

La figura del dormiente

Lettura di un'iconografia diffusa negli anni tra le due guerre

di Deianira Amico ✉

(Politecnico di Milano)

The article investigates the meaning of an iconography widespread in Italy during the interwar years, specifically the figure of the sleeper, exploring the significance of this particular representation in the paintings of Corrente's movement. The subjects of these artists are often depicted sleeping but almost never in reclined poses; rather, they are leaning on an open book, dozing on folded arms, or sitting. The recurrence of this iconography is not accidental: it is layered with multiple artistic references ranging from Romantic models to the masters of European post-impressionism. These references are not purely aesthetic but are imbued with cultural and political meanings, constituting a subtle yet significant response to the societal vision promoted by the fascist propaganda of the time. Through iconographic and contextual analysis, the article outlines the role these representations played in offering a critical reflection on the human and social condition of the era.

Keywords: modern art, dream, art and politics, interwar period

L'iconografia della figura dormiente attraversa un periodo di notevole diffusione nell'Italia degli anni Trenta: per l'artista moderno, disegnare il sogno rappresenta un esercizio di consapevolezza e una sollecitazione dell'immaginazione. L'interesse per il soggetto si deve al generale clima di ricerca verso nuovi orizzonti espressivi che caratterizza l'arte dopo il ritorno all'ordine. Un esempio è fornito da un altorilievo in terracotta intitolato *Il sogno* realizzato da Arturo Martini nel 1931: nel bozzetto la composizione mostra una donna distesa, avvolta da un drappo che cade pesantemente sul ventre, in una stanza articolata da soglie, una persiana accostata sulla parete di fondo e un uscio privo di porta sulla destra.¹ Questo spazio espone il soggetto a stato di

¹ Arturo Martini, *Bozzetto per Il sogno*, 1931, terracotta, MART, Rovereto.

vulnerabilità mentre la posizione riversa e scomposta del corpo cita apertamente l'*Incubo* di Johann Heinrich Füssli. Laddove l'artista svizzero enfatizza l'elemento onirico con la presenza del demone e del cavallo, Martini concentra invece l'inquietudine nella rappresentazione spaziale delle soglie aperte che qui diventano sintesi del passaggio tra realtà e fantasia, classico e romantico, razionale e irrazionale. Nella versione finale dell'altorilievo avviene una rielaborazione rispetto alla presenza della soglia come un luogo di conflitto e tensione: tutto trova un equilibrio, il corpo della dormiente si trova disteso in ordine sul letto, mentre dei diversi varchi aperti è rimasta solo l'anta della finestra, usata come volume per bilanciare la composizione, la cui tranquillità è sottolineata dalla presenza di un animale domestico.² Martini afferma che *Il sogno*, così come le opere dedicate alle figure convalescenti, fossero le sue «più grandi malattie», il frutto di una natura «troppo sensibile».³ Collegando l'interesse per questi soggetti a una sorta di sintomo nevrotico – l'eccessiva sensibilità – lo scultore attribuisce loro una forma di devianza rispetto a una salute sia fisica che morale, rivelando un atteggiamento non conforme all'immagine eroica dell'uomo veicolata dal regime fascista.

La scelta di rappresentare il soggetto del sogno diventa quindi per l'artista da una parte un processo terapeutico, dall'altra un esercizio di libertà rispetto alle iconografie connotate dall'ideologia dell'efficienza (il contadino, l'operaio, il soldato, l'atleta, la madre). Un'interpretazione del sogno come critica sotterranea alla propaganda si manifesta nelle parole di Ernesto Treccani quando, con uno sguardo retrospettivo, l'artista afferma che i «temi del sogno» avevano costituito per Corrente «un aspetto dell'insofferenza contro l'oscurantismo fascista».⁴

² Arturo Martini, *Il sogno*, 1931, terracotta, in *Arturo Martini*, Electa, Firenze, 1949, tavola 17.

³ Arturo Martini in Gino Scarpa (a cura di), *Colloqui con Arturo Martini*, Rizzoli, Milano, 1968, p. 15.

⁴ Ernesto Treccani, *Il movimento di "Corrente"*, in "Realismo", anno I, n. 5-6-7, novembre 1952-gennaio 1953, p. 3.

Corrente e il surrealismo

Il riferimento ai «temi del sogno» nelle parole di Treccani apre a una riflessione sul complesso rapporto dei giovani artisti italiani dell'epoca con il surrealismo. Per Treccani, reduce da un viaggio a New York con il padre nel 1938, i cartelloni pubblicitari di Manhattan rappresentavano un esempio di come il gusto per la «parvenza di irreale» fosse diventato oggetto di commercializzazione.⁵ L'esposizione internazionale surrealista del 1938 aveva portato il gruppo di Breton al massimo della fama, attenuando al contempo il potere sovversivo del movimento. I giovani artisti osservavano le conseguenze della trasformazione del surrealismo in stile, vedendolo come espressione del gusto per la «stramberia» ben adatto alla «pratica della reclame».⁶

I surrealisti in pittura si erano concentrati sull'immagine onirica, ovvero sull'oggetto manifesto del sogno, trasformandolo in testo che richiede una decodifica, una traduzione del suo simbolismo in significati comprensibili. Questa sorta di fedeltà alla trasposizione rappresentativa aveva causato al gruppo un'accusa da parte della critica francese di «letterarietà»,⁷ ovvero di aver tradotto letteralmente le teorie freudiane, depotenziando così il carattere di libertà dell'arte, che si nutre di diverse possibilità interpretative.

