


Predella journal of visual arts, n°52, 2022 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Umberto Battaglia, Vittoria Camelliti, Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Marco Foravalle, Camilla Marraccini, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Gaia Boni, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Verso una biografia collettiva. Renato Guttuso e i ritratti dei compagni di partito negli anni di guerra

During World War II, Renato Guttuso's atelier represented a crucial hub for several protagonists of the anti-fascist circles in Rome. In just a few years, the artist created portraits of numerous prominent members of the clandestine Communist Party: Mario Alicata, Amerigo Terenzi, Alberto Moravia and many others. Guttuso's paintings completely overturned the canons of Italian portraiture of the time. The painter was inspired by the models of the international avant-garde, he used to include in his canvases references to political ideals shared with his models, but, above all, he proposed with his works a new notion of «realism», primarily intended as a frank and dramatic face-to-face encounter with the tensions of his own time. In addition to this, his paintings also had a deep identity value. Not surprisingly, they were usually realized during collective meetings and often intended to remain visible (at least at first) only for a selected circle of friends. Guttuso's portraits thus represented a sort of collective biography, offering a new "political iconography" and setting the shared memory of a crucial season for the new Italian Communist Party.

«Poi dipinsi una serie di ritratti di amici: tutti compagni attivi politicamente [...] Nel 1942-43, su dieci compagni che erano finiti in carcere, di sei avevo dipinto il ritratto. "Anche a lei ha fatto il ritratto Guttuso?", chiese ad uno di essi il commissario che lo interrogava»¹. Con queste parole, nel 1965, Renato Guttuso avrebbe rievocato una fase molto particolare della propria esperienza di artista e di uomo. Negli anni del secondo conflitto mondiale, infatti, l'atelier romano del pittore aveva rappresentato un luogo d'incontro determinante per molti protagonisti della vita culturale e politica della capitale: «il passaggio più significativo», avrebbe ricordato Pietro Consagra, «per chi voleva sentirsi arrivato a Roma»². Nel suo studio di via Pompeo Magno, l'artista bagherese realizzò in quei mesi i ritratti di numerose figure di spicco legate al Partito Comunista clandestino: opere dalla qualità straordinaria, che avrebbero segnato un netto cambio di paradigma per la storia del ritratto in Italia. In aggiunta al valore stilistico dei dipinti, però, la serie dei ritratti guttusi avrebbe presto assunto un preciso valore anche in un'ottica civile e identitaria, dando visivamente forma a una vera e propria biografia collettiva, capace di tratteggiare un'immagine inedita di "uomo politico" e di fissare la memoria condivisa di una stagione eroica per il nuovo PCI.

Fin dai suoi esordi, Guttuso si era confrontato in maniera particolarmente assidua con la pratica ritrattistica³. Al passaggio tra anni Trenta e Quaranta, però, il pittore sembrava ormai ricercare nel genere alcune sfide e possibilità inedite. Un caso paradigmatico, da questo punto di vista, può essere rintracciato nel suo *Ritratto di Eugenio Montale* (fig. 1). Il dipinto, esposto per la prima volta alla

Galleria Genova nel gennaio del 1940⁴, doveva caricarsi allora di un intimo valore di dissidenza politica, certamente difficile da ignorare a quelle date. Solo pochi mesi prima, infatti, Montale era stato allontanato dal Gabinetto Vieusseux in seguito al rifiuto di tesserarsi al Partito Fascista: una scelta che, agli occhi di molti, lo aveva reso un vero e proprio modello di opposizione intellettuale al regime⁵. Lo stesso Guttuso, del resto, avrebbe ricordato come all'epoca il poeta ligure avesse rappresentato un punto di riferimento non soltanto culturale, ma anche etico: «un "luogo" a cui si ricorreva [...] e da cui si traeva coraggio»⁶.

Al contempo, comunque, il ritratto montaliano segnava un netto momento di svolta anche per lo sviluppo più strettamente stilistico dell'artista siciliano. Tanto le solide volumetrie novecentiste degli esordi, quanto le forme fluide e l'accensione cromatica dei dipinti della metà degli anni Trenta, apparivano ormai nettamente superate. Guttuso, adesso, sembrava rivolgere al proprio modello uno sguardo teso, immediato, tradotto attraverso pennellate rapide e nervose. L'aspetto vagamente abbozzato della figura conviveva con un'urticante messa a fuoco sul volto. La luce definiva in modo irregolare le superfici, lasciando emergere un ordito di tremori nervosi e sottocutanei. La figura di Montale appariva percorsa da un senso di tensione latente, quasi immersa in una materia pittorica graffiata, larvale e dalle tonalità ustionate.

Il ritratto montaliano, insomma, incarnava alla perfezione quella che, appena quattro mesi più tardi, il critico Duilio Morosini avrebbe definito come una nuova ricerca, da parte di Guttuso, di un vero e proprio «attrito» nei confronti dei propri soggetti e del mondo circostante: un contatto apparentemente spogliato da qualsiasi filtro formale e intellettuale, capace di dare vita, all'interno dell'opera, a una «drammatica penetrante, disposta alla più cruda fisicità»⁷. Lo stesso artista, del resto, si sarebbe espresso di lì a poco in maniera simile in uno dei suoi *Appunti sulla pittura*, all'epoca pubblicati periodicamente sulla rivista «Il Selvaggio»: «Importa solo che l'uomo sia un vero uomo sulla terra [...] Il pittore vero si immischia con la vita e le corre addosso con il suo mestiere. [...] A me, personalmente, interessa la realtà»⁸. La pratica ritrattistica, insomma, sembrava inserirsi all'interno di una più ampia riflessione, da parte del pittore, intorno a una nuova nozione di realismo, inteso ovviamente non nei termini di un mero riposo naturalistico o di imitazione fotografica del visibile, ma come confronto franco e drammatico con le tensioni del mondo contemporaneo.

