



Ettore Tito, *Mare a Pellestrina*

La Biennale di Venezia

Una vetrina internazionale

Stefano Cecchetto

“L’esposizione è nel suo quantitativo, soprattutto italiana, e anche per questo conviene parlar prima degli artisti nostri, poi degli altri”

Diego Valeri

La citazione è del poeta Diego Valeri, estratta dalla recensione alla Biennale del 1922, e resta un segnale eloquente dell’attenzione che il critico pone nei riguardi della compagine di artisti italiani presenti alla mostra di quell’anno. Siamo alle soglie della Marcia su Roma, ma nel testo di Valeri non si riscontrano facili nazionalismi, bensì un’autentica ammirazione per l’arte italiana in rapporto alle avanguardie straniere che allora governavano il mercato internazionale dell’arte. Il critico, sempre nel medesimo scritto, prende decisamente una posizione contraria a un mercato focalizzato sugli artisti internazionali e riafferma il ruolo dei grandi Maestri veneti dell’Ottocento che all’alba del secolo nuovo e al languire della tradizione pittorica figurativa, portano ancora alta la bandiera di un linguaggio illustrativo e letterario:

“Lasciando da parte questi intrusi più o meno gloriosi, possiamo cominciare dagli artisti del declinante ottocento – i nonni della nostra generazione intellettuale – dei quali qualcosa è ancora ben vivo in noi”.²

E proprio da qui parte il percorso di questa mostra che intende mettere insieme, per emblemi, quelle voci ormai distanti che hanno contribuito a rinnovare il linguaggio dell’arte italiana e veneta in particolare. Dentro alla grande tradizione della Biennale veneziana che apre le porte nel 1895 sull’esempio delle grandi mostre ai *Salons* francesi dell’Ottocento, e attraverso le geniali intuizioni di Nino Barbantini, allora direttore del Museo di Ca’ Pesaro, Venezia comincia a vivere una grande stagione dell’arte a livello nazionale e internazionale. Vetrina dell’innovazione, ma con l’occhio sempre attento alla tradizione, la Biennale mette in scena i nomi significativi del suo tempo e pone le basi di un rinnovato percorso della pittura e della scultura. Per delineare, sia pure sommariamente, le origini e lo sviluppo del ruolo

¹ D. Valeri, *Note su l’Esposizione di Venezia*, in «Rivista d’Italia», 25 (15), 15 settembre 1922, pp. 50–63.

² *Ibid.*



Manifesto della Prima Biennale, 1895

avuto dalla Biennale nei confronti dell'arte contemporanea in Italia occorre riflettere con attenzione sul periodo preso in esame da questa nostra esposizione e che il critico Emilio Cecchi definì come caratterizzato da una «confusione delle lingue». Il retaggio figurativo dell'Ottocento, declinato dentro a una precisa identità regionale — i Macchiaioli in Toscana, il divisionismo dei lombardi, il colorismo meridionale e il luminismo dei veneti — dichiarava le insufficienze e le limitazioni di una cultura provinciale chiusa nel gusto dell'aneddoto. Così, mentre da una parte la visione figurativa si sbriciolava, o acquisiva inedite forme espressive, dall'altra la vitalità degli artisti imboccava nuove strade, volte a un sentimento interiore e più aderenti alla modernità. Superata infatti la fase 'provinciale', gli artisti cominciano ad assimilare un linguaggio più aperto alla scomposizione e ricomposizione del soggetto in qualcosa di 'altro', il che sta a dimostrare la necessità di un rinnovamento delle idee e della tecnica che, già agli albori del Novecento, diventa parte integrante dell'espressione pittorica.

La mostra vuole illustrare questo passaggio epocale: partendo dalla grande lezione ottocentesca — presente con opere tra gli altri dei Ciardi, di Ettore Tito, Luigi Nono e Antonio Mancini — col Novecento si apre la porta verso nuove esperienze artistiche, e le differenti scuole di pensiero che la Biennale presenta, oltre che nell'Esposizione del Padiglione centrale, anche nei padiglioni stranieri. Soprattutto quelli di Germania, Francia, Spagna, Svizzera, Austria e Svezia sono infatti determinanti per lo sviluppo di una differente indagine estetica. Ma il percorso espositivo che s'intende evidenziare con questa mostra torna

Felice Casorati, *La scatola verde*, 1951
Museo d'Arte Moderna e Contemporanea
Mario Rimoldi delle Regole d'Ampezzo