Tuttavia, alcuni temi del surrealismo costituivano un richiamo per i giovani intellettuali vicini alla rivista "Corrente". Duilio Morosini, ad esempio, riconosceva una «poetica della liberazione» nell'opera di Alberto Savinio: per il critico d'arte, il cui orientamento era tutt'altro che vicino al surrealismo, l'opera del pittore manifestava il «diritto all'evasione nell'irrazionale» proprio dell'arte.⁸

⁵ «La parvenza d'irreale e di sogno, la stramberia della composizione surrealista si presta all'applicazione pratica della reclame». Ernst [Ernesto Treccani], *Di un surrealismo commerciale*, in "Vita giovanile", a. I, n.15, 30 settembre 1938.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Cfr. Tériade, *Documentaire sur la jeune peinture. La réaction littéraire, Part IV*, "Cahiers d'art", n. 2, 1930, pp. 69 – 70. Paul Aron, *Les débuts du surréalisme français: reconnaissance littéraire et reconnaissance médiatique*, "Carnets", n. 9, 2017.

⁸ Duilio Morosini, *Cronache d'arte*, "Corrente di Vita giovanile", a. III, n. 9, 15 maggio 1940.

La ricorrenza di soggetti metamorfici e la ricerca della dimensione notturna che permeano le pagine della rivista milanese testimoniano un'esplorazione consapevole in questa direzione. L'apogeo di tale percorso si raggiunge con il libro *La Luna nel Corso*,⁹ la cui copertina, disegnata da Leo Longanesi, ritrae una figura femminile alla moda con una sorta di scaldamani piumato. Il volto, nascosto da quelli che sembrano lunghi capelli, si trasfigura nel becco di un volatile, evocando le donne-pellicano di Savinio. Questa umanità-animale rappresenta idealmente un'umanità disarmata, liberata dalle tirannie del potere. La generazione di Corrente accoglie, infatti, il pensiero surrealista che vede nella liberazione dell'immaginazione il passo preliminare per una metamorfosi sociale.

Questo pensiero è presente nella poesia surrealista, in particolare nell'opera di Paul Éluard, che trova fortuna all'interno della rivista "Corrente":¹⁰ per il poeta francese il sogno è un fenomeno dinamico e creativo, quindi un atto di resistenza e al tempo stesso un'arma contro l'oppressione politica. Se la trasformazione della società inizia con la trasformazione della coscienza individuale, il sogno è il mezzo per rompere le catene della logica e della razionalità imposte dalla società borghese. Le poesie di Éluard ispirate agli eventi della guerra civile spagnola e al bombardamento di Guernica, pubblicate sui "Cahiers d'Art" con le tavole di Picasso,¹¹ avevano rafforzato questa prospettiva di interpretazione del sogno nel *milieu* degli intellettuali milanesi. Nella poesia *Le veglie perpetue*, ad esempio, Éluard suggerisce uno stato di sogno senza fine, una veglia continua che fonde la realtà con l'immaginazione.¹² La veglia perpetua rappresenta la coesistenza di uno stato di continua riflessione interiore con la responsabilità morale di rimanere vigili alle

⁹ AaVv, *La Luna nel Corso*, Edizioni di Corrente, Milano, 1941.

¹⁰ Si ricorda il ruolo di Mario De Micheli, laureato con Antonio Banfi su una tesi dedicata al surrealismo in poesia, di cui viene pubblicata una parte nella rivista «Il '45» (a. I, n. 1, febbraio 1946). Éluard è pubblicato su "Corrente" con le traduzioni di Leone Traverso (cfr. Paul Éluard, *Poesie*, "Corrente", a. I, n.17, 1° ottobre 1938).

¹¹ Paul Éluard, *La victoire de Guernica*, in "Cahiers d'Art", n. 1-3, 1937, Paris.

