*LA PRIMAVERA*, 1882.

## LA DECORAZIONE DEL PALAZZO CIVICO DI CAGLIARI

I lavori di decorazione del Palazzo Civico di Cagliari segnano una svolta nell'arte sarda del primo Novecento. Gli incarichi, assegnati nel novembre del 1911, includono pittori e scultori tra i più noti dell'Isola (Ciusa, Figari, Delitala, Melis Marini, Cao, Fadda, Ghisu). È un fatto epocale, perché mai era accaduto che commissioni di tale importanza venissero affidate ad artisti del luogo, e dimostra come rispetto a pochi anni prima, quando da più parti si lamentava l'assenza di una realtà artistica isolana, la situazione fosse in rapido cambiamento.

Figari ottiene la Sala dei Matrimoni, per la quale elabora un progetto di grande respiro dedicato a "L'amore in Sardegna". Oltre alla decorazione pittorica egli predispone tutti gli elementi di arredo, ispirandosi costantemente

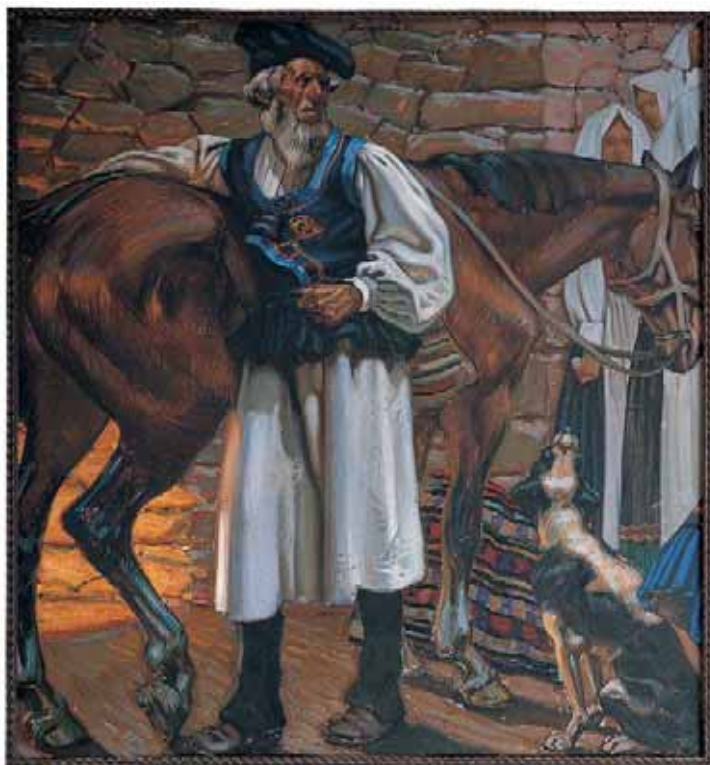
11. *Sala dei Matrimoni*  
nel Palazzo Civico di  
Cagliari, 1912-14,  
foto d'epoca.



11



12



13

12. *L'AMORE IN SARDEGNA*, 1912-14, Cagliari, Palazzo Civico, Sala dei Matrimoni.

13. *IL BALLO*, dal ciclo *L'AMORE IN SARDEGNA*, 1912-14, olio su tela (particolare), h cm 181, Cagliari, Palazzo Civico, Sala dei Matrimoni.

14. *LE NOZZE*, dal ciclo *L'AMORE IN SARDEGNA*, 1912-14, olio su tela (particolare), h cm 181, Cagliari, Palazzo Civico, Sala dei Matrimoni.



14

alle tradizioni artigiane dell'Isola. I disegni delle porte, realizzate da Enrico Campagnola Ghisu, prendono spunto dai modelli gotico-catalani, mentre il tavolo e le panche, realizzate da Giuseppe Ennas e Venturino Sturlese, rielaborano liberamente i motivi dell'intaglio rustico. Tende, tappeti, e un soffitto decorato a spighe (perduti nei bombardamenti del 1943) completano l'ornamentazione in stile sardo della sala.

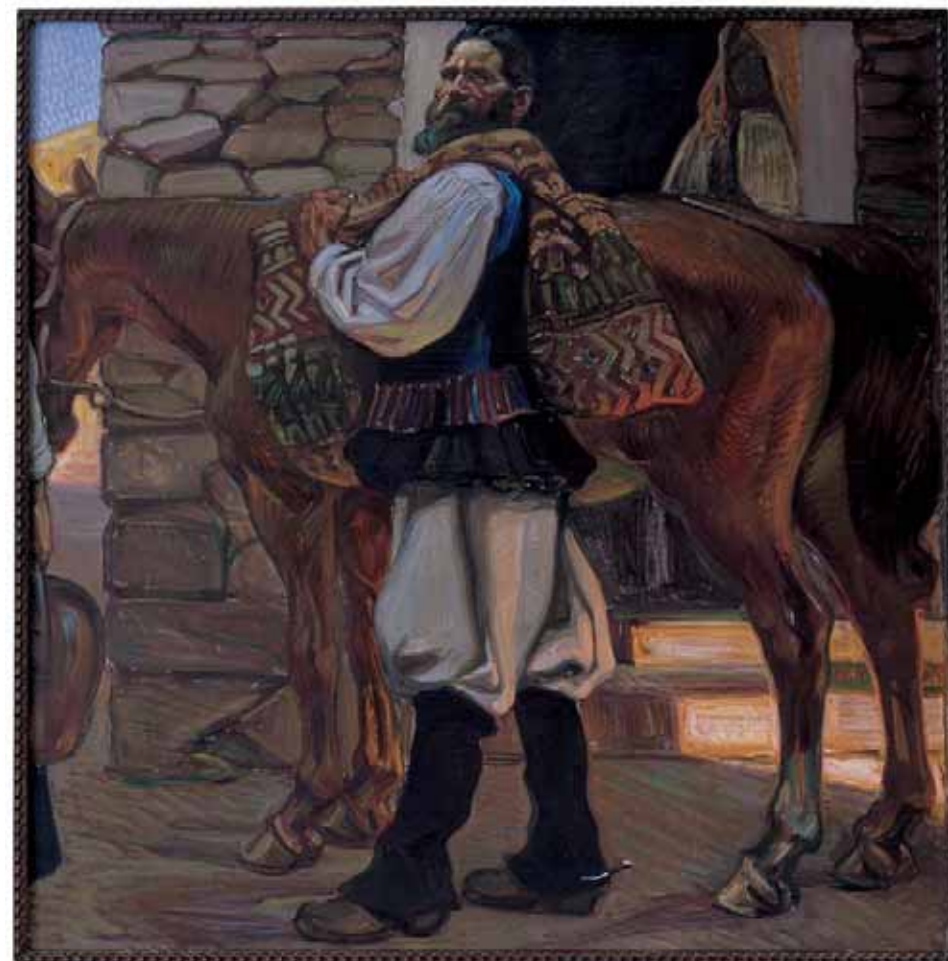
Anche nei dipinti l'artista punta con decisione sul mondo popolare, scegliendo di rappresentare momenti di vita paesana. Egli però non usa né il linguaggio simbolico consacrato da Ciusa con *La madre dell'ucciso*, né l'impronta esotica data da Biasi alla sua *Processione nella Barbagia di Fonni*, ma un impianto più narrativo che innesta sulle esperienze di cartellonista la



15

maniera alta appresa tra Venezia e Monaco. Per dar corso a questa sorta di apologia della gente sarda, Figari si trasferisce per due anni (1912-14) a Busachi, dove può osservare direttamente usi e costumi popolari. Lo studio dal vero è però ben lontano da propositi descrittivi. Alla dimensione già stilizzata e rituale del folklore, egli aggiunge una costruzione pittorica fatta di semplificazioni grafiche e di folgorazioni cromatiche. L'attenzione narrativa non si traduce dunque in una volontà documentaristica, ma in una ricerca di momenti significativi da montare in sequenza; di personaggi in grado di condensare emblematicamente le virtù di una etnia. Ciò che l'artista vuol trasmettere è un'idea positiva della Sardegna, l'orgoglio e il senso di appartenenza ad una civiltà; e per farlo si serve di tutti gli stratagemmi comunicativi messi a disposizione dalla

15. *IL BALLO*,  
dal ciclo *L'AMORE  
IN SARDEGNA*,  
1912-14, olio su tela  
(particolare), h cm 181,  
Cagliari, Palazzo Civico,  
Sala dei Matrimoni.



16

cultura contemporanea, compresi quelli eclatanti e spregiudicati della pubblicità.

La conclusione del ciclo, nel 1914, non pone peraltro fine al rapporto di Figari col Palazzo Civico e con l'amministrazione di Cagliari; ancora prima di terminare la Sala dei Matrimoni egli si era infatti aggiudicato sia l'incarico per la decorazione del Salone di Ricevimento sia quello per il Salone del Consiglio.

Una analisi aggiornata delle decorazioni del Salone di Ricevimento è oggi impossibile, data la distruzione dell'opera durante la Seconda Guerra Mondiale. Le foto in bianco e nero, le cartoline e gli studi preparatori rimasti, possono comunque a grandi linee render conto degli

16. *LE NOZZE*,  
dal ciclo *L'AMORE  
IN SARDEGNA*,  
1912-14, olio su tela  
(particolare),  
h cm 181, Cagliari,  
Palazzo Civico,  
Sala dei Matrimoni.

17. *IL CORTEGGIA-  
MENTO*, dal ciclo  
*L'AMORE IN  
SARDEGNA*,  
1912-14, olio su  
tela (particolare),  
h cm 181, Cagliari,  
Palazzo Civico,  
Sala dei Matrimoni.





18. STUDIO PER LE NOZZE (1912-14)  
olio su cartone, cm 67 x 56.

19. STUDIO PER LE NOZZE (1912-14)  
olio su cartone, cm 68 x 39.



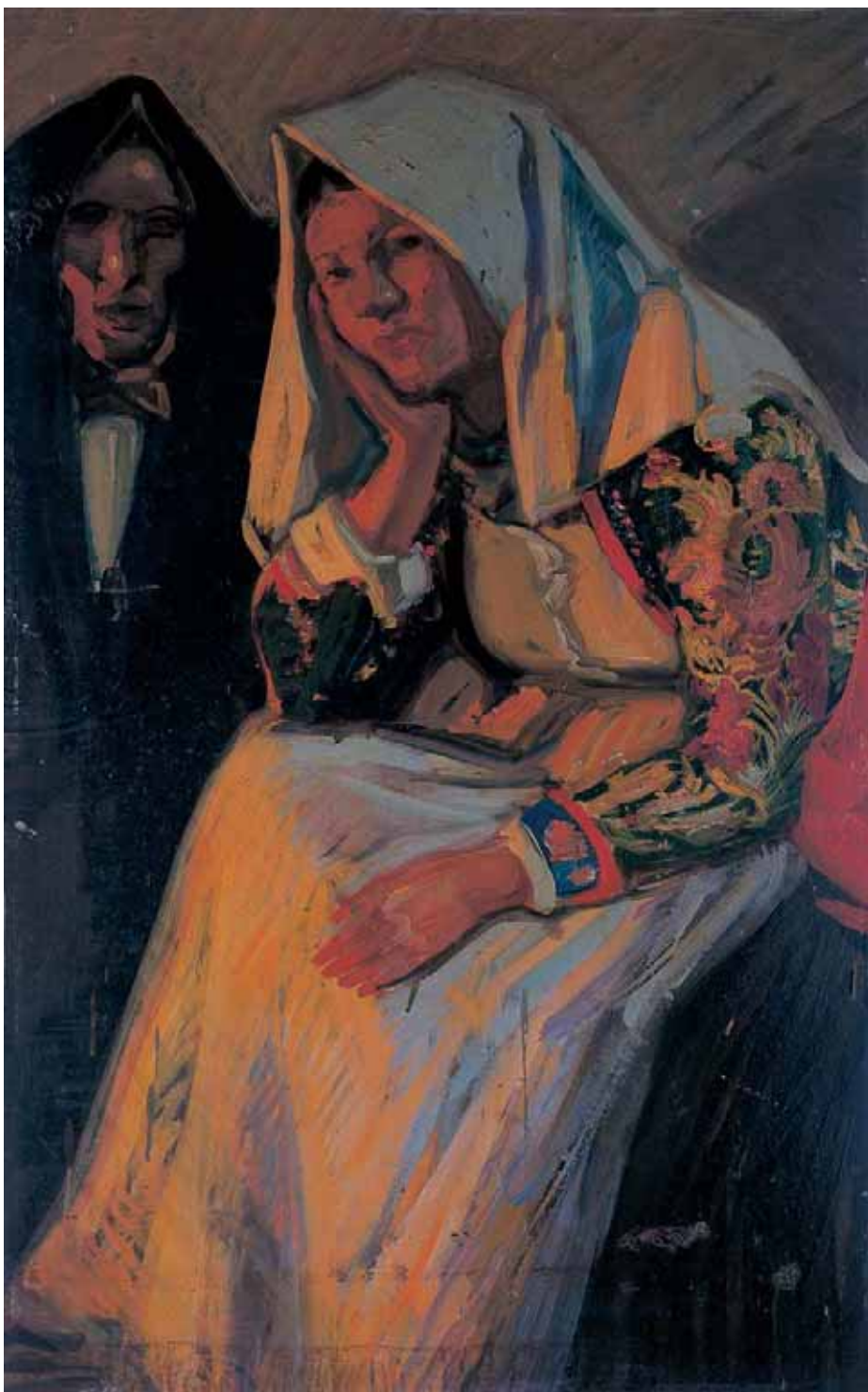


20. *LE NOZZE*,  
dal ciclo *L'AMORE*  
*IN SARDEGNA*,  
1912-14, olio su tela  
(particolare),  
h cm 181, Cagliari,  
Palazzo Civico,  
Sala dei Matrimoni.

sviluppi stilistici e poetici. Il nuovo ciclo, composto da tre tondi sul soffitto e due riquadri sulle sovrapporte contornati da stucchi realizzati da Achille Casanova, sviluppa in modo allegorico il tema "Cagliari ospitale" e, a prima vista, sembra suggerire una netta virata verso una dimensione classicheggiante. Non solo il carattere simbolico, ma l'iconografia e la composizione rimandano ai modelli della grande pittura italiana (Giulio Romano, Tintoretto, Veronese). In realtà, mentre le soluzioni iconografiche abbondano di citazioni, nel linguaggio pittorico prevale ancora una volta un accentuato linearesimo espressivo. I riferimenti linguistici restano insomma quelli secessionisti appresi tra Venezia e Monaco, e semmai si può notare come la maggiore

distanza da un soggetto naturalistico finisca per rendere più evidenti le alchimie compositive del pittore, quel suo continuo oscillare tra spunti aulici e declinazioni etniche, tra modelli compositivi classici e soluzioni pittoriche contemporanee.

Il Salone di Ricevimento è l'ultima opera realizzata nel periodo anteguerra. Figari aveva già avviato i lavori per la grande tela del Salone del Consiglio, predisponendo bozzetti e cartoni, ma nel 1916 la chiamata alle armi gli impedisce di portare a termine l'impresa. L'interruzione comunque non ridimensiona la fama dell'artista: i cicli realizzati e il successo nell'ultimo concorso, che aveva avuto carattere nazionale e visto la partecipazione del notissimo Giulio Aristide Sartorio, hanno comunque reso Figari l'artista di riferimento del nuovo Palazzo Civico, nonché il più celebre decoratore sardo del periodo.



21



22

21. STUDIO PER IL CORTEGGIAMENTO (1912-14), olio su tela, cm 80 x 50.

22. STUDIO PER IL CORTEGGIAMENTO (1912-14), olio su tela, cm 50 x 51.

*Gli studi che Figari realizza per la Sala dei Matrimoni rivelano le sue straordinarie doti di pittore. Dipinti a Busachi (centro situato nel territorio affacciato sul lago Omodeo, nel quale l'artista si era appositamente trasferito per un biennio), quali appunti dal vero mediante l'ausilio*

*di modelli, mostrano una pittura stesa di getto, con pennellate ampie e immediate prive di ripensamenti. Tocchi vigorosi condotti con una maestria che seleziona la tonalità dell'impasto cromatico già sulla tavolozza, procedendo a una costruzione di piani che suggeriscono la tridimensionalità con l'andamento del segno. Anche l'opera definitiva, realizzata mediante pennellate non amalgamate, rivela come l'artista volesse preservare la forza del dipinto attraverso una visione in lontananza delle grandi tele, confermando l'eredità secessionista monacense appresa in particolare dal pittore Franz von Stuck.*



23



24

23. IL CORTEGGIAMENTO, dal ciclo L'AMORE IN SARDEGNA, 1912-14  
olio su tela (particolare), h cm 181,  
Cagliari, Palazzo Civico, Sala dei Matrimoni.

24. IL BALLO, dal ciclo L'AMORE IN SARDEGNA, 1912-14  
olio su tela (particolare), h cm 181,  
Cagliari, Palazzo Civico, Sala dei Matrimoni.

