

VENEZIA · CA' PESARO
GALLERIA INTERNAZIONALE D'ARTE MODERNA
21.10.23 – 01.04.24

IL RITRATTO VENEZIANO DELL'OTTOCENTO

ROBERTO DE FEO

Il ritratto veneziano dell'Ottocento 1923-2023: riflessioni sulla lettura di un secolo scomodo e incompreso

«Ma l'oscurità dell'arte veneziana dell'Ottocento ha anche una altra causa, forse più forte di tutte: e questa è la nostra apatia». (Nino Barbantini, Catalogo della mostra Il ritratto veneziano dell'Ottocento, 1923)

La brillante quanto provocatoria considerazione che il curatore della mostra *Il ritratto veneziano dell'Ottocento* dichiara nell'introduzione del suo catalogo può risultare l'avvio per una doverosa riflessione su cosa si conosceva e riconosceva allora della produzione artistica «[...] veneziana dalla morte del Guardi alla comparsa di Favretto», ma anche cosa la storiografia comprese, o meglio non comprese, della questione nei decenni successivi, si può dire fino ai giorni nostri.

Nino (all'anagrafe Eugenio) Barbantini (1884-1952), dal 1907 direttore della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, il 24 luglio 1923 ottenne all'unanimità attraverso un'adunanza convocata da colui che da sindaco era diventato in quell'anno commissario straordinario della Città di Venezia, Davide Giordano (1864-1954), che la mostra avesse luogo nelle sale del secondo piano di Ca' Pesaro, che sarebbe stata inaugurata all'inizio di settembre (fu sabato 8) e avrebbe avuto la durata due mesi. L'identificazione e la concessione da parte di enti pubblici e di molti privati di 241 opere di cinquanta autori, il loro trasporto da diverse sedi, non solo da Venezia ma anche da Padova, Vicenza, Trento e provincia, Bassano, Treviso, Pordenone, Udine e Trieste, avvenne in soli quaranta giorni, non senza inevitabili problemi, in gran parte testimoniati dalla corrispondenza intercorsa tra il curatore stesso, l'amministrazione comunale e i prestatori. La documentazione contenuta in un box conservato presso l'archivio di Ca' Pesaro (AGIAMVe) fa intendere l'agitazione e la frenesia di Barbantini di ottenere i capi d'opera che già aveva scelto grazie alle sue frequentazioni personali presso privati, o che gli venivano di volta in volta segnalati.

Dei dipinti e dei busti dell'Accademia, come quelli del Museo Correr che voleva presentare, era già a conoscenza e ai colleghi direttori dei musei delle città coinvolte chiese di selezionare le opere più rappresentative del secolo. Del nome più illustre, del «figlio del Veneto» che per oltre quarant'anni visse e operò a Roma irradiando la sua gloria in tutta Europa, Russia e America comprese, fino alla morte avvenuta il 13 ottobre 1822 faticosamente a Venezia, nulla fu considerato. Solo l'anno prima, infatti, la Biennale aveva presentato nella sala della Cupola del padiglione centrale ufficialmente



Fondazione
Musei
Civici
Venezia



venti opere (ma forse solo quindici) tra marmi, gessi e terrecotte di Antonio Canova per commemorarne il primo centenario della morte. Al sommo scultore solo un riferimento compare nel catalogo (ma con un refuso nella didascalia): quello che allora fu ritenuto «Maniera di Canova – Maria Brizi Giorgi», la cui foto pubblicata tra le trenta in coda alla pubblicazione ne ha permesso la riscoperta e l'identificazione con il busto di *Maria Malibran* (cat. 265). [...]

Barbantini era ferrarese, si era laureato in giurisprudenza nella sua città e solo nel 1907 si trasferì a Venezia amandone, studiandone e comprendendone, per quanto possibile, la sua civiltà e la sua arte: non essere nato veneto, certamente gli permise di intuire, approfondire senza pregiudizi, un secolo che «apaticamente» non fu capito e apprezzato da chi invece vi aveva avuto le origini e se ne sarebbe occupato per molti, troppi decenni dopo, imponendone una visione quantomeno miope e scorretta. Un altro ferrarese, Leopoldo Cicognara, protagonista della civiltà lagunare dei suoi primi tre decenni, aveva avuto la sfortunata idea di intitolare nel 1813 il primo volume della sua ponderosa e illustrata *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia al secolo di Napoleone...* Quelle ultime due parole stampate, unitamente alle sue idee politiche, ne avrebbero sancito l'inizio della disgrazia, non prima però di aver segnato profondamente il corso dell'arte attraverso la sua presidenza alla riformata I.R. Accademia di belle arti di Venezia, retta dal 1808 fino alle sue dimissioni, accettate dal Governo austriaco solo nel 1826.

È, dunque, di carattere storico e politico, ancorché estetico, il primo dei problemi del Novecento veneziano verso l'arte dei primi sette decenni del secolo precedente e il pregiudizio molto spesso ancora permane. Ma se questo dato riguarda la pittura in genere, è però proprio nel genere del ritratto che l'incomprensione si acuisce. Il Settecento era stato il secolo dei Lumi, della dea Ragione. Con la Restaurazione, conclusa la saga miscredente dell'era napoleonica la nuova guida civile, morale e anche estetica sarà la Religione.

Sotto la vigile e incalzante guida degli organi religiosi, dal patriarcato fino al parroco del più sperduto paesino di montagna, con il sostegno della cattolicissima casa d'Austria fu la Religione, la nuova assoluta virtù dell'onesto cittadino; ne sono prova pubblicazioni e testi delle commemorazioni funebri composte per tutto il secolo. Ma se la Religione (invenzione umana) dovrà essere la guida del secolo XIX, sarà l'inconfutabile e indiscutibile Fede (nei sacri testi dei maestri) il vero problema della storiografia, almeno artistica, novecentesca.