¹² *Le veillées perpétuelles* faceva parte, assieme a *La victoire de Guernica* della raccolta *Cours Naturel*, Editions du Sagittaire, Paris, 1938. Cfr. Paul Éluard, *Poesie*, a cura di Franco Fortini, Einaudi, Torino, 1955, pp. 267-277.

ingiustizie e alle sofferenze nel mondo. Si tratta di un pensiero coerente con l'idea di Antonio Banfi che la poesia, il potenziale evocativo dell'associazione libera della parola, si trovi sempre in un rapporto con le «cose» della realtà.¹³ Una delle prime poesie di Treccani rivela questa ispirazione. Scrive l'artista:

Mia vita, povera vita
imprecisata.
Uomo pieno di sonno,
a questa vita ritorno come a parola
troppo ripetuta
e non capita, per disattenzione.¹⁴

Per avere coscienza profonda della vita è necessario che dal «sonno» emerga la «parola»: il linguaggio permette di creare un filo conduttore tra i mondi apparentemente dissociati della veglia e del sonno, della realtà esterna e interna. La «disattenzione» menzionata nella poesia trova ispirazione nel concetto di *attente* di Paul Valéry: la possibilità di essere vigili alla comprensione della propria esistenza è una condizione che si attiva attraverso il contatto con il sogno. Un altro riferimento conduce a Henri Bergson, il cui pensiero sul rapporto tra materia (realtà esterna) e memoria (realtà interna) ha un'influenza nella cultura milanese del periodo. Nella poesia di Treccani il sonno è lo stato dell'intuizione, ovvero di una conoscenza interna immersa nella durata pura, quindi nel tempo «imprecisato»; il linguaggio è lo stato dell'intelligenza, della forma di conoscenza analitica.¹⁵

Tuttavia, un altro aspetto problematico del rapporto dei giovani milanesi con il surrealismo riguarda l'uso dell'automatismo psichico da parte del gruppo parigino. Questa tecnica, che per principio eliminava il lavoro sulla tradizione, risultava inaccettabile per la generazione di artisti italiani, che

¹³ Antonio Banfi, *Testimonianza alla poesia*, «Corrente di vita giovanile», a. II, n. 11, 15 giugno 1939.

¹⁴ Ernesto Treccani, *Uomo pieno di sonno*, 1939, Diario I, Cartella 1, fascicolo 1, Archivio Treccani, Fondazione Corrente.

¹⁵ Annotazioni di opere di Rilke, Valéry, Bergson si trovano in E. Treccani, Diario I, Cartella 1, fascicolo 1, Archivio Treccani, Fondazione Corrente.

interpretava l'arte in modo storico.¹⁶ Il modo filosofico di aderire al marxismo del gruppo di Corrente differiva da quello della *Révolution surréaliste*, che affidava la rivoluzione esclusivamente alla liberazione dell'individuo. All'intellettuale era attribuito un ruolo rilevante come interprete di una «storicità vivente»: come ha scritto Fulvio Papi, infatti, nella Scuola di Milano

il modo di stare nel marxismo assumeva una forte tonalità etica che investiva la totalità della vita, avendo il suo centro in un'interiore autoevidenza del soggetto che veniva corroborata dalla reciprocità degli sguardi di gruppo.¹⁷

Nelle opere dei pittori riuniti attorno a Corrente troviamo un esempio di come l'esperienza soggettiva fosse diventata una forma di pensiero attraverso una «reciprocità di sguardi»: la frequenza con la quale i pittori indagano temi e soggetti comuni è una manifestazione di questa filosofia. È noto quanto il pensiero della generazione degli artisti vicini a Treccani avessero maturato una «poetica degli equivalenti figurativi» prediligendo soggetti come la crocifissione, la natura morta e la battaglia, poiché allusivi di un'opposizione alla propaganda ufficiale.¹⁸ In un ambito ancora inesplorato, è possibile ricondurre a questo contesto «i temi del sogno» che sottendono una connotazione di critica all'atteggiamento della cultura politica dei regimi che in nome della ragione avevano taciuto ogni espressione disallineata come prodotto di un'arte *degenerata*.

Sogno, sonno e lettura

Non è tanto il sogno in sé, con le sue immagini, a catturare l'interesse degli artisti vicini alla rivista "Corrente", quanto una particolare fase intermedia tra il sogno e la veglia. Le figure, raramente ritratte in una posizione

¹⁶ Scriveva Renato Birolli scriveva in merito: «Circa l'automatismo è inutile mettere in risalto quelle cose che la ragione non ritiene necessarie a una nostra alta condizione di vita». Cfr. Renato Birolli, 23 giugno – 10 agosto 1936, in *Taccuini*, Torino, Einaudi, 1960, p. 34.

¹⁷ Fulvio Papi, *Il sogno filosofico della storia. Interpretazioni sull'opera di Marx*, Edizioni Guerini, Milano, 1994, p. 21.

