

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CC, terza serie, 12/I (2013)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Giuliana Tomasella

VENEZIA FRA TRADIZIONE E MODERNITÀ:
IL CONTRIBUTO DELLA SCUOLA PADOVANA DI STORIA DELL'ARTE

L'insegnamento della storia dell'arte iniziò all'Università di Padova molto presto, nell'anno accademico 1899-1900 e fu tenuto, prima come corso libero, poi su incarico, dal direttore del museo civico di Padova Andrea Moschetti per trent'anni, fino a che, nel 1929, fu istituita ufficialmente la cattedra e chiamato a ricoprirla Giuseppe Fiocco, il quale aveva già avuto esperienza di insegnamento a Padova in qualità di libero docente (1922-1923), insieme a vari altri allievi di Adolfo Venturi: dal 1910 in avanti, infatti, troviamo fra i titolari dei corsi Gino Fogolari e Luigi Serra (che avevano studiato con Venturi alla Sapienza), Lionello Venturi, Luigi Coletti, Aldo Foratti, Vittorio Moschini e naturalmente il giovane Fiocco, che provenivano dalla famosa scuola di specializzazione di Roma. Scorrendo i titoli dei corsi notiamo che, in particolare, proprio questi giovani docenti fecero dell'arte veneziana il fulcro delle loro lezioni, affrontando gli argomenti più diversi, dalle origini fino a Canova. Seguendo l'insegnamento di Adolfo Venturi, essi si dedicarono, nei loro primi incarichi, a sondare con nuovi e più affinati strumenti metodologici territori inesplorati e si appassionarono al recupero di periodi e artisti prima negletti. L'arte veneta fu dunque il terreno in cui misurare l'efficacia di un nuovo metodo della storia dell'arte, che – superando l'impostazione tutta documentaria della vecchia scuola storica – ebbe nel serrato confronto formale con l'opera il suo punto di forza.

Oltre alle lezioni universitarie, dal 1925 in avanti si tennero anche dei corsi post-lauream, nella Scuola storico-filologica delle Venezie, all'interno della quale fu istituito uno specifico insegnamento di Storia dell'arte veneta, tenuto nel corso degli anni da Fiocco e da Fogolari.

Fiocco insegnò nell'ateneo patavino dal 1929 al 1955 e alla sua scuola si formarono Sergio Bettini e Rodolfo Pallucchini, il cui contributo, direi fondativo, alla storia dell'arte veneziana credo non abbia bisogno di essere sottolineato.

È ovvio – data la caratura dei personaggi – che non potrò, in questa sede, che esporre alcune linee essenziali di una riflessione che implica ben altri approfondimenti.

Oltre ai nomi già citati, qualche cenno verrà fatto a un altro professore dell'università di Padova, Diego Valeri, poeta e francesista insigne, titolare della cattedra di Letteratura francese, che ebbe con Venezia e con l'arte veneziana, del passato e del presente, un rapporto privilegiato.

Merita innanzitutto una menzione il fatto che anche Lionello Venturi venne per breve tempo a Padova, per tenervi un corso libero (1910-1911) dedicato alle origini della pittura veneziana. Gli esordi della sua attività furono segnati da un appassionato interesse nei confronti dell'arte veneta, che sfociò nella pubblicazione di due ponderosi volumi, il primo dedicato alle *Origini della pittura veneziana* (1907), il secondo a *Giorgione e il Giorgionismo* (1913)¹. Nel mezzo si situano la sua tesi di laurea sulle Compagnie della Calza a Venezia, discussa all'Università di Roma con lo storico Giovanni Monticolo ed edita nel 1909², l'incarico di ispettore presso le Gallerie di Venezia (1909-1910) e la citata breve esperienza della libera docenza presso l'Università di Padova, di cui ci resta la prolusione del 10 dicembre 1910 sulla *Pittura veneziana nella storia dell'arte*³.

In essa Venturi presentava una ricostruzione generale dell'esperienza figurativa veneziana dal primo Cinquecento a fine Settecento, facendo di Giorgione l'eroe di un'epopea pittorica i cui protagonisti erano stati capaci di sottrarsi alle strette dell'intellettualismo fiorentino che, con Vasari e Bronzino, aveva dissolto la pittura – come scriveva – «nel più vile e freddo razionalismo»⁴.

Nella prolusione impiegava anche il *topos*, che godette di straordinaria fortuna, della modernità dell'arte veneta, mediato da Beren-

¹ LIONELLO VENTURI, *Le origini della pittura veneziana 1300- 1500*, Venezia, Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1907; ID., *Giorgione e il giorgionismo*, Milano, Hoepli, 1913.

² ID., *Le Compagnie della Calza*, Venezia, Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1909 (ed. anastatica, Venezia, Filippi, 1983).

