

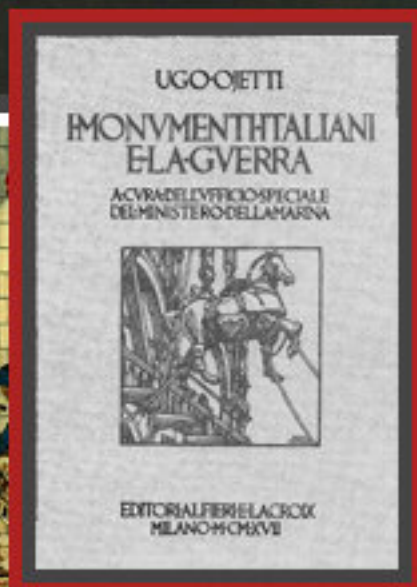
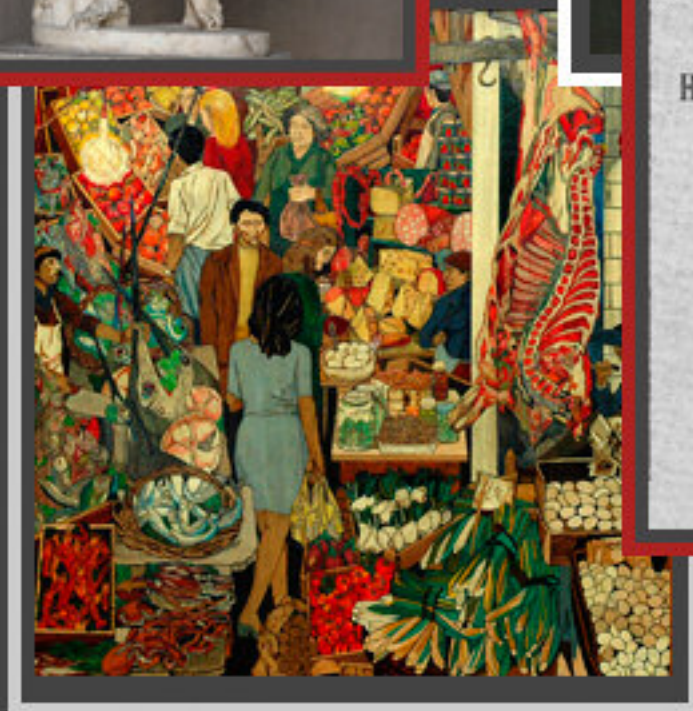
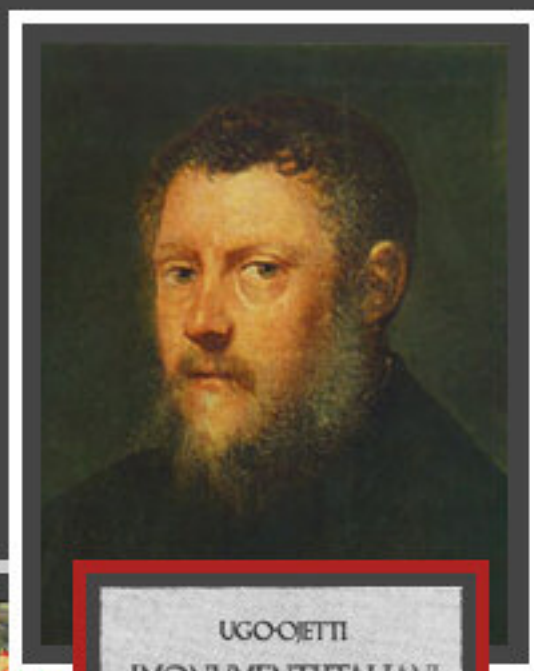


temi di Critica e Letteratura artistica

TEMI DI CRITICA

numero 1

a cura di Simonetta La Barbera



Università degli Studi
di Palermo



Facoltà di
Lettere e Filosofia



Dipartimento di Studi
Storico Artistici



Società Italiana
di Storia della Critica d'Arte



temi di Critica e Letteratura artistica

TEMI DI CRITICA

1

a cura di Simonetta La Barbera

Francesco Paolo Campione

Roberta Cinà

Giuseppe Cipolla

Marta Nezzo

prefazione di Simonetta La Barbera



Università degli Studi di Palermo



Università degli Studi di Palermo



Facoltà di Lettere e Filosofia



Dipartimento di Studi storici e artistici



Società Italiana di Storia della Critica d'Arte



temi di Critica e Letteratura artistica

Comitato Scientifico Claire Barbillon, Franco Bernabei, Claudia Cieri Via, Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Antonio Gentile, Simonetta La Barbera, Donata Levi, François-René Martin, Emilio J. Morais Vallejo, Massimiliano Rossi, Gianni Carlo Sciolla, Philippe Sénéchal.

Coordinamento Scientifico Simonetta La Barbera

Progetto grafico, editing ed elaborazione delle immagini Nicoletta Di Bella

Proprietà artistica e letteraria riservata all'Editore a norma del Legge 22 aprile 1941, n. 663.
È vietata qualsiasi riproduzione totale o parziale anche a mezzo di fotocopie, Legge 22 maggio 1993, n. 159.

ISBN: 978-88-904738-2-1

DOI: 10.4413/978-88-904738-2-1

<http://www.unipa.it/tecla>

INDICE

<i>Prefazione</i>	7
Francesco Paolo Campione	
Il <i>Disegno</i> del Doni e la teoria dell'arte nel Cinquecento	15
Roberta Cinà	
La scultura nella letteratura artistica del Settecento	31
Marta Nezzo	
Accenti nazionalistici negli scritti d'arte su periodico: 1914 -1920: una campionatura	87
Giuseppe Cipolla	
« <i>Io lo conoscevo bene...</i> » Renato Guttuso visto da Leonardo Sciascia	109

ACCENTI NAZIONALISTICI NEGLI SCRITTI D'ARTE SU PERIODICO: 1914-1920. UNA CAMPIONATURA*

MARTA NEZZO

Solo di recente, da noi, gli studi vengono accentrando l'attenzione sull'intimo nesso che talune attitudini nazionalistiche della critica d'arte, evidenti fra 1920 e 1945, hanno con le spinte politiche fornite dalla prima guerra mondiale. Le indicazioni della storiografia hanno semmai riconnesso spunti e intenti al più vago sentire patriottico d'impostazione ottocentesca. Vuoi perché, relativamente ai primi anni Venti, accenti identitari di natura più benigna sono ad alcuni parsi prevalenti, vuoi perché, guardando agli sviluppi nei Trenta, le implicazioni fasciste e naziste hanno imposto più gravi considerazioni.

Tuttavia, di fatto, l'*imprinting* ideologico della Grande Guerra ha avuto, nell'Italia del Ventennio, un riflesso di lunga durata che individuerei nella critica dell'arte contemporanea e poi nella teoria, pratica e divulgazione della tutela. Si tratta però di esiti di natura mistilinea, ove le pulsioni scioviniste si presentano sovrapposte e talora confuse a questioni pianamente identitarie, tradendo appena la propria origine traumatica.

Fra gli esempi del caso potremmo citare il sorvegliato italo-centrismo di alcune riviste, peraltro aperte a contributi internazionali, come "Dedalo" o "L'Esame" (nate rispettivamente nel 1920 e nel 1922); più aderente a un sobrio senso di patria parrebbe, al primo sguardo, l'evoluzione costante delle politiche di tutela, nondimeno sfociate nelle imprese legislative fasciste e fortemente nazionaliste di Giuseppe Bottai¹.

* Il testo che qui presento in versione annotata, è stato esposto oralmente alla Journée d'études *La Nation. Enjeu de l'histoire de l'art en Europe 1900-1950*, Paris, Institut National d'Histoire de l'art, 18 novembre 2008.

¹ La legge 1039/1 giugno 1939, elaborata a partire dal 1937 e giustamente celebre, procederà in parallelo con le trattative internazionali, avviate dall'*Office International des Musées* (della SDN), per ottenere una convenzione di protezione del patrimonio storico-artistico in caso di guerra. Esaminando i pronunciamenti di Bottai in merito, le pesanti ipoteche ideologiche su natura, significato e prassi della tutela nostrana, si fanno evidenti. Rinvio in merito a G. BOTTAI, *La Protection des chefs-d'oeuvre de l'esprit*, "Nouvelles Littéraires", 12 febbraio 1938, p. 8 e *La Tutela delle opere d'arte in tempo di guerra*, "Bollettino d'arte", XXXI, s. III, X, aprile 1938, pp. 429-430, ora in G. BOTTAI, *La politica delle arti. Scritti 1918-1943*, a c. di A. MASI, Editalia, Roma 1992, pp. 141-143. Per approfondire le questioni legislative resta fondamentale V. CAZZATO (a c. di), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2001, 2 voll. Per qualche cenno sulla posizione dell'Italia rispetto alla politica preventiva dell'OIM, potrà essere utile M. NEZZO, "Praeterea Archiva, Bibliothecae, Musea, Pinacothecae ac praestantissima cuiusvis Artis opera in Domo nostra asylum ac tutamen habuerunt" (2008), in *L'Abbazia di Santa Maria di Praglia*, Abbazia di Praglia, in corso di pubblicazione.

E del resto è ovvio che, nella codificazione e assimilazione culturale di una giovane Unità, la nostra, gli spunti siano stati eterogenei e non sempre positivi, tanto più se consideriamo che il processo unitario medesimo si è compiuto, in Italia, non con una rivoluzione sociale o un'ultima sollevazione contro il servaggio, ma nel crogiuolo europeo della guerra. Un'occasione sproporzionata, dove il nazionalismo attivato contro il nemico non poté prescindere dal nazionalismo necessario ad accreditarsi presso gli alleati e da quello per animare e compattare il fronte interno. Il che avvenne in un momento assai complesso: da un lato, per la storiografia di settore, il cui modello corrente, positivista e venturiano, s'affacciava alla crisi metodologica indotta dalle teorie formaliste e dalla filosofia crociana; dall'altro, per il sistema stesso delle arti e in particolare per la recente revisione legislativa dei meccanismi di tutela, con l'istituzione delle soprintendenze, l'avvio della catalogazione, il freno alle esportazioni.

È dunque alla ricerca di spunti ibridi, colti al loro primo germogliare, che mi muoverò qui, attraverso una modesta ma significativa campionatura di riviste, limitata al tempo di guerra. Gli estremi cronologici fissati sono infatti il 1914 – per l'Italia coincidente con la campagna interventista – e quel 1920 che vede il ripristino della normalità, fra ritorno delle opere ricoverate fuori sede e nuovi *input* alla stampa specializzata. La mia scelta, decisamente ristretta, cade su tre periodici, eterogenei per natura e *target*, da cui ho selezionato gli articoli palesemente compromessi, nel tema o nel metodo, con i riflessi ideologici del conflitto.

