

«Per la libertà della fantasia creatrice»

*Lionello Venturi e l'arte
del secondo dopoguerra*

a cura di

Martina Rossi

Claudio Zambianchi

Campisano Editore



12

STUDIUM RICERCHE DI STORIA DELL'ARTE

12

STUDIUM RICERCHE DI STORIA DELL'ARTE

collana diretta da

Novella Barbolani di Montauto

Manuela Gianandrea

Stefano Pierguidi

Marco Ruffini

DIPARTIMENTO DI STORIA
ANTROPOLOGIA RELIGIONI
ARTE SPETTACOLO



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Il volume ha usufruito di un contributo del Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo della Sapienza Università di Roma, nell'ambito del Progetto di Ricerca di Ateneo 2020. *Lionello Venturi e l'arte italiana del secondo dopoguerra.*

In Copertina:

Lionello Venturi con Serge Poliakoff e Carlo Sergio Signori al Café Le Deux Magots, Parigi. Courtesy Archivio Lionello Venturi, SARAS, Sapienza Università di Roma.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Progetto grafico

Gianni Trozzi

© copyright 2025 by
Campisano Editore Srl
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53
Tel +39 06 4066614
campisanoeditore@tiscali.it
www.campisanoeditore.it
ISBN 979-12-80956-83-5

«Per la libertà della
fantasia creatrice»
*Lionello Venturi e l'arte
del secondo dopoguerra*

a cura di
Martina Rossi
Claudio Zambianchi



Campisano Editore

Ringrazimenti

I curatori desiderano ringraziare oltre ai singoli autori che hanno condiviso le loro ricerche, Nicoletta Valente, Cristina Saggioro e Claudia Dattero per il lavoro archivistico attento, puntuale e generoso svolto sull'inventario dell'Archivio Lionello Venturi e sulle carte in esso conservate. Inoltre, la nostra gratitudine va a Chiara Alessandrini, Giuseppe Losurdo, Astu Pavesi e Gaia Todini per la cura che hanno riservato a questo volume e per la loro premurosa presenza determinante per le attività e la consultazione dell'Archivio Lionello Venturi.

Indice

- p. 7 Introduzione
Martina Rossi, Claudio Zambianchi
- LIONELLO VENTURI, STORICO DELL'ARTE
PER LA CONTEMPORANEITÀ
- 13 Venturi e Croce nel secondo dopoguerra
Paolo D'Angelo
- 23 "Investiguer comme un detective": materiali e vicissitudini
dell'inedita seconda edizione del catalogo ragionato di Paul
Cezanne
Michela Bassu
- 45 *Pittura contemporanea*: Lionello Venturi, l'eredità del
post-impressionismo e l'arte astratta
Laura Iamurri
- 59 Lionello Venturi e Palma Bucarelli alla Galleria Nazionale
d'Arte Moderna di Roma: documenti per la creazione
di un museo moderno
Antonietta Biondi
- 77 «Sono nati tutti dal futurismo»: Lionello Venturi
e la recezione dell'avanguardia futurista nel secondo dopoguerra
Martina Rossi
- 105 «La storia dell'arte non è arte ma pensiero sull'arte».
Il carteggio fra Lionello Venturi e Matteo Marangoni
Stefano Valeri, Giuseppe Losurdo
- LIONELLO VENTURI CRITICO MILITANTE
- 115 "Illustre e caro maestro". Le tracce del dialogo fra gli artisti italiani
contemporanei e Lionello Venturi nell'archivio dello studioso
Elisa Genovesi

- 127 A margine dei libri. Quattro dediche autografe di Renato Birolli per Lionello Venturi
Paolo Rusconi
- 141 Lionello Venturi e gli Otto Pittori Italiani
Claudio Zambianchi
- 151 “Venturi divulgativo” tra le pagine dei giornali: un approccio polemico per una missione politica
Yasmin Riyahi

LIONELLO VENTURI NEL CONTESTO INTERNAZIONALE

- 169 Lionello Venturi spettatore. La mostra parigina del Museo d’Arte di São Paulo e l’ispirazione per un museo-scuola
Fernanda Marinho
- 183 Lionello Venturi e la collezione di Torcuato Di Tella di Buenos Aires
Marina Barzon Silva
- 199 Éminence Grise: Lionello Venturi, the United States, and Cold War Rome
Peter Benson Miller
- 219 Lionello Venturi nelle organizzazioni internazionali. AICA e CIHA dal 1948 al 1961
Tommaso Casini
- 231 Lionello Venturi e la Biennale di Venezia nel secondo dopoguerra: educazione del gusto tra «forme di esperienza e ricerca»
Letizia Giardini

L’ARCHIVIO DI LIONELLO VENTURI ALLA SAPIENZA

- 255 Un intervento necessario: la valorizzazione dell’Archivio di Lionello Venturi dal sito web alla nuova struttura del database online
Claudia Dattero

APPARATI

- 271 Regesto delle attività di Lionello Venturi per l’arte contemporanea (1945-1961)
Chiara Alessandroni, Astu Pavesi
- 309 Indice dei luoghi
- 314 Indice dei nomi

Lionello Venturi nelle organizzazioni internazionali. AICA e CIHA dal 1948 al 1961