³ ID., *La pittura veneziana nella storia dell'arte. Prolusione a un corso libero sulla pittura veneziana nel secolo XVI tenuta nella Regia Università di Padova il 10 dicembre 1910*, Roma, Tipografia dell'Unione, 1911. Sull'insegnamento della storia dell'arte a Padova cfr. GIULIANA TOMASELLA, *Le origini dell'insegnamento della storia dell'arte all'Università di Padova. Da Andrea Moschetti a Giuseppe Fiocco*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 35 (2002), pp. 69-96.

⁴ VENTURI, *La pittura veneziana nella storia dell'arte*, p. 20.

son, e destinato a tornare molte volte nella riflessione di Fiocco, Pallucchini, Valeri, tutti convinti dell'intima parentela fra tradizione tonale veneta e impressionismo francese.

Ora, al di là dell'episodio costituito dal passaggio di Venturi, ma anche di altri venturiani, è ovvio che la responsabilità maggiore nella fondazione di una nuova scuola di storia dell'arte veneta l'abbia avuta Giuseppe Fiocco, a lungo professore a Padova. I suoi due allievi, Bettini e Pallucchini, proseguirono sulla via da lui tracciata, il primo approfondendo lo studio del medioevo, il secondo dando un fondamentale apporto alla conoscenza dell'arte veneta in particolare dal Cinquecento al Settecento. Va detto tuttavia che la grande disponibilità di Fiocco a confrontarsi con i temi più diversi e lontani, dall'eredità di Bisanzio all'impressionismo e Cézanne, fu condivisa anche dai suoi allievi, i cui orizzonti di studio furono tutt'altro che chiusi entro limiti invalicabili, sia sul piano della teoria che della prassi operativa.

Il primo corso libero che Fiocco tenne, nel 1922, lo dedicò agli inizi della scuola padovana: propose in esso una ricognizione sul terreno gotico veneto, su cui agirono da un certo punto in poi le influenze della rinascenza toscana (Paolo Uccello, Filippo Lippi, Andrea del Castagno e Donatello) essenziali – assai più che non Squarcione – per comprendere l'arte del Mantegna. Questo corso ne inaugurò una serie, scalata in un decennio circa, che rifletteva perfettamente il raggio degli interessi di Fiocco di quel periodo, incentrati sui rapporti fra Toscana e Veneto, con particolare riguardo alla scultura: *Scultura veneta del periodo romanico e gotico sino agli albori del Rinascimento; cioè sino alla venuta di Donatello a Padova* (1924-1925); *L'avvento della rinascenza nella scultura veneta* (1925-1926); *La scultura toscano-veneziana e toscano-padovana* (1926-1927)⁵. Anche il corso tenuto a Firenze nel

⁵ Sulla figura e il ruolo di Fiocco si vedano RODOLFO PALLUCCHINI, "In memoriam": *Giuseppe Fiocco*, «Arte Veneta», XXV (1971), pp. 300-301; ID., *Giuseppe Fiocco e la pittura veneziana del Sei e Settecento*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 8 (1972), pp. 17-19; ID., *In memoria di Giuseppe Fiocco*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXX (1971-1972), pp. 1-9; SERGIO BETTINI, *Giuseppe Fiocco e gli studi medioevali veneti*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 8, 1972, pp. 11-13; *Il magistero di Giuseppe Fiocco*, atti della giornata di studio (Padova, 6 giugno 2005), «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 29 (2005) [2007]; GIULIANA TOMASELLA, *Giuseppe Fiocco al crocevia fra Toscana e Veneto. Note a margine di un carteggio*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di Tiziana Franco e Giovanna Valenzano, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 383-395.

1928-1929 (dove aveva vinto la cattedra) ebbe come tema il legame fra le due regioni. Nella prolusione, intitolata proprio *Firenze e Venezia*, Fiocco sottolineò la forza e l'importanza che per lui rivestiva il tema della “propaganda” toscana in Veneto:

Ci sono programmi i quali rappresentano una cara indiscutibile necessità. Tale per me lo studio della penetrazione dell'arte toscana nel Veneto, ai primi del Quattrocento. Ricercare proprio qui, culla della Rinascenza, le ragioni e i precedenti di questa propaganda fondamentale, dopo aver seguito le vie lente, tortuose, innumeri, che condussero alla sua faticata vittoria fra le lagune: la prima, la più gloriosa, la più necessaria delle vittorie, è un dovere e penso potrà risultare anche per tutti un non piccolo godimento⁶.

Fin dall'*incipit* del corso, risultava evidente come il baricentro non solo degli interessi, quanto soprattutto delle preferenze dello studioso si collocasse in Veneto, non in Toscana. Procedendo nel modo dilemmatico che gli era consueto, per grandi categorie oppostive, Fiocco, dopo aver tratteggiato un sintetico ritratto dell'arte fiorentina, cui riconosceva – naturalmente – carica innovativa e originalità, finiva col dire che, a Venezia, il rigore fiorentino si era umanizzato e concludeva:

Senza Venezia la rinascenza sarebbe riuscita mutilata, perché non condotta a quelle conseguenze geniali e necessarie, che rappresentano la visione vera, la visione piena e la visione più nostra; quella che abbiamo detto di ieri e di oggi⁷.

