

Altersstil novecentesco di Ettore Tito

Anna Mazzanti

Politecnico di Milano, Italia

Abstract The essay looks at the maturity of Ettore Tito, an artist of transition between the nineteenth-twentieth century, as an anti-*Altersstil* since in his case we are not dealing with discontinuities connected with a renewed attitude. His late international impressionism has been considered anachronistic as in the emblematic case of the antinomy between the two personal exhibitions of Tito and Modigliani at the 1930 Biennale of Venice. The essay aims to consider the *Altersstil* as a methodological 'tool', as opportunity to reflect on the history of official taste and of the first forty years of the Biennale, both around curatorial strategies and the display as story of taste.

Keywords Exhibit. Biennale of Venice. History of taste. Ettore Tito. Amedeo Modigliani.

Sommario 1 Tito alle Biennali del primo dopoguerra. – 2 Tito detraugonista: un match impari con Modigliani.

Un artista che invecchia, talvolta non è più riconducibile ad alcun altro stile corrente o prevalente.¹

Questo accade in senso rigenerativo ai linguaggi artistici che dalle contingenze della longevità hanno saputo trarre formule imprevedibili oltre la giovinezza, come William Congdon nell'analisi di Licht.² Caso ben diverso da quello, proposto qui, di un artista longevo e prolifico fino a tarda età, tacciato talvolta di mancata discontinuità e di anacronistica coerenza di stile 'fuori tempo': insomma una sorta di inverso *Altersstil*, poiché anche il

coraggio della persistenza, non più *à la page*, può avere la sua ragion d'essere e rappresentare una via di analisi di un contesto storico. Agli artisti di transizione fra secoli e di lunghi avvicendamenti temporali succede di frequente; raccolti gli echi di certe innovazioni epocali si attardano a esercitarli virtuosamente, giustificati da certe persistenze culturali che resistono anche grazie all'apprezzamento costante del mercato. Tali figure restano

¹ *Altersstil. Il tardo nelle Arti*, enunciato della call for paper per il volume 31 di *Venezia Arti* (2022).

² Licht 1997. A tale proposito si veda in questo numero Giuseppe Barbieri, «William Congdon e Fred Licht. L'*Altersstil* tra pittura e riflessione critica».



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2022-10-28
Accepted	2022-12-03
Published	2022-12-20

Open access

© 2022 Mazzanti | © 4.0



Citation Mazzanti, A. (2022). "Altersstil novecentesco di Ettore Tito". *Venezia Arti*, n.s., 31, 65-88.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2022/08/004

prese in uno scarto temporale che ha una sua sussistenza poiché trova riscontro di pubblico in un andamento fisiologico a cavallo fra secoli. È il caso di Ettore Tito (1859-1941), artista di cultura veneta, vissuto fra XIX e XX secolo. Il suo linguaggio narrativo e realista resta estraneo a influenze avanguardiste e sperimentali ma anche, all'apparenza, ad aggiornamenti e allineamenti alle nuove tendenze più ufficiali del ritorno all'ordine figurativo, peraltro da Tito mai abbandonato. Nelle pagine seguenti, ripercorrendo il contesto degli anni della maturità dalla fine della Prima guerra mondiale fino agli anni Trenta, riconsideriamo la sua presenza nell'ambito veneziano delle Biennali e nel riscontro critico e di mercato. Va subito osservato, in merito allo stile, quanto Tito comunque non si ripeta mutamente, quanto in forme e stesure pittoriche si percepiscano avvicendamenti stilistici, aggiornamenti di gusto e di soggetti. Casi del genere si devono quindi considerare entro una parabola artistica individuale e, più interessante, nel sistema dell'arte del proprio tempo entro la prospettiva, non facile da giustificare in ottica di progressi, di adesione all'establishment ufficiale.

Pur tuttavia, la continuità produttiva può recepire modificazioni sensibili al contesto storico, aggiornamenti seppur minimi all'apparenza, evidenti nel confronto fra fasi espressive, che nel caso di Tito sono riscontrabili attraverso la ricorrenza iconografica, aggiornata magari nello stile entro un repertorio e archivio personali di temi e di forme.

La sua lunga vita ha accompagnato la Biennale di Venezia dalle origini fino alle edizioni fra le due guerre, dal segretariato Fradeletto a quello Maraini. Tito è stato infatti fra i fondatori dell'Esposizione³ e fra gli artisti aderenti alla koiné tardo-impressionista dei primi del secolo che si propaga nelle prime Biennali, commista a quel classicismo

mitologico boeckliniano aderente al gusto e al modello della Secessione monacense che certo incide sulla prolifera produzione titiana. La sua presenza nelle esposizioni lagunari non viene meno fra le due guerre, anzi risulta sempre costante e spesso dotata di sale personali (1922, 1930, 1936) fino al 1940.⁴ Sono anni in cui le voci più aggiornate lo etichettano quale ottocentista: «un pittore mondano e borghese, un illustratore superficiale della vita come realista». ⁵ A sancire il limite dell'*Altersstil* titiano, incasellato in questo tipo di recensioni non isolate, contribuì nel 1930 il confronto inevitabile presentatosi nella seconda Biennale del mandato di Maraini fra la personale del vegliardo vitalista e il linguaggio neoprimitivo di Amedeo Modigliani, evento clou di quella edizione, nel decennale della prematura scomparsa.⁶ Interessante seguire l'assestarsi del 'mito' titiano attraverso le prime Biennali del regime, attraverso la scelta di presentarne personali 'storiche', compendiarie delle fasi espressive dell'artista fin dal verismo veneto ottocentesco, e di pari passo l'affermazione delle attività di decoratore neotiepolesco attraverso l'esposizione di bozzetti preparatori e quadri di grande formato a carattere decorativo. I legami col mercato fra Biennale e sistema espositivo privato milanese, le ricorrenze di alcuni generi pittorici, l'avvicinarsi delle tecniche e dei pigmenti, sono tutti aspetti che definiscono una coerenza evolutiva identitaria in sintonia con il valore rinnovato della tradizione, ma anche a costo di un certo isolamento artistico di cui soffrono d'altronde in questi anni altri colleghi della stessa generazione.

Il viaggio attraverso l'*Altersstil* titiano implica, quindi, anche ripercorrere le Biennali fra le due guerre entro il sistema del gusto contestualizzato dalle strategie espositive dell'esposizione veneziana.

1 Tito alle Biennali del primo dopoguerra

Alla vigilia della sospensione bellica delle Biennali, Ettore Tito, «all'apice della sua potenza» di «aneddotista e scrutatore della vita popolare veneziana»,⁷ si presenta anche in veste di ritrattista, di pittore di temi mitologici e commemorati-

vi, come dimostrano le personali del 1912 [fig. 3] e del 1914 [fig. 4], affatto scalfito dalle ricerche sperimentali e innovative i cui echi giungono anche in laguna. Anzi in questi anni di accentuata produttività, l'abilità espressiva di Tito sembra raggiun-

³ In merito alle origini della Biennale e all'apporto degli artisti, fra cui Tito, si rinvia a Mazzanti 2020; 2014; 2017; Ferrarin 2019.

⁴ Per altro nel 1935, in occasione della Mostra dei quarant'anni della Biennale, espone 15 opere e 19 nel 1940, numeri rilevanti in segno di continuità del ruolo di Tito alle Biennali fra le due guerre, quelle di Maraini e della presidenza Volpi di Misurata, entrambe persone vicine a Tito.

⁵ Carrà 1928.

⁶ Non è stato approfondito adeguatamente questo specifico evento nella vasta bibliografia su Modigliani. Fra i pochi interventi mirati si ricordi senz'altro Iamurri 2012.

⁷ Cozzani 1909, 214.



Figura 1 Ettore Tito, *Ritratto del conte Giuseppe Volpi*. 1914. Olio su tavola, 129 × 97 cm. Venezia, Collezione privata



Figura 2a Ettore Tito, *25 aprile 1912 (Inaugurazione del campanile di San Marco)*. 1912. Olio su tela, 289 × 318,3 cm. Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, inv. nr. 512

gere il suo culmine; il tratto sintetico e ventilato, l'accezione cromatica e la ricchezza delle paste pittoriche (ad esempio nel ritratto di Giuseppe Volpi [fig. 1], piuttosto che nel trittico commemorativo per la ricostruzione del campanile di San Marco [figg. 2a-c], o nei quadri a carattere mitologico) sono seduttivi e rassicuranti messaggi di ottimismo per un pubblico borghese che non si rassegna al vacillare bellico alle porte, come infatti riprova il

successo delle vendite dei suoi quadri al centro di un fitto scambio epistolare con la segreteria della mostra, mentre l'artista era a Roma per eseguire le decorazioni di villa Berlingeri.⁸ Ugo Ogetti intanto ricordava lo scandalo a cui «gridano alcuni giovani veneziani che da qualche anno hanno preso Ettore Tito a bersaglio perché ha il torto di essere Ettore Tito e di non assomigliare a loro e di non pensare né a Matisse né a Cézanne né a Picasso

⁸ Romolo Bazzoni, incaricato del settore vendite, infatti si rallegra con Tito dell'andamento delle sue vendite nonostante i tempi eccezionali. ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee), La Biennale di Venezia, Fondo storico, Scatole nere, b. 39. Corrispondenza T, da Roma, via Boezio 25, 29 ottobre 1914.