È eloquente, in tal senso, che proprio intorno a quelle date si registri un interesse crescente, da parte di Guttuso, per la figura di Caravaggio, allora al centro di alcuni appassionati articoli pubblicati dall'artista siciliano⁹. Il Merisi, agli occhi del pittore bagherese, sembrava porsi soprattutto come un modello di immersione –

artistica ma al contempo esistenziale – in un mondo concreto, ruvido e popolare. Gli autoritratti e i ritratti di popolani sparsi all'interno dei suoi lavori erano letti quindi come l'esito di un «colloquio fermo e ostinato con i termini della sua realtà»: una realtà intesa come problema, come assillo interiore, come termine di un rapporto dialettico¹⁰. Spie interessanti di questa attenzione per Caravaggio si ritrovano anche in isolate citazioni iconografiche all'interno di alcuni lavori guttusiani dell'epoca¹¹. Da un confronto più approfondito con le opere del pittore siciliano, però, ci si accorge facilmente di come quello caravaggesco rappresentasse in fondo un modello più ideale che non effettivamente stilistico. La pittura del Merisi, è vero, era stata capace a suo tempo di dar voce a un problema di tensione profonda nei confronti della realtà. Ciononostante, essa risultava inevitabilmente legata al proprio contesto storico, e non poteva certo essere riproposta in maniera inalterata a distanza di più di tre secoli. Rimaneva quindi aperto, per Guttuso, il problema di costruirsi un linguaggio autonomo, a tutti gli effetti moderno, capace di esprimere il dramma e le tensioni della propria contemporaneità.

Un punto di riferimento determinante, in quest'ottica, venne presto individuato dall'artista nella pittura di Pablo Picasso. Del resto, specie all'indomani presentazione di *Guernica* all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937, il maestro spagnolo si era ormai imposto, a livello internazionale, come vera e propria icona di impegno artistico contro il nazifascismo. Già nel novembre di quell'anno, in effetti, una riproduzione della grande tela picassiana era stata pubblicata – e puntualmente messa alla berlina – sul «Corriere della Sera», a corredo di un articolo in cui Ugo Ojetti si scagliava contro il suo autore «bolscevico», colpevole in primo luogo di dar voce alla nemica Repubblica Spagnola¹². Mai come in questo caso, però, le istanze di carattere politico sembravano procedere di pari passo con un problema di carattere squisitamente stilistico. Non a caso, anche il confronto di Guttuso con la grammatica post-cubista si sarebbe giocato soprattutto entro le ragioni e i meccanismi interni al linguaggio della pittura.

In diverse occasioni, a date più avanzate, Guttuso si sarebbe ritrovato a parlare in maniera approfondita della propria attenzione per Picasso, anche in campo specificamente ritrattistico¹³. Eppure, già in un testo come *Pensieri sulla pittura*, pubblicato sulla rivista ministeriale «Primato» nell'estate del 1941, l'artista sembrava chiarire in maniera puntuale le ragioni del proprio interesse. Il pittore partiva dalla constatazione di un'esigenza di fondo: quella di stabilire un «linguaggio più libero e vivo», capace di «esprimere la condizione dell'uomo moderno». In quest'ottica, il cubismo sembrava porsi come lo strumento più adatto non soltanto a tradurre il profondo «dramma morale», ma anche – e qui

stava il cuore dell'argomentazione – a «distruggere e ricostruirne» costantemente «gli elementi»¹⁴. La grammatica cubista, in altri termini, consentiva di instaurare un processo di demolizione e riorganizzazione continua del proprio soggetto, traducendo implicitamente l'ambizione, da parte dell'artista, a un intervento attivo nei confronti della realtà circostante. Si trattava di una vera e propria «analisi ricostruttiva» del reale, un po' «come se il mondo», scriveva l'amico Alberto Moravia presentando Guttuso alla personale genovese del 1940, «fosse da rifar tutto, faticosamente dall'interno»¹⁵.

L'esempio picassiano, insomma, si poneva anche e soprattutto come un mezzo attraverso cui testimoniare una condizione dialettica nei confronti della realtà. Ma con quali esiti questo linguaggio poteva tradursi all'interno della pratica ritrattistica guttusiana? Alcuni primi risultati si manifestano chiaramente in due ritratti come quelli di Luigi Pepe e di Alberto Moravia¹⁶: entrambi eseguiti tra 1940 e 1941, quando i modelli, proprio come il pittore, erano da poco entrati pienamente a far parte degli ambienti gravitanti intorno al Partito Comunista clandestino (figg. 2-3)¹⁷.