E dopo essersi definito discepolo della scuola di Venturi e aver citato Pietro Toesca, che lo aveva preceduto sulla cattedra fiorentina, non poté esimersi dal ricordare i grandi studiosi e conoscitori veneti di cui si sentiva intimamente erede, dal veneziano Michiel al legnaghese Cavalcaselle.

Date tali premesse, non stupisce affatto il suo rapido ritorno in

⁶ GIUSEPPE FIOCCO, *Firenze e Venezia*, 24 cc. manoscritte numerate, PADOVA, *Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica*; la citazione è tratta dalla c. 1.

⁷ Ivi, c. 14.

Veneto già nel 1929; in tale occasione dedicò a *Bisanzio, Ravenna Venezia* una memorabile prolusione, che proponeva di sciogliere l'intricato nodo degli inizi dell'arte veneziana, svelando un interesse per le origini dei fenomeni artistici largamente confermato anche dai corsi proposti in seguito. Nella prolusione sottolineava il ruolo attivamente bizantino che ebbe la città lagunare, nel senso di una rielaborazione originale, di una «dilatazione della bizantinità oltre le formule che sempre la regolarono e non poco anche (cheché se ne dica) la impacciarono». Ne usciva un quadro vivo e variato, traboccante – al solito – passione ed entusiasmo, pur nel precario equilibrio tentato tra il fascino di una 'imitazione differente' e il richiamo, a tratti un po' disturbante, a un genio italico che tutto ciò che tocca, come Mida, trasforma nell'oro della Rinascenza:

Era del resto particolarità nostrana questa, di fare con tutto quello che toccavamo un qualche cosa di più alto e rischiarato; infondendovi un raggio di quel supremo senso dell'essenziale, che fu sempre al fondo della nostra visione tendente al Rinascimento⁸.

Ma le alate parole della chiusa, tutta a onore e gloria del «terrestre sorriso» dell'arte veneta rinascimentale, non devono ingannare sulle reali intenzioni del relatore, che intendeva soffermarsi non sui trionfi finali, ma sul faticoso e lento allontanamento di Venezia dal proprio secolare modo di vedere:

Non sarà quindi tempo perduto interrogare, come faremo quest'anno, nel suo primo affacciarsi, quale sottoscuola bizantina, l'arte veneziana italo-greca, per sentirvi echeggiare, spesso con parola propria, sempre con forme elette questo Oriente che l'aveva protetta in culla, che l'avea cresciuta e arricchita, come un'eredità gelosa e sacra⁹.

È una delle direttrici dei suoi studi di quel periodo: indagare in tutti i suoi rivoli, anche sotterranei, l'amata arte veneta, per scoprire

⁸ ID., *Bisanzio, Ravenna, Venezia*, prolusione al corso di storia dell'arte medioevale e moderna tenuta il 14 dicembre 1929 VIII presso la R. Università di Padova, «Rivista di Venezia», VIII, 2 febbraio 1930, p. 63.

⁹ Ivi, p. 79.

le origini di una grandezza che – se partecipava di un rinascimento unico perché toscano – si nutrì di linfe diverse e diversamente declinò i propri trionfi. Scorrendo i titoli dei corsi tenuti a Padova negli anni trenta, ciò che colpisce è infatti la frequenza e l'importanza (sul piano della carica innovativa) degli argomenti medievali proposti da Fiocco. I corsi sull'arte barbarica, carolingia, ottoniana, ma anche sull'arte protoromanica ed esarcale, mostrano un raggio d'interessi straordinario, oltre alla capacità di proposte agli studenti coraggiose e mai banali.

Difficile non pensare all'influenza che lo studio di questi argomenti dovette esercitare su Bettini, il quale nel 1935-1936 ricoprì il suo primo incarico di Storia dell'arte bizantina, che di lì in avanti alternò con l'insegnamento di Archeologia cristiana. Giova però rammentare che gli inizi di Bettini si collocano in ambito modernistico: si era laureato a Firenze con Fiocco con una tesi su Jacopo Bassano e la sua prima monografia era stata dedicata a quell'artista. Negli anni prima della guerra diede alle stampe vari studi sul Quattrocento e il Cinquecento, occupandosi di Botticelli, Bellano, Michelangelo, Pordenone. Tale apertura, che caratterizzò peraltro anche il percorso di Pallucchini, era il portato dell'insegnamento di Fiocco, cui non furono estranei nemmeno i temi otto-novecenteschi, perlomeno nella prima parte della sua attività; anche in questo senso la sua eredità era destinata a pesare: entrambi i suoi allievi – come sappiamo – mostrano infatti un notevole e proficuo interesse nei confronti dell'arte contemporanea.

