



Figura 1. Gino Rossi, *Educanda*. Foto da *Catalogo dell'Esposizione di Ca' Pesaro del 1919*

Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

a cura di Stefania Portinari

‘Ritorno’ a cosa?

Riflessioni sui riposizionamenti del dopoguerra

Alessandro Del Puppo

(Università degli Studi di Udine, Italia)

Abstract This essay deals with some interlaced topics: the concept of avant-garde within Ca' Pesaro's group before and after WW1; the position of Gino Severini's criticism around 1920, and the question of *rappel à l'ordre* in postwar French culture; the consequences of the change in the status of the avant-garde, in Italy, and the debate around Christian Art.

Sommario 1 Lo stato della questione. – 2 Il mutamento stilistico spiega qualcosa, ma non spiega tutto. Soprattutto, non si spiega da sé. – 3 Lo stile è funzione di un'ideologia. O, al limite, di una (piuttosto confusa) teologia. – 4 A Venezia è mancata una vera critica d'arte. – 5 La questione dei cattolici e dell'arte sacra è dirimente. – 6 Quanti sono i secoli della 'pittura veneziana'? – 7 Conclusione.

Keywords Italian avant-garde. Modernism. Gino Severini. Christian Art. Criticism.

1 Lo stato della questione

Introducendo il catalogo che trent'anni fa segnò l'avvio degli studi moderni su Ca' Pesaro Giandomenico Romanelli scrisse con molta chiarezza che di avanguardia vera e propria, in quella sede, non ne era mai stata fatta. Nella sua franchezza è un'affermazione pienamente condivisibile (cf. Romanelli 1987, 13). E questa affermazione si potrebbe estendere, come verifica, scrutando gli allestimenti più o meno recenti dei musei di Venezia, Treviso, Vicenza. Essi raccontano una storia visiva di grande cautela, senza rotture o strappi epocali. Lo scandalo, quando ci fu, accadde in pochissimi casi (Arturo Martini nel 1913, ad esempio), per pochissime opere (*La Fanciulla piena d'amore*, in quel caso) per ragioni non sempre legate allo stile (quanto piuttosto, come evidente, dalla scelta dell'intitolazione), per pochissimo tempo (il tempo cioè di qualche articolo di giornale e di qualche polemica) e per pochissime persone (il pubblico dell'arte, veneziano o meno, numericamente insignificante). Tutto qui? Sì, tutto qui. Il resto, come è noto, è frutto di una lunga revisione storiografica, che iniziò con la paziente raccolta di opere e documenti da parte di Guido Perocco e proseguì attraverso una serie di mostre e monografie che dagli anni Ottanta in poi consolidarono le vicende della prima Ca' Pesaro entro il

Storie dell'arte contemporanea 2 ISSN [online] 2610-9891 | ISSN [print] 2610-9905

DOI 10.14277/6969-199-7/SAC-2-1

ISBN [ebook] 978-88-6969-199-7 | ISBN [print] 978-88-6969-200-0

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

quadro del modernismo italiano e, talvolta, europeo. La forbice cronologica prediletta fu quella, 1908-20, resa pressoché canonica dai primi studi di Perocco e così mantenuta nel tempo (cf. Perocco 1958, 1972). Essa aveva il pregio di tenere uniti tre distinti episodi: gli stentorei inizi, gli anni gloriosi, con il loro allineamento ai più fulgidi episodi d'avanguardia italiana e il crepuscolo postbellico. Fu così possibile distinguere, in maniera piuttosto significativa, un gruppo di autori generazionalmente (se non stilisticamente) omogenei dall'ondata, senz'altro meno felice, della seconda Ca' Pesaro - quella, per intenderci, tenuta insieme con molte difficoltà da Barbantini nel corso degli anni Venti e poi confinata a capitolo balneare della politica culturale veneziana, al Lido.

Lo schema, per quanto semplificato, ha consentito di salvare una minoranza di autori qualitativamente emergenti dalla pletora dei comprimari. Negli ultimi vent'anni alcune operazioni editoriali hanno permesso di gettare un po' più di luce su quegli episodi, storiograficamente sin lì confinati a stanca prosecuzione degli anni magnifici, e nei casi migliori di riscattare alcuni protagonisti degni, se non altro, di uno sguardo retrospettivo. Senza tuttavia che l'immagine capesarina costruita dalla moderna storiografia venisse intaccata, e senza soprattutto un'ispezione entro un più ampio quadro di riferimenti e intrecci nazionali e, quando è il caso, europei. Come capita spesso, l'approfondimento ha generato più che altro insularità.