Per primo viene l'organo a stampa del Ministero della Pubblica Istruzione, il “Bollettino d'arte”, che, col relativo “Supplemento” di “Cronaca delle belle arti”, segue dal 1907 le attività delle Soprintendenze e pubblica le novità più interessanti²; ho poi vagliato “L'Arte”, di Adolfo Venturi, dal 1898 erede del nobile “Archivio storico dell'arte”, dedicata agli studi dal Medioevo al Settecento (con estreme propaggini ottocentiste) e di prestigio scientifico massimo³; infine presento un affondo su “Pagine d'arte”, fervido foglio di attenzione all'attualità⁴ e, dal 1914, supplemento informativo alla “Rassegna d'arte Antica e moderna” di Guido Cagnola e Francesco Malaguzzi Valeri⁵.

² Per una ricognizione generale sul periodico rinvio a R. IMPERA, *Il “Bollettino d'arte”, 1907-1919*, in *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea. Forme, modelli, funzioni*, Atti del convegno, Torino 3-5 ottobre 2002, a cura di G.C. Sciolla, Skira, Milano 2003, pp. 123-138.

³ La bibliografia su Venturi e le sue riviste è cospicua. Mi limito a indicare un punto di riferimento recente in G. C. SCIOLLA, *Il ruolo delle riviste di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Atti del convegno, Roma 25-28 ottobre 2006, a cura di M. D'Onofrio, Panini, Modena 2008, pp. 208, pp. 231-236.

⁴ In merito si veda M. NEZZO, “Pagine d'arte”, 1913-1919, in *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea ...*, 2003, pp. 139-163.

⁵ Sulle precedenti stagioni di “Rassegna d'arte”, segnalo A. ROVETTA, *Gli esordi della “Rassegna d'arte”, Milano 1901-1907*, in *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea ...*, 2003, pp. 101-122; ID., *La “Rassegna d'arte” di Guido Cagnola e Francesco Malaguzzi Valeri (1908-1914)*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del Convegno, Milano 30 novembre-1 dicembre 2006, a cura di R. Cioffi e A. Rovetta, Vita e Pensiero, Milano 2007, pp. 281-316.

Segnalo sin d'ora che la mia lettura si muove sul registro corale. Cioè, pur profittando di singole voci, mira a focalizzare il *trend* critico di ciascuno dei periodici selezionati e del relativo *milieu*, così da rendere non una visione individua ma una temperatura ambientale. Inoltre largo spazio lascerò all'argomento *e silentio*, nel costante sforzo di sottolineare l'importanza di talune eloquenti astensioni argomentative.

Ad esempio, per quanto riguarda il 1914 e la campagna interventista, il "Bollettino d'arte" e il suo supplemento non ne recano traccia. È invece interessante notare che, ancor prima che le ostilità accendano l'Europa, esso percorre i temi dell'Italia coloniale, ovviamente *sub specie* archeologica. La rivista infatti, cui il profilo istituzionale impone precisi doveri informativi, descrive gli scavi effettuati nella recentemente acquisita Tripolitania⁶, facendo particolare attenzione a relegare in cronaca il delicato passaggio fra l'attività di ricerca degli italiani ospiti e quella degli italiani occupanti⁷. Nel dichiarare che "era primo compito della nazione erede di Roma rimettere in stato decoroso l'arco di Marco Aurelio, e raccogliere le varie antichità che, pur fra la noncuranza turca, erano disperse per Tripoli e nei dintorni"⁸, attiva blandamente il vecchio codice nazional-patriottico focalizzato sul mito dell'Urbe (nostra unica vera ipostatizzazione ideologico-identitaria da Piranesi in qua), contaminandolo però con un più attuale ed entrante concetto: la conservazione. Il fatto che la rivendicata romanità si inveri nella tutela rinvia alla recente approvazione della legge Rosadi per le Antichità e Belle Arti, datata 1909 e prova manifesta di avanzamento civile dell'Italia. Ed è questo speciale progresso che il supplemento del "Bollettino" sembra voler ribadire, tornando con ritmo cadenzato, nei mesi seguenti, sui *Servizi archeologici in Libia*⁹.

In questo precedente potremmo ravvisare emblematicamente il bilanciamento del rapporto autocoscienza-nazionalismo a monte della guerra: da un lato la recente creazione delle Soprintendenze, il tentativo di vietare le esportazioni suggellano il valore identitario del patrimonio e delle pratiche espletate per conservarlo; dall'altro l'abbinamento di tali conquiste al mito della romanità (dominatrice e civilizzatrice insieme) dichiara l'ampia propensione dei valori identitari a lasciarsi strumentalizzare dalle più diverse necessità ideologiche. E viceversa.

Ma torniamo al conflitto europeo: nemmeno l'intervento scalfisce, nell'immediato, l'equilibrio della rivista e del suo satellite, la cui attenzione, nella primavera del 1915, è tutta a documentare i danni e le perdite per il terremoto nella regione marsicana.

E in effetti sino al 1917 gli articoli di argomento bellico saranno limitati alle pagine del "Supplemento" e connotati da un carattere informativo, poco incline alla deriva nazionalista. Scorriamoli brevemente.

Nell'agosto 1915, due pezzi si riferiscono allo stato di guerra: primo, significativamente, giunge il necrologio di uno dei molti funzionari delle Belle Arti morti in battaglia; seconda arriva la pubblicazione dei *Provvedimenti del Comando Supremo per la tutela delle opere d'arte nei territori occupati*¹⁰.

⁶ G. NAVE, *Frammenti indigeni d'arte cristiana a Tarhuna ed Henscir Uhéda Tripolitania*, "Bollettino d'arte", VIII, III, 1914, pp. 96-104

⁷ *Missione Archeologica Italiana in Cirenaica e in Tripolitania*, "Cronaca delle belle Arti. Suppl. al Bollettino d'arte", I, 3, marzo 1914, pp. 17-19

⁸ Ivi, p. 19.

⁹ *I servizi archeologici in Libia (I)*, "Cronaca delle belle Arti. Suppl. al Bollettino d'arte", I, 4, aprile 1914, pp. 26-28.

¹⁰ Gian Giacomo Porro (Ispettore presso il Museo di antichità di Cagliari) e *Provvedimenti del Comando Supremo per la tutela delle opere d'arte nei territori occupati*, "Cronaca delle belle Arti. Suppl. al Bollettino d'arte", II, 10, ottobre 1915, pp. 70-72 e pp. 72-73.

Si tratta della cosiddetta ordinanza Cadorna, del 31 agosto 1915, che estende ai territori riconquistati, sintetizzata in cinque articoli, la sostanza del modello conservativo nostrano, fissato dalla citata legge Rosadi. Il documento, prodotto dall'Ufficio Affari civili del Comando supremo, mira a congelare la situazione esistente, vietando gli scavi, le vendite, le asportazioni, le manomissioni e, in definitiva, qualsiasi tipo di intervento su oggetti, di proprietà pubblica o privata, che "abbiano interesse artistico, storico, archeologico o paleontologico"; per i ritrovamenti fortuiti impone la segnalazione immediata.

Appena promulgato, il testo viene utilizzato come riprova della preminenza morale della civiltà italiana da quotidiani come il "Corriere della Sera"¹¹; e il fatto che, in questa sede ministeriale, al contrario, esca in maniera asettica, indica appunto una certa refrattarietà del "Bollettino" all'inquinamento ideologico.

Eguale, quando, nel novembre 1915, leggiamo l'annuncio della *Rovina del Soffitto agli Scalzi*¹², per le bombe austriache cadute su Venezia, spazi e ritmi sono addirittura brachilogici. E persino quando, nel settembre-ottobre 1916, il solito "Supplemento" annuncia la requisizione all'Austria di palazzo Venezia in Roma («a titolo di rivendicazione italiana e [...] giusta rappresaglia» per i danni inflitti ai monumenti veneziani dalle incursioni aeree nell'estate 1916)¹³, le parole sono misurate.

Ma è la stessa veste cronachistica – vien fatto di pensare – a mantenere i toni bassi, poiché le concentrazioni informative, in sé prive di connotazione critica, risultano facilmente resistenti alla strumentalizzazione.

A breve termine semmai, il risultato è un singolare effetto specchio, in cui il fermento ideologico interagisce con i preesistenti problemi di tutela dell'Italia, mantenendo alto – su quelli e non sulla guerra – lo stato d'allerta. Così, in "Cronaca", nel novembre-dicembre 1916, Corrado Ricci (direttore generale delle Belle Arti) firma l'articolo programmatico *Perché l'arte onori gli eroi degnamente*, ove se da un lato auspica che i nuovi martiri vengano celebrati «oltre che negli scritti, anche nel marmo e nel bronzo», dall'altro chiede che i nuovi monumenti non vengano a deturpare l'aspetto di edifici e piazze. «Siano essi, per noi, e pei posteri, cagione a un tempo d'orgoglio patriottico e di felicità estetica, e non di turbamento e d'onta per l'arte nostra»¹⁴. Sull'argomento Ricci tornerà ancora, facendo pubblicare opportune circolari: «Occorre che l'entusiasmo patriottico non trascuri ogni considerazione di natura artistica, sino al punto di menomare la bellezza d'antiche opere d'arte con l'applicar loro le odierne, così spesso in aperto dissidio per costumi, per esecuzione, per sentimento. È perciò necessario che le Soprintendenze vigilino per evitare pericoli del genere, intervenendo presso gli speciali comitati e le amministrazioni comunali, e segnalando, dove occorra, i singoli casi al ministero»¹⁵.

¹¹ [U. OJETTI], *La tutela dei monumenti nelle terre conquistate. Il museo e gli scavi di Aquileia*, "Corriere della Sera", 19 settembre 1915, p. 3. In merito rinvio a M. NEZZO, *Critica d'arte in guerra. Ogetti 1914-1920*, Terra Ferma, Vicenza 2003.

