

Lionello Venturi, Antonio Banfi e Carlo Levi. Verso una nuova ritrattistica al passaggio tra anni Venti e Trenta

Giorgio Motisi

Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere
Corso di perfezionamento
in Storia dell'arte

L'articolo mette a fuoco alcuni casi di studio utili per comprendere gli sviluppi della riflessione teorica intorno al genere ritrattistico in Italia al passaggio tra anni Venti e Trenta del Novecento. La prima parte del contributo, in particolare, si concentra sulle figure di Lionello Venturi e di Antonio Banfi. Alcuni saggi dei due studiosi segnarono, infatti, un primo fondamentale superamento delle posizioni idealistico-crociane, aprendo possibilità di lettura inedite per il genere, che a partire dalla fine degli anni Venti sembrò caricarsi di un nuovo valore emotivo ed esistenziale. La seconda parte dell'articolo propone, invece, una riflessione specifica intorno al lavoro di Carlo Levi, la cui produzione offre un'occasione privilegiata per comprendere il profondo cambio di paradigma avvenuto all'interno della pratica ritrattistica nel corso degli anni Trenta. Alla fine del decennio, per molti artisti italiani, il ritratto avrebbe ormai rappresentato un'attività segnata da un diretto coinvolgimento personale, capace di fornire possibilità espressive e stilistiche inedite, ma anche di instaurare un rapporto più intimamente coinvolto tra l'artista, il modello e il mondo contemporaneo.

The paper analyzes a selection of case studies useful in order to understand the theoretical reflection on the portrait genre in Italy during the 1920s and 1930s. Firstly, the text focuses on the figures of Lionello Venturi and Antonio Banfi. Indeed, some essays by the two scholars proposed a first crucial overcoming of Benedetto Croce's idealist aesthetic positions. At the same time, they highlighted some unexpected possibilities for the portrait, postulating a new emotional and existential value for the genre. Secondly, the paper proposes a reflection on the work of Carlo Levi. In fact, the Turin-born painter represents a perfect example for understanding the radical paradigm shift that occurred for portraiture during the 1930s in Italy. By the end of the decade, for many Italian artists, the portrait would represent an activity characterized by an intimate and personal involvement. It was not only a genre capable of providing unprecedented expressive and stylistic possibilities, but also of establishing a close relationship between the artist, his sitter and the contemporary world.

Keywords: Portraiture, Lionello Venturi, Antonio Banfi, Carlo Levi, Fascist Period

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana29
ISSN 2784-9597

Lionello Venturi, Antonio Banfi e Carlo Levi. Verso una nuova ritrattistica al passaggio tra anni Venti e Trenta

Giorgio Motisi

Nei primi anni del Novecento, come è noto, il dibattito critico sulle arti figurative in Italia si fondò essenzialmente sugli assunti dell'estetica crociana. In questo contesto, almeno fino alla metà degli anni Venti, il ritratto non fece eccezione.¹ Allo scadere del decennio, però, si ha la sensazione di assistere ai primi segnali di una progressiva trasformazione nel modo di confrontarsi con il genere, tanto da parte della critica, quanto nel lavoro di alcuni artisti. Il presente intervento si propone quindi di analizzare alcuni aspetti di questo delicato passaggio storico-critico attraverso una serie di casi di studio paradigmatici. L'attenzione, in particolare, si concentrerà su tre figure che – seppure in modi diversi – avrebbero avuto un'influenza determinante all'interno del panorama culturale italiano degli anni Trenta. In primo luogo, Lionello Venturi: importante punto di riferimento, dal suo esilio parigino, per molti artisti della generazione che allora si affacciava per la prima volta sul mondo dell'arte.² In seconda istanza, Antonio Banfi, le cui lezioni di Estetica all'Università di Milano ebbero un peso cruciale sul lavoro dei giovani pittori del capoluogo lombardo e non solo.³ A questi, infine, si affiancherà il caso di un artista particolarmente attento al genere ritrattistico come Carlo Levi, che già a partire dagli anni Venti, peraltro, aveva avuto occasione di entrare in stretto contatto con Venturi all'interno del vivace ambiente torinese.⁴

Come quelle di molti suoi contemporanei, le considerazioni di Venturi sulla ritrattistica prendevano ancora le mosse dal sistema teorico impostato da Croce.⁵ Nello specifico, esse si riallacciavano a quello che era stato il vero nucleo problematico per la riflessione del filosofo abruzzese: l'impossibilità di ritrovare, all'interno del ritratto, una reale «somiglianza» con il modello. «Un individuo non è nulla di fisso», si leggeva nel fortunato saggio crociano su *Il ritratto e la somiglianza* (1908), «anche quando lo si consideri in un singolo istante [egli] presenta infiniti aspetti, che non si possono rappresentare tutti se non con una serie di rappresentazioni che vada anch'essa all'infinito». Di fronte a un soggetto sostanzialmente inafferrabile nella sua interezza, la soluzione di Croce era stata insomma quella di fare un passo indietro, riconoscendo che «l'artista ritrae sempre il proprio sentimento e non mai il modello». Un'osservazione di questo tipo comportava un

inevitabile restringimento del campo d'azione per il ritratto: rinunciando a una concreta aderenza nei confronti del modello reale, infatti, il valore del genere non poteva che risultare limitato alla verifica dei puri valori formali interni all'opera. È proprio sulla scia delle osservazioni crociane, del resto, che il futuro segretario della Biennale Antonio Maraini, nel celebre articolo *Il ritorno al classicismo* (1921), era persino arrivato a sostenere la necessità, per i ritrattisti contemporanei, di superare definitivamente «l'immagine visiva del modello», da sostituire con una nuova «immagine mentale [...] più sintetica, più complessa e in fondo più vera».⁷