25. STUDIO PER IL BALLO, 1912-14  
olio su tela, cm 98 x 66.

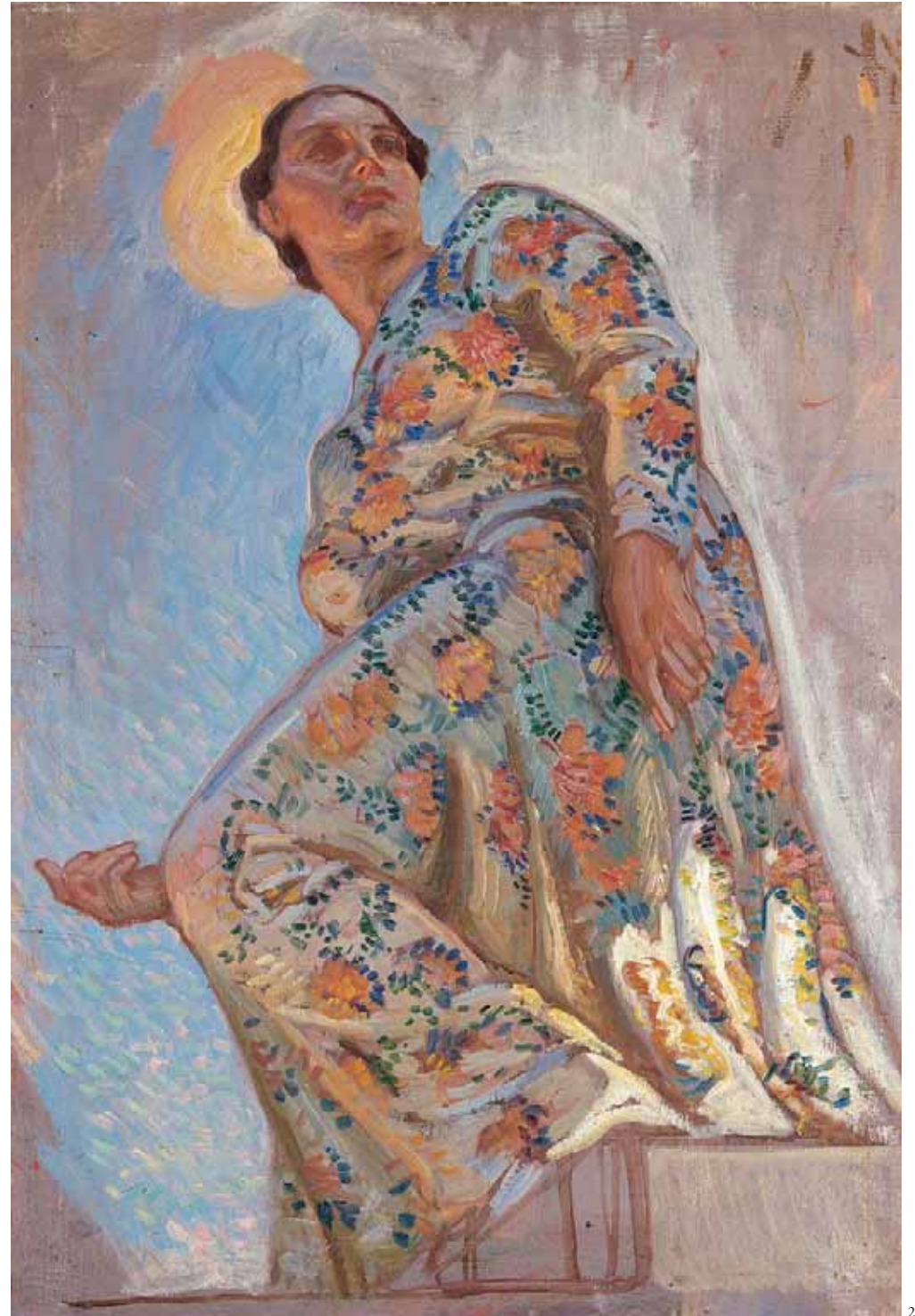
La propensione verso i grandi cicli decorativi fa di Figari un caso pressoché unico in Sardegna. La pittura di grandi dimensioni ha infatti problemi particolari, sensibilmente diversi dalla produzione da cavalletto. Originata intanto da una committenza esterna, pone in genere vincoli tematici e formali non sempre ben sopportati dagli artisti; e soprattutto richiede un controllo progettuale nei tanti passaggi esecutivi (dal primo bozzetto al cartone, fino alla stesura finale). L'artista non solo deve far fronte alle difficoltà artigianali connesse alle diverse stratificazioni tecniche, ma deve mantenere nei tempi della realizzazione, necessariamente lunghi, una tensione espressiva capace di conferire all'opera finita una dimensione unitaria e risolta.



25



26



27



28

26. FIGURA ALLEGORICA IN COSTUME (1913-16) studio per il tondo del Salone di Ricevimento nel Palazzo Civico di Cagliari, olio su cartone, cm 76,5 x 45.

27. FIGURA ALLEGORICA (1913-16) studio per il tondo del Salone di Ricevimento nel Palazzo Civico di Cagliari, olio su tela, cm 110 x 75.

28. Salone di Ricevimento nel Palazzo Civico di Cagliari, 1913-16, foto d'epoca, Cagliari, Archivio Comunale.

29. CAGLIARI OSPITALE, 1913-16, da cartolina con il Salone di Ricevimento nel Palazzo Civico di Cagliari.



29

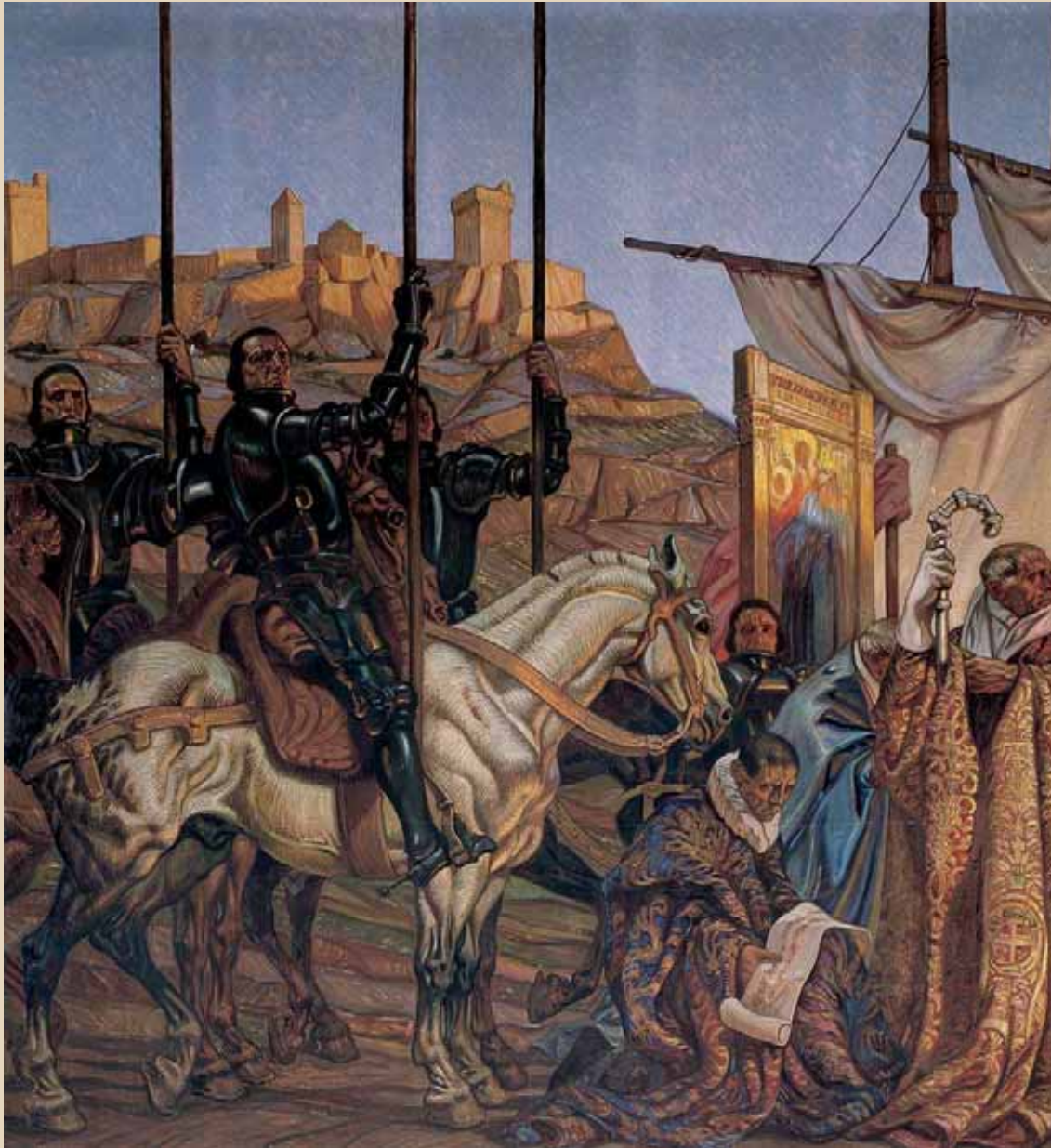
## IL SALONE DEL CONSIGLIO

Fermi ai cartoni preparatori, i lavori per il Salone del Consiglio riprendono nel 1920 per essere ultimati nel 1924. Composta da tre grandi riquadri ispirati ad una dedica di Francesco Crispi («All'antica capitale della forte Sardegna, baluardo di quella dinastia che oggi è la rocca dell'unità nazionale»), è l'opera più visionaria e magniloquente dell'artista. Al centro, sotto la statua e la bandiera della città, il primo Re di Sardegna, Vittorio Amedeo II di Savoia, domina a cavallo sui mori sottomessi e su Piemonte, Liguria, Savoia e Sardegna. Un gruppo di miliziani, stretti intorno al labaro, chiude il quadro centrale e introduce a quello di destra, dove i barbareschi rendono omaggio al sovrano. A sinistra, su uno sfondo in cui si intravedono le torri di Castello, il vicario di Pisa con alcuni cavalieri e il vescovo simboleggiano la memoria storica di Cagliari e della Sardegna. Per ottenere l'esito desiderato Figari ricorre a tutto il suo armamentario compositivo: studi dal vero, invenzioni grafiche, modelli antichi e foto si alternano nella complessa elaborazione della scena. Carlo Aru, spettacolarmente ritratto nei panni del vicario di Pisa, e Figari stesso in quelli di un impettito miliziano, sottolineano l'artificiosità dell'insieme. Che l'artista sia partito da esempi classici di decorazione storico-allegorica è certo; come aveva già fatto nel Salone di Ricevimento, prende chiaramente spunto da soluzioni iconografiche rinascimentali, ma il risultato finale è di ben altra natura. Per quanto compressa dalla solennità dell'impianto, la cultura secessionista assimilata nella formazione monacense viene fuori con forza. La connotazione visionaria del dipinto consente soluzioni cromatiche ardite e la stesura pittorica a macchia accentua il carattere artificiale dei contrasti di luce. L'impatto scenico è straordinario; l'opera domina lo spazio, caricandolo di una grandiosità incombente: i primi visitatori rimarranno affascinati e irretiti dalla nietzchiana volontà di potenza espressa dal dipinto.

30. L'attuale Salone del Consiglio nel Palazzo Civico di Cagliari.



30



31

31. ALL'ANTICA CAPITALE DELLA FORTE SARDEGNA, 1916-24, olio su tela (pannello laterale), cm 420 x 380, Cagliari, Palazzo Civico, Salone del Consiglio. Sul cavallo bianco è raffigurato il vicario di Pisa.



32

32. ALL'ANTICA CAPITALE DELLA FORTE SARDEGNA, 1916-24, olio su tela (pannello laterale), cm 420 x 380, Cagliari, Palazzo Civico, Salone del Consiglio. Il particolare ha per tema "L'omaggio dei barbareschi".

33. ALL'ANTICA  
CAPITALE DELLA  
FORTE SARDEGNA,  
1916-24, olio su tela  
(particolare del  
pannello centrale),  
totale cm 420 x 600,  
Cagliari, Palazzo  
Civico, Salone del  
Consiglio. Questo  
soggetto, parte centrale  
del ciclo, sviluppa  
il tema di "Cagliari  
baluardo di Casa  
Savoia".



## LA TECNICA PITTORICA

Fin dalle prime esperienze la pittura di Figari appare caratterizzata da un accentuato linearismo. Le influenze postimpressioniste, assimilate tra Venezia e Monaco, innestano su questa propensione grafica un interesse al farsi luce della materia, avviando una dialettica segno-colore che resterà un punto fermo della sua tecnica pittorica. Nei dipinti del Palazzo Civico il tratteggio divisionista accentua i riverberi cromatici, alterando la precisione del disegno iniziale e definendo una dimensione innaturale delle scene che sottolinea la sua interpretazione visionaria del mondo popolare della Sardegna.

Solo verso la metà degli anni Venti Figari comincia a ridurre le asprezze espressive: alla impaginazione più descrittiva dei soggetti corrisponde una stesura pittorica più calma e solida che, senza mai tradire la matrice secessionista della sua formazione, ne ridefinisce i caratteri nel clima classicheggiante del Ventennio.

34



*34-35. Figari fotografato durante due fasi successive della realizzazione di un Evangelista, "pennacchio" dipinto ad olio su tela e destinato al duomo di Cagliari, 1931-33.*

*L'artista, dopo aver realizzato il bozzetto in scala ridotta (prima fase sottoposta all'approvazione della committenza), con l'ausilio della quadrettatura ha riportato il soggetto ingrandito sul supporto di tela, disegnandolo a carboncino. La fase successiva consiste nella copertura del disegno bianco-nero mediante il colore, passaggio artigianale, da bottega, che trova una sintesi artistica nei tocchi della calibratura finale. Queste opere, destinate a essere guardate da lontano, ricorrono ad una pennellata, dai tratti staccati, che trova fusione nella vista in lontananza.*

35



*a) Dettaglio fig. 33*

*b) Dettaglio fig. 118*

*c) Dettaglio fig. 14*

*d) Dettaglio fig. 100*

*e) Dettaglio fig. 33*

*f) Dettaglio fig. 69*



*a*



*d*



*e*



*b*



*c*



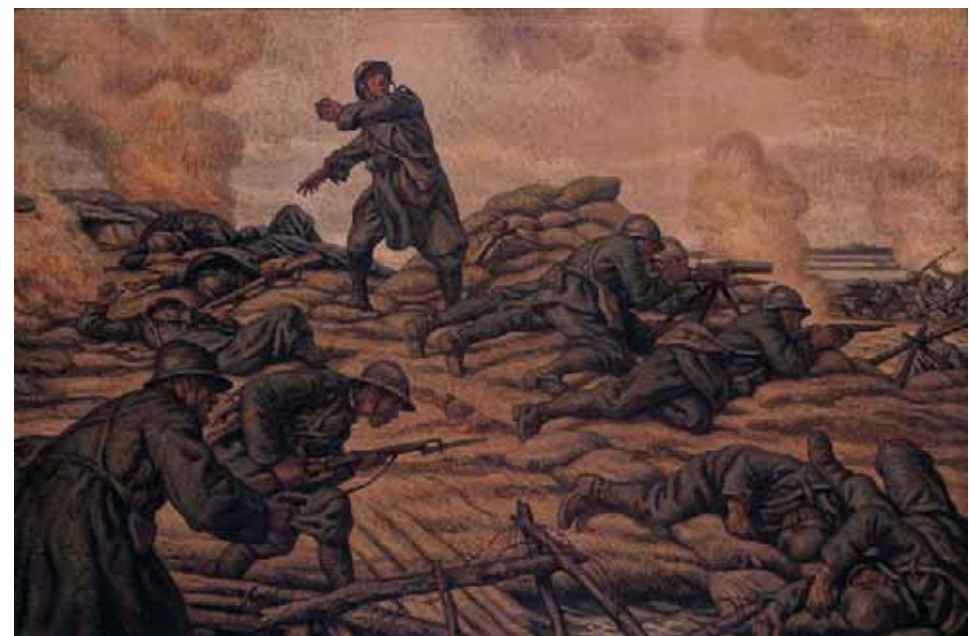
*f*

## DAL SARDISMO AL SARDOFASCISMO

Gli eventi bellici azzerano l'attività pittorica di Figari. Ad eccezione del bozzetto per la cartolina del 45° Reggimento Fanteria, realizzato poco prima di esser fatto prigioniero, non si conoscono altre opere. Il piglio eroico del portabandiera, per il quale ha fatto da modello il soldato Mossa, morto poi in battaglia, dimostra una sicura continuità di intenti con il progetto del Salone del Consiglio. La traumatica esperienza della guerra non cambia dunque i valori dell'artista: protagonista in prima persona delle mirabili gesta dei soldati isolani, decorato con la medaglia di bronzo al valore per una spericolata azione di recupero dei caduti sul Col di Lana, Figari torna dal fronte fortificato negli ideali sardisti. La sua storia nell'immediato dopoguerra è simile a quella di molti ex combattenti. Da sempre sostenitore della "barbara civiltà" di Sardegna, si accosta alle associazioni dei reduci e al Partito Sardo d'Azione. Non ci sono notizie di un suo coinvolgimento diretto nella lotta

politica, ma è indubbio che la caratterizzazione regionalista della sua pittura trovi un immediato riscontro nella ideologia sardista dei reduci. Ed è anche probabile che egli guardi con simpatia al nazionalismo del Partito Fascista, cui lo avvicinano la radice populista e la concezione eroica della etnia. Le aperture che in un primo momento il Fascismo fa al Partito Sardo d'Azione, sono del resto indicative di una certa affinità di intenti tra una parte del movimento sardista e il nascente Regime.

Non si sa con certezza quando questa simpatia sfoci in una adesione diretta, però, se già nel 1921 Figari chiude una lettera al poeta Montanaru (Antioco Casula) con un «Forza Paris» seguito da un significativo «ehia ehia Alalà», si



può pensare che l'artista appartenga al gruppo di sardisti che nel 1923 aderirà al Fascismo. Il passaggio comunque non implica un venire meno degli ideali anteguerra; sebbene l'incarico di segretario regionale del Sindacato Fascista Belle Arti, ricoperto a partire dal 1929, abbia spesso proiettato sulla sua figura l'ombra del Regime, egli in realtà resta fedele alle sue radici poetiche, sforzandosi di preservarne la specificità nel nuovo contesto culturale e politico del dopoguerra. Una impresa che si rivelerà nel tempo sempre più difficile, ma, almeno agli inizi, tentata con fiducia e convinzione.

36. 45° REGGIMENTO FANTERIA, 1917, cartolina.

37. ALLA MEDAGLIA D'ORO PIRAS (ante 1935), olio su tela, cm 100 x 150, Cagliari, Associazione Nazionale fra Mutilati e Invalidi di Guerra.

38. BOZZETTO PER LA MADONNINA DEI PASTORI (ante 1932), olio su compensato, cm 57 x 93.





39



40

39. Originale per il manifesto Cioccolato Coco (1925), olio su tela, cm 80,5 x 65,5.

40. CIOCCOLATO COCO (1925) cartolina pubblicitaria tratta dal manifesto.

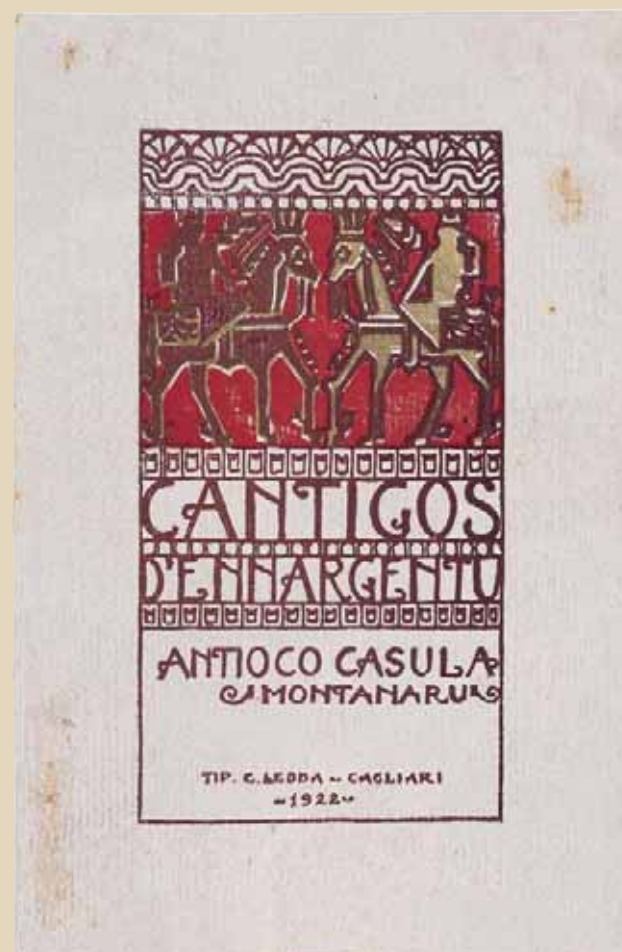


41

## FIGARI E LE ARTI APPLICATE

Dopo l'apprendistato come grafico e caricaturista, Filippo Figari non avrà più una così importante produzione applicata. Però nei suoi periodici ritorni di interesse per le arti applicate dimostrerà sempre una straordinaria capacità di mettere a fuoco i mutamenti in atto. Già nel progetto per la Sala dei Matrimoni nel Palazzo Civico di Cagliari l'artista coglie con prontezza l'attualità del recupero delle tradizioni artigianali che si va facendo strada nell'arredo modernista. Ma ancora più emblematica di questa sua capacità è forse la produzione grafica del primo dopoguerra. Nel 1919 Figari realizza la cedola azionaria per la Società Bonifiche Sarde e poi nel 1922 il frontespizio e i fregi per i *Cantigos d'Ennargentu* dell'amico poeta Montanaru (Antioco Casula), due prove di ornamentazione che nella accentuata geometrizzazione dei motivi rustici isolani individuano con chiarezza il passaggio che darà origine al Déco Sardo. Figari però non approfondisce la ricerca e nel manifesto per il Cioccolato Coco, probabilmente del 1925, ritorna a soluzioni pittoriche ispirate più dai suoi lavori di grande decorazione che dalle sintesi geometrizzanti dell'artigianato.

