

## *L'ultimo corso di Lionello Venturi a.a. 1930-31 e la teoria della deformazione*

FRANCA VARALLO\*

### *The last course of Lionello Venturi a.y. 1930-31 and the theory of deformation*

ABSTRACT - Lionello Venturi held his last course at the University of Turin in the academic year 1930/31 on the idea of deformation from Romanesque sculpture to Cézanne's painting. This topic, which harked back to his 1926 book *Il gusto dei primitivi*, clearly positioned itself in the current debate and reinforced his choice to champion Impressionists and modern art. The manuscript of a conference held in Barcelona in March 1931 on the same subject not only brought to light an unpublished text by Venturi, but may also help understand how, by positing deformation as a constant need in the artist's search for expression, the scholar intended to emphasise his rejection towards any form of repression in the name of beauty and the classical ideal. Deformation therefore as a statement of freedom.

KEYWORDS: Lionello Venturi – Theory of deformation – Modern art

### **1. Introduzione**

Lionello Venturi è personalità complessa, difficilmente riconducibile a modelli o a formule, sia per quanto riguarda la sua decisione di non prestare giuramento di fedeltà al fascismo, come ha chiarito qualche anno fa Antonello Venturi ripercorrendo gli anni torinesi e le ragioni che indussero il suo illustre nonno alla scelta dell'esilio<sup>1</sup>, sia sul piano culturale e figurativo, come indagato in numerosi studi, primi fra tutti quelli di Maria Mimita Lamberti la quale nel 2001, da poco assunta la cattedra di Storia dell'arte contemporanea della facoltà di Lettere e filosofia dell'ateneo, era stata invitata a intervenire in occasione dei settanta anni di quel rifiuto<sup>2</sup>.

Mimita Lamberti apriva il suo breve e cristallino intervento ricordando l'articolo, pubblicato dal segretario del PNF sul *Popolo d'Italia* del 30 luglio 1929, relativo a *Il nuovo inquadramento dei Professori e Assistenti universitari*, articolo che aveva suscitato le preoccupazioni del senatore Adolfo Venturi (padre fondatore della storia dell'arte in Italia) che, cercando di anticipare le scelte del figlio, lo metteva in guardia e lo sollecitava ad accettare:

Tu sai quanto io abbia a cuore che tu rimanga all'Università, dove aiuti e completi l'opera mia. Ti prego, perciò, di non ostinarti a rimaner fuori da quest'ordine imposto di cose: se è spiacevole accettar formule, bisogna pensare che lo scopo del consenso dato è alto<sup>3</sup>.

Sebbene non fossero frequenti negli scambi epistolari i riferimenti alla situazione politica e alle rispettive opinioni, evidentemente Adolfo sapeva, o perlomeno sospettava, quale avrebbe

---

\* Franca Varallo, Dipartimento di Studi Storici, Università di Torino, e-mail: franca.varallo@unito.it. Abbreviazioni utilizzate: a.a. = anno accademico; AL Venturi Roma = Archivio Lionello Venturi, Università di Roma La Sapienza; f. = faldone; fasc. = fascicolo; ASUT = Archivio Storico dell'Università di Torino; CRT = Cassa di Risparmio di Torino; ds. = dattiloscritto, ms = manoscritto; PNF = Partito Nazionale Fascista.

<sup>1</sup> ANTONELLO VENTURI, *Dal nazionalismo familiare all'esilio. Nuova documentazione su Lionello Venturi, la guerra e la politica italiana, 1910-1932*, in FRANCA VARALLO (a cura di), *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914-1932)*, Torino, Arago, 2016, pp. 23-113.

<sup>2</sup> MARIA MIMITA LAMBERTI, *Lionello Venturi*, «L'Ateneo. Notiziario dell'Università di Torino», a. XX, sett.-ott. 2002, pp. 41-43; tra i numerosi suoi lavori mi limito per brevità a menzionare il volume, ancora a tutt'oggi fondamentale, MARIA MIMITA LAMBERTI (a cura di), *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, Torino, Fondazione CRT, 2000.

<sup>3</sup> LAMBERTI, *Lionello Venturi*, 2002 cit., p. 41.

potuto essere la scelta del figlio e lo esortava a non rischiare la sua posizione lavorativa in quella sede universitaria, al momento del concorso del 1914 preferita su altre.

Lionello Venturi era arrivato a Torino all'inizio del 1915 dove – superate le iniziali titubanze per una città in cui i modi dell'«amica di nonna Speranza» sembravano prevalere sulle pur timide ambizioni salottiere di Amalia – il clima culturale, la familiarità con Parigi, una cattedra appena lasciata da un illustre Pietro Toesca, crearono i presupposti per un rapporto lungo e proficuo, sia sul piano personale, sia istituzionale e che permisero a Lionello di contribuire non poco al rinnovamento intellettuale della città<sup>4</sup>. I primi segnali si avvertirono già nella sua prolusione (21 gennaio 1915), nella quale tracciava una ben evidente linea che dal colorismo di Giorgione proseguiva ininterrotta attraverso la materica plasticità di Rubens e la luministica teatralità di Rembrandt fino agli impressionisti, ancora scandalosi, e declinava le scuole nazionali, dal medioevo al rinascimento in un quadro di internazionalità. All'arte italiana riconosceva il primato di aver saputo accordare il colore con la concretezza plastica, come nessuno era stato in grado di fare, dall'estremo oriente, all'arte cinese, dall'estremo occidente all'arte gotica: «rimaneva all'Italia un problema nuovo, ignoto altrove in tutta la storia della civiltà, l'accordo cioè fra colore e plastica, tra elemento fluido e il concreto, l'etereo e il solido». Con la cultura figurativa veneta e Giorgione in primis – continuava - la «fusione dell'uomo con la natura» diveniva un fatto compiuto dando anima e corpo al moderno paesaggio e facendo sì che la civiltà del tono attecchisse con forza in Italia e poi, nel corso del Cinquecento, in tutta «l'Europa pittorica» e grazie alla quale «Rubens, Velazquez, Rembrandt o gl'impressionisti francesi hanno potuto creare i loro capolavori»<sup>5</sup>.

La robusta competenza in campo storico-artistico, l'aggiornamento metodologico e interpretativo (diretta derivazione dalla scuola viennese e tedesca) si incontravano con sollecitazioni nuove che, seppur di breve durata, sicuramente seppero innescare in lui nuove riflessioni. Mi riferisco alla conoscenza di Piero Gobetti e alla conseguente presidenza della Società di cultura, accettata nel dicembre del 1920, proprio come garante di quel processo di rinnovamento di pensiero, che porterà il suo più illustre allievo, Giulio Carlo Argan, ad affermare:

Ebbene, fu proprio alla scuola di Venturi che s'incrinò la mia ortodossia crociana (...) [Venturi] si era reso conto che sulla base dell'estetica e della critica di Croce non si sarebbe mai giunti a capire gli Impressionisti né gli aspetti importanti della cultura artistica moderna: ma neppure altri fatti fondamentali della storia dell'arte, per esempio Caravaggio (...) Ed è passando da quella incrinatura del crocianesimo che cominciai a considerare la *Kunstgeschichte als Kulturgeschichte*<sup>6</sup>.