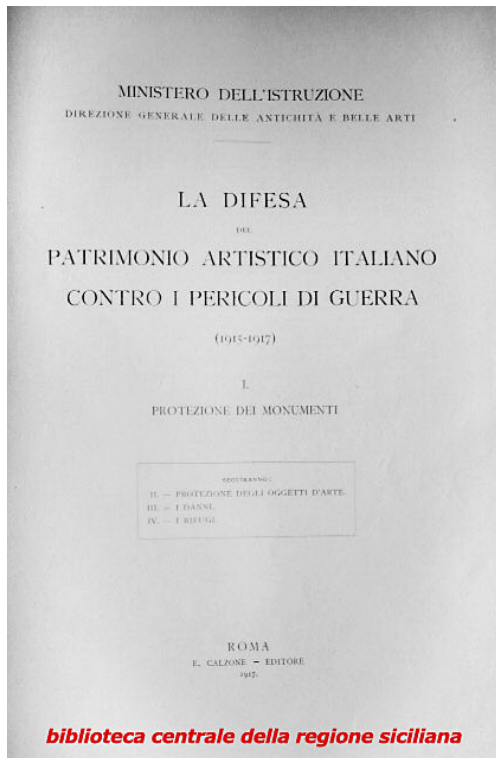
¹² Vale a dire della *Traslazione della Santa Casa di Loreto* di Giovan Battista Tiepolo. Cfr. *Rovina del Soffitto degli Scalzi*, "Cronaca delle belle Arti. Suppl. al Bollettino d'arte", II, 11, novembre 1915, p. 81.

¹³ *Il Palazzo di Venezia e Danni prodotti ai monumenti di Venezia dalle incursioni aeree dal giugno al settembre 1916*, "Cronaca delle belle Arti. Suppl. al Bollettino d'arte", III, 9-10, settembre-ottobre 1916, risp. p. 65 e pp. 65-66.

¹⁴ C. RICCI, *Perché l'arte onori gli eroi degnamente*, "Cronaca delle belle Arti. Suppl. al Bollettino d'arte", III, 10-11, novembre-dicembre 1916, pp. 81-82: 82.

¹⁵ C. RICCI, *Circolare. Statue e lapidi commemorative*, "Cronaca delle belle Arti. Suppl. al Bollettino d'arte", IV, 1-2, gennaio-febbraio 1917, pp. 14-15. Si veda ancora *Monumenti commemorativi in zona di guerra. Circolare n. 56*, "Cronaca delle belle Arti. Suppl. al Bollettino d'arte", VII, 9-12, sett. dic. 1920, p. 72.

Ancora nella medesima direzione vanno i suoi interventi contro l'infestante/degradante presenza di manifesti di propaganda (come quelli sul prestito nazionale) in contesti urbani di grande valore artistico¹⁶. Tutte ammonizioni che non esaltano la guerra e l'uso nazionalista del patrimonio, ma attraverso quello tematizzano l'annoso problema della gestione dei centri storici italiani, tormentati in tempo di pace da continui rimaneggiamenti, in particolare a livello urbanistico. Una piaga cui solo parzialmente han posto argine le teorie di Charles Buls sull'*Eстетica della città* (1905) e quelle di Gustavo Giovannoni su *Vecchie città ed edilizia nuova*, pubblicate nel 1913¹⁷.



Pagina introduttiva al primo numero monografico dedicato alla protezione dei monumenti durante la Grande Guerra, "Bollettino d'Arte", XI, fasc. VIII-XII, agosto-dicembre 1917, p. 173.

Nell'Italia post-unitaria, funestata da sventramenti e inventramenti, spesso vittima del suo stesso bisogno di riqualificarsi visivamente per la nuova era, le parole di Ricci sono un segnale forte in direzione della conservazione¹⁸ e la guerra stessa, le marcature nazionaliste sembrano una mera occasione scatenante.

Certo, se 1915, 1916 e parte del '17 trascorrono, nella storia della rivista, entro il chiuso recinto della cronaca, fra note telegrafiche e circolari¹⁹, le ragioni sono anche altre: la censura e, probabilmente, il metodo stesso di lavoro e documentazione tipico del "Bollettino", aduso a binare i saggi di studio, di altra levatura concettuale, a un apparato iconografico, sia pur misurato. Infine la convinzione, generalizzata fino alla primavera 1916, che la guerra sarà breve. Un sentire che, dopo la *Strafexpedition* austriaca del giugno di quell'anno (spinta ben dentro i nostri confini storici), è inficiato dai fatti.

E infatti, con il numero multiplo dell'agosto-dicembre 1917, la Direzione generale dell'Antichità e Belle Arti licenzia il suo primo grande pronunciamento in materia di emergenza bellica.

¹⁶ C. RICCI, *Circolare 11 aprile 1915*, "Cronaca delle belle Arti. Suppl. al Bollettino d'arte", IV, 5-7, maggio-giugno-luglio 1917, p. 42.

¹⁷ Già *L'esthétique des villes*, pubblicato nel 1893 da Charles Buls, a Bruxelles, aveva richiamato il valore dei quartieri antichi, la necessità di rispettarli ed accordare ad essi i nuovi edifici. L'opera, resa nota a Roma dalla Società Amatori e Cultori di Architettura sin dal 1899, venne tradotta in italiano nel 1903, a cura di Maria Pasolini, e accompagnata dal testo di una conferenza su *L'esthétique de Rome*, tenuta dallo stesso Buls nella capitale il 14 gennaio 1902 (C. BULS, *L'estetica della città*, Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, Roma 1903). Sull'argomento hanno scritto M. LUPANO, *Marcello Piacentini*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 7-11 e G. ZUCCONI, *La città contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti (1855-1942)*, Jaca Book, Milano 1999², part. pp. 90; 109-11. In tempi più vicini ai nostri interessi, Gustavo Giovannoni pubblica in merito *Vecchie città ed edilizia nuova*, "Nuova Antologia", XLVIII, 995, 1 giugno 1913, pp. 449-472 e *Il "diradamento" edilizio dei vecchi centri*, Ivi, XLVIII, 997, 1 luglio 1913, pp. 53-76, riuniti molti anni più tardi nel volume *Vecchie città ed edilizia nuova*, UTET, Torino 1931.

¹⁸ Si vedano anche le conquiste propriamente conservative: F. ROCCHI, *Ricerche sperimentali per la conservazione e la difesa dei bronzi artistici dai bombardamenti*, "Cronaca delle Belle Arti. Supplemento al Bollettino d'Arte", V, 5-8, maggio-agosto, 1918, pp. 35-36.

¹⁹ Segnalo ancora la *Circolare del Ministro Giardino sull'Occupazione di edifici monumentali per ragioni militari. Circolare 28 agosto 1917 del Ministero della guerra* [...], "Cronaca delle belle Arti. Suppl. al Bollettino d'arte", IV, 8-12, agosto-dicembre 1917, p. 64. Quanto ai danni da bombardamento, verranno segnalati puntualmente sino al termine del conflitto.

Esce così *La difesa del patrimonio artistico italiano contro i pericoli della guerra (1915-1917)*. I. *Protezione dei monumenti*, introdotto da Ricci²⁰. Il testo fa parte di una *suite*: il programma prevede infatti che escano altri tre volumi di relazioni sul lavoro svolto dalle Soprintendenze durante le ostilità, dedicati rispettivamente ai lavori di *Protezione degli oggetti d'arte mobili*, all'elenco dei *Danni* e a quello dei *Rifugi*. Soltanto i primi vedranno la luce: nel '17, appunto, quello dedicato alle *Protezioni dei monumenti* e nel '18 quello sulla *Protezione degli oggetti d'arte*²¹. A questi già corposi consuntivi ne verrà aggiunto, nel 1920, ancora un altro, di Ettore Modigliani, relativo alle attività della soprintendenza lombarda²².

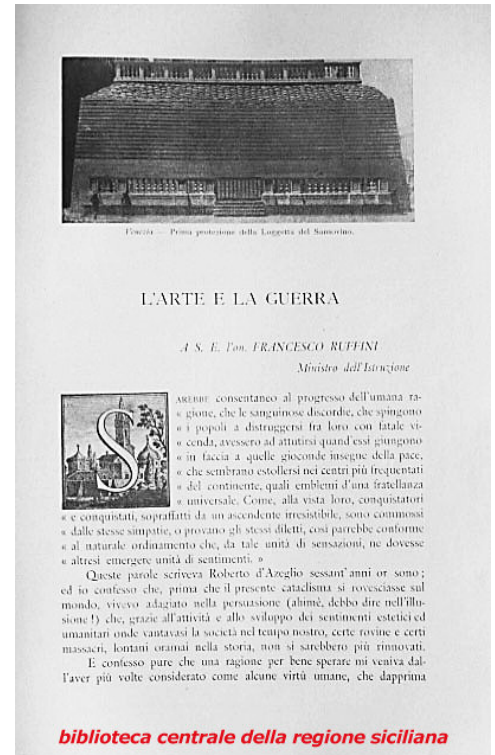
In questa sequenza le venature ideologiche si fanno finalmente percepibili. Si addita la barbarie nemica con l'esplicita intenzione di contrapporre la lungimirante attività di tutela della colta Italia. E con ciò – è importante sottolinearlo – l'argomento nazionalista, il mito ipostatizzato, non è più quello della romanità e della rivisitazione archeologica, ma esclusivamente quello della conservazione, con un significativo sbilanciamento referenziale dal passato remoto alla militanza nel presente. Dal punto di vista argomentativo, l'ipoteca propagandistica è tutta concentrata nell'*Introduzione* di Ricci ai saggi dei soprintendenti:

Confesso che, prima che il presente cataclisma si rovesciasse sul mondo, vivevo adagiato nella persuasione che, grazie all'attività e allo sviluppo dei sentimenti estetici ed umanitari onde vantasi la società nel tempo nostro, certe rovine e certi massacri, lontani ormai nella storia, non si sarebbero più rinnovati. E confesso pure che una ragione per bene sperare mi veniva dall'aver più volte considerato come alcune virtù umane, che dapprima si manifestano in casi per così dire sporadici, divengono poi, col tempo e per fortuna, patrimonio comune. [...] Purtroppo la guerra attuale ci ha gettati nella più dolorosa delusione: ché se anche dal nostro lato tale rispetto ha preoccupato la mente di chi ha il comando della guerra, esso è ben mancato ai grandi stati nemici che, prima, nei facili tempi di pace, ostentavano ammirazione e riverenza

²⁰ C. RICCI, *L'Arte e la guerra*, in *La difesa del patrimonio artistico italiano contro i pericoli della guerra (1915-1917)*. I. *Protezione dei monumenti*, "Bollettino d'arte", XI, fasc. VIII-XII, agosto-dicembre 1917, pp. 175-178.