41. SOCIETÀ BONIFICHE SARDE, 1919 cedola azionaria.



42

42. Copertina del volume di poesie *Cantigos d'Ennargentu* di Montanaru (pseudonimo di Antioco Casula), Cagliari, 1922.

43-44. Illustrazioni interne tratte dal volume *Cantigos d'Ennargentu*, Cagliari, 1922. Montanaru, a titolo di stima e amicizia, dedicherà a Figari un componimento poetico.

La grafica, ispirata ai motivi dell'intaglio ligneo isolano, risente delle geometrizzazioni che vanno diffondendosi con lo stile Déco e ribadisce sia l'interesse di Figari per l'artigianato e la cultura popolare sarda, sia la sua propensione a combinare tradizione locale e linguaggi internazionali.



43



44

## I CICLI DECORATIVI DEGLI ANNI VENTI

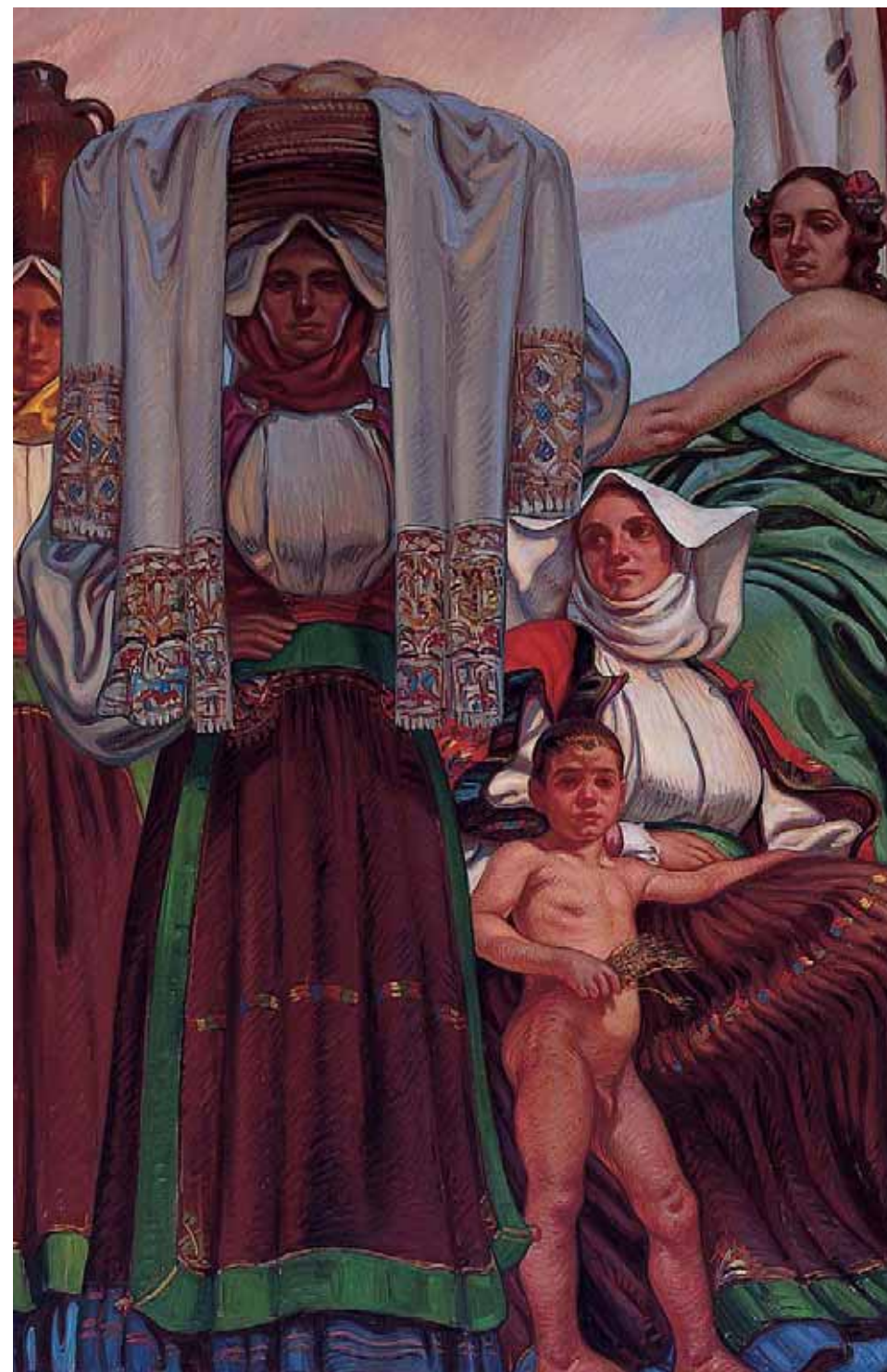
A guerra conclusa Figari deve far fronte ad un numero consistente di commesse. Durante il completamento del Salone del Consiglio, tra il 1921 e il 1922, realizza le decorazioni delle cappelle funerarie Faggioli e Larco nel cimitero monumentale di Bonaria a Cagliari, e poi, nel 1925, le grandi tele per l'Aula Magna dell'Università (*Il Mito di Prometeo*, *Sardegna Industriale*). Il critico Raffaello Delogu le definirà le opere più tedesche che Figari abbia mai dipinto, e in effetti esse presentano una notevole vicinanza con quelle "teutonicamente pesanti" del Salone del Consiglio appena concluso.

È evidente che l'artista lavora ormai su un campionario di immagini che smonta e rimonta a seconda delle necessità, combinando sapientemente spunti classici e temi folklorici. Anche il linguaggio pittorico sembra ormai stabilizzato su una struttura grafica che, se non ha più le punte espressive della Sala dei Matrimoni e del Salone di Ricevimento, mantiene comunque una netta prevalenza sulle sintesi plastiche.

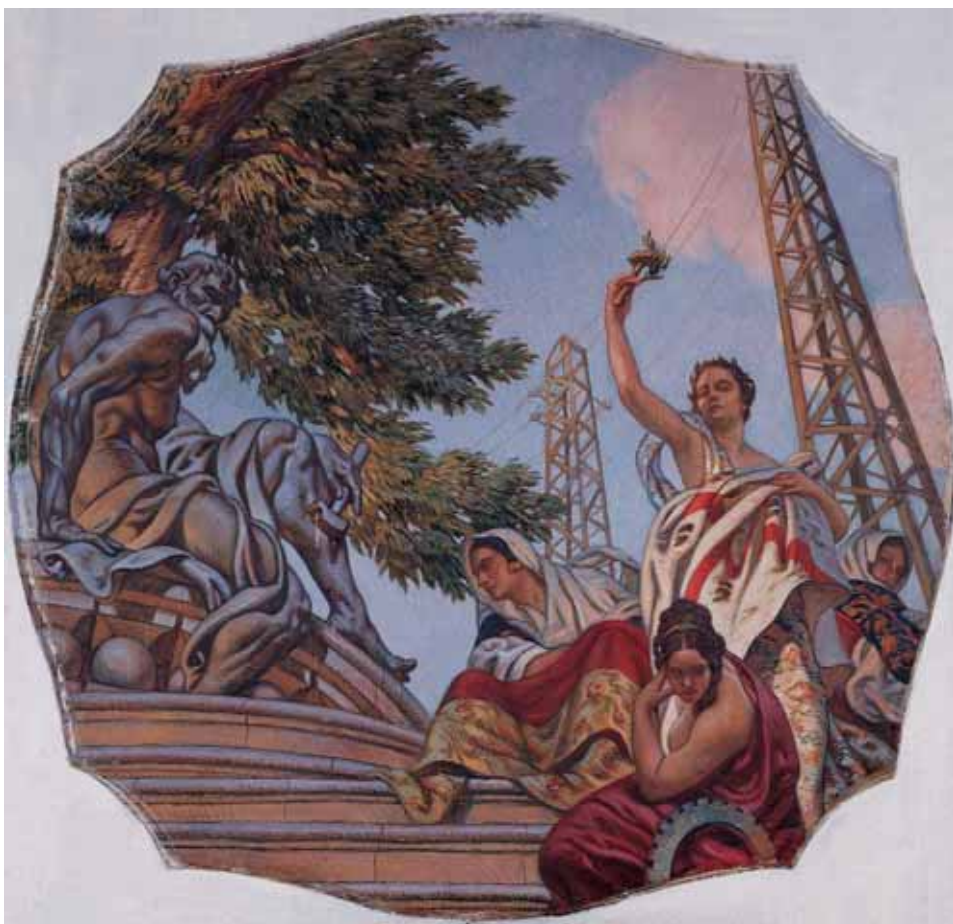
45-46. SARDEGNA  
INDUSTRIE, 1925  
olio su tela,  
cm 288 x 400,  
Cagliari, Aula Magna  
dell'Università.



45



46



47

Qualche novità si intravede nei tre dipinti realizzati tra il 1925 e il 1926 per il Palazzo della Società Elettrica "Tirso", con i tre grandi fiumi (Tirso, Flumendosa, Coghinas) che hanno dato vita ai bacini artificiali dell'Isola. I contrasti cromatici e gli effetti di luce sono smorzati, e la presenza delle figure di pietra (desunte dalle rappresentazioni classiche delle divinità fluviali), in particolare nella tela del Tirso dove la statua si staglia isolata sullo sfondo delle possenti strutture della diga, accentua il carattere metafisico dell'immagine. Però, aldilà di alcuni effetti appariscenti, l'artista continua a restar lontano dal classicismo arcaicista che si va diffondendo nella pittura italiana degli anni Venti. In verità Figari prova ad avvicinarsi alle cadenze plastiche imposte nel panorama nazionale dai pittori del gruppo Novecento; ma il tentativo, attuato tra il 1927 e

47. *FLUMENDOSA*,  
1926-27, olio su tela,  
cm 206 x 223.

48. *TIRSO*, 1926-27  
olio su tela,  
cm 206 x 223.

Con il Coghinas,  
i tre dipinti furono  
realizzati per il  
Palazzo della Società  
"Tirso" di Cagliari.



48

il 1928 nei dipinti per il Consiglio dell'Economia (*Il Parlamento in Duomo* e *La Corporazione del Mare*), non si rivela congeniale al suo stile narrativo. Le due tele restano così un episodio a sé stante e l'artista ritorna alle tematiche regionaliste nei termini a lui più consueti. Ancor prima di approdare alla maniera composta del Palazzo per le Opere Pubbliche, che ha i toni documentaristici della pittura da cavalletto degli anni Trenta, egli realizza la grande tela con *La sagra di San Costantino*. Dipinta nel 1927 per il Padiglione Sardo della Fiera di Milano, l'opera riprende un bozzetto degli anni giovanili, circostanza che ha giocato nel recupero di una immagine della Sardegna epica e spettacolare. I contrasti cromatici sono meno squillanti e la resa plastica più solida, ma il tono narrativo è quello della Sala dei Matrimoni. La semplice eleganza dei costumi, la rudezza delle figure rimanda a quell'*epos* popolare, a quella quadratura morale di una civiltà nobile e pura che l'artista ha già ampiamente celebrato.

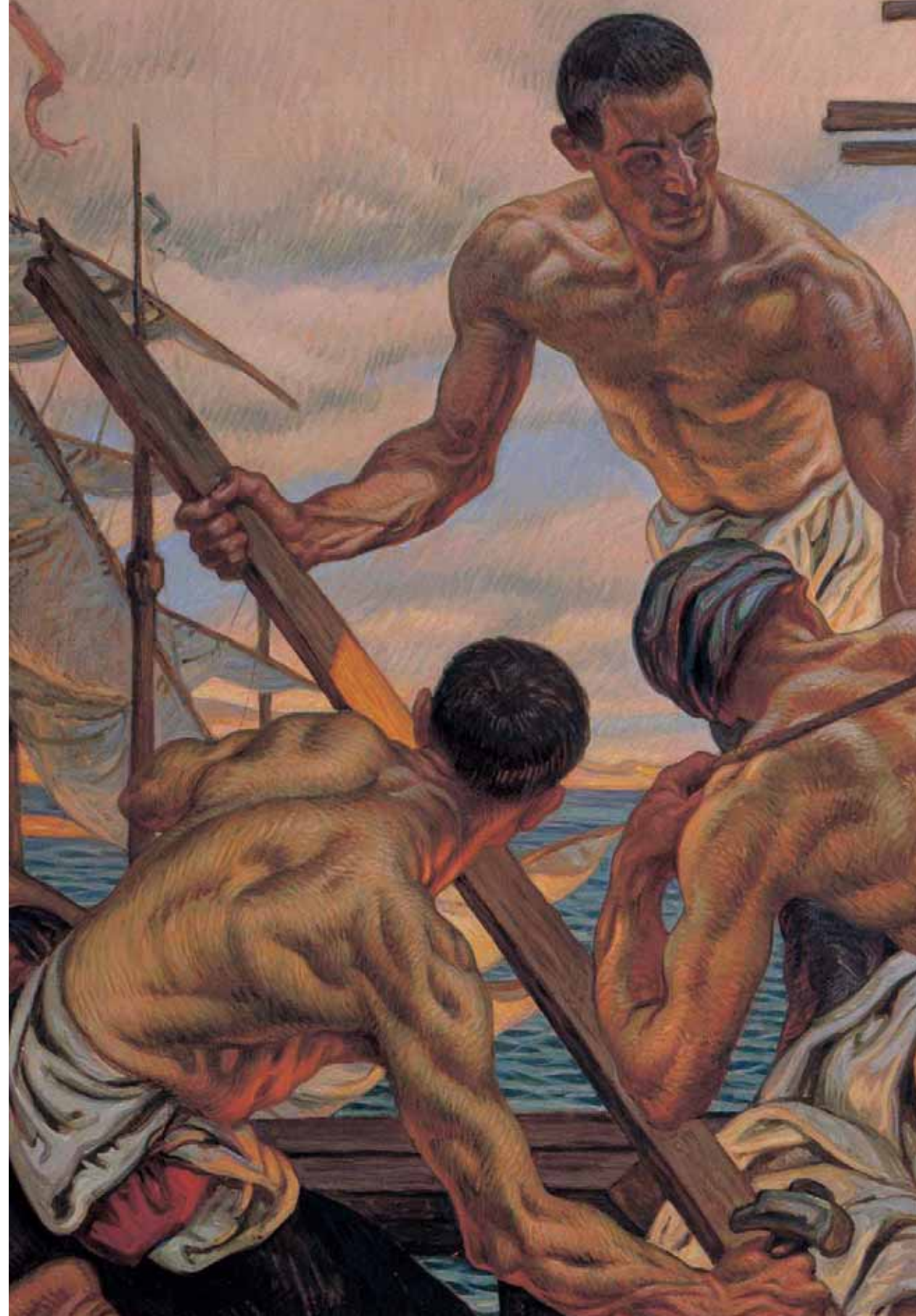
## LA CRISI DEL PRIMITIVISMO

L'evolversi dello scenario culturale non si rivela favorevole al Secessionismo folklorico: in ambito internazionale le poetiche del primitivismo virano sempre più decisamente verso le arti applicate (Art Déco), oppure prendono la strada dei dirompenti linguaggi dell'Avanguardia. In Italia, il Fascismo comincia a dotarsi di strutture culturali che tentano di imporre un classicismo in netto contrasto con i vari regionalismi.

Perso il carattere di attualità anche sul fronte interno, il rapporto privilegiato tra primitivismo artistico e cultura popolare comincia a rivelare le prime crepe. Nel nuovo panorama la scelta di affidare alle tematiche folkloriche la specificità culturale di una regione mostra i suoi limiti.

Ridimensionato a livello prettamente artigianale, il riferimento al folklore finisce infatti per alimentare una produzione locale ripetitiva, stemperando la portata ideologica delle esperienze secessioniste e déco. Davanti a questa situazione Figari prova un riposizionamento, volgendo il Secessionismo visionario delle origini verso forme di rappresentazione più realistiche. È una trasformazione che in

49-50. *LA  
CORPORAZIONE  
DEL MARE,*  
1927-28, olio su tela,  
cm 245 x 494,  
Cagliari, Camera  
di Commercio.







qualche misura risponde a esigenze interne di poetica, ma anche a una posizione di difesa rispetto al mutato clima culturale. I risultati saranno percepibili fin dai pannelli per il Palazzo del Provveditorato alle Opere Pubbliche (1928-29).

