

757.09453

Il ritratto nel Veneto

1866-1945

a cura di

SERGIO MARINELLI

testi di

DIEGO ARICH, ELENA CASOTTO, STEFANO FRANZO, LUCIA GAVA,
LUCIA IEVOLELLA, SERGIO MARINELLI, GIORGIO MARINI,
FEDERICA MILLOZZI, ALBERTO PRANDI,
ANNA CHIARA TOMMASI

Proprietà artistiche e letterarie riservate

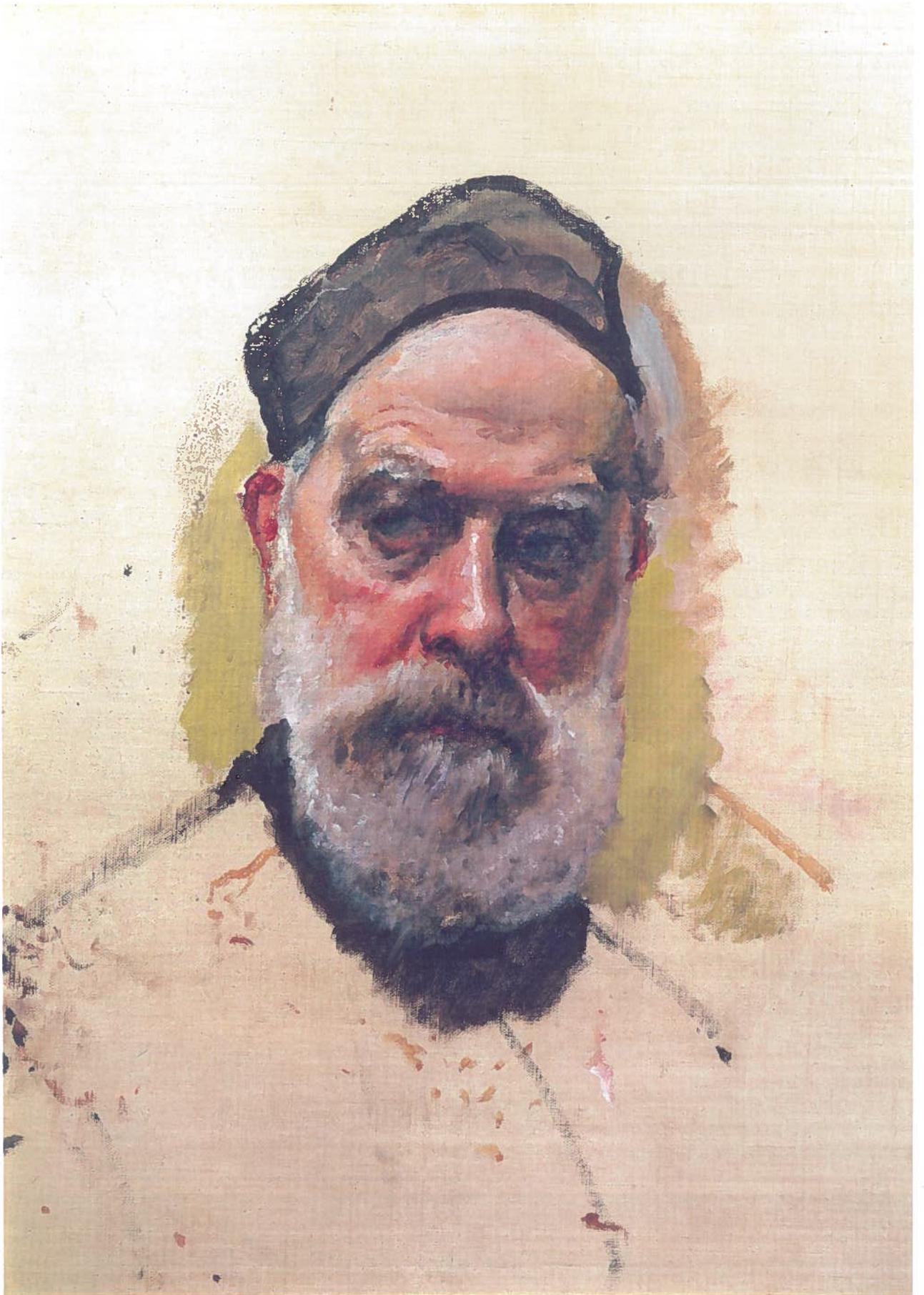
© Copyright 2005
Banco Popolare di Verona e Novara

Edizione fuori commercio

Stampato in Italia - Printed in Italy
Editoriale Bortolazzi Stei, Verona

SERGIO MARINELLI

I limiti incerti del ritratto



Francesco Hayez, *Autoritratto a novant'anni*, 1882, Milano, Galleria d'Arte Moderna

In un passato di certezze, divenute poi fatalmente sempre nel tempo transitorio "pregiudizi", certezze furono anche i generi artistici, e tra di essi il ritratto. Anzi, prima di essere un genere artistico, cronologicamente e logicamente il ritratto fu l'ipostasi del dio, l'immagine politica del re moltiplicata sul suo territorio, la prova legale dell'esistenza e della nobiltà della stirpe, il riconoscimento dell'affermazione dell'individuo, poi il ricordo che colmava la sua assenza o la nostalgia di una sua età perduta. In questo senso la verisimiglianza, o comunque l'indubbia identificazione, è stata sempre la condizione logicamente necessaria del ritratto. E i grandi ritrattisti in assoluto, come Tiziano e van Dyck, furono sempre quelli che seppero fornire immagini sicuramente riconoscibili dei loro soggetti, anche modificando impercettibilmente le loro fattezze fisiche, sfumando i presunti difetti o rendendoli eloquenti della vita e della spiritualità che il tempo, agli individui fisici, fatalmente involava. Così, a prescindere dall'importanza dei soggetti, i ritratti significativi, e quindi artistici, erano conservati nel tempo, diventando anche i documenti storici più eloquenti del tempo, mentre quelli che si esaurivano nella più immediata finalità della pura identificazione venivano scartati e distrutti col mutare delle situazioni e delle necessità,

In questo senso il periodo esaminato nei saggi di questo libro è cruciale: il XIX secolo rappresenta, con l'avvento della borghesia, l'accesso più largo e numeroso al ritratto che si è avuto nella storia, prima attraverso la pittura e poi attraverso la fotografia. In realtà nel territorio veneto, per il ritardato consolidamento del fenomeno, la precedenza tra pittura e fotografia è più logica che cronologica. Così il periodo tra il 1866, data dell'entrata della regione nel nuovo stato italiano, e il 1918, fine della guerra che cementò quell'unità, è quello che forse corrispose alla maggiore produzione nel genere del ritratto e alla sua più larga diffusione sociale, anche se l'età aurea della fotografia era forse già passata e quella della pittura era passata da molto tempo.

Dopo quella data la definizione stessa di ritratto si fa problematica, in quanto nella pittura, come sta a sottolineare la comparsa dei testi fondamentali della teorica kandinskiana sull'astrattismo, si fa problematico l'aspetto stesso, determinante per l'assunto della verisimiglianza, del figurativo, anche se le conseguenze tarderanno naturalmente a lungo, in questa regione non più centrale del mondo, a determinarsi e consumarsi nel tempo. Ma anche dove il figurativo resta riconoscibile è la funzione sociale del ritratto ad entrare in crisi, anche semplicemente perché il ritratto pittorico non è più alla portata economica, se non delle masse, dei più numerosi individui, sostituito definitivamente dalla più economica

fotografia. E la svalutazione del soggetto in pittura quando resta, fa sì che una quantità di madri e ai figli e figlie, scivolino, nell'offerta potenziale e irrimediabilmente commerciale dell'artista a un pubblico sempre più generico e indifferenziato, a immagini ancora sempre più generiche e indifferenziate, diventino i bambini, vecchi qualsiasi, possibili padri o amanti di tutti. Questo beninteso nella provincia attardata dalla pittura, perché in situazioni più criticamente coscienti e aggressive, come la Germania di Weimar, la ritrattistica pittorica continua a rivestire un ruolo polemico e centrale. Sembra il crepuscolo del ritratto che tuttavia è una notte bianca, sembra non finire mai, perché resta il confronto più diretto e intenso con l'umanità e le perduranti eccezioni, benché sempre più rare, spesso presentano eccezionali suggestioni in confronto agli altri aspetti del figurativo. Anche il ritratto fotografico, scaduto a produzione industriale e a documento di riconoscimento, quando combina fattezze collaudate e casi imprevedibili, supera ancora la gloria dell'arte e della dignità della conservazione. Nel secondo dopoguerra poi diventa una vera moda, il vedere artistico del ritratto.

Una storia del ritratto veneto dopo l'unità non può prescindere da un veneto che di fatto mancava dal territorio ormai da più di mezzo secolo, dal 1819, quando fu in definitivo esilio, Francesco Hayez (1791-1882) che di ritratti e autoritratti fu l'autore più famoso dell'Ottocento italiano. Diciassette autoritratti conservati solo in pittura, catalogati nell'ultima monografia, non significano pure qualcosa, come le relative opere quali «Fran.co Hayez / Italiano della città / di Venezia / dipinse. 1848» sull'*Autoritratto* della Pinacoteca Brera oppure «Fran.co Hayez veneziano / 1862» sull'*Autoritratto* dell'Accademia di Venezia. L'autoritratto per lui è certamente un fatto di promozione artistica e sociale e commerciale, ma anche di autoanalisi e di autocoscienza, come era stato per i massimi, da Dürer a Tiziano, a Rembrandt. Col tempo diventa segno, simbolo di più di autoaffermazione, di resistenza e di lucida sopravvivenza. Nel 1881, a novant'anni, si dipinge questi autoritratti, di cui l'ultimo è quello "non finito" conservato nella Civica Galleria d'Arte Moderna di Milano. Non c'è dubbio, la preoccupazione del vecchio maestro è più che la tomba, è l'eternità. Ma è anche innanzitutto la sopravvivenza. Hayez vuol mostrare al mondo nonostante l'avanzare delle mode, che travolgono e cancellano anche la sua pittura, egli è sempre vivo e vivo. Come sottolinea la firma dell'*Autoritratto* delle Gallerie dell'Accademia del 1878: «Comm. Fran.co Hayez dipinse nell'età di 88 anni. / 1878».