Figure 2b, c Ettore Tito, *Campanile e vele* e *Chiesa e campanile*. 1912. Olio su tavola, 198 × 118,4 cm ciascuno. Venezia, Monte dei Paschi di Siena

quando continua a dipingere come dipinge Ettore Tito». ⁹ È un artista, quindi, sciolto da riferimenti contemporanei, così connotato da un tratto e una iconografia 'storici' da restare immutati nel primo dopoguerra, quasi non scalfito dagli eventi e tornato a rincuorare con l'ottimismo virtuoso del suo pennello gli acquirenti insieme a una critica, da Pica a Cozzani, da Ojetti a Lancerotti, abituata a rendere conto delle esposizioni e degli stili degli artisti con affine piana tenuta letteraria, nella quale poteva compiacersi l'impressione del lettore come in quel tratto pittorico che al contempo prestava bene il fianco alla *querelle* tra passatismo e nuove tendenze artistiche. Obiezioni si erano elevate già prima della guerra su *La Voce* nel 1909 e nel 1910

per mano di Soffici, ¹⁰ e che, ripubblicate nel 1929 in *Scoperte e massacri*, confermano la disapprovazione per la prolungata militanza realistica e correntemente impressionista di Tito. A guerra finita peraltro quella sua arte che, scrive Ojetti, «ignora il dolore e la bruttezza», ¹¹ prende evidentemente valore consolatorio e riaccende l'ottimismo nei salotti borghesi dei nuovi imprenditori, in quanto epigono di uno stile ancora sostenuto da Ojetti e dai libellisti dei giornali e delle riviste di ampia tiratura del tempo, nazionali e internazionali, da *Emporium* a *Kunst für Alle* e *The Studio*. Gli dedicano attenzioni e illustrazioni sollecitati dal successo, e al contempo dalle contestazioni, suscitati dalla mostra individuale ordinata dalla galleria

⁹ Ojetti 1914.

¹⁰ Soffici 1909; 1910.

¹¹ Ojetti 1919, 6.



Figura 3 Sala Tito alla X Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 1912.
Da *Ettore Tito 1859-1941*, 1998, p. 24

milanese di Lino Pesaro,¹² in via Manzoni, attigua a Palazzo Poldi Pezzoli, nel marzo 1919 [fig. 5c], anno che segna la fine della guerra e il rientro della famiglia Tito da Roma in laguna, con il ritorno dell'artista al ruolo di professore in Accademia. Nella prefazione all'opuscolo della mostra affidata a Ogetti, il critico, allineato al gusto più diffuso e al sostegno ai linguaggi di più immediata recezione,¹³ usa una «formula»¹⁴ che dà avvio alla fase esegetica post-bellica titiana nel riconoscerli di essere fra i pochi 'pittori pittori' rimasti,¹⁵ con il solo fine di dipingere senza altre motivazioni, filosofiche o poetiche, da pensatori e conferenzieri. Ne apprezza quindi la sincerità senza lambiccamenti intellettuali propri a molta arte fra le due guer-

re, mentre nota un certo avvicinamento stilistico nelle sue opere del periodo, condotte a colpi di colore «serrati e visibili»¹⁶ e quindi indirizzando i commentatori a vedere nel Tito fra le due guerre una più definita solidità pittorica, sebbene sempre «goduta con gli occhi», attraverso la capacità costruttiva di luci e ombre, maggiori «violenze cromatiche», una «singolarità di forme, atteggiamenti e accostamenti», aspetti che convergono nel solco della «pittura di tradizione dei grandi maestri del passato» e che quindi sembrano riabilitare Tito alla sua contemporaneità: almeno è quanto Giovanola tenta dalle pagine di *Emporium*.¹⁷ Non passa però al vaglio della Sarfatti e del suo Novecento, ottenendo deprezzamenti da Carrà come, ancor

¹² Cf. Lacagnina 2017; Madesani, Staudacher 2017.

¹³ Salvagnini 2000, 334-5; De Lorenzi 2004.

¹⁴ Giovanola 1919.

¹⁵ Ogetti 1919, 5.

¹⁶ Ogetti 1919, 7.

¹⁷ Giovanola 1919.



Figura 4 Sala Tito alla XI Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 1914.
Da Ettore Tito 1859-1941, 1998, p. 24

prima, da Castello su *Rivista di Milano*,¹⁸ che vedevano assente sia anima che mente nell'astuta manifestazione stilistica titiana. Riaffiorava, nel giudizio della madrina del movimento novecentista, l'originaria diffidenza verso Tito, espressa in un articolo giovanile, ora maturata dinanzi a quel solipsismo personale dell'artista ripiegato su se stesso, piuttosto che ben disposto alla tradizione classica, unica ammessa per Sarfatti, non certo incline ad apprezzare il decorativismo neosettecentesco.¹⁹ Per altro Pica, già dal 1912, aveva iniziato a percepire e osservare una 'larghezza di pennellata' coincidente con dimensioni più ampie delle opere e l'avvio di un tenore decorativo, sebbene allora diffuso fra gli artisti, di matrice nazionale e veneta, riconosciuto anche dal critico sostenitore della koiné internazionale.²⁰ Nel 1919 Tito si era già cimentato nel dipingere le vele dell'atrio della ro-

mana e piacentiniana villa Berlingeri con soggetti campestri e allegorici delle virtù dei proprietari, premessa a una ben più ampia e aulica prova: il soffitto del salone da ballo di palazzo Volpi a Venezia dove, in omaggio al committente, avrebbe spiegato il tema allegorico della *Conquista italiana della Libia* [fig. 6], attitudine che non manca di documentare la prima personale alla Galleria Pesaro, galleria di vendita dagli spazi ampi ma non vasti, che ospita, con qualche difficoltà, opere vistose, di grande formato, come il tondo dedicato alla *Gloria di Venezia*, la *Deposizione* e il quadro di tema bellico *La vittoria* [fig. 5c].

Probabilmente il successo riscosso presso la galleria milanese gli dette il coraggio di superare quella ritrosia sulla scena della modernità che confidava in una lettera a Giuseppe Mentessi nel 1920, di cui si conserva una minuta nell'archivio

¹⁸ Castello 1919.

¹⁹ Cf. Sarfatti 1955.

²⁰ Per la contestualizzazione critico-letteraria del tiepolismo titiano si rinvia a Mazzocca 2020.



Figure 5 a, b *La mostra di Ettore Tito. Mostra di Belle Arti di Roma, 1911.*
In *Le esposizioni del 1911. Torino, Roma, Firenze*, 14, giugno 1911, p. 218

privato dell'artista: «Esito a mostrarmi alle esposizioni ufficiali [...] c'è da uscirne con le costole rotte nel dilagare di questo bolscevismo artistico».²¹ Tornava, tuttavia, a esporre in Biennale nel 1922 con una cospicua mostra individuale. Ben 42 opere occuparono l'ampia sala 5 del padiglione centrale [fig. 8], attigua al salone d'ingresso: in gran prevalenza paesaggi e ritratti, ma anche un quadro di imponenti dimensioni, a confermare la vena decorativa 'alla Tito', la grande *Deposizione*, probabile revisione di *La discesa dalla croce*, già presentata alla Mostra di Belle Arti di Roma nel 1911 [fig. 5a-b], dove l'enorme quadro aveva ricevuto scarso apprezzamento per eccesso di virtuosismo enfatico nei panneggi e mancato «sentimento mistico».²² Era poi tornata a campeggiare incongruamente nella sua monumentalità da pala d'altare sui tendaggi salottieri degli allestimenti della Galleria Pesaro nel 1919, con qualche piccola variante e attenuazione dell'enfasi nei lenzuoli attorno al corpo del Cristo (come si evince dalle poche sopravvissute immagini fotografiche degli allestimenti [fig. 5c]).²³ Probabilmente la stessa, come si evince dal formato e dalla poderosa cornice che appare identica, approdava infine nel 1922 in Biennale, prosciugata dal voluminoso pannello che ora ricopriva più castamente, d'azzurro, la dolente di dorso in primo piano. Incauto e ibrido motivo decorativo entro l'iconografia sacra terrena, nell'intenzione di garantire un ordine formale più rigoroso ed espressivo confacente al tratto pittorico titiano diventato ora – scrive Guido Marangoni – «più acuto analizzatore delle forme e dei valori».²⁴ Un «segno nervoso e plastico a un tempo», lo dice Francesco Saporì nella sua piccola monografia dedicata all'artista nel 1919, parte della collana *I maestri dell'arte*, che lo rende «simpatico sia che ritragga il mistico argomento cristiano, sia che s'adagi nelle scene bacchiche» o negli altri generi più frequentati.²⁵ Quei tratti espressivi nelle 42 opere della Sala Tito alla XIII Biennale [fig. 8] dovevano trovare risalto sull'enfasi dei tendaggi neorinascimentali a effetto damasco di Mariano Fortuny,

