

**Eleonora Zanolo**

**Venturino Venturi. Ritratti e autoritratti**

**Venturino Venturi. Portraits and self-portraits**

**Abstract**

This short contribution starts with the intention of tracking, within a perspective of psychological point of view, the career of an important contemporary artist: Venturino Venturi (1918-2002). The principal subject of his work will be the *portrait* that he will use as a preferred way to express himself as an artist and as a man. The portrait will become the transition point that will mark every "crisis" and every "re-birth".

**Keywords**

Venturino Venturi; Portrait; Self-portrait; Pinocchio

**DOI** – <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/4669>

## NOTES

### Eleonora Zanoło

#### Venturino Venturi. Ritratti e autoritratti

##### *Introduzione*

Venturino Venturi (1918-2002), artista contemporaneo di Loro Ciuffenna (AR), ha dedicato gran parte della sua vita al tema del *ritratto*.

Una vita lunga e difficile lo costringe più volte a confrontarsi con se stesso, a perdersi e ritrovarsi, facendo dell'arte il mezzo privilegiato di ogni sua "ri-nascita" come artista ma, soprattutto, come uomo.

Nella fase culminante della sua "crisi" o, come avrebbe appunto detto lui, della sua "ri-nascita", che coincide con

la sua degenza al manicomio di San Salvi nei pressi di Firenze dal febbraio del 1957 all'ottobre del 1959, trova in una serie di *Pinocchi* il suo *alter ego*. Mediante quella che la psicoanalisi definirebbe un'*identificazione proiettiva*, Venturi rappresenta se stesso attraverso un burattino irriverente, ormai lontano dal fiabesco e dal narrativo.

L'artista, per quanto riguarda i *ritratti*, non opera mai su commissione ma è sempre lui a decidere chi ritrarre, come e quando e, solo raramente, si separa dai suoi lavori. Anche questo è un aspetto rilevante perché l'artista si "affeziona" a quei *volti*, crea un legame con essi, li fa

vivere oltre la presenza fisica, tant'è che li sfoggia nel suo studio, in bella vista, e li presenta ai suoi ospiti con i propri nomi: “Quello è Pratolini, quello è Rosai, vedi com'era nervoso...”.<sup>1</sup> Ogni ritratto ha una storia, è *storia*, è memoria. Lo stesso Venturino diceva “scolpire per me è partorire”.<sup>2</sup> Quei ritratti, i *suoi ritratti*, avevano per lui, oltre a questa dimensione viscerale, un forte potere evocativo: tutti quei personaggi erano effettivamente presenti nel suo studio, tutti in fila e ben disposti a guardarlo, pronti a rivelarsi a chi ancora non li conosceva. In questa prospettiva i ritratti divengono vere e proprie presenze fisiche che occupano l'ambiente e con le quali l'artista interagisce e alle quali s'ispira.

In questo percorso dedicherò una parte del lavoro ai ritratti dell'artista eseguiti a più riprese in varie fasi della sua vita, dalle prime opere di quando era ancora ragazzo fino alla piena maturità. Attraverso questo excursus sintetico sarà possibile notare l'evolversi della personalità dell'artista e del processo di sintesi della figura umana

che, da plastica e ben definita, si trasforma in espressiva e quasi astratta. Questa analisi dei ritratti familiari sarà corredata dagli scritti dell'artista per meglio mettere in luce i suoi stati d'animo, i suoi pensieri, e ancor più il rapporto con le figure genitoriali. Dai numerosi scritti dedicati alla figura paterna si desume il saldo rapporto e la profonda stima che nutriva nei suoi confronti. Considerato punto di riferimento della famiglia e modello da imitare, il padre fu meno ritratto rispetto alla madre, alla quale, viceversa, dedica sporadici scritti, preferendo approfondirne la figura e il volto. Il suo corpo viene studiato, indagato, *invaso* fino al ventre, simbolo della maternità, della vita, della nascita. Con il passare degli anni il ritratto della madre si fa sempre più rarefatto da un punto di vista fisionomico: la testa prende una forma sempre più dilatata, rotondeggiante, fino ad assumere la forma e le sembianze di un ventre gravido. Sarebbe riduttivo considerare questa simbolizzazione come astrazione del volto della madre inteso come ritratto

somigliante; l'artista va oltre quello che appare, entra nelle viscere della madre a cercare se stesso attraverso la genitrice, sente il bisogno di ritrovare le sue radici primarie, oserei dire primordiali, originarie. La madre è colei che dona vita, colei che genera, colei che lo ha generato. Mi viene in mente una citazione di Williams Blake che ben concorda, a parer mio, con la poetica di Venturino: "Vedo attraverso l'occhio, non con l'occhio".

Nell'ultima parte di questo breve scritto prenderò invece in esame i ritratti degli amici, quelli che Venturino chiamava "la mia gente": ritratti fatti alle persone che ha incontrato nella sua vita e con le quali ha avuto poco o molto da condividere.

In un'intervista rilasciata a Enzo Fabiani nel 1978, al giornalista che gli ricordava:

Un altro tuo amore sono i ritratti.

Venturino risponde:

Si perché è un modo per interpretare l'anima; e un corpo, anche. Faccio spesso ritratti perché così mi sento immediatamente a contatto con le persone.<sup>3</sup>

Per concludere analizzerò brevemente una tecnica cara all'artista adoperata per l'esecuzione di alcuni ritratti e autoritratti: il monotipo.<sup>4</sup> L'artista non utilizzò questa tecnica secondo la maniera canonica ma reinventandola, attuando, dunque, un processo diverso per giungere ad un risultato analogo. Venturi non realizzava direttamente i disegni sulla lastra, sulla carta o sulla gomma per poi imprimerli sul foglio, ma disegnava al contrario, seguendo uno strano procedimento: inchiostrova una tavola di compensato, la posizionava su un piano di appoggio orizzontale, vi stendeva sopra il foglio ed eseguiva l'immagine sulla parte bianca della carta, ovvero su quella che non era a contatto con il compensato, disegnando così in maniera speculare rispetto al risultato finale.<sup>5</sup> Poteva prevedere come sarebbe venuto il disegno,

ma non poteva prevedere come si sarebbe “sporcato” il foglio a contatto con la pasta grassa del colore sottostante. Quello che nasceva da questo procedimento era una sorpresa anche per l’artista stesso che, trepidante, non vedeva l’ora di aver finito per scoprire cosa *era nato*, cosa *aveva generato*.

