

Storie dell'arte contemporanea 1

Gli artisti di Ca' Pesaro

L'Esposizione d'arte del 1913

a cura di
Nico Stringa e Stefania Portinari



Edizioni
Ca' Foscari

Gli artisti di Ca' Pesaro

Storie dell'arte contemporanea

Serie diretta da
Nico Stringa e Stefania Portinari

1



Edizioni
Ca' Foscari

Storie dell'arte contemporanea

Direzione scientifica Nico Stringa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Stefania Portinari** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Luca Massimo Barbero (Fondazione Giorgio Cini Venezia, Italia) **Giuseppina Dal Canton** (già Università degli Studi di Padova, Italia) **Stefania Portinari** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Jean-François Rodriguez** (già Università degli Studi di Verona, Italia) **Sileno Salvagnini** (Accademia di Belle Arti di Venezia, Italia) **Nico Stringa** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Valerio Terraroli** (Università degli Studi di Verona, Italia)

Comitato di lettura Guido Bartorelli (Università degli Studi di Padova, Italia) **Riccardo Caldura** (Accademia di Belle Arti di Venezia) **Massimo De Grassi** (Università degli Studi di Trieste, Italia) **Silvia Grandi** (Alma Mater Studiorum Università degli Studi di Bologna, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Umanistici
Università Ca' Foscari Venezia
Palazzo Malcanton Marcorà
Dorsoduro 3484/D | 30123 Venezia
artecontemporanea@unive.it

Gli artisti di Ca' Pesaro

L'Esposizione d'arte del 1913

a cura di
Nico Stringa e Stefania Portinari

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2017

Gli artisti di Ca' Pesaro. L'Esposizione d'arte del 1913
Nico Stringa, Stefania Portinari (a cura di)

© 2017 Nico Stringa, Stefania Portinari per il testo
© 2017 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia,
Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione dicembre 2017
ISBN 978-88-6969-197-3 [ebook]
ISBN 978-88-6969-198-0 [print]

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-198-0/>
DOI 10.14277/978-88-6969-197-3/SAC-1

Gli artisti di Ca' Pesaro

L'Esposizione d'arte del 1913

a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari

Sommario

INTRODUZIONI

Premessa

Nico Stringa

9

Il Progetto di Ateneo jr 2014 Venezia '900:

gli artisti di Ca' Pesaro dal 1908 al 1925

L'Esposizione d'arte del 1913

Stefania Portinari

11

1 CA' PESARO 1913

Bevilacqua La Masa 1913

Cronaca di una mostra dagli archivi di Ca' Pesaro

Laura Poletto

19

«Colla speranza di combattere insieme a Ca' Pesaro più aspre battaglie»

Gino Rossi alla collettiva della Bevilacqua La Masa del 1913

Pierpaolo Luderin

39

Tullio Garbari alla mostra di Ca' Pesaro del 1913

«Un altro principio, più selvaggio e più solo»

Stefania Portinari

69

Adolfo Callegari, pittore e archeologo

Virginia Baradel

93

Un capesarino trevigiano. Aldo Voltolin

Eugenio Manzato

115

La pittura di paesaggio tra scuola del vero e moda simbolista

Elisa Prete

125

L'anno 1913 in Accademia. Alcune annotazioni

Sileno Salvagnini

145

2 MOSTRE DEL 1913

Bice Levi Minzi (Bice Rossi Minzi)

e l'Esposizione Internazionale Femminile di Torino del 1913

Vittorio Pajusco

159

1913. La I Esposizione d'Arte Veneta

Cristina Beltrami

185

Udine, novembre 1913: alla prima Esposizione degli artisti friulani

Isabella Reale

201

IN MEMORIAM

Guido Perocco (1916-1997)

Matteo Piccolo

213

APPENDICI

Catalogo dell'Esposizione d'Arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia l'anno 1913

225

il contrario

Un giornale a fianco degli artisti di Ca' Pesaro a Venezia nel 1913

Nico Stringa, Viviana Pongan

319

Note su Pietro Pancrazi e Ubaldo Oppi: Di Ca' Pesaro e d'altro

Vittorio Pajusco

335

Introduzioni

Gli artisti di Ca' Pesaro

L'Esposizione d'arte del 1913

a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari

Premessa

Nico Stringa

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

C'è ancora molto da studiare, ricercare, riflettere sulle mostre giovanili dell'Opera Bevilacqua La Masa che, prima della Grande Guerra, hanno lasciato un'impronta indelebile sull'immagine stessa di Venezia come luogo della modernità, e quindi come sede del rinnovamento promosso da artisti che si sono riconosciuti e hanno operato non in gruppi predefiniti, ma comunque con un senso identitario generazionale. Cresciuti in uno spazio intermedio tra Accademia di Belle Arti e Biennale Internazionale d'Arte, tra autodidattismo e sollecitazioni dei nuovi linguaggi appresi da frequenti viaggi all'estero, spesso di lunga durata, verso Parigi, Vienna, Monaco; stimolati da importanti occasioni espositive anche in Italia, a partire almeno dalla grande Esposizione di Belle Arti tenutasi a Milano in occasione dell'apertura del traforo del Sempione nel 1906 e ovviamente dall'appuntamento biennale a Venezia, oltreché dalle mostre al Glaspalast di Monaco di Baviera, dai Salon parigini, dalle mostre delle Secessioni di Vienna; i 'capesarini' (sineddoche molto adatta a tenere assieme in una parola la complessità di un'esperienza assai differenziata) incarnano ormai anche storicamente le potenzialità di una situazione che scorre parallela alla *main stream* delle avanguardie storiche.

Negli anni in cui esplodeva la carica innovativa del Futurismo e, al polo opposto, maturava in silenzio, per opera di un isolato anacronista - Giorgio de Chirico - la forma enigmatica della Pittura Metafisica, a Venezia fiorivano, grazie all'intuizione di Felicità Bevilacqua e per merito di Nino Barbantini, le mostre giovanili più caratterizzanti dell'epoca, e forse non solo in Italia. Riconosciute precocemente nel loro ruolo dai più attenti commentatori d'arte dell'epoca (Gino Damerini, Diego Angeli, Pietro Pancrazi), storicamente avvalorate dalle indagini di Guido Perocco, da un critico d'arte come Silvio Branzi, da Enrico Crispolti e in seguito dalle ricostruzioni storiografiche di Enzo Di Martino, e dalla pubblicazione, a cura di Luca Massimo Barbero di un fondamentale repertorio, le vicende della 'Bevilacqua' sono parte integrante degli insegnamenti di Storia dell'Arte Contemporanea che teniamo nella nostra Università Ca' Foscari. Gli atti del Convegno che qui pubblichiamo ne sono la testimonianza più evidente; e tutti gli studiosi potranno verificarlo nel concreto. Molti sono

Storie dell'arte contemporanea 1

DOI 10.14277/6969-197-3/SAC-1-0a

ISBN [ebook] 978-88-6969-197-3 | ISBN [print] 978-88-6969-198-0

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Figura 1. Aldo Voltolin, *Le messi: Georgica*. 1913 ca. Olio su tela, 150 × 150 cm. Collezione privata (presente alla mostra di Ca' Pesaro del 1913)

ancora gli aspetti da approfondire e da chiarire, al punto che abbiamo scelto di concentrarci su una singola esposizione, certo la più importante d'anteguerra - quella del 1913 - quando tante suggestioni e idee presero forma matura e si espressero al meglio.

Le direttrici della mostra, le tensioni, i contributi a volte distanti e apparentemente incompatibili portati da artisti così diversi per formazione e poetica, non potevano non stimolare studiosi giovani e meno giovani ad arricchire il convegno e il volume che ne è l'esito finale. Finale ma non conclusivo, perché le ricerche proseguono.

Gli artisti di Ca' Pesaro

L'Esposizione d'arte del 1913

a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari

Il Progetto di Ateneo jr 2014 Venezia '900: gli artisti di Ca' Pesaro dal 1908 al 1925 L'Esposizione d'arte del 1913

Stefania Portinari

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Il Progetto di Ateneo jr 2014 *Venezia '900: gli artisti di Ca' Pesaro dal 1908 al 1925*, di cui sono responsabile scientifico, si è proposto di svolgere un'analisi delle mostre dell'Opera Bevilacqua La Masa tenutesi a Ca' Pesaro durante la gestione di Nino Barbantini, dal 1908 fino al 1925, quando la sede dell'esposizione fu spostata al Lido di Venezia. L'interesse per il momento sorgivo di questa esperienza, espressamente dedicata ai giovani artisti veneziani e ai non veneziani attivi a Venezia, è stato motivato dalla necessità di una riconsiderazione critica della vicenda e di un momento che ha visto affermarsi, tra gli altri, artisti come Umberto Boccioni, Guido Cadorin, Mario Cavaglieri, Felice Casorati, Arturo Martini, Napoleone Martinuzzi, Umberto Moggioli, Ubaldo Oppi, Gino Rossi, Vittorio Zecchin.

Le pubblicazioni fondanti e considerevoli su questo tema risalgono, per la maggior parte, a una decina d'anni fa, volgendo soprattutto alla ricostruzione generale della vicenda dell'Opera Bevilacqua La Masa o in qualità di cataloghi di mostre, quale quello dell'esposizione dedicata ai *Primi espositori di Ca' Pesaro 1908-1919*, che si è tenuta a Venezia in Sala Napoleonica nel 1958 a cura di Guido Perocco (trasmutata in *Le origini dell'arte moderna a Venezia*, nel 1972), *I maestri di Ca' Pesaro, 1908-1923: dal museo alla città. 26 opere del Museo d'arte moderna* (1982) con schede e cura redazionale di Flavia Scotton, il catalogo *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920* a cura di Chiara Alessandri, Giandomenico Romanelli e Flavia Scotton per la mostra del 1987 all'Ala Napoleonica e al Museo Correr di Venezia e al Palazzo delle Albere di Trento, quello dedicato a *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto* (Venezia, Palazzo Ducale e Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro) del 1995, o per occasioni anche celebrative quali il repertorio *Fondazione Bevilacqua La Masa. Cent'anni di Collettive* e la mostra *Emblemi d'arte: da Boccioni a Tancredi. Cent'anni della Fondazione Bevilacqua La Masa 1899-1999* curati da Luca Massimo Barbero proprio presso la Fondazione Bevilacqua La Masa nel 1999, l'esposizione

Storie dell'arte contemporanea 1

DOI 10.14277/6969-197-3/SAC-1-0b

ISBN [ebook] 978-88-6969-197-3 | ISBN [print] 978-88-6969-198-0

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

L'avanguardia intermedia. Ca' Pesaro, Moggioli e la contemporaneità a Venezia 1913-2013 curata da Alessandro Del Puppo nel 2013 alla Galleria Civica di Trento; gli atti del convegno *Felicita Bevilacqua La Masa: una donna, un'istituzione, una città* (2005).

Il contenuto innovativo di questo progetto è consistito nel considerare un periodo specifico della vita dell'istituzione, connesso dalla presenza del presidente Nino Barbantini, al fine di concentrare le ricerche in profondità e comprendere se vi sia stata una uniformità di conduzione e come abbiano interferito le vicende storiche e le altre varie personalità del periodo, vagliando il rapporto con la Biennale di Venezia e la capacità di Barbantini e degli artisti di coltivare rapporti nazionali e internazionali, per chiarire quanto siano stati aggiornati, in qualità di anticipatori o «ribelli», sulle vicende internazionali dell'arte e sulle ricerche che si andavano compiendo in Europa.

Un riesame di quelle esposizioni dell'Opera Bevilacqua La Masa - rispetto a altri studi sull'argomento - è stato reso possibile nel frattempo grazie anche al riordino degli archivi, per meglio intendere la reale portata innovativa di quei momenti, e l'originalità scientifica del progetto risiede anche nella metodologia di approccio, che considera l'attività dell'Opera Bevilacqua La Masa e la presenza degli artisti all'interno della 'storia delle mostre', una strategia di indagine e di studio della storia dell'arte impiegata fino ad ora soprattutto negli studi anglosassoni - come dimostrano pubblicazioni quali quelle di Bruce Altshuler *Biennials and Beyond. Exhibitions that Made Art History* (2008) and *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century* (1998).

Oltre a ricostruire l'effettiva presenza delle singole opere d'arte nelle esposizioni, tramite una schedatura e un'indagine compiute su quelle a ora rintracciabili, si è proceduto con uno studio analitico per verificare la consistenza delle mostre anche con il supporto di strumenti informatici, tramite la creazione di un *database* che ne riporti anche, dove possibile, una visualizzazione per immagini. All'analisi di questi dati e allo spoglio dei documenti d'archivio e bibliografici si è aggiunto il vaglio dei rapporti con la critica d'arte coeva e i collegamenti e le differenze rispetto a altre mostre dell'epoca tenutesi in Italia, in particolare a Milano, Roma, Napoli, Torino, in collaborazione con studiosi di altri enti pubblici e privati, quali docenti di altre Università (in particolare di Padova, Verona, Trieste, Milano, Udine, Bologna) o legati alla gestione di archivi e collezioni pubbliche o private, con alcuni dei quali sono già state attivate precedenti proficue collaborazioni; partner privilegiato è stato il museo di Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia, che si ringrazia per la significativa disponibilità e la generosa sinergia.

La ricerca, oltre che presso gli archivi della Bevilacqua La Masa a Venezia, è stata condotta attraverso quelli di musei come il Museo Revoltella di Trieste, la Galleria d'Arte Moderna di Udine, il Museo Civico di Treviso, il Museo

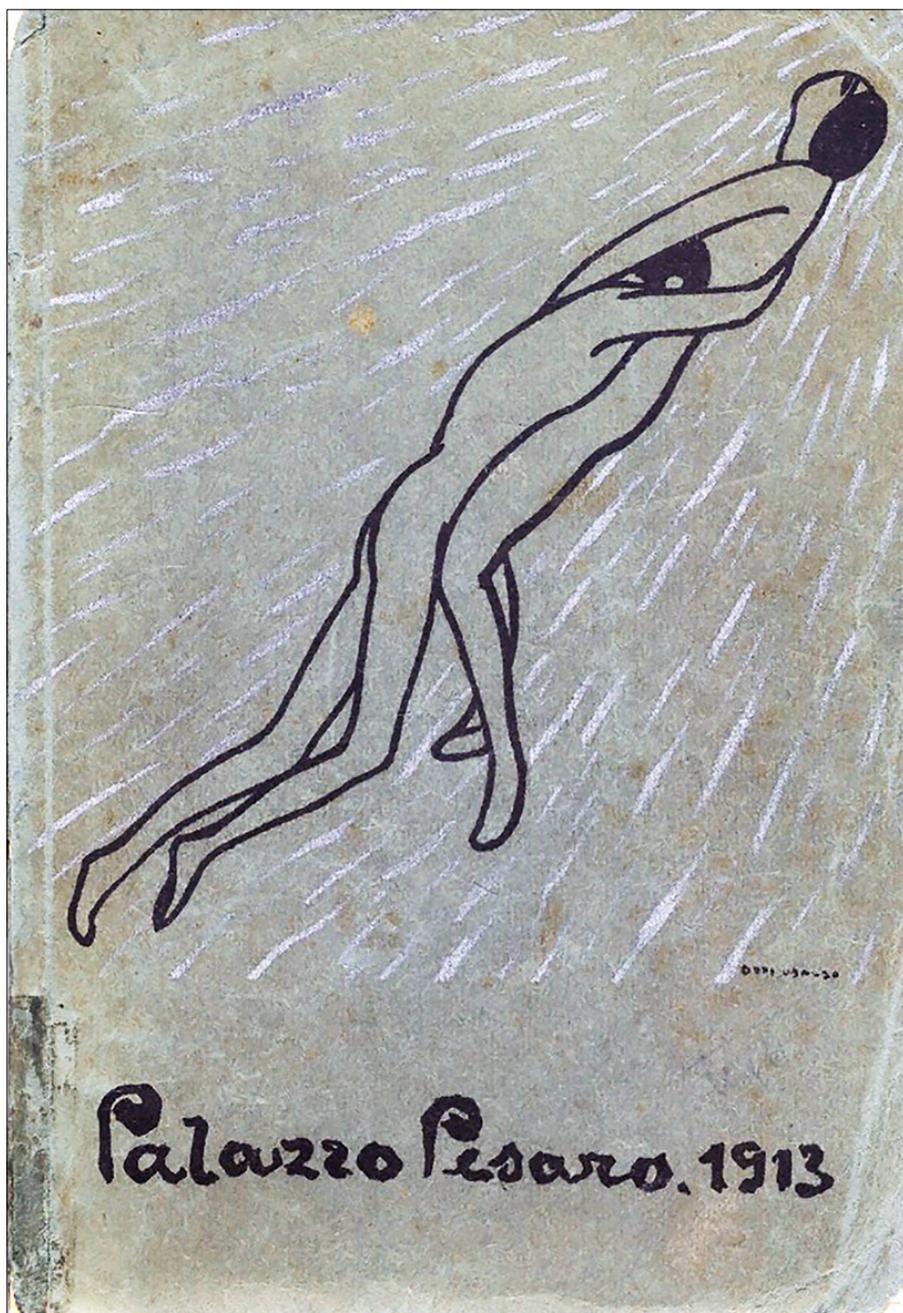


Figura 1. Copertina del catalogo dell'Esposizione d'Arte del 1913 a Ca' Pesaro (Ubaldo Oppi, *Notte lunare*, 1913)

Civico di Padova, il MART di Rovereto; in archivi privati di artisti, scrittori, giornalisti e archivi fotografici pubblici e privati di Venezia e del Veneto.

La metodologia e il *workplan* impiegati hanno privilegiato la multidisciplinarietà nella considerazione di tematiche inerenti la storia delle mostre, la storia della critica, il mercato dell'arte, la ricostruzione delle biografie di alcuni artisti tuttora poco conosciute (tra cui quelle di Gino Rossi, Tullio Garbari, Umberto Moggioli, Ubaldo Oppi..), la storia delle collezioni e l'allestimento museale, la conservazione del patrimonio storico-artistico, la storia del gusto, la storia della critica, il sistema dell'arte (tra cui la considerazione delle vendite e i rapporti col collezionismo; il funzionamento di una istituzione creata per supportare i giovani artisti; il controllo dell'efficacia sulle loro carriere), il rapporto tra arti decorative e storia dell'arte.

Dopo il reperimento del materiale di base per la ricerca (cataloghi di mostre, recensioni apparse sulla stampa dell'epoca, testimonianze, documenti fotografici, materiali d'archivio) e la raccolta - laddove possibile - delle immagini delle opere esposte dagli artisti, tramite fonti d'archivio e materiali conservati nei musei e nelle collezioni private, si è proceduto alla digitalizzazione e al trasferimento su *database* delle partecipazioni degli artisti, per poter disporre della frequenza e della tipologia della presenza dei singoli artisti e cercare dunque di visualizzare un catalogo per quanto possibile completo delle opere esposte, per elaborare i dati e interpretarli complessivamente.

La creazione di un *database*, l'organizzazione di seminari periodici - con momenti di approfondimento anche in occasione di alcune lezioni specifiche nei nostri corsi di studio presso l'Ateneo, oltre all'organizzazione di un convegno annuale, a cui invitare anche altri studiosi oltre che dei giovani *discussant* che fossero stati nostri allievi, e delle conseguenti pubblicazioni hanno costituito il fulcro e lo scopo di questo mio Progetto di Ateneo jr, che ha annoverato nel gruppo scientifico il professore Nico Stringa, riferimento e guida importantissima lungo queste vicende dell'arte.

Accanto dunque a altri scritti usciti in differenti sedi editoriali durante gli anni in cui si è protratto questo progetto, in cui sono stati ugualmente riversati alcuni nuovi esiti tratti da queste ricerche - dal catalogo della mostra *Secessione e Avanguardia. L'arte in Italia prima della Grande Guerra 1905-1915* tenutasi a Roma nel 2014 a cura di Stefania Frezzotti a quello su Vittorio Zecchin curato nel 2017 da Le Stanze del Vetro, voluto dalla Fondazione Pentagram Stiftung e dalla Fondazione Giorgio Cini di Venezia a cura di Marino Barovier, ai tomi dedicati alla *Storia dell'Accademia di Venezia* curati da Giuseppe Pavanello, Nico Stringa, Sileno Salvagnini, stampati nel 2016 - vengono create queste due pubblicazioni delle Edizioni Ca' Foscari (*open access* online) dedicate alla mappatura di tali studi, concentrandosi in particolare su due esposizioni estremamente significative di quel novero d'anni, ovvero la collettiva del 1913 e quella del 1919 accostata all'episodio dello sdoppiamento della mostra del 1920,

che si tiene alla Bevilacqua La Masa ma con degli esponenti che non sono più quelli 'eroici' delle prime battaglie artistiche, che si ritrovano invece, con vena polemica e 'ribelle', presso una galleria d'arte privata, la Galleria Geri-Boralevi.

I risultati attesi dal progetto erano la comprensione della portata e del valore delle mostre capesarine nel contesto locale, nazionale e internazionale, la valutazione della loro importanza nella costruzione delle carriere dei singoli artisti e le influenze createsi tra artisti e contesto, oltre che con l'*Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*, e le conclusioni della ricerca hanno messo in luce anche quali siano state le suggestioni delle esperienze internazionali avute all'estero (tramite precedenti viaggi e esposizioni) di alcuni artisti presenti alle mostre di Ca' Pesaro e i rapporti con le principali capitali dell'arte italiana dell'epoca, quali Milano, Roma, Napoli, Torino.

Lo studio non ha trascurato di dare valore al ruolo del direttore Nino Barbantini e alle considerazioni della critica d'arte coeva, risultando di significativo interesse locale per la ricostruzione di vicende inerenti un'istituzione veneziana, la ricaduta sull'offerta formativa del nostro Ateneo con il coinvolgimento di studenti dei corsi di laurea ma anche la partecipazione di laureandi e laureati, per insegnare loro delle metodologie efficaci di indagine storico-artistica e renderli partecipi dei risultati, la valorizzazione del patrimonio artistico contemporaneo dei Musei Civici Veneziani e soprattutto degli archivi di Ca' Pesaro e delle opere in deposito attualmente non visibili al pubblico, oltre che per l'aver tracciato la storia di alcune personalità minori trascurate finora dagli studi, in particolare delle figure femminili, oltre che per la possibilità di coinvolgere nel progetto personale non strutturato presso l'Ateneo. Questo progetto ha però anche un rilevante merito nazionale e internazionale per aver cercato di riconsiderare la produzione di alcuni di quegli artisti, che possono essere annoverati di livello nazionale e internazionale, anche per quanto concerne il mercato dell'arte, per aver consentito di rintracciare dove si trovano attualmente alcune delle opere esposte alle mostre capesarine dei primi del Novecento, rendendo possibile promuovere in futuro delle esposizioni d'arte a Venezia o in altre città per valorizzare il nostro patrimonio museale e le collezioni d'arte, per aver indagato opere di artisti poco studiati o opere giovanili di artisti già noti, oltre che il loro posizionamento sul panorama internazionale, dato che alcuni di essi, malgrado le esperienze all'estero (ad esempio Gino Rossi), sono poco conosciuti e dunque poco presenti sia in collezioni straniere che sul mercato dell'arte internazionale, per la possibilità di partecipazione a convegni internazionali al fine di disseminare i risultati ottenuti, grazie anche all'interesse dimostrato all'estero per il filone di studi sulla 'storia delle mostre'.

Questo volume dedicato alla *IX Esposizione d'Arte* di Ca' Pesaro del 1913 è il risultato delle ricerche prodotte dal Progetto di Ateneo jr 2014 e di alcuni interventi promossi in occasione di una giornata di studi 'auro-

rale' tenutasi il 16 dicembre 2013 - per celebrare il centenario di quella mostra - presso palazzo Malcanton Marcorà all'Università Ca' Foscari Venezia a cui avevano partecipato, oltre che un certo consistente numero di studenti, laureandi, dottorandi nelle veci di *discussant* o come relatori di brevi interventi, Isabella Reale (già direttrice della Galleria d'arte moderna di Udine e conservatrice della Galleria Armando Pizzinato di Pordenone), Virginia Baradel (storica dell'arte di Padova), Eugenio Manzato (già direttore dei Musei Civici di Treviso), Sileno Salvagnini (Accademia di Belle Arti di Venezia), Matteo Piccolo (Fondazione Civici Musei Veneziani) e gli storici dell'arte, legati a vario titolo alla nostra Università, Cristina Beltrami, Pierpaolo Luderin, Vittorio Pajusco, Laura Poletto, Elisa Prete, di cui ora si pubblicano qui le ricerche, opportunamente ampliate per questa edizione. Nella parte finale di questa raccolta di studi - assieme alla disanima di documenti interessanti - è riprodotto in anastatica il catalogo originale della mostra (per la cui concessione si ringrazia sentitamente il museo di Ca' Pesaro e la Fondazione dei Musei Civici di Venezia - in particolare la dott.ssa Gabriella Belli - oltre all'Archivio fotografico dei Musei Civici e il dott. Andrea Bellieni) e la preziosissima copia unica del giornale *il contrario*, fortunatamente e avventurosamente ritrovato a seguito proprio dell'inizio di queste ricerche.

1 Ca' Pesaro 1913

Il discorso di Barbantini

Alcuni giovani uigueti, raccolto qui il frutto delle loro opere, celebrano con la loro uiguetudine e la loro gioventù. da loro uiguetudine è la coscienza di una necessità, perché sentono di dover ritrovare un modo di esprimersi emancipato dalle consuetudini, consacrato volentieri dalla loro volontà, adatto solamente al loro cuore. Per la loro gioventù, pongono nell'arrestare questa scienza o nell'ubbidire uno sperato prova, una risolutezza Teracina, una specie di elzev che dà a ogni loro atto una singolare esaltazione. Non so se quella volubilità che vi bruggiamo a queste giovani risolutezze è valutabile ai più uildocili e ai più formidati uildocili, ma spero che quando li conoscerete tra poco attraverso il loro lavoro dovete amarli. Qualunque sia il giudizio che li porti nelle loro uildocioni non si può minuire estranei alla pueri e all'interessità della loro vita; perché ^{non} nutrendo la vita che è poesia e di sogno, e latitando invece di un cammino consuetudine e con un modo una strada ignota e pericolosa, sacrificando talora all'arte perfino il loro pane, essi uildocionano un destino - è vero - un destino a cui non possono sottrarsi, ma a un destino eroico. do vedete e lo uildocite. Ma bruggerebbe ^{capire} dalla loro vita quotidiana, e conoscere ~~la loro~~ battaglia per sapere che cosa abbino; ^{per poter sapere} ~~quell'~~ uildocione e quell' uildocione che appare ⁱⁿ ~~nella~~ forma dell'opera loro e che potrebbe altrimenti uildocire a dubitare o a uildocire, ^{il} ~~il~~ ^{uildocione} della loro uildocione, il riflesso della loro dignità.

Figura 1. Manoscritto del discorso di Nino Barbantini per l'inaugurazione della mostra del 1913. Venezia, Archivio Fondazione Bevilacqua La Masa, Ca' Pesaro

Gli artisti di Ca' Pesaro

L'Esposizione d'arte del 1913

a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari

Bevilacqua La Masa 1913

Cronaca di una mostra dagli archivi di Ca' Pesaro

Laura Poletto

Abstract The essay aims to reconstruct the events of 1913 on the basis of archival material kept in the International Gallery of Modern Art in Venice. Thanks to the documentation found, it was possible to follow the conception and realisation phases of the exhibition and reenact the exhibition itinerary in the rooms of Ca' Pesaro. The analysis of the correspondence of Nino Barbantini, Secretary-General of Bevilacqua La Masa Foundation, has allowed to outline the youthful spirit that was present at that juncture at Palazzo Pesaro, a place symbol of the renewal of Italian art in the early 20th century.

Keywords Fondazione Bevilacqua La Masa. Archivio della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia. Ca' Pesaro. 1913.

Quando si inaugura la mostra del 1913 a Ca' Pesaro, il 18 maggio, in «una stupenda mattinata, dinanzi a una grande folla di invitati»,¹ è per Nino Barbantini la nona Esposizione (fig. 1); il modello delle mostre della Bevilacqua era quindi a quella data testato e affinato.² Dall'esperienza delle passate edizioni, si era infatti constatato che conveniva concentrare risorse ed energie nella realizzazione di una sola mostra annuale invece che due, diversamente da quanto si era fatto dal 1908 al 1910.³

Sin dalla prima edizione, la struttura dell'esposizione prevedeva un Presidente, un Segretario, un Consiglio di vigilanza e una Giuria di selezione. Il Conte Filippo Nani Mocenigo ricopre il ruolo di Presidente della Bevilacqua La Masa dal 1908 al 1921, dimostrandosi sempre a sostegno dell'iniziativa, e a favore dei giovani artisti; il Consiglio di vigilanza per la mostra del 1913 è composto da Nino Barbantini, Alessandro Milesi, Fe-

1 Damerini, Gino (1913). «L'inaugurazione della Esposizione di Palazzo Pesaro». *Gazzetta di Venezia*, 19 maggio.

2 Nino Barbantini aveva assunto l'incarico di direttore della Galleria Internazionale d'Arte Moderna e di segretario delle esposizioni Bevilacqua La Masa nell'agosto del 1907.

3 Elenco delle Collettive dell'Opera Bevilacqua La Masa dal 1908 al 1912: 1908 I (estate): 26 luglio-2 settembre 1908; 1908 II (autunno): 6 settembre-30 novembre; 1909 I (estate): 4 luglio-29 agosto; 1909 II (autunno): 8 settembre-4 novembre; 1909 III: 7 novembre-28 novembre; 1910 (primavera): 10 aprile-15 giugno; 1910 (estate): 17 luglio-20 ottobre; 1911 (primavera): 22 aprile-11 settembre; 1912: 29 giugno-11 ottobre. Cf. Di Martino 1994, Barbero 1999.

Storie dell'arte contemporanea 1

DOI 10.14277/6969-197-3/SAC-1-1

ISBN [ebook] 978-88-6969-197-3 | ISBN [print] 978-88-6969-198-0

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

derico Pellegrini, Omero Soppelsa, Traiano Chitarin e Augusto Sezanne, titolare dell'insegnamento di Ornato all'Accademia di Belle Arti di Venezia, che fino a qualche anno prima aveva avuto fra i suoi allievi alcuni dei protagonisti delle mostre capesarine, tra cui Vittorio Zecchin, Guido Marussig e Umberto Moggioli (cf. Salvagnini 2008). Nella Giuria di selezione figurano invece: Gino Damerini, Annibale De Lotto, Ferruccio Scattola e Vettore Zanetti Zilla. Oltre al conte Nani Mocenigo, tra i maggiori sostenitori dell'operato di Barbantini, come sappiamo, vi furono anche Omero Soppelsa e Gino Damerini; quest'ultimo, nella Giuria di selezione della Bevilacqua dal 1910, sarà la voce a favore della Bevilacqua nel dibattito del 1913, e diventerà poi uno dei membri del Consiglio di vigilanza nel 1919.

La documentazione conservata presso gli Archivi di Ca' Pesaro scandisce con ritmo incalzante le fasi di preparazione e realizzazione della mostra: il 25 marzo 1913 il Consiglio di vigilanza si riunisce per indicare, assieme al Segretario, le linee guida della nuova mostra. In questa sede si ribadisce l'opportunità di una sola Esposizione anche per il 1913, l'importanza di realizzare un manifesto e un «elegante» catalogo illustrato; si chiede inoltre che siano previste anche per quest'anno delle «promettenti» mostre personali:

Il segretario propone e il Consiglio approva: che venga indetta anche quest'anno una sola Esposizione perché ciò assicura un successo più intenso e corrisponde al desiderio degli artisti stessi, che l'apertura segua il 18 maggio. Che vengano pubblicati un manifesto artistico, un catalogo illustrato, che l'inaugurazione avvenga con la consueta solennità.

Maccari raccomanda che il formato del Catalogo sia alquanto ridotto [...] Soppelsa sostiene che anche diminuendo il formato del Catalogo, si potrà ottenere una pubblicazione propria ed elegante.

[...] Per il disegno del manifesto il Presidente propone ed il Consiglio approva che tre artisti vengano invitati a presentare un soggetto, tra i quali verrà scelto il migliore e il più corrispondente allo scopo. Maccari chiede se per la Mostra prossima si prevede un largo concorso di opere, se siano stabilite delle promettenti mostre personali.

Barbantini non dubita che il concorso di artisti sarà largo e importante e informa di essersi accordato con alcuni giovani valorosi che si presenteranno con notevoli personali.⁴

Le mostre della Bevilacqua sono sempre state collettive con personali, sin dalla prima edizione. Nel 1908 Guido Marussig, a 28 anni, ha una personale di 10 opere a Ca' Pesaro, di cui illustra anche il manifesto; nella seconda mostra del 1908 tocca ad Ercole Sibellato; l'anno seguente hanno

⁴ Venezia, Archivio dell'Istituzione Bevilacqua La Masa (AIBLM), b. 1913, Verbale della riunione del Consiglio di vigilanza del 25 marzo 1913.

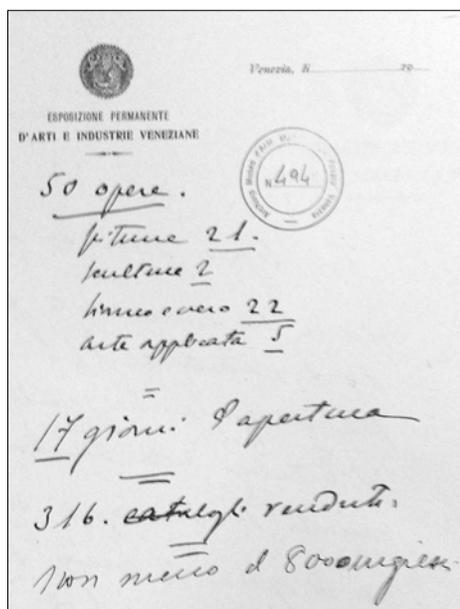


Figura 2. Dati relativi alla mostra della Bevilacqua del 1913 a 17 giorni dall'inaugurazione. Venezia, Archivio Fondazione Bevilacqua La Masa, Ca' Pesaro

mostre personali Umberto Moggioli e Gian Luciano Sormani. Nel 1913 le personali sono dieci (Crepè, Garbari, Martini, Oppi, Gino Rossi, Barovier, Casorati, Malossi, Scòpinich, Voltolin).

La macchina organizzativa della Bevilacqua si è quindi messa in moto, e il 9 aprile il conte Nani Mocenigo invia una lettera al sindaco Grimani, nella quale viene richiesta la somma necessaria per provvedere alla realizzazione della mostra, assicurando che non ci saranno spese aggiuntive:

On. Signor Sindaco di Venezia, per la preparazione della nuova Mostra (ornamento dei locali, esposizione delle opere d'arte, spese eventuali) occorrerà la somma di £ 800.

Questa somma non verrà superata e faccio presente a V.S. che per quest'anno ad ottenere il migliore risultato abbiamo stabilito di ordinare una Mostra sola concentrando [...] per la sua riuscita tutti i mezzi possibili.⁵

Impegno e risorse vengono convogliate anche sul catalogo, che viene stampato con tiratura di 500 copie dall'Istituto Veneto d'Arti Grafiche per un costo di 550 lire; la cui vendita avrebbe dovuto coprire quasi per intero le spese sostenute per la pubblicazione. Il catalogo elegante, con copertina illustrata da Ubaldo Oppi, a cui si affiancava il manifesto di Tullio Gar-

5 AIBLM, b. 1913, Copialettera di Nani Mocenigo al sindaco Grimani del 9 aprile 1913.

bari, conosce un grande successo, tanto che è necessario stamparne una seconda edizione.

In una lettera del 6 giugno Barbantini informa il sindaco Grimani che il catalogo è già quasi esaurito e che pertanto si ritiene necessario provvedere ad una ristampa. Verranno quindi stampate altre 500 copie, ma senza illustrazioni, per ridurre notevolmente le spese di pubblicazione.⁶

Su un foglio d'appunti si leggono alcuni dati interessanti sull'andamento della collettiva appena inaugurata: in 17 giorni di apertura sono state vendute 50 opere: 21 dipinti, 2 sculture, 22 opere di grafica e 5 opere d'arte applicata; venduti inoltre 316 cataloghi e registrati non meno di 800 ingressi. (fig. 2).

La mostra era aperta tutti i giorni dalle 9 alle 16. L'ingresso era gratuito, e si consigliava la visita nelle ore della mattina quando le sale erano meglio illuminate.⁷

Di certo le polemiche sui giornali e, soprattutto, il gioco al rimbalzo fra *La Difesa* e la *Gazzetta di Venezia*, che in questo intervento non si intende affrontare nello specifico, avevano contribuito non poco al successo dell'iniziativa e a stimolare la curiosità del pubblico. «L'esposizione è frequentata quest'anno come non mai. - scriveva Damerini in uno dei suoi articoli dedicati alla mostra - Ciò significa ch'essa interessa come non interessò mai».⁸

Altro aspetto non secondario che senza dubbio contribuiva al successo della mostra, era la gratuità dell'ingresso, «pregio unico in Italia», scriveva sempre Damerini (1913) sulla *Gazzetta di Venezia*.

Ma come erano disposte e allestite queste mostre? Il problema della ricostruzione delle esposizioni di Ca' Pesaro è dovuto principalmente alla mancanza di materiale fotografico. A Ca' Pesaro non sono state rinvenute fotografie dell'epoca e nemmeno nei documenti conservati nell'archivio della Bevilacqua (sempre a Ca' Pesaro) si fa mai cenno al materiale fotografico relativo alle mostre capesarine, se non in merito a riproduzioni di opere per il catalogo. L'unico riferimento rinvenuto fra le carte d'archivio, è una lettera di un giornalista de *Il Resto del Carlino* che chiede la possibilità di avere alcune fotografie degli allestimenti della mostra del 1919. Al momento a Ca' Pesaro è conservata un'unica foto del piano ammezzato risalente agli anni delle mostre capesarine; si tratta di una foto della personale di Umberto Moggioli del 1912, quando il pittore trentino espose un gruppo di 15 dipinti. Moggioli, tra i migliori allievi di Guglielmo Ciardi alla

6 Per la seconda stampa del catalogo, priva di illustrazioni, la spesa fu pari a 100 lire; le copie vennero vendute a 30 lire ciascuna. AIBLM, b. 1913, Minuta manoscritta di Nino Barbantini.

7 Cf. Damerini, Gino (1913). «L'inaugurazione della Esposizione di Palazzo Pesaro». *Gazzetta di Venezia*, 19 maggio.

8 Damerini, Gino (1913). «Per la libertà dell'Arte». *Gazzetta di Venezia*, 23 maggio.

Scuola di Paesaggio dell'Accademia di Venezia, che frequenta dal 1904-05, e poi di Sezanne al corso di Ornato, l'anno successivo, aveva partecipato poco più che ventenne alle Biennali del 1907 e del 1909 e, sempre nel 1909, a 23 anni, aveva avuto una mostra personale di ventotto opere a Ca' Pesaro. È quindi nelle sale di Palazzo Pesaro che Moggioli aveva trovato la possibilità di presentare le sue opere e quella nuova interpretazione del paesaggio lagunare in chiave sintetista, a cui partecipano in particolare Gino Rossi e Scopinich.

Integrando i dati del catalogo della mostra, quelli raccolti dalla rassegna stampa del 1913 e le preziose indicazioni ritrovate nei materiali d'archivio, è possibile ricostruire con attendibilità il percorso della mostra. In particolare è un articolo di Gino Damerini sulla *Gazzetta di Venezia* del 18 maggio 1913 a fornirci elementi importanti per ripercorrere idealmente il «giro delle sale» (figg. 3a-b). Protagonisti «tendenzialmente non definibili», li definiva ancora nel 1958 Gino Damerini, con due punti di riferimento comunque ineludibili: l'influenza dello Jugendstil e il sintetismo postimpressionista di Gauguin e dei Nabis.

La mostra iniziava con la personale di Felice Casorati, allestita con 41 opere tra dipinti, disegni e litografie al piano terra del Palazzo, nelle due sale collocate sul lato destro alla fine dell'androne (Sala I e II). Nella prima sala di Casorati era esposta anche la scultura in gesso di Napoleone Martinuzzi, *Bagliori*. È la prima volta che vengono impiegati come spazi espositivi le salette al piano terra, che in precedenza erano invece utilizzate come studi per gli scultori.

Con queste parole Damerini descrive le sale di Casorati, dandoci indicazioni precise sull'allestimento e i numeri di catalogo delle opere citate:

Felice Casorati ha ridotto al minimo possibile, all'ossatura architettonica, l'ambiente in cui le sue opere sono esposte. La prima sala, tutta bianca, contiene venti tra disegni, litografie, piccole pitture a tempera. [...] Vedete nella seconda delle sue due sale di Ca' Pesaro lievemente incorniciata d'oro i pannelli colorati, dipinti ad olio, a cera, a tempera; gli studi per il quadro delle *Bambine: Dolores* (op. n. 34) e *Celeste* (op. n. 39), così precisi e sostenuti nel disegno; la variante secca e indimenticabile delle *Vecchie* (op. n. 21); le impressioni di giardini o di neviccate... (Damerini 1913)

Casorati, allora trentenne, è inevitabilmente l'artista che riscuote maggior successo, e al quale, oltre ai meriti artistici, viene riconosciuta la solidarietà dimostrata nei confronti dei giovani capesarini. Lui che aveva conosciuto una «ascensione fortunata, immediata», che aveva «vinto senza ferite la sua battaglia», avendo già esposto alla Biennale con successo, amava «militare con i suoi coetanei che ancora si battono», scriveva Damerini.

Casorati aveva infatti esposto alla Biennale più volte, nel 1907, 1909, 1910 e 1912; la Galleria Internazionale d'Arte Moderna possedeva già un

Figura 3a. Planimetria del Piano Terra di Palazzo Pesaro. Venezia, Archivio Fondazione Bevilacqua La Masa, Ca' Pesaro

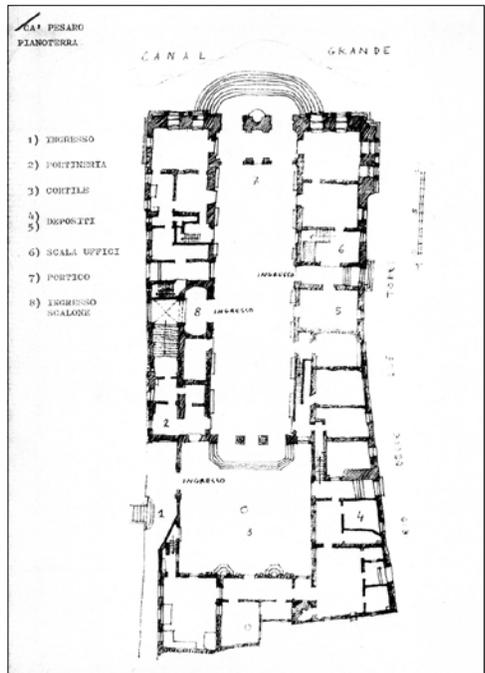
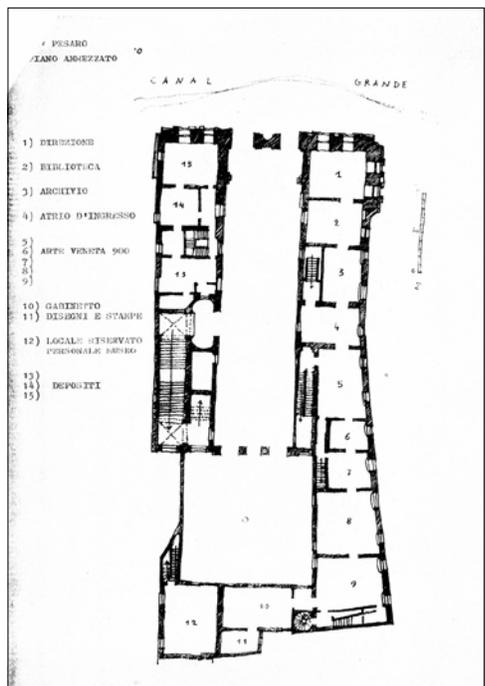


Figura 3b. Planimetria dell'amezzato di Palazzo Pesaro. Venezia, Archivio Fondazione Bevilacqua La Masa, Ca' Pesaro



quadro, *Le signorine*, acquistato alla Biennale del 1912, su sollecitazione di Barbantini stesso. Caso unico, quindi: Casorati era entrato prima nelle collezioni del museo, e poi alle mostre dei giovani. In una lettera del 1913 l'artista torinese chiedeva infatti a Barbantini il permesso di presentare *Le signorine* alla commissione incaricata della scelta delle opere per l'Esposizione d'arte di Monaco.

Dopo aver visitato le sale di Casorati, si saliva la scala del Meduna per raggiungere il piano ammezzato. Il percorso si sviluppava dalla Sala III (Umberto Martina, Alessandro Pomi, Giovanni Pasinetti, Alessandro Rossi Veneto, Carlo Cherubini, Adolfo Callegari) alla Sala VI. Nella Sala IV erano presenti: Glauco Cambon, Edgardo Rossaro, Alessandro Rossi Veneto, Attilio Lasta, Mario Disertori, Adriana Bisi Fabbri e Teodoro Wolf Ferrari con le «sue fantasie decorative composte di giardini verdi; di salici a specchio di vasche cerule» (Damerini 1913).

Seguiva la Sala V, qui esponevano: Giovanni Chiarini, Adolfo Callegari, Ercole Marchioni, Mario di Montececon e Umberto Moggioli, presente con quattro opere: *La madre*, *Primavera*, *Pomeriggio d'autunno*, *Laguna*. Damerini si sofferma in particolare sulla *Primavera* con la quale l'artista trentino ottiene «il massimo risultato con una onestà ed una semplicità incantevole di mezzi»:

E veniamo ai paesisti. Li domina tutti quanti Umberto Moggioli. Questo ingenuo e tenace giovane artista trentino progredisce con una fermezza di propositi e con una rapidità di risultati che confermano sempre più le molte e grandi speranze concepite su di lui. [...] Egli è pervenuto colla grande tela primaverile d'oggi (op. n. 78) ad una facoltà di sintesi pittorica e poetica tanto più cospicua ed impressionante quanto più si consideri come essa non escluda quello ch'è, in arte, l'esponente della facoltà creatrice, la composizione. [...] La bella tela del Moggioli è, in fondo, una integrazione del sintetismo nella tradizione. L'evoluzione delle forme pittoriche, che pareva spezzata, annientata dalla rivoluzione dei maestri francesi, riprende i suoi diritti, la sua via. L'uragano purificatore è passato; cominciamo a goderne le conseguenze. (Damerini 1913)

Nella «sala sopra il Canalazzo» (Sala VI), quindi nella stanza del mezzanino che dà sul Canal Grande (dove attualmente è conservato il Gabinetto di disegni e stampe della Galleria), erano allestite le mostre personali di Luigi Scopinich (10 dipinti), Gino Rossi (11 dipinti) e Arturo Martini (7 sculture e 7 acqueforti), che si presentava con lo pseudonimo di De La Val Martin per non essere confuso con il conterraneo Alberto Martini. Damerini prevede che sarà la sala «più discussa», ma fa notare «per tranquillità degli animi timorati» che i due pittori «non sono così sbalorditivamente nuovi, nei loro atteggiamenti come dappprincipio viene fatto di sospettare». Quanto al gruppo di sculture di Martini, dalla *Fanciulla piena d'amore* a *Un uomo*

spesse volte incontrato, «non facciamoci illusioni – scrive il critico veneziano – acuiranno nella folla un desiderio di risa»:

Il Del La Val possiede un ingegno ben superiore al risultato cui, con la sua arte, è finora pervenuto; i suoi eccessi non convinceranno neppure i più spregiudicati ed i più larghi accoglitori di idee avanzatissime. Per avvicinarsi alla sua emozione occorre una preparazione di simpatia che non s'improvvisa e che può nascere dalla discussione. Ma la discussione è sul rovescio della medaglia di tutti coloro che provocarono il movimento postimpressionista. (Damerini 1913)

A questo punto, dalla Sala VI si tornava indietro e si raggiungeva la Sala VII, che ospitava la vasta personale di Tullio Garbari (31 opere). L'artista trentino documentava la nuova fase della sua ricerca in un intreccio di sintetismo e misticismo reso «per volumi, per ritmi, per masse di colori».

Anche nel caso di Garbari, si prevede la difficoltà di comprensione da parte del pubblico. «La sua collezione non persuaderà, – avvisa Damerini – ciò non toglie che qualcuno dei suoi paesaggi non sia di una raccolta e commossa bellezza».

Dalla Sala VIII alla Sala XVI gli spazi occupati dalla mostra sono: i due vani che precedono l'attuale biblioteca, la stanza della biblioteca e i depositi della stessa. Le stanze erano quindi frazionate in diverse sale. La Sala VIII e la Sala IX raccoglievano opere, tra gli altri, di Arturo Malossi, Carlo Cherubini, Umberto Martina e Mario Cavaglieri, presente con un grande *Interno*. La Sala IX ospitava la personale di Aldo Voltolin, mentre Lulo De Blaas, Gigi De Giudici, Korompay e Adriana Bisi Fabbri erano presenti nella Sala X. Seguiva la personale di Ubaldo Oppi (Sala XII) sulla quale si sofferma Damerini, ricordando anche il nutrito gruppo di disegni dell'artista vicentino esposti nella sala del bianco e nero:

Il vicentino Oppi, dall'anno scorso, quando ondeggiava tra cubismo e certe immagini di paesaggi evanescenti, s'è incamminato risolutamente verso una forma intermedia tra l'illustrazione parigina e la pittura dei decadenti viennesi. Nelle sue figure femminee, dipinte a grandi chiazze di giallo di rosso di nero di bianco e di verde, dagli occhi a mandorla, dall'aria equivoca v'ha però una cospicua intensità di espressione che si accentua in particolar modo nella *Donna rossa* (op. 220) e nelle *Sorelle Sole* (op. 216). L'Oppi è egualmente gustoso in una ventina di disegni originali esposti nella sala del bianco e nero.⁹

⁹ Damerini, Gino (1913). «L'ottava mostra giovanile d'arte a Ca' Pesaro. Dalla mostra di Felice Casorati a quella dei postimpressionisti». *Gazzetta di Venezia*, 18 maggio.

La Sala XIII raccoglieva un importante gruppo di opere di Angelo Maria Crepet, alcuni dipinti di Giulio Ettore Erler e Dino Martens. Nella XV Sala, dedicata al bianco e nero, erano esposti, tra gli altri, un notevole nucleo di disegni di Oppi, le 'aristocratiche' incisioni di Disertori, acquerelli di soggetto veneziano di Guido Marussig e pirografie di tema biblico di Carlo Cherubini; qui Scopinich aveva dipinto ad affresco sopra le porte «tre eleganti pannelli» decorativi (*Il Bianco spino, La pioggia di primavera* e *il Pesco in fiore*).¹⁰ Nella medesima sala erano esposti anche i bronzi di animali di Cacciapuoti e le targhette sbalzate di Napoleone Martinuzzi.

La mostra si chiudeva con la 'saletta di Murano' (Sala XVI), decorata da Vittorio Zecchin (*Il Giardino delle fate*), dove l'artista muranese esponeva quattro opere: il trittico *Le vergini del fuoco, Murine, Perla orientale, Primavera* e Giuseppe Barovier presentava dodici opere in vetro:

Una saletta preziosa ha creata Vittorio Zecchin. [...] Egli ha collocati tre pannelli (*Il Giardino delle Fate*) al sommo e tre pannelli nel fuoco delle pareti (*Murine, Perla Orientale, Primavera*) di un bizantinismo ricchissimo: figure di donne pallide, dalle chiome rosse o corvine, dai manti aurigemmati, occhieggianti, come un tessto di penne di pavone; ha composto - se è permessa l'immagine - una murina dipinta intorno alla sala che contiene murine e vasi ed anfore di quel vetraio insigne che è il Barovier. Ci inganniamo? Ma crediamo che questo ambiente sontuoso, festa di luci, di immagini, di colori, avrà un successo grande quanto meritato, per la sua peregrinità e pel suo senso di venezianità. (Damerini 1913)

Il mezzanino era quindi quasi esclusivamente dedicato all'Esposizione; mentre le ultime tre stanze del piano fungevano da appartamento di Barbantini. Ma qual era la macchina organizzativa di queste mostre? Come funzionavano? Gli artisti si presentavano con le opere e le schede di notifica, e in un secondo tempo passavano al vaglio della giuria di selezione. Sfortunatamente negli Archivi della Bevilacqua a Ca' Pesaro non sono conservate le schede di notifica del 1913; ma esiste un registro di entrata, grazie al quale è possibile avere una idea abbastanza precisa del numero di artisti e di opere presentati per la mostra. Tuttavia, seppur con margine di errore, i dati sono questi: vengono presentate 441 opere da 107 artisti. Alla fine in mostra verranno esposte 317 opere e parteciperanno una sessantina di artisti. Interessante risulta anche dare uno sguardo all'età anagrafica degli artisti partecipanti: l'età media si aggirava attorno ai 25 anni; si andava dal più giovane Cherubini che aveva 18 anni a Vittorio Zecchin,

¹⁰ Cf. Esposizione di Palazzo Pesaro 1913, 23; Damerini, Gino (1913). «L'ottava mostra giovanile d'arte a Ca' Pesaro. Dalla mostra di Felice Casorati a quella dei postimpressionisti». *Gazzetta di Venezia*, 18 maggio.

che era il più vecchio tra gli artisti presenti con i suoi 35, seguiva Casorati che aveva 30 anni, mentre Barbantini (1885-1952) nel 1913 aveva 28 anni.

Incrociando ancora mostre e date: Umberto Moggioli, a 23 anni, nel 1909 aveva avuto una mostra personale di 28 opere a Ca' Pesaro; Gino Rossi alla prima mostra del 1908, apertasi nel mese di luglio, aveva 24 anni; nel 1911, quando Martini ha la sua prima personale a Ca' Pesaro, ha solo 22 anni. Garbari aveva avuto la prima personale nel 1910, a 18 anni, quand'era studente all'Accademia, con 36 opere; e di questa edizione realizza anche il manifesto.

Barbantini, in seguito, ricordando gli anni capesarini parlerà di «giornate d'oro»:

Alla sera, per consolarci e consultarci in privato, salpavamo su una flottiglietta di sandoli verso Burano beata, e colà, sotto una pergola amicissima, nel crepuscolo incantato [...] finivamo di demolire del tutto l'arte decrepita, la critica orba, la ciurma dei bottegai e dei borghesi senza testa e senza cuore. E sullo spianato crescevano i nostri castelli. Provassero a toccarci! Quando tornavamo di notte per la laguna, ci pareva che il buon Dio avesse create le stelle perché brillassero per noi. [...] Perché a Ca' Pesaro s'era tutti uno per l'altro, con qualche saporito litigio e qualche permale, che passava presto e tutto tornava come prima. Tutti una famiglia, legati a doppio filo da una passione tale per l'arte, da una fede tale nella vita e in noi stessi, che quando si ripensa, tra i conti d'oggi, alla rarità delle vendite e ai prezzi d'allora, vien da supporre che di quella passione e di quella fede i più dei nostri campassero.¹¹

Tale comunione di intenti e sodalizio umano traspaiono con forza nel discorso che Barbantini pronuncia il giorno dell'inaugurazione della mostra, di cui a Ca' Pesaro è conservato il manoscritto di sei pagine (fig. 1); ma è anche la consapevolezza dell'importanza di quello che stava accadendo che colpisce delle parole del segretario della Bevilacqua, che così esordisce:

Alcuni giovani inquieti, raccolto qui il frutto delle loro opere, celebrano così la loro inquietudine e la loro gioventù. La loro inquietudine è la coscienza di una necessità, perché sentono di dover ritrovare un modo di esprimersi emancipato dalle consuetudini, consacrato solamente dalla loro volontà, adatto solamente al loro cuore. Per la loro gioventù, pongono nell'avvertire questa coscienza e nell'ubbidirla uno sfrenato

¹¹ Cf. G. Perocco 1972, 49; N. Barbantini 1948.

fervore, una risoluzione tenacissima, una specie di ebbrezza che dà a ogni loro atto una singolare esaltazione.

Non so se quella solidarietà che mi congiunge a questi giovani risoluti e specialmente ai più indocili e ai più tormentati mi illude, ma spero che quando li conoscerete tra poco attraverso il loro lavoro dovrete amarli. [...]

Noi siamo stati primi in Italia, che ordinando esposizioni d'arte, dimostrassero una fiducia assoluta ed esclusiva nei giovani, e che ne custodissero e ne esaltassero ogni ricerca, ogni ribellione, ogni iniziativa.¹²

Barbantini squaderna un elenco di termini che si rifanno chiaramente ad un clima giovanilistico: inquietudine, gioventù, cuore, solidarietà, indocilità, tormento, volontà, amore, fiducia; emancipazione dalle consuetudini. Un lemmario comune che si ritrova nelle dichiarazioni e nella corrispondenza degli artisti in quegli anni.

Come è noto la polemica si scatena immediatamente sulle pagine de *La Difesa* dove si parla di «esempi numerosi, troppo arditi del futurismo e di consimili altre aberrazioni» e di «avvilimento del decoro artistico di Venezia». Si deplora il fatto che uno dei «più splendidi Palazzi veneziani sia stato destinato a futuristiche funzioni».¹³

Il duro attacco alla mostra dalle colonne de *La Difesa* del 19-20 maggio, allarma il Consiglio Comunale che il 21 maggio dedica un'intera seduta all'argomento proponendo la chiusura della mostra.¹⁴

A questi attacchi de *La Difesa* risponde, in particolare, Damerini nei suoi molti articoli a favore di Ca' Pesaro sulla *Gazzetta di Venezia*. 'Futurista' era stato definito anche l'«incidente» avvenuto il giorno dell'inaugurazione fra Martini e il redattore de *La Difesa* Valsecchi, un alterco che dalla cronaca locale era rimbalzato sulle pagine del *Corriere della Sera*, ampliando l'eco della mostra veneziana:

Sembra che in causa di alcune osservazioni del secondo, il Martini lo abbia affrontato spalleggiato da altri futuristi, e si sono viste agitarsi in alto delle mani e delle braccia. Il Valsecchi ha sostenuto energicamente il diritto di critica e l'incidente è finito senz'altri guai.¹⁵

12 AIBLM, b. 1913, Discorso manoscritto di Nino Barbantini per l'inaugurazione del 18 maggio.

13 «Alla Mostra di Ca' Pesaro». *La Difesa*, 19-20 maggio 1913.

14 Cf. «Una seduta antifuturistica in Consiglio Comunale. Il successo a rovescio della Mostra di Ca' Pesaro». *La Difesa*, 21-22 maggio 1913.

15 «Notizie d'arte. La Mostra giovanile d'arte a Venezia. Un incidente futurista». *Corriere della Sera*, 19 maggio 1913.

Chi non si presenta invece all'inaugurazione della mostra è Antonio Fradeletto, il quale, a distanza di oltre venti giorni dall'apertura della mostra, l'11 giugno 1913, invia a Barbantini una lettera, conservata a Ca' Pesaro nella quale, dopo essersi scusato di aver mancato all'inaugurazione, non manca di esprimere la sua posizione critica nei confronti dell'operato del segretario della Bevilacqua:

Mi affretto a risponderLe. Concisamente, perché sono preso nell'ingranaggio, fastidioso ma inevitabile, dei ricevimenti e delle cerimonie ufficiali.

La ringrazio molto per la Sua lettera ispirata a cortese spontaneità e per le dichiarazioni che essa contiene. A mia volta, tengo a giustificare un'assenza che può esserLe sembrata poco gentile.

Non intervenni all'inaugurazione della Mostra di Palazzo Pesaro, perché quel giorno dovevo tenere - irrevocabilmente - una conferenza fuori di Venezia. Incaricai l'ottimo Bazzoni di rappresentarmi e di scusarmi. Sfortuna volle che anch'egli fosse quel giorno non ricordo se assente o impedito. Da allora, nei brevi periodi che trascorsi a Venezia, mi mancò assolutamente il tempo di fare la visita che avevo stabilito. E che farò.

Non mi sono mai sognato di attribuirLe intenzioni ostili. Se qualcuno ha potuto riferirLe questo, ha detto semplicemente cosa falsa e puerile.

Del resto, il contegno che ho tenuto sempre verso di Lei, e che Ella ama cortesemente rammentare, prova come io non La consideri affatto un avversario. Anzi! Mancherei solo di lealtà, se non Le dicessi che non sento approvare gli indirizzi largamente rappresentati nella Mostra di Palazzo Pesaro. È questa un'opinione ben salda in me, della quale Le dirò le ragioni estetiche quando avrò la ventura di conferire con lei. A senso mio la maggior parte delle manifestazioni che oggi si chiamano giovanili non rivelano la giovinezza - ben venga se violenta e scapigliata! - ma piuttosto la senilità, amica degli artifici e delle frodi. È un'opinione, ripeto.

Quanto alle Mostre del 914, avremo tempo di parlarne con quiete, o, probabilmente, Ella dovrà parlarne con altri che con me.¹⁶

Il dissidio fra Barbantini e il segretario generale della Biennale risaliva almeno al 1912, ma il tono della lettera di Fradeletto fa intuire l'aggravarsi della spaccatura anche corroborata dalle provocazioni innescate da *La Difesa*. Ma nell'Archivio della Bevilacqua a Ca' Pesaro sono conservate anche le sentite asserzioni di solidarietà che Barbantini riceve a seguito delle polemiche scoppiate all'indomani dell'inaugurazione; in primis va ricordato il sostegno della Giuria di selezione (composta da Gino Damerini, Annibale De Lotto, Ferruccio Scattola, Zanetti Zilla, Traiano Chitarin) che firma la seguente dichiarazione (fig. 4):

16 AIBLM, b. 1913, Lettera di A. Fradeletto a N. Barbantini del 11 giugno 1913.

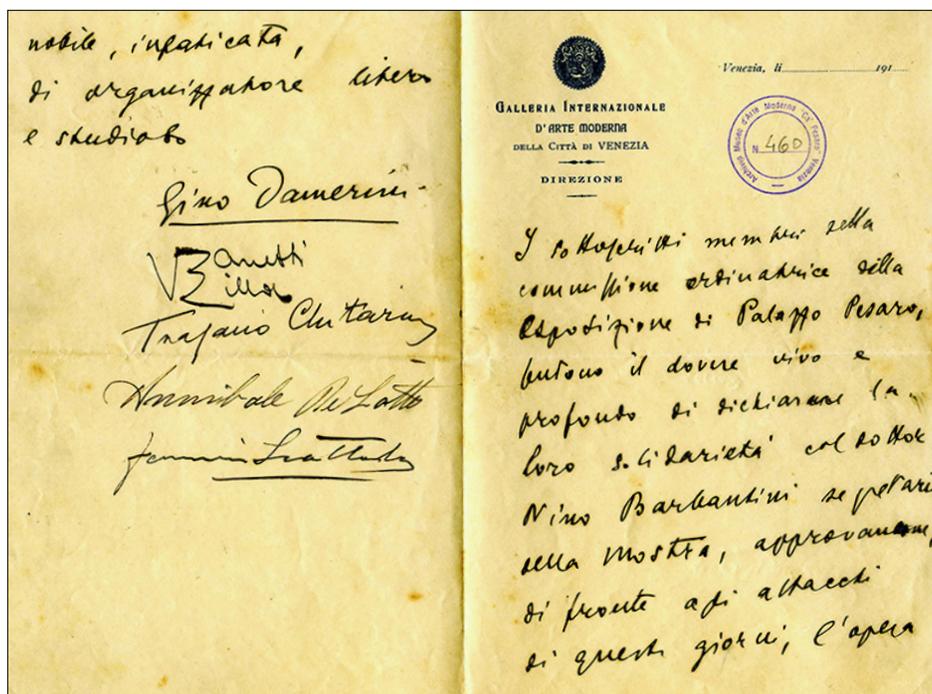


Figura 4. Dichiarazione di solidarietà della Giuria di selezione a Nino Barbantini, 1913. Venezia, Archivio Fondazione Bevilacqua La Masa, Ca' Pesaro.

I sottoscritti membri della commissione ordinatrice della Esposizione di Palazzo Pesaro, sentono il dovere vivo e profondo di dichiarare la loro solidarietà col dottor Nino Barbantini segretario della Mostra, approvandone, di fronte agli attacchi di questi giorni, l'opera nobile, infaticata, di organizzatore libero e studiato.¹⁷

Un documento che Barbantini rinuncia a pubblicare, ma di cui mette a conoscenza il conte Nani Mocenigo:

Illustre Signor Conte,

Le comunico una dichiarazione che i componenti la Commissione esecutiva mi hanno spontaneamente offerta perché me ne valga in tutte le forme che mi piacessero. Ho rinunciato a pubblicarla perché ritengo

¹⁷ AIBLM, b. 1913, Lettera della Giuria di selezione (firmata da Gino Damerini, Annibale De Lotto, Ferruccio Scattola, Zanetti Zilla, Traiano Chitarin).

che l'opera mia si difenda da sé. Ma credo di avere il dovere di comunicarla a Lei.