L'*Autoritratto* milanese, l'ultima sua opera documentata quando ormai stava per compiere novantuno anni, fu calorosamente elogiato da Camillo Boito che trovò «[...] l'anima dell'artista in quest'ultimo quadro meglio che in qualunque altro uscito dalla sua mano quando era più ferma [...]»¹. In effetti è conseguita nell'immagine una definizione assolutamente essenziale, lasciando un'impressione perfetta di leggerezza e di freschezza. Non c'è traccia di nessun declino, solo il superamento e l'abbandono del superfluo, la serena saggezza finale che non ha più nulla da dimostrare della vita, almeno in quest'ultimo caso, forse neppure più la propria fiera e dispettosa sopravvivenza. In realtà quella pittura sommariamente abbozzata, così diversa dal finito/rifinito dell'accademia primottocentesca, concorda anche in maniera stupefacente con la nuova pittura di moda che lo stesso Boito andava predicando.

Doveva apparire libera e anticonformista anche la posa dell'autoritratto, con lo sguardo "casuale" verso l'esterno e non più, come sempre prima, con lo sguardo nello specchio e quindi, in pittura, fisso all'osservatore. Evidentemente anche Hayez si era servito della fotografia e non più dello specchio, come dovevano fare allora anche altri pittori alla moda, come Boldini.

Gli autoritratti furono distribuiti sapientemente dall'artista a enti pubblici, musei e accademie, dagli Uffizi a Brera, a Venezia, cui ne furono donati due, o a persone care, che a loro volta li destinarono alle istituzioni.

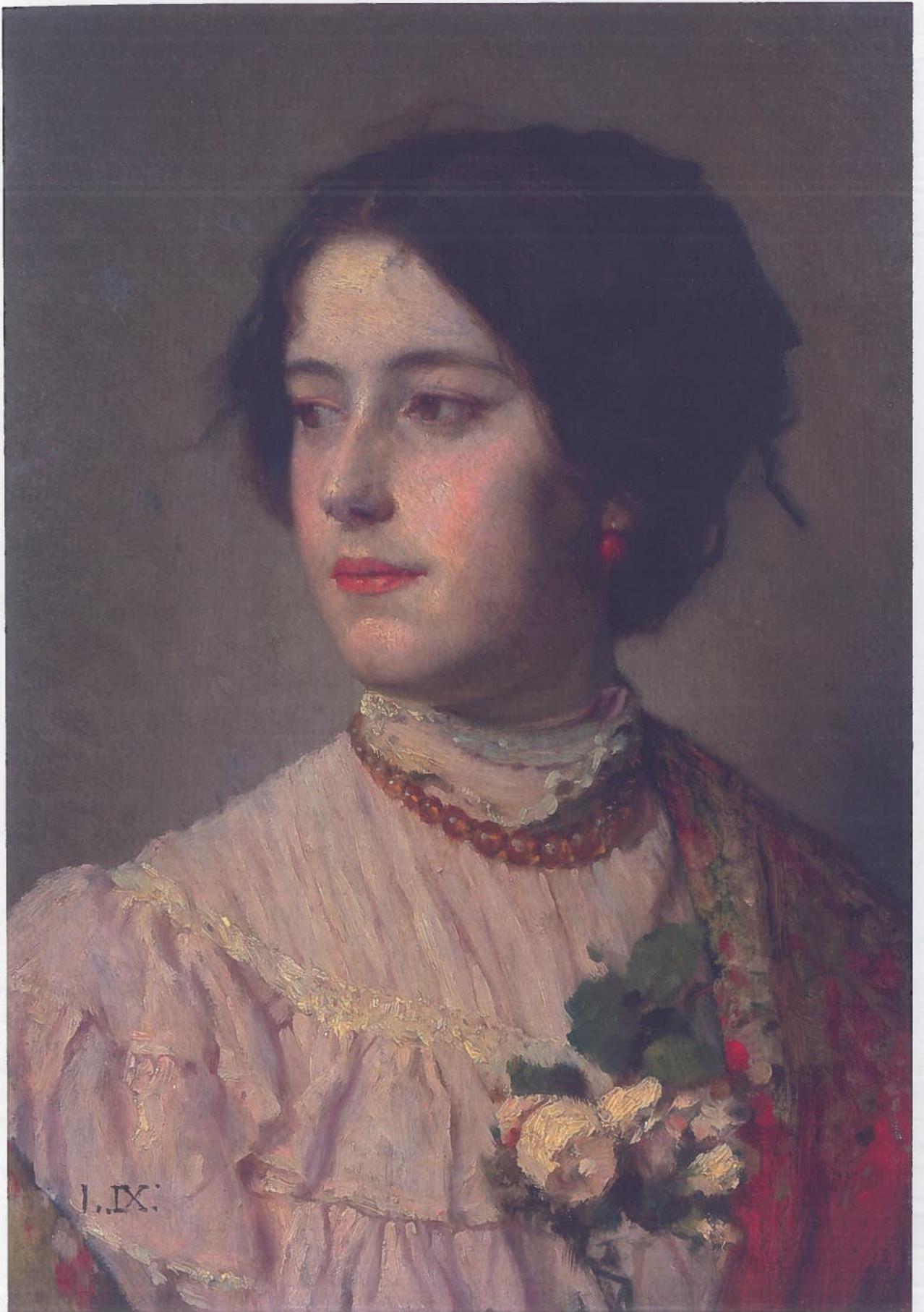
Ma il significato del ritratto, e dell'autoritratto, non è sempre così emblematico e chiaro come nella storia di Hayez.

Solo passando nella terraferma veneta si possono trovare situazioni diversissime. Il *Ritratto del cardinale Luigi di Canossa, vescovo di Verona*, dipinto nel 1877 da Angelo Recchia (1816-1882)², continua una serie di trentun ritratti di canonici veronesi diventati in seguito vescovi, cardinali o papi, che ornava in passato la sacrestia dei canonici del duomo di Verona. Il ritratto, profilato sulla sua epigrafe a grandi lettere capitali, continua modi tipicamente cinquecenteschi, di quando si affermarono queste serie d'immagini di personaggi storici illustri, ma con una nettezza di colori e di luci ancora da fiammingo del Quattrocento. Recchia era stato un buon allievo dell'Accademia veronese sotto Giovanni Caliari, al tempo della restaurazione, e tale restò fino alla fine, vivendo pressoché esclusivamente di commissioni d'arte sacra. I suoi ritratti noti sono pochi, come il *Gaspere Bertoni*, icona di un santo fondatore dipinta dopo la sua morte³, anche se resta qualche studio interessante, come il *Ritratto di giovane* del Museo di Castelvecchio a Verona. Nel Luigi di Canossa cardinale, opera ormai della fine della vita del pittore, brilla tuttavia una luce sorpren-

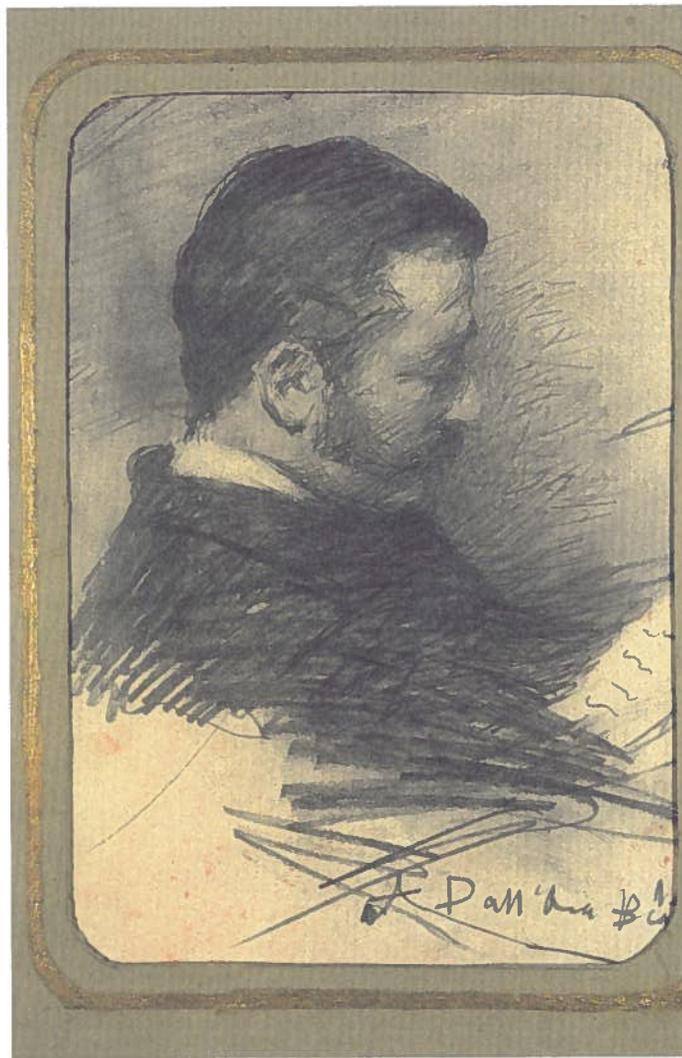
dente in questo genere d'immagini, che sono spesso memorie di defunti dalle fattezze inventate. Non solo il fatto che il cardinale è vivente; chiaramente nell'attimo fuggente dello scatto fotografico, anche il vecchio pittore accademico si è dovuto sedurre. Il cardinale, da grande aristocratico qual era, dovette cedere del resto subito i vantaggi della fotografia, se nel 1887 posò per il fotografo tedesco veronese Kaiser in una solennissima immagine ammantato di più splendide vesti liturgiche⁴. Non uno, ma diversi volti di storia sembrano dividere il dipinto di Recchia con quello di un altro raffinato aristocratico veronese, *Giambattista Polfranceschi* dipinto dal poco più che trentenne Angelo Dall'Oca Bianca (1858-1942) nello stesso 1877⁵. Un'ultima eco di Courbet arriva, non come, filtrando attraverso i codici della tradizione veronese, a questa immagine. L'appoggio di una sedia, gli appoggiati di una tenda nel riquadro, che trasforma il vaso cinese, arredo del dipinto di Nani e di tanta altra pittura contemporanea di moda, in una forma ruotante misteriosa, tutto fa pensare a una spettrale cornice al volto del personaggio, che non concede nulla oltre alla sua serena e impassibile di persona. Sembra che il giovane, e ancora per poco lucido, l'Oca abbia avvertito, non si sa come, nel palazzo dell'aristocratico, in Santa Maria Rocca maggiore, l'artista ricorda che si svolsero le pose di rito, lo stesso di Veronese. Ricorderà invece poi con malanimo il vecchio, solo di esser stato pagato per quel ritratto, resterà certo il lavoro più accurato e meditato di tutta la vita di Dall'Oca) con un sacco di riso, come gli aristocratici veronesi facevano al tempo di Paolo Farina.