L'altro vettore lungo il quale si svilupparono le indagini di Fiocco negli anni venti e trenta fu quello del Seicento e Settecento veneziano, cui dedicò molti studi e anche molte lezioni, in particolare all'interno della scuola storico-filologica delle Venezie, per la quale teneva corsi brevi e specialistici, evidentemente più mirati a una preparazione di tipo attribuzionistico. Nel 1922 pubblicò su *Dedalo* un importante saggio su Piazzetta¹⁰, che affascinò il giovane Rodolfo Pallucchini, il quale si sarebbe laureato proprio con una tesi su quell'artista. Il lavoro di scavo su quei secoli negletti proseguì con studi dedicati sia a grandi

¹⁰ ID., *Giovan Battista Piazzetta*, «Dedalo», II (1921-1922), fasc. IX, pp. 101-123.

artisti che a “piccoli maestri”, da Tiepolo, Piazzetta e Guardi a Michelangelo Morlaiter, Sebastiano Mazzoni e Giambattista Langetti¹¹.

L'esito finale della puntuale ricostruzione che Fiocco andò proponendo in quegli anni fu il fondamentale saggio del 1929 dedicato alla *Pittura veneziana del Seicento e del Settecento*, uscito in concomitanza con la grande mostra del Settecento italiano tenutasi ai Giardini della Biennale, in cui tentava un bilancio conclusivo dei dati emersi in più di un decennio di studi. Vi espresse la convinzione che la storia della pittura veneta non potesse esser fatta tenendo conto solo delle personalità di primo piano; il rischio era che la loro opera finisse per apparire isolata e sconnessa da tutto un contesto che l'aveva preparata e favorita:

Se la storia necessaria del Seicento era tutta da tessere, quella del Settecento era in gran parte da rifare; col tener conto non solo dei grandissimi, ma dei buoni e dei piccoli, i quali sono spesso i precursori e i compagni degni e dimenticati degli eroi, o la scoria mal sceverata, che va messa da banda, perché brilli più schietta la luce del genio.

Perciò rivendicava l'importanza di aver via via fatto emergere il contributo degli artisti cosiddetti minori:

Ricerca questi rivoli dimenticati e malintesi, ricongiungerne le buone linfe, ecco quanto ho cercato di fare in questo volume, riassumendo lunghe ricerche altrui e mie, e aggiungendovi quel molto che occorre per riallacciare questi trascurati legami, farne un tutto omogeneo e conseguente. Cercando passare cioè, dal frammentario, che è quanto si è fatto finora, alla storia ancora da fare¹².

¹¹ L'impegno di Fiocco nel recupero della cultura figurativa veneta tra Seicento e Settecento fu in quegli anni assiduo: lo studioso figura come segretario della commissione regionale del Veneto (in qualità di ispettore alla Regia Galleria dell'Accademia) nel catalogo della *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*, Roma-Milano-Firenze, Ferrari, 1922 (II ed.). Nel catalogo della mostra su *Il Settecento italiano* (Venezia, Bestetti e Tomminelli, 1929, III ed.), compare all'interno del Comitato generale ed è citato per primo fra i collaboratori dell'Ufficio direttivo, con la precisazione che, per quanto concerne la sezione pittorica dell'esposizione, è colui “che ha fornito il maggior numero di indicazioni” (p. 5).

¹² GIUSEPPE FIOCCO, *La pittura veneziana del Seicento e del Settecento*, Verona, Apollo, 1929, p. 2; va ricordata l'importanza anche del lungo saggio comparso lo stesso anno sulla «Rivista mensile della città di Venezia», VII (1929), 8-9, agosto-settembre, intitolato *La pittura veneziana alla mostra del Settecento*, che ha anch'esso valore di studio riassuntivo.

Tesi fondamentale del libro era che, proprio mentre «il Seicento trova l'Europa a parlare una stessa favella, la veneta», l'arte a Venezia attraversa una grave crisi. La sua malattia si chiama manierismo e, per uscirne, avrà bisogno del vitale apporto di tre pittori “foresti”, Fetti, Lys e Strozzi e del modesto Alessandro Varotari, detto il Padovanino, che aveva mantenuto viva una fiammella della gloriosa tradizione cinquecentesca veneziana. Dalla fusione di questi due fondamentali apporti ebbe origine la rinascita artistica della città lagunare, che vide il suo culmine nel Settecento. La tradizione del colorismo veneto riemerse rinnovandosi dapprima faticosamente, poi vittoriosamente e s'impose contro il manierismo per essere – a fine Settecento – nuovamente sopraffatta dal gelo delle dottrine neoclassiche: si tratta, come si vede, di una ricostruzione piena di pregiudizi, tipica allo stesso tempo di un'epoca¹³ e del modo passionale e irruento di Fiocco di procedere, come se avesse bisogno di inscenare una continua lotta fra bene e male, fatta di eroi grandi e piccoli che si battono per il recupero di una grande tradizione che continuerà fino all'impressionismo a dare i suoi frutti¹⁴.