Venturi, tuttavia, sembrava smarcarsi da questo apparente vicolo cieco. Portando alle estreme conseguenze la riflessione crociana intorno alla nozione di «sentimento» dell'artista, infatti, egli finiva per capovolgere gli assunti, individuando nel ritratto un mezzo privilegiato per instaurare un rapporto di rinnovata tensione spirituale nei confronti della realtà. È eloquente, in quest'ottica, il confronto proposto, all'interno de *Il gusto dei primitivi* (1926), tra i ritratti della famiglia Pesaro, nella celebre pala di Tiziano, e il ritratto di Roberto d'Angiò ai piedi del *San Ludovico* di Simone Martini. Se infatti nell'equilibrio formale dell'opera dei Frari Venturi leggeva una forma di intellettualismo e di eccessiva freddezza spirituale, all'opposto, nell'accensione cromatica e nella tesa deformazione del sovrano di Napoli, che «si distrugge e si consuma» in stato di «adorazione», egli riconosceva uno dei vertici più alti nella storia della ritrattistica.⁸ Anche in questo caso, certo, l'adesione naturalistica nei confronti del modello passava in secondo piano. Proprio focalizzando tutta l'attenzione sul sentimento interno all'atto creativo, però, il ritratto tornava a costituire un possibile strumento di dialogo con la realtà. L'elemento di svolta rispetto a Croce era evidente: l'opera non andava più intesa in termini di mera rappresentazione, ma piuttosto come atto immaginativo e di libera interpretazione, frutto dell'emozione suscitata nell'animo dell'artista dall'incontro con un altro essere umano.

Un'applicazione ancor più chiara di queste posizioni si ritrova, già l'anno successivo, all'interno di un saggio immeritabilmente trascurato dagli studi su Venturi: *Caravaggio ritrattista*, commissionato allo studioso per il monumentale catalogo sul *Ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo* (1927). Ancora una volta Venturi partiva da basi apertamente crociane, ribadendo la necessità di smarcarsi dalla «malaugurata» nozione di «somialianza». A questo punto, però, egli dava una netta virata alla propria argomentazione: il vero merito di Caravaggio, a suo parere, stava infatti nell'essersi ribellato alle «astrazioni stilistiche» e

alle «raffinate eleganze formali» dei propri contemporanei (parole che non potevano che suonare implicitamente polemiche anche nei confronti di buona parte della ritrattistica italiana novecentesca). Gli esiti più alti del lavoro caravaggesco non erano quindi da rintracciarsi nei rigidi ritratti ufficiali, come quelli – allora ritenuti autografi – di *Paolo V* o *Maffeo Barberini*, davanti ai quali «l'animo [dell'artista] non era commosso, la mano diventava pesante». Il vero Caravaggio ritrattista andava ritrovato piuttosto negli autoritratti e nei ritratti di popolani sparsi all'interno dei lavori di soggetto religioso: opere in cui il pittore aveva goduto di reale libertà nel faccia a faccia con i propri modelli.⁹

A sostegno delle sue posizioni, Venturi riportava quindi un passo dal *Salon* del 1846 di Charles Baudelaire, i cui saggi critici avevano avuto una prima importante traduzione italiana all'inizio degli anni Venti, grazie al lavoro di Enrico Somarè.¹⁰ Il brano baudelairiano proponeva sostanzialmente un confronto tra due modi alternativi di concepire il ritratto: da una parte l'«*histoire*» e dall'altra il «*roman*». Il primo rispondeva a un ideale classicista, fondato sul primato del disegno e sull'esattezza del modellato, accostato quindi alla prosa scientifica di un testo di storia. Il secondo, esplicitamente preferito da Baudelaire, coincideva invece con la tradizione del ritratto romantico, affidato in primo luogo alle proprietà espressive del colore, letto come equivalente pittorico delle libertà stilistiche del romanziere. Difficile, per i lettori dell'epoca, immaginare un approccio più distante dagli ideali della ritrattistica italiana anni Venti: di gran lunga più attenta alla costruzione di sapienti impianti compositivi e chiaroscurali che non alle possibilità espressive del mezzo cromatico.¹¹ Eloquente, però, era proprio all'interno della categoria di «*roman*» che Venturi inseriva il lavoro di Caravaggio, presentato come vero capostipite della tradizione del ritratto moderno. Era sulla scia dell'ideale romantico baudelairiano, del resto, che lo studioso riconosceva implicitamente anche le possibilità più vive per la ritrattistica contemporanea.¹²

Come è noto, dopo aver rifiutato la tessera del partito fascista, nel 1931 Venturi fu costretto a lasciare l'Università di Torino, trovando rifugio a Parigi.¹³ Fu in quello stesso anno che Antonio Banfi (i cui ideali politici, in realtà, non erano distanti da quelli del collega)¹⁴ curò la prima edizione italiana del *Rembrandt* (1916) di Georg Simmel. Oltre a fornire una delle più illuminanti applicazioni del pensiero estetico del filosofo tedesco, il volume proponeva un approccio critico del tutto opposto rispetto al clima idealistico-crociano allora imperante in Italia. Era proprio appoggiandosi agli assunti della *Lebensphilosophie* sim-

meliana,¹⁵ infatti, che nella sua lunga introduzione Banfi affrontava in modo specifico anche il tema del ritratto.

