

PIERETTO BIANCO  
Nei paesi del mare  
una lettura *altra*



edizioni My Monkey

PIERETTO BIANCO  
Nei paesi del mare  
una lettura *altra*

*Giandomenico Romanelli*

Giandomenico Romanelli  
PIERETTO BIANCO  
Nei paesi del mare  
una lettura *altra*

Introduzione  
Clara Santini

Pubblicazione ideata e promossa da



Impaginazione e grafica  
Andrés David Carrara

Edizioni My Monkey Bologna

ISBN 979-12-81023-37-6

Mi sono sempre imbattuta in Pieretto Bianco per puro caso.

Devo candidamente ammettere che non conoscevo, se non sommariamente, questo artista triestino quando sul mercato antiquario ne ritrovai gli 11 modelletti del monumentale ciclo dedicato al *Risveglio di Venezia*, realizzato per il salone centrale del Palazzo delle Esposizioni in occasione della X Biennale, quella del 1912.

Li comprai per il soggetto, di stretta attinenza col “fenomeno Biennale” che è, da anni ormai, l’argomento che mi appassiona e sul quale principalmente vertono i miei studi, nonché la mia attività come gallerista.

Ma, al di là della tematica e della valenza storica, di quella serie di bozzetti ancor oggi mi intriga la velocità febbrile della pennellata che si traduce in una nuova modernità espressiva e, soprattutto, la materia pittorica, densa, corporea, amalgamata “dall’Aurea Luce” che trascorre su questa epopea del lavoro tutta lagunare, scandendone i tempi e le fasi.

Di nuovo la luce, questa volta vespertina, scolpisce le massicce figure di sette pescatori, che si ergono a grandezza naturale contro un cielo increspato di rosa. Siamo a Burano, *Nei paesi del mare*. È l’anno 1905. Pieretto Bianco, ancora lui!

Emerge dalla penombra, impiccato lassù, lungo uno scalone, in una villa fra i colli bolognesi. È un dipinto enorme, prepotente. È stato esposto a Milano, alla Mostra Nazionale di Belle Arti nel 1906 e poi è scomparso, noto solo attraverso sbiadite riproduzioni fotografiche in bianco e nero... dimenticato come il suo autore...

A conti fatti Pietro Bortoluzzi o Pieretto Bianco, artista sconosciuto ai più, potrebbe essere sbrigativamente relegato nel novero dei cosiddetti “minori”.

Eppure questo minore nel 1905 licenzia un capolavoro come *Nei paesi del*

*mare*, che fa irruzione nella pittura veneta del '900 come la prima “antiveduta veneziana”: un quadro senza paesaggio, in cui Venezia è ridotta ad una lingua di terra che sfuma in lontananza, mentre protagonisti sono loro, i pescatori, che giganteggiano sulla tela alla fine di una dura giornata di lavoro. Il quotidiano diventa materia per un racconto epico come sarà, pochi anni più tardi, nel *Risveglio di Venezia*.

È pronto a rivoluzionare la storia della pittura, con la stessa furia secessionista che contraddistingue l'irriverente drappello di artisti che si stringono attorno a Nino Barbantini, questo attempato capesarino (a trentasette anni è il più vecchio fra loro). Con Umberto Veruda, Italo Brass ed insieme ad Italo Svevo, scrive il primo, favoloso capitolo della Scuola di Burano, divenendo sotterranea fonte d'ispirazione per l'espressionismo compendiario e malinconico di Gino Rossi e Umberto Moggioli. Ed è proprio quest'ultimo ad assisterlo nella titanica impresa del *Risveglio di Venezia*, prestigiosa incombenza assegnatagli da Antonio Fradeletto in persona e che era stata, prima di lui, di Giulio Aristide Sartorio (1907) e di Galileo Chini (1909). Del resto il nostro alle Biennali d'Arte era di casa: a partire dalla seconda, quella del 1897, è presente a ben dieci edizioni!

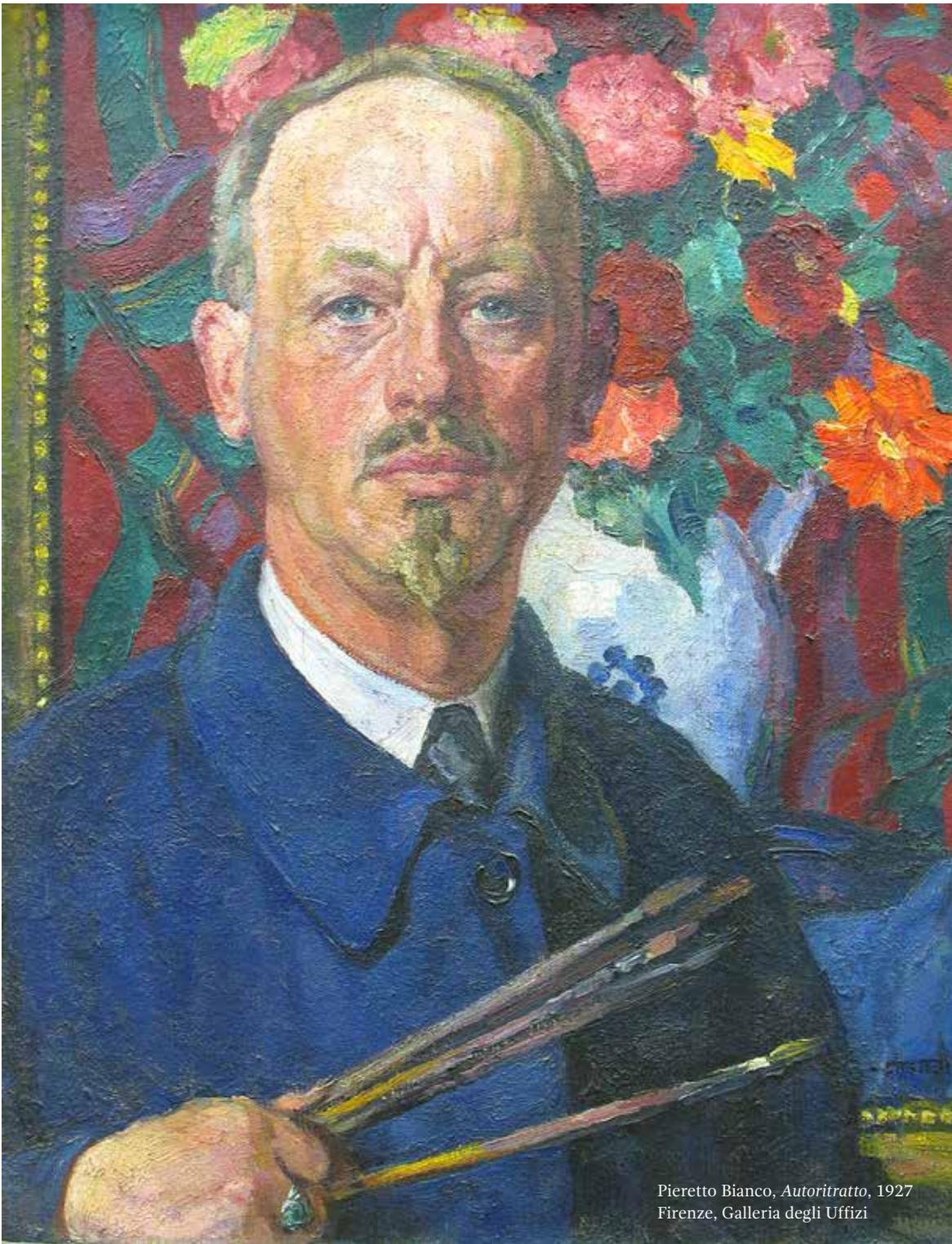
Un minore, certo, quello che prende parte alla prima rassegna d'arte della Secessione Romana (1914) e che nel 1915 è all'esposizione di San Francisco, per poi trasferirsi, l'anno successivo, a New York come scenografo del Metropolitan Opera House.

Oggi, dopo due monografie (Lucchese-Rollandini, 2013; Lucchese, 2022) ed una mostra nella terra d'origine, l'Alpago, a 150 anni dalla nascita, gli viene dedicato da Giandomenico Romanelli uno studio per quello che è senz'altro da considerarsi il suo capolavoro.

Pieretto Bianco, questo minore!

Alla luce di tutto ciò credo si dovrebbe ridimensionare il concetto di “minore” ed ammettere in tutta onestà che si tratta solo di un termine di comodo, una scappatoia con cui si stigmatizzano quegli autori di cui non si sa abbastanza, per i quali gli studi latitano, artisti che il mercato non prende in considerazione, i cui nomi non trovano posto nelle cronache mondane, né ricorrono nelle grandi mostre, ma che hanno costruito, da protagonisti, la storia dell'arte del '900 – come di ogni altra epoca – ed attendono l'attenzione deferente ed il riconoscimento che senza dubbio alcuno meritano.

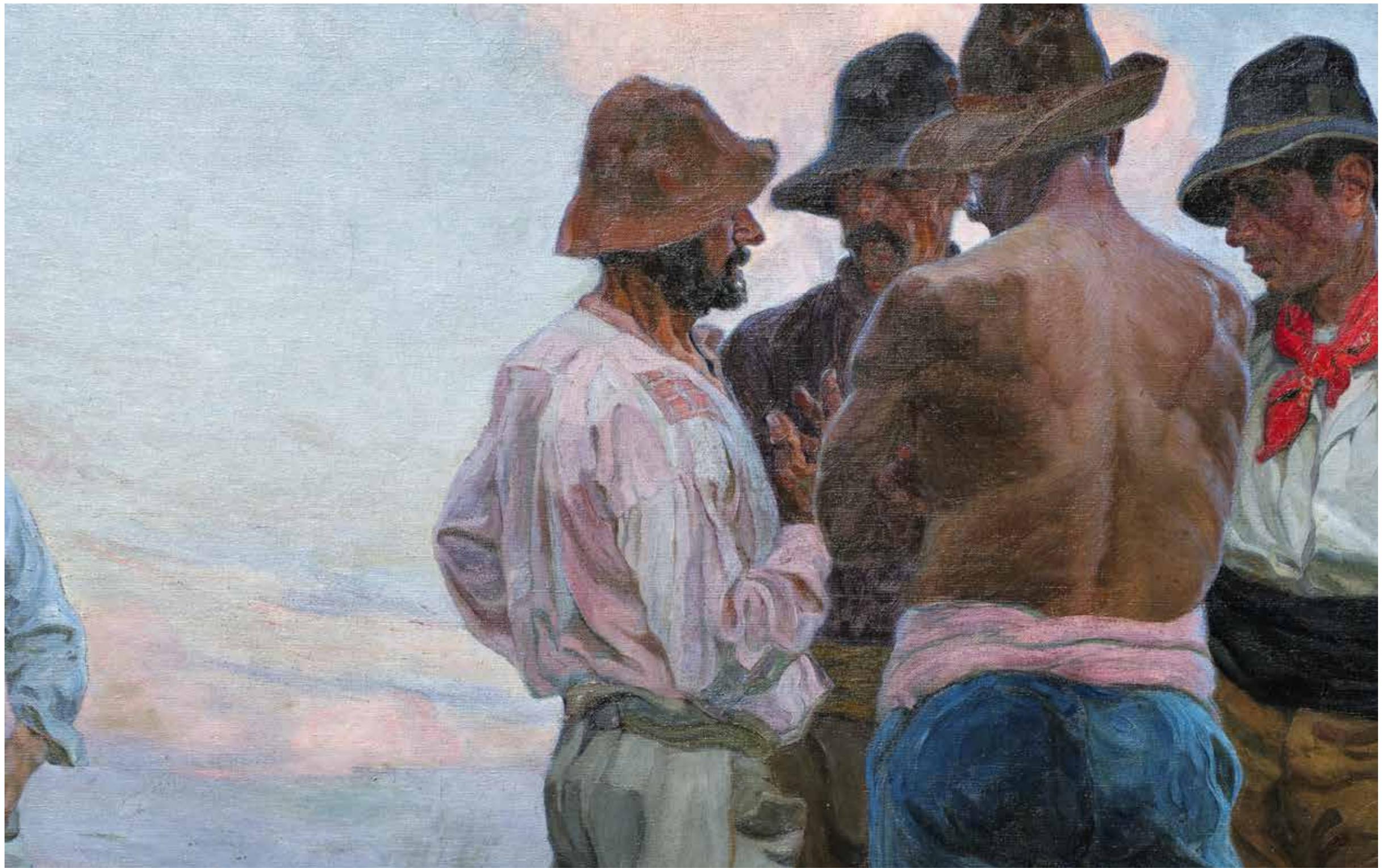
Clara Santini



Pieretto Bianco, *Autoritratto*, 1927  
Firenze, Galleria degli Uffizi

## SOMMARIO

p.	
13	Pieretto Bianco - Nei paesi del mare - una lettura <i>altra</i>
125	Note
130	Bibliografia



PIERETTO BIANCO  
NEI PAESI DEL MARE  
UNA LETTURA ALTRA



Pieretto Bianco, *Nei paesi del mare*, 1905  
Bologna, Reve Art

PIERETTO BIANCO (Trieste, 1875 - Bologna, 1937)  
*Nei paesi del mare*  
1905  
Olio su tela, 196 x 296 cm

Firmato e datato in basso a sinistra

Bibliografia

Mostra nazionale di Belle Arti. Catalogo illustrato, Milano 1906, pp. 47, n. 17; p. 55 (ill.); E. Lucchese, E. Rollandini, *Dalla Biennale a Caruso. Pieretto Bianco 1875-1937*, Belluno 2013, pp. 31, 33 (ill.); E. Lucchese, *Il Risveglio ritrovato. I modelli di Pieretto Bianco per la Biennale di Venezia del 1912*, Bologna 2022, pp. 19; 20, ill. 12. E. Lucchese, a cura di, *Pieretto Bianco. Dipinti, disegni e scenografie a 150 anni dalla nascita*, catalogo della mostra, Bologna 2025, p. 29, fig. 15

Esposizioni

1906, Milano, Esposizione Belle Arti  
25 luglio - 28 settembre 2025, Pieve d'Alpago, Sede municipale, *Pieretto Bianco. Dipinti, disegni e scenografie a 150 anni dalla nascita*

Provenienza

Collezione privata italiana



### 1. RISCOPRIRE PIERETTO BIANCO

Solo da relativamente pochi anni il pittore triestino Pietro Bortoluzzi (1875-1937) ha ottenuto una attenzione critica di un certo qual peso<sup>1</sup>. Fino a una ventina d'anni or sono, infatti, egli compariva in una posizione assolutamente marginale nel panorama della pittura veneta tra la fine dell'Ottocento e i primi tre decenni del Novecento. Ho detto *veneta*, anche se il pittore era in realtà giuliano, perché di fatto la maggior parte della sua prima e significativa parabola artistica si svolge prevalentemente a Venezia e attraversa i vari filoni della vivace stagione pittorica di quegli anni. Venezia, Chioggia, Burano e la laguna sono i temi che egli predilige e i luoghi, ritraendo i quali (più che i luoghi, anzi, la gente che li frequentava, animandoli), egli ha trovato una sua collocazione, un suo peculiare linguaggio, una sua dimensione culturale, un suo stile, infine, inconfondibile e originale. Da notare subito, però, che quei luoghi e quei tempi rinviavano – almeno a partire dagli ultimi cinque anni dell'Ottocento – a una presenza e a un banco di prova allora ineludibile: la veneziana giovane Biennale Internazionale d'arte<sup>2</sup>.

Agli esordi il Nostro oscilla un po' anche nel nome, fino a trovare un segno distintivo. Per non creare confusione e sovrapposizioni e per facilitare la sua identificabilità, egli cambia nome: non più Pietro Bortoluzzi ma Pietro Bortoluzzi Bianco e, infine, Pieretto Bianco e così si firmerà fino alla fine. Il perché di tale metamorfosi onomastica è facile da spiegare: egli non vuole esser confuso con l'artista trevigiano-veneziano Millo (Camillo) Bortoluzzi che, pressoché suo coetaneo, stava già affermandosi come paesaggista in questi stessi tempi e luoghi.

S'è detto che l'uomo e la sua opera solo in tempi relativamente recenti hanno richiamato l'attenzione della critica (e del mercato), anche perché Bianco è in pratica presto scomparso (o si è reso, quanto meno, non così presente) dall'orizzonte veneziano e italiano. Egli infatti, a partire dal 1917, lascia l'Italia e si trasferisce alcuni anni negli States. Sarà a lungo scenografo teatrale

Pieretto Bianco a Parigi, 1904  
Foto d'epoca

e scenografo ufficiale e costumista per la lirica presso il Metropolitan Opera House di New York. Passa poi a Cuba con Enrico Caruso e ancora inventa scenografie, ambientazioni e costumi. Tornato in Italia lavora con frequenza come scenografo alla Scala e all'Opera di Roma, mettendo in scena opere degli amici Zandonai e Wolf Ferrari, oltre che di quasi tutti i compositori otto e primo novecenteschi. Negli anni Trenta continua intensamente a esercitare la sua attività di scenografo in una quantità di sedi in giro per tutto il Paese. Morirà a Genova per un incidente nei primi giorni del 1937, ancora nel pieno della sua attività, mentre stava studiando e lavorando per ulteriori produzioni teatrali liriche, balletti e altro ancora<sup>3</sup>.

## 2. AGGIUSTARE IL TIRO

Chi è, sotto il profilo professionale, Pieretto Bianco? Gli studi recenti hanno messo a fuoco, ricostruendola, la sua formazione, la sua carriera, le qualità e i limiti del suo lavoro. La sua figura di pittore versatile e prolifico dispone oggi di una buona quantità di materiale documentario grazie alla quale è stato possibile elaborare una analisi pressoché completa della sua biografia e della sua produzione. Questo ha consentito di delineare con precisione il percorso da lui compiuto nei molti anni della sua militanza artistica. Siamo, quindi, in grado di aggiustare, anche correggendola, quella diffusa sottovalutazione che lo ha a lungo penalizzato. Una sorta di sguardo riduttivo ha infatti pesato su di lui, offuscandone l'immagine e disegnandone il profilo come di un decoratore dai facili effetti retorici. Anch'io, confesso, che pur mi sono per la prima volta interessato a Bianco parecchi decenni or sono perché attratto dalla sua parabola artistica e dalla originalità del suo linguaggio<sup>4</sup>, ne avevo minimizzato la vera dimensione e non avevo colto che superficialmente come egli abbia costituito, invece, uno snodo interessante e di una certa importanza nel panorama artistico dei suoi anni veneziani e lagunari (anche lasciando da parte la sua attività di scenografo e costumista, così come di decoratore di soggetti religiosi e di pittore da cavalletto).

Così che oggi credo finalmente di poter apprezzare appieno la sua pittura, tanto più avendo l'occasione di ragionare qui su quella che ritengo una delle sue opere più importanti, anzi, il suo capolavoro, il grande olio su tela *Nei paesi del mare*, firmato e datato 1905.

## 3. A VENEZIA

La figura di Pieretto Bianco si muove tra ambienti, personalità, suggestioni che, pur di diversa qualità e intensità, costituirono forti stimoli al giovane che tuttavia sempre continuò a definirsi "autodidatta", vantandosene con una certa dose di autocompiacimento. Cosa che è vera solo in parte, avendo Pieretto frequentato i corsi dell'Accademia veneziana, seppur senza assiduità e sistematicità, ma essendone tuttavia promosso con voti e giudizi sufficientemente lusinghieri. Anche questa fase d'esordio è stata studiata ed esposta ed è sicuramente importante nella sua formazione e nei suoi primi esperimenti pittorici<sup>5</sup>. Gli stessi maestri di cui ebbe a seguire le lezioni (i Paoletti, i Molmenti, i Dal Zotto e via elencando) possono fornire qualche spunto per orientarsi sulle sue tracce. Ma il ragazzo era sveglio e non gli sfuggirono piuttosto i nuovi protagonisti che s'affacciavano già da qualche anno sul palcoscenico artistico lagunare e che ebbero nella Esposizione Nazionale Artistica ai Giardini di Castello (1887), l'occasione per mostrarsi e, alcuni, di spiccare decisamente il volo: si pensi solo a Ettore Tito che ha in quell'evento la sua prima importante affermazione veneziana<sup>6</sup>. Mentre invece, proprio nei giorni dell'inaugurazione della Esposizione Nazionale, veniva a mancare, appena trentasettenne, quello che era apparso già come un maestro: Giacomo Favretto. Va sottolineato che – anche al di là di scuole e maestri – il fatto fino ad allora più importante per il nostro Pieretto è certo costituito dal trasferimento della famiglia da Trieste all'area pedemontana dell'Alpago (territorio tra Veneto e Friuli dal quale proveniva la famiglia paterna: è qui che Pieretto recupera quel *Bianco* che era il soprannome familiare del suo *clan*) e quindi a Venezia: siamo circa nel 1885.

La famiglia si allarga, con cinque figlie nate tra Tignes d'Alpago e Venezia e va ad abitare a ridosso di Piazza San Marco, in calle larga san Marco, dove il padre lavora come dipendente del cugino Antonio nell'Osteria ai Leoncini, tuttora esistente tra la calle e la piazzetta appunto dei Leoncini, in faccia alla fronte Nord della Basilica. In quel giro d'anni (sono già passati quasi vent'anni da quando il capoluogo lagunare è entrato con tutta la regione a far parte del Regno d'Italia) quale era l'ambiente sociale e materiale nel quale si immerge e si ambienta il Nostro?



#### 4. OTTOCENTO VENEZIANO. SELVATICO SINDACO

Nonostante la gravissima crisi economica, sociale e istituzionale conosciuta con l'uscita dall'Impero e l'entrata a far parte del Regno (d'Italia) nel 1866, la città, ancora non pienamente integrata nella nuova realtà politica e amministrativa, si trova impegnata, per così dire, nella ricerca della propria collocazione e del senso della propria stessa esistenza, dopo aver già per due volte perduta la plurisecolare autonomia quale capitale di uno stato indipendente o, almeno, di vicecapitale del napoleonico Regno d'Italia e, poi, dell'asburgico Regno Lombardo Veneto. Tuttavia, la sua fama e il suo rango di città storica e di grande capitale artistica di dimensione globale vede una progressiva crescita d'interesse e di capacità di attrazione per un pubblico non più limitato ai settecenteschi aristocratici viaggiatori del Grand Tour, ma di una borghesia in espansione per numero di viaggi e possibilità di spesa<sup>7</sup>.

La città negli anni Ottanta muta rapidamente il suo volto, i tempi e i modi della sua evoluzione e trasformazione, la sua economia, le sue attività produttive e le sue fonti di reddito, le aggregazioni sociali e gli stessi stili di vita. Financo il *tempo* veneziano, da sempre definito dal remo e dalla barca sull'acqua, si avvicina progressivamente a quello delle città *normali* con la introduzione dei battelli a vapore (e, comunque, a propulsione meccanica) di piccola dimensione per il trasporto interno dei passeggeri e delle merci, che soppiantano in tempi brevi il tradizionale ed esclusivo sistema manuale. Il remo resta alla fin fine relegato, tra tensioni assai marcate e resistenze sempre più marginali, a una dimensione residuale e turistica. Tutto questo certamente introduce meccanismi socio-economici inediti per qualità e quantità e fa altresì intravedere le potenzialità di sviluppo dell'intero sistema veneziano ma, per altri versi, rende ancora più evidenti, e inaccettabili le condizioni di troppo ampie fasce della popolazione veneziana, entro cui ancora permangono pesantissime sacche di povertà, miseria, degrado fisico e morale<sup>8</sup>.

Alessandro Milesi, *Ritratto di Riccardo Selvatico*, 1903  
Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna Ca' Pesaro  
© Fondazione Musei Civici di Venezia

## 5. VENEZIA MODERNA

Le elezioni amministrative del 1889 portano, dopo alcuni passaggi ancora, per così dire, confusi nel definire le alleanze per la nomina del nuovo sindaco, all'elezione di Riccardo Selvatico, il popolare scrittore, commediografo e *letterato* di orientamenti decisamente democratico-progressisti, molto attento alle condizioni delle classi più svantaggiate. Con lui e la sua giunta, formata da uomini di sua fiducia, che può contare su alcuni organi di stampa fiancheggiatori, l'amministrazione cittadina compie un salto di qualità di notevole portata, impegnandosi con riforme e importanti provvedimenti, misurandosi su vari piani strutturali e mutando significativamente il clima sociale e politico in città. Non di poco peso fu l'impegno personale del sindaco, poeta prevalentemente vernacolo e commediografo, come s'è detto, assai conosciuto e apprezzato. Questi fatti non possono essere trascurati o sottovalutati. Antonio Fradeletto, che sarà fin dalla fondazione il Segretario generale della Biennale ed ebbe con Selvatico rapporti fraterni, narra in una sua accorata rievocazione l'esordio di Selvatico nella nuova carica: Selvatico "si era presentato al Consiglio Comunale il 12 maggio 1890, con un eloquente programma di iniziative e di riforme e tenne la parola. L'Amministrazione da lui presieduta affrontò per prima, con moderna larghezza di idee, il problema delle case popolari, dando vita ad una istituzione benefica, che fu imitata altrove, quando la legge intervenne ad agevolare l'opera dei Comuni. Essa migliorò le condizioni dei maestri, [...]; introdusse nella scuola elementare innovazioni geniali; fondò la Scuola professionale femminile; ideò una Scuola superiore di architettura e ne formulò gli statuti, che le vicende elettorali impedirono sfortunatamente di attuare. E fu, infine, concezione e iniziativa personale di Riccardo Selvatico quella grande Mostra internazionale d'Arte, che doveva radunare in periodico convegno, sul margine delle lagune, il fiore della produzione estetica contemporanea"<sup>9</sup>. L'ultima notazione si riferisce, come è quasi superfluo spiegare, alla creazione di quella mostra d'arte contemporanea, che si chiamerà presto, per la sua cadenza alterna, appunto La Biennale, che è sicuramente il capolavoro del Sindaco coadiuvato da un ristretto gruppo di amici e colleghi quasi tutti impegnati come artisti o come docenti all'Accademia di belle arti veneziana. Quest'invenzione – di cui si parlerà molto nelle prossime pagine fornendo il filo rosso, per così dire al dipanarsi del nostro discorso – significherà molto nella storia della città e non solo nel campo specifico e nello specialistico mondo delle belle arti perché sarà un potentissimo e riconosciuto fattore di rinnovamento, di progresso e di conferma delle possibilità e volontà di riprendere in modo nuovo e originale la vocazione culturale 'alta' facilmente rinvenibile nella storia antica e più recente della città.

## 6. UNA "LEGGE SPECIALE"

L'impegno della giunta e la popolarità del sindaco furono un fattore fondamentale anche all'efficacia dell'azione amministrativa. Come saranno determinanti alla caduta dell'amministrazione quattro anni più tardi non fattori politici o amministrativi, ma scelte ideologiche, come si vedrà. Non valse l'impegno di dimensioni inedite per l'amministrazione a beneficio delle classi più disagiate, né il grande obiettivo di risanamento igienico-sanitario, né il programma di edilizia popolare, né il sostanziale risanamento e riforma dell'edilizia scolastica, o il rilancio di importanti strutture culturali e formative come Ca' Foscari, o il tentativo di attivare una scuola superiore di architettura. Va anche ricordato che si discute ed entrano in vigore nei primi anni Ottanta il Piano di Risanamento e il Piano Regolatore, anche sulla spinta dell'approvazione della Legge speciale per il risanamento abitativo di Napoli a seguito dell'epidemia di colera del 1883 dagli effetti disastrosi. Su questa stessa linea e sulla base delle inoppugnabili risultanze delle rilevazioni e inchieste dell'Ufficio di Igiene veneziano e dei relativi rapporti dell'Ufficiale medico e nonostante la *battage* addirittura internazionale ostile alla politica del risanamento, prende corpo la proposta di una "legge speciale" per Venezia<sup>10</sup>; i due Piani "regolatore e di risanamento" – dopo numerosi esami e non marginali modifiche riduttive – vennero approvati e gli interventi messi in opera. Le opposizioni, guidate mediaticamente dall'isteria del solito Ruskin, ebbero in Pompeo Molmenti il più convinto corifeo e fu allora che prese corpo il grande equivoco che, semplificando e banalizzando, si potrebbe riassumere nell'alternativa netta tra fatale degrado o risanamento stravolgente. Celebre l'intervento di tono apocalittico di Molmenti su «Nuova Antologia» del 1887<sup>11</sup>, che, riprendendo il leggendario detto di Catone *censore* per Cartagine, proclamava «Delendae Venetiae», quasi che il Piano di risanamento fosse una sorta di parola d'ordine per distruggere Venezia. Al di là della componente ideologica da una parte e la politica dell'intervento disinvolto delle giunte comunali di Antonio Fornoni e Dante Serego Alighieri dall'altra che avevano preceduto la giunta Selvatico, il falso dilemma risanare e/o conservare ha pesato per decenni sulla storia e sulla gestione del reperto storico di Venezia e sulla città intera, con oscillazioni preoccupanti e con la radicalizzazione spinta delle posizioni che ha avuto effetti talvolta addirittura disastrosi. Anche perché, per quanto se ne voglia dire, tutto portò a pesare sulla vita dei veneziani e sulla stessa qualità delle loro vite, non certo su quella dei protagonisti delle polemiche.