Con mio ossequio

suo

Nino Barbantini¹⁸

È inoltre conservata la lettera che Luigi Serra, Ispettore delle Regie Gallerie di Venezia, invia al direttore del quotidiano *La Difesa* il 22 maggio 1913, in difesa della mostra e dell'operato di Barbantini (figg. 5a-b). Nella lettera Serra invita a non «bandire crociate» contro i giovani artisti, ma piuttosto di cogliere l'iniziativa della Bevilacqua La Masa come una «sfida per una Venezia moderna»:

Essa va considerata [la mostra di Ca' Pesaro] come un dispiegamento di impazienti energie giovanili, orientate - parlo delle più audaci - verso il verbo del cubismo e del sintetismo, se si eccettui il Martini, le cui opere esprimono il tentativo di fusione di queste tendenze al futurismo e offrono, inoltre, qualche saggio orfista. Vogliamo allarmarci per il suono ostico di questi vocaboli che simboleggiano programmi non da ieri più in discussione? Vogliamo che, mentre a Londra, a Parigi, a Roma... si è sentita l'opportunità di conoscere i nuovi vangeli, soltanto a Venezia essi debbano restar sconosciuti? Non ci facciamo dominare dal timore di una eccessiva indulgenza. Quegli ideali e quegli artisti che fremono veramente di una gagliarda forza vergine si affermeranno; gli altri dilegneranno rapidi. Bandire la crociata contro i giovani che battono impervii cammini non risponde alle tradizioni di Venezia, sempre aperta liberalmente, signorilmente a tutte le gare in cui si temprano e accrescono i valori umani.¹⁹

La polemica si protrae per mesi, ed è il Consiglio di vigilanza a ribadire al Sindaco Grimani con una dichiarazione del 17 dicembre 1913 il successo «significativo ed innegabile» ottenuto dalla mostra, per il numero di visitatori, l'interesse del pubblico e della stampa e l'entità delle vendite concluse, l'autorità di sostenitori ed acquirenti «che furono artisti e critici d'arte specialmente stranieri», senza dimenticare la professionalità del Segretario generale:

D'altronde si può anche ricordare che il Segretario venne nominato per concorso in seguito ad esami [...] a comprovare la sua idoneità a coprire un ufficio d'indole artistica, che per cinque anni egli si è attivamente

18 AIBLM, b. 1913, Lettera di N. Barbantini a F. Nani Mocenigo, 1913.

19 AIBLM, b. 1913, Lettera di L. Serra su carta intestata «R.R. Gallerie di Venezia», 22 maggio 1913.

forza vergine si affermeranno: gli altri si leggeranno rapidi. Bandire la crociata contro giovani che battono imperii; camminano non si sponde alle tradizioni di Venezia sempre aperta e liberalmente, e, quarilamente a tutte le gare in cui si temprano ed accrescono i valori umani.

Luigi Serra
Direttore R. Gallerie

Questa lettera fu inviata alla "Difesa" il 22 maggio.



Ch. mio sigr. Direttore,
confidando nella sua cortesia, la prego di accogliere una mia serena parola sul dibattito acceso intorno alla mostra di Ca' Pesaro. Cultore modesto di storia dell'arte, io rievoco con rincrespimento nell'oscurità imperiosa d'anatemi la tempesta d'ira e di schermi abbattuti in ogni tempo sugli artefici di nuove idealità artistiche. Troppo facile sarebbe esemplificare, benché non inopportuno, dato che molti i quali affettano familiarità con questi divoti dimenticano fenomeni recenti di intolleranza, di cui furono vittima, ad esempio, i primi impressionisti in Francia ed i macchiaioli in Italia, cui questo appellativo venne affibbiato per disdegno.

Il male è che si arte tutti si scarrano allegramente, armati di « buon senso », convinti che essa debba aprire all'imitazione della matina ed estrinsecarsi secondo certe norme scolastiche di disegno, di chiaroscuro ecc. E se si osa obiettare che la pittura di Giotto, osservata col lucignolo casalingo del buon senso, appaiono ineffabilmente impubli, che i disegni del Tintoretto sono la negazione categorica del disegno che nel spirito di Leonardo, del Correggio, di Rembrandt è stupendamente sorisa la teoria scientifica delle ombre, vi si risponde che si tratta di « altro perché la fama di questi maestri è ormai consacrata.

Con ciò io non voglio sostenere che nella mostra di Ca' Pesaro sfolgono vari nuovi prelati

di individualità prepotenti. Essa va considerata come un dispiegamento di impazienti energie giovanili, ornate - parla delle più ardite - verso il verbo del cubismo e del sintetismo se si eccitati il Martini, le cui opere esprimano un tentativo di fusione di queste tendenze al futurismo e offrono, inoltre, qualche saggio esposita. Vogliamo allarmarci, per il suono ostico di questi vocaboli che simboleggiano programmi non da ieri in discussione? Vogliamo che, mentre a Londra, a Parigi, a Roma, si è sentita l'opposizione di conoscere i nuovi vauzoli, soltanto a Venezia essi dobbiamo restare sconosciuti?

Non ci facciamo dominare dal timore di una eccessiva indulgenza. Quegli ideali e quegli artisti che fremono veramente di un'agitazione

Figure 5a-b. Lettera di Luigi Serra al quotidiano La Difesa, 22 maggio 1913. Venezia, Archivio Fondazione Bevilacqua La Masa, Ca' Pesaro

occupato della preparazione artistica di nove esposizioni, come veniva rilevato ad ogni inaugurazione dai giornali cittadini e italiani.[...]Queste varie considerazioni sembrano sufficienti al Consiglio di vigilanza per giustificare pienamente il suo operato; se, nonostante non gode più la fiducia della S.V. e dell'on. Giunta, esso rassegna fin d'ora le proprie dimissioni.²⁰

Le polemiche in realtà fecero bene alla mostra, sia dal punto di vista del numero di visitatori che delle vendite; si vendono anche i cataloghi nel giro di un paio di settimane, tanto che, come si è visto, si decide per una ristampa. Come sappiamo, l'anno successivo Arturo Martini e Gino Rossi concorrono per poter essere accettati alla Biennale, ma entrambi vengono rifiutati; partecipano invece Teodoro Wolf Ferrari e Vittorio Zecchin con opere in vetro. Martini e Rossi partecipano alla II mostra della Secessione romana nel 1914 e nel marzo del 1914 espongono all'Hotel Baglioni di Bologna, dove erano presenti anche Morandi e Licini.

Nel 1914 a Ca' Pesaro non si terrà la mostra dei giovani, il Sindaco Grimani, Presidente della Biennale, non autorizzò l'annuale esposizione di Ca' Pesaro. In reazione alla chiusura di Ca' Pesaro a seguito delle polemiche del 1913 e alla esclusione di Martini e Rossi alla Biennale, gli artisti espongono all'Hotel Excelsior al Lido di Venezia nel giugno del 1914 alla *Mostra dei rifiutati*, ospitata in una sala al piano terra dell'albergo; Martini disegna il manifesto, mentre la copertina del catalogo è di Guido Cadorin, che al Lido espone il trittico *Carne, carne, sempre carne*. La mostra, che solo idealmente si richiamava al *Salon des refusés*, vedeva la partecipazione di 22 artisti, di cui alcuni presenti alla mostra capesarina dell'anno precedente.²¹

Nel testo di presentazione degli artisti si chiariscono le ragioni dell'iniziativa, affermando il diritto di poter partecipare nell'ambito del confronto internazionale istituito dalla Esposizione dei Giardini, senza «furore iconoclasta contro i vecchi maestri che tengono oggi meritatamente il campo della Biennale veneziana» e «neppure la coscienza di offrire estrinsecazioni artistiche in cui si siano attuate appieno le nostre potenzialità spirituali»:

20 AIBLM, b. 1913, Minuta del Consiglio di vigilanza al Sindaco Grimani del 17 dicembre 1913.

21 Gli artisti presenti alla mostra dei 'rifiutati' all'Hotel Excelsior sono: Lulo de Blaas, Adolfo Callegari, Alessandro Callegari, Alessandro Canciani, Gianni Maineri, Gino Rossi, Bortolo Sacchi, Livia Tivoli, Aldo Voltolin, Vittorio Zecchin, Fabio Mauroner, Napoleone Martinuzzi, Guido Cadorin, Adriana Bisi Fabbri, Giuseppe Canali, Attilio Lasta, Rossi Veneto, Nino Springolo, Angelo Turri, Teodoro Wolf Ferrari, Vittorio Zanetti Tassis, Arturo Martini, Attilio Torresini. Cf. AIBLM, b. 1914, *Esposizione d'arte all'Excelsior Palace Hotel del 6 giugno 1914 di alcuni artisti rifiutati alla Biennale di Venezia*, foglio dattiloscritto; *Esposizione di artisti rifiutati 1914*.

E poiché la Giuria della XI esposizione ci ha respinti «quali pallidi ripetitori, che non sanno né ove volgersi né ove mirare», noi – pur rispecchiando indirizzi artistici diversi – abbiamo composto i nostri dissidi ideali in un affratellamento dignitoso per appellare avverso questo giudizio presso tutti coloro che con sereno e vigile animo s'interessano alle competizioni artistiche. Abbiamo a tal uopo raccolte in una sala dell'Excelsior – concessaci dalla Società dei Grandi Alberghi con squisita amabilità le opere reiette; e, a vie meglio lumeggiare l'ansiosa ed intensa nostra fatica di conquista, le abbiamo circondate di altre che segnano altri aspetti e altre aspirazioni. (Esposizione di artisti rifiutati 1914)

In tale «affratellamento dignitoso» in cui confluivano diverse tendenze, il nucleo di artisti più apprezzato dalla critica è sempre quello costituito da Rossi, Martini e Zecchin, che – si legge su *L'Adriatico* – «non è rappresentato dal quadro respintogli, ma da un gruppo d'opere che lo riaffermano degno, come già a Roma l'anno scorso, di essere considerato tra i giovani pittori italiani meglio arrivati ad accertare uno stile personale».²²

Luigi Serra scrive su *Emporium* una recensione alla mostra del 1914, nel quale chiarisce che quella del Lido:

Non è una esposizione di ribelli alla tradizione, come quelle famose dei *Salon des refusés*, poiché tendenze diverse vi sono rappresentate, dalle più conservatrici alle più audaci. Essa vuole essere soltanto una protesta documentata contro l'evidente ingiustizia di escludere dalle Internazionali veneziane giovani artisti che valgono non meno certo di molti altri scultori e pittori che sono stati liberamente invitati od accettati. Il risultato è tale da appagare il loro intento.²³

Damerini sulla *Gazzetta* si sofferma sull'opera di Martini, ma nota una mancanza di disciplina e compattezza nella mostra del Lido, che spera gli artisti «possano presto trovarla nell'orbita dell'Istituzione Bevilacqua La Masa»:

Su queste cose domina il grottesco policromo di A. Martini, *Una serenata di pierrot*. Che dirò? Se nell'arte contemporanea l'ultima produzione di Ensor [...] conta profondamente; dovrà contare un giorno questa scultura del Martini che per tanti versi la riproduce.²⁴

22 «L'Esposizione di alcuni rifiutati alla Biennale Veneziana». *L'Adriatico*, 21 giugno 1914.

23 Serra, Luigi (1914). «Mostra di rifiutati a Venezia». *Emporium*, 40(236), 15-6.

24 Damerini, Gino (1914). «L'arte e gli artisti. L'esposizione dei rifiutati al Lido». *Gazzetta di Venezia*, 21 giugno.

La guerra interrompe le attività, anche perché gran parte degli artisti 'di Ca' Pesaro' partono per il fronte: Boccioni, Moggioli, Garbari, Gino Rossi, Martini, Cavaglieri.

Il 1919 è l'anno del grande ritorno, Damerini scrive il suo celebre testo in catalogo in cui riassume le vicende di Ca' Pesaro dal 1908 al 1913; nello stesso anno Gino Rossi entra nella giuria di accettazione. Quest'ultima è composta da Damerini, Gino Rossi, Ercole Sibellato, Teodoro Wolf Ferrari e Vittorio Zecchin. Una piccola rivoluzione quindi è sopraggiunta nella giuria di accettazione. Ma la vicenda va concludendosi: nel 1920 i capesarini abbandonano Palazzo Pesaro per protesta contro l'esclusione di Casorati dalla Bevilacqua di quell'anno perché non veneziano; lui che aveva deciso di non esporre alla Biennale del 1920 «perché - scriveva a Barbantini - preferisco la compagnia dei pochi che non esporranno alla confusa comunanza dei troppi che esporranno».

In questa lettera l'artista ci fornisce qualche altro elemento per ricostruire la mostra del 1913:

Vuoi concedermi tu una delle silenziose salette di Ca' Pesaro per la prossima Esposizione? [...] Avendo però quadri piuttosto grandi avrei bisogno della sala (la seconda) al piano terreno da me già occupata nel 1913, o di quella corrispondente al piano superiore guardante il Canal Grande (mi pare che nel 13 avesse il N. IV [VI]). Ti faccio così senza troppi preamboli, questa richiesta, spinto dalla vecchia e buona amicizia che ci lega [...]. Stai sicuro che farai una cosa proprio seria (mi vanto?) tanto da far dimenticare la vuota ed inutile esposizione da me fatta nel '13. Ti pregherei di rispondermi subito poiché io possa fin d'ora fare con entusiasmo i molti preparativi. Verrei io stesso ad allestire la sala e vi metterei - puoi immaginarlo - tutto l'amore.

Come sappiamo, il gruppo storico dei capesarini nel 1920 esporrà in un'altra sede, in una mostra di dissidenti presso la Galleria Geri-Boralevi, in piazza San Marco (ordinata da Felice Casorati, Gino Damerini, Luigi Scopinich, Pio Semeghini) concludendo di fatto la 'grande stagione di Ca' Pesaro'. La mostra, che rimane aperta un mese, dal 15 luglio al 15 agosto, ospitava una personale di Casorati, e vi esponevano, tra gli altri, Guido Balsamo Stella, Emilio Notte, con un importante nucleo di opere, Gino Rossi, Luigi Scopinich, Pio Semeghini, Ercole Sibellato, Teodoro Wolf Ferrari, Arturo Martini, Federico Cusin, Achille Funi, Vittorio Zecchin e Alis Levi (Alice Alhaique Vivante) e Gabriella Orefice.

Nel 1921 muore il conte Filippo Nani Mocenigo, Presidente dell'opera Bevilacqua La Masa fin dalla sua istituzione. Qualche anno più tardi, nel 1926, Gino Rossi veniva ricoverato in manicomio, mentre due suoi quadri venivano esposti per la prima volta alla Biennale di Venezia.

I 'giorni d'oro' delle audacie, dei sodalizi e delle irrequietezze giovanili erano lontani; nello stesso anno Arturo Martini scriveva da Anticoli Corrado una breve lettera a Barbantini ricordando quei «giorni di primavera» a Palazzo Pesaro:

Caro Barbantini,

il mio dolore era precisamente quello di essere dimenticato da Voi e da Palazzo Pesaro, dove ho i ricordi più cari della mia vita d'artista. Come rimpiango le lotte e le botte di quei bei giorni di primavera! Ora non ho più illusioni e ho la tremenda malinconia di aver svelato tante verità e misteri che allora mi rendevano magnificamente irrequieto.

Bibliografia

- Alessandri, Chiara; Romanelli, Giandomenico, Scotton, Flavia (a cura di) (1987). *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920 = catalogo della mostra* (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, 1987-88; Trento, Museo Provinciale d'Arte, Sezione Contemporanea, Palazzo delle Albere, 1988). Milano: Mazzotta.
- Barbero, Luca Massimo (1999). *Cent'anni di collettive*. Venezia: Cicero.
- Del Puppo, Alessandro (1999). «Una difficile eredità. Le esposizioni del terzo decennio». Barbero, Luca Massimo (a cura di), *Emblemi d'arte. Da Bocconi a Tancredi. Cent'anni della Fondazione Bevilacqua La Masa 1899-1999 = catalogo della mostra* (Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa). Venezia: Elemond.
- Di Martino, Enzo (1994). *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti*. Venezia: Marsilio.
- Esposizione di artisti rifiutati (1914). *Esposizione di alcuni artisti rifiutati alla Biennale di Venezia = catalogo della mostra* (Lido di Venezia, giugno 1914). Venezia: Jacobi.
- Esposizione di Palazzo Pesaro (1913). *Catalogo dell'Esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia l'anno 1913*. Venezia: Istituto Veneto di Arti Grafiche.
- Perooco, Guido (1972). *Origini dell'arte moderna a Venezia 1908-1920*. Treviso: Canova.
- Salvagnini, Sileno (2008). «L'Accademia di Belle Arti di Venezia da Riccardo Selvatico a Emilio Vedova (1895-1975)». *Il Novecento*, vol. 2. Milano: Electa, 635. La pittura nel Veneto.



Figura 1. Gino Rossi, *Paesaggio asolano (Monfumo)*. 1912. Olio su tela, 71 × 59,5 cm.
Treviso, Musei Civici

Gli artisti di Ca' Pesaro

L'Esposizione d'arte del 1913

a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari

«Colla speranza di combattere insieme a Ca' Pesaro più aspre battaglie»

Gino Rossi alla collettiva
della Bevilacqua La Masa del 1913

Pierpaolo Luderin

Abstract This contribution analyses Gino Rossi's poetics, from his training to later developments, before and after the famous exhibition held at Ca' Pesaro palace in 1913. It shows the artist's international taste and the originality of his choices (also through his relationships with lesser-known names and events), as well as the relevance that that special year and exhibition had on his artistic career. This essay also suggests a reconstruction of which works of art were actually exhibited on that occasion.

Keywords Gino Rossi. Ca' Pesaro. 1913. Charles Cottet. Biennale di Venezia. Paris.

L'augurio combattivo¹ che Gino Rossi formula a conclusione della mostra del 1913 ha forse anche e soprattutto un valore scaramantico, dopo le polemiche infuocate esplose intorno a quella che sarà l'ultima esposizione di Ca' Pesaro prima della guerra. È infatti proprio lui, con Arturo Martini, Ubaldo Oppi e naturalmente Nino Barbantini, uno dei bersagli principali della «bufera»² abbattutasi sulla collettiva della Bevilacqua La Masa di quell'anno da parte della stampa, del Consiglio Comunale, dello stesso Fradeletto, segretario della Biennale, e di tutti i benpensanti dell'arte che accusavano i giovani capesarini di «storture» e «grullerie» (Di Martino 1994, 28-32), quel Gino Rossi che «più degli altri ha avuto chiara l'idea di un'avanguardia attuata dai giovani» (Perocco 1987, 32). Se la critica più retriva stroncava la mostra del '13 vedendovi solamente delle «visioni

1 Biglietto postale del 2 ottobre 1913 di Gino Rossi a Nino Barbantini in Perocco 1972, 138. Significativo anche il celebre passaggio della lettera a Barbantini del 15 giugno 1923 in cui Rossi, a dieci anni dalla mostra della Bevilacqua La Masa del 1913, rivendica ancora una volta l'originalità del proprio percorso artistico: «il nostro [...] torto è quello di sentire da uomini moderni (Per questo siamo isolati, sentinelle avanzate, aristocratici)» (in Rossi Bortolato 1974, 103).

2 Barbantini, Nino (1943). «1913. Bufera a Ca' Farsetti». *Il Gazzettino*, 27 febbraio.

Storie dell'arte contemporanea 1

DOI 10.14277/6969-197-3/SAC-1-2

ISBN [ebook] 978-88-6969-197-3 | ISBN [print] 978-88-6969-198-0

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

affatto indeterminate e talvolta anche disgustose»,³ Boccioni invece ne riscontrava «un'eco grandissima a Milano tra i giovani».⁴

Già nel 1912, in una lettera a Barbantini, Rossi scriveva:

Sono anch'io convinto che queste battaglie non siano state inutili e che il numero di coloro che ritengono insopportabile lo stato attuale di cose aumenterà sempre. L'ideale sarebbe di coordinare tutto il movimento giovanile italiano, di raccogliere tante belle forze diverse, tante energie che noi ignoriamo ancora, altrimenti la nostra opera rimarrà limitata, e non riusciremo mai a svecchiare l'ambiente italiano.⁵

In quel 1913 Gino Rossi è un giovane uomo di ventinove anni, intraprendente, determinato, «un vero moschettiere, sempre pronto a combattere per le cause dell'arte», capace di unire a «una fervida dialettica il fuoco delle convinzioni profonde» (Marchiori 1958),⁶ già in possesso di una solida formazione artistica e culturale coltivata con letture, viaggi, visite a musei, mostre, gallerie e che ha raggiunto una propria maturità espressiva - come attestano le undici opere in mostra a Palazzo Pesaro - elaborata fuori dalle accademie, sostanzialmente da autodidatta, ma al di là anche dei confini stretti di scuole e movimenti, al contatto diretto con opere e artisti diversi, grazie a una notevole curiosità e a un desiderio profondo di conoscenza e di novità.

Fin dalla giovinezza Luigino ha sviluppato uno spirito insofferente alle pedanterie scolastiche (a quattordici anni infatti abbandona il Liceo Foscarini di Venezia), un'avversione derivata forse dalla disciplina ferrea subita al collegio degli Scolopi frequentato a Badia Fiesolana, probabilmente su suggerimento del conte di Bardi, amico del padre. Il conte peraltro possedeva a Ca' Vendramin Calergi una vasta collezione di arte orientale (solo in parte confluita poi al Museo orientale di Venezia), molto ben conosciuta dal giovanissimo Luigino, che proprio in questo contesto aveva maturato un'autentica passione per l'arte esotica. D'altronde, nel 1912, in una dichiarazione contenuta nel catalogo dell'*Esposizione Nazionale Giovanile di Belle Arti* di Napoli, cui aveva partecipato insieme alla moglie pittrice Bice Levi Minzi, aveva rivendicato con orgoglio: «non abbiamo frequentato alcuna scuola, nutrendo per essa antipatia sincera e ritenendola anzi addirittura dannosa. Abbiamo studiato i primitivi, egi-

3 Romanello, Ettore (1913). «Arte ed artisti. La Mostra di Palazzo Pesaro». *L'Adriatico*, 18 maggio.

4 Lettera di Boccioni a Barbantini in Perocco 1965, 113.

5 Lettera senza data ma attribuita al 1912, da Perocco 1972, 135.

6 La definizione di Rossi come «moschettiere» è derivata a Marchiori da una testimonianza - che egli riporta - di Semeghini.

ziani, assiri, dai persiani ai bizantini» (Esposizione Nazionale Giovanile 1912, 56).⁷

Il che corrisponde solo in parte al vero. Infatti, forse anche suggestionato dall'esperienza del nonno, conoscitore ed esperto d'arte, ma in totale autonomia, frequenta, dai primi del Novecento, a San Barnaba, l'atelier del pittore russo Vladimir Scherezckewskij - già presente alla Biennale e del tutto estraneo alla tradizione veneziana - dal quale apprende a dipingere. L'«antipatia» per le scuole, così come la «diffidenza verso i gruppi costituiti» (Perocco 1972, 127) rimarranno comunque una costante, pagata a caro prezzo, della personalità di Rossi lungo tutto l'arco dell'esistenza, come da lui stesso testimoniato: «Io mi trovo in guerra dal giorno che ho incominciato a far pittura, e di questa guerra sono disposto a subir tutte le conseguenze».⁸ Una guerra in cui egli finisce per identificare, come osserva Perocco, «il problema morale col problema estetico» (Perocco 1972, 127).

In questi anni ha senza alcun dubbio visitato le Esposizioni Internazionali dei Giardini dove ha potuto confrontarsi con alcuni interpreti di quella pittura internazionale moderna che proponeva accanto a qualche personalità dirompente come Ensor (presente con undici incisioni alla Biennale del 1901 e con due dipinti a quella del 1903), altri autori in cui si potevano ritrovare echi e tendenze di quanto si andava delineando nel panorama artistico contemporaneo. Tra costoro alcuni nomi come quello di Max Liebermann che esponeva soggetti di ispirazione fiamminga e olandese, quello del catalano Hermen Anglada y Camarasa (dai «toni acidi e artificiali» Lamberti 1995, 44) di cui Rossi frequenterà l'atelier a Parigi. Alle diverse biennali di quegli anni erano inoltre presenti alcuni pittori francesi, fautori di una certa modernità e cantori della vita e del paesaggio bretone come Lucien Simon, Léon Lhermitte, Jean-François Raffaëlli, Pascal Dagnan Bouveret e altri,⁹ tra i quali, soprattutto, Charles Cottet. Il ruolo esercitato dalla figura e dall'opera di Cottet nella scelta del giovane Rossi di spostarsi da Parigi in Bretagna risulta, a nostro parere, fondamentale.¹⁰ Ricordiamo che l'artista francese ha partecipato a tutte le Biennali dal 1897 al 1910 (in questa edizione con 12 acqueforti) e poi ancora negli anni Venti e Trenta. Pittore assai affermato in ambito internazionale (aveva partecipato regolarmente ai *Salons* della *Nationale* e della

7 Rossi peraltro aveva attivamente partecipato con Teodoro Wolf-Ferrari, Oreste Licudis e Arturo Martini, con la supervisione di Gino Damerini al sottocomitato veneto, con sede a Ca' Pesaro, per l'organizzazione dell'Esposizione stessa.

8 Lettera di Rossi a Barbantini, in Barbantini 1946, 24, ora in Barbantini 1953.

9 Ad esempio Robert Brough, Peter Severin Kröyer, Henry Royer, Eugène Vail o André Dauchez, anch'essi presenti alle biennali veneziane con temi bretoni.

10 Infatti, nel periodo di soggiorno di Rossi in Bretagna, Cottet era spesso presente nella regione.

Société Nouvelle, alla Secessione di Monaco, nonché ad alcune Secessioni di Vienna e di Berlino) era ormai considerato, accanto a Gauguin e ai Nabis - con i quali ultimi era in profonda amicizia¹¹ - uno dei principali e più originali interpreti del paesaggio, del folklore, della gente e in particolare dei pescatori bretoni. Peraltro, durante i suoi soggiorni veneziani, egli era rimasto colpito dai volti e dagli scialli delle donne di Burano, che aveva dipinto come quelli delle donne bretoni, forse perché entrambi espressione dello stesso 'Paese del mare'.¹² Alla Biennale del 1903 l'artista francese aveva presentato un suo grande telero, dal titolo *La processione di S. Giovanni in Bretagna* (verosimilmente a Plougastel-Daoulaz), poi acquistato dal Municipio di Venezia per la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pesaro. Sempre in quel 1903 egli era stato a Venezia, anche come membro della Giuria di accettazione della Biennale (cf. Luderin 2000, 51). L'incontro di Rossi con Cottet e la sua opera potrebbe essere avvenuto già a quella data o magari successivamente. Va ricordato infatti che lo stesso 'Maestro' sarà presente alla Biennale del 1905 con quattro dipinti (tra cui quel *Pescatori fuggenti l'uragano* del 1903 acquistato dal Museo Revoltella di Trieste¹³) e sarà di nuovo in viaggio a Venezia nel 1906.

È quindi molto probabile che il giovane pittore veneziano, alla ricerca di una via artistica personale, rimanesse impressionato in modo significativo dagli artisti che incarnavano quella modernità internazionale che si poteva incontrare alle Biennali veneziane e a Ca' Pesaro, tra cui appunto Anglada e Cottet. Se il primo rappresentava la sintesi delle tendenze in voga nella capitale parigina, l'altro condensava la ricerca di quell'altrove che aveva conquistato il giovane Luigino a contatto con le collezioni d'arte orientale del conte di Bardi. Quel che è molto probabile, a nostro avviso, è il fatto che l'arte di Cottet, e in particolare *La processione di S. Giovanni in Bretagna* (fig. 2), deve aver giocato un ruolo non da poco nelle dinamiche che hanno poi condotto Gino Rossi in Bretagna, non tanto a Pont-Aven, ma proprio in quei luoghi come Douarnenez o Menez-Hom, nella penisola di Crozon, cari a Cottet (e non solo, certo), luoghi peraltro dove l'artista francese soggiognerà anche negli anni 1906-07 e 1910-11. Non è un caso quindi che il pittore veneziano riproponga nella sua opera, in modi e forme personali e più nuovi, quasi una vera e propria citazione di quel dipinto in un olio su cartone¹⁴ pres-

11 Vedi in proposito il quadro di F. Vallotton, *I cinque pittori* del Museo di Winterthur, in cui Cottet figura al centro della composizione, circondato da Vuillard, Roussel, Bonnard e lo stesso Vallotton.

12 *Nel paese del mare* è infatti anche il titolo di un ciclo pittorico di Cottet presentato alla Biennale del 1899, ora al Museo Bottacin di Padova.

13 Cf. Luderin 1995, 182.

14 Forse Barbantini aveva colto la rilevanza dell'opera, esponendola alla XXIV Biennale di Venezia del 1948 (col nr. 2 in catalogo), così come faranno Bucarelli e Carandente nel 1956 in occasione della mostra alla GNAM di Roma.



Figura 2. Charles Cottet, *La processione di S. Giovanni in Bretagna*. 1900 ca. Olio su tela, 267 × 363 cm. Ca' Pesaro – Galleria Internazionale d'Arte Moderna. Foto: C. Franzini.
© Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia

soché omonimo, *Processione* (fig. 3), databile tra il 1908 e il 1910. Identica infatti risulta in entrambi la struttura compositiva con la chiesa al centro sullo sfondo, la sfilata delle figure in primo piano e le due aree verdi intorno all'edificio sacro. Senza dubbio il quadro di Rossi appare maggiormente mosso e sintetico rispetto a quello del pittore francese, ma la memoria di questi è davvero innegabile. Memoria ancora presente in un altro dipinto, *Paesaggio nordico con barche a vela* (cf. Menegazzi 1984, 48), un olio su cartone di 36 × 49 cm (Verona, Galleria d'arte moderna, collezione Fondazione Domus), che sembra richiamare, ancora in forme più mosse e animate, i porti bretoni dipinti da Cottet, come è possibile vedere in *Port de Bretagne* della Marie d'Evian-les-Bains o in alcune incisioni, quali *Barche nel porto* del Museo di Ca' Pesaro. Ma il ricordo di Cottet sembra spingersi anche oltre, ad esempio in quel tema della 'mestizia' tante volte trattato dal 'Maestro' e presente nell'omonimo quadro di Rossi del '10 (collezione privata), così come nel più tardo *La famiglia del vecchio pescatore* (collezione privata), che pare riecheggiare il trittico di Cottet dal titolo *Nel paese del mare*, al di là delle soluzioni formali più marcatamente espressionistiche scelte da Rossi rispetto a quelle di segno maggiormente simbolista dell'artista francese.

Desideroso dunque di confrontarsi direttamente con quanto si andava facendo e discutendo nella 'capitale delle arti', nel 1906 o al massimo nel 1907, Rossi intraprende il primo viaggio a Parigi, e lì, come abbiamo detto, frequenta la Scuola libera di pittura di Anglada Camarasa, forse conosciuto alla Biennale del 1905, dove l'artista catalano aveva ottenuto una personale con dieci dipinti. In quell'occasione la Provincia di Venezia aveva donato alla galleria di Ca' Pesaro il quadro *Cavallo e gallo*, dal cromatismo acceso, ricco di impasti materici. Forse era maturato proprio in quel contesto quel suo «innamoramento» per il 'Maestro' di cui parlerà l'amico Arturo Martini.¹⁵ Anglada, nel cui atelier confluivano, anche per la liberalità del suo insegnamento, molti giovani artisti non solo europei, ma pure nord e sudamericani, interpretava una pittura postimpressionista di «spiccata e audace novità», come confermava Pica (1905, 9-13), capace di declinare con originalità e con scioltezza le diverse tendenze presenti nei *salons* parigini, ma anche quelle prossime alle secessioni tedesche e viennesi, fino a memorie di scene notturne alla Degas e alla Toulouse-Lautrec e persino a suggestioni *fauves*. Rossi pare in particolare attratto dalla sua coloristica, soprattutto dai verdi e dagli azzurri che, pur rielaborati in modi personali, gli rimarranno a lungo ben impressi.¹⁶ Del resto lo stesso maestro, celebre soprattutto per alcune scene eleganti e di ambito

15 «Ha visto Anglada, innamorato» afferma Martini (1997, 160) a proposito dell'amico.

16 Al riguardo Barbantini (1943, 8) scrive che la frequentazione di Anglada fu «l'unico passo falso della sua vita d'artista, [...] di quell'insegnamento gli restò solo il gusto transitorio per leggiadrie disegnative e per fatue colorazioni tenere; più duraturo invece il troppo amore per il turchino, come appare in molti dipinti del primo periodo».

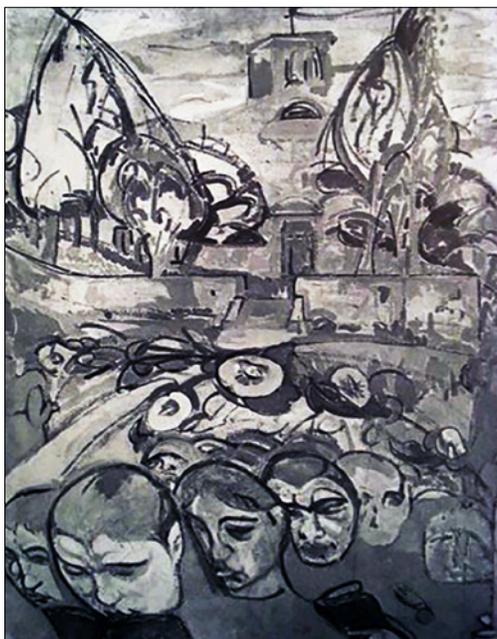


Figura 3. Gino Rossi, *Processione*.
1908-10. Olio su cartone, 71 × 54 cm.
Collezione privata

Belle Epoque, non disdegnava dipingere dei paesaggi ricchi di interesse, come ad esempio quel piccolo, delicato *Costa di Bretagna*, un olio su tela di 37,5 × 52 cm del 1904 (Fundación 'La Caixa', Palma de Mallorca) che l'allievo veneziano aveva forse potuto vedere. L'ammirazione di Rossi per il pittore catalano è d'altronde dimostrata anche dal fatto che, ancora agli inizi del 1912, egli proporrà, come vedremo oltre, il nome di Anglada Camarasa come membro della giuria della Biennale.

A Parigi il giovane pittore non si fa prendere dalla vita della *Ville Lumière* con le sue molteplici attrazioni, ma invece visita quotidianamente i musei: oltre al Louvre, i musei di Cluny, il Guimet, lo Jacquemart-André, riempiendo, come egli stesso scriverà a Barbantini nel 1922, interi quaderni con studi, interpretazioni di fiori, insetti, alberi e uccelli tratti da maioliche e ceramiche persiane, giapponesi, cinesi e italiane, aggiungendo poi che «la stessa colorazione e modo di descrivere il paesaggio risente di questi studi» (in Rossi Bortolato 1974, 94).

Da artista, tuttavia, non può sfuggirgli il confronto anche con quanto di contemporaneo si andava muovendo e dibattendo in quegli animati anni nella capitale francese, in particolare nei due *Salons* d'avanguardia, il *Salon d'Automne* e il *Salon des Indépendants*. Il *Salon d'Automne* del 1906, aveva consacrato - con una retrospettiva nutrita di ben 227 opere - l'opera e

la figura di Gauguin. In quel panorama parigino, negli anni 1906-07, egli ha avuto senz'altro modo di confrontarsi anche con quegli artisti che più si erano accostati al 'Maestro', da Charles Filiger e altri artisti che gravitavano attorno alla 'Scuola di Pont-Aven', a Emile Bernard, il teorico del sintetismo, ai Nabis - Paul Sérusier in testa -, ai Fauves (ricordiamo che dal 1905 Matisse aveva cominciato a preferire ai tasselli di Signac la sintesi gauguiniana). A questo proposito vale la pena accennare all'appropriazione del termine che ne farà Gino Rossi anni dopo, parlando dell'Esposizione del 1913, quando, in modo scherzoso, scriverà al giornale *Camicia nera*: «gli Istituti di educazione mandavano i loro marmocchi a squadre, accompagnati dai prefetti, a vedere le belve, 'les fauves'!». ¹⁷ Con tale affermazione dunque, seppur con ironia, egli sembra riconoscersi nelle loro ricerche.

Secondo Maria Grazia Messina, il fascino esercitato dalla sintesi decorativa di linea e colore nelle opere di Gauguin, Sérusier, Denis e 'confratelli' sarebbe forse responsabile, a questo stadio della sua formazione, della «disattenzione» (Messina 1998, 13) per Cézanne, celebrato al *Salon d'Automne* del 1907. Sicuramente, però, Rossi non trascura quello che è per molti un altro 'mito' dell'arte nuova, ossia Van Gogh. Sempre nel *Salon d'Automne* del 1907 fra i Fauves era emerso Maurice de Vlaminck, del quale la *Gazette des Beaux Arts* doveva riconoscere «la barbara brutalità con cui il pittore sa condensare i tratti essenziali di un paesaggio» (Peraté 1907, 402). La pittura di Vlaminck, anch'egli autodidatta e alfiere di un'arte libera e indipendente, poteva comunque costituire con Matisse e i Fauves un interessante punto di confronto per il giovane artista veneziano. Di pari passo con quanto avevano fatto Gauguin e i Nabis e con gli orientamenti di Matisse, Derain, Modigliani e Picasso, Rossi - come abbiamo visto - rivolge il suo interesse alle arti primitive, esotiche, nonché a quelle medievali e ai soggetti popolari, presenti nell'ambito nordico e fiammingo. Egli così decide di compiere un viaggio nei Paesi Bassi che tocca - come documentato da Flavia Scotton - Bruges, Rocheford, la Zelanda. È da dire comunque che già sin d'ora, forse, come certamente avverrà nel seguito della sua attività artistica, il pittore rivolge la sua attenzione con grande interesse e curiosità ai movimenti, agli artisti e alle opere che si dispiegano nel panorama europeo contemporaneo - e non solo - ma pare guardarvi essenzialmente con 'gli occhi di Parigi', quel filtro e quel crogiuolo attraverso il quale passano prima o poi tutte o quasi le esperienze maggiormente significative del tempo, in ciò facilitato anche dalla padronanza linguistica e dall'immersione culturale vissuta.

¹⁷ Rossi, Gino (1924). «V Mostra d'Arte Trevigiana. Millegusti». *Camicia Nera*, 30 ottobre. L'articolo di Rossi è una «lettera aperta» in risposta all'articolo di G. Comisso, comparso nello stesso periodico esattamente venti giorni prima, in cui lo scrittore giudicava molto negativamente la «rivoluzione» artistica testimoniata dalle ultime opere di Rossi. Sulla *querelle* Comisso-Rossi si veda Urettini 1985, 120-30, nonché Simi 1989, 103-6.

Nell'estate del 1907, secondo la testimonianza di Pio Semeghini, con il quale avrà una lunga amicizia, pur se le reciproche strade saranno diverse, avviene a Parigi un altro incontro importante, quello con lo scultore Medardo Rosso, ammirato da Rossi anche per la sua più volte sostenuta e necessaria integrazione tra le arti e per le aperture nei confronti dei giovani. Al ritorno da questi primi 'viaggi di studio', Rossi si presenta alla prima mostra di Ca' Pesaro organizzata da Nino Barbantini il 26 luglio 1908 con due opere *Gladi* e *Donne di Parigi* «che vengono accettate ed esposte ma non vengono notate» (Scotton 1987, 182). Incoraggiato tuttavia da questa prima esperienza, l'artista si ripropone a Ca' Pesaro l'anno successivo, nel 1909, con cinque opere che vengono tutte accettate.

La critica, con Marco Landonio e Gino Damerini, questa volta dà conto delle sue opere, parlando di «un non comune ardimento» e di «una franca voglia di impressionare». ¹⁸ Ma Gino Rossi, dopo aver notificato le opere, e affidato la consegna delle stesse all'amico Ernesto Dal Gian, è ripartito per la Francia, con direzione la Bretagna, quella regione già prescelta da Gauguin e dalla sua 'scuola', meta peraltro ormai da tempo di moltissimi artisti americani, inglesi, scandinavi, francesi (tra cui appunto anche Cottet), inseguita come una terra ancora 'vergine', di una bellezza incontaminata e a volte selvaggia, dai costumi semplici, autentici e primordiali. Per questi e tanti altri motivi quella con Gauguin è probabilmente per Gino Rossi una sorta di affinità elettiva. È da Pont l'Abbé (nel Finistère) ¹⁹ che invia la sua prima lettera a Barbantini, dando inizio a quell'amicizia che - magari a distanza - avrà fine solo con la malattia mentale dell'artista. In Bretagna probabilmente esegue alcuni piccoli oli su cartone che in gran parte non esporrà mai durante la vita, preferendo invece fissare nella memoria tanti angoli paesaggistici su cui ritornare al rientro in Italia.

Nel 1910 ²⁰ Rossi torna a Venezia, stabilendosi a Burano, dove cerca in qualche modo di dar vita ad una sorta di cenacolo artistico con la moglie e gli amici Umberto Moggioli e Luigi Scopinich, a cui si aggiungeranno saltuariamente Arturo Martini e Arturo Malossi. Non appare secondaria al riguardo la sottolineatura che Nico Stringa assegna a tale data, parlando di una sorta di primogenitura del pittore nel 'trasferire' nell'isola venezia-

18 Le recensioni di Landonio e di Damerini, figurano rispettivamente in *L'Adriatico* del 7 novembre 1909 e in *Gazzetta di Venezia* dell'8 novembre 1909.

19 In un altro momento è a Guilvinec, sulla costa, vicino a Pont l'Abbé, che il pittore risulta essersi stabilito. Cf. Stringa 2009, 390.

20 Da una scheda d'archivio, risulta che la madre di Rossi, Teresa Vianello, ritira da Ca' Pesaro il 14 febbraio 1910 le cinque opere presentate dal figlio alla collettiva del 1909 (cf. Di Martino 1994, 21-2). Il che probabilmente sta a significare che il pittore, a quella data, era ancora in Francia.

na aspetti e caratteri della mitica Bretagna.²¹ Una Burano che, come saprà «pitturare» più tardi Barbantini,²² per la calma e la pace dell'ambiente naturale, per il lato festoso delle processioni, per «gli occhi arrossati e la pelle cotta dal vento» (Barbantini 1922, 18) dei pescatori, come per l'isolamento, l'attaccamento alle tradizioni, la durezza delle condizioni di vita vissuta con dignità sembra appunto ricreare al meglio quella ricerca del primitivo e dell'altrove che Rossi insegue nella sua arte come nella vita.

Nella primavera del '10 il pittore presenta a Ca' Pesaro tre opere che colpiscono profondamente Barbantini. Si tratta di: *Ragazza in turchino* (meglio nota come *La fanciulla del fiore*), *Il muto* e *Case*.²³ Nella *Fanciulla del fiore*, che presenterà al *Salon d'Automne* del 1912 col titolo *Jeune fille de Bretagne* nonché alla *II Esposizione della Secessione* romana del 1914 e che egli stesso definirà la sua «poesia più bella forse» (cit. in Perocco 1958, 105-6), l'artista condensa «con l'efficacia di un manifesto programmatico l'avvenuta assimilazione, in uno stile personale, dell'eredità di Gauguin e di Van Gogh» (Scotton 1987, 183-4), come pure dei Nabis (Stringa e Messina vi vedono la memoria di Sérusier) e anche, a nostro avviso, di Redon.²⁴ Si prendano ad esempio alcuni ritratti di quest'ultimo come quello del figlio Arī (1897) dell'Art Institute di Chicago, un pastello su cartone, giocato su un accostamento di toni azzurri, verdi e rosa di un'intensità spirituale analoga a quella del quadro di Rossi, o anche il *Ritratto di Violette Heymann* (1909), ancora un pastello del Cleveland Museum of Art. Significativo tuttavia sembra pure l'accento di Juti Ravenna, giovane estimatore e in amicizia con Rossi, là dove scrive che *La fanciulla del fiore* «ricorda le mistiche figurazioni di Charles Cottet» (Ravenna 1969, 57), quasi a confermare ancora una volta l'ascendente esercitato dall'artista francese.

Sempre nel '10 Rossi stringe amicizia con Arturo Martini, rientrato da una lunga permanenza a Monaco di Baviera. L'anno dopo inizia a frequentare all'osteria della Colonna il gruppo giovanile trevigiano dove sono

21 Afferma Stringa (2006b, 66-7): «Gino Rossi è stato effettivamente il primo pittore del gruppo capesarino - e il primo tra i veneziani - ad abitare a Burano e ad aprire la strada a tutte le successive soste da parte dei pittori 'lagunari', ciò che, «ha anche conseguenze più vaste, perché permette di stabilire il raggio di influenza che il particolare 'sintetismo' di Rossi avrà sulla pittura dei suoi amici».

22 Secondo il termine impiegato da Rossi stesso in una lettera datata 11 aprile 1922 (in Barbantini 1946, 26).

23 Barbantini scriverà nel '46: «I fasti di Ca' Pesaro non ebbero inizio che nel '10 quando ci raggiunsero due tele, *Il muto* e *La fanciulla del fiore* che a me e a pochi amici cogli occhi aperti parvero bellissime, e le levavamo ai sette cieli» (1946, 23).

24 Redon peraltro, ormai riconosciuto come 'maestro' e amico da artisti e letterati, era presente al *Salon d'Automne* del 1906 con sei opere e a quello del 1907 con tre. Inoltre Rossi aveva forse potuto seguire l'esposizione di opere di Redon da Durand Ruel nel 1906 o la vendita Odilon Redon all'Hotel Drouot nel 1907.

presenti oltre a Martini e alla Levi-Minzi, Guido Cacciapuoti, Bepi Fabiano, Arturo Malossi, Ascanio Pavan, Aldo Voltolin, le sorelle Anna Maria e Tina Tommasini (cf. Baldin, Bianchi, Manzato 2001). Dall'aprile al settembre del 1911 ha quasi una sala personale a Ca' Pesaro con dieci opere di soggetto bretone e buranese, tra le quali spiccano *La buona pesca* e *Mestizia*. Anche in questo caso tuttavia, come nelle mostre precedenti, all'apprezzamento della critica non corrisponde un successo di vendite. Tra settembre e ottobre di quell'anno, in vista dell'organizzazione dell'Esposizione giovanile napoletana, escono sulla *Gazzetta di Venezia* alcuni articoli, probabilmente ispirati da Gino Damerini, in cui i giovani artisti del gruppo capesarino si dicono «convinti essere ormai maturo il tempo per muovere battaglie contro tutte le abilità arrivistiche ed il ciarpame dei mezzucci ufficiali volgari e convenzionali [...] e convinti di poter e di voler dare un alito di giovinezza innovatrice all'ambiente veneto».²⁵

Agli inizi del '12, insieme a Martini e altri artisti (in pratica la sezione trevigiana come sopraindicata) Gino invia ai giornali un comunicato, raccomandando una giuria della Biennale di livello autenticamente internazionale composta da Anglada, Rodin, Klimt, Mestrovic e Previati. La giuria eletta dagli artisti risulta invece «sconfortante». In seguito a ciò Rossi e Martini, in un ulteriore comunicato sulla *Gazzetta di Venezia*, decidono «di non inviare le loro opere» all'esame di una Giuria «insufficiente e manchevole» (cit. in Stringa 1998a, 62): una presa di posizione che costerà cara ad entrambi e che si tradurrà in una lunga esclusione dall'esposizione dei Giardini.

Il pittore comincia in questo periodo a spostarsi da Burano nell'entroterra trevigiano prediligendo ora i paesi dell'asolano, le colline ondulate ricche di vegetazione, dove esegue una serie di dipinti, alcuni dei quali poi porterà con sé in Francia al *Salon d'Automne*. Sempre in quest'anno compie un altro viaggio a Parigi in compagnia della moglie e di Arturo Martini, spingendosi poi nuovamente in Bretagna. Grazie probabilmente alla mediazione di Medardo Rosso insieme con Martini e la moglie in ottobre partecipa al *Salon d'Automne* con otto dipinti: *Pescatori a Burano*, *Fanciulla del fiore*, *Sulla collina*, *Descrizione*, *Luomo dal berretto*, *Case a Burano*, *Studio a Venezia* e *Vecchio pescatore*. Al *Salon* è presente un folto gruppo di artisti italiani: de Chirico, Modigliani, Andreotti, Bugatti... (Coret 2003, vol. 1). Questa volta inconsapevolmente anche Rossi si trova coinvolto nella polemica che infiamma la stampa francese per l'«eccessiva» presenza di artisti d'avanguardia stranieri (cosa in realtà statisticamente non veritiera) alle manifestazioni artistiche nazionali.²⁶ Polemica a chiaro

25 «Per l'Esposizione giovanile nazionale di Napoli». *Gazzetta di Venezia*, 25 settembre 1911. Altri articoli in proposito usciranno il 10 e il 17 ottobre.

26 Il *Salon d'Automne* in quell'anno era stato infatti accusato di essere un *repaire* di artisti d'avanguardia stranieri, cf. Joyeux-Prunel 2007.

sfondo conservatore e nazionalista, celata dietro la preoccupazione di uno stravolgimento della tradizione dell'arte francese.

Durante il soggiorno parigino inoltre scoppia la crisi coniugale con la moglie, che lo abbandona per lo scultore, amico di entrambi, Oreste Licudis. Al ritorno da Parigi, «schiantato» da questa terribile separazione, secondo la testimonianza degli amici (Comisso 1949, 35), si stabilisce per qualche tempo a Burano; lì incontra Giovanna Bieletto che per molti anni gli sarà compagna.

Alla «bufera» capesarina del 1913 il pittore giunge dunque in qualche modo già temprato da una lunga serie di difficoltà anche personali, di contrasti e polemiche, ma anche avendo maturato delle profonde convinzioni e delle esperienze notevoli, confermandosi sempre aperto a rivedere e ridiscutere la propria strada artistica. Appare significativo al riguardo il biglietto postale citato all'inizio, da lui indirizzato a Barbantini subito dopo la mostra, in cui lo ringrazia «affettuosamente per il modo come ha aiutato i nostri sforzi» (Perocco 1972, 136). Al clamore suscitato dall'esposizione, però, non corrisponde altrettanta attenzione da parte della critica. Gino Damerini, tuttavia, giudica in modo assai positivo la 'personale' di Rossi, sostenendo che egli

dimostra [...] un temperamento di eccezione [...] profondo ed agguerrito; i suoi ritratti, pur nei suoi procedimenti spirituali, sono solidamente costrutti, i suoi paesaggi hanno un suggestivo contenuto poetico ad aumentare il quale concorre la semplicità dei mezzi tecnici e l'elementarismo del disegno. Il Rossi, con la serietà e la coscienza che lo distinguono s'avvia a diventare una autorità della scuola cui s'è votato. Siamo tra i ribelli alla pittura convenzionale e tra i creatori di una nuova convenzione pittorica. (Damerini cit. in Stringa 1998a, 75)

All'esposizione di Ca' Pesaro del '13, nella sala VI insieme con Martini e Scopinich, Rossi presenta undici opere i cui titoli (da catalogo) nell'ordine sono: *La donnina allegra*, *L'uomo dal canarino*, *Vecchio pescatore*, *La riviera di Menez-Hom: Bretagna*, *Paese*, *L'idiota*, *Il porto di Douarnenez*, *Maternità*, *Monfumo*, *Asolo*, *Arabeschi*. Si tratta di una selezione delle proprie opere, a nostro parere per nulla casuale, bensì consapevolmente operata, in grado di dar conto della fase 'bretone' (*La riviera di Menez-Hom: Bretagna*, *Il porto di Douarnenez*), di quella 'buranese', imperniata su alcuni personaggi tipici, di quella 'asolana', dove la «descrizione» giunge quasi ai limiti dell'astrazione, delle ultime ricerche (*La donnina allegra*, *Maternità*) che aprono la via alla fase nuova, di ripensamento e di progressiva formazione di «una coscienza plastica» (in Rossi Bortolato 1974, 46). Si possono insomma riconoscere già in questa mostra almeno quattro delle cinque fasi che caratterizzano, secondo molta critica, l'attività artistica del pittore, ossia, per l'appunto, oltre alle tre sopra

menzionate, quella in cui si matura un sensibile, appassionato recupero di Cézanne e quella di un personale accostamento alle soluzioni cubiste e puriste, rinvenibile nelle nature morte e nelle composizioni degli anni successivi. In questo anno e in questa mostra, dunque, che risultano in certo modo di cerniera, sembrano già delinearsi *in nuce* quelli che saranno gli sviluppi della sua arte dopo il '13, confermando quelle sue caratteristiche di originalità e in un certo senso di primogenitura rispetto all'ambiente non solo veneto, manifestatesi già prima del '13, e che si affermeranno anche dopo negli anni di quel totale ripensamento formale successivamente inseguito dall'artista.

Per meglio comprendere la centralità di quest'anno e di questa esposizione vale la pena ricordare brevemente, prima di ripercorrere più in dettaglio i lavori in essa presentati dal pittore, alcuni sviluppi della sua produzione. È infatti nel '14, dopo le prime, significative testimonianze del cambiamento in atto nella sua arte, rappresentate da *La Donnina allegra* e da *Maternità*, che si consolida la nuova svolta di Rossi con *L'educanda* e con *Ritratto di signora*, opere in cui l'artista veneziano manifesta già la sua profonda attenzione alle ricerche sulla figura di Cézanne, di Matisse (cf. Monod-Fontaine 2014) e Archipenko. In quello stesso 1914 Rossi partecipa a Roma alla *Mostra libera futurista* ed espone per la prima volta, con Martini, Oppi, Scopinich e Elisabeth Trefurth, alla II Secessione romana in una sala a loro appositamente dedicata (la nr. 17 «Sala di alcuni veneti»), ritrovando quell'ambiente artistico di grande apertura, venuto a mancare nell'ambito veneziano (cf. Stringa 2014). Lo stesso anno Rossi partecipa alla *Mostra dei Rifiutati* della Biennale al Lido di Venezia. Prende anche sempre più consistenza da tale data quel periodo che sarà caratterizzato da quelli che egli stesso definirà quadri «di costruzioni».

Da alcune cartoline inviate all'amico Bepi Fabiano a Treviso, abbiamo la conferma di un ulteriore viaggio di studio e di aggiornamento a Parigi tra la fine del '14 e l'inizio del '15. Subito dopo avviene l'esperienza drammatica della guerra, in cui viene fatto prigioniero. Inizia allora un vero e proprio calvario fatto di difficoltà economiche, sofferenze e desolazione. Nel 1919, secondo la testimonianza di Barbantini (1943, 16), effettua un ulteriore viaggio a Parigi.²⁷ Partecipa poi ancora alla mostra di Ca' Pesaro, facendo pure parte della giuria. Nel catalogo dell'esposizione della Bevilacqua di quell'anno Damerini lo consacra come «uno degli esempi più severi di probità e volontà artistica in Italia, il quale avrà presto, il suo trionfo e il suo posto tra i maestri» (1919, 15).²⁸ In quell'occasione, l'artista espone, nella

27 Viaggio di cui non vi è traccia nell'epistolario.

28 Quasi profeticamente, in quelle righe Damerini aggiungeva che quel «trionfo» era subordinato a una condizione, ossia «se verrà finalmente il giorno in cui gli organizzatori

sala II, dove figurano otto dipinti e quattro litografie di Moggioli, cinque paesaggi, una *Marina*, un disegno per la 'costruzione' di un ritratto, un *Ritratto* che il catalogo data al 1906 e due disegni. Sempre nel '19 Rossi è presente all'*Esposizione Cispadana* a Verona. Vive alcuni mesi a Padova con la madre, poi torna a Ciano del Montello, dove trascorre gli ultimi anni di lucidità. Tiene contatti con Nino Springolo e altri giovani artisti trevigiani tra cui Juti Ravenna, in quegli anni anche lui appassionato di Cézanne e del cubismo (significativi appaiono i contatti tra le reciproche 'composizioni'), oltre che con il musicista Malipiero.

Nel 1920 Rossi è ancora una volta tra i protagonisti dell'esposizione dei 'dissidenti' presso la galleria Geri-Borallevi, con sette opere²⁹ dove appare ormai evidente il nuovo indirizzo intrapreso dalla sua arte. Gli anni Venti sono infatti per Rossi uno stimolo per rivedere complessivamente la sua pittura: oltre a Matisse, Cézanne e Archipencko - come lui stesso dichiara in una lettera³⁰ - segue con interesse il purismo della rivista *Esprit Nouveau*, forse conosciuta tramite l'amico Dario De Tuoni. Significativamente, in anni di generale ripensamento o rifiuto delle avanguardie nel panorama italiano, Rossi, con la consueta originalità e autonomia, intraprende un percorso *à rebours*, ma non verso il Quattrocento (da lui profondamente inteso³¹) o l'Antichità, bensì verso un ordine formale, costruttivo, tutto moderno, anticipando in tal modo soluzioni o tendenze che trionferanno tra gli artisti - e tra i critici d'arte - del secondo dopoguerra, che, nel generale clima di fervore neocubista, lo riconosceranno come un precursore.³² Nascono così le nature morte e i 'ritratti' dell'ultimo periodo come *Fanciulla con il libro aperto* o *Fanciulla che legge* del '22 della GNAM, che egli definisce come «il lavoro cui sono più affezionato perché mi pare che riveli più d'ogni altro un indirizzo serio»,³³ o *Natura morta con brocca* del '24 (collezione privata), la quale manifesta le profonde riflessioni dell'artista sull'«architettura del quadro» (sono parole

delle grandi esposizioni si decideranno ad ammettere che l'arte non la fanno solamente coloro che il mondo ufficiale esalta, per esaltare in essi la propria miopia».

29 Il catalogo dell'esposizione riproduce tre dipinti, *Educanda*, *Padova*, *il Santo e Testa di Fanciulla*, più un disegno che pare rivelare influssi martiniani e un 'cubismo' in parte geometrico, in parte memore di Brancusi e Modigliani. Oltre ai quadri suddetti Rossi presentava in quell'occasione due paesaggi più un terzo dal titolo *Mattino di primavera*.

30 Cf. la lettera a Barbantini, databile alla primavera del 1920, in cui afferma «di gustare Cézanne e Van Gogh, Archipenko e Matisse come per il passato» (in Rossi Bortolato, 66-7).

31 «Sarebbe diventato un Pier della Francesca moderno», stando alle parole di Arturo Martini riportate da Marchiori (1958, 5).

32 Scrive infatti opportunamente Stringa (2001, 53-4): «L'arte 'incompiuta' e incompresa di Rossi veniva quindi a configurarsi come quella che meglio di ogni altra poteva funzionare quale fattore di ispirazione nonché di transizione dall'avanguardia alla neoavanguardia».

33 Lettera datata al 1922 da Perocco 1972, 153.

sue), sulle ricerche del cubismo sintetico e dell'ambiente vicino alla rivista *Esprit Nouveau*.

In questi anni il pittore non rinuncia al suo impegno organizzativo per un rinnovamento dell'ambiente artistico e a favore dei giovani, partecipando all'edizione di Ca' Pesaro del '24 con un nutrito numero di opere. Non manca poi la polemica sia in difesa della propria arte, spesso equivocata e incompresa (anche da intellettuali come Comisso e persino Barbantini, entrambi poi ricredutisi), sia a favore di istituzioni come la Bevilacqua e la Biennale, per evitare cadute su posizioni di retroguardia.

Seguono gli anni dei ricoveri ospedalieri, fino alla morte nel 1947, ma già durante la sua malattia, da più parti si sente l'esigenza di rivalutare l'opera del pittore; da Barbantini a Marchiori, Mazzotti, Geiger, Branzi, Minassian, Apollonio. La fortuna postuma di Rossi inizia soprattutto con la Biennale del '48, poi con la mostra alla GNAM del 1956 e le iniziative di Perocco (1958), con la pubblicazione delle lettere (Rossi Bortolato 1974), fino a quella del catalogo generale. Comincia anche per lui a delinearsi pian piano il mito dell'artista pazzo, del genio solitario e incompreso³⁴ che, se da un lato contribuisce a un incremento di studi e ricerche sul pittore, dall'altra tende ad equivocare l'effettiva portata della sua arte, magari contrapponendo una prima 'fase' - maggiormente apprezzata - che si concluderebbe proprio intorno al 1913 ad una seconda troppo 'cerebrale'. Si giunge quindi a una serie ulteriore di studi e pubblicazioni³⁵ che arricchiscono di nuovi apporti la conoscenza del pittore, fino alle mostre più recenti, al «ritrovato» *Marina bretone*,³⁶ esposto a Livorno nel 2012 presso la Galleria Studio d'Arte dell'Ottocento, che sembra richiamarsi, anche come periodo di datazione, proprio a quadri come *La riviera di Menez-Hom: Bretagna*, in cui il senso di quiete serena del paesaggio pare confermare la sintesi mirabile che l'artista ha fatto della propria vita e della propria arte, laddove scrive: «Bretagna - Asolo - Burano, sono le tre epoche felici»,³⁷ ben rappresentate per l'appunto dalle opere in mostra alla Bevilacqua La Masa del 1913.

Venendo dunque a trattare dei dipinti esposti da Gino Rossi alla collettiva di Ca' Pesaro nel '13, cercheremo allora di vedere più in dettaglio i quadri effettivamente presenti nella sala VI. Per le varie vicissitudini

34 Alla qual cosa ha contribuito lo stesso Marchiori nel suo articolo intitolato «Follia di Van Gogh», in *La Voce del Mattino*, 26 aprile 1931. Si veda, anche per una 'ricostruzione' della fortuna critica del pittore, Stringa 2001.

35 Tra questi vanno almeno citati, al momento della pubblicazione di questo contributo, gli interventi di André Cariou, Eugenio Manzato e Giandomenico Romanelli, contenuti in Romanelli, Cariou, Lugato 2016, nonché il lavoro di Stringa, Scotton (2017).

36 Olio su tavola, 23,8 × 32,8 cm.

37 Cartolina di Rossi con temi bretoni (costumi, perdono, processione) spedita da Padova-Ponte di Brenta il 29 agosto 1921 (ct. in Perocco 1972, 148).

conosciute dai lavori del pittore non è stato facile identificare sempre con certezza la datazione oltre all'effettiva paternità di tutte queste e altre opere. Dopo il primo tentativo di 'ricostruzione' della vicenda artistica di Rossi fatta da Barbantini, con la mostra trevigiana del '33, in cui figuravano trentanove opere (di cui 13 disegni e delle incisioni), dopo i cataloghi di Giuseppe Marchiori del '39 e del '46, e quello già più ricco e documentato di Benno Geiger nel '49 - frutto di una decina d'anni di ricerche avventurose dei dipinti dispersi - nel 1984 è uscito il catalogo generale del pittore a cura di Luigi Menegazzi, cui tuttavia, nel tempo sono state apportate integrazioni e correzioni.

Iniziamo da alcuni paesaggi bretoni, i quali sono per lo più dei quadri di piccole dimensioni, «annotazioni dal vero o ricordi di luoghi e cose espressi secondo una costante linguistica che li lega come pagine di un unico taccuino di viaggio» (Menegazzi 1984, 10-11). Il *Porto di Douarnenez*, è un olio su tela di 26 × 35 cm (collezione privata, Milano) identificato da Geiger e da Menegazzi con il nr. 106 nel catalogo della collettiva della Bevilacqua La Masa del '13. Opera quindi che non andrebbe confusa, secondo Flavia Scotton, con il più celebre *Douarnenez*³⁸ della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia, dipinto probabilmente di memoria come «paese dell'anima sospeso ai confini del sogno tra l'azzurro del mare e quello del cielo» (Menegazzi 1984, 23). Quest'ultimo quadro, tuttavia, già esposto probabilmente alla 6. collettiva del 1911 con il nr. 74 in catalogo e il titolo *Marina*, anche se non finito (per le due barche appena accennate sulla destra) risulta di un formato maggiormente significativo. Non è quindi del tutto da escludere che il pittore abbia inteso riproporre, magari con altro titolo, lo stesso dipinto nel '13. Il dubbio deve essere stato presente anche a Menegazzi, che attribuisce ad entrambe le tele il nr. 106 del catalogo alla mostra del '13. Nel *Porto di Douarnenez* sopra menzionato, che potrebbe quindi essere proprio quello esposto a Ca' Pesaro nel '13, probabilmente eseguito dal vero in Bretagna, dove pure «vibra molta della sensibilità» (in Rossi Bortolato 1974, 48-9) dell'artista, il centro della composizione è imperniato sul gruppo di barche tracciate come delle *taches*. Il paese sullo sfondo in alto e la duna in primo piano sono trattati con un segno morbido, più leggero, quasi a incorniciare il porticciolo. Come suggerisce Menegazzi «l'impressione presenta una singolare somiglianza con una fotografia che Paul Gruyer eseguì nel 1905 per un volume sulla Bretagna» (1984, 25). La qual cosa sembra indicare una sorta di *topos* abbastanza celebrato da pittori e fotografi. Si avvertono tuttavia nella tela, a nostro parere, anche reminescenze *fauves*, in particolare di Derain e dei suoi quadri con vedute di porti, pur se il risultato è assai diverso. Già in questo primo paesaggio

38 Presentato con il titolo *Marina (Douarnenez)* all'esposizione del 1919 di Ca' Pesaro, al nr. 40 (cf. Scotton 1987, 185-6).

infatti si può constatare come impostazione e taglio compositivo siano «rivoluzionari rispetto alla tradizione vedutistica» veneta (Menegazzi 1984, 10). In Rossi inoltre aleggia un silenzio raccolto, analogo a quello presente nelle marine di Cottet. Caratteristiche queste che troveremo sempre più dispiegate tra i soggetti paesaggistici esposti in mostra.