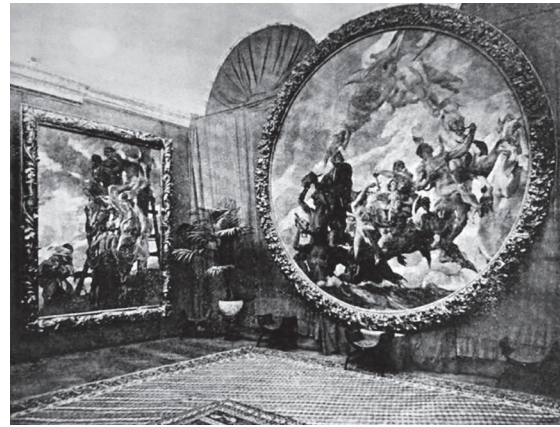


Figura 5c Esposizione personale di Ettore Tito, Galleria Lino Pesaro, Milano, 1919

spessi e piegati come in una antica quadreria, uno spazio molto diverso dalle altre sale della mostra, connotate dall'aspetto di moderna quadreria pulita su pareti spoglie, come dimostra l'ambiente incolore e diafano che condivisero Adolfo Wildt e Alessandro Mazzucotelli. L'allestimento signorile della sala Tito doveva mostrare tutta la sua distanza anche dalla piccola e appartata sala 12, a forma di nicchia, voluta da Pica,²⁶ che ospitava 12 teste di Modigliani, incomprese allora dai più, «goffe e sbilenche» come le aveva definite Enrico Thovez.²⁷

Due anni dopo anche Maraini dotava la propria sala, composta da 48 opere e vari suoi arredi, di stoffe Fortuny, forse in virtù del modello introdotto da Tito che tornerà a presentare pareti Fortuny anche nella personale del 1936 [fig. 9], in decisa discordanza con la tendenza ormai diffusa a ripulire il contorno delle cornici e distanziare le opere per la migliore fruizione. Lionello Venturi, chiamato a introdurre la sala Maraini in catalogo, elogiava tuttavia «la squisita sensibilità decorativa» dello scultore,²⁸ fors'anche dovuta all'educazione pres-

²¹ Citata in Mazzanti 1998a, 40.

²² Pica 1912, 11-12, ribadito in Pica 1913, 150.

²³ Si veda Capponi 2020, nr. 245.

²⁴ Marangoni 1923, 140. La monumentale *Discesa dalla croce* avrebbe trovato finale destinazione l'anno seguente, nel 1923, nel Museo Nazionale di Belle Arti di Buenos Aires, in quanto ceduta dal Comitato italiano di patronato alla mostra di arte italiana organizzata nella capitale argentina.

²⁵ Saporì 1919.

²⁶ Cf. Iamurri 2012.

²⁷ Citato in Venturi 1930a, 118.

²⁸ Venturi 1924, 79: «Ha il coraggio di chiamarsi un decoratore: oggi, per uno scultore, il coraggio è notevole. Della sala che gli è stata affidata a Venezia si è preoccupato di fare un ambiente simpatico, dove le sculture possano disporsi come in casa propria». Vedi anche Pajusco 2014, 135.



Figura 6 Ettore Tito, *Conquista italiana della Libia*. 1922. Olio su tela, grande plafond. Venezia, palazzo Volpi

so il padre di Lionello, Adolfo Venturi, suo maestro a inizio secolo nei corsi serali dell'Accademia di Belle Arti fiorentina. Lo studioso avrebbe poi, a Venezia, prediletto i velluti rossi nel riallestimento della quadreria dell'Accademia, con l'intenzione di esaltare il trionfo dei colori cinquecenteschi ma anche di ambientarli in un'atmosfera signorile, come quella dei lussuosi studi degli artisti, ad esempio quello celebre del monacense Lenbach, che generavano esempi abitativi iconici, di riferimento a inizio secolo.²⁹ Pareti del Museo dell'Accademia che, d'altra parte, Mariano Fortuny aveva consigliato di decorare con «le forme e i colori di una stoffa del Cinquecento».³⁰

Sono scelte connesse con l'intenzione di rispondere al gusto di una 'squisita sensibilità decorativa' e quindi favorire il mercato e le vendite presso acquirenti che sapessero rispecchiare nelle sale espositive i propri ambienti domestici. È questo un aspetto fondamentale che caratterizza la politica culturale delle Biennali di quegli anni, alla ricerca di consenso da parte della classe dirigente e della società.

Nel frattempo, Tito riceve varie nomine che lo rendono parte attiva nei processi di regolamentazione e rinnovamento dell'Esposizione, come all'epoca dell'istituzione della mostra. Membro del nuovo Consiglio direttivo nel 1923, egli sostiene il valore della qualità rispetto a quello della novità e quindi propone la possibilità di far esporre agli artisti anche opere non nuove purché integrate al progetto espositivo. Riguardo poi al tema sempre nevralgico del regolamento degli accessi, Tito ritiene di «importanza capitale» indirizzare inviti alle opere e non agli artisti che dovrebbero senza distinzioni passare tutti sotto giuria.³¹ Si immagina quindi una curatela attiva, alla vigilia peraltro di un significativo avvicendamento da Pica a Maraini, e quindi del passaggio da un atteggiamento eclettico verso una scelta omogenea, seppur pregiudicata dal clima politico.³² Nel 1924 Tito, che non espone, può ricoprire senza conflitti la carica di presidente della Commissione – composta da Beppe Ciardi, Ugo Ogetti e Adolfo Wildt – incaricata dal Ministero della Pubblica Istruzione per gli acquisti da proporre alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Non sono queste le attività che comunque l'artista predilige; le accetta, subendole, perché sottraggono tempo al suo lavoro. Ha già superato i settanta anni, ma non accenna a



Figura 7 Ettore Tito, *La Samaritana*. 1919 ca.
 Olio su tela, 110 × 76 cm.
 Collezione privata

diminuire la prolifera attività (anzi probabilmente è incrementata dalla quiescenza nell'insegnamento accademico dal 1927) come dimostrano le 52 opere esposte nella sua seconda personale presso la Galleria Pesaro nel 1928. Raffaele Calzini nella prefazione ribadisce l'empatia semplice e naturale che genera la pittura di Tito [fig. 7] e quanto il pubblico in questo possa trovare ristoro, e rispecchiarsi nella sua piana «italianità» che esula da una parte dai linguaggi complessi delle avanguardie, ma dall'altra dai rigori espressivi di Novecento. «La crisi spirituale del novecento – scrive – il tormento della ricerca pittorica, l'angoscia dell'introspezione psicologica, il preconconcetto stilistico che si riallaccia a una tradizione o precede

²⁹ Si vedano Agosti 1996, 120-5; Mazzanti 2007, 198-9.

³⁰ Cf. Conti 1927.

³¹ ASAC, Fondo storico, Scatole nere, b. 39. 1922 Consiglio direttivo foto accettazione. Verbali riunioni, 24 aprile 1923.

³² Si rinvia a De Sabbata 2006, 71.