## 7. UN PATRIARCA IN POLITICA. DA SELVATICO A GRIMANI

La giunta Selvatico non cadrà però perché inadempiente rispetto ai programmi enunciati nel 1890, come si ricorderà nella rievocazione di Antonio Fradeletto. Fu piuttosto la laicizzazione delle scuole comunali con l'abolizione della preghiera mattutina a inizio lezioni che scatenò una grave gazzarra ideologica che coinvolse e, anzi, provocò la discesa in campo politico-amministrativo del patriarca Sarto. Questi, già da diversi mesi nominato dal Papa, solo da poco aveva ottenuto il gradimento dell'Amministrazione veneziana. Subito preso possesso della cattedra, promosse attivamente la formazione di un blocco clericco-moderato (in realtà più intransigente che moderato) e mobilità parroci e associazioni clericali contro la giunta laica e democratica.

Con la vittoria di questo blocco, che elesse sindaco Filippo Grimani (destinato a gestire la carica per ben venticinque anni), muterà il clima politico e culturale a Venezia e si spalancheranno vere e proprie praterie per avventure speculative, imprenditoriali e finanziarie non solo autoctone, ma che attireranno gruppi bancari esteri e grandi capitali internazionali, intenzionati a tentare un impervio itinerario a tappe forzate per mutare il senso stesso e la collocazione strutturale della società veneziana a fine Ottocento (l'isola della Giudecca, ad esempio, conoscerà una massiccia industrializzazione con la presenza di gruppi come Stucky, Rothschild-Apperle, Junghans, Herion, Neville, Fortuny...)¹². Anche le gestioni degli stessi servizi a rete – gas, acqua ed elettricità – o quella dei trasporti lagunari furono date in gestione a società non veneziane, almeno fino alla successiva stagione delle municipalizzazioni o fino alla creazione della società elettrica concessionaria, (ma questa della SADE sarà una ulteriore storia di speculazione di enorme portata e di conseguenze pesantissime dentro al Novecento, che culminerà nel disastro epocale legato alla tristemente celebre diga del Vajont. Ottobre 1963: circa 2000 morti).

Da altro lato l'industria turistica, come è noto, aggredirà l'isola del Lido con progetti di portata sino ad allora sconosciuta, e con la creazione della società dei grandi alberghi di lusso (CIGA) per lo sfruttamento della spiaggia e dei servizi connessi, come si dirà.

Ritratto di Filippo Grimani, sindaco, 1912  
Foto d'epoca

Ma verrà a galla anche dell'altro. Qualche cosa di prettamente ideologico destinato però a saldarsi inestricabilmente con la finanza e l'imprenditorialità di cui si è appena parlato, con residui, per altro certo non trascurabili, di antichi capitali fondiari, di rendite immobiliari smisurate (veneziane e legate al territorio della regione), dinamismo e spregiudicatezza nello sfruttare occasioni adriatiche e mediterraneo-orientali sulle spoglie del vecchio impero ottomano o le nuove prospettive garantite dalle rotte commerciali affermatesi con l'attivazione del canale di Suez (inaugurato, come si ricorderà, nel novembre del 1869).

Oscillando tra ideologia e concretezza arretrata e vestendo di letture storiche addomesticate e abilmente utilizzate ai fini del presente, finirà per prevalere un modello di città, di Venezia, tutto proiettato ad appagare le aspettative di chi pensava a un ruolo decisamente subalterno, ancorché forse seducente e letterario di marca tardo romantica e decadente (quello della "morte a Venezia" per intenderci), che non mirava certo a proporsi come laboratorio e officina dei tempi nuovi, ma era impegnato a titillare patetiche o rabbiose velleità imperiali (leggi: D'Annunzio) o a sognare di divenire rigeneratore di enervate aristocrazie *à rebours*. Sono tutti temi che ben si inseriscono nel complesso e variegato racconto della storia culturale italiana tra Otto e Novecento, con cadenze, per altro, squisitamente declinate in chiave *lagunare*.

#### 8. DAL NEO-INSULARISMO ALLE FORTUNE DI UNA BALNEARITÀ A PIÙ LIVELLI

Le iniziative sociali della nuova amministrazione Selvatico (come il rivoluzionario programma di case "sane, economiche e popolari"<sup>13</sup> lanciato dal Comune con finanziamenti pubblici e privati, che sarà ripreso a modello anche a livello nazionale); quelle industriali volte a favorire l'insediamento in città di aziende anche di grandi dimensioni, avvantaggiate, rispetto ad altre realtà, dalla scelta di portare i binari della ferrovia fino alla banchina del neonato grande scalo commerciale (basti pensare a quello che sarà per alcuni anni il più grande e tecnologicamente avanzato mulino a vapore d'Europa, il decantato Molino Stucky, impiantato sulla bocca occidentale del canale della Giudecca), tutte realtà, queste e molte altre, tanto importanti da far coltivare a molti amministratori e imprenditori veneziani quello che sarà definito una sorta di sogno industriale neo-insulare per condizionare i destini futuri – a breve e medio termine – della città. Contemporaneamente si ebbe il rilancio di alcune tradizioni assai popolari, come le regate in laguna e nel Canal Grande. Anche in questo si sovrappongono in maniera curiosa citazioni storiche e storiografiche (nel caso in questione il fastoso corteo "storico" che accompagna la Rega-



Italo Brass, *Coppia in spiaggia*, s.d.  
Venezia, Collezione privata



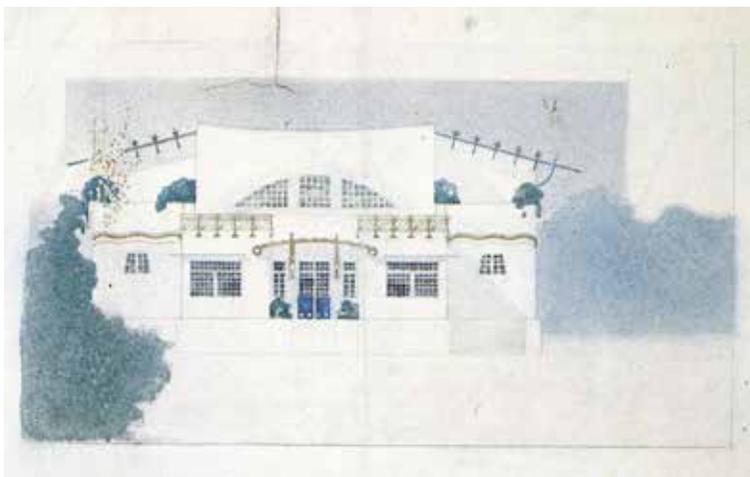
Italo Brass, *Conversazione sulla spiaggia, s.d.*  
Venezia, Collezione privata

ta la prima domenica di settembre che prevede, oltre alle gare tra imbarcazioni a remi, un ridondante corteo acquatico come ricordo-rievocazione dell'accoglienza a Venezia di Caterina Cornaro regina di Cipro, spodestata (ad opera della stessa Repubblica) del suo trono, giunta a consegnare la sua corona del trono cipriota al doge Barbarigo in nome della più cinica ragion di stato e la sua esaltazione quasi di martire, nel nome di un trionfo di bellezza, di arte e di fedeltà roboante e stonata, corteo trasformato in una sfilata di costumi car-pacceschi, di calzamaglie colorate e sbuffi veronesiani). Ma, dietro l'ambiguo gusto di questa che qualcuno a suo tempo ebbe a definire "una pagliacciata" vi è invece una acuta e lungimirante intuizione circa le potenzialità economiche e imprenditoriali di una accorta e produttiva gestione della rievocazione, del ricordo, quando non anche delle inesauribili miniere della stessa "Storia" (maggiore e, naturalmente, eroica, sia pubblica che, argutamente, "privata", come nell'arcinoto capolavoro storiografico di Pompeo Molmenti)<sup>14</sup>.

### 9. IL LIDO

Si è anticipato dell'impegnativo lancio della balnearità, sia di gran lusso sulla spiaggia del Lido con il varo del sistema dei Grandi Alberghi internazionali (e la fondazione della celebre Compagnia – la CIGA – che ne promuoveva nascita e gestione) e, quindi, favorendo un turismo di qualità competitivo con le tradizionali aristocratiche stazioni balneari francesi e inglesi, ma anche pensando a un polmone borghese e popolare che potesse alleggerire la domanda sociale, dovuta alla carenza di abitazioni in centro storico, andando a progettare un'edilizia di genere medio destinata soprattutto a impiegati, a lavoratori di enti pubblici, a piccola borghesia dei commerci e dei servizi, insediamenti igienicamente ben dotati in un ambiente di assoluta salubrità. Le condizioni climatiche, la spiaggia, il verde, le infrastrutture non di lusso, ma di buona qualità, indussero un crescente numero di veneziani delle classi medie e, addirittura, il proletariato più aggiornato e con maggiori disponibilità economiche, ad assumere stili di vita e usanze di imitazione borghese, a fare, cioè, della spiaggia e dei bagni di mare una radicata pratica estiva.

Si giunse, quindi, negli anni dieci e venti, alla realizzazione di nuovi quartieri abitativi e a un popolamento e urbanizzazione dell'isola del Lido, fatto che portò a tutti gli effetti ad un alleggerimento della pressione abitativa nel centro storico. Tutto questo preludeva, anche se di lontano, a quell'invasione quasi di massa che il Lido, i suoi stabilimenti balneari, le sue celebri *capanne*, (rimesse in auge da Luchino Visconti nella sua *Morte a Venezia*) gli impianti sportivi, gli apparati ludici e le feste in maschera conosceranno fino negli anni



Giuseppe Torres, *La Casa del Silenzio*, prospetto e *La Casa del Poeta*, veduta d'insieme, Venezia, collezione Torres



Giuseppe Torres e aiuti, Concorso per cento ville per CIGA Hotels al Lido, 1914  
Veduta d'insieme, Venezia, Collezione Torres

Trenta, un successo che, va detto, il fascismo stesso utilizzò a piene mani e che si incrementerà con la creazione – proprio ad opera della Biennale – della annuale Mostra del Cinema (1932), la prima rassegna al mondo di siffatto genere di iniziative. La Mostra significò un grande afflusso di mondanità, divismo, personalità di varia fama e, non in secondo piano, divenne passerella per politica, finanza, rappresentanti della cultura del regime, dello sport e dello spettacolo.

## 10. GRANDI ALBERGHI

In aggiunta a tutto quest'insieme di fattori, un altro se ne aggiunse e non fu certo marginale. Dagli ultimi anni del secolo XIX il Lido divenne una sorta di laboratorio per la sperimentazione e l'affermazione di quanto più 'moderno' (e modernista) l'architettura di questi due/tre decenni potesse, in quest'area diciamo genericamente lagunare, tollerare e, magari, lodare<sup>15</sup>.

Si tratta di una sorta di eclettismo modernista, appunto, che ebbe a toccare le più diverse declinazioni stilistiche. Non un guazzabuglio di stili, però: se è vero che si possono rinvenire residui di neogotico e di neorinascimento, anche affetto di gigantismo monumentale, si possono però trovare più raffinate cadenze neobizantine, che abbiamo a suo tempo indicate come la strada più originale di accostamento al decorativismo viennese o addirittura *Sezession* (tra Darmstadt e Praga) ma, soprattutto taluni raffinati attraversamenti di territori decisamente originali, in cui si riconoscono ancora una volta le matrici viennesi e mitteleuropee, ma giocate non quali applicazioni di moduli e schemi pur talora pregevoli, ma come consapevole adesione allo spirito e al lessico di magisteri alti e non imitabili, come composizioni di sapiente e controllata



Grand Hotel des Bains, prospetto sul lungomare Marconi  
(progetto di Francesco Marsich, 1900)

originalità. Si vedano due celebri ville di Guido Costante Sullam purtroppo in condizioni oggi quasi disperate e due di Giuseppe Torres e, ancora di Torres, il Tempio Votivo. La lista degli architetti sarebbe assai lunga, come abbiamo altre volte avuto occasione di esporre e commentare<sup>16</sup>. Non si può, d'altro canto, non segnalare che il Lido, per tutte le ragioni che si son dette, continuò a conoscere una urbanizzazione intensiva lungo buona parte del Novecento dove, a fronte delle sperimentazioni positive già ricordate e a fronte anche di urbanizzazioni in quartieri più densamente abitati, si deve registrare una progressiva e invadente lottizzazione e conseguente fabbricazione di oggetti architettonici di bassa qualità, villette anonime, palazzine da periferia urbana, insediamenti di seconde e terze case ad uso stagionale, turistico e balneare,

strutture edilizie commerciali che hanno travolto e stravolto senza pietà molti degli ultimi spazi verdi e la fisionomia stessa di quell'area centrale dell'isola che aveva, sino agli anni Cinquanta, conservato una sua fisionomia borghese e sommessa di qualche minimo pregio. Infine: anche la stessa CIGA abbozzò un suo tentativo di arginare questo degrado di cui sin da inizio secolo si erano intravisti segnali preoccupanti. Bandì nel 1914 un concorso d'architettura per la realizzazione di cento ville nello spazio tra i due suoi colossi alberghieri, il *Des Bains* e l'*Excelsior* sul lungomare. Iniziativa che mirava a metter ordine alla lottizzazione selvaggia che si era presto annunciata e a preservare, almeno sulle sue immediate adiacenze, il tono elegante e modernista delle sue ambizioni mondane col dar vita a una sorta di enclave riservata e protetta dalla *exclusività* della sua stessa natura che si sarebbe di fatto venuta a creare. Il vincitore del concorso fu Giuseppe Torres che, pare in collaborazione con il fratello Duilio e il collega Del Giudice, mise insieme una proposta di indubbio interesse (e coraggio). Il disegno che ci è pervenuto testimonia di una attenzione acuta e critica in adesione ai modelli soprattutto viennesi, certo non ignari dell'architettura belga e francese di quegli anni: la sua biblioteca abbonda di testi su Olbrich, Offmann, Wagner e, soprattutto Kolo Moser, i cui esercizi decorativi erano comparsi, naturalmente, anche in Biennale. La Grande Guerra s'incaricò di mandare a monte le intenzioni della CIGA: e, per altro, il primo dopoguerra aveva priorità ben più urgenti e pesanti che la sua colonia *olbrichtiana* sul margine della spiaggia di Lido e il tentativo fu accantonato.

Non c'è dubbio, quindi, che vicino al volgere del secolo, il clima cittadino sta elaborando e vivendo una realtà in profonda evoluzione entro la quale si affermano decisamente alcune direttrici di sviluppo destinate a incidere in maniera determinante sul futuro della città. Potremmo quasi dire che, nel nome di una modernità sempre più consapevole di sé e delle proprie potenzialità in molti campi dell'agire e del produrre, talvolta in posizioni di competizione e tal altra di coordinamento e collaborazione, prendono vita le direttrici di una stagione brevissima e, a suo modo, esaltante, tanto che Venezia si accinge a divenire, una volta di più e quasi contro voglia, una capitale, un faro di creatività e di "modernità" più ancora di altre contrade della trasgressione e della invenzione (come Capri o Taormina, o come Biarritz o Trouville). Per altro, il patron della CIGA, Niccolò Spada, inviava e certo non per caso, il suo architetto di fiducia, l'allora giovane Giovanni Sardi, a compiere un grande giro d'istruzione europeo e mediterraneo presso le maggiori stazioni balneari in previsione dell'edificazione di quel che si chiamerà Hotel Excelsior, a fianco dell'appena costruito il non meno celebre Hotel des Bains, e che stupirà la

città e il Paese intero per la sua dimensione, la qualità dei suoi servizi, lo stile internazionale delle sue atmosfere.

### 11. PALCOSCENICO VENEZIANO: MEMORIA E FUTURO

Questi appena esposti sono i dati minimi e oggettivi, per così dire, dell'avvio di una avventura narrata più o meno identica in tutte le storie della Biennale. Quel che però non sempre è stato evidenziato e che spiega lo strepitoso successo della Esposizione internazionale fin dalla sua prima edizione è il qualche cosa di più profondo e di meno pittoresco, dotato di più solide fondamenta, di idealità, di pensiero e di scelte politiche in cui tutto ciò avveniva.

Ecco: la Biennale sarebbe davvero incomprensibile (nascita e successi) fuori o a prescindere da questo clima e da questi orientamenti. Si potrebbe forse dire che la vita politica e civile di Venezia conosce, dopo l'annessione all'Italia del 1866, un ventennio di aggiustamenti, di ricerca di senso e di prospettive, di riflessioni circa gli esiti da dare a intuizioni (anche contraddittorie), a progetti, esigenze, necessità che venivano da lontano e altre di recente e recentissima esposizione e affermazione.

Sono tutti concetti che abbiamo appena più sopra almeno elencati. Ma alcune di quelle problematiche costituiscono la base di partenza perché il discorso su questa città abbia un senso compiuto e si possa altresì collocare dentro un contesto leggibile e decifrabile senza troppe ambiguità<sup>17</sup>.

La giunta del sindaco Selvatico e i volonterosi intellettuali e tecnici che la affiancavano presero atto delle non facili situazioni di partenza e si accinsero a dar vita a una svolta radicale nella vita della città e nelle stesse coscienze dei veneziani. La Biennale, la ristrutturazione del sistema scolastico primario pubblico, rinnovato in linea laica e civile e così l'insegnamento superiore e universitario; la valorizzazione e l'esaltazione vera e propria dell'incontro tra segni e monumenti della storia e l'affermazione di una modernità accolta, anche se talora contestata dal permanere e resistere di radici profondamente confitte in un passato che pareva essere un irrinunciabile portato di identità e di certezze. Non dimentichiamo che Riccardo Selvatico (e così il geniale amico commediografo Giacinto Gallina, morto assai giovane nel 1897), il *sindaco-poeta*, come veniva definito tra l'ammirazione dei suoi partigiani e il dileggio degli avversari politici, nella sua attività di autore teatrale aveva in questi stessi anni saputo cogliere e mettere in scena proprio tale dialettica, sorta di scontro permanente tra passato e modernità incarnati, questi principi e ideologie, in conflitti generazionali, razionali e valoriali, in contrasti tra



Excelsior Palace Hotel, prospetto sul lungomare Marconi  
(progetto di Giovanni Sardi e collaboratori, 1908)

Veduta aerea dell'intero complesso negli anni '80 del Novecento

vecchi e giovani, tra continuità e discontinuità, in stili e forme di vita contrapposti, in accettazione e incoraggiamento delle novità in molti campi, e tutto ciò poteva apparire (e a taluni apparve di fatto) uno dei temi portanti e dibattuti sul futuro e il presente, anzi: sul possibile *futuro* stesso della città. Tra equivoci e talvolta ricostruzioni retoriche si giocava a Venezia e sui suoi problemi un qualche cosa che assomigliava a un radicale schieramento *pro* o *contro*, dibattito a tal punto universalmente partecipato, che finì per diventare una specie di tormentone retorico e letterario con punte eccelse ma, mediamente, esercizio di maniera non sempre apprezzabile. Anche un tema come la preservazione dei monumenti e il restauro dei manufatti, di opere d'arte di qualsivoglia genere e materia, divenne un argomento divisivo, combattuto sui giornali e le riviste, intriso di ideologia e terreno di scontro tra differenti visioni che si trasformavano in fazioni contrapposte. Un disastro culturale<sup>18</sup> come la perdita per l'incendio della Cappella del Rosario ai Santi Giovanni e Paolo di un gran numero di capolavori e, soprattutto, della enorme tavola del *San Pietro martire* di Tiziano, nell'agosto del 1867, aveva innescato una battaglia polemica rovente tra cattolici e laici sulla musealizzazione delle opere d'arte delle chiese, incustodite e troppo esposte a pericoli, a parere dei laici; opere inscindibilmente legate per nascita, destinazione e cultura ai luoghi delle loro originarie destinazioni e, quindi, inamovibili e non musealizzabili per i cattolici. Questi contrasti e battaglie almeno però acuirono l'attenzione sui problemi della conservazione e della tutela di quelli che saranno poi definiti i "beni culturali".

## 12. SCHERMAGLIE STORICHE

Non è per altro possibile non evocare alcune figure emblematiche in siffatto garbuglio. Restando rigorosamente nella ventina d'anni prima della Grande guerra e lasciando da parte le consuete parole d'ordine che sono arrivate a lambire i rotocalchi di gossip, ricorderemo solo due protagonisti di vaglia che hanno con assiduità partecipato ai confronti su Venezia, non prima di aver avvertito che le polemiche sui restauri dei monumenti, tenute alte dagli scritti di John Ruskin da una parte e, magari, dalla pratica architettonica di Eugène Viollet-le-Duc dall'altra, non riguardano solo Venezia. Occorre, infatti, aver chiaro che esso – il restauro – acquista in questa città una valenza talmente forte e condivisa da identificarsi con la città stessa, divenuta emblema e testimone di un dilemma artificioso, ma mediaticamente efficace: è giusto conservare ad ogni costo fin le reliquie di un'opera o è preferibile lasciar addirittura perire, come un organismo vitale in punto di morte, un monumento consunto? E se si

scegliesse la prima ipotesi, perché e come conservare? Interpretando nell'oggi l'opera o attenendosi rigorosamente alla sola salvezza della poesia promanante dai frammenti storici? Basta far riferimento al restauro-rifacimento d'una reliquia dell'architettura duecentesca come il Fondaco dei Turchi per rendersi conto a quali esiti potesse condurre un tentativo di applicare principi non pienamente capiti o acerbamente maneggiati, magari in buona fede, da volenterosi fautori del restauro 'conservativo' e interpretativo. La stessa Ca' D'Oro, disinvoltamente aggiornata e interpretata, ebbe a subire alcuni affronti gravi e nemmeno motivati dall'esigenza di 'salvare' un venerabile monumento in imminente pericolo, ma solo per il gusto di dimostrare sia le ambizioni del committente che lo spericolato virtuosismo linguistico dell'architetto.

I due alfieri che abbiamo scelto come esponenti delle due differenti posizioni e che, artificiosamente (ripeto: *artificiosamente*), qui contrapponiamo sono personaggi di gran vaglia: Pompeo Molmenti e, di fronte, Camillo Boito. Potremmo citare un gran numero di altri protagonisti e comprimari di questa sorta di agone letterario. Basterebbe fare i nomi di D'Annunzio, che alla chiusura della prima edizione della Biennale, l'8 di novembre del '95, recita nelle sale Apollinee della Fenice una sorta di allocuzione fantasmagorica e preziosa, celebrando la *reciproca passione* di Venezia e dell'Autunno, allocuzione che subito travaserà, trasfigurata, nelle pagine del suo romanzo *Il fuoco*, oppure quello del francese Henri de Régnier che mette insieme uno zibaldone di luoghi comuni e intuizioni azzeccate sullo 'spirito' e sull'anima della città, quasi osservata dall'alto di una *altana* (che più tardi darà il titolo al più fortunato dei suoi vari libri d'argomento veneziano). Ma c'è ancora un altro modo di leggere, vivere e interpretare Venezia-Universo, quello di Mariano Fortuny ma qui ci metteremmo su una china che poi ci porterebbe di filato alla Venezia di Proust e a quel che la città ha significato all'interno della monumentale *Recherche*, che alcuni anni addietro un critico ha voluto, con geniale intuizione, leggere come la vera trama sottesa all'intera narrazione proustiana (ma anche su questo si potrà e dovrà un giorno pur tornare a ragionare oltre i luoghi comuni e gli slogan)<sup>18bis</sup>.

Se però abbiamo scelto Pompeo Molmenti e Camillo Boito ci sarà pure una ragione, anzi: molte. Eccole...

### 13. POMPEO MOLMENTI

Molmenti, storico, letterato e uomo politico di spicco a Venezia e a Roma, divulgatore di conoscenze e di documentazione, uomo di grande cultura e di fluente linguaggio, ricchissimo di aneddoti e di efficaci profili di personaggi storici di ogni tempo e rango, tanto da scrivere, tra le molte altre sue pagine, un caposaldo storiografico come la *Storia di Venezia nella vita privata* (prima edizione 1880, poi continuamente ampliata e riedita fino alla morte dell'autore, 1927)<sup>19</sup>. Su una trama quasi voyeristica egli però si fa anticipatore di principi di storia sociale destinati a grande fortuna ma, anche, giunge ad auspicare, di fatto, una sorta di ossificazione della città intera, pur di negare ogni legittimità e cittadinanza ai segnali di vita 'moderna'. Polemista di vaglia, sarà responsabile di quelle pretese di intangibilità assoluta che avranno un peso innegabile al nascere e prosperare della ideologia del rimpianto e della *nostalgia* dei tempi d'oro della storia di Venezia, fino a farli divenire un mito regressivo ammantato di luccicanti frammenti e di improbabili destini, ma, *in primis*, a tutela del "colore locale" e quindi del pittoresco, testimoni di una pretesa di atmosfera originaria, fonte e garanzia di una felicità evaporata per responsabilità altrui (Napoleone su tutti) ma, troppo spesso, generatrice di falso, di paccottiglia letteraria e materiale oramai strabordante.

Nonostante questi limiti, nei testi – spesso assai fortunati – di Molmenti emerge chiaramente e sempre più netta la consapevolezza che la realtà veneziana è un *patrimonio* di beni storici e artistici connessi e continui, diffusi e interdipendenti, cioè di un *patrimonio collettivo e totale* che ha nella storia le sue ragioni e le sue radici, che può e deve perpetuarsi e vivere. Bisogna, tuttavia, anche oggi saper distinguere Molmenti *difensore* di Venezia (politicamente ambiguo e reazionario, ma storico originale e prolifico) dal *molmentismo* di seguaci e imitatori che hanno sovente, nelle loro intransigenze stolide e ottuse, messo in pericolo l'efficacia stessa del pensiero del caposcuola.

Vittorio Corcos, *Ritratto di Pompeo Molmenti*, 1901  
Venezia, Collezione del Museo Correr in deposito  
all'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti  
© Fondazione Musei Civici di Venezia  
(Foto Matteo Visentin)





Pompeo Molmenti con un gruppo di amici pittori in campo santa Margherita, Venezia 1897  
Foto d'epoca

Si riconoscono, da sinistra a destra: Francesco Sartorelli, Vittorio Emanuele Bressanin, Francesco Canella, Pietro Fragiaco, Luigi Rosa, Molmenti, Emanuele Brugnoli, Millo Bortoluzzi, Bartolomeo Bezzi. L'annotazione a tergo con i nomi per il secondo da destra si limita a dire Bortoluzzi (allora ventinovenne), però va detto che in quell'anno (seconda Biennale) partecipò anche Pieretto Bianco Bortoluzzi, quindi sull'identità dell'effigiato potrebbero sorgere dei dubbi tra i due Bortoluzzi Millo e Pieretto (allora ventiduenne). Da quel che si può ricavare all'osservazione e confrontando con altri ritratti, saremmo propensi a pensare che si tratti del più maturo Millo.

#### 14. CAMILLO BOITO

Camillo Boito, invece, era architetto e teorico di architettura<sup>20</sup>. Eclettico e scapigliato, si guarda intorno alla ricerca di linguaggi nuovi (in architettura, nel design, nell'arredo) per un'Italia moderna, per la *Nuova Italia*, come scriveva. Fondava riviste e predicava di non aver paura di sperimentare e osare, di creare nuovi stili di vita e smontava battaglie ideologiche oppure, con Giovanni Bordiga, progettava per Venezia una scuola superiore di Architettura, che, partendo dalla storia – e Venezia sembrava offrire il repertorio più ricco, variato e ben conservato di tutti gli stili e le tendenze – sapesse librarsi verso il nuovo, il funzionale, il razionale, l'antibarocco, magari volgendosi alle scuole e alle esperienze che, di là dei confini nazionali, si erano incamminate su strade ancora non del tutto codificate, cercando di fondare, sulle tradizioni locali rivisitate, una nuova tradizione. Addirittura veniva evocato quanto si andava sperimentato nei Paesi Baltici, nel grande nord, nelle aree dei Balcani, magari in quel che si poteva conoscere del mondo ottomano, conquistato in piccola parte all'Art Nouveau, dal Cairo a Istanbul (dove Raimondo D'Aronco sperimentava – sul Bosforo – le potenzialità del suo linguaggio originale e raffinato). Il Ministero, inizialmente, non ascoltò le richieste veneziane per la Scuola superiore di architettura, preferendo Napoli. Ma, alla fine, solo dopo qualche anno, la scuola si farà e il primo direttore sarà proprio Giovanni Bordiga.

Venezia non era insomma solo balli in costume negli alberghi della CIGA con la partecipazione del bel mondo europeo e oltre; non solo la Marchesa Casati con le sue apparizioni scandalose; non solo teste coronate di differente estrazione e antichità, non solo scrittori decadenti, dandy e snob.