La riviera di Menez-Hom: Bretagna è un olio su cartone placcato con legno di 50,6 × 87 cm di collezione privata. Carandente (cf. Bucarelli, Carandente 1956, nr. 74) e Menegazzi la assegnano al 1912. Essa è identificabile con l'opera riportata al nr. 103 nel catalogo del '13. Abbiamo qui, cosa abbastanza infrequente per le opere bretoni, come nel caso precedente, un'indicazione geografica precisa, riferita ad uno dei luoghi maggiormente panoramici della regione, il cui paesaggio ondulato può aver richiamato all'artista ricordi dei colli asolani. Il dipinto è assai vicino a uno simile, ma di formato minore, di collezione privata, dal titolo *Paesaggio bretone*, ed è molto prossimo all'intenso *Canale in Bretagna*, pure di piccolo formato (20 × 30 cm) delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano. Analogo è infatti l'affidarsi alla spessa linea curva in primo piano che abbraccia tutte le altre, e che nel *Canale in Bretagna* diviene una serpentina, quasi uno schiocco di frusta blu cobalto che si infila nel turchese dell'oceano, scivolando tra il rosa delle sponde. Quanto mai significativi appaiono inoltre, nella *Riviera di Menez-Hom* i gruppi di case, che sembrano attestare un recupero già a questa data di Cézanne, il quale, come abbiamo visto, sarà al centro di profonde riflessioni successive.

Passando ai paesaggi asolani, al nr. 104 del catalogo del '13 compare un dipinto dal titolo *Paese*, che Menegazzi identifica con un olio su cartone *Paese sul Montello*, di collezione privata fiorentina. Come altre opere, questa era nel verso di un dipinto di altra epoca (*Canale a Burano*), rimasto invenduto. Il quadro, già di proprietà di Benno Geiger, che lo riporta nel catalogo del '49 dedicandogli addirittura la prima tavola, senza tuttavia accennare all'esposizione del '13, ha un suo fascino, ma dubitiamo fortemente che sia questo lavoro non finito quello presente alla mostra capesarina. Il dipinto corrispondente al nr. 104 del catalogo della collettiva del '13 potrebbe anche essere quello conosciuto come *La petite paroisse* o *La piccola parrocchia (Pagnano)*, un olio su cartone di 35 × 43 cm, di collezione privata trevigiana (tra le poche opere firmate, in basso a destra), dal momento che il soggetto risulta effettivamente costituito da un piccolo paese,³⁹ un'opera che Menegazzi data al 1908 e che comunque appare antecedente al 1913. Il titolo 'originale' in francese ha fatto pensare a lungo a un paesaggio bretone, fino a quando Mazzotti (1974) non vi ha riconosciuto la chiesa di Pagnano d'Asolo. Il dipinto risulta tutto

39 Il quadro figura anche in Stringa 2001, 121 come «Quadro esposto alle mostre dell'Opera Bevilacqua La Masa del 1913 e del 1919», nonché in Goldin 2004, 52.

giocato su un duo di verdi e azzurrati, intervallati dai bianchi delle case. In esso, oltre a memorie *nabies* ma anche, rivisitate, di Vlaminck, sembra aleggiare un'aura *naïve*, come in una visione trasognata, «di uno spirito puro, di un solitario che ami la propria solitudine agreste e ne intenda il valore poetico» (Marchiori 1946). In effetti, già Menegazzi (1984, 29) ha suggerito la presenza del dipinto nella collettiva del '13, attribuendogli tuttavia il nr. 108 del catalogo,⁴⁰ che invece molto più plausibilmente corrisponde alla tela *Paese asolano (Monfumo)* di cui tratteremo dopo. L'identificazione del dipinto effettivamente esposto in mostra appare certo problematica, dal momento che altri quadri con analogo soggetto potrebbero essere stati quello selezionato.

Al nr. 108 del catalogo del '13 ritroviamo il titolo *Monfumo* (fig. 1), riconducibile al dipinto *Paese asolano (Monfumo)*, un olio su tela di 71 × 59,5 cm dei Musei Civici di Treviso. Un'opera molto bella che, come avviene per le figure, presenta un taglio ravvicinato per le case e gli alberi in primo piano, facendo poi scorrere libero lo sguardo sulla fuga dei colli, delimitata dalla chiesetta in alto sulla destra. Le forme arrotondate, morbide degli alberi, quasi una cifra dell'artista, e delle colline sembrano abbracciare, come in una danza, quelle delle case. Il dipinto rappresenta forse la quintessenza di un omaggio di Rossi a Gauguin, ma sembra già tener conto, in un modo personalissimo, delle ricerche cubiste e futuriste. Qui infatti il gioco di case, alberi e colline, appare come uno scomporsi e ricomporsi continuo, ma rotondo, delicato, armonioso. La tela sembra come avere due punti di ancoraggio: il gruppo di case in primo piano e la chiesetta in alto a destra. Il tutto è letteralmente immerso in una sinfonia di colori e di toni che ricordano l'eden tahitiano più ancora di quello bretone di Gauguin. Oltre a suggestioni di quest'ultimo, tuttavia, dei Nabis, di Cézanne e di Van Gogh è possibile rintracciare in questo, come in altri quadri asolani o di Burano (*Pineta in Bretagna, Paesaggio con lago o Aria di Primavera, Alberi o Primavera a Burano, Paesaggio con alberi...*), anche l'influenza di Matisse (quello per esempio della serie della *Vue de Collioure*).

Grande descrizione asolana (olio su cartone, 68 × 56 cm, firmato in basso a destra, collezione privata), presentato alla collettiva del '13 con il titolo *Asolo* e al *Salon d'Automne* del 1912 come *Description*, già proprietà di Nino Barbantini, che vi ha visto «un inno di freschissima gioia alla primavera» (1953), rappresenta, come sostiene Stringa (2006a, 45), «il superamento del concetto di *en plein air*, sostituito da una descrizione», capace di

40 In ciò contraddicendosi con quanto da lui stesso suggerito per la tela dal titolo *Paese asolano (Monfumo)*, riferita sempre al nr. 108 del catalogo del '13.

dimostrare (ma nessuno capi) che dalla sintesi bretone si poteva transitare per la linea arabescata senza rischiare il decorativo e pervenire [...] all'invenzione, di un paesaggio costruito, pensato, liberato dal peso della storia e della stessa pittura. (Stringa 2014, 55)

Dal poggio recintato dallo steccato ritagliato in primo piano, anche noi finiamo protesi quasi a volo d'uccello su quel mare mosso di verdeggianti colline e montagne azzurre, inebriati di un senso quasi panico del paesaggio che, a differenza di molti altri casi, qui si allarga ampio. Il pittore insomma sembra appropriarsi del paesaggio fino ad introiettarlo, grazie ad una rilettura tutta personale di Gauguin, di Matisse e dei Fauves, spingendosi verso un limite prossimo all'astrazione, forse memore anche di alcune porcellane orientali,⁴¹ «in una composizione che infrange le campiture architettoniche per tenere l'emozione cromatica sospesa nell'aria, con una astrazione di natura musicale» (Perocco 1972, 128), attraverso rapide stesure di colore, a tratteggi e quasi, si direbbe a svirgolature. Il colore, «è grasso, traslucido» – come osserva da pittore Juti Ravenna

con immediatezza di pennellate rincorrentesi e sovrapponentisi in ritmi vorticosi, ricrea una visione che può non aver molto in comune con quella suggerita, inizialmente, dal motivo, ma bensì costituirà una realtà autonoma che ha per legge [...] la fantasia dell'autore e per metrica le dimensioni del quadro. (Ravenna 1969, 57)

Al nr. 126 nel catalogo del '13 – separato quindi dalle altre opere – risulta un quadro, *Arabeschi*, che Menegazzi ha identificato con l'olio su cartone di 44 × 35 cm della Galleria d'arte moderna di Verona da lui intitolato *Piccola descrizione asolana*,⁴² databile al '13, già nella collezione di Benno Geiger. Il dipinto potrebbe essere anche lo stesso di quello esposto come *Descrizione* alla *Seconda Mostra della Secessione* di Roma del 1914 di proprietà Scopinich. Anche in questo caso, come in altri, Rossi preferisce il formato verticale in sintonia con quello *kakemono* della cultura orientale, ma pure in chiave antinaturalistica. Sempre a proposito di questa 'descrizione' si può davvero parlare, come hanno fatto Barbantini e Perocco, e come il titolo suggerirebbe, di 'arabeschi'. L'artista sembra qui davvero inseguire, ormai immemore del referente di natura, una sinfonia cromatica a dominante verde e turchino. Secondo Carandente in questo dipinto, come nel coevo *Colline asolane* (Menegazzi 1984, 79) di collezione privata milanese, il

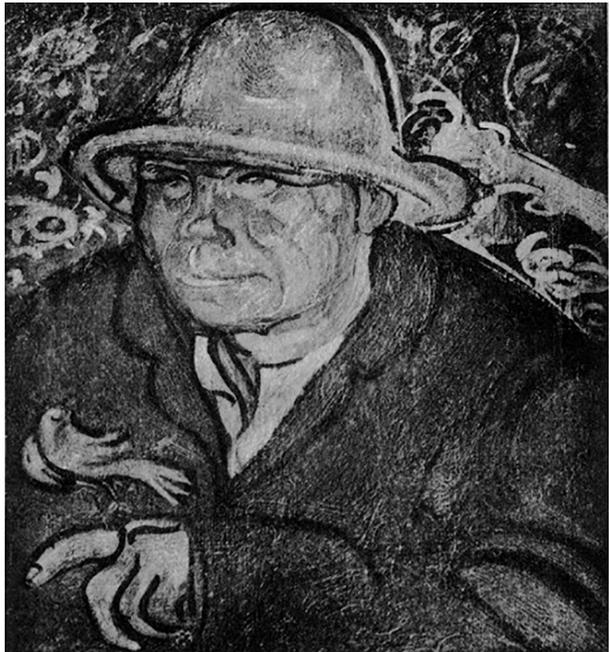
41 Si è già sottolineato il profondo interesse dell'artista per l'arte orientale. Sull'argomento, ripreso da più studiosi, si veda, in particolare, Stringa 1998a.

42 Il titolo riportato in catalogo dalla Galleria d'arte moderna di Verona è *Piccola descrizione asolana n. 2*.

Figura 4. Gino Rossi,
L'uomo dal canarino.
post 1913. Olio su cartone,
53 × 50 cm. Milano, Fondo
Ambiente Italiano, Villa
Necchi Campiglio. Milano.
Collezione Claudia Gian
Ferrari



Figura 5. Gino Rossi,
L'uomo dal canarino. 1913.
Foto dal catalogo
dell'Esposizione di Palazzo
Pesaro 1913



motivo della *Grande descrizione asolana* viene ampliato «fino alla estrema valenza decorativa», segnando così «la frattura tra il primo e il secondo tempo dell'attività del pittore» (cit. in Bucarelli, Carandente 1956, 32-3).

Venendo ai quadri di figura, va subito confermato quello iato rispetto ai paesaggi, già avvertito da Perocco. Iniziamo con *L'uomo dal canarino* (nr. 101 del catalogo del '13), un olio su cartone di 53 × 50 cm della collezione Claudia Gian Ferrari (fig. 4, FAI, Villa Necchi Campiglio, Milano). Si tratta però, in questo caso, probabilmente di una versione diversa da quella riprodotta nel catalogo della mostra del '13. Nella prima variante (fig. 5), in particolare, rispetto al fondo scuro, quasi neutro della seconda versione più nota, il pittore ha preferito immergere la figura in una sorta di *tapisserie* chiaramente arabescata (di ascendenza nabis o matissiana) con funzione di contrappunto al volto del personaggio, marcato in modo ancor più espressionistico che nella seconda stesura.⁴³ Gli occhi poi paiono maggiormente aperti. Il ritratto dello 'Staccaporti',⁴⁴ ossia del vagabondo, forse «il più singolare dei ritratti di Gino Rossi» (Scotton 1987, 189), risente certamente anche della lezione di Van Gogh. Stringa ha evidenziato nello stesso dipinto anche la «relazione diretta con la tradizione della ceramica popolare» (1998a, 58-9),⁴⁵ in particolare con i piatti decorati con figure femminili con canarino, Geiger vi ha visto persino il ricordo dei pittori fiamminghi antichi (cf. Geiger 1949, 22).⁴⁶ Al di là della complessità delle stratificazioni culturali presenti, tuttavia, appare qui evidente «il rigore con cui l'artista procede nella sua ricerca formale; l'impianto grafico acquista significato architettonico» (Menegazzi 1984, 74), saldandosi mirabilmente con il colore.

Al nr. 102 in catalogo figura un *Vecchio pescatore*, olio su cartone telato di 72 × 60 cm, di collezione privata, che Stringa ha identificato con *Il bevitore* grazie all'indicazione riportata dalla *Gazzetta di Venezia* di qualche giorno successiva all'inaugurazione della collettiva, in cui è riportato: «il pittore Felice Casorati ha acquistato il quadro di Gino

43 Ipotesi peraltro adombrata già da Geiger (1949). La prima versione del dipinto sarebbe poi stata 'ritoccata' dall'artista stesso, con la stesura di un fondo scuro che, tuttavia, lascia intravedere il motivo decorativo sullo sfondo.

44 Soprannome corretto in tal senso da F. Scotton rispetto a quello di 'straccaporti' riportato da Barbantini nel ricordo che egli fa del personaggio nel 1943: «Era un omiciattolo corto e grosso. Il suo volto color di bronzo chiaro, cotennoso e senza peli, era incastrato in mezzo a due spalle gigantesche. Aveva il naso schiacciato per tutto il percorso fuorché alla base dove si allargava, finalmente e incredibilmente. Dentro due fessure strette gli occhi gli ridevano per conto loro, con una espressione indecifrabile tra l'ironico e lo scemo».

45 Va peraltro ricordato l'interesse del pittore per le arti applicate e per la decorazione, che si tradurrà successivamente in una vera e propria attività di decoratore per una produzione di piatti da tavola alla Manifattura Galvani di Pordenone.

46 Geiger peraltro riporta la foto di entrambe le versioni dell'opera (tavv. 40 e 41).

Rossi *Vecchio pescatore*».⁴⁷ In seguito Casorati lo concesse in prestito all'esposizione di Verona del 1918 e alla Quadriennale di Torino del 1919 dove, insieme alle altre opere del pittore veneziano, incontrò un'accoglienza favorevole, con riscontri anche in ambito nazionale. L'opera è stata poi esposta alla Biennale veneziana del '48 con il titolo appunto *Il bevitore*. La pittura appare magra nel busto in contrasto con il disegno della figura dilatata, rotonda e si raggruma nel volto segnato e deformato dalle durezze della vita, cui solo il bicchiere di vino può offrire un qualche temporaneo oblio. L'espressionismo marcato del volto conferma quella ricerca grafica di un segno che abbiamo visto farsi vorticoso nelle descrizioni asolane e che nei quadri di figura diviene spesso tormentato, come testimoniato già da quadri quali *La buona pesca* (collezione privata), databile al 1910.

Con *L'uomo dal canarino* e *Pescatore dal berretto verde* del '12, *Il bevitore* «costituisce una trilogia - come scrive Menegazzi (1984, 74) - che di diritto può entrare nella storia della ritrattistica del primo Novecento europeo». Anche se più che dei ritratti Rossi intende rappresentare dei tipi capaci di incarnare la durezza delle condizioni di vita degli ultimi. In tutte queste figure infatti egli sembra, a nostro avviso, ancora una volta richiamarsi a Charles Cottet e alle sue figure di pescatori provati dalla fatica e dalla miseria e forse anche a quel Pierre Loti che con il *Pescatore d'Islanda* (1887), una storia bretone di pescatori, aveva conosciuto un grande successo tra i lettori, celebrando la triste realtà della gente del mare. Lungi dal risultare caricaturale, infatti, la «gente del mare» rappresentata dal pittore «appare invece come tormentata allegoria della realtà» di cui incarna «la verità, sia pure nella sua veste estrema» (De Angelis 1998a, 129).

Al nr. 105 del catalogo del '13 figura un quadro *L'idiota*, identificabile con *Il bruto*, un olio su cartone trasportato su tela di 60 × 50 cm (Verona, Galleria d'arte moderna, collezione Fondazione Domus). In quest'opera di un espressionismo fortissimamente drammatico, l'artista comunica la brutalità della sofferenza fisica, mentale, e persino ambientale, in grado di deformare i tratti fisiognomici fino a renderli una maschera tragica. Il colore si solidifica per occupare un ruolo subordinato rispetto ai valori plastici. Oltre a richiamare il primo Van Gogh, nel dipinto il pittore sembra aver presente il Gauguin di alcune figure dai tratti accentuati come ne *L'idolo* del 1898 dell'Hermitage o nello stesso *Oviri* di *Noa Noa*, opera molto cara a Rossi⁴⁸ o persino molte incisioni o sculture di ambito nabis. Ma, a nostro parere, non sono estranee a questa tela, così come

47 *Gazzetta di Venezia* del 5 maggio 1913.

48 Anche se poi, durante la malattia, Rossi tragicamente strapperà le pagine del volume, magari per disegnarci sopra.

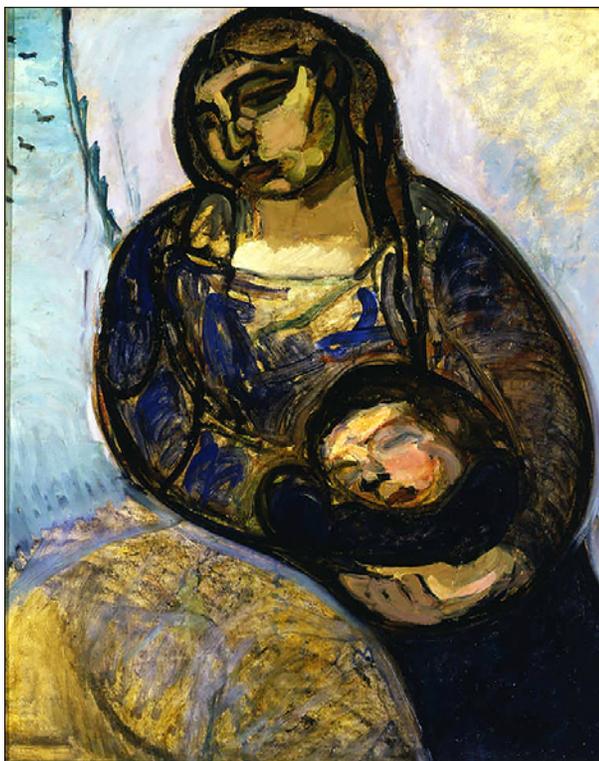


Figura 6. Gino Rossi,
Maternità. 1913.
Olio su tela, 72 × 64 cm.
Ca' Pesaro – Galleria
Internazionale
d'Arte Moderna.
© Archivio Fotografico –
Fondazione Musei Civici
di Venezia

agli altri 'ritratti' di derelitti, anche la poetica dell'antigratzioso bocciano, i personaggi dalla forte carica espressionista di Rouault (si veda ad esempio *Lubriacona* del 1905⁴⁹) e alcune soluzioni grafiche di gusto nordico. Come afferma Daniela De Angelis,

l'espressionismo nordico ha dunque una eco nella pittura di Rossi, nei suoi temi cromatici e nei suoi duri ritratti, che [...] parlano di una realtà senza fronzoli, oggettivizzata e deformata da un segno tondeggiante, senza sbavature o ripensamenti, che possiede l'immediatezza della caricatura, [...] sublimata però dal rilievo di un sofferto sentire. (1998b, 46)

⁴⁹ 71 × 56 cm, acquarello e pastello su carta, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Nel 1910 (dal 24 febbraio al 5 marzo) Rouault aveva avuto una personale con 121 pitture, 8 disegni e 43 ceramiche alla Galleria Druet a Parigi. Un'altra ampia sua personale, sempre da Druet, si terrà nel dicembre del 1911. In quell'occasione un quotidiano annoterà su di lui: «Allucinato del grottesco, non concepisce che la bellezza distorta, buffa, vermicolata» («Peintures et céramiques de Rouault», *Le Siècle*, 17 décembre 1911).

Va infine fatto cenno al ritrovamento fortunoso del cartone fatto da un amico di Benno Geiger, cartone finito a «ridosso della mangiatoia di un porcile» (Geiger 1949, 15). Come si può ben vedere, inoltre, al pari di quanto avviene per i paesaggi asolani o buranesi, l'artista sceglie un taglio estremamente ravvicinato, così da far affiorare, fino quasi a dilatarsi, il primo piano.

Un altro quadro che ha conosciuto delle vicissitudini è *La donnina allegra* (nr. 100 del catalogo del '13), un olio su cartone di 72 × 50,5 cm dei Musei Civici di Treviso. La prima versione, quella esposta nel '13, più monumentale, fu oggetto di derisione da parte del giornale satirico *Sior Tonin Bonagrazia*, che ne riprodusse quella che voleva essere una caricatura, in realtà assai prossima all'originale. Il che la dice lunga sulla ricezione dell'opera da parte della stampa e del pubblico e sullo scandalo provocato dalla mostra della Bevilacqua. Dopo la chiusura dell'esposizione si sono perse le tracce del dipinto, riapparso nel '49 e riprodotto – ancora nella prima versione – da Geiger (1949, tav. 52) con la didascalia: «distrutto, a metà: l'altra si trova a tergo del quadro di proprietà Matter a Carpenedo, con una donna che danza». Il dipinto riemerge nell'attuale versione nelle mani del pittore trevigiano, amico di Rossi, Juti Ravenna.⁵⁰ Si possono notare tuttavia delle differenze che fanno pensare forse ad una seconda versione solo abbozzata dopo che il quadro era andato smembrato o perduto. Dal confronto tra la foto pubblicata nel catalogo del '13 della Bevilacqua e le lastre radiografiche eseguite sull'opera nel 1997 si evidenzia tuttavia la sostanziale sovrapposibilità tra le due figure, anche se la prima appare più larga, massiva e la seconda più essenziale. Da notare inoltre la presenza di un ventaglio, che mancava nella prima versione, dove invece compariva un fiore sulla sinistra. Ciò che più colpisce però «è la rinuncia al colore di riempimento e l'attenersi del pittore ad una specie di disegno 'dipinto', ad una struttura formale assai vicina ai disegni del '15 e del '19» (Stringa 1998b, 135), come quello pubblicato nell'unico numero della rivista *I Pazzi*, uscito il 22 febbraio del 1915 ed ad altri disegni esposti alla Bevilacqua La Masa del 1919.

Maternità (fig. 6) è un olio su cartone (nr. 107 del catalogo del '13) di 71 × 64 cm, dono di Barbantini al museo di Ca' Pesaro. È tra le opere più note e più commoventi di Gino Rossi per l'ampio abbraccio della madre al piccolo figlio che quasi sembra scivolarle via. Qui, e ancor più che nella *Donnina allegra*, è ben evidente la volontà di raggiungere uno stile monumentale.

⁵⁰ Il quale, con G. Rossi, conosciuto nel 1921, in occasione della comune partecipazione alla *Prima Mostra Regionale d'Arte* di Treviso, aveva condiviso molte delle 'riflessioni' su Cézanne e gli sviluppi del cubismo. La profonda stima di Ravenna nei confronti dell'amico si palesa anche nelle righe a lui dedicate nel volume *Arte cubista*: «L'unico che si stacchi nettamente dall'imitazione è un indipendente solitario caro alla nostra memoria per la sorte infelice che gli è toccata, ma più ancora per l'importanza artistica delle creazioni, dove la novità venuta d'oltralpe è rasserrenata mediante l'innesto della tradizione» (cit. in Bonfante, Ravenna 1945, 173).

In queste due figure – come scrive Marchiori – Rossi ha semplificato il contorno, abolito ogni sinuosità, impostando la costruzione soltanto su linee curve. Si ha l'impressione d'un blocco scolpito in una roccia, a larghe masse sommarie (Marchiori 1935, 284).

Il colore è ridotto ai toni essenziali «il disegno è di una austerità altamente drammatica» (Carandente, in Bucarelli, Carandente 1956, nr. 75). Siamo qui in presenza di un soggetto che risulta unico dal punto di vista iconografico nella produzione del pittore. Il passaggio verso una maggiore riflessione plastica è confermato dal ruolo fondamentale che acquista il non-finito nella definizione delle figure. Dopo *L'uomo dal canarino*, *Il bevitore*, *Il brutto*, queste due figure femminili in effetti, anch'esse del '13, costituiscono come uno spartiacque rispetto alla produzione precedente, una vera e propria virata stilistica, il punto di partenza della seconda fase del percorso artistico di Rossi, successiva al viaggio a Parigi del 1912.

Il progressivo rinchiudersi della tavolozza sul monocromo, l'esigenza di un modellato saliente, avvertito come tramite per una risoluzione architettonica dell'immagine – come afferma Messina – confermano che il pittore non poteva essere uscito indenne dall'esperienza delle ricerche dei cosiddetti cubisti dei *Salons d'automne* e della *Section d'or* (cf. Messina 1998, 29). È infatti proprio nel contesto della mostra capesarina del '13 che Rossi scrive a Barbantini la celebre lettera in cui ripudia la produzione precedente, sostenendo:

non farò più quadretti leggiadri per i colori che accarezzano l'occhio, simpatici per la composizione decorativa come una volta – Son diventato più aspro, violento e duro e sto facendomi una coscienza plastica.⁵¹
(in Rossi Bortolato 1974, 48-9)

Lo stesso tema *Maternità* è affrontato da Arturo Martini a testimonianza dell'effettiva vicinanza tra i due amici, almeno fino al '20, vicinanza che si può riscontare anche tra *Primavera in Bretagna* di Rossi e *L'ultima strada* di Martini, tra le rispettive *Fanciulle del fiore*, tra i 'pescatori' di Rossi e *L'Uomo spese volte incontrato*,⁵² tra *La donnina allegra* e *La puttana* e forse ancor più, a nostro parere, tra questa e la *Testa di creola* di Rossi

51 Con tale rifiuto, tuttavia, l'artista sembra confermare la sua attenzione nei confronti dell'arte decorativa, un aspetto peraltro assai presente in tutto l'ambito *nabi*.

52 L'ammissione è dello stesso Martini, che nei *Colloqui* con Gino Scarpa riconosce di aver fatto «un po' per influenza di Gino Rossi» l'opera. La cosa è già stata segnalata da Stringa (1997, 150). Interessante è anche il successivo riferimento a suggestioni «cinesi» nella «concezione fantastica» dell'*Uomo spese volte incontrato* da parte di Martini, suggestioni anche queste probabilmente derivate da Gino Rossi e presenti allo stesso Rossi nell'elaborazione dei suoi ritratti di derelitti.

(olio su cartone, 35 × 36 cm, Udine, collezione privata), un'opera di grande forza espressiva,⁵³ databile al 1912, fino alla *Testa di fanciulla* e alla *Ragazza verso sera*.

Sembra che sia soprattutto Rossi - sostiene ancora Messina (1998, 29) - a fungere da esempio e battistrada per un Martini che, a questa data, è più che mai curioso e disponibile a una pluralità di esperienze.

E ciò vale non solo verso Martini, ma pure verso altri compagni del gruppo capesarino come Garbari e Moggioli, a conferma, in questi anni cruciali per Ca' Pesaro,⁵⁴ della forza carismatica esercitata dalla ricerca artistica del pittore veneziano.

Bibliografia

- Alessandri, Chiara; Romanelli, Giandomenico, Scotton, Flavia (a cura di) (1987). *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920 = catalogo della mostra* (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, 1987-88; Trento, Museo Provinciale d'Arte, Sezione Contemporanea, Palazzo delle Albere, 1988). Milano: Mazzotta.
- Baldin, Luca; Bianchi, Giovanni; Manzano, Eugenio (a cura di) (2001). *Gino Rossi, Arturo Martini e gli altri: il cenacolo di Bepi Mazzotti = catalogo della mostra* (Treviso, 2001-02). Treviso: Canova.
- Barbantini, Nino (1922). *Umberto Moggioli*. Roma; Milano: Alfieri-Lacroix.
- Barbantini, Nino (1943). «Prefazione». Barbantini Nino (a cura di), *Gino Rossi = catalogo della mostra* (Venezia, 1943). Venezia: Edizioni del Cavallino, 5-20.
- Barbantini, Nino (1946). «Quindici anni di sodalizio con Gino Rossi». *Lettere ed arti*, 2(9-10), 20-9.
- Barbantini, Nino (1953). «Quindici anni di sodalizio con Gino Rossi». Damerini, Gino (a cura di), *Scritti d'arte inediti e rari*. Venezia: Fondazione Giorgio Cini, 269-80.
- Bonfante, Egidio; Ravenna, Juti (1945). *Arte cubista*. Venezia: Ateneo.
- Bucarelli, Palma; Carandente, Giovanni (a cura di) (1956). *Gino Rossi = catalogo della mostra* (Roma, 1956). Roma: Editalia.
- Comisso, Giovanni (1949). «Commiato». Geiger 1949, 33-7.
- Coret, Noël (éd.) (2003). *L'Art en effervescence: 100 ans de Salon d'Automne 1903-2003*. 3 vols. Paris: Casta Diva.

53 L'unica opera di Rossi peraltro dapprima acquistata e poi rifiutata alla mostra di Treviso del 1933.

54 Cf., tra i vari studi recenti in proposito, Del Puppo 2013.

- Damerini, Gino (1919). «Le mostre di Ca' Pesaro prima della guerra». *Catalogo dell'Esposizione di Palazzo Pesaro 1919*. Roma; Milano; Venezia: Bestetti & Tumminelli, 5-19.
- De Angelis, Daniela (1998a). «Un dipinto riscoperto». Manzato 1998, 129-30.
- De Angelis, Daniela (1998b). «Gino Rossi e la Mitteleuropa». Manzato 1998, 37-52.
- Del Puppo, Alessandro (a cura di) (2013). *L'Avanguardia intermedia: Ca' Pesaro, Moggioli e la contemporaneità a Venezia, 1913-2013 = catalogo della mostra* (Trento, 20 ottobre 2013-26 gennaio 2014). Trento: Temi.
- Di Martino, Enzo (1994). *Bevilacqua La Masa 1908-1993: una fondazione per i giovani artisti*. Venezia: Marsilio.
- Esposizione di Palazzo Pesaro (1913). *Catalogo dell'esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia l'anno 1913*. Venezia: Istituto Veneto di Arti Grafiche.
- Esposizione Nazionale Giovanile (1912). *Esposizione Nazionale Giovanile Belle Arti = catalogo della mostra* (Napoli, dicembre 1911-marzo 1912). Napoli: Reale tipografia Pansini.
- Goldin, Marco (a cura di) (2004). *Gino Rossi = catalogo della mostra* (Brescia, 2004-2005). Conegliano: Linea d'ombra.
- Geiger, Benno (1949). *Gino Rossi pittore*. Padova: Le Tre Venezie.
- Joyeux-Prunel, Béatrice (2007). «L'Art de la mesure. Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la Nation française». *Histoire & Mesure*, 22(1), 147-82.
- Lamberti, Maria Mimita (1995). «Il contesto delle prime mostre, dalla fine del secolo alla guerra mondiale: artisti e pubblico ai Giardini». *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto = catalogo della mostra* (Venezia, 1995). Milano: Fabbri, 39-47.
- Luderin, Pierpaolo (1995). «Charle Cottet. Pescatori fuggenti l'uragano». Masau Dan, Maria; Pavanello, Giuseppe (a cura di), *Arte d'Europa tra due secoli:1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali = catalogo della mostra* (Trieste, 13 dicembre 1995-31 marzo 1996). Milano: Electa, 182-5.
- Luderin, Pierpaolo (2000). «Charles Cottet e i 'Paesi del mare': dalla Bretagna a Venezia». *Venezia Arti*, 14, 47-54.
- Manzato, Eugenio (a cura di) (1998). *Gino Rossi e l'Europa = Atti del Convegno* (Treviso, 1997). Treviso: Canova.
- Manzato, Eugenio (2016). «Gino Rossi tra Veneto e Bretagna». Romanelli, Cariou, Lugato 2016, 64-75.
- Marchiori, Giuseppe (1935). «Gino Rossi». *Emporium*, 81(485), 280-6.
- Marchiori, Giuseppe (1946). «L'arte di Gino Rossi». *Lettere ed arti*, 2(9-10), 3-8.
- Marchiori, Giuseppe (1958). «Amor di Ca' Pesaro». *La Fiera Letteraria*, 14 settembre, 5.
- Martini, Arturo (1997). *Colloqui sulla scultura, 1944-45*. Raccolti da Gino Scarpa. Ed. integrale a cura di Nico Stringa. Treviso: Canova.

- Mazzotti, Giuseppe (1974). *Colloqui con Gino Rossi: seguiti da giudizi, testimonianze, documenti e appunti per una biografia*. Treviso: Canova.
- Menegazzi, Luigi (1984). *Gino Rossi. Catalogo generale*. Contributi di Claudia Gian Ferrari. Milano: Electa.
- Messina Maria Grazia (1998). «Gino Rossi e la Francia 1907-1915». *Manzato* 1998, 9-36.
- Monod-Fontaine, Isabelle (a cura di) (2014). *Matisse, la figura. La forza della linea, l'emozione del colore = catalogo della mostra* (Ferrara, 2014). Ferrara: Ferrara Arte.
- Peraté, André (1907). «Le Salon d'Automne». *Gazette des Beaux-Arts*, 38(601), 385-407.
- Perocco, Guido (a cura di) (1958). *Primi espositori a Ca' Pesaro 1908-1919 = catalogo della mostra* (Venezia, 1958). Venezia: Stamperia di Venezia.
- Perocco, Guido (1965). *Artisti del primo Novecento Italiano 1908-1920*. Torino: G. Bolaffi.
- Perocco, Guido (1972). *Le origini dell'arte moderna a Venezia 1908-1920*. Treviso: Canova.
- Perocco, Guido (1987). «Venezia: gli anni di Ca' Pesaro, 1908-1920». *Alessandri, Romanelli, Scotton* 1987, 24-68.
- Pica, Vittorio (1905). *L'arte mondiale alla VI Esposizione di Venezia*. Bergamo: Istituto Italiano di Arti Grafiche.
- Ravenna, Juti (1969). «La Leggenda di Gino Rossi». *Mesirca, Giuseppe, Juti Ravenna, una vita per la pittura*. Padova: Rebellato, 55-9.
- Romanelli, Giandomenico; Cariou, André; Lugato, Franca (a cura di) (2016). *I Nabis, Gauguin e la pittura italiana d'avanguardia = catalogo della mostra* (Rovigo, 17 settembre 2016-14 gennaio 2017). Venezia: Marsilio.
- Rossi Bortolato, Luigina (a cura di). *Lettere di Gino Rossi*. Vicenza: Neri Pozza.
- Salvagnini, Sileno (a cura di) (2001). *Da Rossi a Morandi, da Viani a Arp. Giuseppe Marchiori critico d'arte = catalogo della mostra* (Venezia, 10 novembre 2001-14 gennaio 2002). Venezia: Fondazione Bevilacqua la Masa; Regione del Veneto.
- Scotton, Flavia (1987). «Gino Rossi». *Alessandri, Romanelli, Scotton* 1987, 182-90.
- Simi, Saverio (1989). «La polemica Giovanni Comisso-Gino Rossi, riflesso di due tendenze artistiche attorno agli anni '20». *Notizie da Palazzo Albani*, 18(2), 103-6.
- Stringa, Nico (1998a). «Gino Rossi inedito e raro». *Manzato* 1998, 53-90.
- Stringa, Nico (1998b). «Opere nel museo di Treviso». *Manzato* 1998, 131-6.
- Stringa, Nico (2001). «Marchiori su Gino Rossi: mito e attualità». *Salvagnini* 2001, 49-56.
- Stringa, Nico (2006a). «Venezia». *Pavanello, Giuseppe; Stringa, Nico* (a cura di), *Il Novecento*, vol. 1. Milano: Electa, 12-124. *La pittura nel Veneto*.

- Stringa, Nico (2006b). «Gino Rossi tra Bretagna e Burano». Stringa, Nico (a cura di), *Venezia '900: da Boccioni a Vedova = catalogo della mostra* (Treviso, 27 ottobre 2006-8 aprile 2007). Venezia: Marsilio, 64-9.
- Stringa, Nico (2009). s.v. «Gino Rossi». Stringa, Nico (a cura di), *Il Novecento. Dizionario degli artisti*. Milano: Electa, 390-1. La pittura nel Veneto.
- Stringa, Nico (2014). «'Una inquietudine singolarissima': i giovani artisti tra Ca' Pesaro e Secessione romana». Frezzotti, Stefania (a cura di), *Secessione e Avanguardia. L'arte in Italia prima della Grande Guerra 1905-1915 = catalogo della mostra* (Roma, 31 ottobre 2014-15 febbraio 2015). Milano: Electa, 46-57.
- Stringa, Nico; Scotton, Flavia (a cura di) (2017). *Gino Rossi. Lettere e scritti dispersi*. Treviso: Canova.
- Urettini, Luigi (a cura di) (1985). *Il giovane Comisso e le sue lettere a casa (1914-1920)*. Prefazione di Silvio Guarnieri. Abano Terme: Francisci.

Gli artisti di Ca' Pesaro

L'Esposizione d'arte del 1913

a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari

Tullio Garbari alla mostra di Ca' Pesaro del 1913

«Un altro principio, più selvaggio e più solo»

Stefania Portinari

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The painter Tullio Garbari, even before taking part into the collective exhibition held at the Venetian palace Ca' Pesaro in 1913, had a foreshadowing: his works of art would appear transformed and he would look like "a new Garbari: or dying or unborn". He meant that a stylistic metamorphosis was happening in his paintings, but also in his life. Relationships with the Florentine *milieu*, particularly with Ardengo Soffici, Giovanni Papini and Giuseppe Prezzolini, orbiting around the journal *La Voce*, actually brought about changes in the influences of the Vienna Secession he fostered in his early education in Trentino, in northern Italy, and in the Decadent fascination acquired at the Fine Art Academy in Venice. The artist, the writer Carlo Belli called "the Angel in civilian clothes", was of course influenced by 'capesarini' artists such as Gino Rossi, Umberto Moggioli and Teodoro Wolf Ferrari, but maybe even more by his staying in Florence, where those new friends were rediscovering and celebrating Post Impressionists.

Keywords Tullio Garbari. Ca' Pesaro. Venice. Nino Barbantini. Gino Rossi. Umberto Moggioli. Teodoro Wolf Ferrari. Florence. Ardengo Soffici. Giovanni Papini. Oscar Ghiglia. Post Impressionism. Paul Gauguin. Paul Cézanne.

Il 22 maggio 1912 Tullio Garbari scrive da Pergine a Nino Barbantini che dalla mostra di Ca' Pesaro del 1913 ne uscirà «un Garbari nuovo: o moribondo o nascituro» (Perocco 1972, 235). E davvero in quell'occasione si rivela una metamorfosi nella sua pittura, compiuta attraverso una resa dei contorni semplici e sinuosi ma anche in forme congestionate e fisse.

Per localizzare la sua dedizione a un immaginario *naïf*, tracciato con un sintetismo incantato, molta parte della letteratura critica richiama costantemente la sua predilezione per gli ex voto, in particolare quelli che si troverebbero al Santuario di Pinè, una località nei pressi della sua cittadina, dove ne è conservata una ampia e venerata quantità. Se questo può semmai avere una particolare valenza nel primo dopoguerra, quando l'artista, trasferitosi a Trento nel 1924, si riaccosta alla pittura dopo un periodo di immobilità e fonda con Carlo Belli una scuola d'arte collegata proprio a quel luogo di culto e ai manufatti 'd'arte popolare' là conservati (Belli 1984, 34-5), altre possono essere le attrazioni e i richiami che lo portano a prediligere una linearità di resa e atmosfere sospese.

Storie dell'arte contemporanea 1

DOI 10.14277/6969-197-3/SAC-1-3

ISBN [ebook] 978-88-6969-197-3 | ISBN [print] 978-88-6969-198-0

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Sebbene Carlo Carrà riporti ad esempio che Garbari sostenesse di aver saputo del Doganiere Rousseau solo nel 1916, grazie ad Ardengo Soffici egli lo conosceva invece almeno dal 1910 (Pontiggia 2007, 118); Silvio Branzi indica invece in Gino Rossi il tramite da cui gli sarebbe giunta sia l'influenza di un simbolismo derivato da Millet e da Segantini che la suggestione degli stilemi di Van Gogh e Gauguin,¹ secondo una lettura ripresa anche da Renato Barilli – in un intervento beffardamente intitolato *Sei morto o sei revival?* – che ricorda come al momento di quel debutto capesarino ci si trovasse già in un'area di *revenants*, in «anni di ritorni», in quello che chiama un «espressionismo nostrano» di cui pone a capo proprio Rossi in quanto portatore, a vent'anni di distanza, delle «sagome schiacciate», dei «contorni rozzi e barbarici» e delle tinte vivaci di Gauguin e degli artisti di Pont Aven.² Per intendere allora qualche altra possibile traiettoria, occorre ricominciare daccapo.

Un connotato fondamentale della pittura di Garbari, scrive Dino Buzzati (un altro innamorato di ex voto), «è un'aria di montagna» – tanto da valutare che i suoi dipinti più intensi e commoventi siano «quelli piccoli e piccolissimi che in pochi centimetri quadrati raccontano tante piccole saghe valligiane»³ – e dunque *tout court* il tema del paesaggio, che occupa quasi in monopolio le prime opere e rimarrà sempre importante per lui, anche più tardi, in epoca di ossessioni religiose, sullo sfondo ad esempio del *San Sebastiano* (1927-28) e del *Sant'Antonio* (1930).

Branzi rimarca come i suoi esordi siano contaminati da cenni divisionisti, con suggestioni accolte «dai pittori della sua terra», come Giovanni Segantini, Eugenio Prati o Bartolomeo Bezzi e che il contatto con i capesarini è determinante per condurlo altrove. Cercando di attenuare l'apporto del suo misticismo, precisa come sia un equivoco considerarlo «più nella veste del credente che in quella del pittore», poiché le opere che più volgono a un anelito spirituale sono in realtà quelle che giungono dopo il 1926, quando l'artista, guarito dalla malaria contratta sotto le armi che lo aveva condotto all'inattività e alle letture religiose, torna a dipingere: è in quel frangente che a suo avviso si acuirebbero anche le influenze delle suggestioni arcaiche e dei primitivi italiani.

Lo stesso Garbari riconosce la sua ammirazione per Segantini – sul quale già aveva scritto ne *L'Alto Adige* del 23 dicembre 1908 – additandolo come un modello capace di «visioni chiare, limpide, sintetiche» e lodandolo in quanto «trasformatore meraviglioso d'ogni umile cosa», ma capace di essere anche scrittore e pensatore, in un ulteriore articolo dedicato a Medardo Rosso e Segantini che esce sul primo numero de *La Voce Trentina* del

1 Branzi, Silvio (1955). «Tullio Garbari». *Il Gazzettino*, 30 agosto.

2 Barilli, Renato (1980). «Sei morto o sei revival?». *L'Espresso*, 24 febbraio, 163-4.

3 Buzzati, Dino (1971). «Tullio Garbari». *Il Corriere della Sera*, 9 ottobre.

1911, un giornale che lui stesso aveva fondato assieme a Alfredo Degasperi con l'intenzione di emulare *La Voce*, la rivista creata a Firenze nel 1908 da Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini.⁴ La sua devozione a Segantini è anzi tale che nel 1921 gli verrà proposto di scrivere una biografia dell'artista, che poi non ha esito. Così pure il pittore confermerà il suo interesse per Prati, annotando sull'edizione della sezione di Trento del giornale *La Libertà* del 28 agosto 1925 quanto questi gli paia un «disegnatore acuto», capace di cogliere il «quadro paesano» di pastorelle e paesaggi in uno spirito non «grossolanamente arcadico», quanto piuttosto «umano e religioso, domestico e gentile»⁵ e di questa sua attenzione se ne legge l'ascendenza nella posa e nel patetismo che da un dipinto come *Poesia della Montagna* o *Pastorella che prega* (1903) si trasfondono al suo *Bambina che gioca con la bambola* (1908, Accademia degli Agiati di Rovereto, Rovereto).

Non trascurabili e semmai maggiori sono però le consonanze legate a suggestioni secessioniste che gli si sono inoculate fin dalla frequenza della Scuola Reale Elisabettiana di Rovereto, orientata alle arti decorative, dove può avvicinare riviste come *Jugend*, *Simplicissimus*, *Die Ghaphishen Künste*, che influenzano le sue realizzazioni quali certi manifesti e cartoline, come risulta già nel bozzetto a china per una cartolina dedicata al paesetto di Serso Viarago, una frazione di Pergine Valsugana, raffigurante una madre che regge un lume e un figlioletto proteso verso un albero, che aveva approntato per partecipare a un concorso della Lega Nazionale (un'associazione creata nel 1891 per 'la difesa dell'italianità') in occasione delle celebrazioni natalizie del 1908, che non viene però poi prescelta per essere stampata. L'operetta, creata a sedici anni quando già, a partire proprio dal novembre del 1908, frequenta l'Accademia di Belle Arti di Venezia - a cui rinuncerà però nel 1910 -, apre a lavori in cui il grafismo secessionista si applica a una serie di vedute della laguna venate di decadentismo, intitolate *Isole di sogno* e compiute tra 1908 e 1909, quali la china su carta *Paesaggio veneziano* (1908) o i due disegni *La Punta della Motta* e *Polifonia*, che sono tra i tre pubblicati su *Vita Trentina* nel 1909 sotto lo pseudonimo di 'Ars', così come negli insistiti ghirigori che venano ad esempio il dipinto *Piazza rustica* (1909, Fondazione di Venezia, Venezia).

Un'influenza postimpressionista aleggia invece sul paesaggio già più sintetico che si staglia nel disegno con il progetto di una *Villa suburbana in riva al fiume* (1912) che però, come i *Prospetti di edifici con torretta* e il *Prospetto per la canonica di Pergine* del 1913-14, mostrano interessi architettonici affiliati a un gusto neorinascimentale o neogotico. Da un lato il suo carattere impetuoso, e dedito anche a inclinazioni reazionarie, tende

4 Garbari, Tullio (1908). «Giovanni Segantini». *L'Alto Adige*, 23 dicembre; (1911). «Rosso e Segantini». *La Voce Trentina*, 1. Articoli ora anche in Villari Cataldi 1971.

5 Garbari, Tullio (1925). «L'eredità di Eugenio Prati». *La Libertà*, 28 agosto.

ad amare una certa visione nostalgica delle cose, come rivela in un suo articolo del 23 dicembre 1908 su *L'Alto Adige*, intitolato «Delendae Venetiae?» ispirato al titolo di un noto articolo di Pompeo Gherardo Molmenti apparso nel 1887 su *Nuova Antologia*, in cui esprime preoccupazione per la città modificata dal progresso e che sente mortificata dagli affarismi nel lasciare che si scambino le «leggere abitazioni archiacute» del passato con le moderne «muraglie enormi nude massicce». Esprime così il suo odio per i palazzi nuovi dalle pareti lisce e la sua contrarietà per la ricostruzione del campanile di piazza San Marco, che parrà falso, dichiarando invece il suo amore per «i muriccioli scrostati dall'acredine marinara».

Già polemico e anche contraddittorio, è ostile però pure all'operato di Augusto Sezanne che, proveniente dall'ambito dell'Aemilia Ars di Bologna, allora docente di decorazione all'Accademia di Belle Arti di Venezia, nel 1910 ha anche l'incarico di creare il manifesto della Biennale. Garbari in un articolo su *La Voce Trentina* del 1911 lo giudica uno «spirito arretrato» banale e mediocre, accusandolo di aver esposto di recente alla Biennale opere «di cui non vale la pena occuparsi», ma soprattutto lo detesta in realtà per un suo intervento architettonico nei luoghi familiari da lui prediletti, sia nella ricostruzione della Cassa di Risparmio di Rovereto che nell'intervento per la facciata del municipio, i cui risultati gli dispiacciono così tanto da giudicarli una «parodia» degli stili del passato a causa dell'impiego di un pallido eclettismo che assomma Art Nouveau a Secessionismo e motivi decorativi banali, a forma di festoni. Teme anche il suo intervento sulla Casa d'Arte Trentina, preoccupato che apporti sugli esterni quella che lui ritiene essere un'impropria pittura decorativa, mentre pensa che si dovrebbero amare solo le case bianche, semplici, «logiche» e regolari, che rispondano alle vere esigenze del vivere.⁶

Il manifesto che Garbari realizza però per la *Mostra d'estate in palazzo Pesaro a Venezia* nel 1910 è tutto secessionista: stampato in litografia, con un disegno rosso su fondo bianco, staglia al centro un vascello con una polena sul pennone e la sagoma dello *skyline* di Venezia sullo sfondo. E vi compaiono pure raffigurazioni di ghirlande, a simboleggiare la celebrazione di successi artistici, e serti di rose sulla bordura che contrassegna le scritte, come fosse un Bucintoro dell'arte nuova che muove alla conquista di Venezia - quale lo interpreta Elena Pontiggia (2007, 115): dunque ispirato alla grafica viennese proprio tramite la citazione degli elementi delle corone di alloro, dei fiori carnosi e dei giochi di arabeschi che comparivano in abbondanza nelle riviste d'oltralpe.

Questo artista dal carattere difficile sta cercando una dimensione in cui ritrovarsi: il cambiamento di paesaggio e di *milieu* è stimolante, ma al tempo stesso lo delude e lo ferisce, come dimostra il recente abbandono

6 Garbari, Tullio (1911). «Il caso Sezanne e la Casa dell'Arte Trentina». *La Voce Trentina*, 3.

degli studi. La sua ambizione e le sue inclinazioni hanno la necessità di trovare altrove altri maestri o personalità affini a cui far riferimento. Il suo posizionamento a Venezia dunque non è facile e a Ca' Pesaro trova delle sintonie, ha subito un'intesa particolare con Nino Barbantini e con alcuni di quei giovani artisti, che percepisce come una fronda interessante.

Se pure egli rimane impresso a Felice Casorati, pare invece che a Garbari sia questi che Arturo Martini in un primo tempo paiano persone «sgradevoli», sebbene sia assolutamente affascinato dalla loro arte (Perocco 1972, 63). Edoardo Persico, che nel 1931 presenterà la sua mostra alla Galleria al Milione di Milano, in un articolo commemorativo scritto in occasione della morte del pittore, lo connota in effetti come un montanaro sceso in città che prova un profondo senso di delusione verso i cittadini, come un «provinciale timido e duro» ma buono.⁷ Carlo Carrà su *L'Ambrosiano* di Milano del 1 febbraio 1936 scrive che l'ha conosciuto proprio alla mostra veneziana del 1910, annotando come quei suoi lavori lo interessarono «moltissimo» e che diventarono amici di un'amicizia che durò fino alla fine, avendo modo così di seguirlo in quei suoi ulteriori cambiamenti stilistici avvenuti a partire dal 1915, che interpreta come un'influenza del Doganiere Rousseau che avrebbe poi compimento definitivo nei quadri del 1916 - come *Intellettuali al caffè* - e del 1917, esposti assieme ai suoi nella galleria Chini di Milano. Un altro suo grande sodale, Carlo Belli, lo definisce un apostolo, però arrabbiato, che si presenta «scarno e duro come un guerriero da affresco», e che gli fu per un primo lungo tempo «antipatico»: questo suo «Angelo in borghese» - come intitola il noto libretto a lui dedicato - gli pare abbia pagato la sua inflessibilità con una sorta di congiura del silenzio caduta attorno al suo nome dopo la morte, e risulta dunque meno conosciuto rispetto a quanto meriterebbe, al punto da essere per molti, in quegli anni Trenta, un «ignoto contemporaneo» (Belli 1937, 10).

La matrice di un primo mutamento significativo nella pittura di Garbari, che si mostra proprio all'esposizione di Ca' Pesaro del 1913, è letto da Silvio Branzi come influsso di certi dipinti di Gino Rossi, tra cui *La piccola parrocchia (Pagnano)* (1910-12) o *Primavera in Bretagna* (1909-12), che l'artista avrebbe visti a Venezia e che attorno al 1912 avrebbero indotto dei ritmi arabescati, decorativi e *cloisonné* nella sua pittura, producendo «un disegno agevole e largamente ondulato»⁸ come traccia-guida delle sue opere, di cui indica come risultato ad esempio *Primavera trentina* (1913), *Paesaggio animato* e *Paesaggio del Perginese* (1916).

C'è effettivamente un salto tra le sue opere in mostra alla collettiva del 1910 e a quella del 1913.

7 Persico, Edoardo (1931). «Tullio Garbari». *L'Ambrosiano*, 20 ottobre; ora anche in Villari Cataldi 1971, 21.

8 Branzi, Silvio (1955). «Tullio Garbari». *Il Gazzettino*, 30 agosto.



Figura 2. Ardengo Soffici, *Scena di vendemmia*. 1907. Olio su carta riportata su tela, 50 × 35 cm. Vicenza, Collezione Banca Popolare di Vicenza

La *Mostra d'estate in Palazzo Pesaro a Venezia*, che si tiene dal 17 luglio al 20 ottobre del 1910, è un'edizione importante, che ha gran risonanza, in ragione delle polemiche e degli avvenimenti: contiene l'esposizione personale di Umberto Boccioni, presentata in catalogo da Marinetti (cf. Bianchi 2010) e sono presenti nomi come Arturo Martini, Guido Cadorin, Guido Marussig, Alessandro Pomi, Luigi Scopinich, Oreste Licudis, Brenno del Giudice. Garbari è presente per la prima volta ma ha una folta sequenza di opere: ben tredici oli, cinque acquerelli e una ventina di disegni, tanto che la sua sezione è una delle più consistenti, oltre a quelle di Boccioni, Teodoro Wolf Ferrari e Mario Cavaglieri.

I titoli delle sue creazioni suonano di Decadentismo e Simbolismo, da *Cimitero alpino* a *Isola misteriosa*, da *Sfinge plenilunare* a *L'anima di Ofelia*, attraversano fugacemente paesaggi malinconici in *Impressione di una fondamenta*, *Un tramonto d'autunno: impressione* o *Fantasmi autunnali*; svelano ascendenze secessioniste e comprendono una piccola serie di disegni ideati come illustrazioni in omaggio al libro *Così parlò Zarathustra* (1885) di Nietzsche.⁹ Da un lato, in parte, sono il prosieguo di alcune opere precedenti in cui un segno grafico quasi elettrico percorre una costruzione prospettica ancora solida, con figurette che marcano le dimensioni spaziali della tela, come *Piazza rustica* (1909), o del simbolismo dichiarato di disegni come *Romanticismo* (1909) o del segantiniano *Danza plenilunare* (1909), dall'altro sono delle prime prove di qualcosa di differente, in cui le pennellate si fanno larghe, dense, e lo spazio si svuota come in *Anime sorelle: frammento polifonico* (1910). E proprio quest'ultimo, composto da due alberi che si stagliano in lontananza sul farsi di un sentierino, ai piedi di una montagna, e che paiono più pioppi che cipressi, è oramai lontano dal precedente senso di naturalismo e dalla leggerezza di segno, composto piuttosto di un magma di colore chiazzato e più pastoso, al modo in cui vive di malinconica solitudine *Salice piangente* (1910, MART, Rovereto) dello stesso anno, vicino a dipinti meditativi di Guido Marussig come *Laghetto dei salici* (1909, Museo Revoltella, Trieste). Garbari in una sua poesia canta

9 Cf. Mostra d'estate in Palazzo Pesaro 1910; Garbari espone in mostra più di 36 opere: le pitture a olio *Anime sorelle: frammento polifonico*, *Bosco: impressione*, *Impressione di una fondamenta*, *Un tramonto d'autunno: impressione*, *Pace: impressione*, *L'intrusa*, *Ricordo trentino*, *Parco Vendramin: impressione*, *Fantasmi autunnali*, *Connubio d'anime*, *Amore di terra lontana*, *Agonie: impressione*, *Torrente Fersina*; gli acquerelli *Giardini Clary a Venezia*, *Cimitero alpino*, *Isola misteriosa*, *Castel Pergine, Frammento*; i disegni *Piazza rustica* (disegno acquerellato), *Danza plenilunare* (disegno tricromo), *Sfinge plenilunare* (disegno tricromo), *Il tumulo del poeta* (monocromo verniciato), *Filosofo* (disegno tricromo), *Romanticismo* (disegno tricromo), il trittico *L'anima di Ofelia* (disegno a penna), *La tomba del distruttore* e *Nirwana* (disegni a penna intesi come «illustrazioni per il libro *Così parlò Zarathustra* di Nietzsche»), *Remis velisque* (disegno a penna), *Ipnosi* (disegno a penna), *L'edera*, *Sentinelle di Trento* (monocromo azzurro), *Leitmotif della notte* (disegno a penna), *Visione*, *Sigla*, altri disegni a penna con ex libris e sigle, «macchiette» e altri disegni a penna. Sugli esordi di Garbari cf. anche Boschiero 2012. Sulle mostre di Ca' Pesaro cf. anche Alessandri, Romanelli, Scotton 1987; Barbero 1999.

di queste presenze silenziose, scrivendo come «Lungo i greti | S'innalzano | le piccole albere assommate | Le pioppe | anime selvatiche | come una giovinezza | vergine»; e in un'altra le visualizza proprio allo stesso modo del dipinto, in cui «Accennano due pioppe sorelle | dai prati oscuri, il greto biancheggia» (Tullio Garbari 1971, 120).

Il quotidiano *L'Adriatico* ne scrive come di un «giovane promettentissimo», le cui opere hanno «gusto letterario» ma «dotato di grande fantasia e di una infinita finezza»; e la *Gazzetta di Venezia* lo tratteggia in quanto «mite anima elegiaca», fine disegnatore dal tocco grazioso e elegante, capace di trasmettere un sottile sentimento, anche se di intonazione malinconica, segnalando quanto il trittico sulla *Pazzia di Ofelia* sia liricamente suggestivo (Perocco 1972, 231). Pare insomma un talento che testimonia la sua necessità di aggiornamento e la ripresa di tematiche impressioniste e postimpressioniste, così come una consonanza di ricerche con alcuni altri capesarini: già lo manifesta la presenza di sei opere che accompagnano il titolo con definizione di 'impressione' (*Bosco: impressione, Impressione di una fundamenta, Un tramonto d'autunno: impressione, Pace: impressione, Parco Vendramin: impressione, Agonie: impressione*).

Se i temi simbolisti sono adottati anche da Vittorio Zecchin nelle due collettive (d'estate e d'autunno) del 1909 e in quella di primavera del 1910 e il clima secessionista permea pure i cataloghi delle due mostre del 1910 curati graficamente da Omero Soppelsa, sono altre le prossimità che emergono per lui: in primis una certa consonanza con Umberto Moggioli, che alla collettiva d'estate del 1909 aveva presentato una personale con una quarantina di paesaggi in qualità di 'impressioni dal vero' e di cui diviene particolarmente amico (cf. Perocco, Scotton 1982); poi per i rimandi proprio al soggetto del salice - sia per il suo dipinto *Salice piangente* che per il disegno a penna *Giardino* (Venezia, collezione Guarnieri) entrambi del 1910 - a Guido Marussig, che a quella stessa mostra del 1910 porta una *Notte veneziana*, ma che aveva avuto una personale importante alla prima esposizione d'estate del 1908, aveva inoltre due dipinti in quella autunnale (tra cui *Salice piangente*, che era già stato mostrato nella Sala del Sogno alla Biennale del 1907) e aveva poi presentato tre disegni con vedute alla collettiva d'autunno del 1909.

Un altro riferimento significativo è Teodoro Wolf Ferrari, che in quella stessa occasione allestisce la sua prima grande mostra a Venezia dopo il soggiorno monacense e decora anche gli ambienti dell'ammezzato di Ca' Pesaro, presentando opere che evocano nei titoli suggestioni di riflessi, interni di boschi, bufere e arie torbide, nuvole, tramonti e nostalgie, oltre che vedute veneziane. L'artista, che esporrà nuovamente nel 1911, realizzando anche il manifesto della collettiva, nel 1912 sarà sia alla Biennale che alla collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, dove si rivelerà particolarmente d'effetto il suo tentativo di creare un movimento di rinnovamento delle arti decorative tramite il gruppo dell'Aratro.

Indice di queste 'consanguineità' di rapporti, percepiti con intensità e risonanza, è una lettera inviata da Garbari a Barbantini il 10 settembre del 1910, inerente a un possibile ma probabilmente frainteso pagamento per la realizzazione del manifesto, in cui l'artista chiede di far recapitare i suoi saluti per primo proprio a Wolf Ferrari, seguito da Licudis e Boccioni.¹⁰ Lo stesso Boccioni, che ha aderito nel febbraio del 1910 al *Manifesto dei pittori futuristi* ma alla mostra di Ca' Pesaro - che si pone anche per lui come una sorta di spartiacque - ha presentato ancora opere prefuturiste, è comunque impressionato dalla personalità di Garbari, che pure ha dieci anni meno di lui, e in una lettera di quell'anno a Barbantini incoraggia i reciproci rapporti, incalzando un «Dica a Garbari che mi scriva» (Perocco 1972, 231).

Il 1910 è un anno elettrizzante: a Venezia si tiene anche la Biennale, dove oltre alla mostra individuale del secessionista monacense Ludwig Dill con opere come *Prima neve* o *Pianure con brughiera e salici*, suscita controversie e attenzioni Gustav Klimt, che sarà così importante, tra gli altri, anche per Guido Cadorin, Zecchin e Casorati. Leggendo proprio quanto ne scrive Barbantini su *La Perseveranza* del 24 maggio 1910, laddove rimarca alcuni valori da lui ritenuti importanti *tout court*, come l'essere la sua «un'arte che appartiene ai giovani», il suo mostrarsi come «un artista sentimentale, un pittore di anime», prima ancora che un «decoratore», la necessità che il paesaggio «moderno» debba esprimere «l'anima umana in faccia alla natura»,¹¹ si può provare a intuire, per traslato, quali fossero i motivi di una sua predilezione anche solidale, anche umana, per Garbari.

Oltre a un avvicinamento a Gino Rossi - i cui lavori Garbari aveva già potuto vedere alle collettive dell'Opera Bevilacqua La Masa fin dal 1908, essendo iscritto da quell'anno all'Accademia - che in quel 1910 già è volto a una restituzione pittorica sintetica, con stesure piatte di colore smaltato circoscritte da marcati profili di contorno come ne *Il muto* (1910) (cf. Scotton 1999, 35), si possono captare anche suggestioni provenienti da altrove. Il pittore infatti dopo aver partecipato nel 1911 all'*Esposizione Internazionale di Belle Arti* di Roma, tenutasi per i cinquant'anni dell'unità d'Italia, dove espone l'opera *Il sogno dei monti*, nel 1912 soggiorna per un po' di tempo a Firenze, dove stringe contatti con gli artisti e gli intellettuali che

¹⁰ Venezia, Archivio dell'Istituzione Bevilacqua La Masa (AIBLM), b. 1910, Lettera di Garbari a Barbantini, Pergine 10 settembre 1910: «Egregio Barbantini,/ torno dalla mia solitudine alpestre e trovo la sua lettera di quattro settimane fa (dunque vede c'era proprio solitudine)! Sì, si io non discuto circa il cartello. Avrò inteso male. Piuttosto la prego di notificarmi quando l'Esposizione si chiuderà perché verrò a ritirare la mia roba e resterò qualche giorno a Venezia./ La prego di salutarmi Wolf Ferrari, Licudis, se lo vede, Boccioni e quei colleghi ch'Ella crede./ Vendite? Neanche una, m'immagino! È il migliore dei successi», ora in Perocco 1972, 240.

¹¹ Sulla presenza e l'effetto di Klimt, cf. anche Romanelli 2011; Venezia e la Biennale 1995.

gravitano attorno a *La Voce* e proprio questa rivista diviene il marcatore che consente di mappare i suoi spostamenti in quel novero di mesi che precedono la collettiva veneziana del 1913. A questa pubblicazione, fondata nel 1908 da Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini, a cui è abbonato dal luglio del 1911, gli viene infatti consegnata dal febbraio del 1912 proprio a un indirizzo di Firenze, poi da maggio a dicembre di quell'anno a Trento (a due indirizzi diversi, quando si sposta in villeggiatura in una località sopra Pergine) e dalla fine del 1912, quando risulta nuovamente a Firenze, ne ritira a mano le copie (Mascherpa 1984, 184).