Invece, come riconosceva Mimita Lamberti sempre nel catalogo del 1987, le vere novità avrebbero potuto emergere non già tanto considerando Venezia e i suoi istituti espositivi soltanto come un centro di produzione, quanto piuttosto «come catalizzatore di energie giovanili, in un contesto che da Venezia passa alla situazione artistica italiana a cavallo del primo decennio del secolo». E si forniva, per questo, una precisa indicazione di lavoro:

Si tratterà allora di scavare nell'intreccio di relazioni che portano alcuni giovani artisti a Ca' Pesaro e che da Ca' Pesaro muovono verso altre occasioni espositive italiane, in un rimando fitto di amicizie e di rivalità. È evidente che questo panorama richiede una mappa attenta alle situazioni locali contemporanee, condotta secondo criteri rigorosi ma abbastanza elastici per permettere un confronto agevole e non fuorviante. (Lamberti 1987, 45)

Insomma, diremmo oggi, Ca' Pesaro e il Modernismo a Venezia come uno hub, che ci conduce quasi sempre altrove. Relativamente agli assetti postbellici, proverò a condensare questo tema in cinque argomenti di base. Non prima, però, di un'affermazione preliminare, a proposito dei 'ritorni' in pittura. Si può infatti ritornare soltanto là dove si è partiti. Le vicende postbelliche di Ca' Pesaro confermano la marginalità della sua avanguardia e manifestano vari indici di continuità. È qualcosa di profondamente

diverso dal *rappel à l'ordre* francese. Con una certa brutalità, direi non priva di sciovinismo, lo rilevò Pierre Daix, scrivendo così a proposito della restaurazione di *Valori Plastici*:

Ma di quali valori plastici si tratta in un paese che ignora del tutto Cézanne e che non ha conosciuto alcuna trasgressione culturale paragonabile a quella di Manet, per non parlare di Gauguin, e che non sa nulla nel 1919 del fauvismo e degli choc dell'arte nera perché ha ignorato del tutto il primitivismo? Non c'è bisogno di un ritorno all'ordine per cui «Valori Plastici» si liberi da un cubismo di cui la necessità come l'origine, gli sfugge. (Daix 1984, 179)

Meno spericolato, e più utile in prospettiva, il giudizio che diede invece Paolo Fossati (1983, 17): «Il problema del periodo è quello di definire un'età delle arti non *dopo* le avanguardie (che sono servite a bruciare gli avanzi materialistici e positivisti), ma *senza* le avanguardie». Materialismo e positivismismo, dunque, come dati storici da liquidare, a favore di una inattualità entro cui scavare le rintracciare le nuove coordinate del contemporaneo.

2 Il mutamento stilistico spiega qualcosa, ma non spiega tutto. Soprattutto, non si spiega da sé

L'affermazione più semplice, e anche più pigra, è naturalmente quella di correlare un evento storico traumatico, come la Prima Guerra Mondiale, con un processo di mutamento stilistico, come la revisione degli statuti dell'avanguardia, in forza di un semplice quanto prevedibile *post hoc ergo propter hoc*.

In realtà, le revisioni storiografiche degli ultimi tre decenni hanno consentito di rafforzare le ipotesi di continuità contro quelle di infrazione. Le modifiche della lingua pittorica sono dovute tanto a ragioni interne (non sempre e solo di 'sviluppo' o di 'evoluzione' in senso letterale), quanto esterne. Non necessariamente i fatti epocali determinano le svolte e i mutamenti. Più spesso, costituiscono la cornice entro cui si riorganizza il lavoro pittorico. Il ruolo della guerra come limite o soglia simbolica è stato da tempo ampiamente ridiscusso (cf. Cork 1994, 31; Dagen 1996, 113).

D'altra parte, una feconda reversibilità appare un processo caratteristico della dialettica dell'avanguardia. Lo si può capire con qualunque esempio visivo. Il lavoro di Picasso nel 1911 e nel 1919 è noto perfino all'eccesso, ma è ancora molto utile. L'evidente discontinuità stilistica tra le due fasi è il segno, anzitutto, di una continuità tecnica e di mestiere. Picasso nel 1919 delinea i volumi maestosi di Ingres o le incantevoli pose di Poussin semplicemente perché è in grado di farlo: è tra i pochi che se lo può permettere, e lo sa. Ma un conto è la strabiliante capacità di per-

correre, con pochi tratti, gli elementi essenziali di un'intera cultura visiva (non soltanto, s'intende, il 'classicismo' come molte mostre hanno provato a spiegare, anni fa) (cf. Cowling, Mundy 1990; Golan 1995; Green, Daehner 2011). Altra cosa, invece, è percorrere il quadro teorico complessivo di revisione del classicismo francese entro cui il caso di Picasso resta la magnifica eccezione all'interno di un più rigoroso, e forse anche un po' noioso, sistema di regole (cf. Silver 1989, 7).