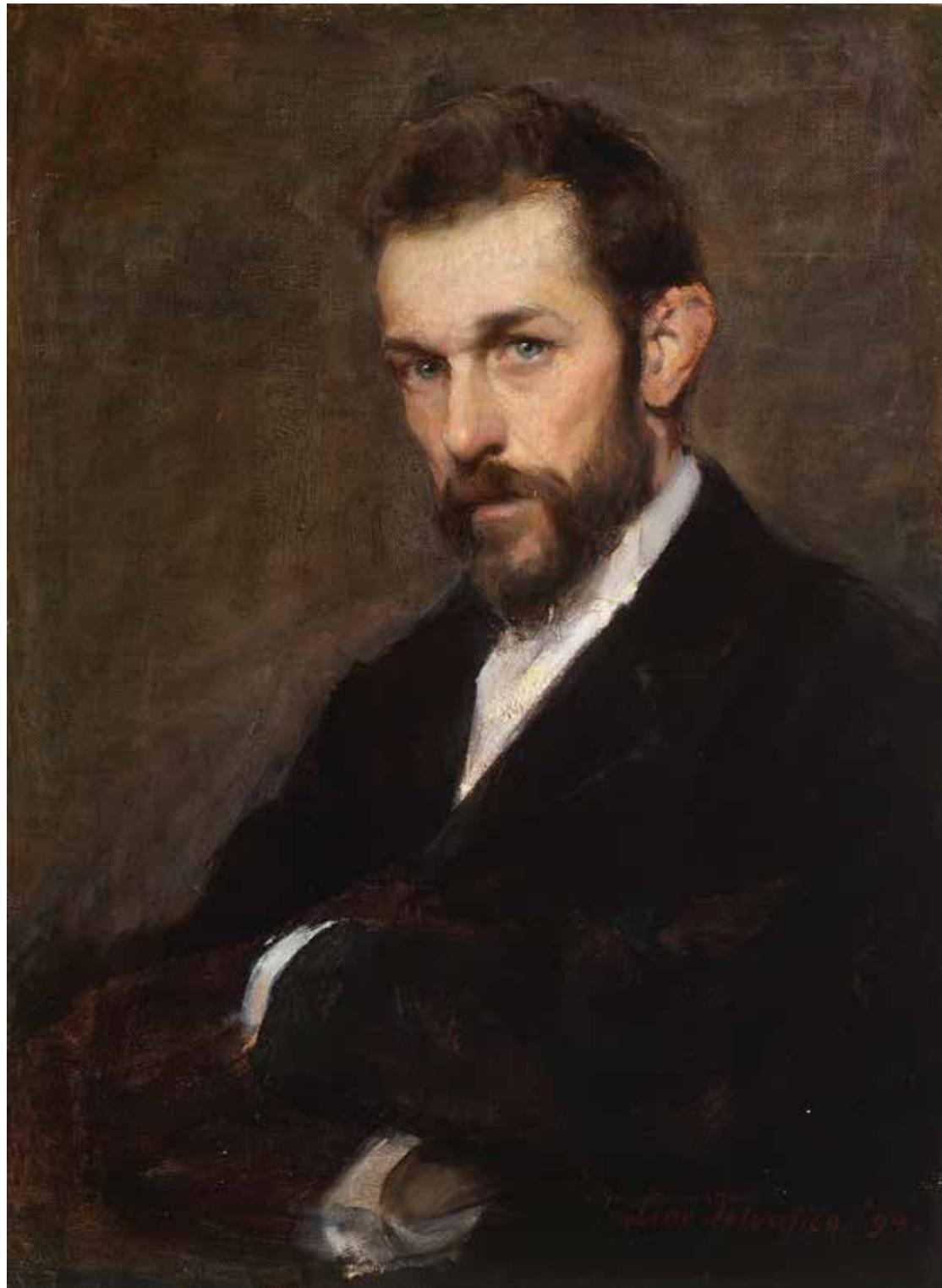
Essa era un laboratorio di grande vivacità, di originalità vissute e gestite con consapevole impegno, percorsa da fremiti di modernità non-ideologica e che tuttavia ambiva a divenire non solo il luogo emblematico di un mondo in bilico tra decadenza e riscatto morale, ma ad assumere nuovamente il ruolo di *capitale*. Non certo come nei deliri panadriatici e superomistici dannunziani. Bensì scoprendosi ancora o nuovamente una sorta di ombelico, di connessione inscindibile di passato e futuro, cioè di memoria e di progetto, anzi, di progetti innovatori e impegnati, quelli che l'alleanza di clericali e conservatori in parte almeno frenerà, per lasciar spazio al grande capitale e alla finanza internazionale e che la Grande Guerra e i successivi decenni stroncheranno senza speranza, sotto l'apparenza del successo e l'illusione di vivere una nuova *Belle Epoque* placcata d'oro nelle mani del regime fascista e della più rapace delle speculazioni imprenditoriali e di devastazione del territorio. Ecco Marghera.

### 15. UN'ARIA NUOVA: CA' PESARO. UNA POLITICA PER LA CULTURA?

Anche la cultura, come si è accennato, sarà incrementata da interventi di enorme fortuna: la creazione della Esposizione Internazionale d'Arte (la Biennale) è il più celebre, ma non è l'unico. A ruota si colloca la creazione della Galleria Internazionale d'Arte moderna a Ca' Pesaro (1902), che subito ebbe a rappresentare la vera e propria storicizzazione della Biennale stessa. Nelle sale della Galleria, infatti, confluirono, ora e per una trentina d'anni, le opere che il Comune (che della Galleria era il titolare) o altri benemeriti cittadini, ovvero istituzioni pubbliche o private, singoli collezionisti e la casa Reale venivano acquistando, così che detti acquisti e la collocazione in Ca' Pesaro possono essere considerati come la cartina di tornasole dei gusti, della capacità critiche e dell'aggiornamento culturale del pubblico, in senso lato, dei frequentatori della Biennale<sup>21</sup>.

Parallelamente alla nascita e all'affermarsi della Biennale e del suo museo (la Galleria internazionale, come abbiamo appena detto) si sviluppa una realtà pressoché alternativa a queste, il cui centro è nuovamente Ca' Pesaro. Il monumentale seicentesco palazzo barocco di Baldassare Longhena, lasciato dalla contessa Felicita Bevilacqua La Masa alla città soprattutto a beneficio degli artisti 'poveri', perché in esso potessero avere i loro studi e potessero altresì realizzare le mostre dei loro elaborati, il palazzo, quindi, fu al centro di tensioni e dispute sulla reale destinazione, che non tradisse le finalità filantropiche volute dalla testatrice, ma fosse anche nelle disponibilità delle iniziative d'arte della città. Il contenzioso tra il Comune e le organizzazioni degli artisti per il suo utilizzo durò, con alti e bassi, fino ben dentro il Novecento.

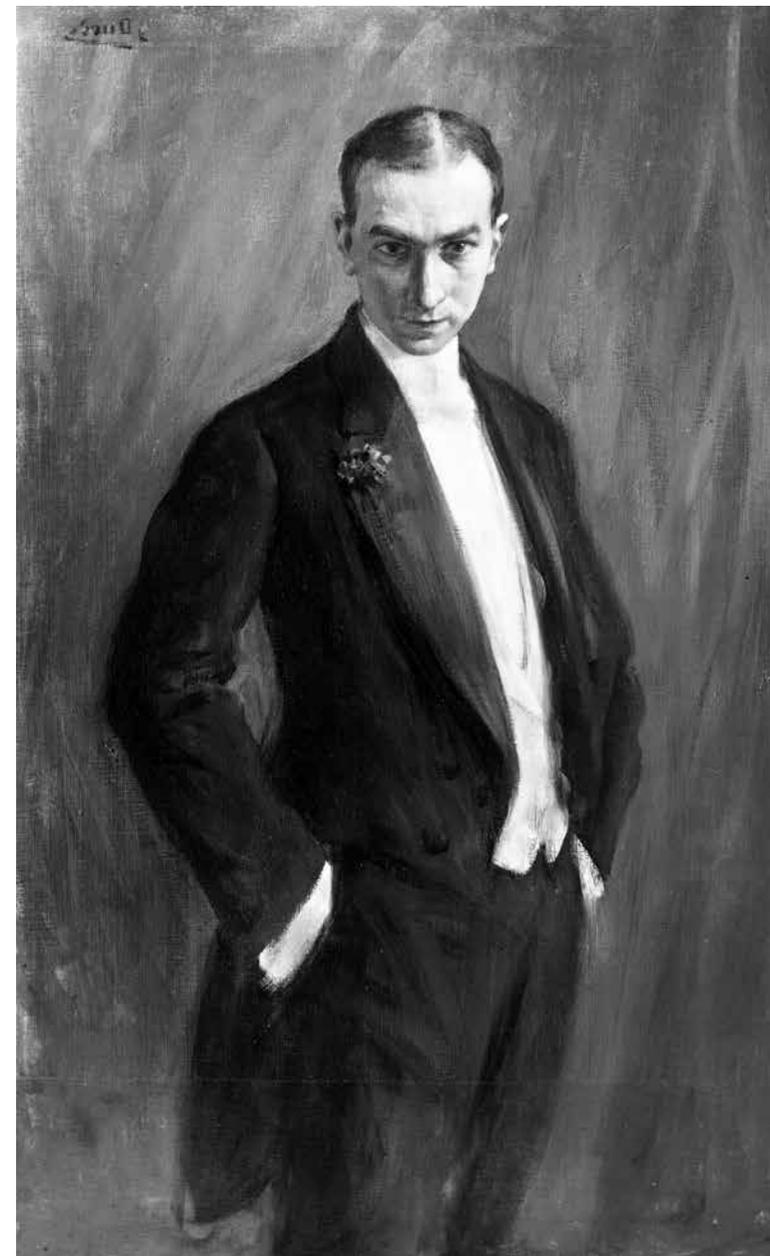
Lino Selvatico, *Ritratto di Giovanni Bordiga*, 1899  
Venezia, Fondazione Querini Stampalia



## 16. NINO BARBANTINI

Salvare l'uno e l'altro di questi indirizzi fu in un certo senso il compito affidato al direttore nominato nel 1907 per pubblico concorso, di cui risultò vincitore un giovanissimo ferrarese neolaureato in legge: Eugenio «Nino» Barbantini. Il dinamismo, la competenza specifica e la coscienza acuta di un ruolo – quasi una missione – cui si sentiva chiamato fecero sì che la Fondazione Bevilacqua La Masa (a Ca' Pesaro e con Ca' Pesaro) divenisse un interlocutore obbligato per l'arte moderna e contemporanea in città<sup>22</sup>. Di più: Barbantini acquisì un rilevante ruolo di antagonista all'arte ufficiale e “passatista” più o meno legittimamente riconosciuto alla Biennale di Fradeletto. Le mostre organizzate da Barbantini a Ca' Pesaro a partire dal 1908 divennero presto il controcanto “giovanile” e impegnato, sperimentale e secessionista dell'arte moderna a Venezia. D'altra parte è innegabile che l'arte contemporanea passava dalle salette degli ammezzati di Ca' Pesaro piuttosto che dai saloni del Padiglione Italia ai Giardini, e ciò vale almeno per l'arte italiana. Rievocando quegli anni eroici quarant'anni dopo, Barbantini detterà un epitaffio geniale, come sempre, su quell'intera esperienza: «Se non temessimo le nostalgie e le tenerezze che rendono parziali e sentimentali, oseremmo accennare a una loro importanza storica. Limitata naturalmente alla storia artistica d'Italia o per lo meno della regione». Splendido *décalage* soffuso appena di nostalgia venata d'ironia! Quanto agli stranieri il discorso si fa più complesso, come vedremo. Tuttavia non è da credere che, anche per Venezia, si trattasse di compartimenti stagni e incomunicabili: ci furono artisti che erano presenti in ambedue le mostre nello stesso anno. I Ciardi, ad esempio o lo stesso Pieretto Bianco furono tra questi. È anche vero che il salto generazionale tra i partecipanti alle due contrapposte manifestazioni non fu così netto come la polemica voleva far credere, ma la polemica è spesso suscitatrice di attenzione e di interesse e così fu. È innegabile che Barbantini impose all'attenzione sì un gruppo di giovani, ma costoro non si distinguevano solo per ragioni anagrafiche. Erano tutti – chi più e chi meno – personaggi di talento. Spiccano, come si sa, Gino Rossi e Arturo Martini, Umberto Moggioli e Ugo Valeri, Luigi Scopinich e Tullio Garbari, oltre, naturalmente, a Casorati, Boccioni, Severini e molti

Giuseppe Duodo, *Ritratto di Nino Barbantini giovane*, 1909  
Collezione privata



altri. Si potrebbe continuare con una folta schiera di comprimari e di seguaci, addirittura di imitatori. Tuttavia quel che è certo è che al di là delle individualità forti e dei singoli nettamente emergenti si delinea una atmosfera condivisa e vissuta tanto da portare alcuni critici e osservatori a parlare di una “scuola” di Ca’ Pesaro, che in realtà non è mai esistita, salvo che non si voglia riservare al leader, catalizzatore e sollecitatore di talenti e suggeritore di impegni, Nino Barbantini, il ruolo di *maestro* che lui avrebbe rifiutato in tutti i modi. D’altra parte c’è ancora qualcuno che parla di “scuola” di Burano: se la frequentazione dell’isola e della trattoria di Romano ci fu e fu intensa e continuativa, è assolutamente mancato, al di là delle comuni libagioni e dei frequenti banchetti collettivi, un benché minimo accenno di linee comuni o di condivisioni di poetiche o di estetiche (sarà nel secondo dopoguerra che confluì anche da Romano, oltre che alla trattoria All’Angelo in calle larga San Marco, attorno al critico Giuseppe Marchiori, il gruppo dei fondatori del Fronte Nuovo delle Arti, ma saremo allora in altri tempi e altre atmosfere).

### 17. ALTRI PROGETTI

Nella fucina del Comune maturavano anche altri progetti culturali: dai musei alle mostre, come l’organizzazione e il lancio di periodiche mostre d’arte antica. Era il preludio di quelle iniziative che diverranno appuntamenti obbligati, essi pure a cadenza biennale; si chiameranno Biennali d’arte antica, appunto, ed otterranno via via successi sempre più lusinghieri. Tiziano, Tintoretto, Bellini, Veronese, i Vedutisti del Settecento avranno esposizioni monografiche memorabili. Ecco quindi come la storia e la contemporaneità si integrarono per fornire un impegno a tutto tondo nello stesso escogitare forme e formule della comunicazione di qualità, esse pure fortunatissime, rivelando le enormi potenzialità che rendevano la cultura immediatamente redditizia. Abbiamo anticipato il desiderio di Selvatico di dar vita a una Scuola Superiore di Architettura. E sappiamo che Venezia non sarà tra le prime scelte del Ministero per l’Istruzione Pubblica, ma l’idea continuerà a crescere e irrobustirsi finché la Scuola troverà essa stessa realizzazione più avanti nel Novecento; la ristrutturazione e il potenziamento della Scuola superiore di Commercio che sarà presto la prestigiosissima Università di Economia e poi di Lingue orientali di Ca’ Foscari è un altro punto fermo e di notevole prestigio nel programma di giunta, ma si potrebbero citare altri progetti e realizzazioni<sup>23</sup>.

Insomma: anni dinamici e orizzonti assai ambiziosi, che saranno in parte affossati dalla sconfitta elettorale della giunta progressista di Selvatico, che

cade nel 1895 in concomitanza con l’inaugurazione della prima edizione della Biennale! Sconfitta a favore del blocco clericico-moderato voluto e, in pratica, guidato dalla pesante ingerenza nella vita politica cittadina della Chiesa e del nuovo patriarca Giuseppe Sarto, il futuro papa integralista e intransigentemente anti-modernista, Pio X<sup>24</sup>. Talune delle scelte della giunta Selvatico saranno però fortunatamente riprese dalla subentrante giunta guidata da Filippo Grimani, sindaco per venticinque anni. Il colpo più duro inferto a questa stagione della vita politica, culturale e sociale veneziana così promettentemente avviata verrà, tuttavia, da un evento di proporzioni mondiali e di caratteri più che tragici: la Grande Guerra che vide, tra gli innumerevoli disastri, molta parte del Veneto trasformato in terreno di scontri bellici disastrosi, devastanti umanamente e territorialmente e la città, tra l’altro, svuotata di buona parte dei suoi abitanti: circa centomila veneziani infatti lasciarono Venezia costretti a fuggire, ad esser dislocati o ricoverati in vario modo lontano dalla linea del fronte giunta dopo Caporetto fino al Piave.

In questo clima culturale e sociale della città, clima inconfondibilmente veneziano (nel bene e nel male) s’immerge anche il nostro Pieretto Bianco, proveniente dalle ordinate lande dell’Impero asburgico ma divenendo un partecipante attivo e originale del mondo lagunare, vedremo in quale misura e con quali caratteri.

### 18. L’ACCADEMIA DI BELLE ARTI. PASSATISMO E INNOVAZIONE

Pieretto non pare trovarsi male sulle lagune. Tra l’altro, incontra in Accademia o nei luoghi tipici della gioventù, più o meno studiosa o *bohème*, altri compatrioti triestini, goriziani, udinesi. Si ritroverà, infatti, tra amici come Italo Brass, Umberto Veruda, Pietro Fragiaco, Guido Grimani, Ugo Flumiani, tutti provenienti dal mondo triestino o giuliano o, addirittura, istriano e dalmata e frequentanti con maggiore o minore profitto l’Accademia veneziana e tutti destinati a percorrere poi le strade obbligate del loro personale itinerario di formazione, raggiungendo Parigi o Monaco, possibilmente entrambe le città, studiando e sperimentando tutte le tendenze artistiche che in esse si agitavano e si rinnovavano incessantemente.

L’Accademia di Venezia esce anch’essa da una stagione per certi versi frastronata, non felicissima, per quanto continui a sfornare personaggi di non trascurabile talento e livello. L’ambiente accademico risente in maniera tutto sommato superficiale (privo com’è di teorici di qualsivoglia tendenza in grado di dar vita e sostanza critica a scuole o correnti come, ad esempio, avvie-



Louis Léopold Robert, *La partenza dei pescatori dell'Adriatico*, 1834  
Neuchâtel, Museo di Belle Arti

ne a Firenze o Roma) dell'affermarsi di un moto generico di gusto orientato più o meno coscientemente verso orizzonti moderatamente simbolisti, vagamente contrassegnati di impegno sociale, realismo e verismo, con qualche ricerca linguistica e vaghe attenzioni d'obbligo al primo o secondo impressionismo, umori secessionisti in senso austro-tedesco o *Arts and Crafts*, curiosità sintetiste o addirittura gauguiniane, in un ambiente eclettico votato e condannato proprio per questo a restar legato a un bozzettismo sempre più 'di genere', destinato a un mercato non particolarmente dinamico che, perduti alcuni mecenati e collezionisti di grandi possibilità economiche, era indirizzato ad accontentare aspettative piccolo borghesi e retrograde. Un interessante rinnovamento si avrà solo con l'avvicendamento, negli anni Ot-

tanta, dei maestri accademici come narrato da Dal Canton e Stringa<sup>25</sup>.

Sarebbe tuttavia ingiusto fermarsi a una valutazione troppo approssimativa e trascurare, ad esempio, fatti e figure di indubbio valore e travagli sinceramente impegnati. Lasciamo perdere, perché troppo lontana da quel che qui ci interessa, la stagione neoclassica, pur trascinata avanti nel secolo per diversi decenni e soffermiamoci su altri indubitabili fattori di novità. Anche Hayez è oramai lontano, anche se sta compiendo un *tour de force* più che sorprendente: dalle danzatrici canoviane ai ritratti milanesi di protagonisti della stagione romantica e risorgimentale; dalle ballerine come *Venere callipigia* alle scenette erotiche, sino al suggello ideale e ideologico che porta la scena, teatralmente, dall'addio di Romeo e Giulietta allo strepitoso *Bacio* più che appassionato del Cacciatore garibaldino che lascia la sua bella per unirsi ai giovani rivoluzionari. Ma è un altro il fatto che metterà in subbuglio il mondo artistico cittadino, se non addirittura europeo. La grande tela dipinta a Venezia nel 1835 dal pittore franco-elvetico Léopold Robert *La partenza dei pescatori dell'Adriatico*<sup>26</sup>. Completata quest'opera, Robert si uccide a Venezia squarciandosi la gola. La cosa appare clamorosa per più ragioni. Già la presenza lagunare di Léopold Robert è un fatto rilevante: si tratta di un artista straniero la cui biografia e la cui fine caricano di valenze romantiche la sua figura disperata e tragica. Per di più, il tutto avviene al di fuori del recinto protetto dalle convenzioni dell'Accademia, in un certo senso a rischio, senza rete e senza la mediazione di regole, costumi e pratiche che diverranno solo in seguito appannaggio della figura romantica dell'artista. Incompreso, emarginato, solitario, povero e reietto (viene subito alla mente l'autoritratto di Tommaso Minardi nel suo studio-soffitta; anche Italo Brass ci ha lasciato un piccolo dipinto del suo alloggio a Parigi dello stesso tenore). Presto, soprattutto nel mondo poetico francese – e non solo –, egli diverrà anche «maledetto».

### 19. SUICIDIO IN LAGUNA. CHIOGGIA E CHIOGGISMI

Quella della *Partenza* è scena insolita e di grande impatto sull'osservatore: essa ha infatti i caratteri decisamente melodrammatici di narrazioni realistiche e insieme "rappresentate", con forzature apparentemente retoriche in gesti, in contrapposizioni da opera lirica, in enunciazioni stentoree e in rassegnazioni esibite di fronte alla inevitabilità del fato. Si tratta in realtà di un "addio" dipinto che canta epicamente delle classi umili e dei rischi ineluttabili per la vita degli uomini nella quotidiana battaglia con il mare. La fine tragica e insieme teatrale dell'artista che si toglie la vita (l'episodio pare sia da ricondurre a una insanabile delusione amorosa), prima ancora di apprendere del



clamoroso successo dell'opera, aggiunge un ulteriore motivo di rammarico e di deprecazione per l'accanirsi del destino sul giovane protagonista di una eccezionale e sfortunata performance. Questo è il primo e imbarazzante motivo di attenzione e di disagio verso la scena e la sua storia esterna. Ma il secondo motivo importante sta nella raffigurazione veritiera e non affidata ai simboli convenzionali (mitologici o letterari) propri della pittura accademica. Esso è in tutti i sensi, una scena alla Victor Hugo.

## 20. UNA SCOPERTA DEL "VERO"

Il terzo motivo degno di nota è legato al luogo in cui la scena si sviluppa: Chioggia. La laguna non entra né per ragioni vedutistiche, né storiche, ma perché essa è un sito decisamente *pittoresco*, non nel senso della vignetta o dell'aneddoto o della curiosità, ma per le sue peculiari caratteristiche di luce, di colore, di atmosfera. Nasce dalla enorme suggestione suscitata da questo dipinto un intreccio tutt'altro che trascurabile di spunti che danno uno scossone al panorama piuttosto bloccato della pittura veneziana del momento. Da una parte, infatti, prende avvio un filone di livello per dir così elementare e aneddotico, che diventerà poi l'interminabile sequela del 'genere' appunto e del bozzettismo. Il primo esponente di questa corrente è senza dubbio alcuno il pittore Eugenio Bosa, celeberrimo al suo tempo e poi quasi dimenticato. Si tratta di decine e decine di dipinti di piccolo formato, a olio e spesso, come i disegni, finiti a pastello o a tempera. Rappresentano poveri e straccioni, bambini in lacrime e padri ubriachi, lo scemo del quartiere e i mendicchi, i vecchi che chiedono l'elemosina, i pescatori, le portatrici d'acqua, l'abate che insegna il catechismo, cani scheletrici, bevitori, bestemmatori, raccoglitori di scarti e povere madri che allattano: lacrime e stracci, insomma. Avrà talmente successo, il nostro Bosa, che ad appena quarant'anni, appenderà la tavolozza al chiodo e vivrà di rendita. Gli effetti, alla distanza, del suo minuscolo magistero arriveranno al bozzettismo e alle scene di genere del grande Favretto, che non avrebbe avuto nulla da invidiare ai migliori Macchiaioli (basti considerare la splendida tela con *La raccolta del riso nelle terre del basso veronese*, o il famoso *In attesa degli sposi* per sincerarsene), ma incapperà troppo spesso nelle scenette domestiche, nelle seduzioni dei gondolieri o dei fruttivendoli, nella paura ridanciana per un sorcio, nei pettegolezzi di un gruppetto di lavoranti e nei sospetti di una moglie gelosa o negli sguardi lubricchi di un frate e così via.

Ma l'effetto più interessante che ha la tela dei *Pescatori dell'Adriatico* di Léopold Robert è la nascita di una sorta di informale movimento pittorico (che qualcuno ha voluto chiamare «chioggismo»), che altro non è (e non è

Charles Cottet, *Nei paesi del mare*. Trittico, 1898  
Padova Musei Civici, Museo Bottacin. Pannello centrale



Umberto Veruda, *Il ritorno dei naufraghi*, 1894  
Trieste, Collezione CRT

certo poco) che la fortuna di Chioggia per lanciare la moda, presso gli artisti di mezzo mondo, di venire in laguna perché colori, atmosfera, luci diurne e notturne, popolazione, tradizioni, feste e cerimonie religiose apparivano straordinarie e impagabili per dare ispirazioni, suggerire emozioni, farsi soggetto e stimolo all'arte<sup>27</sup>.

Il punto d'arrivo di una tale epopea potremmo individuarlo a fine secolo in un duplice dipinto: Egisto Lancerotto coglie infatti dei pescatori chioggiotti con le immancabili pipe tra i denti a fine giornata seduti nelle loro barche e avvolti nelle pesanti casacche e le berrette di lana in capo; ma già nel 1894 Umberto Veruda aveva fissato sulla tela una tragedia del mare, a Chioggia, di pochi anni innanzi: *Il ritorno dei naufraghi* nei lividi bagliori dopo un uragano che aveva strappato più vite e aveva suscitato una enorme impressione: in qualche modo si chiudeva per così dire il ciclo avviato cinquant'anni prima dal dipinto di Léopold Robert, quasi una sofferta tragica premonizione.

## 21. I "GRANDI" IN LAGUNA

Al di là del gran numero di pittori di seconda e terza fila che, all'esordio della bella stagione, popolavano e ingombravano con i loro cavalletti, con le tele e gli album e le tavolozze, le calli di Chioggia, quel che più colpisce di questa schiera erano alcune ineludibili presenze dei primi attori, cioè di protagonisti del calibro di Whistler e Sargent, Sorolla e Brangwyn, Cottet e Monet (lasciando perdere gli italiani e, tra questi, soprattutto i triestini, assidui frequentatori di quelle fondamenta e di quelle calli) a costituire l'aristocrazia di un così eterogeneo pseudo-movimento: presenze che lasceranno impronte profonde e certo non trascurabili in quell'ambiente che poteva poggiare, da una parte, sulla storia e la tradizione artistica 'alta' della vicinissima Venezia, dall'altra parte, sull'atmosfera, la luce, l'ambiente, i colori della pittoresca Chioggia – *piccola Venezia* per antonomasia –; nonché, infine, su una popolazione, cioè la gente – dai mocciosi ai pescatori, dalle verduraie alle pelatrici di noci e sbucciatrici di cipolle, dalle madri allattanti alle vecchie col rosario – che popolerà per decenni i dipinti dei nostri artisti, curiosi e compiaciuti. Incredibilmente, sarà poi un'altra isola lagunare, Burano, a insidiare e, per certi versi a soppiantare, la fama e il ruolo di Chioggia, come vedremo più avanti.

E Pieretto Bianco? ci si chiederà.

Prima di tornare al nostro eroe, vediamo di introdurre qualche altro nome del cast.

Senza dimenticare, in ogni riga e paragrafo di queste pagine, ciò che non possiamo (né vogliamo) dimenticare: la presenza e il ruolo della Biennale.



Joaquín Sorolla, *Passeggiata sulla riva del mare*, 1909  
Madrid, Museo Sorolla

## 22. FINALMENTE, LA BIENNALE. GLI IMPRESSIONISTI LATITANO

Nata nel 1895, la Biennale, che molti oggi ancora si ostinano a giudicare, almeno nei suoi primi anni, non molto diversa da un baraccone *pompier*, spalancò le porte sul mondo dell'arte e della cultura moderne e internazionali<sup>28</sup>. Certo, c'erano anche gli artisti ufficiali e già ben noti, presenti da anni in tutti i *salon* d'Europa e delle Americhe. Ma sull'acqua del Bacino di San Marco, nel grande edificio centrale e, presto, anche nei piccoli edifici distribuiti quasi a caso, sommersi nel grande verde dei Giardini pubblici, in quei Giardini sull'estremità orientale della città che i veneziani chiamavano e chiamano "napoleonici", si affolleranno intere culture artistiche, linguaggi di paesi quasi sconosciuti, aperture inaspettate che facevano inorridire i benpensanti e fornivano materia ai vignettisti satirici dei quotidiani e dei periodici locali. E tale sarà e resterà il successo della Biennale, che molti Paesi, insoddisfatti del doversi stringere nel presto angusto Palazzo centrale dell'Esposizione, frettolosamente intitolato "Pro Arte" e poi "Padiglione Italia", chiederanno e otterranno di dar vita a padiglioni nazionali, fino quasi a trasformare i Giardini stessi in una sorta di Città-giardino delle Muse. Questi padiglioni spesso saranno progettati da architetti di prim'ordine: da Ferdinand Boberg a Gerrit Thomas Rietveld, da Joseph Hoffmann a Otakar Novotny, da Carlo Scarpa ad Alvar Aalto ai BBPR<sup>29</sup>.