L'interpretazione dell'impressionismo come trionfo della pittura tonale (peraltro condivisa da molti, specie negli anni fra le due guerre) portò con sé tutta una serie di scelte e preferenze, che coinvolsero se-

¹³ Si pensi alle ambiguità con cui fu celebrato, proprio nel 1922, il centenario della morte di Canova, insistendo sulle origini veneziane e settecentesche della sua arte e glissando sull'adesione al neoclassicismo. Sull'argomento, mi permetto di rimandare al mio *Una presenza scomoda. Canova e il neoclassicismo negli anni del “ritorno all'ordine”*, «ON», 2 (1996), pp. 31-41. D'altronde, anche il recupero del Sei Settecento aveva cercato di prescindere, in fondo, dal “barocco”: Longhi lo disse chiaramente nell'introduzione, scritta nel 1956, alle *Note in margine al catalogo della mostra sei-settecentesca del 1922*: «La verità era che gli studi per un'impresa così sterminata non erano a punto. Ma che la traccia fosse quella che s'è detto, è chiaro per chi ricordi che mentre il centro indimenticabile della mostra fu il Caravaggio con venti opere certe, i Bolognesi della prima grande generazione quasi ne restaron fuori, per non parlare d'altre province; e che Pietro da Cortona stesso – “ossia il barocco” – (e proprio a palazzo Pitti) fu limitato e frainteso» (in *Scritti giovanili (1912-1922)*, Firenze, Sansoni, 1961, p. 493).

¹⁴ Si ricordi l'appassionata esaltazione della tradizione coloristica lagunare contenuta nell'articolo *Bernardo Strozzi a Venezia*, «Dedalo», II (1922), III, pp. 646-665: «La tradizione che è per l'arte quello che è la famiglia nella vita: la dolce tutela dell'esperienza, il legame che non imprigiona, l'atmosfera che salva il fiore delicato ed esalta il rigoglioso, la scienza del passato e l'aiuto per l'avvenire. La santa tradizione, senza la quale l'artista è come un randagio esposto a tutti i rigori degli uomini e dei tempi, che forse non ritroverà le sue stelle. E il settecento nasceva» (ivi, p. 662).

coli di storia dell'arte, come conferma la strutturazione del corso sull'impressionismo, tenuto nel 1937-1938, in cui Fiocco fece iniziare la sua trattazione addirittura dalle scoperte del Quattrocento fiammingo e toscano. Si distaccò notevolmente dall'interpretazione longhiana secondo cui era a Piero della Francesca che si doveva la conquista della sintesi prospettica di forma-colore, così feconda di risultati in terra veneta, anche grazie alla mediazione di Antonello da Messina. Secondo Fiocco la luce zenitale di Piero era troppo astratta per poter generare la pittura tonale veneta, considerata invece frutto dell'incontro fra colore fiammingo (in particolare di Jan van Eyck) e plastica toscana (il chiaroscuro di Masaccio):

Perché il colore potenziato dell'arte fiamminga divenisse colore costruttivo, divenisse pittura occorre che al colore si aggiungesse anche quel senso del rapporto, che permette, attraverso il colore, di dare espressione agli oggetti, alle figure, al paesaggio¹⁵.

Ma la via per giungere all'impressionismo era ancora assai lunga e passava, come tappa essenziale, attraverso le conquiste del grande Seicento olandese (con Vermeer) e francese (attraverso l'influenza di Caravaggio). Il corso sull'impressionismo divenne così occasione per una carrellata sulla pittura francese di Georges de la Tour, Simon Vouet, dei Le Nain, di Claude Lorrain, di Antoine Watteau, François Boucher, Jean-Baptiste-Siméon Chardin.

Come altri protagonisti del rinnovamento dell'arte europea lo studioso indicava Goya, Constable, Turner, Bonington e, naturalmente, Francesco Guardi, a cui si dovette «l'avvio alla pittura della luce, quella che impropriamente poi fu detta "impressionismo"»¹⁶.

Rodolfo Pallucchini ereditò senz'altro questa impostazione dal maestro, così come la capacità di coniugare impegni scientifici e organizzativi, che ne fece uno dei protagonisti di primissimo piano della scena culturale veneziana dagli anni trenta in avanti; prima di divenire

¹⁵ GIUSEPPE FIOCCO, *Storia dell'arte medievale e moderna. Lezioni tenute dal prof. Giuseppe Fiocco*, I, *L'impressionismo e Paul Cézanne*, a.a. 1936/1937, Padova, Gruppo Universitario Fascista 1937, p. 11.