Il punto di partenza dell'argomentazione banfiana stava nell'«idea della vita e della sua interiore dialettica» come elemento fondante della pittura di Rembrandt e di tutta la ritrattistica moderna, contrapposta in modo netto alla tradizione classica e rinascimentale. Quest'ultima era letta infatti come interamente improntata sul concetto di «Forma», elevata in una sfera di valori estetici assoluti. Il ritratto classico-rinascimentale, in tal senso, appariva a Banfi come l'esito di una «pura catarsi contemplativa», espressione di una sostanziale «indifferenza alla [...] vita». Nei ritratti rembrandtiani e moderni, al contrario, il primato della «Forma» risultava soppiantato da una nuova nozione di «Vita», accettata nella sua pienezza e nel suo continuo mutare. In queste opere, dunque, la personalità del soggetto non sarebbe mai stata fissata in un'immagine ideale, ma colta piuttosto nel suo «traboccare oltre: densa di tutto un passato, volta al futuro [...] nella fluente sua totalità».¹⁶

Dieci anni prima, nel fortunato volume *Raffaello e altre leggi* (1921) – vero e proprio breviario per il classicismo italiano anni Venti – Ugo Ojetti aveva sostenuto che il principale obiettivo per ogni ritrattista era realizzare opere capaci di rappresentare «un uomo, non l'attimo di un uomo».¹⁷ Le osservazioni di Banfi, adesso, sembravano ribaltare del tutto l'approccio al problema della mutabilità dell'individuo. Del resto, l'insegnamento implicitamente offerto dal saggio su Rembrandt agli artisti contemporanei era chiaro: sostituire la fredda rappresentazione del modello su un «palcoscenico sapientemente attrezzato» con una nuova concezione di ritratto, inteso come «incontro» tra artista e modello, con tutto il «senso problematico e tragico» legato alle complessità dei due soggetti coinvolti.¹⁸ Anche in questo caso l'assunto di fondo non era poi distante da quello di Croce: l'uomo non è mai qualcosa di fisso, ma in continua trasformazione. L'elemento di svolta dell'argomentazione di Banfi stava però nella scelta di non ritirarsi nel campo dei puri valori formali, di non isolare quindi la «Forma» dalla «Vita», accettando invece quest'ultima nel suo costante e problematico fluire. Più avanti, all'interno del volume, si leggeva eloquentemente: «La vita di ciascuno dei suoi portatori ha la sua totalità non nella somma dei singoli momenti [...] ma ogni istante è la vita intera».¹⁹

Gli anni Trenta sembravano quindi aprirsi all'insegna di un possibile superamento delle posizioni idealistico-crociane. Venturi e Banfi, di fatto, mettevano in luce per il ritratto alcune possibilità espressive inedite, ponendo l'accento sulla necessità di un dialogo più intimamente coinvolto tra l'artista e il modello. Il loro era un approccio che finiva



1. Felice Casorati, *Ritratto di Hena Rigotti*, 1922, tempera su tavola. Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea. Crediti: su concessione della Fondazione Torino Musei.

implicitamente per arricchire il genere di un nuovo valore emotivo ed esistenziale, oltre che di un inaspettato legame con la realtà contemporanea, dando voce a tensioni rimaste fino ad allora inesprese. Si trattava insomma di osservazioni che sembravano testimoniare una fase di profondo ripensamento delle ragioni interne alla pratica ritrattistica. Quest'ultima, del resto, nel corso degli anni immediatamente successivi, sarebbe andata incontro a trasformazioni determinanti, riflettendo una profonda consentaneità tra le riflessioni della critica e il lavoro di alcuni artisti contemporanei.

Un caso di studio paradigmatico, in quest'ottica, è offerto dalla produzione coeva di un pittore come Carlo Levi.²⁰ Fin dai primi anni Trenta,

infatti, l'artista pervenne a esiti del tutto inediti rispetto alla recente ritrattistica italiana. Superate le eleganti volumetrie degli esordi e il tono sottilmente lirico degli anni dei Sei di Torino, all'inizio del nuovo decennio i dipinti di Levi muovevano ormai in direzione di una nuova carica espressionista, giocata su una vibrante eccitazione cromatica e sul vorticoso dinamismo di pennellate lunghe e corpose, che scomponavano le figure in solchi di colore dall'andamento magmatico e avvolgente. In netta antitesi rispetto alla prassi dell'epoca, inoltre, nei ritratti di Levi i soggetti apparivano spesso in pose del tutto informali, non di rado distesi o addirittura addormentati. L'occhio del pittore si posava quindi sul modello con una messa a fuoco intima e ravvicinata, che finiva per stringere in modo quasi claustrofobico i limiti del quadro intorno alla figura, suggerendone una continua tensione verso l'esterno, ma soprattutto facendo saltare qualsiasi rigido impianto compositivo.

Il cambio di passo rispetto ai canoni ritrattistici invalsi nel corso del decennio appena trascorso non poteva essere più evidente. Appare significativa, in quest'ottica, un'involontaria testimonianza offerta da Natalia Ginzburg all'interno del romanzo autobiografico *Lessico familiare* (1963). La scrittrice, infatti, avrebbe ricordato come, nel corso degli anni Venti, la sorella Paola, al pari di molte ragazze della buona società torinese, «avrebbe voluto avere poca salute, un aspetto fragile, e il viso di un pallore lunare come hanno le donne nei quadri di Casorati». La generale fascinazione per i ritratti dell'artista, si leggeva alcune righe più avanti, arrivava persino a riflettersi nella vita quotidiana degli ambienti intellettuali del capoluogo piemontese: nel rigido contegno dei gesti e della postura, nell'uso fin troppo abbondante di ciprie, e persino nel dispiacere per il sentirsi dire di essere «fresca come una rosa» (fig. 1).²¹