Tutt’oggi nel suo paese alle pendici del Pratomagno, Loro Ciuffenna, “la sua gente” lo ricorda come artista, come amico ma soprattutto come uomo che, attraverso i ritratti, li ha resi immortali: le maschere di cartapesta, i ritratti su carta, quelli scolpiti, quelli su tavola continuano a *vivere* nel suo studio e rimangono così come Venturino li dispose prima di lasciare la sua casa-atelier.

### ***Venturino Venturi***

*Sono nato sì molto tempo fa. In una piccola casetta modesta scrostata dal tempo...<sup>6</sup>*

Venturino, figlio di padre scalpellino e madre contadina, nacque nel 1918 a Loro Ciuffenna, un piccolo borgo alle pendici del Pratomagno. Per seguire il padre, che sposava ideologie antifasciste, dovette allontanarsi dal suo paese d’origine. Emigrò prima in Francia e successivamente in Lussemburgo, dove intraprese i primi studi artistici che continuerà al suo ritorno in Italia, presso l’Accademia di Belle Arti di Firenze, nel 1934.

Furono anni sereni, in cui si alternarono studio e pratica artistica di matrice palesemente accademica (riscontrabile ad esempio nell’*Autoritratto* del 1939).

Nello stesso anno fu chiamato alle armi e inviato sul fronte greco-albanese dove, dopo pochi mesi, fu ferito gravemente ad un gamba. L’incidente lo costrinse a

trascorrere quattro lunghi anni in un ospedale militare. Questo episodio segnerà per sempre la vita dell'artista, portandolo a riflettere su temi come la morte e la *rinascita*, la tristezza e la solitudine, che trovarono espressione nel busto de *Il cieco di guerra* del 1946.

Nel 1945, pochi giorni dopo la liberazione, allestì la sua prima personale a Firenze esponendo una sintesi di opere frutto di dieci anni di intenso lavoro. E' in questo periodo che l'artista frequenta il *Caffè delle Giubbe Rosse*, celebre caffè fiorentino e luogo d'incontro degli intellettuali del tempo. Qui ebbe modo di incontrare personalità quali Mario Luzi, Ottone Rosai, Giuseppe Ungaretti ed Eugenio Montale, soggetti poi immortalati nei suoi ritratti.

Nel 1947, a Milano, si confrontò con lo *il movimento spazialista* grazie alla conoscenza di Renato Birolli e Lucio Fontana, anche se non firmerà mai il manifesto.

Nei primi anni Cinquanta è di nuovo a Firenze e nel 1953 vince il primo premio ex aequo con lo scultore Emilio Greco al concorso internazionale per il Monumento a

Pinocchio a Collodi-Pescia (PT). Vi lavora ininterrottamente dal Dicembre del 1954 al Gennaio del 1956 realizzando un immenso mosaico (90 m<sup>2</sup>) con le *Storie di Pinocchio*. L'opera, che originariamente prevedeva anche la realizzazione di una grande scultura raffigurante *Pinocchio* da porre al centro della piazza, è destinata a rimanere incompiuta poiché la scultura non fu mai realizzata. Questo fu, probabilmente, uno dei motivi che portarono l'artista verso una grave depressione. Ricoverato nel manicomio di San Salvi, nei pressi di Firenze, vi rimase dal Febbraio del 1957 all'Ottobre del 1959. Fortunatamente non fu messo in isolamento e non gli fu negato di disegnare, scolpire, dipingere. Furono anni di intensa attività artistica. Si concentrò soprattutto sulle rappresentazioni di *Pinocchio* riprodotto su grandi fogli che stendeva a terra e dipingeva direttamente sul pavimento (i segni delle mattonelle sono ancora visibili nelle superfici cartacee).

Nel 1960 espone le sue opera alla Strozzi di Firenze, ri-

prendendo così, a pieno regime, l'attività artistica.

I successivi anni Settanta trascorrono tra la realizzazione di importanti opere pubbliche come il grande *Monumento alla Resistenza* (1978) e un'intensa attività espositiva in gallerie private e presso istituzioni pubbliche.

Negli anni Novanta viene istituito il Museo Venturino Venturi a Loro Ciuffenna.

Muore nel 2002 pochi giorni dopo l'esposizione di un nucleo di sue opere presso Palazzo Strozzi a Firenze.

### ***Autoritratti***

*Mi definirei, in un autoritratto, così: il maggiormente possibile quello che dovrei essere, essendo me stesso, cioè noi.<sup>7</sup>*

I primi autoritratti a noi noti sono un carboncino del 1937 e una scultura in cemento del 1939 (*fig. 1*) in cui è molto visibile un certo accademismo nella resa delle forme. E' ancora un Venturino acerbo, "ingenuo", legato alla figura, anche se gli sguardi malinconici e le espressioni meste sono già presagio di quella che sarà l'evoluzione dell'artista.

Le ferite della vita cominciano a vedersi negli *autoritratti* e nei *ritratti* eseguiti dopo la guerra e soprattutto durante la permanenza al manicomio di San Salvi. Lì si sente morire per poi *ri-nascere*, comincia a scavare dentro se stesso alla ricerca delle origini, alla ricerca dell'uomo.



Fig. 1 – V. Venturi, *Autoritratto*, 1939, cemento, Loro Ciuffenna (AR), Collezione Archivio Venturino Venturi

Indaga nel proprio inconscio e fa a pezzi il suo *Io* già fortemente incrinato. Non si riconosce più nell'uomo e nelle sue espressioni, va oltre, cerca oltre e trova in Pinocchio il suo *alter ego*. Un Pinocchio non inteso come

burattino ma un Pinocchio che viene generato, che prende forma e poi vita da un tronco grazie alle mani di Geppetto. Un essere che già esiste dentro quel legno senza essere burattino. Queste radici profonde sono quelle che ricerca quando si raffigura non nei panni di *Pinocchio* (fig. 2) ma come *Pinocchio*. È un autoritratto non ritratto, un mezzo al quale fanno capo molti artisti quando “vogliono rappresentare la loro psichicità, il proprio mondo interno, il proprio modo di soffrire e di vivere le emozioni”.<sup>8</sup>

Il colore che utilizza maggiormente è il rosso, un colore forte, vivo che di certo allude alla rabbia e alla rinascita.