²¹ "Bollettino d'arte", XII, fasc. IX-XII, settembre-dicembre 1918, contiene le relazioni particolari dei soprintendenti: G. FOGOLARI, *Relazione sull'opera della Sovrintendenza alle gallerie e agli oggetti d'arte del Veneto per difendere gli oggetti d'arte dai pericoli della guerra*, con allegato *Elenco di opere d'Arte del Veneto sottratte ai pericoli di guerra*; G. PELLEGRINI, *Provvedimenti presi a tutela degli oggetti di antichità e d'arte sottoposti alla giurisdizione della Sovrintendenza per i Musei e gli scavi di antichità del Veneto, contro i pericoli di guerra*; E. MODIGLIANI, *Relazione del R. Sovrintendente alle Gallerie della Lombardia su operazioni di sgombero degli oggetti d'arte compiute nelle provincie di Vicenza e di Verona*; A. COLASANTI, *Provvedimenti presi a tutela degli oggetti d'antichità e d'arte esposti ai pericoli della guerra*; M. ONGARO, *Provvedimenti presi a tutela di oggetti d'arte sottoposti alla giurisdizione della Sovrintendenza dei Monumenti di Venezia*; G. GEROLA, *Relazione del R. Sovrintendente dei Monumenti della Romagna, incaricato delle operazioni di sgombero di oggetti d'arte compiute nella provincia di Mantova*.

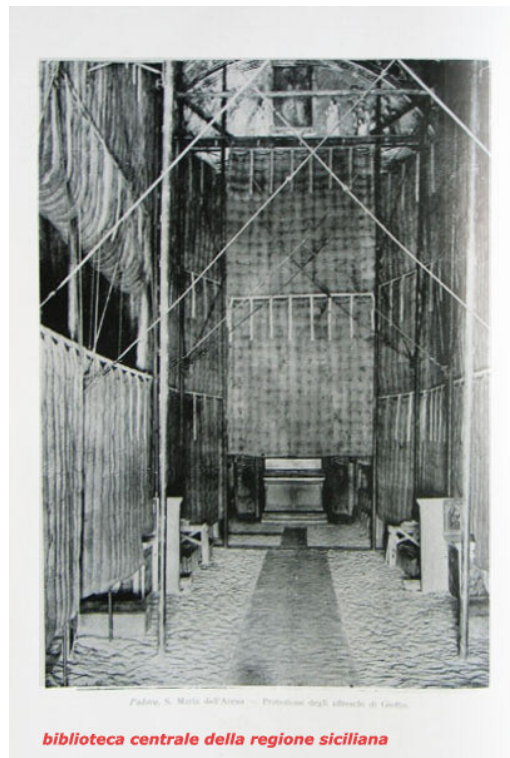
²² *Provvedimenti di tutela contro i pericoli della guerra attuati a cura della R. Sovrintendenza alle Gallerie e alle Raccolte d'arte delle provincie lombarde*, "Bollettino d'arte", XIV, fasc. IX-XII, settembre-dicembre 1920. Più tardi e in altra sede editoriale verranno affiancati, a questo notevolissimo lavoro, i cinque fascicoli di A. MOSCHETTI, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezia nella guerra mondiale MCMXV- MCMXVIII*, Istituto federale di Credito per il risorgimento delle Venezia, Quaderni LXIII-LXVIII, 1928-1931, a loro volta raccolti in volume unico, dotato di indice analitico, nel 1932 (Deposito esclusivo presso le librerie Sormani, Venezia).



Pagina introduttiva al saggio di CORRADO RICCI, *L'Arte e la guerra*, in *La difesa del patrimonio artistico italiano contro i pericoli della guerra (1915-1917)*. I. *Protezione dei monumenti*, "Bollettino d'arte", XI, fasc. VIII-XII, agosto-dicembre 1917, pp. 175-178: 175.



Fotografia dei sostegni in muratura alle arcate a pianterreno di Palazzo Ducale in Venezia, con speciale protezione dell'angolo, in *La difesa del patrimonio artistico italiano contro i pericoli della guerra (1915-1917)*. I. Protezione dei monumenti, "Bollettino d'arte", XI, fasc. VIII-XII, agosto-dicembre 1917, p. 199.



Fotografia delle protezioni interne alla Cappella degli Scrovegni (Padova), in *La difesa del patrimonio artistico italiano contro i pericoli della guerra (1915-1917)*. I. Protezione dei monumenti, "Bollettino d'arte", XI, fasc. VIII-XII, agosto-dicembre 1917, p. 228. I paglietti d'alga, indipendenti, sono spessi 15 centimetri e sospesi a correnti lignei, sorretti da montanti in ferro. La distanza fra materassi ed affreschi è di 1 metro e 70 centimetri. Si noti lo strato di sabbia, di 60 centimetri, che copre il pavimento.



Fotografie delle difese parziali (in paglietti d'alga) alla pala d'altare di Cima, in S. Giovanni in Bragora e al monumento Tron ai Frari, in Venezia, in *La difesa del patrimonio artistico italiano contro i pericoli della guerra (1915-1917)*. I. Protezione dei monumenti, "Bollettino d'arte", XI, fasc. VIII-XII, agosto-dicembre 1917, p. 218.

per l'arte nostra e se ne atteggiavano a protettori, pronti alla critica tosto che qualche lavoro paresse non soddisfare, non dico alla loro scienza, ma al loro gusto [...]. Fatto sta che, nella guerra attuale, i nostri avversari non hanno voluto risparmiare i monumenti, perché (a parte quanto hanno compiuto d'abominevole contro superbi palazzi e magnifiche chiese del Belgio e della Francia), una volta ch'essi mandavano, a più riprese, velivoli, a gettar bombe su Venezia e su Ravenna, l'offesa a edifici mirabili diveniva inevitabile per Venezia, probabilissima per Ravenna, essendo la prima tutto un seminato prodigioso di monumenti, essendone oltremodo ricca la seconda, città per giunta, innocua, non d'altro oramai popolata che di ospedali! D'altra parte è da osservare che se i primi bombardamenti di Venezia parvero tendere a scopi militari, i susseguenti, come notò bene Gino Fogolari, «rivelarono l'infernale progetto, freddamente studiato ed attuato, di distruggere quel che la città, sacra all'amore del mondo, vanta di più bello... Chi segue sulla pianta di Venezia i segni posti a ricordo delle bombe, cadute con visibili effetti o inesplose o sommerse, ha la coscienza di poter affermare che i maggiori monumenti furono fatti con premeditazione iniquo bersaglio»²³.

Oggi sappiamo (dalle relazioni militari) che così non fu e dunque la natura proditoria del discorso ci è chiara, così come il valore coesivo ch'esso assume nel più generalizzato appello all'unità nazionale, particolarmente doloroso e cogente dopo l'ottobre 1917, cioè dopo Caporetto.

Ma è soprattutto sull'impostazione generale di questi particolarissimi numeri del "Bollettino", che i fermenti ideologici del momento agiscono con evidenza; segnatamente producendo una rilevante evoluzione sulla gestione dell'apparato iconografico. Inediti, infatti, non sono soltanto parole e concetti – i richiami alla distruzione di Reims e alla barbarie nemica; a mutare è piuttosto la costruzione del rapporto testo-immagini. Rispetto al precedente costume della rivista, le fotografie aumentano in maniera esponenziale, sul modello delle pubblicazioni di propaganda. Mi riferisco a opere come gli album Treves dedicati alle operazioni militari, condotti sui motivi della logistica e della vita di campo, ma anche sulle desiderabili prospettive urbane delle terre irredente; o a un libro come i *Monumenti italiani e la guerra*, sponsorizzato nel '17 dal Ministero della Marina, e costruito da Ugo Ogetti sulla collazione fotografica di opere nude e «vestite da difesa», di monumenti integri e bombardati²⁴.

Certo, il "Bollettino" mantiene pur sempre un profilo sobrio: non si abbandona a tal genere di spettacolari giustapposizioni, anzi, l'intento di documentare i lavori resta prevalente. Edifici, sculture e quadri protetti, sono esibiti, per lo più, a prescindere dal loro aspetto originario valorizzando piuttosto i paramenti di difesa; si declina la progressione dei lavori in un crescendo che, reiterato nell'arco di circa centocinquanta immagini, destituisce le opere d'arte della loro identità e del loro ruolo simbolico individuale. Per questa via l'*empaquetage* del patrimonio, assume, in sé, un fascino esteticamente straniante, non meramente artistico, quanto piuttosto operativo, riconducendo ossessivamente il lettore al valore assoluto della tutela, nuovo motivo identitario, temporaneamente assunto come mito nazionalista. Il quale ultimo, di qui in avanti, verrà richiamato di continuo, anche in contesti molto meno raffinati: quando, sul finire del 1918, a guerra ormai vinta, Antonio Muñoz celebrerà sul supplemento di "Cronaca" la visibile italianità artistica delle terre redente, non potrà trascurare la nostra futura opera di salvataggio e conservazione²⁵.

²³ C. RICCI, *L'Arte e la guerra...*, 1917.

²⁴ Cfr. M. NEZZO, *Critica d'arte in guerra...*, 2003.

²⁵ A. MUÑOZ, *I monumenti delle Terre redente*, "Cronaca delle belle Arti. Suppl. al Bollettino d'Arte", V, 9-12, settembre-dicembre 1918, pp. 41-42.



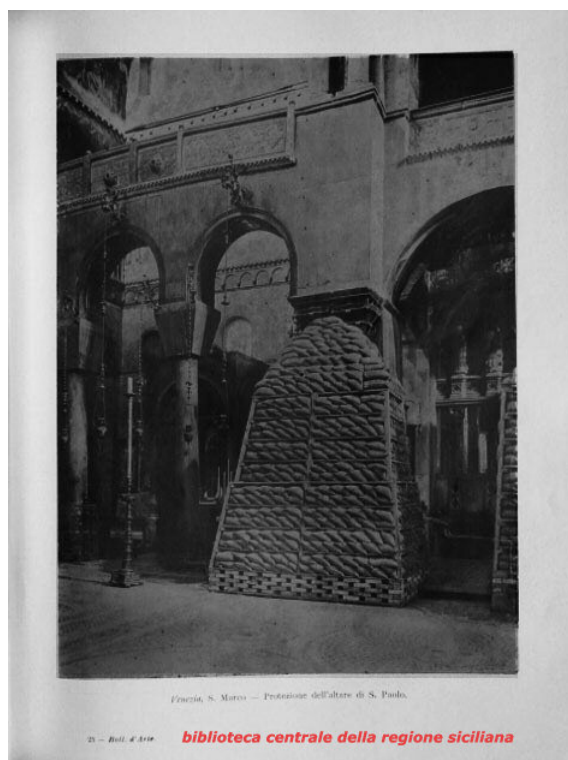
Fotografie del 'lievo' dei cavalli marcianti, in *La difesa del patrimonio artistico italiano contro i pericoli della guerra* (1915-1917). I. Protezione dei monumenti, "Bollettino d'arte", XI, fasc. VIII-XII, agosto-dicembre 1917, p. 182.