Venezia si svegliava finalmente da un troppo lungo letargo. E osava. E, cosa ancora più clamorosa, osava voltare le spalle ad alcuni dei movimenti d'arte più affermati e più cari al pubblico e al mercato, a cominciare dagli Impressionisti.

Questo non era un caso: Vittorio Pica, ispiratore occulto delle scelte critiche della Biennale, da dietro le spalle del gran maestro e ciambellano dell'operazione, Antonio Fradeletto, nominato da subito segretario generale della mostra, Pica, quindi, dapprima consigliere di Fradeletto, successivamente vice segretario e, infine, segretario a pieno titolo della struttura, lamentava in occasione delle primissime Biennali proprio l'assenza degli Impressionisti o, almeno, l'irrilevanza della loro presenza. La cosa va spiegata con due considerazioni distinte e, apparentemente, quasi contraddittorie. La prima riguarda il commissario francese del comitato di promozione dell'Esposizione che era il pur grande Pierre Puvis de Chavannes: uno dei padri nobili del simbolismo internazionale. Esagerando, si potrebbe affermare che nulla e nessuno era più lontano di lui dall'Impressionismo. La seconda considerazione riguarda proprio Vittorio Pica e la sua tutto sommato flebile protesta per quell'assenza (tant'è che egli si limitava a suggerire qualche nome, magari d'incisore, che

non avrebbe ugualmente accontentato gli appassionati ed estimatori dell'Impressionismo). Pica conosceva bene l'intero Ottocento francese, sia pittorico che letterario, ed era in contatto con importanti rappresentanti dell'intellettualità parigina, come i fratelli Goncourt. Ma era anche fortemente attratto dal mondo nordico, tanto da poter essere considerato l'ispiratore in tal senso delle primissime Biennali. E fu lui, non sembri un paradosso, a inventare la splendida formula della "Osessione nordica"<sup>30</sup> per (apparentemente) bollare l'eccesso di nordici e di imitatori italiani degli artisti nordici alla IV Biennale del 1901. Ma su questo si dovrà presto ritornare.

### 23. PROTAGONISTI

Riepilogando: la stampa e alcuni critici lamentano l'assenza di taluni grandi artisti e soprattutto degli Impressionisti nelle primissime edizioni della Biennale. Pica, come inviato speciale di riviste d'arte e consigliere occulto della rassegna, anch'egli, quasi sotto tono, lamenta quelle assenze e suggerisce di colmare questa lacuna appena possibile. Se mostra di lamentarsi di un'esagerata presenza di artisti nordici, egli, ancor più, si rammarica che gli italiani (soprattutto Veneti e Lombardi) rivelino una specie di sudditanza psicologica nei confronti dei Nordici (Tedeschi, Svizzeri, Scandinavi e così via). Chiama tutto ciò «Osessione nordica» in un suo celebre scritto, come si è appena detto.

Che cosa ricaviamo da tutto questo ragionamento? Che dentro la stessa leadership palese e occulta dell'Esposizione convivevano due linee critiche alternative. La prima linea potremmo definirla la più ufficiale (senza che questo rinvii a una ufficialità pompier, pur presente in mostra), favorevole ad un'arte per dir così già affermata e aggiornata, di stampo internazionale, sia dal punto di vista critico che, soprattutto, di mercato e che puntava proprio sulla galassia neo-impressionista in tutte le sue declinazioni francesi (e non francesi) che, soprattutto, poteva vantare un riconosciuto successo presso un pubblico di grandi possibilità economiche e sociali (basti pensare a Sorolla, Sargent, Zorn, Whistler, Brangwyn). Vi era poi la seconda linea: più sperimentale, ma anche più alla moda, di matrice variamente simbolista, con l'occhio rivolto preferibilmente a Böcklin e alla sua scuola. Questo filone era presente in forze sin dalla prima Biennale e avrà per anni una posizione di preminenza nelle esposizioni veneziane.



Antonio Negri, Caricatura di Antonio Fradeletto come leone marciano  
Biblioteca del Museo Correr © Fondazione Musei Civici di Venezia

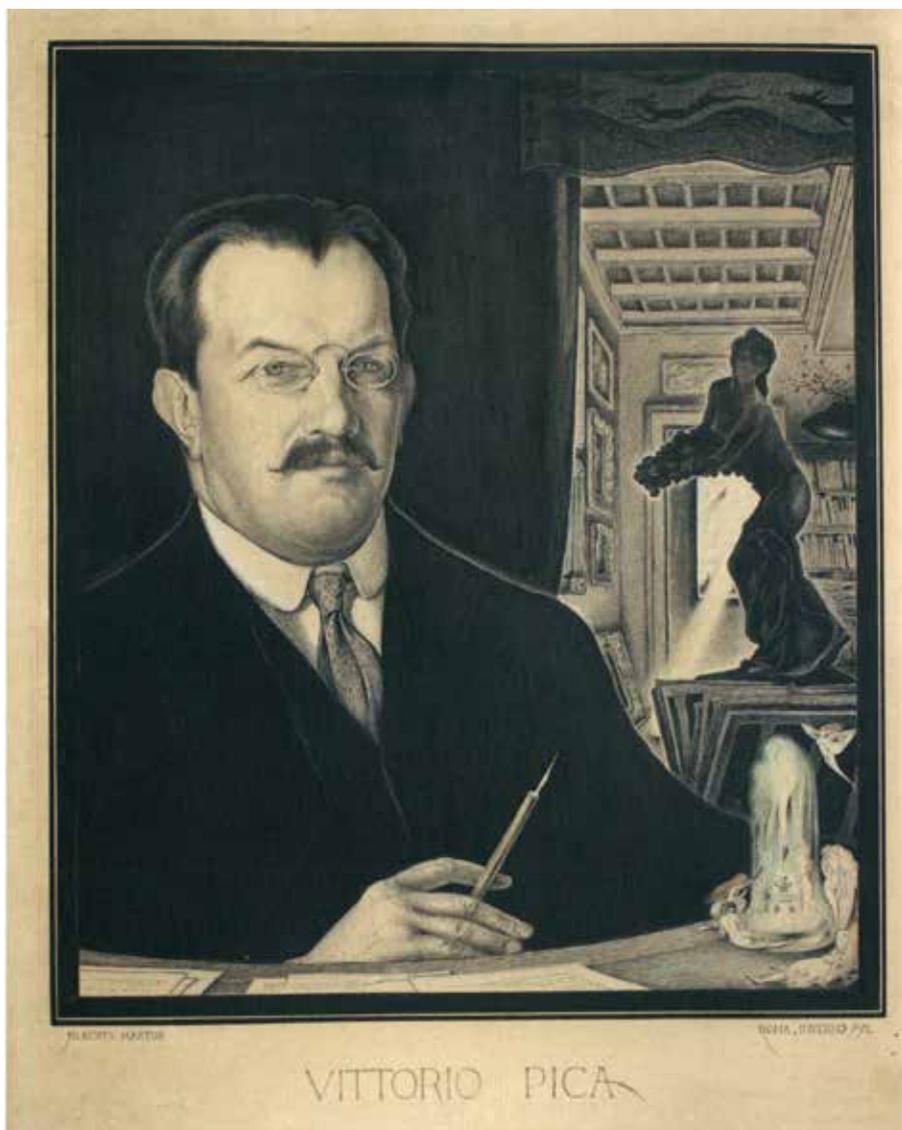


Alessandro Milesi, Ritratto di Antonio Fradeletto, 1930  
Venezia, Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna  
© Fondazione Musei Civici di Venezia

## 24. VITTORIO PICA

In tale panorama Vittorio Pica, generosamente francofono, faceva due (o tre) parti in commedia: adorava la pattuglia dei nordici e dei loro seguaci, fingendo nel contempo di lamentarsi per una loro eccessiva presenza; amava altresì i francesi che riteneva fossero stati sacrificati, fingendo di ignorare che la stessa Parigi al principio non guardava di buon occhio le fortune dell'esposizione veneziana che assai presto apparvero importanti, temendone forse la concorrenza. Un terzo incomodo si aggiunse prestissimo: la bagarre in famiglia portata dai giovani secessionisti di Ca' Pesaro, guidati dall'intransigenza critica e dal rigore di Nino Barbantini.

La rivalità Biennale-Ca' Pesaro è ben nota ed è stata più volte narrata, anche perché si trasformò da subito in uno scontro personale, anzi in un duello dai toni piuttosto forti e inconciliabili. In un suo poco citato volume uscito appena dopo la fine dell'ultima guerra (*Biennale, Venezia 1945*), Barbantini pubblica, tra molti altri scritti, la lettera che indirizzò a Fradeletto nel 1912 e che segnò forse il punto più aspro del loro scontro. Si tratta di un attacco frontale, reso più bruciante dal tono sarcastico che tutto lo attraversa, portato al Segretario generale, accusato di essere niente più che un incompetente, di gestire personalisticamente l'intera macchina biennale, di non conoscere e di non voler considerare in alcun modo le più recenti evoluzioni e acquisizioni dell'arte contemporanea in Italia e nel mondo, limitandosi a proporre maestri affermati ma oramai superati nel panorama artistico e culturale del momento. La lettera è feroce e addirittura offensiva e, va detto, sembra suddividere il mondo dell'arte basandosi quasi esclusivamente su criteri anagrafici. È anche, almeno parzialmente, ingiusta. Lo stesso Barbantini che stronca senza riserve le scelte della Biennale (e, quindi, di Fradeletto) recensisce con gradi elogi in saggi critici di quegli anni alcuni degli artisti condannati nel mazzo degli espositori ai Giardini. Il caso più clamoroso è forse costituito dalla splendida recensione che egli ha dedicato alla mostra personale di Klimt nella Biennale del 1910(31). Ma, come si sa, nella polemica si rischia sempre di lasciar da parte i ragionamenti e le sfumature a favore delle piattonate. È, invece, sincera e indignata, la lettera, quando prende le difese dei giovani artisti relegati a Ca' Pesaro che Fradeletto non aveva mai degnato nemmeno di una visita e di un minimo d'attenzione. Per essere sinceri va anche detto che se Fradeletto ha dei meriti (organizzativi, promozionali, di rapporti con artisti e istituzioni), la sua pressoché totale incompetenza dei fatti d'arte non può essere nascosta o negata costituendo, oltre a tutto, argomento di valutazioni e di discussioni (anche nella stampa)



Alberto Martini, *Ritratto di Vittorio Pica*, 1912  
Padova, Galleria Nuova Arcadia

fin dai primi anni dell'avventura biennalesca. Fortunatamente egli ebbe accanto, come già detto, un uomo come Vittorio Pica che era, al contrario, un critico e letterato di solide conoscenze e di indubitabili competenze.

## 25. UN OCCHIO SULLA BIENNALE

Vediamo allora cosa significò e che impatto ebbe su Pieretto Bianco l'incontro con un tale panorama artistico e culturale.

Che cosa colpì l'attenzione e la fantasia di Pieretto e di quanti amici che come lui e magari con lui si recarono a visitare la prima Biennale?

Il catalogo dell'esposizione ce lo illustra chiaramente. Tedeschi di varia estrazione e tendenza, Scandinavi e Baltici sono, nell'insieme, i dominatori della scena e i loro soggetti attraggono in maniera irresistibile. Sull'onda dei loro mari si ricompatta anche il filone pittorico più vitale e giovanile dei nostri protagonisti: dal Grande Nord a Chioggia e a Burano, passando magari per Pont-Aven e la Bretagna, si viene delineando l'impasto culturale e l'orizzonte estetico delle Biennali anteguerra. Naturalmente, soprattutto dopo le critiche più o meno aspre che avevano accolto le primissime edizioni della mostra (e che non avevano tuttavia smorzato o intaccato le fortune dell'esposizione), l'orizzonte delle presenze viene progressivamente ampliato e articolato, ma, nella sostanza, l'impatto complessivo non perde i caratteri che lo avevano contrassegnato sin dall'inizio.

In un panorama tanto variegato e complesso dobbiamo anche noi dedicarci brevemente a tentar di dipanare il groviglio di fatti, sensibilità, intenzioni, ricerche – e uomini – che ci porteranno dritti al punto, al dipinto magistrale che ci ha stregato, come allora i pescatori di Michael Ancher e Oskar Björck e le spiagge di Peder Severin Krøyer stregarono i nostri eroi. Ma dovremo anche allargare il nostro orizzonte a comprendere altri protagonisti: da Sorolla a Zorn, da Frank Brangwyn fino a Ettore Tito.

## 26. AI GIARDINI: DALL'ESPOSIZIONE NAZIONALE ALLA BIENNALE

Il 30 aprile del 1895 viene, quindi, inaugurata la prima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, che è subito per tutti La Biennale. Come si sa, il pretesto che aveva fatto sì che idee e propositi nati o portati fin da lontano si concretizzassero in un evento speciale erano le celebrazioni del venticinquennale delle nozze del re Umberto di Savoia e di Margherita, abilissima comunicatrice e amatissima sovrana. Tale scadenza era il 1894, ma le difficoltà organizzative e la verifica delle disponibilità di bilancio del Comune



fecero slittare di un anno la data di quella che si rivelerà una delle scelte più coraggiose e innovative della politica veneziana. Certo, c'era stata alcuni anni prima (1887) una rassegna artistica ma, come quelle che l'avevano preceduta in varie città d'Italia, si era trattato di una manifestazione *nazionale*, che aveva avuto per altro il merito di inventare e utilizzare appunto la localizzazione in Venezia più suggestiva e panoramica, quella dei Giardini pubblici, pur con varie limitazioni organizzative e ambientali, prima fra tutte quella che non si dovesse – come fu prescritto – tagliare nemmeno un ramo delle finalmente rigogliose piante di alto fusto che ornavano il più vasto verde pubblico di sempre in città. C'era infatti bisogno di dar vita a un immenso baraccone di legno, stucco e altri materiali leggeri e precari dove allestire le sale espositive. L'accortezza dell'ingegnere in capo del Comune, Enrico Trevisanato, non solo raggiunse lo scopo di rispettare e far rispettare le regole per via di rendere intangibile il verde, ma dettò anche, per così dire, la linea di sviluppo dei possibili e probabili ri-utilizzi futuri di un'area che si rivelò perfetta per lo scopo. Non erano mancate proteste e contestazioni, né – come sempre a Venezia – proposte alternative. Queste furono rigettate, mentre le proteste (si diceva che l'immenso capannone articolato in più bracci toglieva a chi passeggiava nei viali del giardino la vista sul bacino di San Marco) furono tacitate assicurando circa la durata assai ridotta della struttura che, in realtà, si iniziò a demolire puntualmente sotto la pioggia il giorno immediatamente successivo alla fine dell'Esposizione. Un'ultima osservazione: per 'alleggerire' la presenza piuttosto tozza della struttura, era stato affidato a un giovane architetto udinese che stava affermandosi nel panorama veneto e mitteleuropeo il compito di decorarne la fronte sul Bacino in stile classicheggiante, ma adattato alle moderne cadenze Grande Expò e alleggerito con pennoni, bandiere e altri ammennicoli festosi e multicolori, curandone l'ingresso trionfale e la biglietteria e realizzando un originale chiosco rotondo riservato agli artisti. Si trattava di un professionista che già abbiamo evocato, destinato a un radioso avvenire in Italia e sulle rive del Bosforo: Raimondo d'Aronco<sup>32</sup>.

Era del tutto logico che la Biennale si avvallesse di questo precedente dell'Esposizione nazionale, anche se i risultati conseguiti da questa non avevano

Le due facciate del Palazzo dell'Esposizione Artistica Nazionale in "Venezia e l'Esposizione Artistica Nazionale", 1887

alla fin fine accontentato le aspettative, né per quanto riguarda la rassegna di materiali presentati -molto eterogenei, anche qualitativamente-, né le vendite che furono troppo limitate ad oggettistica d'arredo più che alle opere d'arte in senso stretto. Ma quel che mutava – profondamente – la nuova iniziativa era la dichiarata ambizione *internazionale* dell'evento: essa fu bandita e sbandierata con grande impegno comunicativo e trovò la più che ribadita conferma nella nomina di un comitato promotore dichiaratamente internazionale, con uomini affermatosi nelle rassegne più prestigiose e di maggior credito nel panorama artistico dei vari paesi di provenienza. Si trattava infatti di artisti celeberrimi i cui contatti personali garantivano il più delle volte circa la serietà della rassegna veneziana. La organizzazione dell'Esposizione era invece in mano a un gruppo minuscolo di persone tutte legate al sindaco Riccardo Selvatico, guidate da un uomo dinamico e di indubbia reputazione non solo locale, il professore di letteratura italiana e poi parlamentare Antonio Fradeletto che già ha fatto la sua comparsa in queste pagine; importante anche la presenza del matematico, assessore del Comune, docente a Padova e Venezia e presidente di molte importanti istituzioni cittadine, oltre che cognato del sindaco Selvatico, Giovanni Bordiga; anche il direttore amministrativo di questo piccolo ufficio, Romolo Bazzoni, si mobilitò con buon entusiasmo per la riuscita della neonata Esposizione di cui raccontò poi le iniziali traversie in un gustoso libretto. Il loro impegno fu certamente premiato.

Pare, per testimonianze concordi di protagonisti e osservatori loro vicini, che il gruppetto si ritrovasse a sera con strumenti tecnici elementari (cartoncino, forbici e colla...) a disporre virtualmente sulle pareti delle sale del Padiglione della mostra, riprodotte in scala, le sagome dei dipinti mano a mano che si aggiungevano alla lista degli accettati. Leggende forse; ma più che credibili, solo che ci si affidi al *modus operandi* di quel tempo e di quelle personalità.

il Padiglione "Pro Arte" ai Giardini per la prima Biennale del 1895  
In alto, il progetto De Maria-Bezzi e, sotto, la realizzazione (Foto d'epoca)



## 27. L'ESPOSIZIONE NAZIONALE, 1887

Un cenno va fatto all'ambiente e alle strutture destinate all'Esposizione. Abbiamo lasciato i Giardini pubblici in corso di essere liberati dalla ingombrante presenza del lunghissimo capannone in legno (circa cinquecento metri di fronte sul Bacino di San Marco più i bracci perpendicolari che lo completavano) della Esposizione del 1887. Esso lasciava però un precedente assai utile come dato di partenza e come suggerimento di massima per il nuovo insediamento: il tracciato degli assi portanti dentro lo sviluppo ancora tardo romantico cui erano stati condotti in successivi interventi i Giardini, realizzati in epoca ancora decisamente neoclassica dall'architetto Giannantonio Selva per volontà – e relativo decreto – di Napoleone. Era stata intitolata al figlio di Bonaparte, il viceré d'Italia Eugenio Beauharnais, donde il nome di via Eugenia (oggi via Garibaldi), la grande strada che dalla fine della riva degli Schiavoni conduce alla monumentale esedra a pilastri rustici d'ingresso al giardino, strada ottenuta con la copertura a volta dell'ampio rio di Sant'Anna. Il padiglione Pro Arte era stato messo frettolosamente in piedi con materiali leggeri (legname vario, stucco e decori classicisti assemblati secondo il gusto ottocentesco) su un progetto piuttosto retrò elaborato dai pittori Mario De Maria e Bartolomeo Bezzi. La facciata prestò il fianco a molte critiche e fu oggetto di ironie, vignette satiriche e lazzi che mescolavano le notizie che filtravano dal Comune circa difficoltà organizzative, di bilancio e di scelta delle opere con la oggettiva precarietà politica della Giunta, sconfitta alle elezioni amministrative e, quindi, in procinto di sloggiare, lasciando il posto a una nuova maggioranza.

## 28. I GIARDINI

A proposito del Padiglione va però riconosciuto un non piccolo merito agli organizzatori della Biennale rispetto a quelli della Esposizione nazionale di cui si è più sopra parlato. La preoccupazione di Selvatico, Fradeletto & C. è sempre stata quella di mimetizzare nel verde le costruzioni della Biennale, soprattutto il Padiglione centrale è stato arretrato fino a inglobare il vecchio edificio della Cavallerizza, abbandonando, quindi, l'affaccio diretto sul Bacino di San Marco che aveva, come si ricorderà, raccolto critiche piuttosto pesanti. Fu invece conservata la grande croce formata dal viale trasversale e da quello verso il Padiglione. Negli anni successivi questo ordinamento è stato più volte sacrificato alla necessità di dar vita e spazio a molti dei padiglioni nazionali. Nonostante queste inevitabili deroghe ai principi originari, i Giardini, divenuti



L'inaugurazione del busto in bronzo di Riccardo Selvatico ai Giardini della Biennale, opera di Pietro Canonica, 25 aprile 1903  
Foto d'epoca

nel frattempo nella comune coscienza dei non-veneziani come Giardini della Biennale, continuano a costituire un polo ineludibile della vita e della realtà cittadina, rafforzato ed enormemente ampliato da quando anche l'area storica e strategica dell'antico Arsenale si è aggiunta con la qualità e l'autorevolezza delle sue architetture e dei suoi spazi al tradizionale profilo planimetrico dedicato all'esposizione.

### 29. UN'ALTRA LAGUNA. PIERETTO BIANCO IN CAMPO

Mentre la Biennale muoveva i suoi primi passi, si affermava in laguna il doppio fenomeno artistico e culturale che avrà differenti sviluppi, ma che segnerà in maniera inconfondibile l'orizzonte artistico tra gli anni finali del XIX e quelli di esordio del XX secolo. Artisti di differente origine e provenienza e di non meno variegata collocazione nell'universo articolatissimo e mutevole della pittura moderna, sono sedotti dal fascino delicato della laguna, delle sue luci e dei suoi colori da un lato e della sua gente, dall'altro. Un mondo incantevole e 'diverso', separato, genuino e primitivo, incontaminato nelle sue manifestazioni di fede e religione, usanze e tradizioni, lingua, addirittura, amabilità di caratteri, ospitalità e generosità.

Toccherà per prima a Chioggia, come abbiamo anticipato, essere "scoperta" e frequentata da un flusso continuo e internazionale di artisti, poi sarà la volta di Burano.

Su queste lunghezze d'onda (dove si ritroveranno anche i nostri giovani triestini e giuliani) nasce una nuova informale 'scuola' di pittura o, almeno, una tendenza, una corrente, una diffusa sensibilità: spesso, tra gli artisti locali, non certo nei visitatori stranieri, l'embrione di un linguaggio pittorico originale.

La cosa è non solo interessante, ma curiosa nelle sue componenti d'origine e nella fortuna che essa ebbe, coagulando mondi e avvicinando lontananze, rivelando, come appare sempre più evidente, una sorta di *koinè* pittorica sia nel corpo materiale e nelle viscere stesse della pittura, sia nelle tematiche e nelle emozioni condivise o affini.

Gli esordi pittorici di Pieretto Bianco non sono molto diversi da quelli di un certo numero di suoi contemporanei in uscita, ciascuno con esperienze formative diverse o vissute diversamente, dall'Accademia di Belle Arti di Venezia. Ecco allora vedute della città, il Canal Grande, o la Piazzetta con la Piazza, Palazzo Ducale e il campanile, o il ponte di Rialto; il movimento dell'acqua rotta dal remo, riflessi di palazzi, qualche donna avvolta nello scial-



Pieretto Bianco, *Canale di Chioggia*, 1900  
Rovereto, Museo Civico

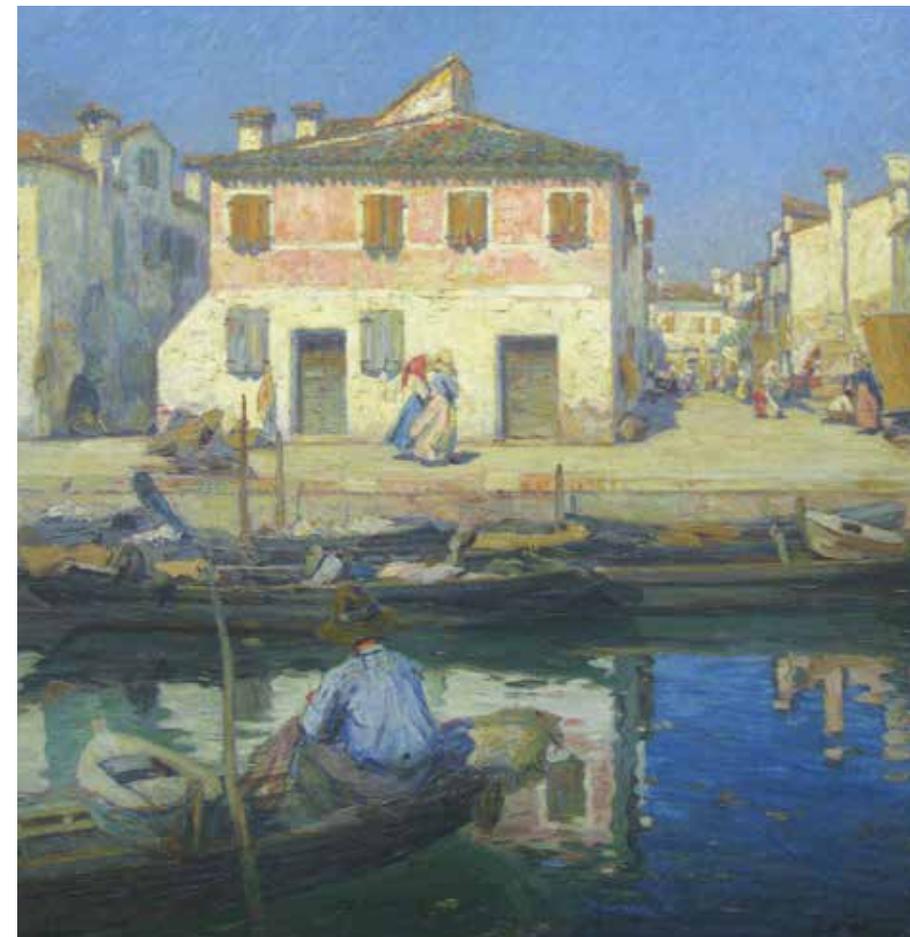


Pieretto Bianco, *Les meilleurs souvenirs*, 1902  
Collezione privata

le che cammina su una fondamenta; più impegnativo un canale di Cannaregio con il ponte dei tre Archi e un festone di biancheria stesa ad asciugare: non molto di più di cartoline e souvenir per turisti. Sulla scia di Luigi Nono o di Cesare Laurenti ecco interni di chiesa e donne in preghiera, mentre il ritratto di un anziano violinista ha qualche maggior attenzione a rendere uno stato d'animo o forse un carattere.

Tochiamo oramai il 1897 e registriamo una svolta. Due anni prima c'era stata la Biennale di esordio. Pieretto l'aveva certamente visitata; nel '97 ai Giardini c'è però anche lui. Come artista, questa volta, non come visitatore o curioso.

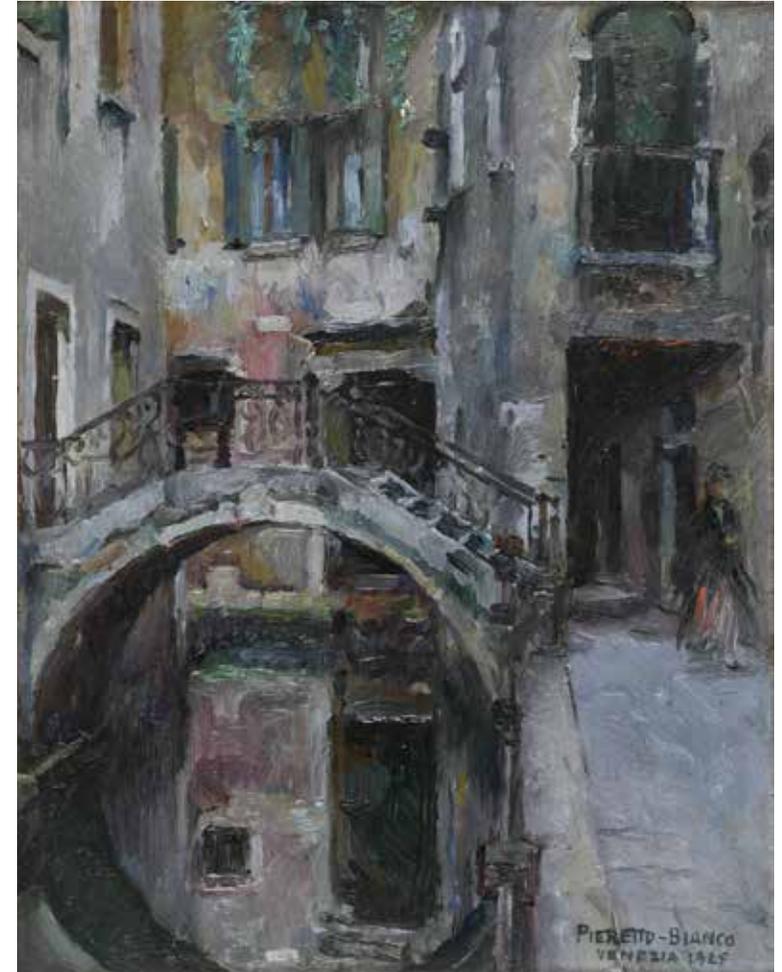
Ma che cosa aveva visto proprio nel '95?



