

«Questa modesta ma precisa testimonianza». Ritratto e identità nel gruppo di «Corrente»

Giorgio Motisi

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

Attraverso lo studio incrociato di opere e materiali d'archivio inediti, l'articolo propone una riflessione sul significato, le declinazioni e le funzioni assunte dalla pratica ritrattistica nel lavoro degli artisti gravitanti intorno a «Corrente», il periodico fondato nel gennaio del 1938 a Milano da Ernesto Treccani. Prendendo le distanze dall'uso per lo più ufficiale e celebrativo del tempo, i pittori del gruppo (Renato Birolli, Bruno Cassinari, Renato Guttuso e molti altri) rilanciarono il genere come uno strumento privilegiato di indagine psicologica e di libertà stilistica ed espressiva, capace di dialogare proficuamente con i modelli della recente ritrattistica internazionale. A questo si aggiungeva la possibilità di proporre, attraverso le opere, un'immagine nuova di artista e di uomo, in grado di incarnare un orizzonte condiviso di valori culturali, esistenziali e persino di dissidenza politica rispetto alle posizioni del regime fascista. Nei giri di «Corrente», infine, il ritratto si rivelò anche e soprattutto uno strumento ideale ad assolvere a una funzione di esplicito carattere identitario, un mezzo per documentare l'esistenza di una precisa rete di amicizie e affermare così una coesa identità collettiva.

The article proposes a reflection on portraits made by the artists who gravitated around "Corrente", the periodical founded in January 1938 in Milan by Ernesto Treccani. In contrast to the official and celebratory practice prevalent by that time, the painters of the group (Renato Birolli, Bruno Cassinari, Renato Guttuso and many others) used the portrait as a privileged field of psychological and expressive research, looking for an open dialogue with the models of international contemporary art. Moreover, portraiture also provided them with the opportunity to create a new iconography of artist and man, which could embody a shared horizon of cultural, existential, and even political values. Finally, portraiture assumed for the artists of «Corrente» a crucial identity function: it was a tool to emphasize the existence of a network of friends and thus affirm a cohesive collective identity.

Keywords: Corrente, Portraiture, Expressionism, Anti-fascism

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana36
ISSN 2784-9597

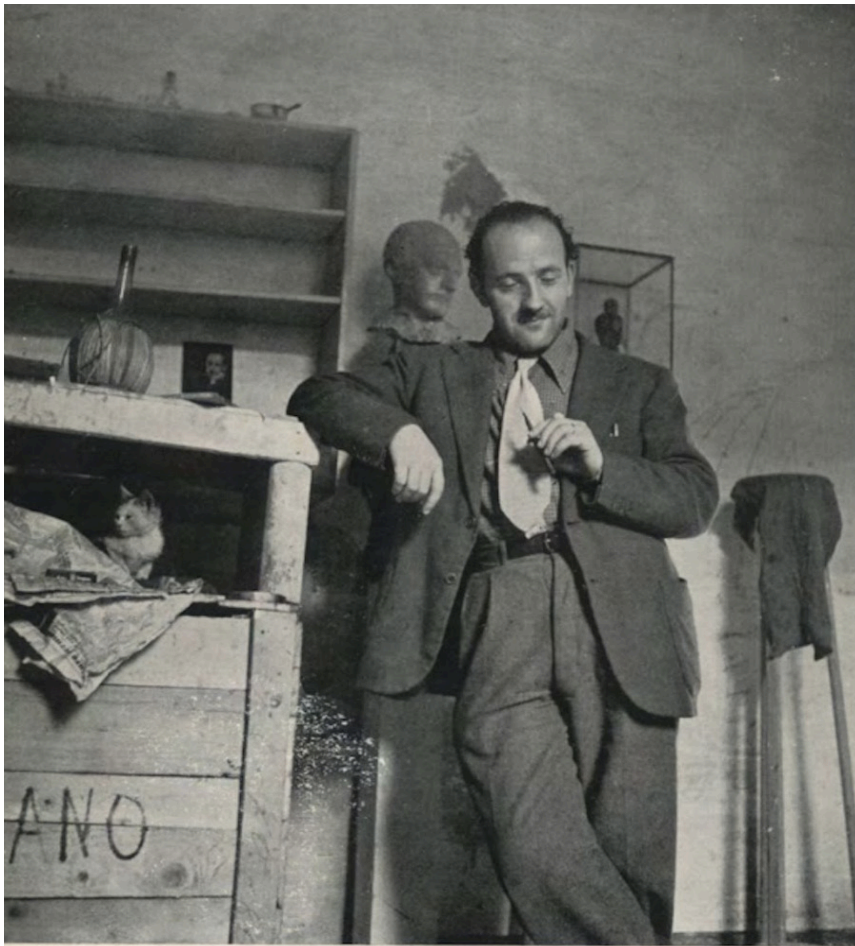
«Questa modesta ma precisa testimonianza». Ritratto e identità nel gruppo di «Corrente»

Giorgio Motisi

1. Nel luglio del 1941 veniva pubblicato *Occhio quadrato*: il primo volume di fotografie del futuro regista Alberto Lattuada. Attraverso gli scatti della sua Rolleiflex 6x6, il giovane fotografo portava a spasso i propri lettori per le vie di una Milano che, a quelle date, doveva apparire piuttosto inaspettata. Prendendo infatti le distanze dall'immagine della metropoli moderna e monumentale promossa allora dal regime fascista, Lattuada aveva fermato sulla sua pellicola alcuni frammenti di una città vecchia e non ancora trasformata dai recenti interventi urbanistici, fatta di oggetti in vendita nei mercati rionali, volti di passanti induriti dagli anni, umili periferie presentate come spazi di vita quotidiana e collettiva.¹

Sfogliando le pagine conclusive, ci si imbatteva nell'unica fotografia d'interno di tutto il volume: lo scatto, intitolato *Lo studio*, era un ritratto dello scultore Giacomo Manzù nel suo atelier al numero 12 di via Ranzoni (fig. 1).² Le immagini di atelier, si sa, di rado forniscono una testimonianza davvero oggettiva del luogo che immortalano. Esse hanno però spesso una funzione ancor più preziosa: quella di rivelare il modo in cui l'artista, o il fotografo, desidera che l'ambiente stesso appaia. La foto, in questo caso, si poneva in totale continuità con quelle scattate all'esterno. La cassa malridotta in primo piano richiamava le merci in vendita agli angoli delle strade. Il punto di vista ribassato poneva l'osservatore in dialogo diretto con Manzù. Quest'ultimo, apparentemente più interessato al sigaro appena acceso che al fotografo, si mostrava distratto o quasi renitente all'idea di farsi ritrarre. Il cencio sul trespolo, il fiasco di vino, i giornali stropicciati e gli scaffali, senza traccia di libri ma solo con qualche padellino, davano poi un'immagine chiara dello studio d'artista come luogo di vita ardentemente vissuta più che di nobile e isolata ricerca estetica.

A uno sguardo inusuale sullo spazio urbano si associava quindi una strategia di rappresentazione dell'individuo tutt'altro che scontata. La fotografia si poneva in effetti agli antipodi rispetto agli eleganti canoni del ritratto fotografico allora in voga in Italia, coincidenti per lo più con immagini leggermente sovraesposte, ottenute attraverso lampade puntate sui volti, un abbondante effetto flou e persino una leggera sabbatura delle lastre, volta a suggerire una maggior morbidezza vi-



1. Alberto Lattuada, *Lo studio* (Ritratto di Giacomo Manzù), 1941. Da: Alberto Lattuada, *Occhio quadrato*, Edizioni di Corrente, Milano, 1941, tav. XXIV. Crediti: i diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

siva.³ I risultati, nella maggior parte dei casi, si traducevano in visi ripuliti da rughe e imperfezioni, appiattiti e privi di approfondimento psicologico: lo notava con ironia Achille Del Bello nel suo popolarissimo 'breviario di fisiognomica' *Uomo io ti conosco* (1940), in cui lamentava l'impossibilità di studiare i volti dei contemporanei dalle fotografie, ridotte a «una ricca gamma di *demi-vierges*, veri sottoprodotti di Marlène Dietrich o Greta Garbo, di gagà brutte copie di Robert Taylor e Clark Gable».⁴

Rispetto a immagini del genere, il ritratto di Manzù si distingueva per lo schietto realismo di ambientazione, l'assoluta informalità della posa, così come per gli effetti crudamente contrastati di luci e ombre. Inserita poi all'interno del volume di Lattuada, questa immagine, all'apparenza intima e confidenziale, assumeva anche una destinazione deliberatamente pubblica: una scelta che appare ancor più significativa quando, a uno sguardo più attento, ci si accorge di come la foto ospitasse non solamente uno, ma ben tre ritratti. Alle spalle di Manzù, infatti, si

può individuare facilmente il suo *Busto di Salvatore Quasimodo*, realizzato dallo scultore solo pochi mesi prima. Tra gli scaffali della libreria è visibile invece un piccolo ritratto fotografico in cui, attraverso una sorta di *mise en abyme*, sembrerebbe riconoscibile lo stesso Lattuada, che allo stesso tempo si trovava dall'altra parte dell'obiettivo.

Che cosa accomunava, però, i protagonisti di questo inconsueto ritratto di gruppo? Tutti e tre, ormai da qualche anno, gravitavano all'interno di quel polifonico «spazio di avvenimenti» che era stato – e continuava a essere – il movimento di Corrente. A partire dal gennaio del 1938, le più vive tra le giovani energie intellettuali del capoluogo lombardo e non solo si erano raccolte intorno alla rivista «Vita Giovanile», fondata da Ernesto Treccani. Il periodico, presto rinominato «Corrente di Vita Giovanile», si era affermato nel giro di poco tempo come un'importante palestra di apertura verso un orizzonte europeo di riferimenti artistici e letterari. L'ambizione condivisa, anche sulla scorta delle tensioni neoromantiche che allora permeavano in profondità l'ambiente giovanile italiano, era soprattutto quella di allacciare un nuovo legame tra arte, vita e impegno politico. «Corrente», del resto, avrebbe presto visto incrinarsi anche la propria ortodossia di facciata, diventando un vivace polo di riflessione intorno a posizioni apertamente antagoniste a quelle del regime: una partita certo non semplice alla vigilia del secondo conflitto mondiale, ma portata avanti attraverso un'instancabile attività espositiva ed editoriale.⁶

È proprio per le Edizioni di Corrente che Lattuada pubblicava il suo *Occhio quadrato*. Inserito all'interno di questo contesto, il ritratto fotografico si caricava quindi inevitabilmente di alcuni valori ulteriori. Lo scatto, in primo luogo, sembrava proporre un'immagine nuova e per nulla scontata di artista e di uomo, capace di incarnare un orizzonte condiviso di valori culturali, esistenziali e persino politici. La figura di Manzù si poneva infatti in netta contrapposizione rispetto agli «spiriti eletti» che Lattuada citava nel saggio introduttivo del volume, «chiusi in casa a coltivare fiori di serra, fiori rarissimi e senza profumo». L'artista, all'opposto, sembrava incarnare quella che veniva definita come una «tesa volontà di vivere», una condivisa necessità di «tornare a esporsi in posizioni indifese», di fronte agli uomini e alla realtà.⁷ Il triplo ritratto, poi, assolveva anche a una funzione di esplicito carattere identitario: documentava infatti l'esistenza di una precisa rete di amicizie, che proprio nello studio di Manzù trovava uno dei suoi principali punti di raccordo. «È in quel pianterreno che incontro i miei amici antifascisti», avrebbe ricordato lo scultore, «è lì che ho fatto i ritratti di Montale e di Quasimodo».⁸

Possibilità quindi di lanciare un ponte nuovo tra arte e vita, di instaurare un dialogo intimo ed emotivamente coinvolto con i propri soggetti, di riconoscersi a vicenda come parte di un gruppo: come nel caso di Lattuada, furono queste alcune delle ragioni alla base del particolare interesse per il genere ritrattistico da parte degli artisti di Corrente. Prendendo le mosse da questi presupposti, il presente intervento propone quindi una riflessione intorno al significato, le declinazioni e le funzioni assunte dalla pratica del ritratto nel lavoro di giovani pittori come Renato Birolli, Bruno Cassinari, Renato Guttuso e molti altri: alcune tra le figure più interessanti e complesse da inquadrare all'interno dello sfaccettato panorama artistico italiano tra la fine degli anni Trenta e l'inizio del decennio successivo.