Per trovare altri ritratti dallochiani minimamente vicini per intensità, oltre a quello dello scultore Zannoni, occorrerà ricercare qualche schizzo, quello della Biblioteca Civica di Verona raffigura lo scienziato e medico *Roberto Massalongo* (1854-1901) di gente⁶. Apparentemente si tratta di una prova di verismo, fatta al momento, ma il pittore stesso aveva affinato l'illustre medico nelle sale d'ospedale. Si sa che qui, nell'attenzione silenziosa dello sguardo, con gli occhi lasciati in ombra, il rispetto della società ottocentesca per i medici e scienziati, i benefattori indiscussi veri santi dell'epoca positivista.

Ancora di quegli anni, forse subito dopo il 1877, caso interessante, a Venezia, è quello del *Cavaliere Favretto* (1849-1887), recentemente proposto da Carlo Millozzi⁷. Un bellissimo acquerello firmato, proveniente dalla collezione di un amico del pittore, Fambri, si è rivelato semplicemente una variazione di ritratto allora molto famoso a Parigi, il *Generale F. Prats*, conte di Reus, avventuroso primo ministro



Luigi Nono, *Ritratto di fanciulla*, Pavia, Musei Civici



Giacomo Favretto, *Cavaliere*, Milano-Venezia, Finarte Semenzato Casa d'Aste
 Angelo Dall'Oca Bianca, *Roberto Massalongo*, Verona, Biblioteca Civica

come la *Fanciulla* dallo sguardo sicuro e deciso, dipinta da Luigi Nono intorno al 1875, ora al Museo di Pavia. O come la *Ragazza veneziana* di Alessandro Zezzoni (1848-1914), del 1897, oggi a Ca' Pesaro, che dovette essere una modella ben precisa, vestita per altro con singolare eleganza. Il pittore sceglie per lei anche il severo e nobile taglio di profilo quattrocentesco, che era stato pochi decenni prima rinobilitato e classicizzato da Feuerbach. Pochi riescono a difendere una loro identità o una loro storia come il maestro vetraio *Giuseppe Barovier* di Luigi Gasparini (nato nel 1856)⁹, del 1893, che si fa raffigurare ancora con i pezzi migliori della sua produzione, ritto accanto al tavolo, anche lui in mostra con l'impeccabile elegantissimo vestito di rappresentanza. Il ritratto si colloca non a caso nel momento in cui il personaggio diventa, insieme con i fratelli, titolare della vetreria Salviati (1894), allora forse la più importante e famosa di Venezia. Il pittore è an-

cora poco noto, soprattutto per paesaggi e scene di nere, ma dipinse anche il ritratto dello scultore Besenelli. In ogni modo esegue puntualmente le prescrizioni della committenza. Questo resta uno dei pochissimi tratti professionali di tradizione settecentesca e ottocentesca, che vengono ormai a mancare con l'avanzare del secolo. Tutti i pezzi di vetro rappresentati o disegnati erano in produzione e sono stati puntualmente identificati dalla studiosa discendente dell'artigiano, Rosa Barovier Mentasti.

Era ormai finita anche l'epoca risorgimentale con i suoi eroi, nella cui sognante pittura s'attardava il cavaliere Favretto. Del generale Giuseppe Salvatore Pianella, ufficiale borbonico, eroico organizzatore dei soccorsi nell'inondazione veronese del 1882, comandante della caserma di Castelvecchio, resta un sorridente ritratto con la sobria giacca aperta che sembra un abito civile, firmato da Antonio Sorgato, allora forse il più stir-

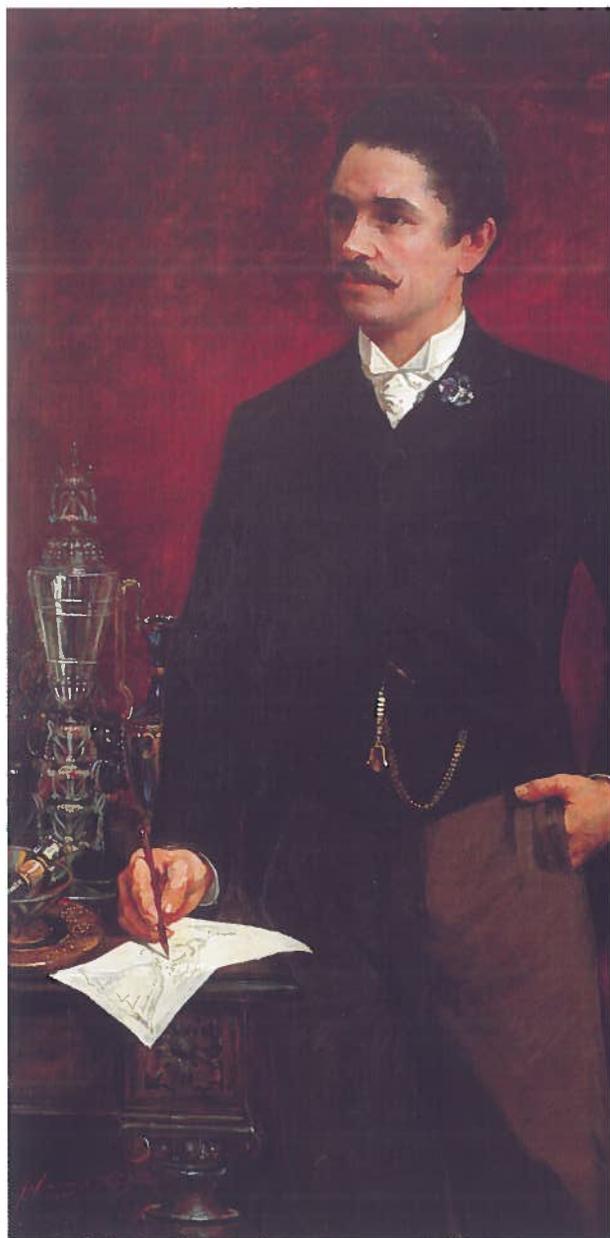


professionista della regione¹⁰. Il “ritratto d’identità” s’identifica ormai sempre più con la fotografia.

Il rapporto d’analisi che il ritratto comporta, tra artista e soggetto, fa sì che quasi mai si trovi, nella fertile stagione di fine Ottocento, l’immagine di un veneto dipinta da un artista di fuori: il committente prudente non vuole arrischiare interpretazioni azzardate o non condivise della propria identità da parte di uno straniero. Non fa eccezione, apparentemente, neppure il magnifico ritratto creduto del conte Filippo Nani Mocenigo, firmato, dedicato e datato «Al mio caro amico Nani Mocenigo, I. Grünhut, Roma 1888»¹¹. Grünhut (1862-1896) era un giovane artista triestino, che intorno al 1880 aveva frequentato l’Accademia a Venezia con Pompeo Marino Molmenti, patriarca ormai consacrato della tradizione e del rinnovamento veneto. Ma Grünhut è anche ebreo, della generazione uscita non solo dal ghetto storico ma anche da quello millenario dell’iconoclastia mosaica. Apparentemente non c’è nulla di strano nella vicenda: un pittore passato da Venezia dipinge alcuni anni dopo a Roma un aristocratico veneziano. Anche il conte bassanese Giustiniano Vanzo Mercante, di passaggio a Roma nel 1890, si fa ritrarre, invece che da altri pittori del luogo, dal conterraneo Antonio Zona, divenuto il ritrattista alla moda nella capitale. Tuttavia non si può non notare che Grünhut è uno dei primi importanti pittori ebrei dell’Ottocento, di quel singolare vivaio di artisti ebrei che fu allora Trieste, che tutti predilessero, e se ne possono ben capire le ragioni storiche, il ritratto. La scelta dell’aristocratico veneziano, che posa con la sicurezza di chi poteva avere una storia illustre di ritratti di famiglia, non è scontata né banale. L’immagine concentrata sul volto, luminoso, con la mano “abbassata” dal guanto risulta perfettamente equilibrata, bloccata armonicamente dalla linea orizzontale dello schienale della sedia intagliata, trasfigurata nella materia cromatica. La verisimiglianza fotografica è nobilitata dal ricordo della pittura antica, Tiziano molto più che Tintoretto, nel volto attento e sensibile e nella mano guantata. Grünhut forse non raggiunse più il vertice di questo esito, travolto da una passionalità incontenibile nella materia pittorica, dove cerca di imitare Rembrandt e altri modelli arrischiati, riservando all’immagine del nobile veneto il trattamento della pittura veneta classica.

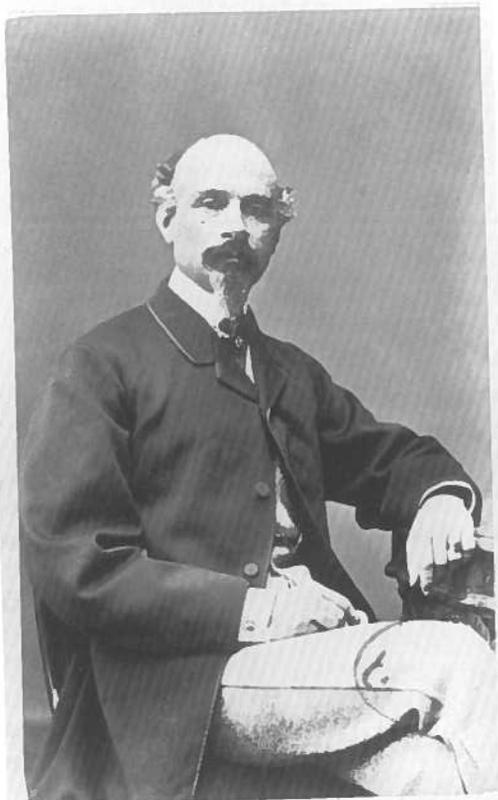
Filippo Nani Mocenigo (1847-1921), come è noto, fu uno dei più importanti studiosi di storia e letteratura veneziana del suo tempo. Anche se nulla esplicitamente lo dichiara nell’immagine, si tratta del ritratto di un raffinato (e aristocratico) intellettuale, e lo si vede.