Non solo egli prova una sintonia intellettuale con Prezzolini, Soffici e Salvatore Minocchi, ma giunge anche al punto di ispirarsi per le sue prime liriche, composte proprio in quell'epoca, alla 'tecnica vociana' del frammento: proprio allora scrive quella che è possibile considerare forse come la sua prima poesia 'compiuta', composta in occasione della morte del padre avvenuta il 31 luglio del 1912, quando una crisi esistenziale gli fa presagire che con quella scomparsa termina anche una fase della sua vita e che si trova all'imbocco «selvaggio» di una solitudine spirituale, domandandosi: «E non era un altro principio | Più selvaggio e più solo?» (Carmeni 1980, 19).

Dopo che nell'ottobre del 1912 tiene la sua prima personale a Trento, nella Sala della Filarmonica, a fine anno è dunque nuovamente a Firenze, dove nel gennaio del 1913 lo raggiunge una lettera di Nino Barbantini indirizzata a suo nome presso la sede della *Voce*, che ha significativamente indicato come recapito. È lì dunque, in quel momento, il suo campo-base e non più Venezia.

Un indizio importante di quanto siano state rilevanti per lui quella lontananza e quella città sta già in una missiva precedente, con cui aveva rifiutato di esporre alla collettiva di Ca' Pesaro del 1912. Garbari infatti aveva scritto a Barbantini da Pergine il 22 maggio 1912 ringraziandolo «per l'invito», e che si ricordava certamente della mostra, ma che «subito, no», gli era «impossibile moralmente - materialmente» partecipare. Se l'esposizione in quell'anno avesse previsto, come in precedenti occasioni, un'edizione autunnale, magari allora avrebbe potuto considerare di esporre «molte opere», avendo a disposizione in realtà quadri grandi e piccoli oltre che disegni, al punto da poter riempire due o tre sale, ma quello non era il momento. Insiste soprattutto nel sottolineare che è certo che «sarebbe una cosa nuova. Discussa», perché anche se i suoi amici fiorentini del gruppo della *Voce* - che elenca proprio facendo i nomi di Prezzolini, Soffici, Ghiglia e Bernasconi - conoscono il suo operato, «le cose ultimissime non le ha viste nessuno». E promette:

Potrebbe essere una mostra diversa dalle solite: non mostra come mostra ma per potersi metter in comunicazione con tutti quelli che hanno buona volontà di capire. Cose naturalmente che son diverse da quasi



Figura 3. Tullio Garbari, *Vendemmia*. 1917. Trento, collezione privata

tutto quello che ho fatto fino a qualche tempo fa. Un Garbari nuovo: o moribondo o nascituro.¹²

Annota anche che non essendo in stato d'animo da prendere decisioni, non ne prende e si nega a quell'esposizione a cui era stato invitato adducendo come ragione che non è pronto: dunque è cambiato, ma è ancora immerso in quel processo.

La necessità di una comunione quasi evangelica di intenti poetici e pittorici, di avere vicino «quelli che hanno buona volontà di capire», lo porta a cercare lì dei suoi simili. Quei personaggi che ha citato sono talmente importanti per lui che si inserisce nelle loro ossessioni e nei loro amori. È nella città della tradizione, ma dove si respira anche quel nuovo che alcuni hanno portato dall'estero o sotto forma di idee e passioni o come vere e proprie opere d'arte. A Firenze risiede ad esempio Bernard Berenson, Arnold Böcklin aveva abitato a Fiesole dalla metà degli anni Novanta dell'Ottocento come, tra 1893 e 1894, il *nabis* Maurice Denis; la località di Bellosguardo era stata luogo di villeggiatura per Adolf von Hildebrandt e Max Klinger, sulle colline di Monturghi ha preso casa Henri des Pruraux, un aristocratico che si diletta di critica e di pittura ed è collezionista di Gauguin, per cui Oscar Ghiglia ancora nel 1908 ha compiuto un ritratto della moglie.

Le consonanze artistiche più sentite - di cui si intravedono anche conseguenze sulla sua pittura - Garbari le ha soprattutto con il pittore livornese Oscar Ghiglia: postmacchiaiolo, autodidatta, che dal 1900 è a Firenze dove frequenta l'ambiente artistico vicino a Modigliani e che espone alla Biennale di Venezia del 1901 e nella sala toscana di quella del 1905 (un'edizione a cui sono posti in mostra pure i *Nabis*, in particolare Félix Vallotton), le

12 AIBLM, b. 1912, Lettera di Garbari a Barbantini, Pergine 22 maggio 1912: «Egregio Barbantini,/ grazie per l'invito e per le Vostre parole. Sì, mi ricordo della Mostra di Palazzo Pesaro e mi ricorderò se dovessi esporre. Ma... C'è sempre quella bestia di buon senso che fa dire = ma.../ Subito, no. Impossibile moralmente - materialmente. Più tardi, volentieri. Si riaprirà in autunno? Potrei - in quel caso - esporre molte opere. Quadri grandi e piccoli ne ho diversi, disegni etc./ Insomma si potrebbe metter insieme una mostra (anche non volendo espor tutte le cose) di due o tre sale. Sarebbe una cosa nuova. Discussa. Le mie ultime cose vanno anche al gruppo della «Voce»: Prezzolini, Soffici etc. ed anche ad altri, a Ghiglia, a Bernasconi. Anzi so che verrà a Venezia: salutatemelo tanto. Però le cose ultimissime non le ha viste nessuno. Potrebbe essere una mostra diversa dalle solite: non mostra come mostra ma per potersi metter in comunicazione con tutti quelli che hanno buona volontà di capire. Cose naturalmente che son diverse da quasi tutto quello che ho fatto fino a qualche tempo fa. Un Garbari nuovo: o moribondo o nascituro. Ma, come ripeto, per ora, difficilmente. Sono in tali stati d'animo che mi rendono impossibile qualsiasi decisione: l'unica [è] di non pigliarne. Ma qui non faccio una parentesi: diventerebbe troppo lunga e lo so per esperienza; ora poi che, dopo qualche tempo, ritorno al mio antico temperamento ribelle alle lettere e a quelle lunghe, in special modo. E poi anche materialmente... Ma lasciamo le malinconie./ Mi scriva qualche volta. Se mi manderà qualche giornale con l'esito della mostra mi farà piacere./ Suo Tullio Garbari», ora in Perocco 1972, 241.

cui opere sono pubblicate sulla precedente rivista di Prezzolini e Papini, il *Leonardo*, edita tra 1903 e 1907, che dimostra una particolare attenzione per il misticismo, un altro dei grandi tormenti di Garbari. Egli trova poi un vitale aggiornamento visivo grazie ad artisti che sono stati a Parigi, come Soffici che, dal ritorno a Firenze nel 1907, divulga la sua predilezione per Paul Cézanne e Maurice Denis, dà conto del Doganiere Rousseau. Sul numero di giugno del 1908 della rivista *Vita d'arte* quegli scrive per la prima volta di Cézanne, in quello stesso anno in cui Vittorio Pica ha già edito il volume sugli *Impressionisti francesi*, esaltando «l'unità spirituale» che regna sulle sue composizioni di «uomini, animali, alberi e cieli», che non risultano elementi isolati ma riuniti «in una armonia di linee e di toni», senza bisogno di ornare la pittura «di fronzoli o di addobbi», ma anzi seguendo uno «spirito popolano e religioso» cercando «di denudarla, di impoverirla, di renderla ruvida e selvatica» da vero «primitivo», secondo concetti che di certo Garbari sentiva con grande risonanza.¹³

Questi fermenti avevano portato alla *Prima mostra italiana dell'impressionismo* organizzata da Soffici e Prezzolini tra il 15 aprile e il 15 maggio del 1910 al Lyceum club femminile di Firenze, con opere di Cézanne, Degas, Forain, Gauguin, Matisse, Monet, Pissarro, Renoir, Toulouse-Lautrec, Van Gogh e sculture di Medardo Rosso che - sebbene alla Biennale di Venezia fossero già stati mostrati nel 1903 Monet, Renoir e Sisley - era risultata un momento molto importante per quei sodali che gravitavano attorno a quegli stessi interessi culturali, malgrado la collocazione in una sede un poco sfortunata, la mancanza di attenzione da parte della critica e nessun acquisto se non di sei sculture di Medardo Rosso da parte del collezionista Gustavo Sforzi (cf. *Prima mostra italiana dell'Impressionismo 1910*; Bardazzi 2007; Rodriguez 1994, 212), che in occasione di un viaggio a Parigi in quello stesso anno acquista anche *Le paysan* (1889) di Van Gogh.

Attorno a questa vicenda ci sono inoltre alcune sintonie che riverberano in modo particolare: Soffici, partito per Parigi proprio per organizzare la mostra degli impressionisti e di Medardo Rosso - la cui idea era sorta qualche anno prima e per la quale contava sull'appoggio di Denis, che aveva incontrato a Fiesole nell'ottobre del 1907, - secondo quanto scrive Prezzolini il 17 febbraio 1910 al mecenate che finanzia *La Voce* - aveva appena scritto un testo intitolato «*Primavera*», cogliendo delle suggestioni che già aveva riversato in una lettera a Papini nella primavera del 1909, in cui aveva raccontato una passeggiata sui colli toscani durante la quale aveva provato una grande emozione nel vedere «uscir di sotto una zolla tutto terroso» un «fiorellino violetto» a cui non ha saputo dare nome, «sconosciuto», ma «che sa di primavera» e che fa sì che egli torni a casa «zeppo

13 Soffici, Ardengo (1908). «Corrispondenze estere. Francia». *Vita d'arte*, 1(1), 55.

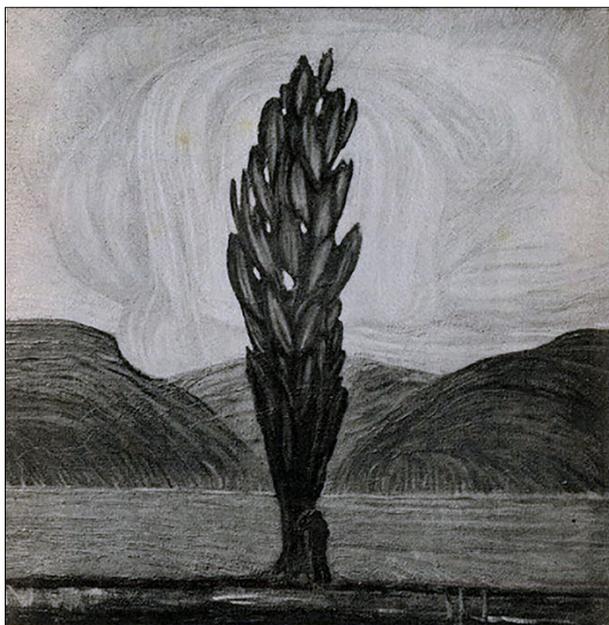


Figura 4. Tullio Garbari, *Invocazione*. Foto da Esposizione di Palazzo Pesaro 1913



Figura 5. Tullio Garbari, *Primavera trentina o Invocazione*. Foto da Esposizione di Palazzo Pesaro 1913



Figura 6. Tullio Garbari, Manifesto della *Esposizione d'Arte* raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia l'anno 1913. Archivio Garbari (Pergine)

di poesia» (Rodriguez 1994, 15, 74-5). *Primavera*, che viene effettivamente pubblicato poi su *La Voce* del 17 marzo 1910, trasfigura l'esperienza di una passeggiata a Poggio a Caiano, in un momento in cui tutto è ancora madido di pioggia recente e il pittore intravede una margherita bianca, un tarassaco giallo, qualche viola mammola e le foglie del narciso selvatico, mentre tra il groviglio delle piante in crescita appaiono le colline «brulle, sassose, ferrigne», con le case che si arrampicano sui loro fianchi, con vicini cipressi e vigne ancora secche: solo in quel momento la sua anima è «pervasa di luce e di germinazione» e egli ha la perfetta sensazione che quella verità che fino a ieri cercava sui libri ora davvero la sente «concreta in questa serenità di primavera».

L'evocazione di questi temi non poteva non incontrare una profonda concordanza in Garbari, che tanto amava – per traslato – i suoi paesaggi montani, l'aria serena e lo stupore del riconoscersi in comunione con la natura. E Soffici risulta essergli anche indirettamente *maître à penser* tramite le posizioni che prende nei suoi scritti: nell'esaltare l'arte francese contemporanea, ad esempio, non intende suggerire una mera copia di stilemi. Come aveva scritto anche su *La Voce* del 6 maggio 1909 nell'articolo «L'impressionismo e la pittura italiana», con cui aveva definito la Bien-

nale una «fiera» piena di fracasso in cui arrivano in ritardo di vent'anni le correnti che l'Europa ha già giudicato ammuffite, come il Verismo e il Simbolismo, ma anche quel Decorativismo che imperversa sulle riviste tedesche e inglesi (su cui anche Garbari aveva ricevuto la sua formazione), non intende suggerire che la nostra arte si contamini seguendo alla cieca l'Impressionismo, ma che se ne possa cogliere un «ammaestramento» che porterebbe soprattutto i giovani a ricerche personali, che abbiano però un «carattere tutto nostro» (Rodriguez 1994, 1, 58, 144, 148-9). E comunque, criticando nuovamente *L'Esposizione di Venezia* nel numero del 28 ottobre, lamenta che sebbene sia persino stanco oramai di scrivere i nomi, tra gli altri, di Manet, Degas, Cézanne, Renoir, Gauguin, Van Gogh, Medardo Rosso, Toulouse Lautrec e Pissarro, tanto gli stanno cari, nel nostro Paese ancora non sono conosciuti, mentre «essi, ed essi soltanto, avrebbero potuto indicare i nuovi cammini dell'arte», mentre il segretario generale della Biennale, Antonio Fradeletto, si ostina invece a non invitarli.

Pur tra questi nomi amati, nei preparativi di quella mostra si delinea meglio quale sia veramente il gusto di Soffici: ancora nel 1909, sperando di ottenere in prestito delle opere, lui e Prezzolini contattano dei conoscenti, tra cui Henri des Pruraux e lo invitano a redigere un articolo proprio su Gauguin, che risulterà talmente ampio da dover essere pubblicato su *La Voce* in due occasioni, il 23 febbraio e il 2 marzo 1911, e sarà firmato con lo pseudonimo Outis, accompagnato dalle riproduzioni di *L'offrande* (1902), *L'appel, Paysannes qui retournent le foin* (1889) e *Bonjour, Monsieur Gauguin* (1889) con nuvole 'a masse' attraversate da alberelli secchi e contorti che paiono aver catturato anche l'interesse di Garbari. L'articolo inoltre viene spedito alla redazione da Venezia, dove des Pruraux soggiorna in quel momento a San Trovaso: un significativo indice di contatti tra le due città e di quali stimoli visivi potessero circolare tra gli interessati. Soffici e Prezzolini inoltre contano sull'americano Charles Loeser, che risiede a Firenze e possiede dei Cézanne, ma in missione a Parigi nel marzo 1910 scrivono a Papini che Soffici insiste per prendere in prestito dal gallerista Paul Rosenberg soltanto un altro Gauguin - il paesaggio *Vegetation tropical* (1887) - non solo per i costi di assicurazione e spedizione, ma anche per arginare un'ampia presenza dell'artista, che giudica si sia perso «in tentativi pittorici anacronistici, interessanti a prima vista, ma stucchevoli a lungo andare e talvolta odiosi» (cf. Rodriguez 1994, 172-4; Richter 1999).

Come esempio di una pittura ricca di 'dolcezza', adatta a svecchiare i nostri artisti, addita piuttosto invece quella di Maurice Denis, come insiste su *Vita d'arte* del dicembre 1909, pubblicando un testo già composto nel 1908: è lui quello che più merita di essere reso noto in Italia, intriso di spirito cattolico, adatto a portare «sensazioni nuove», capace di «nobiltà di forme, di tenerezza, di sentimento» e di essere vicino anche a certi pittori toscani del passato. Evoca inoltre la visione di un suo dipinto esposto al *Salon del Champ de Mars*, che afferma di non poter mai più

dimenticare: un paesaggio bretone alle prime ore del mattino, con una pendice rocciosa in primo piano, il cielo livido che va cambiando tinte «da arancione infuocato al verde azzurro tenero come di foglie appena nate», con un contadino che ara il campo con i buoi bianchi e un altro che semina fra le zolle, oltre a tre cipressi «avvolti di silenzio» e cespugli di ginestre. Un immaginario molto vicino a quello che poi comparirà nelle opere mostrate dal pittore trentino nel 1913 (e anche successivamente, in opere quali *Vendemmia*, 1917, fig. 3; *Scena domestica*, 1924; *La Pigna*, 1929), e che già apparteneva anche alla sua stessa pittura, come in *Scena di vendemmia* (1908; fig. 2)

Garbari, così come segue la nuova rivista *Lacerba* che Papini e Soffici fondano a Firenze il 1° gennaio 1913 e ne colleziona tutti i numeri fino all'ultimo del 1915, condivide anche altre passioni di Soffici: quella per il Doganiere Rousseau, su cui lo scrittore pubblica un intervento su *La Voce* del settembre 1910 per ribadire quanto lui adori «quella pittura che le persone intelligenti dicono stupida» e che invece è la «più ingenua, più candida» (Pontiggia 2007, 119); quella per Segantini, che è capace di incantare grazie alla sua voce di «pittore poeta»,¹⁴ una qualifica che Garbari vorrebbe altamente incarnare. E se nel 1909 esce il libro di Soffici su Medardo Rosso, anche per Garbari lo scultore è una 'religione' in cui credere: lo confessa nel suo articolo del 1911 su *La Voce Trentina*, protestando contro i critici

pronti ad andare in sollucchero per le baggianate esotiche d'un Franz von Stuck o per le scipitaggini d'un Lavery, tanto per le turpitudini e le insulsaggini d'un Zualonga o d'uno Zorn, quanto per le false tisicherie nostrane d'un Bistolfi e per le vuote e ampollose nudità d'un Trentacoste, o ancora, per le nuove salse romantico-napoletane-cristiane del Morelli (meno male: *parce sepolto*); e per la fiacchezza d'un Ettore Tito e per le pseudo-fotografie (la fotografia se ne avvantaggia, e come!) di Luigi Nono, di Michetti¹⁵

mentre alla *I Mostra Internazionale d'arte* di Valle Giulia a Roma, dove vede otto sculture di Medardo Rosso su cui «regna la vera bellezza» non può che esclamare «come ci rinfranca, come ci conforta! Come una religione nella quale crediamo», «come si sente il bisogno di esser soli con queste piccole sculture di Rosso!», che ricorda sia conosciuto in Italia solo per merito dell'«imposizione violenta e simpatica d'uno scrittore coraggioso - di Ardengo Soffici».

¹⁴ Soffici, Ardengo (1910). «Scritti e lettere di Segantini». *La Voce*, settembre; cf. Rodriguez 1994, 69.

¹⁵ Garbari, Tullio (1911). «Rosso e Segantini». *La Voce Trentina*, 1.

Finché l'artista pensa ai preparativi della mostra di Ca' Pesaro del 1913 è lì, immerso in quell'ambiente, e «quelle cose diverse da quasi tutto» quello che ha fatto fino a poco tempo prima nascono a stretto contatto con quella temperie, rimeditando ciò che ha assorbito in precedenza, in sintonia piena con quanto già avevano compiuto certi suoi colleghi capesarini, ma anche in modo molto particolare.

Un suo cartoncino da visita, spedito a Barbantini da Firenze il 16 gennaio 1913, che avvisa con una certa brusca sicumera che alla collettiva veneziana esporrà «probabilmente uno o due quadri di dimensioni abbastanza vaste oltre a diversi quadri più piccoli e qualche disegno», che disporrebbe «con molta... parsimonia», ovvero allestiti con molto spazio attorno, e perciò necessitanti di «almeno due o forse anche tre sale» e che gli occorreranno dunque trenta o quaranta cornici o forse anche più, ma che non potrà sobbarcarsi alcuna spesa di eventuali addobbi o decorazioni, indica la Libreria della Voce di via Cavour - ovvero la casa editrice gestita dallo stesso gruppo di intellettuali della *Voce* - come recapito per una «lettera particolareggiata» di risposta (Perocco 1971, 242). Altri indizi disseminano questa assimilazione: dal ricordo di Edoardo Persico, che in occasione delle celebrazioni per la morte del pittore scrive sul quotidiano milanese *L'Ambrosiano* del 20 ottobre 1931 quanto gli paresse simile a Papini, nel possedere il medesimo «sospiro dell'irrealizzabile», la «stessa timidezza e tristezza», alla presenza di un *Ricordo toscano* (nr. catalogo 146) tra i disegni alla mostra capesarina del 1913.

Come rileva Elena Pontiggia, il ritmo lineare, *cloisonniste*, dei suoi paesaggi - a cui dà il valore di *exempla* morali, di una «natura animata dallo spirito» (Pontiggia 2007, 114) - si è mosso sotto il primo influsso di Gino Rossi e Teodoro Wolf Ferrari (cf. *Paesaggio con alberi*, 1908 o le vetrate *Campo di grano* esposte alla mostra di Ca' Pesaro del 1912), che lo avvicinano alla composizione sintetica e bidimensionale di Gauguin e dei Nabis - e questo ha agito già in opere come *Paesaggio* (1911, MART, Rovereto), dalle grandi masse scure e impastate in toni terrosi, o in *Trittico. Paesaggio* (1912-13) la cui suddivisione, al modo ancora secessionista, delinea un processo temporale che descrive le fasi della giornata, ma anche mentale in quanto già tutto improntato a un cambiamento stilistico. Nei pressi del 1913 lo stile di Garbari subisce davvero dunque una metamorfosi fatta di forme ancor più primarie ma come rapprese, sintetiche e un poco sgraziate, e campioni di questo mutamento in mostra a Ca' Pesaro nel 1913 sono opere intense come *Invocazione* (fig. 4), con un cipresso slanciato e silente, quasi ancora simbolista; l'acquerello *Paesaggio con rondini* (o *La Terra*) del 1913, con colori aspri e aranciati e una teoria di rondini che viaggiano orizzontali tra i nubi artefatti quasi come in una bordura tessile; ma soprattutto *Primavera trentina* (o *Invocazione*) (fig. 5), che scandisce in verticali e orizzontali un paesaggio agreste su uno sfondo montano attraversato da tralci di vite, con al centro un virgulto sinuoso

che prende ritmo slanciandosi verso l'alto, al modo di un albero della vita. L'opera, che andrà significativamente in dono a Barbantini, secondo quanto recita una cartolina postale del 27 settembre 1913 a lui inviata (Perocco 1972, 242),¹⁶ presenta in primo piano proprio dei fiorellini gialli e lilla che escono dalle zolle brulle, al modo di crochi e genziane, come nella passeggiata di Soffici.

Un fiore simile al croco sbuca da un terreno disegnato a grandi grumi, nel mezzo della notte e sotto un cielo stellato punteggiato da gocchine che paiono quelle stesse che Oppi nel disegno *Notte lunare* posto anche in copertina al catalogo chiama «gocce di luce lunare», e compare anche nel manifesto che Garbari ha composto per la mostra, in cui l'immagine è come incorniciata da un esaedro che si chiude nella parte sottostante con uno snodo, attorniato da simboli legati al lavoro: da un lato un'ancora e una bricola; dall'altra un aratro e una spiga. È un simbolismo dunque piuttosto palese e anche l'augurio di una primavera dell'arte che porti frutti proficui, ma ecumenici (fig. 6). Anche la *Gazzetta di Venezia* del 14 maggio 1913 lo cita come un disegno «stampato in uno smagliante azzurrino», che rappresenta «i simboli dell'ancora, la spiga, l'aratro, la bricola».¹⁷

La mostra inaugura domenica 18 maggio e in quella stessa giornata Gino Damerini pubblica sulla *Gazzetta di Venezia* (fig. 1) un articolo in cui la giudica «eclettica» ma audace e soprattutto segnala che, grazie alla sezione «Garbari - Oppi - Zecchin», «siamo tra i ribelli alla pittura convenzionale o tra i creatori di una nuova convenzione pittorica».

Il pittore trentino è nella sala settima e

ha tentato di ricompire in sé la secessione netta dalla cultura pittorica compiuta, come s'è detto, dal Cézanne. Fino all'anno scorso egli dipinse paesaggi normali eloquenti e sapienti - ricordiamo la vasta tela della Mondiale di Roma a Valle Giulia - o disegnò eleganti illustrazioni a penna con un garbo ed un sapore quasi classici. Per una evoluzione spirituale egli ha rinnegato il passato, compreso il proprio passato; ora dipinge per volumi, per ritmi, per masse di colori con un sintetismo che nulla ha da invidiare a quello del Gauguin dell'ultima maniera, con un misticismo e certi avvolgimenti di nubi che rammentano il Previati; con piani prospettici piatti e uniformi che rammentano i piani piatti ed uniformi dei paesaggi del Laermans. Il Garbari è in un periodo di ricerca, di introspezione, di ansia; in uno di quei periodi nei quali le sofferenze di un artista sono più degne di rispetto e considerazione. La sua collezione

16 Garbari sta preparando una mostra a Trento a palazzo Galasso con Gigiotti Zanini; ha venduto un disegno e scrive a Barbantini: «Tenga per Lei il quadro 'Primavera trentina' N. 128 del catalogo».

17 Damerini, Gino (1913). «La mostra - Il manifesto». *Gazzetta di Venezia*, 14 maggio.

non persuade ma ciò non toglie che qualcuno dei suoi paesaggi non sia di una raccolta e commossa bellezza.¹⁸

Masse di colori e volumi, sintetismo e misticismo, piani piatti e uniformi sono dunque gli strumenti con cui ha compiuto una svolta, che non piacciono però a Ettore Romanello che scrive invece su *L'Adriatico* di quella stessa giornata

Meno ancora del Rossi è sorretto da fine gusto il Garbari, autore del manifesto di questa esposizione. Egli non manca di un certo sentimento della natura, come si può supporre dai particolari dei suoi paesaggi, ma la sua maniera di stilizzare è così povera e ridicola da distruggere irrimediabilmente qualsiasi pregio, che potesse per avventura essere nei suoi quadri; egli vede strane forme simili ad uova per tutto, nella terra e nel cielo, e sembra poi ch'egli subisca quasi l'ossessione di un certo albero, ch'egli ripete in quasi tutti i suoi quadri e che somiglia stranamente a una pannocchia¹⁹

o *Il Commercio Veneto* che ironizza sull'uomo «piccino di fronte alle emozioni della natura, l'emozione del pigmeo» (Pontiggia 2007, 186).

Il giorno successivo ancora Damerini sulla *Gazzetta di Venezia* riporta che nelle «dispute che si intrecciano qua e là» in occasione della vernice, in cui avvengono «piccoli incidenti fortunatamente senza seguito», Garbari «ha aggiunto iermattina alla sua collezione un grande quadro di infinita e sottile poesia montanina» e i suoi alberelli *Anime gemelle* piacciono pure a Casorati che li definisce «alberi fiamma».²⁰

A questo momento di grande intensità, anche di vivi scambi tra compagni, segue come una crisi: Perocco, che la interpreta come la «seconda crisi» dell'artista, dopo quella veneziana, e non dà invece così importanza al primo soggiorno fiorentino del pittore la riconduce alla frequentazione degli ambienti della *Voce* solo quando nel 1914 Garbari soggiorna di nuovo a Firenze per diversi mesi, dove tiene anche una personale all'Istituto Francesce, rei di aver instillato in lui persino dei tentativi di un tardocubismo sghembo come nel suo strano *Paesaggio futurista* (1914) con casette che si inerpicano e smottano tra colori bigi. Nell'agosto del 1914 però, per non essere richiamato alle armi sotto l'imperiale regio esercito dell'Austria, in quanto trentino, passa la frontiera clandestinamente con i suoi fratelli e altri irredentisti e si stabilisce a Milano, dove rimane fino al 1919.

18 Damerini, Gino (1913). «L'ottava mostra giovanile d'arte a Ca' Pesaro. Dalla mostra di Felice Casorati a quella dei postimpressionisti». *Gazzetta di Venezia*, 18 maggio.

19 Romanello, Ettore (1913). *L'Adriatico*, 18 maggio; Pontiggia 2007, 185-6.

20 Damerini, Gino (1913). «L'inaugurazione». *Gazzetta di Venezia*, 19 maggio.

Le mostre a Ca' Pesaro riprendono proprio in quel 1919, ma lui non vi partecipa, né a quella dei 'dissidenti' del 1920 alla Galleria Geri-Boralevi, quando gli artisti del nucleo 'storico' e più eroico di Ca' Pesaro si dissociano dalla collettiva ufficiale a cui – per maneggi di politica e di interessi sindacali – è stato impedito di partecipare a Casorati, al tempo non più veneziano e dunque, secondo una certa fronda retriva di artisti locali intenzionati a beneficiare dell'occasione, escludibile dalla manifestazione (in realtà soprattutto in ragione dei significativi successi già da lui ottenuti alla Biennale). Garbari era stato però invitato alla collettiva 'ufficiale' del 1920 a Palazzo Pesaro, la cui inaugurazione era prevista per il 14 luglio, ma il 28 giugno di quello stesso anno risponde a Barbantini che non dipinge più da quattro anni e mezzo e i suoi lavori migliori sono a Milano, ma «sono cose diverse da quelle del 1913 a Ca' Pesaro e di altro valore»: un'altra città dunque, un altro ulteriore cambiamento.²¹ Alla fine del mese successivo anzi gli scrive ancora, per rimarcare la fedeltà a quei suoi anni giovanili: qualche giornale lo dà come partecipante a quella che ironicamente chiama la «mostra dei protestanti», senza usare il termine di traditori o secessionisti, dando valore alle loro idee differenti ma tenendosene fuori. Chiede però a Barbantini di controllare se siano voci infondate: lui non ha aderito all'*Esposizione degli artisti dissidenti di Ca' Pesaro nella Galleria Boralevi*, non ha inviato nulla, ma vuol capire se si tratti di «un equivoco da parte dei giornali o di trucco degli espositori», se hanno malinteso o se qualcuno usa inopportunamente il suo nome o, peggio, abbia esposto qualcosa di suo a sua insaputa: il suo carattere aspro e polemico non è cambiato.²²

Ricomincerà a mostrare i suoi dipinti alla fine degli anni Venti: nel 1927 con il gruppo di Novecento Italiano (Sarfatti 1927), presentando anche una mostra dell'amico Ubaldo Oppi, a cui è sempre stato molto legato, alla Galleria Pesaro di Milano; nel 1928 è alla XVI Biennale di Venezia e alla *Prima mostra di arte trentina*; si dedica spesso a soggetti sacri e di tema popolare, di cui sono indizio già le tempere, i disegni, le acqueforti e le xilografie della Biennale tra cui *La famiglia del carradore*, *Paesaggio trentino*, *Il trionfo di san Tommaso*, ma nel 1931 muore all'improvviso a Parigi, dove risiede da un anno. Il «pittore, filosofo, poeta» rimpianto da Carlo Belli, possessore di una purezza superiore e di una moralità profonda, ma dall'anima «arredata con mobili del Trecento» e autore di Madonne che non sorridono, diveniva allora ancora di più per i suoi estimatori «un uomo ideale», capace di indossare abiti rudi per nascondere la propria dolcezza, un «angelo in borghese» sceso sulla terra con «incarichi speciali» (Belli 1937, 15).

21 AIBLM, b. 1920, Lettera di Garbari a Barbantini, Pergine 28 giugno 1920, ora in Perocco 1978, 243.

22 AIBLM, b. 1920, Lettera di Garbari a Barbantini, Pergine 31 luglio 1920, ora in Perocco 1978, 243.

Bibliografia

- Alessandri, Chiara; Romanelli, Giandomenico, Scotton, Flavia (a cura di) (1987). *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920 = catalogo della mostra* (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, 1987-88; Trento, Museo Provinciale d'Arte, Sezione Contemporanea, Palazzo delle Albere, 1988). Milano: Mazzotta.
- Barbero, Luca Massimo (a cura di) (1999). *Emblemi d'arte da Boccioni a Tancredi. Cent'anni della Fondazione Bevilacqua La Masa = catalogo della mostra* (Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, marzo-maggio 1999). Milano: Electa.
- Bardazzi, Francesca (a cura di) (2007). *Cézanne a Firenze. Due collezionisti e la mostra dell'Impressionismo del 1910 = catalogo della mostra* (Firenze, Palazzo Strozzi). Milano: Electa.
- Belli, Carlo (1937). *L'Angelo in borghese. Saggio sopra un ignoto contemporaneo*. Roma: Augustea.
- Bianchi, Giovanni Ivan (2010). «I futuristi a Venezia, da Ca' Pesaro alla Biennale». *Il Verri. Rivista di letteratura*, 42, 131-46.
- Boschiero, Nicoletta (2012). «L'attività del giovane Tullio Garbari: 1910-1915». Dal Canton, Giuseppina (a cura di), *Giornata di studio Donazione Eugenio Da Venezia = Atti di convegno* (Rovereto, Palazzo Alberti Poja 23 novembre). Venezia: Fondazione Querini Stampalia.
- Buzzati, Dino (1971). «Garbari». Villari Cataldi, Fausta (a cura di), *Catalogo della mostra celebrativa di Tullio Garbari. 1892-1931* (Milano, Galleria Gian Ferrari, novembre-dicembre 1971; Roma, giugno-luglio 1971; Trento, settembre-ottobre 1971). Roma: Arti Grafiche Privitera.
- Carmeni, Nunzio (a cura di) (1980). *Poeti e prosatori del Trentino*. Trento: Editrice Innocenti.
- Del Puppo, Alessandro (a cura di) (2013). *L'Avanguardia intermedia. Ca' Pesaro, Moggioli e la contemporaneità a Venezia 1913-2013 = catalogo della mostra* (Trento, Mart - Galleria Civica, 2013-14), Trento: Temi.
- Esposizione di Palazzo Pesaro (1913). *Catalogo dell'esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia l'anno 1913*. Venezia: Istituto Veneto di Arti Grafiche.
- Garbari, Maria (1971). *Tullio Garbari Poeta*. Pergine Valsugana: Associazione Amici della storia.
- Mostra d'estate in Palazzo Pesaro (1910). *Catalogo della mostra d'estate in Palazzo Pesaro a Venezia: anno 1910* (Venezia, 17 luglio-20 ottobre 1910). Venezia: Tipografia dell'Istituto Veneto di Arti Grafiche.
- Perocco, Guido (a cura di) (1958). *Primi espositori a Ca' Pesaro 1908-1919 = catalogo della mostra* (Venezia, 1958). Venezia: Stamperia di Venezia.
- Perocco, Guido (1972). *Le origini dell'arte moderna a Venezia 1908-1920*. Treviso: Canova.

- Perocco, Guido; Scotton, Flavia (a cura di) (1982). *I maestri di Ca' Pesaro. 1908-1923. Dal museo alla città. 26 opere del Museo d'arte moderna*. Venezia: Comune di Venezia.
- Pontiggia, Elena (2007). «'Santità pura della terra': i paesaggi di Garbari». Primerano, Turrina 2007, 113-27.
- Prima mostra italiana dell'impressionismo (1910). *Prima mostra italiana dell'impressionismo = catalogo della mostra* (Firenze, Lyceum Club, aprile-maggio 1910). Firenze: Stabilimento Tipografico Aldino.
- Primerano, Domenica; Turrina, Renata (a cura di) (2007). *Tullio Garbari. Lo sguardo severo della bontà = catalogo della mostra* (Trento, palazzo Pretorio, 30 giugno-4 novembre 2007). Trento: Museo Diocesano Tridentino.
- Richter, Mario (1999). *Giovanni Papini. Ardengo Soffici. Carteggio. 1907-1918*. Roma; Fiesole: Edizioni di storia delle letteratura; Fondazione Primo Conti.
- Rodriguez, Jean-François (1994). *La réception de l'impressionnisme à Florence en 1910. Prezzolini et Soffici maitres d'oeuvre de la Prima esposizione italiana dell'impressionismo francese e delle sculture di Medardo Rosso*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- Romanelli, Giandomenico (2011). «I nervi di Giuditta. Il Klimt di Nino Barbantini». Marini Clarelli, Maria Vittoria; Mazzocca, Fernando; Sisi, Carlo (a cura di), *Il Simbolismo in Italia = catalogo della mostra* (Padova, Palazzo Zabarella). Venezia: Marsilio, 45-6.
- Sarfatti, Margherita (1927). *Quindici artisti del '900 italiano = catalogo della mostra* (Milano, Galleria Scopinich, febbraio 1927). Milano: Galleria Scopinich.
- Scotton, Flavia (1999) *Da Barbantini a Perocco, dalla Bevilacqua La Masa a Ca' Pesaro*. Martellago: Elemond. Tullio Garbari (1971). *Tullio Garbari. Figure e paesaggi trentini*. Pergine: Quaderni di storia perginese.
- Mascherpa, Giorgio (a cura di) (1984). *Tullio Garbari Trentino d'Europa = catalogo della mostra* (Trento, Palazzo delle Albere, 14 aprile-10 giugno 1984). Trento: Museo provinciale d'arte.
- Venezia e la Biennale (1995). *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto = catalogo della mostra* (Venezia, Palazzo Ducale, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, 1995). Milano: Fabbri.
- Villari Cataldi, Fausta (a cura di) (1971). *Tullio Garbari. 1892-1931 = catalogo della mostra* (Roma, giugno-luglio 1971; Trento, settembre-ottobre 1971). Trento: Comitato trentino per la diffusione della cultura.

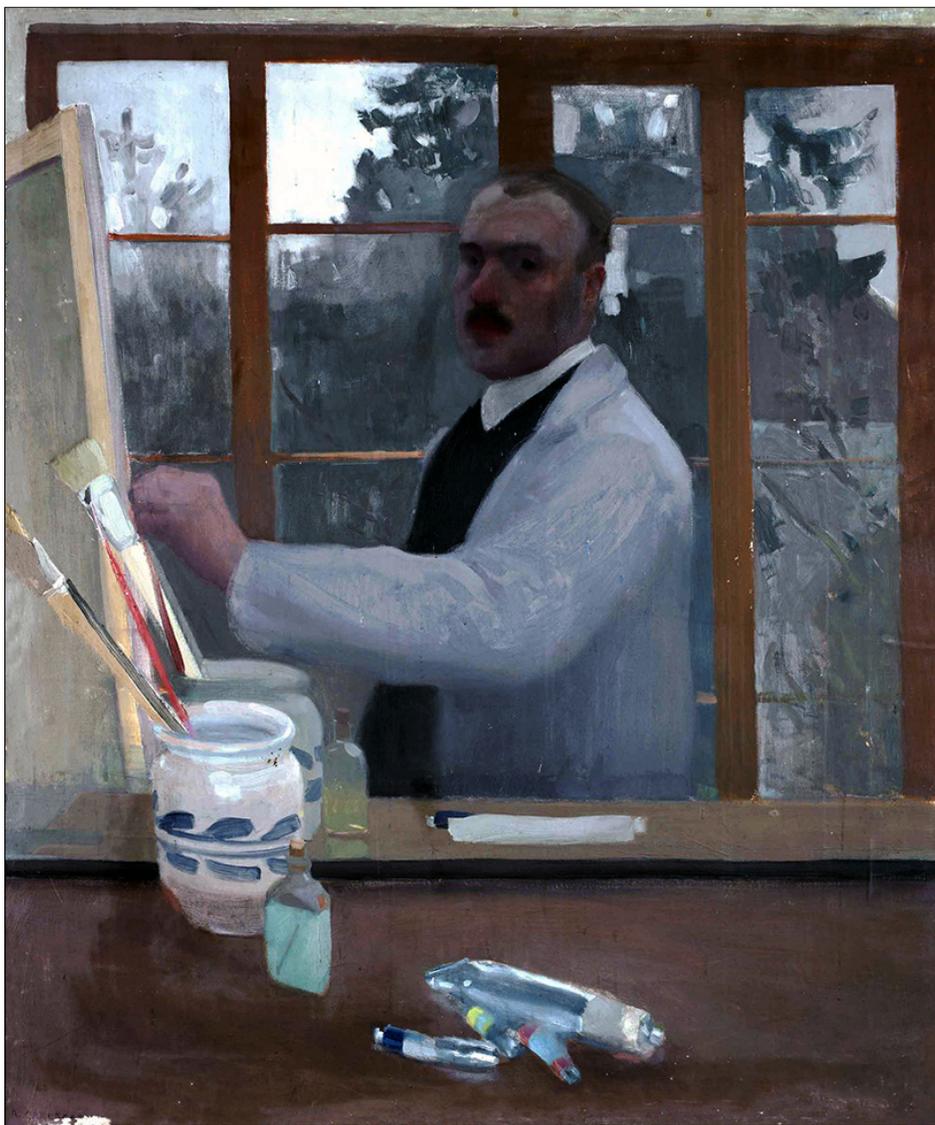


Figura 1. Adolfo Callegari, *Autoritratto*. 1912. Olio su tela, 93 × 78 cm. Collezione privata

Gli artisti di Ca' Pesaro

L'Esposizione d'arte del 1913

a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari

Adolfo Callegari, pittore e archeologo

Virginia Baradel

Abstract Adolfo Callegari (Padua 1882 - Arquà Petrarca 1948) painted throughout the course of his life, but devoted himself entirely to painting from 1906 until 1921. In the early twenties he became director of the National Atestino Museum and since then he dedicated his free time to painting. He graduated in law in 1906, he then studied at the Free School of Nude in Venice and at the Academy of Monaco. He began to exhibit at Ca' Pesaro in 1912. In 1913 he displayed three oil paintings, *Interior* and two portraits, one of which, *Portrait of Mr. Tasinato*, was reproduced in the catalog, and three watercolours: *Petrarca's Grave*, *Impression*, *Venetian Woman*. On that occasion Gino Damerini wrote: "Among the figure painters, Callegari of Padua returned to Palazzo Pesaro with its interiors of deep intimacy and high poetry and with fresh watercolors". For a long time he remained in contact with friends of Ca' Pesaro with whom he shared his battles, in particular with Cadornin and Gino Rossi, and with Casorati and Cavaglieri, known since the Academic years.

Sommario 1 L'arte come vocazione – 2 Venezia Monaco. – 3 «Interni di profonda intimità ed elevata poesia». – 4 Il ritiro sui colli. – 5 «Benedetta l'arte antica».

Keywords Adolfo Callegari. Padua. Archeology. Ca' Pesaro. 1913. Akademie der Bildenden Künste München.

1 L'arte come vocazione

L'esperienza pittorica di Adolfo Callegari, come fulcro della stagione giovanile della sua biografia, si colloca tra la laurea in Giurisprudenza conseguita nell'Ateneo patavino nel 1905 e la direzione del Museo Nazionale Atestino assunta nel 1922. Egli si dedicò interamente alla pittura per poco più di dieci anni: dal 1909 al 1921, per poi dipingere per capacità e diletto personali, per tutta la vita. Installò il suo cavalletto anche nelle sue stanze al Museo di Este e nella torre minore del Castello di Monselice, ospite dell'amico conte Cini. La sua vicenda di pittore e di archeologo è stata analizzata in occasione della mostra che si tenne ad Arquà nel 2008 al cui catalogo rimandiamo per ogni approfondimento anche in ordine alla figura di archeologo, storico dell'arte, divulgatore e uomo delle istituzioni (Baradel 2008).

Callegari venne educato sin dall'infanzia al culto dell'arte. Il padre, fattore di tenute nobiliari, era persona colta e distinta e riponeva grandi aspettative nei confronti del figlio. Adolfo manifestò passione e talento

Storie dell'arte contemporanea 1

DOI 10.14277/6969-197-3/SAC-1-4

ISBN [ebook] 978-88-6969-197-3 | ISBN [print] 978-88-6969-198-0

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

per l'arte sin da adolescente. In un taccuino conservato nel Fondo Callegari della Biblioteca Civica di Este (d'ora in avanti fC) troviamo appunti e disegni risalenti a un viaggio in Toscana che fece con il padre non ancora diciottenne, nel settembre 1900: un piccolo *tour* per città storiche, musei e monumenti che comprese anche Ravenna. Si nota un tratto sintetico, abile nel cogliere posa e carattere delle figure. Il padre non ostacolò l'inclinazione del figlio, ma gli consentì di coltivarla a lato dell'impegno scolastico. I due fecero anche un viaggio a Vienna e Monaco nel 1902. Tra le carte di Callegari (fC) figura ancora la riproduzione artistica dell'*Orfeo e Euridice* di Ludwig von Löffitz: un dipinto romantico-idealista che indica quali fossero le preferenze del giovane a quell'epoca, venate di uno struggente anelito alla bellezza del mondo classico, cui fu sempre devoto. Incominciò a prendere lezioni di pittura privatamente negli anni dell'università. È databile tra il 1902 e il 1903 una foto del suo maestro Giacomo Manzoni a Venezia contenuta nel suo album personale, insieme a un'altra che riprende l'anziano pittore nel suo studio. La scelta di Manzoni, ben distante dalle seduzioni dell'idealismo tardo-romantico, è del tutto coerente con il pragmatismo del padre. La stretta analogia, non solo cronologica, con la formazione patavina di Felice Casorati fa intendere come, a differenza del padre di questi, che cercò per il figlio l'artista più innovativo, Giovanni Vianello, Giuseppe Callegari scelse il pittore della buona società patavina, attardato su canoni naturalistici tardo-ottocenteschi, ma padrone del mestiere e ricolmo di virtù, morali oltre che professionali. Questi certo gli insegnò i rudimenti del mestiere: la preparazione del fondo, l'impostazione del disegno, lo studio delle ombre, gli impasti tonali. Una dotazione di base che gli studi successivi provvidero a consolidare e ad aggiornare. Alla vigilia della laurea il padre si rivolse anche a Oreste Da Molin perché accogliesse Adolfo nel suo studio, gli insegnasse a dipingere secondo canoni più moderni. Le due lettere del pittore piovese in risposta al padre (fC) fanno comprendere come fosse determinata e persino insistente l'intenzione di costui che non arretrò di fronte al tergiversare del pittore e gli portò di persona i disegni del figlio.¹ Pochi mesi dopo questi si sarebbe laureato in Giurisprudenza e dunque il padre cercava di capire se la volontà del figlio di dedicarsi alla pittura si fondasse su reali capacità. Un piccolo acquerello datato al 1905 (fC) con un ritratto di giovane seduto ad un tavolo, mostra una buona padronanza della definizione sia figurativa che spaziale. Particolarmente interessante appare il taglio obliquo della scena, quella lateralità del punto di vista che ritroveremo sia negli 'interni', che nel singolare ritratto che esporrà alla mostra dell'Excelsior nel 1914.

1 Per notizie su Giacomo Manzoni e, più in generale sui pittori padovani menzionati anche in seguito come Oreste Da Molin e Giovanni Vianello, si rimanda a Banzato, Pellegrini, Pietrogiovanna 1999; Poli 2002, 160-1, relative note e biografie; Baradel 2006, 125-32. Su Oreste Da Molin vedi anche il catalogo della mostra padovana *Oreste Da Molin* (Banzato et al. 2006).

Per la formazione artistica, Giuseppe Callegari pensava a lezioni private e non a corsi regolari, avendo il figlio già frequentato l'università. *L'impasse* venne sciolta da Luigi Nono, con il suggerimento dell'iscrizione ai corsi liberi dell'Accademia di Venezia.

Com'è noto, questi erano frequentati da giovani di varie età e provenienze formative. Nel maggio di quel 1907 si erano iscritti anche Umberto Boccioni e Arturo Martini.

Negli anni dell'università e dell'apprendistato da Manzoni tra il 1902 e il 1906, Adolfo frequentò certamente l'ambiente artistico patavino, visitò le mostre, discusse d'arte. Tale supposizione, per altro ovvia, è comprovata dalla cartolina che Giovanni Vianello gli invierà nel 1912 raffigurante il suo quadro *I fioretti di S. Francesco* presentato all'Esposizione di Milano. Anche nel passo di una lettera di Mario Cavaglieri del 29 settembre 1922 si fa menzione di Giovanni Vianello (che fu suo maestro) come fonte di notizie su Callegari. Egli conosceva anche Ugo Valeri (a sua volta vecchio amico di Vianello) che disegnò il papiro dei laureandi del 1905. Di certo Adolfo ebbe familiarità con Casorati che ritroverà a Ca' Pesaro: entrambi frequentavano Giurisprudenza negli stessi anni e si laurearono nel 1906, ad una sessione di distanza. È assai probabile che Callegari abbia conosciuto anche Boccioni: Valeri e Vianello erano amici condivisi ed era del tutto inevitabile, per un giovane interessato all'arte com'era Adolfo, incrociare le chocanti novità importate nella sonnolenta città del Santo dal giovane e inquieto pittore che nell'inverno del 1906 tornò per l'ultima volta a Padova, dove vivevano la madre e la sorella, dopo i soggiorni di Parigi e della Russia (cf. Baradel 2007²). Il destino poi volle che, essendo entrambi del 1882, si siano trovati accomunati sia dalla visita di leva, che dalla destinazione di guerra in area veronese. Quando Boccioni morì disarcionato da cavallo a Sorte di Verona il 17 agosto 1916, Callegari era ancora ufficiale di Fortezza a Verona, in procinto di tornare nel suo solitario dominio di Arquà. Un ulteriore e singolare motivo di vicinanza sarà poi il viaggio di studio in Messico, nella prima metà del 1923, compiuto insieme al cognato di Boccioni, Guido Valeriano Callegari (di origine parmense) esperto di quella civiltà.³

Tuttavia, nonostante gli antefatti padovani, l'itinerario nella pittura di Adolfo Callegari incomincia sul serio a Venezia nell'inverno tra il 1907 e il 1908.

2 Ad esso si rimanda anche per la ricostruzione dell'ambiente artistico patavino nei primi anni del Novecento. Per le figure di Casorati e Valeri, vedi anche Baradel, Luser 2013; Baradel, Banzato 2015.

3 Su Guido Valeriano Callegari vedi, oltre al citato Baradel 2007, l'ultima versione della biografia di Umberto Boccioni (Agnese 2016).

2 Venezia Monaco

Per gli artisti padovani la familiarità con Venezia era scontata: sia per l'Accademia, che per le collezioni dei musei, che per le Biennali. In vista della prossima iscrizione ai corsi di pittura Adolfo si recò a Venezia nell'autunno del 1907. Trovò alloggio consono dapprima a palazzo Giustinian in campo Santo Stefano; successivamente in Palazzo Levi, in calle Giustinian, presso le signore Draghi, padovane.

Il 5 gennaio 1908 s'iscrisse ai due corsi liberi di Pittura e di Nudo. Nel primo ebbe per compagni Guido Marussig, Enrico Gargiulo, Federico Cusin e Cesare Mainella; nel secondo, oltre a questi, Napoleone Martinuzzi, Alessandro Pomi, Umberto Martina, Duilio Korompay, Nino Springolo. Il 27 novembre 1908 s'iscrisse Guido Cadorin e a gennaio 1909 Umberto Moggioli. In una lettera in risposta a una richiesta di valutazione da parte del padre, Luigi Nono risponde: «Egli è dotato di felici attitudini per la pittura e alla mia Scuola si distingue come uno dei migliori. Però, egli pure partecipa di un grave difetto - a questi giorni purtroppo, comune alla maggior parte dei giovani che si dedicano all'arte - ed è quello di non avere sufficientemente disegnato prima di mettere mano ai pennelli. E il disegno - a detta di Ingres - è l'onestà dell'arte» (fC, 20 giugno 1908). Il maestro comunque confida nella buona volontà che potrà rimediare alle carenze e promette di vegliare sull'operato di Adolfo. Le buone maniere, la garbata generosità, la cultura e la disponibilità di Adolfo lo resero un personaggio amabile che bene s'inserì nell'ambiente veneziano. Strinse amicizia in particolare con Springolo e Cadorin. Nel suo album di cartoline, in parte lacunoso, ne figurano parecchie di Springolo. La prima è inviata da Milano nel marzo 1908 e porta ancora il logo della *Mostra del Sempione* del 1906. Springolo nell'indirizzo (ora di Padova, ora di Venezia, ora di Monaco) scrive «sign. dott.», Cadorin scrive «sign. pittore». Le cartoline riproducono per lo più quadri conservati in chiese e musei. Nella primavera del 1910 Cadorin invia una cartolina a Monaco con un particolare di teste della pala di San Giovanni Crisostomo e Santi di Sebastiano Del Piombo, conservato nell'omonima chiesa veneziana e alla fine del messaggio scrive: «Che capolavoro queste teste a retro!».⁴ Da una cartolina inviata alla zia Adele a Padova sappiamo che Adolfo si recò con il padre a Monaco in vista dell'iscrizione all'Accademia, nel settembre 1908. Non era la prima volta che i due soggiornavano nella capitale bavarese negli ultimi tempi: «Questa volta non siamo all'albergo di prima». Dunque il padre continua a seguire molto d'appresso le mosse del figlio: la scelta dell'Accademia fu soppesata e programmata con ogni cura. Nell'album di Callegari è conser-

4 fC, Album Adolfo Callegari, cartoline postali di Callegari alla zia Adele, settembre 1908, marzo-aprile 1909; 12 marzo 1910 e 12 aprile 1910.



Figura 2. Adolfo Callegari, *Fior di paulownia*. 1913. Olio su tela, 54 × 74,5 cm. Collezione privata

vata, non utilizzata, la cartolina che pubblicizzava l'esposizione di pittura *Ausstellung München* che si tenne da maggio a ottobre 1908 nel nuovo padiglione della fiera Messehallen, in Theresienhöhe. L'iscrizione all'Accademia porta la data del 28 ottobre 1909, nr. di registrazione 3.795, classe di Angelo Jank / Zeichenschule, scuola di disegno. Nino Springolo partì con lui e venne iscritto alla classe di Gabriel von Hackl (lo stesso maestro di de Chirico), ma poté frequentare l'Accademia solo per i primi sei mesi, poi tornò a Venezia. Jank era un pittore e illustratore di valore, presente alle mostre della Secessione sin dal 1896, era membro della Scholle, la scuola di arti applicate d'indirizzo secessionista, e collaboratore di *Jugend*. De Chirico, a Monaco in quegli stessi anni, nelle sue memorie cita per primo Jank tra i tromboni accademici: «Le accademie sono in mano a quell'idiota schiera di pennellatori che riducono la magica e severa arte pittorica in una specie di trucco decorativo: si chiamano Angelo Jank, Leo Putz, Samberger, Otto Wirshing, ecc...» (Fagiolo dell'Arco 1988, 25).

Dalle cartoline postali che scrive alle amate zie, che l'allevarono dopo la morte della madre, si evince che le lezioni erano impartite prevalentemente

mente da assistenti: il 'professore' passava periodicamente a supervisionare l'andamento degli allievi. Com'è noto, la formazione all'Accademia di Monaco era severa e intensa.⁵ In una cartolina databile a marzo-aprile 1909 scrive: «Lo studio a cominciare da oggi si è andato intensificando; abbiamo otto ore al giorno di lavoro, a cominciare dalla mattina alle otto». Il 12 marzo 1910 la lezione di anatomia durò sino alle 7:30 impedendogli di assistere alla fiaccolata per il compleanno del Reggente. Il 12 aprile 1910 scrive: «Il Van Dyck promette bene, vi ho lavorato anche oggi, ma adesso starò una settimana senza andare in pinacoteca, per aspettare che il dipinto si asciughi. A scuola i soliti nudi».⁶ Egli infatti frequentava anche un corso di nudo serale e perfezionava il suo tedesco che aveva già avuto modo di imparare in occasione di un lungo soggiorno a Trieste nel 1905, per assistere il padre ricoverato in sanatorio. L'impegno e la disciplina con cui il giovane, ben allenato dalla formazione universitaria, si applicava allo studio accademico, fa intendere quanta determinazione egli avesse in animo in relazione pur sempre alle aspettative del padre che, evidentemente, non aveva rinunciato a investire sulla serietà dei risultati del figlio, anche se come pittore e non come avvocato. Non è dato sapere se i disegni, oggi perduti, apparissero come diligenti studi scolastici, subissero le influenze del maestro o rivelassero già i tratti di una personalità artistica. L'unica incisione pervenutaci, raffigurante il volto del Cristo, non appare particolarmente significativa. Il segno sintetico, la decorazione stilizzata e il cromatismo acceso della maniera secessionista non devono averlo molto colpito: le cartoline non utilizzate conservate nel suo album, acquistate dunque a motivo della grafica, fanno notare come la sua predilezione andasse a una versione moderata di quello stile. Egli rimarrà sempre fedele alla radice classica, anche se cercherà di liberare i piani cromatici dalle ombre. Un ritratto di fanciulla datato 1909 ci fa intendere un primo approdo, ancora incerto: vi riconosciamo una mobilità di pennellate e di tocchi che anima il naturalismo di fondo, un'accentuazione dei valori cromatici in chiave espressiva. L'impostazione è quella dei ritratti del tardo Ottocento realista, non priva di una nota di convenzionale patetismo. Lo sfondo pululante di notazioni policrome e varietà di tocchi fa intendere una volontà di rinnovamento, di originalità non ancora orientata.

Alla fitta attività epistolare con i familiari, va aggiunta l'accoglienza di amici e conoscenti che si recavano a Monaco (anche Springolo vi tornò nell'aprile del 1910), e le visite a località e monumenti della Baviera. Se sommiamo tutte queste incombenze all'eccezionale impegno scolastico,

5 Vedi i contributi di Tiddia e Gava nel catalogo della mostra *Bortolo Sacchi (1892-1978)* (Dal Canton, Stringa 2000) e relative note. Di Tiddia vedi anche i contributi nel catalogo della mostra *Franz von Stuck. Lucifero moderno* (Marinelli, Tiddia 2006).

6 fC, Album Adolfo Callegari, cartoline postali di Callegari alla madre, marzo-aprile 1909; 12 marzo 1910 e 12 aprile 1910.



Figura 3. Adolfo Callegari, *L'ora del the (Interno)*. 1912. Olio su tela, 90 × 7 cm. Collezione privata (esposto alla mostra di Ca' Pesaro del 1913)

comprendiamo come i due anni passati all'Accademia siano stati densissimi e forse anche sfibranti. Soprattutto alla luce della conclusione: Adolfo fu costretto a interrompere i suoi studi a Monaco e tornare a Padova nel novembre del 1911 a causa della morte del padre. Di colpo la situazione esistenziale mutò radicalmente poiché venne meno il centro di gravità della vita giovanile. Si ritirò in campagna con l'unica zia rimasta della sua famiglia, Adele, e vi trascorse l'inverno. Un ritratto della zia, seduta avvolta nell'abito nero, in un interno piuttosto cupo, giocato sui toni del grigio e del marrone, dove l'unica nota chiara viene dalle tende mosse e da un opaco spiraglio di finestra, risente della mestizia di quel momento anche se il volto è animato da una labile mobilità espressiva. Lo sfondo è un'emulsione di pennellate dense, di andamento diverso, non omogeneo. L'ambientazione delle figure in interni rimarrà una sua prerogativa, l'intimismo, il tono espressivo a lui più congeniale.

3 «Interni di profonda intimità ed elevata poesia»

Nei primi mesi del 1912 Callegari meditò la svolta che lo porterà a Ca' Pesaro: la pittura comincia a scollarsi, a sfoderare pennellate di colore locale, ad alzare le luci accentuando i contrasti. La prima uscita pubblica fu alla VII collettiva di Ca' Pesaro dove ebbe una sala personale con quindici quadri. I lavori presentati in quell'occasione costituivano il punto d'arrivo della sua preparazione, nonché l'inizio di un aggiornamento spronato dal cimento espositivo e dal confronto con gli altri artisti. Di quei quadri rimane *La Tavola*. Rappresenta zia Adele seduta a un tavolo rotondo alla fine di un pranzo domestico, servita dalla fedele domestica Rosa. Esiste un'altra versione dello stesso soggetto, con il punto di vista spostato e qualche variazione sulla disposizione dei personaggi e della tavola: forse si tratta del quadro esposto nello stesso anno *all'Esposizione Nazionale di Belle Arti* di Milano con il titolo *Interno* (Esposizione Nazionale di Belle Arti 1912, 45). I colori si dispongono su una gamma cromatica bassa e omogenea; la luce, muovendo dalla tovaglia, si solleva e si rifrange sui vetri e gli oggetti disposti sulla tavola. Il tono di quiete sommessa che domina la scena rimbalza dalle pose agli arredi, ai colori. Ciò che appare tuttavia come un tentativo di smuovere la compostezza figurativa del dipinto, un segnale di rinnovamento rispetto al naturalismo, è l'evidenza del tracciato pittorico, delle pennellate larghe e sommarie che costruiscono la figura senza indugiare sui particolari. Da sottolineare il fatto che l'andamento delle pennellate non segue quello figurativo, ovvero in una cadenza verticale, come nell'abito nero della zia, si notano in controluce delle pennellate mistilinee, come se il tessuto pittorico cercasse una qualche autonomia rispetto alla figurazione. Purtroppo delle quattro vedute tedesche presentate in quell'occasione (*La Siegestor: Monaco, Monaco: una riva, Sull'I-*

sar, Ravensburg nel Wütemberg) non rimane traccia. Tuttavia un piccolo quadro, retro dell'*Autoritratto* del 1913, ci mostra un paesaggio bavarese dipinto negli anni di Monaco. La composizione si struttura per pennellate orizzontali, regolari e scandite come tasselli di colore che sintetizzano la varietà dei motivi figurativi. Potrebbe trattarsi di un bozzetto, della sintesi visiva colta nella struttura e non nell'impressione. Vi si può riconoscere l'*imprinting* veneziano della sostanza cromatica resa evidente sul dorso della pennellata comune a molti pittori veneziani del primo Novecento, tuttavia la modernità di questo paesaggio mostra di aver recepito anche novità viste alle mostre di Monaco, non ultimo Cézanne. Ritroveremo questo tratto, reso più efficace dall'uso del colore puro e da un tracciato spaziale più arioso, nel quadro esposto alla Secessione di Roma del 1913, *Fior di Paulownie* (Prima esposizione della Secessione 1913). Potremmo dire che tale *ductus* costituisca la vera originalità, la cifra particolare della ricerca di Callegari, insieme alla predilezione per i colori freddi, l'azzurro in particolare. Virato sui toni dell'azzurro è l'*Autoritratto* (fig. 1) del 1912, dove ancora più pronunciata è la tendenza ad appiattire la figurazione. La mostra e il rientro nell'ambiente veneziano, con le novità di Gino Rossi in particolare, devono aver esercitato una certa influenza che lo porta a lavorare più per stesure uniformi di colore locale, che per accordi spaziali o tonali. Il 1913 è un anno cruciale, l'anno in cui si sente più padrone della sua pittura: l'unico dipinto conosciuto, *Fior di Paulownie* (fig. 2), rivela un raggiungimento pieno, il punto più alto della sua ricerca. Ma rivela anche un tratto ricorrente dell'uomo Callegari: lo scatto in avanti, audace, sicuro e la successiva retromarcia, come se l'ardimento e la sicurezza nelle sue possibilità venissero meno nel momento di dare vigore a un'intuizione, portarla avanti sino in fondo. La moderazione sembra inibire gli slanci, come se l'introiezione del *Super-Io* paterno lo riportasse ogni volta a più miti consigli. Nella Ca' Pesaro del 1913 espose tre oli, *Interno* (fig. 3) e due ritratti, e tre acquerelli: *La tomba del Petrarca*, *Impressione*, *Veneziana*. Gino Damerini nel 1913 scrisse sulla *Gazzetta di Venezia*: «Tra i pittori di figura sono ritornati a Palazzo Pesaro il Callegari di Padova con i suoi interni di profonda intimità e di elevata poesia e con dei freschi acquerelli». ⁷ Nessun accenno ai due ritratti di cui uno, *Ritratto del signor Tasinato*, viene riprodotto in catalogo. Un bel ritratto, somigliante e interessante nell'impostazione della posa, con quel volgere della testa verso il riguardante, ma piuttosto convenzionale. In quell'anno muore anche la zia Adele. Un bellissimo bozzetto, un ritratto rapido fissato per tocchi sommari dell'anziana parente abbandonata, quasi affondata, nel letto ri-

7 Damerini, Gino (1913). «La V. Mostra d'Arte a Palazzo Pesaro. Le due sale del gruppo veneziano dell'Aratro». *Gazzetta di Venezia*, 29 giugno; nel *Catalogo dell'Esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia l'anno 1913* (Esposizione di Palazzo Pesaro 1913) i dipinti a olio di Callegari figurano nelle sale III e IX, gli acquerelli nella V.