Venturino non ama parlare del suo periodo di malattia e quando, durante la già citata intervista del 1978, gli viene posta una domanda in merito, risponde in poche parole:

Si, [sono stato male] un tre anni. Però in quel periodo lì ho prodotto molto. Ho fatto diversi Pinocchi e poi altre cose [...] L'uomo per me rinasce continuamente, quindi

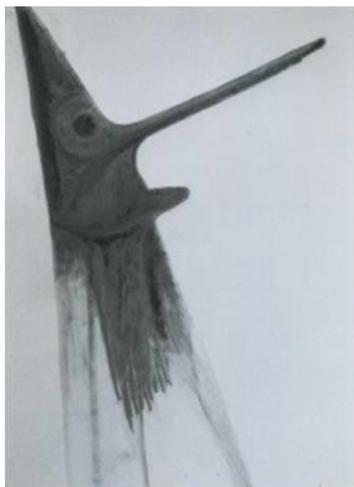


Fig. 2 – V. Venturi, *Pinocchio che fa linguaccia*, 1959, colori a cera su carta, Loro Ciuffenna (AR), Museo Venturino Venturi

la vita è una resurrezione continua. Quindi tutta la mia opera si può chiamare una resurrezione.<sup>9</sup>

Negli stessi anni, in concomitanza con i *Pinocchi*, Venturino scolpì, sempre in San Salvi, un *Autoritratto* in pietra dal quale non si volle mai separare. Lo teneva in un angolo del suo studio, vicino alla grande finestra, dove

tutt'oggi si trova, e per il quale ebbe sempre una particolare premura. Venturino amava la pietra: “La pietra mi dà soddisfazione nel fisico, nei nervi, nei muscoli. Io la pietra l’amo, e la desidero molto: anche perché mi fa vivere l’opera, me la fa soffrire, me la fa sentir nascere”.<sup>10</sup>

In questo autoritratto in pietra è come se l’artista attraverso le sue mani che colpiscono, che modellano, che graffiano, che percuotono la pietra ricostruisse il suo *Io*, ricostruisse se stesso, è come se desse nuova vita alla sua psiche. Non a caso, a differenza dei *Pinocchi*, qui l’artista non si personifica con qualcosa di diverso da sé, ma anzi c’è un totale, spudorato, urlato ritorno alla figura: è l’uomo che ricostruisce se stesso, è l’uomo che ritrova il proprio volto e con esso il suo *Io*.

Negli anni successivi, la produzione di autoritratti continua con una certa costanza anche se si fa più sporadica. Tra gli esempi più significativi mi sembra opportuno ricordare due monotipi su carta realizzati nel

1969 (*fig. 3*) e nel 1971. La particolarità di queste opere consiste nel risultato finale. L'artista non disegna in maniera diretta ma al contrario: Venturino prendeva una tavola di compensato e la cospargeva con del colore ad olio, una volta steso omogeneamente, vi metteva sopra un foglio e iniziava a disegnare con una matita ma, più spesso, con un cucchiaio che non lasciava traccia del disegno, cosicché si potesse vedere il risultato ultimo al momento di sollevare il foglio. Gli amici di Venturino raccontano che quando realizzava i monotipi, trepidava nell'attesa di vedere il risultato finale. Nell'autoritratto questa tecnica non era usata a caso, ma con piena coscienza di quello che ne sarebbe scaturito. Era consapevole dei segni lasciati dalla sua mano, era pienamente padrone di quello che faceva ma non poteva controllare le "macchie" di colore che si sarebbero impresse nel foglio a seguito di lievi pressioni. Queste "macchie" non erano del tutto prevedibili, c'era qualcosa

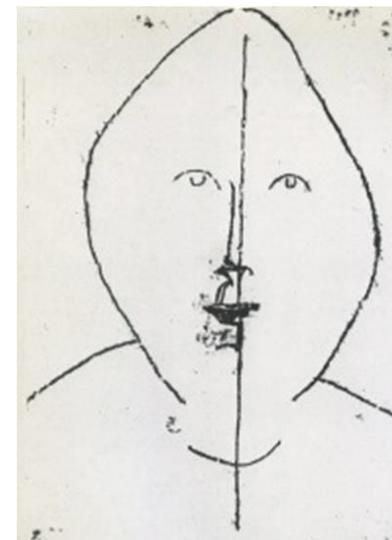


Fig. 3 – *Autoritratto*, 1969, monotipo su carta, Loro Ciuffenna (AR), Collezione Archivio Venturino Venturi

di sfuggente così come c'è qualcosa di sfuggente nella psiche umana, qualcosa che non si recepisce a pieno, qualcosa che non si controlla totalmente, qualcosa che la ragione non può razionalizzare: l'inconscio.

Con la tecnica del monotipo si doveva lavorare velocemente per far sì che l'olio non si asciugasse troppo. L'artista era attratto dalla velocità di esecuzione, dall'agire d'impulso con gesti precisi e rapidi in modo da seguire l'impetuoso fluire del pensiero e poterlo fermare. In questo senso si potrebbe affermare che Venturi cercasse nel gesto pittorico nell'opera manuale l'istantaneità fotografica: fermare un attimo e renderlo immortale.