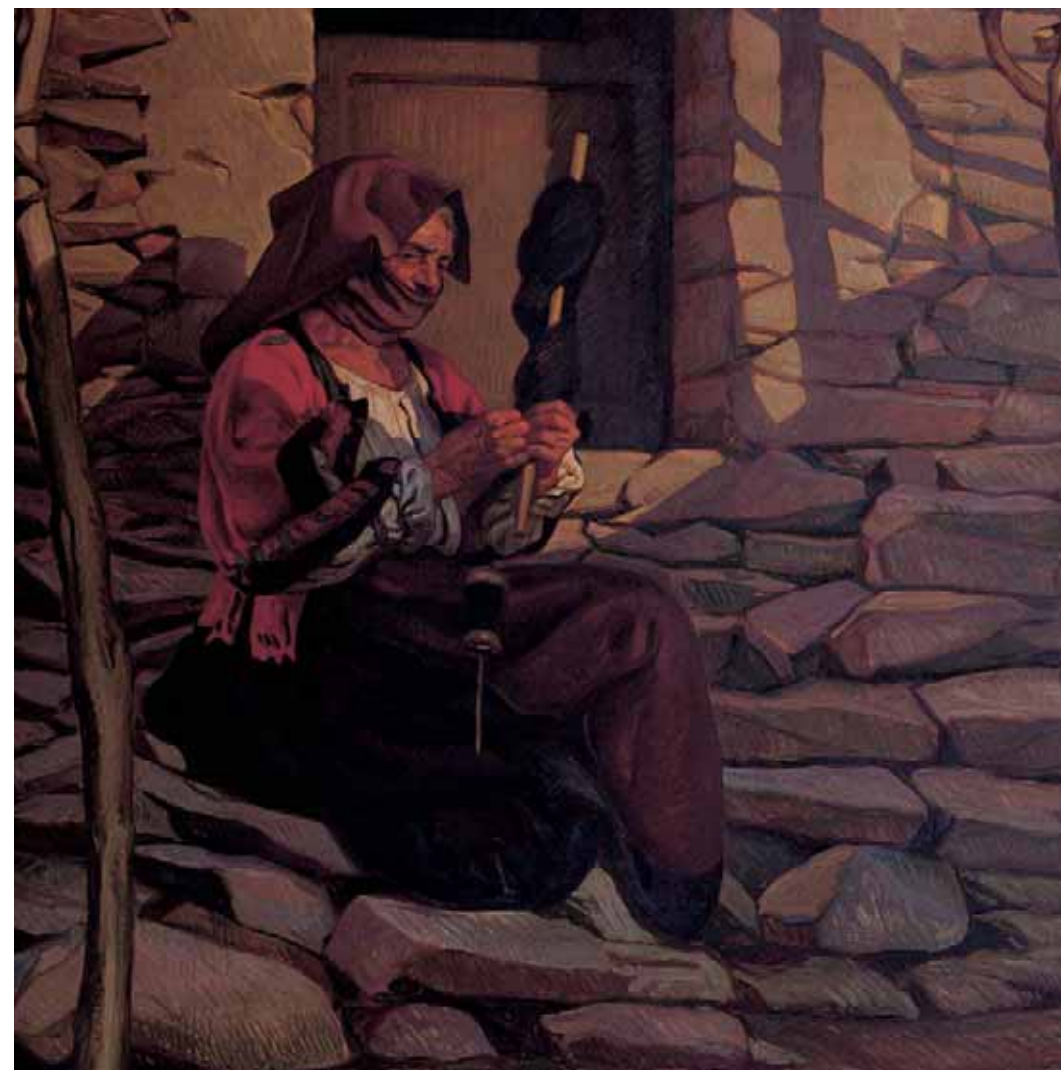
Il ciclo, strutturato come una sequenza di squarci di vita isolana, ricostruisce con figure grandi al vero le consuetudini agresti, religiose e domestiche della Sardegna. Nelle pareti della sala il racconto si snoda in quattro momenti: *Il Villaggio*, *La Casa*, *La Chiesa*, *L'Aia*, ma tutto l'ambiente appare in stile sardo con i dipinti inseriti in cornici di legno intagliate in cui spiccano interventi ceramici di Federico Melis.

L'artista l'ha immaginato come un completamento della Sala dei Matrimoni, ma il tono è diverso. Ai ritmi cadenzati da strofa popolare segue ora un narrare quieto.

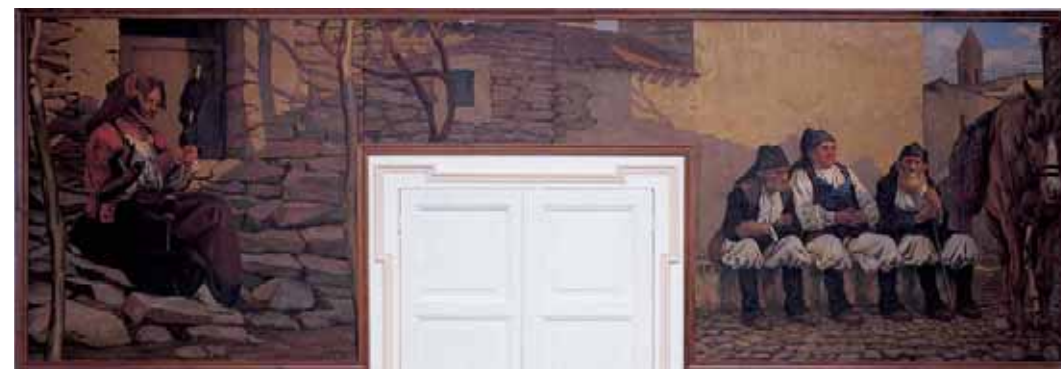
La messa a fuoco descrittiva fa riemergere, tanto nella composizione quanto nella fissità delle scene, suggestioni fotografiche sulle quali può aver influito la frequentazione di August Sander. Il celebre fotografo tedesco, accompagnato da Figari nella settimana prepasquale del 1927 in un reportage che comprende anche Atzara, lascerà alcune centinaia di scatti dedicati all'Isola.

52. *CONTADINO*, 1928-29  
olio su tela, cm 168 x 57,7,  
Olivena, Hotel Ristorante Su Gologone.

53-54. *IL VILLAGGIO*, 1928-29  
olio su tela, cm 168 x 497, Cagliari, TAR.



53



54



55-57. LA CHIESA,  
1928-29, olio su tela,  
cm 168 x 476,  
Cagliari, TAR.

*Il ciclo di dipinti,  
conservati oggi presso  
il TAR di Cagliari,  
viene eseguito da  
Figari su incarico  
del Provveditorato alle  
Opere Pubbliche,  
allora alloggiato negli  
spazi del palazzo.*





58-60. *L'ALIA*,  
1928-29, olio su tela,  
cm 168 x 710,  
Cagliari, TAR.



61. *LA CASA*,  
1928-29, olio su tela,  
cm 168 x 240,  
Cagliari, TAR.

*I costumi e i modelli  
effigiati non sono più  
quelli di Busachi ma  
di Atzara, nel  
Mandrolisai, paese  
nel quale Figari ha  
spostato ora i suoi  
interessi e dove, nella  
settimana prepasquale  
del 1927, sarà  
raggiunto dal celebre  
fotografo tedesco  
August Sander.*





## LA PALA DI ARBOREA

La pala d'altare con *La moltiplicazione dei pani*, dipinta tra il 1929 e il 1930 per la parrocchiale del Redentore a Mussolinia (attuale Arborea) progettata dall'architetto G. Bianchi, chiude in bellezza i cicli decorativi degli anni Venti.

È l'opera sacra più riuscita dell'artista: equilibrata nella composizione e nei valori di luce, precisa nella definizione ritrattistica dei personaggi, intensa ed emozionata. Tuttavia l'ideologia etnica su cui l'opera poggia è ormai entrata in una sorta di cortocircuito. Figari non arriverà mai alla esaltazione superficiale della pittura ruralista di quegli anni, però nel mutato contesto socio-politico la narrazione della fraterna operosità dei sardi e dei contadini polesani (veneti trapiantati con la loro famiglia nella nuova città di fondazione) in quelle terre una volta nemiche del lavoro e della vita degli uomini (ora bonificate per volontà fascista), tende inevitabilmente a proporsi come una celebrazione di Regime.

L'adesione dell'artista all'azione "civilizzatrice" del Fascismo, legata nel caso specifico della bonifica della valle del Tirso anche all'amicizia e alla stima personale nei confronti di uomini come l'ingegner Giulio Dolcetta, è sincera, ma ciò non toglie che il riadattamento dei contenuti "sardisti" all'interno del nazionalismo fascista riduca di molto il *pathos* della grande pala.

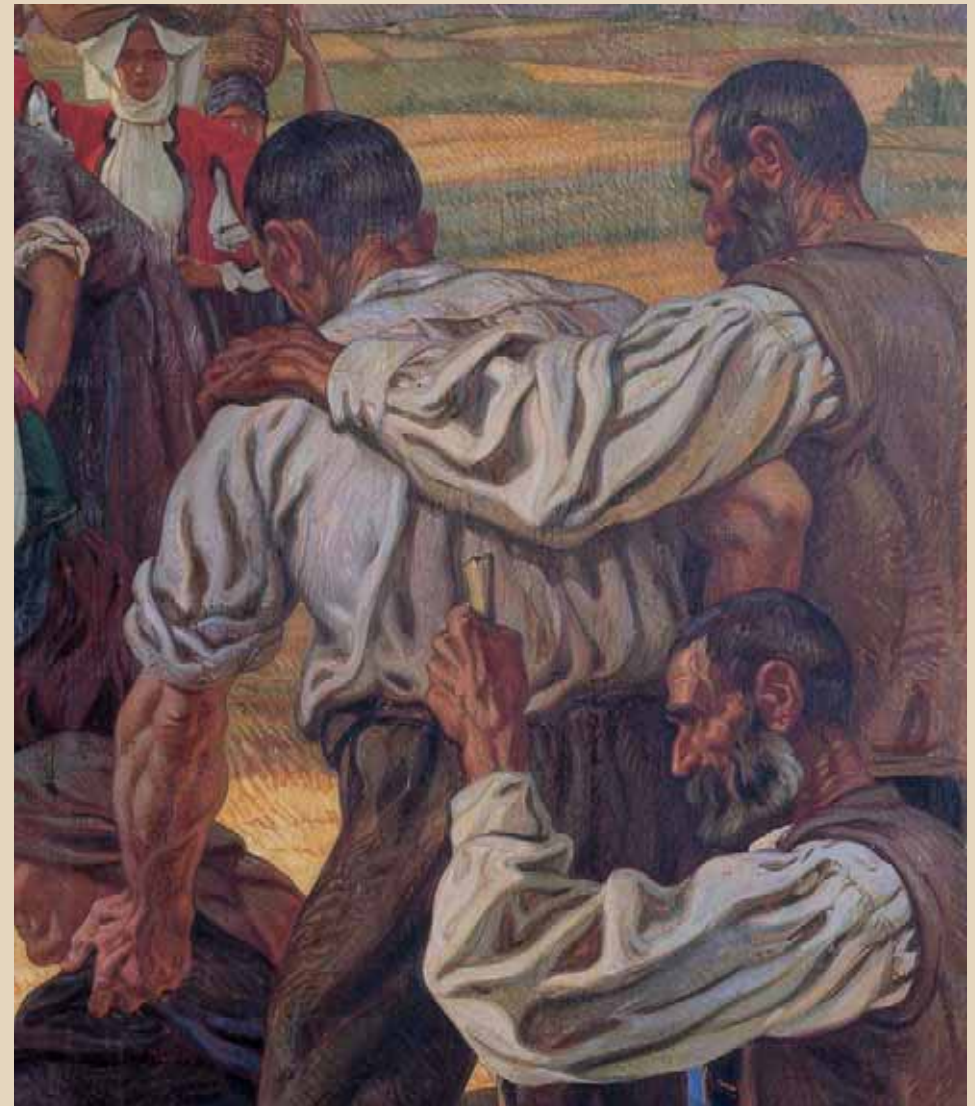
L'idea compositiva è probabilmente originata da suggestioni giovanili monacensi, dove, nell'ambito della Secessione, pittori come Fritz von Uhde amavano contestualizzare la presenza di Cristo in ambienti popolari contemporanei.

Pittoricamente la tela è costruita su una stesura segnica minuziosa, che struttura la forma e varia l'intensità degli accesi passaggi cromatici. La luce è sapientemente finalizzata all'orchestrazione compositiva delle masse, pur ricercando anche effetti di luminosità naturale. Oltre all'autoritratto di rito, questa volta in veste di robusto bracciante, compaiono nel dipinto una serie di figure maschili e femminili molto ben caratterizzate che ricorrono nelle opere degli anni successivi. La due ragazze in costume di Atzara, sulla sinistra del dipinto, verranno più volte ritratte dall'artista in opere da cavalletto, e degli uomini barbuti sulla destra quello inginocchiato comparirà uguale nella *Madonnina dei Pastori*, lavoro esposto alla Biennale veneziana del 1932.



62. Interno della parrocchiale del Redentore ad Arborea; nell'abside, sul fondo della navata, è visibile la grande pala dipinta da Figari nel 1929-30.





63. Filippo Figari lavora alla pala di Arborea, 1929-30, foto d'epoca.  
A sinistra è visibile il bozzetto quadrettato per il riporto sulla tela del disegno in scala al vero, passaggio preliminare a quello della stesura pittorica.

64-65. LA MOLTIPLICAZIONE DEI PANI, 1929-30, olio su tela, cm 723 x 400, Arborea, parrocchiale del Redentore, abside dell'altare maggiore.

## IL DECLINO DELL'ARTE REGIONALISTA

A partire dalla seconda metà degli anni Venti il Fascismo avvia una riorganizzazione capillare del settore espositivo, attuata attraverso il collegamento fra le mostre regionali del Sindacato e le grandi rassegne nazionali (Biennale di Venezia e in seguito Quadriennale di Roma). La cosa, che a prima vista sembrerebbe ridare spazio alle realtà locali, si rivela invece decisiva in senso negativo. Di fatto le correnti regionali si ritrovano inserite in una strategia nazionale che concede sempre meno spazio alle particolarità, o che quantomeno le usa in termini superficiali. In cambio il Regime offre agli artisti una struttura ufficiale che si fa carico di rappresentare l'arte del territorio nell'ambito nazionale, sempre però in una posizione subordinata e periferica.

In Sardegna non manca la coscienza di quanto sta avvenendo. Nel 1929 Biasi cerca di opporsi alla irreggimentazione degli artisti isolani, lanciando l'idea della "Famiglia Artistica Sarda". Però prevale il timore di una possibile emarginazione della realtà locale. Così anche gli artisti sardi, sebbene in ritardo, si allineano al contesto ufficiale e confluiscono ordinatamente nel Sindacato Fascista Belle Arti; Figari viene nominato segretario regionale, carica che ricoprirà fino alla caduta del Regime.

Sulle prime la nascita dell'organizzazione sembra portare stimoli nuovi. Con molte speranze l'ambiente artistico si prepara al grande rilancio sulla scena nazionale. Le aspettative andranno poi in gran parte deluse, perché nonostante l'impostazione territoriale delle mostre garantisca una partecipazione sarda in tutte le manifestazioni più importanti, l'assenza di un elemento stilistico-ideologico con forti caratteri d'attualità riduce questa presenza ad una dimensione marginale. Di fatto l'arte sarda non avrà più, da parte della critica nazionale, l'attenzione conosciuta nel momento di massima espansione del primitivismo modernista. Consumato il raccordo con le Secessioni, e via via anche quello con le esperienze più innovative dell'Art Déco, alla sua visione folklorica non resterà che adattarsi alla interpretazione pittorica del mondo popolare imposta dal Regime, o rinchiudersi su se stessa isolandosi dal vivo del dibattito estetico contemporaneo.

Quanto incida su Figari questo metter la sordina agli ideali sardisti lo si può cogliere negli sviluppi della sua pittura a partire dagli anni Trenta. Le tematiche regionaliste restano, ma ricondotte ad una dimensione privata, oppure trasposte in un repertorio religioso che ne offusca la dimensione civile. È una contraddizione che l'artista vive anche a livello personale: intellettuale impegnato nella salvaguardia dei valori etnici ma al tempo stesso segretario del

66. RITRATTO MASCHILE  
(anni Trenta), olio su tavola,  
cm 58 x 44, cornice cm 98 x 50,  
Sassari, Soprintendenza ai BAAAS,  
coll. Tomé.

In basso a sinistra si intravede la  
dedica: «All'amico Giuseppe Tomé,  
F. Figari».

Il bassorilievo in legno di pero, forse  
ideato dallo stesso Figari, presenta  
una stilizzazione formale di gusto  
anni Trenta. Esso è stato  
presumibilmente realizzato all'interno  
dell'Istituto d'Arte sassarese da  
Pasquale Tillocca, eccellente  
intagliatore attivo nella scuola.  
Gli elementi del bassorilievo (l'uva,  
la brocca, la chitarra), esplicitamente  
riferiti al soggetto dipinto, farebbero  
pensare ad una stretta correlazione  
con la figura del vecchio.

Sindacato Fascista Belle  
Arti, e dunque in qualche  
modo uomo di Regime.

Nei suoi interventi Figari sembra sempre portato a far prevalere i problemi del territorio su quelli della struttura sindacale. La sua idea fissa non è certo l'organizzazione del consenso al Regime, ma, come avrà modo di scrivere nel 1933 sul Bollettino del Sindacato, la nascita nell'Isola di una galleria d'arte contemporanea (Cagliari) e di una scuola d'arte (Sassari); tuttavia la conduzione del nuovo organismo si rivela complessa. L'artista, secondo la sua indole, si dedica all'impresa con grande energia, riuscendo a dar corso a dieci mostre regionali tra il 1930 e il 1939 e alla fondazione nel 1935 della Scuola d'Arte a Sassari, ma il piglio autoritario con cui conduce l'organizzazione, ufficialmente apprezzato da tutti, finisce per attirargli più di una antipatia.



## IL RITRATTO

Diversamente dal resto della produzione da cavalletto, il ritratto non fatica a ritagliarsi uno spazio significativo nella produzione di Filippo Figari, tanto che la sua fama, al di là dei cicli decorativi, è in gran parte legata proprio alle qualità di ritrattista. Una sequenza di tele dedicate ai componenti della sua famiglia esemplifica come l'artista vari i registri stilistici senza stravolgere i caratteri di fondo della sua pittura: dal ritratto di Alberto adolescente, eseguito negli anni Dieci e ancora diviso tra l'intensità espressiva del volto e la risoluzione appena accennata del busto, a quello del fratello Renato, del 1921, più cerimonioso e monumentale ma ugualmente ottenuto con un segno veloce che ricorda il modo di abbozzare i cartoni del Salone del Consiglio del Palazzo Civico di Cagliari.

I ritratti bellissimi delle sorelle Anna e Maria e del fratello Giuseppe, tutti dei primi anni Venti, introducono nuovi elementi (i panneggi alterati da brucianti riverberi di luce, la costruzione dei volumi con violenti linearismi gestuali, la novità dell'abbigliamento rispetto a quello dei ritratti in abito tradizionale sardo) che ampliano il repertorio di soluzioni ma non ne rinnegano le solide premesse tecniche.



67. RITRATTO  
DEL FRATELLO  
ALBERTO (anni  
Dieci), olio su tavola,  
cm 36 x 29.

68. RITRATTO  
DEL FRATELLO  
RENATO, 1921  
olio su tela,  
cm 125 x 95.





69

69. RITRATTO DELLA SORELLA MARIA,  
primi anni Venti, olio su tela, cm 55,5 x 55,5.



70

70. RITRATTO DELLA SORELLA ANNA,  
1921 circa, olio su tela, cm 109 x 84.

## GLI AUTORITRATTI

Ritrattista di talento, Filippo Figari ha lasciato diversi autoritratti. Un carboncino del 1905 rivela un giovane dallo sguardo acuto e volitivo negli anni delle esperienze romane, mentre un olio degli anni Quaranta mostra l'artista ormai attempato, segnato dagli anni e dalle traversie del secondo dopoguerra.