La posta in gioco era chiara da tempo. Da tempo, infatti, il ragionamento sulle forme della poesia e dell'arte aveva imboccato la strada di una rinnovata chiarezza. L'accelerazione della parola poetica e delle forme pittoriche del primo decennio del secolo si era ormai esaurita. Per cause interne, soprattutto. Osservava il critico e poeta Paul Dermée, una delle voci più attente di questa stagione:

A une période d'exubérance et de force doit succéder une période d'organisation, de classement, de science, c'est-à-dire un âge classique [...] il y a classicisme dès que l'auteur domine son objet, dès que l'oeuvre d'art est une création distincte de son auteur. Nous devons aborder une nouvelle littérature classique, l'oeil fixé sur nos étoiles! (Dermée 1917a)

Le stelle fisse erano quelle del canone letterario, o artistico. Classicismo, intelligenza delle forme, dominio di sé e dominio degli oggetti: quello che Dermée rivendicava era, metaforicamente, «une méthode de Taylor pour la création esthétique, voilà ce que doit nous donner l'intelligence» (Dermée 1917b, 4).

Tramontava il lirismo autobiografico e con esso la centralità ossessiva e presuntuosa dell'io poetante; si faceva avanti il rinnovato senso di dignità del mestiere, il rispetto del passato, comprensivo di un modernismo tradizionalista, per il quale, come avvertì Raimondi (1990, 46), «il passato è una fonte di ordine, un criterio di orientamento verso il futuro».

Ma cosa si poteva intendere per 'mestiere' in quegli anni e, soprattutto, a quale passato era lecito rivolgersi?

3 Lo stile è funzione di un'ideologia. O, al limite, di una (piuttosto confusa) teologia

Prendiamo adesso il caso di Gino Severini. È un pittore italiano, da tempo viveva a Parigi. Leggeva le riviste, conosceva le discussioni; sposata la figlia di Paul Fort, era divenuto di famiglia con il *côté* tardosimbolista francese. Ancor più che nel caso di Picasso, un confronto tra due sue opere del 1916, la nota *Maternità* e una delle tante figure cubiste (come ad esempio *Femme lisante*, nota anche come *Jeanne dans l'atelier*), può sbalordire

per l'irriducibile distanza che separa due lingue pittoriche antitetiche e simultanee (Belli, Fonti 2011, nm. 49, 181; nm. 51, 163).

Severini ebbe modo di esporre le sue opinioni con un paio di articoli sul *Mercur de France* tra 1916 e 1917. Poi il pittore cercò di accreditarsi tra gli interpreti di una nuova estetica 'razionale', *du compas et du nombre*. Il metodo di studio, tuttavia, è particolarmente significativo di quella fase così esaltante - si trattava, nondimeno, di riavviare su nuove basi il processo creativo - ma anche così disordinata.

Severini mescolò letture disparate e piuttosto confuse, in un garbuglio quasi indistricabile. Accumulò suggestioni e reminiscenze pitagoriche e vitruviane con quelle dei trattatisti del Rinascimento; vi traguardò il neo-tradizionalismo di Maurice Denis, l'estetica di Beuron, la seconda ondata della Section d'Or. Non ebbe timore di proporre preoccupanti sincretismi e non meno arrischiati esoterismi dedotti da una delle sue fonti più compulsate (e poi tenuta accuratamente nascosta), *Les prophètes de la Renaissance* di Edouard Schuré. Un libro oggi illeggibile, scritto da un autore pressoché impresentabile, ma che sarebbe il caso di poter valutare nel suo effettivo impatto, quasi sempre inconfessato, a quei tempi.

Per qualche tempo, Severini coltivò la speranza che il suo gallerista, Léonce Rosenberg, gli dedicasse un'intera monografia. Per tale ragione, il pittore fece seguire ai loro diretti incontri fluviali lettere in cui s'impegnava ad aiutarlo in quel compito, provando a mettere ordine alla sua nascente estetica.¹ Quel libro Rosenberg non lo scriverà mai, ma le lettere che gli inviò Severini divennero i materiali di base per *Du cubisme au classicisme* (Saverini 1921).