Fotografia della protezione (con saccate) degli amboni della navata destra, in San Marco a Venezia, in *La difesa del patrimonio artistico italiano contro i pericoli della guerra* (1915-1917). I. Protezione dei monumenti, "Bollettino d'arte", XI, fasc. VIII-XII, agosto-dicembre 1917, p. 188 .
Si noti la foderatura delle colonne con paglietti d'alga.



Fotografia delle protezioni al fianco sud di San Marco a Venezia, in *La difesa del patrimonio artistico italiano contro i pericoli della guerra* (1915-1917). I. Protezione dei monumenti, "Bollettino d'arte", XI, fasc. VIII-XII, agosto-dicembre 1917, p. 185.



Fotografia della protezione (con saccate) dell'altare di San Paolo, in San Marco a Venezia, in *La difesa del patrimonio artistico italiano contro i pericoli della guerra (1915-1917)*. I. Protezione dei monumenti, "Bollettino d'arte", XI, fasc. VIII-XII, agosto-dicembre 1917, p. 189.



Fotografia della protezione (con saccate) del ciborio dell'altare maggiore, in San Marco a Venezia, in *La difesa del patrimonio artistico italiano contro i pericoli della guerra (1915-1917)*. I. Protezione dei monumenti, "Bollettino d'arte", XI, fasc. VIII-XII, agosto-dicembre 1917, p. 197.



Fotografia della protezione (con paglietti d'alghe) del sepio dei Dalle Masegne, in San Marco a Venezia, in *La difesa del patrimonio artistico italiano contro i pericoli della guerra (1915-1917)*. I. Protezione dei monumenti, "Bollettino d'arte", XI, fasc. VIII-XII, agosto-dicembre 1917, p. 193.

Tuttavia la questione non è meramente formale e propagandistica: come ho avuto modo di scrivere anche di recente²⁶, le riforme Rava-Ricci-Rosadi²⁷ – fra istituzione delle soprintendenze e avvio della catalogazione – realmente ricevono, dall'esperienza frontale della distruzione, sollecitazioni straordinarie: la conservazione – prassi e sostanza significativa – ne esce pregna di nuove potenzialità, anche comunicative, che diverranno esplicite nel tempo lungo del vissuto nazionale. Il che, se vogliamo, segna definitivamente il passaggio da una visione intuitivamente amministrativa del patrimonio, a una visione politicamente complicata, destinata a costituirsi come parte non irrilevante del nostro sistema delle arti.

Ne sopravviverà, a ostilità chiuse, un nuovo modo, più densamente visivo, di fare cronaca e critica d'arte e, insieme, una più consapevole sensibilità alla tutela, avviando il processo che condurrà alle riforme di Bottai, preparate sin dal 1937 e solidificate in legge nel 1939²⁸. Riforme che, lo ripeto, vanno cronologicamente sovrascritte alla complessiva involuzione autarchica e rigidamente sciovinista del sistema delle arti italiano; coincidono, per intenderci, con l'uscita dalla Società delle Nazioni, con i concorsi di pittura a tema ideologico, con le decorazioni muraliste più o meno fascistizzate. Si costituiscono, insomma, come un profitto identitario inscritto nell'iniquo bacino del nazionalismo totalitario.

En veniamo al caso de "L'Arte", di venturiana fattura, tesa fra medioevo ed età moderna, in aporetica sosta sulla soglia del contemporaneo. Premetto che, per quanto mi consta, nel periodo prebellico, il periodico non mostra particolari sintomi d'infiltrazione nazionalista, né nella critica, né nella storiografia d'argomento anteriore all'800. E la ragione è quasi intuitiva: la forte connotazione italo-centrica degli studi e l'ansia d'aggiornamento metodologico, fra purovisibilismo europeo e crocianesimo nostrano, sono prevalenti²⁹.

Non stupisce dunque che, durante l'intero conflitto, in modo pressoché assoluto, "L'Arte" mantenga il rigore così a lungo coltivato, astenendosi recisamente da toni o accenti di tipo ideologico-propagandistico.

Se il mondo ministeriale si lascia sbilanciare a fatica, quello scientifico (tradizionalmente legato all'area tedesca da profonda stima professionale), di fronte al nemico tace ostinatamente e mirabilmente. Qualche voce, fuori coro, si limita a denunciarne la barbarie in modo formulare e posticcio³⁰, inadatto a indurre contaminazione col fare critico reale.

²⁶ M. NEZZO, "È logico pretendere che nella linea del fuoco l'esercito distolga pur un uomo o una trave o un sacco di terra per riparare dai proiettili dei nemici un altare, un portale, una lapide? Pure anche questo il nostro esercito ha fatto", in A. M. SPIAZZI, C. ROGONI, M. PREGNOLATO (a cura di), *La memoria della prima guerra mondiale: il patrimonio storico-artistico tra tutela e valorizzazione*, Terra Ferma, Vicenza 2008, pp. 113-141.

²⁷ Sul progresso normativo e giuridico della tutela in Italia, nel primo Novecento, si vedano M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. II. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1880-1915*, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici per le Province di Firenze e Pistoia, Firenze 1992. Sulla elaborazione della Legge Rosadi si veda R. BALZANI, *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana*, Il Mulino, Bologna 2003.

²⁸ Cfr. nota 1.

²⁹ Semmai il germe politico s'insinua nella preparazione di talune mostre a tema, come quella fiorentina sul Ritratto del 1911; o, ancora e con promiscuità davvero sospetta, nel dibattito sulla ricerca di uno stile nazionale per l'architettura, ma non in una rivista specializzata dello spessore de "L'Arte".

³⁰ Alberto Serafini ad esempio, che, a proposito del *Trittico* intagliato conservato a S. Pietro in Zuglio, scrive: «quest'opera doveva essere, secondo L. Venturi, il solito punto di partenza per una eventuale ricostruzione dell'attività di Domenico da Tolmezzo intagliatore. Ma ora non sappiamo, purtroppo, se i novelli barbari abbiano asportato dal Friuli nostro – come altre cose – anche questa. Niuna meraviglia!» (A. SERAFINI, *Intorno a un trittico sconosciuto di Domenico da Tolmezzo*, "L'Arte", XXI, 1919, pp. 53-56: 53). L'obiettivo del discorso, con ogni evidenza, non è l'accusa al nemico, bensì la configurazione di una personalità artistica.

Tuttavia è pur vero che, nel periodo considerato, la rivista ospita di rado firme straniere, né dedica alcun articolo ad artisti non italiani, germanofoni o altro; semmai qualche titolo va al collezionismo inglese e alla critica ottocentesca francese (Fromentin, Baudelaire).

L'ambiente più colto, quello degli studi insomma, puntella un assetto identitario stabile e centripeto, ma di sciovinismo critico non v'è traccia.

Stante tale atteggiamento, perdurante dal 1914 al 1918, con sorpresa rileviamo che, ferocemente, all'indomani della vittoria, "L'Arte" presenta un nucleo compatto di articoli aperti al viraggio nazionalista.

È Eva Tea ad assumersene l'onere, nei confini di una trilogia conclusa, che occupa spazi nel solo 1919. I temi scelti sono strettamente connessi alla conclusione delle ostilità, alle trattative di pace, alla relativa beneficenza: Tea recensisce infatti l'esposizione internazionale d'arte organizzata a Parigi per gli orfani di guerra e poi la mostra veneziana delle opere rientrate da Vienna; ma soprattutto interviene su *Le rivendicazioni d'arte italiana*³¹, cioè sulla richiesta nostra di avere risarcita parte del danno bellico con dipinti di proprietà degli annientati Imperi centrali.

Qui le ansie di gestione e tutela dell'esistente, già individuate nel "Bollettino" ministeriale, si complicano con una volontà di rapina dopo Napoleone obliata; la marcatura ideologica dell'articolo è assai forte. A giustificare formalmente la presenza, nella nobile sede della rivista venturiana, è la circostanziata requisitoria storica ordita dall'autrice, che elenca le appropriazioni, più o meno indebite, condotte nei secoli sul nostro territorio, sia dalle case regnanti austriache che dai direttori dei musei prussiani. Ma ciò che colpisce è la profonda contaminazione cui il dettato critico è costretto: tutta la prima parte

del testo, infatti, risolve e stempera la richiesta ignobile entro le coordinate di una ben condotta storia del collezionismo. A uno sguardo ravvicinato, però, l'alterazione ideologica del modello di partenza si fa evidente: le tradizionali figure della collezione e del collezionista vengono compresse, offuscate; il *fil-rouge* del discorso non è offerto né da una individua raccolta, né dalle dinastie 'predatrici' (Lorena e Absburgo): trionfa invece una geografia tutta 'italiana' di patrimoni (gonzagheschi, estensi, medicei ecc.) estinti, dispersi, legalmente venduti o trafugati, ceduti per diritto matrimoniale o testamentario. Insomma Tea, per legittimare l'invocazione trista al risarcimento, proditoriamente costruisce l'immagine di una patria da sempre unita (nell'arte) e da sempre derubata, innescando l'equivalenza asportazione/svilimento identitario³².

³¹ E. TEA, *Le rivendicazioni d'arte italiana*, "L'Arte", XXII, 1919, pp. 72-76: 72.

³² "Per noi italiani – scrive – l'arte è sensibile vincolo di patria come la terra ed il mare, ché nessun altro popolo, spenta la Grecia, l'ebbe più domestica e famigliare e legata col viver civile. Ed [essa] è insieme supremazia e ricchezza, poi che solo nella qualità dei prodotti possiamo gareggiare industrialmente con le altre nazioni" (*Ibid.*).



Copertina de "L'Arte", XXII, I-II, 31 gennaio-30 aprile 1919, numero in cui compare l'articolo di Eva Tea dedicato a *L'Esposizione internazionale di Parigi*.