Prima di concludere la sezione degli autoritratti, vorrei citarne altri due eseguiti rispettivamente nel 1981 e nel 1984 (*fig. 4*) con una tecnica ancora diversa rispetto alle altre: china su compensato. In questi lavori assistiamo a un ritorno alla figura, allo studio fisiognomico che viene rappresentato attraverso tratti fitti e nervosi. La superficie è trattata come una *texture* dalla quale si fa largo un volto grande, enorme, sconfinato, vasto a tal punto da non entrare nella superficie/cornice dell'opera. Stasi e calma

angosciante, esasperate dalla monumentalità dell'uomo che invade lo spazio e al contempo pare contrarsi su se stesso, pervadono l'opera. Una sorta di equilibrio che di certo richiama l'equilibrio e il dominio della psiche. L'artista si ritrae e si riconosce ma lo spazio non lo contiene perché l'uomo è in continuo divenire. Lui stesso afferma: "io l'uomo non lo vedo morire, lo vedo nascere".<sup>11</sup> Venturi non vede mai l'essere umano, e pertanto se stesso, come un qualcosa di immobile, di statico, al contrario "l'uomo non fa altro che costruirsi e ricostruirsi continuamente".<sup>12</sup>



Fig. 4 – V. Venturi, *Autoritratto*, 1984, china su compensato, Loro Ciuffenna (AR), Collezione Archivio Venturino Venturi

## ***Ritratti di famiglia***

### *Il padre*

*Il mi' babbo! Che figura magnifica...<sup>13</sup>*

Venturi aveva grande stima e ammirazione per suo padre, era per lui simbolo ed esempio da imitare. Il rapporto instaurato con la figura paterna era molto profondo e rimarrà tale anche dopo la sua morte.

L'artista ha scritto molto di suo padre, soprattutto nei momenti di lontananza. Nelle pagine del suo diario si rincorrono parole di malinconia, stima e profonda ammirazione, parole che vanno a delineare la personalità di un uomo che aveva investito tutto se stesso per “tirare avanti la baracca”.<sup>14</sup> Mediante i suoi scritti, Venturi, ne traccia un vero e proprio *ritratto letterale* che mi piace riportare di seguito per poi confrontarlo con i *ritratti figurativi*. Non è poi così frequente trovare artisti-scrittori che permettano di fare parallelismi tra

l'espressione scritta e quella figurativa. Il testo scritto è per molti aspetti più rivelatore di quello figurativo: lo scrittore è in grado di descrivere e inseguire le dinamiche psichiche nei minimi dettagli, mentre l'artista visivo si deve limitare a rappresentare gli effetti finali.<sup>15</sup> L'artista deve essere capace di sublimare in un'immagine i moti interni ed esterni di un volto: vedere ciò che si vede e andare oltre la carne a indagare la psiche del soggetto ritratto.

Venturino, nel 1936, così scriveva di suo padre:

La sua persona nervosa piena di muscoli induriti. Quelle spalle un po' ricurve dal lavoro e dal tempo. Le mani dai lineamenti fini ma dure come il ferro; quella bella testa nobile, la fronte vasta e tormentata. Sembra un genio che fa lo scalpellino. Tutto in lui è esempio di forza, di virtù, di potenza spirituale. Me lo vedo davanti quell'uomo tutto bianco di polvere di marmo, con quello sguardo tanto profondo e severo, che quando si

incontrano quegli occhi penetranti, quelle due sopracciglia nere e disordinate si diventa deboli e ci si domanda subito: 'Come mai mi guarda così, forse ho fatto qualcosa di male?'. Uomo di pietra che non conosce che il dovere, che non segue che il suo sentire. Nessuno può piegare questa siluetta tanto nobile e potente. Sembra un ulivo tutto nodoso e pieno di muscoli, reso forte dalle intemperie e dal lavoro. Non è rivoluzionario, ma segue sinceramente il suo sentimento. Egli non ama che una donna, sua moglie. Non ha che un ideale: tirare avanti la sua famiglia con il suo lavoro da scalpellino. [...] Guai a chi gli ingombra la sua strada tanto semplice e modesta. E' una via pulita, e lui la vuole libera, non ci vuole né curve né ingombri. [...] raccontava raramente il suo passato quell'uomo così spontaneo e sincero. Tutto quello che dice e fa e tutto quello che si dovrebbe fare e dire. Sono due anni che sono lontano da lui, ma me lo vedo sempre davanti, è come il mio angelo custode, la mia guida, il mio maestro. [...] Ora che mi trovo in patria mi manca la

mia famiglia. Loro sono ancora nel Lussemburgo ed io sono qui a Firenze e soffro di non poterli fare ritornare qui in Italia che non vedono da quattordici anni. Mondo infame che non vuoi comprendermi ed aiutarmi.<sup>16</sup>

Leggendo attentamente questa selezione di scritti dell'artista è possibile costruire, o meglio ri-costruire, il ritratto del padre visto con gli occhi e con la mente dell'artista; ne evidenzia e ne descrive la fisionomia ma, soprattutto, il rapporto che lo lega a lui. Questi aspetti, alla luce del ritratto, letterario o figurativo che sia, assumono un ruolo importante perché, ammesso che il rapporto tra pittore e modello non sia mai "neutro" ma che, anzi, somigli molto alla "relazione oggettuale" che si crea durante l'analisi,<sup>17</sup> in questo caso entra in gioco qualcosa di veramente profondo, di sentito, di vissuto, di condiviso, di sofferto. Sono questi gli aspetti che caricano, che danno vitalità e *pathos* alle rare rappresentazioni che Venturino ha dedicato al padre.

Se osserviamo i due ritratti ad esso intitolati, rispettivamente del 1944 (*fig. 5*) e del 1967 dove compare in coppia con la madre (*fig. 6*), si riescono a vedere delle grandi differenze se confrontati con tutta la ritrattistica venturiniana.



Fig. 5 – V. Venturi, *Mio padre*, 1984, cemento, Loro Ciuffenna (AR), Collezione Archivio Venturino Venturi



Fig. 6 – V. Venturi, *Il padre e la madre*, 1967, china su carta, Loro Ciuffenna (AR), Collezione Archivio Venturino Venturi

In queste due opere balza subito all'occhio un profondo studio fisiognomico, un'attenzione ai particolari, una ricerca di definizione, una marcatura dei contorni che non ritroviamo in altre opere. Tutta questa ricerca non è finalizzata al raggiungimento di un ritratto "fotografico", somigliante al vero, quando invece a penetrare, a indagare, a *toccare*, a sentire ma soprattutto "a partorire"

quella figura a lui così cara tratto dopo tratto, gesto dopo gesto. Ogni azione assume una precisa valenza tesa a sfiorare l'essenza del padre visto come punto fermo e punto di arrivo nel suo percorso di uomo. Questi sono i motivi che spinsero l'artista a modellare la figura di colui che lo ha generato in maniera dettagliata e precisa. Lui era la certezza, qualcosa che conosceva bene, qualcosa in cui si specchiava.