Le considerazioni di Argan, anche se le alleggeriamo della retorica concessa al ricordo, mantengono intatto il loro significato, così come quanto da lui espresso (e vale la pena di riprenderlo) a proposito de *Il gusto dei primitivi* (1926), libro «scritto a Torino, negli anni più aspri

<sup>4</sup> A tal proposito, oltre al già citato *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914-1932)*, sul ruolo di Venturi nella riorganizzazione dei musei torinesi, si veda anche MARIA BEATRICE FAILLA, *Ambientazioni e "gusto modernissimo". Musei a Torino negli anni tra le due guerre*, Firenze, Edifir, 2018.

<sup>5</sup> LIONELLO VENTURI, *La posizione dell'Italia nelle arti figurative*, «Nuova Antologia», CCLX, 1915, pp. 213-225, riedito in PAOLA BAROCCHI (a cura di), *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, Messina-Firenze, Ed. G. D'Anna, 1974, pp. 230-242, in particolare p. 239.

<sup>6</sup> GIULIO CARLO ARGAN, *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, a cura di TOMMASO TRINI, Roma-Bari, La teza, 1980, p. 33.

della polemica politica e culturale gobettiana», le cui pagine, specie quelle «bellissime» dell'introduzione,

non lasciano dubbi sull'intenzionalità polemica e politica e che, scritte come sono da un intellettuale idealista e crociano, hanno il sapore acre dell'autocritica. Anche ad analizzarle soltanto nella qualità cristallina e tagliente della scrittura spirano un'aria di fronda, che dovette non poco sorprendere, come di fatto sorprese e allarmò, gli intellettuali italiani che stavano accomodandosi, per un lungo e dignitoso letargo, nel secessionismo quietista del recente "rondismo"<sup>7</sup>.

Rimarcare l'importanza e la fermezza dei propositi sottesi a questo testo, definito da Giacomo Debenedetti «un libro d'azione» e pubblicato a pochi mesi dalla morte di Piero Gobetti a Parigi, è un punto decisivo per prendere atto di una svolta, o per meglio dire di un passaggio "naturale" da «un antifascismo "naturale", direttamente legato alle idee artistiche di Lionello» e alla sua convinzione della necessaria libertà espressiva dell'artista coniugata a un altrettanto necessario cosmopolitismo (la Francia di quegli anni), a una progressiva presa di coscienza di un mutamento in atto<sup>8</sup>. Che la posizione di Lionello Venturi fosse fino a quel momento sostanzialmente apolitica, quasi una disposizione "naturale", che non sembrava occorresse dichiarare perché, per dirla con le parole di Lalla Romano «era inteso»<sup>9</sup>, è stata sottilmente analizzata da Antonello Venturi, il quale a tal proposito scriveva:

Detto tutto questo, e ricalibrate quindi tutte le possibili bilance, resta comunque il fatto che il peso della crescente volontà di Lionello di fondare la propria cultura artistica, la propria larga attività di organizzatore culturale a Torino e il proprio stesso insegnamento universitario su un aperto riconoscimento del primato della vita artistica della Francia contemporanea rispetto a quella italiana (un dato, questo, per altro storicamente incontrovertibile) era evidentemente eccessivo per l'ambiente politico-culturale in cui operava, come sarebbe emerso con forza alla fine di quel decennio<sup>10</sup>.

Una considerazione manifestamente eccessiva, che sempre meno poteva convivere senza frizioni con gli orientamenti culturali della città, perlomeno con quelli ufficiali, nonostante il suo continuo e apprezzato impegno nelle istituzioni, dalle celebrazioni per i quattrocento anni dalla nascita di Emanuele Filiberto, ai nuovi allestimenti museali, dai Musei civici e alla Palazzina di caccia di Stupinigi<sup>11</sup>. D'altronde sulla sua figura, oltre alle aspre polemiche con Ugo Ojetti e quelle assai più spettacolari con Filippo Tommaso Marinetti<sup>12</sup>, gravava in modo sempre più marcato l'amicizia con Riccardo Gualino, di lì a poco travolto dalla crisi economica, dalla confisca e conseguente confino a Lipari (gennaio 1931), tutti aspetti che si riversarono pesan-

---

<sup>7</sup> GIULIO CARLO ARGAN, *Prefazione*, in LIONELLO VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Torino, Einaudi, 1972, p. XXVIII. Su *Il gusto dei primitivi* rinvio al bel saggio di LAURA IAMURRI, *Un libro d'azione? Il gusto dei primitivi e i suoi lettori*, in VARALLO (a cura di), *Dal nazionalismo all'esilio...*, 2016, cit., pp. 115-142.

<sup>8</sup> A. VENTURI, *Dal nazionalismo familiare...*, 2016 cit., p. 82.

<sup>9</sup> LALLA ROMANO, *Una giovinezza inventata*, Torino, Einaudi, 1979, p. 218: «Da Casorati, come con Venturi, l'antifascismo non occorreva dichiararlo: era inteso».

<sup>10</sup> A. VENTURI, *Dal nazionalismo familiare...*, 2016 cit., p. 86.

<sup>11</sup> A tal proposito si veda FAILLA, *Ambientazioni...*, 2018 cit..

<sup>12</sup> Oltre a MARIA MIMITA LAMBERTI, *Un sodalizio artistico: Venturi, Gualino, Casorati*, in EAD. (a cura di), *Lionello Venturi e la pittura a Torino...*, 2000 cit., pp. 40-41, si veda il saggio di LAURA IAMURRI, *L'azione culturale di Lionello Venturi: l'insegnamento, gli studi, le polemiche* (*Ibid.*, pp. 81-105), di STEFANO VALERI, *Lionello Venturi e Filippo Tommaso Marinetti. Documenti della nota polemica dalla stampa degli anni 1920-1930*, «Storia dell'arte», 130, 30, 2011, pp. 123-144 e A. VENTURI, *Dal nazionalismo familiare...*, 2016 cit., pp. 94-113.

temente anche all'interno dell'università. A partire dal 1928 con crescente insistenza il ministero cominciò a chiedere notizie su di lui, sui suoi frequenti viaggi all'estero, con la scusa del controllo del rispetto degli impegni didattici e accademici.

Il rettore inizialmente lo difese, ma con la nomina del nuovo ministro Balbino Giuliano, (...) – scriveva ancora Antonello Venturi –, arrivò da Roma il primo invito a richiamare Lionello ai suoi obblighi di presenza, per limitarne i periodi all'estero. Sei mesi più tardi, iniziato ormai su di lui un regolare controllo di polizia, il suo fascicolo presso il Casellario politico centrale si sarebbe aperto proprio con una richiesta al ministero dell'Interno da parte di quello dell'Educazione nazionale, in dubbio se concedere o meno l'autorizzazione per una conferenza a Ginevra<sup>13</sup>.