I due soggetti appaiono raffigurati di tre quarti, con lo sguardo serio e distolto lateralmente, entrambi seduti su un'umile sedia di legno. Su quest'ultima, nel caso del *Ritratto di Moravia*, si nota immediatamente anche un grande drappo rosso, di gran lunga più simile a una bandiera che non a un semplice panno domestico: lo stesso che – per quanto quasi ridotto a una più astratta campitura cromatica – sembra rintracciabile anche nella fascia laterale del ritratto di Pepe. L'inquadratura ravvicinata sulle figure contribuisce a creare un senso di messa a fuoco vagamente claustrofobico, ma soprattutto suggerisce una costante tensione dei due personaggi verso l'esterno. Dietro i ritrattati, poi, lo spazio dell'atelier appare organizzato non secondo una tradizionale visione prospettica, ma attraverso un più semplice sistema di piani colorati e parzialmente sovrapposti, capace di creare un effetto di tesa compressione spaziale, che sembra quasi spingere i soggetti in primo piano. Alle spalle di Moravia, inoltre, risulta ben visibile l'immagine di un grande pastello di Picasso, le *Deux baigneuses*, che Guttuso doveva aver visto all'interno della rivista francese «Minotaure», in un servizio interamente dedicato all'atelier parigino del pittore spagnolo¹⁸. Il tentativo di suggerire una corrispondenza ideale tra il proprio studio e quello picassiano, insomma, non poteva essere più esplicito.

Al di là però dei riferimenti iconografici, il cambio di passo rispetto ai ritratti guttusiani degli anni passati appare evidente soprattutto dal punto di vista prettamente stilistico. I due dipinti mostrano infatti una costruzione di gran lunga più solida e compatta, articolata in campiture di colore ampie e spesse. Tanto

nella definizione dei soggetti quanto nell'impostazione spaziale e prospettica, poi, il pittore sembra avere ricercato un effetto di maggior forza volumetrica, attraverso una definizione tettonica e stereometrica delle forme, che dà alle figure un aspetto sbizzato, quasi da sculture violentemente intagliate nel legno. Risulta del tutto superata, del resto, l'idea di una resa dei volumi attraverso una semplice modellazione chiaroscurale. A essa si sostituisce invece un più netto stagliarsi di piani di luce e ombra, ottenuti attraverso una decisa gestione cromatica delle tele, che sembrano quasi prender forma attraverso una costruzione a incastro di più piccole superfici geometriche, non di rado dagli accesi colori timbrici. Significativamente, già nel 1942, sulle pagine di «Primato» il critico Mino Rosi paragonava i lavori guttusiani a delle «barbariche tarsie»¹⁹.

Quelli dedicati agli amici Pepe e Moravia, ad ogni modo, rientravano all'interno di una serie decisamente più ampia di lavori. Per comprendere la direzione in cui si muoveva all'epoca la ricerca di Guttuso, quindi, vale la pena di considerare almeno i ritratti di altri tre assidui frequentatori dell'atelier del pittore, anche loro tra le figure centrali della vita culturale e politica della capitale di quegli anni. Il primo è quello di Amerigo Terenzi: già allora membro del Comitato Stampa del Partito Comunista e presto editore de «L'Unità» (fig. 4)²⁰. Il secondo è quello di Mario Alicata: redattore per Einaudi e tra i principali responsabili dei legami tra i vari gruppi antifascisti della capitale, almeno fino al momento del suo arresto, avvenuto nel dicembre del 1942 (fig. 5)²¹. A questi si aggiunge poi il ritratto di Antonino Santangelo: all'epoca membro della Direzione generale delle Antichità e Belle Arti e in contatto diretto con il ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai, ma già allora, almeno nella vita privata, convintamente antifascista (fig. 6)²².

Come molti altri ritratti guttusiani dell'epoca, le tre tele propongono un'immagine schietta e confidenziale dei propri modelli: raffigurati in pose del tutto informali, leggermente decentrati rispetto alla struttura del quadro, quasi inconsapevoli di trovarsi di fronte al cavalletto dell'amico. Seppur con le debite differenze, poi, in tutti e tre i casi la composizione risulta estremamente semplificata: una sedia di legno, l'ormai abituale drappo rosso e pochi altri elementi contribuiscono a creare uno spazio umile e raccolto intorno alle figure. L'attenzione dell'osservatore è così portata a focalizzarsi unicamente sui soggetti, che del resto dovevano apparire assai insoliti per l'occhio italiano del tempo. Prendendo infatti nettamente le distanze dalle pose formali ed equilibrate dei ritratti che affollavano le principali esposizioni nazionali dell'epoca²³, le figure di Terenzi, Alicata e Santangelo appaiono percorse da un comune senso di intima inquietudine, la stessa rintracciabile nei ritratti di Moravia e di Pepe. Le pieghe

degli abiti danno vita a un ordito di linee spezzate e di direttrici che convergono verso i volti. Questi ultimi, dall'espressione pensierosa e corruciata, sono oggetto di un approfondito studio fisiognomico ed espressivo, che finisce quasi per enfatizzarne rughe, imperfezioni e tensioni interne. Le opere, infine, risultano accomunate anche dall'uso di una materia pittorica pastosa e abbondante, stesa attraverso pennellate larghe, decise, violente, non di rado liberamente sovrapposte l'una sull'altra.

«Chi non si morde le mani, non si strappa i capelli [...] quello è perduto», scriveva Guttuso su «Il Selvaggio» alla fine del 1940²⁴. Dalla serie di ritratti realizzati dal pittore intorno a quelle date, in effetti, veniva fuori una sequenza di personaggi profondamente inquieti, pensierosi, accomunati da uno stato di profonda agitazione interiore. L'artista siciliano sembrava offrire un'immagine dei propri modelli deliberatamente antitetica rispetto ai più eleganti e paludati ritratti ufficiali del tempo. A emergere dai suoi dipinti, all'opposto, era quello che egli stesso, in una lettera inviata all'amico pittore Renato Birolli nel 1941, avrebbe definito come un gruppo compatto di individui «attentissimi e compartecipi di tutto fino al midollo delle ossa, addolorati ed esaltati da ogni fatto»²⁵. Alla ricerca strettamente stilistica, d'altra parte, si associavano anche ragioni legate in modo più diretto al profondo carattere testimoniale e identitario che la pratica ritrattistica stava assumendo a quelle date per l'artista. Proprio in quest'ottica, un ulteriore elemento da considerare è ovviamente legato alle modalità esecutive e al contesto all'interno del quale questi lavori presero forma.