2. Per cominciare questa indagine è opportuno partire da una constatazione preliminare: intorno al 1940, in Italia, la pratica del ritratto era tanto diffusa quanto invece, dal punto di vista qualitativo, profondamente in crisi. Da un lato, infatti, sfogliando i cataloghi di quegli anni, ci si accorge di come l'uso di farsi ritrarre fosse ancora ampiamente in voga tra l'aristocrazia e l'alta borghesia.⁹ Dall'altro, però, trattandosi di un genere legato soprattutto a un rapporto di committenza diretta, la sua principale attrattiva, per molti pittori, sembrava consistere sostanzialmente nella sicurezza del pagamento, con una naturale tendenza ad assecondare in tutto le richieste – per lo più conservatrici e celebrative – degli acquirenti.¹⁰ Appartamenti e mostre sindacali risultavano così affollati da volti immobili e inespressivi: lunghe sequenze di notai, imprenditori e gerarchi, in mezzo ai quali non mancava mai qualche immagine della «solita grande signora impellicciata e imbrillantinata».¹¹ Si trattava, nella maggior parte dei casi, di stanchi epigoni della tradizione del ritratto di grande formato ottocentesco, spesso a metà strada tra un pacato naturalismo *fin de siècle* e le solide volumetrie novecentiste degli anni Venti.¹² «I ritratti non si chiedono più ai pittori», scriveva nel 1940 con tagliente sarcasmo Alberto Savinio, «ma ad alcuni specialisti dell'eufemismo».¹³ A questi fattori si aggiungeva poi la diffusa tendenza a leggere la pratica ritrattistica alla luce di una supposta continuità ideale con la tradizione del passato: un fattore che non solo assicurava al genere il pieno favore della critica più conservatrice,¹⁴ ma che lo rendeva anche uno strumento perfetto per assolvere a precise funzioni di carattere propagandistico particolarmente care al regime.¹⁵ Si rivela paradigmatico, da questo punto di vista, l'episodio della *Mostra del ritratto italiano nei secoli*, dall'antica Roma a Mussolini, organizzata nella primavera del 1938 nella Belgrado dell'alleato Milan Stojadinović.¹⁶

All'interno di un contesto del genere, Corrente si poneva come una voce nettamente fuori dal coro. Prendendo infatti le distanze dal sistema ufficiale e celebrativo del tempo, e sulla scorta delle recenti riflessioni teoriche di intellettuali di riferimento come Lionello Venturi e Antonio Banfi,¹⁷ il ritratto venne rilanciato all'interno del gruppo come uno strumento privilegiato d'indagine psicologica e di libertà stilistica ed espressiva. «La giovanissima arte che avrà vita e rimarrà», scriveva Alberto Lattuada nella primavera del 1938 sulla rivista, «sarà quella che ci potrà rivelare, studiandoli ardentemente, più intimi visi».¹⁸ Così, sembravano avere un valore quasi programmatico le considerazioni del giovanissimo Remo Cantoni (all'epoca allievo di Antonio Banfi a Milano) che, intervenendo su «Corrente» nel settembre del 1939, rifletteva su come il soggetto di un ritratto non andasse più concepito come mera immagine da replicare sulla tela, ma come un'«occasione» capace di instillare nell'animo dell'artista «un'eccitazione di vita». L'intera operazione pittorica, insomma, non poteva più essere intesa nei termini di una semplice traduzione naturalistica, in quanto «ogni opera d'arte, persino il ritratto, è deformazione, è trasfigurazione, è interpretazione».¹⁹

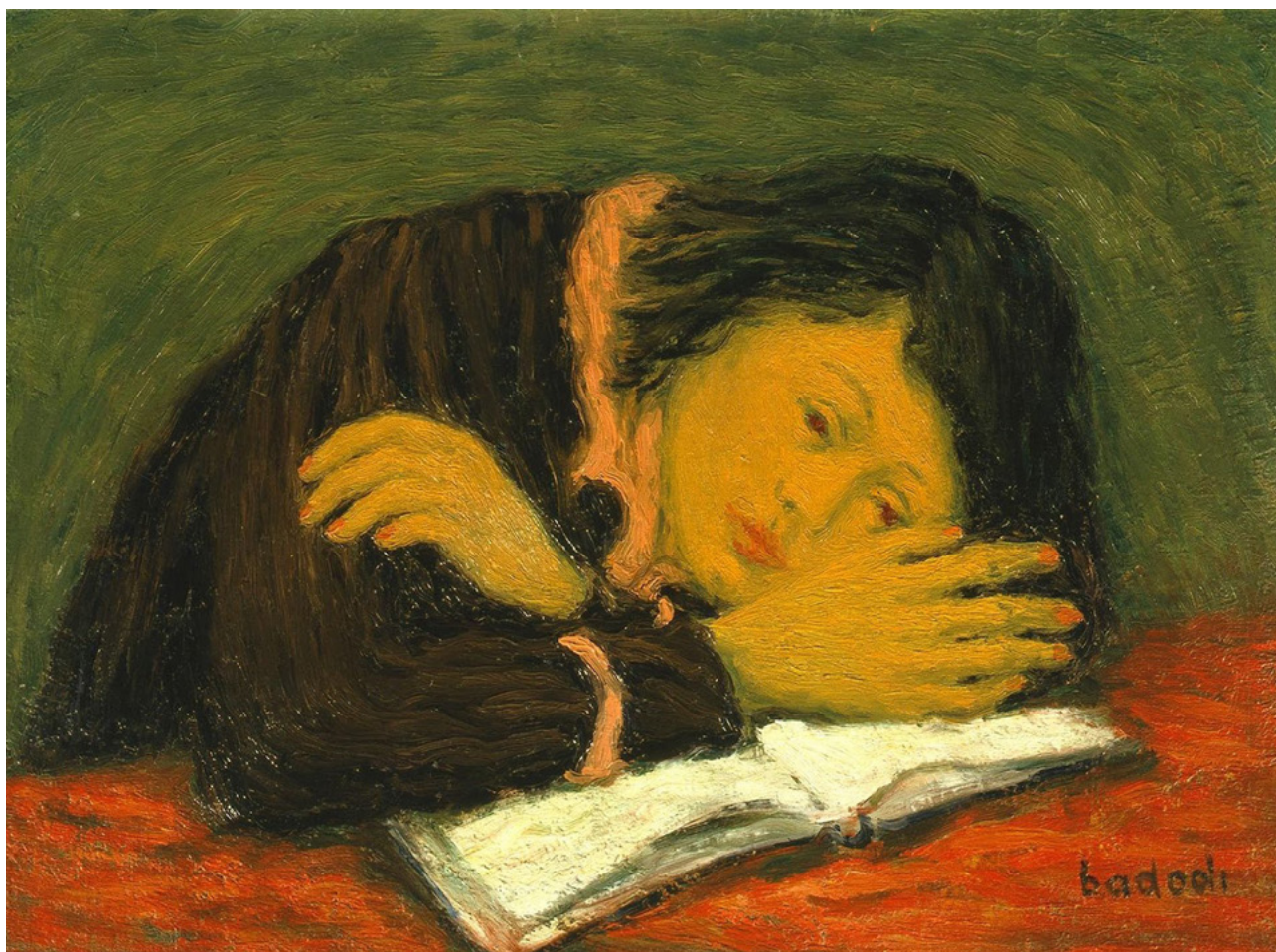
Osservazioni di questo tipo sembrano trovare una corrispondenza diretta nella produzione degli artisti gravitanti intorno al periodico. Seppure attraverso soluzioni stilistiche assai eterogenee, infatti, i lavori di questi pittori appaiono accomunati dall'esplicita volontà di stabilire un dialogo nuovo e più intimamente coinvolto con i propri modelli, smarcandosi recisamente dai canoni invalsi nella ritrattistica italiana degli anni precedenti. Vale quindi la pena di provare innanzitutto a mettere a fuoco alcuni degli aspetti che ricorrono con maggior frequenza all'interno di queste opere, ma soprattutto le soluzioni che, in maniera più determinante, segnarono allora un netto cambio di paradigma nelle modalità di rappresentazione dei propri soggetti.

Il primo dato che emerge da una verifica ad ampio raggio sui ritratti di Corrente è il diffuso senso di caricata accentuazione espressiva nella resa delle figure, tale da arrivare spesso a esiti di esplicita distorsione delle fisionomie. Del resto, è proprio nel concetto di «deformazione» che il pittore Arnaldo Badodi, intervenendo sul primo numero di «Vita Giovanile», riconosceva il «principio fondamentale dell'arte» contemporanea, oltre che l'unico mezzo atto a tradurre efficacemente «l'emozione che il singolo artista ha nei riguardi della realtà».²⁰ Alla luce di queste considerazioni, non sorprende rintracciare nelle opere del gruppo anche una crescente attenzione per effetti di intensa e violenta accensione cromatica, concepita in primo luogo come strumen-

to per misurarsi con una sfida di intimo scavo esistenziale ed emotivo del proprio soggetto (fig. 2). «Se dovessi morire», scriveva Beniamino Joppolo, uno dei letterati del gruppo, a Birolli, «ricordami e dipingimi rosso, verde e giallo come la bile, la disperazione, il fiele, il nichilismo, la fame [...] e tutte le cose grandi e belle e brutte e basse della terra che inombano, avviliscono e fanno diventare come i cenci lavati e battuti».²¹ Sarebbe difficile, oggi, descrivere in maniera più efficace il peculiare valore espressivo riconosciuto all'elemento cromatico e alle possibilità di deformazione del soggetto.

L'idea del ritratto come pratica volta a instaurare un intimo dialogo tra artista e modello, del resto, sembra riflettersi in numerose altre soluzioni visive riscontrabili nelle opere del gruppo. Una di queste, ad esempio, è la totale rinuncia ai vari sistemi di scritte, mensole e doppie cornici di vaga ascendenza quattrocentista, particolarmente in voga nella ritrattistica anni Venti, ma ancora rintracciabili, intorno al 1940, nei lavori di numerosi artisti italiani. Si trattava, del resto, di dispositi-

2. Arnaldo Badodi, *Ragazza* (*Ritratto di Anita*), 1941, olio su tela. Milano, Collezione Giuseppe Iannaccone. Courtesy: Collezione Giuseppe Iannaccone. Crediti: Studio Vandasch Fotografia.





3. Ernesto Treccani, *Ritratto di Joppolo*, 1941, olio su tela. Milano, Collezione Giuseppe Iannaccone. Courtesy: Collezione Giuseppe Iannaccone. Crediti: Studio Vandasch Fotografia.

vi volti implicitamente a stabilire una distanza, visiva ma soprattutto concettuale, tra la sfera dell'osservatore e quella del modello raffigurato, attestando in maniera quasi auratica la presenza di quest'ultimo in una dimensione-altra, ben distinta dal trascorrere della vita quotidiana. I ritratti di Corrente, all'opposto, proponevano un confronto diretto ed estremamente informale con i propri soggetti, presentati di solito da un punto di vista frontale e spesso anche inaspettatamente ravvicinato, tale da far saltare qualsiasi complesso impianto compositivo interno all'opera.