Giovanni Boldini, *Il Molo a Venezia*, 1900

decisamente a valorizzare la presenza degli artisti italiani in quanto eredi di una tradizione pittorica secolare e artefici di una ricerca che scava un solco fino a raggiungere il limite di una completa combustione del residuo figurativo in una sorta di astrattismo illustrativo assolutamente personale. Questo si evince in numerosi dipinti presenti, in quanto la sequenza cronologica determina lo sviluppo dei linguaggi in un tempo/non tempo della rappresentazione che identifica il necessario corpo sensibile di una realtà traslata. La scelta delle opere esposte si muove dunque verso la modernità, ma parte da quel sentimento ottocentesco che vede nei Ciardi — il padre Guglielmo e i figli Emma e Beppe — l'ultimo caposaldo di una tradizione che si avvia verso un necessario crepuscolo. Presenti a numerose edizioni delle prime Biennali (Guglielmo ne conta al suo attivo ben quindici, Emma lo segue a ruota e Beppe espone la prima volta nel 1899, ma già nel 1912 avrà una sala personale con 45 opere) i Ciardi rappresentano ancora un punto di forza nel panorama artistico cittadino. Dal 1895 al 1912 in realtà le Biennali ripercorrono la metodologia dei *Salons* francesi con un gusto un po' *rétro* nella riproposta di artisti e linguaggi più aderenti al secolo ormai trascorso. Ma già con l'avvento di Vittorio Pica alla segreteria dell'Ente nel 1920, la ventata modernista si fa largo, tra molte polemiche e durissime contestazioni. Va tenuto presente che a Venezia le scelte, anche per ragioni politiche, si orientavano a un gradimento verso l'ambito secessionistico, per artisti come Ettore Tito, Cesare Laurenti, Teodoro Wolf Ferrari e lo stesso Felice Casorati, che af-



Manifesto della XV Biennale, 1926



Manifesto della XVI Biennale, 1928



Manifesto della XVIII Biennale, 1932

fermano nei loro dipinti un'impronta decisamente austro tedesca. Saranno i decenni successivi a decretare la svolta di una manifestazione che già nel 1920, con la fine dell'era Fradeletto e Selvatico, prende una piega decisamente più moderna e attenta alle rivoluzioni estetiche del panorama internazionale. Dopo la fine del Cubismo e del Futurismo, dolorosamente travolti dal primo conflitto mondiale, una sorta di *rappel à l'ordre* decreta un crollo temporaneo delle avanguardie a favore di linguaggi più aderenti al clima di un'apparente restaurazione. E in questo clima di affermazione di un ideale di bellezza atemporale armonica, contrapposto alle dissonanze dell'arte cubista, espressionista e futurista, Margherita Sarfatti si fa portavoce di un gruppo di sette artisti: Mario Sironi, Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Gian Emilio Malerba, Pietro Marussig. Ma il clima espositivo di quegli anni resta inframezzato da scelte che rispettano un dichiarato equilibrio tra avanguardia e retroguardia; così, tra l'avvento della *Metafisica* di de Chirico nel 1924 e la nuova pittura del Novecento che si farà spazio solo nell'esposizione del 1928, la Biennale continua a riproporre i grandi maestri dell'Ottocento con gli omaggi al sempre verde Guglielmo Ciardi, ad Antonio Mancini, a Plinio Nomellini e a Giovanni Boldini che già nella prima edizione del 1895 faceva parte della commissione selezionatrice. Finalmente gli anni Trenta aprono decisamente il varco verso i nuovi linguaggi espressivi e la compagine degli artisti italiani è ben presente all'edizione del 1930 con numerose sale dedicate alla pittura di quegli anni. L'avvento di Giuseppe Volpi nel 1930 alla presidenza della Biennale segna il pas-



so verso un grande meccanismo turistico che vedrà poi il suo apice nel 1932 con la prima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica; ma già l'esposizione delle Arti visive del 1930 curata dal Segretario Generale Antonio Maraini presenta notevoli cambiamenti anche a livello espositivo. Giò Ponti realizza la rotonda neoclassica del Padiglione Centrale secondo il gusto del *Novecento Italiano*, Piacentini allestisce la mostra con l'occhio attento alla 'romanità littoria' allora in voga, e Brenno Del Giudice disegna gli spazi della terrazza, del caffè, e progetta l'architettura del Padiglione Venezia.