I suoi autoritratti più noti sono però quelli inseriti nei cicli pittorici degli anni Venti. Vezzo ispirato dalla tradizione classica ma anche segno evidente della consapevolezza del suo ruolo: Figari amava ritrarsi nei suoi lavori più impegnativi.

Nella grande tela del Salone del Consiglio l'artista si presenta in costume cagliaritano tra i miliziani che portano il labaro, rimarcando una partecipazione ideologica al tema della "Sardegna baluardo della nazione" che va ben aldilà dello spunto letterario.

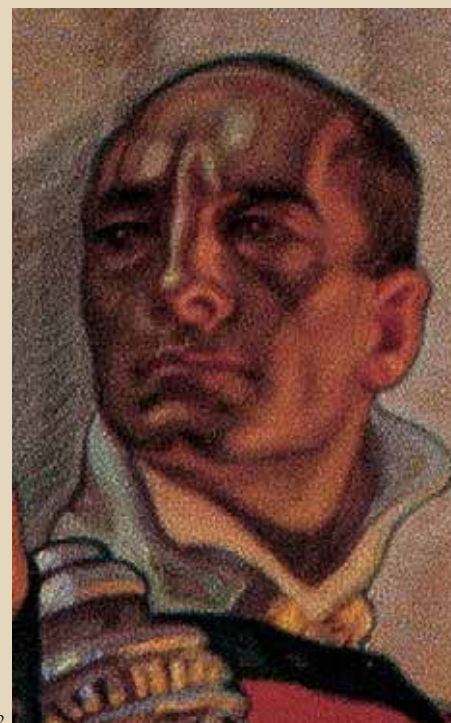


71. AUTORI-  
TRATTO, anni  
Quaranta, olio su  
compensato,  
cm 41 x 31.

72. Autoritratto,  
particolare del  
pannello centrale del  
ciclo ALL'ANTICA  
CAPITALE DELLA  
FORTE  
SARDEGNA,  
1916-24, dipinto  
per il Salone del  
Consiglio del  
Palazzo Civico di  
Cagliari.

73. Autoritratto,  
particolare del  
dipinto  
SARDEGNA  
INDUSTRE, 1925,  
realizzato per l'Aula  
Magna  
dell'Università di  
Cagliari.

74. Autoritratto,  
particolare della pala  
dipinta per la  
parrocchiale del  
Redentore di  
Arborea, 1929-30.



72



73

La sua figura ritorna a torso nudo tra i muscolosi lavoratori del dipinto nell'Aula Magna dell'Università, a celebrazione dell'eroica operosità della gente isolana. Sul finire del decennio la sua testa riappare nella pala di Arborea, testimone discreto della fraterna solidarietà fra sardi e veneti del Polesine trapiantati in quell'area. Una presenza defilata rispetto alle apparizioni precedenti, e tuttavia importante nel sottolineare l'adesione convinta all'opera di bonifica della valle del Tirsò, che, sembra dire Figari, è forse il vero miracolo rappresentato.

Resta invece anche in questo ultimo autoritratto il taglio diagonale della figura; quel guardare lontano, oltre la scena, che, a dispetto della resa naturalistica dei volti, ora più accentuata, sottolinea la distanza dell'artista da una interpretazione realistica degli eventi rappresentati.



74

71

## I RITRATTI IN COSTUME DEGLI ANNI TRENTA

Negli anni Trenta Figari prende parte ad alcune delle rassegne più importanti dell'epoca: quattro edizioni della Biennale di Venezia (1930, 1932, 1934, 1936); dieci Mostre Sindacali Regionali (1930-39), due Quadriennali (1931, 1939), due Sindacali Nazionali (Firenze 1933; Napoli 1937). Le numerose mostre sono l'occasione per presentare una produzione inedita da cavalletto. Insieme ai dipinti tratti da grandi opere decorative, egli comincia ad esporre una serie di lavori di piccolo formato, che evidenzia aspetti nuovi nel modo di trattare il tema folklorico. Se già nei pannelli per il Provveditorato alle Opere Pubbliche e nella pala di Mussolinia (attuale Arborea) l'artista sembrava in parte rinunciare all'enfasi simbolica dei cicli precedenti, in favore di un narrare più calmo e di un maggiore interesse per la resa documentaria della realtà isolana, i ritratti in costume che realizza intorno agli anni Trenta segnano un ulteriore passo avanti in tale direzione. In essi confluisce in modo significativo l'esperienza di ritrattista coltivata ai margini dell'attività di decoratore, ma anche questa, a contatto con la dimensione mitica legata alle rappresentazioni popolari, assume una connotazione diversa. Ne viene fuori una strana combinazione di naturalismo e sti-



lizzazione, di approccio analitico e sintesi grafica. Il risultato è sorprendente: la sensibilità nel cogliere l'individualità del soggetto, nobilitandolo al tempo stesso nel portamento, la capacità di piegare il talento di colorista al dato visivo senza disperderne del tutto la carica fantastica, danno ai ritratti in costume un fascino paragonabile all'epica visionaria degli anni Dieci.

Per quanto in termini generali la pittura di Figari abbia ormai perso di attualità rispetto al contesto internazionale, le sue donne di Atzara hanno una intensità straordinaria. L'universo familiare del folklore gli permette di non



75. LA VENDEMMIA (ante 1931)  
ubicazione sconosciuta, foto d'epoca.  
L'opera fu esposta alla I Quadriennale  
romana del 1931 e acquistata dal Re  
Vittorio Emanuele III.

76. DONNA DI ATZARA, 1930  
olio su tavola, cm 59 x 46.

irrigidirsi formalmente, accogliendo spunti poetici ampiamente diffusi nella pittura di quegli anni. La maggiore cura descrittiva dei costumi arricchisce lo sforzo di introspezione psicologica dei volti e la luce fredda che isola il ritratto conferisce una saldezza costruttiva.

## L'INFLUENZA DEI PITTORI COSTUMBRISTI

Non si hanno notizie certe di un rapporto diretto tra Figari e i pittori costumbristi spagnoli attivi nell'Isola nel primo decennio del secolo XX: dapprima Eduardo Chicharro Agüera nel 1901, poi Antonio Ortiz Echagüe tra il 1906 e il 1909.

Troppo giovane durante la permanenza del primo e impegnato con gli studi tra Roma, Venezia e Monaco durante la presenza del secondo, Figari non ha potuto avere con essi una significativa frequentazione.

È però probabile che l'artista conoscesse l'opera degli spagnoli e ne abbia subito, se non una influenza diretta, almeno il fascino. D'altra parte il quadro più famoso di Ortiz (*La festa della confraternita di Atzara*) venne esposto e premiato all'Esposizione Internazionale d'Arte di Monaco del 1909 e pubblicato a tutta pagina nel febbraio dello stesso anno sulla *Domenica del Corriere*; inoltre il pittore Antonio Corrigan, allievo di Figari all'Istituto Statale d'Arte di Sassari, ricorda una conferenza in cui quest'ultimo parlava dell'influenza esercitata dagli spagnoli sugli artisti della Sardegna.

Lo stile pittorico e persino l'approccio di Figari al mondo popolare isolano restano tuttavia molto diversi, almeno fino alla metà degli anni Venti.

Nei dipinti del Palazzo Civico di Cagliari l'intento descrittivo quasi scompare sotto l'impeto nazionalistico della rappresentazione, mentre le invenzioni compositive e le accensioni cromatiche esaltano l'energia primitiva delle scene in costume senza mai indulgere ad effetti realistici. È solo con l'arrivo ad Atzara (1923), paese dove sia Chicharro sia Ortiz avevano lavorato e lasciato delle opere, che Figari ha

modo di ripensare all'esperienza sarda dei due. Sollecitato dal clima dominante che vede la definitiva crisi del primitivismo secessionista, si avvicina agli esiti documentaristici del Costumbrismo. Già la decorazione del Provveditorato alle Opere Pubbliche di Cagliari rivela suggestioni della pittura di Ortiz, ma è soprattutto nella serie di ritratti in costume che Figari si accosta al taglio realistico degli spagnoli, facendo in alcuni casi pensare ad una esplicita ripresa dei loro lavori nell'Isola.



Antonio Ortiz Echagüe,  
*RITRATTO DI LUISA MANIS*, 1908.



Antonio Ortiz Echagüe,  
*DONNE DI SARDEGNA*, 1908.

Eduardo Chicharro Agüera,  
*FIGURE IN CONTROLUCE*, 1901.

Antonio Ortiz Echagüe,  
*LA FESTA DELLA CONFRATERNITA  
DI ATZARA*, 1908-09.





77

77. DONNA DI ATZARA, 1930  
olio su tavola, cm 59 x 46,5.

78. DONNA DI ATZARA, 1930  
olio su tela, cm 59 x 47,5.



78

79. DONNA DI ATZARA, 1935  
olio su tela, cm 60 x 47,5, Cagliari,  
Galleria Comunale d'Arte.



79



80

80. VECCHIA DI ATZARA,  
1935, olio su tela incollata  
su tavola, cm 59 x 47.

81. VECCHIA DI ATZARA,  
1930, olio su tavola,  
cm 59 x 46.



81

82. DONNA DI ATZARA  
(ante 1934), olio su  
compensato, cm 59 x 46,5.

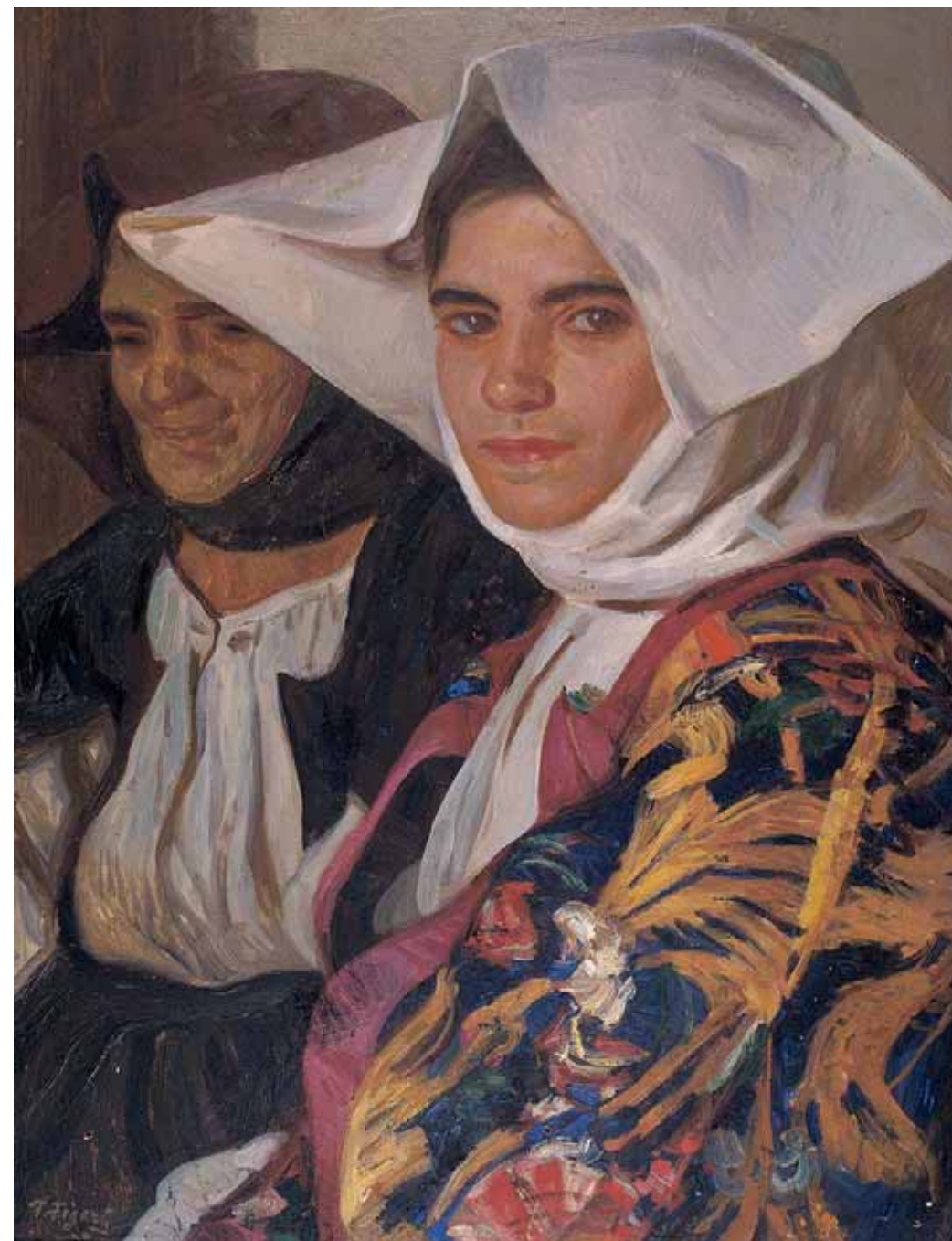


82



83

83. *DONNE DI ATZARA*, 1930  
olio su tavola, cm 59 x 46.



84

84. *DONNE DI ATZARA*, 1930  
olio su tavola, cm 59 x 46,5.



85. *PASTORE SARDO* (1930)  
olio su tela, cm 57 x 45.

86. *VECCHIO IN COSTUME DI  
ATZARA*, 1940, olio su compensato,  
cm 56,5 x 43,5, Sassari, Soprintendenza  
ai BAAAS, coll. Tomé.



87. *PASTORE SARDO*, 1930  
olio su tela, cm 57 x 45.





88

88. DONNA DI ATZARA, 1930  
olio su compensato, cm 60 x 47,  
Sassari, Banco di Napoli.

89. DONNA DI ATZARA, 1930  
olio su compensato, cm 60 x 47,  
Sassari, Camera di Commercio.



89

90. DONNE DI ATZARA  
(1930-35), olio su tavola,  
cm 59 x 46,5.



90



91

91. DONNA DI ATZARA (anni Venti)  
olio su compensato, cm 52,5 x 47.



92

92. DONNA DI ATZARA (anni Venti)  
olio su compensato, cm 59,2 x 46,2.



93

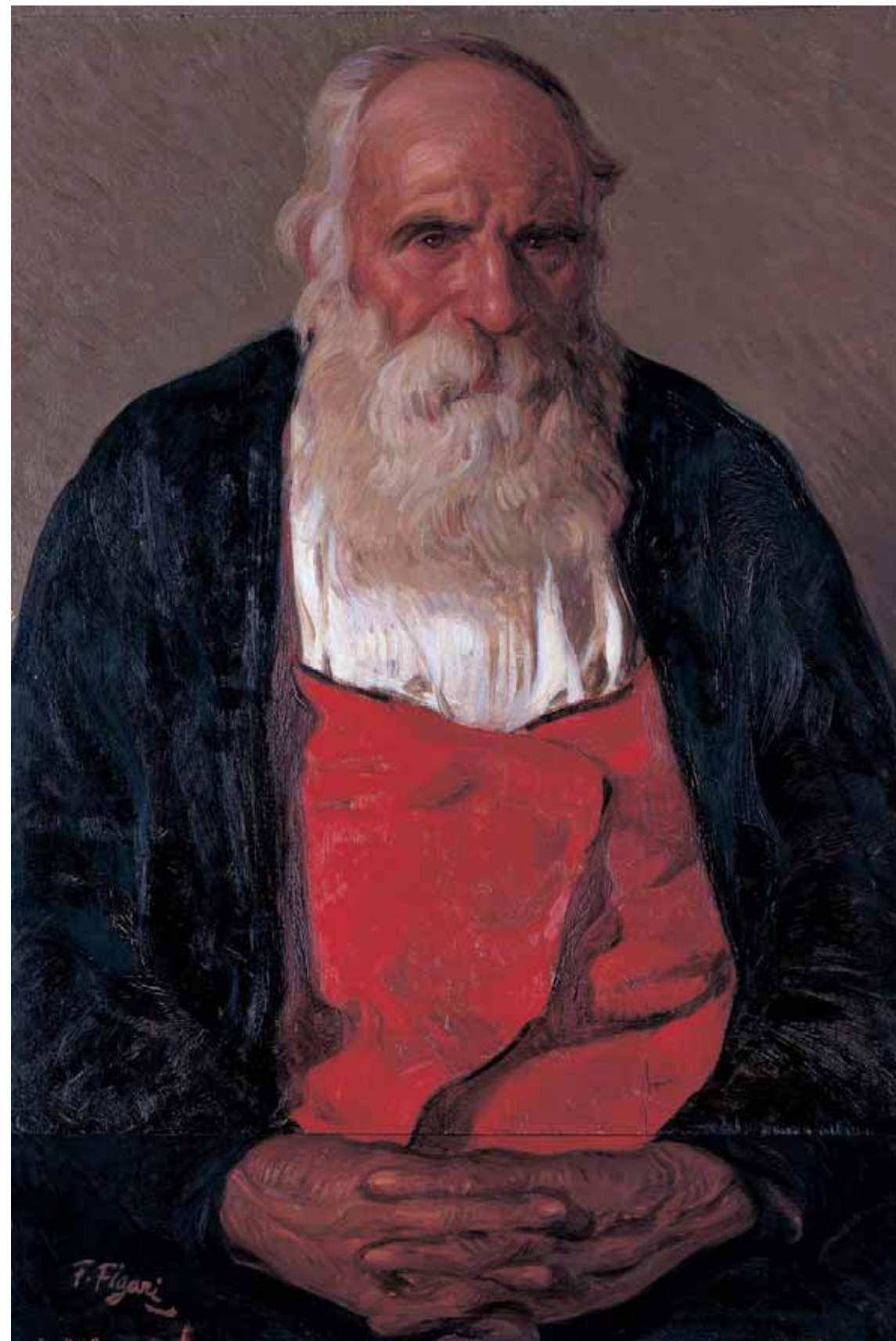
93. TESTA DI VECCHIO  
(anni Trenta), olio su compensato,  
cm 58 x 44.

94. POPOLANO SASSARESE (1940)  
olio su compensato, cm 61 x 48,  
Sassari, Soprintendenza ai BAAAS,  
coll. Tomé.



94

95. RITRATTO DI CONTADINO  
(ante 1939), olio su compensato,  
cm 93 x 62.



95

## LA DECORAZIONE SACRA

Per quanto variato nei modi il centro vitale della poetica di Figari resta dunque il folklore. Senza il ricorso alla dimensione stilizzata ma ricca di vita e di sentimenti del costume, la sua pittura sembra appiattirsi sullo spunto iconografico, perdendo di qualità e di carica emotiva. Nella decorazione della cattedrale di Cagliari l'ammanieramento è evidente. L'artista si sforza di non cedere ad una visione devozionale, piegando le suggestioni classiche (Veronese, Tiepolo) verso una tensione simbolica, però in assenza di un supporto ideologico e di contenuti narrativi coinvolgenti egli ricorre ad una grandiosità tutta formale. Tra il 1931 e il 1935 vengono eseguite solo le decorazioni dei pennacchi con i quattro *Evangelisti* e del transetto con la *Regina Sardonum*, il *Cristo Re* e i martiri *Saturnino* e *Cecilia*, cui si aggiungono la *Fede* e la *Carità*, collocate nella Cappella della Madonna di Oropa; poi motivi economici impongono la sospensione dei lavori. L'artista, che aveva già pensato anche la decorazione della navata con la grande *Allegoria della fede sarda*, dovrà procrastinarne il completamento per oltre vent'anni.