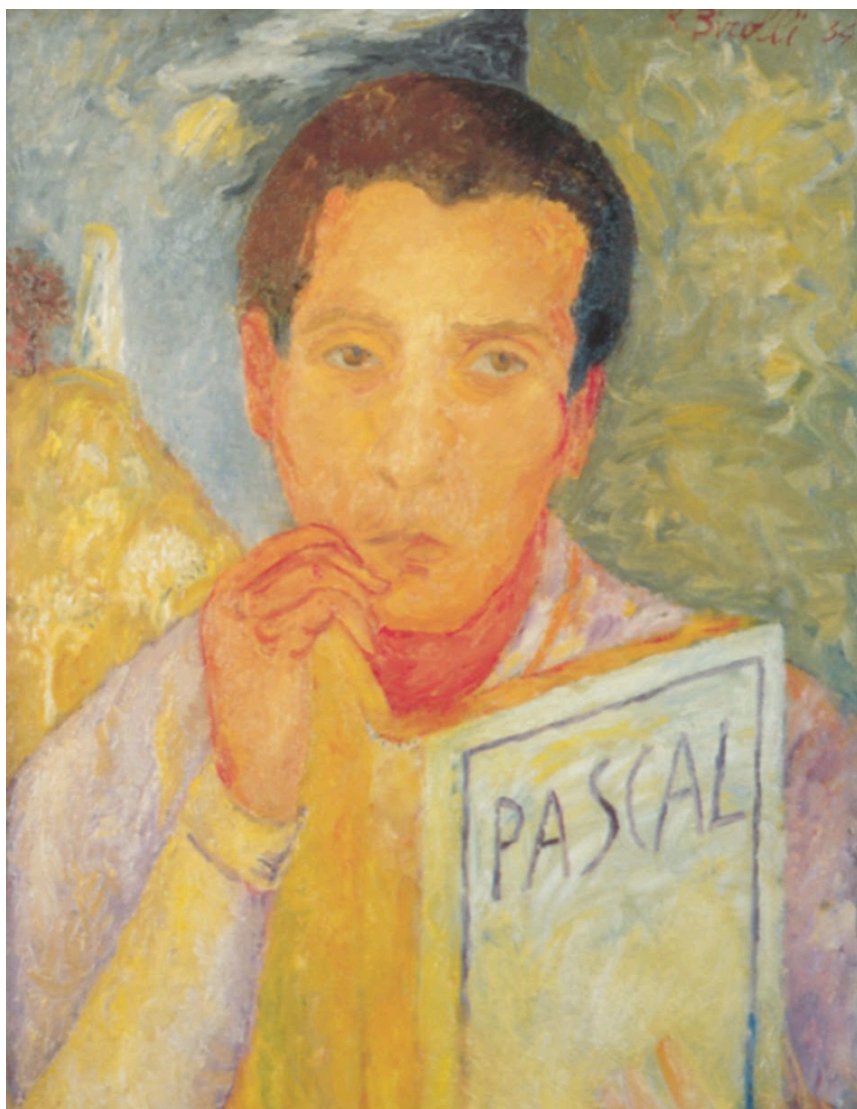
Si rivela esemplare, in tal senso, un ritratto come quello di *Beniamino Joppolo*, realizzato nel 1941 da Treccani (fig. 3). La scelta di un'inquadratura così stretta intorno alla figura e il formato piuttosto contenuto

della tela, in effetti, contribuiscono in modo determinante a stabilire un contatto intimo e confidenziale con il modello, dando al contempo al dipinto una struttura estremamente elementare, al limite del *naïf*. È vero che nel caso di Treccani, pittore autodidatta e allora alle prime armi, la scelta di limitarsi allo studio del viso dell'amico doveva rispondere anche a ragioni di maggior semplicità esecutiva. Il fatto però che soluzioni analoghe ritornino in maniera costante nei ritratti di diversi artisti del gruppo, come Fiorenzo Tomea o Gabriele Mucchi, sembra suggerire che alle ragioni tecniche si affiancasse anche e soprattutto una precisa volontà espressiva. Lo stesso Mucchi, non a caso, avrebbe ricordato come quel singolare modo di inquadrare le figure fosse presto diventata una vera e propria scelta programmatica, ideale nell'ottica di un ritratto «realista» e «psicologico», libero dalle interferenze di elementi estranei al soggetto.²²

A questo tipo di messa a fuoco sul modello, in effetti, si associavano anche altre soluzioni tutt'altro che scontate: da un lato, ad esempio, lo scarso rilievo riservato al vestiario, all'epoca spesso veicolo fondamentale per testimoniare il prestigio sociale della persona ritratta; dall'altro, la scomparsa di tutto l'armamentario di strumenti (squadre, compassi ecc.) che, da vent'anni a quella parte, avevano accompagnato i ritratti di architetti, ingegneri e professionisti di ogni tipo. Erano ormai distanti gli anni di imperante novecentismo in cui gli stessi artisti di Corrente avevano mosso i loro primi passi, quando Guttuso, ad esempio, aveva ritratto il padre *Gioacchino Guttuso* (1931) munito di metro da agrimensore e accompagnato da una lunga dedica in latino, in un'opera ancora fortemente debitrice nei confronti dei modelli di Achille Funi. Nei ritratti di dieci anni più tardi, al contrario, si registra un totale disinteresse per questo tipo di informazioni visive: i soggetti vengono presentati semplicemente nella loro condizione individuale, spogliati di qualsiasi ingombrante bagaglio professionale o troppo socialmente connotato. «Nella faccia dell'uomo non ci sono solo i segni del suo mestiere», avrebbe scritto pochi anni più tardi Joppolo a Giuseppe Migneco. Ripensando poi ai lavori dell'amico pittore verso il 1940, avrebbe significativamente fatto riferimento alla «costante preoccupazione» di «arrivare al fulcro dell'anima umana, oltre le limitazioni classicistiche [...] in quel punto in cui ognuno si sente solamente creatura umana di fronte alla vita».²³

Persino la pratica dell'autoritratto, in quest'ottica, si poneva in primo luogo come un'occasione privilegiata di intima riflessione, da parte dell'artista, intorno al proprio ruolo e alla propria identità individuale. Appare sintomatica, in tal senso, la quasi completa rinuncia dei pittori

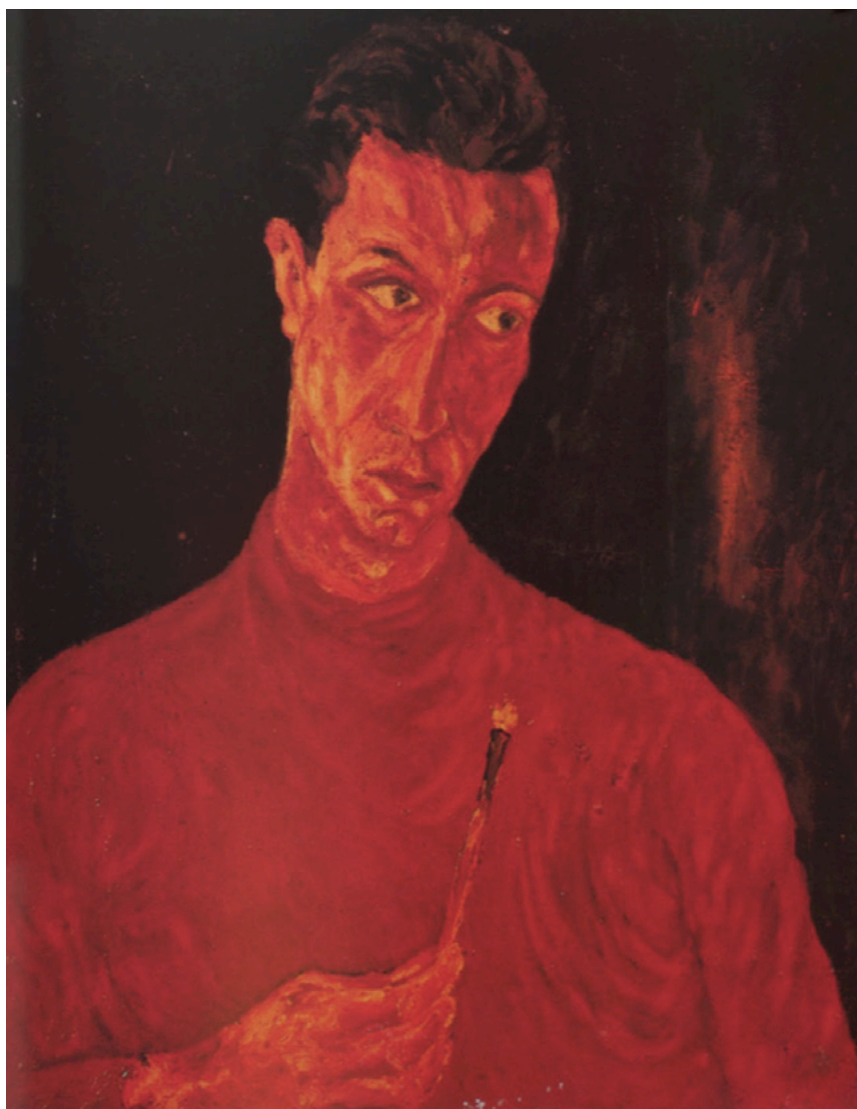
di Corrente a raffigurarsi con in mano gli attributi tipici del proprio mestiere: una scelta in netta controtendenza rispetto alla prassi del tempo. L'*Autoritratto* (1934) in cui Renato Birolli si raffigurò con in mano una copia delle *Pensées* di Pascal, ad esempio, sembra assumere il valore di una vera e propria dichiarazione d'intenti (fig. 4). Non è un caso, in effetti, che poco tempo più tardi Joppolo riportasse su «Corrente» proprio un passo del filosofo francese in cui si faceva riferimento alla «delusione» provata quando, «leggendo un libro, credevamo di trovare un uomo e invece abbiamo trovato semplicemente uno scrittore». «Trasformando “scrittore” in “pittore”», commentava puntualmente Joppolo, l'obiettivo di ogni artista sarebbe far sì che «dinanzi alle sue opere non troviamo semplicemente un pittore [...] ma



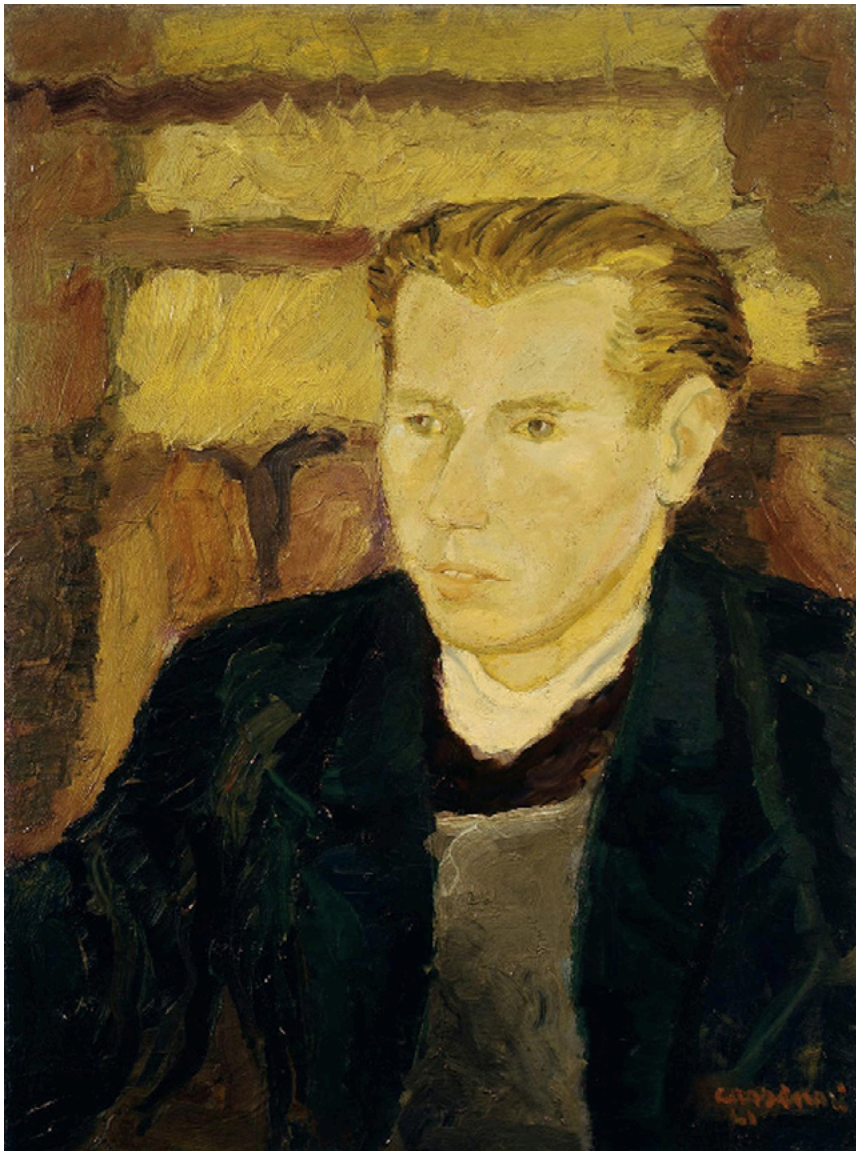
4. Renato Birolli, *Autoritratto*, 1934, olio su tela. Milano, collezione privata. Crediti: archivio dell'autore.