Se osserviamo il ritratto del 1944, *Il Padre e la Madre*, si nota palesemente come le due figure siano state trattate in maniera diversa: ben definito e preciso l'uno, sfuggente e quasi incompiuta l'altra. Il padre rappresenta lo specchio psichico e morale dell'artista, la madre ne rappresenta l'origine e la nascita. Dunque, per ritrarla, non è importante focalizzarne il volto ma calarsi dentro fino a ri-tornare nel suo grembo.

*La madre*

*...Guardate che fronte vasta, che occhi trasognati da pensatore –, diceva mia madre in tono solenne...<sup>18</sup>*

L'artista nutriva una grande stima anche per la madre: donna coraggiosa e determinata che, sola con tre figli, lascia la Toscana per raggiungere suo marito in Francia. Una donna semplice e con ideali "schietti", come diceva l'artista, di poche parole ma che sempre si è prodigata per il bene della famiglia prima che del proprio. Rare le pagine di diario dedicate a lei, pochissime, solo brevi scritti che la ritraggono accanto al padre nell'azione di infondere valori e principi alla famiglia.

Mio padre e mia madre, ecco i due esseri che mi fanno vivere e lavorare, che mi hanno insegnato ad essere generoso e modesto, ma anche orgoglioso e impiegabile.<sup>19</sup>

Le attenzioni artistiche di Venturino sulla madre sono profonde, viscerali, evocative: lei è colei che lo ha generato e partorito, lei è colei che ha custodito e che custodisce le radici più profonde *dell'Io* dell'artista. Lei è l'origine di tutto. Non più vista come madre ma reinterpretata come *La Madre*, come Progenitrice.

Prima di entrare nel vivo dei ritratti, vorrei evidenziare un altro aspetto che sottolinea l'attaccamento dell'artista alle sue origini, alla sua terra e di conseguenza alla madre, entrambe custodi delle sue radici. Quando Venturi parla della sua terra nativa, così si esprime:

Perché il sangue tira, la terra tira: ed io vivendo qui mi sento più vicino alle mie fonti, alla mia natura originaria.<sup>20</sup>

Non a caso quando scolpisce il volto della madre prende le pietre, i "pilloli" come usava chiamarli lui, del Ciuffenna (fiume che bagna il suo piccolo paese), per

*sentire* ancora di più quel legame viscerale che gli permetteva di sfiorare l'essenza più recondita dell'*Io*, di ritrovare se stesso e da lì cominciare a *ri-nascere*.

In un video in cui l'artista parla delle sue sculture, facendo anche riferimento proprio al ritratto della madre, mi hanno profondamente colpito queste parole e il tono con cui sono state pronunciate, un tono carico, al contempo, di impeto e di pace:

Io quei massi di fiume li scolpivo, li ho scolpiti [...] ho fatto il ritratto di mia madre, tutte pietre di fiume, di questo fiume qui. Qui c'è ancora più familiarità. C'è più acccondiscendenza da parte mia come da parte della pietra. Capito?<sup>21</sup>

In Venturino, applicando la teoria freudiana, c'è un'identificazione con il soggetto, l'artista si mette letteralmente nei panni dell'altro, *diventa* il soggetto, vede attraverso di lui come attraverso se stesso. Questo

presuppone sia un momento di introiezione e di assimilazione del modello che un preliminare di proiezione, in cui l'artista proietta parti del suo *Io* nel modello, perché questo è il modo per assimilarlo, per renderlo congeniale e quindi per comprenderlo.<sup>22</sup>

Entrando adesso nel vivo delle opere dedicate alla madre si può ben vedere lo sviluppo dell'artista in prospettiva di una poetica basata sull'evocazione di una sintetizzazione simbolica: vedere se stesso attraverso colei che lo aveva partorito.

Mi piace proporre, qui di seguito, una selezione di ritratti fatti alla madre in cui è particolarmente palese questo processo di identificazione della figura materna con il ventre gravido.

Prendendo in esame uno dei primi ritratti ad essa dedicati, quello del 1943 (*fig. 7*), realizzato da un Venturino ancora giovane, ma già segnato dall'allontanamento dai suoi cari, si può già intravedere, nelle superfici trattate con accademica maestria, un



Fig. 7 – V. Venturi, *Mia madre (Primetta Gori)*, 1943, cemento, Loro Ciuffenna (AR), Collezione Archivio Venturino Venturi

crespo di malinconia che, come un sottilissimo e impalpabile velo, cala nello sguardo e nel volto della donna. Le superfici “troppo” lisce, levigate fin quasi ad apparire consumate accentuano quest’aura di

inquietudine e angoscia che riflette, come uno specchio, la psiche e l’ansia dell’artista alla ricerca della sua origine. Mentre nel busto del padre del 1944 (*fig. 5*), *pendant* di quello materno, la superficie è trattata con decisione e impeto, sembra quasi che la materia vibri, qui, nel ritratto materno, tutto è più lieve e sopito, calmo e fermo.

Mentre nel busto del padre del 1944, *pendant* di quello materno, la superficie è trattata con decisione e impeto dove sembra che la materia vibri, nel ritratto materno tutto è più lieve e sopito, calmo e fermo.

Questo ci permette di comprendere chiaramente che il padre era il suo punto di arrivo, era la sua aspirazione, mentre la madre rappresentava ciò che ancora andava cercando: la sua origine dalla quale *ri-nascere* e quindi da cercare con calma, carezzando e non aggredendo la materia.

Nel ritratto del 1946, *Ritratto di mia madre*, è già visibile la riflessione di sintetizzazione simbolica dell’artista verso il dualismo madre-ventre; siamo un passo avanti rispetto

all'opera precedente e lo si vede da come le fattezze del volto si dilatano e da come inizia a perdere consistenza la parte superiore della testa. Gli occhi perdono definizione e il segno si concentra a stilare le ombre per accentuare il senso di rotondità, di una rotondità che pare uscire dal foglio e insinuarsi nello spazio di chi osserva: come un ventre gravido ai primi mesi di gestazione.