E sottolinea:

La formula 'l'arte si paghi con l'arte' va sviluppata nelle sue conseguenze meno appariscenti. Insieme con la rovina dei freschi di Venezia, di Nervesa, di Romanziol, vera *diminutio* della nostra vita artistica, altre perdite si devono considerare, fra cui molte irreparabili: le spese per la protezione dei monumenti; il deperimento degli oggetti d'arte durante i salvataggi e i trasporti; l'energia dei competenti rivolta a proteggere il patrimonio nazionale, anziché a studiare e a produrre opere di bellezza; il rischio. [...] Sentire con esatta misura questi oltraggi ideali e chiederne virilmente giustizia non sarà piccola prova della nostra maturità spirituale. Nella scelta delle cose belle, nella lealtà del richiederle, nella tenacia per ottenerle, nella sapienza d'usarne per la rinascita, si vedrà se gli italiani hanno davvero senso e cuore d'artisti³³.

Un appello tanto più inquietante, poiché parte dall'ambiente scientifico a attribuzionista venturiano, che da simile arricchimento potrebbe avere vantaggi diretti, incrementando – con ulteriore comodità di frequentazione – quella sorta di privatizzazione studiosa dei patrimoni museali a lungo rimproverata agli storici: «Nei compensi – ribadisce Tea – la scelta si porterà liberamente sui capolavori più desiderabili; anzi, per i voti dei pubblici istituti e della stampa, essa va prendendo carattere di vero plebiscito nazionale»³⁴.

Del resto, anche la denuncia de «la rapina sistematica che il Bode e seguaci esercitarono lungamente indisturbati», ancora una volta maschera sotto il dolo nemico, il problema, tutto interno, del mercato antiquario sommerso e del ritardo post-unitario nel promulgare leggi contro l'esportazione.

Nell'invocare la reintegrazione di serie smembrate, la pertinenza delle opere ai luoghi d'origine (eccetera), l'autrice strumentalizza quei principi della tutela teorizzati e promossi fra Sette e Ottocento (da Quatrémeire de Quincy a Pio VII) e poi compromessi – per ragioni economiche – proprio dall'amministrazione sabauda. Con ciò nel '19 le colpe dello stato unitario trovano naturale e tuttavia inesatto sfogo sul nemico battuto:

Perché non ci siamo risentiti prima? Il rimprovero è più logico che giusto. La debolezza politica ci teneva pusilli, e una lunga crisi di mediocrità spirituale ci faceva sentire men viva la privazione dei nostri beni più veri. [...] Non si tratta soltanto di arricchir Gallerie e Musei, ma di risollevar la vita artistica del paese³⁵.

Affermazione, quest'ultima, densa di implicazioni: si vuole rimpatriare l'arte nostra non soltanto per 'avere', ma per 'rinascere'.

Il che rilancia congiuntamente crisma identitario e nazionalismo sul tavolo della modernità, produzione, gestione o critica delle arti che sia, sostanzinandola dei valori della tradizione. Scrive ancora Tea:

Grazie all'antico genio italiano e alla recente vittoria noi avremo presto tante opere d'arte da ritrovarci imbarazzati a riporle; fieri di tanta dovizia non dimentichiamo ch'essa appartiene al popolo. Nelle chiese, nelle scuole, nei pubblici ritrovi, dovunque si può compier l'inconscia

³³ Ivi, p. 75.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

educazione dell'occhio e del gusto, si dedichi al popolo il *dono della vittoria* : ve ne sia per ogni regione o città, in rapporto con la tradizione artistica secolare. A questo proposito s'affollano al pensiero molte questioni vitali: la preparazione del popolo a custodire i suoi beni; l'insegnamento del disegno, questo secondo alfabeto [...]; l'educazione del gusto nei seminari, donde escono i custodi e i committenti dell'arte chiesastica; la funzione pedagogica dei Musei; le scuole e le botteghe d'arte; il dovere dello Stato e i suoi limiti [...]. Benvenute siano intanto le opere dell'arte nostra, le donatrici di gioia, che stanno per varcare i termini raggiunti dalla nuova Italia. Come nell'antica Roma, offriremo le spoglie più belle al genio dei nostri morti³⁶.

E val la pena, a questo punto, ricordare che l'apertura di questo *sequel* nazionalista era andata alla recensione dell' *Esposizione internazionale d'arte a Parigi* e, in particolare, della sezione italiana, interamente giocata sull'arte veneziana fra Sette e Ottocento. Già lì, proponendo la priorità del rococò italiano su quello francese, Tea attivava il nesso tradizione-modernità³⁷ testé descritto, per affermare l'attualità della lezione veneta nella pittura nostra dell'Ottocento e oltre:

Noi crediamo fermamente che in certa moderna pittura italiana, e specie nella veneta, sia un tesoro di virtù solide, modeste vere qualità di mestiere, che l'occhio distratto da mode eccessivamente spiritose non sa più bene discernere. Purtroppo, manca dei nostri moderni la conoscenza critica. Perché abbiamo preferito studiare i francesi, gli inglesi, gli svedesi prima di noi stessi; errore generoso che molte esposizioni come questa ci aiuteranno a riparare³⁸.

Al di là della sua stessa validità critica, la scelta di ricucire Sette, Otto e Novecento, di nobilitare il presente provincialismo agganciandolo a un nobile passato, si basa su un gioco di opposizione diretta con le altre culture figurative europee. Manovra identitaria e nazionalista insieme, peraltro non inedita, basti ricordare la polemica Soffici-Ojetti, sulla mostra degli Impressionisti organizzata nel '10 al Lyceum di Firenze³⁹.

Ma dopo la guerra simili imprese hanno diverso sapore: le moltiplicate opportunità sul piano della partecipazione e del confronto culturale – le stesse che avevano permesso il martirologio interalleato dei monumenti e che condurranno la Società delle Nazioni alla cooperazione intellettuale – impongono, per l'attualità, la valorizzazione critica di una riconoscibile opzione formale nostrana: una continuità antico-moderno che ci salvi dalla colonizzazione artistica e, in definitiva, anche storiografica.

Soprattutto di fronte alle culture amiche. La posta in gioco è alta, tanto almeno da connotare in senso progressivamente politico, in questa e in altre sedi, la virulenta polemica metodologica sulla revisione critica dell'Ottocento, alla lunga sfociata nelle opposte prospettive del *Gusto dei Primitivi* di Lionello Venturi e degli scritti di un Somarè o un Ojetti.

³⁶ Ivi, p. 76. La tesi è ripresa nel successivo articolo su la *Mostra delle opere d'arte tornate da Vienna* (E. TEA, "L'Arte", XXII, 1919, pp. 113-120), che – per inciso – sono opere restituite e non oggetti trafugati con la scusa del risarcimento: «Le fonti vitali d'Italia – scrive Tea – non sono quella d'Inghilterra, di Francia, d'America; l'unicità della nostra gloria artistica si crea un diritto unico; non sembri audace la tesi che gli operai della bellezza, arditamente poveri, ne siano anche, per quanto loro compete, i custodi» (Ivi, p. 120).

³⁷ Quanto al Settecento propone un paragone diacronico fra i Ricci, Piazzetta, Tiepolo e i francesi Van Loo, Watteau, Boucher, per concluderne l'anticipo nostro sulla formulazione del rococò.

³⁸ E. TEA, *Esposizione internazionale d'arte a Parigi* , "L'Arte", XXII, 1919, pp. 47-48: 48.

³⁹ Sulle vicende dell'esposizione si veda almeno F. Fergonzi, Firenze 1910 - Venezia 1920: Emilio Cecchi, i quadri francesi e le difficoltà dell'impressionismo, "Bollettino d'arte", LXXVIII, s. VI, 79, maggio-giugno 1993, pp. 1-26 e J.F. Rodriguez, *La réception de l'impressionisme à Florence en 1910. Prezzolini et Soffici maîtres d'œuvre de la "Prima esposizione italiana dell'impressionismo francese e delle sculture di Medardo Rosso"* , Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 1994.

Insomma se il fermento nazionalista ha trovato un mito nobilitante nella conservazione, di fatto trova nell'esercizio sul contemporaneo un campo d'azione ideale, dove più duttile è la penetrazione nel fare critico.

Perciò mi pare interessante concludere il nostro percorso guardando a "Pagine d'arte", rivista fondata nel '13 da Guido Marangoni, ma già nel '14 raccordata alla "Rassegna d'arte antica e moderna" dell'editore Alfieri e Lacroix. Si tratta di un foglio informativo e militante, aperto all'antico e al moderno insieme, diretto a un pubblico colto ma non necessariamente specializzato. Esperimento per noi particolarmente utile, vuoi per l'illustre e variata agenda dei collaboratori – giornalisti, critici, artisti di punta nel panorama nazionale – vuoi per l'adesione intensa all'attualità, dunque, dati i tempi, alla quotidianità del conflitto. E infatti qui (diversamente da quanto accade nel "Bollettino" e ne "L'Arte") sarebbe possibile una lettura evenemenziale di spunti e derive; arricchita dalla particolare inclinazione che il gruppo dirigente imprime al foglio: "Pagine d'arte", infatti, costantemente riflette su natura e confini della propria militanza, sia critica che politica, in un'affabulazione scoperta.

Il nazionalismo connesso al momento storico e spendibile nelle scritture d'arte, non è negato, ma tematizzato, acquisito e studiato come opzione intellettuale possibile. Dei numerosissimi esempi disponibili ho voluto isolarne almeno tre: le peculiarità del *battage* interventista; derive e approdi dell'uso ideologico dell'illustrazione; la riflessione sul valore della critica negli assetti di crisi.

E partiamo dalla promozione dell'intervento. Ugo Ojetti ne concerta qui la sua migliore, più flautata edizione⁴⁰:

Parlare d'arte nell'estate 1914 è difficile, perché è inutile, per molti ridicolo: nessuno ci ascolta. Da questo cataclisma, comunque finisca, non usciranno un'arte nuova e un nuovo stile [...]. Si può dire, senza cadere nel mistico, che l'arte annunci l'avvenire? Certo da questo sconvolgimento nuovi fatti e fattori morali sorgeranno. L'arte già li indicava? Il ritorno alla semplicità, alla sintesi, alla corposità (la parola è di jeri) dell'arte classica, tutti lo avevamo veduto iniziarsi da anni, trionfare sulle minuzie del realismo, sullo sfarfalleggiare dell'impressionismo [...] par quasi che l'umanità, in quel che ha di più profondo e di più sensibile, cioè nell'arte, senta all'avvicinarsi della tempesta il bisogno di raccogliersi in poche linee, in volumi definiti e in simmetrie equilibrate, lontano dalla fantasia stravagante, dall'improvvisazione scapigliata, dal disordine voluttuoso⁴¹.