Ma poi si scopre che, contrariamente a quello che il pittore ha scritto sulla tela, le fattezze dell’effigiato non corrispondono a quelle di Filippo Nani Mocenigo né ad alcun altro della famiglia, i cui membri, di differenti età,



Luigi Gasparini, *Giuseppe Barovier*, 1893, collezione p...
Nella pagina precedente: Alessandro Zezzos, *Ragazza v...*
1897, Venezia, Galleria Internazionale d’Arte Moderna di

non sono mai documentati a Roma in quegli an...
ce un impostore dalmata, Gerolamo Enrico Na...
giò del titolo di “conte Nani Mocenigo” per...
messo nell’esclusivo Circolo della caccia e fa...
scenze altolocate e importanti, si può immagin...
scopo. Il personaggio del ritratto è sicuramen...
“conte Nani Mocenigo” e il dipinto è stato util...
me patente di nobiltà, col vero stemma dell’an...
glia veneta. Si tratta quindi di uno dei tanti scar...
faldini della Roma di fine secolo. Grünhut è...
mente amico dell’oscuro ma intraprendente dal...
suo complice nell’operazione. Anche la dedica



A. Sorgato

Venezia.

Antonio Sorgato, *Il generale Giuseppe Salvatore Pianell*, Verona, Museo di Castelvecchio (Album De Betta)

Nella pagina seguente: Isidoro Grünhut, *Gerolamo Enrico Nani "Mocenigo"*, 1888, collezione privata

specificazione del nome, alla luce di questi fatti sembra singolarmente ironica. Il caso è abbastanza unico perché il dipinto è un falso non per il nome del pittore ma per quello dell'effigiato ritratto.

La prova più forte della vicenda sta in una lettera, peraltro dignitosissima, della sorella dell'"impostore": «Nell'aprire la corrispondenza di mio padre Francesco Agostino Nani, consigliere superiore di finanza e consigliere del comune di Zara lessi la di Lei pregiata lettera del 3 corr. Per non aggiungere un altro forte dispiacere ai già tanti procurati dalla leggerezza di mio fratello Gerolamo Nani risolvetti di trattenere quella lettera e di accusarne a Lei io stessa il ricevimento. Mi lusingo ch'ella vorrà compatirmi e scusare il mio modo d'agire. Le rimetto l'indirizzo di mio fratello acciò Ella possa rivolgersi a lui direttamente e parlargli fortemente e serenamente come di Suo pieno diritto. Trovandosi egli già da Gennaio a Roma è probabile che le di Lei lettere dirette a Pola non gli siano pervenute ed io sarei ben grata a Lei, Egregio Signore, s'Ella togliesse dalla no-

stra famiglia un forte motivo di disgusto ed amaro. Mi scusi e mi creda con profonda stima. Caterina ni». Anche Gerolamo Enrico Nani era del resto un terato. Scriveva libretti d'opera e commedie.

Intanto, almeno nella Mitteleuropa, il ritratto veniva fatizzato, assolutizzato da un nuovo evento: la lettera sulla psicanalisi. Ne arriveranno echi sempre più stinti anche nel Veneto, come nel caso del veronese Stringa (1880-1931), che fu a Vienna ospite di Zweig e amico di Rilke nel 1909. Di lui, oltre a pagine deserte e fiori, che sono proiezioni della sua anima, sono soprattutto autoritratti, eseguiti in tutte le tecniche, a disegno, pittura, incisione.

Il passaggio di Casorati (1883-1963) nel Veneto cominciò un rinnovamento concettuale e una nuova stagione del genere ritrattistico. A Verona, che fu sempre la città più autonoma artisticamente da Venezia, come era anche prima, con un direttore d'Accademia che veniva più da Venezia, ma da Bologna. Alfredo Casorati (1868-1924), così spesso abbassato, se non umiliato dalla stampa locale squallidamente regionalista e filoveronese, tuttavia fertilissimo, è personaggio ancora da rivalutare anche nel ritratto. Dovrebbe essere sufficiente l'esempio della volitiva e anticonformista *Pia Poggiani*¹², del grande ritratto al naturale, con colori chiari e freddi, da ogni tonalismo veneto. La posa disinvolta e ingospavaldia e timida, come ruotata intorno alla sedia a poggio, contro lo sfondo anch'esso anomalo di un cinescopio angolare, mette soprattutto in luce il vistoso cappello, con la piuma di profilo, che fa assomigliare la simpatica effigiata, nota per il suo carattere energico e volitivo, ad un lanzicheneco del Cinquecento. Savio buon accademico, di un'accademia come quella bolonese ben diversa dalla veneta, si applicava in decorazioni cinquecentesche con imitazioni di Michelangelo e del manierismo Brusasorci e nel ritratto, come qui si nota, con i disegni loro contemporanei. La scritta epigrafica, in un'eccezionale e classica, in latino, che campeggia in tutta evidenza sul fondo chiaro, suona come un gioco divertente se non goliardico, per questa figura della borghesia veneta, che, voltata, sembra quasi dare ad essa la sua anima nel taglio asimmetrico della stanza. Eppure quella effigie fece allora le scelte meno tradizionali e più miranti. Euno Poggiani, fratello di Pia, funzionario del Credito Italiano ma anche compagno di scherma con Casorati, acquisterà quattro suoi dipinti a una delle aste di veronesi del 1918. Tra essi *Bambina* del 1912¹³, un ritratto inquietante, con una fissità di sguardo frontale e una dolcezza, vestita a bollini *optical* su uno sfondo d

amarezza.
erina Na-
sto un let-

veniva en-
letteratu-
e più indi-
ronese Al-
ospite di
a paesag-
anima, re-
i familiari,
e le tecni-

reto deter-
iova felice
fu sempre
ia, comin-
ia che non
edo Savini
iliato, dal-
e filodallo-
ico, che fu
rivalutare,
l'esempio
del 1914,
eddi, avulsi
e ingenua,
sedia d'ap-
li uno spa-
istosissimo
migliare la
energico e
. Savini, da
a bologne-
lecorazioni
gelo e Do-
ota, dei te-
fica, tradi-
tutta evi-
divertente,
ghesia mi-
la schiena
quella bor-
più lungi-
ionario del
ma di Ca-
elle mostre
, una figu-
ontale sen-
do di bian-





Alberto Stringa, *Autoritratto*, collezione privata

Nella pagina seguente: Alfredo Savini, *Pia Poggiani*, 1914, collezione privata

co calce bruciante. Non è una figura di genere, come lo saranno poi le sue trasformazioni più piacevolmente decorative e vacue degli anni successivi. *Bambina* è certo una figurina anonima, forse in gran parte una ricostruzione del pittore, tranne nello sguardo, di una scontrosità e di una diffidenza sgradevole, quasi animale, ma che dovrebbe comunque dimostrare che lei è esistita davvero. Doveva trattarsi in realtà di una piccola modella che posò più volte per il pittore, come per la *Testa di bambina*, di profilo, firmata e datata 1911. I fondi bianchi abbacinanti, che isolano e intensificano la psicologia dei personaggi, sono la passione del Casorati di quegli anni. Questo bianco astratto e metafisico è quanto c'è di più diverso dai fondi tonali veneti, che avvolgono e addolciscono sempre l'aspetto e la psicologia dei personaggi raffigurati. È un bianco che, passando da Vienna, viene da regioni pittoriche più remote, come dal ritratto cinese, dove il personaggio stacca dal fondo, non si fonde. Il dipinto più spettacolare e appariscente in questo senso doveva essere il disperso ritratto del medico oculista *Balilla Cinali* del 1913, col camice bianco sul fondo bianco (firmato anche

in bianco), dove risalta solo di stacco la sua pelle zata, ma soprattutto lo sguardo vivacissimo¹⁴.

Ai Casorati del periodo bianco si lega anche ra dell'amico Guido Trentini, altro allievo di Sa raffigura una signora col vestito da maschera, vrebbe essere, col minimo ritardo prevedibile, anni, comunque entro il 1914¹⁵. La foggia del quella di Arlecchino, ma il tessuto è bianco, co sfumature di chiaroscuro del pannello. Lo sfor stesso gioco virtuosistico di variazioni mobili, b bianco. La figura sarebbe sospesa, evanescente rialzi neri, di estensione minima, del cappello, scia, della sedia. C'è il ritratto di una persona r che serve per costruire una composizione, un " qualcosa della pittura parigina degli anni prece è trapelata fin a Verona. Si tratta di un ritratto rato, ancora più curioso perché ad indossare l maschera maschile, tra Pierrot e Arlecchino l una signora dallo sguardo attento e prontissimo

Il ritratto a Venezia resta più legato alla tra aggiornata e ammodernata dai pittori divenuti a proprio in nome di quella tradizione. Milesi, Se Tito saranno tra i ritrattisti più affermati dell'i colo, in un clima di vago dannunzianesimo che anche i ricchi stranieri, sempre più presenti in c la grande tradizione appare, nel tempo irrevers miraggio che svanisce ad ogni tentativo di ri mento, si occhieggia, con grande abilità e mest novità internazionali. Milesi, che resta il ritra dotato ma anche onesto, arriva, anche se qualch nio dopo, a risultati comparabili con quelli d impressionisti, come Renoir, e lo si vede anc splendida prima versione della *Clotilde Rossi* di Selvatico bamboleggia tra Boldini e la moda ing ritrovare il suo momento più autentico e intens "tedesco" autoritratto del 1901. Tito è capace sia tecnicamente che psicologicamente, anche t giungere a costruire immagini di credibile sobri sura, e dà forse nei ritratti le immagini che più al tempo, dall'ancora spontaneo e freschissim tratto del 1876, che scioglie la pittura di Mor sensibilità veneta, all'ipertintorettesco *Leopold* del 1909, al solenne *Conte Volpi* del 1914, all'inc *Senatore Albertini*, già un po' Alberto Martini, c

Le bambine e i pescatori di Burano, così cal nella natura e nel loro ambiente, sfuggono la p tica del ritratto, anche nell'arte dei veri innov primo Novecento come Gino Rossi.