Il decennio compreso tra il 1930 e il 1940 vede la presenza di nomi significativi di artisti ormai riconosciuti a livello nazionale insieme ad altri più legati alla realtà regionale. Si aggiungono dunque alle liste dei partecipanti i nomi di giovani emergenti dell'arte lagunare: Carlo Dalla Zorza, presente nel 1934, nel 1940 e poi ancora nel 1954, con una sala a lui dedicata; Fioravante Seibezzi, che a soli vent'anni espone alla Biennale del 1926 e vince anche il premio *Marini Missana*; Luigi Scarpa Croce che espone in modo alterno dal 1926 al 1950; e infine Neno Mori, presente nelle diverse esposizioni dal 1934 al 1956.

La Biennale di Venezia rimane dunque un appuntamento imperdibile, sia per gli artisti che anelano ad esporre, che per gli addetti ai lavori e ai numerosi appassionati d'arte che attendono ogni nuova edizione come uno spettacolo da fruire per entrare in un'atmosfera di arte e cultura.

Alla fine degli anni Trenta, anche ai Giardini prevale un clima di retorica fascista che condiziona inevitabilmente le scelte culturali dell'edizione del 1940 e

Manifesto della XXI Biennale, 1938

Manifesto della XXIV Biennale, 1948

Manifesto della XXV Biennale, 1950

Virgilio Guidi, *Figure nello spazio*, 1947
Collezione privata



che produce tra l'altro un dichiarato malumore tra gli artisti. L'esposizione inaugura pochi giorni prima dello scoppio del conflitto mondiale tra le polemiche e le rinunce di alcuni Paesi stranieri; i premi internazionali vanno al Padiglione ungherese e allo scultore tedesco Almo Breker che presenta la figura di un'atleta molto apprezzata da Hitler. L'edizione del 1942, l'ultima prima della chiusura a causa del conflitto, è tutta riservata ai Paesi dell'Asse e presenta quindi una formazione di artisti italiani tra i quali spiccano l'ampia personale di Giorgio de Chirico, quella di Felice Casorati, Guido Cadorin e poi numerosi astrattisti e futuristi del secondo periodo. Sarà poi il 1948 — la prima edizione della rinascita post bellica — a decretare la svolta di un Ente che fino a ieri sembrava fossilizzato dentro a scelte confuse e ormai obsolete. Il passaggio di consegne a Rodolfo Pallucchini, giovane direttore delle Belle Arti al Comune di Venezia, figura dinamica e intraprendente, pone le basi per un cambiamento in linea con le nuove tendenze artistiche. Tra le novità di quell'anno, le più eclatanti: la sala dedicata al Fronte Nuovo delle Arti è una vera e propria rivelazione; la presentazione della collezione Guggenheim ospitata al Padiglione della Grecia; l'antologica sugli Impressionisti voluta da Roberto Longhi e la sala dedicata alla Metafisica che vedrà la forte opposizione di Giorgio de Chirico, così da crearne un caso giudiziario che si protrarrà fino al 1956, tanto che l'artista in polemica con la Biennale organizzerà le mostre Antibiennali, vere e proprie esposizioni autoreferenziali

organizzate in collaborazione con il gallerista Giorgio Zamberlan.³

L'edizione del 1948 vede anche una decisa ristrutturazione degli aspetti logistici del percorso espositivo, l'architetto Carlo Scarpa allestisce ben sette sale della mostra rinnovando gli arredi e le luci, e sarà poi protagonista negli anni a seguire di notevoli cambiamenti all'interno dei Giardini. Nel 1950 progetta l'innovativo Padiglione del Libro su commissione del gallerista veneziano Carlo Cardazzo, nel 1952 il suggestivo Giardino delle Sculture e nel 1958 realizza l'attuale Padiglione del Venezuela.

Ma già alla fine del 1951, in vista dell'edizione dell'anno seguente, molti nodi irrisolti dell'Ente cominciano ad affiorare e diventa urgente stabilire uno statuto più dinamico, e nei corsi e ricorsi storici viene anche messa in discussione la prevalente presenza degli artisti italiani rispetto alla compagine straniera, contrariamente a quanto denunciato nelle Biennali di inizio secolo.

Compagno dunque nell'edizione del 1952 numerosi omaggi alle avanguardie europee: agli espressionisti tedeschi e fiamminghi, ai divisionisti francesi, l'omaggio a Corot, Goya e Zandomenighi, nel 1954 si fa spazio ai *Fauves*, a Courbet, Klee, Munch, in questo modo la Biennale sposta l'asse verso scelte che travalicano i confini in cerca di consensi internazionali.