Sarebbe difficile, considerando questi presupposti, immaginare una rottura più netta di quella rappresentata dai ritratti di Levi (i cui stessi esordi, peraltro, erano avvenuti proprio nel solco dell'esempio casoratiense).²² I lavori leviani dei primi anni Trenta, infatti, riflettevano ormai un chiaro cambio di paradigma nelle modalità di autorappresentazione dell'intelligenza torinese, oltre che una totale trasformazione nel modo di concepire il genere. Quasi irriconoscibili, del resto, sarebbero apparsi alla Ginzburg alcuni ritratti della stessa sorella Paola: diventata nel frattempo notoriamente amante di Levi e modella per numerosi suoi dipinti dalla bruciante libertà cromatica e formale (fig. 2).²³

Il peculiare approccio di Levi al ritratto, peraltro, si allacciava anche a precise istanze di carattere politico, già leggibili, seppur solo tra le righe, nei testi di Venturi e di Banfi. L'artista, del resto, era nipote di



Claudio Treves, si era formato nell'ambiente gobettiano di Rivoluzione Liberale, e i suoi assidui contatti con la Francia, prima ancora che da ragioni artistiche, dipendevano dal ruolo giocato all'interno del movimento antifascista di Giustizia e Libertà.²⁴ Non sorprende, quindi, rintracciare nei suoi lavori dell'epoca alcuni rimandi puntuali alla lotta politica di quegli anni.

Sono numerosi, ad esempio, i ritratti come quello di *Leone Ginzburg* (1933), in cui i membri di Giustizia e Libertà vennero raffigurati con delle eloquenti mani rosse, che più che a un paio di guanti sembravano rimandare alla fiamma posta al centro del simbolo del movimento (fig. 3). È a questo che doveva far riferimento lo stesso pittore quando, in un appunto di alcuni anni più tardi, avrebbe scritto: «Quelle mani rosse, come vennero odiate poi dai capi dell'OVRA!».²⁵ Allo stesso modo, non poco scalpore dovette suscitare alla Quadriennale romana del

2. Carlo Levi, *Ritratto di Paola Levi sul cusino*, 1935, olio su tela. Aliano, Pinacoteca Carlo Levi. Crediti: © Carlo Levi, Mattia Acetoso.



3. Carlo Levi, *Ritratto di Leone Ginzburg*, 1933, olio su tela.
Roma, Fondazione Carlo Levi.
Crediti: © Carlo Levi, Mattia Acetosio.

1931 il suo *Uomo dal guanto nero* (1930):²⁶ un ritratto allegorico – presto rinominato *L'eroe cinese* – dell'amico Aldo Garosci, a sua volta militante del gruppo (fig. 4).²⁷ Anche in questo caso il soggetto, nascosto dietro a una maschera, una casacca e un pesante guanto nero, rivelava la propria carnagione rossa attraverso la mano sinistra, provocatoriamente esibita in primo piano. Al di là però della sottesa allegoria politica (comprensibile, in fondo, solo per un circuito ristretto di amici), a colpire doveva essere soprattutto l'esplicito dialogo del dipinto con i linguaggi delle avanguardie d'Oltralpe, ancor più provocatorio se considerato nel contesto della più importante rassegna d'arte nazionale promossa dal regime fascista. Significativamente, a distanza di quasi quarant'anni, Renato Guttuso – nel 1931 appena ventenne – avrebbe ricordato ancora il profondo impatto avuto all'epoca da «quel quadro,



4. Carlo Levi, *L'uomo dal guanto nero (L'eroe cinese)*, 1930-31, olio su tela. Roma, Fondazione Carlo Levi. Crediti: © Carlo Levi, Mattia Acetosio.

il più intimamente estraneo all'avventura novecentista, il più aperto su un'Europa allora a me ignota».²⁸

L'intimo significato politico dei ritratti di Levi, del resto, non stava tanto nei riferimenti simbolici rintracciabili al loro interno, quanto nel profondo valore esistenziale e civile riconosciuto dall'artista nell'atto stesso di confrontarsi con i modelli al momento delle sedute di posa: un approccio che finiva inevitabilmente per riflettersi all'interno delle opere anche e soprattutto a livello stilistico.²⁹ L'espressione più compiuta di queste posizioni, in particolare, è offerta da un testo del luglio 1935, scritto dal pittore in una cella del carcere romano di Regina Coeli, dove si trovava in seguito all'arresto per suoi contatti con Giustizia e Libertà. L'argomentazione di Levi era evidentemente stimolata dallo stato di

isolamento di quelle settimane. Il pittore notava infatti come il «Se stesso» dell'artista, concepito come una sorta di innata forza creatrice, non potesse in fondo mai esprimersi in termini di «forma assoluta», priva quindi di contenuti o di uno scambio con il mondo esterno. Per arrivare alla creazione di un'opera, infatti, questo «Se stesso» avrebbe sempre avuto bisogno di esprimersi attraverso «l'Altro», inteso come «vita, racconto, fantasia, prospettiva, rapporto», oltre che, con formula esplicitamente banfiana, «frammento di esistenza, aspetto istantaneo di un'entità temporale». Il ritratto, in quest'ottica, non poteva che assumere un valore particolare. Più di qualsiasi altro genere, infatti, esso si poneva come «immagine dell'Altro come Se stesso», come occasione per riconoscere un senso di appartenenza comune «che colleghi, unica e faccia reali» artista e modello. Il ritratto, in altri termini, diventava uno strumento privilegiato per vincere l'isolamento, «per ricostruire la compagnia viva degli uomini» e «risalire dai loro aspetti alla loro storia».³⁰