Evidentemente il controllo dell'attività didattica (specie le eventuali assenze dalle lezioni), erano spesso un subdolo espediente per motivare allontanamenti che avevano invece ragioni politiche. Gli ultimi anni torinesi furono dunque contrassegnati da luci e ombre; ai numerosi riconoscimenti professionali e mondani, ai quali in verità contribuirono non poco le già accennate polemiche del 1929 e 1930, che videro Ojetti su *Pegaso* tacciare di vana esterofilia modaiola la difesa dell'arte francese in generale, e in particolare di Modigliani appena entrato nella collezione di Cesarina e Riccardo Gualino, facevano da contraltare le difficoltà e i sempre più stringenti controlli da parte dei vertici universitari. Non pare quindi priva di significato la scelta per l'a.a. 1930-31, l'ultimo del suo insegnamento, di svolgere un tema nel quale accorpare «nella categoria estetica del principio di deformazione, un corso sul romanico e un corso su Paul Cézanne»<sup>14</sup>, forse anche come ulteriore risposta alle dispute sull'arte contemporanea - un dipinto di Modigliani era stato affiancato, con altre opere espressioniste, a foto di esseri deformati in *Kunst und Rasse*<sup>15</sup> -, e per assestare un nuovo e forte scossone alle tradizionali consuetudini politiche e culturali. Negli archivi dell'ateneo si possono ricavare alcune stringate informazioni, in particolare dalle relazioni annuali sull'attività di ricerca svolta dall'istituto di Storia dell'arte, scritte da Venturi a partire dall'a.a. 1927-28. Si tratta perlopiù di dati relativi all'acquisto di libri e agli esborsi per riproduzioni fotografiche usate per le lezioni o per i lavori degli studenti. Ad esempio nella *Relazione* dell'a.a. 1929-30 informa circa l'avvenuta pubblicazione nella rivista *L'Arte*, di cui dal 1° gennaio 1930 aveva assunta la direzione, dei saggi di allievi, come quelli di Aldo Bertini su Michelangelo e Giulio Carlo Argan sul Palladio o degli studi in corso di elaborazione di Giusta Nicco, assistente volontaria, «sul maggiore pittore tedesco del rinascimento, Matthias Grünewald», o della Sig.na Dott. Renata Oregno sul Carpaccio<sup>16</sup>. Nella *Relazione* dell'anno seguente, dopo i dovuti riferimenti alle condizioni generali e alle spese, si legge:

L'esposizione del principio teorico della deformazione, studiato nella storia dell'estetica, della critica d'arte e delle opere di scultura e pittura, ha servito d'introduzione alla conoscenza storica della scultura romanica e della pittura di Cézanne<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> A. VENTURI, *Dal nazionalismo familiare ...*, 2016 cit., pp. 91-92.

<sup>14</sup> LAMBERTI, *Lionello Venturi*, 2002 cit., p. 43.

<sup>15</sup> PAUL SCHULTZE-NAUMBURG, *Kunst und Rasse*, München, J. F. Lehmanns, 1928, pp. 90-91, cfr. LAMBERTI, *Un sodalizio artistico...*, in EAD. (a cura di), *Lionello Venturi...*, 2000 cit., p. 44.

<sup>16</sup> ASUT, Corr. Cart. Cl., 1930, 5.1, Istituti, *Relazione sull'attività svolta nell'Istituto di Storia dell'arte Medievale e Moderna nella Regia Università di Torino durante l'anno 1929-1930*, 5.10.1930.

<sup>17</sup> ASUT, Corr. Cart. Cl., 1931, 5.1, Istituti, *Relazione sull'attività svolta nell'Istituto di Storia dell'arte Medievale e Moderna nella Regia Università di Torino durante l'anno 1930-1931*, Torino li 1.10.1931; dopo l'argomento

## 2. La conferenza di Barcellona

Del corso non rimangono altre testimonianze, ma fortunatamente lo stesso argomento fu presentato da Venturi in una conferenza a Barcellona tenuta il 27 marzo del 1931. La data la si ricava dalla richiesta di congedo (la seconda) rivolta al rettore il 12 febbraio 1931 nella quale Lionello, facendo riferimento alla prima lettera del 31 gennaio, specifica che la detta conferenza, dal titolo *La teoria del deforme e l'arte moderna*, si sarebbe tenuta al Conferentia Club di Barcellona il 27 marzo di quell'anno. Sono mesi cruciali, nei quali la situazione accelera, alimentata dal rapporto con Gualino, da poco mandato al confino, che Venturi, mentre cerca di ottenere il congedo per Barcellona, decide di andare a trovare a Lipari dove, come documentato, giunse ai primi di aprile, dunque al rientro dalla città catalana, suscitando le preoccupazioni paterne<sup>18</sup> e dove ritornò nuovamente a fine giugno, visita che non solo rafforzò la loro amicizia (nel corso dell'incontro passarono al "tu"), ma che sicuramente fu occasione per parlare della situazione politica, del trasferimento all'università romana La Sapienza e probabilmente anche della richiesta di giuramento<sup>19</sup>.

Questi gli avvenimenti che fanno da contorno alla decisione di trattare il detto argomento nel corso tenuto da Venturi presso il nostro ateneo e nella conferenza barcellonese, della quale ho rintracciato il testo nell'Archivio di Lionello Venturi, ora depositato presso il dipartimento di Storia dell'arte della Sapienza di Roma<sup>20</sup>. Grazie a questo possiamo farci un'idea delle lezioni, la cui impostazione, stando anche a quanto scritto nella *Relazione*, non dovette allontanarsi dalla traccia del dattiloscritto conservato nell'archivio, il quale oltre ad arricchire la conoscenza dell'attività di Venturi, ritengo possa essere una conferma delle scelte di 'politica culturale' del suo magistero torinese. In buona sostanza ritengo che la forma di antifascismo 'naturale' di Lionello vada cercata in primo luogo proprio nel suo lavoro di storico dell'arte, nel suo costante e determinato impegno fondato sulla convinzione che solo la libertà di pensiero e di espressione potesse essere la garanzia di una esperienza culturale, politica e ideale. Dopo i tanti studi volti a correggere la retorica della celebrazione antifascista, a leggere con obiettività fuori della lente ideologica riportando nella storia le incertezze, i tentennamenti, i dubbi e le difficoltà del vivere quotidiano, credo sia giunto il momento di provare a rileggere, non per invertire ancora una volta la rotta, ma per correggere quegli eccessi del *politically correct*, per sfumare le letture tendenti a smorzare gli entusiasmi celebrativi e contemporaneamente restituire dignità e sostanza a quel vivere apparentemente sommerso, ma non meno eroico dove i timori e il