In un paio di queste lettere, siamo nel giugno e luglio del 1920, Severini confessò a Rosenberg di voler ambire a un recupero dello stato d'animo dei pittori del primo Rinascimento. Avanzò senza indugi i nomi di Paolo Uccello, Masaccio, Mantegna.² Ciò che invidiava agli antichi maestri era la loro certezza in una Scienza dell'arte consolidata e sicura: una forma di sapienza salvifica («L'avenir est à ceux qui savent, et le règne des troubadours sera désormais de courte durée»).

A quanti poi potevano obiettare che l'attuale non poteva più essere l'epoca delle Madonne dipinte, Severini diede una risposta articolata. Non si trattava di emulazione esteriore; non di apparenze o mimetismi intendeva parlare, bensì di coscienza dello spirito della loro estetica. Qualcosa di simile, anche se espresso con parole meno consapevoli, di ciò che Maritain in

1 La vicenda è narrata, in maniera tutt'altro che oggettiva, in Severini 1968, 152 ss.

2 Paris, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Fond Rosenberg, Gino Severini a Léonce Rosenberg, Langrune (Calvados), 9 giugno e 5 luglio 1920. La corrispondenza resta asimmetrica: le 24 lettere di Rosenberg a Severini (New York, The Museum of Modern Art Archives, Léonce Rosenberg Papers, Correspondence Relating to Cubism, Folder I.7) coprono infatti l'arco temporale 1924-32. Cf. Casini 2017.

Arte e scolastica (uscito nel 1920, ma che Severini ancora non conosceva; cf. Radin 2011, XIX) aveva definito come l'«habitus» dell'artista.

D'altra parte, per Severini il soggetto della maternità era in grado come pochi di compendiare l'idea di poesia e di bellezza e comprendere in sé un tema, quello dell'architettura del corpo umano (cioè, pittoricamente parlando, posa, composizione, struttura del quadro) che si era via via smarrito. Se il sentimento prodotto dai dipinti come la *Maternità* cortonese richiamava gli antichi maestri, era proprio perché Severini si riteneva italiano e toscano. Esisteva dunque un'elettività del genio poetico che non impediva, di per sé, declinazioni in altre latitudini e altri climi. Tra i vari maestri dell'antichità, ragionava Severini, poteva esserci una differenza di geografia; esisteva però una dottrina degli universali che rendevano la forma significativa («Autrement comment expliquerions-nous que le triangle égyptien et le triangle équilatéral, par ex., puissent se retrouver dans le temple d'Égypte et de la Grèce, dans les cathédrales gothiques et dans les basiliques de la Renaissance?»).

Il problema, per Severini, era che le distinzioni nazionalistiche contrapponevano lo spirito francese – un vituperato naturalismo cézanniano – all'italianismo', dimenticando che su tutto vigeva la concezione assoluta della regola, ricondotta alla purezza pitagorica («la règle du nombre et du tracé géométrique»). Leggi, regole e numeri (cioè, per dirla ancora con Maritain, intelligenza, logica e ragione) mantenevano le loro proprietà nel tempo e nello spazio. Le uniche differenze stavano nell'applicazione di queste proprietà.

Senza remore, Severini informò Rosenberg che, a suo giudizio, l'oblio di tali leggi aveva in tempi recenti condotto a una vera degenerazione spirituale e morale. Questa diagnosi comportò una spericolata anamnesi: per il pittore, infatti, l'idea madre del Rinascimento era di fondere Ellenismo e Cristianesimo. Ricreare cioè l'unità nella sintesi della Scienza e della Religione, come già ai tempi di Pitagora e di Platone. Nonostante le derive impresse da un Umanesimo epicureo e sodomita (*sic*), si confermava la validità dell'idea originaria, «en exprimant l'idée chrétienne par des moyens esthétiques helléniques, et réalisant ainsi dans l'art la synthèse qui était le but essential de l'Humanisme». L'errore non stava insomma negli obiettivi, ma negli uomini chiamati a perseguirli.

Attingendo a piene mani dalle pagine di Schuré, Severini s'inerpicò quindi in una sintesi 'storica' che riconosceva nell'epoca ariana primitiva il momento di prima innocenza: un punto di equilibrio tra naturalismo e spiritualismo, un sentimento del divino nella natura che egli ad esempio poteva ammirare negli inni vedici. Come si vede, siamo ancora ben lontani dal Severini convertito al cattolicesimo. Il pittore rincorreva qui i principi di un'idea impersonale che subordinasse la ragione dell'individuo alla Ragione dell'Universo. Lui stesso si sentiva un religioso, non un filosofo; e il suo compito restava quello di accordare nell'arte la scienza e la religione.