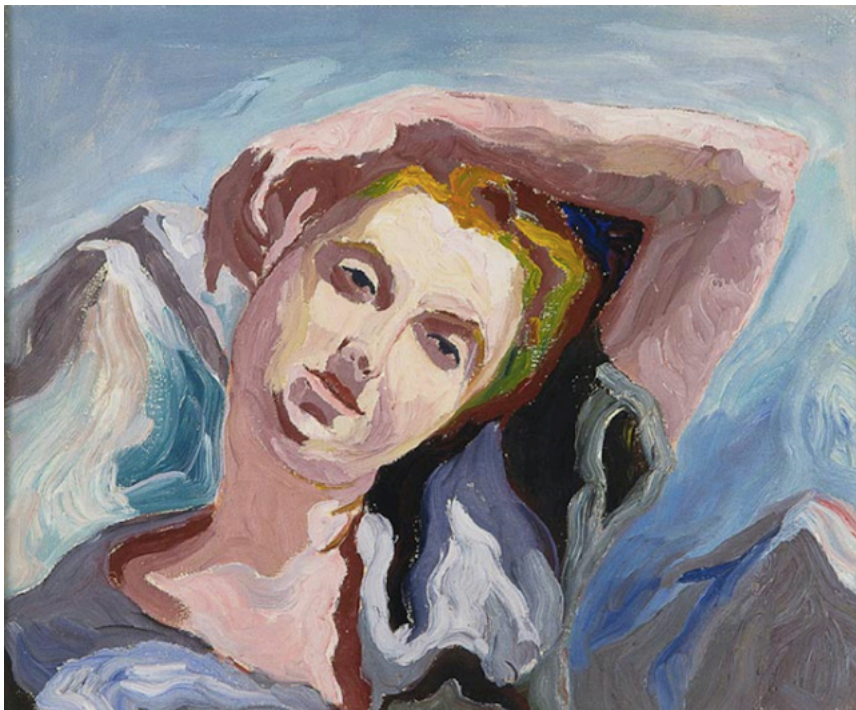


5. Lucio Fontana, *Paulette*, 1938, ceramica colorata. Firenze, Museo Novecento. Crediti: su concessione dei Musei Civici Fiorentini.



6. Ernesto Treccani, *Ritratto di Pucci Cumani*, 1941, olio su tela. Collocazione ignota. Da: III Premio Bergamo. Mostra nazionale di pittura, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, settembre-ottobre 1941), Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1941. Crediti: i diritti d'autore risultano esauriti.

Il testo dal carcere di Levi sarebbe rimasto a lungo inedito.³¹ Le idee espresse al suo interno, però, dovettero godere di una certa circolazione già nei secondi anni Trenta. All'indomani del suo confino in Lucania (1935-36) e prima della promulgazione delle leggi razziali, infatti, l'artista e i suoi ritratti godettero di un momento di enorme fortuna, non sempre sottolineato sufficientemente dagli studi. L'arrivo del pittore ancora scortato dalla polizia alla Biennale di Venezia del 1936, ad esempio, suscitò grande fibrillazione tra gli artisti della generazione più giovane.³² Tra il novembre del 1936 e il maggio del 1937, poi, tre importanti personali gli furono allestite a Milano, Genova e Roma.³³ Le opere esposte in quei mesi da Levi dovettero apparire come una novità assoluta all'interno del panorama italiano. Da un lato, infatti, esse ponevano con urgenza una nuova nozione di realismo, inteso non in termini di riposo naturalistico ma come «espressione drammatica e



7. Carlo Levi, *Giovane donna*, 1934, olio su tela. Firenze, Museo Novecento. Crediti: su concessione dei Musei Civici Fiorentini.

diretta» di un franco confronto con la realtà.³⁴ Dall'altro, i suoi lavori sembravano mettere in luce la necessità di fare i conti con un nuovo problema di «contenuto» schiettamente umano, rivendicato come vero motore emotivo dell'invenzione pittorica, e non più semplice *motif* di un puro ragionamento formale.³⁵ «È un'arte totalmente umana», sintetizzava efficacemente Giansiro Ferrata presentando l'artista alla Galleria Genova.³⁶

Realismo, contenuto, dramma umano: quelli tirati in ballo dai ritratti di Levi erano temi rimasti piuttosto ai margini del dibattito critico dell'ultimo ventennio in Italia. Proprio intorno a quelle date, però, essi iniziavano a tornare prepotentemente in agenda per il lavoro di molti giovani artisti, la cui produzione si poneva in contrasto sempre più aperto rispetto alle posizioni della critica ufficiale di regime.³⁷ Guttuso, ad esempio, avrebbe ricordato i ritratti di Levi come modelli di un inedito «rapporto della pittura con l'uomo (e non solo con la figura umana)», tracce di una «umana condizione di dolore».³⁸ Così, anche il critico Raffaele De Grada Jr. avrebbe riconosciuto nei lavori dell'artista i «primi ritratti realisti» in Italia, i più importanti «traduttori del latino novecentesco in una lingua volgare 'pre-Corrente'».³⁹

Tenendo conto di queste affermazioni, non sorprende ritrovare nei lavori di alcuni artisti del tempo le tracce di un'attenzione puntuale nei confronti del pittore torinese. Nel caso di opere come *Paulette* (1938)

di Lucio Fontana o il *Ritratto di Pucci Cumani* (1941) di Ernesto Treccani, ad esempio, il rapporto con la libertà di posa, la pennellata magmatica e i ritmi ondosi dei volumi di molti ritratti femminili leviani appare evidente (figg. 5-6). Si può solo immaginare, del resto, l'impatto visivo che poteva avere un'opera come *Giovane donna* (1934) di Levi, all'epoca già visibile all'interno della collezione di Alberto Della Ragione (fig. 7).⁴⁰ Allo stesso modo, non può essere ignorato l'esempio offerto dai lavori dall'artista torinese per la tensione espressionista e le pennellate nervose e fiammeggianti dei ritratti di Guttuso della seconda metà degli anni Trenta. Il celebre *Autoritratto* (1937) di Levi degli Uffizi (fig. 8), in particolare, con il suo sguardo combattivo e la camicia bianca sgualcita, sembra quasi porsi come un modello diretto per uno dei più intensi ritratti guttusiani dell'epoca, significativamente scelto dal pittore siciliano per essere esposto alla Quadriennale del 1939 (fig. 9).⁴¹



8. Carlo Levi, *Autoritratto*, 1937, olio su tela. Firenze, Gallerie degli Uffizi. Crediti: su concessione del Ministero della Cultura.