E, certo, il giornalista non dimentica di soffiare sul fuoco dell'incendio di Reims, cannoneggiata dai tedeschi:

Se un esercito nemico mai entrasse anche per poche miglia di qua dai nostri confini, se una squadra nemica osasse bombardare uno qualsiasi dei nostri porti aperti [...] le rovine di questi tesori del mondo custoditi da noi potrebbero in un sol giorno diventare tanto frequenti ed orrende che al confronto quelle del Belgio o della Sciampagna o della Piccardia sarebbero quasi dimenticate⁴².

⁴⁰ Si vedano U. OJETTI, *Sosta*, "Pagine d'arte", II, 14, 30 agosto 1914, p. 193; ID., *Reims e noi*, ivi, II, 15, 30 settembre 1914, p. 205; ID., *Pittura di battaglie*, ivi, II, 20, 15 dicembre 1914, p. 257.

⁴¹ U. OJETTI, *Sosta...*, 1914.

⁴² ID., *Reims e noi...*, 1914.

Sulla medesima linea editoriale, altri propagano l'eco delle devastazioni da Ypres, Arras, Lovanio, in un crescendo che culmina nell'appello contro *I tedeschi e la distruzione dei monumenti d'arte*, lanciato da Jacques Mesnil nel marzo 1915⁴³.

Ma, in redazione, c'è anche chi lavora di contrappunto.

Il giovane Raffaello Giolli, direttore *in pectore* del foglio, presenta infatti, nell'ottobre del '14, un pezzo intitolato *Le nostre esercitazioni barbariche*⁴⁴, ove lo sconcerto per i disastri prodotti dall'artiglieria su città e monumenti di Belgio e Francia, è proiettato sull'incuria italiana per il paesaggio, in tempo di pace:

Diciamo pure chiaro che noi non abbiamo nessun diritto di fremere per la distruzione d'una via caratteristica di Louvain, se la nostra sensibilità si fa meno squisita e tace e non si rinsalda in un ardore polemico quando la difesa è possibile, dinanzi alla persistente deformazione grottesca e villana del caratteristico aspetto del nostro bel paese⁴⁵.

Le difficoltà nostre a conservare collezioni, tessuti urbani o paesaggi – che abbiamo visto richiamate con discrezione da Corrado Ricci sul “Bollettino” del 1916 e 1917 e, nel '19, risolte da Eva Tea in nazionalismo aggressivo – sono evocate qui con piana onestà intellettuale; di modo che su “Pagine d'Arte”, già nel '14, il *battage* sciovinista di Ogetti dialoga e scopertamente si contrappone alla pulsione identitaria benigna di Giolli.

Con identica movenza, gli articoli tangenti il conflitto si mescolano, un fascicolo dopo l'altro, alle tradizionali note d'arte antica e moderna, firmate da Mario Salmi, Guido Cagnola, Alfredo Vinardi, Giulio Ulisse Arata e dallo stesso Giolli: certo il loro peso, nell'economia di ogni numero, si fa più evidente. L'intervento, con la presa di Aquileia⁴⁶, permette di inaugurare la rubrica “Seguendo la guerra” e, presto, all'aggiornamento sulla devastazione del Belgio⁴⁷ s'abbinerà quello sulle distruzioni in Italia: dalla rovina del Tiepolo agli Scalzi, al bombardamento i S. Apollinare Nuovo a Ravenna⁴⁸, all'oltraggio alla Basilica ed al Museo di Aquileja, dopo la *Strafexpedition*⁴⁹.

⁴³ In “Pagine d'arte”, III, 5, 15 marzo 1915, pp. 41-44.

⁴⁴ “Pagine d'arte”, II, 16-17, 30 ottobre 1914, pp. 217-219. L'articolo si appoggia a una lettera aperta al Ministro della Pubblica Istruzione, di analogo contenuto, stilata da Antonio Massara, direttore del Museo del Paesaggio di Pallanza, e pubblicata sul numero di settembre della rivista.

⁴⁵ Ivi, p. 217.

⁴⁶ L'unico testo fuor delle maglie della cronaca nel numero del 30 maggio 1915.

⁴⁷ Al citato J. MESNIL, *I tedeschi e la distruzione ...*, 1915; faranno seguito ID., *I rapporti del professor Clemen e l'oggettività tedesca*, Ivi, III, 15, 30 settembre 1915, pp. 121-123; ID., *La morte di Ypres*, Ivi, IV, 13, 30 luglio 1916, pp. 97-98.

⁴⁸ *Bombe nemiche a Ravenna su S. Apollinare Nuovo*, rubrica “Seguendo la guerra”, “Pagine d'arte”, IV, 4, 29 febbraio 1916, pp. 25-26.

⁴⁹ «Ora anch'essa è stata ferita come i nostri soldati, e ci pare più sacra di prima la bella, la santa Basilica, e sentiamo di amarla di più [...] L'attentato non è riuscito, ma il crimine, intenzionalmente, è stato consumato». E ancora: [...] «le autorità civili e militari si portarono sollecitamente sul sito, escogitando i provvedimenti d'urgenza per riparare i danni inferti alla Basilica, al Museo e alla chiesa di S. Antonio. Ugo Ogetti, che ha l'incarico della conservazione dei monumenti nella zona di guerra, venne ad Aquileja nel giorno stesso, quantunque fosse in linea e ben lontano da Aquileja; ci venne il comm. D'Adamo, segretario generale per gli Affari civili. E già si lavora alle riparazioni: una incancellabile macchia copre di vergogna l'esercito austriaco. E i suoi vilissimi attentati non servono ad altro che a farlo esecrare di più e a suscitare in noi nuove e più splendide energie e più fieri propositi di lotta». C. COSTANTINI (Conservatore della Basilica), *L'oltraggio austriaco alla Basilica ed al Museo di Aquileja*, “Pagine d'arte”, V, 5, 15 maggio 1917, pp. 103-104.

Su questa via inevitabilmente la rivista apre un secondo bacino operativo, più disponibile al compromesso, forse anche perché gestito in proprio dall'editore. Vi si ospitano firme poco note, ameno dal punto di vista storico-artistico. Quella, ad esempio, di Tomaso Sillani, segretario generale dell'associazione Pro Dalmazia, che il 15 aprile 1915 apre la breve rubrica "L'Arte nelle terre irredente", con *Dalmazia bella*⁵⁰; cui seguiranno *Le gemme del mare*⁵¹ e *Aquileja*⁵²: un viaggio virtuale fra ciò che abbiamo avuto e ciò che vorremmo riprenderci. In queste sedi, arricchendo l'apparato fotografico in misura estranea alle consuetudini del periodico, Alfieri e Lacroix ottiene il doppio effetto di pubblicizzare volumi di imminente pubblicazione – in questo caso *Lembi di Patria* – e di partecipare a un'effettiva sensibilizzazione nazionalista sul tema dell'irredentismo. Come si vede, ancora una volta, il segnale preciso della virata ideologica sta nell'aumento delle illustrazioni, che si fa notevole a partire dal gennaio 1917⁵³.



Il 'lievo' dei cavalli marcianti sulla copertina di "Pagine d'arte", V, 8, 15 agosto 1917.

A quest'ambito vanno ascritti anche interventi di maggior respiro saggistico: nel luglio '17, si anticipa, con ampio corredo iconografico, *L'arte Dalmata e Giorgio da Sebenico*, testo di Adolfo Venturi destinato al volume *Dalmazia Monumentale* (preparato assieme a Ettore Pais, Pompeo Molmenti e all'immane Tomaso Sillani).

Infine compaiono, sulle copertine e all'interno della rivista, le fotografie del patrimonio «vestito da difesa», tratte dal già citato testo base per la strumentalizzazione bellica delle arti, l'ogettiano *I Monumenti Italiani e la guerra*.

Da qui in avanti il periodico proporrà tutta una serie di articoli sulle operazioni di presidio ai nostri capolavori, soprattutto veneziani⁵⁴, allineandosi al circuito propagandistico ufficiale, che permette all'Italia di partecipare al compianto interalleato sui monumenti.

Ma la spinta ad interagire visivamente con gli avvenimenti, presto deraglia verso altre sperimentazioni. Accade così che l'impegno ideologico di "Pagine d'Arte" si esprima, fra 1915 e 1916, nella promozione di alcuni concorsi per cartoline di guerra⁵⁵.

⁵⁰ "Pagine d'arte", III, 9, 15 aprile 1915, pp. 73-76.

⁵¹ Nella rubrica "L'arte nelle terre irredente", "Pagine d'arte", III, 14, 30 agosto 1915, pp. 113-115.

⁵² Nella rubrica "Seguendo la guerra", "Pagine d'arte", III, 11, 15 giugno 1915, pp. 89-91.

⁵³ A quest'altezza la rivista cambia pelle: sparisce il sottotitolo che la individuava come "Cronaca e notiziario della Rassegna d'Arte Antica e Moderna"; la periodicità cambia – da quindicinale a mensile – e compaiono le copertine illustrate, in cartoncino.

⁵⁴ Ricordo *La difesa dei nostri monumenti*, "Pagine d'arte", V, 8, 15 agosto 1917; C. TRIDENTI, *Condottieri in ritiro*, Ivi, VI, 1, gennaio 1918, pp. 1-7; V; LA ROCCA, *I cavalli di San Marco a Roma*, Ivi, VI, 2, febbraio 1918, pp. 17-22.

⁵⁵ "Pagine d'arte", III, 16, 15 ottobre 1915, pp. 133-136; "Pagine d'arte", III, 17, 30 ottobre 1915, p. 142.

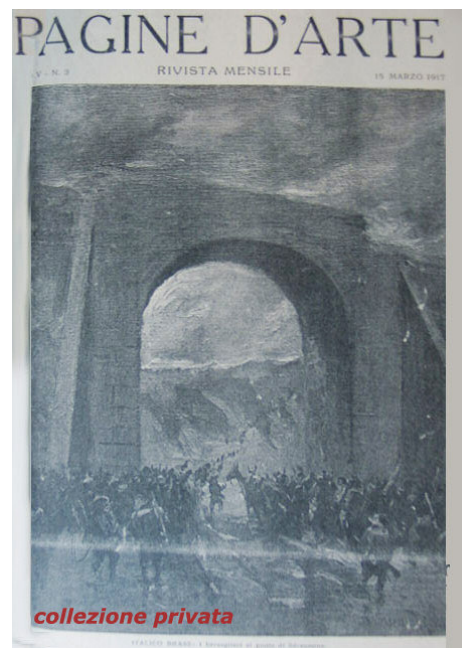
È il primo passo verso una progressiva apertura alla pubblicazione di opere contemporanee, di contenuto militare ma non soltanto: *I Territoriali di Aquileia*, *I bersaglieri al ponte Sdraussina* di Italo Brass, ma anche il *Dolore* di Vincenzo De Stefani, *Il combattimento di Neuve Chapelle* di Frank Brangwyn, *Saldatura di bombe* di Greppi, *La fame* di Aldo Carpi. Fra le numerosissime firme troviamo ancora Aristide Sartorio, Lino Selvatico, Hermann Paul, Alberto Saliotti, Anselmo Bucci, Paul-Émile Colin e via così, finché la pace non stempererà la tensione nei nomi di Tito, De Nittis e persino Watteau.