Così - per venire infine ai quadri - le Maternità che Severini aveva appena dipinto non erano confrontabili né con le figure carnali dei Greci né con gli idoli di Bisanzio. L'ambizione di Severini era quella di esprimere la donna nella sua significazione eterna di elemento complementare a quello mascolino, con il quale formava l'Unità. Un simbolo dell'eterno femminile, a suo giudizio, al pari della Iside egizia, della Demetra greca, della Vergine cristiana.

Nei tempi presenti, ragionava infine il pittore, s'imponeva una reazione sempre più veemente contro il materialismo, il sensualismo, l'anarchia. Fu questa reazione a spingere Severini verso la via della vera religione e della vera disciplina in arte. Evitando il sensualismo pagano, l'arte sapiente della rinascenza poteva così fare dell'artefice un vero iniziato, in grado di esprimere una sintesi dei tre mondi che componevano l'Unità cosmica: spirito, anima e materia.

Se fin qui ho insistito molto su queste impervie pagine manoscritte di Severini non è soltanto per la loro distanza dalle ben più caute risoluzioni di *Du Cubisme au classicisme* - segno, evidente, di un'accorta revisione - quanto proprio per ribadire la complessa stratificazione teorica, oltre che le sontuose cantonate, che contraddistinsero l'immediato periodo postbellico.

4 A Venezia è mancata una vera critica d'arte

In Italia non mancarono, in quegli anni, riviste che si preoccuparono di tenere viva la discussione, o almeno provare a capire di che cosa e come si discutesse d'arte negli altri paesi (cioè, all'ingrosso, in Francia). *Avanscoperta*, *La Brigata*, *Bleu*, *Procellaria* furono alcuni benemeriti fogli che - a prescindere da *Valori Plastici* - si sforzarono di tenere aperto un canale di comunicazione, e ci riuscirono; anche nella provincia più remota, anche in quella spaventosa povertà di mezzi, e anche dentro quella miscela di spiritualismo e occultismo che non tarderà a manifestare i suoi risvolti più sinistri.

A fronte di tutto questo, e a fronte dello spessore teorico di queste argomentazioni, la situazione veneziana spicca per l'assenza di una critica d'arte consapevole e in reale sintonia con le vicende artistiche. Da qualunque parte lo si guardi, quel bilancio è sconcertante. Venezia è una città di gazzettieri, scrittori estemporanei, letterati e letterate. Qui venne espressa una letteratura d'arte, qui furono suggeriti i clamorosi svarioni dannunziani, qui si produssero pagine e pagine di cronache e ricordi, di romanzi e di racconti. Ma non venne espressa una critica d'arte compiutamente moderna, almeno fino alla generazione di Giuseppe Marchiori. Cioè a partire ormai dagli anni Trenta, e con tutti i limiti di una vocazione che si voleva europea, ma che faticò a emanciparsi dalla dimensione insulare (Salvagnini 2001, 13-48).

Delle mostre di Ca' Pesaro, fino a quel punto, ne scrissero giornalisti di rilievo, come Gino Damerini, qualche onesto carneade, e i critici frettolosi delle riviste illustrate, paghi di resoconti piacevoli e pittoreschi, sempre inoffensivi e quasi sempre superficiali. Nella maggior parte dei casi, l'apporto degli scriventi fu pressoché nullo. Lo stile era burocratico e notarile (così le carte del Circolo Artistico o dell'Unione Giovani Artisti) oppure remissivo e farsesco. Nel migliore dei casi, questi documenti sono serviti a recuperare qualche notiziola su quadri e sculture esposte. Ma non c'è da leggere molto altro.

Barbantini fece quel che poté, barcamenandosi tra i suoi compiti istituzionali. Un decreto prefettizio nel 1932 gli vietò di occuparsi d'arte contemporanea. Fu un bene: non avremmo avuto, altrimenti, le magnifiche mostre dal *Tiziano* del 1935 in avanti.

In laguna naturalmente passavano tutti, da Ogetti in giù, per le Biennali, ma poi non si fermava nessuno. La mancanza di un presidio critico avvertito e consapevole, in grado di marcare il territorio e seguire le tracce della migliore creatività si fece sentire per tutto il decennio post-bellico, almeno.