9. Renato Guttuso, *Autoritratto*, 1937-38, olio su compensato. Roma, Galleria d'Arte Moderna. Crediti: © Roma Capitale-Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

I singoli episodi di intertestualità visiva, ad ogni modo, valgono soprattutto come termometro utile per misurare la profonda trasformazione, verificatasi intorno a quelle date, nell'approccio di molti artisti nei confronti della pratica ritrattistica. «In una testa egli sa che c'è un mondo, e se si mette a dipingerla tu lo vedi accendersi dinnanzi al modello e tremare [...] perché scopre e non copia, non cerca un effetto, ma una vibrazione di umanità».⁴² Con queste parole, alla metà degli anni Trenta, Guttuso descriveva i più recenti ritratti realizzati dall'amico Mario Mafai. Considerazioni analoghe, però, potrebbero essere spese facilmente in relazione al lavoro di molti dei principali pittori italiani del tempo. Da un lato, infatti, una volta entrate in crisi le istanze dell'estetica crociana, appariva evidente che il ritratto non poteva rappresentare un campo neutrale, in cui condurre una ricerca in termini di puri valori formali. Dall'altro, anche sulla scorta delle riflessioni di Venturi e di Banfi, era chiaro che il genere non si poneva più come una mera osservazione visiva del soggetto. Il confronto con il modello, al contrario, sembrava ormai implicare inevitabilmente un

intimo coinvolgimento da parte dell'artista: un'attività di studio psicologico ad alta tensione emotiva, capace di offrire stimoli nuovi e di instaurare un rapporto più intensamente coinvolto con la realtà. Il ritratto, in definitiva, si imponeva come uno degli strumenti più efficaci per stabilire un'inedita condizione di dialettica attiva nel rapporto tra l'artista e il mondo contemporaneo.

«La giovanissima arte che avrà vita e rimarrà», scriveva Alberto Lattuada in uno dei primi numeri di «Corrente», «sarà quella che ci potrà rivelare, studiandoli ardentemente, più intimi visi».⁴³ Quella giocata intorno al ritratto verso il 1940, in effetti, sarebbe stata una partita ormai molto diversa rispetto a poco più di dieci anni prima, caratterizzata da ragioni, stimoli ed esiti formali del tutto nuovi. L'argomento, certo, meriterebbe una riflessione autonoma assai più ampia. Per il momento, quindi, vale la pena di affidare ancora una volta alle parole di un artista la conclusione di questa breve ricognizione intorno alle inedite possibilità di approccio nei confronti del genere ritrattistico al passaggio tra anni Venti e Trenta. Le tracce di un cambio di paradigma ormai avvenuto, infatti, emergono in modo esemplare da una lettera, oggi conservata presso l'Archivio Giuseppe Marchiori di Lendinara, inviata al critico dall'amico Aligi Sassu poco prima del proprio arresto per attività antifascista, avvenuto nella primavera del 1937:

Ho anche iniziato dei ritratti [...] che sono stati per me un'esperienza importante. Anche qua a Milano ora lavoro a dei ritratti facendo posare gli amici compiacenti: è molto meglio, o almeno in questo momento provo questo bisogno di rifarmi al vero ed alla realtà. Sento con un'intensità sempre maggiore che i problemi della pittura non si possono assolutamente risolvere nel piano di un'esperienza metafisica neo-classica o naturalistica. [...] Sono sempre più convinto che il problema della pittura d'oggi, oserei dire degli artisti, è un problema di coerenza morale e ideale di fronte alla realtà.⁴⁴

¹ Un accenno all'argomento, inserito però all'interno di una ricognizione generale sugli studi di carattere più strettamente storico-artistico, si trova in: Giulio Brevetti, *Per una storia degli studi italiani sul ritratto. Alcune riflessioni*, in *La fantasia e la storia. Studi di Storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al Contemporaneo*, a cura di Giulio Brevetti, Palermo University Press, Palermo, 2019, pp. 7-35 (7-8).

² «Viveva nel suo splendido esilio di Parigi [...] Il contatto con Venturi non fu, non poteva essere soltanto artistico. Venturi era lieto di queste visite di giovani» in: Raffaele De Grada, *La grande stagione*, Anthelios Edizioni, Garbagnate Milanese, 2001, p. 105. Sul periodo parigino di Venturi, che in quegli anni continuava comunque a pubblicare anche in Italia, si veda: Laura Iamurri, *Lionello Venturi in esilio*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 67, 1999, pp. 59-68. Infine, per comprendere l'importanza della figura di Venturi (e dei suoi cruciali studi cézanniani) per i giovani artisti italiani del tempo, si rivela eloquente un'entusiasta lettera inviata da Renato Birilli a Giuseppe Marchiori il 17 novembre 1936, appena rientrato dalla capitale francese: «A Parigi ho trovato L. Venturi, che fu d'una rara cortesia, introducendomi presso egoisticissimi collezionisti e regalandomi per ultimo i due grossi volumi su Cézanne, che è l'opera più completa finora» in: *Renato Birilli 1935*, a cura di Fabrizia Lanza Pietromarchi, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 18 ottobre-23 novembre 1996), Grafiche Aurora, Verona, p. 118.