Nel *Ritratto di mia madre* (fig. 8) eseguito dieci anni dopo, nel 1956, il rapporto ventre-madre della poetica venturiniana raggiunge uno dei massimi livelli. Il volto è appena accennato e pare uscire a fatica dalla lamiera che oramai ostenta, senza pudore, la forma di un grembo.

Vorrei chiudere la ritrattistica dedicata alla madre con quello che è, probabilmente, il massimo esempio di astrazione simbolica, il punto di arrivo dal quale *rinascere: Madre* (fig. 9) del 1976. Un grande olio dove campeggia, quasi ad occupare tutto lo spazio, un ovale, un grande uovo del quale si percepisce solo il contorno bianco su fondo nero. Non c'è più nessun richiamo alle

umane sembianze e alle materne fattezze, tutto è sublimato nel rapporto uovo-origine, simbolo supremo e indiscusso della procreazione.



Fig. 8 – V. Venturi, *Ritratto di mia madre*, 1956, lamiera, Loro Ciuffenna (AR), Collezione Archivio Venturino Venturi

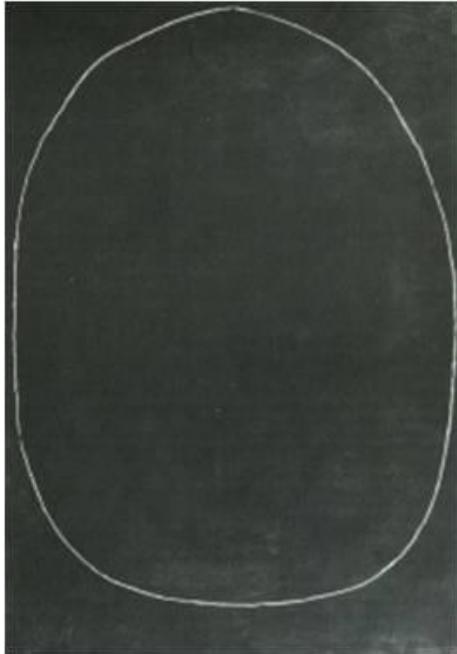


Fig. 9 – V. Venturi, Madre, 1976, monotipo, Loro Ciuffenna (AR), Collezione Archivio Venturino Venturi

### ***Ritratti degli amici***

*Mi metto lì a sedere e guardo i montagnoli e le montagnole [...] e lì mi beo davanti allo spettacolo bellissimo del mercato...<sup>23</sup>*

Nella lunga vita di Venturino, di certo, non sono mancate le amicizie e le conoscenze che hanno segnato la sua esistenza e spesso sono state immortalate nei numerosi ritratti.

Per Venturino il ritratto era un modo per entrare in contatto con le persone, per creare un rapporto di condivisione con esse. Non era importante cosa facessero o quale ruolo rivestissero nella società: erano semplici uomini uguali agli altri uomini.

In questa sezione cercherò di ricostruire la varia e immensa produzione ritrattistica dell'artista che inizia nel 1939 e continuerà per tutta la sua vita.

Incontrò molti personaggi illustri durante la frequentazione, prima della guerra e nell'immediato dopoguerra, del Caffè delle Giubbe Rosse a Firenze, dove ebbe a che dibattere con letterati, artisti e poeti come Rosai, Ungaretti, Luzi, Pratolini, Michelucci e altri.<sup>24</sup>

Poco prima della guerra, appena ventenne, conobbe il maturo e molto noto Ottone Rosai con il quale non riusciva ad instaurare un rapporto. È proprio in quella palestra di intellettuali che un pomeriggio "Venturino" – racconta Bilenchi – "sedeva a un tavolo all'aperto [...] Passò Rosai, salutò con un cenno della mano [...] Venturino, che appena lo conosceva, rispose al cenno di saluto con un clamoroso 'Ciao Ottone!' Rosai si voltò. 'Se non sbaglio – gli disse – non abbiamo mai mangiato la pappa insieme...'.<sup>25</sup> Dopo qualche tempo l'artista gli chiese di posare per lui. Dovette insistere parecchio per convincerlo, tanto da irritare Rosai che non comprendeva il motivo di tanta ostinazione, ma alla fine ottenne il suo modello. Venturino lo volle ritrarre perché era l'unico

modo per avvicinarsi all'intima sostanza dell'amico senza violarlo, e così restituirlo integro alla sua immortalità.<sup>26</sup> Dal *Ritratto di Rosai* l'artista non si è mai voluto separare ed è sempre rimasto nel suo studio insieme ai ritratti degli altri amici. Tra questi troviamo anche il volto deciso di Luzi del 1953 e quello vibrante di Ungaretti del 1968 (*fig. 10*) che posò per l'artista nella sua casa fiorentina in Via delle Ruote. Nel volto di Ungaretti pare soffiare il vento tumultuoso dell'ispirazione, nulla è fermo, tutto è un movimento: i moti della materia rispecchiano quelli della mente del poeta reinterpretati dagli occhi malinconici e drammatici di Venturino. Ritratto, questo, in netta contrapposizione con la fissità e la rigidità di quello di Luzi. Con il passare del tempo la sua visione, o meglio la sua poetica, si è evoluta e la figura ha cominciato ad affievolirsi in una sorta di apparente astrattismo. Sconvolge la fisicità carnale nell'atto stesso di rivelarla, invita al mistero dell'altro in cui riconosciamo noi stessi. È una progressione verso la sintesi finalizzata a



Fig. 10 – V. Venturi, *Autoritratto*, 1984, terracotta

captare l'essenza dell'uomo, andando oltre l'apparire per arrivare all'essere.

Lo stesso Venturini, in un'intervista rilasciata a Simongini nel 1978, così si esprime: “A volte desidero fare un ritratto a un amico, anche se c'è la parvenza figurativa l'arte per

me è sempre astratta, anche un gesto può essere una figura”.<sup>27</sup>

È con questa ideologia e con questa libertà che Venturino ritrae i suoi soggetti, scava le loro carni in cerca della loro origine: specchio di quello che lui stesso va cercando con sofferenza e determinazione. Ricerca nelle migliaia di volti che incontra, mai neutri e sempre comunicanti, un attimo da rendere eterno: un gesto, un'espressione, un modo di fare, un qualcosa di imprecisato, una scintilla, un lampo, un riflesso che suscita emozione.