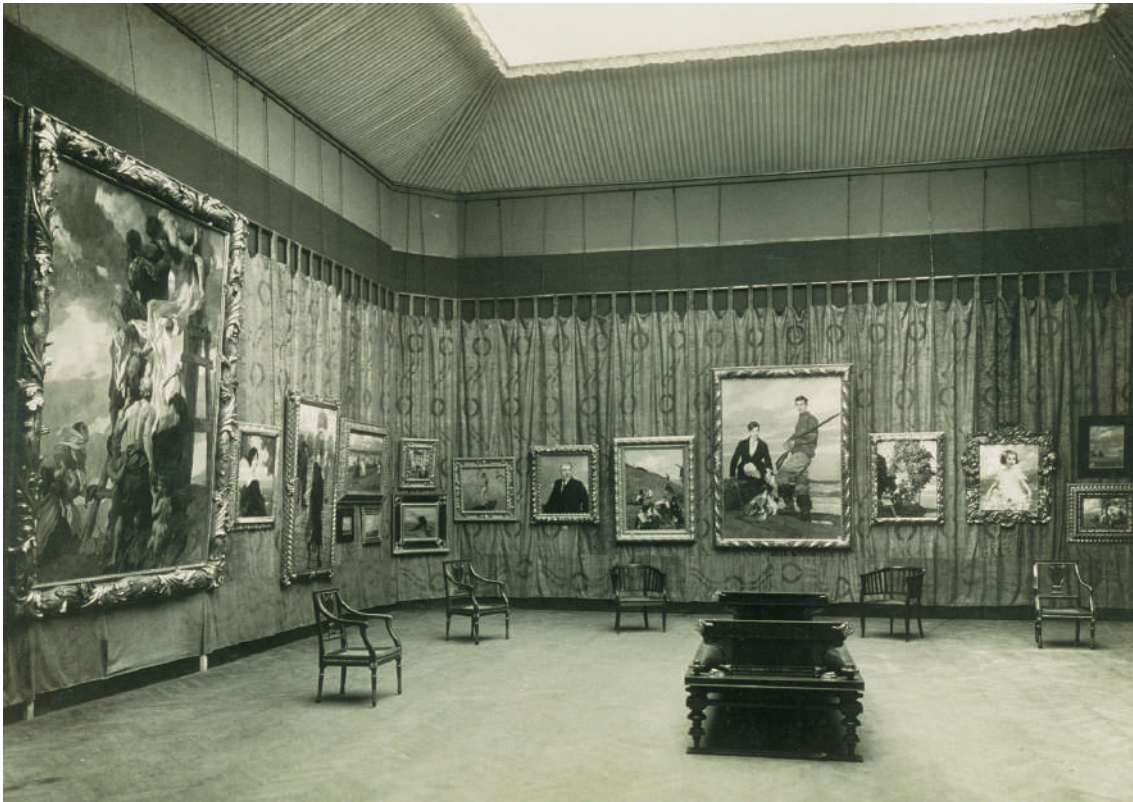


Figura 8 Sala Tito alla XIII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 1922. Da *Ettore Tito 1859-1941*, 1998, nr. 30, p. 37



Figura 9 Sala Tito alla XX Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 1936. Da *Ettore Tito 1859-1941*, 1998, nr. 30, p. 37

una rivoluzione» sono aspetti che gli sono estranei.³³ La maestria del guizzo carpito, come osserva Cozzani, da cui, ad esempio, dipende la peculiare «gagliardia» titiana nel sintetizzare le mani, è segno d'anacronistico impressionismo per i delatori che non riescono a trovare novità nello stile più solido e costruttivo degli anni fra le due guerre. Né Carrà né Sarfatti riconoscono segni di classicità e di tradizione nelle «pennellate lunghe, zebra-te», definite «valori» da Cozzani, che vi legge invece «insieme al movimento dei piani e il brivido della luce, facendo del colore e del rilievo una sostanza sola».³⁴ La difesa dei «critici-telamoni»,³⁵ come Ogetti o lo stesso Cozzani, rendeva tanto più insofferente il clima verso un artista più che settantenne che appariva come un sopravvissuto del secolo precedente. In questo clima Tito era bersaglio dei militanti della nuova figurazione. Margherita Sarfatti era passata da moderati apprezzamenti in articoli giovanili alla condanna senza appello per la «maledetta facilità» titiana. Nel porre a confronto i diversi registri espressivi non trovava giustificazioni ammissibili per chi sopravviveva a una età in trasformazione: Tito predilige la «tinta e non il colore, l'impressione e non la composizione, la rassomiglianza e non la forma, il cromatismo e non la tonalità».³⁶ Le faceva eco su *L'Ambrosiano* Carlo Carrà che, in occasione della personale alla Galleria Pesaro, da scrittore artista, puntualizza le divergenze fra un registro decorativo 'jugend' di Tito, che si basa sul «tocco capriccioso», e la vera vitalità racchiusa nella «costruzione tonale di masse armoniche» di espressioni artistiche più moderne: «l'immediata piacevolezza» contro «la verità estetica» che deve essere «lungamente studiata, prima d'arrivare a possederla».³⁷ Non solo, un altro deterrente dello 'Stile Tito' era costituito dalla sua connivenza con *modus operandi* stranieri, da Böcklin a Zorn a Zuloaga, coincidente con il sopravvissuto cosmopolitismo e l'internazionalità che «erano opzioni inaccettabili per il regime fascista e per l'indirizzo nazionalista impresso anche a quelle istituzioni divenute, nelle mani degli uomini di Mussolini, strumenti di un'azione culturale orientata a beneficio della propaganda, della costruzione del consenso e della proiezione, del consolidamento di un'immagine ben precisa del



Figura 10 Remigio Marini, «La pittura contemporanea italiana (XVII Biennale)», *Italia*, Udine, agosto 1930

Paese all'estero»;³⁸ motivi che avevano appena costituito Pica dalla Biennale nel 1927.

Da queste tensioni insorse l'episodio vandalico contro la personale alla Galleria Pesaro nella Milano quartier generale di Novecento. Tito doveva subire aspre critiche proporzionali alla sua notorietà e al presidenzialismo biennalesco. Ma la mostra ottenne ugualmente successo di vendite con un guadagno complessivo molto elevato, «un milione e trecento mila lire», che avrebbe avuto riscontro nella Biennale del 1930, la XVII, nel primato raggiunto nel referendum popolare indetto da Maraini come strategia di propaganda per incitare l'identità popolare della mostra.³⁹

Il 1928 è infatti anche l'anno dell'avvicinarsi del segretariato Pica con quello di Antonio Marai-

³³ Calzini 1928, 9.

³⁴ Cozzani 1928, 36.

³⁵ Longhi 1946.

³⁶ Sarfatti [1927] 2018, 226.

³⁷ Carrà 1928.

³⁸ Cf. Lacagnina 2017, 17.

³⁹ ASAC, Fondo storico, Scatole nere, b. 062. 1930 Referendum popolare.



Figura 11 *Maestri veneziani* di Ettore Tito esposto nella tribuna del Padiglione Italia alla XXII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 1940. Da *Ettore Tito 1859-1941*, 1998, p. 213

ni, che segna il passaggio dall'eclettismo postbellico alla Biennale incernierata sempre più nell'indirizzo politico nazionale, apparentemente aprendo le porte a ogni forma d'arte ma in verità escludendo forme inappropriate per l'educazione del pubblico o, come nel caso di Modigliani e altre moderne presenze sporadiche, piegandone la lettura. L'arte piana e comprensibile di Ettore Tito era ben accetta; il nuovo segretariato, quindi, non mette certo a repentaglio il consolidato ruolo di poeta della laguna. Come nella Biennale del 1922, gli viene destinata nel 1930 la sala 5, cioè la prima a sinistra del salone centrale, una sala molto spaziosa che si incontra per prima nell'ala nell'edificio che dal 1909 aveva accolto le mostre personali. Sebbene Tito si sia sempre dichiarato estraneo a scelte politiche e simpatie di regime (restando appartato quanto il suo stile dal contesto) non è

privo di incarichi molteplici che lo allineano alla cultura ufficiale a partire nel 1929 dalla nomina ad Accademico d'Italia. Tito poteva senza dubbio rappresentare un anello di continuità⁴⁰ grazie al suo stile costante che era anche rassicurante perché comprensibile e prevedibile, dentro il progetto di consolidamento in continuità con la tradizione: «teneva conto di ogni passata esperienza, pur aderendo alle esigenze sopravvenute col tempo».⁴¹ In specie dalla seconda Biennale ordinata da Maraini, quella del 1930, il segretario intese prescindere dal ruolo mediativo della critica. Come recita l'introduzione al salone centrale, si mirava a un «programma di imparziale obiettività verso tutto quanto costituisce il buono e il meglio della attuale produzione artistica italiana», un «atto di pacificazione tra pubblico e artisti» affinché l'arte tornasse a essere linguaggio di tutti, e senza affidarsi

⁴⁰ Mazzanti 2020, 32-6.