Le novità maggiori sono allora forse in figu secondo piano ma non ancora emerse, come Li (1888-1975), pittrice di ritratti, per alcuni de grande qualità cromatica ed emotiva, almeno



PIA POGGIANI

ÆT. SUÆ 21

A. D. MCMXIV

Favini



Felice Casorati, *Teta di bambina*, 1912, collezione privata
 Nella pagina seguente: Guido Trentini, *Signora in maschera*, collezione privata

stupenda *Signora in nero* del 1935. Prima della lunga serie di ritratti femminili, che sono quelli relativamente più noti dell'artista, forse perché ancora, in quanto donna, era più richiesta a far ritratti alle donne, il sensibilissimo *Ritratto del fratello Luigi*, del 1914, mostra aperture ai confini dell'espressionismo. Si tratta sempre di un ritratto di famiglia, con la tenerezza di sentimenti che questa situazione può comportare. La giovane pittrice ventiseienne, mai dopo sposata, dipinge il fratello militare nell'imminenza della guerra per lui e dell'abbandono di Venezia, col trasferimento della famiglia, per lei, profuga a Viareggio fino al 1919. Le pennellate larghe e inconcluse possono ricordare ancora l'estremo impressionismo, ma poi l'accordo forte dei colori, con la divisa bianca contro il fondo scuro d'inflessioni bluastre s'avvicina alle soluzioni "viennesi" del Casorati degli stessi anni. I particolari psicologici che s'intuiscono dietro la "corazza" dell'abito, come lo sguardo impaurito e guardingo, e persino quelli fisici, come le orecchie a sventola, riflettono anche l'affettuosa attenzione della sorella. Quasi sempre in questi anni il ritratto rispecchia soprattutto il mondo della famiglia, spazio di difesa dell'individuo contro i pericoli di una realtà esterna sempre più aggressiva e presto, dopo la guerra, sempre meno condivi-

sa, almeno dai non pochi artisti non schierati ufficialmente col nuovo regime.

Ai confini della pittura veneta, ma pienamente all'interno della sua tradizione, è anche il bellissimo *Ritratto di ragazzo con cane* di Umberto Moggioni (1886-1919), protagonista della Burano dei primi anni del Novecento, che fu la Pont-Aven e la Tahiti del Veneto. Il personaggio ritratto era il tredicenne Ernesto, "Bubi", Tarquini, figlio della soprano Tarquinia Tarquini, allora compagna del compositore roveretano Riccardo Zandonai. Dall'epistolario di Zandonai si sa quasi tutto del dipinto: che fu impostato in tre pose, tra il 21 agosto e il 20 settembre 1918 nella tenuta di Riccardo Zandonai a Carpegna, nel Montefeltro, e che poi fu ultimato nello studio romano del pittore e consegnato allo studio del musicista a Pesaro il 23 ottobre seguente. Si tratta dunque di un ritratto in posa, anche se non lo fa pensare la felicissima disinvoltura del ragazzo, con le gambe a penzoloni e un piede tagliato nell'immagine, che pare perfettamente cosciente della sua condizione aristocratica, se non di natali, di cultura. Ugualmente straordinaria e perfetta è la naturalezza del cane, il setter Pax, che era il cane da caccia del musicista, come pure la serena familiarità tra il ragazzo e l'animale. Dunque di vero ritratto qui si tratta, e di un momento magico e irripetibile dell'adolescenza di un ragazzo. Tutto, dall'effigiato al cane, alla campagna dietro, appare perfettamente riconoscibile e reale nel suo momento di felice esistenza.

Moggioni, se, come pare, non ha usato la fotografia, aveva già un occhio fotografico. E il ritratto non ha confronti nella pittura contemporanea, anche veneta, di vaga imitazione inglese, alla Sargent, e di sentimenti che spesso si tradiscono affettati e di moda e perfino, in qualche caso, insopportabilmente oleografici. La tenerezza e l'innocenza del giovane e quella dell'animale si riflettono e si combinano insieme, in un incastro di corpi e di mani, come nella tradizione dei moscofori dell'arte classica. Gli immediati e più celebri precedenti di Ettore Tito (*Marianna Volpi col cane* del 1912, *Gigetto col gallo* del 1917, ma non la *Bambina con il cane* di Casorati del 1911) mostrano tuttavia i pericoli insiti in questo genere di ritratti infantili, sempre al limite del quadro oleografico. Moggioni ha anche l'accortezza di collocare il ragazzo di profilo, lasciando un'ombra di scontroscità acerba, per sfuggire ogni tentazione di sentimentalismo nello sguardo.

Ma la lettura del dipinto è fatalmente condizionata da quello che accadde subito dopo: Moggioni morì il gennaio successivo nell'epidemia nota come "spagnola" e il 7 febbraio morì, dello stesso male, anche il ragazzo. Dopo tanti ritratti, soprattutto ottocenteschi, dipinti *post mortem* per salvare disperatamente un ricordo dei cari perduti, questo è colto ancora miracolosamente in tempo, ultimo inconsapevole momento felice e fatalmente effi-





Felice Casorati, *Balilla Cimili*, 1913, collezione privata
(da fotografia d'epoca)

Nella pagina seguente: Lina Rosso, *Il fratello Luigi*, 1914, collezione privata

mero, forse anche ultima opera dell'artista. Sarà poi il destino a far leggere un'oscura premonizione nello sguardo del ragazzo, forse solo distratto e annoiato, nel paesaggio evanescente e dolce, che saranno i suoi Campi Elisi, nel simpaticissimo cane con la maschera di pelo nero sul muso. Il cane, animale infernale per eccellenza nel mito (Cerberò è l'animale sacro a Plutone) accompagnava fedelmente nell'Ade, com'è raffigurato sulle lastre tombali attiche, i giovani greci prematuramente morti. Tutto questo Moggioli non l'aveva certo pensato, ma la nostra conoscenza del tempo lo proietta inevitabilmente sull'immagine, rendendola ancora più struggente di significati aggiunti e imprevedibili, allora, per l'artista.

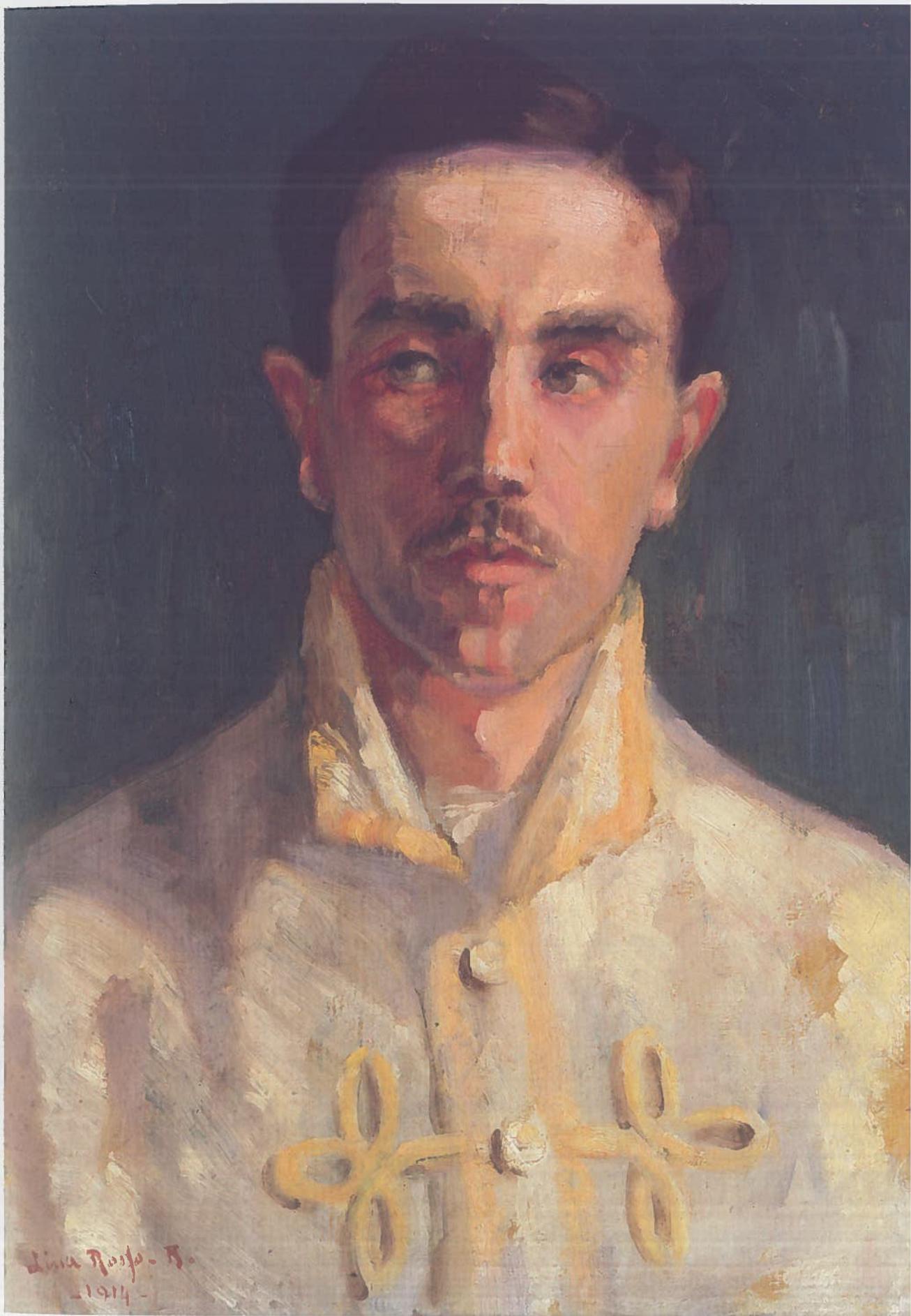
Il mutamento del linguaggio pittorico, con il "ritorno all'ordine", crea situazioni diverse per il ritratto, subito dopo quegli anni. Si dipingono anche mitici ritratti, come *I chirurghi* di Oppi che, come più volte si è scritto,