Tommaso Casini

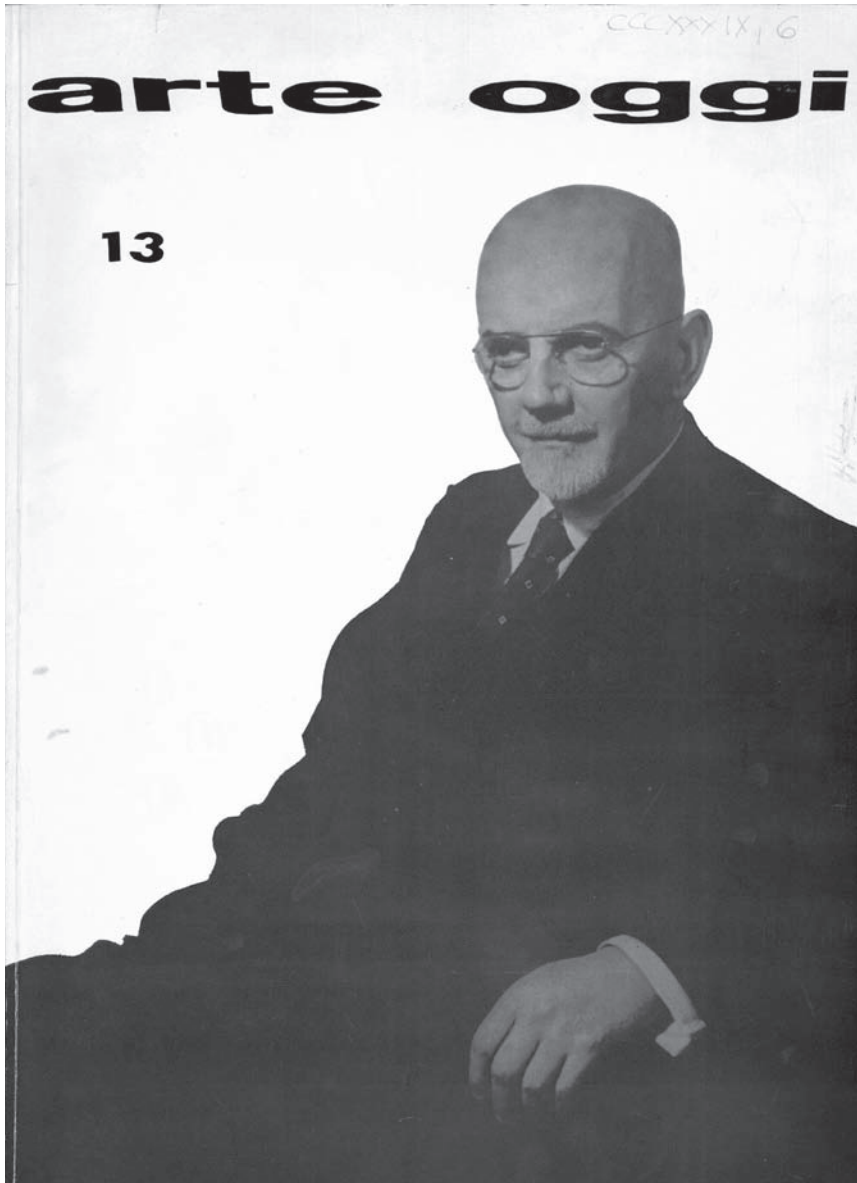
«L' introspezione ha dato buoni frutti.
Essa consiste nella meditazione
sull' attività mentale dell' uomo
quando crea arte.
Un uomo che pensa, produce opera filosofica
o scientifica. Un uomo che usa
la sua volontà per agire,
realizza opere morali,
politiche o simili»¹.

Venturi e l'AICA

La partecipazione e il ruolo di Lionello Venturi nel dibattito pubblico internazionale, insieme alla rinnovata e stimolante identità circa le funzioni della disciplina storico artistica nel dopoguerra, sono aspetti non ancora particolarmente indagati del profilo intellettuale del grande storico dell'arte, mancato nel 1961. Le carte conservate presso l'Archivio di Lionello Venturi, alla Sapienza Università di Roma, agli *Archives de la critique d'art* a Rennes e all'INAH di Parigi, ancora in gran parte inedite, non hanno dato luogo ancora a una considerazione complessiva e interrelata, se non per qualche affondo dedicato ai convegni o ai singoli preminenti rappresentanti delle organizzazioni prese in esame. Nel loro insieme sono materiali che offrono potenzialmente una prospettiva critica di rinnovamento di sguardo molteplice e prismatico sugli archivi di critica d'arte del secondo Novecento, grazie anche alla loro parziale accessibilità online. Esse permettono di esaminare questioni transnazionali e multidisciplinari, che da una lettura orizzontale, sono in grado di tenere conto della circolazione e della ricezione pubblica degli scambi di idee nei mutevoli contesti geopolitici nel Novecento, come fino ad oggi non sempre è stato fatto². La storia dell'AICA è stata studiata negli ultimi anni da Antje Kramer-Malordy, Hélène Lassalle e da Ramon Tio Bellido³, mentre quella del CIHA – nel suo complesso – da Jennifer Cooke⁴. In entrambi i casi non specificamente per il caso dei comitati italiani. Ho presentato una prima esplorazione dei materiali riguardo al CIHA – grazie alla preziosa collaborazione di Stefano Valeri – sulla presidenza di Venturi, nel «Bollettino dell'Archivio