⁴¹ Maraini [1930] 1942, 370, citato in De Sabbata 2006, 71.

a retrospettive, tranne nel caso di Modigliani e del suo linguaggio moderno.⁴² Si puntò quindi sul binomio chiastico, 'da Tito a Modigliani' [fig. 10], che nonostante le intenzioni marainiane risultò una formula di contrappeso fra l'artista di genere e di contesto accademico e la scommessa giocata sul livornese ancora misconosciuto in patria, vi-ziandone la lettura «d'impostazione schietta-mente italiana, per nitidezza e franchezza di stile», nonostante gli strappi pindarici a tale costruzione del curatore Lionello Venturi.⁴³ La sintesi formale dello stile Modigliani, come da premessa di Maraini, venne infatti intesa nel solco del primitivismo autoctono che primeggiava sul resto dei riferimenti internazionali ben presenti, invece, nel commen-to di Lionello Venturi, affatto disposto a piegare il suo pensiero a induzioni, tanto più di regime, vo-ce comunque ritenuta necessaria quale massimo esperto italiano dell'artista e a lui amico. All'inizio dei Trenta era quindi ancora ammissibile il contri-buto all'Esposizione di qualche punto di vista al-ternativo, pur nell'intenzione di controllare e di riconoscere esclusiva la lontana eredità del linea-

rismo di Modigliani, che Maraini esprimeva a chia-re lettere, «dai primitivi senesi e dalla linearità botticelliana».⁴⁴ Tali apporti andarono comunque affievolendosi nelle edizioni seguenti, come nota De Sabbata, tanto che le commissioni consuntive, alle quali partecipava anche Tito risentendo an-che delle pressioni del sindacalismo fascista, se-lezionavano gli artisti invitati ed era poi preroga-tiva del segretario scegliere le opere.⁴⁵ Dal punto di vista allestitivo di pari si andava in direzione di una esposizione piana e bilanciata su simmetrie ripulite, nella razionalizzazione delle sale attorno all'asse centrale evidenziato, con scopo propagan-distico, fra rotonda, salone d'onore e tribuna. Una centralità che nel 1932 fu resa più evidente dal-la soluzione prospettica a cannocchiale piacenti-niana, della quale nel 1940 godette pienamente il quadro di grandi dimensioni *Maestri veneziani* col-loccato a sfondo prospettico di quell'asse al centro della tribuna [fig. 11], quale manifesto dell'eredità decorativa autoctona barocca e a celebrazione in vita di un maestro storicizzato; la XXII sarebbe in-fatti stata l'ultima Biennale di Tito.

2 Tito deteraugonista: un match impari con Modigliani

Maraini aveva deciso di dedicare le uniche due sale individuali della sua seconda Biennale da se-gretario ai due disparati artisti,⁴⁶ abbandonan-do l'idea di una retrospettiva sull'Ottocento, per guardare con rigore e dedizione al presente con l'unica eccezione di Modigliani, il cui linguaggio geniale si dimostrava tuttavia profeta del presen-te.⁴⁷ Il segretario aveva quindi optato per «un mor-to giovane e un vivo assunto in pieno vigore di pro-duzione al sommo onore dell'Accademia», offrendo involontariamente adito a riconoscere in Tito un «vivo morto»: insomma si trattava di una coppia improbabile, proveniente da mondi e generazio-ni molto distanti fra loro. Questo nonostante il se-gretario avesse veicolato il messaggio alla stam-

pa che «il fine di una grande organizzazione come quella di Venezia non fosse di smentire il proprio passato, ma di continuarlo [si leggeva ad esem-pio sul *Corriere della Sera*] cercando di adeguarsi ai nuovi tempi [...] non più guerra dunque fra Ot-tocento e Novecento [...] non c'è bisogno di guar-darsi in cagnesco».⁴⁸ Tito comunque rappresenta-va l'ottocentismo.

Gli anni fra il 1903 e il 1905 di permanenza lagunare pre-parigini erano serviti al giovane Amedeo Modigliani per concludere l'apprendista-to presso la Scuola Libera del Nudo all'Accademia, allora diretta proprio da Ettore Tito, che vi inse-gnava Disegno di figura.⁴⁹ Non ci è dato di sapere quanto possano aver interagito all'epoca i due arti-

⁴² Maraini 1930a, 31.

⁴³ Si rinvia ancora a Iamurri 2012, dove è approfondito proprio il tema della ricezione di Modigliani nel contesto della Bienna-le del 1930 e il ruolo critico di Venturi.

⁴⁴ Maraini 1930a, 30.

⁴⁵ De Sabbata 2006, 88.

⁴⁶ Dai documenti Maraini sembra aver accolto l'invito a commemorare Modigliani giunto dal collezionista-editore Giovanni Scheiwiller, che l'11 gennaio 1930 gli ricorda il decimo anniversario della morte di Modigliani, avvenuta il 15 gennaio. La lettera, conservata in ASAC (Fondo storico, Serie scatole nere, Corrispondenza, b. 60) testimonia forse l'origine del progetto espositivo.

⁴⁷ Maraini 1930a, 29.

⁴⁸ V.B. 1930.

⁴⁹ Poletto 2016, 62-5: «la Scuola del Nudo, diretta da Ettore Tito fino al 1924, era un altro caposaldo dell'Accademia e in assolu-to il corso più frequentato con dei picchi significativi di 111 allievi nel 1908-1909». La posa del modello era decisa settimanalmen-te a turno dai professori di Scultura e di Figura quindi da Dal Zotto e da Tito, che fu titolare del corso di Disegno di figura all'Ac-cademia fra 1900 e 1912. Cf. Bonanomi, Marchese 2016, 169.

sti, ma plausibilmente molto poco, a quanto riferisce Fabio Mauroner nella sua lettera di memorie a Maraini, inviata durante l'avvio del progetto espositivo della sala Modigliani.⁵⁰ L'artista udinese aveva condiviso l'atelier con Modigliani durante i suoi anni lagunari. Ricorda quanto fossero stati di stimolo per loro, più delle sale espositive, i repertori illustrati pichiani, quegli *Albi e cartelle* dove l'amico aveva scoperto le «tendenze della Scuola di Parigi e quegli stimoli culturali che accelerarono il richiamo in Francia: quindi la via per appagare il suo desiderio di arrivare a una espressione schematica, primitiva [...] che gli avrebbe dato modo di spogliarsi del peso di quella pittura ottocentesca che lo esasperava». ⁵¹ L'ambiente lagunare per affinità o contrasto nell'ambito dell'Esposizione internazionale giocava più che altrove nella penisola i destini dell'arte moderna.⁵² qui Modigliani ebbe anche la possibilità di qualche incontro 'internazionale', come quello con il corregionale francesizzato Ardengo Soffici, e forse, attraverso le sale espositive, con un seppur piccolo nucleo di impressionisti presente sia nel 1903 che nel 1905. Si deve ricordare d'altra parte che la V e la VI edizione della Biennale sancivano il successo di Tito e del suo vitalismo espressivo che domina anche il registro decorativo della sua nuova dimora e atelier a Dorsoduro, terminata proprio nel 1905. Un'opera d'arte totale, aperta alla frequentazione degli artisti del circuito delle Biennali, che confermava l'adesione di Tito all'espressività dionisiaca di stampo tardo impressionista e wagneriano,⁵³ testimonianza, si direbbe, di una Venezia «testa di Medusa dagli infiniti serpenti azzurri»,⁵⁴ non proprio nelle corde di un giovane inquieto che presto trova maggiore attrazione nel laboratorio parigino.

Le opere dei due artisti mostrano un inevitabile chiasmo già nella XIII Biennale del 1922: la sala personale di Ettore Tito è situata all'inizio del padiglione ad accogliere i visitatori, come una vetrina o un salotto signorile ammantato di stoffe Fortuny, su cui le cornici dorate delimitavano sontuose finestre su squarci areati di vita e natura da-

ti da un pannelleggiare a virgole e tessere zebra- te nei tanti, diversi, formati utilizzati dall'artista; mentre la teoria dei 12 ritratti sintetici di Modigliani, fortemente voluti da Pica nella stessa Biennale in cui compare la scultura primitiva, condivideva con altri artisti internazionali una piccola aula, appartata come un santuario.⁵⁵ La loro lingua misteriosa, ancora poco comprensibile al vasto pubblico delle Biennali nel 1922, e al contempo ancora poco apprezzata dalla critica,⁵⁶ trova posto nel 1930 nella sala ottagonale, la numero 31, in un allestimento ben più ampio e ricco. Venturi in un primo momento pensa di far ritmare le tre pareti lunghe della sala dalla centralità orizzontale e propagatrice di linee e parabole dei tre nudi richiesti in prestito;⁵⁷ ne saranno poi invece ottenuti quattro, disposti vicini, sulla parete centrale di fronte all'ingresso. L'effetto che si evince dalle fotografie [figg. 12 a-c] è di un certo affollamento per il numero sostanzioso di opere allineate su un'unica fila, frutto dell'entusiasmo con cui Venturi ha ricercato e ottenuto i prestiti: 39 più due sculture disposte come spiriti-guardiani all'entrata. Per avviare all'effetto nastro continuo, senza pause, che non risponde al gusto allestitivo rigoroso, simmetrico di Maraini, dovette nascere al segretario l'idea di togliere le cornici ai quadri, della quale Venturi non si mostrò entusiasta,⁵⁸ così come fu risolutamente contrario alla scelta di tessuti traslucidi e ornati per l'allestimento.⁵⁹ Anche la sala Tito nel 1930 [fig. 13], perso l'appannaggio delle stoffe Fortuny, mostrava un nuovo rigore infuso dal colore uniforme dei tessuti che rivestivano le pareti e dalla disposizione ordinata e simmetrica della quadreria su più ordini, alla maniera degli allestimenti del Maraini scultore, fatti di pulizia e semplificazione di linee e spazi, che fin dal 1928 si riverberano nel padiglione centrale. Come è stato notato, «l'ambizione ultima di Maraini nell'allestimento e nella gestione della Biennale, [sic!] era quella di trovare l'armonia tra le forme architettoniche e le opere d'arte, cercando di fornire una compostezza e un ordine gerarchico alle sale, co-

⁵⁰ ASAC, Fondo storico, Serie scatole nere, Corrispondenza, b. 60. Fabio Mauroner ad Antonio Maraini, Venezia, 31 gennaio 1930.