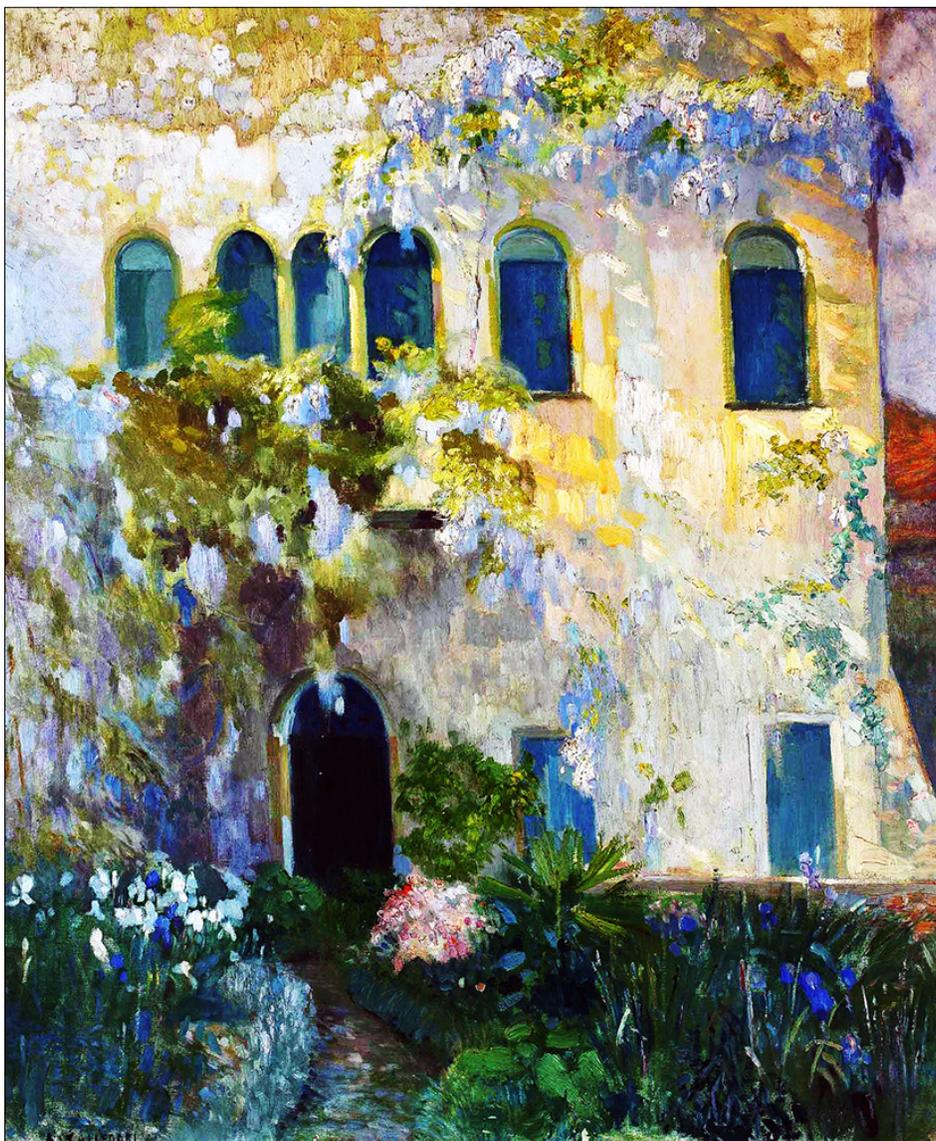


Figura 4. Adolfo Callegari, *Villa Rova ad Arquà*. 1920. Olio su tela. Collezione privata

vela una capacità di resa del soggetto assai efficace, sintetica, espressiva. L'impatto delle emozioni, la capacità di liberare lo stato d'animo, hanno dunque la possibilità di riverberarsi nella foga espressiva che impronta lo stesso ductus. Ma nel passaggio tra l'insorgere dell'emozione e la realizzazione dell'opera prevale il controllo e gli insegnamenti del giudizioso apprendimento. Il varco della ricerca mantenne in vita per alcuni anni una feconda contraddizione tra le due fasi; ma questa rientrò del tutto quand'egli prese a dipingere per sé, come fatto personale e balsamo per le sue ferite. Il piccolo *Autoritratto* con bombetta, ironico, eccentrico, nel quale Callegari si ritrae di fianco, con un'aria a mezzo tra la sfida e la malinconia, appare molto significativo riguardo a un processo di autoanalisi in corso in quei mesi del 1913. L'inquadratura per quinte scure e solide, il fermo della 'balastra' alla base, formano una specie di cornice teatrale: dunque più che ritrarsi egli sembra rappresentarsi, quasi a domandare lumi allo specchio sulla sua identità e sul suo destino. Il fatto poi di averlo dipinto sul retro del piccolo paesaggio di Baviera, unico esempio di un doppio dipinto, avvala ulteriormente l'ipotesi che quel quadretto, rimasto sempre con lui, fosse considerato una pittura privata, dipinta per sé in un momento cruciale della sua esistenza: il momento in cui rimase completamente solo a decidere della sua vita.

4 Il ritiro sui colli

In quell'anno egli inizia la solitaria esplorazione dei colli Euganei, la ricerca di un luogo appartato e romantico dove concedersi quello stile di vita elevato e aristocratico che gli era caro. Nel 1914, mentre dimora da «giovin signore» a Ca' Borini dipinge un ritratto perfettamente in linea con quel clima: un giovane dandy visto in piedi con le mani in tasca e le gambe leggermente divaricate, come per mantenere l'equilibrio. Il taglio obliquo, la leggerezza del tratto, che corrisponde a quella della posa e alla tipologia del soggetto, rivelano un'ulteriore virata stilistica. Ora la pennellata è fluida e sciolta, efficace nella resa descrittiva ed espressiva, quasi tentata da una rapidità illustrativa del tutto insospettabile nei studiati interni di due anni prima. Audace ci appare la collocazione, la posizione di profilo, l'instabilità della figura che, oltre alla posizione delle gambe, richiede il contrappunto delle braccia. Purtroppo non conosciamo le misure, dato non trascurabile in una simile composizione. Interessante è poi l'assenza di sfondo, la prospettiva ridotta a soli due campi di colore diverso (che la riproduzione in bianco e nero non consente di riconoscere), come se la figura si stagliasse nel vuoto. Il dipinto venne esposto alla *Mostra dei rifiutati* alla Biennale che si tenne all'Excelsior Palace Hotel. Damerini ebbe parole di apprezzamento per questo quadro chiedendosi: «Perché fu

rifiutato il ritratto del Callegari di un sintetismo elegante e manierato?».⁸ Callegari in quei mesi stava coltivando un certo distacco, senza tuttavia ancora pensare di smettere di esporre. Nella quiete letteraria di Ca' Borini lo raggiunsero negli stessi mesi due cartoline di Casorati e una di Cavaglieri (fC) con l'invito a sostenere *La Via Lattea*.⁹ Nella prima, datata 4 aprile 1914, Casorati aggiunse «Mi ricordo della promessa e presto la soddisferò». Potrebbe trattarsi della richiesta che Cadorin rivolse a Callegari, nella cartolina del 16 aprile, di convincere Casorati e Cavaglieri a firmare l'appello per l'apertura di Ca' Pesaro: «Ma fallo subito perché tra tre giorni si vorrebbe presentarla». Il 15 ottobre Casorati si rifece vivo annunciando il prossimo numero della rivista e lamentando la difficoltà di continuare a realizzarla «in questi tristissimo momento [...] qui in Italia sarebbe meglio dimenticare ideali di nobiltà e di bellezza e seguire l'esempio dei nostri maggiori artisti che ingrassano e si fanno vecchi».¹⁰ Non sappiamo come si presentasse il dipinto *Rose*, mostrato alla *Mostra della Secessione* romana del 1915,¹¹ ma nell'olio *Campanule* databile ai medesimi anni, la pennellata corta e risentita appare la medesima adottata in *Fior di paulonia*, mentre sembrano aumentare le gradazioni tonali disposte su un fondo scuro e impenetrabile che utilizza il nero per aumentare i contrasti. La decantata misura dei *Fior di Paulownie* sembra sconfinare in una compiaciuta frequenza cromatica postimpressionista. Callegari, se avesse voluto, avrebbe potuto continuare su quella strada appena tracciata, possedeva qualità e mestiere, non meno di altri che hanno proseguito, ma non possedeva ambizione a sufficienza per rimanere sulla scena, tra le insidie e le fatiche della pittura come professione. Il suo caso non è del tutto simile a quello di altri che si sono ritirati in seguito alla profonda crisi generata dalla

8 Damerini, Gino (1914). «La mostra dei rifiutati». *Gazzetta di Venezia*, 21 giugno. In chiusura il critico afferma: «Ed ho finito. Avrei voluto dire di più e di meglio. I giovani, anche nei loro eccessi, mi hanno avuto sempre fraternamente con loro. Ma stavolta non ne è il caso. Occorre loro una disciplina che al lido non seppero imporsi. Devo dirlo con rammarico. Io speravo di trovar al Lido degli atteggiamenti di battaglia sacrificati da uomini - come accade - ligi a sé stessi e alla loro età; ho trovato invece alcune tele contro le quali questi uomini, se guardavano a sé medesimi, non dovevano, poi, vantare troppi motivi d'ostracismo». I due quadri che Callegari espone all'Hotel Excelsior del Lido, *Ritratto* e *Natura morta*, sono il nr. 10 e il nr. 11 in catalogo (Esposizione di artisti rifiutati 1914).

9 Felice Casorati fondò la rivista *La Via Lattea* (dal nome del dipinto che presentò alla Biennale del 1914) insieme a un gruppo di giovani intellettuali veronesi: Augusto Calabi, Pino Tedeschi e Umberto Zerbinati. Di formato *quadrotto*, la rivista era graficamente molto raffinata e uscì per soli tre numeri di cui il primo, cui fa cenno Casorati nella prima cartolina, di propaganda.

10 fC, corrispondenza con Casorati, Cavaglieri e Gino Rossi. Si fa riferimento a questo fondo anche per quanto concerne le citazioni successive.

11 Cf. Terza esposizione della Secessione 1915, i due quadri di Callegari si trovano rispettivamente alle pagine 23 e 46.



Figura 5. Adolfo Callegari, *Riposo di mietitori (La siesta)*. 1921. Olio su tela 130 × 155 cm. Collezione privata

guerra come Scopinich e Licudis ad esempio. Egli continuò a partecipare a qualche esposizione d'arte sino al 1922, ma più per inerzia che per convinzione. L'interesse per la pittura va smorzandosi sia per carattere e per scelte esistenziali, ma anche per qualche delusione che ne incrina la determinazione. Callegari non aveva l'animo del combattente: era più convinto e insistente se doveva aiutare gli altri che se stesso, come dimostrano innumerevoli lettere e cartoline con ringraziamenti per aiuti prestati. Alla fine del 1916, di ritorno da un anno di guerra stanziale a Verona, riprende a dipingere alternando un postimpressionismo di maniera a una figurazione più definita, ricomposta secondo il canone proto-novecentista che si affaccia nel dopoguerra. Sono infatti databili agli anni tra il 1915 e il 1919 alcuni dipinti assai felici come *Villa Rova* (fig. 4) ad Arquà, il fronte sul giardino di un'antica casa del borgo sommerso da un tripudio di impressioni cromatiche luminose. Contemporaneamente Callegari realizza i due affreschi a tempera sulle pareti contigue del salotto della sua casa di Arquà con soggetti allegorici, memori del simbolismo monacense. Si applica anche a fregi rinascimentali, allegorie, motivi di grottesche e intrecci geometrici per trasformare la casa in una dimora a misura della sua nuova identità di letterato, cultore della poesia e delle Belle Arti, signore di campagna. Riproduce i due affreschi in cartolina come si usava fare per le dimore illustri.¹² È del 3 aprile 1917 una cartolina postale di Bortolo Sacchi da Manfredonia che gli parla della sua vita «marinara», dice di essere informato da Cadorn del suo ritiro «quieto e pacifico» ad Arquà e vuole notizie della sua «breve carriera», infine gli chiede se sa qualcosa di Springolo e di Gino Rossi. Callegari continuerà a rimanere in contatto con gli amici pittori che andranno a fargli visita ad Arquà: con Cadorn, Bortolo Sacchi (che a sua volta lo invita a Bassano), Springolo e il più giovane Dalla Zorza che pure frequentava assiduamente i colli. Partecipa ancora alla Ca' Pesaro ecumenica del 1919 con un quadro andato perduto: *Notturno* (Esposizione di Palazzo Pesaro 1919, 37). Non sarà invece insieme ai suoi vecchi amici di Ca' Pesaro nella mostra alla galleria Geri Boralevi nel 1920. Il 2 luglio Gino Rossi gli aveva scritto: «Caro Callegari non spedire opere a Ca' Pesaro. Leggerai tutto nella Gazzetta di questi giorni. Manda tua adesione nostra protesta a Pio Semeghini Gazzetta di Venezia». Il 9 gli inviò una lettera più lunga nella quale forniva maggiori informazioni sulla polemica in corso allegando una copia della *Gazzetta di Venezia*.

¹² Attualmente è ancora visibile, ma sensibilmente modificato da un recente restauro, l'affresco della parete minore. Quello della parete maggiore, parallela alla facciata, venne occultato dallo stesso Callegari, in data non nota, da un motivo a grata con maglie ovoidali polilobate, assai simile a quello della copertina del suo album di fotografie. Non conosciamo il motivo di tale complessa operazione. Abbiamo tuttavia rintracciato due fotografie che ci consentono di ricostruire buona parte della figurazione originale che ci pare riconducibile a temi allegorici inerenti la vecchiaia e la morte, dunque letterariamente evocabili in gioventù ma certo più angoscianti in una fase più matura, e non certo serena, della vita.



Figura 6. Adolfo Callegari, *Ritratto di Mary Maranesi Lassotovich*. 1924 ca.
Olio su tela, 179 × 114 cm. Collezione privata

Chiudeva con queste parole: «Chi sa che passata questa burrasca, non si venga in parecchi amici a scovarti fuori ad Arquà Petrarca» e aggiungeva il suo indirizzo a Noventa Padovana, dove allora viveva con la madre, e in calce «Ti saluto affettuosamente ringraziandoti per la graditissima prova di stima. Tuo Gino Rossi» (fC). Nonostante l'affettuoso e insistente appello, Callegari non aderisce e non partecipa alla mostra dei dissidenti: si sentiva distante dalla battagliera animazione veneziana. Tuttavia subito dopo l'inaugurazione si reca a Padova per incontrare Rossi e spiegarsi con lui. Il 20 luglio questi gli scrive una cartolina (fC) in cui lo ringrazia per la bella giornata trascorsa insieme e «per tutte le tue gentilezze» che, conoscendo le ansie che attanagliavano il grande e tormentato artista, poterono essere state sia morali che economiche. L'ultimo atto della carriera di pittore di Callegari fu nel 1921 la partecipazione alla Prima Biennale Romana. Nella pubblicazione su quell'esposizione di Arturo Lancellotti viene riprodotto il quadro di Callegari *Riposo di mietitori*, che l'autore menziona nel testo come «un simpatico riposo di mietitori» (Lancellotti 1921, 52).¹³ Non partecipa, invece, in quello stesso anno all'*Esposizione Nazionale* di Padova, dove Gino Rossi otterrà un importante riconoscimento. Il grande dipinto realizzato per Roma appare in linea con il ritorno alla figurazione. L'ambientazione agreste fa ancora ricorso a un tocco impastato, alla cifra di un postimpressionismo sempre più moderato che di lì a poco si stabilizzerà specializzandosi nel paesaggio dei colli Euganei. Sarà questo quadro (riproposto a Padova nella 'Nazionale' del 1922 con il titolo *La siesta*)¹⁴ (fig. 5) a sortire il commento riguardo alla propria arte come, «né vecchia, né nuova»,¹⁵ che rivela la consapevolezza dei propri limiti accompagnata da una comprensibile amarezza che prelude al ritiro dall'agone nazionale.

Il dipinto che tuttavia indica l'adozione di canoni novecentisti è il *Ritratto di Mary Marenesi Lassotovich* (fig. 6) nel quale si notano l'appiattimento e la

13 Il quadro è riprodotto con il titolo di *Riposo di mietitori* in Lancellotti 1921, 159 e in Prima biennale romana 1921, 132. Tra i molti articoli usciti per l'occasione ricordiamo la lunga recensione di Francesco Saporì (1921), dove in apertura si afferma: «Quest'adunata dell'arte italiana degli ultimi cinquant'anni, in Roma capitale, sottintende, anche pei sordi, un appello alle virtù creative della razza; e dove non insegna, rimpiange, ammonisce, esorta. Ma essa invoca pure delle pagine integratrici alla storia della nostra arte moderna, a torto trascurata e misconosciuta». Vennero esposte più di 2.000 opere lungo le 50 sale del Palazzo delle Esposizioni.

14 Esposizione Nazionale d'Arte 1922, 66.

15 Roma, Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Fondo Ojetti, *Lettera di Callegari a Ugo Ojetti*, 13, agosto 1921: «Il quadro che ho alla biennale romana mi ha dato un'idea della mia arte / «né vecchia, né giovane - Ni vieille ni jeune - Ni viya ni joven» direbbero / le Signorine deluse e illuse dell'Isola dell'Amore». Il carteggio consta di 74 lettere, 12 cartoline, 9 cartoncini postali, due biglietti da visita con saluti, 3 allegati inviati da Callegari, e di 41 lettere di Ojetti trascritte dalla moglie Fernanda che venne in possesso degli originali tramite il nipote dell'amico Marenesi, Cesare Pettinato, recatosi al Salvatino con quest'incarico, nel 1958. Gli originali delle lettere di Ojetti sono conservati nel Fondo Callegari alla Biblioteca Civica di Este.

riduzione della gamma cromatica. Callegari ha certo visitato alla Biennale del 1924 la sala dei pittori di Novecento e le personali di Oppi e di Casorati. Egli osserva e metabolizza: prosciuga ogni traccia di materia, cancella le ombre, scandisce il contorno, si attarda nella decorazione minuta della palladiana. Riduce lo spazio a pochi piani essenziali e l'espressività al puro riscontro fotografico. Non possediamo altre prove di quel momento: il ritratto di un'altra nobildonna, la signora Lancerotto, desunto da un ritratto fotografico dopo la morte di costei nei primi anni Quaranta, è dipinto in modo tradizionale, mostra una buona padronanza del mestiere, ovvero un'intelligente fusione di naturalismo e realismo. La resa del personaggio è fedele nei tratti del volto ma, soprattutto, nella resa del fascino altero che le era proprio.

5 «Benedetta l'arte antica»

Nel 1922 Callegari s'insedia a Este, avvia la sua collaborazione al Museo e allestisce, esponendovi egli stesso, la sezione d'arte dell'*Esposizione di agricoltura industria e commercio*.¹⁶ Di fatto con quest'iniziativa egli avvia un nuovo corso della sua attività anche come pittore, parallelo all'attuale condizione, che lo vedrà partecipare a mostre locali e specializzarsi nel paesaggio dei colli. Cessarono di fatto i contatti con il mondo dell'arte contemporanea. Il 29 settembre 1922 Cavaglieri gli scrisse una lunga lettera che esordisce con una interessata captazio: «Con il pittore Vianello, poveretto! abbiamo parlato molto di te: m'ha detto che vivi pacifico ad Este e che sei conservatore di un Museo. (Hai ragione; benedetta l'arte antica)», per poi parlargli diffusamente dei suoi lavori e delle mostre tra cui quella imminente a New York. Il motivo della lettera è la richiesta di consigli, indirizzi, raccomandazioni per un prossimo soggiorno a Monaco insieme alla moglie. Dice che altri, tra cui Vittorio Pica, gli hanno già fornito entrate presso personalità artistiche, e spera che altre possa offrirgliene lui, soprattutto di personalità abbienti, con belle case che possano apprezzare la sua opera di decoratore d'interni. Il 25 gennaio 1923 gli scrisse una cartolina da Monaco con qualche informazione sulla mostra americana e sul soggiorno in corso. Il 20 agosto dello stesso anno gli scrisse anche Rossi da Crocetta del Montello chiedendogli che fine avesse fatto, gli rinnova la sua stima chiudendo con un'espressione che allude a un più generale sentimento di rammarico: «amo le situazioni chiare e precise». Queste parole, e il tono stesso della lettera, sembrano alludere a dei giudizi negativi espressi sull'opera di Callegari in ambito capesarino e forse attribuite a lui. Egli era già caduto nella tremenda condizione che

¹⁶ *Il Gazzettino* seguì tutta la manifestazione con numerosi articoli a partire dal 6 settembre. La mostra, inaugurata dal Prefetto di Padova il 15 settembre, venne attaccata proprio per la sezione d'arte a causa dei 'nudi' dello scultore Vascon.



Figura 7. Adolfo Callegari *Affetti più cari*. 1927. Olio su tavola, 103 × 109,5 cm. Collezione privata

lo porterà all'isolamento e poi al ricovero all'ospedale psichiatrico: questa cartolina postale incalzante, schietta e affettuosa fa intendere come in un momento di grandissima difficoltà il pensiero andasse a Callegari come a una persona cara, che poteva rinnovargli quell'amicizia e quel conforto di cui aveva sommamente bisogno in quel momento.

D'ora in avanti Callegari, ritiratosi definitivamente dall'agone artistico, dipinse ritratti, paesaggi e nature morte, adottando lo stile al soggetto e allo stato d'animo. Per i paesaggi varrà sempre il tocco postimpressionista; le nature morte degli anni Trenta tenderanno a un levigato naturalismo novecentista, mentre negli anni Quaranta si faranno più emulsionate e corpose.

È databile alla metà degli anni Venti una composizione molto interessante, *Affetti più cari* (fig. 7), che scuote il realismo di fondo con notazioni espressionistiche. Si tratta di un dipinto piuttosto grande che raffigura un mobile del museo, una vetrina, al cui interno sono allineate delle brocche e sopra delle teste di terracotta colorate e assai realistiche. Una visione che, anche dal vero, colpisce e suggestiona. Callegari in questo dipinto usa varie soluzioni pittoriche: nelle teste prevale una base d'impasto tonale mosso in superficie

da macchie modulate e sintetiche di colore contrastante, in grado di aumentare l'incisività espressiva e rendere al meglio quella sinistra vitalità che appare nel gruppo delle teste animate. Verso il 1930 inizia a trattare il tema delle composizioni di vetri di scavo. Riprende, con più meditata cadenza, un soggetto che era già comparso sulla tavola degli 'interni' del 1912. Un tema caro alla tradizione veneziana e un'autentica sfida per i pittori. I contrasti di luce sulla superficie vitrea diventano quasi cangianti grazie a una pennellata larga e irregolare che sovrappone tocchi e macchie di colore più chiaro per alzare la luce, e più scuro per affondare l'ombra. Altre due nature morte di analogo soggetto dipinte negli anni Quaranta mostrano stesure più morbide, soffuse di notazioni cromatiche, ora a tratteggio fitto e allungato, ora più stemperate, arricchite di effetti di mimesi. Il pennello indugia sulla resa usando un *ductus* sintonizzato alla percezione visiva, come si può notare nella brocchetta di vetro dorato in un dipinto del Museo di Este che recupera il singolare crepitio di tocchi del pittoresco realismo veneziano, accanto alla compostezza descrittiva che non sacrifica la materia pittorica, tipica del naturalismo di ritorno di molti reduci di Novecento.

Negli anni Trenta, anni di sindacali e artisti militanti (per necessità, se non per convinzione), Callegari partecipa alla sindacale provinciale di Padova nella sezione-concorso *Il paesaggio dei colli*.¹⁷ In quel contesto, nel quale verranno premiati Salvatore Tosi, Antonio Morato e Dino Lazzaro, terrà anche una conferenza sul tema insieme a Diego Valeri con cui strinse, negli anni, una fraterna amicizia. L'ultima sua partecipazione a noi nota fu al Premio Abano del 1947 (Premio Abano Terme 1947; cf. Baradel 2006, 145-6 e relative note). Fu la mostra della conciliazione dove le novità e gli entusiasmi del dopoguerra in linea con la riscoperta delle avanguardie, convivevano con vecchi idiomi pre-bellici. C'erano i giovani del Fronte Nuovo delle Arti ma anche Sironi e Funi, Morandi(s) e Zigaina e i locali Morato e Lazzaro. Callegari presentò più di un'opera anche se in catalogo figura solo *Neve a Venezia*. Dalle etichette sul retro risultano, infatti, partecipanti al premio anche *Natura morta con zucca* e *Vetri antichi*, nella versione del Museo. La sua appariva come un'onesta e attardata pittura, visto il veloce aggiornamento in chiave post-cubista e post-espressionista in corso. I vecchi leoni delle sindacali si stavano rapidamente mettendo al passo. Callegari no. Non l'aveva fatto nemmeno in gioventù, quando pensava di fare il pittore, e solo il pittore, per tutta la vita. Non era nelle sue corde, non sapeva calcolare strategie per ottenere benefici, l'aveva dimostrato con la sua vita al Museo. Sapeva solo dedicarsi all'arte e all'archeologia, alla tutela dei monumenti e del territorio, prodigarsi per ogni fatto di cultura artistica che richiedesse la sua collaborazione, la sua conoscenza, la sua inguaribile, ineffabile, gentilezza.

17 «La prima mostra provinciale del sindacato belle arti», *Padova*, nr. 12, anno 7, dicembre, 1933, 75-7. Per le sindacali e le Trivenete padovane degli anni Trenta si rimanda a Dal Canton 1997, 31-46, e a Baradel 2006, 132-43 e alle relative note.

Pochi mesi dopo la sua morte gli amici organizzano una retrospettiva con 29 dipinti nell'ambito della manifestazione *Settembre euganeo* (Mostra postuma di Callegari 1948). Tra i quadri presentati in quell'occasione figurava sia il ritratto della zia Adele e quello, oggi disperso, del padre, dai quali non si era mai separato.

Bibliografia

- Agnese, Gino (2016). *Umberto Boccioni. L'artista che sfidò il futuro*. Milano: Johan & Levi.
- Banzato, Davide et al. (a cura di) (2006). *Oreste Da Molin 1856-1921 = catalogo della mostra* (Padova, 9 aprile-9 luglio 2006). Padova: Banca di Credito Cooperativo di Piove di Sacco.
- Banzato, Davide; Pellegrini, Franca; Pietrogiovanna, Mari (a cura di) (1999). *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova = catalogo della mostra* (Padova, 1999-2000). Padova: Poligrafo.
- Baradel, Virginia (2006). «Padova». Pavanello, Giuseppe; Stringa, Nico (a cura di), *Il Novecento*, vol. 1. Milano: Electa, 125-68. La pittura nel Veneto.
- Baradel, Virginia (a cura di) (2007). *Boccioni prefuturista. Gli anni di Padova = catalogo della mostra* (Padova, 31 ottobre 2007-27 gennaio 2008). Milano: Skira.
- Baradel, Virginia (a cura di) (2008). *Adolfo Callegari, 1882-1948: da Ca' Pesaro ai Colli Euganei = catalogo della mostra* (Arquà Petrarca, 2008). Saonara: Il Prato.
- Baradel, Virginia; Banzato, Davide (2015). *Il giovane Casorati. Padova, Napoli e Verona = catalogo della mostra* (Padova, 26 settembre 2015-19 gennaio 2016). Milano: Skira
- Baradel, Virginia; Luser Federica (2013). *Ugo Valeri. Volto ribelle della Belle Époque = catalogo della mostra* (Padova, 20 aprile-21 luglio 2013). Trieste: trart.
- Esposizione di artisti rifiutati (1914). *Esposizione di alcuni artisti rifiutati alla Biennale di Venezia = catalogo della mostra* (Lido di Venezia, giugno 1914). Venezia: Jacobi.
- Esposizione di Palazzo Pesaro (1913). *Catalogo dell'Esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia l'anno 1913*. Venezia: Istituto Veneto di Arti Grafiche.
- Esposizione di Palazzo Pesaro (1919). *Catalogo dell'Esposizione di Palazzo Pesaro MDCCCXIX = catalogo della mostra* (Venezia, 15 luglio-5 ottobre 1919). Venezia: Istituto Veneto di Arti grafiche.
- Esposizione Nazionale d'Arte (1922). *Esposizione Nazionale d'Arte = catalogo della mostra* (Padova, 1922). Padova: Famiglia artistica.
- Esposizione Nazionale di Belle Arti (1912). *Esposizione Nazionale di Belle Arti = catalogo della mostra* (Milano, 1912). Milano: Romitelli.

- Dal Canton, Giuseppina (1997). «Le esposizioni trivenete di Padova dal 1927 al 1939». *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie (1927-1944) = catalogo della mostra* (Trieste, 8 marzo-1 giugno 1997). Milano: Skira, 31-46.
- Dal Canton, Giuseppina; Stringa, Nico (a cura di) (2000). *Bortolo Sacchi (1892-1978). Dipinti, disegni, ceramiche = catalogo della mostra* (Bassano del Grappa, 1 ottobre-3 dicembre 2000). Venezia: Marsilio.
- Fagiolo dell'Arco, Maurizio (1988). *La vita di De Chirico*. Torino: Allemandi.
- Lancellotti, Arturo (1921). *La Prima Biennale Romana d'Arte*. Roma: Edizioni di Fiamma.
- Marinelli, Sergio; Tiddia, Alessandra (2006). *Franz von Stuck. Lucifero moderno = catalogo della mostra* (Trento, 10 novembre 2006-18 marzo 2007). Milano: Skira.
- Mostra postuma di Callegari (1948). *Mostra postuma di Adolfo Callegari = catalogo della mostra* (Este, 1948). Este: Settembre euganeo 1948.
- Poli, Gianna (2002). «Padova». Pavanello, Giuseppe (a cura di), *L'Ottocento*. Milano: Electa. La pittura nel Veneto.
- Premio Abano Terme (1947). *Premio Abano Terme. Mostra Nazionale di Pittura = catalogo della mostra* (Abano Terme, 6-26 settembre 1947). Abano Terme: Azienda autonoma.
- Prima biennale romana (1921). *Prima biennale romana. Esposizione nazionale di belle arti nel cinquantenario della capitale = catalogo della mostra* (Roma, 1921). Roma: Bestetti e Tumminelli.
- Prima esposizione della Secessione (1913). *Prima esposizione internazionale d'arte della Secessione, Roma = catalogo della mostra* (Roma, 1913). Roma: Tipografia dell'Unione editrice.
- Sapori, Francesco (1921). «La prima Mostra Biennale d'Arte in Roma». *Emporium*, 316(3), 184-99.
- Terza esposizione della Secessione (1915). *Terza esposizione internazionale d'arte della Secessione, Roma = catalogo della mostra* (Roma, 1915). Roma: Tipografia dell'Unione editrice.

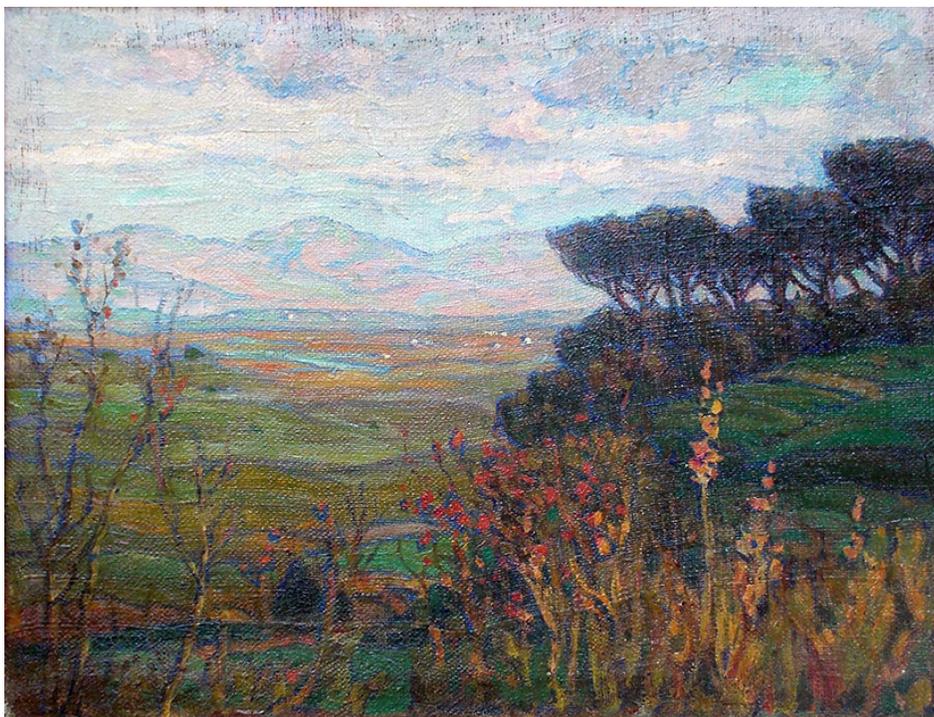


Figura 1. Aldo Voltolin, *Colli romani*. 1917. Olio su tela, 55 × 72 cm. Treviso, collezione privata

Gli artisti di Ca' Pesaro

L'Esposizione d'arte del 1913

a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari

Un capesarino trevigiano. Aldo Voltolin

Eugenio Manzato

(già direttore dei Musei Civici di Treviso, Italia)

Abstract At the opening exhibitions of Ca' Pesaro there were also some artists from Treviso: Aldo Voltolin is one of them, and is one of the most assiduous. He actually took part in them in 1911, 1912 and 1913, and he participated as well at the so called 'Exhibition of the Rejected Artists' in 1914. A first study about him took place in the exhibition *The Years of Ca' Pesaro 1908-1920*, set up in December 1987 at Correr Museum in Venice, then in 1998 in the study day dedicated to the Donazione Eugenio Da Venezia, when a first attempt to create an update catalog of the artist's paintings was established. This essay adds new discoveries and considerations.

Keywords Aldo Voltolin. Ca' Pesaro. Treviso. Milan. Divisionism.

Tra gli artisti trevigiani più assidui alle prime mostre di Ca' Pesaro va annoverato anche Aldo Voltolin: partecipò infatti alle mostre del 1911, 1912 e 1913, nonché alla *Mostra dei rifiutati* nel 1914.

Nato nel 1892, frequenta il liceo classico cittadino, ricevendo fin da ragazzo lezioni di disegno e pittura prima dal padre, pittore dilettante, e poi, ben più formative, da Antonio Crepet. Dopo la maturità si iscrive all'Accademia delle Belle Arti di Venezia, diplomandosi, presumibilmente, nel 1913. La sua produzione nota inizia nel 1910 con opere per la maggior parte eseguite ad acquarello: in quell'anno espone per la prima volta partecipando alla mostra promossa, nel mese di maggio, da Arturo Martini in un negozio di Calmaggione; il *Corriere di Treviso* cita, accanto agli altri, anche «il giovane e promettente Aldo Voltolin», di cui elenca alcuni paesaggi (*Riflessi sotto le fronde, Mulino sul Sile, Piazza erbe*).

Nel 1911 partecipa alla mostra di Ca' Pesaro con un folto gruppo di acquarelli, in gran parte vedute veneziane, testimonianza della sua presenza nella città lagunare per seguire i corsi all'Accademia; sono riferibili con ogni probabilità a questo periodo anche piccole vedute veneziane eseguite a pastello su carta vetrata, che nello stemperamento del colore provocato dalla superficie scabra sembrano preludere a una tecnica divisionista.

Decisamente divisionista si rivela a partire dal 1912, quando partecipa alla mostra di Ca' Pesaro con dipinti importanti eseguiti in uno stile divisionista di matrice lombarda, debitore in particolar modo a Vittore Grubicy. Di questo artista Voltolin ebbe a dire in una intervista che gli era stato

Storie dell'arte contemporanea 1

DOI 10.14277/6969-197-3/SAC-1-5

ISBN [ebook] 978-88-6969-197-3 | ISBN [print] 978-88-6969-198-0

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

«maestro»: risulta tuttavia un po' difficile comprendere se vi sia stato un alunnato diretto - a Milano? o forse a Venezia che Grubicy in quegli anni frequentava - o se si debba intendere questo titolo quale fonte di ispirazione (Voltolin poteva aver conosciuto l'opera dell'artista nel 1910 quando questi partecipa alla Biennale con una antologia di sei dipinti).

In prosieguo si ispirerà a Segantini, soprattutto in ragione delle tematiche elegiache e simboliste care al valtellinese, ma la sua fedeltà al Divisionismo è di breve durata, e negli anni 1917-18 muta completamente stile, avvicinandosi all'Impressionismo e alla Secessione.

La sua breve vicenda artistica è da lui stesso riassunta in una intervista nell'occasione di una *Mostra d'arte Trevigiana* che si tenne nella primavera del 1918 a Milano: mostrando al critico le tele secondo la loro cronologia «Vede? - diceva - Questa prima rivela l'influenza di Grubicy, che mi fu maestro; queste altre accusano la mia successiva infatuazione divisionista e segantiniana; e in queste ultime non dico di essere ancora me stesso: riconosco nel mio Secessionismo e nel mio Impressionismo qualche cosa *qui vient de Paris*. Un giorno troverò la mia via».

Invece morì poco tempo dopo, il 17 giugno, rapito in pochi giorni dalla febbre spagnola.

L'anno successivo, a guerra terminata, si costituì un comitato composto da artisti e cultori d'arte con l'intento di onorarne la memoria e fu allestita una mostra nei locali della Pinacoteca in Piazza dei Signori, ormai dismessa e destinata alla ristrutturazione per ospitare la Cassa di Risparmio: la mostra non era corredata da catalogo, ma l'anno successivo fu dedicato a Voltolin il primo fascicolo della nuova serie di *Arte Nostra*, bollettino dell'Associazione per il patrimonio artistico trevigiano, con un importante saggio critico di Luigi Coletti. Questo bollettino costituisce la fonte più importante per la conoscenza dell'artista perché riporta l'elenco di tutte le opere di cui si era a conoscenza all'epoca, con l'indicazione delle mostre a cui erano state esposte; contiene inoltre testimonianze di studiosi che lo avevano conosciuto e, infine, una antologia critica, purtroppo generica poiché spesso mancano sia gli autori che la citazione di giornali e riviste da cui gli scritti erano tratti.

Il padre Emilio Voltolin con il dono al Museo nel 1936 di una antologia di undici opere, atte a ben illustrare il suo percorso artistico, ne costituì una fonte di conoscenza e riferimento, così che nel 1942 Bepi Mazzotti poté esporre sette di queste opere - sei nature morte e l'autoritratto - all'interno dell'*Undicesima mostra d'arte trevigiana* in Palazzo dei Trecento, tracciandone un sintetico ma ben articolato profilo biografico (Mazzotti 1942).

Nel 1967 Maria e Natale Mazzolà arricchirono l'antologia del museo donando un capolavoro assoluto del periodo divisionista qual è *Pagliai al sole*, da identificare con l'opera *Pagliai in autunno*, del 1911, esposta a Treviso nel '19, di proprietà di Nino Mazzolà (da correggere forse in 'Lino', diminutivo di Natale); e nel 1991 giunse una coppia *en pendant* di paesaggi



Figura 2. Aldo Voltolin, *San Leonardo*. 1910. Acquerello, 12,9 × 21 cm. Treviso, collezione privata

di montagna, di un Divisionismo tenue e raffinato, databili al 1913 (dono in memoria di Elio Conte). A queste opere vanno aggiunte alcune vedute di Treviso: un olio su tavola, *Caserna dei Birri*, donato dallo stesso artista al Comune il 2 maggio 1918 (come testimonia l'iscrizione autografa sul retro), e sette acquarelli conservati in Biblioteca, eseguiti nel '18, quasi 'compito d'ufficio' per lui che all'epoca era ufficiale del Genio, per incarico del maggiore dell'esercito e commissario prefettizio Agostino Battistel, in seguito confluiti nell'antologia di acquarelli documentari degli aspetti di Treviso commissionati dal Bailo a diversi artisti agli inizi del Novecento.

L'occasione in anni recenti - ma sono ormai passati trent'anni - di tracciare un profilo di Aldo Voltolin si ebbe all'interno della mostra *Gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920*, allestita nel dicembre 1987 a Venezia al Museo Correr: essendo all'epoca direttore dei Musei Civici di Treviso mi fu affidata la redazione dei testi - biografia e schede delle opere - e mi fu fonte preziosa e pressoché unica il già citato numero di *Arte nostra* del 1920. Furono esposte tre opere divisioniste: *Pagliai al sole* (1911), dono dei Mazzolà; *Il viatico*, del 1912, una delle opere donate al museo dal padre, e un'opera di collezione privata, *La fine di un giorno*, interessante per l'effetto di irradiazione del sole al tramonto debitore a Pellizza da Volpedo (Alessandri, Romanelli, Scotton 1987).



Figura 3. Aldo Voltolin, *La civetta delle nevi*. 1917. Olio su tela, 52 × 52 cm. Treviso, collezione privata

Il centenario della nascita dell'artista, nel 1992, avrebbe potuto fornire l'occasione di una mostra, ma le opere rintracciate fino a quel momento erano in numero alquanto esiguo, cosicché mi limitai ad esporre tutte le opere presenti in museo insieme agli acquerelli della Biblioteca. Tuttavia dopo di allora, compatibilmente con i miei impegni, cercai con maggiore attenzione le sue opere tra i collezionisti e i galleristi trevigiani. Nel 1998, invitato alla giornata di studio della *Donazione Eugenio Da Venezia* ne tracciai un profilo aggiornato, che nel 2000 fu pubblicato, con ulteriori integrazioni, nel *Quaderno* numero 6: fu un primo tentativo di catalogo, con le schede e le riproduzioni di 46 opere, tra oli e acquarelli, in un arco cronologico compreso tra il 1910 e il 1918 (Manzato 2000, 35-52).

Ebbi l'occasione di ritornare su Voltolin all'interno di un vasto saggio sulla pittura del Novecento a Treviso per il volume *Electa-Regione Veneto* del 2006 dedicato a *La pittura nel Veneto. Il Novecento* (Manzato 2006), a cui fece seguito la scheda biografica nel successivo volume del 2009 con il *Dizionario degli artisti* (Manzato 2009a). Nello stesso 2009 portai tre opere note dell'artista (due già esposte al Correr nell'88 e una veduta trevigiana, *Canale dei Buranelli*, soggetto più volte replicato dall'artista, già pubblicata in *Donazione Eugenio Da Venezia*) all'interno di una mostra dedicata al *Paesaggio nella pittura del '900 a Treviso*, allestita al Museo del paesaggio di Torre di Mosto (Manzato 2009b).

Negli anni successivi comparvero sul mercato diverse opere: in particolare nel 2014 venne ai responsabili dei Musei Civici di Treviso una proposta di acquisto da parte di una galleria d'arte di Lugano di un gruppo di cinque opere di Voltolin, quattro oli e un pastello; il museo declinò la proposta, e le opere furono acquistate da un mercante trevigiano, che ne rivendette due (un paesaggio divisionista, e un paesaggio del 1917 identificabile con *Colli romani* nell'elenco di Coletti; fig. 1) a un collezionista trevigiano. Presentai il paesaggio divisionista - una veduta di montagna, datata 1916, che non riuscii a identificare tra le opere citate in *Arte nostra* e a cui diedi il titolo di *Torrentello tra i fiori* - a una mostra di paesaggi tra Otto e Novecento che si tenne a Caorle nell'estate del 2015, insieme a *Funerali di un bambino* (fig. 5): quest'ultima opera, un olio del 1913, era stata presentata alla mostra di Ca' Pesaro di quell'anno con il titolo *Funerale* (nr. 190, p. 17); era stata per molti anni in collezione Mazzotti presso i cui eredi l'avevo vista nel 1992, ma nel 2000 era già stata venduta; dopo almeno un passaggio fu acquistata da un collezionista trevigiano, presso cui ancora si trova. Lo stesso collezionista dei due paesaggi già a Lugano ha acquisito di recente altre opere dell'artista, tra cui una inedita veduta dei Buranelli con taglio verticale, nonché un'opera citata nell'elenco in *Arte nostra* tra quelle del 1917, *La civetta delle nevi* (fig. 3).

È probabile che nel prosieguo altre opere dell'artista escano da un oblio quasi secolare: come il dipinto divisionista con covoni passato sul mercato

antiquario trevigiano, da identificare, anche a motivo della lieve centinatura superiore, con *Le messi: Georgica*, un olio su tela presente alla mostra di Ca' Pesaro del 1913 (nr. 193, p. 17); ma si dovrebbero poter rintracciare opere citate nel 1920 da Coletti presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (*La malga di Anghera*) o nella Galleria di S.M. Il Re d'Italia (*La pecorella ritrovata fra le nevi*), o ancora presso la Cassa di Risparmio di Venezia (*Le messi*, 1912).

L'elenco di Coletti contempla 111 opere (ma lo studioso inizia dal 1911, e dunque non sono elencate opere precoci come gli acquarelli del 1910); nella mostra del 1919 ne erano state esposte 53; all'incirca il numero di opere fino a questo momento rintracciate.

Al di là dei numeri va tuttavia ribadito come il Divisionismo di Voltolin nella sua stretta osservanza 'lombarda' costituisca un *unicum* nel Veneto di quegli anni e, nonostante il ritardo con cui egli ne persegue alcuni modelli, è in linea con le frange estreme del movimento, ancora vitale con lo stesso Grubicy a Milano, Matteo Olivero a Torino, Barabino in Liguria.

Le aggiunte al *Catalogo delle opere di Aldo Voltolin* rispetto a quanto pubblicato sul numero 6 dei *Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia* (Manzato 2000) sono dunque:

San Leonardo, 1910 (fig. 2)
acquarello, 12,9 × 21 cm
firmato in basso a destra «A. Voltolin S. Leonardo 1910»
Treviso, collezione privata (A)

Funerali di un bambino, 1913
olio su tela, 65 × 100 cm
firmato in basso a destra «A. Voltolin 1913»
esp.: Venezia 1913; Treviso 1919; Caorle 2015
Treviso, collezione privata (A)

Paesaggio alpino, 1914
olio su tavola, 23,5 × 40,5 cm
sul retro annotazione manoscritta «Abbiamo il sole su Coi (?) e la cima del mezzodì - 1914»
Treviso, collezione privata (B)

Torrentello tra i fiori, 1916
olio su tela, 60,5 × 78 cm
firmato in basso a sinistra «A. Voltolin 16»
esp.: Caorle 2015
Treviso, collezione privata (B)



Figura 4. Aldo Voltolin, *Paesaggio campestre con alberi e covoni*. 1917. Olio su tela, 51,5 × 61 cm. Treviso, collezione privata

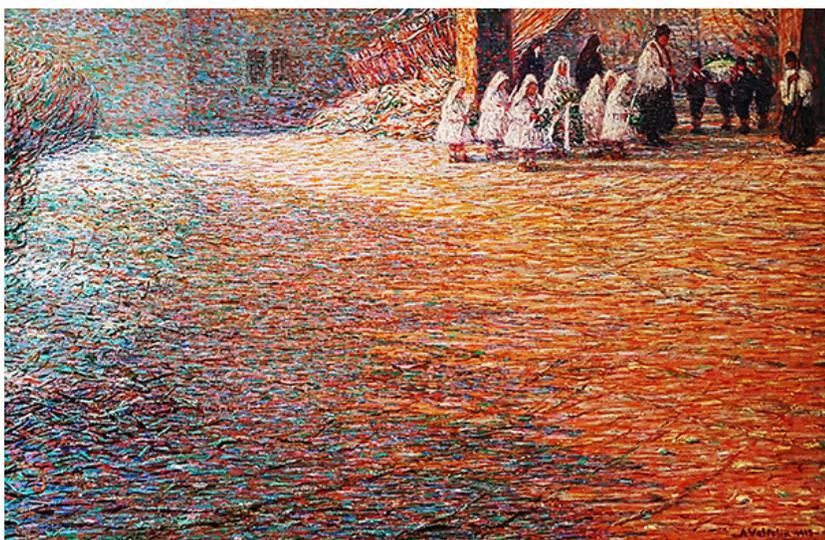


Figura 5. Aldo Voltolin, *Funerali di un bambino*. 1913. Olio su tela, 65 × 100 cm. Treviso, collezione privata

Campo arato, 1916

Pastello su carta, 25 × 35 cm

firmato in basso a destra «A. Voltolin 16»

Treviso, collezione privata (B)

Paesaggio campestre con alberi e covoni, 1917 (fig. 4)

olio su tela, 51,5 × 61 cm

firmato in basso a sinistra «A. Voltolin 17»

Treviso, collezione privata (C)

Colli romani, 1917

olio su tela, 55 × 72 cm

firmato in basso a destra «A. Voltolin»

esp.: Milano 1918

Treviso, collezione privata (B)

Canale dei Buranelli in autunno, 1917

olio su tela, 50 × 30 cm

firmato in basso a sinistra «A. Voltolin»

Treviso, collezione privata (B)

La civetta delle nevi, 1917

olio su tela, 52 × 52 cm

firmato in basso a sinistra «A. Voltolin»

esp.: Treviso 1919

Treviso, collezione privata (B)

Vaso di fiori, 1918

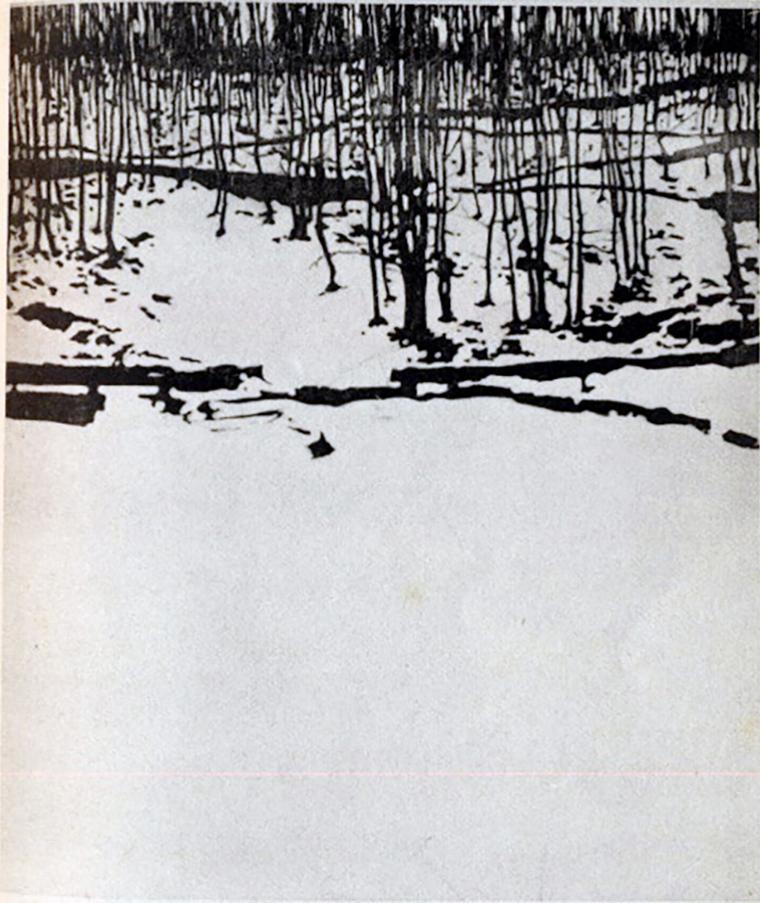
acquarello, 48 × 39 cm

firmato in basso a sinistra «A. Voltolin 18»

Treviso, collezione privata (B)

Bibliografia

- Alessandri, Chiara; Romanelli, Giandomenico, Scotton, Flavia (a cura di) (1987). *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920 = catalogo della mostra* (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, 1987-88; Trento, Museo Provinciale d'Arte, Sezione Contemporanea, Palazzo delle Albere, 1988). Milano: Mazzotta.
- Manzato, Eugenio (2000). «Per il catalogo delle opere di Aldo Voltolin». *Donazione Eugenio Da Venezia*, 6, 31-59.
- Manzato, Eugenio (2006). «Pittura del Novecento a Treviso». Pavanello, Giuseppe; Stringa, Nico (a cura di), *Il Novecento*. Milano: Electa. La pittura nel Veneto.
- Manzato, Eugenio (2009a). «Aldo Voltolin». Stringa, Nico (a cura di), *Il Novecento. Dizionario degli artisti*. Milano: Electa. La pittura nel Veneto, 487-8.
- Manzato, Eugenio (a cura di) (2009b). *Il paesaggio nella pittura del '900 a Treviso = catalogo della mostra* (Torre di Mosto, Museo del paesaggio, 4 luglio-15 ottobre 2009). Venezia: Cicero.
- Mazzotti, Giuseppe (a cura di) (1942). *XI Mostra d'arte trevigiana = catalogo della mostra* (Treviso, Salone dei Trecento, 11 ottobre-15 novembre 1942). Treviso: Tipografia Longo e Zoppelli.



F. Casorati - Nevicata.

Figura 1. Felice Casorati, *Nevicata*. 1913. *Catalogo dell'Esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia l'anno 1913*, Opera Bevilacqua La Masa, Venezia 1913

Gli artisti di Ca' Pesaro

L'Esposizione d'arte del 1913

a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari

La pittura di paesaggio tra scuola del vero e moda simbolista

Elisa Prete

Abstract The text proposes a transversal observation of the collective exhibition Bevilacqua La Masa of 1913, based on the impact of symbolist elements in the representation of the landscape. In fact, the diffusion of expressive languages linked to the climate of Symbolism had met, in the Venetian area, an extensive development; it could be found so much in the participations at the youth's exhibitions as well as in the Biennales. On the wave of the North European poetics, where a correspondence was established between landscape and state of mind, many artists of different backgrounds and levels experienced what was called 'Nordic obsession': they engaged in a renewed interpretation of the landscape genre and associated it with a repertoire of subjects and recurring features. The attraction towards the nocturnal fashion lasted well beyond the temporal limits traditionally associated with the phenomenon, extinguishing only at the threshold of the First World War.

Keywords Landscape painting. Symbolism. Fondazione Bevilacqua La Masa. 1913.

La sensibilità dell'arte italiana, veneta e veneziana in particolare, per scenari e influssi provenienti dall'Europa settentrionale emerge con evidenza alla fine del XIX secolo quando, nell'ambito di numerose manifestazioni artistiche locali e nazionali, si registra il rapido diffondersi di linguaggi espressivi legati al clima del Simbolismo e delle tendenze moderniste di carattere secessionista, sia nella versione più radicale dei viennesi che in quella più moderata di Monaco e di Berlino. L'insistenza dei modi 'nordici', come presto vennero definiti, sembra, almeno in parte, trovare spiegazione nella lentezza che caratterizza la diffusione di altri linguaggi, in primis quello impressionista: se altrove la ricerca della sensazione visiva stava traghettando decisamente verso la modernità, in laguna la sua carica rivoluzionaria arriverà a *rebours*, collocandosi già nel 'post' e ingrossando il filone di una tarda pittura paesaggistico-lagunare che si mostrerà resistente a tutto, guerre comprese.

Scavalcando i conflitti aperti dagli stessi presupposti simbolisti (e incarnati dalla figura dell'esteta decadente che rifiuta la banalità del dato naturale a favore della sua emulazione, artificiale e impreziosita), è proprio la pittura di paesaggio a divenire terreno di sperimentazione, aperto ai contributi più diversi, sull'onda della poetica francese del 'paesaggio-stato d'animo'. Ancor prima di attingere, con esiti ben più eclatanti, dai bacini

Storie dell'arte contemporanea 1

DOI 10.14277/6969-197-3/SAC-1-6

ISBN [ebook] 978-88-6969-197-3 | ISBN [print] 978-88-6969-198-0

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

dell'orrido e del favoloso, il Simbolismo infatti si confronta con la natura: «ciò che è vago, impreciso, incerto, misterioso, è poetico, è affascinante, è musicale ed è veicolo di emozione; e si concreta nella immagine di una natura notturna, velata, o segnata dalle tracce del passato» (Damigella 1981, 17).

L'attrazione esercitata dalle dimensioni più profonde e inesplorate è già parte importante del pensiero preromantico, che la connette all'idea di Sublime (Briganti [1977] 1989, 98); smarrita in quella sorta di annullamento 'psichico' che caratterizza le ambientazioni del Romanticismo, la volontà di guardare e rappresentare il paesaggio sarà recuperata proprio dalle correnti simboliste: ad essere ricercate sono allora le corrispondenze tra lo stato d'animo e gli aspetti multiformi della natura che diventa 'rivelatrice'. In Italia più che altrove, grazie anche alle solide formulazioni teoriche della critica letteraria e artistica, il rapporto con 'il vero' rimane imprescindibile: l'artista deve evitare la resa 'ad effetto' impressionista e cogliere piuttosto la natura nel suo 'momento poetico' (l'alba, il tramonto, la notte), ovvero in espressioni di raccoglimento che la trasfigurano e la rendono universale.¹ Si tratta di operare una selezione (e un eventuale adeguamento) del dato reale a partire dall'idea, privilegiando nell'indeterminatezza degli scenari, nelle nebbie e nelle oscurità più o meno antropizzate, una sostanza che in fondo deve continuare a sfuggire.

Corroborato dall'impulso proveniente da alcuni epicentri simbolisti, come l'associazione romana In Arte Libertas, e dalla diffusione delle tendenze idealiste nell'ambiente milanese, lo sviluppo di una produzione simbolista legata al paesaggio in area veneziana è indubbiamente connesso alla nascita dell'*Esposizione Internazionale*. Il confronto diretto, e non più mediato dalla diffusione di riviste e pubblicazioni specializzate, con le opere degli artisti stranieri, aveva prodotto infatti un dialogo continuativo con scenari artistici fino ad allora conosciuti solo superficialmente. La direzione Fradeletto aveva poi impresso un taglio significativo alle prime mostre dei Giardini, lasciando in secondo piano la rivoluzione impressionista e orientandosi piuttosto a privilegiare il contesto del Realismo e del Simbolismo nelle diverse accezioni che si stavano profilando nel centro-nord europeo (dalla Francia con Puvis e Redon, al Belgio con Leempoels, Khnopff e Ensor, ai preraffaelliti inglesi, fino all'importante area tedesca con Böcklin, Von Stuck, Klinger e Klimt).

Al processo di assimilazione della città nell'orbita simbolista aveva contribuito anche l'influenza esercitata da alcuni artisti stranieri di passaggio o residenti per periodi più lunghi (da Whistler a Monet, da Zilcken e Brangwyn a Le Sidaner), che di Venezia avevano colto, sopra ogni cosa, le nebbie e i sognanti notturni, le tracce del passato e della decadenza

1 Doctor Mysticus [Angelo Conti] (1885). «Novissimum agmen». *La Tribuna*, 4 ottobre.

(cf. Romanelli 1983). Ma ad incidere direttamente, proprio nell'ultimo decennio del secolo, nella formazione di un clima simbolista locale, vi è soprattutto una fortuita compresenza: quella di Angelo Conti, chiamato per il riordino delle Gallerie dell'Accademia ed in seguito insegnante di estetica all'Accademia di Belle Arti, di Gabriele D'Annunzio e di Mario De Maria, reduce dall'esperienza del cenacolo romano di *In Arte Libertas* (cf. Mazzanti 2007).

Da una tale riunione di voci e situazioni emerge allora un fenomeno caratteristico: mentre in Europa il Simbolismo aveva raggiunto l'apice da dieci anni e si preparava ormai a declinare in altri percorsi, nella Venezia che Conti definiva 'cornice ideale' alle opere d'arte («dove è più vivo il segno dell'idea», cf. Conti 2000), la tendenza trova un terreno fertile in cui mettere radici e proliferare come una vera e propria moda. Anche in occasioni ufficiali si accolgono con favore quelle personalità che, attratte nell'alveo delle bellezze storiche e artistiche locali, ne sanno esaltare in termini simbolisti la carica attrattiva: basti ricordare la nota *Allegoria dell'Autunno* che D'annunzio pronuncia nel corso della cerimonia di chiusura della prima Biennale (8 novembre 1895), omaggio alla città e alla sua anima 'autunnale' (cf. Damerini [1943] 1992).

Nell'ambito dell'*Esposizione Internazionale* va poi segnalata l'attiva collaborazione di Vittorio Pica, che ancora prima degli incarichi ufficiali segue attentamente l'andamento delle prime mostre. È proprio Pica, nella corposa recensione del 1901, a lamentare che gli artisti italiani (soprattutto veneti e lombardi) sembrassero contagiati da una sorta di 'ossessione nordica' che li aveva portati in breve tempo ad aderire ad un linguaggio, simbolista o ad esso affine, in modo superficiale e senza avere alle spalle quella cultura che in altri ambienti aveva contribuito a produrlo (Pica 1901, 5 ss.).

L'appellativo di 'nordici' si attagliava in generale a quegli artisti che mostravano di rinunciare a «certe essenziali doti latine» per presentarsi «camuffati da Scozzesi, da Scandinavi o da Tedeschi» (5 ss.). Venivano così risparmiate le coeve diramazioni della pittura francese, sulla quale si era più volte espresso, e mantenute al tempo stesso le distanze da critiche radicali ai periodi di 'decadenza', come s'intendeva diffusamente quello simbolista (Gaudio 2006, 101 ss.). In occasione della conferenza presso il Circolo Filologico Francesco de Sanctis di Napoli (3 aprile 1892), Pica aveva distinto «due differenti simbolismi»: «l'uno è volgare e deriva dal bisogno innato che ha il popolo, ricco di fantasia, ma di mediocre o nessuna elevatezza intellettuale», l'altro invece è «un simbolismo elevato, che guida l'uomo, mercè immagini sapientemente prescelte, dal mondo materiale al mondo spirituale» (Pica [1892] 1996, 14-15). Trasponendo all'ambito specificatamente artistico il giudizio sull'estetica simbolista e sulla potenzialità immensa dei suoi strumenti, nel 1897 il critico si era soffermato sulla partecipazione dei pittori scozzesi alla Biennale veneziana,

la cui «aristocratica poesia della visione» viene messa in relazione proprio ai versi di Verlaine («Car nous voulons la Nuance encore, | Pas la Couleur, rien que la nuance!»). Sono proprio i paesaggisti «i più interessanti ed i più caratteristici», in quanto «intendono in modo mirabile il sentimento dell'ora e del luogo» e «sanno fare scene che parlano all'anima e le suggeriscono [...] sogni ora giocondi ora melanconici» (Pica 1987, 19, 21-2).

La messa in guardia dall'imitazione dell'esempio straniero, che solo quattro anni dopo Pica pronunciava nel recensire la Biennale del 1901, si deve quindi al fatto che la progressiva diffusione della maniera nordica tra gli artisti locali comportasse a suoi occhi il rischio di scadere nel Simbolismo «di nessuna elevatezza intellettuale». Tuttavia il fenomeno poteva intendersi anche come preludio di una svolta: «Il male, a parer mio, non è grave», aggiungeva il critico, «è transitorio e può probabilmente riuscire più di giovamento che di danno alla pittura patria» (Pica 1987).

Il timore è condiviso da alcuni contemporanei: Pompeo Gherardo Molmenti, pur riconoscendo i meriti delle Esposizioni internazionali, si mostra preoccupato dell'influenza negativa esercitata sui più giovani («hanno anche recato il danno di informare i nostri giovani artisti, alle idee, alle concezioni, agli esempi della vaga e indefinita pittura nordica», Molmenti 1903, 147-72). In questo senso però a impensierire Pica è proprio la constatazione che al «fascino degli Scandinavi e degli Scozzesi» non hanno saputo resistere nemmeno gli artisti più maturi, che non si sarebbero dovuti trovare «ancora incerti sulla via da percorrere e proclivi per l'età alle innovazioni» (Pica 1901, 5 ss; cf. anche Morasso 1896-97, 179). Nel raggruppamento, così circoscritto e riferito alla Biennale di quell'anno, finiscono infatti paesaggisti affermati come Francesco Sartorelli (nato nel 1856) e Giuseppe Miti Zanetti (nato nel 1859): il primo, già noto per le descrizioni di ambienti naturali in chiave 'sentimentale', nel 1901 esponeva alla Biennale i dipinti *Crepuscolo* e *Ultimi raggi*; il secondo, fine osservatore dei valori luminosi e atmosferici della laguna, con *Triste dimora* si confermava ancora una volta attratto da ambientazioni silenziose e melanconiche, di cui del resto aveva dato prova con *Nella malaria* (1897). Non vengono dimenticate, poi, le atmosfere serotine e autunnali di Traiano Chitarin (nato nel 1864), che espone *Dolce solitudine*, *Momento elegiaco*, *La festa del tramonto*, e di Zanetti Zilla (nato nel 1864) con *Crepuscolo*, artisti che in questi anni si accostano alla temperie simbolista con interpretazioni apprezzate dalla critica (lo stesso Pica loda l'«assai gradevole eleganza complessiva» delle composizioni di Chitarin) (Pica 1901, 10). Anche il più giovane Beppe Ciardi (nato nel 1875), che a cavallo dei due secoli attraversa una fase apertamente legata alla pittura d'idea, è considerato nella disamina (*L'anima della notte*). Ma vi rientrano perfino i nomi di Alessandro Milesi e Felice Castegnaro, che del Simbolismo avevano mostrato di registrare al massimo qualche oscillazione.