Venturi», e per gli atti dell'ultimo Congresso del CIHA circa la mancata partecipazione di Venturi alla Biennale di San Paolo del Brasile, a causa della morte improvvisa, avvenuta nell'agosto del 1961⁵. Si è detto e scritto molto sul rientro di Lionello Venturi (1885-1961) in Italia nel 1945, portatore di una visione aggiornata dei suoi interessi sviluppati durante l'assenza durata 14 anni tra Parigi e New York, quando nel 1931 lasciò il Paese a seguito del rifiuto di prestare giuramento di fedeltà al fascismo. Esperienza che condusse al rovesciamento per molti aspetti delle dinamiche metodologiche precedenti, nel ripensamento storiografico della tradizione italiana del moderno, in rapporto all'arte contemporanea e con la storia della critica. Alla chiusura nazional-popolare della cultura durante il fascismo, Lionello contrappose un approccio fortemente aperto e interdisciplinare, rifiutando una visione autarchica e provinciale della cultura, respingendo tra l'altro il primato assegnato dal fascismo alla pittura figurativa. Su questo aspetto interessante è la sottolineatura che ne fecero un numeroso gruppo di allievi e colleghi, tra cui Guido Montana, Eugenio Battisti, Corrado Maltese, Giulio Carlo Argan, Nello Ponente, Rosario Assunto, Maurizio Calvesi e molti altri nel numero commemorativo della rivista «Arte Oggi» nel 1962 (fig. 1) e nel Bollettino dell'AICA diretto da Palma Bucarelli dello stesso anno⁶.

Nel decennio successivo affiancando il ritorno all'insegnamento alla Sapienza, dal 1948, fino alla morte, avvenuta il 14 agosto del 1961, egli, forte di partecipazioni a organizzazioni come la Mazzini Society, la LICA e la Lega latina degli esuli, fu molto attivo sia nel CICA divenuta AICA, sia nel CIHA: le due organizzazioni internazionali che, seguendo la nascita dell'UNESCO (1945 – Italia fu ammessa nel 1947) e dell'ICOM (1946 – Italia 1947), contribuirono a ricucire e rinsaldare i rapporti tra le comunità scientifiche degli storici e critici d'arte, divise, e logorate dagli anni del secondo conflitto mondiale dai traumi delle emigrazioni, gli esili di tanti colleghi, la testimonianza delle distruzioni, ma anche in molti casi la solidarietà nell'impegno dimostrato per la salvaguardia del Patrimonio storico-artistico. Sforzo a cui si può brevemente accennare, costituisce un elemento decisivo e imprescindibile per ricomporre nei dettagli il ruolo della storia dell'arte nei primi decenni della Guerra Fredda. Venturi – nonostante la salute non buona, negli ultimi 16 intensi anni della sua vita – compì inoltre numerosi viaggi di studio e relazione all'estero: in Medio Oriente, Grecia e Turchia, ancora in Sud America con, Brasile e Argentina, infine in India. Energia inesauribile che mostra, nel suo insieme – grazie a ciò che emerge dall'indagine documentaria – la grande consapevolezza e l'instancabile impegno da parte di Venturi di conferire un respiro internazionale alla cultura italiana, non



1. Copertina di «Arte Oggi», 13 (1962). Courtesy Archivio Lionello Venturi, Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo, Sapienza Università di Roma

soffocata, seppur offuscata, negli anni del regime proprio grazie agli intellettuali antifascisti, rimarcando che il ruolo degli studiosi di storia dell'arte non poteva essere scisso dall'impegno politico e culturale sulla scena intellettuale mondiale.

Il primo Congrès international des critiques d'art (C.I.C.A.) – a cui Venturi aderì sin dalla sua fondazione divenendone vice presidente – nacque in seguito ai due congressi internazionali svoltisi a Parigi presso la sede dell'UNESCO, nel 1948 e nel 1949. Il Primo Convegno si tenne alla presenza di critici provenienti da 30 Paesi (tra cui Marocco, Egitto, Cina, Australia e Sud Africa) con la presidenza del belga Paul Fierens. Lionello Venturi e numerosi altri componevano il pool dei vicepresidenti, rappresentativi di una dimensione transnazionale allargata.

L'AICA riunendo i critici d'arte intendeva – si legge nello statuto – sviluppare la cooperazione internazionale nel campo della creazione, della distribuzione e della cultura artistica, promuovere le discipline critiche nel campo dell'arte e contribuire ad assicurarne i fondamenti metodologici, tutelando i diritti di espressione, gli interessi morali e professionali dei critici d'arte. Già nel 1949 parteciparono 34 paesi, oggi l'associazione conta oltre 5000 membri di 65 paesi.

L'ambizione della prima mozione approvata dal Congresso del 1948 assunse la forma di un forte patto morale richiamando i valori della critica d'arte alla responsabilità verso la società e alla volontà di diffondere informazioni favorendo gli scambi artistico-culturali.