5 La questione dei cattolici e dell'arte sacra è dirimente

Come si è visto, ogni 'ritorno all'ordine' - manteniamo ancora questa discutibile locuzione - si è espresso attraverso un mutamento stilistico intrecciato a un più vasto spettro di questioni: il recupero e l'intelligenza degli antichi maestri; il nesso (di remota discendenza romantica) fra lingua e nazione, e la sua critica; una componente religiosa, quando non mistica o genericamente 'spirituale'.

Tutte cose che, per le ragioni che si sono dette nei paragrafi precedenti, sono mancate negli anni, e nei luoghi, intorno a Ca' Pesaro. Anche nei rari casi in cui, transigendo all'incrollabile inerzia dei generi prettamente veneziani - e cioè l'infinita sequenza di paesaggi e vedute e scorci prodotti da una pletera di pittori locali, al traino del *souvenir* turistico - transitarono pittori di 'idee'.

Credo che il caso di Tullio Garbari rientri tra questi. Trentino, cattolico, nutrito di nozioni rosminiane, si presentò a Ca' Pesaro diciottenne nel 1910 con quadri che tradivano confuse paralogie nicciane. In breve tempo la sua pittura si condensò in forme più semplici e meno letterarie. Dinanzi ai quadri inviati a Ca' Pesaro nel 1913 la cronaca fece di lui un emulo di Gino Rossi, o al più uno stupefatto primitivo sceso dalla Valsugana. Portate un anno dopo a Firenze, quelle stesse opere furono intese come visioni schematiche di un redivivo Segantini. Ma non si riuscì ad andare oltre. Così un recensore dell'epoca: «Le masse piatte di colore sono nettamente divise le une dalle altre con oggetto che ricorda la pittura su vetro, in una



Figura 2. Tullio Garbari, *Cristo in croce. Calvario*. 1931. Olio su tela, 73,5 × 92 cm.
Ca' Pesaro – Galleria Internazionale d'Arte Moderna. © Archivio Fotografico – Fondazione
Musei Civici di Venezia

sintesi troppo elementare e troppo severa che sembra trascurare certi valori pittorici di carattere essenziale».³

I problemi di Garbari, in realtà, erano ben altri. Come ripristinare un accordo tra modernità ed esperienza del sacro? Per far convergere soluzioni di stile e un'intima tensione religiosa, il pittore ebbe bisogno della Milano di Edoardo Persico ([1930] 2001, 62): «la vera importanza di Garbari [...] sta nell'aver realizzato, come Picasso o come De Chirico, il tipo del pittore moderno riportando l'arte al suo valore metafisico». Prima ancora che caposcuola, il vero pittore era un moralista.

Purtroppo temi del genere vennero pressoché elusi a Venezia. E le difficoltà di questa fase si possono misurare in due episodi distinti, che ruotano intorno alla questione, cruciale tra dopoguerra e Concordato, dell'arte sacra. Che è questione ben diversa dall'afflato di spiritualismo o di misticismo che trapela nelle parole di Severini o nei dipinti di Garbari. Riguarda invece gli arredi, i beni sontuosi, i quadri e le sculture. Cose molto spirituali, per la Chiesa Cattolica, ma anche molto materiali, per i loro artefici. Qui ne possiamo solo accennare. Il primo problema riguarda i cantieri della ricostruzione postbellica delle chiese lungo il Piave: una situazione pressoché militarizzata dalle committenze della potente Opera di Soccorso veneziana, e una storia che meriterebbe un vero approfondimento (Chimenton 1930; cf. Nezzo 2003, 90). Il secondo tema è quello dell'arte sacra, o per meglio dire del suo conclamato fallimento estetico, reso evidente dai risultati della *Mostra internazionale d'arte sacra cristiana moderna* di Padova, nel 1931. È mia convinzione che per capire qualcosa dell'arte veneta di quegli anni si dovrebbe provare a capire qualcosa di più dell'intreccio fra committenze di arte sacra e liturgica, commissioni di arte sacra, gruppi d'interesse e di potere, 'mestiere' in tutti i sensi (cf. Merkel 2009, 35-47; Franzo 2012, 101-14). E in assenza, s'intende, delle moderne strutture di mediazione come le gallerie, la critica, il collezionismo, il mercato.