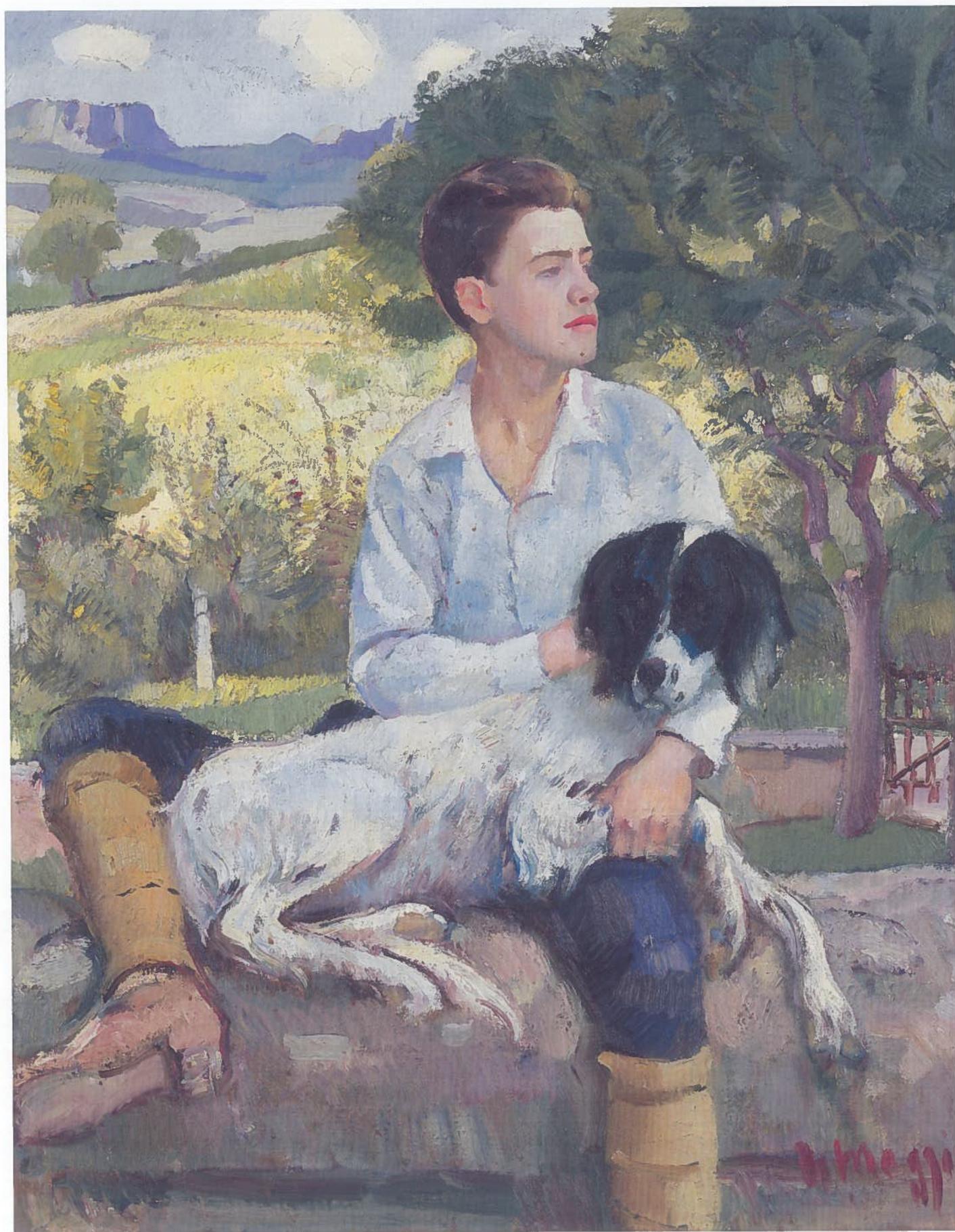
non sembrano corrispondere a personaggi storici. *Contemplazione* è il titolo che il mestrino Al Pomi (1890-1976) ha dato al suo autoritratto ritratto¹⁷. Il pittore è in camice bianco, a figura intera, con un piede appoggiato sul basamento del piedistallo, dove la grande tela, di taglio, non si vede. In tutta la tappezzeria consolidata del repertorio a Casorati, compresa la modella nuda, relegata in secondo piano, parzialmente coperta dalla figura dell'artista. Il pittore guarda la sua pittura, che noi non vediamo, come un personaggio più insicuro che appagato, come *l'Edipo* che si guarda la sua sfinge: è come la catastrofe della tragedia in un momento cruciale della sua vita e della sua azione. Si riconosce la riuscita o il fallimento dell'opera, il positivo o negativo della sua arte. L'enfasi scoperta e sincera della posa risolve l'autoritratto in una situazione anche psicologicamente credibile. E risolve l'autoritratto in un'immagine d'azione e di storia, anche se solo apparente.

Il pittore, allievo di Tito, fu autore di ritratti di santi, e assai diversi, come quello gelido, una figura scintillante con occhiali, presentato alla Biennale del 1914. Cercò invano di subentrare nella cattedra di pittore maestro all'Accademia di Venezia, che passerà in mano interrompendo la tradizione, al romano Virgilio Giacomoni.

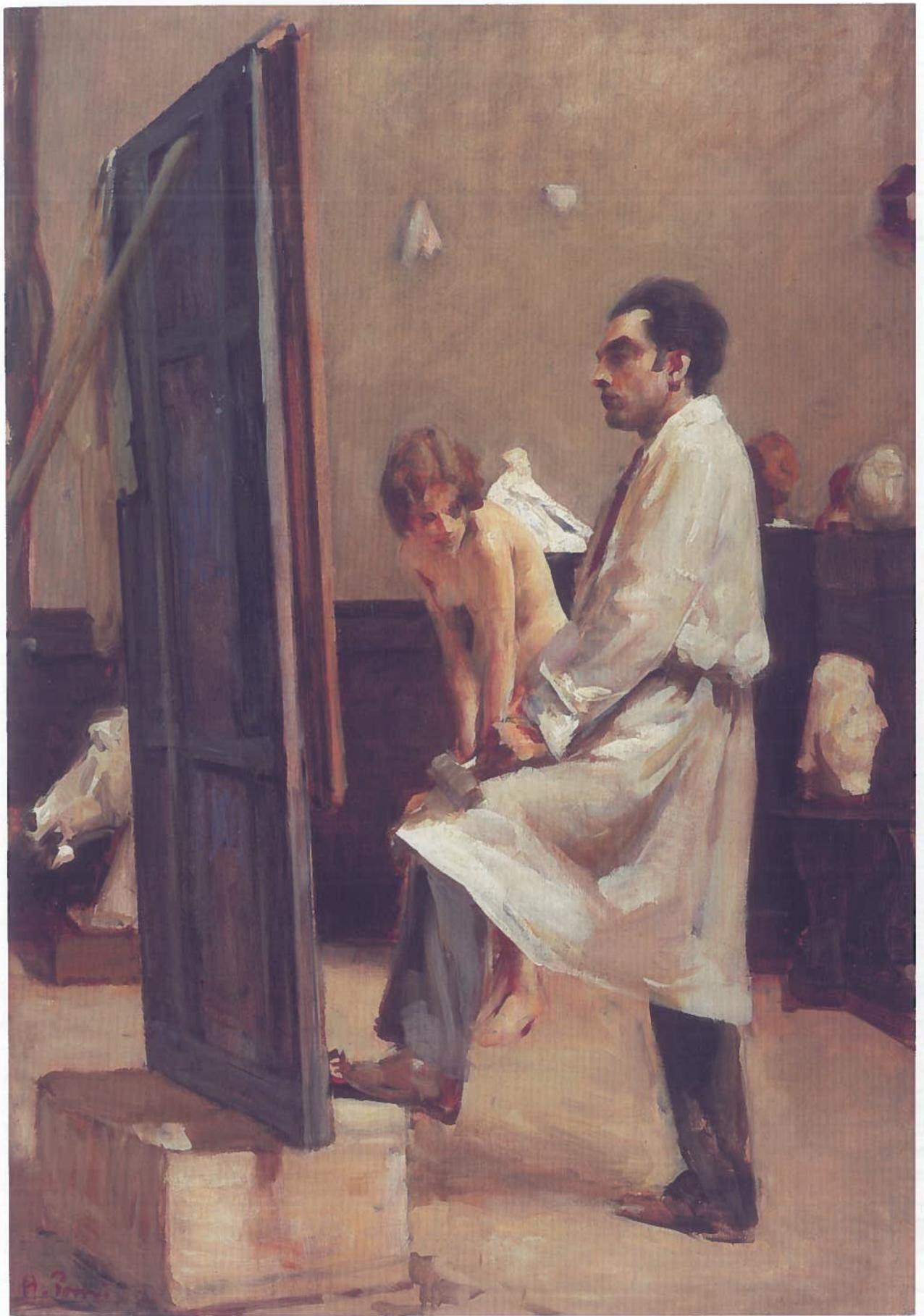
Anche nel Novecento sono ben pochi i veneziani che fanno ritrarre da artisti non familiari, "esotici", dalla casa natale, il luogo destinatario finale per la vita dei ritratti. Per questo è necessaria la concomitanza di circostanze insolite, di umori stravaganti, di follie, di follie. È questo il caso di Vettor Marcello, aristocratico veneziano, sposato a Parigi a una Matarazzo, della famiglia dei miliardari di San Paolo, la nuova nobiltà del tempo, a cui si separò presto, quando lei tornò da sola in Italia. Malgrado la vicinanza delle date ben poco è trapezoidale le sue vicende e nulla di sicuro è noto pure del contenuto della stanza del ritratto. In ogni modo, tra il 1932 e il 1933, la signora de Lempicka esegue il ritratto di questo personaggio, i cui antenati si erano fatti effigiare da Tintoretto. Vettor Marcello non rientrava evidentemente nella tipologia di Filippo Nani Mocenigo (quello vero).

Il luogo d'incontro sarà stato una delle tante stanze della Parigi mondana del tempo, che entravano e uscivano. La pittrice veramente dell'immagine di questo personaggio lascia un disegno, un abbozzo non finito su tela, un ritratto finale ad olio su compensato. Il confronto tra le tre immagini è sorprendente e sconcerante. Il disegno di pochi tratti squadrati, con parti di tratto scurissimo, anzi di nero, è il ritratto di un duro, di un uomo serio ma sensualissimo, con labbra da negro, una figura veramente poco veneziana. Sapere che l'autore è una donna, molto libera nelle sue espressioni e nelle sue scelte, fatalmente condiziona la lettura dell'immagine.

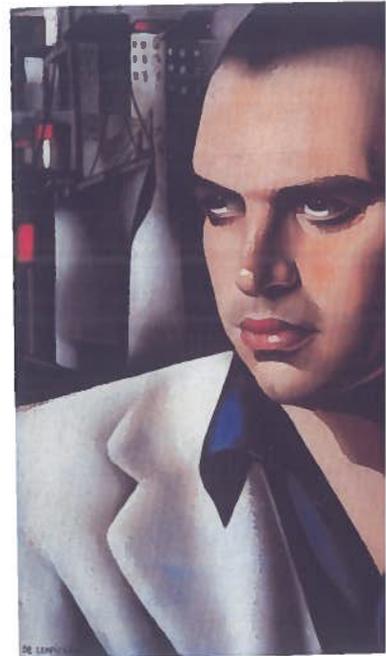




Umberto Moggioli, *Bubi Tarquini*, 1918, Rovereto, Museo Civico



Alessandro Pomi, *Contemplazione*, collezione privata



Tamara de Lempicka, *Vettor Marcello*, 1932 ca., collezione privata
 Tamara de Lempicka, *Vettor Marcello*, 1932 ca., collezione privata
 Tamara de Lempicka, *Vettor Marcello*, 1933, collezione privata

Nell'abbozzo su tela Vettor sembra molto più giovane, effetto forse di quella camicia da ragazzino non dipinta oltre il colletto aperto. Ma anche i grandi occhi scuri sopra le pupille bianche, rivolti all'alto come nei santini di buona tradizione antica o nei ritratti di defunti, sembrano l'espressione ancora innocente e fanciullesca di un carattere comunque deciso. Il volto assume una posizione equilibrata e armonica nella distribuzione del fondo scuro e anche questo contribuisce ad addolcire l'immagine.