Mentre il contesto della Guerra Fredda portava a tracciare contestualmente confini netti, i primi convegni e gli incontri generali organizzati annualmente dall'AICA, e quelli quadriennali del CIHA a partire dal 1948, attestavano una mappatura globalizzata la cui piena vocazione, in linea con una nuova visione del mondo, si è concretizzata molti decenni dopo, a partire dalla caduta del muro di Berlino, nel 1989. Per fare solo alcuni esempi, i convegni AICA si tennero a Venezia nel 1950 nel 1954 a Istanbul, nel 1956 a Dubrovnik, nel 1962 a Città del Messico, nel 1963 a Tel Aviv, nel 1966 a Praga e a Bratislava, nel 1973 a Kinshasa e nel 1974 a Dresda e Berlino Est.

Lo stesso accadde con i congressi del CIHA ripresi alla fine del conflitto mondiale a Lisbona nel 1949, poi Amsterdam nel 1952 e a Venezia nel 1955, sotto la Presidenza di Venturi e con l'organizzazione del Comitato italiano.

I documenti di questi convegni, viaggi, visite e soprattutto gli epistolari, confermano la necessità di ripensare le narrazioni della storia dell'arte in favore di una storia contemporanea orizzontale per andare oltre la *doxa* di un

mondo diviso in due blocchi, omogenei e stagni, contrapposti fino al 1989.

Le aperture create, negli ultimi anni, dagli approcci transnazionali e dagli “studi globali” hanno permesso di attirare l’attenzione sulla circolazione e sugli sviluppi concomitanti, le interrelazioni di “più storie”, entrando a far parte di questo ripensamento anche le attività dell’AICA e del CIHA⁷.

Nel 1999, al convegno organizzato per celebrare il 50° dell’AICA, Abraham Marie Hammacher, uno dei soci più anziani, concludeva il suo resoconto con una frase molto significativa: «There is never an outside without an inside!»⁸. Potremmo parafrasarlo dicendo: «Non c’è mai periferia senza centro!». Al di là delle sfide che sono state poste – e vengono ancora poste – alla critica d’arte, a partire dalla fine del secolo XX, sulla scia della globalizzazione, sono applicabili le definizioni di un fuori e un dentro, di una periferia e di un centro – che oltre ai fenomeni artistici – hanno influenzato fortemente l’attività dei critici d’arte più aperti al confronto metodologico e tematico, ai loro temi e obiettivi di lavoro, alla loro stessa condizione professionale.

La paternità dell’idea di creare un’associazione internazionale di critici d’arte spetta ad esempio a Mojmír Vaněk, responsabile della sezione Belle Arti della Commissione preparatoria dell’UNESCO, fondata nel novembre 1945. L’AICA, quindi, fu un’invenzione cecoslovacca? Per ristabilire i collegamenti e riscoprire l’internazionalismo prebellico, era vitale riorientare le forze sotto forma di organizzazioni che prevedano il futuro e rispondessero alle esigenze della ricostruzione. La fondazione dell’AICA coincise strettamente con la creazione dell’ICOM⁹.

Oltre a Lionello Venturi, Herbert Read (presentato al convegno come “poeta e sociologo”), furono presenti direttori di musei come Jean Cassou, l’americano James Johnson Sweeney e il cecoslovacco Wenceslas Nebesky. Senza sorpresa la Germania e l’URSS furono vistosamente assenti dal congresso. Interessante è il caso di Herta Kauert con il marito Paul Wescher, che risiedevano entrambi a Parigi, i quali indicarono nella scheda di registrazione lo status di apolidi iscritti nei documenti tra gli ospiti svizzeri: erano fuggiti a Parigi nel 1933 e poi in Svizzera durante la guerra.

In un resoconto autografo, Vaněk tornava alla genesi della sua idea nell’inverno 1946-1947: «Dopo la prima Conferenza generale dell’UNESCO, [io] ho avuto l’idea di riunire in un unico contesto i maggiori critici d’arte di tutto il mondo in una conferenza per illustrare loro i dettagli di questi diversi progetti, chiedere consigli e raccomandazioni e riunirli, se necessario, in un’associazione internazionale che non si occupi solo di difendere gli interessi professionali di critici e artisti, divenendo così una sorta di Sindacato internazionale dei critici d’arte (e forse anche degli artisti),

ma che collaborerebbe soprattutto con l'UNESCO, come organizzazione di specialisti», presieduto dal belga Paul Fierens¹⁰.

Leggendo i resoconti dello stesso Venturi e le diverse relazioni ci si rende tuttavia conto che gli interventi non riguardavano solo «la critica all'arte contemporanea» o le «opere e le problematiche del presente», ma anche problemi di metodo e pratici¹¹. C'era bisogno soprattutto di evidenziare le lacune informative e le difficoltà legate alle royalties e ai diritti di riproduzione delle immagini, di interrogarsi sulle sfide educative dell'arte e del funzionamento dei musei, ma soprattutto di definire il ruolo stesso dell'arte e dei critici d'arte. In un panel su "Arte e società" – eco implicita nel controverso libro *Arte e società* pubblicato nel 1945 da Herbert Read –, Fierens affermò che:

«Il dovere primario del critico è dire la verità ed essere sincero con sé stesso, senza tener conto delle mode, né lasciarsi influenzare dalle proprie passioni. Deve avere un'idea chiara e rigorosa del suo dovere ed esprimere con coraggio e franchezza la propria opinione. La libertà del critico è più un dovere che un diritto, e non è un dovere passivo. Proscrivendo la critica d'arte, i regimi fascista e nazista hanno inflitto all'arte un danno di cui essa continua a soffrire: qui sta la prova che la critica d'arte si oppone al nazismo»¹².