¹⁶ Ivi, p. 36.

professore all'università di Bologna (nel 1950) e poi di Padova (dal 1956) fu direttore delle belle arti del comune di Venezia e organizzò mostre importantissime, come quella di Veronese del 1939, innovativa anche sotto il profilo dell'allestimento, la rassegna celeberrima dei *Cinque secoli di pittura veneta* (1945), quella dedicata ai *Capolavori dei musei veneti* (1946), la mostra di Giovanni Bellini allestita da Scarpa nel 1949; nel 1948 fu chiamato a ricoprire l'incarico di segretario della Biennale, che mantenne per cinque edizioni, fino al 1956¹⁷.

Ebbe inoltre un ruolo determinante nella fondazione e gestione di due riviste che rivestirono un'importanza decisiva nel dibattito critico del secondo dopoguerra, *Arte Veneta* e *La Biennale di Venezia*. Grazie alla prima, nata nel 1947, la ricognizione sull'arte della regione si fece sempre più raffinata e approfondita; si trattò di una rivista di settore nata, come già evidenzia il titolo, con una specifica vocazione "territoriale", punto d'arrivo della lunga fase di definizione e recupero di un linguaggio figurativo specificamente veneto, che – come si è visto – aveva avuto come fulcro il magistero patavino di Fiocco. La *Biennale di Venezia*, fondata nel 1950, fu un'emanazione della rassegna d'arte internazionale e divenne uno strumento utilissimo di promozione della mostra e di divulgazione e discussione di quanto veniva proposto nel suo ambito¹⁸.

Come si vede, il costante impegno di Pallucchini nell'approfondimento della storia dell'arte veneziana si affiancò all'azione a sostegno del contemporaneo ed egli fu capace di travasare nella critica d'arte "militante" la squisita sensibilità per il colore che sempre aveva caratterizzato

¹⁷ Sull'impegno di Pallucchini in ambito contemporaneistico si vedano MARIA CRISTINA BANDERA, *Il carteggio Longhi- Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra, 1948-1956*, Milano, Charta, 1999; GIORGIO NONVEILLER, *Appunti su Rodolfo Pallucchini e l'arte contemporanea*, «Arte/Documento», 13 (1999), pp. 303-307; GIUSEPPINA DAL CANTON, *Fra attiva partecipazione al "rinnovamento della cultura artistica italiana" e "collaudo della propria sensibilità": Pallucchini e l'arte contemporanea*, in *Una vita per l'arte veneta. Scritti in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini*, a cura di Giuseppe Maria Pilo, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2001, pp. 119-129; RODOLFO PALLUCCHINI, *Scritti sull'arte contemporanea*, a cura di Giuliana Tomasella, Verona, Scripta, 2011.

¹⁸ Sulla rivista si vedano: GIOVANNI BIANCHI, *Riviste a Venezia negli anni cinquanta: "La Biennale" ed "Evento"*, in *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, a cura di Gianni Carlo Sciolla, Milano, Skira, 2003, pp. 251-270 e GIUSEPPINA DAL CANTON, *Riviste a Venezia negli anni sessanta: "la biennale di venezia" e "la vernice"*, in *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea*, pp. 271-281.

i suoi studi modernistici. Il dialogo fra antico e moderno, che contraddistinse i suoi scritti giovanili, continuò proficuamente anche nel periodo maturo, segnando, per esempio, i fondamentali volumi su Tiziano del 1969. Il problema critico cui in particolare si appassionò fu quello relativo alla fase tarda di Tiziano, che gli era stata rivelata grazie alla mostra organizzata da Barbantini a Venezia nel 1935, che infatti aveva entusiasticamente recensito¹⁹. Il risultato di decenni di approfondimento sul tema condusse a un completo sovvertimento dei vecchi pregiudizi circa la presunta decadenza del vecchio artista e all'individuazione, negli anni estremi, di un momento propositivo, proiettato verso il futuro. Per definire sinteticamente lo stile dell'ultimo Tiziano, Pallucchini coniò la formula di "impressionismo magico", succeduto al classicismo cromatico e poi alla crisi manieristica; con la sua maniera tarda Tiziano gettava un ponte oltre il mondo rinascimentale, verso una nuova concezione dell'esistenza, oramai segnata dalla solitudine e dal dramma della modernità e lo faceva attraverso un codice espressivo in cui – scrisse Pallucchini – «la comunicazione di ogni messaggio dello spirito cessa di qualificarsi in forma razionale, e quindi plastico-prospettica, per divenire espressione di puro colore, per mezzo del quale l'uomo può meglio confessare se stesso, esprimerci la sua angoscia e la sua gioia, inaugurando una civiltà che dal Rubens e dal Velázquez sarà valida fino ai giorni nostri»²⁰.