Pieretto Bianco, *Burano - sole d'estate*, 1904  
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea



Pieretto Bianco, *Casa azzurra*, 1910  
Trieste, Civico Museo Revoltella



Pieretto Bianco, *Rio del Rimedio*, 1925  
Padova, Galleria Nuova Arcadia

All'inaugurazione ci sono il re e la regina e, ovviamente, tutte le autorità civili e militari. Sindaco e assessori però non ci sono: Selvatico aveva declinato la proposta del nuovo sindaco, Filippo Grimani, di restare presidente dell'Esposizione. Ma accetta, Selvatico, di tenere un breve discorso introduttivo (ce ne restano più copie, di mano dello stesso Selvatico, con cancellature e correzioni). Anche il Patriarca Sarto latitava. Stava infatti montando lo scandalo, da lui stesso avviato, attorno al grande dipinto di Giacomo Grosso, *Supremo convegno*, che pretendeva di far ritirare ritenendolo osceno, con il risultato di farlo esporre in una saletta appartata pare esclusa ai minori, espediente adottato anche dopo che una commissione, appositamente nominata e presieduta dallo scrittore cattolico Antonio Fogazzaro, si era espressa favorevolmente sul dipinto. Dopo qualche mese il *Supremo convegno* perirà in un incendio durante un tour propagandistico negli Stati Uniti (ma gli scandali hanno sempre giovato al successo dei dipinti e dei loro autori, purché non finiscano bruciati!).

### 30. PROTAGONISTI I TEDESCHI. ARNOLD BÖCKLIN

Quella del '95, la prima, fu una Biennale importante e con grande successo di pubblico. Importante perché, nonostante le critiche dell'ambiente degli artisti locali, appaiono già compiutamente definite alcune linee portanti, che rimarranno come patrimonio qualificante anche delle successive rassegne<sup>33</sup>. Il dato forse più evidente e macroscopico, sottolineato dagli osservatori e dai critici, è quello – come abbiamo anticipato – della massiccia presenza di artisti provenienti dalla Germania e dal nord Europa. Si trattava di certo di una scelta, non del caso. Questa scelta è riconducibile a fattori contingenti, primo tra tutti la collocazione politica dell'Italia triplicista di allora, come si è sempre detto e, quindi, dai non cordialissimi rapporti con la Francia per ragioni riconducibili alle ambizioni coloniali di un Paese, l'Italia, alla ricerca di spazi nordafricani, ambizioni frustrate dalla maggiore esperienza e intraprendenza francesi (si rammenti il bruciante *schiaffo* di Tunisi). Si deve anche considerare il momento felice vissuto da alcuni protagonisti, in pittura, di un'arte politicamente "schierata", che si manifestava da una parte in una massiccia produzione di ritratti ufficiali di notevole qualità e successo (si pensi ad artisti come Thoma, Lenbach e Liebermann) e, dall'altra parte, nella affermazione della pittura classicista e mitologica, con forti venature simboliste, paniche e mediterranee, di un immaginario seducente e policromo, giovanile e a tratti scanzonato, ben diverso, per altro, dalle contemporanee e compassate rivisitazioni greco-latine, in composizioni eleganti e filologiche, ammiccanti e ma-

liziose, talvolta nostalgiche e tal altra gelide, di artisti ufficiali e affermati alla Lawrence Alma-Tadema e soci.

Il successo, poi, di alcuni filoni suggestivi e intellettualistici aveva fatto dello svizzero-tedesco Arnold Böcklin un maestro, un guru, quasi un *maître à penser*, che vantava uno stuolo di seguaci che ne condividevano con convinzione principi e linee artistiche e critiche, quasi abbeverandosi al suo pensiero. Pur partendo dal romanticismo tedesco di marca friedrichiana, Böcklin approda presto alle sponde del Mediterraneo, popolandone le acque di miti e creature fantastiche, di esseri primitivi, anfibi e mutanti, che ne abitano le acque e i boschi. Puntando, quasi naturalmente, verso il nord, la scuola böckliniana andava poi coniugando gli sfrenati giochi marini di nereidi, tritoni e sirene, tra le schegge e le schiume di rocce e faraglioni, con le scene sospese e mute di riti lustrali che animano i boschetti, i corsi d'acqua, le forre, i canneti, tra suonatori di flauti e di cetre, seguaci di Pan, fauni lubrici, caproni e centauri, protagonisti di una vita senza tempo (anzi: *prima* del tempo), in un mondo fatto di ferinità e di violenza quasi animale, di rapimenti e battaglie, come un interminabile poema o come un fregio marmoreo che sempre si rinnova e che talora appare come una realtà informale e ancora acerba, da cui solo più tardi scaturiranno i miti della classicità greca e romana.

### 31. ANCORA TEDESCHI

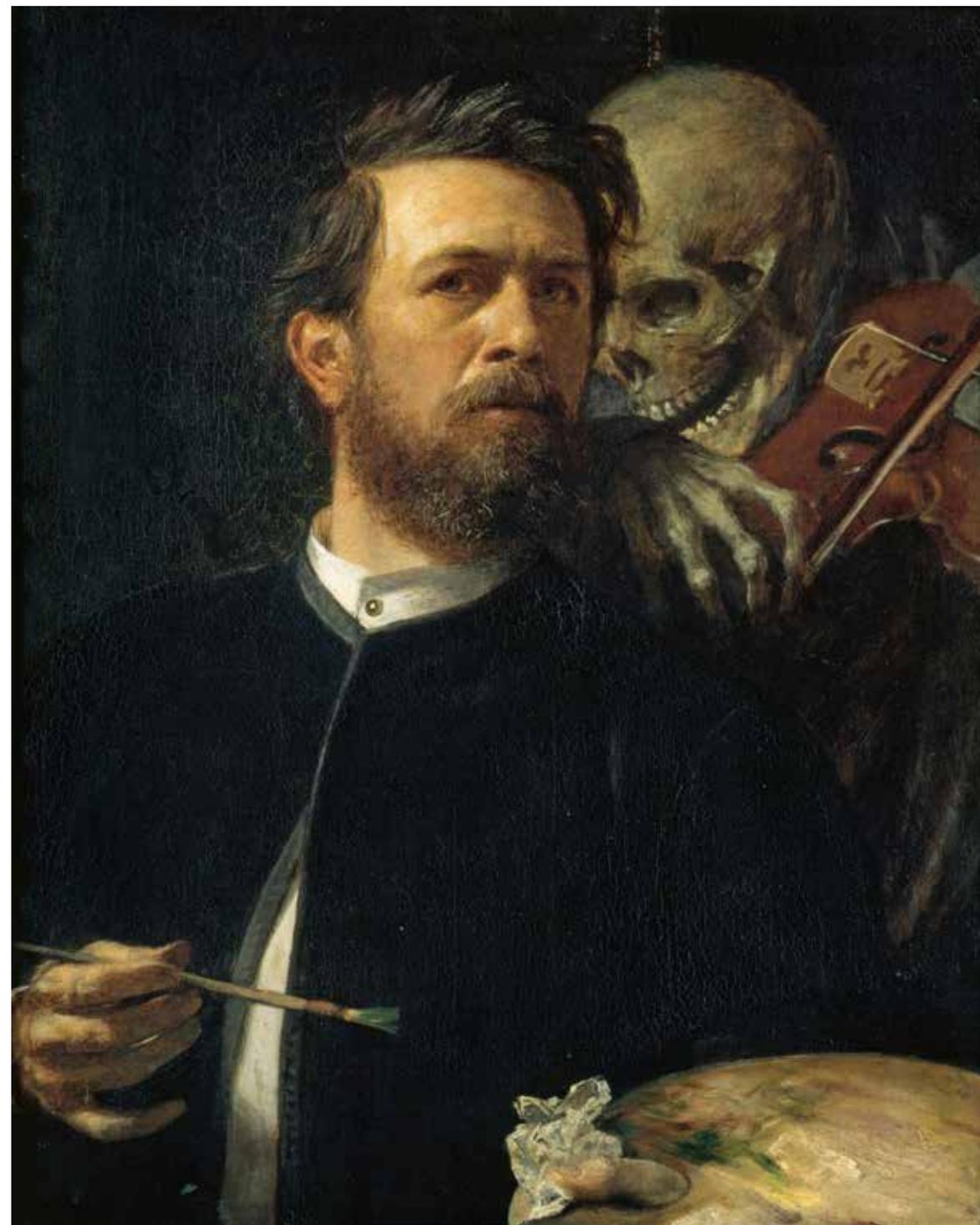
E tuttavia in Böcklin c'è molto di più. Soprattutto si agita ed urge l'esplosione imminente e quasi differita a fatica della *modernità*. E si profila sempre più insistentemente, in Germania soprattutto, il mito ambivalente della Grecia sia classica, filosofica e platonica che quella, presocratica, omerica e panica; anticipazioni visionarie e ancora letterarie o filosofiche, avvisaglie, però, di movimenti dello spirito e, più, di teorie ideologiche e politiche inquietanti e minacciose.

Böcklin e i suoi stessi seguaci, tra tensioni e scoperte, tra simboli di morte e aneliti di vita, mostrano i segni indelebili di una *melanconia* sconfinata, o forse di una insopprimibile *nostalgia* per una età dell'oro ingenua e innocente, senza il peccato, né il rimorso, ma segnata da un lancinante senso di inadeguatezza esistenziale. Si tratta di versanti psicologici che sono all'origine della loro singolarissima esperienza creatrice e che sono quasi necessariamente connessi e condizionati al loro essere *nordici*.

Ma, al di là di questa che potrebbe essere considerata una constatazione banale, va detto che un universo intero di saperi, di passioni, di attitudini mentali, di principi etici, di slanci e di disillusioni, di fantasmi e di incubi at-

traversa e dà sostanza ai loro linguaggi e alla loro ricerca e che, comunque, in questo magma ribollente e insieme glaciale alberga una tensione ineguagliata e un limpido riflesso di infinito. L'esito del loro itinerario terreno, itinerario che li porta ricorrentemente quanto ineluttabilmente sull'orlo dell'abisso (si pensi ad artisti come Diefenbach o Schneider o Zwintscher, anche senza toccare il grandissimo Max Klinger), potrebbe apparire a un certo punto davvero drammaticamente antitetico a quanto sin qui affermato, ma è certo anche che un travolgente afflato spirituale ne integra le fisionomie e ne disegna i profili. È ancora Vittorio Pica a cogliere la natura di un tale fenomeno. Lo rilevava con chiarezza recensendo la terza Biennale di Venezia, quella del 1899: "Presso verun'altra Nazione d'Europa vi è stato, al certo, in questo ultimo ventennio, un più febbrile sviluppo d'attività artistica di quello che si è avuto in Germania e che ci hanno rivelato le recenti mostre di Monaco, di Dresda, di Berlino e anche di Venezia". Già due anni innanzi, lo stesso Pica, riferendo della insoddisfacente presenza di Böcklin alla Biennale, aveva affermato che l'artista basileese "nella sua robusta e spirituale genialità nordica, può ben essere considerato come della stessa schiatta di Wagner e di Ibsen". Accostamento, questo, di grande acume e di sorprendente modernità. Il panorama, il nostro panorama, comincia così a popolarsi di personalità e di concetti: ma, se occorre attenzione per non fare di ogni erba un fascio, è anche impossibile non mettere in relazione diretta con costoro anche Ibsen e Strindberg. E ribadire ancora una volta che la figura e l'opera di Arnold Böcklin sono lo snodo imprescindibile per l'arte di questi decenni e che da lui discendono in maniera più o meno diretta seguaci e discepoli, sia delle tematiche trattate, sia del linguaggio criptico e immaginifico che le supporta, sia della svolta impressa al magmatico filone del simbolismo, della linea Moreau-Flaubert-Huysmans come di quell'altra linea, forse più moderna e vitale, Baudelaire-Redon-Kh-

Arnold Böcklin, *Autoritratto con la Morte che suona il violino*, 1872  
Berlino, Alte Nationalgalerie



nopff. E si potrebbero aggiungere ancora altri sviluppi fino a giungere al filone Klinger-von Stuck-De Chirico.

### 32. ANCORA BÖCKLIN (E KLINGER)

È quindi il mondo tedesco (almeno nella percezione di una significativa parte della critica coeva) ad animare la scena artistica europea di fine Ottocento, più della tarda e stanca stagione dell'impressionismo francese<sup>34</sup>. Nonostante ciò, anche in questo caso, diremo che il passaggio di tutti gli artisti, i letterati, i poeti e gli intellettuali sotto la Tour Eiffel – che proprio nel 1889 viene costruita tra l'attonito stupore del mondo intero – rimane, comunque, un dato irrinunciabile e determinante sotto ogni angolatura. Così come la ancora vitale e diffusa sensibilità simbolista in tutte le sue differenti accezioni e declinazioni – dal visionarismo eroico di Moreau o di Sartorio, all'intimismo miniaturizzato di Redon o, magari, di Alberto Martini – fornisce materia e linguaggi a una parte forse maggioritaria degli artisti in campo e acclamati.

Il panorama culturale che andiamo a descrivere diviene tuttavia, più complesso e più fragile, è sovente marcato di insicurezze e, talvolta, di dolorosa 'perdita del centro'. Le contaminazioni trionfano, le riprese e i rimandi tra poesia e pittura, tra musica e letteratura, tra teorie filosofiche ed estetiche e percorsi mistici ed esoterici non si contano. I racconti di Poe, le liriche di Baudelaire, le narrazioni di Flaubert, di Huysmans, di de Musset dialogano tra loro e con le incisioni di Max Klinger, di Rops, di Redon o con la musica di Brahms, di Wagner, di Malher o con i dipinti di von Stuck, di Klimt, di Kokoscha: si potrebbe continuare quasi all'infinito. Un posto del tutto speciale spetta, però, al ruolo esercitato da Charles Baudelaire: sui suoi *Fleurs* oltre a Redon o Rops o Klinger lavora una legione intera di artisti, illustratori, commentatori, esegeti come si trattasse di un testo sacro. Perché, in effetti, quei versi rivestono una sacralità laica genuina e profonda, dolente e lirica, alchemica e nera; essi traggono dalle viscere e dall'intelletto quanto di più possa evocare e suggerire l'incontro con un passante, una prostituta, la carezza della folla, la luce che si spegne o il suono nelle notti d'inverno delle campane "qui chantent dans la brume". Un senso cosmico e insieme minuscolo, in cui si avverte la percezione dolorosa di un *infinito* che scompare, ma dando alla luce il mondo che si spalanca alla *modernità* senza alcuna rete di salvataggio o uscita di sicurezza.

Spetta una volta di più ad Arnold Böcklin rompere un cerchio che rischia, pur nella sua ricchezza e pervasività, una ripetitività manierata o una sorta di silenziosa consunzione.

È appunto un'opera del basileese *L'isola dei morti* ad introdurre un immaginario tutto volto al drammatico, ma a suo modo pacificato protagonismo della nera signora dei destini. Il soggetto era stato preceduto di alcuni anni da un altro enigmatico e programmatico dipinto di Böcklin *L'Autoritratto con la Morte che suona il violino*. Icone, questi dipinti, troppo celebri e commentate, indagate e decifrate perché sia necessario ulteriormente parlarne. Ma una circostanza va sottolineata: Böcklin non è presente alla prima Biennale: proteste. Alla seconda è presente con quattro soli dipinti. Pica non è soddisfatto: due sono a suo giudizio di scarsa qualità tanto da provocare nella retina del visitatore una "impressione repulsiva"; fortunatamente le altre due consentono di farsi un'idea della sua pittura. L'artista muore a Fiesole nel gennaio del 1901: l'intero mondo dell'arte ne è colpito come di una ferita insanabile. La Biennale dello stesso anno gli rende omaggio con una raffazzonata rassegna di dodici tele che deve essere smontata poco dopo l'inaugurazione per consentire alle opere di confluire nella grande retrospettiva organizzata a Basilea nel giugno successivo. Una personale di Böcklin sarà proposta in Biennale nel 1926.

### 33. MODERNITÀ TEUTONICA

Abbiamo poco sopra affermato che dietro e sopra il pensiero di questi artisti (Böcklin in testa a tutti) si staglia e avanza quel che è più di un semplice concetto astratto o di una elucubrazione filosofica per assurgere a un universo di senso e a ineludibile condizione esistenziale.

È l'orizzonte e il portato della *modernità*, che tormentò allora e interroga ancor oggi chi s'affacci a osservare e indagare quel passaggio di secolo, di cultura, di modelli che ha a sua volta plasmato ogni presente. Abbiamo nominato Max Klinger: nel nostro discorso egli figura come uno snodo essenziale, sia in rapporto alle stagioni e alle generazioni passate, sia nella proiezione verso il futuro. Quello che De Chirico definisce "artista moderno per eccellenza" sciorina una libertà concettuale e linguistica sconosciuta, accostando tradizione classica, materiali dell'onirico e dell'inconscio, spunti naturalistici, geniali forzature fantastiche, segni del vivere moderno e vere e proprie dimensioni ludiche. Ne risulta una infinita catena di oggetti e simboli, citazioni favolistiche, reperti anatomici, fantasie infantili, animazione di oggetti inanimati, allusioni erotiche, divagazioni, *rêveries*, con un ritmo compositivo in cadenza musicale scatenata, con accelerazioni improvvise e altrettanto repentini fermo-immagine. S'è detto *musicale* e non per caso: egli utilizza infatti la terminologia musicale nei cicli di opere e nelle singole tavole. Nella *Brahmsphantasie* dell'*Opus XII*, che scandisce in quarantuno pagine lo snodarsi maestoso e

possente della partitura di Brahms, entrano molte delle figure archetipiche del mondo klingeriano, in sintonia perfetta e drammatica tra antichità ancestrali e modernità dell'oggi. Eros e Thanatos si contendono corpi e destini, giovinezza e decadimento, lande desertiche e pianure lussureggianti, mentre imprese e disavventure di Prometeo, eroe-simbolo del progresso e dell'affrancamento degli umani dal giogo di *Ananke*, ci trascinano in un vagare errabondo apparentemente senza senso e destinazione.

La commedia umana di Klinger si sviluppa con andamento rapsodico nelle sue molte raccolte di incisioni, acqueforti, acquetinte ma possiede una unitarietà e una compattezza straordinarie, traversate da illuminazioni misteriose, approdando a lande tranquille come di un eden fuori del tempo, altre volte travolte nel gorgo di abissi degni del Maelström; ma la lucidità demiurgica dell'artista riporta ogni volta il suo scafo in porti sicuri. L'ironia della sua scrittura è una di queste certezze: là i personaggi del mito, Amore e Psiche, le favole delle *Metamorfosi* di Ovidio, i Centauri in caccia nella brughiera di Böcklin si incontrano altrove con i gentleman al pattinaggio, un marito geloso e una corsa in fiacre, dando vita a un mondo di inarrivabile e raffinata visionarietà, di salutare *understatement*, di arguzia laica e fantastica.

Questo è il volto mondano, laico e borghese del nostro passaggio del secolo. Ma vi sono altri e non meno inquietanti atmosfere e segrete pulsioni che spingono gli artisti verso uscite forse inattese: è il volto oscuro, maledetto, ancorché anch'esso possieda strumenti per accedere a universi e conoscenze superiori, inaccessibili al profano, occulte e gnostiche, devianti e forse sataniche. Parliamo di Klinger, ma si potrebbero estendere molte di queste riflessioni e considerazioni ad altri artisti che accompagneranno la vita della Biennale con continuità e sistematicità per vari decenni, fino a toccare le differenti avanguardie dei primi trent'anni del Novecento, marcando un influsso significativo e talora contraddittorio nei confronti dell'arte italiana e animando un dibattito critico ricco di polemiche e contrasti anche profondi (poi sarà il buio della tirannide a far sprofondare l'arte e ogni manifestazione del pensiero, della ricerca e della ragione stessa nella notte più tragica che la storia dell'umanità abbia mai conosciuto).

#### 34. L'EXPLOIT DEGLI SCANDINAVI

Le nostre riflessioni son destinate ad espandersi come cerchi nell'acqua.

Il ruolo della cultura tedesca appare a questo punto ineludibile, come aveva preconizzato e poi documentato il nostro Vittorio Pica. In una linea critica che, partendo dalle smaglianti fortune del maestro di Basilea, coinvolgeva de-

cisamente, in maniera più o meno intensa, tutto il mondo tedesco toccando Austria, Baviera e Prussia, Svizzera, per poi estendersi ai paesi fiamminghi, quindi i paesi Baltici ed il mondo scandinavo, dalla Danimarca alla Svezia, quindi Norvegia e Finlandia.

Ecco il corto-circuito dei nomi che valgono a supportare questa sensazione, ancor prima che essa trovi una ufficiale sanzione nell'articolo di Pica del 1901, dove egli esporrà la sua 'teoria' circa la presunta "ossessione nordica" di cui abbiamo a lungo ragionato e che avrebbe colpito in particolare anche gli artisti italiani (soprattutto Veneti e Lombardi, come egli con una notazione ironica precisa)<sup>35</sup>. Non si tratta di una *corrente* estetica o di un compatto schieramento linguistico, piuttosto di una sensibilità, di una attitudine empatica, di una specie di emozionante sorpresa. Salgono qui alla ribalta, dopo i Tedeschi, i paesi Baltici e in maniera ancor più decisa nella sua sostanziale unitarietà, pur con le indubbie caratterizzazioni nazionali, il mondo scandinavo dalla Danimarca alla Svezia, dalla Norvegia alla Finlandia.

Oltre le terre di mezzo – qui s'intende quelle tedesche, di cui Pica lamentava, più o meno sinceramente, come si è visto, la straripante invadenza in Biennale – si estendeva la non meno vasta, ma forse più misteriosa e inaspettata realtà geografica, culturale e psicologica del vero e grande nord; dallo Jutland fino al circolo polare artico e oltre. Da qui giungevano la novità, la spontaneità e l'ingenuità dei *Pittori scandinavi*, come esordiva la rassegna de *L'Arte mondiale a Venezia [terza Biennale]* di Pica. Arte, questa del nord "che tante simpatie e tanti ardenti entusiasmi si seppe meritamente guadagnare nelle due antecedenti mostre artistiche veneziane".

Prima di continuare su questi ragionamenti, avvertiamo che siffatta presenza ci fu e in termini davvero inusuali. Prendiamo solo la prima Biennale. Gli Scandinavi presenti sono Ancher, Bergh, Björck, Kröyer, Gude, Koisto, Larsson, Mesdag, Petersen Mols, Munthe, Niss, Nordström, Pedersen, Sinding, Skredavig, Thaulow, Tuxen, Zahrtmann, Zorn (e certo qualcun altro che si cela dietro nomi apparentemente non scandinavi, e quindi ci può essere sfuggito). È una tendenza che mostra di non inaridirsi e che culminerà nella personale del maggiore, forse, dei danesi del gruppo di Skagen, Peder Severin Kröyer, che godrà nel 1909 di una personale di ben quarantatré opere in Biennale.

Questo è, puro e semplice, l'elenco degli Scandinavi alla Biennale del 1895. Alcuni artisti già affermati a livello internazionale, altri in procinto di diventarlo. Tutti però segnati da caratteri comuni e condivisi, senza per altro appartenere necessariamente a scuole o consorzierie d'arte o a percorsi accademici analoghi, ma quasi naturalmente collocati in un territorio culturale e spirituale che è per dir così definito e delimitato da caratteri comuni. Eppure tra di loro



Oskar Björck, *Launching the boat*, 1884  
Skagens Museum

Peder Severin Krøyer, *Fishermen hauling a seine at Skagen Nordstrand*, 1883 ca.  
Skagens Museum



si registrano consapevoli convergenze su atmosfere simboliste, oppure letture favolistiche di saghe nei territori di miti nordici, né mancano ricerche sul paesaggio sovente assai suggestive, una fiorente ritrattistica e così via. Condivisa è pure la passione per effetti atmosferici su lande innevate, boschi, boscaglie e tundre, acque marine o lacustri, insomma un senso della natura molto sviluppato e sospeso (abbastanza lontano da quanto avevamo visto nei Tedeschi di cui sopra).

Nel *mare magnum* dell'universo degli Scandinavi però (e non toccheremo personalità potenti e protagonisti assoluti del panorama nordico come Munch o Strindberg, Gallen-Kallela, Hammershøi, Larsson, Bergh...) si distingue per una innegabile compattezza e per una qualità ricorrente e particolare l'e-



Michael Ancher, *Pescatore di Skagen*, 1892  
Venezia, Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna  
© Fondazione Musei Civici di Venezia

sperienza del gruppo di Skagen, la cittadina dei pescatori sulla punta estrema dello Jutland. Si è trattato di un'esperienza che è certo andata al di là di una semplice frequentazione di un luogo singolare e "pittoresco", come avevamo definito Chioggia e la realtà lagunare, oppure Pont-Aven che attirarono per vari anni artisti provenienti da realtà anche molto lontane per vivere un'esperienza senza paragoni per ambiente, luce, paesaggio e, magari, abitanti.

### 35. PESCATORI E PITTORI A SKAGEN

A Skagen, a partire dagli anni '70 dell'Ottocento, si era formato un ambiente e un circolo intellettuale attorno al quale si raccolse un piccolo gruppo di artisti che condividevano esperienze, tempo di lavoro e tempo libero, che diede vita a spazi comuni, che curò con attenzione e gusto: una sorta di club raffinato.

Ma, al di là della singolarità di quest'esperienza sociale e culturale, è stata la singolarità del linguaggio artistico di questi protagonisti ad attirare l'attenzione degli artisti locali e della critica in occasione del loro sbarco a Venezia sin dalla prima Biennale, e ad influenzare, grazie al loro linguaggio affinosi con le esperienze europee, francesi soprattutto, anche la pittura veneziana degli anni ultimi dell'Ottocento. È giusto dire, però, che è stato un insieme di fattori a richiamare l'attenzione dei nostri pittori al fenomeno Skagen.

Va detto subito che questi Scandinavi non giunsero a Venezia ancora avvolti nelle loro pellicce antiche: anch'essi, come quasi tutti gli italiani di qualsivoglia regione e provenienza, erano transitati in gran numero per Parigi. Il ricco catalogo della mostra al Petit Palais, che per prima ha dedicato attenzione a tutto il gruppo scandinavo nell'ormai lontano 1987 (*Lumières du Nord*) ricostruisce la fitta trama dei rapporti creatasi nel secondo Ottocento tra gli artisti scandinavi a Parigi e le diverse correnti artistiche francesi, che influenzarono e per certi versi contribuirono a modellare anche i linguaggi dei nordici in temporanea trasferta sulle rive della Senna<sup>36</sup>. Più che per altre etnie, però, è stato per loro (gli Scandinavi) irresistibile il richiamo del Paese abbandonato. Ghiacci, neve, laghi e boschi e, soprattutto, quei mari perigliosi e pescosi avevano stregato, come in qualcuno dei miti illustrati nella pittura di Axen Gallen Kallela, i cuori della colonia scandinava. O forse erano la calma e il silenzio ovattati di neve e i caminetti accesi nei più confortevoli dei salotti domestici, o dei ritrovi profumati di colori a olio ed essenza di trementina, a cui questi eleganti signori e signore (le pittrici a Skagen non erano meno stimate e presenti dei maschi) non volevano né potevano rinunciare troppo a lungo. Il ritorno



Michael Ancher, *Fishermen launching a rowing boat*, 1881  
Skagens Museum



Michael Ancher, *Sera d'estate a Skagen. Pescatori in riposo*, 1882 c.a.  
Skagens Museum

era gradito al cuore e ai sentimenti: basta visitare le case di questi artisti, che sono state preservate con cura così che ogni visitatore possa sognare di immergersi nel fumo aromatico delle loro immancabili pipe o, magari, assistere ai racconti intessuti di ricordi di serate indimenticabili nella Ville Lumière.

Il meritevole catalogo parigino del 1987, che abbiamo citato e che ricostruisce per la prima volta la ricchezza e qualità della pittura scandinava di fine Otto e primissimo Novecento, liquida in una riga l'esperienza di Skagen nel pur ricco saggio introduttivo, come "un véritable manifeste de l'influence impressioniste sur les peintres scandinaves"! E tutta l'avventura degli artisti

nordici in quegli anni è quindi presentata alla stregua di una sorta di corollario minore e marginale, come un riepilogo non particolarmente lucido della pittura francese da Courbet a Maurice Denis. Al di là dello sciovinismo di fondo – sempre in agguato – l'autrice dimentica, o volutamente ignora, quanto il gruppetto di Skagen deve a Sargent, a Sorolla, allo stesso Zorn, a Brangwyn, addirittura al 'parigino' de Nittis. E proprio a Sorolla, piuttosto che a qualche impressionista, possono essere accostate molte delle tele del grande Peder Severin Krøyer!