Fierens fece votare una mozione in cui i critici d'arte riconoscevano «il solenne attaccamento alla libertà di opinione e di espressione» e «i loro diritti e i loro doveri nei confronti della società», ma anche, in maniera non priva di sciovinismo di «promettere fedeltà alla bellezza e alla verità, ammirazione per la Francia e gratitudine alla città di Parigi per l'accoglienza riservata loro»¹³.

Fu un convegno sereno, senza discussioni accese, dicono le testimonianze. Oltre ad una riflessione sul realismo socialista e le ultime tendenze artistiche parigine, furono affrontati anche i temi cari a Venturi circa il respiro lungo nella storia dell'arte tra astrazione e figurazione. Una voce fuori campo fu quella di Guido Lodovico Luzzatto, che nel suo intervento dal titolo *La fede nella critica*, accusò il congresso per l'eccessivo «ruolo di Parigi e della Francia nell'impostazione delle tematiche scelte»¹⁴. Jean Cassou, direttore del Museo Nazionale d'Arte Moderna, smussò il rimprovero affermando che: «Il presidente offriva la garanzia che Parigi non confondeva universalismo e imperialismo; la Scuola di Parigi, del resto, lo aveva dimostrato aprendosi a tutti i contributi provenienti dall'estero». Allo stesso tempo, cominciava a trasparire la rivalità tra Parigi e New York, che fu disinnescata diplomaticamente da Sweeney, che promosse le tendenze americane e il loro debito verso gli artisti europei. Alla fine il clima conciliante e solenne sembrò orientare sistematicamente le varie discussioni facendo somigliare il congresso ad un «club di gentiluomini,

antifascisti e internazionalisti»¹⁵, la cui attività professionale si poneva in una prospettiva di rinnovati scambi inter e transnazionali, sfide che sono, più che mai, di attualità.

Venturi e il CIHA

L'impegno di Lionello Venturi per il CIHA, risale ad un legame antico con le attività intessute da suo padre Adolfo. Il Comité era nato ufficialmente nel 1930 dalla precedente associazione di storici dell'arte riconducibile al primo convegno internazionale di Kunstwissenschaft, tenutosi a Vienna nel 1873 e al successivo evento tenutosi vent'anni dopo a Norimberga nel 1893 fino a quelli di Monaco nel 1909 e al più celebre di Roma nel 1912, primo in Italia promosso e organizzato da Adolfo Venturi nella prestigiosa cornice della Regia Accademia dei Lincei a Palazzo Corsini. Evento al quale parteciparono studiosi provenienti da vari paesi europei, da Henry Thode a Paul Schubring, da Aby Warburg a Pietro Toesca, da Jan Veth a Louis Dimier, da Osvald Sirén a Puig y Catafalc, da Antonio Muñoz a Federico Hermanin, da Igino Benvenuto Supino ad Andrea Moschetti. Il CIHA, dopo le due Guerre Mondiali riprese in maniera stabile e continuativa a partire dal 1949 con il congresso di Lisbona, sebbene in misura ridotta. L'Italia riprese maggior rilievo nel CIHA solo nel 1952 ad Amsterdam in occasione del XVII congresso, quando il Comitato italiano si ricompose sotto la Presidenza di Lionello Venturi e il coordinamento di Giulio Carlo Argan (sodale anche per le attività dell'AICA), redigendo il nuovo Statuto del Comitato italiano¹⁶. Dagli anni Cinquanta dunque i congressi ebbero una cadenza stabile, prima triennale e poi regolarmente quadriennale. Grazie all'inventariazione dell'Archivio di Lionello Venturi – nelle 428 scatole che lo compongono – sono raccolte una densa corrispondenza epistolare, appunti manoscritti e dattiloscritti, verbali di riunioni, programmi, inviti ufficiali, opuscoli, la rassegna stampa dei giorni dell'evento veneziano del 1955, fino ad una minuziosa documentazione di conti economici. Si tratta di ben due faldoni¹⁷ che – oltre ai materiali inerenti al Congresso – costituiscono una cospicua documentazione che riguarda anche gli anni della presidenza di Lionello Venturi fino al XIX° Congresso che si tenne a Parigi nel 1958¹⁸. Ad accogliere il Congresso fu la Fondazione Cini di Venezia, per poi spostare i lavori a Vicenza e a Grado. Vi parteciparono 115 studiosi provenienti da tutto il mondo, che misero al centro dell'attenzione critica – per la prima volta – la complessità del ruolo di Venezia nelle arti e nelle relazioni politico-culturali con il Continente europeo e non solo. Il volume degli atti comparve l'anno successivo con le