anche e soprattutto un uomo-pittore [...] un artista che crea e non un esteta». ²⁴ È facile immaginare che anche Birolli, per il suo autoritratto, avesse preso le mosse da un ragionamento analogo: ritraendosi con in mano le *Pensées* al posto di una più convenzionale tavolozza, l'artista sembrava in primo luogo affermare la volontà di presentarsi come un individuo e un intellettuale a tuttotondo, attivamente partecipe del proprio tempo e non isolato in una pura ricerca estetica.

D'altra parte, anche nei rari casi in cui i membri di Corrente si ritrasero in esplicita veste di pittori, gli strumenti di lavoro sembravano rispondere soprattutto alla necessità di rivendicare una dimensione profondamente umana, distante da qualsiasi empireo estetico o torre d'avorio. Nulla a che vedere, insomma, con il senso di aulica ufficialità



5. Piero Gaudi, *Autoritratto*, 1941-42, olio su tela. Milano, collezione privata. Crediti: archivio dell'autore.



6. Bruno Cassinari, *Ritratto di Ernesto Treccani*, 1941, olio su tavola. Milano, Collezione Giuseppe Iannaccone. Courtesy: Collezione Giuseppe Iannaccone. Crediti: Studio Vandasch Fotografia.

che aveva caratterizzato buona parte degli autoritratti degli anni Venti e Trenta in Italia. Si rivela esemplare, in tal senso, l'*Autoritratto* in rosso di Piero Gauli, realizzato durante la breve licenza trascorsa a Milano nel periodo natalizio tra 1941 e 1942, appena prima di partire per il fronte russo (fig. 5). L'artista, in questo caso, si era ritratto tenendo in primo piano il proprio pennello. Davanti a lui, però, non c'era traccia della tela, che finiva così per coincidere implicitamente con il rettangolo stesso del dipinto. Lo sguardo del pittore, poi, appariva distolto lateralmente, come richiamato da un fascio di luce visibile in lontananza, a illuminare uno sfondo altrimenti completamente immerso nell'oscurità. L'intero ritratto era intimamente percorso da quello che Gauli,

ripensando a quelle giornate milanesi, avrebbe descritto come un profondo stato di tensione, angoscia e «preoccupazione per quello che sarebbe stato». ²⁵ Davanti al dramma della guerra, insomma, la scelta di sottolineare il proprio mestiere di pittore equivaleva in primo luogo a rivendicare un'intima e sofferta posizione di uomo. «Quando la vita rompe gli argini», scriveva Treccani in un appunto privato dell'anno successivo, «un rosso copre paziente il profilo [...] e ci troviamo nudi con tutta la nostra miseria a stringere il pennello fra le mani». ²⁶

Un'ultima riflessione meritano infine i fondali di questi lavori. Assai frequenti sono infatti i casi di ritratti come quello di *Ernesto Treccani* (1941), di Bruno Cassinari, dove dietro le figure si articolano zone cromatiche indefinite, dai colori accesi e spesso del tutto antinaturalistici (fig. 6). A differenza di numerosi ritratti dell'epoca, però, queste ultime non costituiscono mai degli sfondi inerti, calati come sipari da palcoscenico alle spalle del modello: al contrario, sembrano porsi come vere e proprie casse di risonanza per le vibrazioni cromatiche e psicologiche dei soggetti, che appaiono rapidamente fermati sulla tela, quasi sul punto di dissolversi nelle tonalità eccitate del dipinto.

Nei casi in cui l'ambientazione risulta riconoscibile, invece, questa finisce quasi sempre per coincidere implicitamente con lo studio dell'artista, presentato come luogo destinato al lavoro e alla vita quotidiana, ma soprattutto come contenitore ideale di elementi dal preciso valore simbolico. Lo si nota ad esempio nel secondo *Ritratto di Salvatore Quasimodo* (1942) di Birolli, in cui il poeta è raffigurato insieme a una spiga e a uno dei girasoli che in quegli anni, in omaggio alla pittura di Van Gogh, affollavano le opere del pittore veronese. ²⁷ Altrettanto eloquente è però il caso di un'opera come il *Ritratto di Alberto Moravia* (1940-41), di Renato Guttuso (fig. 7), in cui alle spalle del modello spiccava l'immagine di un grande pastello picassiano, le *Deux baigneuses*, che Guttuso doveva aver visto all'interno della rivista francese «Minotaure», in un servizio dedicato all'atelier parigino del pittore spagnolo. ²⁸ Il tentativo di suggerire una corrispondenza ideale tra il proprio studio e quello picassiano, insomma, non avrebbe potuto essere più evidente.

3. Le opere di Corrente sembravano dunque smarcarsi dalle secche in cui pareva incastrata la ritrattistica italiana del tempo. Ma quali erano i principali punti di riferimento con cui questi lavori facevano i conti? Anche in campo ritrattistico, le attenzioni del gruppo si rivolsero in primo luogo verso la lunga tradizione romantico-impressionista francese e, senza apparente soluzione di continuità, in direzione delle più avanzate ricerche internazionali di inizio Novecento. ²⁹ Del resto, come

affermato da Edoardo Persico in occasione della celebre conferenza milanese su *L'ottocento della pittura europea* (1934), «il problema della pittura romantica», intesa in primo luogo dal critico come ricerca di una profonda relazione umana attraverso la pratica artistica, non si era affatto chiuso con la fine dell'Ottocento, ma risultava attivamente «proiettato fino a oggi», attraverso le esperienze internazionali dei primi decenni del secolo.³⁰ Gli interessi del gruppo di Corrente, in effetti, sembrarono rivolgersi proprio in direzione di quello che, già nel 1936, Birolli definiva nei termini di un «Romanticismo senza prefisso», privo quindi di rigidi confini cronologici e legato a un'idea più generale di libertà formale ed espressiva.³¹

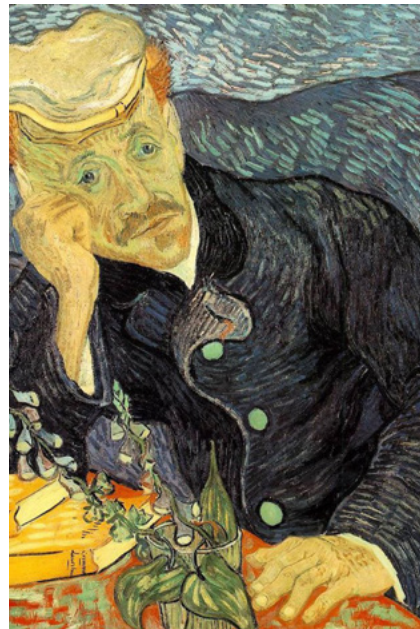
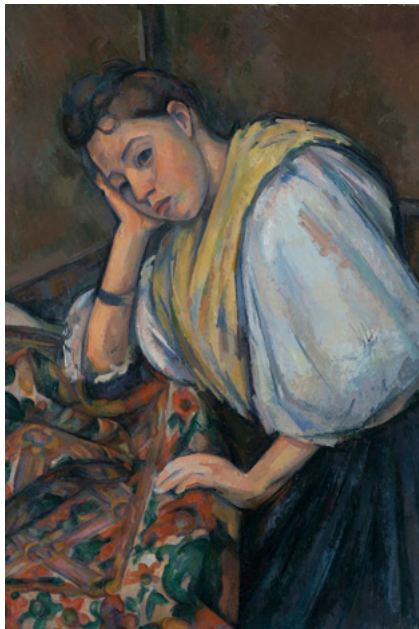


7. Renato Guttuso, *Ritratto di Alberto Moravia*, 1940-41, olio su tela. Milano, Pinacoteca di Brera. Crediti: Pinacoteca di Brera.

Attraverso quali vettori poteva però avvenire il dialogo con questi modelli internazionali? La prima opportunità determinante per mettere a fuoco una vera e propria linea del ritratto moderno era stata offerta, in Italia, dalla grande *Mostra del ritratto dell'Ottocento*, alla Biennale di Venezia del 1934.³² La maggioranza dei recensori, in quella occasione, si era limitata a leggere le opere del diciannovesimo secolo come una sorta di monito a evitare «artifici intellettualistici», rimanendo nel campo di una pacata osservazione naturalistica della figura umana.³³ Ai visitatori più avvertiti, però, non doveva essere sfuggita la possibilità di trarre dalla mostra veneziana suggestioni di carattere molto diverso.

Lamberto Vitali, ad esempio, nella sua recensione per «Domus», non si era fatto scrupoli a tralasciare del tutto i «disgraziatissimi maestri» dell'Ottocento italiano, concentrandosi invece sulla «riva amica della Francia [...] per ripercorrere la storia vera dell'arte moderna».³⁴ Tra le quasi cinquecento opere presenti in mostra il critico isolava quindi una sequenza molto ristretta che, se considerata con occhio retrospettivo, aiuta a capire in quale direzione potesse orientarsi anche lo sguardo della fetta più vivace dei giovani pittori che allora si affacciavano sulla scena artistica italiana. Si andava dall'*Autoritratto* di Delacroix al *Ritratto di Zola* di Manet, da quello della *Duchessa di Montejasi con le figlie* di Degas alla *Madame Charpentier* di Renoir, e ancora da un *Autoritratto* di Cézanne alla *Sorella di Émile Bernard* di Gauguin. La serie si chiudeva infine con gli unici due dipinti non francesi: il *Ritratto della madre* di Ensor e un *Autoritratto* di Van Gogh. In questi lavori Vitali rintracciava un'inaspettata libertà da qualsiasi rigida impostazione normativa, una condivisa attenzione per le possibilità espressive del mezzo cromatico, ma soprattutto l'esempio più vivo per un profondo rinnovamento della ritrattistica contemporanea. «Da questa lezione», affermava con decisione, «bisogna trarre le logiche conseguenze fino in fondo, senza paure e senza falsi pudori».³⁵