Sono proprio alcune lettere inviate a Birolli ad aprire un'utile finestra sul lavoro, le relazioni e la vita di Guttuso intorno a quelle date. Il primo aspetto che sembra emergere dalla corrispondenza tra i due, in particolare, è l'idea di una dedizione totale, da parte dell'artista siciliano, nei confronti della propria attività pittorica, concepita come campo privilegiato in cui far valere anche il proprio impegno morale e civile: «ogni istante l'ho consegnato al lavoro», scriveva nell'autunno del 1941, «e ne è venuto, se non altro, un forte chiarimento delle mie idee»²⁶. A quest'abnegazione lavorativa si associava in maniera diretta anche una volontaria chiusura entro una cerchia ristretta e ben selezionata di amicizie: «a Roma io vedo poca gente e mi tengono per avanguardiere», comunicava negli stessi mesi al collega²⁷. «Forse perché più si spacca il cuore delle cose, più ci si butta nel vivo dell'avventura», continuava qualche settimana più tardi, «più si assottigliano gli amici e si resta soli con il nostro seguito»²⁸. «La consolazione», precisava però Guttuso, «consiste in questo non sapersi soli [...] stringendo le file»²⁹. Da questo punto di vista, proprio l'atelier di via Pompeo Magno sembrava porsi come un luogo di raccordo fondamentale, in cui potevano coesistere la dimensione del

lavoro artistico, quella degli incontri quotidiani con amici e compagni, e quindi inevitabilmente anche quella dell'impegno politico. «Quando siamo nello studio ci pigliamo il nostro piacere con la pittura come ci pare», scriveva ancora all'amico veronese, «come vuole il cuore e la mente»³⁰.

Anche tenendo conto di queste affermazioni, non sorprende che i ritratti di amici e frequentatori dell'atelier venissero realizzati di solito in condizioni del tutto informali, spesso addirittura in occasione di incontri di gruppo. «Ricordo che quando venivo per le pose non eravamo mai soli: c'erano sempre tanti amici che gironzolavano. Ascoltavamo Radio Londra, si mangiava qualche cosa tutti insieme, si discuteva»³¹. Con queste parole, a distanza di quarant'anni, Alberto Moravia avrebbe rievocato l'atmosfera in cui Guttuso aveva realizzato il suo ritratto. Si trattava insomma di una situazione a tutti gli effetti collettiva, quasi al limite della *performance*, in cui il pittore si trovava a lavorare circondato da veri e propri spettatori, e quello di Moravia non doveva certo essere stato un caso isolato. Una situazione come quella descritta dal romanziere risulta infatti confermata da diversi scatti dell'epoca³², da alcuni bozzetti di *Amici nello studio* realizzati in quegli anni da Guttuso, ma soprattutto da numerose altre testimonianze. Marco Valsecchi, ad esempio, avrebbe ricordato: «c'era sempre una folla di amici [...] in piedi, seduti dov'era possibile, bocconi sul pavimento, e ciascuno parlava mentre Renato dipingeva e interveniva alla conversazione»³³.

L'atelier guttusiano assolveva peraltro anche a una funzione ulteriore: esso non era soltanto il luogo dove i ritratti venivano eseguiti, ma anche dove spesso, nel corso dei mesi successivi, sarebbero rimasti visibili per una cerchia ristretta di compagni e amici. Da un confronto con i cataloghi delle mostre dell'epoca, ci si accorge infatti immediatamente di come buona parte di questi lavori non fosse destinata – almeno in un primo momento – a essere esposta in occasioni pubbliche, bensì, con ogni probabilità, a rimanere proprio nello studio dell'artista.

Una scelta di questo tipo non doveva dipendere soltanto dall'identità potenzialmente compromettente dei soggetti, né tantomeno dalla presenza ricorrente di oggetti dal valore simbolico fin troppo equivoco. Negli stessi anni, d'altra parte, Guttuso non sembrava farsi troppi scrupoli ad esporre nature morte affollate da drappi rossi, martelli e bucrani dall'esplicita ascendenza picassiana³⁴. La ragione della destinazione privata di molti di questi ritratti sembra piuttosto spiegarsi alla luce del profondo valore identitario che essi assumevano all'interno dell'ambiente in cui erano stati realizzati. L'obiettivo principale di questi lavori era sostanzialmente quello di conservare all'interno di un gruppo ristretto di individui la memoria di un preciso frangente storico, di stabilire un senso di appartenenza condiviso, un rapporto di vicinanza artista, politica e morale. Nell'ottica di un vero e proprio "ideale di minoranza", il ritratto si prestava perfettamente alla necessità

di serrare le file di una comunità, di definire una precisa rete di amicizie, e dunque di riconoscersi a vicenda e darsi una definizione comune. Non sorprende, quindi, che un'operazione del genere potesse trarre forza e compattezza, specie in quel particolare frangente storico, dal valore di esclusività legato a una fruizione semi-privata delle opere.