direttrici tematiche delle origini, lo sviluppo e l'espansione mediterranea e non solo dell'arte veneziana. Dai rapporti con Bisanzio trattati da André Grabar fino all'arte del XVIII secolo con interventi sulla pittura vedutista e in generale i rapporti di Venezia con l'arte continentale osservati da Rodolfo Pallucchini. A discuterne vennero chiamati studiosi provenienti da 26 Stati con una suddivisione per presenze nazionali che vide la partecipazione di 150 italiani, 130 francesi, 60 tedeschi, 50 belgi, 50 norvegesi, 40 svedesi, 40 jugoslavi, 35 olandesi, 35 statunitensi e 30 svizzeri e un giapponese. A questi si aggiunsero oltre 50 rappresentanti di accademie e università internazionali. Il Congresso diede voce a sette conferenze principali e 90 comunicazioni scientifiche. Si contarono oltre 800 partecipanti complessivi. Dell'imponente Congresso restano i due volumi degli atti con 99 contributi pubblicati e una fitta rassegna stampa¹⁹. Numerosi partecipanti compaiono nella ricca corrispondenza dell'Archivio. Tra questi particolarmente frequente fu lo scambio di Venturi con Marcel Aubert (1884-1962), storico dell'arte e dell'architettura, nonché funzionario di importanti musei francesi, responsabile della Société française d'archéologie, tra i precursori dell'insegnamento della storia dell'arte in Francia. Altro corrispondente di Venturi negli anni della sua presidenza, fu William George Constable (1887-1976), lungamente direttore del Courtauld Institute di Londra e in seguito direttore del Boston Museum of Fine Arts. Nelle carte dell'Archivio è inoltre di grande interesse la documentazione riguardante la preparazione per la mostra su *Giorgione e i giorgioneschi* che si tenne in concomitanza con il Congresso²⁰. Il Comitato si fece promotore di incontri e riunioni istituzionali con la partecipazione al vivace dibattito e alle proposte espositive da parte di Pietro Zampetti, allora Direttore delle Belle Arti del Comune di Venezia e di Giuseppe Fiocco, Antonio Morassi, Roberto Longhi, Rodolfo Pallucchini. Sempre in coincidenza con il Congresso furono organizzate altre occasioni espositive temporanee: una mostra di grafica alla Fondazione Cini, curata da Fiocco e, a Palazzo Grassi, una vasta antologica di dipinti di Bernardo Bellotto provenienti dalle collezioni polacche. Uno dei giorni del Congresso fu poi dedicato a Palladio con una sessione speciale che si svolse a Vicenza con relazioni di Argan e Nikolaus Pevsner. Le attività del CIHA non si limitavano in quegli anni del dopoguerra all'organizzazione dei Congressi. Venturi nella prolusione ricordò i solidi strumenti scientifici patrocinati dall'Unesco quali il *Repetorie d'Art et d'Archeologie*, diretto da Marcel Aubert, e i 70 volumi previsti del *Corpus vitrearum Medii Aevi*. Appare dunque evidente che Lionello Venturi – insieme all'impegno con l'AICA – visse in quegli anni un ruolo costante e primario nella importante scena internazionale consolidata

dalla sua presidenza del Comitato italiano del CIHA. Il Congresso veneziano rappresentò probabilmente la sua più alta rivincita di apertura culturale del dopoguerra in Italia, dopo le chiusure, le censure e l'esilio sofferto volontariamente negli anni del regime fascista. Migrante per necessità e integrità etico-politica Venturi utilizzò con grande intelligenza e instancabile determinazione le opportunità del nuovo scenario che si stava delineando dopo la fine traumatica dei regimi europei. La conclusione del Congresso veneziano avvenne con un trionfale concerto dell'amico Arturo Toscanini, alla presenza del Presidente della Repubblica Gronchi. La vicenda personale ed intellettuale di Venturi – che anche l'operato nell'AICA e nel CIHA dimostrano – ricalca la geografia dinamica delle relazioni nella storia dell'arte del XX secolo. Venturi dall'Italia si recò a Parigi, poi a New York, per passare nel secondo dopoguerra a numerosi viaggi in America del sud, arricchendosi con numerosi contatti professionali e intellettuali, fino in India²¹. Tale geografia di viaggio e permanenze ebbe anche il forte riflesso dei suoi interessi scientifici, disseminati su un arco cronologico e tematico della disciplina che non vedeva confini spazio-temporali: da Caravaggio ai Primitivi italiani, all'Impressionismo e Cézanne, all'Art Criticism, fino alle arti non europee o occidentali. L'interesse per l'internazionalità del CIHA rientrava in questa sua profonda aspirazione al superamento dei confini culturali che i linguaggi dell'arte consentono. Ultimo aspetto da prendere in considerazione, nella biografia internazionale degli ultimi sette anni di vita di Venturi, riguarda l'anno 1961, quando lo studioso venne invitato dal critico d'arte brasiliano Mário Pedrosa, direttore del Museu d'arte Moderna di Sao Paulo, e dal Comitato organizzatore della Sesta Biennale di San Paolo sostenuta dall'industriale e mecenate di origini italiane Francisco Matarazzo Sobrinho, a prendere parte alla Giuria Internazionale della Biennale, la seconda più antica dopo quella di Venezia, che si sarebbe dovuta inaugurare il 4 settembre per chiudersi a dicembre di quell'anno. I dettagli del viaggio, da Roma a Sao Paulo del Brasile, furono lungamente preparati – come la progettata permanenza di Venturi, per oltre un mese, per visite e conferenze nel paese. Venturi – che aveva compiuto 76 anni il 25 aprile, divenuto festa nazionale della liberazione dal nazifascismo – non poté purtroppo intraprendere quel viaggio perché fu colto da un fatale infarto il 14 agosto di quell'anno. La documentazione riguardante la Biennale di Sao Paulo, pur incompleta per l'avvenuta improvvisa scomparsa di Venturi, è da considerarsi la testimonianza – per certi aspetti emozionante – dell'ultimo intento di adesione pubblica ad un progetto internazionale del maestro. Numerose lettere di invito e descrizione del progetto della VI Biennale da parte di Pedrosa e Matarazzo; una