6 Quanti sono i secoli della 'pittura veneziana'?

Alcuni anni fa un collega scrisse un libro, chiaro e scorrevole, intitolato *I quattro secoli della pittura veneziana* (Finocchi Gersi 2003). Il richiamo al *Viatico* longhiano, anche con un secolo in meno, era palmare. Ho provato a discutere altrove, argomentando le ricadute contemporanee della memorabile mostra tintoretiana del 1937, la validità di quel lontano assunto. Davvero quattro o cinque secoli e basta? In effetti, se consideriamo Venezia come la culla di uno stile, i secoli sono e restano cinque, però con importanti ricadute nei successivi due. La moderna fortuna di autori come

3 St. A. (1914). «Una mostra individuale di Tullio Garbari». *Pagine d'Arte*, II, 169.

Carpaccio o Tintoretto è lì ad attestarlo. Se però consideriamo la Venezia moderna come un approdo, oppure un transit, riorganizzato nei termini di un'effettiva industria culturale trainata del turismo - quello che, in fin dei conti, fu lo spirito dei padri fondatori della Biennale, ecco che i secoli diventano sette (cf. Fradeletto 1925, 241). Non più secoli di 'pittura veneziana', beninteso, quanto di 'arte a Venezia' - con tutta la somma delle sue contraddizioni, come si è visto, e dell'eccezionalità di una capitale internazionale dell'arte *senza più o nonostante* adeguati rappresentanti locali.

La vicenda di Ca' Pesaro, come tante altre vicende veneziane del Novecento, fluttua in questa terra di nessuno. Non più coerente al decorso di una storia dell'arte veneziana, e non ancora (o non abbastanza) agganciata a dinamiche e movimenti europei. Non è, s'intende, soltanto una questione pertinente ai singoli artefici, quanto proprio al concetto di storia.

7 Conclusione

'Riposizionamento' è un discutibile termine del marketing, che qui ho inteso riferire alla duplice strategia del cosiddetto ritorno all'ordine: la revisione dei postulati artistici e la posizione sul mercato artistico. Per quanto riguarda Venezia, più il primo termine che il secondo, a dire il vero. La mancanza di un mercato strutturato e la pressoché totale assenza di gallerie d'arte (distinte, cioè, da botteghe di antiquari o negozi di cianfrusaglie) rende la Venezia degli anni Venti, non senza paradosso, centrale per il mercato nazionale e internazionale, attraverso la Biennale, e del tutto periferica per il mercato locale. Basterebbe un solo dato. Dal 1919 per almeno cinque anni Barbantini si prodigò, con le sue sole forze, alla mediazione personale con quei pochi che erano ancora interessati ai dipinti di Gino Rossi.

È questa la ragione per cui ho preferito parlare altrove di un'avanguardia 'intermedia', sostanzialmente priva delle forme di identità, di solidarietà interna e di mediazione che rendono un'avanguardia veramente tale.

Credo che le opere presentate da Felice Casorati a Ca' Pesaro nel 1920 possano essere invocate come testimonianza conclusiva. Penso a grandi e importanti dipinti come il *Ritratto Anna Maria de Lisi* (1918) oppure *Un uomo* (1919-20). Possiamo prendere questi quadri come esempi di un operare senza le avanguardie, ma attraverso l'intero decorso della pittura moderna. A partire, ovviamente, dal recupero e dalla revisione storica della pittura d'interni olandese, in un tragitto che da Thoré-Burger giunge fino alla magnifica lingua franca internazionale del primo quindicennio di Biennali - un linguaggio che ormai si può seguire e studiare, sempre con maggiori difficoltà, in musei sempre più periferici.

Cos'hanno di differente questi dipinti, e se vogliamo un po' tutti quelli presenti a Venezia in quegli anni? Rispetto ai modelli che abbiamo richia-

mato all'inizio, manca in loro quella chiarezza cartesiana di ragionamento teorico, e la possibilità di un approdo salvifico a un classicismo nazionale.

In assenza di un'avanguardia, il 'ritorno' si dimostra, in questi sontuosi dipinti, per quello che davvero è: una forma che non esiterei a definire, de-chirichianamente, tragica. Una forma dell'assenza. E l'assenza è, storicamente, quella di un idioma nazionale. Insomma, l'allegoria di una mancata occasione e, proprio come nei dipinti di Casorati, di una perdurante attesa.