L'artista non lavorava mai, o molto raramente, su commissione: spesso ritraeva i suoi soggetti, laddove li incontrava, fermandoli su semplici fogli di carta, disegnando con penne o matite. Altrettanto raramente si separava da quello che aveva *generato*.

[...] per il pittore la tela in cui duplica l'immagine del modello funzionando come uno specchio: uno specchio dell'*altro*, ma anche e soprattutto uno specchio di se

stesso, del suo *Io* più segreto, che gli consente di attivare ben precise dinamiche identificatorie: l'*Io* diviso dell'artista forse si ricompone mediante l'identificazione con quell'immagine "altra" che egli riconosce come sua e che gli permette la sua capacità di immedesimazione con il soggetto. Se il ritratto in quanto oggetto costituisce uno specchio dell'*Io* dell'autore, si capisce come una volta portato a termine esso abbia allora esaurito il suo compito e quindi l'artista se ne possa facilmente separare, consegnandolo al committente. Solo nei casi in cui questo processo non si sia del tutto compiuto avremo una obbiettiva difficoltà dal parte del pittore a separarsi dalla sua opera (forse il caso di Leonardo rientra tra questi).<sup>28</sup>

Riallacciandomi alla poetica del ritratto di Venturino, alla luce di quanto sostenuto da Ferrari, mi pare ancor più evidente, rispetto a quanto scritto fino ad ora, che l'artista non arrivi mai ad una piena ricomposizione del suo *Io* più intimo attraverso l'altro. Riesce ad identificarsi nell'altro,

a comprenderlo, ma non a farne uno "strumento" atto a trovare un proprio equilibrio personale. Per Venturino, l'uomo è in continua evoluzione, in continuo sviluppo, in continua *ri-nascita*. Non è un caso che molti ritratti da lui eseguiti si trovino nel suo studio, a portata di mano e disposti con un certo ordine. Questo trova forza nel fatto che l'artista, guardandoli, si rispecchi continuamente in frammenti del suo *Io* dai quali trova nuova ispirazione e rinnovata angoscia. E' come se attraverso i volti *altri* ripercorresse la sua vita e la sua storia, il suo *sentire* e il suo *essere*.

Nella sezione più copiosa dei suoi ritratti, quelli dedicati ai suoi compaesani, alla "sua gente", si vede come l'artista giunga di nuovo, come era già avvenuto nei ritratti della madre, ad una sintetizzazione dei volti resi immortali con pochi e incisivi tratti. Siamo oramai lontani dalla figurazione descrittiva dei ritratti eseguiti per i suoi "amici illustri".

Pare lecito chiedersi perché Venturino attui questa sintesi

figurativa nei volti “della sua gente” e soprattutto perché li ritragga a centinaia. Non credo sia poi così difficile trovare una risposta a questi interrogativi: Venturino amava la sua terra, simboleggiava, parimenti alla madre, le sue origini, era la terra che lo aveva visto nascere, era un qualcosa di familiare. Rappresentare i volti delle persone che abitavano la sua stessa terra, era come ritrovare le proprie radici tramite gli altri, attraverso il “suo popolo”. C’è una forte omogeneità di esecuzione che li accomuna essendo visti non come singoli individui ma come un insieme, ovvero un popolo. Le singole individualità riscontrabili sono minime rispetto alla dimensione universale e all’ampiezza collettiva.

È un esercizio inutile quello della fisiognomica, quello di cercare somiglianze nei nasi o nelle bocche ma piuttosto si devono cercare in essi particolari che li rendano unici e al contempo uguali o meglio parte di una identità plurale. Mi pare ora giusto riportare un episodio che ha visto come protagonisti l’artista, un gruppo di amici e i ritratti:

Molti anni or sono, era l’estate del 1954, Venturino era ad una cena con una decina di amici in una trattoria di Loro Ciuffenna. [...] “Mi dai un foglio di carta”, chiede a un tratto Venturi all’oste. Arriva tutto un quinterno di carta (gialla da aringhe) e arrivano anche una penna e un calamaio. Tra una chiacchiera e l’altra, con l’aria di chi si diverte e basta, Venturino schizza uno, due, tre ritratti di commensali. Uno dei primi a posare (ma ‘posare’ è un modo di dire) è Giorgio Ballantini, detto Grillo. Appena si vede ritratto il Grillo esclama: “Ma questo non sono io! Questo è mio nonno. Come hai fatto Venturino che non l’hai mai conosciuto?”. Questa faccenda del nonno del Grillo, ritratto da Venturino senza che l’avesse mai visto, polarizza la discussione. La risultanza è una sola: “Questo Venturino” – dicono – “ce l’ha nel sangue, la sua gente, che guarda un nipote e ti rifà il nonno, tale e quale.”<sup>29</sup>

Ho voluto riportare questo spaccato di conversazione perché è sorprendente come un artista, con pochi tratti,

sia stato capace non solo di ritrarre il suo soggetto ma anche di comprendere il suo passato, la sua origine.

Questa serie di *Ritratti su carta gialla* (figg. 11-12), risalenti al lontano 1954, furono l'inizio di tutta la ritrattistica che Venturino dedicò alla sua gente fino alla morte. Ha ritratto intere famiglie, donne, bambini, anziani, in altre parole possiamo affermare che ha ricostruito il *volto di un popolo*.

Un popolo che viveva ogni giorno appeso alle pareti e negli scaffali del suo studio, un popolo che presentava con orgoglio agli amici che andavano a trovarlo.

C'era il fabbro, il farmacista, i bambini, le "sue donne", gli amici, i conoscenti e così diceva: "Pigliali tutti, mettili tutti qui davanti, guarda che potenza, si sente la forza che hanno. Guarda che popolo tutto insieme..."<sup>30</sup>

In questo breve scritto ho cercato, se pur in maniera molto sintetica, di stilare un quadro generale dell'opera e della poetica di Venturino Venturi nell'ambito del ritratto.