Più in generale, nel corso degli anni Trenta, non erano mancate ai giovani di Corrente le occasioni per confrontarsi con i capolavori della tradizione moderna d'oltralpe. Tra il 1934 e il 1938, la Biennale aveva ospitato importanti retrospettive di Manet, Degas e Renoir.³⁶ Quasi tutti i pittori del gruppo milanese, poi, si erano recati almeno una volta in viaggio di studio a Parigi, talvolta persino accolti da Lionello Venturi, sulla cui scrivania andava intanto prendendo forma lo storico catalogo cézanniano.³⁷ «C'era da studiare la pittura francese», avrebbe ricordato Mucchi, «nella grande città di Baudelaire e Delacroix».³⁸ Altri canali determinanti per la conoscenza della pittura internazionale, infine, erano stati assicurati dalla possibilità di sfogliare riviste come



«Minotaure», «Formes» o «Verve»,³⁹ oltre che dalla vasta circolazione delle prime cartoline a colori e dalle fondamentali pubblicazioni sui maestri europei edite in quegli anni da Scheiwiller.⁴⁰

Testimonianze di questo profondo interesse nei confronti della tradizione del ritratto moderno, del resto, si rintracciano puntualmente in molti lavori dei pittori del gruppo. Non sono infatti rari gli episodi di riprese dirette (e talvolta persino un po' ingenuie) da modelli internazionali che, a quelle date, dovevano apparire come punti di riferimento insostituibili per una ricerca che andasse in direzione di un'inedita intensità espressiva, formale e cromatica. Si prendano ad esempio i ritratti femminili di Badodi, in cui spesso le figure sembrano quasi dissolversi ed evaporare all'interno di un unico rigoglioso impianto decorativo. Buona parte di questi lavori sarebbero sostanzialmente inspiegabili senza il cruciale precedente dei ritratti renoiriani. Si può solo immaginare, del resto, l'impatto che poterono avere sul giovane artista milanese le accese tonalità e il peculiare tessuto pittorico di un ritratto come quello di *Jeanne Samary*, tra le opere più sorprendenti della personale dedicata al pittore francese alla Biennale del 1938. «Renoir è calore, pienezza, maturità», commentava in quell'occasione Giuseppe Marchiori, «il coraggio di osare gli veniva davanti al modello, era una presenza necessaria alla sua fantasia».⁴¹

Altrettanto determinante, per quanto in direzione di un più pausato equilibrio compositivo, si rivela l'esempio offerto dai ritratti cézanniani. Non è un caso, ad esempio, che a distanza di anni Tomea ricordasse

8. Renato Birolli, *Rosa che dorme tra i girasoli*, 1942, olio su tela. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. Crediti: Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

9. Paul Cézanne, *Giovane italiana appoggiata al tavolo*, 1895-1900 ca., olio su tela. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Crediti: The J. Paul Getty Museum.

10. Vincent Van Gogh, *Ritratto del dottor Paul Gachet*, 1890, olio su tela. Collezione privata. Crediti: Creative Commons – CC0.

ancora come una vera e propria epifania l'incontro con i lavori del maestro di Aix durante il suo soggiorno parigino del 1934-35.⁴² L'aria di severa e attonita immobilità dei ritratti di *Madame Cézanne*, del resto, sembra ritornare puntualmente in numerosi volti dipinti dal pittore cadornino nei secondi anni Trenta.⁴³ Così, è facile immaginare che anche un'opera come la cosiddetta *Jeune Italienne accoudée*, vista dal vero alla grande retrospettiva cézanniana all'Orangerie del 1936, fosse rimasta bene impressa nella mente di un pittore attento come Birolli:⁴⁴ tanto la posa malinconica della donna, quanto la partitura decorativa della tovaglia e il dettaglio dello schienale della sedia, sarebbero stati ripresi pedissequamente (per quanto filtrati attraverso l'evidente modello del *Dottor Gachet* vangoghiano) in uno dei ritratti di sua moglie *Rosa* nel 1942 (figg. 8-9-10).

Colpisce poi, sempre nel caso di Birolli, la puntuale attenzione riservata a certe eleganze disegnative e cromatiche tipiche dei ritratti di Amedeo Modigliani. Nel corso degli anni Trenta le origini ebraiche dell'artista avevano gravato pesantemente sulla fortuna italiana dei suoi lavori, additati dalla critica più conservatrice come tipico esempio di arte giudaico-massonica.⁴⁵ Specie all'indomani della promulgazione delle leggi razziali, quindi, rifarsi ai lavori del pittore livornese doveva suonare come un'aperta dichiarazione d'indipendenza, stilistica almeno quanto ideologica. Ciononostante, nel caso di un ritratto come quello della pianista *Enrica Cavallo* (1941) (fig. 11), Birolli non sembrava farsi scrupoli a guardare esplicitamente – seppure attraverso spessori materici molto diversi – a due dipinti modiglianeschi che nel corso degli anni precedenti avevano goduto di una certa visibilità: la cosiddetta *Italiana* (fig. 12), apparsa in riproduzione su «Formes»,⁴⁶ e l'*Almaisa*, vista persino dal vivo dal pittore alla Biennale del 1930.⁴⁷ La posa della figura, i dettagli bianchi vivacemente impostati sull'abito nero, ma soprattutto la fascia verticale sulla parte destra dello sfondo, sapientemente impiegata per suggerire un'elegante definizione spaziale dell'ambiente, appaiono infatti come indizi stringenti di questa parentela.

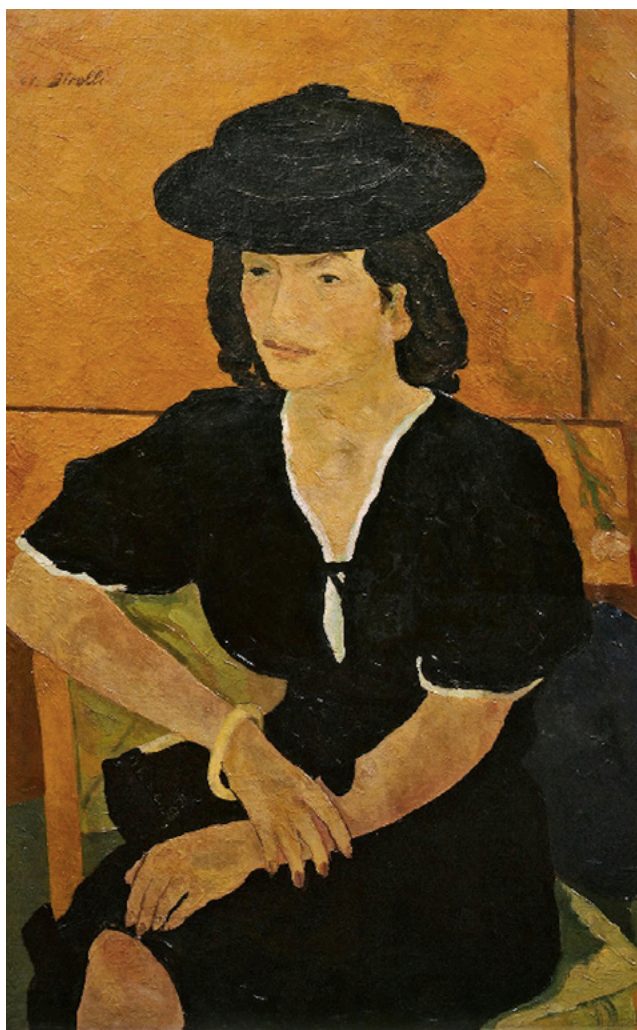
Potrebbe sorprendere, a questo punto, ritrovare tra le passioni visive dei giovani di Corrente anche un artista come Oskar Kokoschka, apparentemente del tutto estraneo rispetto al panorama visivo e culturale dell'Italia del tempo. In realtà, però, risale al 1942 la prima monografia italiana dedicata da Michelangelo Masciotta al pittore austriaco,⁴⁸ il cui nome, d'altra parte, era già stato speso nel gennaio del 1940 da Alberto Moravia nel testo introduttivo al catalogo di una personale di Guttuso alla Galleria Genova.⁴⁹ Lo stesso artista siciliano, peraltro, aveva chiamato in causa a più riprese la pittura di Kokoschka in alcuni appassio-

nati articoli pubblicati negli stessi mesi. In particolare, attraverso una lettura piuttosto azzardata ma certo assai evocativa, egli ne leggeva le opere sulla scia di quella stessa tradizione romantica così centrale negli interessi di Corrente,⁵⁰ ritrovandovi il senso di un «sentimento viscerale della forma», espressione di una profonda e drammatica urgenza di contatto umano con il prossimo.⁵¹

Non sembra quindi casuale la stretta affinità tra le pose e le pennellate deformanti di certi lavori di Gauli e quelle degli autoritratti del Kokoschka anni Dieci. Così, è probabile che anche un ritratto come quello di *Antonino Santangelo* (1942) (fig. 13), esposto da Guttuso alla Quadriennale romana del 1943,⁵² facesse direttamente i conti con la posa del celebre *Ritratto di Carl Moll*, che un certo scandalo aveva suscitato alla Biennale del 1932,⁵³ o con quella di *Franz Hauer* (fig. 14), da cui sembrava riprendere puntualmente la soluzione del libro, della

11. Renato Birolli, *Ritratto di Enrica Cavallo (Signora col cappello)*, 1941, olio su tela. Milano, Collezione Giuseppe Iannaccone. Courtesy: Collezione Giuseppe Iannaccone. Crediti: Studio Vandasch Fotografia.

12. Amedeo Modigliani, *L'italiana*, 1918-19 ca., olio su tela. New York City, Metropolitan Museum of Art. Crediti: Metropolitan Museum of Art.



vetrata dietro il modello e persino del colletto sinistro della camicia che scappava fuori dalla giacca. Guttuso, come è noto, stava allora facendo i conti soprattutto con le possibilità offerte dalla grammatica post-cubista, e la costruzione tesa e stereometrica della figura di Santangelo lo dimostra in maniera evidente.⁵⁴ Ciononostante, non va escluso che anche fonti apparentemente così distanti potessero convivere e combinarsi proficuamente nella ricerca del pittore bagherese, orientata in quegli anni anche in direzione di un'inedita intensità espressionista.

Il modello a cui i giovani di Corrente guardarono con maggior attenzione in campo ritrattistico, ad ogni modo, fu senza dubbio Vincent Van Gogh. D'altra parte, dopo la prima monografia curata da Mario Tinti nel 1933, l'interesse per il pittore olandese era andato progressivamente rafforzandosi anche in Italia.⁵⁵ Nel 1936 Lamberto Vitali aveva significativamente parlato dell'artista come un ideale «continuatore della corrente romantica».⁵⁶ Quello stesso anno, poi, Guido Ludovico Luzzatto aveva pubblicato il suo *Vincent Van Gogh*: una sorta di grande biografia critica condotta attraverso quella che fu, di fatto, la prima traduzione italiana dell'epistolario dell'artista, in cui tra i temi più ricorrenti spiccava proprio l'assoluta centralità della pratica ritrattistica.⁵⁷

13. Renato Guttuso, *Ritratto di Antonino Santangelo*, 1942, olio su tela. Milano, Collezione Giuseppe Iannaccone. Courtesy: Collezione Giuseppe Iannaccone. Crediti: Studio Vandrash Fotografia.