---

del corso, Venturi specifica che la professoressa Anna Maria Brizio (libera docente) ha utilizzato il materiale dell'istituto per il suo corso su Paolo Veronese e la pittura veneta, che Giusta Nicco sta proseguendo i suoi studi su Grünwald e che la prima parte del lavoro è stata pubblicata su «L'Arte», mentre «l'assistente volontario dott. Aldo Bertini ha sviluppato i suoi studi di storia della critica moderna, concretando un saggio su Dvorák, che sarà presto pubblicato ne L'Arte» ottenendo anche la borsa di studio Adolfo Venturi presso l'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma; altra borsa del Rotary di Torino risulta vinta dal dott. Giulio Carlo Argan per il suo lavoro su Sebastiano Serlio e conclude enumerando altre da lui seguite: la dottoressa Micheli su Simone Martini, il dott. Giuseppe Stroppa su Armando Spadini, mentre sono in preparazione il lavoro della Signorina Vicarelli sul Perugino, della signorina Belli su Medardo Rosso e quella della signorina Sepreri su Antonio Fontanesi. La meticolosità delle relazioni e l'elenco dei lavori di tesi, sembrano rispondere alle forme di controllo alle quali Venturi era sottoposto in quegli anni.

<sup>18</sup> A. VENTURI, *Dal nazionalismo familiare ...*, 2016 cit., p. 95.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 98-102.

<sup>20</sup> ALV, f. CXXIII, *Critique d'art en France au XIXeme siècle*, fasc. 2 Critica idealista, L. Venturi, *La teoria della deformazione e l'arte moderna* (minuta di una conferenza in 44 foglietti) più una seconda versione manoscritta in cattivo stato di conservazione.

coraggio del quotidiano si confrontano con gli eventi. Credo altresì si debba restituire a un testo come *Il gusto dei primitivi* la sua connotazione di militanza, di «libro d'azione», poiché scegliere la «Parigi amica» in luogo della «Roma madre» non era solo una civetteria salottiera dell'intellettuale che poteva permettersi snobismi grazie a una posizione apparentemente garantita da un padre illustre, ma il risultato di una elaborazione critica mirata a restituire il senso morale della personalità e dell'azione creativa dell'artista<sup>21</sup>.

Reputo dunque ci sia un filo rosso ben chiaro che lega l'emblematico volume del 1926 al corso e alla conferenza del 1931, non solo perché negli appunti manoscritti vi riecheggiano a più riprese passaggi de *Il gusto dei primitivi*, e in alcuni casi anche le stesse immagini, ma perché Venturi, con sempre maggiore lucidità e determinazione, agisce in modo che il suo lavoro di storico dell'arte e la riflessione sulla produzione figurativa veicoli valori capaci di esprimere, attraverso i problemi stilistici, la libertà di pensiero, «il che significa – per dirla con le parole di Bobbio – che il problema di fondo non era un problema estetico, ma un problema etico-politico»<sup>22</sup>.

Basterebbe mettere in fila i fatti successivi al volume e evocare unicamente, per stretta aderenza al tema trattato, l'acquisto dei sei Modigliani per la collezione Gualino e la loro esposizione nel foyer del teatro Regio dal 6 al 20 febbraio 1930 o l'azione coordinata con Casorati e i giovani sei casoratiani per rispondere al «referendum sul quadro storico indetto dalla rivista “Le arti plastiche”» in previsione del bando di concorso per la Biennale del 1930<sup>23</sup>, per cogliere appieno la temperie culturale di quella manciata di anni. Ma più efficace di ogni tentativo di ricucitura cronologica dei fatti, risultano le parole del testo della conferenza, le quali chiariscono il significato che riservava alla categoria della deformazione e il suo intento di usarla come un grimaldello per provare ancora una volta a scardinare le posizioni di quanti, con sconcertante miopia, rivendicavano i valori della classicità in nome di nazionalismi indotti da ritorni all'ordine, contro i quali Venturi sosteneva la forza della deformazione come principio innestante il processo creativo dell'artista e chiave di lettura della sua libertà espressiva:

Questa conferenza è stata immaginata a Barcellona. In vista del nostro parto, alcuni mesi or sono, scorrevo con alcuni amici dell'arte moderna. E sorse l'obiezione che l'arte moderna è facile, improvvisata, senza preparazione, perché ignora lo studio della prospettiva e dell'anatomia. Io ribattevo che appunto per questo l'arte moderna è difficile, perché anatomia e prospettiva si possono imparare, ma non si può imparare l'arte della deformazione, che non ha sostegni, e vale solo in quanto è creazione fantastica. D'altra parte a Barcellona fu educato Picasso, che è oggi il *leader* dell'arte della deformazione. Né basta: a Barcellona, meglio che in ogni altra città, si può studiare

---

<sup>21</sup> Su questi aspetti si rimanda a GIULIO CARLO ARGAN, *Lionello Venturi*, «Belfagor», vol. 13, 5, 30.9.1958, pp. 555-569 e il fondativo saggio di MARIA MIMITA LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Cl. Lettere e Filosofia», III, vol. 1, 1, 1971, pp. 257-277. A proposito di quanto poco potesse contare la posizione di Adolfo Venturi, senatore del Regno, e di come tra il 1930 e il 1931 la situazione fosse mutata, basta richiamare la questione della successione alla cattedra di Storia dell'arte alla Sapienza di Roma che, nonostante le speranze del padre e i tentativi di Lionello, non andò a buon fine e, dopo vari rinvii del consiglio della facoltà di Lettere, il 14.11.1931, ormai noto il rifiuto di Lionello a giurare fedeltà al regime, «il posto sarebbe infine andato a un imbarazzato ma veloce Toesca» (lettera di P. Toesca a A. Venturi, 16.11.1931, A. Venturi, *Dal nazionalismo familiare*, 2016 cit., pp. 98-100).

<sup>22</sup> NORBERTO BOBBIO, *Politica e cultura*, Torino, Einaudi, 1955, p. 96.

<sup>23</sup> LAMBERTI, *Lionello Venturi*, 2002 cit., p. 42. Vale la pena di ricordare che per la detta Biennale curò la mostra retrospettiva di Amedeo Modigliani.

l'arte romanica, che prima dell'arte moderna è forse quella che ha portato la deformazione alla maggiore conseguenze<sup>24</sup>.