⁵¹ ASAC, Fondo storico, Serie scatole nere, Corrispondenza, b. 60. Fabio Mauroner ad Antonio Maraini, Venezia, 31 gennaio 1930.

⁵² Cf. Tagliapietra 2005, 119-32.

⁵³ Si rinvia a Mazzanti 1993; 1998b.

⁵⁴ Così Modigliani definisce Venezia in una lettera a Oscar Ghiglia, riprodotta anche nella lapide che ricorda la sua permanenza lagunare (cf. Modigliani 1930, 264).

⁵⁵ Di Martino 2005, 191 (187-93).

⁵⁶ Saporì, ad esempio, obietta semplificazioni eccessive in Modigliani (cf. Saporì 1919).

⁵⁷ ASAC, Fondo storico, Scatole nere, Corrispondenza, Lionello Venturi ad Antonio Maraini, Torino, 11 marzo 1930.

⁵⁸ ASAC, Fondo storico, Scatole nere, Corrispondenza, Lionello Venturi ad Antonio Maraini, Torino, 10 marzo 1930.

⁵⁹ ASAC, Fondo storico, Scatole nere, Corrispondenza, telegramma di Lionello Venturi a Romolo Bazzoni, Torino, 13 aprile 1930.



Figura 12 a, b, c
Sala di Amedeo Modigliani
alla XVII Esposizione
Internazionale d'Arte
di Venezia, sala 31. 1930.
Da Tagliapietra 2005



Figura 13 Sala di Ettore Tito alla XVII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, sala 5. 1930.
Da *Ettore Tito 1859-1941*, 1998, nr. 35, p. 40

struendo percorsi e apportando innovazioni nella fruizione da parte degli spettatori». ⁶⁰ Ugo Nebbia su *Emporium*, non differentemente da Guido Marangoni, ⁶¹ sottolinea tale criterio dell'equilibrio adottato in questa Biennale di bilanciamento, dedicata a quella «equa virtù» che Maraini sembra intento a dispensare verso le diverse forme d'arte, una mostra dalle «qualità dimostrative» nella scelta di opere di vari indirizzi, non quindi di presa critica e di schieramenti. ⁶² Lo stesso segretario, a prefazione del consueto volume sull'Esposizione, in quell'anno affidato appunto a Nebbia, parla di sincerità del vero, di leale esame di coscienza. ⁶³ Dopodiché le prime pagine sono dedicate innanzitutto a Modigliani e alla riproduzione, anche a colori e a tutta pagina, delle sue opere. Solo di seguito quelle di Tito, un omaggio che risuona però

come d'impronta rinnovata: «'Da Tito a Modigliani' appunto la formula adottata – scrive Marangoni – nel decidere l'ampiezza senza pregiudizi della rassegna artistica italiana», ⁶⁴ con due personali quasi con lo stesso numero di opere: 45 quadri e una scultura nella sala Tito; 39 dipinti, 2 sculture e vari disegni per quella Modigliani. Era la Biennale alla ricerca di consenso su tutti i fronti.

A Tito spettava di rappresentare «un periodo prossimo ormai alla storia, in cui la realizzazione pittorica poteva affermarsi con mezzi assai diversi da quelli che ora si vanno faticosamente cercando», esemplare di un'«espressione d'immediato contatto col vero, estranea alla soluzione d'ogni problema che non sia quello di rappresentare con amabile cordialità». ⁶⁵ Quell'amabile cordialità sembra a Nebbia offerta senza varianti nel tempo e di stile,

⁶⁰ Cf. Di Stefano 2009, 3.

⁶¹ Marangoni 1930.

⁶² Nebbia 1930.

⁶³ Maraini 1930b, VIII.

⁶⁴ Marangoni 1930.

⁶⁵ Nebbia 1930.

mentre Marangoni, amico di Tito, cerca di rimuovere la velata obiezione di anacronismo, considerandolo già come anomalo e poco rappresentativo della cultura artistica italiana di fine Ottocento. A onor del vero in parte si recepiscono variazioni di stile nella sua pittura rispetto ai decenni attorno al cambio di secolo. La realtà che circonda ora l'artista è mutata e il suo guardare lo rende per necessità cronista di un diverso momento storico; a osservare la materia pittorica, pur sempre devota 'alla sonorità di intonazioni' e 'ai ritornelli d'aria libera di laguna', è divenuta però più corposa [fig. 15], pronta a modellare volumi turgidi e senz'altro più moderni o neo-antichi, come nelle superfici pittoriche di tanti artisti fra le due guerre. Un riscontro eloquente è offerto dall'esito del Referendum popolare, parte del programma strategico del segretario.⁶⁶ Fra le tante opere esposte nella sala Tito, la più votata risulta *Il fieno* [fig. 14], un quadro di genere, piuttosto grande, dove il bagno di luce scolpisce e glorifica dei vigorosi contadini, e non secondario all'effetto è il taglio fotografico, o ancor meglio cinematografico, antesignano di un vago neorealismo. Il quadro risulta sesto classificato con 28 voti contro i 15 ottenuti dal *Ritratto di signora* di Modigliani. Nonostante l'iniziativa avesse avuto poche adesioni,⁶⁷ resta comunque a metro di riscontro dell'interesse manifestato dal pubblico e del suo gusto. Nel totale dei voti ottenuti per artista, Tito guadagna il primo posto con 166 preferenze, complice anche il fatto che la personale poneva un numero elevato di opere al voto. Modigliani invece ne otteneva 65, a significare le difficoltà di ricezione del vasto pubblico, nonostante la proposta della sua 'italianità'.⁶⁸ Qualcuno, tuttavia, come Diego Valeri, esperto di cultura e letteratura francese, si elevava dal coro per riconoscere nei quadri dell'artista livornese un modello di poesia aggiunto ai «valori più propriamente pittorici» rilevati dalla presentazione di Venturi in catalogo.⁶⁹ Richiamava l'esempio di Baudelaire nel procedimento di riconoscere in quelle forme, in quanto realtà, il simbolo della loro essenza.⁷⁰ Certo è che le due esposizioni monografiche indagavano e offrivano visioni diverse e quindi ne conseguiva una necessaria distribuzione delle due sale personali

a dovuta distanza strategica: a Modigliani affidata la 31, cioè la sala ottagonale che chiudeva l'*enfilade* di quelle poste sull'asse orizzontale, la solita preminente sala 5 invece a Tito; agli antipodi logistici dunque erano state predisposte le due uniche personali del 1930 [figg. 16a-b].

La diversità degli stili e delle intenzioni non sfuggiva però al processo di riconoscimento e omogeneità entro l'ideologia imperante che, se nel caso di Tito poteva trovare più facile riscontro in temi localizzati e nel linguaggio accessibile, in Modigliani era più arduo e arbitrario imbrigliare in una toscanità poco rispondente al suo composito mondo che «non è frutto di riflessioni intellettive che inducono al plagio»; ma «le opere esposte», qualcuno notava, «dimostrano che l'arte sua è tutta interna e necessaria».⁷¹ Senza poi considerare forse già latente l'esigenza di giustificare un'origine scomoda ebraica: problema al quale, per stessa origine, è sensibile Margherita Sarfatti, che velatamente l'allontana, come nota Iamurri, assecondando l'affiorare della tradizione: «come i senesi - scrive - piamente [egli] adora questa consacrata carne, tabernacolo e rivelazione dello spirito, dalla quale ogni tratto è scavato e impresso dalla luce interiore».⁷² Non c'era evidentemente posto per alcuna annotazione su Tito nell'articolo della Sarfatti, che si è detto ha ormai un giudizio severo su di lui. D'altro canto, egli era riconosciuto nell'ambito dell'esposizione lagunare non solo a ragione del suo stile, ma anche per il consolidato posizionamento nella società veneziana, amico di lunga data della famiglia Volpi, di cui era ritrattista ufficiale, e in specie di Giuseppe Volpi, quell'anno nominato Presidente della Biennale.