### 36. PESCATORI IN LAGUNA

Peder Severin Krøyer viene definito nel catalogo della prima Biennale (crediamo perfettamente a ragione) “uno dei più sinceri artisti che abbia il settentrione” e si aggiunge che “vivendo parecchi mesi all’anno a Skagen, la città dei pescatori, egli ne rappresenta l’esistenza laboriosa e travagliata”. Non solo città dei pescatori Skagen. Attratti dalla particolare luminosità di questa che è la punta estrema della penisola dello Jutland, gli artisti vi accorrono dalla Danimarca e dalla vicinissima Svezia formando una comunità che potrebbe per certi versi assomigliare alla pressoché coeva esperienza gauguiniana di Pont-Aven e, soprattutto, alla nascita ed evoluzione dei Nabis; o all’attrattiva chiogettina nella Laguna di Venezia. Ma Skagen è più stanziale, più tranquilla e organizzata, più rispondente alla formazione come di un club, una confraternita d’arte laica e serena, molto attenta alla qualità della vita domestica e al calore umano e ambientale dei ritrovi, tra caminetti e bozzetti, ritratti reciproci e autoritratti, tra il legno profumato di salso e le comode poltrone per rilassarsi, ovattati conversari. Fuori, intanto, la spiaggia risplende di sole o sopporta l’impatto violento delle folate di vento dei due mari (il Baltico e il mare del Nord) le cui onde ribollono e schiumano nell’incontrarsi.

I pescatori per lo più barbuti, che vengono ritratti e che attirano l’attenzione dei visitatori in Biennale, rappresentano un tipo umano che ricorre in queste tele: squadrati, massicci, molto compresi nelle loro fatiche e consci del rischio che incombe sulle loro piccole e fragili barche e sulle loro ancor più fragili vite.

Ma il clima, anche nella tragedia, è sereno, cioè questi uomini e donne paiono consapevoli che il rischio di morte è quasi scritto fin dalla nascita nel

Pieretto Bianco, *Mesti ricordi*, 1904  
Udine, Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte



Pieretto Bianco, *Rovine del mare*, 1905  
Ubicazione sconosciuta

loro destino. Non incombe l'ala nera della grande livellatrice come nei dipinti di Cottet, né quella maledetta e diabolica delle tele di molti dei tedeschi, come Zwintscher e Schneider. Pieretto e i suoi amici vanno in giro per le fondamenta del Canal Vena a Chioggia e nelle calli minuscole, come in paesetti di bambola a Burano. Più che gli stivaloni dei nordici e i loro impermeabili sempre lustrati di pioggia e di acqua di mare, i loro cappellacci sudovest, i maglioni fradici, da noi è più usuale che i pescatori ciabattino negli zoccoli di legno con le tomaie di cuoio rigido come fogli di latta, i calzettoni di lana spessa e ruvida, berrette di lana calcate fin sugli occhi, feltri sformati in testa, una fascia di tela colorata attorno ai fianchi pronta ad ogni esigenza e le pipe chioggiote tra i denti. Li vediamo, questi nostri eroi di un rischio che non ha l'incombente minaccia

Pieretto Bianco, *Un tipo*,  
1905  
Ubicazione sconosciuta



del mare grosso e del vento che tutto travolge (ma bora e violente sciroccate possono ugualmente far male, anche in laguna), ma che soffrono di un'altra tragedia possibile, la miseria estrema, il colera, il tifo, la fame. Italic Brass li coglie, vecchi oramai, impegnati all'osteria in una magnifica *Briscola* (prima Biennale) e Pieretto li vede, sfatti, canuti, assenti come *Rovine del mare*, ancora all'osteria attorno a una brocca nella tela *Vino*; oppure mentre riflettono sul passato in *Mesti ricordi*. Il triestino Umberto Veruda li sorprende per la strada ancora con i ferri del mestiere tra le mani a formulare arguti *Commenti* al passaggio di una splendida giovane merlettaia, ebra della sua bellezza e del suo fascino. Pieretto ci lascia l'immagine di *Un tipo*: giovane, la giacchetta su una spalla, un fazzoletto rosso al collo, nella mano sinistra una sigaretta. Fuma con aria spavalda in posa come davanti al fotografo: invece è davanti al pittore, non meno in posa e non meno spavaldo che per un ritratto fotografico. L'artista dipinge veloce i calzoni con scure pieghe profonde e il bianco della camicia che sembra assorbire per sé tutti i riflessi del dipinto.

### 37. NEI PAESI DEL MARE: SPLENDORI E ROVINE

Poi scoppia il capolavoro. Pieretto raccoglie tutte le idee, tutte le suggestioni e i suggerimenti che ha immagazzinato nelle sue visite all'Esposizione. Le esperienze di tutti i parigini – da Courbet e dai suoi seguaci realisti, agli *Impressionisti* ai *Nabis* – visti nelle sue peregrinazioni tra i Salon e le accademie pubbliche e private. E ritrae sette uomini a grandezza naturale, rilassati, di schiena e di faccia, i volti ombreggiati dalle tese dei cappelli, tranne uno, il più lontano. È una pittura nuova, sotto ogni punto di vista *diversa*<sup>37</sup>. Nemmeno il grande mago delle luci e dei colori, degli effetti e delle sorprese, Ettore Tito, aveva ancora osato in un dipinto senza paesaggio, costruire figure come queste: non solo senza ambiente che non sia l'acqua della laguna e un minuscolo accenno a un profilo lontano della città, di Venezia, ma nemmeno il cielo partecipa, salvo un ricordo rosato di tramonto in sfilacci di nubi anonime.

L'intera pittura lagunare e marina (e sappiamo quanto vasto ne è il repertorio) non ha opere di questa natura e statura. Per certi aspetti la tela potrebbe essere avvicinata ai due grandi dipinti che si conoscono, entrambi ambientati in osterie di Burano, del bielorusso Jehudo Epstein, lui che, forse per primo tra i pittori, si era stabilito a vivere a Burano costruendosi una casa (conosciuta dai locali come "la palazzina") in faccia a Torcello. Dovette fuggire dall'isola e dall'Italia a seguito delle leggi razziali e andrà a vivere e morire in Sudafrica.

Questa di Epstein è una pittura originale, di soggetto generosamente buranello, e di notevole interesse, che si insinua tra scene di genere, realismo



Jehudo Epstein, *Una festa a Burano*, 1905  
Bologna, Reve Art

e scuola del vero (e ha davanti agli occhi il Nono chioggiotto e tutto ciò che ne è derivato, da Milesi giù giù sino ben dentro il Novecento), che mostra un ottimo controllo della scena e dei dettagli eseguiti con sicurezza gagliarda (e con solo qualche piccola concessione al bozzettismo) e vivacità di colori invidiabile: il rosa e l'azzurro delle camicie dei due personaggi principali al centro di *Festa a Burano*, dove si profila una scena di seduzione, sono condivisi anche nel Pieretto dei *Paesi del mare*. Ma in Epstein sono una connotazione vivace e aneddotica; mentre in Pieretto i colori e le sagome del suo *Nei paesi del mare* sono decisamente la scabra scrittura di una scena pacata, al *ralenti*, non c'è alcuna narrazione, non c'è pathos. Se sviluppo di questo si vuol cercare o immaginare, occorre fare un passo indietro e osservare un'altra tela di Pieretto,



Le camicie rosa in Pieretto e in Epstein



*Rovine del mare*, eloquente già nel titolo, dove tre anziani pescatori seduti su una panca, con alle spalle l'acqua della laguna, guardano e parlano dentro di sé, ancora esibendo gli stracci e le malandate divise del loro antico mestiere.

Anche il danese Michael Ancher (quasi il fondatore del gruppo di Skagen) dipinge una tela per certi aspetti simile: un gruppo di anziani pescatori, seduti fumando la pipa, ripensano anch'essi agli anni andati. Non c'è però lo sfacelo vissuto e mostrato dai nostri tre sopravvissuti, essi paiono coscienti del nulla che li attende, la miseria che le povere acque lagunari garantiscono senza fallo. Che cosa c'è di diverso tra i due artisti? Sicuramente il contesto: il mare riserba sempre il pericolo mortale, ma è anche una fonte inesauribile di vita, di dinamismo, di sopravvivenza non precaria per l'intera esistenza. La laguna non lo è più. Già appare diversa la cenciosità di Chioggia, dove la pesca è un'attività che si prolunga fino ad oggi e consente imprenditoria e guadagni. Burano è



Italo Brass, *Chioggiotti alla briscola*, 1893  
Udine, Casa Cavazzini  
Museo d'arte moderna e contemporanea

Pieretto Bianco,  
*Il vino*, 1905  
Ubicazione sconosciuta

oramai senza vita, i tre vecchi pescatori ne sono l'emblema e la figura. Tragica.

Ma i sette protagonisti di Pieretto della grande tela, riemersa di recente (e pulita), sono un *unicum* quasi inaspettato: qui è la pittura in tutte le sue componenti a costruire l'evento, ad essere la ragione strutturale della sua perentoria monumentalità. Queste figure dilatano lo spazio, definiscono l'atmosfera, impongono una dominante antinaturalistica come di vetro, trasparente e risonante, che l'artista costruisce con pennellate larghe, che danno vita a piani colorati, fatti di campiture luminose sugli abiti chiari, le camicie festose. Vengono subito alla memoria certe scene di Joaquin Sorolla, i giochi del sole sul bianco delle vele sotto una pergola (come nel celeberrimo *Cosìendo la vela* a Ca' Pesaro o come l'analogo *Rappezzatrici* o *Pagine d'amore* ambedue di Ettore Tito.



Joaquin Sorolla, *Cucendo la vela*, 1896  
Venezia, Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna  
© Fondazione Musei Civici di Venezia



Ettore Tito, *Pagine d'amore*, 1907  
Genova, Museo Raccolte Frugone

### 38. ALLA RICERCA DEL CENTRO. LA TRAGEDIA DI UMBERTO VERUDA

*Nei paesi del mare* (titolo già utilizzato dal lugubre trittico di Cottet del 1898 (oggi a Padova, Musei civici) riassume e illustra con grande determinazione una intera linea pittorica e poetica che ha le sue radici in un luogo e in un tempo del tutto particolari: Burano, primavera-estate 1904. La data è molto importante e rivelatrice. Primo: Burano non è stata ancora individuata come l'isola dei giovani chiamiamoli impropriamente «secessionisti», tanto per capirci. L'unico che risiede là è, come anticipato, Jehudo Epstein, che non è né giovane né veneziano (anche se guarda con attenzione la pittura verista contemporanea a Venezia e guarda altresì con curiosità quel che vien comparando in Biennale). In città il Comune inizia a raccogliere a Ca' Pesaro le opere acquistate e donate all'istituendo museo da vari (mecenati, collezionisti, appassionati, benemeriti, casa reale ecc.) ma Nino Barbantini è ancora studente di legge a Ferrara: il concorso che vincerà e che gli farà gestire Ca' Pesaro e la Bevilacqua La Masa si terrà solo nel 1897 e l'attività avrà inizio nel 1908. I giovani che solo successivamente a questa data diverranno la scuderia di Barbantini sono in giro per l'Europa a rendersi conto di persona di quel che succedeva nel mondo dell'arte: Parigi, Pont Aven e la Bretagna, Monaco, Vienna e la Mitteleuropa, Praga, l'Olanda e Paesi Bassi e altro ancora: Gino Rossi, ad esempio, sarà più volte in Francia fino al 1914 anche se questo non gli impedirà di partecipare alla nascita e ai primi successi e contestazioni della pattuglia dei suoi coetanei in laguna.

Secondo punto. Negli ultimissimi anni del secolo, il panorama dell'arte veneziana, alla morte dei vecchi maestri (come ha puntualmente ed efficacemente rilevato Stringa) evolve rapidamente in molte direzioni aprendo altresì porte e finestre a tendenze multiple e anche contraddittorie specie di provenienza estera prevalentemente giocate su una linea dominante simbolista che va da atmosfere liriche e sognanti a un simbolismo nero e negativo che si sviluppa tra Laurenti e Marius Pictor (de Maria), tra Chitarin e fino a Sibelato, e a coinvolgere addirittura Guglielmo Ciardi ma trovando nuova linfa in artisti ancora più nuovi come Guido Cadorin e Bortolo Sacchi. Si dice che il triestino Umberto Veruda sia tra i primi a scoprire e a trasferirsi non occasionalmente a Burano, ma le cose andarono diversamente. Anche Veruda gira per l'Europa nei primissimi del Novecento: inquieto e tormentato sia per quanto attiene alla pittura (che vorrebbe nuova, nuovissima, rivoluzionaria) sia per cercar committenza altolocata e generosa che gli garantisca una vita tranquilla e senza le ansie che gli procura l'indigenza. più che a Venezia o in laguna, Veruda vive a Trieste dove è diventato amico di Ettore Schmitd (Italo Svevo)



Egisto Lancerotto, *Chioggiotti in porto*, 1898  
Venezia, Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna  
© Fondazione Musei Civici di Venezia

e si fa conoscere oltre che come pittore (e riceve anche censure dai critici per una sua presunta frettolosità e poca cura nelle finiture) come brillante e stravagante artista nei circoli culturali cittadini. Ma gli muore la madre ed egli cade in depressione abbandonando la tavolozza. È il 1904. Sarà Italo Svevo a prendersi cura di lui: lo invita a trascorrere un periodo in una sua casa a Murano con Brass e Bianco. Assieme, passeranno a Burano e metteranno su i loro studi e continua ad essere con loro Svevo. Veruda esce dal suo stato di torpore e ricomincia a vivere e di nuovo a dipingere: realizzerà alcuni oli di soggetto buranello di grande felicità, confrontandosi e dialogando con i tre amici.



### 39. UNA SCENA RINASCIMENTALE

Ma incombe la tragedia che segna indelebilmente tre vite. La storia è nota: è il dramma di Umberto Veruda, che prende avvio dalla presenza a Burano degli amici pittori, Italo Brass e Pieretto Bianco e di Italo Svevo. Due mesi splendidi e gioiosi di vita e di lavoro comune: il clima che si era creato – confida Bianco a un giornalista – era della massima giovialità, «convivenza di tre artisti sopra un'isola di popolo in mezzo alla pace lagunare, nell'area più pittorica che esista, in un'atmosfera tanto mirabilmente più limpida e colorita»<sup>39</sup>. Quindi la malattia fulminea e la morte di Veruda e lo svuotamento del suo studio. Tocca proprio a Pieretto Bianco e a Italo Svevo («fratello più che amico») l'incombenza pietosa di portar via in barca da Burano le ultime tele, incompiute, di Veruda. I dipinti, sul fondo della gondola, sono avvolti in un rudimentale sudario funebre. Ricorda Svevo: «la gente alla riva rimase reverentemente silenziosa ed io ebbi il dolore di portare via dall'isola azzurra e dolce una cosa che legittimamente le apparteneva».

Quei due mesi di lavoro comune segnano Bianco in maniera indelebile. Il suo stesso sguardo sull'isola e la sua gente si fa più dolente e maturo. Egli non è più il giovane curioso e felice che osserva con distacco il mondo colorato che lo avvolge nella magica atmosfera festosa. È da questa consapevolezza nuova che nasce, dopo appena un anno dalla tragedia, con sobrietà espressiva consapevole, il suo dipinto più bello e possiamo tranquillamente dire che esso sia il punto più alto di una parabola che racchiude in sé ricerche pittoriche, storie personali e di gruppo, traguardi professionali, emancipazione linguistica. L'utilizzo dei colori appare finalmente libero da condizionamenti di scuola, con quei rosa sulla camicia di sinistra, l'arancione del fazzoletto al centro, l'azzurro del pescatore a destra con la giacca sulla spalla, i calzoncini azzurroblu dell'uomo di spalle a torso nudo e i calzoncini kaki di quello che lo fronteggia, i due appartati sulla sinistra in una sorta di variazioni sinfoniche di bianco, grigiazzurro tenue, azzurro acqua. Un grande pezzo di bravura ma, soprattutto, una meditazione su forme e colori e sul loro potenziale strutturale e comu-

Umberto Veruda, *Fondamenta a Burano*, 1904  
Museo Revoltella Trieste



Umberto Veruda, *Commenti a Burano*, 1904  
Trieste Collezioni Artistiche Assicurazioni Generali.

Italo Brass, *Buranelle*, 1905  
Venezia, collezione privata (particolare)

nicativo in una composizione che ha la potenza e la perfezione di una scena rinascimentale. Sarà forse superfluo o blasfemo richiamare i tre personaggi che, dando le spalle al Cristo, ai suoi aguzzini e a Pilato, assiso nel pretorio, presenziano indifferenti alla *Flagellazione* nella tavoletta di Piero della Francesca a Urbino? Anche cinque dei sette pescatori in primo piano nella tela di Pieretto Bianco non rappresentano una storia, ma si limitano a definire uno spazio e a immergere le figure in una luce e in una calibratissima e perfetta gradazione cromatica. Potremmo anche azzardare che essi siano immersi in ragionamenti o in rievocazioni; ma forse stanno solo commentando la giornata appena trascorsa. Poco importa, ma queste figure hanno segnato una svolta (e non solo nel percorso artistico di Pieretto Bianco!). Non si tratta, infatti, di



Pieretto Bianco, *Donne a Burano*, 1905  
Collezione privata

un'aggiunta al repertorio della pittura del realismo sociale e tanto meno una scena di genere alla Favretto o alla Tito. Potrà in futuro compiere anche dei salti all'indietro, potrà ritornare occasionalmente sui suoi passi, ma Pieretto ha oramai passato il guado, ha conquistato il terreno di una pittura di cuore e di testa, ma, soprattutto, è un perentorio piantare il segnale di un territorio conquistato grazie a un linguaggio nuovo che lo avvicina – quasi paradossalmente – alle conquiste degli Scandinavi di Skagen e, magari, ai grandi maestri della pittura internazionale (come Sargent e Sorolla, che abbiamo più volte evocato e che Barbantini dichiarava oramai fuori tempo ma che, di fatto, erano giunti a rinnovare in avanti la stessa lezione degli impressionisti). Linguaggi corposi, composizioni sicure e sempre innovative: nessuno sta “in posa” come per Tito, piuttosto naturalezza e spontaneità come i pescatori di Skagen.

#### 40. PIERETTO AL BIVIO

Dove porta la pittura di Pieretto, quali sviluppi e quale futuro garantisce? Parliamo della pittura, ovviamente, non del futuro sociale ed economico di Burano che ai tempi di Pieretto e dei suoi amici è già arrivato al capolinea. Anche se i vari filoni del nostro discorso si intrecciano in maniera imprevedibile e sorprendente, ci pare di esser giunti, con Pieretto, a un bivio.

Da una parte ci possiamo sorprendere per lo scatto magico e rivoluzionario che la pittura veneziana conosce proprio in questo primo decennio del secolo nuovo: arrivano infatti a Burano i giovani di Ca' Pesaro con alla testa Nino Barbantini. C'è una bellissima pagina sommessa e quasi privata, elegante, ironica, fascinante di Barbantini a rappresentare, come in una vivace tela di Scopinich, questa fuga e questo esilio insulare. Narra il giovane critico che, disgustati dalle manovre politiche e culturali in cui essi -i suoi giovani seguaci- sono stati maltrattati ed emarginati, quasi per voltare la schiena al marciume, “Alla sera, per consolarci e consultarci in privato, salpavamo su una flottiglietta di sandoli verso Burano beata, e colà, sotto una pergola amicissima, nel crepuscolo incantato, tra due semicori di pescatori che a quei giorni sapevano ancora a memoria le ottave del Tasso e se le palleggiavano a gran voce lubrificandole a furia di doppi litri potenti come torri, finivamo di demolire del tutto l'arte decrepita, la critica orba, la ciurma dei bottegai e dei borghesi senza testa e senza cuore. E sullo spianato crescevamo i nostri castelli. Provassero a toccarci! Quando tornavamo di notte per la laguna, ci pareva che il buon Dio ci avesse creato le stelle perché brillassero per noi”<sup>40</sup>. E scappano a Burano i nostri giovani, dove il mitico oste degli artisti, Romano, li accoglieva nella sua trattoria destinata a grande futuro. Non saranno state le ovattate, eleganti ta-

vole imbandite del club di Skagen, ma l'atmosfera non era meno amichevole, i discorsi meno impegnati, la consapevolezza era la stessa, quella di vivere una stagione non meno esaltante e promettente: quell'osteria alle Tre stelle era il vero incubatore dove si andava preparando una sorprendente ma indifferibile rivoluzione.

Tra questi giovani c'è il fior fiore dell'arte nuova, c'è l'avanguardia, la creatività, la distruzione pacifica, ma inflessibile, dell'Accademia. Lì si seppelliva anche tutta una stagione di pittura cortigiana e 'piacevole', le dame di Lino Selvatico, di Milesi e financo di Boldini, i protagonisti delle grandi famiglie dei troppi dipinti deferenti e corrivi di Ettore Tito, i languori di Laurenti e i notturni di Marius Pictor. Per carità, tutti costoro e gli innumeri loro colleghi e seguaci continueranno a dipingere le loro tele e le loro allegorie -anche meritevoli e fortunate- ma oramai i tempi nuovi si muovono verso altri orizzonti.

Con il mondo nuovo, incarnandone lo spirito e le forme, ci sono Gino Rossi e Arturo Martini, Ugo Valeri, Umberto Moggioni, Luigi Scopinich, Tullio Garbari, ma ci sono anche Umberto Boccioni e Felice Casorati, Ubaldo Oppi: il grande scandalo scoppierà nel 1912 e, peggio, nel 1913: la polemica si fa rovente contro Ca' Pesaro e Barbantini: dalla Biennale Fradeletto tuona e minaccia, il Consiglio Comunale mette all'ordine del giorno la questione Ca' Pesaro, qualcuno chiede di chiudere immediatamente la mostra ritenuta oltraggiosa.

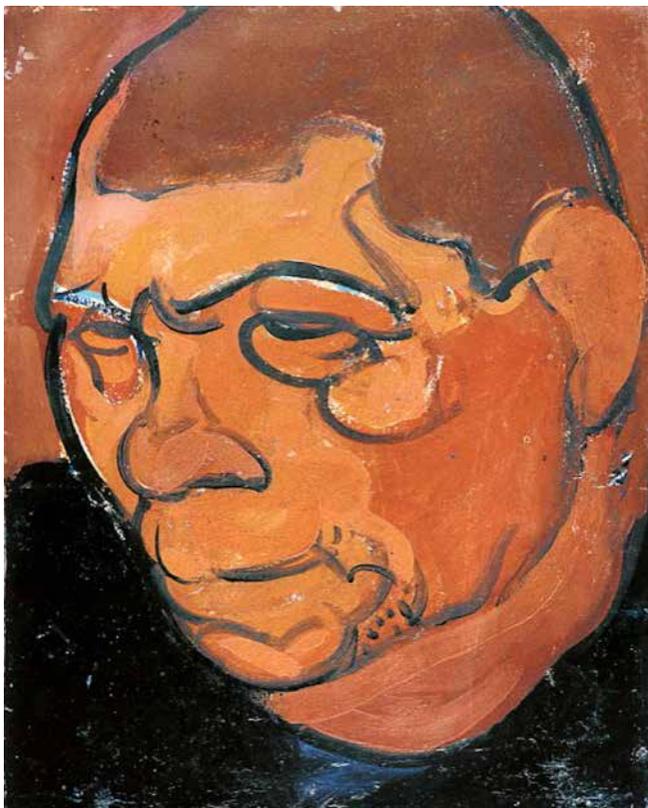
Coincidenza vuole che in questo 1912 nel quale monta la polemica contro Ca' Pesaro, in Biennale, alle pareti del salone centrale del Padiglione Italia, Pieretto Bianco monti le grandi tele del ciclo «Il risveglio di Venezia» che gli era stato commissionato da Fradeletto l'anno prima.

#### 41. PIERETTO E GINO ROSSI. UNA INASPETTATA MEDIAZIONE

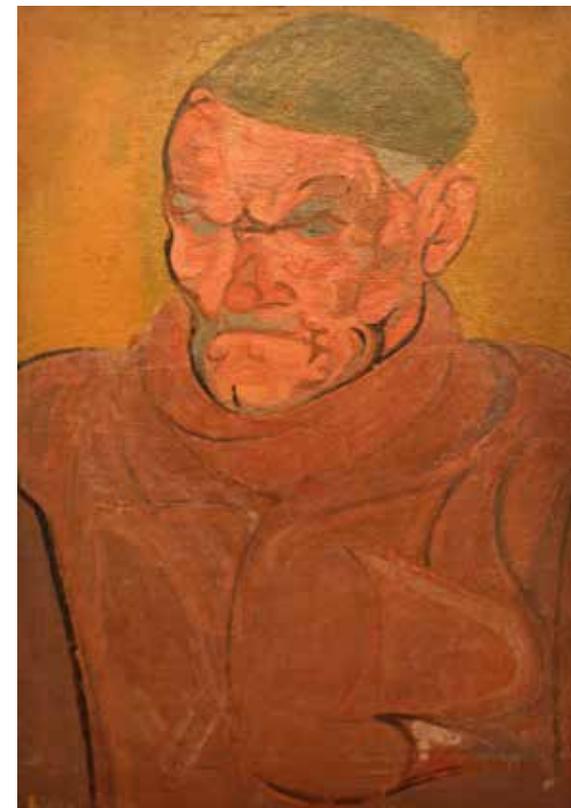
Ma se osserviamo il momento con maggiore attenzione anche lasciando perdere per ora la bagarre Biennale-Ca' Pesaro, ci troviamo davanti a situazioni almeno curiose<sup>41</sup>. Torniamo dai nostri giovani capesarini, la vera e propria «squadra» di Barbantini. Osserviamo alcuni dei dipinti più noti di Gino Rossi: *Il Vecchio pescatore*, *Il muto*, *La buona pesca* e i parecchi altri realizzati attorno al 1910-12. Se ne sono individuate più volte le matrici e i collegamenti soprattutto con l'esperienza di Pont-Aven e dei Nabis, con il sintetismo e i *cloisonnisme* del gruppo: i sempre citati Bernard, Serusier, Lacombe e, avanti avanti, sino a Denis, soprattutto Cuno Amiet per i paesaggi, Vallotton, il giovane Bonnard e altri ancora. Tutto questo è vero e provato.



Gino Rossi, *La buona pesca*, 1910  
Courtesy Galleria dello Scudo, Verona



Gino Rossi, *Il muto*. 1910  
Burano, Trattoria da  
Romano



Gino Rossi, *Vecchio  
pescatore*, 1912  
Milano, Galleria d'Arte  
Moderna

Crediamo tuttavia che sia possibile e doveroso non trascurare di sottolineare quanti erano vicini e hanno partecipato fin dall'inizio al processo di formazione del linguaggio di Gino Rossi come Arturo Martini e Moggioli, Garbari e Scopinich, Valeri e Wolf Ferrari...

C'è un altro accostamento che ci sentiamo di operare e che ci pare importante ed è proprio quello di Pieretto Bianco. Possiamo proprio partire dai dipinti di Rossi appena sopra citati. Si prenda un testo come *La buona pesca* di Rossi e lo si avvicini alle *Rovine del mare* di Pieretto (1905) e ci si stupirà della loro innegabile contiguità di scrittura. Lo stesso accostando il *Pescatore* di Rossi ovvero il suo celebre *Il muto* ovvero *La buona pesca* e dovremo riconoscere che l'artista ha operato un processo di semplificazione ed essenzializza-

zione del suo segno così corposo, così scavato e aspro, così anti-naturalistico e duro. Tutto ciò mette in relazione, una volta di più, una sorta di espressionismo cifrato e burbero che attinge a Pont Aven non meno che all'esperienza di Van Gogh rinunciando alla tridimensionalità dei corpi a favore di stesure di colore piatte ed essenziali.

Riepilogando, diremo che Pieretto Bianco va ricondotto dentro a una pittura per dir così di mediazione in un punto delicato e importante: tra vecchio e nuovo, tra direttrici culturali ed estetiche, tra naturalismo e simbolismo, tra realismo sociale e visionarietà contemporanea. Ma, più in generale, tale realtà che potremmo definire anfibia del nostro artista – sospeso tra passato prossimo e futuro- affiorerà qualche anno più tardi, nel 1913, quando egli sarà



Umberto Moggioli, *Autunno*, 1916  
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

l'autore dell'allestimento di alcune sale del gruppo della Secessione romana dove l'ispirazione può essere vista -come annota acutamente Rollandini - nel lavoro decorativo del padiglione austriaco di Joseph Hoffmann alla grande mostra romana del 1911 nel cinquantennio dell'Unità italiana.

Ma è comunque ben dentro alla sua poetica esaltata da opere come *Nei paesi del mare* che Pieretto arriva a condensare una consapevolezza nuova,



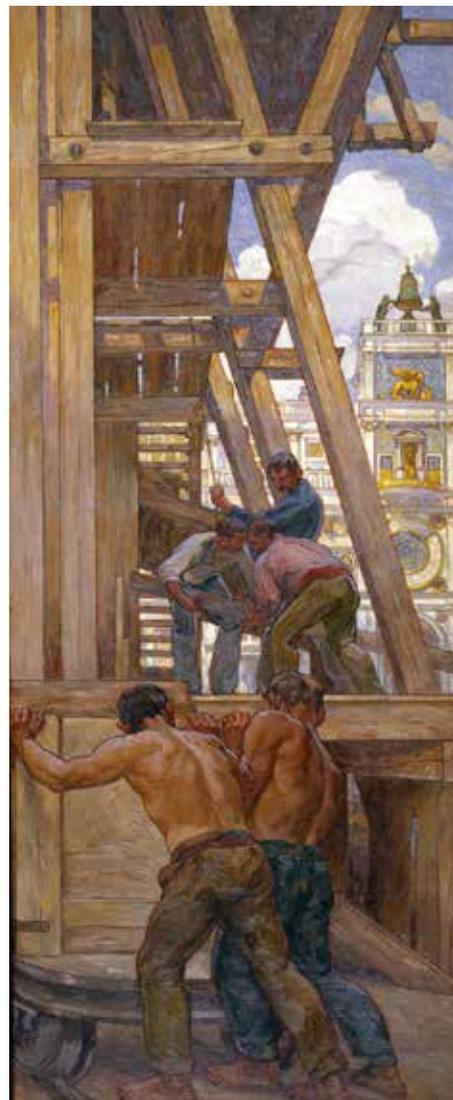
Umberto Moggioli, *Idillio di primavera*, 1916  
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

lasciando cadere ogni tentazione di colore locale, di pittura di genere, di testimonianza e di manifesto ideologico, tutto investendo nel potere e nel primato della pittura, in uno dei momenti più alti dell'epopea di Burano ma, si noti, ancor prima che l'isola fosse divenuta il terreno di confronto, la conquista della sapienza arcana e il santo graal della modernità.