Del resto, anche nei rari casi in cui questi ritratti vennero presentati al pubblico, le loro modalità espositive si rivelano tutt'altro che scontate o prive di significato. Risulta paradigmatico, in tal senso, il caso del *Ritratto di Moravia*: esposto per la prima volta con l'evocativo titolo *Moravia e la stampa di Picasso* alla Galleria Barbaroux di Milano tra il dicembre del 1941 e il gennaio del 1942, quando ormai le origini ebraiche dello scrittore non dovevano certo passare inosservate. In quell'occasione, peraltro, Guttuso decise di esporre al fianco dell'opera anche un suo *Autoritratto*, riconoscibile con precisione grazie a una riproduzione pubblicata all'interno del piccolo catalogo³⁵ (fig. 7).

La scelta doveva essere tutt'altro che casuale: il pittore siciliano aveva già adottato una soluzione analoga due anni prima, quando aveva esposto a Genova, insieme al *Ritratto di Montale*, un proprio ritratto con la tavolozza in mano, che in sede espositiva finiva quasi per ricreare idealmente il momento delle sedute di posa, sottolineando quindi l'intimo legame tra artista e modello³⁶. L'*Autoritratto* esposto da Barbaroux alla fine del 1941, inoltre, dimostrava un profondo legame con quello di Moravia anche dal punto di vista stilistico. Prendendo infatti le distanze dall'iconografia dell'artista *bohémien* e malinconico con cui Guttuso si era sempre raffigurato nel corso degli anni Trenta, il pittore si presentava adesso come un uomo maturo, dall'espressione decisa e il volto impostato su un sistema a incastro di piani e volumi, apertamente debitore, proprio come quello dell'amico letterato, nei confronti di certe fisionomie picassiane. Il senso di esporre insieme due ritratti del genere appare quindi piuttosto chiaro: esso costituiva soprattutto un modo per sottolineare un intimo legame tra modello e artista, per instaurare un meccanismo di reciproco riconoscimento identitario, per offrire, in definitiva, l'immagine di due uomini "fatti della stessa pasta".

Allo stesso modo, non poco scandalo dovette suscitare la prima esposizione pubblica del *Ritratto di Antonino Santangelo*: tra i dipinti selezionati da Guttuso per la propria parete alla Quadriennale romana della primavera del 1943³⁷. La ragione appare fin troppo evidente: mentre la guerra entrava nella sua fase più drammatica e il governo di Mussolini cominciava a dare chiari segnali di cedimento, il ritratto di un uomo delle istituzioni veniva presentato insieme a un gruppo di dipinti che sembravano denunciare in modo ormai fin troppo esplicito le posizioni di dissidenza politica dell'artista siciliano. Due piccole scene di battaglie e massacri

dalla grammatica apertamente picassiana citavano in maniera evidente alcuni brani di *Guernica*. All'interno di una serie di nature morte e di più grandi *coins d'atelier* comparivano bucrani, fogli di giornale, figure agitate e vestite di rosso. Per i visitatori dell'epoca doveva quindi essere inevitabile domandarsi cosa ci facesse, in mezzo a soggetti così compromettenti, la rispettabile figura di Santangelo, con un atteggiamento da congiurato appena scoperto, e per di più impacciatamente seduto sopra quella che aveva tutta l'aria di essere una bandiera rossa

Le recensioni del tempo si limitarono a metter in luce la violenza stilistica ed espressiva dei lavori presentati da Guttuso, spesso riservando proprio al ritratto un'accoglienza particolarmente severa³⁸. Eppure, in quelle settimane, le discussioni intorno al pittore (e con ogni probabilità intorno allo stesso Santangelo) dovettero farsi decisamente più esplicite e accese di quanto non emerga dai soli testi a stampa. Si rivela eloquente, da questo punto di vista, una lettera inviata da Birolli al critico Giuseppe Marchiori il 7 maggio di quell'anno. Per quanto piuttosto lontano dai giri romani dell'epoca, infatti, l'artista veronese si mostrava ben informato e sinceramente preoccupato per l'amico siciliano. Intimorito per le conseguenze che l'esposizione romana avrebbe potuto avere, scriveva: «Ho saputo che la parete di Guttuso alla Quadriennale gli farà molto male e che siamo giusto al caso di Cagli. Non so se sia vero e spererei di no. Tu mi potrai dire con esattezza perché mi interessa»³⁹.

Le vicende biografiche di Guttuso non avrebbero tardato a confermare i timori di Birolli. Pochi giorni dopo l'inaugurazione della Quadriennale, informato da Mario Alicata di essere sotto stretta sorveglianza dell'OVRA, il pittore lasciò Roma per rifugiarsi a Quarto, nella villa dell'ingegnere e collezionista Alberto Della Ragione⁴⁰. Lì trascorse l'estate in condizione di sostanziale clandestinità, cercando comunque di mantenere vivi i contatti con l'ambiente romano⁴¹. Non a caso, poi, fu proprio nei giorni della sfiducia a Mussolini che l'artista realizzò il *Ritratto di Alberto Della Ragione* (fig. 8): sul retro della tela, si legge ancora oggi la scritta autografa «25 luglio 43. Fine del Fascismo»⁴². Evidentemente, il breve appunto non va certo considerato come una datazione precisa dell'opera. Ciononostante, esso si rivela un indizio ugualmente utile per comprendere il profondo valore commemorativo e testimoniale assunto, ancora una volta, dalla pratica ritrattistica guttusiana all'inizio degli anni Quaranta.