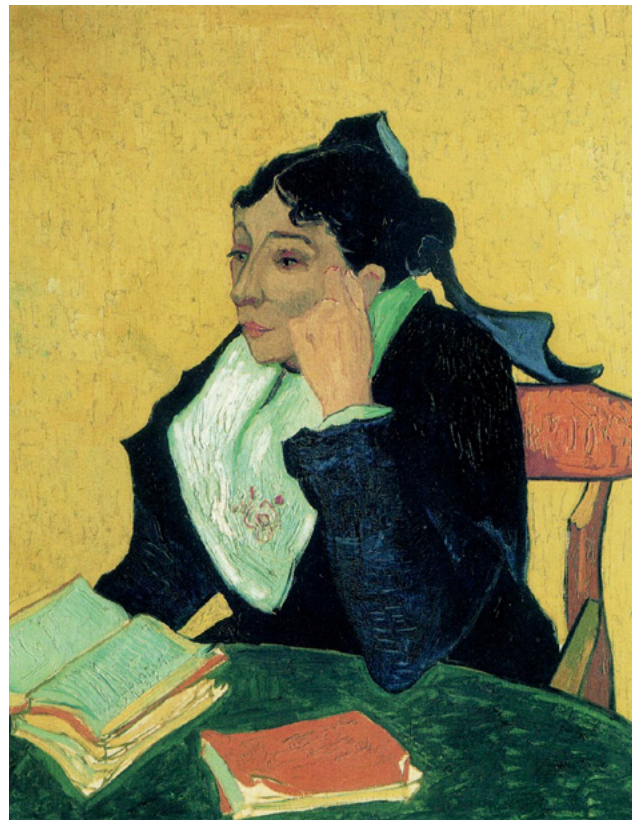
14. Oskar Kokoschka, *Ritratto di Franz Hauer*, 1913-14, olio su tela. Providence, Rhode Island School of Design Museum. Crediti: RISD Museum.



Non sorprende quindi che negli scritti degli artisti del gruppo ricorrono spesso riferimenti alle lettere di Van Gogh,⁵⁸ né che alcune fotografie dell'epoca documentino la presenza di riproduzioni di ritratti del pittore olandese all'interno dei loro atelier.⁵⁹ Tracce evidenti di questa attenzione, peraltro, si riscontrano anche nei loro lavori. Per un suo *Autoritratto* del 1937, ad esempio, Italo Valenti si rifece in maniera diretta allo sfondo, alla posa e all'impaginazione dei più iconici autoritratti vangoghiani della fine degli anni Ottanta, arrivando persino ad accentuare il colore rosso dei propri capelli, come per suggerire un'ulteriore somiglianza. Così, anche la *Sedia del pittore* (1939-40) di Cassinari non è che un omaggio ai due omonimi lavori realizzati da Van Gogh nel 1888.⁶⁰ Persino Treccani, a proposito del suo primo *Autoritratto* (1940-41), avrebbe ricordato come la scelta di firmarsi semplicemente «Ernesto» fosse soprattutto un «vezzo infantile per amore di Vincent», in omaggio all'abitudine dell'artista olandese di firmare le opere solamente per nome.⁶¹

L'insegnamento più profondo della pittura vangoghiana va però rintracciato nelle possibilità espressive offerte dalla generale semplificazione delle forme e dall'intensità timbrica e cromatica dei suoi lavori. È esemplare, in tal senso, il caso del *Ritratto della madre* (1939-40) di Birolli (nella cui biblioteca si conserva ancora una copia del volume di Luzzatto del 1936) (fig. 15).⁶² Al di là della soluzione iconografica del libro davanti alla figura, infatti, il rapporto cromatico tra l'abito scuro della donna, il fondale giallo cadmio e il tavolo verde bottiglia si rifaceva in maniera pedissequa alla più nota versione della cosiddetta *Arlésienne* (al netto di piccole differenze tonali, inevitabilmente legate a una conoscenza dell'opera attraverso tricromie) (fig. 16). La tavolozza di Van Gogh, del resto, era già da tempo al centro delle riflessioni dell'artista veronese, affascinato in particolare proprio dai quei «gialli» che, in una lettera dell'estate del 1938, l'amico critico Sandro Bini gli descriveva come «pieni [...] radianti di allucinata chiarezza», capaci di proiettare l'opera ben «al di là del senso umano, oltre la nostra definizione plastica».⁶³ Il cuore del problema ritrattistico, insomma, non stava più semplicemente nell'intercettare un'impressione visiva da riprodurre fedelmente all'interno dell'opera. La pratica del ritratto si poneva piuttosto come un momento d'incontro intimo con il modello: fonte per una serie di suggestioni emotive da tradurre nel dipinto attraverso una libera ricerca formale e cromatica.

4. «Si capisce proprio che un certo clima esiste», scriveva nella primavera del 1938 Mucchi a Marchiori, «e credo che una volta scoperta una



tale assonanza di idee, la si debba tenere gelosamente custodita».⁶⁴ Nel giro di Corrente, in effetti, anche la pratica ritrattistica assunse presto un preciso valore identitario, atto a documentare una rete ben definita di contatti e amicizie. Il genere, del resto, si prestava perfettamente a serrare le file di una ristretta comunità artistica, tracciandone i confini ma anche rafforzandone i legami interni. Gli esiti di un approccio di questo tipo possono essere messi a fuoco sostanzialmente in una duplice direzione: da una parte, quella delle modalità esecutive dei ritratti; dall'altra, quella delle loro destinazioni.

Un primo aspetto degno di nota, ad esempio, è l'impressionante diffusione, all'interno del gruppo, di ritratti disegnati di amici e colleghi. Molto spesso, anche alla luce di una maggior semplicità di traduzione a stampa rispetto alle opere dipinte, questi disegni erano destinati a comparire all'interno della rivista o dei volumi editi da «Corrente», come illustrazioni o persino in quarta di copertina.⁶⁵ Non di rado, però, si trattava anche di lavori destinati a rimanere nel giro di una circolazione esclusivamente privata. È esemplare, in tal senso, il *Ritratto di Birolli fatto da Modigliani* (questa, almeno, è la scritta che accompagna il disegno) realizzato a matita da Aligi Sassu sulla sovra-

15. Renato Birolli, *Ritratto della madre*, 1939-40, olio su tela. Firenze, Museo Novecento. Crediti: su concessione dei Musei Civici Fiorentini.

16. Vincent Van Gogh, *L'arlesiana*, 1888, olio su tela. New York City, Metropolitan Museum of Art. Crediti: Metropolitan Museum of Art.

coperta di una copia, ancora conservata nella biblioteca di Birolli, del volumetto Hoepli di Lamberto Vitali sui *Disegni di Modigliani*.⁶⁶ Al di là del riferimento a un comune modello ideale e stilistico, infatti, lo schizzo, con la sua adesione caricaturale ai più riconoscibili valori grafici modiglianeschi, assumeva soprattutto la dimensione di una dedica scherzosa tra amici. Quello del disegno rapido e informale, del resto, doveva essere percepito sostanzialmente come un esercizio quotidiano, legato alla possibilità di fissare alcuni momenti della vita del gruppo, tracciare i margini di un vero e proprio *hortus conclusus* e dare testimonianza di un rapporto di confidenza tra artista e modello (fig. 17). In una lettera inviata a Marchiori nel marzo del 1942, Mucchi raccontava con totale naturalezza del suo ultimo incontro con l'amico Umberto Saba: «Fu anche qui tempo fa e gli feci dei ritratti disegnati per una certa pubblicazione, ma il migliore è rimasto a me perché a lui non piaceva».⁶⁷

Se dinamiche di questo tipo sono in fondo facilmente comprensibili per un *medium* rapido, informale e dalla vocazione eminentemente privata come quello grafico, può sorprendere invece ritrovarne di analoghe nel caso dei ritratti dipinti. Colpisce, ad esempio, il sistematico rifiuto da parte degli artisti di Corrente di realizzare ritratti su commissione, rinunciando così ai vantaggi economici del rapporto di committenza su cui, di fatto, si basava buona parte della fortuna del genere intorno a quelle date. «Mi offrono di fare ritratti a 15.000 lire ai benefattori degli ospedali», scriveva nel maggio del 1941 Birolli a Bini, «li rifiuto tutti».⁶⁸ Così, un chiaro segnale d'insofferenza per le pretese degli acquirenti emerge anche dalla doppia rinuncia di Mucchi e Guttuso a ritrarre la moglie di Antonio Morassi, allora direttore di Brera: «non era mai contenta, non la facevo mai bella abbastanza», avrebbe ricordato Mucchi, «ma io sono un pittore, non un *Institut de Beautés*».⁶⁹

Guardando i ritratti di Corrente, in effetti, si rintracciano quasi esclusivamente volti di familiari, amici e colleghi legati in maniera più o meno diretta all'ambiente gravitante intorno alla rivista: soggetti che non solo davano l'opportunità di documentare un preciso giro di conoscenze, ma che soprattutto offrivano la possibilità di capovolgere le classiche dinamiche del rapporto modello-pittore, smarcandosi da qualsiasi obbligo celebrativo tipico dell'operazione ritrattistica. Di fatto, non era più l'artista a porsi al servizio della persona ritratta, ma quest'ultima a mettersi a sua disposizione, fornendo il proprio intimo contenuto umano come materiale per l'opera d'arte. Parlando del proprio ritratto realizzato da Birolli, ad esempio, Enrica Cavallo avrebbe

scritto all'amico pittore: «Non è l'arte che deve servire a me, ma io a lei, e posando per te ero felice di esserti utile».⁷⁰

A un rapporto così stretto tra pittori e modelli non poteva che associarsi una sostanziale informalità dei momenti di posa. Più che in sedute specifiche e pianificate, infatti, l'impressione è che i ritratti venissero realizzati durante gli incontri quotidiani negli atelier e nelle case degli artisti: veri punti nevralgici per la vita del gruppo.⁷¹ Mario De Micheli, ad esempio, avrebbe ricordato che Treccani dipinse il *Ritratto di Beniamino Joppolo*, una delle sue primissime opere, sotto lo sguardo di molti amici, durante una riunione nello studio di Cassinari.⁷² Così, in alcuni appunti e lettere dell'epoca, era lo stesso Birolli a descrivere le visite di Quasimodo per l'esecuzione del suo ritratto come momenti estremamente conviviali, condotti tra conversazioni appassionate sui classici della letteratura e il fumo di molte sigarette.⁷³ Un'atmosfera non diversa doveva respirarsi anche a Roma, nello studio di Guttuso in via Pompeo Magno: «quando venivo per le pose non eravamo mai soli», avrebbe ricordato Alberto Moravia, «c'erano sempre tanti amici che gironzolavano. Ascoltavamo Radio Londra, si mangiava qualche cosa tutti insieme, si discuteva».⁷⁴

Si trattava insomma di situazioni a tutti gli effetti comunitarie. I ritratti, in questo modo, assumevano anche una vera e propria funzione testimoniale dell'ambiente in cui prendevano forma, spesso ospitando una fitta trama di rimandi codificati a posizioni condivise. È il caso dei drappi rossi – decisamente più simili a bandiere che a panni domestici – rintracciabili in quasi tutti i ritratti guttusi dell'epoca, dedicati non a caso a molti dei protagonisti della vita politica clandestina della capitale. Lo stesso vale però anche per un'opera come *Fucilazione* (1943) di Treccani: da una nota privata dell'artista si apprende infatti che la figura maschile del dipinto era in realtà un ritratto dell'amico critico Raffaele De Grada jr., da poco rilasciato dopo una breve detenzione per contatti sospetti con il Partito Comunista clandestino.⁷⁵ «Si trattava di un emblema che ispirava tutti», avrebbe ricordato il pittore, «ci sentivamo possibili fucilati».⁷⁶

Tenendo conto di questi presupposti, vale la pena infine di riflettere anche sulle destinazioni dei ritratti di Corrente. Per molti di questi lavori sembra infatti saltare del tutto la tradizionale coincidenza tra soggetto e acquirente dell'opera. Realizzati di solito su iniziativa dell'artista, capitava piuttosto che venissero acquistati da terzi, spesso collezionisti di fiducia come Alberto della Ragione o Emilio Jesi.⁷⁷ Nei casi in cui i ritratti entravano in possesso del modello o di qualcuno a lui vicino, invece, si trattava quasi sempre di un dono da parte del



pittore. È ancora ben visibile, sul *Ritratto di Mario Alicata* (1940 ca.) di Guttuso, la dedica «a Mario», apposta in prossimità della firma in basso a destra. Così, ancora grazie ai taccuini di Treccani, è possibile ricostruire che il suo primo *Autoritratto* fu presto donato a Lidia De Grada: futura moglie dell'artista ma anche sorella del già citato Raffaele.⁷⁸ Si intuisce bene, anche in questo caso, l'esistenza di una vera e propria rete ristretta di conoscenze, entro cui questi lavori erano destinati a circolare.