Bibliografia

- Belli, Gabriella; Fonti, Daniela (a cura di) (2011). *Gino Severini 1883-1966 = catalogo della mostra* (Rovereto, 17 settembre 2011-9 gennaio 2012). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Casini, Giovanni (2017). «Gino Severini e Léonce Rosenberg: uno scambio commerciale e intellettuale per la difesa dell'arte moderna, 1917-21». *Ricerche di Storia dell'arte*, 121, 29-36.
- Chimenton, Costante (1930). *L'opera di soccorso e la ricostruzione delle chiese nei paesi del Lungo Piave*. Treviso: Tipografia editrice trevigiana.
- Cork, Richard (1994). *A Bitter Truth: Avant-Garde. Art and the Great War*. New Haven: Yale University Press.
- Cowling, Elizabeth; Mundy, Jennifer (eds.) (1990). *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism, 1910-1930 = Exhibition Catalogue* (London, 6 June-2 September 1990). London: Tate.
- Dagen, Philippe (1996). *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*. Paris: Fayard.
- Daix, Pierre (1984). *L'ordre et l'aventure. Peinture, modernité et repression totalitaire*. Paris: Arthaud.
- Dermée, Paul (1917a). «Quand le symbolisme fut mort». *Nord-Sud*, 1, 3.
- Dermée, Paul (1917b). «Intelligence et creation». *Nord-Sud*, 6-7, 4-5.
- Dermée, Paul (1918). «Un prochaine age classique». *Nord-Sud*, 11, 3-4.
- Finocchi Gersi, Lorenzo (2003). *I quattro secoli della pittura veneziana*. Venezia: Marsilio.
- Fossati, Paolo (1983). «Paragrafi per il disegno tra le due guerre». *Disegno italiano tra le due guerre = catalogo della mostra* (Modena, 28 luglio-15 ottobre 1983). Modena: Panini, 11-59.
- Fradeletto, Antonio (1921). *Venezia antica e nuova*. Torino: STEN.
- Franzo, Stefano (2012). «Arte cristiana tra le due guerre: lo sguardo cattolico sulla Biennale». Dal Canton, Giuseppina; Trevisan, Babet (a cura di), *Donazione Eugenio da Venezia*, 20. Venezia: Fondazione Querini Stampalia, 101-14.
- Golan, Romy (1995). *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*. New Haven: Yale University Press.

- Green, Christopher; Daehner, Jens M. (eds.) (2011). *Modern Antiquity: Picasso, De Chirico, Léger, Picabia = Exhibition Catalogue* (Los Angeles, 2 November 2011-16 January 2012). Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Lamberti, Maria Mimita (1987). «La stagione di Ca' Pesaro e le Biennali». *Venezia. Gli anni di Ca' Pesaro. 1908-1920 = catalogo della mostra* (Venezia, 1987-88). Milano: Mazzotta, 41-68.
- Merkel, Ettore (2009). «Arte sacra in Italia agli inizi del Novecento. Guido Cadorin e gli artisti al concorso per la pala di Valdobbiadene». Dal Canton, Giuseppina; Trevisan, Babet (a cura di), *Donazione Eugenio da Venezia*, 18. Venezia: Fondazione Querini Stampalia, 35-47.
- Nezzo, Marta (2003). *Critica d'arte in guerra. Ogetti 1914-1920*. Vicenza: Terra Ferma.
- Perocco, Guido (a cura di) (1958). *Primi espositori di Ca' Pesaro 1908-1919 = catalogo della mostra* (28 agosto-19 ottobre 1958). Venezia: Stamperia di Venezia.
- Perocco, Guido (1972). *Le origini dell'arte moderna a Venezia (1908-1920)*. Treviso: Canova.
- Persico, Edoardo [1930] (2001). «Litografie di Garbari». *Destino e modernità*. Milano: Medusa, 61-2.
- Radin, Giulia (a cura di) (2011). *Il carteggio Gino Severini Jacques Maritain (1923-1966)*. Firenze: Olschki.
- Raimondi, Ezio (1990). *Le poetiche della modernità in Italia*. Milano: Garzanti.
- Romanelli, Giandomenico (1987). «La cifra di Ca' Pesaro: spezzoni d'avanguardia, brandelli d'Accademia». *Venezia. Gli anni di Ca' Pesaro. 1908-1920 = catalogo della mostra* (Venezia, 1987-88). Milano: Mazzotta, 13-23.
- Salvagnini, Sileno (2001). «Venezia, Italia, Europa. Giuseppe Marchiori critico d'arte a cent'anni dalla nascita». *Da Rossi a Morandi, da Viani ad Arp. Giuseppe Marchiori critico d'arte = catalogo della mostra* (Venezia, 10 novembre 2001-14 gennaio 2002). Venezia: Cicero, 13-48.
- Severini, Gino (1921). *Du cubisme au classicisme: esthétique du compas et du nombre*. Paris: J. Povolozky.
- Severini, Gino (1968). *Tempo dell'«Effort Moderne»*. Firenze: Vallecchi.
- Silver, Kenneth E. (1989). *Esprit De Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. Princeton: Princeton University Press.