Al termine della guerra, come è noto, Guttuso si sarebbe ormai definitivamente affermato come una delle figure centrali all'interno del panorama culturale e politico italiano⁴³. Tanto nei ricordi del pittore, quanto nell'immaginario collettivo, però, proprio gli anni del secondo conflitto mondiale sarebbero sempre rimasti come una delle fasi più determinanti della sua carriera: una vera e propria "linea

d'ombra" per il suo percorso di artista e di uomo. La serie di ritratti guttusiani, in particolare, avrebbe assunto un valore unico, non soltanto dal punto di vista stilistico, ma anche da quello politico e civile, offrendo una delle testimonianze più straordinarie di un momento di profonda svolta per la storia italiana del Novecento⁴⁴. Lo stesso Guttuso, non a caso, sarebbe tornato in più occasioni a parlare di quelle giornate intense e appassionate, trascorse nello studio di via Pompeo Magno in compagnia di amici, colleghi e compagni di lotta politica:

Si accendevano discussioni. Si leggevano versi, si cantavano canzoni [...] Oltre ad Antonello Trombadori che veniva a studiare in una stanza nel mio studio-appartamento, i più assidui erano Alicata, Girolamo Sotgiu, Antonino Santangelo. Spesso vi irrompeva la straordinaria intelligenza di Antonio Amendola, sempre informato sulle cose della politica, carico di lucida certezza. Venivano spesso anche Mario Socrate [...] e Giuliano Briganti. Poi gli amici di passaggio, da Morra a Gadda a Vittorini a Raffaelino de Grada a Sebastiano Timpanaro a Totò di Benedetto, già allora "corriere" del partito. Nell'aura rossa del crepuscolo si mescolavano i nostri discorsi sul lavoro, sull'arte⁴⁵.

- 1 R. Guttuso, s.t., in «Il Contemporaneo», supplemento mensile di «Rinascita», aprile 1965, p. 6.
- 2 P. Consagra, *Vita mia*, Milano, 1980, p. 6.
- 3 Si veda: *Guttuso. Ritratti e autoritratti*, catalogo della mostra (Bagheria, Galleria d'Arte Moderna, 18 aprile – 21 giugno 2015), a cura di F. Carapezza Guttuso, D. Favatella Lo Cascio, Cava dei Tirreni, 2015.
- 4 *Renato Guttuso e Adriana Pincherle*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Genova, 17-31 gennaio 1940), testo di A. Moravia, Genova, 1940.
- 5 F. Contorbia, *Montale, Eugenio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75, Roma 2011, risorsa online.
- 6 R. Guttuso, s.t., in *Omaggio a Montale*, a cura di S. Ramat, Milano, 1966.
- 7 D. Morosini, *Introduzione a Guttuso*, in «Corrente», III, 9, 15 maggio 1940, p. 6.
- 8 R. Guttuso, *Appunti sulla pittura IV*, in «Il Selvaggio», XVIII, 3-4, maggio 1941, poi in: R. Guttuso, *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Milano, 2013, pp. 1420-1424.
- 9 *Id.*, *A proposito di Caravaggio*, in «Primato», I, 14, 15 settembre 1940, p. 21; *id.*, *Ancora su Caravaggio*, in «Primato», I, 16, 15 ottobre 1940, p. 21.
- 10 R. Guttuso, *Michelangelo da Caravaggio*, in «Storia di ieri e di oggi», 9, 15 novembre 1939.
- 11 Si veda: S. Troisi, *Guttuso. Ritratto dell'artista come malinconico*, in *Guttuso. Ritratti e autoritratti*, cit., pp. 41-51, rif. p. 45.
- 12 U. Ojetti, *Picasso e l'Italia*, in «Corriere della Sera», 12 novembre 1937, p. 3.
- 13 R. Guttuso, *Caro Picasso*, in «Realismo», marzo-aprile 1953, II, 9-10, poi in: Guttuso, *Scritti*, cit., pp. 754-758; *id.*, *Il volto della nostra epoca nell'opera di Picasso*, in «L'Unità», 25 ottobre 1961, poi in: Guttuso, *Scritti*, cit., pp. 779-783; *id.*, *Picasso nel corpo del nostro secolo*, in «Rinascita», 1° giugno 1973, poi in: Guttuso, *Scritti*, cit., pp. 805-810.
- 14 *Id.*, *Pensieri sulla pittura*, in «Primato», II, 16, 15 agosto 1941, pp. 20-22.
- 15 *Renato Guttuso e Adriana Pincherle*, cit.