L'intima connessione fra civiltà veneta del colore e sviluppi dell'arte contemporanea trovò qui una compiuta affermazione, all'interno di un quadro di riferimento di respiro e orizzonte europei, e consentì a Pallucchini di saldare la giovanile passione per l'impressionismo con gli esiti più maturi e ponderati dei suoi studi sull'arte veneta.

Si tratta di una convinzione profondamente condivisa da Diego Valeri, come eloquentemente testimoniano molti fra i suoi scritti sull'arte; anche se da "dilettante", come amava dire, Valeri seguì le vi-

¹⁹ *La mostra di Tiziano*, «Ateneo Veneto», vol. 119, 3, settembre 1935, pp. 65-72, ora in *Il dibattito artistico sulle riviste venete fra le due guerre 1919-1944*, a cura di Giuliana Tomasella, Treviso, Canova, 2005, pp. 187-195.

²⁰ RODOLFO PALLUCCHINI, *Tiziano*, Firenze, Sansoni, 1969, I, p. 202.

cende artistiche instancabilmente, lungo tutto l'arco della sua vita. Affrontò gli argomenti più diversi, occupandosi dei grandi maestri dell'arte veneta, recensendo mostre importanti (per esempio quella sui *Cinque secoli*), organizzando rassegne d'arte contemporanea, scrivendo articoli e introducendo cataloghi. Come critico d'arte Valeri fu sensibilissimo divulgatore di una linea di permanenza della venezianità nell'arte contemporanea. Quasi ossessivamente nei suoi scritti si affaccia il mito di Venezia, l'idea che un veneziano, in virtù dell'ambiente in cui vive, dell'aria che respira, non possa se non sentire e vedere e dipingere diversamente rispetto a un toscano o a un tedesco²¹.

Sua profonda convinzione è che il "nuovo", che gli artisti vanno faticosamente cercando, «dev'esser tratto per pura forza di fantasia dall'ambiente in cui naturalmente si vive»²² anziché essere ricercato al di fuori, magari sottomettendosi a un formulario alla moda. La fedeltà alle radici, lungi dal confliggere con una dimensione europea, secondo il critico, la sostanzia.

Definirla meglio, questa venezianità, è arduo: non sta nei soggetti, ovviamente, ma nello stile e, al di là delle dichiarazioni di carattere generale e teorico, poco consone allo spirito di Valeri, conviene ricercare in concreto le sue valutazioni espresse in presenza delle opere. Entriamo allora nel mondo di «parvenze gentili, che pure stan ferme e salde come la più cruda realtà» di Juti Ravenna, oppure in quello di Nino Springolo «che dipinge, direi, da innamorato; cogliendo l'anima del suo soggetto, paese o figura, con la stessa gioia con cui si può cogliere un fiore»²³; siamo indotti ad apprezzare le doti di illustratore di Bepi Fabiano e ad avvicinarci al mondo pittoresco e popolare di Giuseppe Cesetti.

Diego Valeri ebbe una parte attiva nel rilancio delle arti a Venezia nel secondo dopoguerra, tanto che lo si trova fra i promotori del Premio della Colomba, la prima rassegna d'arte contemporanea svoltasi a Venezia dopo la Liberazione, che precedette di due anni la riapertura

²¹ È quanto dice in *L'esposizione del Lido*, «Le Tre Venezie», VII, 8, agosto 1931, p. 487.

²² *Ibid.*

²³ DIEGO VALERI, *La Ca' Pesaro del Lido*, «Le Tre Venezie», VIII, 9, settembre 1932, ora in *ID., Scritti sull'arte*, a cura di Giuliana Tomasella, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2005, p. 36.

della biennale. Nel 1947 divenne presidente della Bevilacqua La Masa (fino al 1971) e, anche se non partecipò direttamente all'organizzazione delle biennali, fra 1948 e 1956 svolse un'azione di fiancheggiamento rispetto alle rassegne organizzate da Pallucchini, che si concretizzò da un lato con la pubblicazione di una serie di articoli divulgativi, in linea con il compito di informazione e storicizzazione dei grandi movimenti dell'arte contemporanea assunto dalla biennale, dall'altro con la collaborazione alla rivista *La Biennale di Venezia*. In essa intervenne scrivendo su quelli che ormai potevano esser definiti i "classici" italiani del Novecento: Carrà, Semeghini, Tosi, De Pisis, Casorati e anche su Guidi, Cesetti e Tomea. Il ruolo di Valeri fu senz'altro organico alla gestione di Pallucchini, in cui in sostanza si riconosceva.