È significativo allora che ad essere riscattati dall'eterogeneo *ensemble* dei 'contagiati' fossero proprio quei profili già impegnati in direzione simbolista, per i quali l'eventuale indulgere nelle atmosfere crepuscolari non rispondeva ad altro che alle evoluzioni di un percorso personale e coerente. È il caso di Bartolomeo Bezzi che, allontanatosi dalla pittura naturalista, aveva mostrato fin dall'inizio degli anni Ottanta la predilezione per le ambientazioni elegiache e i soggetti malinconici. Assidua presenza alla Biennale veneziana, l'opera di Bezzi è in più occasioni apprezzata dalla critica e da Pica, che già nel 1897 ne elogiava un tramonto «di una vaporosità delicatissima» (*Preludio della sera*) (Pica 1897, 233). L'artista infatti non ha imitato la pittura nordica ma si è dimostrato piuttosto un autentico 'cantore' della natura («egli possiede il dono, davvero raro e davvero prezioso, di far cantare, con intensa e squisita soavità, l'anima delle cose», Pica 1908, 254). Anche Pietro Fragiaco è apprezzato per la capacità di far emergere dalla rappresentazione del paesaggio «qualcosa di più e di meglio di un'abile fotografia» (Pica 1905, 406). Diversificando il suo percorso dalla linea ciardiana, Fragiaco si era impegnato, fino agli anni più tardi, nella trasfigurazione del dato naturale in chiave lirica. La sua adesione alla dimensione simbolista è ben evidente nei dipinti passati alle Biennali, sia per la scelta dei temi (*Tristezza*, 1895; *Calma crepuscolare*, 1897; *Notte di luna*; 1905), sia nell'espressività 'compendiaria' della pennellata.² Ma è senza dubbio Mario De Maria, il 'Mario delle lune', a rappresentare lo spirito più apertamente coinvolto nel filone simbolista europeo, con particolare attenzione all'area culturale nordica e tedesca. Il De Maria, scriveva Conti, «ha raccontato i colloqui della luce con le vecchie mura e con le acque addormentate, ha tradotto in note visibili l'intima e silenziosa musica della luna, ha trascritto le armonie del colore nella pace, nella tristezza e nella solitudine, ha parlato a noi di cose che non ancora nella natura erano state vedute» ([1900] 2000, 7): nell'intonazione cupa dei suoi soggetti confluiscono tanto le ambientazioni notturne quanto elementi mitico-allegorici (*Fine di un giorno d'estate: Egloga*, 1899-1909), spunti dalla letteratura gotica e rivisitazioni storiche visionarie e apocalittiche (*Venezia nel 1848: Peste-Guerra-Fame*, 1912; *Storia di un mercante di scheletri*, 1914). La corrispondenza tra il disfacimento fisico della città e il sentimento decadente della morte (che parallelamente trovava spazio anche negli scenari letterari, come ne *Il fuoco* di D'Annunzio) segna un passo ulteriore rispetto al chiaro di luna di epoca romantica: ora l'oscurità, rischiarata soltanto dalla fredda luce lunare che 'batte sulla cancrena dei muri', rende estraneo ciò che è familiare ed infonde un senso di timore e incertezza (cf. Pica 1909).

2 «Fragiaco si avvicina, senza varcarne il limite, al divisionismo, ma preferisce operare per aggiunte materiche e ottenere così un 'colorito' allusivo di una temperie che è nell'aria e nel colore» (Stringa 2002a, 116).

Con le dovute eccezioni, quindi, ciò che Pica registrava nei suoi giudizi non era tanto la riproposizione di soggetti e tematiche care agli strascichi romantici, ma piuttosto quel diffuso fenomeno di 'aggiornamento' sulla produzione straniera da parte di artisti locali che tentavano così di rivitalizzare il tradizionale Vedutismo lagunare. Se le scene allegoriche di Tito e Bressanin, il gusto decorativo di Laurenti e le basiliche d'oro di Sezanne si erano ricavati uno spazio d'originalità nell'ampia scia simbolista, concentrandosi nel valorizzare la figura emblematica nel paesaggio più che le potenzialità espressive del paesaggio stesso, altrove è proprio la pittura paesaggistica («meno vistosamente rivolta a rendere visibile l'idea', ma [...] forse più continuativamente e coerentemente protesa alla stilizzazione dell'immagine e al suo rinnovamento in senso ideista», Dal Canton 1995a, 112; cf. Stringa 2002a, 95-126) a costituire terreno d'indagine e sperimentazione, specialmente per le generazioni più giovani.

Il paesaggio 'stato d'animo' arrivava tardivamente in laguna, dove la scuola del vero manteneva un netto distacco dalle inflessioni tardo-romantiche. Il fondamentale insegnamento di Ciardi all'Accademia di Venezia, infatti, costituisce per molto tempo un solido riferimento e la sua esperienza 'nel' paesaggio si ripercuote a lunga gittata: «essa univa le vecchie generazioni dei Molmenti e dei Boito alle nuove generazioni di pittori che operavano a Venezia ai primi del Novecento. Non sarà un caso se i giovani artisti di Ca' Pesaro - e tra essi per primo uno dei pochi allievi emersi dalla scuola di Ciardi all'Accademia veneziana, Umberto Moggioli - sono partiti alla ricerca di ispirazione proprio da quei luoghi (Mazzorbo, Sant'Erasmus, Burano, Torcello) che Guglielmo aveva esplorato cinquant'anni prima» (Stringa 2002b, 88).

Se la scuola ciardiana, con le sue 'vedute di paese e di mare', aveva spostato lo sguardo al di fuori dell'ambiente cittadino, contrapponendosi al carattere vivace e 'dialettale' dei quadri di Favretto, la pittura simbolista è trasversale: operando una selezione del motivo sulle basi della sua carica evocativa, recupera con il paesaggio la figura, con la campagna la città, e si presta a rinnovate interpretazioni del repertorio lagunare. Già considerata città 'del chiaro di luna', Venezia entra prepotentemente nel repertorio simbolista: «un'immaginaria Venezia 'del nord', malinconica, tendenzialmente deserta, fredda, piovosa o nebbiosa, albeggiante o crepuscolare e notturna, tenebrosa ma più spesso diafana, sempre sospesa in un profondo silenzio che talvolta si fa mortuario» (Pistellato 1989-90, 42). Porzioni di luna riflesse sulle acque dei canali o sulle facciate dei palazzi, albe e tramonti, piante rampicanti che sovrastano le architetture, salici e cipressi, misteriose isole, giardini abbandonati, gondole e barche 'a torsio', fino alla dorata Basilica del sogno, costituiranno i soggetti privilegiati per operare una trasfigurazione del dato oggettivo in chiave sentimentale.

Osservatorio da cui verificare non solo le ipotesi di Pica ma, più in generale, la dimensione e la diffusione del fenomeno, è senza dubbio la vicenda

delle esposizioni giovanili avviate all'insegna della Fondazione Bevilacqua La Masa. Caratteristica fondamentale dell'esperienza capesarina, fin dalla direzione di Nino Barbantini, è stata la massima apertura ad ogni tipo di esperienza estetica, senza preclusioni ma anche senza direttive esplicite; aspetto che ha prodotto una configurazione in continuo movimento, di confronto-scontro con le Biennali e di sostanziale eclettismo, seppure con alcune dominanti fondamentali.

Per molti giovani artisti, con un'incidenza e un peso variabili a seconda di inclinazioni e esperienze personali, sarà determinante l'esempio dei modelli stranieri, dall'idealismo preraffaellita agli scenari morbosi dell'area tedesco-austriaca fino alle due anime del Simbolismo francese, la visionarietà mitica di Moreau, Redon e Puvis e il Sintetismo antinaturalista di Pont-Aven. Per molti altri, tuttavia, la prossimità con pittori italiani e veneziani operanti nell'ambito simbolista alimenterà in modo massiccio quel filone paesaggistico che ai primi del secolo si diffonde nei termini di una vera e propria 'moda del notturno'. L'intensa attività di un artista come Gennaro Favai, ad esempio, costituiva senza dubbio un riferimento importante per le generazioni esordienti: passato dall'insegnamento di Zanetti Zilla alla frequentazione di Mario de Maria, con cui condivide le atmosfere cariche, il colorismo e l'impianto scenografico delle composizioni (oltre all'uso della tempera grassa), Favai è fra i maggiori e più prolifici interpreti del Paesaggismo d'inclinazione simbolista. Sebbene la critica non taccia l'eccessiva affinità con la produzione del maestro nell'abbondanza «di chiari lunari, di muri rotti cadenti, di gondole solitarie»,³ fino a sollevare dubbi sull'originalità di alcuni soggetti, le composizioni di Favai resteranno scevre dei contenuti letterari che caratterizzano le ambientazioni dell'artista emiliano, così come degli elementi allegorici e allucinati cari alla tradizione nordica. La posizione moderata nei confronti della visionarietà simbolista, legata al notturno e non solo, gli permette di proseguire in modo continuativo una ricerca originale all'interno della tradizione del paesaggio, incontrando in Italia e all'estero una fortuna critica e commerciale notevolissima. L'esempio di Favai e di molti altri paesaggisti (da Battista Costantini a Miti Zanetti, da Traiano Chitarin a Zanetti Zilla) trovava un punto d'incontro ravvicinato con i percorsi dei giovani proprio nella sede di Ca' Pesaro: l'invito rivolto da Barbantini agli artisti affermati a partecipare alle prime edizioni Bevilacqua La Masa, al fine di rafforzare la neonata manifestazione dal futuro ancora incerto, creava una singolare mescolanza di generazioni, esperienze e ambizioni.

Ricordata nella storia dell'istituzione tra le più scandalose e moderne, l'edizione del '13 scopre il panorama vivace ed eclettico in cui, alle so-

3 Damerini, Gino (1908). «L'Esposizione Permanente a Palazzo Pesaro». *Gazzetta di Venezia*, 26 luglio.

glie della prima guerra mondiale, si dibattono le correnti della giovane arte locale. Fra queste è senza dubbio notevole la quota simbolista, che interesserà la stessa copertina del catalogo e il manifesto della mostra, oltre all'ambito dell'arte applicata (dove la preziosa 'sala di Murano' con il *Giardino delle Fate* di Vittorio Zecchin riceve le lodi della critica; cf. Damerini 1913, Spes 1913c): generata da influenze diverse, di carattere più o meno transitorio, l'adesione al Simbolismo produce un ampio spettro di linguaggi e proposte.

Tra gli artisti già noti al pubblico e tra i più citati nelle recensioni, Felice Casorati occupa le due salette al piano terra di Palazzo Pesaro con un corposo insieme di 41 opere: nella prima sala «tutta bianca» si trovano raggruppati disegni, litografie e piccole tempere, nella seconda «lievemente incorniciata d'oro» i pannelli colorati, i dipinti ad olio, a cera e a tempera. La critica si domanda il motivo della partecipazione del pittore ventisettenne, già esempio di «ascensione fortunata» («Come, Felice Casorati ad una mostra giovanile? Non ha egli sfondato le porte delle Internazionali e delle Gallerie?», Damerini 1913). Accostatosi al gruppo dei capesarini in seguito al trasferimento a Verona nel 1911, Casorati aveva maturato una posizione vicina alle tematiche simboliste e che si intrecciava a tipologie decorative di matrice secessionista. Nella collettiva Bevilacqua La Masa del '13, la ricorrenza di motivi paesaggistici (*Impressioni, Mattino, La riva del lago, Nevicata, Studio per il quadro Notturmo*) è associata alla sensibilità per il dato temporale (l'ora, la stagione). La cospicua serie delle *Nevicate* (in parte suggerite dal soggiorno a Bosco Chiesanuova nel febbraio di quell'anno) (cf. Bertolino, Poli 1995) testimonia tanto l'allontanamento dalla pittura del vero, quanto la distinzione da quella divisionista: filtrati dalla tradizione impressionista e postimpressionista, i paesaggi innevati costituiscono ora occasioni per uno studio 'radiografico' dell'ambiente, dove l'accentuata sintesi grafica e pittorica (bianco-neve / nero-alberi) perviene ad effetti spettrali più vicini all'iconografia simbolista del bosco che ai ricercati effetti luministici cari al Divisionismo. Anche il rapporto figura-ambiente si complica di valenze allegoriche: così nel *Sogno del melograno* del 1912-13, nello scandaloso *Le signorine* del 1912 e ancora in *Primavera* (o *Mattina*) del 1913, che Damerini descriveva come «una impressione quasi simbolica di mattina, una bimbetta rosea nella sua vereconda nudità, contro a un bosco di pallide betulle» (Damerini 1913). In questi casi il contrasto tra la resa pittorica e l'ambientazione *en plein air*, tra artificiale e naturale, è volto piuttosto a soddisfare le istanze decorative dello spirito secessionista, con linee articolate in sentieri modulari e raffinati cromatismi che risentono della moda klimtiana. Agli stessi anni risalgono inoltre le visioni notturne della *Via Lattea*: «Sono diventato un visionario, un sognatore e non dipingo più che le immagini che vedo nei sogni: le notti stellate, gli esseri invisibili,

gli spiriti puri, le allucinazioni...»,⁴ scriveva l'artista, che si sofferma sul motivo del cielo stellato, battuto da innumerevoli parabole letterarie oltre che artistiche (e *Via Lattea* sarà il titolo della rivista veronese in stile secession, uscita in due numeri proprio nel '14, alla cui redazione partecipa lo stesso Casorati).

Anche Ubaldo Oppi e Benvenuto Disertori mostrano di inserirsi nel clima simbolista di ascendenza mitteleuropea, con particolare attenzione alla figura. La partecipazione di Oppi è consistente: l'intera sala XII, con dieci dipinti a olio (tra cui un *Notturmo*), e venti disegni nella sala XV, decorata da Luigi A. Scopinich. Se in precedenza l'artista si era soffermato su alcuni motivi cari al filone paesaggistico tardo romantico (nella primavera del 1910 aveva presentato *Crepuscolo, Alba, Tramonto* e *Notte*, nel 1912 *Sinfonia crepuscolare*), nell'edizione del '13 ad essere notate sono soprattutto la grafica e le figure femminili. Non sempre apprezzata dalla critica,⁵ questa produzione mostra come il vicentino si sia ormai «incamminato risolutamente verso una forma intermedia tra l'illustrazione parigina e la pittura dei decadenti viennesi» (Damerini 1913). La sua formazione internazionale gli permette di pervenire a risultati originali nello sviluppo di un linearismo di ascendenza Jugendstil. Ne è esempio la stessa copertina del catalogo della mostra, la cui immagine (*Notte lunare*) è ispirata alla tradizione iconografica dantesca di Paolo e Francesca; tra simbolo e secessione, le due figure e il loro moto perpetuo sono descritti attraverso la sintesi estrema dei mezzi, catturati da una sola linea che ne rende indissolubile l'abbraccio.

Prima di dedicarsi alla ripresa delle città trecentesche del centro Italia, Benvenuto Disertori non è insensibile al clima culturale decadente e dannunziano. Dopo aver frequentato l'Accademia di Venezia, l'artista completa la sua formazione tra Monaco (1908) e Roma, Vienna (1910) e Perugia, specializzandosi nell'incisione su rame e legno e nel campo dell'illustrazione. Tre le acqueforti «aristocratiche» (Damerini 1913) esposte nel 1913, nella stessa sala di Oppi, *La Ninfetta* testimonia l'attenzione al repertorio formale liberty e simbolista che l'artista stava sviluppando in questi anni; l'accostamento tra la linea sinuosa dell'albero e le forme sbarazzine della giovane veniva affrontato, ad esempio, anche ne *L'edera* del 1911. La sintesi e l'eleganza del tratto, l'ironia e lo spirito che l'artista mostra di possedere (nel '14 espone alla Biennale le 11 illustrazioni per la Giornata IX del Decamerone, poi pubblicate nel 1916 nella collana *Classici del ridere*), vengono prontamente colti dalla critica: le fantasie del «satirello capriccioso» e della sua «bizzarra ninfetta tascabile» attirano l'attenzione di Pica e dello stesso

4 Lettera di Casorati a Tersilla Guadagnini, in Bertolino, Poli 1995, 1: 36

5 «Di Ubaldo Oppi, del quale non ci soddisfano le piatte femmine ad occhi giapponesi, salutiamo con soddisfazione un robusto *Autoritratto*» (Spes 1913c).

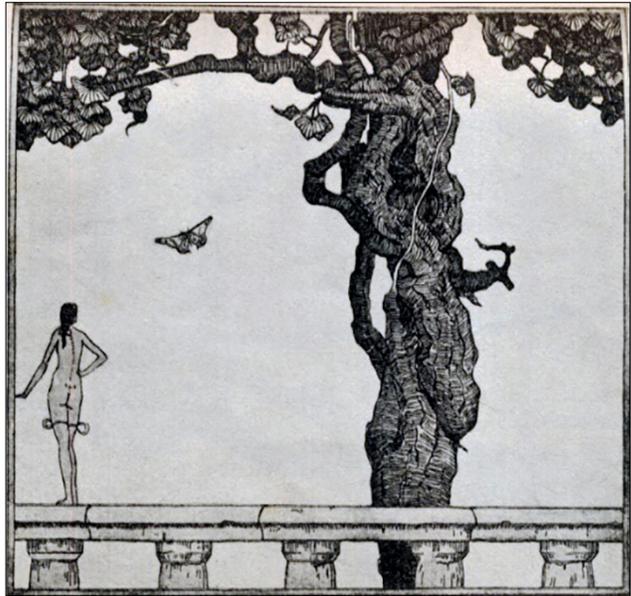


Figura 2. Benvenuto Disertori, *La Ninfetta*. 1913. *Catalogo dell'Esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia l'anno 1913*, Opera Bevilacqua La Masa, Venezia 1913

Barbantini, che all'artista dedica uno dei pochi interventi critici riservati ai giovani partecipanti alle collettive e scritti negli anni 'd'azione', ovvero quelli della regia delle mostre capesarine (cf. Barbantini 1914).

Alla resa del paesaggio in senso non naturalistico e allo studio della figura nel paesaggio, si rivolgono due protagonisti della prima stagione capesarina: i trentini Umberto Moggioli e Tullio Garbari, che come il collega Gino Rossi si mostrano sbilanciati verso l'asse francese e il filone sintetista. «E veniamo ai paesisti. Li domina tutti quanti Umberto Moggioli», scriveva Damerini (1913) commentando la collettiva del '13: formatosi alla scuola di Ciardi, l'artista si allontana ben presto dalla tradizione paesaggistica veneziana grazie anche all'incontro con Barbantini e la frequentazione del gruppo di artisti di Ca' Pesaro, dove espone dal 1909. Se in opere giovanili come *Giardino al tramonto* del 1906 gli impasti materici e i richiami atmosferici sono tipici di una pittura ancora legata al Descrittivismo ottocentesco, alla fine del decennio l'artista matura una svolta che caratterizzerà la produzione successiva. Parallelamente, l'attrazione esercitata dalle località minori della laguna, ereditata dall'insegnamento ciardiano, lo conduce al trasferimento a Burano nel 1911, dove aveva già condotto frequenti soggiorni estivi. Abbandonate quindi le istanze naturalistiche e le mescolanze tonali, nel '12-'13 ha inizio la nuova stagione della pittura di Moggioli, vicina alla poetica di Gino Rossi ma, a differenza del veneziano, più intonata al crepu-

scolo e sensibile alla trasfigurazione in chiave elegiaca. Contrassegnato dal Linearismo proprio del cloisonnisme bretonne, il paesaggio ospita figure che assumono la consistenza di visioni emblematiche (*Cipresso gemello*, 1912); le atmosfere serotine, da *Sera a Mazzorbo* del 1913 a *Sera di primavera* (Biennale del 1914), avvolgono scenari muti e sospesi, «dove l'albero, il tralcio, il prato, la figura contro il cielo immenso assumono carattere di un simbolo della fatica terrestre e della tristezza umana» (cf. Somaré 1942). Ne è esempio la suggestiva serie dedicata all'isola di San Francesco del Deserto ('12-'13), luogo «lirico», dove tutto, scriveva Barbantini, «è più ombra di sogno che realtà, più poesia che realtà» (Barbantini 1922, 21). I dipinti esposti nel '13 e dedicati alla laguna veneziana (*Primavera, Pomeriggio d'autunno, Laguna*), non fanno eccezione, sebbene l'«ostinarsi» dell'artista nelle «penombre crepuscolari» suscitasse già alcune critiche (Spes 1913b).

Il consistente insieme di opere che il giovane Garbari presenta nella collettiva del '13 (13 dipinti, 17 disegni, oltre al manifesto della mostra) sono improntate a un forte sintetismo intriso di venature naïf, sia negli interni che nei paesaggi e nelle figure (*Primavera trentina*). Iscrittosi all'Accademia di Venezia nel 1908 ed entrato in contatto con la cerchia dei capesarini (con cui espone dal 1910), l'artista stava infatti sviluppando una sintesi originale tra Primitivismo e Simbolismo nel solco della scuola di Pont-Aven; Damerini (1913) ne sottolinea appunto il «sintetismo che nulla ha da invidiare a quello del Gauguin dell'ultima maniera, con un misticismo e certi avvolgimenti di nubi che rammentano il Previati». I paesaggi, con o senza presenza umana, si coagulano nella sintesi di forma e colore: nuvole tondeggianti nel cielo, terreni scanditi da linee ondulatorie, alberi solitari cui è affidata la trasmissione di un 'messaggio spirituale' (*Anime sorelle*, esposto alla collettiva Bevilacqua La Masa del 1910; *Invocazione* 1913). Come accadeva olttralpe, non è sempre accolta favorevolmente la scelta di esprimere, attraverso la riduzione degli elementi descrittivi al limite della modularità decorativa, il 'sentimento della natura' («egli vede strane forme simili ad uova per tutto e nel cielo, e sembra poi ch'egli subisca quasi l'ossessione di un certo albero, ch'egli ripete in quasi tutti i suoi quadri e che somiglia stranamente al una pannocchia»⁶).

Tra i giovanissimi dell'entourage capesarino, anche Aldo Voltolin si colloca senza esitazione nel filone paesaggistico. Interrotta dalla prematura scomparsa a ventisei anni (1918), a causa della febbre spagnola, la ricerca di Voltolin costituisce in questi anni un esempio eccezionale di Divisionismo in area veneta, cui si possono accostare le sperimentazioni, più contenute, di pittori come Chitarin e Luigi Scopinich (*Giardino con rose*, 1912). Tra il 1912 e il 1916 l'«infatuazione divisionista e segantiniana»,

6 Romanello, Ettore (1913). «Arte ed artisti. La Mostra di Palazzo Pesaro». *L'Adriatico*, 18 maggio.

come la definiva lo stesso artista, lo aveva condotto all'uso delle pennellate filamento e materiche di matrice lombarda (*Pagliai in autunno*, 1912; *Il Viatico*, 1912). Dai suoi paesaggi, spesso ispirati alla campagna veneta, trapela «il sentimento intimo dell'ora e dell'ambiente» (Spes 1913b): connotati già nei titoli, i soggetti prescelti rinviano al ben noto repertorio intimista e crepuscolare (*Tepidezza invernale*, *Il pino: elegia*, *Luci di un mattino*). La tecnica divisionista, come accadeva nell'ambiente milanese, si associa alle istanze simboliste, travalicando il dato reale e conferendo un significato nuovo agli elementi raffigurati (*Tra sole e luna*, esposto alla collettiva Bevilacqua La Masa del 1913).

Ma accanto ai protagonisti più noti, la collettiva del 1913 accoglieva le prove di numerosi altri artisti che in quegli anni sceglievano di misurarsi con la tradizione paesaggistica, assorbendo in modo più o meno evidente la spinta simbolista. La scelta di notturni, crepuscoli e stagioni invernali costituisce per molti paesaggisti motivo di attenzione momentanea e, con probabilità, indotta dallo stesso ambiente artistico: dai paesaggi innevati di Mario Disertori (*Meriggio*, *Sole e neve*, *Sera d'aprile*) al «torrente di luce lunare» di Attilio Lasta, che «melodrammaticamente» si accumula «su di un nucleo di casette campestri» (*Sera d'autunno*), dalle «sensazioni di paesaggi luminosi» (Damerini 1913) di Nei Pasinetti fino alla «poesia alpina» di Alessandro Canciani (*Sera d'autunno*, *Armonia serale*) (Spes 1913c). La rappresentazione emozionale del paesaggio connota anche lo scenario innevato presentato in quest'occasione dall'ampezzano Marco Davanzo (*Tristezza*), le cui riprese del mondo agricolo e le vedute montane erano già state osservate sia alla Biennale (1903) che alla Bevilacqua La Masa (1908). Una «pensosa figura di donna» immersa «in un bagno di luce lunare» (Damerini 1913) è invece la malinconica protagonista del dipinto di Edgardo Rossaro (*Chiaro di luna*), che presenta anche la composizione carpacesca *Una fiaba*, raffigurante san Giorgio che uccide il drago. Alla tradizione iconografica e letteraria si richiama anche Duilio Corompai (cf. Gransinigh 2012), già notato per un «paesaggio lunare pieno di poesia»⁷ che nel 1909 era stato significativamente accostato alla produzione di Gennaro Favai. Nel 1913 viene sottolineato il «romanticismo oscuro, ma sapiente d'intonazione nel *Cavaliere errante*, raffigurante un *Don Chisciotte* in cerca di avventure in un enorme sfondo di paesaggio selvaggio» (Spes 1913c). Apprezzato per le doti di disegnatore, oltre che per la «grande sobrietà eleganza e brio» dei dipinti, Angelo Mario Crepet presenta alla collettiva un consistente gruppo di vedute e paesaggi (14), «scene della natura e della vita in effetti quasi tutti di luce serale».⁸ Prima

7 Damerini, Gino (1909). «La permanente di Palazzo Pesaro». *Gazzetta di Venezia*, 4 luglio.

8 Romanello, Ettore (1913). «Arte ed artisti. La Mostra di Palazzo Pesaro». *L'Adriatico*, 18 maggio.



Figura 3. Teodoro Wolf Ferrari, *Pomeriggio bianco*. 1913. *Catalogo dell'Esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia l'anno 1913*, Opera Bevilacqua La Masa, Venezia 1913

del trasferimento in Toscana nel 1914 e il rientro nell'ambito del Realismo, Crepet si era lasciato attrarre dalla moda simbolista: nel 1909 non passano inosservate le opere esposte, tra cui una *Visione tragica*, l'acquerello *Camposanto* («Lo scheletro enorme che simboleggia la morte stringe nel macabro abbraccio la triste landa funebre dove passa un corteo di monache nere come la pece»⁹) e un gruppo di incisioni ritenute perfino «troppo macabre». Anche gli incisori sembrano cedere al gusto del notturno e del chiaro di luna: da *La notte* di Giovanni Pasinetti alle acqueforti-acquetinte del milanese Augusto Calabi, artista e storico dell'incisione, che in questa sede si concentra sull'architettura urbana e sulla descrizione del Duomo di Milano (*La cattedrale quando le porte sono chiuse*, *La cattedrale nella notte sulla città*) (Spes 1913c).

La diffusione del gusto simbolista legato alla rappresentazione del paesaggio e alla moda del notturno registra quindi, nell'edizione del '13, un'ampia quanto trasversale adesione. Tuttavia, si può notare anche che proprio alcuni fra i principali interpreti, a livello nazionale, dell'eco tardo-romantica europea (in particolare nella derivazione tedesco-austriaca), si presentano alla collettiva Bevilacqua La Masa con opere che da quella poetica si distaccano, attenuando o sopprimendo le più marcate componenti noir. È il caso di Teodoro Wolf Ferrari, impegnato con Zecchin nell'ambito dell'arte applicata e fondamentale trait d'union con l'ambiente monacense, la cui produzione ai primi del secolo è chiaramente influenzata dai modelli di Böcklin e Von Stuck: le cromie cupe, le ambientazioni notturne e i soggetti macabri, celebrati nell'ampia personale del 1910, lasciano ora spazio a giardini e vedute di paese che per la «gaiezza di

9 «Esposizione Permanente in Palazzo Pesaro». *Il Gazzettino*, 8 luglio 1909.

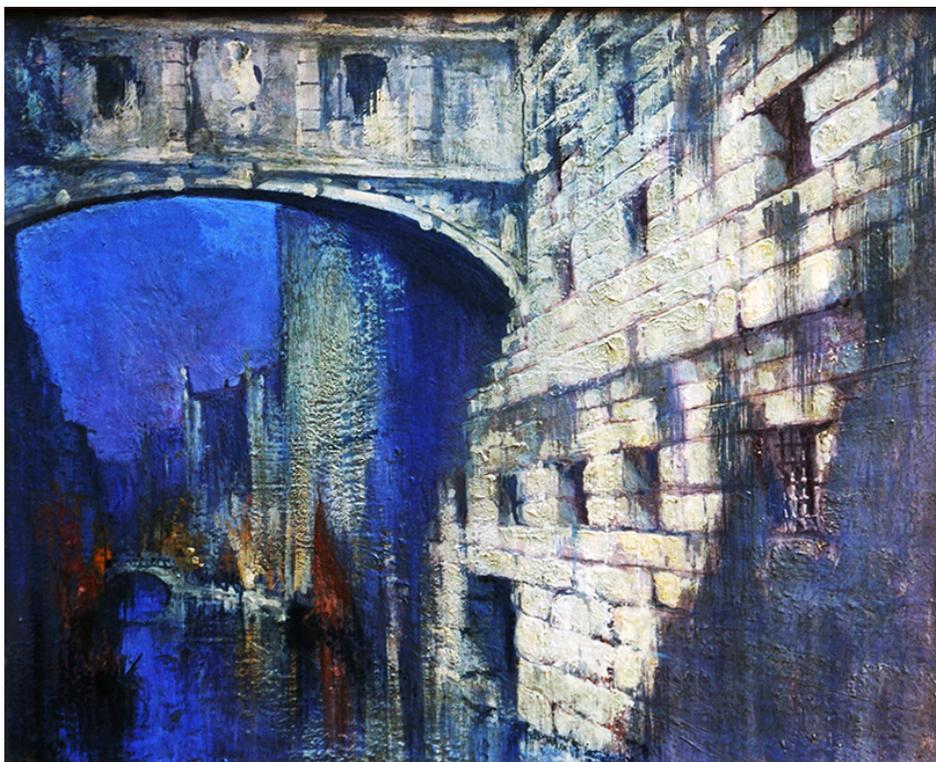


Figura 4. Gennaro Favai, *Ponte dei Sospiri*. Olio su masonite, 51 × 63 cm. Collezione privata

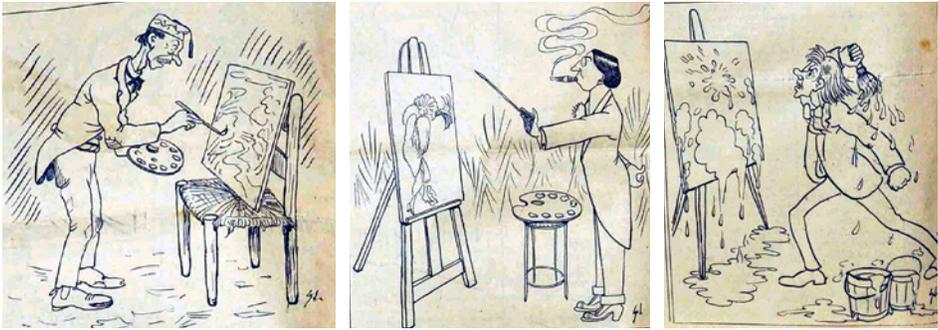


Figura 5. «Storia de la pitura». Sior Tonin Bonagrazia, 25 aprile 1914. Da sinistra a destra: 'Passatismo', 'Presentismo', 'Futurismo'

colorito» lo fanno avvicinare ai divisionisti.¹⁰ Le visioni naturalistiche e l'attenzione alla preziosità degli impasti cromatici che caratterizzano le versioni de *Il parco* e *Pomeriggio bianco*, esposti nel '13, proseguono fino alla fine del decennio (*Il cipresso e le rose*, 1919); in seguito le campiture cromatiche chiare e luminose e la ripresa dell'impressione, concentrate nella rappresentazione della campagna veneta, soppianteranno completamente i motivi simbolisti ricorrenti fino alla metà degli anni Dieci (come il cipresso e l'isola misteriosa). Noto per le ambientazioni notturne che ne costellano la produzione, anche in seguito al trasferimento a Milano, Guido Marussig è presente nell'edizione del '13 ma appare «più confuso che movimentato in tre acquarelli descrittivi antiche epopee navali veneziane» (Spes 1913c). A Venezia dal 1903 al 1916, l'artista partecipa con regolarità sia alla Biennale (dal 1905) che alla Bevilacqua La Masa (dal 1908): notturni veneziani, gondole avvolte dall'oscurità dei canali, pleniluni e dorati salici piangenti costituiscono alcuni soggetti emblematici del suo raffinato repertorio, largamente apprezzati e spesso confluiti in collezioni pubbliche (nel 1907 *Notturmo veneziano* è acquistato dalla Cassa di Risparmio di Venezia, nel 1910 *Laghetto dei salici* è acquistato dal Museo Revoltella di Trieste). Anche la produzione del triestino Glauco Cambon, allievo di Von Stuck all'Accademia di Monaco, sta registrando in questi anni una svolta. Nell'edizione del '13 l'artista si presenta infatti con cinque opere, di cui soltanto due rinviano ancora all'iconografia mitologica e letteraria di 'eroi' cari al clima decadente: una figura di Medusa, già protagonista di numerose composizioni e varianti, e *Freia e i giganti*, episodio del dramma wagneriano *L'oro del Reno* (trattato in precedenza

10 «Teodoro Wolf-Ferrari accentua sempre con gaiezza di colorito le sue visioni di paese. A prima vista sembra un divisionista» (Spes 1913c).

in *Le figlie del Reno*, 1907), con cui «sembra acquistare una più rigorosa concezione compositrice alla Franz Stuck» (Spes 1913a). Tuttavia l'influenza del Simbolismo tedesco, evidente nella rappresentazione del paesaggio schiarito dalla luce lunare (o dall'artificiale illuminazione urbana, come in *Trieste di notte* 1908 e 1909; cf. Sgubbi 2004) e caricato di effetti 'fantastici', sta decisamente evolvendo verso ambientazioni diurne, dalle cromie intense e luminose (*Salice piangente*, 1914), mentre una copiosa e apprezzata costola della sua produzione viene parallelamente dedicata alla ritrattistica (*Ritratto della Signora A., Sorriso del mondo*).

Il progressivo abbandono del repertorio e del linguaggio simbolista si rintraccia anche in casi meno noti, come quello di Nino Busetto, apprezzato ritrattista di origine genovese (nel '13 presenta appunto un ritratto), le cui composizioni d'inizio secolo vengono significativamente attratte nel genere del notturno: i quadri 'lunari' costellano infatti le sue partecipazioni alle prime collettive Bevilacqua La Masa, dove Busetto «dà promessa d'essere colorista e bel narratore di veneziane poesie». ¹¹ La critica vi osservava perfino una eccessiva somiglianza con il percorso di Marius Pictor, in particolare per l'esposizione di alcuni «quadri ultrastrani» alla Bevilacqua La Masa del 1910, ovvero dei 'soggetti cromatici' che De Maria aveva presentato in modo analogo nell'ambito di *In Arte Libertas (Verde cobalto: accordo, Giallo rosso: accordo, Verde argento: accordo)*. ¹²

L'assenza, poi, di alcuni artisti che negli anni precedenti avevano dato prova di orientare la propria ricerca verso gli aspetti più 'oscuri' del paesaggio e della veduta, come Giulio Fornoni, Giuseppe Massimo, Ettore Caser e, soprattutto, Gennaro Favai (dopo la partecipazione del 1911 Favai vi farà ritorno solo nel '22, con un importante insieme di vedute veneziane e dell'Italia meridionale), acuisce la sensazione che la collettiva del 1913 costituisca un momento di svolta. Preludio di una frattura determinata da ragioni interne e aggravata dallo scoppio della guerra, l'edizione qui considerata è l'ultima di una stagione storica, quella dei 'fasti' di Ca' Pesaro, che aveva goduto della compresenza di due secoli nelle generazioni che si erano accavallate e che avevano, in misura diversa, beneficiato di questa condizione.

Nel 1919 la ripresa avverrà su basi completamente diverse ed altre saranno le priorità in gioco; la pittura di paesaggio, coinvolta nell'instaurarsi del gusto metafisico e novecentista, spegnerà da un lato i propri misteri a favore di riprese solide e 'schiarite', dall'altro un rinnovato recupero naturalista e impressionista genererà quell'ampia compagine di postimpressionisti lagunari, che trova nell'opera di Semeghini il principale modello di riferimento.

11 Londonio, Marco (1909). «La Permanente di Palazzo Pesaro». *L'Adriatico*, 4 luglio.

12 «L'Esposizione Permanente a Palazzo Pesaro. Il vernissage». *Il Gazzettino*, 10 aprile 1910.

La moda del notturno andava così incontro al destino che Pica aveva presagito già nel 1897, quando metteva in guardia i seguaci di Marius Pictor: «Ma tra essi eravi una certa monotona identità di impressioni, che avrebbe finito con lo stancare il pubblico, tanto più che già qualche altro pittore li imitava con non comune abilità, sicché egli [De Maria], rinunciando ai miti e poetici effetti di luna, è passato d'un tratto agli abbacinanti effetti di sole» (1897, 243). Nella «fraterna unione» delle opere esposte nel '13, dove trova posto «l'Arte dei passatisti» accanto a quella, cosiddetta, «futurista» (Spes 1913a), il filone paesaggista mantiene uno spazio significativo, ancorato alla tradizione dell'ultimo ventennio eppure già chiaramente proteso verso qualcosa di diverso. Ma in merito al posto da assegnare alla pittura di paesaggio, le vignette satiriche dell'epoca non indugiano: nell'ideale «Storia de la pitura» del *Sior Tonin Bonagrazia*,¹³ dove il 'presentismo' ha le fattezze di un raffinato ritrattista e il 'futurismo' erompe nella concitata esecuzione di un *dripping*, il 'passatismo' è impersonato da un vecchio pittore con le scarpe rotte che dipinge, su una tela appoggiata allo schienale di una sedia, il solito panorama en plein air.

Bibliografia

- Alessandri, Chiara; Romanelli, Giandomenico; Scotton, Flavia (a cura di) (1987). *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920 = catalogo della mostra* (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, 1987-88; Trento, Museo Provinciale d'Arte, Sezione Contemporanea, Palazzo delle Albere, 1988). Milano: Mazzotta.
- Barbantini, Nino (1914). «L'ironico. Benvenuto M. Disertori». *Vita d'arte*, gennaio.
- Barbantini, Nino (1922). *Moggioli*. Roma: Alfieri & Lacroix.
- Bertolino, Giorgina; Poli, Francesco (a cura di) (1995). *Catalogo generale delle opere di Felice Casorati. I dipinti (1904-1963)*. 3 voll. Torino: Allemandi.
- Briganti, Giuliano [1977] (1989). *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*. Milano: Electa.
- Conti, Angelo [1900] (2000). *La beata riva. Trattato dell'oblio*. A cura di Pietro Gibellini. Venezia: Marsilio.
- Dal Canton, Giuseppina (1992). «La pittura del primo Novecento nel Veneto (1900-1945)». Pirovano, Carlo (a cura di), *Il Novecento*, vol. 1. Milano: Electa. La pittura in Italia.
- Dal Canton, Giuseppina (1995a). «Gli artisti veneti alla Biennale». *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*. Milano: Fabbri.

13 «Storia de la pitura». *Sior Tonin Bonagrazia*, 25 aprile 1914.

- Dal Canton, Giuseppina (1995b). «Dalla cultura artistica del Simbolismo a quella delle esposizioni di Ca' Pesaro». *Modernità allo specchio. Arte a Venezia (1860-1960)*. Venezia: Supernova.
- Damerini, Gino (1913). «L'ottava mostra giovanile d'arte a Ca' Pesaro. Dalla mostra di Felice Casorati a quella dei postimpressionisti». *Gazzetta di Venezia*, 18 maggio.
- Damerini, Gino [1943] (1992). *D'Annunzio e Venezia*. Venezia: Albrizzi.
- Damigella, Anna Maria (1981). *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*. Torino: Einaudi.
- Gaudio, Alessandro (2006). *La sinistra estrema dell'arte. Vittorio Pica alle origini dell'estetismo in Italia*. Manziana: Vecchiarelli.
- Gransinigh, Vania (a cura di) (2012). *Duilio Corompai (Korompay) 1876-1952. La fragranza del colore*. Treviso: Zel Edizioni.
- Mazzanti, Anna (2007). *Simbolismo italiano tra arte e critica. Mario de Maria e Angelo Conti*. Firenze: Le Lettere.
- Molmenti, Pompeo Gherardo (1903). *La pittura veneziana*. Firenze: F.lli Alinari.
- Morasso, Mario (1896-97). «Note critiche sulla Esposizione Nazionale d'Arte in Venezia». *Natura e Arte*, 2(15).
- Pavanello, Giuseppe; Romanelli, Giandomenico (a cura di) (1983). *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito = catalogo della mostra* (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, 1983-84). Milano: Electa.
- Perocco, Guido (1965). *Artisti del primo Novecento italiano*. Torino: Bolaffi.
- Pica, Vittorio (1897). *L'arte mondiale a Venezia*. Napoli: Pierro.
- Pica, Vittorio (1901). «L'Arte Mondiale alla IV Esposizione di Venezia», num. spec., *Emporium*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Pica, Vittorio (1905). «Artisti contemporanei: Pietro Fragiaco». *Emporium*, 22(132).
- Pica, Vittorio (1908). «Artisti contemporanei: Bartolomeo Bezzi». *Emporium*, 27(160).
- Pica, Vittorio (1909). «L'arte mondiale all'VIII Esposizione di Venezia». *Emporium*, 30(177).
- Pica, Vittorio [1892] (1996). *Arte aristocratica e due scritti rari*. Roma: Vecchiarelli.
- Pistellato, Paolo (1989-90). *Venezia nella pittura simbolista d'area veneta fra '800 e '900* [tesi di dottorato]. Venezia; Padova; Trieste: Università Ca' Foscari Venezia; Università degli Studi di Padova; Università degli Studi di Trieste.
- Romanelli, Giandomenico (1983). *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito*. Milano: Electa.
- Sgubbi, Gianfranco (2004). *Glauco Cambon*. Trieste: Fondazione CRT.
- Somaré, Enrico (testo in) (1942). *Mostra di Umberto Moggioni = catalogo della mostra* (Milano, Galleria dell'Esame, 1942). Milano: Edizione dell'Esame.

- Spes (1913a). «L'Esposizione di Ca' Pesaro. Uno sguardo generale». *Il Gazzettino*, 18 maggio.
- Spes (1913b). «L'Esposizione di Ca' Pesaro. Uno sguardo generale». *Il Gazzettino*, 20 maggio.
- Spes (1913c). «L'Esposizione di Ca' Pesaro. Uno sguardo generale». *Il Gazzettino*, 21 maggio.
- Stringa, Nico (2002a). «Venezia dalla Esposizione Nazionale Artistica alle prime Biennali: contraddizioni del vero, ambiguità del simbolo». Pavanello, Giuseppe (a cura di), *L'Ottocento*, vol. 1. Milano: Electa. La pittura nel Veneto.
- Stringa, Nico (2002b). «Note sulla pittura di Guglielmo Ciardi». *Impresionismo italiano*. Milano: Mazzotta.
- Stringa, Nico (2003). «Il paesaggio e la veduta: appunti per una Storia». Pavanello, Giuseppe (a cura di), *L'Ottocento*, vol. 2. Milano: Electa. La pittura nel Veneto.
- Stringa, Nico (2006). «Venezia». Pavanello, Giuseppe; Stringa, Nico (a cura di), *Il Novecento*, vol. 1. Milano: Electa. La pittura nel Veneto.

Gli artisti di Ca' Pesaro

L'Esposizione d'arte del 1913

a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari

L'anno 1913 in Accademia. Alcune annotazioni

Sileno Salvagnini

(Accademia delle Belle Arti di Venezia, Italia)

Abstract In 1913 at Bevilacqua La Masa's exhibition there were very few students coming from the Academy of Fine Arts in Venice. For example, the sculptors Paolo Boldrin and Giovanni Possamai were among the students registered in the academic years 1912-1913 and 1913-1914. In that year Vincenzo Cobianco, Mario Disertori, Roberto Baldessari, Giovanni Giuliani and Giovanni Pasinetti were prominent students too. Giovanni Pasinetti was one of the few exposing at Bevilacqua's. In that 1913, after forty years, the School of Engraving opened again. The School had among its students the aforementioned Giovanni Giuliani, Roberto Baldessari, Giovanni Pasinetti and an unusual name, Ferdinando Forlati, engineer and art restorer architect of the Superintendence of the monuments in the Veneto region.

Keywords Fondazione Bevilacqua La Masa. Accademia di Belle Arti di Venezia. 1913. Scuola Libera di Pittura. Scuola Libera di Incisione.

Per parlare di questo anno in Accademia bisogna necessariamente volgere lo sguardo a quello che accade a Venezia più in generale. E non si può partire senza aver accennato alle due manifestazioni culturali più significative, vale a dire la Biennale di Venezia e la Bevilacqua La Masa. La prima, che secondo la scansione naturale sarebbe dovuta cadere proprio in quell'anno, a partire dal 1910 comincia a essere allestita negli anni pari per non farla coincidere con le celebrazioni dei cinquant'anni dell'Unità d'Italia del 1911, per cui non ha luogo.¹ La mostra della Bevilacqua La Masa invece è in assoluto una delle più belle edizioni prima della Grande Guerra, con la presenza di autori, spesso in più discipline (pittura, scultura, incisione, decorazione, affresco, arte decorativa), come Casorati (con una personale), Mario Cavaglieri, Mario Disertori, Tullio Garbari, Umberto Moggioli, Ubaldo Oppi, Giovanni Pasinetti, Alessandro Pomi, Gino Rossi, Luigi Scopinich, Aldo Voltolin, Teodoro Wolf Ferrari, Vittorio Zecchin, Arturo Martini, Napoleone Martinuzzi, Benvenuto M. Disertori, Guido Marussig, Giuseppe Barovier, Vittorio Zecchin.²

1 Vedi, nella vasta congerie di studi sulla Biennale, almeno i diversi saggi in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra tenutasi in occasione del centenario della stessa (Venezia e la Biennale 1995).

2 Nel mare magnum di riferimenti che si potrebbero fare, vedi almeno Di Martino 1984; Alessandri, Romanelli, Scotton 1987; Barbero 1999; Del Puppo 2008.

Guardando gli iscritti all'a.a. 1912-13 e 1913-14, troviamo alcune sorprese interessanti. Anzitutto il fatto che sono pochissimi gli allievi iscritti all'Accademia che espongono alla Bevilacqua, che di per sé dovrebbe essere stata rivolta ai giovani. Per esempio, vediamo Giovanni Pasinetti, presente sia con dipinti e un'acquatinta; ed Ercole Marchiori, presente in Bevilacqua con tre quadri, e iscritto al I anno della Scuola Libera di Pittura.³ Ma rispetto alla copiosa presenza di allievi che sarebbero diventati di fama nel tempo, sono pochissimi quelli che ottennero spazio alla Bevilacqua. E ce n'erano tanti. Fra questi il futuro scultore Paolo Boldrin (III anno di Corso comune), ma soprattutto Giovanni Possamai di Pieve di Soligo, che sarebbe di lì a poco andato a Brera, in quell'anno accademico iscritto al primo Corso speciale di Architettura.⁴

Fra gli altri allievi che frequentarono l'Accademia quell'anno scorgiamo Vincenzo Cobianco (I Corso comune), Mario Disertori (II Corso comune), Antonio Carbonati, Roberto Baldessari, Giovanni Giuliani e il ricordato Giovanni Pasinetti (III Corso comune). Inoltre, nei Corsi Speciali vediamo Gastone Iskra (III Corso speciale di Architettura), Giacomo Caramel (I Corso speciale di Scultura), e i già visti Roberto Baldessari e Giovanni Giuliani, entrambi iscritti al II Corso speciale per la Pittura di vedute di Paese e di Mare.⁵ Al I anno della Scuola Libera di Pittura, in assoluto una delle più frequentate, sono iscritti, oltre al ricordato Ercole Marchiori, Pietro Gottardi e altri 16 allievi (Poletto 2016).

Un'importante novità di quell'anno fu la costituzione della Scuola Libera di Incisione diretta da Emanuele Brugnoli, che copriva una carenza pluridecennale, comune peraltro alle Accademia di Belle Arti di tutta Ita-

3 Cf. Venezia, Archivio Storico Accademia Belle Arti di Venezia, Matricola degli alunni iscritti a.s. 1912-1913, III anno del Corso comune; e Archivio Storico Accademia Belle Arti di Venezia, Scuola Libera Pittura. Tutte le notizie archivistiche future, salvo diversa indicazione, sono tratte da questi matricolari.

4 Venezia, Archivio Storico Accademia Belle Arti di Venezia, Matricola degli alunni iscritti a.s. 1912-1913, III anno del Corso comune; e Archivio Storico Accademia Belle Arti di Venezia, Scuola Libera Pittura. Paolo Boldrin, insieme ad altri tre allievi, frequenta anche la Scuola di Plastica della Figura, obbligatoria - si legge nell'intestazione - «per gli allievi del 3° Corso Comune aspiranti al corso Speciale di Scultura». Su Paolo Boldrin, scultore e futuro segretario del Sindacato Fascista Belle Arti Veneto, cf. Valandro 2014. Da osservare che mentre correttamente - fino a un certo punto poi - arrivare al III anno di Corso comune voleva dire averla frequentata per più anni, in Selmin 2014 si legge che fu «fondamentalmente un autodidatta anche se, prima della guerra, ebbe modo di frequentare qualche mese l'Accademia di Belle Arti di Venezia». Completamente destituite di fondamento dunque le notizie che si leggono in alcuni zelatori del ventennio, secondo cui si sarebbe diplomato all'Accademia di Belle Arti di Bologna. Per quanto riguarda invece Possamai, vedi Dall'Anese 2005.

5 Venezia, Archivio Storico Accademia Belle Arti di Venezia, Matricola degli alunni iscritti a.s. 1912-1913, III anno del Corso comune; e Archivio Storico Accademia Belle Arti di Venezia, Scuola Libera Pittura.

Handwritten ledger listing students and teachers for preparatory, common, and special courses at the Accademia di Belle Arti di Venezia, 1913-14.

Figura 2. Iscritti ai corsi preparatori, comuni e speciali primi due anni architettura a.a. 1913-14. Accademia di Belle Arti di Venezia, Archivio storico

lia.⁶ Se non meraviglia di trovarvi allievi come il citato pittore e incisore di Innsbruck Roberto Baldessari,⁷ o il più volte ricordato e già iscritto al III Corso comune Giovanni Pasinetti,⁸ stupisce invece la mancanza fra gli iscritti alla Scuola di Giovanni Giuliani, che in futuro avrebbe sostituito lo stesso Brugnoli nella direzione della stessa. Giuliani invece, lo si è visto, era iscritto al II Corso speciale per la Pittura di Vedute di Paese e di Mare, tenuto da Guglielmo Ciardi. Si dirà che quello era un corso istituzionale a tutti gli effetti; e tuttavia, sorprende ugualmente non vedere Giuliani a quel primo anno di corso di Incisione. Ma l’aver frequentato un maestro della veduta come Ciardi, lo ha di sicuro incanalato in quello stile peculiare, a forti tinte chiaroscurali, che lo avrebbe caratterizzato nel futuro.⁹

6 Su di essa, vedi la precisa ricostruzione di Del Bianco (2016, 205 ss.), che tuttavia si sofferma esclusivamente sui tre protagonisti eponimi ma non dà notizie su chi la frequentava. Per quanto attiene alla soppressione nel 1873 si tutte le Scuole di Incisione nelle Accademie italiane ad eccezione di Roma e Parma, mi permetto di rimandare a Salvagnini 1996.

7 Sull’artista, vedi Scudiero 1989, 1996; Boschiero 2011.

8 Su Pasinetti, vedi la scheda di Catra 2009, 339.

9 Su Ciardi ovviamente è imprescindibile il catalogo generale curato da Stringa (2007) e, per quanto riguarda l’Accademia e gli anni in questione, Poletto 2016.

Alfabeto 1913
con gli anni precedenti dell'Alfabeto

<u>Alfabeto</u>			
1	20	Baldani Roberto	Imperia
2	62	Baldani Alberto	Padova
3	58	Baldani Paolo	Padova
4	49	Bonaldi Guido	Padova
5	72	Botti Vittorio	Reggio Emilia
6	66	Carbonati Antonio	Monza
7	65	de Luigi Tommaso	Padova
8	32	Falchi Mario R.	Milano
9	5	Ferrari Paolo	Bologna
10	45	Fruggeri Ugo	Torino
11	14	Giuliani Giovanni	Venezia
12	15	Grocco Attilio	Venezia
13	24	Grilli Lucio	Firenze
14	6	Marini Aurelio	Pisa
15	58	Menard Luigi	Firenze
16	46	Pirretti Giovanni	Venezia
17	3	Popilli Francesco	Padova
18	64	Scarpa Natalo	Spagnola
19	10	Tanetti Mario	Padova
<u>Scuola obbligatoria di Prospettiva della Sezione per gli alunni del Corso Comune</u>			
<u>Esponenti al Corso Speciale di Prospettiva</u>			
58		Baldani Paolo	Padova
49		Bonaldi Guido	Padova
65		de Luigi Tommaso	Padova
15		Grocco Attilio	Venezia
<u>Alfabeto di architettura</u>			
21		de Bernardi Arturo	Venezia
21		Risneri Irene	Sanicarlo del Sarni
1		Popiani Giovanni	Pisa o Torino

Figura 3. Iscritti al Corso Comune, Scuola obbligatoria di Prospettiva e Corso Speciale Architettura, a.a. 1912-13. Accademia di Belle Arti di Venezia, Archivio storico

R. ACCADEMIA ED ISTITUTO DI BELLE ARTI DI VENEZIA

SEGRETERIA DEL R. ISTITUTO

N. 8

Venezia 23 Dicembre 1912

Scuola libera di Incisione anno scolastico 1912-1913

Signor Forlati Ferdinando

figlio di Agostino di condizione Ny. aut.

e di Silvia Rubelli nato a Vicenza

provincia di Vicenza il giorno 1 novembre 1882

dimorante a Venezia in parrocchia proprio

San Spirito

(la famiglia abita a Vicenza

No. 21000 L. 1/1 per spese di laboratorio)

IL SEGRETARIO

[Handwritten signature]

Figura 4. Matricola Ferdinando Forlati, Scuola libera di Incisione a.a. 1912-13. Accademia di Belle Arti di Venezia, Archivio storico

R. ACCADEMIA ED ISTITUTO DI BELLE ARTI DI VENEZIA

SEGRETERIA DEL R. ISTITUTO

N. 59

Venezia 22 Novembre 1912

Anno d'iscrizione I° Corso d'iscrizione per 1912-1913

Secondo Anno Corso Comune
Signor Disertori Mario
figlio di Augusto di condizione Oste
e di Maria Delmas nato a Trento
provincia di Trento il giorno 15 luglio 1895
dimorante a Venezia in parrocchia S. Samuele
Calle del Freghetto 3419 (Le courtre)
(la famiglia abita a Trento
S. Maria Maddalena 30)

Il sottoscritto ha pagato la tassa d'iscrizione per
l'anno scolastico 1912-1913 come da Bolletta
N° 3388 del 22 Novembre 1912 dell'Ufficio
Sup. di esami

IL SEGRETARIO

Mario Disertori

Figura 5. Matricola Mario Disertori, Il anno del Corso comune, a.a. 1912-13. Accademia di Belle Arti di Venezia, Archivio storico

R. ACCADEMIA ED ISTITUTO DI BELLE ARTI DI VENEZIA

SEGRETERIA DEL R. ISTITUTO

N. 19

Venezia / Novembre 1912

Anno d'iscrizione IV Corso d'iscrizione per 1912-1913

Certifico unum Corp. Comune Scuola Spec. Vedute paese e mare

Signor Baldessari Roberto

figlio di Giuseppe di condizione uffettiero

e di Anna Gupser nato a Innsbruck

provincia di Tirol il giorno 23 marzo 1894

dimorante a Venezia in parrocchia S. Maria Lobenzio

Compiù Calegheri 2565

(la famiglia abita a Rovereto

Corso S. Rocco 10)

Il padre ha pagato la tassa d'iscrizione per

l'anno scolastico 1912-1913 come da Bolletta 773222

del 6 novembre 1912 esibita ufficio Super. a Trieste

IL SEGRETARIO

Mario Provenzano

Figura 6. Matricola Roberto Baldessari, III anno Corso comune e I Scuola Spec. Vedute paese e mare, a.a. 1912-13. Accademia di Belle Arti di Venezia, Archivio storico

Una presenza che invece colpisce nella Scuola Libera di Incisione è quella di Ferdinando Forlati. Ingegnere e architetto restauratore per la Soprintendenza ai Monumenti del Veneto, Forlati fu poi, dopo la Grande Guerra, da metà anni Venti, Sovrintendente di quella del Friuli Venezia Giulia, oltre che membro del Collegio Accademico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.¹⁰ Nella sua biografia tuttavia non compare traccia di questa iscrizione.¹¹

Nell'a.a. 1913-14 troviamo invece al Corso preparatorio Giuseppe (Bepi) Lavagna, Vincenzo Cobianco (II Comune), Gastone Iscra (IV Speciale di Architettura), Antonio Carbonati, Giovanni Giuliani e Giovanni Pasinetti, tutti iscritti al I Corso Speciale di Disegno di Figura, Roberto Baldessari (III Corso Speciale per la Pittura di vedute di Paese e di Mare), Astolfo De Maria (I anno della Scuola Libera di Pittura).¹² Ancora una volta le sorprese arrivano dalla Scuola Libera di Incisione, cresciuta dai 9 allievi dell'anno prima ai 23 del 1913-14, dove troviamo ancora Roberto Baldessari, Antonio Carbonati, Pietro Gottardi e Giovanni Pasinetti - presenti tutti, lo si è visto, nella stessa anche l'anno precedente - nonché Giovanni Majoli. Non compaiono invece né Fernando Forlati, né, e soprattutto, ancora una volta, Giovanni Giuliani: segno una volta di più che in quegli anni iniziali al futuro reggitore della Scuola di Incisione questa interessava in misura assai minore rispetto alla Pittura.¹³

Bibliografia

Alessandri, Chiara; Romanelli, Giandomenico; Scotton, Flavia (a cura di) (1987). *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920 = catalogo della mostra* (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, 1987-88; Trento, Museo Provinciale d'Arte, Sezione Contemporanea, Palazzo delle Albere, 1988). Milano: Mazzotta.

Barbero, Luca Massimo (a cura di) (1999). *Emblemi d'arte da Boccioni a Tancredi. Cent'anni della Fondazione Bevilacqua La Masa = catalogo della mostra* (Venezia, marzo-maggio 1999). Milano: Electa.

10 Sulla sua, per così dire, 'disaffezione' verso questa carica se non verso l'Accademia stessa negli anni della presidenza di Diego Valeri, mi permetto di rimandare a Salvagnini 2016, 109-10.

11 Vedi in tal senso la voce «Ferdinando Forlati» nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, disponibile al seguente link: [http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-forlati_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-forlati_(Dizionario-Biografico)/) (2017-09-20).

12 Per la maggior parte di questi artisti, si rimanda Stringa 2008.

13 Tutte queste notizie sull'a.a. 2013-14 sono tratte dall'Archivio Storico dell'Accademia Belle Arti di Venezia, Matricola degli alunni iscritti a.s. 1913-1914.

- Boschiero, Nicoletta (a cura di) (2011). *Roberto Iras Baldessari. Depositi e acquisizioni al Mart*. Cinisello Balsamo: Silvana.
- Catra, Elena (2009). s.v. «Giovanni Pasinetti». Stringa, Nico (a cura di), *Il Novecento. Dizionario degli artisti*. Milano: Electa. La pittura nel Veneto.
- Dall'Anese, Enrico (2005). *Paolo e Giovanni Possamai*. Pieve di Soligo: Nuova stampa.
- Del Bianco, Alessia (2016). «La Scuola di Incisione e i suoi maestri nel primo Novecento: Emanuele Brugnoli, Giovanni Giuliani e Virgilio Tramontin». Salvagnini, Sileno (a cura di), *Il Novecento*, t. 1. Vol. 3 di *L'Accademia di Belle Arti di Venezia*. Crocetta del Montello: Antiga Edizioni, 205-28.
- Del Puppo, Alessandro (2008). «La Fondazione Bevilacqua La Masa». Stringa 2008, 671-98.
- Di Martino, Enzo (1984). *L'opera Bevilacqua 1908-1983*. Prefazione di Guido Perocco. Venezia: Marsilio Editori.
- Poletto, Laura (2016). «Le Scuole di Pittura e Decorazione nel primo Novecento». Salvagnini, Sileno (a cura di), *Il Novecento*, t. 1. Vol. 3 di *L'Accademia di Belle Arti di Venezia*. Crocetta del Montello: Antiga Edizioni, 51-72.
- Salvagnini, Sileno (1996). «Michele Fanoli litografo di professione». Bellini, Rolando et al. (a cura di), *La Città di Brera. Due secoli di incisione = catalogo della mostra* (Milano, Palazzo di Brera, estate 1996). Milano: Giorgio Mondadori, 140-73.
- Salvagnini, Sileno (2016). «Scuola di Pittura ed evoluzione dell'Accademia dopo la Seconda Guerra Mondiale. Da Cadorin a Zotti (1945-1990)». Salvagnini, Sileno (a cura di), *Il Novecento*, t. 1. Vol. 3 di *L'Accademia di Belle Arti di Venezia*. Crocetta del Montello: Antiga Edizioni, 87-132.
- Scudiero, Maurizio (1989). *Roberto M.Iras Baldessari. Opere futuriste*. Un testo di E. Crispolti. Rovereto: Cassa Rurale di Rovereto.
- Scudiero, Maurizio (1996). *1914-1937: opere inedite aggiunte e integrazioni*. Vol. 2 di R.M. Baldessari. *Catalogo generale ragionato delle opere futuriste*. Mori: La Grafica.
- Selmin, Francesco (2014). *Atlante storico della Bassa Padova. Il Novecento*. Verona: Cierre.
- Stringa, Nico (a cura di) (2007). *Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti*. Crocetta del Montello: Antiga Edizioni.
- Stringa, Nico (a cura di) (2008). *Il Novecento*, vol. 2. Milano: Electa. La pittura nel Veneto.
- Valandro, Roberto (2014). *Paolo Boldrin: un artista solo di regime? Le vicende biografiche. Le opere e i giorni*. Monselice: L'Officina di Mons Silicis.
- Venezia e la Biennale (1995). *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto = catalogo della mostra* (Venezia, Palazzo Ducale, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, 1995). Milano: Fabbri.