serie di “bollettini” dattiloscritti molto dettagliati circa la struttura dell’evento; appunti manoscritti di Venturi sugli artisti presenti e da considerare, una serie di cablogrammi sui dettagli del viaggio, datati tra il marzo e il giugno del 1961. Per ricordare la sua scomparsa, poco prima della Biennale di Sao Paulo, il II Congresso Nazionale della Critica d’Arte brasiliano, tenutosi tra il 12 e il 15 dicembre di quell’anno, sul tema *La questione dell’arte contemporanea*, rese omaggio a Venturi in una sessione speciale. La prima edizione del Congresso Nazionale della Critica d’Arte aveva avuto luogo durante la I Bienale de São Paulo, nel 1961, estendendo la portata del dibattito sull’arte della mostra e lasciando un gran numero di discussioni. Tra i relatori della sessione in cui fu reso l’omaggio postumo a Lionello Venturi vi erano alcuni dei più importanti critici brasiliani dell’epoca: Antonio Bento, Mário Pedrosa e Lourival Gomes Machado furono scelti per dire alcune parole sulla vita e l’opera del critico italiano. I loro omaggi, espressi in tono informale, esprimevano una profonda ammirazione per un uomo che consideravano un mentore, un intellettuale che si era sempre messo a disposizione dei critici più giovani quali erano stati quando lo conobbero, e che era molto stimato per la sua erudizione e sagacia. Pedrosa sottolineò come Venturi avesse compreso che l’opera d’arte racchiude in sé «tutto l’universo e tutta la storia in una forma singolare e autonoma»²². Il critico brasiliano elogiò il modo in cui Venturi trattava l’analisi delle poetiche individuali, tenendo sempre conto della personalità degli artisti che partecipavano storicamente al proprio tempo. Equilibrio tra la sensibilità – essenziale per la pratica critica, sebbene insufficiente di per sé come mezzo di valutazione oggettiva – e le idee organizzate. Le idee che diventano troppo chiare e distinte rischiano di trasformare la critica in un elenco di leggi e regole. Allo stesso tempo, la sensibilità può superare quelle idee per sollecitare la formazione di nuove idee, e in questa dialettica c’è un ritmo continuo e senza fine che governa il giudizio critico. L’assenza dell’una o dell’altra produce una critica che è o normativa (tutta organizzazione, nessuna sensibilità) o eccessivamente soggettiva (nessuna organizzazione). Pedrosa notava anche che l’interpretazione formale, alleata all’osservazione dell’ambiente circostante, portava a una critica preoccupata di definire il significato fondamentale di un’opera d’arte «perché, per [Venturi], tutta la critica d’arte è esperienza di vita»²³. Grazie a questa “esperienza di vita”, Pedrosa chiama anche «il comportamento umano di Venturi»²⁴, il lavoro del critico italiano rivela una dimensione fondamentale etica. Questo accordo tra la visione critica di Venturi e l’approccio di Pedrosa si evince da molte dichiarazioni del critico brasiliano, come quando dice che l’arte deve raggiungere la sensibilità attraverso il «dinamismo delle

sue forme» o che l'arte deve avvenire «nel suo campo specifico» e secondo «le sue proprie regole»²⁵. Così, mentre la posizione di Pedrosa potrebbe suggerire un approccio strettamente formalista al fenomeno artistico, il risultato è in realtà un formalismo temperato, cioè una visione formalista secondo la quale l'opera d'arte contiene significati soggettivi che la collegano al mondo, al di là delle relazioni tra forme, colori e linee. Venturi, laico, si era formato nell'esercizio di un antifascismo militante e operativo, come fu quello in trincea di Carlo L. Ragghianti di 25 anni più giovane. Entrambi avevano incarnato la lezione di Benedetto Croce, crebbero sotto l'influenza delle idee socialiste e liberali di Salvemini, aperti al confronto tra le culture, sempre critici nei confronti dei regimi illiberali, come osservarono in URSS e dei regimi del socialismo reale. Nel 1961 Venturi scriveva a Giancarlo Vigorelli una lettera che può apparire come una sorta di testamento spirituale:

«È finito il fascismo in Europa? Nemmeno per sogno; esso diviene ogni anno più pericoloso, perchè ha insegnato a tutti a fare il proprio comodo a dispetto della vita sociale, e ci vuole tempo a riparare una simile diseducazione morale. Dovrebbe essere più facile combattere la forza politica del fascismo. Esso è nato, ha vissuto, e continua dopo morte, sulla base di un ricatto: il pericolo comunista. Chi accetta un ricatto è un vile, e bisogna respingerlo, sia con la forza della nostra fede nella libertà»²⁶.