Su *La Biennale di Venezia* pubblicò importanti contributi, nei primi anni cinquanta, anche Sergio Bettini, il cui interesse nei confronti dell'arte contemporanea fu assai vivo²⁴ e lo portò in direzioni lontane da quelle abbracciate, sulla scorta di Fiocco, in gioventù; fu l'unico dei "professori" ad affrancarsi da un'impostazione formalistica di marca crociana e ad aprirsi in modo non pregiudiziale alle istanze del contemporaneo; Bettini ebbe piena coscienza della necessità di un mutamento del linguaggio della critica d'arte, per dar conto di quanto nel panorama artistico del secondo dopoguerra stava accadendo. Espose lucidamente il problema nella sua nota introduttiva all'edizione del 1953 dell'*Industria artistica tardoromana* di Riegl, in cui definì il purovisibilismo come una teoria che si pone sulla soglia soltanto della rivoluzione, annunciandola senza realizzarla, in quanto ci offre «uno strumento critico utile soltanto alla comprensione delle arti di tipo "classico"»²⁵ e invitò ad abbandonare ogni velleità di fondazione metafisica della critica, oltre che dell'arte, per elaborare "con-

²⁴ Sui rapporti fra Bettini e il contemporaneo rimando a GIUSEPPINA DAL CANTON, *Bettini e l'arte contemporanea*, in "Tempus per se non est", giornata di studio per il decennale della scomparsa di Sergio Bettini (1905-1986), a cura di Franco Bernabei e Giovanni Lorenzoni, Padova, CEDAM, 1999, pp. 135-145; FRANCO BERNABEI, *Sergio Bettini. Un maestro della Storia dell'Arte*, "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", vol. C (1987-1988), I. *Atti*, in particolare pp. 90-95.

²⁵ SERGIO BETTINI, *Nota introduttiva*, in ALOIS RIEGL, *Industria artistica tardoromana*, Firenze, Sansoni, 1953, p. XXI.

cetti operativi” in grado di calarsi nella storica vicenda delle forme; manifestò così in modo molto chiaro la coscienza della crisi di una critica incapace di stare al passo delle nuove tendenze che andavano affermandosi, a causa dell’adesione a un formalismo limitato nel suo raggio d’azione da “remore neoclassiche”²⁶, che le impediva di aprirsi alla dimensione esistenziale ed *eventuale*, per usare un aggettivo particolarmente caro a Bettini²⁷. I primi anni cinquanta furono percorsi da un’ininterrotta riflessione sulla “temporalità” dell’opera, che, lungi dal restare confinata nell’ambito degli studi sull’antico e tardo antico, dispiegò in altri settori cronologici le sue potenzialità.

I suoi densi interventi di quel periodo non mancarono di influenzare profondamente Giuseppe Mazzariol, che si era laureato con lui in piena guerra, nel 1944, con una tesi su San Vitale di Ravenna e che, nel suo percorso di storico dell’arte contemporanea, prese le mosse proprio da alcune categorie elaborate da Bettini, *in primis* quella famosa di “timing”, inteso come “fatalità e irrevocabilità del gesto” che determina il ritmo perfetto dell’opera.

²⁶ Così si esprime Bettini, a proposito del fondamentale apporto riegliano: «Questo, io credo Riegl sentì anche se non lo dichiarò in maniera esplicita: sentì, voglio dire, che la scelta d’un titolo e d’un argomento come quelli di questo libro, si legittimava sulla base della teoria della pura visibilità purché questa venisse epurata dalle sue remore neoclassiche, venisse “storizzata” per mezzo di un concreto e puntuale esame di opere d’arte, considerate esclusivamente nella loro interna struttura, di fronte alla quale le distinzioni ottocentesche dei generi necessariamente cadevano» (BETTINI, *Nota introduttiva*, p. XXXVI).

²⁷ Si pensi, a questo proposito, al ritardo della critica italiana nell’accogliere l’informale, per la cui comprensione non bastavano più gli schemi di interpretazione formale. Come ha osservato FLAVIO FERGONZI: «Più del racconto dell’aspetto formale dell’opera o della ricerca delle sue leggi interne è dunque necessario per il critico affrontare questioni diverse, che, dell’opera, coinvolgono il suo aspetto materico, e indagano la natura, il senso dell’operazione di cui essa è il risultato. Sono, tra l’altro, gli artisti per primi nei loro scritti a parlare una lingua nuova dove si impongono termini della filosofia (*atto, operazione, concettualizzazione*), dell’antropologia (*mitologia, totem*), della psicologia (*subcosciente, autoanalisi*) e dove il mestiere dell’artista è esistenzialmente descritto nei termini di *operare, partecipare, essere, vivere*» (*La lingua dell’arte contemporanea 1945-1960*, in *Lessicalità visiva dell’italiano. La critica dell’arte contemporanea 1945-1960*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1996, I, p. XXIV). A proposito dei rapporti fra Bettini e Diano cfr. FRANCO BERNABEI, *La “fenomenologia dell’arte”: Carlo Diano e Sergio Bettini*, in *L’esilio del sapiente. Carlo Diano a cent’anni dalla nascita*, atti del convegno (Padova 23 ottobre 2002), a cura di Oddone Longo, Padova, Esedra, 2003, pp. 31-50.