Introdotta il discorso, Venturi entra nel vivo del tema richiamando in primo luogo la *forma* intesa fin dai tempi antichi «come ... punto d'arrivo dell'arte, come ... modo in cui si attua la bellezza» e per via dell'essere la bellezza associata all'amore e questo alla vita morale, «ogni offesa alla forma e alla bellezza disturba non solo il senso estetico, ma anche il senso morale», dunque «la condanna del deforme, come negazione della forma e distruzione della bellezza, si colora di una specie di maledizione al peccato». Il coro dei critici, continua Venturi, che inorridiscono di fronte al deforme è ampio, da Enrico Thovez o Ugo Ojetti in Italia, Camille Mauclair o Robert de la Sizeranne in Francia ed è andato aumentando da quando Edoardo Manet, tra il 1860 e il 1870 aveva cominciato a scandalizzare. Da allora gli artisti hanno abbandonato la forma del bello come aspirazione e modello: «Dal 1860 in poi i pittori che sono già consacrati come artisti autentici o che lasciano adito alle migliori speranze, come conduttori del gusto, non hanno mai dipinto una bella donna», e compito dei critici non dovrebbe essere quello di irritarsi, ma «di studiare le condizioni storiche per cui è sorto il fenomeno dell'esclusione della bella donna dall'arte». Ugualmente, continua, se ci si sposta dal piano dell'arte a quello dell'estetica si deve constatare che «oggi si scrive una estetica come scienza dell'espressione, oppure una filosofia dell'arte, non più una filosofia del bello»<sup>25</sup>; dovrebbe dunque essere «istruttivo» più del criticare senza costrutto, cercare di capire le ragioni che hanno condotto gli artisti a ribellarsi alle leggi della bellezza e i pensatori a negare l'esistenza di tali leggi. Fatte queste premesse, Venturi procede mostrando come, dall'antichità alla contemporaneità, l'errore sia stato il voler far coincidere prima arte e bellezza e poi bellezza e morale, generando l'incomprensione dell'arte stessa e il conseguente rifiuto della deformazione, all'opposto perseguita dagli artisti come fondamento della loro ricerca figurativa.

Gli antichi greci, Aristotele in testa, ritenevano essere la bellezza ordine, grandezza e simmetria, ma quando lo stesso Aristotele

si rivolse alla considerazione dell'arte, si accorse che il problema era alquanto più complesso.

Onde il celebre passo della *Poetica*: «quelle cose medesime le quali in natura non possiamo guardare senza disgusto, se invece le contempliamo nelle loro riproduzioni artistiche, ci recano diletto, come per esempio le forme degli animali più spregevoli e dei cadaveri». Dunque l'arte e la bellezza sono due cose distinte. Ma per allora non si andò più avanti<sup>26</sup>.

Interdetta quella via, furono gli stoici a suggerirne un'altra e Seneca a guardare alla bellezza dell'animo come «ornamento sufficiente per il corpo deforme»; quindi l'arte cristiana raggiunse «alcune delle sue più alte espressioni, con piena indipendenza dalla bellezza misurabile dei corpi», ma senza avere «né tempo né di teorizzare i nuovi ideali dell'arte»; neppure San Bernardo, che pur si accorse «dell'entusiasmo provato dai chierici del suo tempo per i mostri scolpiti nei chiostri e nelle cattedrali» giungendo a parlare «di una *deformis formositas* e di una *formosa deformitas*», finì per condannare «quell'entusiasmo come pedagogicamente pericoloso». Poi con il Rinascimento «l'ideale della divina proporzione e dell'umana armonia, ritorna ad essere vita vissuta», ciò che si allontana da quell'ideale

---

<sup>24</sup> ALV, f. CXXIII, 2 fasc. Critica idealista, L. Venturi, *La teoria della deformazione e l'arte*, c.1 ms.

<sup>25</sup> *Ibid.*, cc. 2-3 ms.

<sup>26</sup> *Ibid.*, cc. 5-6 ds.

deriva dalla tradizione medievale o prepara l'espressionismo e il pittorico dell'età barocca. Nella quale, a traverso sprazzi assai luminosi, come quello di Campanella per cui "ogni cosa è insieme bella e brutta", si prepara la scienza estetica della seconda metà del settecento. Allora la lotta tra un bello, di derivazione classica, e un brutto, che altro non era se non l'esorbitare della passione, coinvolge tutto il pensiero estetico. E fu la lotta dell'ideale neo-classico della scultura, formulato dal Winckelmann, contro l'entusiasmo romantico, espresso nella poesia e nella vita<sup>27</sup>.

In seguito né in Kant, Hegel o Schelling si trova ragione di quella lotta, troppa ferma la fede nel loro gusto neo-classico «perché essi concedano al brutto o al deforme qualcosa di più che un disinteresse staccato». Ma qualcosa cominciò a modificarsi con Goethe e con Schiller, che in nome della poesia "sentimentale" «afferma il diritto di allontanarsi dai limiti segnati da quella bellezza» e poi con la teoria del *brutto* opposta allo *scorretto*, formulata nel 1797 da Federico Schlegel, un nuovo processo si avviò e dietro di lui tante altre voci (Solger, Weisse, Rosenkranz, Schasler, Carriere, Hartmann) si levarono a favore del brutto, dotato di valore e di forma propria, più vicina alla vita, al contrario del bello assoluto che «è astratto dalla vita, e poiché fuori dalla vita non c'è l'arte, occorre che l'arte rappresenti insieme il bello e il brutto»<sup>28</sup>. Ma poiché la bellezza non è che astrazione, mentre la forma individuale partecipa del brutto, «la forma individuale è la forma dell'arte»<sup>29</sup>. Altra possibilità di superare il bello, scrive ancora Venturi, è stato di negarlo e di assorbirlo nel concetto di arte, così come fatto da Benedetto Croce, ma poiché la negazione metafisica del bello ha bisogno di un contenuto preciso, ne consegue la coscienza dell'uguale dignità, davanti all'arte, del bello e del brutto<sup>30</sup>. Questo dunque il percorso che ha condotto ad esaurire l'esperienza romantica e liberarsi dell'ideale classico per

creare l'*ideale moderno*. Il quale, soprattutto per opera del cristianesimo, tende, e talvolta realizza, una forma così opposta a quella classica, che ben può chiamarsi *deformazione*<sup>31</sup>.

Fin qui, nel breve svolgersi di quattordici foglietti dattiloscritti e manoscritti, l'analisi del pensiero dall'antichità alla modernità, nella quale la categoria della deformazione, «condizione storica che ha giovato all'*arte romanica* e che giova all'*arte contemporanea*», induce ad essere letta in relazione ai primitivi antichi e moderni e al principio della "rivelazione" introdotto nel testo del 1926 e inteso come processo creativo dell'opera d'arte<sup>32</sup>.

Alla «scorsa attraverso le idee», segue la dimostrazione attraverso le immagini, dall'Egitto al Novecento. Dopo la statua di Ranofer, del museo del Cairo, il ritratto di Chefren, del 2800 a.C. e il busto di Amenophis IV°, Venturi propone come esempio dell'arte classica un capitello corinzio accostato a un capitello romanico del XII secolo della cripta del duomo di Modena, dal cui confronto risulta chiaro «che se lo scopo dello scultore romano fu quello di formare la foglia d'acanto, lo scopo dello scultore romanico è stato quello di deformarla»<sup>33</sup>, non già per mancanza di perizia nell'intagliare la pietra, ma per esprimere tutti gli slanci mistici della fede e gli scoramenti profondi dell'anima, nel modo «tanto più ampio, anzi universale, quanto meno è passato attraverso le contingenze della natura», in una forma nuova «non più misurabile, non

<sup>27</sup> *Ibid.*, cc. 7-8 ds.