Certo è che la diversità di linguaggi che si stringe nella formula 'da Tito a Modigliani' ha evidenziato uno scompenso rilevante nel posizionamento 'storico' dell'arte pur schietta dell'anziano maestro, e la modernità che continua a manifestare post-mortem l'opera di Modigliani come anche alternativa al novecentismo. Nonostante l'ostentato «pieno riconoscimento del diritto di cittadinanza artistica a tutte le forme e a tutte le tecniche»,⁷³ il confronto è certo scomodo per Tito, estraneo ai

⁶⁶ ASAC, Fondo storico, Scatole nere, b. 62. 1930 Referendum popolare.

⁶⁷ I giornali ne evidenziavano l'insuccesso (cf. Damerini 1930).

⁶⁸ Echi venturiane e fraintendimenti ideologici sono analizzati in Iamurri 2012.

⁶⁹ Venturi 1930a, 116-21.

⁷⁰ Valeri 1930.

⁷¹ Costantini 1930.

⁷² Sarfatti 1930.

⁷³ Marangoni 1930.



Figura 14 Ettore Tito, *Il fieno*. 1930 ca. Ubicazione sconosciuta. Esposto alla XVII Esposizione Biennale, 1930

termini della questione artistica della quale Modigliani è al centro, fra cézannismo e primitivismo, tradizione pittorica italiana, gotico, giapponismo.⁷⁴ Attenuato tuttavia dallo scenario programmatico dell'era Maraini, che fin dall'inizio del suo viaggio fu al servizio della manifestazione veneziana, nel 1928 scrive per giustificare le sue scelte e il nuovo corso: «Un fatto è certo: che il mio studio fu appunto quello di saldare un altro anello e non di spezzare la catena di continua ricerca d'una maggiore perfezione, caratteristica della Biennale, tenendo conto di ogni passata esperienza e pur aderendo alle esigenze sopravvenute col tempo».⁷⁵

Peraltro, Lionello Venturi manifesta un'avventurosa e coraggiosa libertà interpretativa fuori corde dal programma ideologico dell'Esposizione e dalle categorie formali che la critica italiana asseconda, manifestando tutto il suo dissenso dalle pagine de *L'arte* contro il cézannismo formale ojetiano e l'assoggettamento di Modigliani a una indelebile impronta di italianità.

Lo Stile Tito e il suo tardo impressionismo restano al di là del dibattito sulle categorie formali di Ojetti, che Venturi rifiuta come «fantasma soggettivo».⁷⁶ La pittura d'impressione aderente al veduto rientra comunque nella linea del gusto

⁷⁴ Si veda Iamurri 2012, 154.

⁷⁵ Maraini 1928, 129-33.

⁷⁶ Venturi 1930b. E anche Venturi 1930d, 212-13.



Figura 15 Ettore Tito, *La madre*. 1935 ca. Olio su tela, 67 × 85 cm.
Esposto alla Mostra dei quarant'anni della Biennale, 1935, nr. 10

italiano e delle categorie di Ogetti, al quale non a caso è affidata l'introduzione alla esposizione personale di Tito presso Lino Pesaro nel 1919. Venturi invece ignora questo tipo di arte ai margini del novecentismo italiano che sdrucchiola fra le «false tendenze del gusto», o piuttosto si definisce, prendendo a prestito le parole di Raffaello Franchi riportate da Venturi stesso, come la cosiddetta 'bella maniera' stimolata dall'esperienza sensibile del veduto. A controcanto non intellettualistico veniva rivendicata una «matrice spirituale» assente nella 'bella maniera'.⁷⁷

Due metri, due piani di volta diversi quelli, dunque, di Tito e Modigliani, anche nell'ambito del contorno e della linea così fondamentale nell'ar-

tista livornese, così integrata al colore e al tempo delimitatore pittorico per Tito. Come indica Venturi, la linea di Modigliani è «impensabile senza l'impressionismo» anche se egli è «essenzialmente fuori dell'impressionismo»,⁷⁸ in Tito invece il processo è quello del tratto veloce e istintivo dunque di linea/colore, ma attraverso la traduzione sintetica da scatto fotografico dell'immagine carpita dalla retina, questo almeno fino al primo conflitto mondiale. Fra le due guerre anche la sua materia si ferma e diventa più costruttiva; si fa ordine non solo nelle sue sale espositive ma anche nel piano pittorico. Il metro, il processo, il modo di vedere dei due linguaggi non possono conciliarsi; ma anche in Modigliani osservato con occhio nove-

⁷⁷ Venturi 1930e, 400.

⁷⁸ Venturi 1930c.



Figura 16 a, b Pianta del Palazzo dell'Esposizione (XIII Esposizione Biennale, 1922; XVII Esposizione Biennale, 1930). Dai cataloghi delle esposizioni

centesco, secondo letture che non riescono a piacere a Venturi, si vede quanto la sua «linea sembra riporti sul piano molti elementi creati per la profondità e quindi consideri come scopo dell'arte il valore decorativo»,⁷⁹ non quello dell'ornato baroccheggiante e dionisiaco titiano, naturalmente, magari quello metafisico nel senso del dibattito parigino. Nel volume dedicato alle esposizioni del

1930, curato da Nebbia con premessa di Maraini, il posto d'onore tocca al riscoperto giovane italiano; a Tito spetteranno riconoscimenti, ancora in vita, per la sua ultima Biennale, quella del 1940, col suo quadro *Maestri veneziani* allestito nella tribuna, non certo culmine della sua qualità pittorica, ma che porta nello stile e nel soggetto tutti i tratti del suo inverso *Altersstil*.