Non era raro, d'altra parte, che i ritratti rimanessero a lungo negli atelier degli artisti, dove però continuavano ovviamente a essere visibili per la propria cerchia di amici e colleghi. Nel 1940, ad esempio, Giovanni Scheiwiller descriveva lo studio di Domenico Cantatore in via Rugabella come una piccola e umile stanza, la cui freddezza era

17. Renato Guttuso, *Ritratto di Renato Birolli, Salvatore Quasimodo, Giuseppe Migneco, Franco Rognoni e Lucio Fontana*, 1935, matita su carta. Roma, Collezione Archivi Guttuso. Crediti: © Renato Guttuso.

però attutita da «alcuni ritratti di bimbi e di amici» appoggiati alle pareti.⁷⁹ Così, nei suoi *Taccuini*, Birolli raccontava di quando Quasimodo aveva portato Montale nel suo studio appositamente per mostrargli il proprio ritratto.⁸⁰ Peraltro, quando nell'estate del 1942 l'opera fu venduta, non tardarono ad arrivare al pittore veronese le lettere di Sandro Bini e del regista Paolo Grassi, pronti a congratularsi con l'amico, ma anche a lamentarsi scherzosamente dell'impossibilità di rivedere il dipinto.⁸¹ Tra i principali obiettivi di questi lavori, del resto, c'era proprio quello di dare forma visibile a un sistema ristretto di relazioni e affinità intellettuali: un'operazione che, secondo un vero e proprio ideale di minoranza, non poteva che trarre forza da una condizione di visibilità semi-privata. «Tra i tanti morti», scriveva eloquentemente Marchiori a Birolli già nel 1936, «dimostriamo, almeno noi, di essere vivi».⁸²

Questa concezione intima, testimoniale e identitaria del ritratto sembra trovare un riflesso diretto persino nelle occasioni espositive. Sfogliando i cataloghi del tempo, ad esempio, ci si accorge di come quasi mai questi lavori venissero presentati in contesti affollati e potenzialmente dispersivi come le mostre sindacali o i grandi concorsi statali. Anche nei rari casi in cui si verificarono situazioni di questo tipo, comunque, ci si trova di fronte a episodi particolarmente eloquenti, come quello del Premio Bergamo del 1941, dove ciascun artista di Corrente presentò il ritratto della compagna di un amico legato alla rivista: Birolli quello di *Enrica Cavallo*, fidanzata di Paolo Grassi, Cassinari quello di *Rosetta*, identificabile con Rosa Rossi, da poco più di un anno moglie di Birolli, Treccani quello della ballerina *Pucci Cumani*, compagna di Quasimodo, Mucchi quello di sua moglie *Genni*.⁸³ Difficile che una sequenza simile di opere potesse essere casuale: l'obiettivo era ancora una volta quello di serrare le file, fare rete, affermando così una coesa identità comune.

Molto più spesso, però, i ritratti trovarono posto all'interno di collettive del gruppo o di mostre personali, ospitate di solito in precise gallerie di riferimento: tra le altre, la Galleria Genova, gestita nel capoluogo ligure da Stefano Cairola, e poi soprattutto la Bottega di Corrente, inaugurata nel dicembre del 1940 al numero 9 di via della Spiga a Milano. Gli artisti, in queste occasioni, dovevano essere ben consapevoli di rivolgersi a un pubblico decisamente più raccolto e selezionato. La scelta di presentare attraverso le proprie opere i volti di familiari, amici e colleghi sembrava quindi assolvere soprattutto allo scopo di rivendicare un proprio intimo spazio di azione, tracciando i confini di un ambiente fondato su affetti privati, rapporti di amicizia e di reciproca

stima. Non sembra un caso, ad esempio, che nel dicembre del 1941 Guttuso decidesse di esporre a Milano un proprio *Autoritratto* insieme quello – strettamente imparentato anche dal punto di vista stilistico – di *Alberto Moravia*. L'obiettivo era evidentemente quello di affermare un'identità comune, sottolineando, agli occhi del pubblico, il proprio intimo legame con lo scrittore romano.⁸⁴

In un breve appunto dei secondi anni Trenta, Birolli scriveva: «Il tempo saprà che vivemmo in pochi a testimoniarsi reciprocamente la validità della nostra vita, e che l'opera non campò pretese superiori a questa modesta ma precisa testimonianza».⁸⁵ Le parole del pittore sembrano riassumere in maniera esemplare il significato assunto dalla pratica ritrattistica all'interno di Corrente: conservare la memoria di un preciso momento storico, stabilire un senso di appartenenza comune, rivendicare, attraverso il proprio lavoro di artisti, un'irriducibile posizione di uomini.

¹ Antonello Frongia, *Fine della città. Occhio quadrato di Alberto Lattuada*, Scalpendi, Milano, 2018.

² Alberto Lattuada, *Occhio quadrato*, Edizioni di Corrente, Milano, 1941, tav. XXIV.

³ Si veda: Italo Zannier, *L'io e il suo doppio. Piccola storia del ritratto fotografico in Italia*, in *Un secolo di ritratto fotografico in Italia. 1895-1995*, a cura di Italo Zannier, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, 11 giugno-15 ottobre 1995), Alinari, Firenze, 1995, pp. 11-23.

⁴ Achille Del Bello, *Uomo io ti conosco*, Garzanti, Milano, 1940, p. 104.

⁵ Emilio Vedova in *Corrente. Litografie. Badodi, Birolli, Cassinari, Cherchi, Fontana, Guttuso, Migneco, Morlotti, Sassu, Treccani, Valenti, Vedova*, Teodorani, Milano, 1967.

⁶ Per una panoramica sul movimento di Corrente: *Corrente. Il movimento di arte e cultura di opposizione 1930-1945*, a cura di Mario De Micheli, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 25 gennaio-28 aprile 1985), Vangelista, Milano, 1985; *Artisti di Corrente 1930-1990*, a cura di Elena Pontiggia, catalogo della mostra (Busto Arsizio, Palazzo Bandiera, 16 novembre 1991-12 gennaio 1992; Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 19 gennaio-1 marzo 1992), Vangelista, Milano, 1991; *Ernesto Treccani e il movimento di Corrente*, a cura di Marina Pizziolo, catalogo della mostra (Busto Arsizio, Fondazione Bandiera e Palazzo Cicogna, 25 ottobre 2003-29 febbraio 2004), Skira, Milano, 2003; *Corrente: le parole della vita*, a cura di Marina Pizziolo, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 18 giugno-7 settembre 2008), Skira, Milano, 2008; *Il movimento di Corrente*, a cura di Elena Pontiggia, Abscondita, Milano, 2012; Mattia Patti, *La pittura di Corrente, tra colore e realtà*, in *Collezione Giuseppe Iannaccone. Italia 1920-1945. Una nuova figurazione e il racconto del sé*, a cura di Alberto Salvadori e Rischa Paterlini, Skira, Milano, 2016, pp. 97-103.

⁷ Lattuada, *Occhio quadrato*, cit., pp. 13-14.

⁸ Giacomo Manzù in Costanzo Costantini, *Ritratto di Renato Guttuso*, Caminia, Brescia, 1985, p. 57.

⁹ Alla fine degli anni Trenta si assiste a un proliferare di concorsi dedicati al ritratto. Si veda, ad esempio: *XXI Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Milano, Bestetti & Tumminelli, Milano, 1938, pp. 16-17; *Premio San Remo 1939. Pittura, ritratto*, catalogo della mostra (San Remo, Villa Comunale, dal 23 luglio 1939), Gandolfi, San Remo, 1939; *XXII Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Bestetti & Tumminelli, Milano, 1940, pp. 195-220.

¹⁰ In quegli anni vengono pubblicati numerosi racconti incentrati sulla pratica del ritratto, che aprono un'utile finestra sulle modalità esecutive del tempo. Tra i temi più ricorrenti: la fatica delle sedute di posa, l'uso ricorrente di fotografie, la vanità degli acquirenti e la posizione del tutto subordinata degli artisti, interessati al genere soprattutto per la sicurezza del pagamento. Si veda: Lucio D'Ambra, *Ritratti*, «Corriere della Sera», 22 giugno 1935, p. 3; *Storia di un ritratto*, «Corriere della Sera», 23 aprile 1937, p. 6; *I peli sul ritratto*, «Corriere della Sera», 8 maggio 1938, p. 4; Radius, *Un ritratto*, «Corriere della Sera», 17 luglio 1939, p. 3.

¹¹ Vincenzo Costantini, *Il paesaggio lombardo e il ritratto alla XII Sindacale*, «L'Illustrazione Italiana», 18 ottobre 1942, pp. 410-411 (410).

¹² Un'utile ricognizione sul tema 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.

¹³ Alberto Savinio, *Autopresentazione*, «Bollettino della Galleria del Milione», 66, 15 aprile-1° maggio 1940.

¹⁴ Si veda: Ugo Ojetti, *La XXI Biennale d'arte a Venezia. I pittori italiani*, «Corriere della Sera», 28 giugno 1938, p. 3; Gio-

gio De Chirico, *I ritratti*, «L'Illustrazione Italiana», 10 maggio 1942, pp. 450-451.

¹⁵ Franco Sborgi, *Ritratti di Mussolini. Fra identificazione classica e assonanze d'avanguardia*, in *Il ritratto storico nel Novecento*, cit., pp. 57-73.

¹⁶ Sulla funzione propagandistica dei ritratti si veda: Lorenzo Carletti, Cristiano Giometti, «Un altro sfallo del 1938»: la Mostra del ritratto italiano nei secoli a Belgrado, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLXVIII, 2009-2010, pp. 257-290.

¹⁷ Ho cercato di mettere a fuoco il peso delle riflessioni sul ritratto di Venturi e Banfi all'interno del contesto italiano degli anni Trenta in: Giorgio Motisi, *Lionello Venturi, Antonio Banfi e Carlo Levi. Verso una nuova ritrattistica al passaggio tra anni Venti e Trenta*, «La Diana», 3, 2022, pp. 87-104. 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.

¹⁸ Alberto Lattuada, *Quadernetto*, «Vita Giovanile», I, 8, 15 maggio 1938, p. 4.

¹⁹ Remo Cantoni, *Per gli artisti. Contro i retrogradi*, «Corrente di Vita Giovanile», II, 16, 15 settembre 1939, pp. 4-5 (4).

²⁰ Arnaldo Badodi, *Pitture e pubblico*, «Vita Giovanile», I, 1, 1° gennaio 1938, p. 4.

²¹ Lettera di Beniamino Joppolo a Renato Birolli, seconda metà anni Trenta. Archivio Contemporaneo Bonsanti, Firenze, Fondo Renato e Rosa Birolli (d'ora in poi: ACB), RB.I.254.2. La lettera è databile sulla base di alcuni riferimenti al ritorno di Joppolo in Sicilia.

²² Gabriele Mucchi, *Le occasioni perdute*, Mazzotta, Milano, 2001, pp. 92-93.

²³ Lettera di Beniamino Joppolo a Giuseppe Migneco, seconda metà anni Quaranta o inizio anni Cinquanta. Archivio Fondazione Corrente, Milano (d'ora in poi: AFC), 1.11 Documenti e materiali di Corrente, U. 1. La lettera è databile sulla base di alcuni riferimenti alla successiva produzione neorealista di Migneco.