96



97



96. REGINA SARDORUM, 1931-33  
olio su tela, Cagliari, duomo di Santa Maria  
di Castello, transetto.

97. SAN SATURNINO, 1934-35  
olio su tela, Cagliari, duomo di Santa Maria  
di Castello, transetto.



98-99. EVANGELISTI (LUCA, MATTEO),  
1931-33, olio su tela, Cagliari, duomo di Santa  
Maria di Castello, pennacchi della cupola.

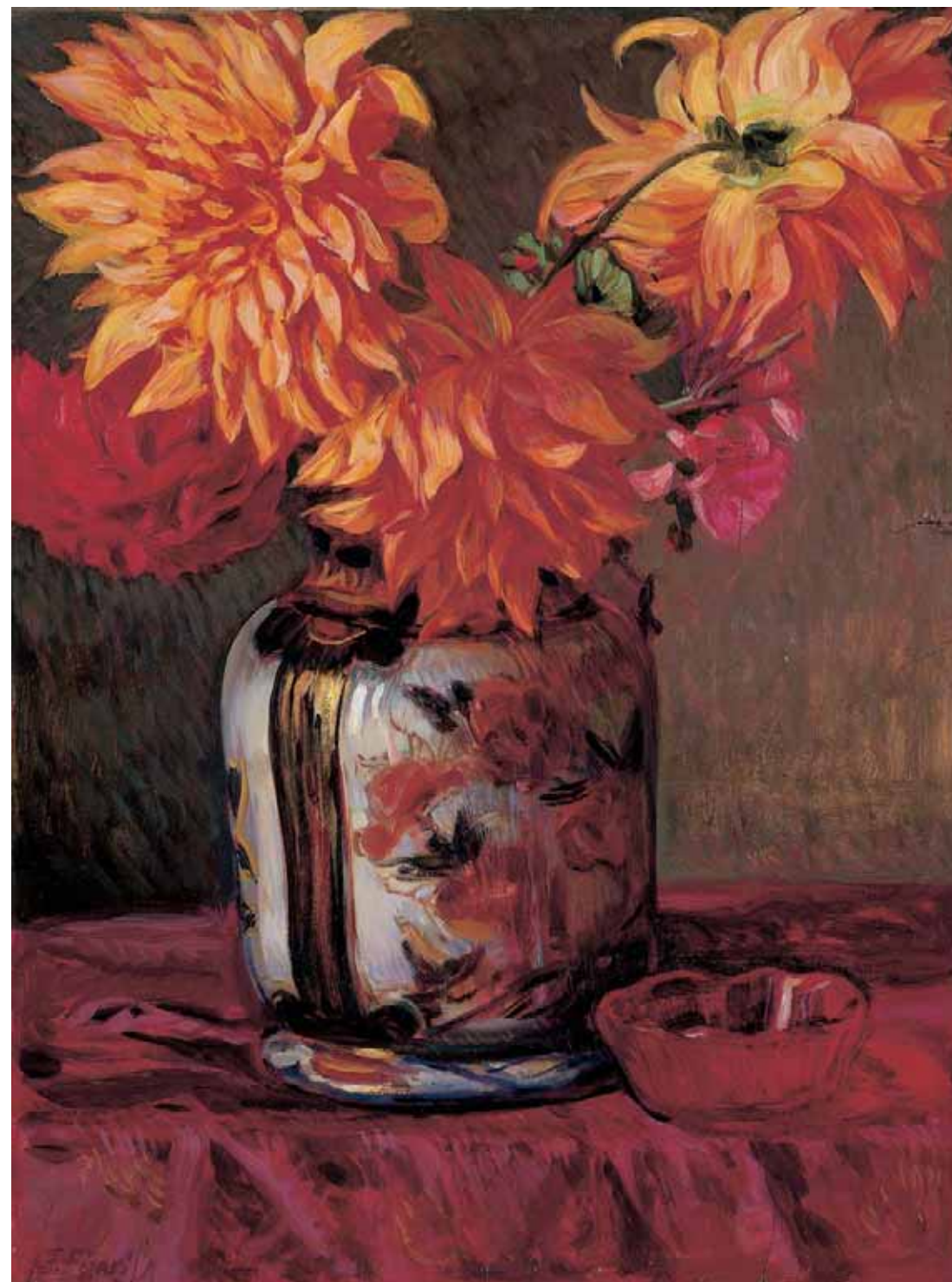
## LA CADUTA DEL REGIME

Gli ultimi anni del Regime vedono Figari impegnato soprattutto nella conduzione della scuola sassarese, che, ampliata nei laboratori e negli indirizzi, viene trasformata nel 1940 in Istituto d'Arte. Il lavoro organizzativo e didattico limita notevolmente la sua attività artistica: tra i diversi progetti in corso d'opera egli porta a termine solo la grande tela con Eleonora d'Arborea, eseguita nel 1942 a completamento dei lavori di risistemazione dell'Università di Sassari, mentre non verranno realizzate né la decorazione per la sede della Commissione Economica del Senato, né le vetrate per la chiesa dei Santi Pietro e Paolo all'EUR.

Passato l'entusiasmo della prima ora, l'entrata in guerra del Paese riduce progressivamente gli spazi per l'arte e crea un clima opprimente in cui si esercita un controllo esasperato su qualunque lavoro. Anche la struttura sindacale degli artisti entra in crisi. Nell'Isola dal 1940 non si tengono più le mostre regionali e tutta l'organizzazione comincia a franare. La nomina di Figari nel Direttorio Nazionale dovrebbe determinare la sostituzione nella carica di segretario regionale, ma non si trova un candidato e l'artista finirà per mantenere il ruolo.

Alla caduta del Fascismo la sua posizione si fa difficile. Gli incarichi ufficiali ricoperti per più di un decennio lo espongono ad attacchi personali che culminano nel tentativo attuato dal pittore Pietro Antonio Manca di sostituirlo nella direzione dell'Istituto d'Arte di Sassari. Bloccato nella capitale dalla guerra, nel 1943 riceve la nomina di commissario del Museo Artistico Industriale di Roma, struttura scolastica simile a quella dell'Istituto d'Arte. L'esperienza si rivela ricca e stimolante. In poco più di un anno egli trasforma una struttura vuota in una realtà dinamica ed efficiente. Il suo lavoro va ben oltre il compito affidatogli dal Ministero, che voleva principalmente ridurre le spese e la confusione che regnava nel Museo. Figari invece mette tutti al lavoro: restituisce artisti come Alberto Gerardi, Luigi Bartolini, Pericle Fazzini, Alberto Ziveri al loro compito di insegnanti e riattiva i laboratori. Poi però prevale la voglia di tornare in Sardegna. Al forte legame con la regione che ha sempre contraddistinto la sua pittura si aggiunge ora un attaccamento alla scuola sassarese, che l'artista sente come una sua creatura. Così, dopo molti contrasti, nel 1945 riprende il suo posto alla guida dell'Istituto d'Arte, mantenendo l'incarico di direttore fino al 1959, quando gli succede il pittore Mauro Manca, che avvia un processo di profonda trasformazione dell'Istituto.

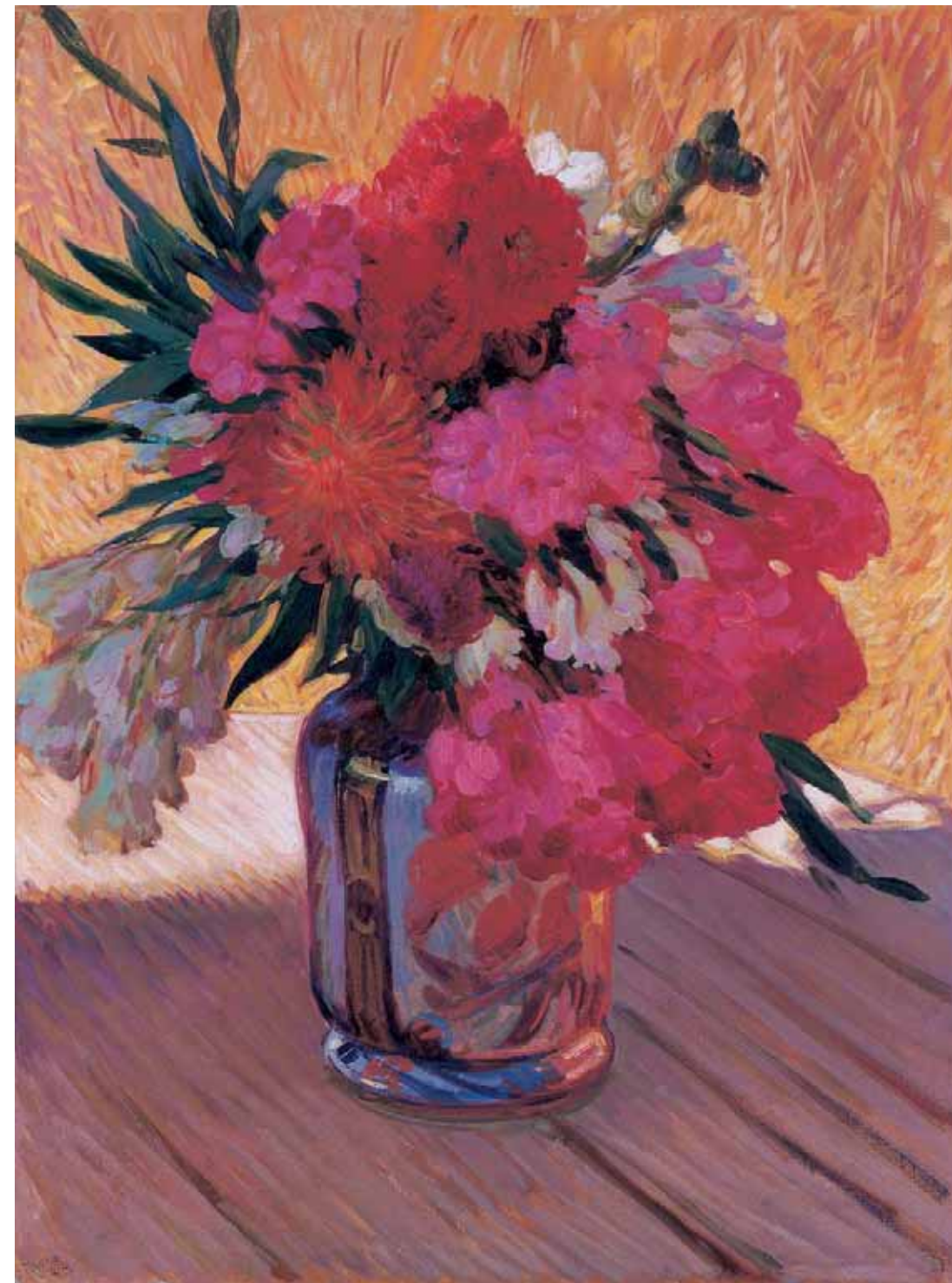
*100. VASO DI DALIE,  
anni Venti, olio su tela,  
cm 57 x 42,5.*





101

101. VASO DI FIORI (1909-10)  
olio su tela, cm 76 x 76.



102

102. VASO DI FIORI, 1922  
olio su tela, cm 80 x 60.

## L'ISTITUTO D'ARTE DI SASSARI

Nel 1935 Figari viene chiamato a dirigere l'allora Regia Scuola d'Arte di Sassari. L'istituzione nasce all'interno della strategia di ristrutturazione delle scuole tecnico-artistiche che il Regime attua a partire dalla metà degli anni Venti, ma in qualche modo è un riconoscimento della politica del Sindacato Regionale Belle Arti, che sulla costituzione nell'Isola di una scuola artistica aveva impostato una parte importante del suo programma. Quasi scontato che Figari, segretario regionale, venga chiamato alla direzione. Molto meno scontati i risultati che in breve tempo la scuola ottiene. Strutturata come una piccola accademia, essa affianca da subito ai vecchi laboratori della precedente scuola fabbrile un progetto

103-104. OGGETTI  
RICORDO (1936-37)  
ginepro, olivastro,  
argento e (figura in  
basso) noce, ferro  
battuto, alabastro, in  
Rassegna dell'istruzione  
artistica, a. VIII, n. 7-8,  
luglio-agosto 1937.



103



104

culturale che ne trasforma radicalmente gli orizzonti. L'idea dell'artista è certamente quella di ricollegarsi alla tradizione artigiana esistente, ma stimolandone dall'alto la crescita di una preparazione culturale completa. Così alle tecniche artigiane, la cui pratica viene progressivamente affinata nei nuovi laboratori, si affiancano materie come Disegno dal vero, Disegno geometrico, Decorazione pittorica e plastica, Storia dell'Arte, Italiano. Nell'esperienza di direzione, Figari non solo si conferma un ottimo organizzatore ma rivela una capacità non comune nel convogliare verso la scuola le energie intellettuali del territorio. Tra gli insegnanti si distinguono figure consolidate ed emergenti del panorama artistico e artigianale dell'Isola: da Stanis Dessy a Eugenio Tavolara, da Enrico Clemente a Vico Mossa e Pasquale Tillocca. Non stupisce dunque che l'Istituto diventi presto un punto di riferimento nel panorama isolano. In una regione priva di accademie e di licei artistici la scuola sassarese si assume il compito di creare abili artigiani nella lavorazione dei metalli e del legno ma anche di formare studenti in grado di imboccare la strada della ricerca. Dalla scuola usciranno alcuni degli artisti più promettenti dell'immediato dopoguerra isolano (Salvatore Fara, Giuseppe Magnani, Libero Meledina, Costantino Spada, Antonio Corrigan), e molti degli allievi, completati gli studi, assumeranno incarichi di docenza all'interno dello stesso Istituto. Quando nel 1959, dopo non pochi contrasti con Figari, Mauro Manca assumerà la guida dell'Istituto, troverà una scuola da rinnovare rispetto alle ricerche artistiche più recenti, comunque vitale e ricca di professionalità e di risorse.



105



106

105. LAMPADARIO (1936-37)  
ferro, ottone, rame, in Rassegna dell'istruzione  
artistica, a. VIII, n. 7-8, luglio-agosto 1937.

106. SCIMMIA (1936-37)  
ceramica su modello della sezione di Plastica,  
in Rassegna dell'istruzione artistica,  
a. VIII, n. 7-8, luglio-agosto 1937.

## IL SECONDO DOPOGUERRA

La fine della Seconda Guerra Mondiale determina nell'arte italiana un radicale mutamento di orizzonti. La forte politicizzazione della cultura tende ad emarginare le esperienze più vicine al caduto Regime, portando alla ribalta ricerche in precedenza occultate. Più in generale il rilancio di un dibattito estetico internazionale rende evidenti i limiti delle politiche autarchiche. In Sardegna la tradizione figurativa resiste meglio che in altre parti, ma deve comunque fare i conti con la nuova realtà. Anche nell'Isola cominciano a farsi strada ricerche influenzate dalle esperienze neorealiste e espressioniste. Figari però sembra vivere gli eventi con distacco. La conduzione dell'Istituto d'Arte assorbe gran parte del suo tempo, e per quanto realizzi ancora una non trascurabile produzione da cavalletto si tratta in ogni caso di opere poco legate alla attualità del dibattito estetico in corso. Tanto i paesaggi quanto le nature morte e i vasi di fiori sono costruiti su pochi elementi ricorrenti, profondamente interiorizzati; così lo spunto naturalistico viene come riassorbito in una dimensione mentale in cui la memoria prevale sulla visione diretta dell'oggetto. E lo stesso può dirsi della decorazione sacra: che impieghi toni da epica civile come nella grande tela della cattedrale di Cagliari (1957), o soluzioni arcaiciste come nei mosaici della chiesa del Santissimo Sacramento a Sassari (1959), la grande decorazione di Figari fa sempre riferimento a esperienze storicizzate del suo percorso. D'altra parte con gli anni Cinquanta, il suo percorso è sostanzialmente concluso. La diffusione nell'Isola delle ricerche delle neoavanguardie, e la progressiva trasformazione della realtà estetica locale mettono fine anche al ruolo di



108



109



107

107. NATURA  
MORTA (anni  
Quaranta)  
olio su cartone telato,  
cm 50 x 70,  
Sassari, coll.  
Banco di Sardegna.

108. NATURA  
MORTA, 1944  
olio su compensato,  
cm 43 x 56,5.

109. NATURA  
MORTA (ante 1954)  
olio su tela,  
cm 44 x 57.

## LA FEDE DEI SARDI

Realizzata tra il 1955 e il 1957, la grande tela del duomo di Santa Maria di Castello, cattedrale di Cagliari, riprende un progetto ideato dall'artista vent'anni prima, immaginato come una sorta di completamento simbolico della grande decorazione del Salone del Consiglio. Alla celebrazione della storia politica della Sardegna nell'opera del Palazzo Civico doveva contrapporsi quella della storia religiosa nella volta della cattedrale. L'affinità tra i due lavori è scoperta: stessa unione di elementi allegorici e di spunti realistici, stessa commistione di enfasi visionaria e sintesi espressiva.

Risolta tecnicamente con maestria, la celebrazione della fede sarda è perfettamente in linea con il registro epico più congeniale all'artista.

Tuttavia i tempi sono cambiati, gli stessi caratteri della pittura, sempre equamente divisa tra riferimenti iconografici classici e declinazioni stilistiche di matrice modernista, sono in gran parte invecchiati. La raffinata contaminazione di spunti tratti dalla tradizione rinascimentale veneta e di invenzioni tutte interne alla storia pittorica di Figari non compensa più la dimensione datata dell'impianto narrativo.



110. BOZZETTO PER IL  
DUOMO DI CAGLIARI  
(1955-57), olio su tela,  
cm 52,5 x 40.

111. ALLEGORIA DELLA  
FEDE SARDA (1955-57)  
olio su tela, Cagliari,  
duomo di Santa Maria  
di Castello, navata.





112

illuminato conservatore che egli aveva impersonato nell'immediato dopoguerra. Passata a Mauro Manca la direzione dell'Istituto d'Arte, Figari ricopre dal 1959 al 1969 la carica amministrativa di presidente, diradando progressivamente la sua presenza nell'Isola. Poi, lasciata anche la presidenza, si stabilisce definitivamente a Roma, dove muore il 30 ottobre del 1973.