In questo primo corno del bivio ci troviamo quindi davanti a una realtà



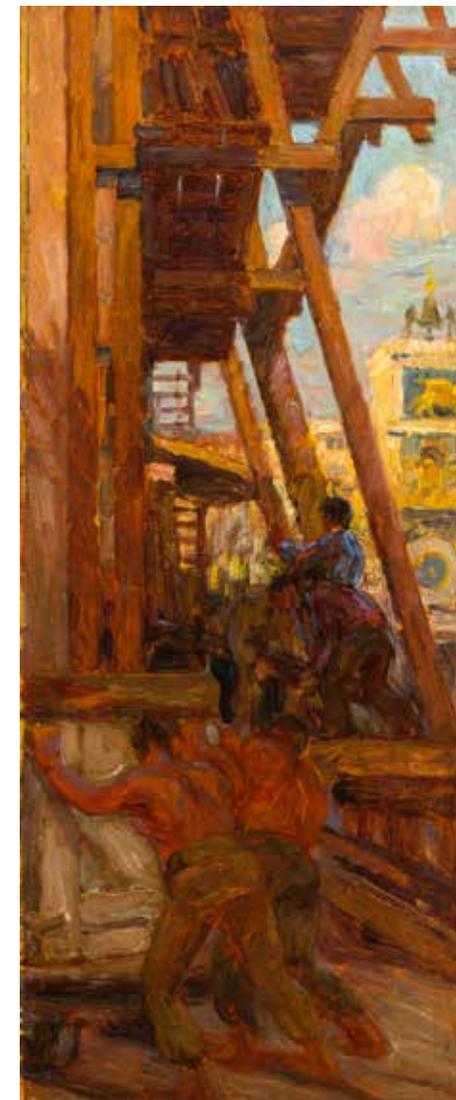
Pieretto Bianco,  
*Il risveglio di Venezia. I Costruttori - Loggetta*,  
1912, collezione privata



Pieretto Bianco,  
*Il risveglio di Venezia. I Costruttori - L'argano*,  
1912, Puos d'Alpago, collezione comunale



Pieretto Bianco,  
Bozzetto preparatorio de *Il risveglio di Venezia. I Costruttori - Loggetta*, 1912  
Bologna, Reve Art



Pieretto Bianco,  
Bozzetto preparatorio de *Il risveglio di Venezia. I Costruttori - L'argano*, 1912  
Bologna, Reve Art



Pieretto Bianco,  
Bozzetto preparatorio de *Il risveglio di Venezia. I Costruttori*, 1911  
Bologna, Reve Art

Pieretto Bianco, *I Costruttori*,  
in *Catalogo illustrato della X Biennale, Venezia 1912*

composita: la Bretagna e il sintetismo dei seguaci di Gauguin e dei Nabis: il passaggio obbligato di tutti per Parigi, come si è visto, in un crocevia in cui tutti si abbeverano in lunghi e ricchi sorsi come abbiamo detto: sarebbe forse più semplice far l'elenco di quanti non passarono per Parigi piuttosto che dei frequentatori delle rive della Senna!

Tra l'altro proprio a Parigi erano confluiti, a partire dagli anni '70 del XIX secolo, svedesi, danesi e nordici provenienti un po' da tutti i territori scandinavi e, naturalmente, da Skagen per acquisire certezze sulla pittura moderna e impressionista e, in cambio, portando con sé la freschezza entusiasta dei venti del nord. Su questo occorre fermarsi, se pur brevemente, perché avrà un'influenza incomparabile su Pieretto Bianco, sia in forma diretta che indiretta. Forse più che di influenza sarebbe giusto parlare di atmosfera comune, di sensibilità che portano i linguaggi ad allinearsi pur conservando una innegabile individualità; un saper cogliere e tradurre in disegno e pennellate, nel costruire e dar forma e carattere a quella luminosità dorata, a quella solarità del tramonto che rendono inconfondibili le tele di questi artisti. Pieretto ne è consapevole e travaserà questi caratteri nella sua pittura degli anni successivi.

#### 42. DALLA LAGUNA ALLA STORIA. IL RISVEGLIO DI VENEZIA

Abbiamo parlato di bivio cui ci era sembrato che fossimo giunti, accompagnati o guidati dalla pittura di Pieretto Bianco. Un ramo è certamente questo dei giovani capesarini trasferiti a Burano. E sarà senza alcun dubbio la direzione che spalancherà porte e finestre alla pittura moderna, alla sensibilità nuova, alla *modernità* diremo, riprendendo il discorso che abbiamo lasciato più sopra.

L'altro ramo del bivio resta invece decisamente nelle mani di questo nuovo Pieretto Bianco, che già ha lasciato la crisalide degli esordi, ha attraversato la prova della sua stagione lagunare e ha mostrato le potenzialità della sua pittura. Si manifesta alla grande quando gli viene affidato l'incarico di dipingere le gigantesche, grandissime tele per la decorazione del salone centrale del Padiglione Italia della Biennale. In questo ruolo egli era stato preceduto dal celebre vertiginoso ciclo di tele simboliste di Giulio Aristide Sartorio *Il poema della vita umana* nel 1907<sup>42</sup>; dagli affreschi del 1909 dipinti da Galileo Chini negli otto spicchi della cupola, sempre del padiglione centrale sul tema de *Le vicende dell'arte*. Chini realizzerà altri due cicli di figurazioni molto diverse una dall'altra e sempre nel salone centrale del Padiglione Italia: quello del 1914 di esplicita ispirazione klimtiana (completato dall'arredo e da tutti gli elementi mobili come fioriere, sedute, basi per sculture eccetera) e, dopo la Grande



Frank Brangwyn, *I fonditori; Gli sterratori*, 1905  
Pannelli decorativi per la sala inglese della VI Biennale

Guerra, nel 1920, sarà il turno dei pannelli di soggetto celebrativo dedicati alle diverse armi dell'esercito italiano vincitore.

Bianco fu incaricato nel 1911 di realizzare per la Biennale del 1912 il suo ciclo sul tema del "*Risveglio di Venezia*". Fu lui stesso, come ha testimoniato Romolo Bazzoni ripreso di recente da Enrico Lucchese, ad approntarsi uno spazio sufficientemente ampio, una sorta di capannone-hangar piuttosto approssimativo a Burano – dove oramai risiedeva pressoché stabilmente – chiamando a collaborare nell'impresa (perché di questo si trattava) non semplice e certo faticosa proprio il primo dei giovani di Ca' Pesaro che, con la giovanissima moglie, si era trasferito a Burano: si trattava di Umberto Mogglioli. Come si vede le linee delle nostre storie si intrecciano imprevedibilmente, come avevamo anticipato. Anche Mogglioli, uno dei primi capesarini, condivide con Pieretto – sentendo di poter fondere e confondere senza necessità

di mediazioni i rispettivi e contigui linguaggi – l'avventura del *Risveglio*. Non arriveremo a dire che essi navigano sulla stessa lunghezza d'onda, ma è indubbia la loro vicinanza: si osservino le grandi figure delle tele di Mogglioli (come *Idillio di primavera* oppure *Autunno veronese* della GNAMC) e le si comparino con i personaggi al lavoro del *Risveglio* (sia nei bozzetti che nei teleri finali) anatomie semplificate e robuste, gesti elementari, *cloisonnisme*.

Può essere sorprendente e rivelatore ripassare con occhi nuovi questa altrimenti incredibile circostanza<sup>43</sup>: a Burano come, ancor prima, a Chioggia si gioca una trasformazione epocale per la storia della pittura veneziana. Senza pretendere di dare a Pieretto Bianco un ruolo superiore a quanto sia lecito e credibile, è però innegabile che egli non sia stato solo il cantore di una narrazione retorica, anche se fortemente "impegnata", come si sarebbe detto qualche anno fa.

Da una parte, infatti, cicli analoghi a questo videro e vedevano all'opera artisti come Frank Brangwyn, o, su dimensioni ancor più ciclopiche, Joaquin Sorolla nella casa di Spagna a New York a celebrare storia, caratteri e fasti di una nazione e delle sue realtà regionali nella sua *Vision de España* (in questo nostro stesso 1911 di Pieretto!). E lasciamo pur perdere altre celebri imprese narrative e celebrative, come nei Pantheon francesi o in quelli, ancora una volta nordici, di Gallen-Kallela e altri ancora. Anche Pieretto Bianco sarà autore di un ulteriore ciclo pittorico per la sala del Consiglio Superiore del Ministero della Marina a Roma nel 1928, ma saremo oramai, pittoricamente e sotto ogni altro punto di vista ideologico e di opportunità, fuori tempo massimo. Mentre più interessante doveva essere la decorazione che egli realizzò a San Francisco nel 1915 in occasione della presenza italiana nella così detta "Citadella italiana" all'Expo, di cui ci sono pervenuti frammenti e disegni preparatori, così come i suoi interventi a New York<sup>44</sup> e a Cuba in varie situazioni commerciali o di rappresentanza. Si veda tutto ciò documentato e commentato nel bel saggio di Emanuela Rollandini nella già citata monografia Lucchese-Rolandini del 2013, compresa la presenza del Nostro alla Secessione romana del 1913 e lo scontro con Sartorio che, secondo la stampa pettegola del momento, lo sfidò addirittura a duello incontrandolo al Caffè Aragno.

Il *Risveglio* ha però qualche cosa di peculiare che non vorremmo trascurare e che ora i lavori di Enrico Lucchese e Emanuela Rollandini ci consentono di sottolineare agevolmente, e che la sorprendente partecipazione di Pieretto Bianco alle mostre di Ca' Pesaro del 1912 ci legittima ad esporre. Cioè, in un certo senso, le feroci stroncature di Nino Barbantini delle prime Biennali e degli artisti li chiamati e convenuti, scivolano addosso a Pieretto senza provocare



Frank Brangwyn, *Scena veneziana*, 1907  
Uno dei quattro pannelli decorativi per la sala inglese alla settima Biennale  
Dunedin Public Art Gallery Wellington, (New Zeland)

danni, sia per la portata ideale e ideologica del suo lavoro, che per la qualità della sua pittura. Il rinvenimento dei bozzetti del *Risveglio* è lì a dimostrarlo *ad abundantiam* e l'originalità e la serietà di dipinti come *Nei paesi del mare*, esso pure fortunatamente riapparso, lo confermano. Non si può pensare che un uomo della finezza critica e della inflessibilità morale di Nino Barbantini avrebbe consentito una contaminazione smaccata e uno scadimento qualitativo se il Nostro fosse stato assimilabile ai Bazzaro, ai Milesi e, addirittura, al pur dotatissimo Tito, così come alla schiera di quelli che il critico non disprezzava, ma considerava oramai fuori dalla inarrestabile marcia del rinnovamento e della sperimentazione. Se Pieretto, contemporaneamente, era a lavorare in Biennale e ad esporre a Ca' Pesaro in questo fatidico 1912 (così come Brangwyn, sempre in Biennale, nel padiglione britannico, e Sorolla in Spagna e a New York) significa che tutto ciò appariva non solo compatibile ma, anzi, collegato e analogo: non sembri una forzatura ma, piuttosto, un non casuale convergere di sentimenti, di atmosfere, di sensibilità e di bisogni.

### 43. LA LEZIONE DI BRANGWYN

Nella rilettura di una storia e di una metamorfosi sociale e politica che la città sta vivendo nell'atto stesso di "risvegliarsi" da un lungo letargo, Bianco ha, coscientemente e *dentro* la pittura, percorso, almeno nella sua prima stagione, un cammino inedito e di grande originalità. Non c'è stata, ovviamente solo la vivificante stagione dei Nordici e di Skagen: c'è Sorolla, c'è Brangwyn, c'è Zorn, c'è Zuloaga e magari Sargent: e sono tutti passati per Chioggia, Burano, la Biennale. Non può essere solo un caso.

Brangwyn, Sorolla, Zorn, Krøyer e molte altre celebrità sono in Biennale fin dalla prima edizione.

Così non deve apparire come un "incidente di percorso" la presenza di Pieretto come del "più vecchio tra i giovani" alle primissime edizioni delle mostre di Ca' Pesaro.

Nel 1905 Frank Brangwyn, "notissimo pittore londinese, allievo di William Morris" secondo il catalogo ufficiale della Biennale, decora le sale dell'Inghilterra con quattro pannelli rettangolari: *I fonditori*, *I vasai*, *Gli sterratori* e *I fabbri*. Pare quasi di vedere dei bozzetti per le tele del *Risveglio di Venezia* che saranno dipinte alcuni anni appresso da Pieretto per la Biennale del 1912, come s'è detto e ripetuto.

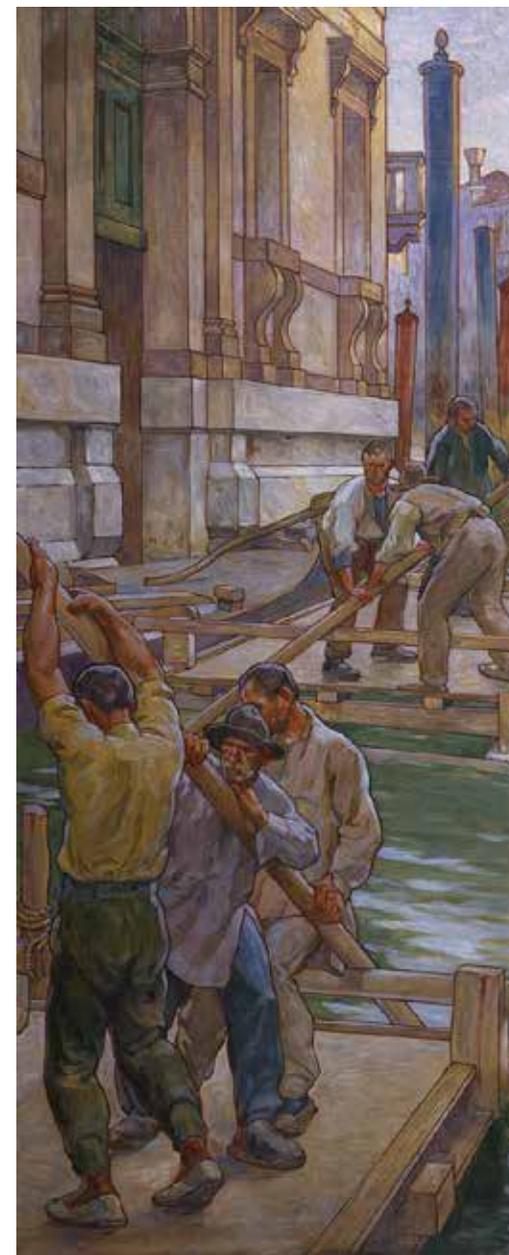
Il fatto più criticamente difficile e forse spericolato è che occorre rivedere le imprese di Pieretto Bianco liberandosi di una certa qual zavorra tematica di stampo simbolista, suggerita dagli stessi titoli dati dall'artista e dai committenti al suo lavoro. Ma quei titoli – soprattutto sull'onda del programmatico, ideologico e geniale *Risveglio* – sono oggi e sono stati ieri decisamente deformanti, hanno cioè costruito attorno all'impresa pittorica (si ribadisce: *pittorica*) dell'artista una lettura di stampo simbolista che va sicuramente ricondotta ad Antonio Fradeletto, al segretario generale, a suo modo perfetto officiante di un rito pomposo e retorico che accompagna una sorta di ri-allineamento della città (della sua classe dirigente e dei suoi corifei) su quelle sponde imperial-adriatiche cui la spingeva il filone letterario suprematista, colonialista e bellicista di D'Annunzio, dei Foscari, dei Giuriati e gli interessi materiali e imprenditoriali di Giuseppe Volpi, di Vittorio Cini e Achille Gaggia (vedi l'avventura albanese e montenegrina con la creazione del porto di Antivari, lo sfruttamento delle miniere, la realizzazione di importanti linee ferroviarie verso la Serbia e la penetrazione finanziaria in varie realtà nell'Europa centro-orientale e nei territori dell'ex impero ottomano sin dai primi anni del XX secolo).

#### 44. IL POPOLO AL LAVORO: “UNA RAPPRESENTAZIONE EROICA”

Liberati da un tale specchio deformante, i modelli del *Risveglio* appaiono in tutta la loro innegabile qualità pittorica, con brani di eccezionale intensità ripresi in visioni sintetiche e geniali, in accostamenti di colori e nella ineguagliabile freschezza di un trattamento pittorico che si stacca potentemente da certa convenzionale “precisione” di molti artisti contemporanei, anche tra i “ragazzi” di Barbantini. Si osservino pannelli come *Il porto*, ovvero *I cavafanghi*, *La fonderia*, *Il battipalo*. Vi è un vigore eroico, una grandezza senz’enfasi, una contrapposizione di masse e una vivacità cromatica che porta il tono generale dell’opera a farsi “Oro! Oro soffuso dappertutto” come esclama l’autore scrivendo il 10 ottobre 1911 al segretario generale Fradeletto a proposito della propria opera (espressione riportata e messa opportunamente in luce da Lucchese), ma che diventa un più pacato «Oro diffuso ovunque» nel testo pubblicato in catalogo della Biennale. Qui non possiamo non riandare a quanto dicevamo circa l’atmosfera dorata dei dipinti del gruppo di Skagen, che ritroviamo in quel “tramonto rosso, simbolo di fuoco” in cui Pieretto ambienta la parabola del suo magico *Risveglio*.

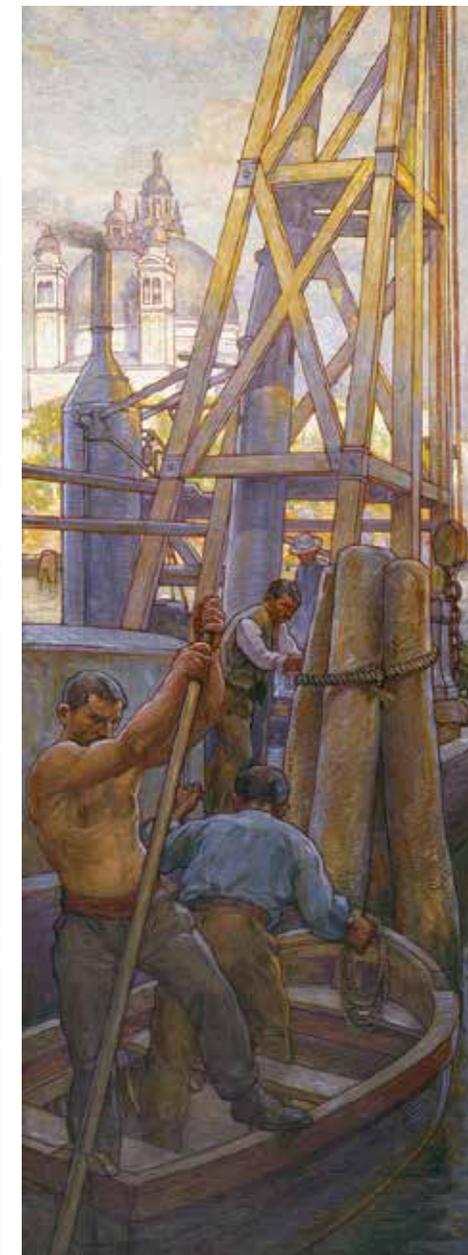
Non meno pregevole, poi, la modalità della traduzione dei bozzetti in telai di dimensioni più che ragguardevoli (crediamo che in questa fase del lavoro sia intervenuto Umberto Moggioli, chiamato da Pieretto a collaborare all’impresa, come già detto).

L’operazione di Pieretto Bianco nel *Risveglio* è una sorta di rilettura critica proprio di quella storia addomesticata e roboante di Fradeletto & C. Nella descrizione del suo ciclo di tele, che fu pubblicato allora nel catalogo ufficiale della X Biennale, occorre leggere tra le righe l’atteggiamento del nostro arti-



Pieretto Bianco, *I Moderni Fondatori – Cavafango*, 1912  
Puos d’Alpago, collezione comunale

Pieretto Bianco, *I Moderni Fondatori – Batti Palo*, 1912  
Puos d’Alpago, collezione comunale





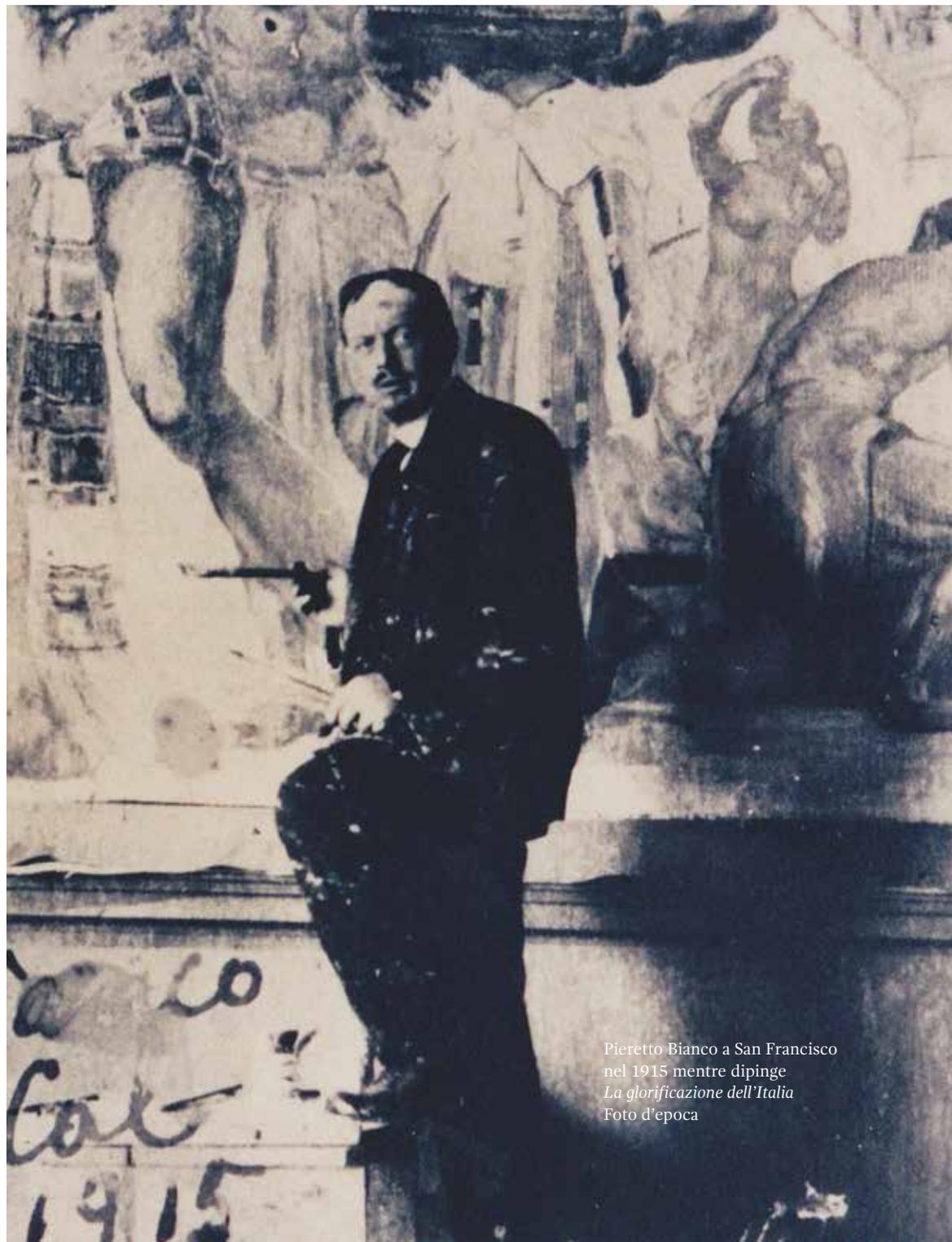
sta e occorre altresì ricordare quanto siano state per lui fondative, in pittura e nel giudizio critico, le frequentazioni a Murano e, soprattutto, a Burano di Umberto Veruda, di Moggioli, dello stesso Italo Brass e, su tutti forse, di Italo Svevo. E ricordare altresì che dalle minuscole calli dell'isola lo osservava, metaforicamente, la parte migliore e impareggiabile, spesso geniale di quell'intellettualità nuova e inedita che aveva conosciuto *de visu* il meglio della ricerca artistica europea, dai Nabis a Gauguin, da Munch a Rodin fino a Cottet e ai nostri brillanti Scandinavi e agli aristocratici pittori della scuola di Skagen.

È certo di grande interesse la relazione finale che la Commissione (composta da Pietro Fragiaco, Giulio Aristide Sartorio e Cesare Laurenti), creata in Biennale per seguire e giudicare il procedere del lavoro che nell'hangar di Burano Pieretto Bianco portava avanti con alacrità e il massimo impegno. Essa così conclude: «L'argomento inteso a glorificare l'operosità ultima della vita veneziana è stato sempre presente nello spirito dell'autore, ed il popolo vi riconoscerà la sua virtù quotidiana di lavoro rispecchiata siccome una rappresentazione eroica». Gli elementi qualificanti sono proprio la sostanza dell'impresa di Pieretto Bianco: *Il popolo che sarà giudice; la virtù quotidiana di lavoro e la rappresentazione eroica*. Il tono generale era per altro dato dall'artista stesso quando esponeva con una certa enfasi, retorica ma non forzata, le linee-guida dell'impresa; geniale quando sottolinea che la soluzione formale unificante di tutto l'insieme dei pannelli del ciclo è affidata al colore e alle variazioni atmosferiche, che trapassano da una «atmosfera mattutina» fino al «tramonto rosso, simbolo di fuoco» in cui questa possente allegoria si conclude.

Quanto alle figure che si muovono e si agitano in un concerto ben ordinato di forme, di masse e di scorci sull'ambiente e le macchine, l'artista ricorre a un *cloisonné* in blu gestito con perizia davvero sapiente che pensiamo gli derivi anche dallo studio dei pannelli di Brangwyn.

Burano, una volta di più, appare una sorta di crogiolo di idee, di Parnaso e di Elicona, se volessimo utilizzare consuete metafore classiciste. Ma anche, e forse meglio, il rifugio e il laboratorio di un manipolo di protagonisti ingenui e generosi di una rivoluzione culturale radicale e quasi perfetta.

Pieretto Bianco, *L'Arsenale*, 1912, particolare  
Belluno, Associazione fra gli Industriali della Provincia di Belluno  
(deposito della collezione comunale di Puos d'Alpago)



Pieretto Bianco a San Francisco  
nel 1915 mentre dipinge  
*La glorificazione dell'Italia*  
Foto d'epoca

## NOTE

1. Soprattutto le due fondamentali monografie Lucchese-Rollandini 2013 e Lucchese, 2022 costituiscono il necessario riferimento per ogni questione riguardante vita e operosità di Pieretto Bianco e, quindi, ad esse si rinvia. Un profilo sintetico aggiornato e criticamente calibrato già in Stringa 2007, pp. 30-31
2. La bibliografia sulla Biennale, le origini, la storia, le traversie, l'evoluzione e ogni altro aspetto del fenomeno-Biennale è praticamente sterminata, facilmente raggiungibile e da tutti utilizzata: ci pare, quindi, inutile riproporla anche in quest'occasione. Si rinvia al solo catalogo-volume pubblicato in occasione del primo secolo di vita della struttura che contiene, in termini sintetici ma con punti di vista molteplici, una sorta di sintesi critica della Biennale: AA.VV., *Venezia e la Biennale*, 1995.
3. Su tutti questi passaggi biografici e professionali, si deve ricorrere a Lucchese-Rollandini 2013.
4. Romanelli 1976 e 1977.
5. Lucchese-Rollandini 2013, pp. 9-14
6. L'intervento più recente sulla Esposizione Nazionale Artistica (che riprende i numerosi articoli sull'argomento, aggiornandoli e integrandoli) si trova in *Venezia panoramica*, 2021, soprattutto le pp.53-66.
7. Solo alcuni riferimenti d'obbligo su una realtà e un periodo storico di Venezia e dei suoi protagonisti affrontati da diversi punti di vista: Franzina 1986, Romanelli, *Venezia Ottocento* 1977 e 1988; *Venezia nell'età di Riccardo Selvatico*, 2004.
8. Bellavitis-Romanelli, 1985 (soprattutto il capitolo XII).
9. Fradeletto, 1910 p. XXVI.
10. Per tutta la questione del Piano di risanamento e Piano regolatore che provocò un dibattito a livello internazionale e scontri politici e tecnici molto aspri, affrontati alla fine da una Commissione mista locale e ministeriale, che mediò tra le contrapposte tendenze e pareri, si vedano le pp. 210-228 di Bellavitis-Romanelli, 1985.
11. Pompeo Molmenti, *Delendae Venetiae*, «Nuova Antologia» III, VII (1887) pp. 413-428. Se ne veda una recente presentazione e contestualizzazione in Massimo Favilla, «*Delendae Venetiae*». *La città e le sue trasformazioni dal XIX al XX secolo*, in *L'enigma della modernità* (atti del convegno dell'ottobre 2002) a c. di Giuseppe Pavanello, Venezia 2006, pp. 165-186.
12. Anna di Giovanni, 2009.
13. Si vedano, su questo gravissimo e importantissimo problema della casa e sulle iniziative del Comune e poi dello IACP: *Le Case Sane*, 1911; *Edilizia popolare a Venezia*, 1983; *Venezia Nuova*, 1983; Rubini, 2016.
14. Molmenti, 1879-1928; Paladini, 2014.
15. Sul Lido e le fortune della balnearità a Venezia, si veda Romanelli, 1989 pp. 97-109 e -da ultimo-[Romanelli], *Spiaggia e onde marine*, 2023.
16. Sull'attività, i caratteri e l'importanza della nuova architettura veneziana tra fine Otto e primo Novecento, in particolare al Lido, si rinvia, sinteticamente a Romanelli, *Alle origini*, 1982; Romanelli, *Nuova edilizia*, 1987.