Quanto inciso nelle pietre miliari dei celebri nomi della storia dell'arte, tutti nati nell'Ottocento (molti furono longevi), educati al solo dogma dell'infallibilità papale sancito con il Concilio Vaticano I da Pio IX (1870), dai loro allievi e allieve fu citato e virgolettato, ripetendo e ripetendo con obbedienza cieca in saggi, monografie, schede di catalogo, quello che era stato affermato nei sacri testi dai loro professori e nessuno osò e, troppo spesso ancora oggi, non osa contraddire. Purtroppo, con il genere pittorico in questione, questo approccio attento alla «sacra» bibliografia e non all'analisi diretta e allo studio delle fonti non funziona. Leggere di «pennellate», di «ricerca della luce», di «sincera vena settecentesca» senza affrontare con libertà intellettuale (della quale la Fede è la peggior nemica) l'oggetto artistico non aiuta a dare risposta alle domande primarie: chi è il soggetto ritratto? Chi commissionò veramente l'opera e la pagò? Quale artista? Perché fu realizzata?

Lo studio dei capi d'opera di questa mostra, che ripercorre le scelte fatte da Barbatini nell'estate di cento anni fa, ma che ha comportato pure l'aggiunta di importanti pezzi (pressoché inediti) che abbiamo la presunzione di ritenere sarebbero stati scelti anche da lui se li avesse incontrati, per il più possibile è stato affrontato partendo dalle fonti, scoprendo l'identità dei soggetti immortalati ma anche cosa e perché negli anni successivi di essi fu riportato dalla letteratura artistica. Le sorprese sono state tante: scandagliando non solo i documenti e le fonti dirette, ma anche cercando di comprendere il contesto sociale, economico e

politico all'interno del quale soggetto ritratto e artista si muovevano, sono risultati molti cambi di attribuzione, di date di esecuzione, dei nomi dei protagonisti delle opere che spesso furono inventati, anche da «disinvolti» antiquari e direttori di musei provinciali che ignorarono i vecchi registri d'ingresso delle istituzioni che dirigevano, preferendo riscrivere agiograficamente la storia delle opere, in genere per aumentare il prestigio degli artisti locali e l'importanza delle collezioni.

Dall'analisi «chirurgica» di 279 pezzi è emerso un dato fondamentale, senza la presa in considerazione del quale è impossibile comprendere la vasta produzione ritrattistica dell'Ottocento veneto. La questione si lega a un problema etico: i ritratti, dal terzo decennio, per la maggior parte tramandano le fattezze di persone che non erano fisicamente presenti ove era destinata originariamente l'opera: «immortalano» assenze, e, in genere, l'assenza è dovuta alla morte. Il ritratto a olio o un busto di un anziano è praticamente sempre di un defunto, i tratti del quale l'artista ricavava da maschere funebri, ritratti precedenti che «invecchiava», elaborava pure da descrizioni dei congiunti e dall'inizio del sesto decennio da dagherrotipi e fotografie.

Basterà leggere molte delle schede scientifiche che corredano le immagini in catalogo per scoprire questo dato, ammettiamolo, macabro, per comprendere (e almeno in parte giustificare) l'incomprensione del profondo senso di tanta, a volte, straordinaria pittura da parte di chi di morte tra il 1915 e il 1918 ne aveva vista e subita troppa. L'Ottocento fin dai suoi esordi è intriso del carme *Dei sepolcri* di chi era intellettualmente legato a Isabella Teotochi Albrizzi (cat. 139), Ugo Foscolo (1778-1827, cat. 279) e dei sublimi monumenti e stele funebri di Canova. La problematica della morte e la commemorazione dei trapassati sarà una costante per tutto il secolo; ne sono prova le varie raccolte delle *Menzioni onorifiche de' defunti* pubblicate a Venezia dal 1845 al 1869.

Il rapporto con la fotografia, poi, per tanti ritratti è in gran parte tutto ancora da approfondire. Se Michelangelo Grigoletti, prolifico pittore di pale d'altare, fu ricordato dopo la sua morte anche perché eccelleva proprio nella realizzazione di ritratti «[...] a semplice reminiscenza di persone che più non esistono» (cat. 96, 98),²⁰ come pure dimostrò il collega udinese Odorico Politi con un ritratto di *Canova* (cat. 200), artisti della generazione successiva come Pompeo Molmenti, Antonio Zona fino a Giacomo Favretto si servirono copiosamente della fotografia quale base per gran parte dei loro ritratti. Nino Barbantini, nell'introduzione al catalogo del 1923 scriverà: «Un paio di decenni prima che comparisse Favretto, l'arte veneziana aveva cominciato a perdere il suo carattere lirico ed acquistare un carattere pratico, cercando di raggiungere un'evidenza ed un materialismo, di gusto alquanto borghese». Era un'idea di un Settecento mitizzato e vagheggiato, più che veramente compreso, il metro di misura con il quale giudicare la produzione di un artista, soprattutto dei primi decenni. L'Unità d'Italia si ricollegava dopo quasi settanta anni di giogo straniero alla grande gloria del passato veneziano: la grande tela di sfacciato richiamo veronesiano di Giacomo Casa, *Venezia riconoscente ai piedi di Vittorio Emanuele del 1866* (cat. 32), ne è prova.

La mostra de *Il ritratto veneziano dell'Ottocento* del 1923 che Barbantini realizzò restò un capitolo fondamentale della storia dell'arte veneziana, prima di tutto perché innovativa. Confidiamo anche noi di averne non indegnamente seguito l'esempio.