³ «Ascoltavamo le lezioni che Banfi teneva all'università e lo avvicinavamo dopo di esse, nel desiderio di ascoltare qualche cosa di diverso da quel che si sentiva in giro» in: Renato Guttuso, *L'incontro col partito*, «l'Unità», 22 dicembre 1955; poi in: Renato Guttuso, *Scritti*, a cura di Marco Carapezza, Bompiani, Milano, 2013, pp. 1648-1653 (1649).

Il peso determinante del filosofo per l'ambiente artistico di «Corrente» appare chiaro anche sfogliando i numeri della rivista milanese, in cui si rintracciano numerosi interventi di suoi allievi (Luciano Anceschi, Dino Formaggio, Raffaele De Grada) e un fondamentale testo dello stesso docente: Antonio Banfi, *Per la vita dell'arte*, «Corrente di Vita Giovanile», II, 4, 28 febbraio 1939, p. 9. Più in generale, sul rapporto tra Banfi e gli artisti del suo tempo si veda: *Banfi e l'arte contemporanea*, a cura di Sileno Salvagnini, Liguori, Napoli, 2006.

⁴ Si veda: Laura Iamurri, *Carlo Levi e Lionello Venturi*, in *Gli anni di Parigi. Carlo Levi e i fuoriusciti 1926-1933*, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 5 maggio-15 giugno 2003), L'Artistica, Savigliano, 2003, pp. 55-62.

⁵ Alcune riflessioni sul peso esercitato dall'estetica di Croce su Venturi si trovano in: Marco Gallo, *Le categorie dei «generi» e il concetto di «ritratto» nel «Gusto dei Primitivi» e nell'itinerario critico di Lionello Venturi*, in Idem, *Studi di Storia dell'Arte, iconografia e iconologia*, Cangemi, Roma, 2017, pp. 321-340.

⁶ Benedetto Croce, *Il ritratto e la somiglianza*, «La Critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia», VI, 1908, pp. 310-313; poi in: Benedetto Croce, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Laterza, Bari, 1910, 2^a ediz. 1923, pp. 261-266 (264, 266).

⁷ Antonio Maraini, *Il ritorno al classicismo*, «La Tribuna», 18 gennaio 1921.

⁸ Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Zanichelli, Bologna, 1926, pp. 268-270. Il passo è segnalato anche in: Gallo, *Le categorie dei «generi»*, cit., pp. 331-332.

⁹ Lionello Venturi, *Caravaggio ritrattista*, in *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo*, a cura di Ciro Caversazzi, Gino Focolari, Carlo Gamba, Federico Hermanin, Matteo Marangoni, Aldo Ravà, Nello Tarchiani, Lionello Venturi, con prefazione di Ugo Ojetti, Istituto Italiano Arti Grafiche, Bergamo, 1927, pp. 157-161.

¹⁰ Enrico Somarè, *Charles Baudelaire critico d'arte*, «L'Esame», II, 3-4-5, 1923.

¹¹ Un'utile ricognizione sull'argomento si trova in: *Il ritratto storico del Novecento. 1902-1952. Dal volto alla maschera*, a cura di Francesca Cagianelli, catalogo della mostra (Crespina, Villa Il Poggio, 19 settembre-2 novembre 2003), Pacini Editore, Pisa, 2003.

¹² Venturi, *Caravaggio ritrattista*, cit., pp. 159-160.

¹³ Marco Cavenago, *Venturi, Lionello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 98, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2020, pp. 642-646. L'anno precedente, peraltro, alla Biennale del 1930, Venturi aveva curato la straordinaria retrospettiva di Modigliani, in cui proprio ritratti del pittore livornese avevano avuto un ruolo centrale. Sull'argomento si veda: Laura Iamurri, *Espressionismo e identità ebraica: il caso Modigliani e la 'scuola romana di via Cavour'*, in *L'espressionisme: une construction de l'autre*, a cura di Dominique Jarrassé e Maria Grazia Messina, Editions Esthétiques du divers, Bordeaux, 2012, pp. 152-165.

¹⁴ Fulvio Papi, *Banfi, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 5, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1963, pp. 750-754.

¹⁵ Per un'introduzione all'estetica di Simmel si veda: David Frisby, *Georg Simmel*, E. Horwood, London, 1984 [trad. it. *Georg Simmel*, il Mulino, Bologna, 1985].

¹⁶ Antonio Banfi, *Introduzione*, in Georg Simmel, *Rembrandt. L'arte religioso-creatrice*, a cura di Antonio Banfi, Doxa Editrice, Roma, 1931, pp. 13-20 (13-16).

¹⁷ Ugo Ojetti, *Raffaello e altre leggi*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1921, p. 9.

¹⁸ Banfi, *Introduzione*, cit., p. 17.

¹⁹ Simmel, *Rembrandt*, cit., pp. 154-155.

²⁰ Per un'introduzione alla ritrattistica di Levi si veda: *Carlo Levi. Galleria di ritratti*, a cura di Pia Vivarelli, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Carlo Levi, 8 marzo-26 novembre 2000), Meridiana Libri, Corigliano Calabro, 2000.

²¹ Natalia Ginzburg, *Lessico famigliare*, Einaudi, Torino, 1963, p. 77.

²² Sul rapporto tra i due artisti si veda: Felice Casorati e Carlo Levi. *Amici pittori*, a cura di Francesco Poli, catalogo della mostra (Torino, Biasutti & Biasutti, 24 ottobre-21 dicembre 2013), Biasutti & Biasutti, Torino, 2013.