Il dato interessante e innovativo, però, è che questa direttrice di lavoro impone all'attenzione interna, con omonima rubrica, anche "I disegnatori di guerra" stranieri⁵⁶: Hermann Paul, Muirhead Bone, Henry De Groux, Félicien Cacau, Jean-Louis Forain, Maurice Barraud, F. Maesler, Dunoyer De Segonzac, C. R. W. Nevinson, Paul-Émile Colin. Un gruppo decisamente composito, dove, a sorpresa, balugina l'avanguardia.

Certo "Pagine d'arte" non si propone di valutarne le opere con estensione saggistica; la presenza di queste firme sorregge, semmai, una manovra di critica in atto, che vuol sollecitare anche in patria la produzione di soggetto bellico, accrescendo la schiera dei vari Pogliaghi, Carpi, Bucci e Brass.

In tale senso anche lo Stato maggiore dell'esercito è chiamato al confronto. Scrive Giolli nel '17:

Ma guardate la Francia! Ha inteso subito che la guerra non è niente; è un fatto muto che diventa eloquente solo se la parola l'esprime: e non c'è parola più evidente e persuasiva e commovente dell'arte, la sola che duri nella gloria, nella storia. Governo, editori artisti, tutti mobilitati; così che oggi per la sua guerra s'è formata nel mondo una voce così forte e viva, e delle sua guerra s'è formata nel tempo un'immagine così ricca e profonda, che di tutta la guerra europea questa sola appare oggi, e sembrerà domani che sia esistita⁵⁷.



Italo Brass, *I bersaglieri al ponte di Sdraussina*, in copertina su "Pagine d'arte", V, 3, 15 marzo 1917.



Greppi, *Saldatura di bombe*, sulla copertina di "Pagine d'arte", V, 9, 15 settembre 1917.

⁵⁶ La rubrica era stata progettata da Raffaello Giolli per la "Rassegna d'Arte Antica e Moderna". Si vedano le affermazioni dello stesso Giolli in *Esposizioni milanesi. L'arte degli alleati*, "Pagine d'arte", IV, 19-20, 15 dicembre 1916, pp. 145-146.

⁵⁷ *Problemi di guerra*, "Pagine d'arte", V, 9, 15 settembre 1917, pp. 155-158.



Félicien Cacan, *Avanti i seppellimenti sulla via di Sompuis*, 12 settembre 1914 (litografia), in apertura dell'articolo senza firma, *I disegnatori di guerra: Félicien Cacan*, in "Pagine d'arte", V, 3, 15 marzo 1917, pp. 60-61: 60.



Félicien Cacan, *L'ambulance a Suippes*, 14 settembre 1914 (litografia), in *I disegnatori di guerra: Félicien Cacan*, in "Pagine d'arte", V, 3, 15 marzo 1917, pp. 60-61: 61.

L'esempio straniero, costantemente invocato a conforto, innesca un moto interculturale che arriverà a lambire persino i problemi di ricostruzione del dopoguerra. E ciò perché, nell'intento di muovere nuove energie, la rivisita non giustappone Italia ed Europa nell'angusto spazio di coppie oppositive, ma apre il più possibile la visuale nostra agli stimoli esterni.

L'adesione ai temi nazionalisti perde il suo potere di soffocamento: paradossalmente, il periodico che più e meglio avrebbe potuto rispondere alla ragione delle armi con un'adesione totale, con l'annullamento delle motivazioni metodologiche in favore di una dissipazione sciovinista della critica, offre risposte diversificate e complesse. Che potremmo riassumere nell'idea di una partecipazione schierata ma consapevole.

Del resto da molto tempo, "Pagine d'arte" si pone il problema di definire un ruolo plausibile per gli artisti e per i critici in una società sollecitata in senso distruttivo. Giolli, nel febbraio 1915, dichiarava:

Le torri d'avorio non resistono più, in questa guerra. Tutti abbiamo questa guerra aspra e tormentosa nel cuore. Tutti avremo il beneficio di questa prova violenta, di questo martirio volontario e generoso, di questo ideale sacrificio.

E ancora:

Che sia guerra che vinca o che non vinca. Ma, se vinca, ci darà anche un'arte che opererà con più larghezza e intensità, perché avrà fiducia nel trionfo; ci darà una critica che scriverà con fervore e con vigore perché saprà d'aver un'arte nazionale da difendere⁵⁸.

Ben più che altrove, qui, l'osmosi fra crismi identitari e derive nazionaliste è intesa con chiara coscienza.

Configurandosi, sin dal principio, come luogo di frizione fra problemi teorici e realtà pratica, fra cronaca e giudizio, la rivista matura come corpo consapevolmente ibrido. E avverte l'esigenza profonda di trarre, dal concentrarsi degli avvenimenti, lo spunto per una rifondazione vera e propria, intimamente identitaria, del sistema delle arti italiano. Vaglia i nuovi strumenti della propaganda, sonda le prospettive imposte dal nazionalismo. E infine sembra uscire dalla crisi europea animata da nuova lucidità, dal continuo slancio verso un modello di militanza intriso di creatività, di interventismo culturale e sociale, di entusiasmo: fra '18 e '19 non si occuperà soltanto di restituzioni e risarcimenti, ma delle rinascenti polemiche d'architettura, delle mostre della para-avanguardia veronese⁵⁹, del futuro.

Anche Giolli, come Eva Tea, come molti altri, medita sul ruolo della critica d'arte. Ma le impone il giogo di un'eticità profonda, capace di governare la riflessione per affrontare i drammi della storia.

«Il valore delle idee è fattivo concreto tangibile», scrive su “Pagine d'Arte” nel febbraio 1917⁶⁰; e ancora, in marzo:

Come il pittore dal vero ha tratto mille osservazioni che incentra, rifonde, ricrea in una unità nuova, prima inesistente, nella sua visione lirica, così il critico trae dall'arte costruita, dalla vita formata, mille osservazioni, le incentra, le ricrea in una nuova unità: che è la sua coscienza della storia. Per modo di dire. Perché è da sé che la trae⁶¹.

E dopo Caporetto:

C'è qualche cosa che continuerebbe a vivere tra le più dannate ipotesi di un domani catastrofico, – la nostra coscienza, il nostro pensiero. E continuare oggi a pensare, come prima si faceva, a scrivere, non è più quella cieca follia che sarebbe invece nel continuare ad agire. Perché appunto questo del pensare e dello scrivere è uno dei modi di rientrar nella nostra anima, di capirci. Anche se si pensi solo, ma che sia con serietà, e si scriva dell'arte⁶².

⁵⁸ R. GIOLLI, *L'arte di domani (Per credere alla guerra e alla storia)*, “Pagine d'arte”, III, 4, 28 febbraio 1915, pp. 34-35.

⁵⁹ L. FIUMI, *Esposizione d'arte Moderna*, “Pagine d'arte”, VI, 5, mag. 1918, pp. 60-62; *La Cispadana di Verona*, Ivi, VII, 9, set. 1919, pp. 79-81. Entrambi figurano nella rubrica “Esposizioni”.

⁶⁰ R. GIOLLI, *Indicazioni*, “Pagine d'arte”, V, 2, 28 febbraio 1917, p. 26.

⁶¹ ID., *Contenuti*, “Pagine d'arte”, V, 3, 15 marzo 1917, p. 51.

⁶² ID., *Il solo problema. Parentesi*, “Pagine d'arte”, V, 11, 15 novembre 1917, pp. 179-180.

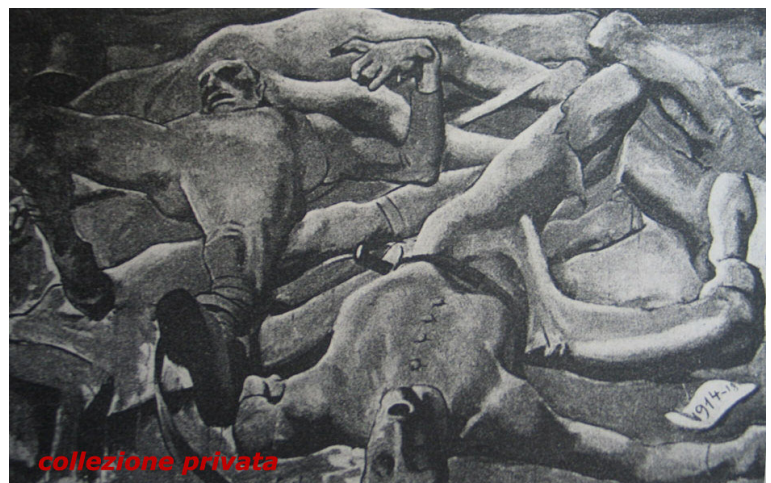
L'inarrestabile lotta, fra i valori identitari e la loro possibile degenerazione sciovinista, si scioglie nello specchio di una coscienza limpida. Opzione viva e pericolosa dell'essere pensiero, come dimostrerà, molti anni dopo, proprio Raffaello Giolli, assassinato a Mauthausen-Gusen nel 1945.



Vignetta di Jean-Louis Forain, in apertura dell'articolo, senza firma, *I disegnatori di guerra: Forain*, in « Pagine d'arte », V, 4, 15 aprile 1917, pp. 80-81: 80.



Disegno inedito di Jean-Louis Forain, in *I disegnatori di guerra: Forain*, in «Pagine d'arte», V, 4, 15 aprile 1917, pp. 80-81: 81.



Albin Egger-Lienz, *Finale*. L'illustrazione chiude il trafiletto *I disegnatori della guerra: Egger-Lienz*, in «Pagine d'arte», VII, 7, 15 luglio 1919, pp. 64-65: 65.

Aprile 2010
Università degli Studi di Palermo
<http://www.unipa.it/tecla>