¹⁸ Cfr. Mario De Micheli, *Gli anni di Corrente in Corrente: il movimento di arte e cultura di opposizione 1930-1945*, Vangelista Editore, Milano, 1985, pp.99-113.

totalmente distesa, sono spesso colte in una posa obliqua, significativa del loro spostamento su un piano alternativo rispetto all'asse cartesiano della realtà. Esse si trovano in una posizione di soglia, tra la vita onirica e la realtà. Questa particolare collocazione suggerisce una riflessione sul sogno come processo di elaborazione dell'esperienza vissuta durante la veglia. Sappiamo, del resto, che nella teoria freudiana le esperienze della vita quotidiana costituiscono le fonti da cui il sogno attinge per la sua attività riproduttiva. A sostegno di questa idea, Freud cita un passaggio dal *De Rerum Natura* di Lucrezio, che riflette l'opinione degli antichi sulla dipendenza del contenuto onirico dalla vita reale:

Quel che l'oggetto forma dei nostri pensieri più caro/ o cui prima fu a lungo rivolta
la nostra fatica/ o che più veramente destò de lo spirito l'acume/ ci compare
sovente nei sogni.¹⁹

Nel dipinto *Rosa che dorme con i girasoli*,²⁰ Renato Birolli colloca il soggetto in una posizione straniente rispetto alla tradizione del ritratto: la figura si appoggia in modo innaturale allo stelo di un girasole capovolto, in uno stato di sospensione ambigua. Nell'intimità del momento rappresentato (l'assopimento in un ambiente domestico) manca la sensualità o la serenità del sonno che caratterizza le opere di Matisse o Bonnard. L'immagine di Birolli si discosta anche dall'iconografia della modella dormiente, simbolo dell'abbandono e archetipo della ricerca poetica, dove il sonno rappresenta uno stato apollineo di ordine contrapposto alla frenesia della veglia dionisiaca, come sintetizzato nella *Musa* di Brancusi. Il ritratto di Birolli si distingue inoltre dalle donne ritratte in pose svogliate, assopite ai tavoli dei locali, protagoniste delle tele degli impressionisti. Questa iconografia, presente nelle opere di Van Gogh e del primo Picasso, così come nei caffè dipinti da Aligi Sassu, collega le posizioni assopite delle figure alla frequentazione dei locali notturni, espressione

¹⁹ Lucrezio, *De rerum natura*, in S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, 2021, p. 30.

²⁰ Renato Birolli, *Rosa che dorme con i girasoli*, 1942, 84 x 56 cm, 1942 in *XXIII Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia. Catalogo*, Milano, Bestetti & Tumminelli, 1942, pp. 149-150.

di una modernità e indipendenza che anche in Italia criticava i modelli di vita borghese.

Il dipinto di Birolli introduce un elemento di straniamento inedito. Come spesso accade nelle opere di questo periodo,²¹ il pittore cita il fiore prediletto da Van Gogh e la posa del celebre *Ritratto del Dottor Gachet* del maestro olandese. Un dettaglio che cattura l'attenzione è l'assenza dei libri sul tavolo nella versione di Birolli, presenti invece nell'originale di Van Gogh. Questo particolare evidenzia l'influenza della lettura degli scritti di Van Gogh sull'opera di Birolli, il quale utilizza un processo di spostamenti e condensazioni per trasformare l'attività diurna (lo studio dell'opera del maestro) in una nuova forma pittorica. Ciò riflette l'idea che quanto occupa i nostri pensieri durante la veglia si manifesta nei sogni, come affermava Lucrezio, il cui pensiero era noto al pittore.²²

Sia la lettura che il sogno si collocano in una dimensione intermedia tra realtà e immaginazione. Il concetto è confermato nell'opera di Arnaldo Badodi intitolata *Ragazza*,²³ dove la figura, ripiegata su un libro, richiama l'intimità del momento che precede il sonno dopo lo studio, un'idea di raccoglimento enfatizzata dal taglio ravvicinato della composizione.

Il tema della giovane donna immersa nella lettura ha avuto particolare fortuna nella seconda metà dell'Ottocento. In diverse opere di Corot, ad esempio, le donne sono rappresentate in silenziosi interni o in campagna, in uno stato di *rêverie*, come suggeriscono i titoli dei dipinti.²⁴ Van Gogh dipinge spesso donne con libri aperti, ma non sempre intente alla lettura: il sogno e la lettura sono strumenti di passaggio di senso, modi di abitare l'altrove che spesso sovvertono la condizione sociale del soggetto, come insegnano Flaubert e Zola. La

²¹ Cfr. «Tutto il colore tiene»: Renato Birolli rilegge Delacroix, Cézanne, Van Gogh in *Il linguaggio del colore*, a cura di D. Amico e G. Scaramuzza, "Materiali di Estetica", Università degli Studi di Milano, n. 10.1, 2023, pp. 3-19.

²² *Ivi*, pp. 7-8.

²³ Arnaldo Badodi, *Ragazza*, 1941, 39,5 x 55 cm, Collezione Iannaccone, Milano.

²⁴ Jean-Baptiste Camille Corot, *Rêverie*, 1860-1865 ca, 49,8x36,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

lettura, così come la *rêverie*, implica un distacco dalle attività produttive quotidiane per dedicarsi all'esplorazione del sé.