2 Mostre del 1913

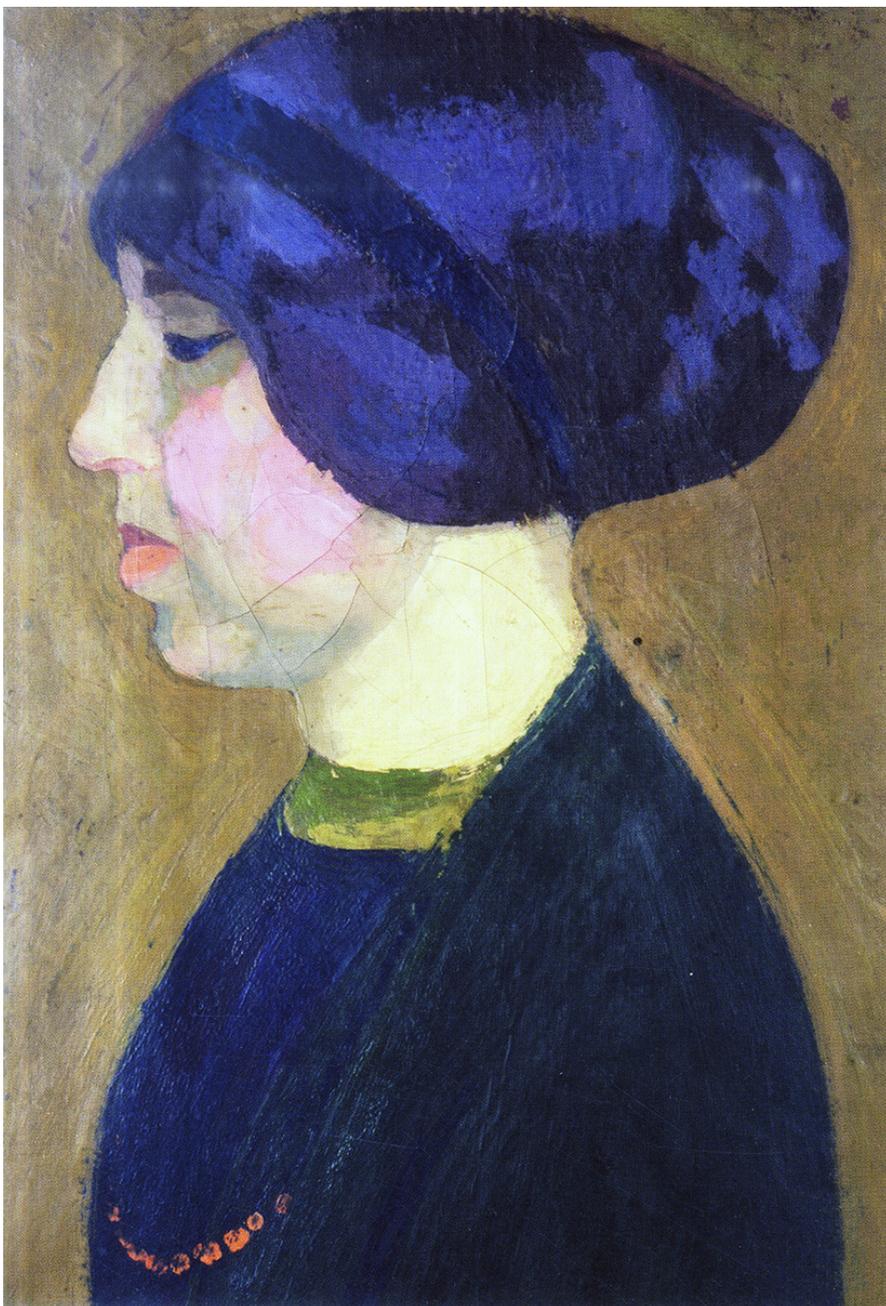


Figura 1. Gino Rossi, *Ritratto della moglie Bice Levi Minzi*. 1907 ca. Olio su tela, 35,5 × 25,5 cm. Treviso, collezione privata

Gli artisti di Ca' Pesaro

L'Esposizione d'arte del 1913

a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari

Bice Levi Minzi (Bice Rossi Minzi) e l'Esposizione Internazionale Femminile di Torino del 1913

Vittorio Pajusco

Abstract In the exhibition at Ca' Pesaro Palace in 1913 there were only three female artists: Adriana Bisi Fabbri, Alis Levi and Elisabetta Scopinich Trefurth. Among these there wasn't Bice Levi Minzi (1885-1947), wife of the painter Gino Rossi. Even though she considered herself not an occasional painter, Bice Levi Minzi never exhibited in the halls of the Opera Bevilacqua La Masa. Instead, she took part in some exhibitions of international importance (especially in the two-year period 1912-1913) like the 1912 *Salon d'Automne* in Paris and the 1913 *International Women's Exhibition* in Turin.

Sommario 1 Bice Levi Minzi e la presenza femminile alle prime mostre di Ca' Pesaro – 2 L'Esposizione Internazionale Femminile di Torino del 1913.

Keywords Bice Levi Minzi. Bice Rossi Minzi. Gino Rossi. Gender studies. Women exhibitions.

1 Bice Levi Minzi e la presenza femminile alle prime mostre di Ca' Pesaro

Occuparsi della presenza femminile alle mostre dell'Opera Bevilacqua La Masa a Ca' Pesaro è un compito piuttosto frustrante. Gli eventi, nati dal mecenatismo di una nobildonna di fine Ottocento,¹ hanno accolto, dal 1908 al 1913, solo 13 artiste a fronte di più di un centinaio di colleghi maschi. Questo piccolo drappello di donne, inoltre, viene ricordato raramente nella successiva storiografia sulle mostre.² Nelle nove rassegne espositive organizzate nelle sale del mezzanino del palazzo sul Canal Grande si sono avvicendate di certo delle meteore nel mondo dell'arte contemporanea, ma alcune figure hanno avuto, al contrario, un notevole successo di vendite e di critica non solo a Venezia. Quindi perché destinarle all'oblio?

1 Sul testamento di Felicita Bevilacqua La Masa: Fiorini 2005; per la storia della nobildonna veronese: Sodini 2010.

2 Si vedano le prime rassegne storiche dedicate ai *Primi espositore di Ca' Pesaro* del 1948 e 1958 dove l'unica donna artista menzionata è Gabriella Orefice (Perocco 1958).

In ordine di partecipazione sono passate a Ca' Pesaro dal 1908 al 1913: Emma Ciardi, Maria Vinca, Elisa Franchi, Maria Molinari, Maria Ponzilacqua, Rita Ravà, Lina Rosso, Bice Castelnuovo, Letizia Marchesini Dal Pietro, Silvia Monis, Adriana Bisi Fabbri, Alis Levi, Elisabetta Scopinich Trefurth.³ Se a queste mostre di Ca' Pesaro aggiungiamo l'evento organizzato dai giovani artisti rifiutati dalla Biennale di Venezia all'Hotel Excelsior del Lido nell'estate del 1914 possiamo annoverare una quattordicesima figura la pittrice Livia Tivoli.⁴ L'esiguo numero di artiste ammesse alle mostre veneziane del tempo era dovuto ai soliti, e solidi, motivi di considerazione sociale.⁵ L'Italia di inizio Novecento non era certo all'avanguardia dal punto di vista dell'uguaglianza di genere: basti ricordare che il 1913 è l'anno di un grande traguardo liberale per il giovane Stato italiano, il primo suffragio universale. Come è noto però la storica votazione era riservata alla sola popolazione maschile; per arrivare al primo voto delle donne bisognerà infatti aspettare il 1946. Per ritornare alla storia espositiva di Ca' Pesaro, un ulteriore elemento di interesse riguarda la composizione delle giurie, cioè quel comitato di esperti che decide quali opere e quali artisti ammettere alle mostre. Scorrendo le prime pagine dei cataloghi delle varie edizioni della Bevilacqua La Masa per trovare una donna giurata bisognerà arrivare a tempi recentissimi, alle edizioni del 1977 con l'artista Amalia Marzato e del 1981 con la storica dell'arte Giuseppina Dal Canton (Di Martino 1984, 105).

Alla mostra di Ca' Pesaro del 1913 tre sono le espositrici: Adriana Bisi Fabbri, Alis Levi e Elisabetta Scopinich Trefurth. Adriana Fabbri (1881-1918) è forse la figura di maggior originalità e di successo tra quelle nominate in precedenza. Pittrice, illustratrice di riviste, designer di tessuti e stilista sposa Giannetto Bisi, scrittore e giornalista, è amica di Umberto Boccioni del quale frequenta spesso anche la famiglia essendo costui suo cugino di secondo grado.⁶ La sua attività espositiva comincia nel 1905 e la vede presente in tante rassegne in giro per l'Italia; a Venezia è ammessa a quattro edizioni delle mostre di Ca' Pesaro, dal 1911 al 1914. Nel 1913 espone quattro *Maschere d'impressione* e un ritratto del figlio Marco Bisi

3 Per le partecipazioni alle mostre di Ca' Pesaro si rimanda all'«Appendice» del volume: Alessandri; Romanelli; Scotton 1987, 274-6. Molti di questi nomi provengono da famiglie delle comunità ebraica (Stringa 1994, 89-90).

4 Questa fu l'unica esposizione capesarina di Livia Tivoli, figlia del fotografo Augusto, residente al Lido di Venezia, fidanzata con il pittore Guido Cadorin che sposerà nel 1917 (Brunet 2016).

5 La storiografia delle donne artiste annovera oggi molti studi specialistici. Si citano solo per i cataloghi di due mostre pionieristiche Sutherland Harris, Nochlin 1977 e Vergine 1980, e il recente volume di Pier Paolo Pancotto con bibliografia di riferimento, Pancotto 2006.

6 Su Adriana Bisi Fabbri e la famiglia Boccioni si veda il saggio nel catalogo della mostra padovana su Boccioni: Sansone 2007b.

(Esposizione di Palazzo Pesaro 1913, 8, 19). La morte, prematura, nel 1918 mette fine ad uno dei talenti più autentici del primo Novecento italiano.⁷

Una vita lunghissima e avventurosa è invece quella di Alis Levi (1884-1982), morta a 98 anni nel 1982.⁸ Nata a Manchester in Inghilterra, Alice Cabessa vive la giovinezza a Parigi dove la madre lascia il primo marito e si risposa con il banchiere Felice Vivante che dà il cognome alla bambina. A Parigi frequenta i salotti più prestigiosi e prende lezioni dal pittore Paul Helleu, molto amato dall'alta società del tempo. Nel 1904 espone al *Salon d'Automne* e nel 1907 alla Biennale di Venezia. Nel 1903 sposa un giovane ufficiale di marina Mario Alhaique che la porterà a vivere in Italia, prima a Napoli poi in Liguria. Nel 1908 l'incontro con l'amore della vita, il pianista Giorgio Levi e il definitivo trasferimento a Venezia; i due si sposeranno durante l'impresa fiumana di D'Annunzio. L'esordio alle mostre di Ca' Pesaro avviene nel 1912 con ben 14 opere tra dipinti, disegni e incisioni; nel 1913 viene confermata la sua presenza con cinque lavori sempre di tecniche diverse (Esposizione di Palazzo Pesaro 1912, 23, 27; 1913, 18, 21).

Elisabetta Trefurth (1887-1956) è una pittrice tedesca. Nel 1908 è in viaggio studio a Roma dove incontra Luigi Scopinich di nazionalità austriaca, in quanto nato a Lussino isola croata all'epoca parte dell'Impero Austro-Ungarico; i due si fidanzano e decidono di vivere assieme.⁹ La coppia Trefurth-Scopinich lascia spesso la capitale d'Italia per soggiorni in grandi città europee come Parigi, Dresda, Monaco di Baviera e Vienna. Nel 1910 prendono residenza a Venezia dapprima a Palazzo Chitarin sul Canal Grande poi in una casa a Burano; assieme a Gino Rossi e Umberto Moggioli (e le rispettive consorti) sono tra i primi artisti a trasferirsi nell'isola di pescatori famosa per i merletti. Elisabetta è ammessa alle mostre di Ca' Pesaro del 1912¹⁰ e 1913 (Esposizione di Palazzo Pesaro 1912, 21, due opere riprodotte; 1913, 21); in entrambi i casi sembra specializzarsi in

7 Fondamentale per la conoscenza di Adriana Bisi Fabbri è il catalogo della mostra milanese al Museo della Permanente: Sansone 2007a.

8 Per una biografia e bibliografia essenziale di Alis Levi si rimanda al testo di Federica Luser (2013).

9 Per note biografiche si rimanda al catalogo curato dal figlio della coppia: Scopinich 1990.

10 Nel giugno 1912, prima dell'inaugurazione della mostra, ad Elisabetta Trefurth viene dedicato un articolo sulla *Gazzetta di Venezia* non firmato (forse di Gino Damerini) dal titolo «Una Mostra d'arte applicata all'Esposizione di Palazzo Pesaro»: «Una delle sale più eleganti dello ammezzato di Palazzo Pesaro conterrà durante l'esposizione di quest'anno una collezione di oggetti di arte applicata. La signora Elisabetta Trefurth che avendo sposato il pittore Luigi Scopinich è ormai da qualche tempo veneziana di adozione, esporrà una raccolta originalissima di lavori in seta, tappeti, cuscini ecc. Per la sua novità e per il carattere elettissimo, questa raccolta costituirà una delle maggiori attrattive della esposizione. L'opera della signora Trefurth Scopinich è conosciuta e molto apprezzata in Germania e in Francia, dove suscitò vivissimo interesse nella critica e nel pubblico. L'arredo della stanza è stato curato in ogni particolare della tappezzeria e dello ammobigliamento» (*Gazzetta di Venezia*, 23 giugno 1912).

oggetti di artigianato artistico come: paraventi, cuscini, legature di libri, tappeti e sete decorate e applicate (Scotton 1987). Dalle recensioni della mostra risulta che questi manufatti vennero molto apprezzati dal pubblico, tanto da essere subito acquistati da estimatori italiani e stranieri.¹¹

Il rapporto simbiotico dei coniugi Scopinich è molto simile a quello di un'altra coppia di artisti a loro molto vicina, Gino Rossi e la moglie Bice Levi Minzi. Bice Levi Minzi però non esporrà mai nelle sale di Ca' Pesaro, pur considerandosi pittrice non solo occasionale tanto da presentarsi in alcune rassegne espositive di importanza internazionale soprattutto nel biennio 1912-13.¹² Nata a Verona il 7 giugno 1885 da Paolina Maroni e dall'ingegnere Lazzaro Girolamo, Levi Minzi, dopo la morte del padre nel 1889 si trasferisce a Mantova con la madre che nel 1891 si risposa con Ettore Finzi.¹³ Nel 1903, all'età di 18 anni Bice Levi si unisce in matrimonio con il coetaneo veneziano Gino Rossi, anche lui da poco orfano di padre. I due condividono un'esistenza *bohémien* sempre assieme sia nei viaggi nel Nord Europa alla ricerca dei luoghi dei grandi pittori come Van Gogh e Gauguin sia nella successiva decisione di trasferirsi nell'isola di Burano.¹⁴ Un ritratto che Gino Rossi fa alla moglie attorno al 1907 la vede di profilo, come in una immagine del primo Rinascimento italiano, lo sguardo abbassato e vagamente malinconico (fig. 1).¹⁵ Le forme del volto sono semplificate; Bice porta un elegante vestito blu, il cappello a *cloche* della stessa tinta raccoglie e nasconde la folta chioma. Una giacca verde scuro copre le spalle della donna, solo una collana rosso-vermiglio si staglia sulla monotonia dell'abito. Il biancore del viso è rotto da vigorose pennellate rosa che evidenziano la rotondità della guancia. Le lievi tracce di trucco sulla bocca e sugli occhi, sommati alla cura del vestito, fanno pensare, forse, ad una occasione particolare da ricordare per realizzare un ritratto.¹⁶ Nel 1910, poco prima del trasferimento a Burano, la coppia viene immortalata in una rara fotografia che gli coglie in un momento decisamente allegro

11 Basta scorrere le pagine dei quotidiani veneziani, di quegli anni, per vedere che nei bollettini delle vendite alle mostre è sempre presente il nome di Elisabetta Trefurth. Nel 1938 Giuseppe Marchiori alla ricerca di documenti su Gino Rossi si reca a Milano e scrive nel suo taccuino: «16 dicembre 1938 - Milano. A casa di Elisabetta Scopinich, una tedesca stravagante, che vive in un appartamento, stipato di orribili cuscini dipinti. Ha quattro quadri di Gino Rossi. Riesco finalmente a trovare la fotografia dell'artista, ma non a scoprire qualche nuovo particolare sulla vita dell'artista» (Marchiori 1974, 69).

12 Come si avrà modo di approfondire in seguito.

13 Le poche notizie biografiche di Bice Levi Minzi sono rintracciabili nella scheda personale presente in archivio a Ca' Pesaro.

14 Si veda il saggio di Stringa (2006b), «Gino Rossi tra Bretagna e Burano».

15 Per la bibliografia del dipinto si rimanda alle schede specifiche in: Menegazzi 1984, 28; Stringa 2006a, 370.

16 Una buona riproduzione a colori si trova in Stringa 2006a, 70.



Figura 2. Osteria alla Colonna. 1910 ca. Fotografia. Treviso, Fondazione Giuseppe Mazzotti.

a Treviso all'Osteria alla Colonna (fig. 2), attorno ad un tavolo all'aperto assieme ad un gruppo di artisti amici tra i quali Arturo Martini, Arturo Malossi, e Bepi Fabiano.¹⁷ Gino Rossi è seduto sulla sinistra e sta brindando con Arturo Martini; Bice Levi è in piedi alle spalle del marito e guarda fissa con un accennato sorriso dritta verso l'obbiettivo del fotografo. La vita a Burano è scandita dai ritmi della natura: poche le distrazioni e gli svaghi. Per gli artisti quello, come ricorderà Semeghini anni dopo, è un «luogo ideale», «isolati dal mondo eppur così vicini a Venezia».¹⁸ In questo periodo Bice Levi si dedica sicuramente alla pittura, ad oggi però solo tre opere di sua mano sono conosciute, tutte conservate nei depositi della Galleria Internazionale d'Arte moderna di Ca' Pesaro.

¹⁷ La fotografia è conservata nell'archivio di Giuseppe Mazzotti a Treviso; è riprodotta in molti cataloghi solo per riferimento: Bortolato 1983, 16. Con gli amici trevigiani Martini, Pavan, Malossi e il marito Rossi, Bice Levi Minzi firma una celebre lettera di ringraziamento a Barbantini «anima libera e forte», il testo non è datato ma si situa tra fine 1910 e 1911 (Perocco 1972, 181).

¹⁸ «Ricordo di Pio Semeghini» in Perocco 1965, 261-2; Perocco 1972, 261.



Figura 3. Bice Levi Minzi (Bice Rossi Minzi), *Interno di casa a Burano*. 1910-11 ca.
Olio su cartone, 66,4 × 86 cm. Ca' Pesaro – Galleria Internazionale d'Arte Moderna.
© Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia

Interno di casa a Burano rappresenta un tipico ambiente di casa buranella popolato da due figure una femminile e una maschile (fig. 3).¹⁹ Una giovane donna che ricama è seduta sul fondo della stanza, il volto di profilo si volge verso la finestra da cui entra la luce.²⁰ L'uomo, più maturo, in primo piano è anch'esso seduto; ha uno sguardo che si perde nel vuoto, il braccio sinistro appoggiato sul tavolo con la mano che sembra reggere un immaginario bicchiere. La mole di questa figura è accentuata da un voluminoso giubbone nero, dello stesso tono della tenda che gli sta dietro. Grande attenzione in questa ambientazione viene data agli

19 L'opera non è mai stata esposta nel percorso museale di Ca' Pesaro anche se citata nella guida del Museo (Scotton 2002, 82). Sul retro del dipinto è riportata l'identificazione dei due personaggi con due abitanti di Burano: «Romeo detto 'bomba' e la figlia Romana». Viene illustrata in Stringa 1994, 90.

20 L'ambiente ricorda molto la cucina di casa Moggioli a Burano. Si veda una fotografia in Maroni 1963, 77 e un quadro del pittore trentino, *Cucina a Burano* della collezione Damerini (Maroni 1964, 28).

oggetti di ceramica presenti in casa quali due brocche sul tavolo e sulla parete di fondo un mobile pieno di piatti vivacemente decorati, davanti a questi sopra una credenza una elegante bottiglia di vetro o porcellana.²¹ La qualità della composizione del dipinto e la forte caratterizzazione in particolare della figura virile fanno pensare ad un lavoro a quattro mani realizzato con il marito Gino Rossi. Una seconda opera dell'artista si trova sul retro di un studio di Rossi, *Paesaggio di Burano* (fig. 4).²² L'immagine poco leggibile nella parte bassa (dove forse c'era una balaustra), rappresenta un gruppo di uomini probabilmente pescatori ripresi su una riva con sullo sfondo vele di barche e le tipiche case colorate dell'isola. I volti di queste figure vengono realizzati in maniera quasi caricaturale: pelli scure, nasi cadenti, occhi e bocche concepiti come semplice fessure che creano sguardi molto ingenui, quasi primitivi, molto diversi rispetto al sicuro segno che andava a definire i tratti dell'uomo in nero nel quadro precedente. L'ultimo dipinto presente a Ca' Pesaro è stato riscoperto recentemente grazie all'interessamento di un collezionista veneziano che l'ha proposto direttamente al Museo.²³ Dopo la riapertura del palazzo, per lo storico restauro e riallestimento, nei primi anni 2000 e per circa un decennio l'opera, intitolata *Paesaggio bretone*, è stata esposta in una delle due sale dedicate agli artisti capesarini (Scotton 2002, 82) (fig. 5). Il quadro rappresenta un paesaggio totalmente naturale, forse bretone, forse lagunare, l'orizzonte molto alto lascia spazio ad una superficie piena di vegetazione selvatica di colori differenti; la zona verde termina in alto sul ciglio di un canale solcato da alcune barche di pescatori. Le tonalità fredde dei colori, i contrasti tra gli azzurri, i gialli i verdi e i rossi pallidi ricordano le ambientazioni bretoni di Paul Gauguin e Paul Sérusier. L'opera ha anche chiare assonanze con dipinti del periodo di Umberto Mogggioli come *Rio a Torcello* del 1912.²⁴

Alla fine del 1911 Gino Rossi ottiene un primo riconoscimento nazionale: viene chiamato a far parte, come commissario ed espositore, della prima *Esposizione Nazionale Giovanile di Belle Arti* che si tiene a Napoli tra il dicembre 1911 e il marzo 1912. L'evento promosso dal comitato nazionale artistico giovanile è organizzato in sale regionali dedicate ad artisti provenienti da Firenze, Livorno, Milano, Napoli, Roma, Torino, Venezia, e un gruppo di italiani a Parigi. Ogni sezione ha i propri commissari; quella

21 Una analisi di questi oggetti di arte popolare si trova in Stringa 1998, 53-9.

22 L'opera intitolata *Tipi di Burano* è illustrata nel catalogo della mostra *Venezia '900 da Boccioni a Vedova* (Stringa 2006a, 67); il quadro di Gino Rossi viene intitolato anche *Burano o Case a Burano*.

23 Per le vicende dell'acquisizione si vedano documenti nell'Archivio di Ca' Pesaro.

24 L'opera di Mogggioli, *Rio a Torcello* del 1912, è riprodotta nel catalogo della mostra *Bagutta-Burano 1926-1976* (Bagutta-Burano 1976, s.p.).



Figura 4. Bice Levi Minzi (Bice Rossi Minzi), *Tipi di Burano*. 1912 ca. (retro di Gino Rossi, *Paesaggio di Burano*). Olio su cartone, 71 × 76 cm. Ca' Pesaro – Galleria Internazionale d'Arte Moderna. © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia

veneziana è formata dai pittori Gino Rossi, Teodoro Wolf-Ferrari, dagli scultori Arturo Martini, Oreste Licudis e dal pubblicista (così viene definito in catalogo) Gino Damerini (Esposizione Nazionale 1912). Tra le tante opere ammesse al numero 160 dell'elenco appare un dipinto di Bice Rossi Minzi (citata con il cognome del marito) dal titolo *Pastorale* (Esposizione Nazionale 1912, 82). Di quest'opera non conserviamo nemmeno una riproduzione e non sappiamo nemmeno se sia stato il primo dipinto ad essere ammesso in una rassegna pubblica. Nel 1912 Gino e Bice partono assieme ad Arturo Martini per un ulteriore viaggio a Parigi; si tratta di momento fondamentale per la carriera dei giovani artisti, perché riescono ad esporre al *Salon d'Automne* assieme ad altri italiani residenti a Parigi come Andreotti, Brunelleschi, Bugatti e al più inserito nel mondo dell'avanguardia internazionale, Amedeo Modigliani. Bice è ammessa alla mostra con un solo quadro dal titolo *Burano* presente in catalogo al 1.461 subito dopo gli otto dipinti del marito (Catalogue des Ouvrages 1912, 189). Al ritorno dal soggiorno francese Bice Levi Minzi lascia Gino Rossi per scappare con lo scultore Oreste Licudis.²⁵ Questo fatto fa piombare il pittore nello sconforto più totale, al punto che qualche biografo parla di depressione e addirittura di tentato suicidio (Menegazzi 1984, 11).²⁶ Bice Levi Minzi nel frattempo con il suo nuovo compagno abbandona Venezia e nella primavera del 1913 la ritroviamo a Torino²⁷ ad esporre alla seconda *Esposizione Internazionale Femminile di Belle arti* dove è presente con ben cinque opere quasi tutte di soggetto veneziano, come si evince dai titoli: *Bevitore, A Burano, Donne di Burano, Poveri pellagrosi e Antonine* (II Esposizione Nazionale 1913, 29). Nel catalogo di questa importante rassegna troviamo ben due di questi dipinti illustrati (firmate «B.M. Rossi») e questo ci fornisce la possibilità di aggiungere due quadri al piccolo registro di opere di Bice Levi Minzi o meglio Bice Rossi Minzi come viene chiamata in questi anni. I dipinti riprodotti

25 Nel 1946 Nino Barbantini scriveva: «L'anno prima a Rossi, reduce da Parigi e di Bretagna dove aveva passato qualche anno in *trance*, era occorsa una tragedia sciagurata. Gli era scappata la moglie, né per un pezzo, ché l'amava, ebbe pace» (Barbantini 1946, in Damerini 1953, 271).

26 Nel 1945 Giuseppe Marchiori raccoglie dei ricordi da Arturo Martini: «col solito linguaggio fantasioso e pittoresco». Sulla vicenda dice: «Poco dopo (1912), Rossi ricevette da Venezia un telegramma che gli annunciava il tradimento della moglie. Pianse a lungo, disperatamente, fra le braccia di Martini, col quale si era subito riconciliato. Era pazzamente innamorato della moglie e tentò più volte di uccidersi. (Barbantini dice che non si riebbe più da quel colpo: da quella crisi nacque la 'Maternità', tanto amara, dopo un lungo periodo d'inerzia.) Martini, tornato a Venezia, schiaffeggiò in piazza San Marco l'amante, che era lo scultore Licudis. La moglie era una pittrice ebrea, una certa Levi Minzi, che ora abita a Mantova» (Marchiori 1974, 66).

27 Luigina Bortolatto Rossi cita uno stralcio di lettera di Gino Rossi, non identificata, probabilmente indirizzata a Nino Barbantini datata al 1910 ma che invece si deve situare attorno al 1913 visto il riferimento preciso: «la mia signora trovasi a Torino e per ora non so le sue intenzioni» (Bortolatto Rossi 1974, 58).



Figura 5. Bice Levi Minzi (Bice Rossi Minzi), *Paesaggio bretone*. 1912 ca.
Olio su cartone, 43 × 73 cm. Ca' Pesaro – Galleria Internazionale d'Arte Moderna.
© Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia

ti sono *Poveri pellagrosi e Bevitore* (II Esposizione Nazionale 1913, 84, 91). Il primo, che viene titolato in didascalia *Pellagra* (fig. 6), è una scena di interno di una povera casa buranella; si notano sulla destra la cappa di un camino, in primo piano una donna anziana seduta che cerca di scaldarsi al fuoco e, sul lato sinistro della composizione, un vecchio in piedi. I due sono vestiti in maniera povera: la donna ha un fazzoletto in testa, l'uomo invece un cappello. Alle spalle delle due figure, come nel quadro *Interno di casa a Burano*, si vedono molti oggetti legati alla vita quotidiana quali vasi, piatti e bottiglie. Il tema della pellagra, malattia molto diffusa nel Veneto del tempo, e dovuta alla mal nutrizione, dona al quadro un tono marcatamente bozzettistico. L'altro dipinto illustrato è *Bevitore* (fig. 7); un vecchio uomo in piedi cammina con difficoltà in una calle dell'isola, un cagnolino bianco dietro a lui lo insegue abbaiano. Il volto di questa figura come quelli dei due poveri pellagrosi ricorda precisamente le figure del quadro di Ca' Pesaro *Tipi di Burano* (retro di *Paesaggio di Burano* di Gino Rossi); se ne ipotizza quindi una realizzazione contemporanea. Non sappiamo se le cinque opere esposte a Torino furono vendute, nel catalogo appaiono, a fianco dei titoli, anche dei valori piuttosto lusinghieri.²⁸ Dal punto di vista della ricezione critica il riscontro non è stato proprio positivo. Gino Damerini, che conosce personalmente Bice, la definisce come una figura che tenta «l'espressione caricaturale della vita umana», «ondeggiate tra la pittura lapidea del Laermans e l'infantilismo primitivo del Gauguin»,²⁹ Ernesto Ferrettini invece non ha bisogno di nessun paragone per spiegare il suo pensiero.

I pittori amanti della forma, strillano: i poeti esultano. Se l'aggiustino fra loro. L'accordo sarà più facile, del resto, guardando le opere di Bice Rossi Minzi, perché almeno i poeti non comporranno per essa versi; tutt'al più faranno qualche versaccio.³⁰

Non disponendo di altre notizie artistiche, non sappiamo se Bice Levi Minzi (Bice Rossi Minzi), dopo questo passaggio torinese, abbia continuato a dipingere; dai pochi documenti reperibili risulta residente a Mantova nel 1931. Nel dicembre 1938 Giuseppe Marchiori annota nei suoi taccuini la visita a Mantova alla moglie di Gino Rossi, un incontro particolare, tanto da far ammettere al critico di Lendinara che è stato uno dei colloqui più strani della sua vita.

28 I quadri sono valutati da 250 a 500 lire (II Esposizione Nazionale 1913, 29).

29 Damerini, Gino [Gida] (1913). «La donna e l'arte. La seconda Esposizione Internazionale femminile di Torino». *Gazzetta di Venezia*, 14 luglio.

30 Ferrettini, Ernesto (1913). «Ciò che volle essere e ciò che è La II Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti. La Sezione Italiana». *la donna*, 9(206), 16.



Figura 6. Bice Levi Minzi (Bice Rossi Minzi), *Poveri pellagrosi o Pellagra* (II Esposizione Internazionale 1913, 84)



Figura 7. Bice Levi Minzi (Bice Rossi Minzi), *Bevitore* (II Esposizione Internazionale 1913, 91)

2 dicembre 1938 - Vado a Verona e a Mantova in auto, con Mentasti,³¹ nella nebbia. A Mantova cerco della moglie di Gino Rossi (Levi Minzi, via Principe Amedeo 17). È una signora anziana, dagli occhi un po' folli. Arrivo a lei da una distanza non misurabile di anni. Qualche nome - Barbantini, Semeghini, Martini - le suscitano dei ricordi ancora vivi. Ma di Rossi non parla, non sa niente, non ha nulla da dire. Soltanto sussurra con tono distratto: «Era intelligentissimo». Poi mi chiede: «E ora dov'è? In una casa di cura o in manicomio?» Le racconto quanto mi disse Comisso, che recentemente andò a fargli visita, ma capisco di averle portato il regalo inatteso di un rimorso, che il tempo aveva attutito.

Questo è uno dei colloqui più strani della mia vita. Non oso raccontare del romanzo per cui Rossi diventò pazzo, non dico niente di preciso. La donna mi tiene sotto il suo sguardo immobile, duro, quasi senza luce.

³¹ Piero Mentasti è il direttore della Galleria Arcobaleno di Venezia. Marchiori e Mentasti sono alla ricerca di quadri e documenti per la mostra di Gino Rossi che si sarebbe svolta nelle sale della Galleria a San Moisè nel luglio 1939. Per la storia della Galleria Arcobaleno: Bianchi 2010, 13-43, 220-4.

Nello studio, di un tedioso decoro borghese, questa donna appare fuori da ogni ricordo. Non vuole ricordare: ogni parola cade senza calore nel vuoto. Il mio è un monologo illogico. La donna mi guarda inquieta, forse vuole studiarmi, sapere se io conosco l'antica vicenda. Dichiaro di non avere nessun quadro di Gino Rossi. Me ne vado come se mi avessero sbattuto una porta in faccia. Porto con me l'immagine di quello sguardo fermo, di quel volto di pietra. Uno dei tanti enigmi che invano ho tentato di risolvere. (Marchiori 1974, 68)

Bice Levi Minzi muore a Mantova il 26 ottobre 1947, pochi mesi prima del suo sfortunato marito Gino Rossi.

L'esposizione torinese del 1913 sopra citata merita un ulteriore approfondimento anche perché per l'Italia del tempo ha rappresentato un vero successo che poco viene considerato nella storiografia recente.

2 L'Esposizione Internazionale Femminile di Torino del 1913

L'esposizione femminile del 1913 è innanzitutto la seconda edizione dell'evento che si svolge nel capoluogo piemontese. Alla fine del 1910 infatti alcuni artisti quali Davide Calandra, Leonardo Bistolfi, Vittorio Cavallieri e «alcune colte gentildonne torinesi» elaborano un progetto per dare la possibilità a molte artiste di farsi conoscere dal grande pubblico, come viene spiegato nell'introduzione del catalogo dell'evento.

Per un pregiudizio che non è purtroppo una prerogativa, esclusiva del mondo artistico, si sono vedute fino ad oggi chiuse come una Muralgia della China le porte delle grandi come delle piccole Esposizioni artistiche alle opere femminili, non perché la donna non abbia ancora raggiunto una spiccata personalità dell'arte, ma soltanto perché essa ha il grave difetto d'essere donna. (Caimi 1910, 3)

Queste parole chiariscono l'intento della mostra sostenuta nell'organizzazione dalla rivista *la donna*, un quindicinale nato a Torino nel 1905 come supplemento illustrato de *La Stampa* di Torino e *La Tribuna* di Roma per poi diventare rivista indipendente. Il pubblico a cui si rivolge è la borghesia cittadina, le tematiche ricorrenti sono quelle della casa, della salute, della moda; grande spazio è dato inoltre alla cultura con approfondimenti sulle rilevanti figure femminili del passato e del presente. La prima *Esposizione Internazionale Femminile di Belle arti* si svolge nella Mole Antonelliana tra il dicembre 1910 e gennaio 1911. Le opere ammesse alla Mostra sono 481 di circa 150 artiste. La partecipazione di donne italiana è la più nutrita con provenienze in particolare dalle città di Torino, Milano, Firenze e Roma. Dall'estero arrivano opere

da Monaco, Vienna, Dresda, Bruxelles, Parigi, Londra, Budapest, Gand, Zurigo, Pietrogrado (San Pietroburgo) e da altri territori minori.³² Tra i nomi di espositrici che in questi anni sono presenti anche a Ca' Pesaro bisogna citare Emma Ciardi, membro anche della giuria d'accettazione, Bice Castelnuovo, Rita Ravà, Maria Vinca, Maria Ponzilacqua, Adriana Bisi Fabbri. Un caso particolare la veneziana Antonietta Fragiaco, mai presente a Ca' Pesaro, sorella del pittore Pietro ha la possibilità di portare ben 15 oli, il che determina una sorta di mostra personale.³³ La prima *Esposizione Internazionale Femminile* risulta un buon successo ed è soprattutto la prova generale per la realizzazione di una seconda edizione che dovrebbe essere ancora più imponente e di maggior impatto mediatico. I preparativi cominciano subito dal 1911; l'idea è quella di concretizzare degli appuntamenti biennali quindi la fine del 1912 sarebbe la data di inizio prefissata. Dal comitato organizzatore questa volta viene scelta una sede più idonea ad una mostra d'arte, il maestoso Palazzo del Giornale realizzato per l'Expo del 1911: un grandioso edificio costruito in cemento armato con 6.000 metri quadrati di superficie (fig. 8). Il palazzo, che si trova al limite del Parco del Valentino non lontano dal Borgo medievale, è diventato dopo il 1911 Palazzo delle Esposizioni o Palazzo stabile del Valentino non soltanto perché ritenuto idoneo ad eventi artistici ma anche perché capace di mostrare il meglio della produzione industriale di cui Torino è la capitale d'Italia. L'apertura della mostra dal 1912 slitterà alla primavera del 1913 per dare più tempo ad un salone automobilistico che si deve svolgere all'interno del Palazzo e che ha sicuramente la precedenza su tutto, per la città dell'automobile.³⁴ Inoltre sarà sicuramente arrivata anche una segnalazione dell'onorevole Antonio Fradeletto che, membro del comitato d'onore della mostra d'arte muliebre, non vorrebbe togliere visibilità alla Biennale di Venezia del 1912 di cui lui è segretario generale.³⁵ Il Palazzo al Valentino viene quindi concesso dal Comune ma solo per un periodo breve, dal 20 maggio al 30 giugno 1913; in contemporanea nel piano terreno del grandioso edificio si sarebbe svolta la *Prima Mostra Italiana di Aviazione*.³⁶ La commissione di accettazione delle opere d'arte e i comitati stranieri lavorano alacremente alla preparazione,

32 Si veda il catalogo ufficiale della mostra: *I Esposizione Internazionale 1910*.

33 Le opere di Antonietta Fragiaco sono esposte nella sala VII (*I Esposizione Internazionale 1910*, 45.)

34 *la donna*, 9(195), 1913, 3.

35 Nel febbraio 1913 Antonio Fradeletto è registrato nella lista dei nomi del Comitato d'onore della mostra, nel catalogo definitivo poi il suo nome scompare (*la donna*, 9(195), 1913, 3; *II Esposizione Internazionale 1913*, 5-6).

36 Il biglietto d'ingresso alle due mostre sarà unico così che «ognuna delle quali servirà di attrattiva per l'altra» (*la donna*, 9(199), 1913, 5).



Figura 8. Il Palazzo delle Esposizioni al Valentino. Dal periodico *la donna*, 9(199), 1913, 5

grande pubblicità all'evento viene data da riviste e quotidiani. Alcune migliaia di opere arrivano alla selezione della giuria formata da tutti artisti, Bistolfi, Calandra, Canonica, la Contessa di Bricherasio, Emilia Ferrettini, Maggi, Ferro, Rubino con in più il direttore della rivista promotrice *la donna* Nino G. Caimi. Questi i numeri definitivi: l'Italia figurava con 429 opere, il Belgio 46, l'Olanda 28, l'Austria 141, l'Inghilterra 60, l'Ungheria 37, la Francia 109 (di cui 10 dalla Galleria del Lussemburgo), 31 la Serbia e 150 la Germania (unendo i comitati di Monaco e Berlino).³⁷ L'inaugurazione della mostra avvenne il 22 maggio 1913 alla presenza delle autorità: la principessa Letizia Savoia Bonaparte, i rappresentanti del governo e il sindaco della città il senatore Teofilo Rossi. Il riscontro della critica è da subito positivo. Da più parti si fanno i confronti con le mostre internazionali organizzate dalla città di Venezia, definendo questo

37 Si veda il catalogo ufficiale della mostra: *II Esposizione Internazionale 1913*.

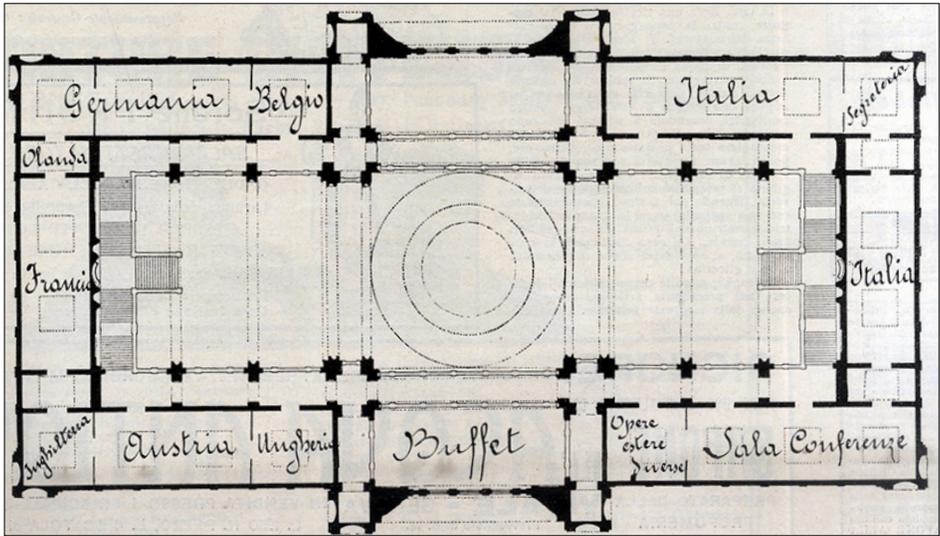


Figura 8. Il Palazzo delle Esposizioni al Valentino. Dal periodico *la donna*, 9(199), 1913, 5

Figura 9. Il grande scalone d'accesso alla Mostra. Dal periodico *la donna*, 9(205), 1913, 15

evento «la biennale veneziana dell'arte femminile»³⁸ oppure «uno scorcio femminista di una biennale veneziana».³⁹

Il giornalista Ernesto Ferrettini nel suo articolo sulla *Gazzetta del Popolo* dà una seria valenza simbolica alla rassegna che si può sintetizzare in questo passo.

Ormai per tutta Europa sono gruppi o Società di artiste. E non è ombra di imperio, imperniata su un vago dilettantismo, come in passato. Il dilettantismo è invece fieramente bandito. L'Esposizione d'oggi pare infatti destinata a dimostrare quanto tesoro di audacie, di sana originalità, di studi, di gustosi tentativi possa accumularsi in una mostra d'arte, ricca di una gagliarda espressione di una vita intima attraverso una varietà di forme esteriori, che non sarà ultima tra le attrattive e le gli elementi degni di studio in questa Esposizione.⁴⁰

Tra le tante voci favorevoli ne emerge una più dubbiosa che viene dal critico e dal quotidiano più autorevole d'Italia: Ugo Ojetti dalle colonne del *Corriere della sera*. Già dal titolo del pezzo, «Un'Esposizione per signore sole», è evidente una certa ironia sprezzante, in generale la tesi del critico toscano è che vicino ad una artista c'è sempre stato un uomo che le ha insegnato il mestiere e che quindi le donne vivono di luce riflessa.

Questo significa che a separar così l'arte di queste pittrici e di queste scultrici dall'arte dei loro uomini si rischia di non capire più la ragione intima e la causa prima; significa che, in genere, a separare in speciali esposizioni l'arte delle donne dall'arte degli uomini è come osservare il lume della luna senza tener conto che vien dal sole.⁴¹

Una risposta ad Ojetti viene da un lungo articolo presente sul periodico *Emporium* che nelle ultime righe di una attenta recensione conclude.

Del resto, senza indugiarcì troppo a considerare questa o quella opera, preferiamo constatare, riferendoci all'Italia - dopo un esame diligente della Mostra -, come oggi il dilettantismo sia fieramente combattuto anche

38 Ernesto Ferrettini, articolo del quotidiano torinese *Gazzetta del Popolo*, trascritto parzialmente in *la donna*, 9(203), 1913, 9.

39 Carlo Bozzi, articolo del quotidiano milanese *Secolo*, trascritto parzialmente in *la donna*, 9(203), 1913, 9.

40 Ernesto Ferrettini, articolo del quotidiano torinese *Gazzetta del Popolo*, trascritto parzialmente in *la donna*, 9(203), 1913, 9.

41 Ojetti, Ugo. «Un'Esposizione per signore sole». *Corriere della Sera*, 23 maggio 1913. L'articolo è trascritto parzialmente in *la donna*, 9(203), 1913, 9.



La Mostra individuale di Evangelina Alciati.

(Fotografia Pavia-Nay).



La Sezione Italiana - Nello sfondo: la sala dell'Associazione Internazionale per l'Arte, di Milano.

(Fotografia Pavia-Nay).



Galleria che accoglie le sculture e l'arte applicata della Sezione Italiana.

(Fotografia Pavia-Nay).

Figura 11. Alcune sale della Sezione italiana della Mostra. Foto da «II Esposizione Internazionale Femminile di Belle arti», num. spec. *la donna*, 5 luglio 1913, 9

la donna



(Italia) L. Crotti. — *Canale a Chioggia.*



(Italia) L. Baghino. — *Riflessi.*



(Italia) M. Gelmetti. — *Fine d'autunno.*



(Italia) L. Bosso. — *Rustico.*



(Italia) B. M. Rossi. — *Bevitore.*

Figura 12. Alcune opere della Sezione italiana della Mostra. Foto da «II Esposizione Internazionale Femminile di Belle arti», num. spec. *la donna*, 5 luglio 1913, 22

nelle gare artistiche femminili – nelle esposizioni per signore sole, come direbbe Ugo Ojetti [...]. L'Italia nostra, anche nel mondo muliebre, vibra di ispirazioni e di energie, ed è bello che questo fervor d'opera – aspirazione costante all'ideale – si manifesti del pari nel regno dell'arte, di quell'arte che deve essere soprattutto un più di vita. (Vinardi 1913, 76)

Per il grande successo di visitatori e di vendite il comitato è costretto a prolungare la mostra di una quindicina di giorni rispetto al previsto infatti chiuderà il 17 luglio 1913.⁴²

Entrando nel Palazzo del Valentino ci si trova al piano terreno nel salone principale sotto una grande cupola; a destra e a sinistra due scenografici scaloni portano al piano superiore dove è ospitata la mostra femminile (fig. 9). Le sale alla destra sono riservate alla partecipazione italiana con l'eccezione di una piccola stanza dedicata alle opere estere *diverse* cioè di quei paesi che non avevano un comitato selettivo come Romania, Russia e Spagna. Le sale alla sinistra del palazzo invece sono delle artiste straniere (fig. 10). Guardando le numerose fotografie presenti nei numeri della rivista *la donna* si osserva una notevole densità di quadri appesi a volte intervallati da qualche scultura. Le pareti sono di toni chiari e non presentano particolari decorazioni; il mobilio d'arredo è minimale, composto solo da qualche sedia collocata qua e là. L'Italia si presenta con due mostre individuali dedicate a due pittrici già di fama nazionale: la veneziana Emma Ciardi e la torinese Evangelista Alciati (fig. 11) (II Esposizione Internazionale 1913, 41-4). La sezione della Ciardi è composta da ben 65 dipinti valutati fino a 2.500 lire, una cifra considerevole per il tempo. Tra le altre veneziane presenti, molto amata già nella prima edizione della mostra torinese, è Antonietta Fragiaco che in uno stralcio della recensione su *Emporium* viene accostata a Maria Vinca, Rita Ravà, Maria Molinari, altre promesse venete presenti nella rassegna.

Ecco Antonietta Fragiaco, sorella di Pietro Fragiaco, che ci mostra ancora la sua nobile preparazione nella tela che s'intitola: «Partenza per la pesca», ricca di dolce poesia! E come potrebbero tacersi, poiché siamo tra le venete, i nomi della Vinca, della Ravà, della Molinari? Altrettante promesse. (Vinardi 1913, 72)

Tra le molte illustrazioni inoltre che fanno capolino al numero speciale della rivista *La Donna*, tutto dedicato alla Mostra, una intera pagina viene riservata ad altre cinque artiste accumulate da tematiche legate alla vita semplice contadina o lagunare comunque di ceti sociali poveri. Dall'alto

42 «La decisione causata da importanti trattative di vendita ancora in corso e dall'attesa di auguste visite». *la donna*, 9(205), 1913, 1.

Anno IX - N. 202

TORINO - 20 Maggio 1913

Ogni numero Cent. 50

la donna



Arte Muliebre. - LA PARTENZA, olio di Ada Schalk - (Sezione Italiana).

Mentre si inaugura a Torino
la II^a Esposizione Internazionale Femminile
di Belle Arti

Clichés e illustrazioni
dell'Istituto Torinese
di Arti Grafiche
Mossa e Floris - Torino

Stampata
su carta patinata della
Società Anonima Tesei
Milano

La Donna esce il 5 e il 30 d'ogni mese in fascicolo di 36 pagine illustrato — Costa cent. 50 — Abbonamento annuo L. 12 — Semestre L. 6.
Pubblica quattro numeri doppi all'anno — Prezzo Lire UNA caduno — (Gratis agli abbonati) — (Direzione ed Amministrazione: Via Robliant, 3 - Torino)

Figura 13. Copertina della rivista *la donna* con immagine di Ada Schalk, *La partenza* o *Contadine*, periodico *la donna*, 9(202), 1913

vero il basso scorrono le opere di Lucia Crotti, Laura Baghino, Mimì Gelmetti, Luisa Bosso e Bice Minzi Rossi con il suo *Bevitore* (fig. 12).

Una ulteriore segnalazione merita la partecipazione alla mostra di Ada Schalk, pittrice lombarda ma di origini olandesi, che per frequentazioni e soggetti si può avvicinare alla pittura *giovane* di ambiente veneziano del tempo (fig. 13).⁴³

Dopo 20 giorni dall'inaugurazione dell'*Esposizione Internazionale Femminile*, il comitato decide di allargare l'evento aggiungendo un concorso dedicato alla caricatura di soggetto femminile; gli artisti che vi partecipano possono essere di entrambi i sessi. Le tematiche nello specifico riguardano la donna nell'arte (attrici, scrittrici, pittrici), la donna in casa, la donna fuori casa, la donna e lo sport, la donna e la moda ecc. Questo evento, non preventivato all'inizio, è un buon modo per riportare luce con nuove recensioni e visitatori alla mostra già in corso. L'esposizione delle caricature viene inaugurata l'8 giugno 1913, la medaglia d'oro è riconosciuta ad Adriana Bisi Fabbri, espositrice in questi anni anche a Ca' Pesaro.⁴⁴ Così l'artista viene definita in una critica alla mostra:

Adriana Bisi Fabbri, la nota caricaturista di Bergamo, è la più forte: ha quattro teste a lapis di robusta ironia, due scenette gustose e tre acquerelli «la Lucertola», «la Paonessa», «La Civetta», dove la punta profonda della sua malizia si compiace di sottili ricerche di dettaglio e in eleganti perfidie. Forse non peccano che di soverchia precisione nel disegno.⁴⁵

Visto il grande successo dell'*Esposizione Internazionale Femminile* il comitato già anticipa la data della terza edizione che si dovrebbe svolgere nel 1916;⁴⁶ ovviamente gli eventi bellici cancelleranno questa, come tutte le altre rassegne espositiva dell'Italia del tempo.⁴⁷

43 Ada Van Der Schalk detta Ada Schalk (1883-1957). Per una biografia e bibliografia sintetica si rimanda a: Minoli 1995. Nel catalogo ufficiale di Torino risultano tre opere: *Un addio, Estate, Tramonto in città*. Nella copertina illustrata (fig. 13) l'immagine denominata *La Partenza* corrisponde a quella illustrata in catalogo con il titolo *Contadine*, da identificare con il titolo in elenco *Un addio* (II Esposizione Internazionale 1913, 30, 57).

44 Altri premi: medaglia d'argento a Maria Palma di Teramo, medaglia di bronzo ex aequo: Anna Zago di Venezia e Maria Colzani di Milano («La Mostra delle Caricature», in «II Esposizione Internazionale femminile di Belle arti», num. spec. *la donna*, 5 luglio 1913, 9).

45 Lapis (1913). «La mostra della caricatura. Impressioni di una visitatrice». *la donna*, 9(206), 20.

46 La data è annunciata in un titolo: «La III Esposizione femminile internazionale è fissata fin d'ora per 1916», *la donna*, 9(203), 1913, 12.

47 Nel 1916 a Parigi si doveva svolgere una grande Esposizione d'arte decorativa moderna, come quella di Torino del 1902, per la Guerra l'evento verrà cancellato («Cronaca d'Arte e

Bibliografia

- I Esposizione Internazionale (1910). *I Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti = catalogo della mostra* (Torino, dicembre 1910-gennaio 1911). Torino: Officine grafiche della STEN.
- II Esposizione Internazionale (1913). *II Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti = catalogo della mostra* (Torino, 20 maggio-17 luglio 1913). Torino: Panizza.
- Alessandri, Chiara; Romanelli, Giandomenico, Scotton, Flavia (a cura di) (1987). *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920 = catalogo della mostra* (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, 1987-88; Trento, Museo Provinciale d'Arte, Sezione Contemporanea, Palazzo delle Albere, 1988). Milano: Mazzotta.
- Bagutta-Burano (1976). *Bagutta-Burano 1926-1976. 50 anni di pittura = catalogo della mostra* (Piazzola sul Brenta, 10 settembre-17 ottobre 1976). Milano: Galleria d'arte Ponte Rosso.
- Bakos, Marina; Baradel, Virginia (a cura di) (2013). *Ebraicità al femminile. Otto artiste del Novecento = catalogo della mostra* (Padova, 31 agosto-13 ottobre 2013). Trieste: Trart.
- Barbantini, Nino (1946). «Quindici anni di sodalizio con Gino Rossi». *Lettere ed Arti*, settembre-ottobre.
- Bianchi, Giovanni (2010). *Gallerie d'arte a Venezia 1938-1948. Un decennio di fermenti innovativi*. Venezia: Cicero.
- Bortolato Rossi, Luigina (1974). «Gino Rossi attraverso la lettura dell'epistolario». Menegazzi, Luigi (a cura di), *Gino Rossi = catalogo della mostra* (Treviso, 15 settembre-4 novembre 1974). Milano: Electa, 55-64.
- Bortolato, Luigina (a cura di) (1983). *Artisti trevigiani della prima metà del novecento = catalogo della mostra* (Treviso, 24 settembre-30 novembre 1983). Dosson (TV): Zoppelli.
- Brunet, Ester (2016). «Livia Tivoli. Un profilo biografico». Ferretti, Daniela (a cura di), *La bottega Cadorin. Una dinastia di artisti veneziani, catalogo della mostra* (Venezia, 26 novembre 2016-27 marzo 2017). Crocetta del Montello: Antiga, 213-35.
- Caimi, Nino G. (1910). «Come e perché si è fatta a Torino l'Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti». *I Esposizione Internazionale 1910*, 3-7.
- Caimi, Nino G. (1913). «La donna nella caricatura». *la donna*, 9(204), 17-19.
- Catalogue des Ouvrages (1912). *Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art Decoratif = catalogue d'exposition* (Paris, 1 octobre-8 novembre 1912). Paris: Kugelmann.
- Damerini, Gino (a cura di) (1953). *Nino Barbantini. Scritti d'arte inediti e rari*. Venezia: Fondazione Giorgio Cini.

Storia», *Arte e Storia Rivista mensile*, 32(2), 1913, 64).

Di Martino, Enzo (1984). *L'Opera Bevilacqua La Masa*. Venezia: Marsilio.
Esposizione di Palazzo Pesaro (1912). *Catalogo dell'Esposizione d'arte in Palazzo Pesaro a Venezia nell'anno MCMXII*. Venezia: Istituto Veneto di Arti Grafiche.

Esposizione di Palazzo Pesaro (1913). *Catalogo dell'Esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia l'anno 1913*. Venezia: Istituto Veneto di Arti Grafiche.

Esposizione Nazionale Giovanile (1912). *Esposizione Nazionale Giovanile Belle Arti = catalogo della mostra* (Napoli, dicembre 1911-marzo 1912). Napoli: Reale tipografia Pansini.

Fiorini, Keira (2005). «Vicissitudini del lascito di felicità Bevilacqua La Masa». *Felicità Bevilacqua La Masa. Una donna, un'istituzione, una città*. Venezia: Marsilio, 93-100.

Luser, Federica (2013). «Alis Levi». Bakos, Baradel 2013 pagine 157-61.

Marchiori, Giuseppe (1974). «Note su Gino Rossi». *L'osservatore politico letterario*, 20(12), dicembre, 66-9.

Maroni, Riccardo (a cura di) (1963). *Umberto Moggioli. Pittore (I^a Parte)*. Trento: Saturnia.

Maroni, Riccardo (a cura di) (1964). *Umberto Moggioli. Pittore (II^a Parte)*. Trento: Saturnia.

Menegazzi, Luigi (1984). *Gino Rossi. Catalogo generale*. Milano: Electa.

Menegazzi, Luigi (2007). «Per la giovinezza di Gino Rossi». Pilo, Giuseppe Maria; De Rossi, Laura; Reale, Isabella (a cura di), *Un'identità: custodi dell'arte e della memoria. Studi, interpretazioni, testimonianze in ricordo di Aldo Rizzi*. Mariano del Friuli: Edizioni della Laguna, 367-9.

Minoli, Lorenza (1995). «Schalk (van der) Ada». Farina, Rachele (a cura di), *Dizionario biografico delle donne lombarde 568-1968*. Milano: Baldini & Castoldi, 990-1.

Pancotto, Pier Paolo (2006). *Artiste a Roma nella prima metà del '900*. Roma: Palombi.

Perocco, Guido (a cura di) (1958). *Primi espositori di Ca' Pesaro 1908-1919 = catalogo della mostra* (Venezia, 28 agosto-19 ottobre 1958). Venezia: Stamperia di Venezia.

Perocco, Guido (1965). *Artisti del primo novecento italiano*. Torino: Bolaffi.

Perocco, Guido (1972). *Origini dell'arte moderna a Venezia (1908-1920)*. Treviso: Canova.

Sansone, Luigi (a cura di) (2007a). *Adriana Bisi Fabbri 1881-1918 = catalogo della mostra* (Milano, 3 maggio-17 giugno 2007). Milano: Mazzotta.

Sansone, Luigi (2007b). «Adriana Bisi Fabbri: donna e artista moderna». Baradel, Virginia (a cura di), *Boccioni prefuturista. Gli anni di Padova = catalogo della mostra* (Padova, 31 ottobre 2007-27 gennaio 2008). Milano: Skira, 140-53.

Scopinich, Ermanno Federico (a cura di) (1990). *Luigi Scopinich a Burano*. Venezia: Associazione artistica culturale.

- Scotton, Flavia (1987). «Elisabetta Scopinich Trefurth». Alessandri, Romanelli, Scotton 1987, 267-8.
- Scotton, Flavia (2002). *Ca' Pesaro. Galleria Internazionale d'Arte Moderna*. Venezia: Marsilio.
- Sodini, Elena (2010). *Le carte di Felicita Bevilacqua. Famiglia, nazione e patriottismo al femminile in un archivio privato (1822-1899)*. Verona: Cierre.
- Stringa, Nico (1994). «Mario Cavaglieri in Venice: From Ca' Pesaro to the Biennale». Galleria dello Scudo (a cura di), *Mario Cavaglieri The Glittering Years 1912-1922 = Exhibition Catalogue* (New York, October 2, 1994-January, 29 1995). Milano: Mazzotta, 79-99.
- Stringa, Nico (1998), «Gino Rossi inedito e raro». Manzano, Eugenio (a cura di), *Gino Rossi e l'Europa*. Treviso: Canova, 53-89.
- Stringa, Nico (a cura di) (2006a), *Venezia '900 da Boccioni a Vedova = catalogo della mostra* (Treviso, 27 ottobre 2006-8 aprile 2007). Venezia: Marsilio.
- Stringa, Nico (2006b). «Gino Rossi tra Bretagna e Burano». Stringa 2006a, 64-9.
- Sutherland Harris, Ann; Nochlin, Linda (1977). *Women Artists: 1550-1950*. New York: Knopf.
- Vergine, Lea (1980). *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*. Milano: Mazzotta.
- Vinardi, Alfredo (1913). «L'Esposizione femminile internazionale e la mostra degli 'amici dell'arte'». *Emporium*, 38(223), 71-80.



Figura 1. / *Esposizione d'Arte Triveneta*. Piano terra. 1913 (*La Serenissima*, 9, luglio 1913, 199)

Gli artisti di Ca' Pesaro

L'Esposizione d'arte del 1913

a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari

1913. La *I Esposizione d'Arte Veneta*

Cristina Beltrami

Abstract The article is focused on a little – but significant – exhibition organised in Venice in Spring 1913. The *I Esposizione d'Arte Veneta*, that took place in the spaces beside the Misericordia, was indeed the perfect mirror of the middle taste of the local collectors. Its 139 works included some well-known names, as Alessandro Zezos or Carlo Lorenzetti or Duilio Korompay, and some other artists belonging to a new generation that was not included in the official Biennale and neither in the Secessionist movement of the Ca' Pesaro exhibitions.

Keywords Exhibition. Venice. XX Italian painting. XX Italian sculpture.

Con sei giorni di ritardo rispetto alla data preventivata, il 21 aprile 1913 (L'inaugurazione della Ia Esposizione 1913),¹ s'inaugurava alle ore 15 la *Prima Mostra d'Arte Veneta*, che in origine doveva intitolarsi *Saloncino di Primavera Veneziano* (La prima mostra 1913). Benché gli spazi adiacenti la Casa della Vittoria, in Riva degli Schiavoni, non fossero mai stati impiegati per scopi espositivi, l'allestimento risultò «di buon gusto»; una «sede convenientissima e molto simpatica» che ospitava 45 artisti per un totale di 139 opere «tra quadri e statuette» (La prima mostra 1913).

Angelo Giove, artista dalla bibliografia scarsissima, è però segnalato in più occasioni come l'ideatore dell'Esposizione nella quale avrà modo di presentare numerosi dipinti. In qualità di Segretario, Giove individua un comitato di selezione composto da Giuseppe Duodo, Marzio Moro, Emilio Paggiaro,²

1 L'inaugurazione era stata anticipata il 19 aprile da una visita privata, senza l'ufficialità dei discorsi spesi il 21 aprile quando si susseguirono l'assessore il conte Andrea Marcello (in sostituzione del Sindaco), il cavaliere Appiani della Prefettura (in sostituzione del Prefetto), il comandante di fregata Piazza in sostituzione del comandante del Dipartimento marittimo, il Primo Presidente della Corte d'Appello il commendator Tivaroni. Tra gli ospiti, *L'Adriatico* segnala la presenza anche di Angela Mito de Minotto Ceresa con la sorella, signorina Margherita; la signora Favai [Aurora Favai]; le signorine Cadorin [forse da identificarsi con le figlie più giovani di Vincenzo Cadorin: Ginevra e Tullia], signora Irma Norsa. Poi il cavaliere Vittorio Spica, Vincenzo Cadorin, Enrico Usigli, Ettore Romanello, Gino Ravenna (direttore della testata) e il critico Vittorio Pica. Tra i pittori sono menzionati, Korompay, Scattola, Sogaro e Achille De Carlo (cf. Inaugurazione della mostra 1913).

2 Giuseppe Duodo (1877-1955) ed Emilio Paggiaro (1859-1929) non espongono alcuna opera ma sono chiamati a numi tutelari della mostra: il primo era presenza costante alle

e i due pubblicitari, Federico Cosma e Gian Giacomo Villanis nonché tre giovani artisti: Giuseppe Idoni Sorgiani - artista fortemente influenzato da De Maria -, Oreste Licudis e Gian Luciano Sormani - questi ultimi incaricati anche dell'allestimento. Dei tre però solo Sormani espone alcune opere oltre ad essere l'autore del manifesto della mostra - «un cielo con grandi nuvole bianche sul quale si staglia la figura della Vittoria alata con una corona d'alloro nelle mani» (La Ia Esposizione 1913) - e delle cartoline promozionali che vennero offerte al pubblico assieme a copia del catalogo. Dato l'interesse per la grafica e l'illustrazione, tanto da avere diretto la Poligrafica Italiana, uno degli stabilimenti più importanti del Veneto, sono probabilmente di Sormani anche i manifesti che tappezzano il corridoio d'entrata (l.v. 1913).

Oreste Licudis, scultore affermato capace di «creare tra l'arte e la vita, un contatto intimo, vario e complesso» (Zennaro 1912),³ forte dei recenti successi - il *Busto di Van Axel* apprezzatissimo alla Biennale del 1912 e il monumento al Barone Elia De Soundy svelato nel cimitero di Venezia -, fa parte del comitato della mostra ma non presenta opere proprie quanto piuttosto una testa di Umberto Martina (*L'ultima*) di sua proprietà.

Le sale espositive, distribuite su due piani, gravitano attorno a una rotonda con lucernario; l'intensità della luce «fu felicemente ridotta, mediante tre ripari coperti di tela [e] ben distribuita, con sobria eleganza di tappezzerie e di mobili» (l.v. 1913) (fig. 1). Due ampie scalinate conducono al piano superiore dove la mostra prosegue ampliando l'offerta anche con una sezione di arti decorative (l.v. 1913) (fig. 2).

Intrecciando l'elenco del catalogo, le informazioni fornite dalla stampa locale e la bibliografia relativa ai nomi di maggior rilievo è possibile immaginare una visita virtuale a questo «lussuoso» (l.v. 1913) saloncino di primavera che apre - sala A - con una *Veduta di San Marco* di Alessandro Zezzos (1848-1914). Il dipinto era in realtà già stato esposto alla Biennale del 1895⁴ senza trovare un acquirente ed è quindi riproposto in quest'occasione accanto a *Tipo veneziano*, una delle tante briose figure femminili sulle quali l'artista aveva costruito la propria carriera.

Zezzos - che sarebbe per altro scomparso l'anno seguente - è di gran lunga il più anziano dei presenti, come se il suo nome fungesse da garante, una sorta di nume tutelate dell'iniziativa «a veglia» dei due generi che saranno maggiormente rappresentati in mostra: il paesaggio e la figura femminile.

mostre della Bevilacqua la Masa a partire dal 1908 (cf. Barbero 1999) dove ebbe anche una personale nel 1909, e Paggiaroresta il paladino di una pittura tardo ottocentesca ben esemplificata da *Abbruttimento. Interno con figure* del 1899 (Venezia, Galleria Internazionale di Ca' Pesaro).

3 Zennaro, F. (1912). «Medaglioni di giovani artisti. Oreste Licudis». *La Serenissima*, 14 giugno, 56.

4 La vicenda del dipinto è riportata a pagina 18 dell'unica monografia esistente su Zezzos: Dorigo 2014.



Figura 2. / *Esposizione d'Arte Triveneta*. Primo piano. 1913 (*La Serenissima*, 9, luglio 1913, 200)

Distante dal vedutismo di Zezzò e certamente debitore della lezione di Guglielmo Ciardi, come tutta la generazione degli artisti nati negli anni ottanta, Giulio Genovese (?-1928) presenta in questa stessa sala tre dipinti: *Paesaggio in Carnia*, *Piazzetta a Burano* e *Nubi in montagna*. Sono dei paesaggi «animati di largo respiro» (I esposizione Regionale 1913) attenti al dato atmosferico con una tecnica «sicura ed agile [che] precisa la visione dei rapporti di chiaroscuro; [...] chiari e freschi, nitidi e vibranti di luce» (La Iª Esposizione 1913). In particolare *Paesaggio in Carnia* è capace di restituire il «limpido senso della montagna» (La Iª Esposizione 1913).