In realtà però, il decennio compreso tra il 1950 e il 1960, resta improntato a scelte che guardano più all'opera che alla provenienza territoriale degli artisti, con un occhio all'attualità e alla ricerca di nuovi linguaggi espressivi. Questo fino al 1964 quando il Premio a Robert Rauschenberg sposta l'osservatorio dell'arte da Parigi a New York e apre le porte al mercato internazionale della Pop Art. Ma questa è un'altra storia.

LA MOSTRA

Il percorso espositivo di questa mostra che, per ovvi motivi, non può che svilupparsi per emblemi, intende presentare gli artisti italiani che hanno partecipato negli anni a differenti edizioni della Biennale e hanno contribuito con il loro apporto a rinnovare i linguaggi e a confermare l'indiscusso valore delle scelte artistiche dell'Ente.

Le mostre personali degli artisti italiani all'interno delle sale ai Giardini si susseguono nel tempo consolidando il valore di alcuni tra i nomi più significativi del panorama nazionale e regionale. Già nel 1909 la presenza di Guglielmo Ciardi, con ben sessanta opere esposte nella sala personale, la dice lunga sull'attenzione che la Giuria di accettazione riserva al maestro veneziano. Ma nel corso dei decenni successivi saranno numerosi gli omaggi che la Biennale dedica agli artisti italiani, tra gli altri: nel 1924 e nel 1952 a Felice Casorati; nel 1926, nel 1936, nel 1940 e nel 1956 a Felice Carena; nel 1930 a Ettore Tito; nel 1938 a Guido Cadorin; nel 1948 a Massimo Campigli e a Filippo de Pisis; nel 1942 a Giorgio de Chirico e di nuovo a Filippo de Pisis; nel 1954 a Virgilio Guidi; nel 1956 a Zoran Music e a Emilio Vedova; nel 1958 a Edmondo Bacci; nel 1960

³ Dal 1950 al 1956 Giorgio de Chirico e Giorgio Zamberlan organizzano le mostre Antibiennale nello spazio Bucintoro vicino a Piazza San Marco.



Filippo de Pisis, *Rustico a Cortina (Fienile)*, 1939

Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Mario Rimoldi delle Regole d'Ampezzo

Armando Pizzinato, solo per citare, alla rinfusa, alcuni nomi e date degli artisti presenti anche in questa mostra.

Il *focus* della mostra resta comunque un'indagine aperta sui nomi significativi di quegli anni e che ancora oggi riscuotono attenzione sia a livello di critica che di mercato; ma vuole essere anche un'accurata esplorazione su alcuni artisti, in parte dimenticati o relegati al ruolo di 'comprimari' nei differenti linguaggi espressivi. Tra gli altri, Pieretto Bianco (Pietro Bortoluzzi), presente con una sala personale nel 1912 e in collettiva in altre numerose edizioni, resta un'artista rappresentativo del suo tempo in quanto il suo 'chiarismo' mette in evidenza la forma-colore di una poetica assolutamente personale. Luigi Scarpa Croce e Fioravante Seibezzi dei quali presentiamo rispettivamente: *Maternità* e *La visita*, due opere esposte alla Biennale del 1930 che rispettano lo stile pittorico di quegli anni, ma sono esaustive nel presentare la sintesi di una figurazione che ritrae scene di vita quotidiana con una punta di compiaciuto manierismo.

La mostra vuole poi dedicare un'attenzione particolare a quel periodo veneziano denominato *La Scuola di Burano* che ha messo insieme alcuni talenti straordinari della pittura di inizio secolo. Umberto Moggioni, Gino Rossi, Pio Semeghini e Mario Vellani Marchi, hanno decisamente decretato un carattere nella moderna pittura figurativa con un segno intriso di luce e silenzi. La visione ne risulta in qualche modo rarefatta e in essa non si scoprono ombre, o di queste ne residuano soltanto i contorni.

Conformi o difformi tra loro, gli artisti in mostra si avvicendano in una successione cronologica che vede una variegata mappatura di nomi con una geografia di provenienza, per lo più veneta, e rivela una movimentata appartenenza ai diversi linguaggi e alle differenti fasi formative degli artisti stessi.

Il doveroso omaggio a Virgilio Guidi, presente con ben cinque dipinti, svela un breve *excursus* della sua opera; già nei quadri della stagione romana — *Ritratto di Adriana*, 1928, *La visita*, 1925 e *Ritratto della fidanzata (Adriana)* del 1920 — Guidi getta un ponte tra la generazione altera dei pittori dell'Ottocento (Armando Spadini) e l'angoscia esistenziale delle prime avanguardie del Novecento, ponendosi in mezzo, quasi a sentinella di un resistere ad oltranza per la difesa degli antichi strumenti della pittura.