Tornando alla figura della ragazza dipinta da Badodi, essa si trova in una condizione di veglia, non immersa né nella lettura né nel sonno. Tuttavia, il dettaglio delle pupille, rappresentate come due puntini rossi, suggerisce una cecità dello sguardo, un tema che si collega alla vista interiore del poeta o a uno stato allucinatorio, quale quello che può precedere il sonno nella formazione di immagini ipnagogiche, come descritto da Freud. La disposizione obliqua del piano del tavolo, privo di profondità prospettica, insieme alle pennellate dello sfondo che seguono il profilo della schiena curva, creano un movimento che rompe qualsiasi connessione con l'idea di uno spazio reale. Non si può escludere un riferimento a Paul Éluard, nella cui poesia *La vittoria di Guernica* gli occhi delle vittime, privati del sonno, diventano protagonisti: «Le donne e i bimbi hanno dentro gli occhi/Eguali rose rosse/Mostra ognuno il suo sangue».²⁵

Il libro aperto, ancora una volta soglia di passaggio tra dimensione reale e onirica, manifesta un'attività capace di risvegliare la coscienza critica, stimolando un sogno non di fuga, ma di testimonianza. Un ulteriore indizio in questa direzione è dato dai colori utilizzati: il rosso, il verde e il bianco richiamano la bandiera italiana, conferendo all'immagine una connotazione politica. Inoltre, la posizione della ragazza di Badodi riprende un'opera su carta del pittore, intitolata, probabilmente a posteriori, *Presagio di Buchenwald (Gineceo)*,²⁶ creando una corrispondenza che trasforma la *rêverie* creativa in una tragica visione degli orrori della guerra.

Laddove la propaganda fascista esaltava il lavoro fisico, la produttività e l'azione energica come valori, la contemplazione e la riflessione erano viste come segni di debolezza e inoperosità. I manicomi erano popolati di donne che si sottraevano ai ruoli sociali e all'autorità familiare o fraterna, ragazze ribelli

²⁵ Paul Éluard, *La Vittoria di Guernica*, trad. it, Franco Fortini, in Éluard, *Poesie*, Einaudi, Torino, 1955, p. 261.

²⁶ Arnaldo Badodi, *Presagio di Buchenwald (Gineceo)*, 1938, matita grassa su carta, 54 x 43 cm, in Marco Falciano, *Arnaldo Badodi e "Corrente"*, Elma, Roma, 1995, p. 243.

che dovevano essere ricondotte all'ordine; nevrosi o depressioni erano considerate come devianza morale e sociale, sintomi della patologia della "madre snaturata".²⁷ Mentre le immagini di propaganda fascista promuovevano la disciplina rigorosa, con una forte enfasi sul dovere verso la collettività e lo Stato, le rappresentazioni di figure dormienti esprimevano nella loro solitudine un'opposizione a tali ideali.

Un altro punto di vista sul tema è presentato nell'opera di Renato Guttuso intitolata *Balcone (Interno con donna addormentata)*,²⁸ in cui sono dipinte due figure: una donna addormentata su un tavolo affollato di carte e un uomo che legge il giornale accanto a lei, ritratto del critico di origini siciliane Santangelo, amico di Carlo Levi e Antonello Trombadori. Il rapporto tra sogno e realtà è evidente nella rappresentazione di due stati differenti: la figura femminile in stato di riposo e quella maschile attiva suggeriscono la complementarità tra introspezione e partecipazione attiva nella società. Questo è ulteriormente enfatizzato dalla presenza di una finestra aperta sul paesaggio urbano, collegamento tra l'interno e l'esterno, tra il mondo privato e la sfera pubblica.

Guttuso dipinge una trama di soglie: le ante della finestra e i diversi livelli di persiane si aprono a ventaglio, creando un intreccio reticolare che evoca la dimensione di un luogo onirico. Lo spazio del sogno diventa quindi propedeutico alla chiarezza di una visione del reale, possedendo la potenzialità di influire sul pensiero. Tuttavia, il sogno rappresenta uno slancio della vita psichica non verso una sfera mistica o divinatoria, come pensavano filosofi quali Schiller e Fichte, ma verso una sfera di coscienza e di partecipazione alla vita.

²⁷ Cfr. Annacarla Valeriano, *Malacarne. Donne e manicomio nell'Italia fascista*, Donzelli, 2017.

²⁸ Renato Guttuso, *Balcone (Interno con donna addormentata)*, 156 x 122 cm, 1942. *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, a cura di E. Crispolti, Milano, G. Mondadori e associati, Milano, 1983, p. 118.