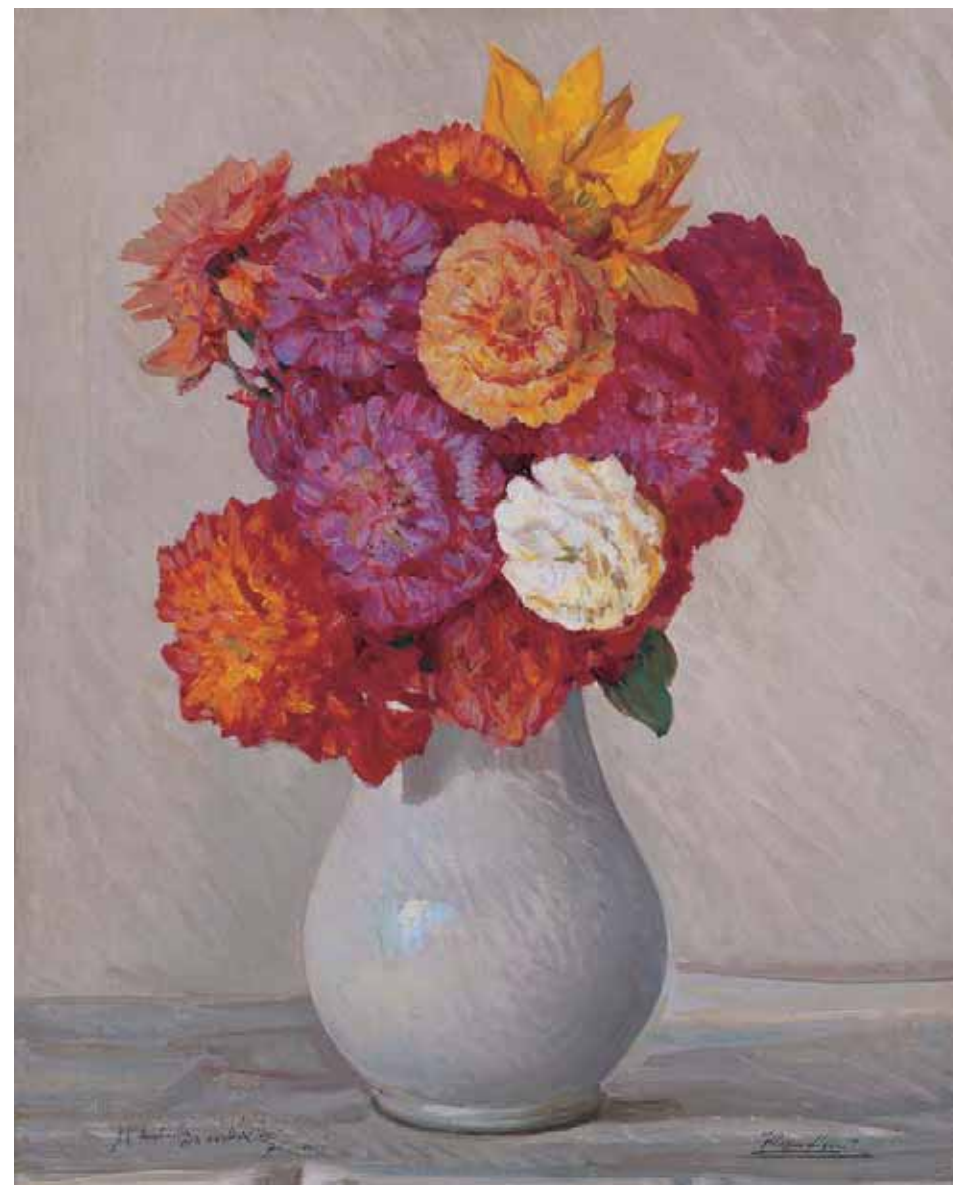
113

112. VASO DI FIORI, 1948  
olio su cartone, cm 58 x 44.

113. VASO DI FIORI, anni Quaranta  
olio su cartone, cm 58 x 44.



114



115

*Confinati per lungo tempo ai margini della pittura figurativa, i paesaggi e le nature morte acquistano importanza nel secondo dopoguerra. Nei paesaggi l'artista sembra via via rinunciare alla grandiosità scenografica degli sfondi della grande decorazione, andando alla ricerca di effetti di luce e di raffinatezze cromatiche di notevole originalità. Ma è soprattutto nelle nature morte con fiori che*

*Figari tocca il punto più alto della sua produzione tarda. Impostati su pochi elementi ricorrenti, privi di qualunque ambientazione accessoria, i vasi di fiori sembrano non solo liberarsi dei condizionamenti oggettuali, ma amplificano la dimensione specifica del linguaggio pittorico sconfinando verso una autoreferenzialità che talvolta sfiora l'astrazione.*

114. VASO DI FIORI (1964)  
olio su cartone telato, cm 55,6 x 45,5.

115. VASO DI FIORI (1964)  
olio su cartone telato, cm 57 x 47.



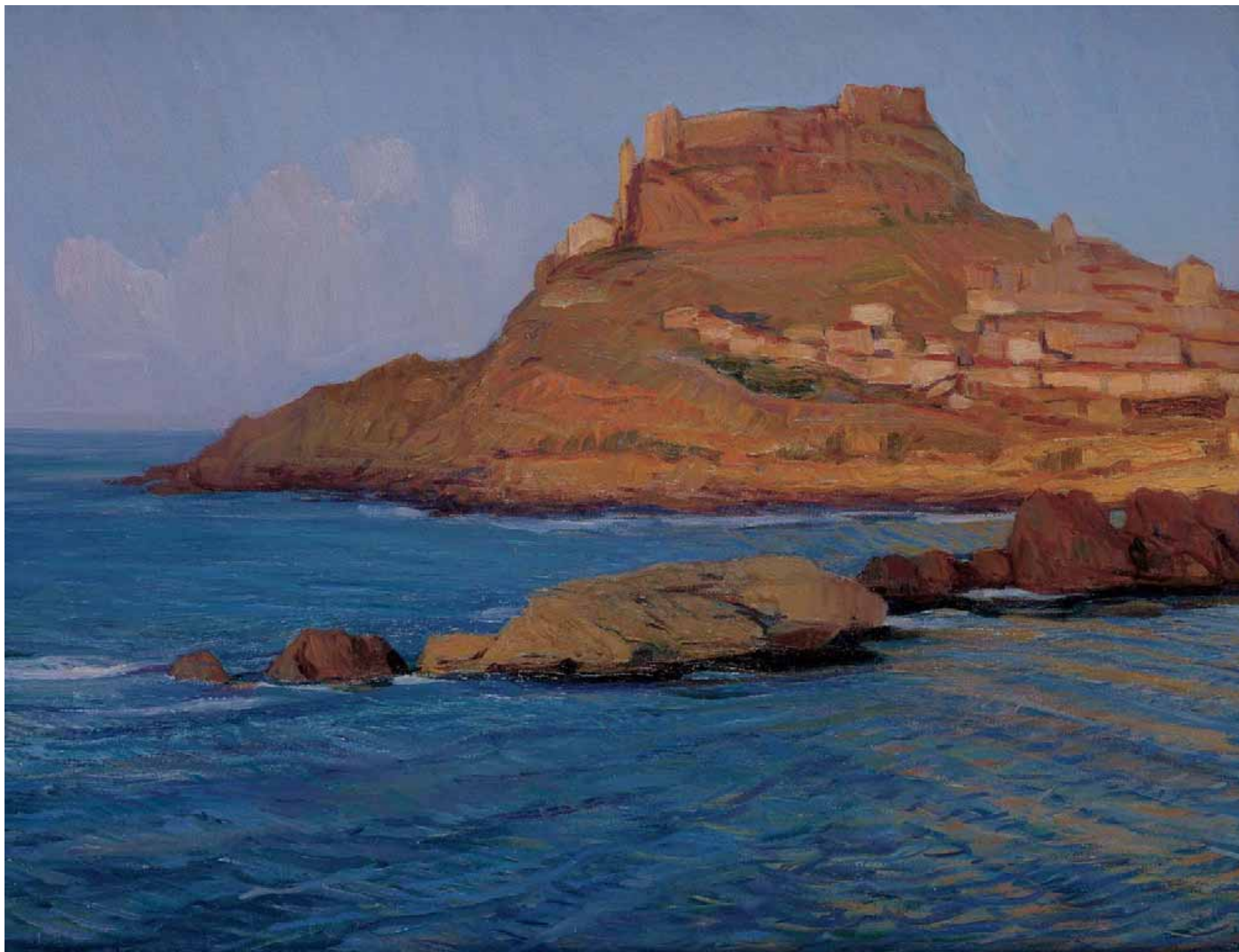
116

116. VASO DI FIORI (anni Quaranta)  
olio su cartone, cm 55,5 x 43,5.



117

117. VASO DI FIORI (anni Cinquanta)  
olio su cartone telato, cm 61,5 x 44.



118. MARINA DI  
CASTELSARDO, 1951  
olio su tela, cm 42,5 x 55.



119



121



120

119. MARINA DI CASTELSARDO,  
1951, olio su masonite, cm 29,5 x 39.

120. MARINA DI CASTELSARDO,  
1947, olio su tavola, cm 45 x 58,  
Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

121. MARINA DI CASTELSARDO,  
1942, olio su cartone telato, cm 44 x 58.

122. CHIESA DI CASTELSARDO  
(anni Quaranta), olio su tela, cm 40 x 30.



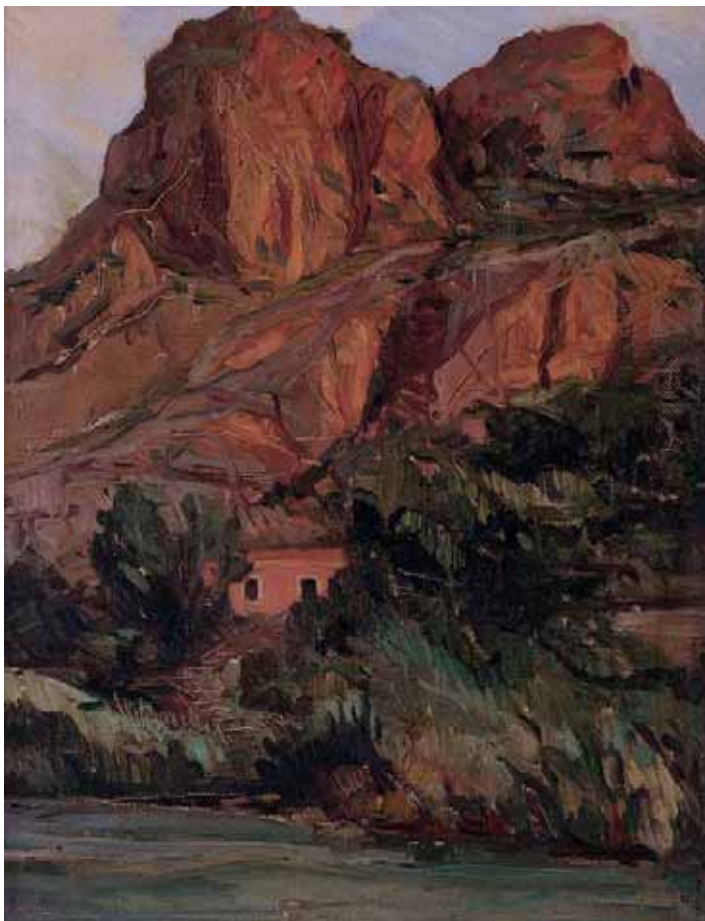
122



123

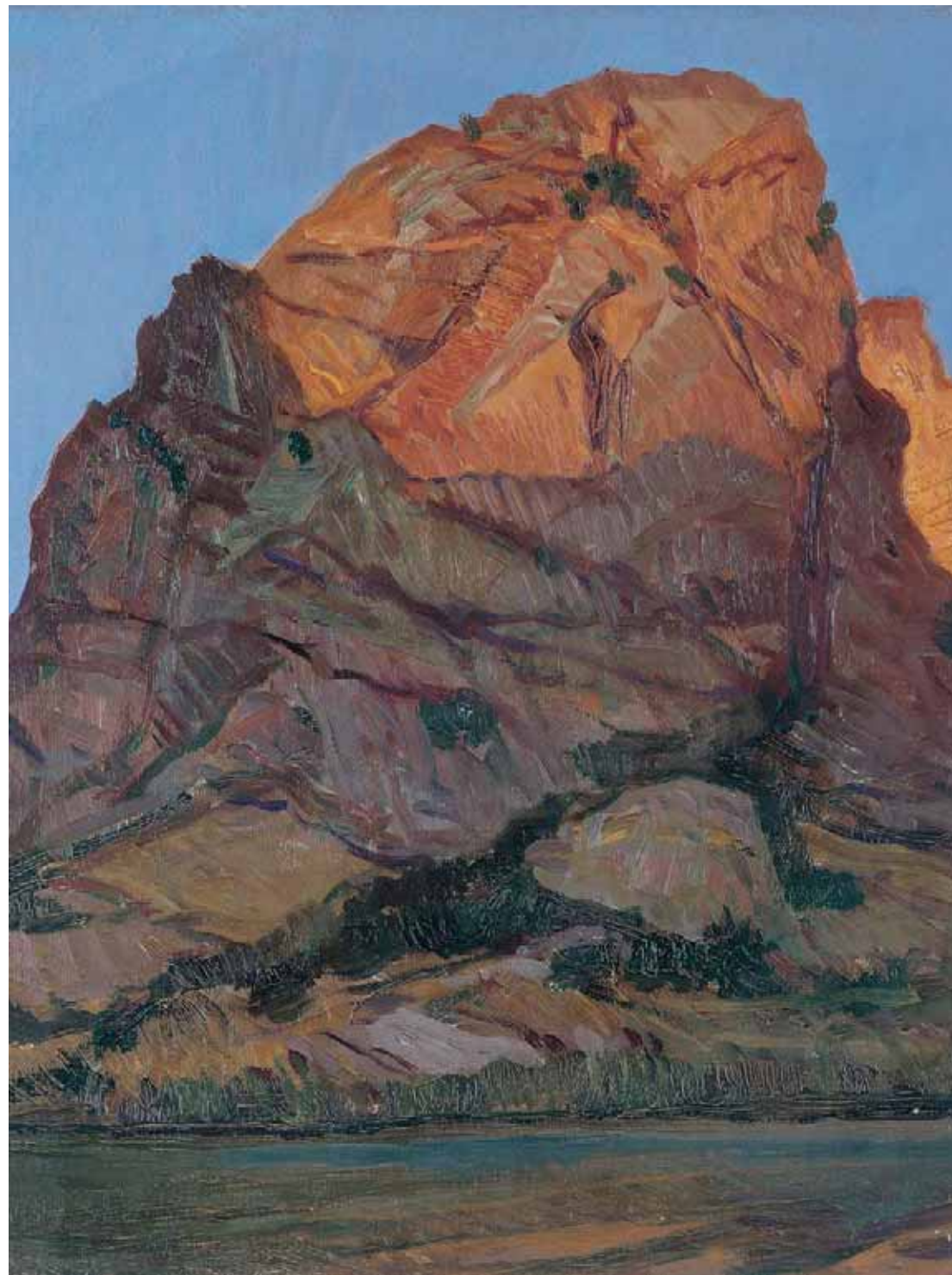
123. IL COSTONE  
DI MONTE RUJU  
(anni Quaranta)  
olio su compensato,  
cm 30 x 40,5, Sassari,  
Soprintendenza ai  
BAAAS, coll. Tomé.

124. MONTI DI  
CASTELSARDO  
(anni Quaranta)  
olio su tela, cm 40 x 31.



124

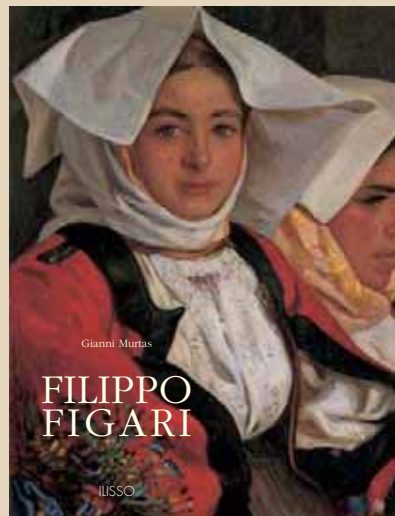
125. MONTE RUJU  
(anni Quaranta)  
olio su compensato,  
cm 40 x 30.