<sup>28</sup> *Ibid.*, cc. 10-11 ds.

<sup>29</sup> *Ibid.*, c. 13 ds.

<sup>30</sup> *Ibid.*, cc. 13-13bis ds.

<sup>31</sup> *Ibid.*, c. 14 ds.

<sup>32</sup> L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, 1972 cit., p. 9.

<sup>33</sup> ALV, f. CXXIII, 2 fasc. Critica idealista, L. Venturi, *La teoria della deformazione e l'arte*, c. 19 datt.



più controllabile, se non dalla certezza morale». Gli esempi di arte medievale proposti da Venturi sono molti, alcuni assai noti come la figura che sorregge la sedia episcopale di S. Nicola a Bari con il collo «piantato in mezzo al petto per sostenere lo sforzo, e la spalla diventi un margine puntato»<sup>34</sup>, altri meno scontati come il battente del duomo di Susa che rappresenta un toro «il cui corpo è stato squartato e divaricato per accompagnare con due curve simmetriche la forma dell'oggetto». La *Madonna con Bambino* di Giovanni Pisano messa a confronto con una *Madonna* del Rossellino evidenzia in certe crudezze «formali negli occhi e nel naso» tutta la potenza espressiva di «questo bellicoso affetto materno». Passando alla pittura porta gli esempi del *San Francesco* di Berlinghieri (1235), la cui immagine funerea, «con due linee irreali che distruggono la carne attorno agli zigomi», aveva fornito «il modello ideale di tutti gli asceti, la sintesi di tutte le consunzioni» e del più umano *San Francesco* di Cimabue, povero, macilento, segnato dal sacrificio dell'umiliazione, ma forte di una pienezza umana data proprio dal disfacimento del volto<sup>35</sup>.

Anche nel pieno del Rinascimento non mancarono gli impulsi alla deformazione, continua Venturi, come in Piero della Francesca che forzava la forma del corpo al di là degli stessi limiti ideali, proprio nel momento in cui la civiltà figurativa «era tutta pervasa dalle misure, dalle proporzioni e dalla prospettiva». Ma nel segno della deformazione primeggiava fra tutti Michelangelo che, quando a cinquant'anni di distanza dal David, esempio perfetto di armonia e forza fisica, scolpì la Pietà di Palazzo Rondanini più nulla restava delle proporzioni sapienti, delle muscolature vigorose e del controllo classico, ma solo due «poveri ammassi cadenti, miseri, spogli. Eppure la pietà cristiana, quella che aveva vinto il mondo, ecco trovava in quei due poveri ammassi cadenti una espressione assoluta»<sup>36</sup>. La lotta pro e contro la Riforma impressa nelle immagini i segni profondi della crisi spirituale e tra fine Cinque e inizio Seicento Domenico Theotocopuli detto il Greco,

creò scene d'inarrivata passionalità religiosa a traverso il rifiuto di ogni proporzione, i contorcimenti più instabili, e gli effetti di luce e d'ombra che da soli sono raffiche di passione. E creò i suoi capolavori quando seppe sconvolgere e cielo e terra, perché partecipassero all'apparizione miracolosa dell'angelo al Cristo nell'Orto di Getsemani<sup>37</sup>.

Per altra via deformava Rembrandt, che bandiva dalla sua arte ogni canone classico, per lui «Una giovane domestica, col secchio e con la scopa, dallo sguardo ingenuamente volgare, dal volto sgraziato», diveniva un «magnifico pretesto per la magia dell'apparizione luminosa», mentre la Betsabea, pur senza le proporzioni impeccabili né le purezze di linee, affascina con le luci carezzevoli, «le penombre intime e di carni bionde, che sono la nuova forma»<sup>38</sup>.

Passando all'Ottocento, prima dell'amato Manet, la palma va a Honoré Daumier «caricaturista impareggiabile, per ampiezza di respiro e profondità morale», capace di andare al di là dell'illustrazione, muovendo con forza verso la deformazione pittorica il suo don Chisciotte, nel quale la caricatura è soltanto un presupposto e «le ombre spezzate, improvvisate, fantastiche,

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, c. 21 ds.

<sup>35</sup> *Ibid.*, c. 23 ds.

<sup>36</sup> *Ibid.*, c. 25 ds.

<sup>37</sup> *Ibid.*, c. 27 ds.

<sup>38</sup> *Ibid.*, c. 28 ds.

valgono per se stesse e hanno assunto una potenza lirica». Ma è Manet che scrive la pagina più alta dell'arte moderna:

Guardate il suo *Piffero*: a chi cerca la forma sembra una maschera infagottata, ma emana una prodigiosa energia di vita, proprio per la rapidità con cui è stato realizzato, come una visione fuggevole<sup>39</sup>

non diversamente l'Olimpia, tanta criticata e ora una gloria del Louvre, deve

il suo valore e la sua importanza dipendono da quella esposizione di un nudo impacciato, semplificato all'estremo, perché veduto nella sua massa di luce, senza completezza plastica, con ombre sgarbate, all'infuori di qualunque conoscenza anatomica<sup>40</sup>.

E da Manet la strada conduce immancabilmente a Cézanne, alla sua ribellione alla prospettiva scientifica e ad una proporzionata costruzione dei corpi. Se si guarda un paesaggio olandese del Seicento, come ad esempio un dipinto di Jacopo Ruisdael, incalza Venturi, si vede

che per mezzo della prospettiva scientifica lineare ed aerea (...) tutto è rappresentato come per curiosità, con una varietà infinita di elementi, senza che uno di essi domini e sovrasti l'animo del pittore<sup>41</sup>.

Ma se si guarda

come Cézanne abbia interpretato un paesaggio che nei suoi elementi non è molto diverso da quello di Ruisdael. Tutto si fa più vicino, per il contrasto della luce e dell'ombra. E la luce non si perde a indicare alla curiosità le cose particolari: ogni luce rivela un'aridità severa, ogni ombra è un fremito di terrore<sup>42</sup>.

Un bosco per Cézanne è un incrociarsi di poche fettucce nere sul bianco della neve. E questa semplificazione estrema rivela uno stato d'animo unitario, quasi una parola sussurrata nel gran silenzio della campagna sotto la neve. / La semplificazione, l'intuizione dell'essenziale, riconducono Cézanne alle espressioni ideali, staccate dal reale, primitive, per religiosa potenza<sup>43</sup>.

Il richiamo al testo del 1926 si fa incalzante e il confronto con il grande primitivo Giotto inevitabile per la comune tendenza a cercare, nella costruzione delle masse e del loro volume, la sintesi senza alcuna preoccupazione della resa naturalistica, della tridimensionalità e delle regole prospettiche<sup>44</sup>. Nella roccia che fa da sfondo alla scena di Gioacchino fra i pastori<sup>45</sup>

Giotto ha adoperato le stesse poche ombre ai limiti della roccia per indicarne l'incrollabile volume, e non si è curato d'altro. Nella via dell'essenza Cézanne ha incontrato Giotto: ambedue

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, c. 31 ds.