Sogno e morte, allucinazione e realtà

A seguito della fucilazione di Federico García Lorca, Renato Guttuso dipinge una serie di opere dedicate al poeta. Tra queste, il ritratto di un giovane addormentato, le braccia incrociate sotto la testa. L'opera, intitolata *Miliziano a riposo*,²⁹ trasmette apparentemente un senso di quiete, ma a uno sguardo più attento emergono elementi che suggeriscono una tensione sottostante. Lo sfondo di terriccio è diviso da luci nette, creando un contrasto che interrompe l'armonia della scena. Inoltre, le foglie nel terriccio sopra cui riposa il miliziano sembrano fluttuare, evocando le visioni dell'opera di Francisco Goya *Il sonno della ragione genera mostri*. In entrambi i casi, gli artisti utilizzano l'elemento onirico per esplorare la dimensione abissale dell'uomo, nonché le tensioni e le contraddizioni della realtà politica del loro tempo. Mentre Goya avverte dei pericoli dell'irrazionalità e delle superstizioni che emergono quando la ragione è addormentata, Guttuso utilizza il sonno per riferirsi all'importanza di rimanere vigili e razionali di fronte alle ingiustizie, riconoscendo il potere del sogno nel processo di costruzione della coscienza individuale.

Nel volto del miliziano è riconoscibile l'amico Antonello Trombadori, con il quale Guttuso aveva iniziato la militanza nel PCI. La lettura politica del significato dell'opera è confermata dalla sua prima pubblicazione nel 1938 sulla rivista "Corrente", accanto a una colonna dove Raffaellino de Grada si pronuncia contro le leggi razziali.³⁰

Mentre nel *Miliziano a riposo* il soggetto è vulnerabile, immerso in un contesto di pericolo costante, nel dipinto successivo intitolato *Uomo che dorme*,³¹ ancora una volta un ritratto di Trombadori, la dimensione di pericolo viene enfatizzata dalla rappresentazione del corpo disteso supino a terra. L'uso di

²⁹ Renato Guttuso, *Miliziano a riposo (Ritratto di Antonello Trombadori)*, 1937, olio su tela, 40 x 50 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

³⁰ Radeg [Raffaellino de Grada], *Gli ebrei, Gide, Céline e Maritain*, in "Vita giovanile", a. I, n. 7, 30 aprile 1938.

³¹ Renato Guttuso, *Uomo che dorme*, 1938, olio su tela, 58 x 86, 5 cm, Museo del Novecento, Milano.

colori caldi e terrosi, la tecnica pittorica densa e materica, assieme al forte scorcio prospettico, restituisce una sensazione di tangibilità, mentre l'isolamento del soggetto da un contesto specifico lo colloca in una dimensione altra, accentuando il dualismo tra realtà e astrazione.

Guttuso cita nella posizione dell'uomo l'opera *Il torero morto* di Édouard Manet, instaurando un dialogo intertestuale con l'opera del maestro. In entrambi i dipinti, la morte è rappresentata in modo autonomo, senza un contesto narrativo che ne amplifichi il dramma. Questa scelta stilistica riduce la morte a un fatto visivo, a una realtà immediata e concreta, simile alla rappresentazione di una natura morta. Il dettaglio delle scarpe rosse nell'opera di Guttuso sposta la macchia di colore che nel dipinto di Manet era il segno della ferita mortale a un diverso dettaglio cromatico, suggerendo quanto la violenza possa essere rappresentata attraverso piccoli elementi del quotidiano. Il dipinto assume quindi un significato polisemico: l'uomo che dorme è un combattente in un momento di riposo, ma la sua postura e la quiete che lo circondano suggeriscono anche un possibile stato di morte. L'opera esemplifica una concezione della morte non come un evento straordinario, ma come una realtà quotidiana, intrisa di una banalità che la rende ancora più tangibile e prossima, in linea con la tradizione realista della pittura ottocentesca, ispirata dalla lettura di Flaubert.³² Tuttavia, la scelta di Guttuso di intitolare l'opera *Uomo che dorme*, implica una sovrapposizione delle due condizioni – il sonno e la morte – riflettendo su quel particolare stato di confine tra dimensione immaginaria e reale, espresso attraverso la pittura stessa (realismo della figura umana e indeterminatezza del contesto). Guttuso inserisce la stessa figura dell'*Uomo che dorme* nell'opera *Fucilazione in campagna*³³ dello stesso anno: qui l'artista ritrae il corpo disteso tra i cadaveri dei fucilati, a testimonianza di quanto la vulnerabilità della condizione del sonno fosse un preludio

³² Cfr. Linda Nochlin, *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, Einaudi, Torino, 2003, pp. 36-62.

³³ Renato Guttuso, *Fucilazione in campagna*, 1938, olio su tela, 99 x 74 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

a esiti tragici nel contesto reale di violenza e repressione della guerra civile spagnola.