125

## DOVE VEDERE FIGARI

- Sassari:**
1. Soprintendenza ai BAAAS (figg. 66, 86, 94, 123)
  2. Università, Sala Eleonora d'Arborea
  3. Camera di Commercio (fig. 89)
  4. Cattedrale di San Nicola (fig. 131)
  5. Chiesa del Santissimo Sacramento
- Nuoro:**
6. MAN, Museo d'Arte della Provincia di Nuoro
- Oliena:**
7. Hotel Ristorante Su Gologone (fig. 52)
- Cagliari:**
8. Palazzo Civico, Sala dei Matrimoni e Salone del Consiglio (figg. 12-17, 20, 23-24, 30-33, 72)
  9. TAR (figg. 53-61)
  10. Duomo di Santa Maria di Castello (figg. 96-99, 111)
  11. Fondazione "Siotto"
  12. Galleria Comunale d'Arte, Pinacoteca (figg. 79, 120)
  13. Università, Aula Magna (figg. 45-46, 73)
  14. Fiera Campionaria (fig. 51)
  15. Camera di Commercio (figg. 49-50)
  16. Cimitero di Bonaria, cappelle Faggioli e Larco
- Arborea:**
17. Parrocchiale del Redentore (figg. 62, 64-65, 74)
- Atzara:**
- Museo d'Arte Moderna e Contemporanea  
"Antonio Ortiz Echagüe" (disegno a sanguigna)
- Sant'Antioco:**
- Chiesa di Santa Maria Goretti (mosaico)
- Roma:**
- Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari
- Treviso:**
- Museo Civico (figg. 6-7)



### PER UN APPROFONDIMENTO SULL'OPERA DI FILIPPO FIGARI:

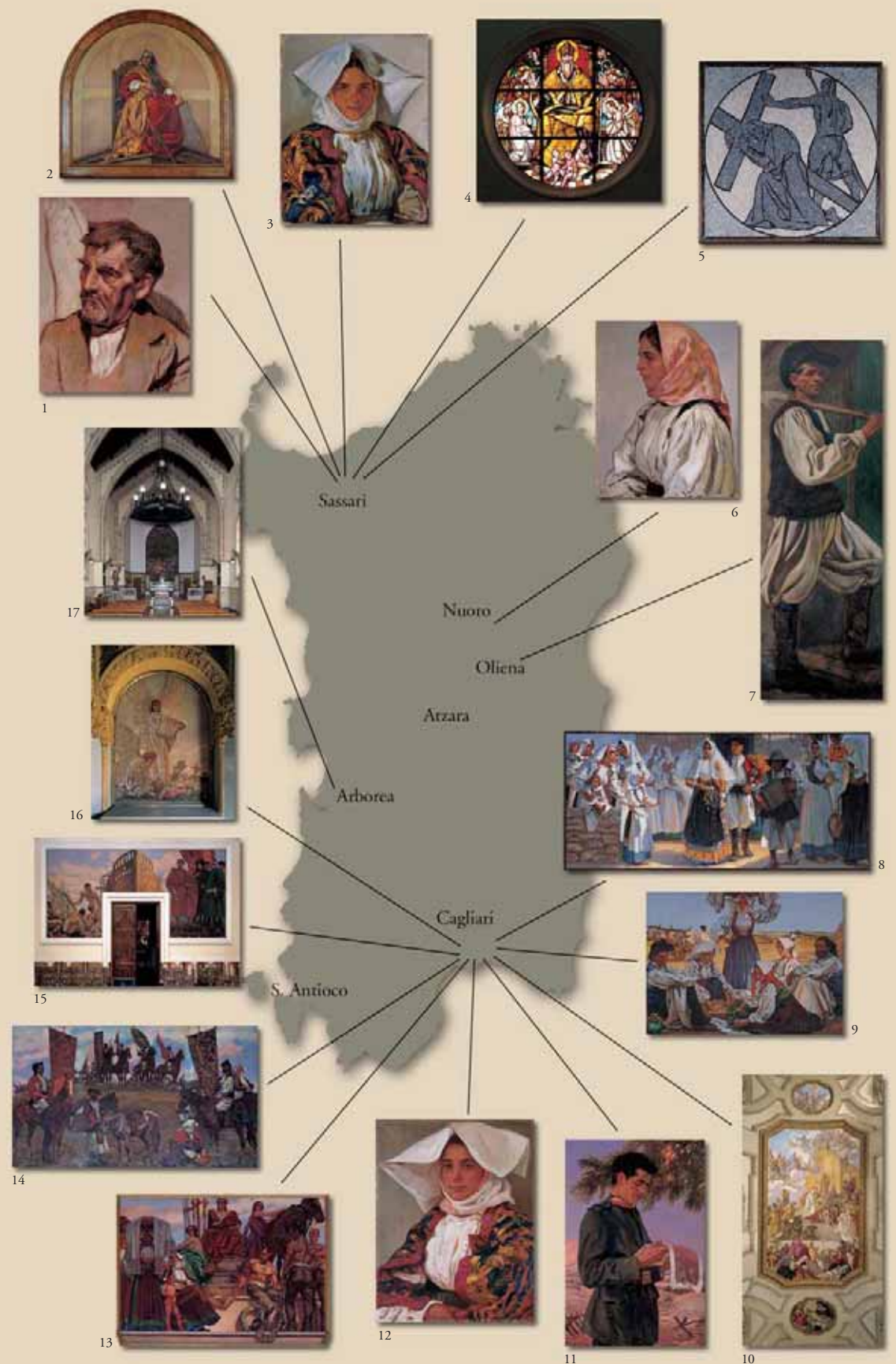
R. Carta Raspi, *Filippo Figari pittore*, Cagliari, 1929.

N. Valle, *Filippo Figari*, Cagliari, 1973.

S. Naitza, L. Muoni, *Arte in Sardegna tra realismo e folclore*, Nuoro, 1977.

G. Altea, M. Magnani, *Pittura e Scultura del Primo '900*, Ilisso, Nuoro, 1995.

Il più completo volume monografico:  
G. Murtas, *Filippo Figari*, Ilisso, Nuoro, 1996.





## CRONOLOGIA

1885 Filippo Figari nasce a Cagliari.

1901-03 Trasferitosi con la famiglia a Sassari, fa amicizia con Giuseppe Biasi, con cui divide le prime esperienze grafiche sui fogli satirici locali. A questi anni risale la frequentazione del pittore Mario Paglietti che può considerarsi il suo primo maestro.

1904-05 Rientrato a Cagliari con la famiglia consegue la maturità presso il Liceo Dettori, ed espone per la prima volta in città le sue caricature in una mostra allestita con Felice Melis Marini.

Nell'autunno del 1904 parte per Roma; il poeta Salvator Ruju lo introduce nella redazione del quotidiano *La Patria*, per il quale disegna a partire dal 1905 una lunga serie di caricature. Sue caricature e alcune copertine appaiono nello stesso anno sull'*Avanti della Domenica*.

1906 Due manifesti realizzati per ditte vinicole isolate (Larco, Rocca) avviano la sua produzione con temi folklorici.

1907 Dopo aver frequentato lo studio del pittore Bruschi, segue i corsi di Figura del Regio Istituto di Belle Arti e dell'Accademia di Francia. Nell'autunno,



126. Filippo Figari negli anni Trenta.

127. La famiglia Figari riunita per il pranzo, 25 ottobre 1909. Il ventiquattrenne Filippo è il secondo in piedi da sinistra.



128. RITRATTO DEL FRATELLO RENATO (1908-10), matita e carboncino su carta, cm 73 x 29.

ottenuta una borsa di studio dal Comune di Cagliari, si trasferisce a Venezia, iscrivendosi al Regio Istituto di Belle Arti.

**1908** Si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Monaco dove frequenta i corsi di Disegno di Hugo von Habermann e di Colore di Ludwig Herterich. Nel vivace ambiente monacense completa la sua formazione, assimilando il classicismo visionario introdotto nell'Accademia da Franz von Stuck.

**1909** Durante le vacanze, tiene la sua prima personale a Cagliari, nei locali scolastici di Piazza del Carmine.

**1911** Al ritorno nell'Isola ottiene l'incarico per la decorazione della Sala dei Matrimoni del nuovo Palazzo Civico di Cagliari.

**1912-14** Per procedere alla realizzazione del ciclo pittorico, ispirato a temi della vita e del folklore della Sardegna, Figari si trasferisce a Busachi. Sempre nel 1912 partecipa al concorso per la decorazione del Salone di Ricevimento nel Palazzo Civico aggiudicandosi l'importante commessa, poi realizzata fra il 1913 e il 1916. Neanche il tempo di portare a termine l'opera e l'artista ottiene nel 1914 anche l'incarico per la decorazione dello spazio più importante del Palazzo Civico: il Salone del Consiglio.

**1916-17** La chiamata alle armi interrompe i lavori. Concluso il corso

presso la Scuola Militare di Caserta, parte per il fronte come sottotenente. Dopo essersi distinto in una azione di guerra per cui sarà successivamente insignito della medaglia di bronzo al valore, cade prigioniero degli austriaci e viene recluso nella fortezza di Komaron.

**1918-24** Rientrato a Cagliari alla fine della guerra riprende immediatamente l'attività realizzando lo stipo per la bandiera di Fiume e la targa offerta dalla città al generale Sanna. Tra il 1921 e il 1922 decora le cappelle Faggioli e Larco nel cimitero di Bonaria. Riavvia anche i lavori del Salone del Consiglio, portati a termine nel 1924. Il dopoguerra vede inoltre un ritorno di interesse per la grafica: nel 1919 disegna la cedola azionaria per la Società Bonifiche Sarde, e, nel 1922, i fregi in "stile rustico" per i *Cantigos d'Ennargentu* del poeta desulese Antioco Casula "Montanaru". Sempre nel 1924 pubblica su *Il Nuraghe* "La civiltà di un popolo barbaro", breve saggio nato da una conferenza tenuta nel 1921 a Cagliari per l'Associazione Ex combattenti.

**1925-29** Realizza le due grandi tele per l'Aula Magna dell'Università di Cagliari, cui seguono le allegorie dei fiumi per il Palazzo della Società Elettrica Sarda (1926-27), la tela con *La sagra di San Costantino* per il Padiglione della Sardegna alla Fiera di Milano (1927), le due per il Palazzo del Consiglio Provinciale dell'Economia (1927-28), i pannelli per la sala del Comitato nel Palazzo del Provveditorato alle Opere Pubbliche (1928-29), e infine la pala d'altare per la chiesa di Mussolinia (1929-30).

Dopo un lungo periodo trascorso quasi esclusivamente nella realizzazione di grandi cicli decorativi, nel 1929 riprende l'attività espositiva, presentando in anteprima le tele del Provveditorato alle Opere Pubbliche al Fiamma di Roma. Nello stesso anno Raimondo Carta Raspi scrive la prima monografia sull'artista pubblicata dalla Fondazione il Nuraghe, e, sulle pagine della rivista *Pattuglia*, esce a puntate un saggio sulla sua opera firmato da Raffaello Delogu.



129. IL MILIZIANO SARDO, 1913-16 sovrapporta del Salone di Ricevimento nel Palazzo Civico di Cagliari, copertina di "Cagliari", in Le cento città d'Italia illustrate, n. 93, Milano, s.d.

Sempre nel 1929 viene nominato segretario del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti, mantenendo l'incarico fino alla caduta del Regime. In questi anni entra in contatto con August Sander, fotografo di punta del panorama tedesco degli anni Venti, che, ospite dell'artista e della sua famiglia, realizza un reportage sulla Sardegna, e stringe amicizia con la scrittrice polacca Emilia Szenwig, che pubblica diversi articoli sull'artista e traduce in polacco *La civiltà di un popolo barbaro*.



130. KALARIS, SARDINIAE PRAESIDIUM (anni Dieci), medaglia commemorativa, argento, diametro cm 4.

**1930-34** La partecipazione a mostre regionali e nazionali cresce e si intensifica. Dopo aver esposto alla Prima Mostra del Sindacato Regionale Fascista tenutasi a Sassari nel 1930, partecipa alla XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, e alla I Mostra internazionale d'Arte Sacra di Roma. L'anno successivo prende parte alla I Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, dove la sua opera *La Vendemmia* viene acquistata dal Re, alla II Rassegna Sindacale Regionale allestita a Cagliari, e alla Mostra d'Arte Italiana di Birmingham (USA).

Sempre nel 1931 hanno inizio i lavori di decorazione della cattedrale di Cagliari, completati nella parte del transetto nel 1935. Nel 1932 espone alla III Mostra Sindacale Regionale di Sassari e alla XVIII Biennale di Venezia. Nel 1933 partecipa sia alla IV Mostra Sindacale Regionale di Cagliari sia alla I Sindacale Nazionale di Firenze, e l'anno dopo alla V Mostra Sindacale Regionale di Sassari e alla XIX Biennale di Venezia.

**1935** Viene nominato direttore della rinnovata Scuola d'Arte di Sassari. L'impegno nella ristrutturazione della scuola e nella decorazione della cattedrale riducono notevolmente la sua partecipazione a mostre e rassegne. In tutto l'anno l'artista espone solo alla VI Mostra Sindacale Regionale di Nuoro e al Concorso della Regina dove presenta un'opera dedicata alla Grande Guerra.

**1936-39** Nel 1936 prende parte alla VII Mostra Sindacale Regionale di Cagliari e per l'ultima volta alla Biennale di Venezia. Sebbene l'attività didattica nella Scuola d'Arte di Sassari assorba una parte notevole del suo tempo,

continua ad occuparsi dell'organizzazione dell'arte isolana e a prender parte alle rassegne sindacali. Nel 1937 espone alla VIII Mostra Regionale allestita a Sassari e alla II Mostra Sindacale Nazionale di Napoli; l'anno dopo partecipa alla IX Mostra Regionale di Nuoro e alla collettiva di artisti sardi promossa dalla Szenwig nella sua villa di Positano.

Nel 1939 organizza la X Mostra Regionale di Cagliari, esponendovi il cartone per la vetrata della chiesa di Carbonia realizzata nel 1938. La III Quadriennale di Roma è l'ultima rassegna prima degli eventi bellici cui l'artista prende parte.

**1940-45** A partire dal 1940 l'impegno si rivolge sempre più all'attività didattica. Ampliata negli indirizzi e nei laboratori la Scuola viene trasformata in Istituto d'Arte. La grande tela con Eleonora d'Arborea (1942), eseguita a completamento dei lavori di risistemazione dell'Università di Sassari realizzati dall'Istituto d'Arte, è il solo lavoro di decorazione portato a termine in questi anni, mentre non arriveranno a conclusione né il progetto per la sala della Commissione Economica del Senato, né quello per le vetrate della chiesa dei Santi Pietro e Paolo all'EUR, rimasti fermi ai cartoni per la precarietà della situazione politica determinata dalla guerra in corso.

Nel 1943 viene incaricato della riorganizzazione del Museo Artistico Industriale di Roma, totalmente in disarmo per le vicende belliche. Durante la permanenza nella capitale progetta il bozzetto per la decorazione della chiesa di San Saturnino, ma anche questo lavoro resterà incompiuto.

La caduta del Regime mette l'artista in una situazione difficile. La carica di segretario del Sindacato Fascista Belle Arti ricoperta per più di un decennio, lo espone ad attacchi personali che culminano nel tentativo fatto dal pittore Pietro Antonio Manca di sostituirlo nella direzione dell'Istituto d'Arte, ma nel 1945 riprende il suo posto alla guida della scuola sassarese.

**1946-50** Nel 1946, dopo diciassette anni dalla mostra al Fiamma di Roma, tiene una personale alla Galleria Acquario di Sassari, dove presenta per la prima volta una serie di paesaggi e di nature morte. I temi acquisteranno una importanza sempre maggiore nella produzione da cavalletto, confermata anche dalla mostra tenuta alla Galleria Della Maria di Cagliari nel 1948. Nel dopoguerra riprende la partecipazione a rassegne regionali e nazionali. Nel 1949 partecipa alla mostra Arte Moderna in Sardegna, allestita da Nicola Dessy presso l'Opera Bevilacqua La Masa di Venezia, e l'anno successivo alla collettiva di arte sarda promossa dal Gremio dei Sardi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. In questi anni progetta la grande tela *La Sagra di Sant'Eufisio* per il Museo delle Tradizioni Popolari di Roma, rimasta allo stadio di cartone.



131

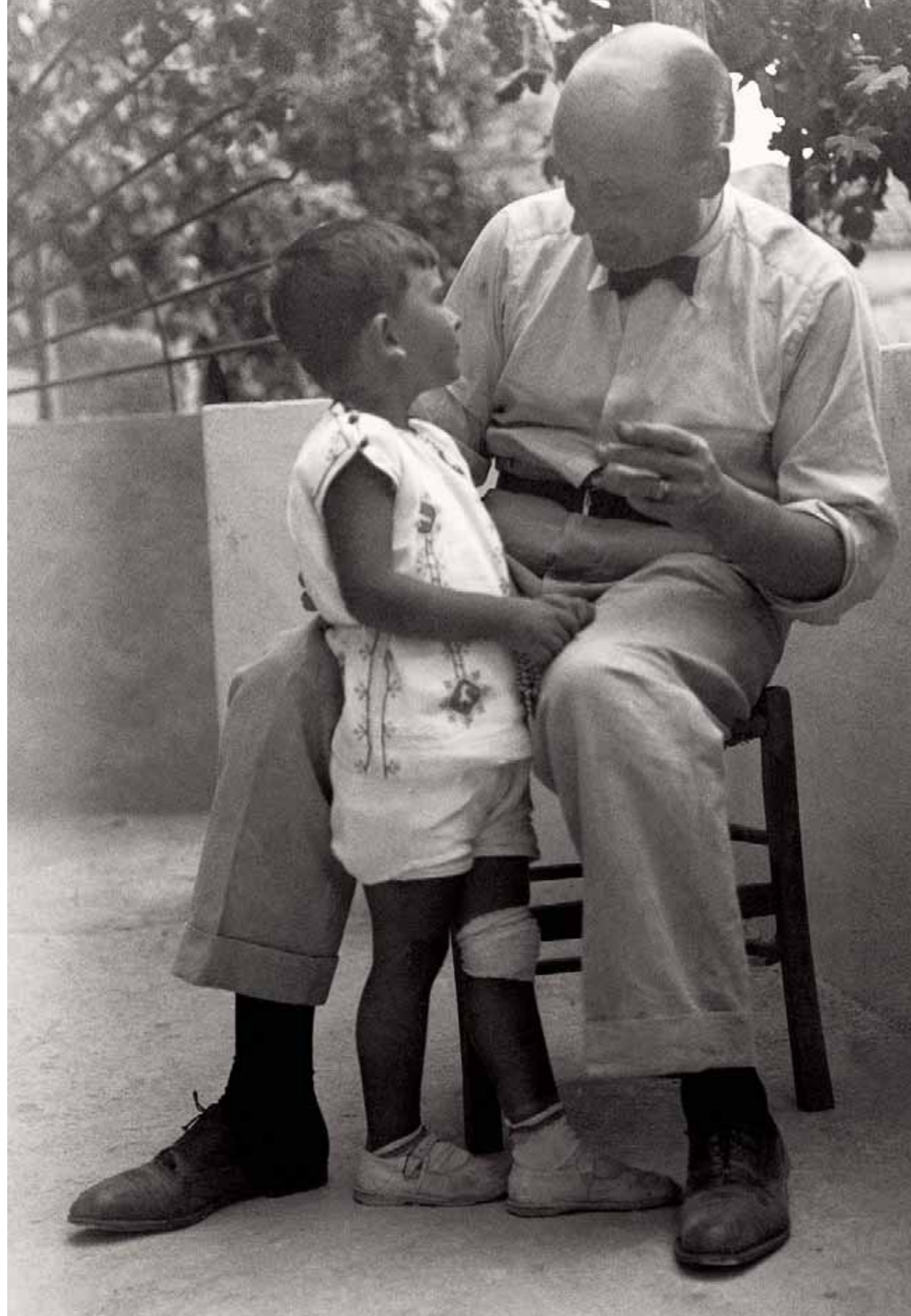
131. RITRATTO DI MONSIGNOR  
MAZZOTTI, 1951, olio su tela,  
Sassari, cattedrale di San Nicola.

132. Filippo Figari con il figlio Bartolomeo  
negli anni Trenta.

**1951-57** Nel 1951 espone alla VI Mostra Internazionale d'Arte Sacra di Roma e tra il 1953 e il 1956 partecipa alle quattro edizioni della Rassegna Regionale d'Arte Figurativa promosse dal Centro Didattico Provinciale di Nuoro. Sempre nel 1956 gli Amici del Libro di Cagliari gli dedicano una mostra per festeggiare l'imminente completamento della decorazione della cattedrale. Dopo le vetrate per il duomo (1951) e per la chiesa di Santa Caterina (1954) a Sassari, tra il 1955 e il 1957 completa i lavori nella cattedrale di Cagliari, dipingendo nella navata la grande tela con la storia della fede sarda.

**1958** Lascia la direzione dell'Istituto d'Arte e si trasferisce stabilmente a Roma.

**1959-73** La carica di presidente dell'Istituto d'Arte, ricoperta fino al 1969, gli permette di mantenere comunque rapporti con l'ambiente isolano e di ricevere ancora commissioni di una certa importanza. Nel 1959 progetta il ciclo musivo e le vetrate per la chiesa del Santissimo Sacramento di Sassari, e nel 1965 il mosaico per la chiesa di Santa Maria Goretti di Sant'Antioco. Muore a Roma il 30 ottobre 1973.



132

Finito di stampare nel mese di maggio 2004  
presso lo stabilimento della Fotolito Longo, Bolzano