- ²⁴ Beniamino Joppolo, *Il pittore Migneco*, «Corrente di Vita Giovanile», III, 5, 15 marzo 1940, p. 4.
- ²⁵ Piero Gaudi in *Piero Gaudi*, a cura di Benedetto Patera, Il Vespro, Palermo, 1975.
- ²⁶ Ernesto Treccani, nota privata, 3 luglio 1943. AFC, 1.1.1 *Diario (documenti personali)*, U. 1. Poi in: Ernesto Treccani, *Arte per amore*, Giordano, Milano, 1966, p. 33.
- ²⁷ «Cinque anni d'emozioni e di pittura [...] e io che pensavo a Van Gogh [...] non v'è pianta più umana» in: Renato Birolli, *Girasoli*, 1940-45, in Renato Birolli, *Taccuini*, Einaudi, Torino, 1960, p. 234.
- ²⁸ André Breton, *Picasso dans son éléments*, «Minotaure», I, 1, 1933, pp. 9-37 (10). Cfr. Chiara Perin, *Guttuso e il realismo in Italia 1944-1954*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2020, pp. 40-41.
- ²⁹ Sulle attenzioni neoromantiche nella Milano del tempo si veda: Elena Pontiggia, *Una stagione neo-romantica. Pittura e scultura a Milano negli anni Trenta*, in *Milano anni Trenta*, a cura di Elena Pontiggia e Nicoletta Colombo, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 2 dicembre 2004-27 febbraio 2005), Mazzotta, Milano, 2004, pp. 9-37.
- ³⁰ Edoardo Persico, *L'ottocento della pittura europea* (17 febbraio 1934, Galleria Milano), in Edoardo Persico, *Tutte le opere. 1923-1935*, a cura di Giulia Veronesi, Edizioni di Comunità, Milano, pp. 195-207 (196).
- ³¹ Renato Birolli in Lamberto Vitali, *Dove va l'arte italiana?*, «Domus», 108, dicembre 1936, p. 55.
- ³² Antonio Maraini, *Il ritratto dell'800*, in *XIX Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Bestetti & Tumminelli, Milano, 1934, pp. 13-15.
- ³³ Franco Abbiati, *La Diciannovesima Biennale. Il ritratto ottocentesco e l'arte nostra contemporanea*, «Emporium», LXXXIX474, giugno 1934, pp. 323-389 (326).
- ³⁴ Lamberto Vitali, *Scultura e ottocento alla Biennale di Venezia*, «Domus», 79, luglio 1934, pp. 36-38 (38).
- ³⁵ *Ibidem*.
- ³⁶ *XIX Esposizione internazionale*, cit., pp. 4, 282-283; *XX Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Bestetti & Tumminelli, Milano, 1936, pp. 259-260; *XXI Esposizione internazionale*, cit., pp. 91, 245-246.
- ³⁷ «A Parigi ho trovato Venturi, che fu d'una rara cortesia [...] regalandomi per ultimo due grossi volumi su Cézanne» in: lettera di Renato Birolli a Giuseppe Marchiori, 17 novembre 1936, in *Renato Birolli 1935*, a cura di Fabrizia Lanza Pietromarchi, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 18 ottobre-23 novembre 1996), Grafiche Aurora, Verona, p. 118.
- ³⁸ Gabriele Mucchi, *Le occasioni perdute*, cit., p. 105.
- ³⁹ Renato Guttuso, *Su Corrente* (1978), in Renato Guttuso, *Scritti*, a cura di Marco Carapezza, Bompiani, Milano, 2013, pp. 657-662 (659).
- ⁴⁰ Si veda: *Giovanni e Vanni Scheiviller editori. Catalogo storico 1925-1999*, a cura di Laura Novati, UNICOLPI, Milano, 2013.
- ⁴¹ Giuseppe Marchiori, *La ventunesima Biennale di Venezia*, «Emporium», LXXXVII, 522, giugno 1938, pp. 285-318 (288).
- ⁴² Fiorenzo Tomea in Gian Luigi Giovanola, *Fiorenzo Tomea*, Epi, Milano, 1953.
- ⁴³ Si veda: Guido Bezzola, *Tomea*, Edizioni San Fedele, Milano, 1962, p. 13.
- ⁴⁴ «Parto per Parigi, vado da Cézanne e mi ci fermo 15 giorni» in: lettera di Renato Birolli a Vincenzo Puglielli, 3 ottobre 1936. ACB, RB.I. 363 n. 16.
- ⁴⁵ Si veda: Laura Iamurri, *Espressionismo e identità ebraica: il caso Modigliani e la scuola romana di via Cavour*, in *L'espressionnisme: une construction de l'autre*, a cura di Dominique Jarrassé e Maria Grazia Messina, Editions Esthétiques du Divers, Bordeaux, 2012, pp. 152-165.
- ⁴⁶ Maud Dale, *Vérisme et Stylisation. Modigliani*, «Formes», XIII, ottobre 1931, p. 132.
- ⁴⁷ L'opera è visibile nella fotografia della sala: *XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, 1930, Mostra di Amedeo Modigliani*. Fototeca A.S.A.C., Venezia (ID. S 3363999).
- ⁴⁸ Michelangelo Masciotta, *Disegni di Kokoschka*, Flli Parenti, Firenze, 1942.
- ⁴⁹ *Renato Guttuso e Adriana Pincherle*, testo di Alberto Moravia, catalogo della mostra (Genova, Galleria Genova, 17-31 gennaio 1940), Galleria Genova, Genova, 1940.
- ⁵⁰ Renato Guttuso, *Scultura e stranieri alla XXII Biennale*, «Le Arti», III, 1, ottobre-novembre 1940, pp. 42-54 (52).
- ⁵¹ Renato Guttuso, *Una mostra di quattro artisti alla Galleria di Roma*, «Le Arti», II, 3 febbraio-marzo 1940, pp. 196-197 (197).
- ⁵² *IV Quadriennale d'arte nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, maggio-luglio 1943), Casa Editrice Mediterranea, Roma, 1943, p. 41.
- ⁵³ Ugo Nebbia, *La Diciottesima Biennale. Gli stranieri*, «Emporium», LXXV, 450, giugno 1932, pp. 338-432 (405, 408).
- ⁵⁴ Si veda: Enrico Crispolti, *Il realismo espressionista: i "nuovi romantici" (i Premi Bergamo, il Cubismo e l'Europa): 1940-1945*, in *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, a cura di Enrico Crispolti, Mondadori, Milano, 1983, pp. CXL-CLXVII.
- ⁵⁵ Mario Tinti, *Van Gogh*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1933.
- ⁵⁶ Lamberto Vitali, *Vincent Van Gogh*, Hoepli, Milano, 1936, p. 15.
- ⁵⁷ «Dopo tutto, non c'è niente al mondo di così interessante come gli uomini, e non si ha mai finito di studiarli» in: Guido Ludovico Luzzatto, *Vincent Van Gogh*, Guanda, Modena, 1936, p. 139.
- ⁵⁸ Renato Guttuso, *Appunti sulla pittura*, «Il Selvaggio», XVII, 2, 15 aprile 1940; Birolli, *Taccuini*, cit., p. 37.
- ⁵⁹ Si veda: Mucchi, *Le occasioni perdute*, cit., p. 122; Renato Birolli, *Figure e luoghi 1930-1959*, a cura di Elena Pontiggia e Vivia-

na Birolli, catalogo della mostra (Torino, Museo Ettore Fico, 9 marzo-26 giugno 2016), MEF, Torino, 2016, p. 16.

⁶⁰ Per il riferimento alle *Sedie: Milano anni Trenta*, cit., p. 234.

⁶¹ Lettera di Ernesto Treccani ad Antonio Stelletti, 15 aprile 1991, in *Artisti di Corrente*, cit., pp. 42-43.

⁶² Renato Birolli. *Biblioteca*, a cura di Alessandro Della Latta, Scalpendi, Milano, 2014, p. 106.

⁶³ Lettera di Renato Birolli a Sandro Bini, estate 1938. ACB, RB.I.59.18. La lettera è databile grazie ad alcuni riferimenti alla mostra birolliana alla Galleria Arcobaleno di Venezia.

⁶⁴ Lettera di Gabriele Mucchi a Giuseppe Marchiori, 6 maggio 1938. Archivio Giuseppe Marchiori, Lendinara (d'ora in poi: AGM), Fondo Gabriele Mucchi.

⁶⁵ Era un uso in linea con la prassi editoriale del tempo. Si veda: *Disegno italiano fra le due guerre*, a cura di Pier Giovanni Castagnoli e Paolo Fossati, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica, 28 luglio-15 ottobre 1983), Panini, Modena, 1983.

⁶⁶ Renato Birolli. *Biblioteca*, cit., p. 155.

⁶⁷ Lettera di Gabriele Mucchi a Giuseppe Marchiori, 20 marzo 1942. AGM, Fondo Gabriele Mucchi.

⁶⁸ Lettera di Renato Birolli a Sandro

Bini, maggio 1941, in *Carteggio Bini-Birolli*, a cura di Gian Maria Erbesato, Neri Pozza, Vicenza, 1986, p. 45.

⁶⁹ Mucchi, *Le occasioni perdute*, cit., pp. 170-171.

⁷⁰ Lettera di Enrica Cavallo a Renato Birolli, 23 ottobre 1942, in *Collezione Giuseppe Iannaccone*, cit., p. 188.

⁷¹ Sugli incontri del gruppo si veda: Raffaele De Grada, *La grande stagione*, Anthelios, Milano, 2001, pp. 89, 106; Mucchi, *Le occasioni perdute*, cit., pp. 132-135, 147-149.

⁷² Mario De Micheli, *Treccani*, 1962, Edizioni del Milione, Milano, 1962.

⁷³ Birolli, *Taccuini*, cit., p. 84; *Carteggio Bini-Birolli*, cit., p. 50.

⁷⁴ *Moravia by Guttuso. Incontro d'eccezione tra un grande scrittore e un grande pittore* (1982), in Alberto Moravia, *Non so perché non ho fatto il pittore. Scritti d'arte 1934-1990*, Bompiani, Milano, 2017, pp. 325-334 (330).

⁷⁵ Ernesto Treccani, nota privata, 19 giugno 1943. AFC, 1.1.1 *Diario (documenti personali)*, U. 1. Poi in: Treccani, *Arte per amore*, cit., p. 23.

⁷⁶ Ernesto Treccani in Antonello Negri, *Ernesto Treccani*, Fabbri, Milano, 1989, p. 40.

⁷⁷ Sui rapporti dei due collezionisti con Corrente si veda: Gian Alberto

Dell'Acqua, *La collezione Emilio e Maria Jesi*, Amici di Brera, Milano, 1981; Chiara Toti, *Alberto Della Ragione. Collezionista e mecenate del Novecento*, Olschki, Firenze, 2017.

⁷⁸ Ernesto Treccani, nota privata, 16 giugno 1943. AFC, 1.1.1 *Diario (documenti personali)*, U. 1.

⁷⁹ Giovanni Scheiwiller in *Il Tesoretto. Almanacco delle Lettere e delle Arti*, Primi Piani, Milano, 1940.

⁸⁰ Birolli, *Taccuini*, cit., p. 135.

⁸¹ «Ho saputo che il ritratto del grande poeta è stato venduto: conclusione BINI-GRASSI: non lo rivedremo più. Scherzi a parte: felicitazioni, di cuore» in: lettera di Paolo Grassi a Renato Birolli, estate 1942. ACB, RB.I.235.12.

⁸² Lettera di Giuseppe Marchiori a Renato Birolli, 9 ottobre 1936. AGM, Fondo Renato Birolli.

⁸³ *III Premio Bergamo. Mostra nazionale di pittura*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, settembre-ottobre 1941), Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo, 1941.

⁸⁴ Renato Guttuso, *Orfeo Tamburi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Barbaroux, 28 dicembre 1941-11 gennaio 1942), Galleria Barbaroux, Milano, 1941.

⁸⁵ Birolli, *Taccuini*, cit., p. 47.