NOTE

¹ L. VENTURI, *Storia della critica d'arte*, Torino 1964, p. 23.

² Per una attenta ricognizione circa l'azione politica e civile si vedano S. VALERI, *Lionello Venturi, la politica e la libertà della cultura*, in «Quaderni dell'archivio di Lionello Venturi. Studi e ricerche di storia e critica dell'arte», (2017), 1, pp. 40-59. All'Archivio Lionello Venturi, Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo, Sapienza Università di Roma (d'ora in poi ALV), sono conservati documenti che riguardano l'AICA che vanno dal 1957 al 1961 con dattiloscritti e 39 lettere riguardo l'organizzazione del VI Congresso dell'AICA a Napoli e Palermo del 1957. Vedi ALV, CCLXXXIV, Congressi AICA 1948-1949-1956-1957. Napoli, Congressi Estetica; CCXCVI, Lionello Varie, 12, Aica; CCC, Biennale - Rouault - Varie - Estratti, 4, "Aica".

³ A. KRAMER-MALLORDY, *The Archives of the International Association of Art Critics, a forward-looking history of globalization?*, in «Critique d'art», 45 (2015), pp. 138-155; <<https://journals.openedition.org/critiquedart/19188?lang=en>>; H. M. HUGHES, R. T. BELLIDO, *AICA in the Age of Globalisation*, AICA Press 2010; R. T. Bellido, *Richesses et dénuements des premières archives de l'AICA*, in «Critique d'art», (2004), 24, pp. 114-117.

⁴ J. COOKE, *CIHA as the Subject of Art Theory. The Methodological Discourse in the International Congresses of Art History from Post-War Years to the 2000s*, in «RIHA Journal», (2018), <<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/search/results>>; T. CASINI, *Note su Lionello Venturi presidente del C.I.H.A. nell'archivio dell'Università La Sa-*

pienza di Roma, in «Quaderni dell'Archivio di Lionello Venturi. Studi e ricerche di storia e critica dell'arte», (2020), 2, pp. 57-62.

⁵ T. CASINI, *Lionello Venturi Between Italy and Brazil: From the CIHA Congress (1955) To the Sixth Sao Paulo Biennial (1961), Voyages Between Brazil and Italy*, in *35th CIHA World Congress | MOTION: Migrations Proceedings CIHA Congress Sao Paulo*, São Paulo 2023, pp. 1870-1992.

⁶ In particolare, G. C. ARGAN in «Arte Oggi», 13, p. 21; e P. BUCARELLI, *Ricordo di Lionello Venturi*, in «Aica. Associazione internazionale critici d'arte. Bollettino della sezione italiana», 1 (1962), pp. 3-5.

⁷ A. KRAMER-MALLORDY, *The Archives of the International Association of Art Critics*, cit.

⁸ A. M. HAMMACHER, *Témoins du passé, enjeux de l'avenir*, in R. T. Bellido, *Histories of 50 Years of International Association of Art Critics / AICA*, 2002, p. 27.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ ALV, CCC, AICA, 5, L. VENTURI, *De la Méthode*, dattiloscritto, pp. 1-5.

¹² *Ibidem*, il testo originale la cui traduzione è di chi scrive: «The primary duty of the critic is to tell the truth and be sincere with himself, without taking fashions into account, or being influenced by his passions. He must have a clear and rigorous idea of his duty and courageously and frankly express his own opinion. The freedom of the critic is less a right than a duty, and it is not a passive duty. By proscribing art criticism, the Fascist and Nazi regimes inflicted damage on art which it is still suffering from: herein lies a proof that art criticism is opposed to Nazism».

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ A. KRAMER-MALLORDY, *The Archives of the International Association of Art Critics*, cit., p. 10.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ T. CASINI, *Note su Lionello Venturi*, cit.

¹⁷ ALV, CXIV/1 e CXIV /2, CIHA [Comité International d'Histoire de l'Art].

¹⁸ Giovanna Perini Folesani, Presidente CIHA gli inizi degli anni 2000, nel suo saggio non poté tenere in conto questi materiali per la stesura di una prima storia del CIHA italiano, G. PERINI FOLESANI, *Il contributo italiano ai congressi e ai colloqui C.I.H.A. dalle origini al 2000*, in *The Challenge of the Object. Proceedings of the 33rd Congress of the International Committee of the History of Art* (Germanisches National Museum, C.I.H.A. 2012, Nurnberg, 33th Congress of the International Committee of the History of Art, Congress Proceedings, Part 4), Nurnberg 2013, pp. 1482-85.

¹⁹ T. CASINI, *Note su Lionello Venturi*, cit.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ T. CASINI, *Lionello Venturi Between Italy and Brazil*, cit., p. 1873.

²² A. CÂNDIDA DE AVELAR, "Our Thoughts on Lionello Venturi" and the 2nd National Art Critics Congress, MAC, *Modernidade Latina, Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*, http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/ANA%20A_PORT.pdf

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ ALV, CCCX, 6, lettera di L. VENTURI a G. VIGORELLI (direttore de «L'Europa Letteraria»), Roma, 16 giugno 1961.