²³ Sul rapporto tra Levi e Paola Levi Olivetti (sorella di Natalia Ginzburg) si veda: Gigliola De Donato, *Carlo Levi. Un ritratto biografico*, in Carlo Levi, *Il dovere dei tempi. Prose poetiche e civili*, a cura di Luisa Montevercchi, Donzelli, Roma, 2004, p. 50.

²⁴ Sull'impegno politico di Levi si veda: Vittorio Foa, *Carlo Levi «uomo politico»*, in Carlo Levi. *Un'esperienza culturale e politica nella Torino degli anni Trenta*, a cura di Elisa Mongiano e di Isabella Massabo Ricci, Archivio di Stato di Torino, Torino, 1984, pp. 40-46.

²⁵ *Carlo Levi si ferma a Firenze*, a cura di Carlo Ludovico Ragghianti, catalogo della mostra (Firenze, Orsanmichele, maggio-luglio 1977), Alinari, Firenze, 1977, p. 50.

²⁶ «Nel 1931 si vide a Roma, alla Quadriennale, il primo quadro di Carlo Levi, *L'uomo dal guanto nero* [...] era esposto al secondo piano in una saletta» in: Renato Guttuso, *Maestro di libertà*, «Paese Sera», 1° maggio 1962; poi in: Guttuso, *Scritti*, cit., pp. 493-494.

²⁷ Daniele Pipitone, *Garosci, Aldo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2017 (https://www.treccani.it/enciclopedia/aldo-garosci_%28Dizionario-Biografico%29/).

²⁸ Renato Guttuso, *Per Carlo Levi*, in *Carlo Levi. Autoritratto*, testi di Domenico Javarone, Mario De Micheli, Alberto

Moravia, Carlo Ludovico Ragghianti, Antonio Del Guercio, Renato Guttuso, Sergio Solmi, Italo Calvino, Pablo Neruda, Carlo Levi, Russo, Roma, 1970, p. 185.

²⁹ «Era tutto concentrato sulla [...] risposta al fascismo attraverso l'autonomia della persona, l'autodeterminazione. [...] Si preparava una grossa 'retata' poliziesca [...] Andai allo studio di Carlo a informarlo, egli lesse nei miei occhi della paura e mi disse: "siediti che ti faccio un ritratto"» in: Vittorio Foa, s.t., in *Carlo Levi e la Lucania. Dipinti del confino 1935-1936*, a cura di Pia Vivarelli, catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, giugno-ottobre 1990), De Luca, Roma, 1990, p. 11.

³⁰ Carlo Levi, *Il ritratto*, 1935; in: *Carlo Levi si ferma a Firenze*, cit., pp. 21-23.

³¹ Il testo fu pubblicato per la prima volta nel 1977 in: *ibidem*.

³² «Per due giorni girammo per Venezia seguiti da due poveri poliziotti [...] Sentivamo il nostro mestiere di pittori connesso alla nostra condizione civile, ai problemi di cultura nuova e di libertà» in: Guttuso, *Carlo Levi, un grande italiano*, cit., p. 624.

³³ *Una mostra di Carlo Levi*, testo di Anna Maria Mazzucchelli, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Milione, novembre 1936), Galleria del Milione, Milano, 1936; *Una mostra del pittore Carlo Levi*, testo di Giansiro Ferrata, catalogo della mostra (Genova, Galleria Genova, 1-16 dicembre 1936), Galleria Genova, Genova, 1936; *Carlo Levi*, testo di Sergio Solmi, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Cometa, 8-22 maggio 1937), Soc. An. Poligrafica, Roma, 1937.

³⁴ Sergio Solmi, s.t., in *Carlo Levi*, cit.

³⁵ Anna Maria Mazzucchelli, s.t., in *Una mostra di Carlo Levi*, cit.

³⁶ Giansiro Ferrata, s.t., in *Una mostra del pittore Carlo Levi*, cit.

³⁷ Sul ritorno a una pittura realista e 'di contenuto' in Italia si veda: *Collezione Giuseppe Iannaccone. Italia 1920-1945. Una nuova figurazione e il racconto del sé*, a cura di Alberto Salvadori e Rischia Paterlini, Skira, Milano, 2016. All'interno del volume, in particolare: Flavio Fergonzi, *Dodici temi critici per l'arte italiana tra le due guerre*, pp. 55-75; Mattia Patti, *La pittura di Corrente, tra colore e realtà*, pp. 97-103; Fabio Benzi, *La pittura della realtà. La svolta realista nella pittura romana*, pp. 125-133.

³⁸ Guttuso, *Carlo Levi, un grande italiano*, cit., p. 625.

³⁹ De Grada, *La grande stagione*, cit., p. 249-250.

⁴⁰ Sulla visibilità dell'opera a quelle date, specie per gli artisti del giro di Corrente, si veda: Chiara Toti, *Alberto Della Ragione. Collezionista e mecenate del Novecento*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2017, pp. 29-30.

⁴¹ *III Quadriennale d'arte nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-luglio 1939), Pizzi e Pizio, Milano-Roma, 1939, p. 84.

⁴² Renato Guttuso, *Mario Mafai*, «L'Opera», 11 dicembre 1933; poi in: Guttuso, *Scritti*, cit., pp. 42-44 (44).

⁴³ Alberto Lattuada, *Quadernetto*, «Corrente di Vita Giovanile», I, 8, 15 maggio 1938, p. 4.

⁴⁴ Lettera di Aligi Sassu a Giuseppe Marchiori, autunno 1936-primavera 1937, Archivio Giuseppe Marchiori (Aligi Sassu), Lendinara. Un termine *post quem* certo è fornito da alcuni riferimenti alla Biennale del 1936.