17. *Venezia nell'età di Riccardo Selvatico*, 2001.

18. Si veda il più recente: Romanelli, 2025.

19. Già abbiamo messo in campo Pompeo Gherardo Molmenti, figura centrale quasi in ogni settore e ragionamento della Venezia del secondo Ottocento, con luci e ombre ineludibili per la vastità dei suoi interessi e per l'attenzione di cui egli ebbe a godere in vita e anche dopo la morte. La bibliografia su di lui è ricchissima, come assai vasta è la sua produzione in ogni campo storiografico veneziano, e non staremo a ripeterla ancora. Vale comunque la pena attirare l'attenzione sul suo lavoro più ricco e importante, la *Storia di Venezia nella vita privata* perché esso è entrato con l'autorevolezza di un classico nelle biografie veneziane quasi di ogni genere e schieramento e rappresenta altresì il repertorio di fatti, aneddoti, biografie, facezie, drammi e tragedie in maniera originale. Recensendo il volume, Angiolo Tursi sintetizzava come in quest'opera «si riconduceva la questione al suo contesto storico, cioè a quella 'lotta' che in Germania contrapponeva i partigiani della *Kulturgeschichte* e gli storici rimasti fedeli alla tradizione: lotta che si ripeteva in Francia, ove la storia politica era chiamata sprezzantemente 'histoire-bataille' dai difensori della nuova tendenza». L'opera del Molmenti - conclude Tursi - «sin dal suo apparire, è stata considerata appartenente alla *Kulturgeschichte*». Molmenti, tra questi schieramenti, non sceglie decisamente l'uno o l'altro ma opera una sorta di contaminazione tra i generi, una originale strada all'integrazione tra storia 'alta' e quotidianità, tra sala del trono e boudoir. (Si veda *L'enigma*, 2006)

20. Anche per Camillo Boito la bibliografia è vastissima, anche per la varietà e poliedricità del personaggio, impegnato come architetto e teorico d'architettura, professore accademico, commissario in innumerevoli concorsi pubblici per progetti d'architettura e sistemazioni urbanistiche in molte città del Paese. Fu letterato pregevole e arguto ben dentro, come il fratello Arrigo che fu anche compositore lirico e librettista d'opera, alla corrente lombarda della scapigliatura. Fu molto presente a Venezia, oltre che a Roma e Milano partecipando ai dibattiti sul rinnovamento del linguaggio dell'architettura, dell'arredo e dei prodotti industriali e, su posizioni moderate rispetto ai più intransigenti e ai più radicali sui problemi del restauro dei monumenti. Lavorò con grande impegno per elaborare un linguaggio «moderno» per l'architettura dell'Italia unita con atteggiamento eclettico partendo da una sorta di commistione di stili sulla base di un generico medievale 'lombardesco' con cadenze cosmatesche a sfondo medievaleggiante e policromo che sperimentò soprattutto in Lombardia e nel Veneto. Di grande pregio lo scalone di palazzo Cavalli-Franchetti a Venezia.

21. Sulla 'epopea' di Ca' Pesaro, ci limitiamo a segnalare tre testi per così dire fondativi dell'intera vicenda e dei suoi protagonisti: Barbantini, 1948; Perocco, 1958; *Venezia. Gli anni*, 1987. La sistematizzazione del caso Ca' Pesaro ha avuto una tale marea di scritti e testimonianze in tutte le storie dell'arte veneta e italiana dell'Ottocento e del Novecento da non consentire qui uno sforzo bibliografico, ancorché non esaustivo, per cui si rinvia a tali volumi, articoli e pagine reperibili in tutte le trattazioni sul tema.

22. *Nino Barbantini a Venezia*, atti del convegno, a c. di S. Salvagnini e N. Stringa, Venezia 1992.

23. Per tutto il palcoscenico culturale della Città nel XIX secolo si dispone oggi del monumentale volume della *Storia di Venezia* della Fondazione Treccani e della Fondazione Cini a cura di Mario Isnenghi e Stuart J. Woolf con testi, per i vari settori specialistici e istituzionali dell'universo della cultura, di Francesca Cavazzana Romanelli, Stefania Rossi Minutelli, Giandomenico Romanelli e vari altri.

24. Su Pio X si veda il *Dizionario biografico degli Italiani* (DBI) ad vocem (Maurilio Guasco, 2015); Romanato, 1992.

25. In sintesi: Stringa, 2007; Dal Canton, 1997 e Pavanello, 1997.

26. Sull'Accademia di belle arti veneziana e la sua storia nel secondo Ottocento, si veda Sileno Salvagnini, *L'Accademia di Belle Arti di Venezia da Riccardo Selvatico a Emilio Vedova*, in *La Pittura nel Veneto. Il Novecento II*, a c. di G. Pavanello e N. Stringa, Milano 2008, pp. 627-654. Sull'episodio di Léopold Robert, si veda Romanelli, 2017, II, le pp. 109 e ss.

27. Memmo, 2002 (ma vari studiosi hanno continuato a indagare su questa linea, come Stringa, 2007).

28. Maria Mimmita Lamberti, 1982; Stringa, 2007 pp. 13-124 *La Biennale di Venezia, Tracce per un secolo di storia*, in *La Pittura nel Veneto* cit, II, pp. 655-670, con bibliografia aggiornata.

29. Le presenze dell'architettura in Biennale fino almeno alla attivazione di un settore specifico dell'ente nel 1980 ad opera di Paolo Portoghesi, ci furono ma in posizione per così dire subalterna anche se in un buon numero di casi e di situazioni tutt'altro che trascurabile. Chi scrive ha censito gli allestimenti fin dalle prime edizioni delle esposizioni e ha poi ricostruito la storia dei padiglioni nazionali che cominciarono ad essere realizzati fin dal 1907 con il padiglione del Belgio. Anche gli allestimenti biennali degli spazi del padiglione centrale talvolta denominato Padiglione Italia, riservano non piccole e assai gradevoli sorprese: a cominciare dall'allestimento della mostra di Gustav Klimt ad opera dell'architetto

viennese Joseph Wimmer, allestimento che rimase a lungo insuperato per coerenza con le opere esposte, per linguaggio raffinato e sobrio, per calibratura perfetta di luce, spazi e superfici espositive. Ma non fu l'unico in questo senso: soprattutto le differenti secessioni mitteleuropee applicarono con frequenza principi e regole elaborate in patria alle esposizioni di artisti o di scuole pittoriche nazionali. Per l'Italia e per le sale regionali allestite nelle edizioni di inizio secolo lavorarono Ernesto Basile, Mazzucotelli, il gruppo «In arte libertas», Ettore de Maria Bergler, Guido Marussig e vari altri architetti, decoratori, artigiani del mobile, vetrai e così via. Una menzione a parte merita, più avanti negli anni, la presenza e l'opera di Carlo Scarpa con invenzioni raffinate, di grande sobrietà ma di efficacissimi effetti luministici e ambientali. Anche tra i padiglioni nazionali (rimanendo nei limiti cronologici del nostro interesse attuale), troviamo oggetti sciatti e scontati accanto a piccoli capolavori in una sorta di antologia architettonica internazionale per così dire 'in miniatura'. Si rinvia quindi al censimento dei padiglioni pubblicato a suo tempo (e alle recensioni che ne ebbe da Bruno Zevi) e ai successivi interventi che ne fece chi scrive. Cfr. Romanelli 1976 e 1977 e altro in testi più sopra citati. Qualche aggiornamento, soprattutto per i padiglioni più recenti rispetto al censimento sunnominato, in *I padiglioni della Biennale Venezia 1887-1988*, a c. di M. Mulazzani, Milano 1988.

30. Su questo tema della cosiddetta 'Obsessione nordica' si rinvia più avanti nel testo e, nello specifico, a Romanelli, *Obsessione* 2014.

31. Lo scontro Fradeletto-Barbantini è rievocato in Barbantini, 1948 e riassunto in Ceschin, 2001. La recensione di Barbantini alla mostra di Klimt del 1910 è questa: Nino Barbantini, *La sala di Klimt*, 1910. Anche: G. Romanelli, 2012. Sulla dialettica Biennale-Ca' Pesaro e su tutto ciò che tale dialettica comporta a ogni livello (estetico, artistico, letterario, filosofico e così via) si deve comunque partire dal testo fondamentale di Maria Mimmita Lamberti, *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti* nel volume dedicato al *Novecento della Storia dell'arte italiana Einaudi* vol. terzo, Parte seconda, Torino 1982, pp. 5-172 (soprattutto le pp. 100-172).

32. Esposizione Nazionale Artistica e i Giardini: cfr. Nota 6.

33. Cfr. Romanelli, *Il contributo* 1982; Bianchi, *Le prime Biennali*, 2003.

34. Böcklin e Klinger: cfr. Romanelli, 2021, pp. 66-79.

35. Oltre agli interventi già citati nel testo e a quelli della nota 36 qui di seguito, è assai utile l'agile volume *The Skagen Painters* a c. di Lisette Vind Ebbesen e Mette Bogh Jensen, Skegen 2018.

36. Pur con i limiti rilevati nel testo, la mostra di Parigi del 1987 (*Lumières du Nord*) può a ragione essere considerata una sorta di ri-scoperta moderna della realtà artistica scandinava che aveva, invece, conosciuta una notevole fortuna in Europa e, in generale, nel mondo occidentale. La massiccia presenza nelle Biennali veneziane prima della Grande Guerra ne sono una testimonianza inconfutabile. Dopo la mostra di Parigi, altre iniziative espositive dedicate al movimento artistico scandinavo o a singoli suoi protagonisti (come Krøyer, Larsson, Gallen-Kallela e, soprattutto, Zorn) hanno opportunamente visitato e proposto quest'importante realtà artistica, cfr. ad esempio, la mostra a Roma *Atmosfera del Nord* del 2002-03. Discorso particolare spetta al danese Vilhelm Hammershøi le cui atmosfere silenziose, misteriose anche se prevalentemente domestiche, con ritratti di spalle e porte spalancate, atmosfere che richiamano suggestivamente Vermeer, ha conosciuto e conosce un'attenzione davvero singolare. Romanelli, *Obsessione* 2014; *H. e i pittori del silenzio*, Rovigo 2025.

Un ulteriore 'caso' è costituito, come appare nelle nostre pagine, dai pittori del gruppo di Skagen. Di essi si parla ampiamente, anche in relazione a Pieretto Bianco, nel testo.

37. Una nota bibliografica su questo dipinto appare, oggi come oggi, perfettamente e ampiamente all'interno dei testi, più volte citati, dedicati recentemente a Pieretto Bianco. Pur citata quindi (e riprodotta da vecchie foto) l'opera non dispone di una bibliografia propria: essa, tra l'altro, veniva indicata come di ubicazione ignota. Comparsa di recente e sottoposta a una opportuna operazione di pulizia essa ha ritrovato la cromia e i toni d'origine rivelando il suo ottimo stato di conservazione la sua eccezionale qualità e originalità.

38. cfr: Stringa 2007, Romanelli, 2017 oltre al sempre importante Dal Canton 1997.

In un virtuale scontro diretto tra Chioggia e Burano (quando al gradimento e frequentazione dei siti lagunari tra fine Ottocento e primo Novecento da parte degli artisti), si potrebbe registrare una sorta di exploit di Chioggia che prende le mosse, almeno in parte, dal successo macabro e romantico del grande dipinto di Léopold Robert (1834-35) e gode di una stabile presenza straniera anche di alto livello, come già si diceva: si veda il provvisorio e un poco approssimativo ma sorprendente elenco compilato da Memmo, 2002. Ma Burano vede un'esplosione negli ultimissimi anni dell'Ottocento e nella prima metà del secolo successivo, grazie al gruppo di Ca' Pesaro che fece epoca tra maledizioni (di Fradeletto & C)

ed esaltazioni fino all'Empireo della "rivoluzione capesarina" e, addirittura, alla fondazione, dopo la Seconda Guerra mondiale, del Fronte Nuovo delle Arti, basculante tra la trattoria all'Angelo dei Carrain a Venezia e quella delle Tre Stelle di Romano Barbaro a Burano. Di qua e di là essendone gran sacerdote il critico Giuseppe Marchiori. La fama di Burano ha goduto del significativo appoggio conviviale della Biennale e dei suoi protagonisti. Cfr le due mostre e relativi cataloghi *L'Angelo degli artisti* e *Le tre stelle di Romano* (ambedue a c. di G. Romanelli e P. Vatin, Venezia 2019 e 2021).

39. Il collegamento Pieretto, Veruda, Brass con l'aggiunta (tutt'altro che secondaria) di Italo Svevo è una circostanza che solo di recente si è affacciata ed è stata studiata nel suo sviluppo, anche nell'orizzonte poetico dei tre personaggi. Essi girano l'Europa negli anni magici della loro formazione: si incontrano a Monaco e poi a Parigi, quindi si dirigono su Trieste (dove si consolida l'amicizia Veruda-Svevo) e poi la laguna di Venezia, dapprima Chioggia, quindi Murano e Burano. Arriveranno a trascorrere settimane e mesi di grande importanza per le rispettive maturazioni e carriere. I tre pittori saranno a lavorare a Chioggia e trascorreranno lunghi soggiorni a Burano in quell'estate del 1904 che sarà fatale al giovane e geniale Veruda stroncato ad appena 32 anni nella sua Trieste a fine agosto. Veruda, come s'è detto, era strettamente legato a Italo Svevo che sin dalla fine ultima del secolo aveva preso servizio nell'azienda di vernici marine della famiglia della moglie Livia Veneziani. Una sede dell'azienda Veneziani era a Murano (crediamo per la vicinanza alle fornaci vetrarie e alle loro esigenze di materie coloranti e alla cantieristica lagunare). A ridosso della fabbrica, i Veneziani disponevano anche di una casa d'abitazione utilizzata dallo stesso Svevo in occasione della sua presenza in città per le necessità del suo impiego.

Abbiamo nominato quindi la Laguna (Murano, Burano e Chioggia); degli artisti (Veruda, Pieretto Bianco e Brass); uno scrittore, Italo Svevo.

Svevo in quegli anni, dopo aver accettato – tra le perplessità sue personali e la scarsa fiducia del suocero a inserirlo in azienda, la Vernici Veneziani – di lavorare nell'amministrazione della ditta del suocero, aveva, come si sa, quasi deciso di rinunciare alla scrittura visti i mancati successi dei suoi romanzi. Anche per queste ragioni egli è di frequente a Murano.

Veruda pur nei brevissimi anni della sua attività ha una produzione pittorica prodigiosa per quantità e assai lodata ma anche criticata nei suoi caratteri distintivi e qualificanti. Oltre al resto, è divenuto il pittore di fiducia della borghesia imprenditoriale di Trieste, ma non solo, e della vecchia aristocrazia o, addirittura, della classe di potere europea per cui realizza ritratti assai penetranti di geniale originalità. Per la famiglia di Svevo esegue diversi ritratti: l'amicizia tra il pittore e lo scrittore (in crisi per i mancati successi) si consolida in un vero sodalizio umano profondo anche se non privo di raffreddamenti e riserve. È in occasione della morte della madre e della depressione che si abbatte su Umberto che addirittura sospende di dipingere, che si presenta l'occasione di recarsi in laguna: Svevo lo ospita a casa sua a Murano assieme, pare, ai due amici, Brass e Bianco. In estate, proprio allorché apparivano segnali del superamento della crisi, testimoniata da un paio d'opere di soggetto buranello, viene colpito dalla malattia che lo porta in tempi brevissimi alla morte. Questa scomparsa fulminea e tragica provoca, per dir così, la fioritura di importanti testi, scritti 'a caldo' cioè sotto l'effetto dell'onda emotiva ma che appaiono pagine critiche in tutti i sensi irrinunciabili. Si tratta in particolare di un testo di Silvio Benco e di una splendida lettera di Svevo.

Saranno proprio Pieretto Bianco e Svevo a prelevare le tele di Veruda ancora nello studio dell'artista per avviarle prima a Venezia per la Biennale e poi a Trieste dove si sarebbe tenuta una mostra nei vasti locali della Promotrice per una retrospettiva che ebbe luogo in ottobre.

Da una parte esistevano rapporti di solidarietà tra artisti (che certamente si erano conosciuti e frequentati a Parigi, come detto). Quanto a Svevo, amante dell'arte e collezionista egli stesso, possedeva varie opere degli amici pittori, insomma: un interessante caso di contiguità psicologica ed emotiva. Sappiamo tutti che dietro la figura del deuteragonista di *Senilità*, lo scultore Stefano Balli, si nasconde la sinopia di Veruda. Si è trattato quasi di un sodalizio giuliano in trasferta in Laguna? La moglie di Svevo narra che alla morte di Veruda ella vide il marito "abbandonato sul letto piangere come un bambino". Romanelli, *Senza maestri* 2023; *Nella Trieste*, 1998; *La coscienza di Svevo*, 2003.

40. Barbantini, *La prima*, pp. 266-67.

41. Nel sottolineare una sorta di linea di continuità tra Pieretto Bianco e Gino Rossi abbiamo coscienza di avviare un ragionamento critico di non agevole percorso ma di poter cogliere, al contempo, una straordinaria opportunità per ampliare il contesto e le radici della avventura artistica della cosiddetta scuola di Burano da una parte e, dall'altra, di dar rilievo e sostanza alla figura di Bianco quale emerge dalle sue opere mature come *Nei paesi del mare* e nel *Risveglio di Venezia*. Da una parte la potenza epica del ciclo dei mestieri e, dall'altra, la maturità espressiva di una pittura solida e strutturale, Bianco ha guardato,

come scriviamo nel testo, alla grande pittura internazionale e ai suoi protagonisti da Sargent a Sorolla, da Brangwyn a Zorn e a Krøyer senza tuttavia farsene del tutto sedurre (come è avvenuto alla pittura cortigiana di Ettore Tito) perché aveva raggiunto una maturità e una padronanza linguistica di grande articolazione e di sicura dirittura morale.

I tre cicli decorativi del padiglione Italia della Biennale (Sartorio, Chini, Bianco) pur radicalmente diversi tra loro, sono forse il lascito più interessante e qualitativo della stagione dominata dall'incompetente di genio Antonio Fradeletto.

42. Sulle decorazioni del Padiglione Italia con i celebri cicli pittorici di Sartorio, Chini, Sezzane e Pieretto Bianco, si veda Romanelli 1976 e 1977; quindi *Galileo Chini, la cupola* 2006 e, da ultimo, *Giulio Aristide Sartorio*, 2025.

43. Lucchese, 2022.

44. Arrivando in piroscalo a New York nel 1917 Pieretto dipinge alcune vedute diurne e notturne del porto della città, affascinato evidentemente da un paesaggio che si presentava ai suoi occhi con tutta la novità, l'imponenza e la imprevedibilità di una nuova concezione dell'urbano e del vivere. Impresione che aveva vissuto nei suoi anni americani con analogia di manifestazioni pittoriche visionarie di impianto alternativamente espressionista e insieme futurista, quasi fin dal suo arrivo a New York anche il geniale sfortunato artista bolognese Athos Casarini che morirà però di lì a poco, nel settembre 1917, rientrato in Italia spinto dal suo futurista anelito patriottico, colpito alla testa da una pallotta di mitragliatrice austriaca sul Carso a monte san Gabriele. Quasi vent'anni più tardi compirà lo stesso tragitto Gennaro Favai che realizzerà alcuni magnifici dipinti della città che potrebbero essere perfetti scenari per un film espressionista. Inconsapevolmente, due vecchi sodali della lontana Ca' Pesaro (dove per altro, si erano appena sfiorati) portano ancora qualche traccia delle loro antiche frequentazioni. New York diventa, per noi, quasi un ulteriore filo rosso verso quella *modernità* che sembra un orizzonte costante e irrinunciabile di una lunga stagione culturale.

## NOTA BIBLIOGRAFICA

Ciascuno degli argomenti toccati in questo testo potrebbe far raccogliere un florilegio bibliografico di vastità più che notevole, tra l'altro, ripetendo più o meno diligentemente repertori più e più volte messi in campo, selezionati, gonfiati, rimaneggiati a seconda dei casi e delle simpatie e antipatie. Preferiamo dichiarare subito che si è scelto, per ogni argomento, di nominare solo l'essenziale, anzi: l'indispensabile, senza ambizione alcuna di coprire tutto e comunque -vicino o lontano dal centro- possa essere coinvolto e citato. Siamo comunque certi che, anche attraverso ai non molti testi che qui compaiono, si possa giungere, se questo è il desiderio, a comporre una bibliografia totale su questi argomenti e soggetti. Buon lavoro.

Una nota bibliografica su questo dipinto – *Nei paesi del mare* –, oggi come oggi, può essere perfettamente e ampiamente ritrovata all'interno dei testi, più volte citati, dedicati recentemente al nostro artista, Pierretto Bianco. In essi si trova una bibliografia vasta e aggiornata su di lui e sul periodo che lo ha visto attivo nelle differenti vesti e luoghi dove lo ha portato la sua attività. Ad esse bibliografie, quindi, si rinvia. A. Fradeletto, *Riccardo Selvatico e la sua generazione in Riccardo Selvatico, Commedie e poesie veneziane*, pubblicate a cura di A.F. con prefazione e note, Milano 1910, pag XXVI. *Le Case Sane Economiche e Popolari del Comune di Venezia*, Bergamo 1911. N. Barbantini, *La prima mostra di Ca' Pesaro*, Venezia 1948 (ora in Nino Barbantini, *Scritti d'arte inediti e rari* a c. di Gino Damerini, Venezia 1953 pp. 265-68). G. Perocco, *Primi espositori di Ca' Pesaro 1908-1919*, Venezia 1958. *Venezia. Gli anni di Ca' Pesaro*, cat. della mostra Milano 1987. G. Romanelli, *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, Venezia 1976. G. Romanelli, *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale*, cat. della mostra, Venezia 1977. G. Romanelli, *Il contributo tedesco alle prime Biennali veneziane*, in *Incontri italo-tedeschi al volgersi del diciannovesimo secolo*, Atti del Convegno del settembre 1980, Venezia 1982, pp. 45-62. M. Mimita Lamberti, IV. *Le mostre internazionali di Venezia*, in *Storia dell'arte italiana*, parte seconda, vol terzo. Il Novecento. 1870-1915. *I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, pp. 1-172, Torino 1987. G. Romanelli, *Alle origini di una scuola: appunti per quattro profili* [G. Torres, D. Torres, B. Del Giudice, G.C. Sullam] in *Progetti per la città veneta 1926-1981*, Vicenza 1982, pp. 19-48. G. Romanelli, *Nuova edilizia veneziana all'inizio del XX secolo*, in «Rassegna» 22 (Venezia città del moderno), 1987 pp. 10-17. G. Romanelli, a cura di, *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Milano 1985. *Lumières du Nord. La peinture scandinave, Paris 1885-1905*, Petit Palais, Paris 1987. G. Romanelli, *Venezia*, in *Archivi del Liberty italiano. Architettura* a cura di Rossana Bossaglia, Milano 1987, pp. 227-245. *Edilizia popolare a Venezia. storia, politiche, realizzazioni dell'IACP della Provincia di Venezia*, a cura di E. Barbiani, Milano 1983. *Venezia Nuova. La politica della casa 1893-1941*, Venezia 1983.

G. Romanato, *Pio X. La vita di papa Sarto*, Milano 1992. G. Pavanello, *Da Canova a Favretto: le arti a Venezia dal Neoclassicismo al Verismo*, in *Venezia, L'arte nei secoli*, a cura G. Romanelli, Udine 1997, vol II, pp. 798-859. G. Dal Canton, *Venezia e la Biennale, una nuova internazionalità*, in *Venezia. L'arte nei secoli*, a cura di G. Romanelli, Udine 1997, vol II, pp. 860-891. D. Memmo, *Pittori stranieri a Chioggia. Friedrich Kienlein*, in «Chioggia. Rivista di studi e ricerche», n.20, aprile 2002, pp. 125-162. N. Stringa, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, a cura di G. Pavanello e N. Stringa, 1, Milano 2007, pp. 13-124. E. Lucchese - E. Rollandini, *Dalla Biennale a Caruso. Pierretto Bianco 1875-1937*, Belluno 2013. E. Lucchese, *Il Risveglio ritrovato. I modelli di Pierretto Bianco per la Biennale di Venezia del 1912*, Bologna 2022. D. Ceschin, *La « voce » di Venezia. Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Padova 2001. AA.VV, *La coscienza di Svevo*, cat. della mostra, Roma-Trieste 2002-03. M. Masau Dan, *Svevo e i pittori triestini contemporanei in La coscienza di Svevo* cit., pp. 133-139. *Atmosfera del Nord. La cultura figurativa svedese all'inizio del XX secolo*, cat. della mostra a cura di G. Piantoni e B. Fredlund, Roma 2002. Galileo Chini, *La cupola del Padiglione Italia alla Biennale di Venezia*, a cura di C. Spagnol, Venezia 2006. G. Pavanello, a cura di, *L'enigma della modernità. Venezia nell'età di Pompeo Molmenti. Atti del convegno dell'Istituto Veneto di SS.LL e Arti*, ottobre 2002, Venezia 2006. G. Bianchi, *Le prime Biennali: pittori veneti e pittori foresti a confronto 1895-1899*, in «*La pittura nel Veneto. L'Ottocento*», a c. di G. Pavanello, Milano 2003, II, pp. 573-592. *Venezia nell'età di Riccardo Selvatico*, Atti del convegno 2001, a cura di T. Agostini, Venezia 2004. A. di Giovanni, *Giudecca Ottocento. La trasformazione di un'isola nella prima età industriale*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2009. C. Rubini, *La Grande Venezia nel secolo breve. Guida alla topografia di una metropoli incompiuta (1917-1993)*, Verona 2016. G. Romanelli, a cura di, *L'ossessione nordica. Böcklin, Klimt, Munch e la pittura italiana*, cat. della mostra, Venezia 2014. G. Romanelli, *La Repubblica dell'Arte*, Cittadella (Pd) 2017. C. Crosera, *Umberto Veruda*, Trieste 2017. L. Vind Ebbesen - M. Bøgh Jensen, a cura di, *The Skagen Painters, Art Museums of Skagen*, Skagen 2018. *Venezia panoramica. La scoperta dell'orizzonte infinito*, cat della mostra a cura di G. Romanelli e P. Vatin, Venezia 2021. G. Romanelli, *A un passo dall'inferno o sull'orlo dell'abisso*, in *La forma dell'infinito*, cat. della mostra a cura di A. Geretti, Udine 2021, pp. 66-79. G. Romanelli, *Dalla laguna al mare: l'"invenzione" del Lido*, in *Lido e Lidi. Società, moda, architettura e cultura balneare tra passato e futuro*, a cura di G. Triani, Venezia 1989. [G. Romanelli], *Spiaggia e onde marine: un mondo anfibio di gran moda*, in *Italico Brass. Il pittore di Venezia*, cat. della mostra a cura di G. Romanelli e P. Vatin, Venezia 2023, pp. 87-95 (con bibliografia aggiornata). G. Romanelli, *Italico Brass. Senza maestri e senza seguaci in Italico Brass. Il pittore di Venezia*, cat. della mostra a cura di G. Romanelli e P. Vatin, Venezia 2023, pp. 55-83 e 103-107. G. Romanelli, *Una fine bruciante. Le vicende del San Pietro Martire di Tiziano*, in «Arte e dossier», 432, giugno 2025, pp. 78-83. *Hammershoi e i pittori del silenzio tra il Nord Europa e l'Italia*, a cura di P. Bolpagni, Milano 2025. Giulio Aristide Sartorio, *Il poema della vita umana*, a cura di E. Barisoni e M. Piccolo, cat. della mostra, Ca' Pesaro, Venezia 2025.

finito di stampare  
settembre 2025



ISBN 979-12-81023-37-6



9 791281 023376