- 16 Sul ritratto di Moravia si veda: *Brera mai vista. Renato Guttuso 1940. Il ritratto di Alberto Moravia*, a cura di C. Quattrini, M. Ragozzino, Milano, 2011.
- 17 M. Musu, E. Polito, *Roma ribelle: la Resistenza nella capitale, 1943-1944*, Milano, 1999, p. 30; R. De Grada, *La grande stagione*, Garbagnate Milanese, 2001, pp. 217-219.
- 18 A. Breton, *Picasso dans son éléments*, in «Minotaure», I, 1, 1933, pp. 9-37, rif. p. 10. Un riferimento al quasi identico pastello picassiano *Deux nus* (1920) si trova in: F. Fergonzi, *Renato Guttuso. Ritratto di Alberto Moravia*, in Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento, a cura di F. Mazzocca, vol. I, Milano, 1993, pp. 322-323. L'articolo di Breton è segnalato in C. Perin, *Guttuso e il realismo in Italia 1944-1954*, Cinisello Balsamo, 2020, pp. 40-41.
- 19 M. Rosi, *Nota a Guttuso*, in «Primato», III, 8, 15 aprile 1942, p. 168.
- 20 Si veda: *È morto in Corea Amerigo Terenzi, fu editore di Unità e Paese*, in «La Repubblica», 29 aprile 1984.
- 21 Si veda: A. Vittoria, *Alicata, Mario*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 34, Roma 1988, risorsa online.
- 22 R. Longhi, *"In memoriam": Antonino Santangelo*, in «Paragone», XVI, 183, 1965, pp. 182-183; E. De Giorgi, *Ho visto partire il tuo treno*, Milano, 2017, pp. 249-250.
- 23 Non esiste, allo stato degli studi, un approfondimento specifico sulla ritrattistica italiana del tempo. Un'utile panoramica si trova però in *Il ritratto storico del Novecento. 1902-1952. Dal volto alla maschera*, catalogo della mostra (Crespina, Villa Il Poggio, 19 settembre – 2 novembre 2003), a cura di F. Cagianelli, Pisa, 2003.
- 24 R. Guttuso, *Appunti sulla pittura III*, in «Il Selvaggio», XVII, 4-5, dicembre 1940, poi in: Guttuso, *Scritti*, cit., pp. 1416-1419.
- 25 Lettera di R. Guttuso a R. Birolli, autunno 1941. Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti", Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze (ACB), Fondo Renato e Rosa Birolli, RB.I.239.6.
- 26 Lettera di R. Guttuso a R. Birolli, autunno 1941. ACB, Fondo Renato e Rosa Birolli, RB.I.239.6.
- 27 Lettera di R. Guttuso a R. Birolli, primavera-estate 1941. ACB, Fondo Renato e Rosa Birolli, RB.I.239.5.
- 28 Lettera di R. Guttuso a R. Birolli, autunno 1941. ACB, Fondo Renato e Rosa Birolli, RB.I.239.6.
- 29 Lettera di R. Guttuso a R. Birolli, aprile-maggio 1942, ACB, Fondo Renato e Rosa Birolli, RB.I.239.13.
- 30 Lettera di R. Guttuso a R. Birolli, autunno 1941. ACB, Fondo Renato e Rosa Birolli, RB.I.239.6.
- 31 *Moravia by Guttuso. Incontro d'eccezione tra un grande scrittore e un grande pittore* (1982), in A. Moravia, *Non so perché non ho fatto il pittore. Scritti d'arte 1934-1990*, Milano, 2017, pp. 325-334, cit. p. 330.
- 32 Uno scatto del 1941, in cui si vedono Guttuso, Mimise Dotti, Antonello Trombadori, Giulio Turcato e altri amici nello studio di via Pompeo Magno, si trova nel sito degli *Archivi Guttuso* (<https://www.guttuso.com/multimedia/foto/>, 8 settembre 2022).
- 33 M. Valsecchi, *Sono curioso e se potessi andrei volentieri sulla luna*, intervista con R. Guttuso, in «Tempo», XXVI, 5, 1° febbraio 1964, p. 24.
- 34 Si veda: F. Carapezza Guttuso, *Le parole, i luoghi, le cose*, in *Guttuso. La forza delle cose*, catalogo della mostra (Pavia, Scuderie del Castello Visconteo, 16 settembre – 18 dicembre 2016; Palermo, Villa Zito, 22 dicembre 2016 – 26 marzo 2017), a cura di F. Carapezza Guttuso, S. Zatti, Milano, 2016, pp. 23-29, rif. 24-25.

- 35 Renato Guttuso, *Orfeo Tamburi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Barbaroux, 28 dicembre 1941 – 11 gennaio 1942), Milano, 1941.
- 36 Renato Guttuso e Adriana Pincherle, cit.
- 37 *IV Quadriennale d'arte nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, maggio-luglio 1943), Roma, 1943, p. 41.
- 38 V. Guzzi, *Pittori alla IV Quadriennale*, in «Primato», IV, 11, 1° giugno 1943, p. 208; A. Potestà, *Pittori e disegnatori alla IV Quadriennale*, in «Il Secolo XIX», 5 giugno 1943; F. Arcangeli, *Della giovane pittura italiana e di una sua radice malata*, in «Proporzioni», 1, 1943, pp. 85-98, rif. p. 92.
- 39 Lettera di R. Birolli a G. Marchiori, 7 maggio 1943: Archivio Giuseppe Marchiori, Lendinara (AGM), Corrispondenza con Renato Birolli. Pochi anni prima Corrado Cagli, ebreo e omosessuale, era stato costretto a lasciare l'Italia per trovare rifugio negli Stati Uniti. Si veda: R. Bedarida, *Corrado Cagli. La pittura, l'esilio, l'America (1938-1947)*, Roma, 2018.
- 40 R. Guttuso, *Lui, io e il crocifisso*, in «L'Espresso», XIX, 36, 9 settembre 1973, p. 11.
- 41 Si veda: *Guttuso a Genova nel nome Della Ragione*, catalogo della mostra (Genova, Villa Croce, ottobre-novembre 1985), Milano, 1985.
- 42 Ivi, p. 22.
- 43 Si veda: Perin, *Guttuso e il realismo in Italia 1944-1954*, cit.
- 44 Sul complesso rapporto tra arte e politica in Italia negli anni di passaggio tra il fascismo e la Repubblica, si veda: M. Dantini, *Arte e politica in Italia. Tra fascismo e Repubblica*, Roma, 2018.
- 45 R. Guttuso, *Mario Alicata: l'uomo dei tempi difficili*, in «Rinascita», 1° dicembre 1967, poi in: Guttuso, *Scritti*, cit., pp. 1691-1696.