<sup>40</sup> *Ivi.*

<sup>41</sup> *Ibid.*, c. 32 ds.

<sup>42</sup> *Ibid.*, c. 33 ds. Anche ne *Il gusto dei primitivi* Ruisdael e Cézanne sono messi a confronto: «Un albero per Ruisdael comincia dalle radici e finisce all'estrema foglia, si contorce e si dirama, appare col tronco solido e scompare tra il fogliame (...), esso è individuato e completo, contiene tutto, basta a se stesso. (...) E ora guardate che cosa invece significhi un albero per Paolo Cézanne. È una semplice zona scura diritta, attorno alla quale alcune fettucce nere formano groviglio: di sopra e di sotto è il bianco della neve. V'invade un senso di solitudine e di abbandono, di vita sospesa e di silenzio. Ciò che è necessario all'espressione vi è tutto, e nulla di più», L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, 1972 cit., cit., p. 243.

<sup>43</sup> ALV, f. CXXIII, 2 fasc. Critica idealista, L. Venturi, *La teoria della deformazione e l'arte*, c. 34v ds.

<sup>44</sup> L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, 1972 cit. p. 244.

<sup>45</sup> Giotto, Cappella degli Scrovegni, Padova.

hanno espresso una intuizione della solidità della montagna, ma non hanno studiato la montagna per conoscerne l'interna costruzione<sup>46</sup>.

Come Piero della Francesca, Cézanne amava inoltre interpretare le forme secondo un ideale di corpi regolari extra-naturali, cosicché nel ritratto della moglie l'esagerato volume del collo, il distacco delle maniche dalle spalle, la posa «che occupa bene le tre dimensioni», acquista evidenza dalla sua stessa instabilità e «*L'Arlecchino* è un burattino che cammina: e per il suo magnifico risalto di tono, per la sua semplificazione rigorosa, assume un valor di leggenda, indimenticabile», mentre nella rappresentazione di una statua (*L'Amour en plâtre*, 1895), Cézanne dimostra come avesse guardato a El Greco e come avesse «trovato più di el Greco una espressione formidabile di drammaticità nella deformazione di gambe e di braccia»<sup>47</sup>.

«Al medesimo mondo ha appartenuto Amedeo Modigliani»<sup>48</sup>, è lui il punto di arrivo della sua riflessione, prima non compreso poi riscoperto e amato, come confessa al padre nel 1928<sup>49</sup>, con tutta la forza di un'adesione interiore. Modigliani va oltre il grande Cézanne, la sua semplificazione, il fragile equilibrio che pare nascere dalla più intima tradizione figurativa, si infrange in un processo di deformazione non ostentata, anzi composta e silenziosa, ma radicale e irrevocabile. È la chiave di volta perfetta, l'artista italiano che ha eletto a sua patria la Parigi amica, ma usa un linguaggio, o meglio una forma, che ha la stessa consistenza di materia, di luce e di tono della sua terra di origine e sceglie il ritratto, la figura umana come cifra distintiva della sua libertà creativa.

La sua semplificazione va oltre Cézanne. Egli si sofferma sulla linea di contorno: squadra l'insieme, e poi accentua sopra questo o quel particolare, due fosse per gli occhi, due ombre tremule per il naso, con una decisione degna d'una immagine di Giotto.

La sua grazia si fa gracile; è accennata da poche linee ondulate, che si corrispondono in danza. Un suo nudo, di un rosa continuo e gioioso, si umanizza nel cader delle linee, velate di malinconia. Un altro nudo si deforma per dare la simultanea impressione della stesura dei piani in superficie e dell'occupazione del volume in profondità, realizzando, con temperamento diverso e con tecnica opposta, l'ideale dell'Estaque di Cézanne.

Una fanciulla chiude, nella sciarpa che fascia il collo e nello sguardo interiore dei suoi occhi doloranti, le sofferenze di un fiore anzi tempo sfiorito. Una bimba, la figlia della portinaia, si presenta alla vita stupida e stupita, senza osare di fare un passo indietro<sup>50</sup>.

E dopo Modigliani c'è ancora spazio per Soutine «sformato, come la sua vita di moujik, catastrofico» e all'opposto, «fuori della tragedia, fuori dei dolori e delle perversioni», Matisse che vive la fiaba dei colori brillanti e delle odalische, in cui «ha trovato la grazia della disarticolazione» e, per accenni, «nuovi accostamenti di toni, a comporre zone di luce e di ombre, come se volesse assumere il compito di tessere l'arazzo della vita moderna»<sup>51</sup>.

---

<sup>46</sup> ALV, f. CXXIII, 2 fasc. Critica idealista, L. Venturi, *La teoria della deformazione e l'arte*, c. 35 ds.

<sup>47</sup> *Ibid.*, c. 37 ds.

<sup>48</sup> *Ibid.*, c. 38 ds.

<sup>49</sup> Lionello scrive al padre Adolfo da Parigi il 7.10.1928: «mi sono innamorato di Modigliani. (...) È uno dei più grandi artisti che l'Italia abbia prodotto», in LAMBERTI, *Un sodalizio artistico ...*, 2000 cit., p. 41.

<sup>50</sup> ALV, f. CXXIII, 2 fasc. Critica idealista, L. Venturi, *La teoria della deformazione e l'arte*, c. 40 ds.

<sup>51</sup> *Ibid.*, c. 41 ds.

E poi Braque «meno artificiale, con più ampio respiro» e infine Picasso, capace di tormentare senza pietà i contorni dei «due bevitori, ischeletriti dal vizio e dalla miseria» e conferire «eccezionale energia nell'autoritratto, con forme ben diverse da quelle reali», citato in apertura della conferenza e posto a chiudere la carrellata di immagini, forti, selezionate con cura affinché potessero scuotere la platea e persuadere che la categoria della deformazione, ben lungi dall'essere degenerazione dell'arte, era all'opposto la via costante e necessaria, come e oltre la rivelazione per i primitivi, per approdare alla libertà.

Terminata dunque la proiezione, rimaneva solo lo spazio per concludere:

Questa, o signori, è l'arte moderna. E subito raccolgo l'eco dei lamenti sospiriosi di quanti si credono gli amanti della bellezza. Inorriditi, essi appuntano l'occhio all'antico e al rinascimento, al tempo felice, quando arte e scienza erano sorelle, e tenendosi per mano gettavano attorno i fiori del sorriso.