Saranno poi le voci del secondo dopoguerra a recidere il cordone ombelicale con la figurazione nell'espressionismo di geometrie e astrattismi più aderenti alla modernità di un linguaggio internazionale: dal *Fronte Nuovo delle Arti* di Giuseppe Santomaso, Armando Pizzinato ed Emilio Vedova, fino allo *Spazialismo* di Tancredi, Gino Morandis, Edmondo Bacci, Saverio Rampin e dello stesso Guidi che affronta le visioni di straordinarie *Marine zenitali* e inquietanti *Figure nello spazio*. Il tempo della rappresentazione in quegli anni mette insieme un percorso altalenante tra approdi e derive e pone l'accento su recondite tradizioni pittoriche ancora sensibili, benché compromesse dai linguaggi contemporanei e da mercati orientati verso soluzioni estetiche non più aderenti a un ormai macerato lessico figurativo.

Dentro ai differenti temi, la mostra induce invece a riscoprire quel *genius loci* che misteriosamente si esprime, oltre ogni forma dialettale, nelle qualità di un clima che svela lo stile di un paesaggio, la poetica di una scena di genere, l'inquietudine di una composizione che sembra aspiri a dissolvere, in un'atmosfera di lucida e rarefatta modernità, le tracce di un romanticismo pittorico ormai al tramonto.

Esempi significativi di questa tesi si riscontrano tra l'altro nell'opera di Felice Casorati, *L'Astrolabio* del 1952, che segna decisamente uno stacco tra lo stile dell'artista ai suoi esordi nei primi decenni del Novecento e una ricerca che si esprime in locuzioni sospese di un ambiguo e quasi ossessivo sentimento oscillante tra ordine e disordine.

In questo contesto troviamo anche le proposte di Giuseppe Capogrossi: *Superficie 699* del 1951; *Momento inquieto* del 1956 di Saverio Rampin; *Cavaliere azzurro* del 1945 di Gino Morandis; *Livre rouge et mandarines*, di Gino Severini del 1948-49: opere che costituiscono una summa delle esperienze di mezzo secolo di pittura, rielaborate attraverso un temperamento personale e moderno. Un discorso a parte quello che si evince dalle opere di Mario Sironi, in *primis* quel *Senza titolo (Tre fratelli)* del 1928-30, che col suo canto grave suggerisce il rimando a una cultura nordica e alla passione per il 'monumentale' che evoca soluzioni neoclassiche. L'opera di Sironi col suo gioco di bianchi e neri modulato in visioni di un limbo ancestrale; segni e graffiti di un mondo sommerso e atmosfere sepolte che si ricollegano all'epoca oscura della sua attività pittorica. La mostra quindi, nel suo andirivieni, racconta un corto circuito cronologico fatto di andate e ritorni, di sperimentazioni e ripensamenti, dentro all'apprensione di una ricerca mirata a definire sentimenti e forme dell'arte moderna contrapposta al linguaggio ottocentista.

Queste opere, per lo sprigionarsi di tendenze che inducono a collocare gli artisti italiani tra le due guerre in un panorama 'modernista' che dichiara l'atto espressivo di una realtà spontanea e indivisibile, fanno parte di un percorso che rivela i poli contrapposti di un'elasticità formale.

Certo è che, se ci stacciamo per un momento dalla riflessione sul singolo autore, per considerare a distanza un complesso di opere che spazia dalla poetica, alla denuncia, (*Un fantasma percorre l'Europa*) dal figurativo prosaico (*Ave Maria*), alla sperimentazione (*Momento inquieto*) e percorre strade che s'intersecano e divergono, la discussione sembrerebbe altrimenti oziosa e finalizzata a perdurare nel tempo.

L'arte non è mai consolatoria, anche quando sembra compiacere lo spettatore in realtà lo pone di fronte a quesiti che svelano inquietudini, domande inesprese che trovano risposta solo nell'approfondimento della visione.

Ogni opera racconta una storia, personale e collettiva, e va letta con un sentimento di appartenenza all'universo interiore dell'artista. Ma ogni dipinto resta il tassello di un mosaico più ampio che esprime un'anima infinita, fatta di voci e colori, di entusiasmi e delusioni, di atmosfere sospese nel tempo che ci accolgono dentro alla follia vertiginosa dell'arte.