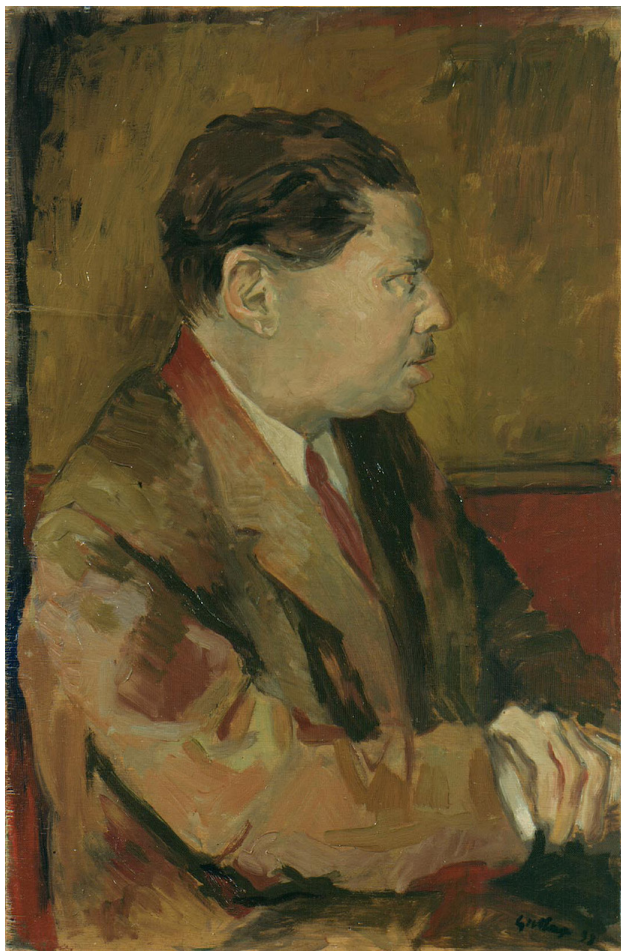


Fig. 1 Renato Guttuso, *Ritratto di Eugenio Montale*, 1939. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. Foto: © Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.



Fig. 2 Renato Guttuso, *Ritratto di Luigi Pepe*, 1940. Collezione privata.
Foto: © Renato Guttuso.



Fig. 3 Renato Guttuso, *Ritratto di Alberto Moravia*, 1940-1941. Milano, Pinacoteca di Brera.
Foto: © Pinacoteca di Brera.



Fig. 4 Renato Guttuso, *Ritratto di Amerigo Terenzi*, 1940 ca. Collezione privata.
Foto: © Renato Guttuso.



Fig. 5 Renato Guttuso, *Ritratto di Mario Alicata*, 1940 ca. Milano, Collezione Giuseppe Iannaccone. Foto: © Collezione Giuseppe Iannaccone.



Fig. 6 Renato Guttuso, *Ritratto di Antonino Santangelo*, 1942, Milano, Collezione Giuseppe Iannaccone. Foto: © Collezione Giuseppe Iannaccone.



Fig. 7 Renato Guttuso, *Autoritratto*, 1940. Collezione privata. Foto: © Renato Guttuso.

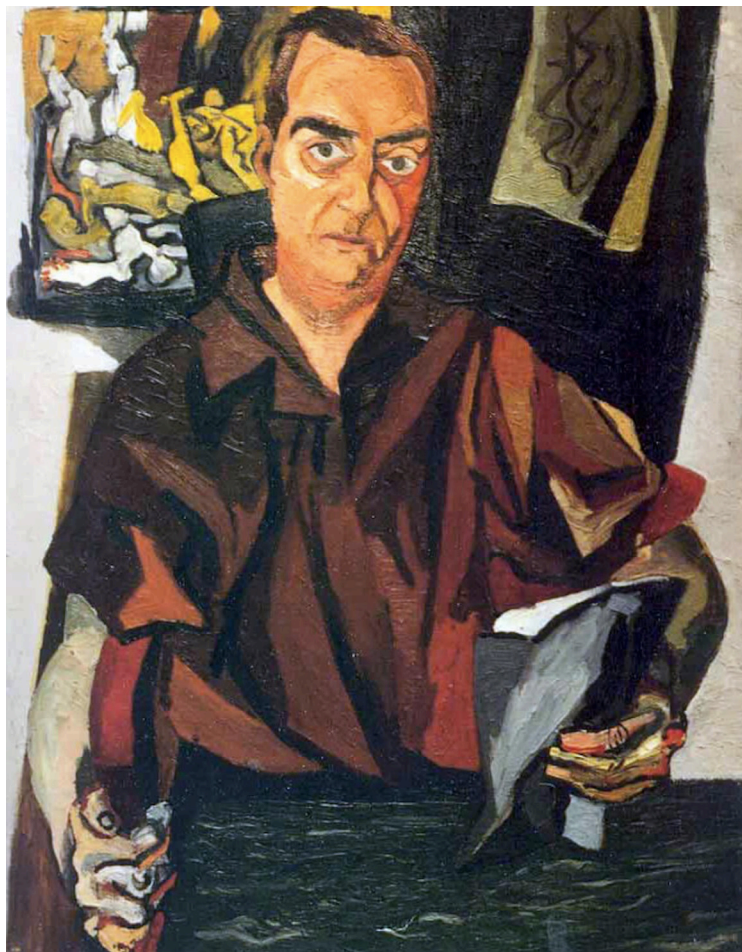


Fig. 8 Renato Guttuso, *Ritratto di Alberto Della Ragione*, 1943. Collezione privata.
Foto: © Renato Guttuso.