Bibliografia

- Agosti, G. (1996). *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università (1880-1940)*. Venezia.
- Bonanomi, M.; Marchese, L. (2016). «Ricostruzione del corpo docente (1900-2012). Note metodologiche». Salvagnini, S. (a cura di), *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Novecento*. Vol. 2, *Documenti*. Crocetta del Montello (TV), 155-242.
- Calzini, R. (1928). «Ettore Tito». *Mostra individuale delle opere del pittore Ettore Tito = Catalogo della mostra* (Milano, Galleria Pesaro, febbraio 1928). Milano.
- Capponi, S. (2020). «Redenzione (Deposizione dalla Croce), 1911 ca.». Enrico, A.; Mapens, F. (a cura di), *Ettore Tito. Catalogo ragionato delle opere*. Crocetta del Montello (TV), cat. 245, 314-15.
- Carrà, C. (1928). «La mostra Tito». *L'Ambrosiano*, 7(49), 27 febbraio.
- Castello, E. (1919). «Ettore Tito non è artista». *Rivista di Milano*, 20 marzo.
- Conti, A. (1927). «Per Mariano Fortuny». *Il mattino*, 14-15 maggio.
- Costantini, V. (1930). «La XVII Biennale d'arte a Venezia». *L'Italia letteraria*, 6(19), 11 maggio.
- Cozzani, E. (1909). «La seconda primavera di Ettore Tito». *Vita d'arte*, 3(2), aprile, 208-16.
- Cozzani, E. (1928). «Ettore Tito». *Eroica*, 18 giugno.
- Damerini, G. (1930). «Il referendum sulla Biennale veneziana». *Il telegrafo della sera*, 16 novembre.
- De Lorenzi, G. (2004). *Ugo Ogetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»*. Firenze.
- De Sabbata, M. (2006). *Tra diplomazia e arte. Le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*. Udine.
- Di Martino, E. (2005). «Modigliani e la Biennale di Venezia». Parisot, C. (a cura di), *Modigliani. A Venezia, tra Livorno e Parigi = Catalogo della mostra* (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 20 maggio-5 luglio 2005; Cagliari, Castello di San Michele, 14 luglio-25 settembre 2005). Sassari, 187-93.
- Di Stefano, C. (2009). *Il Fascismo e le Arti. Analisi del caso Biennale di Venezia 1928-1942* [tesi di laurea magistrale]. Venezia.
- Ferrarin, M. (2019). «Gli artisti veneziani alla Biennale (1895-1905). Organizzatori ed espositori: l'antinomia dei ruoli». Stringa, N.; Portinari, S. (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*. Venezia, 59-78. *Storie dell'arte contemporanea*. Atlante delle Biennali 4(1). <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-366-3/005>.
- Giovanola, L. (1919). «La mostra individuale di Ettore Tito alla Galleria Pesaro di Milano». *Emporium*, marzo.
- Iamurri, L. (2012). «Espressionismo e identità ebraica: Il caso Modigliani alla XVII Biennale di Venezia e la "scuola romana di via Cavour"». Jarrassé, D.; Messina, M.G. (éds), *L'expressionnisme: une construction de l'autre. France et Italie face à l'expressionnisme = Actes du colloque* (Rome, 8-9 mai 2010). Le Kremlin Bicêtre, 153-65.
- Lacagnina, D. (2017). «Introduzione». Lacagnina, D. (a cura di), *L'officina internazionale di Vittorio Pica. Arte moderna e critica d'arte in Italia (1880-1930)*. Palermo, 7-18.
- «La mostra di Ettore Tito» (1911). *Le esposizioni del 1911. Torino, Roma, Firenze*, 14, giugno, 218-19.
- Licht, F. (1997). «L'Altersstil di William Congdon». *Tracce*, 5. <https://mtracce.clonline.org/tracce/it/1997/m9s2/id19745>.
- Longhi, R. (1946). *Viatico per cinque secoli di pittura Veneziana*. Firenze.
- Madesani, A.; Staudacher, E. (2017). *Galleria Pesaro. Storia di un mercante creatore di collezioni*. Crocetta del Montello (TV).
- Maraini, A. (1928). «La XVI Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia». *Rivista mensile della città di Venezia*, (7)5, maggio, 129-33.
- Maraini, A. (1930a). «Sala 3 (Salone centrale)». *La XVII Biennale di Venezia 1930 = Catalogo della mostra* (Venezia, Biennale, 4 maggio-4 novembre 1930). Venezia, 29-31.
- Maraini, A. (1930b). «Prefazione». Nebbia, U. (a cura di), *XVII Esposizione internazionale d'arte. Venezia 1930*. Milano, 7-11.
- Maraini, A. [1930] (1942). «Biennale di Venezia». Pinti, L. (a cura di), *Panorami e realizzazioni del Fascismo*, Roma.
- Marangoni, G. (1923). *Maestri contemporanei d'arte italiana. Ettore Tito*. Milano.
- Marangoni, G. (1930). «La XVII Biennale di Venezia». *Belvedere*, maggio.
- Mazzanti, A. (1993). «La dimora di Ettore Tito». *L'artista. Critica dell'arte in Toscana*, 5, 96-127.
- Mazzanti, A. (1998a). «'Il grande seduttore'. Percorso artistico di Ettore Tito». Bettagno, A. (a cura di), *Archivi della pittura veneziana. Ettore Tito (1859-1941) =*

⁷⁹ Venturi 1930a.

- Catalogo della mostra* (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 5 settembre-29 novembre 1998). Milano, 27-55.
- Mazzanti, A. (1998b). «Armonie degli spazi nelle dimore e nelle decorazioni parietali di Ettore Tito». Bettagno, A. (a cura di), *Archivi della pittura veneziana. Ettore Tito (1859-1941) = Catalogo della mostra* (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 5 settembre-29 novembre 1998). Milano, 96-101.
- Mazzanti, A. (2007). *Simbolismo italiano fra arte e critica. Mario De Maria e Angelo Conti*. Firenze:.
- Mazzanti, A. (2014). «Bordiga. Il promotore delle Biennali d'arte». Zucconi, G. (a cura di), *L'opera di Giovanni Bordiga nel risveglio culturale di Venezia fra fine Ottocento e inizio Novecento = Atti del convegno* (Venezia, Ateneo Veneto, 16 novembre 2012). Venezia, 65-77.
- Mazzanti, A. (2017). «Le origini 'aristocratiche' della Biennale di Venezia. Considerazioni sul ruolo degli artisti-organizzatori». Castellani, F.; Charans, E. (a cura di), *Crocevia Biennale*. Milano, 26-41.
- Mazzanti, A. (2020). «Ettore Tito e le Biennali di Venezia». Enrico, A.; Mapens, F. (a cura di), *Ettore Tito. Catalogo ragionato delle opere*. Crocetta del Montello (TV), 15-42.
- Mazzocca, F. (2020). «Da Hayez a Tito, da Selvatico a Molmenti. La controversa riscoperta di Tiepolo nella pittura e nella critica in Italia tra Otto e Novecento». Mazzocca, F.; Morandotti, A. (a cura di), *Tiepolo. Venezia, Milano, L'Europa = Catalogo della mostra* (Milano, Gallerie d'Italia, 30 ottobre 2020-2 maggio 2021). Milano, 88-111.
- Modigliani, A. (1930). «Lettera a Oscar Ghiglia», in D'Ancona, P., «Cinque lettere giovanili di Amedeo Modigliani». *L'Arte*, 33, maggio.
- Nebbia, U. (1930). «La XVII Biennale di Venezia: i pittori italiani». *Emporium*, maggio.
- Ojetti, U. (1914). «L'undicesima Biennale veneziana. Gli italiani». *Corriere della Sera*, 13 giugno.
- Ojetti, U. (1919). *Mostra individuale di Ettore Tito = Catalogo della mostra* (Milano, Galleria Pesaro, marzo 1919). Milano.
- Pajusco, V. (2014). «Antonio Maraini e l'Istituto Storico d'Arte Contemporanea (1928-1944)». *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 38, 135-51.
- Pica, V. (1912). *Ettore Tito*. Bergamo.
- Pica, V. (1913). *L'Arte mondiale a Roma nel 1911*. Bergamo.
- Poletto, L. (2016). «Le scuole di pittura e decorazione nel primo Novecento». Salvagnini, S. (a cura di), *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Novecento*. Vol. 1. Crocetta del Montello (TV), 51-72.
- Salvagnini, S. (2000). «Critici d'arte militanti e critici d'arte funzionari. Il 'caso' Ojetti». Salvagnini, S., *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*. Bologna, 331-78.
- Sapori, F. (1919). *Ettore Tito. I maestri dell'arte*. Monografie d'Artisti italiani moderni. Torino.
- Sarfatti, M. (1930). «Diritti e forme nuove a Venezia». *Il popolo d'Italia*, 4 maggio.
- Sarfatti, M. (1955). *Acqua passata*. Bologna.
- Sarfatti, M. [1927] (2018). «Nuova e vecchia Italia artistica». Barisoni, E., *Viaggio alle fonti dell'arte: il moderno e l'eterno. Margherita Sarfatti 1919-1939*. Treviso, appendice 3, 15, 226-7.
- Soffici, A. (1909). «L'esposizione di Venezia». *La Voce*, 1(47), 4 novembre.
- Soffici, A. (1910). «L'esposizione di Venezia II». *La Voce*, 2(47), 3 novembre.
- Tagliapietra, F. (2002). *Venezia la testa di medusa. Amedeo Modigliani dal 1903 al 1905*. Piasan di Prato (UD).
- Tagliapietra, F. (2005). «Amedeo Modigliani tra Venezia e Parigi. Contatti e contrasti con l'avanguardia italiana». Parisot, C. (a cura di), *Modigliani. A Venezia, tra Livorno e Parigi = Catalogo della mostra* (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 20 maggio-5 luglio 2005; Cagliari, Castello di San Michele, 14 luglio-25 settembre 2005). Sassari, 230-41.
- V.B. (1930). «Caratteri e scopi della XII Biennale veneziana». *Corriere della sera*, 19 aprile.
- Valeri, D. (1930). «I Veneti alle Biennali». *Le tre Venezie*, luglio.
- Venturi, L. (1924). «Mostra individuale di Antonio Maraini». *La XIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia = Catalogo della mostra*, (Venezia, Biennale, 1 aprile-31 ottobre 1924). Venezia, 79-80.
- Venturi, L. (1930a). «Mostra individuale di Amedeo Modigliani. Sala 31». *La XVII Biennale di Venezia 1930 = Catalogo della mostra* (Venezia, Biennale, 4 maggio-4 novembre 1930). Venezia, 116-19.
- Venturi, L. (1930b). «Risposta a Ugo Ojetti». *L'Arte*, 33(1), gennaio, 93-7.
- Venturi, L. (1930c). «Sulla linea di Modigliani». *Poligono*, 2(4), febbraio, 194-6.
- Venturi, L. (1930d). «Sintomi. Amedeo Modigliani. Risposta a Ugo Ojetti». *L'Arte*, 33(2), marzo, 210-13.
- Venturi, L. (1930e). «Divagazioni sulle mostre di Venezia e Monza con la risposta a Ugo Ojetti». *L'Arte*, 33(4), luglio, 396-405.