Fig. 11 – V. Venturi, *Giovan Piero Brogi*, 1954, china su carta gialla, Collezione privata



Fig. 12 – Gianfranco Marranini, 1954, china su carta gialla, Collezione privata

Un uomo che ha vissuto d'arte e per l'arte, rimanendo "un uomo tra gli uomini": questa era la sua vocazione. Per lui non c'è nessuna differenza tra l'uomo e l'artista:

Tutti possiamo essere 'artisti' o 'poeti', perché siamo tutti uomini. Che differenza c'è tra l'uomo e l'artista?

Nessuna: l'artista è un uomo e l'uomo è un'artista. Un uomo che accarezza un bambino, si esprime come io mi esprimo attraverso una scultura.<sup>31</sup>

Venturi aveva una grande fiducia nell'essere umano e nelle sue potenzialità, aveva un profondo amore per tutte le creature e utilizzava l'arte per esprimere, come un "atto di profondo amore", l'infinita grandezza dell'essere e l'importanza delle sue origini.

E' stato un uomo dalla vita difficile e travagliata che ha cercato di ricostruire se stesso ritrovando le sue radici attraverso la rappresentazione dell'altro, specchio infinito del suo *Io* e della propria esistenza

**ELEONORA ZANOLO** – Laureata in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università di Siena e in Scienze della Formazione e dell'Educazione presso la stessa Università, ha conseguito il Diploma di Specializzazione in Beni Storico-Artistici presso l'Università di Bologna. Attualmente collabora con la Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Modena e Reggio Emilia e si occupa di servizi educativi.

## NOTE

<sup>1</sup> M. Noferi, *È stato sempre o troppo presto, o troppo tardi*, in L. Fiaschi, a cura di, *Volti, uomini e donne nei ritratti di Venturino Venturi*, Edizioni Polistampa, Firenze 2007, p. 13.

<sup>2</sup> L. Fiaschi, a cura di, *Venturino Venturi, trascrivo questi miei scritti*, Edizioni Regione Toscana, Firenze 2004, p. 15.

<sup>3</sup> E. Fabiani, *Scolpire? Per me è come partorire*, "Gente", XXII, 1, 7 gennaio 1978, pp. 58-61.

<sup>4</sup> Come dice la parola stessa, si tratta di un unico esemplare di stampa: dal greco *monotypia* "unica impronta". Tale tecnica consiste nella realizzazione di un'immagine stampata solitamente con l'ausilio di un torchio calcografico per cui la matrice di disparate forme, dimensioni e materiale, viene disegnata direttamente con l'inchiostro calcografico, o colori ad olio, o con i più recenti inchiostri all'acqua inserendo ritagli di carte colorate, pezzi metallici, ed altro, secondo il gusto personale.

<sup>5</sup> F. Boschetti, *Ma co' i' cucchiaino. Riflessioni sugli aspetti tecnici della produzione grafica di Venturino Venturi*, in M. Forti (a cura di), *Impronte di materia. Venturino Venturi: matrici monotipi, disegni e sculture dal 1948 al 1986*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2006, pp. 36-37.

- 
- <sup>6</sup> L. Fiaschi, *Venturino Venturi*, cit., p. 19.
- <sup>7</sup> F. Simongini, *Venturi: lo scultore eremita che ha ispirato i letterati*, "Il Tempo", 14 ottobre 1978.
- <sup>8</sup> S. Ferrari, *Lo Specchio dell'Io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Bari-Roma 2002, p. 23.
- <sup>9</sup> L. Fiaschi, *Venturino Venturi*, cit., p. 87.
- <sup>10</sup> *Ibid.*
- <sup>11</sup> E. Fabiani, *Scolpire?*, cit., pp. 58-61.
- <sup>12</sup> *Ibidem.*
- <sup>13</sup> L. Fiaschi, *Venturino Venturi*, cit., p. 21.
- <sup>14</sup> *Ivi*, p. 23.
- <sup>15</sup> S. Ferrari, *Lo specchio dell'Io...* cit., p. 111.
- <sup>16</sup> L. Fiaschi, *Venturino Venturi*, cit., pp. 21-28.
- <sup>17</sup> S. Ferrari, *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Laterza, Bari-Roma 1998, p. 59.
- <sup>18</sup> L. Fiaschi, *Venturino Venturi*, cit., p. 19.
- <sup>19</sup> *Ivi*, p. 24.
- <sup>20</sup> E. Fabiani, *Scolpire?*, cit., p. 58.
- <sup>21</sup> Video reperibile nel CD allegato a L. Fiaschi, *Volti*, cit.
- <sup>22</sup> S. Ferrari, *La psicologia del ritratto*, cit., p. 60.
- <sup>23</sup> E. Fabiani, *Scolpire?*, cit., p. 89.

- 
- <sup>24</sup> In occasione dei cent'anni dalla nascita di Mario Luzi, Piero Bigongiari e Alessandro Parronchi, la Fondazione Parchi Monumentali Bardini e Peyron e il Gabinetto Vieusseux hanno presentato la mostra "Volti dell'Ermetismo. Venturino a Villa Bardini e all'Archivio Bonsanti", visitabile dal 14 novembre 2014 al 15 febbraio 2015, in cui sono state esposte ottanta opere di Venturino, con particolare attenzione ai ritratti dei protagonisti dell'ermetismo. Si veda il catalogo *Volti dell'ermetismo. Segno e ritratto in Venturino Venturi*, a cura di F. Zabagli, Polistampa, Firenze 2014.
- <sup>25</sup> E. Gatta, *Venturino dietro le comete*, "La Nazione", 7 gennaio 1992.
- <sup>26</sup> L. Fiaschi, a cura di, *Volti*, cit., p. 8.
- <sup>27</sup> F. Simongini, *Venturi: lo scultore eremita che ha ispirato i letterati*, "Il Tempo", 14 ottobre 1978.
- <sup>28</sup> S. Ferrari, *La psicologia del ritratto*, cit., p. 90.
- <sup>29</sup> L. Fiaschi, a cura di, *Volti*, cit., p. 7.
- <sup>30</sup> M. Noferi, *È stato sempre o troppo presto*, cit., p. 13.
- <sup>31</sup> *Ivi*, p. 12.