Il ritratto finale sembra ribaltare ancora la psicologia del giovane, ma non nella direzione della prima immagine grafica.

Il personaggio, ravvicinato nel campo di visione, con le ombre fortemente indurite nelle pieghe incise sulla giacca bianca e il capo ritagliato da un sinistro bagliore artificiale notturno, assume un'aria, se non minacciosa, comunque inquietante, d'apparenza quasi torbida. Se così fosse o fosse solo un gioco d'ironia tra la pittrice e il modello illustre, che recitò tre ruoli diversissimi, non lo sapremo mai. Nel minimo ritaglio di sfondo superstite si disegna uno spazio sintetico astratto alla Gleizes, che pare un porto notturno, senza che nulla tuttavia ricordi precisamente Venezia. Nella luce artificiale notturna gli occhi neri infossati nelle grandi occhiaie d'ombra non promettono niente di buono, sembrano puntare qualcosa e non più guardare indistintamente al cielo, come nel precedente "santino".

Di Vettor Marcello restano dunque tre sequenze diver-

sissime che, malgrado l'iperrealismo figurativo, neppure tre ritratti, ma alla fine tre immagini, tre diverse immagini del maschio ricco e avventuroso della società internazionale del tempo, che Tamara de Lempicka ipotese. Il commento del catalogo generale della pittrice sotto l'ultima immagine pare tanto quanto illuminante, specialmente nella versione: «The young Venetian count is strikingly modern, including a port in the background, once again suggests new departures, and hopes for liberating coveries and breaks. We know that Lempicka was an enthusiastic traveller»¹⁹.

L'arte della de Lempicka popolarissima, e ad esser sempre più popolare, si basa evidentemente sul linguaggio pubblicitario dei cartellonisti e qualche volta anche più sofisticati di lei, ripropone nella nobile finitezza della pittura, con tutte le suggestioni psicologiche del *feuilleton*, che garantisce il punto la presa emotiva sul grande pubblico: ma è inevitabilmente una genericità scontata di più. La genialità dell'autrice è quella di portare il linguaggio figurativo isolato, incoraggiando, impopolare delle avanguardie di Derain, di Gleizes.

Forse per questo è stato così naturale che il *Vettor Marcello*, dopo un breve periodo di segretezza veneziana, sia passato alla ribalta del collezionismo delle mostre internazionali, appunto proprio per

è il ritratto di un individuo storico, ma l'immagine di un ruolo storico-sociale reso più convincente dell'esistente da alcune precisazioni fisionomiche probabilmente coincidenti col reale ma forse anche caricate o quantomeno evidenziate nella sintesi della rappresentazione.

Tamara de Lempicka ha avuto un destino "italiano": s'è appassionata fin da giovane a Pontormo e a Bronzino (e questa è una delle chiavi più autentiche dell'originalità della sua arte) e ha guardato quindi al Novecento e al realismo magico italiano, esponendo a Milano nel 1925. A Milano, nel 1957, è uscita anche la prima monografia su di lei, curata da Gabriele Mandel. Ha ritratto molti personaggi della nobiltà italiana, come il marchese d'Afflitto e il marchese Sommi Picenardi, legatissimo al fascismo, e di essi è stata anche amante. Con D'Annunzio invece, tra 1926 e 1927 la storia cominciò e finì male. Questo per capire l'atmosfera sottesa intorno ai ritratti del nobile veneziano, che restano comunque tra le immagini forse meno note, ma più originali, della pittrice.

Una situazione apparentemente all'opposto (ma poi non è così) si ritrova nell'allora sempre più provinciale Verona, dove resta ben poco spazio pubblico per il ritratto agli artisti. Agostino Pegrassi (1900-1957), ultimo di una dinastia di artigiani e scultori, dopo aver anche lui frequentato l'accademia sotto Alfredo Savini vive affrescando chiese. Nessuna possibilità di ritratti, solo una *Sorellina* dipinta intorno al 1920, vagamente nello stile di Guido Trentini. Un'arte fuori della storia la sua, e quindi anche del ritratto: «Mentre tutto intorno mutano vorticosamente stili e poetiche, teorie dello sguardo e rapporto con l'oggetto, l'arte sacra si tiene ben stretta ai canoni della fittizia eternità delle Accademie, là dove si era rifugiato il classicismo e il culto della tradizione, con i suoi canoni imitativi, le sue gerarchie»²⁰. La situazione di Pegrassi, per quanto riguarda il ruolo dell'artista e la committenza, sembra ancora coincidere perfettamente con quella di Recchia (che era già di per sé arretrata) un secolo prima. Eppure il tempo colpisce inesorabile e s'infiltra a modificare i canoni che si pretendono immutabili. Nel cartone, a grandezza naturale, per il *San Tarcisio* (preparatorio per il *Martirio di San Tarcisio*, del 1932, affrescato nella chiesa delle Orsoline di Verona), mentre il santo bambino rientra nella solita tipologia angelico-simbolista appresa dal maestro Savini, il centurione che lo porta, come in uno dei primi *films* in costume romano, *peplum*, è chiaramente un ritratto, così ritratto che l'artista lo studia ingrandito a parte per il particolare del volto nello spazio laterale soprastante. Il personaggio, che ha tutta l'aria dell'attore cinematografico, assomiglia anche fatalmente, nella posa dello sguardo e nello "spirito del tempo" a tanti personaggi della de Lempicka, come il



Agostino Pegrassi, *San Tarcisio*, 1932, collezione privata

Tadeusz Lempicky del 1923. Eppure di un preciso naggio si tratta. Per una tradizione familiare raccon- Paola Azzolini dovrebbe semplicemente trattarsi c- gnato dell'artista, spesso utilizzato per necessità- estrema precisione "fotografica" le fattezze, con l'a- del protagonista di fotoromanzo che non sappiamo



Emilio Vedova, *Autoritratto sopra lo specchio*, collezione dell'artista

a che punto il personaggio veramente possedesse. Da tanta attenzione si capisce che si tratta ancora, alla fine, di un "ritratto di famiglia" fatto quasi per gioco ma a testimonianza sicura di solidarietà e simpatia. In effetti accade sempre più nel Novecento che la figura del modello non resti più solo la posa di un corpo, come era per definizione nei volti anonimi dell'accademia neoclassica ma, diventando sempre più spesso la posa pittoricamente fine a se stessa, alla sua rappresentazione, e non a un soggetto di pittura "storica" più precisato e diverso, accade appunto che l'artista guardi in faccia chi sta posando e, in qualche modo, lo ritragga. Così, in tutta la pittura europea, molte modelle diventano anche volti, protagoniste dell'immagine. In questo senso è un preciso e riconoscibile ritratto il *Bambino nudo* di Bortolo Sacchi del 1927, così come la *Modella nello studio* di Astolfo de Maria, del 1940-42. L'accademia, per trovare un'estrema giustificazione a continuare, diventa ritratto, come era stato già nell'*Autoritratto* di Pomi, che tuttavia mette al centro dello studio, e dell'immagine, l'artista e non la modella.

Anche nelle permanenze più relative del realismo, non ci sono più ritratti intensamente evocativi nella provincia veneta all'avvicinarsi del secondo conflitto mondiale, per cui le immagini più interessanti vanno ricercate nelle tecniche insolite, nelle pieghe del figurativo.

Ettore Beraldini (1887-1965), che aveva incrociato a suo tempo l'attività veronese di Felice Casorati, trova alla fine la sua immagine più intensa nell'incisione del *Prigioniero turco*, più nota col titolo di *Il paranoico* o *Dio IV*, eseguita già probabilmente avanti nel quarto decennio del Novecento²¹. Era la figura di un quadro del 1923, *La madre del pazzo*, corrispondente anche a un pastello, corrispondente a sua volta all'acquaforte, documentato da una fotografia. Il personaggio era un prigioniero turco della guerra libica, impazzito durante la prigionia, che non ha più saputo trovare la strada del ritorno, finendo ricoverato per sempre all'ospedale psichiatrico veronese di San Giacomo. Beraldini dovette riprenderlo quando frequentava l'ospedale, intorno agli anni Venti, per la documentazione tipologica dei malati richiesta dagli amici medici, ma poi dovette restare impressionato da quel volto, che riprese più volte, riportandolo alla fine in acquaforte almeno a vent'anni di distanza. Qui è l'immagine dell'effigiato che, con la sua intensità, cattura l'artista. Beraldini aveva preso ad incidere nel 1925, con un repertorio senza invenzione, come precisa la Tommasi, limitato in maniera imbarazzante ai più noti monumenti veronesi e poi a una serie interminabile di bambini piangenti, bambine leggiadre, madri addolorate. In questa umanità francamente poco interessante e credibile, di sentimenti troppo convenzionalmente buoni e teneri, il turco irrompe come l'unico maschio adulto, col

suo sguardo minaccioso di visionario, a confermare in una realtà ormai irrimediabilmente mediocrizia conformistica, solo eventi tragici come la pazzia non a trasmettere, almeno all'arte, una misura di grandezza. Nelle diverse riprese e manipolazioni della sua personalità non viene scalfita: egli resta tutto preciso, anche se di un "milite ignoto" superstita come la *Bambina* di Casorati, tutta la sua forza di sguardo, ma anche il povero cappelletto da matto che l'apparenza dell'elmo di un guerriero antico, il fondo bianco della carta, che assomiglia ancora allo dei dipinti bianchi degli anni 1912-13 e funziona allo stesso modo.