(...) Certo sarebbe assai comodo per un artista moderno, ripresentare cognizioni apprese sui banchi della scuola, e mostrare che le sue dita hanno tutte le falangi, o che la sua casa risponde alle linee prospettiche. Un tempo, quando l'ispirazione mancava, ci si appoggiava ad anatomia e prospettiva, e questo si chiamava sapere dipingere. Oggi, quando l'ispirazione cessa, non resta più nulla. E voi osereste irridere a codesti soldati d'Alessandro, che hanno bruciato tutti i vascelli alle spalle, per affrontare la temibile, e talvolta mortale, lotta con l'arte? Bruciano essi la vita per un attimo di creazione, e odono il pubblico beato affermare che un bambino di cinque anni disegna meglio di loro.

Se fin nelle più antiche origini dell'arte, se nei più moderni ardimenti del pensiero, il principio della deformazione si è fatto sentire, si cerchi di comprenderne il ritmo, le intime coerenze, le possibilità di sviluppo. Invece di favoleggiare dell'età dell'oro, che non torna certo, e che forse non è esistita mai, affrontiamo la realtà indiscutibile, con animo virile, con intelligenza pronta<sup>52</sup>.

La forza delle sue parole e delle immagini, che solo possiamo immaginare, credo siano la testimonianza più efficace della sua «naturale» forma di resistenza. Venturi reagì ai continui attacchi alla libertà creativa con le armi che meglio conosceva, con la dignità e il rigore del suo lavoro e sono convinta che gli studenti che seguirono il suo corso sulla deformazione ne ricavarono un insegnamento capace di andare al di là della storia dell'arte moderna.

### 3. Conclusione

In chiusura mi permetto un piccolo inciso, niente più di una suggestione che probabilmente è destinata a rimanere tale a meno di non trovare connessioni dirette, che finora non ho rinvenuto, ma che mi preme richiamare per la forza della coincidenza: Piero Gobetti nel suo primo scritto su Felice Casorati apparso su «Poesia e Arte» in occasione della mostra della Promotrice del 1919, introduceva una categoria per lui potentissima, che si aggiungeva agli «sforzi per l'espressione della luce, per l'architettura pittorica, per l'eliminazione di ogni exteriorità decorativa», «la deformazione che distruggerà definitivamente ogni simbolismo». Deformazione che doveva tradurre pittoricamente il dolore, in Casorati sempre più cosciente e meno letterario, come attestato dal procedere dalle *Signorine* alla *Maria Anna De Lisi*, tormento che aveva «turbato spesso la valutazione critica dell'osservatore» e che invece Gobetti considerava «una delle

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, cc. 43-44 ds.

più pure caratteristiche del pittore piemontese, come pure di tutta la tradizione italiana» giungendo ad avvicinare «l'intima deformazione conquistata da Casorati» all'ardente spasimo di Cosmé Tura<sup>53</sup>.

La categoria del deforme, dunque, cifra di libertà.

*Pervenuto in redazione il 10 novembre 2021*

#### BIBLIOGRAFIA

- ARGAN GIULIO CARLO, *Lionello Venturi*, «Belfagor», vol. 13, 5, 30 settembre 1958, pp. 555-569.
- ARGAN GIULIO CARLO, *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, a cura di T. Trini, Roma-Bari, Laterza, 1980.
- BAROCCHI PAOLA (a cura di), *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, Messina-Firenze, Editrice G. D'Anna, 1974.
- BOBBIO NORBERTO, *Politica e cultura*, Torino, Einaudi, 1955.
- DE BENEDICTIS MAURIZIO (a cura di), *Gobetti Piero, Scritti sull'arte*, Torino, Aragno, 2000.
- FAILLA MARIA BEATRICE, *Ambientazioni e "gusto modernissimo". Musei a Torino negli anni tra le due guerre*, Firenze, Edifir, 2018.
- GOBETTI PIERO, *Felice Casorati*, «Poesia e Arte», II, n. 10-11, ott.-nov. 1920, pp. 228-237.
- GOBETTI PIERO, *Scritti sull'arte*, a cura di M. De Benedictis, Torino, Aragno, 2000.
- IAMURRI LAURA, *L'azione culturale di Lionello Venturi: l'insegnamento, gli studi, le polemiche*, in M.M. Lamberti (a cura di), *Lionello Venturi e la pittura...*, 2000 cit., pp. 81-105.
- IAMURRI LAURA, *Un libro d'azione? Il gusto dei primitivi e i suoi lettori*, in F. Varallo (a cura di), *Dal nazionalismo all'esilio...*, 2016 cit., pp. 115-142.
- LAMBERTI MARIA MIMITA, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa Cl. Lettere e Filosofia», III, vol. 1, 1, 1971, pp. 257-277.
- LAMBERTI MARIA MIMITA, (a cura di), *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, Torino, Fondazione CRT, 2000.
- LAMBERTI MARIA MIMITA, *Un sodalizio artistico: Venturi, Gualino, Casorati*, in Ead. (a cura di), *Lionello Venturi e la pittura...*, 2000 cit., pp. 15-47.
- LAMBERTI MARIA MIMITA, *Lionello Venturi*, «L'Ateneo. Notiziario dell'Università di Torino», XX, sett.-ott. 2002, pp. 41-43.
- ROMANO LALLA, *Una giovinezza inventata*, Torino, Einaudi, 1979.
- SCHULTZE-NAUMBURG PAUL, *Kunst und Rasse*, München, J. F. Lehmanns, 1928.
- TRINI TOMMASO (a cura di), *Giulio Carlo Argan, Intervista sulla fabbrica dell'arte*, Roma-Bari, Laterza, 1980.
- VALERI STEFANO, *Lionello Venturi e Filippo Tommaso Marinetti. Documenti della nota polemica dalla stampa degli anni 1920-1930*, «Storia dell'arte», 130, 30, 2011, pp. 123-144.
- VARALLO FRANCA (a cura di), *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914-1932)*, Torino, Aragno, 2016.
- VENTURI ANTONELLO, *Dal nazionalismo familiare all'esilio. Nuova documentazione su Lionello Venturi, la guerra e la politica italiana, 1910-1932*, in F. Varallo (a cura di), *Dal nazionalismo all'esilio...*, 2016 cit., pp. 23-113.
- VENTURI LIONELLO, *La posizione dell'Italia nelle arti figurative*, «Nuova Antologia», CCLX, 1915, pp. 213-225.
- VENTURI LIONELLO, *Il gusto dei primitivi*, Torino, Einaudi, 1972.

---

<sup>53</sup> PIERO GOBETTI, *Felice Casorati*, «Poesia e Arte», II, n.10-11, ott.-nov. 1920, pp. 228-237; ora in ID., *Scritti sull'arte*, a cura di M. De Benedictis, Torino, Aragno, 2000, pp. 45-58. La mostra si era svolta presso Società Promotrice delle Belle Arti in Torino. *Esposizione nazionale di belle arti. Autunno 1919. Sotto il patronato della Città di Torino, Catalogo*, Torino, Tip. Ernesto Arduini, 1919.





Fig. 33. G. Peano, T. Levi-Civita con colleghi e insegnanti a Torino nel 1928.