Il sonno, dimensione di soglia tra uno stato e l'altro, è dunque una condizione di passaggio tra la vita e la morte. Una lettura in questi termini del soggetto si trova nell'opera dell'artista tedesco Roland Hettner: il dipinto *Dormiente* pubblicato su "Corrente"³⁴ rappresenta una figura riversata su un braccio deforme, quasi staccato dal corpo, evocando un immaginario mortuario. L'uso di tonalità violacee, fredde e livide per l'incarnato, insieme ai verdi tendenti al grigio azzurro dell'ambiente circostante, accentua la sensazione di transizione tra il sonno e la morte. L'ambiguità dello stato fisico della figura dormiente è confermata dal suo dislocamento in una serie di disegni di guerra realizzati tra il 1944 e il 1945. In *L'attesa*,³⁵ Hettner raffigura il dormiente accostato a un uomo con la testa tra le mani e il corpo chinato. Al centro della composizione, una struttura architettonica articolata da elementi a torre richiama i camini di una fabbrica. Il tratto convulso delle ombre rende confusa la definizione dell'edificio, puntellato da recinzioni metalliche, suggerendo un'interpretazione del luogo come un lager o un campo di prigionia. Che si tratti di un paesaggio industriale o carcerario, questo non è tanto un contesto fisico quanto uno spazio di controllo e soppressione. La presenza di tale ambiente in una scena di attesa intensifica il tema della restrizione e della perdita di libertà, evidenziando la relazione tra sogno e prefigurazione della tragedia.

Nel disegno intitolato *È passato l'esercito vincitore*³⁶, Hettner rappresenta l'intrusione della guerra nella vita quotidiana: una sedia rovesciata in primo piano emerge come simbolo centrale di questa interruzione, incarnandone la violenza. Il contrasto tra la quiete del sonno della figura, stesa accanto alla sedia, e il caos della guerra è reso attraverso la scelta compositiva di un taglio

³⁴ Rolando Hettner, *Dormiente* in "Corrente", a.III, n. 6, 31 marzo 1940.

³⁵ Cfr. Rolando Hettner, *L'attesa*, 1944, 23,5 x 26, 5 cm, Tavola 14, p. 53 in Mario De Micheli, Attilio Pizzigoni, *Rolando Hettner: un espressionista tedesco in Italia*, Vangelista Editore, Milano, 1985.

³⁶ *È passato l'esercito vincitore*, 1945, 31x22 cm, Tavola 30, *Ivi*, p. 83.

ravvicinato del soggetto e di uno spostamento di un elemento domestico nello spazio esterno del conflitto, conferendo a tutta la scena un carattere allucinatorio. La ricerca di Hettner, testimonianza del contatto diretto tra la pittura milanese e la cultura espressionista tedesca,³⁷ aveva contribuito ad attribuire alle figure dormienti un significato di ambigua prefigurazione della tragedia bellica, esercitando un'influenza diretta sull'opera di Badodi.

Un riferimento a questo tema si può leggere nell'opera di Migneco ne *Caffè*³⁸ oppure ne *Gli amanti al parco*³⁹. In queste opere, le figure assopite si trovano in posizioni contorte e convulse, mentre la fissità dello sguardo degli astanti richiama uno stato di sogno a occhi aperti. La peculiarità del sogno è quella di allucinare, sostituendo i pensieri con allucinazioni, ovvero con immagini che, al risveglio, creano una dimensione di estraneità rispetto all'io, e quindi di coscienza.

Così avviene nella serie di figure dormienti ritratte da Piero Gaudi: particolarmente significativa una china del 1940⁴⁰ dove il volto di una donna si delinea in primo piano prendendo forma da ombre in movimento. Sullo sfondo, un oggetto dal quadrante circolare, probabilmente un orologio, evoca la dimensione dello scorrere del tempo, così come le due candele e la lampada, la dimensione della luce, del visibile e dell'invisibile. Qui possono quindi leggersi gli oggetti come immagini ipnagogiche, proprie dello stato che precede o

³⁷ La presenza dell'artista tedesco a Milano si deve ai rapporti con Gabriele Mucchi e Jenny Wiegmann: pittore espressionista, figlio dell'artista Otto Hettner, è allievo di Otto Dix all'Accademia di Belle Arti di Dresda. Hettner lascia la Germania con l'ascesa dei nazisti, raggiungendo il capoluogo lombardo nel 1937, dove ritrova una comunità di esuli tedeschi, tra i quali Erich E. Baumbach, conosciuto a Dresda tempo prima. Cfr. Antonello Negri, Klaus Voigt, *Rolando Hettner un tedesco italiano, dall'esilio all'integrazione*, Edizione Mazzotta, Milano, 1992. Di Erich E. Baumbach si conosce poco. Avvicinatosi al gruppo di "Corrente" su cui pubblicò nel 1940 tre articoli, tra i quali uno sullo stesso Hettner, suo coetaneo, nel dopoguerra restò in Italia facendo il traduttore per le Edizioni del Milione e per la Triennale. Curò inoltre un numero monografico su Hettner in "Campo Grafico". Erich E. Baumbach, *Der Maler Roland Hettner: eine Biographie des Beginners*, Edizioni Campo Grafico, Milano, 1938.

³⁸ Giuseppe Migneco, *Caffè*, in "Vita giovanile", a. I n.10, 15 giugno 1938.

³⁹ Giuseppe Migneco, *Gli amanti al parco*, 1940, olio su tela, 50 x 40 cm, Collezione Iannaccone, Milano.