Tra gli ultimi ritratti importanti, l'*Autoritratto allo specchio* di Emilio Vedova (1919), del 1937, è sicuramente una delle immagini più originali e più forti, non solo nel Veneto. Per un artista che abbandonò presto la figurazione tradizionalmente decifrabile presenta uno degli ultimi documenti ancora legati al più antico linguaggio figurativo, e perciò è ricco di significati, ma non si tratta certo di un'opera "ritrattistica". Intanto è un autoritratto, di un artista che dipinse solo qualche autoritratto giovanile, e significativamente, dopo quasi settant'anni, è ancora in superficie: si tratta quindi di un'immagine stretta e personale, anche se spesso esposta pubblicamente, quasi come un manifesto, tra le poche sopravvissute a un periodo di produzione successivamente eliminata o distrutta quasi completamente dallo stesso autoritrattista. Vedova posa come pittore classico, con tavolozza e pennelli in mano, ma non davanti allo specchio come negli autoritratti contegnosi, "di rappresentanza" del passato, bensì, nudo, sopra uno specchio posto ortogonale a terra. Questo è stato letto come una grandiosa vocazione nell'analisi estetico-psicanalitica di un delirante di qualche critico contemporaneo, con allusioni che arrivano alla materia fecale²². Si può ricorrere invece forse, soprattutto nel caso di Vedova che era stato un buon studente d'accademia, che la cultura visiva scorse, dal Rinascimento al Settecento, era stata quella dell'apprendimento della pittura, specialmente quella venetolombarda, da Mantegna a Tiepolo, lo specchio è sempre stato sotto questo aspetto uno degli strumenti tecnici fondamentali, teorizzato fin dai tempi di Giulio Romano per dipingere le cupole e i fitti. Sulla prospettiva dei "colossi", rigorosamente nel disegno, si esercitarono, o scrissero tante perdute, Leonardo, Bramante, Correggio e tanti altri. Diversamente da Pollock, che conosceva all'inizio le tende degli indiani d'America, anche se poi si ispirò sul Greco, Vedova conosceva da subito questa g



Ettore Beraldini, *Il turco*, acquaforte

Nella pagina seguente: Renato Birolli, *Salvatore Quasimodo*, 1942, Lubiana, Galleria Nazionale

cultura, sotto la quale ancora molti dei suoi coetanei italiani sono rimasti schiacciati. Negli anni Trenta i miti che egli si sforza di interpretare sono l'architettura barocca veneziana, vista nel canocchiale di Longhena, e soprattutto Tintoretto, di cui egli dipinge perfino "copie", come dal *Mosè che fa sgorgare l'acqua dalla roccia* della Scuola di San Rocco. Ancora nel 1977 rievocerà Tintoretto in una sua originale operazione, *Arbitrio 1, 2, 3 per-con Jacopo, Francisco, "Giandomenico"*. Anche il richiamo a Goya non può non evocare, per l'autoritratto, i celebri scorci della cupola di San Antonio de la Florida a Madrid.

Questa conoscenza storica permetterà a Vedova di esprimersi in un linguaggio originale tra i suoi contemporanei, che meno di lui ebbero coscienza della storia, e costruire una pittura informale con la suggestione interiore della tridimensionalità dello spazio, dell'altezza, dello scorcio, come i grandi maestri del passato. Così questo anomalo e certamente rivoluzionario autoritratto può evocare anche i disegni di Raffaello per la Cappella Chigi, oltre naturalmente gli scorci di Tintoretto, anche per i violenti chiaroscuri. Ridolfi scrisse che i colori che Tintoretto dichiarava di preferire erano il bianco e il nero, gli stessi di Vedova. Il pittore ritrova qui lo "sfregazzo" antico in chiave di pittura espressionistica: è l'auto-

ritratto dinamico del gesto, non del volto, che è fluo, anzi controproducente, definire. Ciò che si conosce nell'autoritratto non è l'immagine di sionomia ma di un modo nuovo di fare arte da parte dell'artista. Come un manifesto. Non vi è nulla qui di rispecchiamento contemplativo di Narciso nello specchio, ma è l'osservazione e il controllo, certo coinvolgente e giovanilmente fiero nel raggiungimento dell'esito voluto, dell'artista che ricerca, come nel p-

Diversamente, nel 1942, col suo *Ritratto di Salvatore Quasimodo* Renato Birolli difende ancora apertamente l'attualità del ritratto. Aveva già dipinto un altro ritratto di Quasimodo nel 1941 e continuerà ad illustrare nel 1943 i *Catulli Veronensis Carmina* tradotti dal poeta veronese Quasimodo scriverà ancora la presentazione delle mostre del pittore alla Galleria della Spiga nel 1944, alla Galleria Santa Radegonda nel 1945, a Milano, affermando che i due ritratti s'inquadrano in un rapporto d'amicizia, non di celebrazione ufficiale. Quasimodo era allora il "critico" ufficiale di Birolli.

Il pittore veronese, allievo di Guido Trentini all'Accademia, era ormai a Milano da molti anni, da tempo senza tuttavia recidere i contatti con la sua patria. Il poeta siciliano pure coltivava contatti a Verona dove viveva Caterina Vassalini, l'esperta filologa assistente nella stesura dei suoi giustamente famosi *Lirici greci*, che però saranno pubblicati solo nel 1948. A Verona Quasimodo dedicherà ancora una composizione di tono struggente e sapienziale, *Le arche scaligere nella terra impareggiabile* (1958), ma tutto questo al momento del ritratto di Birolli era a venire e il poeta, in questi anni di guerra totale, non doveva essere ancora più noto, riconosciuto e consacrato. Birolli ce lo tramanda come una figura dimessa e nera, tra simboli colorati e scuri, che vogliono evidentemente comunicare un'informazione leggibile nei suoi significati e riconoscibile anche nel contesto di una cultura popolare. Nei *Taccuini* di Vedova resta una lunga annotazione sul ritratto: «[...] che l'amico sia contento e vi si riconosca compiutamente. Un uomo chiamato ad un ritratto, deve esigere di conoscersi compiutamente e non soltanto per via della somiglianza. Tutto deve indicare che è lui, l'aria, gli elementi, la composizione, perché tutto ciò è pure indubbio, molto più di quell'imponderabile quid che il viso può avere. Se oltre a ciò si può dire che è un ritratto di Birolli, tanto meglio. Un ritratto non può essere un pretesto di gusto e il suo pericolo è contenersi nel suo stesso limite, perché il modello sovrasta ogni limite, è una avventura»²³.

Il problema del ritratto è visto quindi con lucidità professionale e insieme con ineccepibile coerenza stilistica, in un momento che vede il pittore sincer-



impegnato sul piano teorico e politico, anche nel dibattito di quegli anni sul realismo artistico. Osservazioni analoghe Birolli le aveva scritte, sempre sui *Taccuini*, il 10 maggio 1940 a proposito del *Ritratto di Rosa*: «Quando un pittore dichiara di non essere rassomigliante un ritratto perché l'indagine plastica glielo ha impedito, non va creduto. Novanta volte su cento il ritratto viene considerato un semplice pretesto di figura. Come si spiega che il medesimo pittore raggiungerebbe la rassomiglianza con un procedimento accademico o fotografico? Io penso che se si vanta la bontà di una pittura a prezzo della perdita del carattere specifico del modello, anche la pittura è cattiva, ossia non ha raggiunto la sua piena unità nel reale e nello stile. E se una pittura non

è buona, la rassomiglianza sarà generica o con le. Vi sono ritratti teatrali e qui, in tal caso, è trovare larghe concessioni al formalismo e a certa grazia pittorica astratta: Più difficile è poi ciò sul piano della Commedia umana [...]» dichiarazioni, alla soglia di un'arte, se non assai più immediatamente figurativa, non richiedono loro lucida chiarezza, ulteriori commenti. L'opera del poeta, in quell'espressionismo senza dramma, ma con le stesse accensioni di colore che la pittura di Corrente, conferma che ogni linguaggio può avere, con coerenza, i suoi ritratti. E gli stessi personaggi possono conservare, in ritratti pittorici diversi, la loro riconoscibile identità

1. Cfr. F. Mazzocca 1994, p. 378.

2. *Museo Canonica...* 2004, pp. 78-79.

3. S. Marinelli 2005, p. 8.

4. S. Marinelli 1984, p. 30. Si veda qui il testo di Alberto Prandi.

5. S. Marinelli 1986^b, p. 43. Si veda qui il testo di Elena Casotto.

6. S. Marinelli 2000, p. 89. A Roberto Massalongo è stato dedicato un numero speciale di "Il Fracastoro. Bollettino degli istituti ospitalieri di Verona", A. LXXXVI, n. 1-6, 1993, dove si pubblica un altro disegno, frontale, di Dall'Oca Bianca che rappresenta lo scienziato, chiaramente celebrativo *post mortem*, datato 14-1-1913. Per le fotografie di Dall'Oca in ospedale cfr. S. Marinelli 1981, figg. 41-43.

7. Cfr. F. Millozzi 2004, p. 12. Sulla fortuna del dipinto si veda X. Barral i Altet 2004.

8. Cfr. P. Rosenberg 1971, n. 195.

9. Sul dipinto cfr. R. Barovier Mentasti 1982, p. 222.

10. La fotografia è stata pubblicata, inspiegabilmente come di "Gaetano" Sorgato in *Il Veneto e l'Austria...* 1989, p. 374.

11. Cfr. A.-P. Quinsac 2004, p. 187. Inutile dire che il ritratto vorrebbe rispecchiare valori assai diversi da quelli della borghesia, come è presentato in catalogo. Rientra solo nella categoria "borghese", imprevedibilmente, nel senso che l'effigiato è un "falso" nobile.

12. Il dipinto è stato segnalato da Chiara Rossetti nella sua tesi di laurea su Alfredo Savini (cfr. C. Rossetti 2004-2005).

13. Si tratta dei nn. 3 *Bambina (studio)*, 22 *Studio per la Via Lattea*, 24 *Piazza Bra (studio)* (1912), 35 *La balaustrata (studio)* della terza

esposizione d'arte dell'ottobre-dicembre a Verona. Cfr. *Verona Anni Venti*

14. S. Marinelli 1986^b, p. 23.

15. S. Marinelli 2004, p. 55.

16. Cfr. G. Belli, in *L'arte riscoperta* 241-242, n. 96.

17. Segnalato da Laura Lorenzon.

18. Cfr. A. Blondel 1999, B. 177, E.

19. *Ivi*, B. 177.

20. P. Azzolini 1993, p. 167.

21. A.C. Tommasi 1988, pp. 182-

22. Si veda ad esempio l'intervento nel catalogo *Vedova 1935-1984* 19

23. M. De Luca, in *Renato Birolli*

24. *Ivi*, pp. 145-146.