⁴⁰ Piero Gaudi, *Dormiente*, 1940, inchiostro su carta, 23,5 x 32,5 cm, in Deianira Amico (a cura di), *Piero Gaudi. Gli anni di Corrente e la guerra*, Ciessegi Editrice, Pantigliate Milanese (MI), 2012, p. 53.

segue il sogno. Il tratto mosso del segno include figura umana e oggetti evocando uno stato fluttuante della coscienza: ci si interroga se questi siano elementi del sogno o oggetti della veglia; sono oggetti che si ritrovano nelle nature morte e la figura femminile sembra essere soggetta a una lenta metamorfosi da vivente a natura morta, a cominciare dalla fronte, spaccata in due da pomi geometrici che riprendono il quadrante dell'orologio.

L'esplorazione di un territorio liminale tra sonno e veglia ha permesso agli artisti vicini a Corrente di lavorare sui temi del sogno come storia interiore e storia del mondo. In questa dimensione intermedia, il sogno non si limita a essere un'esperienza individuale, ma diventa una lente attraverso cui vengono esaminati i conflitti interiori e le tensioni sociali. La rappresentazione del sonno, con le sue ambiguità tra la vita e la morte, permette di affrontare temi come la privazione della libertà, la repressione e la resistenza. In questo contesto, la *rêverie* dell'antifascismo si trasforma in azione perché l'atto stesso di sognare, con il suo potenziale immaginativo e visionario, alimenta la determinazione di una lotta per la libertà.

Bibliografia

A.A. V.V., *La Luna nel Corso*, Edizioni di Corrente, Milano, 1941.

A.A. V.V., *XXIII Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia. Catalogo*, Milano, Bestetti & Tumminelli, 1942.

AMICO Deianira (a cura di), *Piero Gaudi. Gli anni di Corrente e la guerra*, Ciessegi Editrice, Pantigliate Milanese (MI), 2012.

—, «Tutto il colore tiene»: Renato Birolli rilegge Delacroix, Cézanne, Van Gogh in *Il linguaggio del colore*, a cura di D. Amico e G. Scaramuzza, in “Materiali di Estetica”, Università degli Studi di Milano, n. 10.1, 2023, pp. 3-19.

ARON Paul, *Les débuts du surréalisme français: reconnaissance littéraire et reconnaissance médiatique*, in “Carnets”, n. 9, 2017.

BANFI Antonio, *Testimonianza alla poesia*, in “Corrente di vita giovanile”, a. II, n. 11, 15 giugno 1939.

BIROLI Renato, *Taccuini*, Torino, Einaudi, 1960.

CRISPOLTI Enrico (a cura di), *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, Milano, G. Mondadori e associati, Milano, 1983.

DE GRADA Raffaellino, [Radeg], *Gli ebrei, Gide, Céline e Maritain*, in “Vita giovanile”, a. I, n. 7, 30 aprile 1938.

DE MICHELI Mario, *Gli anni di Corrente* in Aa VV, *Corrente: il movimento di arte e cultura di opposizione 1930-1945*, Vangelista Editore, Milano, 1985.

—, Pizzigoni Attilio, *Rolando Hettner: un espressionista tedesco in Italia*, Vangelista Editore, Milano, 1985.

ÉLUARD Paul, *La victoire de Guernica*, in “Cahiers d’Art”, n. 1-3, 1937, Paris.

—, *Poesie*, a cura di Franco Fortini, Einaudi, Torino, 1955.

MARTINI Arturo, Scarpa Gino, *Colloqui con Arturo Martini*, Rizzoli, Milano, 1968.

MOROSINI Duilio, *Cronache d’arte*, “Corrente di Vita giovanile”, a. III, n. 9, 15 maggio 1940.

NEGRI Antonello, Voigt Klaus, *Rolando Hettner un tedesco italiano, dall’esilio all’integrazione*, Edizione Mazzotta, Milano, 1992.

NOCHLIN Linda, *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, Einaudi, Torino, 2003.

PAPI Fulvio, *Il sogno filosofico della storia. Interpretazioni sull'opera di Marx*, Edizioni Guerini, Milano, 1994.

TÉRIADE, *Documentaire sur la jeune peinture. La réaction littéraire, Part IV*, in “Cahiers d'art”, n. 2, 1930, pp. 69 – 70.

TRECCANI Ernesto [Ernst], *Di un surrealismo commerciale*, in “Vita giovanile”, a. I, n.15, 30 settembre 1938.

—, *Il movimento di “Corrente”*, in “Realismo”, anno I, n. 5-6-7, novembre 1952-gennaio 1953.

—, *Uomo pieno di sonno*, 1939, Diario I, Cartella 1, fascicolo 1, Archivio Treccani, Fondazione Corrente.

VALERIANO Annacarla, *Malacarne. Donne e manicomio nell'Italia fascista*, Donzelli, 2017.

Questo lavoro è fornito con la licenza

[Creative Commons Attribuzione – Condividi allo stesso modo 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