In questa stessa sala anche Zaccaria Dal Bo (1872-1935) presenta cinque «impressioni di bella fattura» (I esposizione Regionale 1913) - *Fiume silenzioso*, *Riflesso grigio*, *Autunno*, *Sentiero abbandonato*, *Chiesa alpestre* - in cui il paesaggismo assume sempre più una valenza intimista, secondo un'evoluzione nota anche a Eugenio Bonivento,⁵ altro allievo di Ciardi, presente in mostra con un dipinto dal titolo *La Casa di Attila* - e che porterà il genere

⁵ Eugenio Bonivento vanta un *cursus* rigoroso: si forma con Ciardi all'Accademia seguendo il maestro nelle sue lezioni *en plein air*. È presente all'importante mostra del Sempione a Milano nel 1906, alla Bevilacqua La Masa a partire dal 1908 e il suo *Dopo il Vespero* si fa notare

paesaggio a un lirismo tale da colpire Carlo Carrà per la sua «sobria festosità cromatica e un languore nostalgico alle volte seducente».⁶

La festosità cromatica trova il suo picco però in Duilio Korompay autore di *L'albero giallo*, un dipinto da immaginare non distante da *Salici sul fiume* (1910 ca., fig. 6) oggi nella collezione della Banca Popolare FriuliAdria a Pordenone,⁷ in cui gli accenti capesarini si fanno evidente fin dalla scelta della tavolozza.

Gian Luciano Sormani⁸ (1867-1938), tra i promotori della mostra, presenta in questa prima sala *Bocca che morde* mentre Oscar Sogaro (1888-1967) concentra la sua speculazione sul mondo femminile: *Impressione femminile*, *Studi femminili*, *In attesa del pranzo*, *Donne* narrano di un mondo muliebre colto con sottile sensibilità. Lo stesso soggetto è proposto, in scultura, da Vincenzo Cadorin (1854-1925), che modella tre *Popolane* - «tre deliziosissimi e briosi tipetti di popolane che hanno nel legno movimento e vita» (Inaugurazione della mostra 1913) - distribuite nelle diverse sale della mostra a partire proprio da questa prima.⁹ Spetta ad Emma Ciardi¹⁰ invece aver riportato in auge soggetti settecenteschi che si ritrovano anche in *Presso il Balcone* (fig. 3) di Antonio Gasparini in cui «una deliziosa figurina» (I esposizione Regionale 1913) si muove malinconica in un ambiente che non le appartiene più, attestato da una pittura distante dalla leziosità rococò ma in linea col revival lanciato anche dallo svelamento di monumenti come *Il Godoni* a Venezia e il *Giuseppe Tartini* a Pirano (entrambi di Dal Zotto).

È una mostra che lascia spazio anche a dilettanti come Achille De Carlo, più noto come critico, ma che in questa prima sala presenta dei «quadretti di fine gusto decorativo».¹¹ Angelo Giove, che non si può annoverare tra i protagonisti della pittura veneziana, è però tra i promotori della mostra e le sue due vedute lagunari - *Ponte rustico* e *Al vento* (fig. 4) sono rese con pennellata «sicura [...] e di profonda significazione» (I esposizione Regionale 1913).

alla *Mostra Internazionale* di Roma del 1911. Alla Biennale del 1912 con *Romitaggio* (X Esposizione Internazionale 1912, 25), quando ormai può contare su collezionisti sudamericani.

6 C. Carrà in *L'Ambrosiano*, citazione riportata in Eugenio Bonivento 1960, s.p.

7 Lo studio più recente ed esaustivo su Duilio Korompay si deve a Vania Gransinigh (2012).

8 Il catalogo della mostra curata da Nico Stringa a Venezia nel 1999 resta ad oggi la pubblicazione più esaustiva su Gian Luciano Sormani (Stringa 1999).

9 L'opera più recente su Vincenzo Cadorin, calato nel contesto della famiglia d'artisti, è del 2016 (Clair, Ferretti 2016). Il catalogo presenta alcune *Figure femminili* in terracotta e di piccole dimensioni paragonabili alle *Popolane* in mostra.

10 Su Emma Ciardi rimando naturalmente agli studi di Myriam Zerbi, in primis la sua monografia (Zerbi 2009) ma mi preme sottolineare come la Ciardi ebbe la gratifica di un lungo articolo proprio nel numero di settembre dell'*Emporium* del 1913.

11 Si tratta di due paesaggi: *Mattinata* e *Crepuscolo* (La Ia Esposizione 1913).



Figura 3. Antonio Gasparini, *Presso il balcone* (*La Serenissima*, 9, luglio 1913, 201)

La sala B è animata da una serie di opere di piccole dimensioni i cui titoli rimandano a un universo simbolista non estraneo al gruppo di Ca' Pesaro, mi riferisco soprattutto a *La Signora in rosso* di Sogaro¹² e a *La Rita, La donna e il pappagallo, Il talismano* (fig. 5) e *La danzatrice e Virtuosa* di Sormani nei quali «si manifesta una interessante nota personale [...] in cui v'è una ricerca fortunata di note vivaci di colore e di bizzarri motivi decorativi. Il Sormani ci diede un saggio assai saporoso d'una sua arte ricca di grazia e di brio, che ci sembra destinata a produrre ammirevoli frutti» (La Ia Esposizione 1913, 200).

Le «due teste magnifiche» (I esposizione Regionale 1913) di Umberto Martina (1880-1945)¹³ - e *L'ultimo Studio per il quadro «La terra»* testimoniano una certa influenza monacense: Martina frantuma il figurativismo, scompagina la prospettiva consueta delle sue figure, si rende dunque congeniale all'ambiente artistico capesarino. Percorre lo stesso solco secessionista la pittrice Maria Vinca¹⁴ (1879-1939) che, con *Burano. La casa celeste*, dà prova di una pittura dagli accenti espressionisti, confermata anche da alcune opere esposte nelle sale successive. Maria Vinca è dapprima allieva di Carcano a Brera e poi di Ettore Tito a Venezia, dove si trasferisce dal 1903 coltivando anche contatti con Amedeo Modigliani. Come pittrice di figura e di paesaggio, è ammirata da Pica e da Damerini che frequentano il suo studio a San Trovaso.

Luigi Tarra (1882-1936) lombardo di nascita ma vicentino d'adozione presenta alcune nature morte - come *Vaso di fiori* - e alcune vedute di Roma - *Il Tevere a Prima Porta, Fiore di Cineraria* - che lo attestano quale «artista di elegante fattura [...] e suggestive visioni» (I esposizione Regionale 1913). Anche *La Serenissima* si dilunga su Tarra, segnalato come la rivelazione della mostra: «è un singolare pittore di fiori e di frutti; in questo genere di pittura, così avvilita da coloro, che trattano l'arte come superficiale diletto, e da coloro, che la trattano come ignobile mestiere, il Tarra apporta le doti d'un sottile ed aristocratico ricercatore di armonie; egli ama le tonalità un po' velate un po' smorte e i fini rapporti di colore; la sua fattura, pur rifuggendo dalla riproduzione, rende tuttavia mirabilmente la forma e non si perde nell'indeciso» (La Ia Esposizione 1913, 202).

È la decisione per l'appunto, o meglio la «sicurezza di fattura» (Inaugurazione della mostra 1913), la caratteristica maggiormente apprezzata anche nelle sculture di Angelo Franco (1887-1961), presenti in questa seconda sala. Franco, accolto come un «giovane e promettente scultore»

12 «nelle sue note di grazia femminile rese con raffinata osservazione» (I esposizione Regionale 1913)

13 La pubblicazione di riferimento su Martina resta Manzato 1970.

14 Un accenno biografico sull'artista si trova in Castagnoli 2014.



Figura 4. Angelo Giove, *Al Vento*. 1913 (*La Serenissima*, 9, luglio 1913, 201)

(l.v. 1913) è ancora legato a un linguaggio narrativo, lo stesso infondo sostenuto anche dalla Biennale di Venezia che nel 1912 dava spazio a Saverio Sortini con le sue figure femminili¹⁵ e dove *La Marangona* di Carlo Lorenzetti veniva acquistata da un Comitato di cittadini Veneziani per farne dono alla Galleria di Ca' Pesaro (Scotton 2006, 110, nr. 85). *Al passeggio*, che appena si scorge in una foto d'epoca, e soprattutto *Vecchia venditrice* (fig. 6) pur nel rispetto della narratività lascia intravedere l'evoluzione linguistica della sua scultura di Franco che ispessirà i volumi e indurrà i contorni secondo i dettami della plastica del ventennio.

Nel terzo ambiente - C - allestito sempre a piano terra ritorna la scultura di Cadorin, con una *Popolana*, accanto alle vedute di Bonivento - *In Piazzetta* e *La campagna* (politico) - e ai paesaggi Korompay: *La Capanna del boscaiuolo* firmata da quest'ultimo è un dipinto che si potrebbe identificare con *Porcile* (fig. 7).¹⁶

¹⁵ Alla Biennale del 1912, nella sala 38, Saverio Sortini esponeva tre bronzi: *Lattaia bretone*, *Portatrice d'acqua bretone* e *Venezianina* (cf. X Esposizione Internazionale 1912, 107, nrr. 30-32).

¹⁶ Ringrazio Vania Gransinigh per l'aiuto nell'identificare il dipinto all'interno della carriera di Korompay.

È Tarra uno dei protagonisti di questa sala con nove pezzi, tra cui *La colonna* (fig. 8) che bene esemplifica la poetica dell'artista, un paesaggismo lirico portatore di un messaggio che va oltre la manifestazione atmosferica. Un risultato che Tarra raggiunge attraverso una raffinata scelta cromatica e un perfetto equilibrio tra tratto e sfumato; «due accordi, di verde e di rosso la prima, di giallo e di viola la seconda, che hanno, al di sopra del soggetto, come gli accordi musicali, un vero valore suggestivo» (La Ia Esposizione 1913, 202). Una ricerca condivisa anche da Vittore Antonio Cargnel, artista presente in questa sala con tre opere: *Nubi*, *Tempo grigio* e il trittico *Il paese natio* che con buona possibilità non devono essere distanti da *Trittico in Val Belluna* (Collezione privata, 1910-1920, olio su tela, 30 × 50; cf. Beltrami 2008, 67).

La decorazione degli ambienti diviene occasione di promozione per alcune manifatture locali come la ditta Della Giovanna di Treviso fornitrice di vasi in ceramica per i fiori, lo stabilimento Moriggi di Venezia che provvede al marmo per la fontana nello spazio C e infine i cuscini e le stole variopinte – segnalati in catalogo come *I ricami della primavera* – di Aurora Favai.

Due ampie scalinate conducono agli ambienti della loggia che si aprono con la sala E, un piccolo ambiente interamente dedicato al paesaggio: *Le rupi del Piccozzo* di Korompai, *Un giardino con statue* e *Casa bianca (Burano)* di Maria Vinca, *Una pioggia* di Cargnel sono i testimoni di una stessa maniera – pur con modalità pittoriche differenti – di intendere il paesaggio come specchio di uno stato d'animo. E infondo anche la *Spiaggia* di Giove, in cui «il sole brilla sul mare in una visione ridente» (La Ia Esposizione 1913, 202) mira a tradurre in pittura la personale sensazione di fronte al soggetto.

Fanno la loro comparsa in questa sala Umberto Padella (1888-1964), artista veneziano formatosi alla Scuola libera di pittura dell'Accademia di Belle Arti¹⁷ ed Emo Mazzetti (1870-1955)¹⁸ quest'ultimo con ben *Sei studi di paese*. Sono piccoli dipinti che pur nella tradizione del paesaggismo veneto «alla Ciardi» – del quale Mazzetti fu allievo diretto – lasciano emergere un certo simbolismo, evidente sia nel rudere che si erge sulla riva di *Castello sul lago* che ne *L'albero*, dove la prospettiva fortemente scorciata mette in evidenza la presenza iconica della pianta. Nella stessa sala sono presenti anche tre sculture: una «bella testa d'uomo» (Inaugurazione della mostra 1913), «sobriamente modellata» di Antonio Moriggi, *L'amazzone* di Franco e *Laggiù* (fig. 9) di Carlo Lorenzetti (1858-1945) un'opera «di viva espressione» (La Ia Esposizione 1913, 203) che lo scultore aveva già esposto alla Biennale del 1910.

17 Umberto Padella presenta due dipinti: *Vecchia corte* e *Trabaccolo in dogana* (cf. Catalogo Arte Veneta 1913, 13).

18 Mazzetti, che esporrà alla Biennale del 1914, godette già di una certa attenzione alla *I mostra d'Arte Trevigiana* del 1907, dove espose nella seconda sala assieme a Cargnel ed Apollonio; in seguito, nel 1908, è presente tra i capesarini. Cf. Emo Mazzetti [post 1955].



Figura 5. Sormani, *Il talismano* (*La Serenissima*, 9, luglio 1913, 203)



Figura 6. Angelo Franco, *Vecchia venditrice* (*La Serenissima*, 9, luglio 1913, 201)



Figura 9. Carlo Lorenzetti, *Laggiù*. 1910. Collezione privata

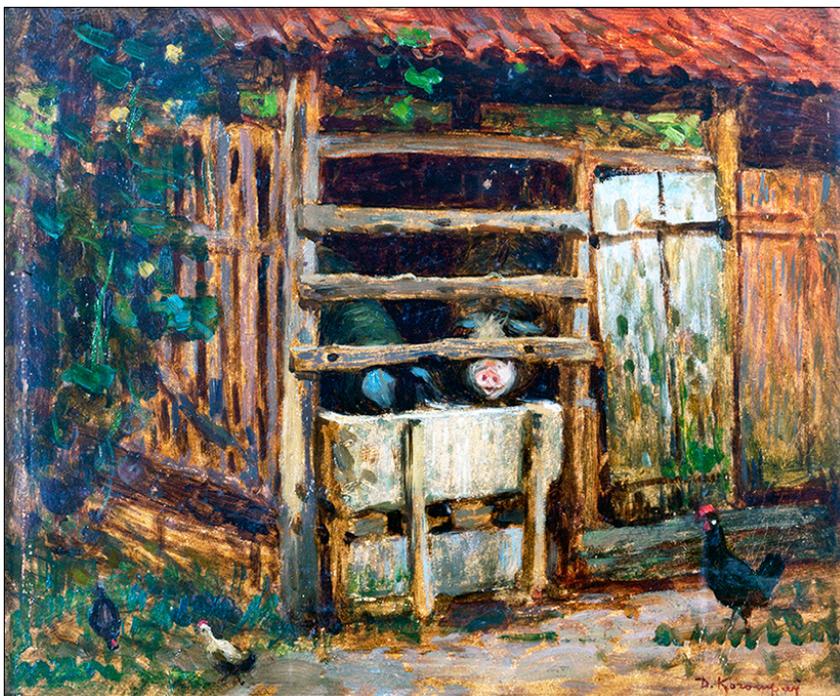


Figura 7. Duilio Korompay, *Porcile*. Pordenone, collezione privata

Rispetto alla pittura, che concede qualche spazio anche al diletterantismo, la scultura in mostra è rappresentata solo da professionisti e per altro con una certa coerenza di proposta rispetto alle opere che gli stessi presentavano a mostre coeve di maggior rilevanza.

Sulla scorta della grande apertura alle arti applicate delle mostre capesarine – per altro con un ottimo riscontro di vendita – anche la *I Esposizione d'Arte Veneta* dedica una sezione alle «Industrie» con alcune ceramiche di Luigi Fabris (1883-1952)¹⁹ realizzate a Bassano del Grappa (Vicenza) e maioliche della ditta di Raffaele Passarin (1872-1911) – azienda che avrebbe cessato di produrre dopo la morte del fondatore – nonché alcuni vetri della Casa *Pitteri* di Venezia e degli esempi di bronzi fusi da Giovanni Vianello (La prima mostra 1913).

Ad aprire la sala G in cui la pittura ritorna protagonista è una *Piazza San Marco* di Zezzos probabilmente paragonabile a una veduta di piccole

¹⁹ Fabris si era formato a Venezia, tra il 1905 e il 1906, sotto la guida di Antonio Dal Zotto e, pur mantenendo la residenza a Bassano del Grappa, tra il 1913 e il 1916 è stato attivo nella decorazione ceramica della facciata dell'Hotel Ausonia & Hungaria al Lido di Venezia.



Figura 8. Luigi Tarra, *La colonna* (*La Serenissima*, 9, luglio 1913, 201)

dimensioni oggi in collezione privata (fig. 10).²⁰ Al di là dell'identificazione esatta del dipinto preme rilevare il valore della presenza dell'artista, al pari di quella di Noè Bordignon²¹ (1841-1920) che con la sua *Famiglia povera*, possono considerarsi dei padri fondanti della mostra.

Ritornano alcuni nomi del piano inferiore come Emo Mazzetti con altri sei *Studi di paese* o Duilio Korompay con tre opere tra cui un grande bozzetto - *Rialto* - che colpisce «per la violenza [cromatica]» (La Ia Esposizione 1913, 203). Accanto a nomi più noti si fa notare anche Giovanni Apollonio²² (1879-1930) con *Club rusticano* e *Sbozzolatura*, due «scene rustiche vigorosamente dipinte» (203), dove l'aggettivo vigoroso si riferisce all'impiego di una pennellata densa quanto veloce.

20 L'opera è pubblicata in Dorigo 2014, 30.

21 A differenza di altri artisti in mostra Bordignon gode di una certa attenzione bibliografica, inclusa una monografia al principio degli anni Ottanta (Rizzi 1982).

22 Sulla figura di Giovanni Apollonio la pubblicazione più aggiornata ed esaustiva è a cura di Enrico Brunello e Raffaello Padovan (2007).

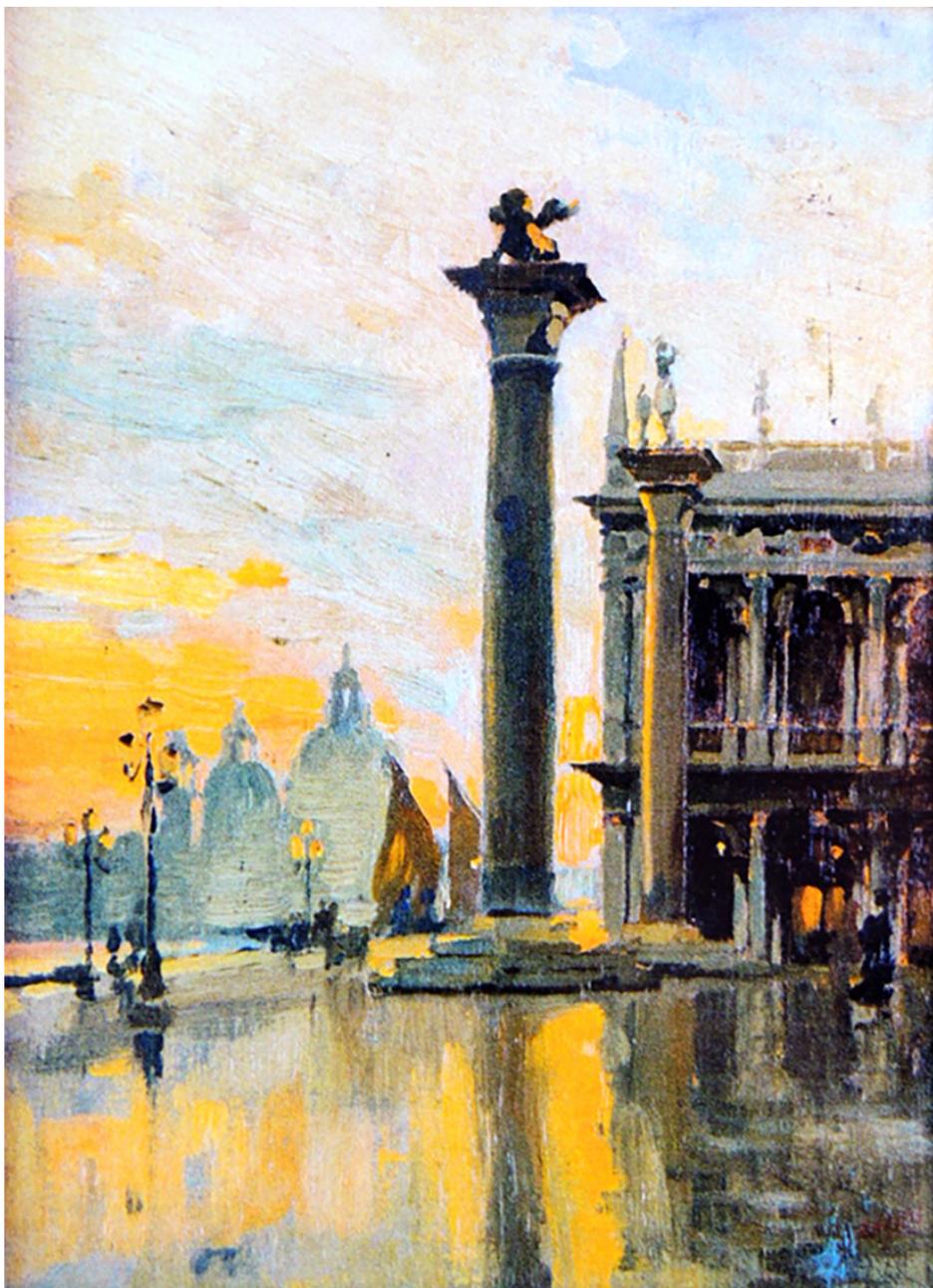


Figura 10. Alessandro Zezzos, *Veduta di San Marco*. Collezione privata

Salvo poche eccezioni, la sala H è interamente dedicata al bianco e nero²³ allestito attorno a una *Figurina* di Cadourin. Zaccaria Dal Bò, ottimo disegnatore, presenta qui *Rio San Rocco* e *Palazzo Van Axel*, si ritrovano i nomi di Umberto Martina con un *Ritratto* e di Maria Vinca con *Voluttà* e con un generico *Studio*. E poi le prove d'incisione: Pietro Guizzon con *Al pozzo* e *La porta antica* - «belle le acqueforti» - e le litografie (tirate in soli tre esemplari) di Gian Luciano Sormani - *Il nido e la minaccia* e *La nebbia* - «di eccellente fattura assai modernamente disegnate» (I esposizione Regionale 1913). Non va dimenticato che Sormani, proprio dall'anno prima - nel 1912 - ricopriva la cattedra di decorazione e di illustrazione del libro presso la Regia Scuola d'Arte ai Carmini

Questa *I Mostra d'Arte Veneta* è certamente una mostra modesta destinata a un collezionismo locale, come non manca di chiarire fin dall'apertura *L'Adriatico* quando scrive:

Se all'esame obiettivo di questa mostra non proviamo un senso di grandioso, di imponente: se in questo aggruppamento di manifestazioni artistiche, pittoriche e di scultura, non sappiamo rinvenire il capolavoro, la tela o il busto che abbia ampio respiro di forte originalità e di genialità di intuizione creativa, pure molte cose graziosissime sono degne di essere osservate. L'esposizione stessa del resto, non ha né vuole avere pretese: è un'accolta di piccoli lavori, in gran parte di tenue fattura e di tecnica semplice, che non pretendono di essere delle magnificenze, ma vogliono avere in sé gli elementi che dimostrino nei loro creatori un'inclinazione aristocratica, fine, dell'arte; le produzioni, vedute ieri, rappresentano quasi una interessante raccolta privata artistica, un salottino ideale di un signore ricco, elegante, di buon gusto. (I esposizione Regionale 1913)

È il buon gusto che tiene gli artisti distanti dagli eccessi delle avanguardie, quel «rifiuggimento [...] da tutte le esagerazioni di tecnica e di scuola, da tutte le volgarità senza senso, che in questi ultimi tempi arrivarono, futuristicamente, al paradossale, all'assurdo, al ridicolo. Esagerazioni di tecnica che si fecero strada, più particolarmente, tra i giovani, ai quali il nuovo e lo strambo - tutto ciò che toglie dalle forme ordinarie, tutto ciò che sia

23 Pochi gli artisti che si distaccano dalla destinazione della sala: sono Bice Castelnuovo (*Natura morta e Frutta*), Giovanni Minuti (*Impressioni*), Angelo Giove (*Il gabbiano*) e Zaccaria Dal Bò (*Alba bianca e Monti nevosi*). Si tratta dunque di una pittura volutamente relegata in secondo piano per la sua natura diletteantesca, a parte Angelo Giove il cui *Gabbiano* «stride sulle onde infuriate dalla tempesta» (La Ia Esposizione 1913, 202), sono marine «condotte con sentimento e distinzione» (l.v. 1913). Giove si conferma dunque «un pittore appassionato del mare: egli lo ammira lo dipinge nei vari suoi aspetti, nelle varie ore del giorno, nei vari effetti della luce, nel blando sorriso del mattino e nell'ardore del pomeriggio, nella sua placidità cerula o sotto la sferza impetuosa del vento o nella irruenza dell'uragano» (La Ia Esposizione 1913, 202)

rivoluzionario - seduce sempre. Ciò va detto a lode degli espositori che ne rimasero immuni» (I esposizione Regionale 1913).

Il carattere reazionario dell'offerta è ribadito anche dalla *Difesa* - quando la descrive come una mostra nella quale «appare bandita ogni volgarità ed ogni aberrazione del gusto, pregio abbastanza raro nelle esposizioni d'oggi» (l.v. 1913) - con un chiaro riferimento alle esposizioni di Ca' Pesaro, all'avvento del Futurismo e forse anche agli episodi più coraggiosi della Biennale di Venezia.

Per quanto modesta però è al contempo un'iniziativa che va contestualizzata: è una mostra che vuole raccogliere la generazione degli artisti nati negli anni Ottanta, che dichiarano la loro riconoscenza alla lezione di Ciardi per il paesaggio e a Tito per la figura e al contempo sentono la necessità di rompere con i maestri. Maturano allo stesso tempo di una Venezia in cui la Biennale invia messaggi contrastanti: da un lato è la vetrina internazionale e dall'altra non manca di protezionismo localistico.

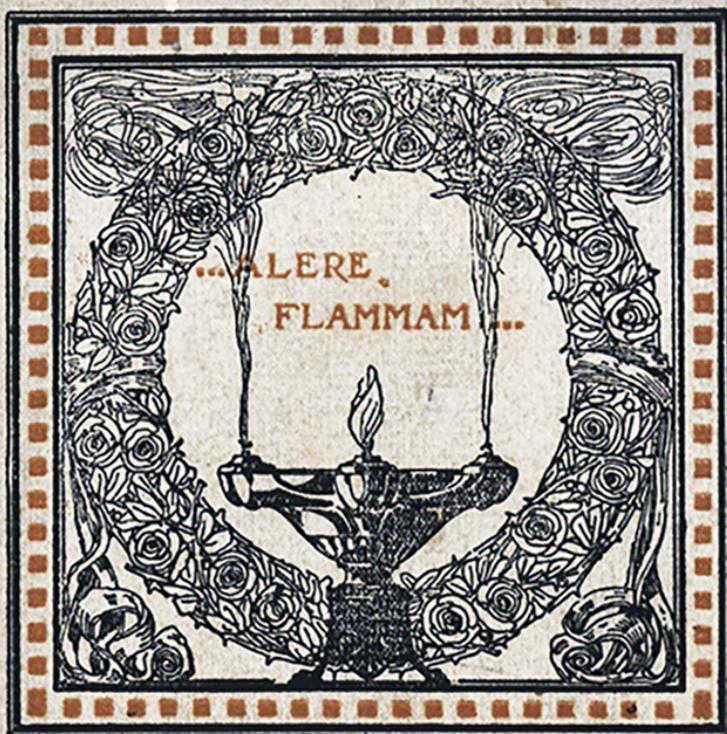
Se si osservano le retrospettive - Vittorio Avondo, Tranquillo Cremona - e le personali - Pieretto Bianco, Pietro Canonica, Filippo Carcano, Felice Carena, Giuseppe Carozzi, Beppe Ciardi, Angelo Dall'Oca Bianca, Vincenzo De Stefani, Giacomo Grosso, Cesare Maggi, Alessandro Milesi, Gaetano Previati, Lino Selvatico, Augusto Sezanne ed Ettore Tito - organizzate dalla Biennale del 1912, si nota la volontà di tracciare e premiare un linguaggio nazionale - e veneto - con profonde radici ottocentesche secondo modalità prossime alla mostra del 1913.

A ridosso della conclusione del *Saloncino Veneziano, L'Adriatico*, quasi a carattere compensativo, pubblica un lungo e patinato articolo, come nessuno aveva fatto in precedenza; soprattutto lascia intendere che esista una progettualità affinché la manifestazione possa divenire un appuntamento annuale; un'occasione capace «riempire un buco» (La Ia Esposizione 1913, 203). Il riferimento alla lacuna da colmare sottende una vena polemica sulla - presunta - disattenzione patita da quegli artisti figurativi esclusi dal circuito internazionale della Biennale e avvertiti come attardati - se non anziani - dal cenacolo capesarino. Ogni possibile forma di continuità verrà però frantumata dallo scoppio della guerra che avrebbe cambiato radicalmente gli assetti politici e culturali della città.

Bibliografia

- Barbero, Luca Massimo (a cura di) (1999). *Cent'anni di Collettive*. Vicenza: Cicero.
- Beltrami, Cristina (a cura di) (2008). *Vittore Antonio Cargnel (1872-1931)*. Treviso: Canova

- Brunello, Enrico; Padovan, Raffaello (a cura di) (2007). *Giovanni Apollonio 1879-1930 = catalogo della mostra* (Treviso, Civico Museo Casa da Noal, 26 gennaio-9 marzo 2008). Treviso: Antichità Brunello.
- Castagnoli, Patrizia (a cura di) (2014). *Gabriella e le altre. Quattro donne in Biennale = catalogo della mostra* (Mirano, Barchessa Giustinian Morosini «XXV Aprile», 4-26 ottobre 2014). Mirano: Eidos.
- Catalogo Arte Veneta (1913). *Catalogo de la Ia Esposizione de l'Arte Veneta Primavera del 1913*. Venezia: Poligrafica iatliana.
- Clair, Jean; Ferretti, Daniela (a cura di) (2016). *La bottega Cadorin. Una dinastia di artisti veneziani = catalogo della mostra* (Venezia, Palazzo Fortuny, 26 novembre 2016-27 marzo 2017). Venezia; Crocetta del Montello: MUVE; Antiga.
- Dorigo, Martina (2014). *Alessandro Zezzos. Venezia 1848 - Vittorio Veneto 1914*. Vittorio Veneto: Dario De Bastiani Editore.
- Emo Mazzetti [post 1955]. *Emo Mazzetti (1870-1955). L'ultimo dei pittori romantici = catalogo della mostra* (Mestre, Venezia, Belfredo Antichità). Venezia.
- Eugenio Bonivento (1960). *Eugenio Bonivento (1880-1956) = catalogo della mostra* (Milano, Galleria Bolzani, 2-14 aprile 1960). Milano.
- Gransinigh, Vania (2012). *Duilio Korompai (Korompaj) 1876-1952*. Treviso: ZeLEdizioni.
- I esposizione Regionale (1913). «I esposizione Regionale de l'Arte Veneta'». *L'Adriatico*, 21 aprile, 3.
- Inaugurazione della mostra (1913). «Inaugurazione della mostra 'L'Arte Veneta'». *L'Adriatico*, 22 aprile, 3.
- La Ia Esposizione (1913). «La Ia Esposizione de l'arte veneta sala del 'Vittoria' alla Pietà». *La Serenissima*, 9(2), luglio.
- La prima mostra (1913). «La prima mostra dell'Arte Veneta». *La Difesa*, 19-20 aprile, 3.
- L'inaugurazione della Ia Esposizione (1913). «L'inaugurazione della Ia Esposizione Regionale de 'L'Arte Veneta'». *La Difesa*, 18-19 aprile, 3.
- l.v. (1913). «La prima mostra dell'Arte Veneta». *La Difesa*, 19-20 aprile, 3.
- Manzato, Alberto (1970). *Martina*. Spilimbergo: Associazione Turistico-culturale Pro Spilimbergo.
- Rizzi, Paolo (1982). *Noè Bordignon Pittore veneto*. Venezia: Tipo-Litografia Armena.
- Scotton, Flavia (2006) (a cura di). *Galleria Internazionale d'Arte di Ca' Pesaro. La scultura*. Venezia: Marsilio
- Stringa, Nico (1999). *G.L Sormani 1867-1938*. Venezia: Poligrafica Venezia.
- X Esposizione Internazionale (1912). *X Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia = catalogo della mostra*. Venezia: C. Ferrari.
- Zerbi, Myriam (a cura di) (2009). *Emma Ciardi (1879-1933): la vita e le opere*. Torino: U. Allemandi.



Abelligini

I^A ESPOSIZIONE

DEGLI ARTISTI **RRR**

RRR

FRIVLANI.

RVUDINE. **R**

R NOVEMBRE 1913 **R**

R CATALOGO **R**

Figura 1. Catalogo della I Esposizione degli artisti friulani. 1913

Gli artisti di Ca' Pesaro

L'Esposizione d'arte del 1913

a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari

Udine, novembre 1913: alla prima *Esposizione degli artisti friulani*

Isabella Reale

(già direttrice della Galleria d'arte moderna di Udine, Italia)

Abstract Among the artists at Ca' Pesaro's Venetian exhibitions there were also Friulian artists, in particular some important names that closely related the *Exhibition of Friulian Artists*, set up in Udine in November 1913, with the one held in 1913 at Ca' Pesaro, that only some months before caused scandal for the reaction of the self-righteous to the works of Arturo Martini and Gino Rossi, arousing a lively debate. Between them there was the landscape artist Marco Tiziano Davanzo, and much more interesting were the sculptor Mario Ceconi di Montececon and painters Giovanni Napoleone Pellis and Luigi De Giudici, that were assiduous participants of the 'capesarine' exhibitions. However, Friulian avant-garde artists emerged only after the First World War, clashing with the nostalgic choices of the Friulian Biennale in 1926 and in 1928, creating a group of *refusés* that promoted the exhibition of the 'Scuola friulana d'Avanguardia', composed by Modotto, Dino, Mirko and Afro Basaldella, Filipponi, Pittino and Grassi, all 'baptized' at the Bevilacqua la Masa exhibitions in Venice, where they could see the works of art by Arturo Martini, true mentor of the great Basaldella artists.

Keywords | Exhibition of Friulian Artists. Udine. Mario Ceconi di Montececon. Giovanni Napoleone Pellis. Luigi De Giudici.

Allestita a Udine presso le scuole comunali di via Dante nel novembre 1913, la *I Esposizione degli artisti friulani* (fig. 1) era stata in qualche modo preparata dall'Esposizione Regionale del 1903, la grande *kermesse* dove industria arti e commercio fecero da corona a una città come Udine, in piena espansione sia demografica che economica, impegnata a rafforzare il suo ruolo metropolitano rispetto al territorio. Desiderosa di una nuova immagine, la città si era allora lanciata verso la 'modernità' chiamando Raimondo D'Aronco, reduce dal successo dell'Esposizione Internazionale di Torino del 1902, a disegnare i padiglioni in stile *Secession*, in piena libertà di forme e colori, e accogliendo un ampio numero di artisti di fama, sia italiani che provenienti dai territori soggetti all'Austria-Ungheria.

Tuttavia il primo vero e proprio *Salon* dell'arte friulana, ovvero l'Esposizione del 1913, che vide la partecipazione di artisti di varia provenienza, si lasciò definitivamente alle spalle i tradizionali rituali ottocenteschi delle esposizioni Provinciali dove le belle arti erano solo una delle sezioni tra le varie categorie merceologiche. L'iniziativa infatti era partita da un

Storie dell'arte contemporanea 1

DOI 10.14277/6969-197-3/SAC-1-10

ISBN [ebook] 978-88-6969-197-3 | ISBN [print] 978-88-6969-198-0

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

gruppo autonomo di artisti, riuniti per l'occasione in una sorta di Famiglia Artistica e in un comitato nel quale ritroviamo nomi che avevano avuto un preciso ruolo anche nella Esposizione Regionale del 1903, tra cui spiccano quello di Luigi Calligaris, maestro del ferro battuto attivo e aggiornato promotore della cultura artistica friulana, dell'architetto Provino Valle, al tempo titolare a Udine di un avviato studio di progettazione. Quanto alla giuria di accettazione, questa è formata oltre che dallo stesso Valle, dallo scultore Luigi De Paoli, dal pittore Domenico Mazzoni, entrambi di area pordenonese, affiancati dai pittori Hans Sendresen e Antonio Gasparini, naturalizzati udinesi come lo scultore Valerio Franco. L'iniziativa si appoggia anche sul prestigio e sulla personalità di Giovanni Del Puppo, formato all'Accademia di Venezia, e al tempo direttore delle collezioni civiche, tra cui la Galleria d'arte contemporanea nata dalla Fondazione Artistica Marangoni, attiva non solo con acquisti alle principali mostre nazionali e alla Biennale veneziana, ma anche nella formazione della nuova generazione di artisti friulani. E a Del Puppo è affidata la presentazione della mostra in catalogo, la cui copertina nel decoro e nel *lettering* reca l'impronta del geometrismo *Secession*, a firma di Luigi Calligaris, dove tra le premesse viene espressa la volontà di aprire il Friuli, finora «campo chiuso alle manifestazioni anche men felici dell'arte», al dibattito artistico in virtù di un pubblico locale più attento e colto, attestando la presenza di un mercato potenziale, e superando la vecchia formula delle mostre dove «artisti industriali» e «artisti propriamente detti» si confrontavano (Del Puppo 2013, 16).

Il riferimento è appunto alle precedenti mostre di carattere emulativo, e in particolare all'esposizione tenutasi nel settembre 1911 nelle stesse sale di via Dante che segna l'apice dell'interesse per le arti decorative in terra friulana, grazie in particolare al coinvolgimento e all'impatto di personalità come quella già ricordata di Raimondo D'Aronco, all'epoca alle prese con il grande cantiere del nuovo Municipio udinese, fautore di un artigianato aggiornato nel gusto quale componente essenziale del 'decoro' dell'abitare - componente che contrassegnerà per decenni l'architettura in Friuli - saldamente ancorato ai principi dell'unità della progettazione. Il disegno è, unitamente a una certa propensione al nuovo, infatti il vero pilastro formativo della Scuola d'Arti e Mestieri fondata a Udine dalla Società Operaia, che in questi primi anni del Novecento si attesta come il più forte punto di aggregazione per gli artisti locali, attirandone moltissimi da fuori e assegnando loro un ruolo preciso nella vita culturale cittadina. D'Aronco figurava del resto anche nel comitato d'onore della mostra del 1911, mentre in quello esecutivo al completo si elencano i membri della Società Operaia, della Scuola d'Arte e Mestieri, accanto a personalità come quella dello scultore Silvio Piccini, figura emblematica sulla scena udinese per la versatilità del suo ingegno plastico e architettonico precocemente votato al Liberty, che non disdegnò esporre

le sue opere accanto ai più eterogenei prodotti dell'ingegno artigiano, come succede del resto a pittori all'epoca di chiara fama quali il veneziano Vittore Antonio Cargnel, per la prima volta sulla scena espositiva udinese, i cui paesaggi da tempo figuravano alle Biennali, o al cantore degli alpeggi carnici Marco Davanzo. Questi infatti i nomi che troviamo accanto a più modesti 'pittori industriali' come Leo Basaldella o Antonio D'Olivo, per la cronaca rispettivamente genitori di Dino, Mirko e Afro e di Marcello D'Olivo, mentre facevano in tale occasione il loro esordio espositivo sulla scena artistica udinese i giovanissimi pittori Enrico Ursella e le sorelle Fides e Lea D'Orlandi. Sempre nella mostra del 1911 grande spazio si era conquistata anche la fotografia, con la presenza di Brisighelli, di Modotti, zio di Tina, e del suo allievo Silvio Maria Buiatti, interprete della fotografia *Secession* in virtù di ricercate morbidezze *floou*, e anche il disegno degli architetti, spesso espresso anche in veri e propri acquarelli artistici a testimoniare la formazione accademica di questa generazione di progettisti, come Provino Valle, o Cesare Miani, con le sue 'impressioni' a pastello e ad acquaforte.

La mostra riservata dunque nel 1913 all'arte pura, avrebbe dovuto essere la prima di una sequenza periodica e parallela a una serie di altre dedicate alle arti applicate per la cui edizione prevista nel 1919 Angelo Sello, mobiliere e arredatore in linea con il gusto delle Wiener Werkstätte, aveva già disegnato addirittura il manifesto, ma tale sequenza venne tragicamente interrotta dallo scoppio della Grande Guerra.

La «raccolta di opere elette ed originali» (Del Puppo 2013, 5) selezionate dalla giuria vede dunque sfilare nella mostra del 1913 tra i 'veterani' i nomi di Giuseppe Da Pozzo, classe 1844, nativo della Carnia e formato a Venezia, aggiornato e colto interprete di un realismo attento alla resa atmosferica, e di Vittore Antonio Cargnel coi suoi studi dal vero dalla pittura sommosa e atmosfericamente avvolgente, di Arturo 'Marion' Colavini, allievo a Monaco di Lenbach e conteso dalla nobiltà locale non solo per la ritrattistica elegante e di impatto fotografico ma anche per le abili copie dei maestri della pittura veneta settecentesca che andavano sostituendosi agli originali anche nelle migliori famiglie friulane dell'epoca, nonché dello scultore, come Colavini nativo del Friuli asburgico, Alfonso Canciani, già membro della Wiener Secession di Klimt e all'apice della sua fama essendo la sua opera, aliena da ogni accademismo a favore di un linearismo dalla sintesi astrattizzante, ben in vista sulla scena delle mostre internazionali, da Monaco a Berlino, a Venezia.

Ma venendo alla rappresentanza locale, l'abile forgiatura del ferro, piegato a emulare le sinuosità biomorfe, e da Calligaris elevata a dignità d'arte, è ben esemplificata nelle tre lampade in mostra, tra cui la *Lampada delle Libellule* (fig. 2), già presentata all'Esposizione Internazionale di Torino del 1911, o nelle contorsioni dei suoi racemi, steli, vipere, motivi che animano le architetture Liberty della nuova borghesia, in sintonia con

Figura 2. Luigi Calligaris, *Lampada delle libellule*. 1911. Udine, Civici Musei e gallerie di storia e arte. Archivio fotografico



Figura 3. Mario Ceconi di Monteccecon, *Transumanazione*. 1914. Udine, Civici Musei e gallerie di storia e arte. Archivio fotografico



l'estetica di D'Aronco: considerate alla stregua di vere e proprie opere d'arte dunque, le opere in ferro di Calligaris si affiancano alla plastica più morbidamente floreale e possente di Aurelio Mistruzzi, presente con *Roma Aeterna*, bronzetto acquistato dalla real casa. Messosi in luce con un secondo posto al concorso del 1911 per una delle Vittorie per il Ponte Vittorio Emanuele a Roma, opera poi acquistata per le collezioni reali, Mistruzzi venne subito notato da D'Aronco che lo aveva richiamato a Udine nel 1912 quale collaboratore alla decorazione del Tempietto dei Caduti e per modellare una serie impegnativa di gruppi allegorici per il costruendo Municipio.

Quanto alla pittura, la tradizione pittorica più legata al paesaggismo e al ritrattismo dal vero, maturata in ambito veneziano tardo ottocentesco, tra espressione del sentimento ed effetti di luce, si perpetua nella produzione di Duilio Korompay, presente a varie edizioni della Biennale veneziana ma in contemporanea anche a quelle di Ca' Pesaro, così come del resto succedeva a Domenico Mazzoni, legato da solida amicizia, e anche sodale dal punto di vista pittorico, a Luigi Nono, che in mostra a Udine espone un ironico e ruspante *Suffragio universale*, raffigurante un gruppo di asini alla mangiatoia, mentre alla tradizione di un tonalismo applicato a ritratto e paesaggio si rifà anche il tolmezzino Giovanni Moro, soprattutto attivo nella decorazione murale, anche lui documentato nel 1909 alla mostra capesarina. A questi nomi, più o meno da tempo affermati, si affiancano quelli degli artisti più in voga nel gusto locale come il veneziano Antonio Gasparini, la cui pittura chiara e tonale, già documentata alle mostre di Ca' Pesaro nel 1908, bene si esplica nel *revival* neo-settecentista di molti suoi soggetti, e nell'effusione sentimentale dei suoi ritratti e paesaggi, come nel *Ritratto di bimbo malato*, acquisito dalla Galleria Marangoni di Udine, memore della frequentazione di Luigi Nono. Attivo dal 1910 come insegnante a Udine, il suo intimismo sentimentale viene trasmesso alle sue giovani allieve udinesi, Lea e Fides D'Orlandi, anch'esse in mostra, una presenza femminile questa degna di nota in tale contesto espositivo, composta da figure ancora poco delineate ma di sicuro interesse, come quella di Carlotta Fratini, abile acquafortista e illustratrice, o Ida Martignoni presente con le sue vedute veneziane, o la più nota Ninetta 'Besarel' Angelini, figlia di Valentino Panciera, meglio noto come il Besarel, trasferitasi a Udine nel 1901, stretta collaboratrice del padre e ultima erede di una florida bottega di scultura e intaglio, attiva anche in Friuli oltre che nel Veneto.

Ampia è anche la presenza di artisti provenienti da Trieste e dai territori soggetti all'Austria, in uno scambio evidente di esperienze con i colleghi friulani, con i quali spesso condividono le frequentazioni veneziane, le mostre tra Monaco e Vienna, come documentano le marine e le vedute del porto di Trieste di Ugo Flumiani, o i sciolti ritratti di Giovanni Zangrando, e la esuberante e floreale plastica di Giovanni Mayer. Un

tratto decisamente innovativo nel panorama locale lo assumono i ritratti di Hans Sandresen, pastelli dall'inquadratura ravvicinata e dalla sottile resa psicologica, o le acqueforti del veronese Dante Broglio, al tempo attivo a Udine come insegnante, piranesiano nel tratto scenografico delle sue vedute molte delle quali dedicate proprio al cantiere del costruendo Municipio, al tempo vero crogiolo di arte e decorazione.

Ma alcune presenze in particolare relazionano strettamente l'Esposizione friulana alla mostra di Ca' Pesaro che solo alcuni mesi prima aveva tanto fatto parlare di se per la reazione dei benpensanti alle opere di Arturo Martini, di Gino Rossi, suscitando un vivacissimo dibattito artistico e facendo così uscire allo scoperto quella latente e netta contrapposizione tra le scelte espositive della Biennale e le istanze dell'avanguardia: infatti, diversamente da Davanzo di certo condizionato da motivi generazionali, più reattivi e partecipi al 'nuovo' sono i tre giovani, l'ambiente artistico più animato dal dibattito in corso trova più reattivi e partecipi tre giovani artisti friulani, lo scultore Mario Ceconi di Monteccecon (fig. 3) e i pittori Giovanni Napoleone Pellis (fig. 4) e Luigi De Giudici. Davanzo, classe 1872, allievo di Tito e amico di Fragiaco, era ormai una presenza abituale alle Esposizioni annuali organizzate a Palazzo Pesaro, ma aveva trovato anche spazio in Biennale, e nello stesso 1913 figurava contemporaneamente sulla scena dell'internazionale di Monaco, dove, a sua opinione, i quadri di montagna erano molto più apprezzati, quadri che applicavano lo studio dei colori indagato direttamente sui quadri di Segantini e di Cesare Maggi. Nella sala IX di Ca' Pesaro, sala evidentemente meno coinvolta dalle novità in mostra, accanto a un ritratto di Umberto Martina, altro friulano dal sciolto e costruttivo pennello documentato sia alle Biennali che a Ca' Pesaro, dove anche ebbe studio per un periodo, Davanzo aveva esposto un olio dal titolo *Tristezza*, e lo stesso quadro lo ritroviamo nella piccola personale udinese dove più ampiamente sviluppa la sua visione delle montagne carniche dalla stesura bozzettistica che avrà in seguito presa sull'esperienza del più giovane Napoleone Pellis. Sempre a Ca' Pesaro, nella sala V, aveva debuttato con una cera dal titolo *l'Uomo Dio*, l'ambizioso e deciso talento plastico del giovane 'continuo' appena ventenne, Mario Ceconi di Monteccecon, che alla mostra udinese affiancherà anche altre sculture, *Mia madre*, già esposta al *Salon* parigino del 1912, *Testa di vecchio*, *Ritratto di un francese*, *Mio padre* e soprattutto la *Visione della monaca morta*, che avrebbe dato fama al suo autore l'anno successivo alla Secessione romana del 1914. In tale contesto espositivo si ritroverà accanto a Gino Rossi ed Arturo Martini, col quale Monteccecon è legato da solida amicizia, traendone in seguito diretta ispirazione plastica dopo un avvio impregnato di echi rodiniani attraverso l'esempio di Canciani e aggiornato alla lezione di Bourdelle nella sua modellazione più vibrante e visionaria.

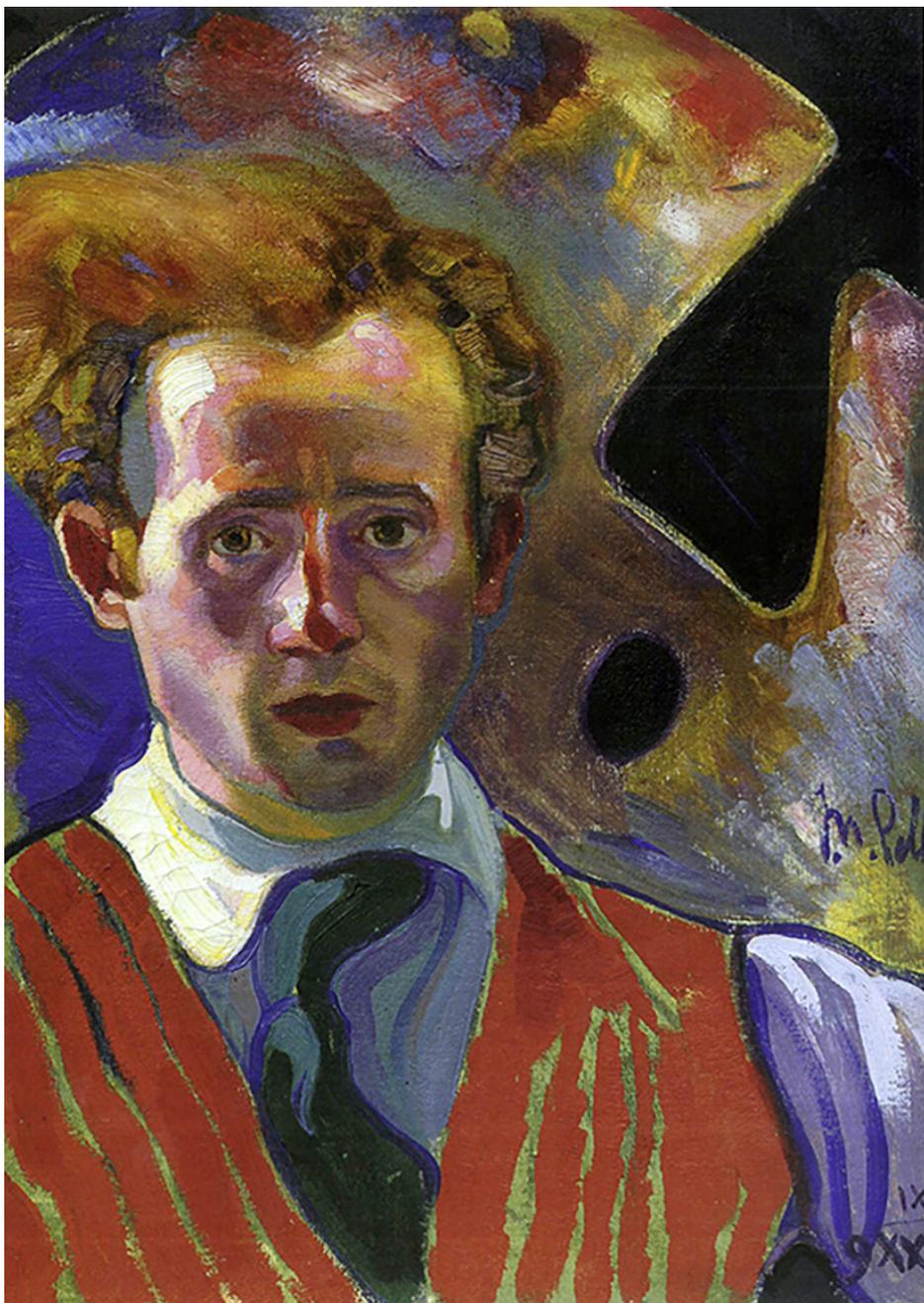


Figura 4. Giovanni Napoleone Pellis, *Autoritratto*. 1911. Ca' Pesaro – Galleria Internazionale d'Arte Moderna. © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia



Figura 5. Luigi de Giudici, *Gerani*. 1913. Olio su tela. Collezione privata

Quanto a Luigi De Giudici, classe 1887, che origini friulane portarono a brevi soggiorni tolmezzini alternati a più intense frequentazioni veneziane, nel 1913 al *Geranio* (fig. 5) presentato a Venezia, di un acceso colorismo, fa seguire per l'esposizione udinese una più morbida e sfumata *Sera sul Dose*, per poi sviluppare ben presto l'effetto Ca' Pesaro in una personale adesione alle esperienze futuriste, tra scomposizioni della forma e sintesi dinamiche, esperienze accelerate dall'esperienza bellica. Poco sappiamo purtroppo della *Sinfonia biblica* esposta a Venezia a pochi metri dal dipinto di De Giudici, o delle 'impressioni' presentate a Udine nel 1913 da Napoleone Pellis, in quanto gran parte della sua prima opera conservata nella casa natale a Fagagna, venne distrutta a seguito dell'invasione seguita alla rotta di Caporetto, ma di certo Pellis fu particolarmente legato a Moggioli, insieme al quale esporrà alla Biennale del 1914, dipingendo al suo fianco per un'intera estate a Mazzorbo, accanto anche a Rossi e Martini, coi quali poi si ritroverà a Roma alla mostra della Secessione nel 1914. Sintetismo, primitivismo, cromie *fauve*, ne contrassegnano gli esordi, come ben esemplificato nell'*Autoritratto* oggi tra le collezioni della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Ca' Pesaro, o dai *Fantocci* o covoni, dove all'abbandono totale alla natura s'insinua una vena simbolista e animista. La tragedia della guerra lo spingerà nella direzione dell'isolamento tra le malghe della Val Bruna dove la sua pittura divisa, sull'onda del successo di Cesare Maggi quale ultimo interprete dell'ideale di purezza della montagna segantiniana, e anche carica di un colore puro e acceso, non mescolato e dato a corpo, strisciato a tratti brevi e ritmici, costituirà per lungo tempo un efficace strumento pittorico per confrontarsi con le luci cristalline delle nevi carniche.

Nel più veloce rincorrersi delle esperienze artistiche, lungo gli anni Venti, la vera staffetta della gioventù friulana si farà avanti, e baldanzosa, solo quando il *furor* avanguardistico riemergerà integro scontrandosi con le nostalgiche scelte delle Biennali Friulane del 1926 e del 1928, generando, per reazione all'esclusione, il gruppo fondatore della mostra della Scuola friulana d'Avanguardia, composto da Modotto, Dino, Mirko e Afro Basaldella, Filipponi, con Pittino e Grassi tutti 'battezzati' alle mostre giovanili della Bevilacqua La Masa, tutti ben edotti alla lezione in particolare di Arturo Martini, vero mentore dei magnifici tre Basaldella.

Bibliografia

- Del Puppo, Giovanni (1913). «Due parole di presentazione». *I Esposizione degli artisti friulani = catalogo della mostra* (Udine, novembre 1913). Udine.
- Reale, Isabella (a cura di) (1994). *Mario Ceconi di Monteccecon. Sculture dall'ombra, 1912-1970 = catalogo della mostra* (Udine, Chiesa di San Francesco, 11 febbraio-15 aprile 1994). Udine: Arti grafiche friulane.
- Reale, Isabella (a cura di) (2001). *Le arti a Udine nel Novecento = catalogo della mostra* (Udine, 19 gennaio-30 aprile 2001). Venezia: Marsilio.

In memoriam

Gli artisti di Ca' Pesaro

L'Esposizione d'arte del 1913

a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari

Guido Perocco (1916-1997)

Matteo Piccolo

(Fondazione Musei Civici di Venezia, Italia)

Abstract On the occasion of the 20th anniversary of Guido Perocco's death, his figure of art historian and director of the Galleria Internazionale d'Arte Moderna in Venice is commemorated with the highlight of some less-known points of view. Thanks to the family and the collaborators' voices and to unpublished archival documents, this paper brings to light his various cultural interests. He was protagonist of a vast historical-critical and museum activity, starting from the fundamental work of rediscovery of the artists of the first period of exhibitions at Ca' Pesaro.

Keywords Guido Perocco. Ca' Pesaro. Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia. Opera Bevilacqua La Masa.

Che Guido Perocco (fig. 1) fosse un uomo fuori del comune, lo testimoniano ancora oggi le molte persone che lo hanno conosciuto, nelle molteplici sfaccettature della sua intensa esistenza.

La sua figura è già stata efficacemente ricordata, poco dopo la morte avvenuta nel 1997, da Giuseppina Dal Canton (1998) e Flavia Scotton (1998), con due interventi apparsi nel quarto numero dei *Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia*; la stessa Dal Canton (1997), che fu sua allieva, pubblicò nello stesso anno anche un'ulteriore testimonianza personale in *Cafoscari. Rivista universitaria di cultura*; le studiose, nei loro scritti, ne hanno delineato sia l'importanza dei contributi scientifici sia la straordinaria incisività e dedizione nella sua attività di responsabile, per decenni, della Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro.¹

* Ringrazio per la preziosa e imprescindibile collaborazione innanzitutto la famiglia Perocco, che mi ha spalancato le porte dei propri ricordi personali, ed inoltre Maria Margherita Fabris dirigente del Servizio Affari Giuridici della Direzione Risorse umane del Comune di Venezia, l'Archivio Municipale di Venezia, La Biennale di Venezia - Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Giuseppina Dal Canton e Flavia Scotton, Giandomenico Romanelli, i colleghi Cristiano Sant e Laura Poletto.

¹ Guido Perocco nel giugno del 1945 fu assunto in servizio provvisorio dal Comune di Venezia come assistente tecnico artistico per l'organizzazione delle mostre d'arte allestite dalla Direzione Belle Arti; venne quindi assegnato alla Galleria d'Arte Moderna di Venezia dall'Assessore alle Belle Arti del Comune a partire dal 1° dicembre del 1949 e, in seguito ad un concorso, nominato assistente di ruolo dal marzo del 1950. Fu promosso dal dicem-

Storie dell'arte contemporanea 1

DOI 10.14277/6969-197-3/SAC-1-11

ISBN [ebook] 978-88-6969-197-3 | ISBN [print] 978-88-6969-198-0

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

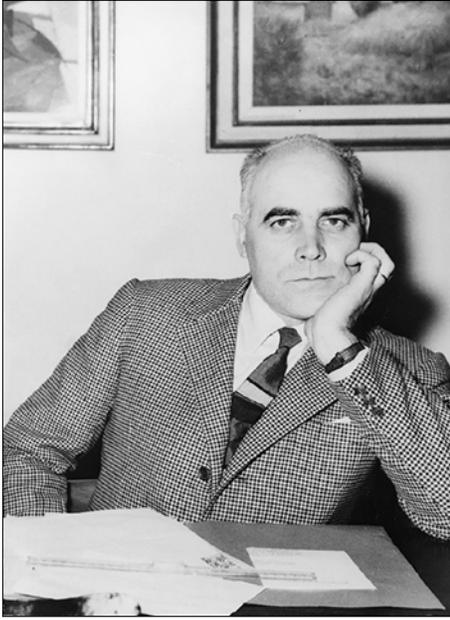


Figura 1. Guido Perocco alla sua scrivania di Ca' Pesaro, 1965. Archivio famiglia Perocco



Figura 2. Concerto a Ca' Pesaro, salone del secondo piano, anni Settanta. AGIAMVe

Questo breve contributo, in occasione del ventennale della sua scomparsa,² non si prefigge quindi di ricostruirne integralmente il percorso umano e professionale, quanto di riportare in luce alcuni aspetti, forse meno noti, dei suoi molteplici interessi culturali e della sua attività critica.

A più di un secolo dalla nascita dagli archivi e dalle biblioteche, ma soprattutto dalla voce delle persone che hanno conosciuto il suo affetto e la sua dedizione al museo, emergono nuovi aspetti della personalità e dell'attività di quest'uomo, da tutti conosciuto per l'umanità sincera unita ad una cultura profonda.

bre 1958 a Vice Direttore dei Musei per la Galleria d'Arte Moderna. Nel 1974 fu nominato Vice Direttore alle Belle Arti, continuando a dirigere il museo, ed infine nel 1980, vinse un concorso pubblico per l'incarico di Direttore alle Belle Arti del Comune di Venezia; ruolo che non fece praticamente in tempo a ricoprire realmente, essendo stato collocato a riposo l'anno successivo per raggiunti limiti di età. Tutte le notizie relative all'attività svolta da Perocco come funzionario del Comune di Venezia sono state desunte dal fascicolo personale denominato «Cartolare per la raccolta degli atti personali del funzionario comunale Perocco dr. Guido» conservato nell'Archivio dell'Ufficio del Personale del Comune stesso.

² Guido Perocco nasce a Venezia il 27 ottobre 1916 e muore al Lido di Venezia il 17 settembre 1997.

Nel giugno del 1945 era stato assunto in servizio provvisorio dal Comune di Venezia come assistente tecnico artistico, per l'organizzazione delle mostre d'arte allestite dalla Direzione Belle Arti; venne quindi assegnato alla Galleria d'Arte Moderna di Venezia dall'Assessore alle Belle Arti del Comune nel dicembre del 1949.³

Tuttavia, il suo primo approccio con Ca' Pesaro avvenne già nel 1942, durante la frequenza della Scuola di perfezionamento in Storia dell'Arte dell'Università di Padova. In un documento del dicembre 1942,⁴ segnalatomi dal collega Cristiano Sant, si trova traccia di una sorta di *stage* che impegnò Perocco in quell'anno, consistente in attività di pratica museografica a Ca' Pesaro. Lavoro che gli permise, tra l'altro, di conoscere in profondità le collezioni del museo, già allora ricche di opere di grande valore.

Negli stessi anni pubblicava un paio di articoli sul mensile *Le Tre Venezie* in cui recensiva due rassegne di musica contemporanea a Venezia (Perocco 1941, 1942). Non si trattava di un interesse occasionale; Perocco coltivò sempre una passione intensa per la musica classica, come testimoniano sia il titolo della tesi della Scuola di perfezionamento in Storia dell'Arte, discussa con Giuseppe Fiocco, *Problemi di musica ed arte al tempo attuale* (Scotton 1998, 57), sia lo studio del pianoforte, strumento praticato per tutta la vita.

Numerosi furono anche i concerti organizzati a Ca' Pesaro (fig. 2), durante gli oltre trent'anni del suo impegno professionale presso la Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia. Grazie a queste iniziative, in un certo senso, realizzò concretamente il connubio arte e musica a cui si era appassionato negli anni giovanili.

Riuscì sempre, con naturalezza, ad alternare la divulgazione storico artistica all'incarico per l'insegnamento di Storia dell'arte contemporanea, presso la Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università Ca' Foscari. E nemmeno si sottrasse all'impegno nelle maggiori istituzioni artistiche veneziane. Sarà segretario infatti del Premio Burano e dell'Opera Bevilacqua La Masa, e collaborerà più volte con la Biennale.

A questo riguardo, un'aggiunta, a mio avviso non secondaria, alla vastissima bibliografia di Guido Perocco sono gli scritti per due mostre ufficiali realizzate nell'ambito delle Biennali del 1980 e 1982 (Perocco 1980, 1982).

In occasione della prima, coadiuvò Luigi Carluccio, Direttore del Settore Arti Visive dell'Ente, nell'organizzazione della mostra *Musei di Praga. L'arte moderna cecoslovacca* che si svolse a Ca' Pesaro (fig. 3). Lui stesso fu uno

3 Venezia, Archivio Municipale di Venezia, serie «Belle Arti», b. 54, fasc. 97, Carlo Izzo alla Direzione Belle Arti e alla Direzione Musei Civici, 29 novembre 1949, lettera.

4 Venezia, Archivio della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia (AGIAMVe), serie Corrispondenza e funzionamento, b. 1929-1947, fasc. Varie 1942, Pratica di Museo-grafia da parte di allievi della R. Università di Padova (Sezione Storia dell'Arte) e Relazione sulla pratica di museo alla Galleria d'arte moderna di Venezia, dicembre 1942.



Figura 3. La mostra *Musei di Praga 'L'arte moderna cecoslovacca'*, Ca' Pesaro, 1980. In primo piano una scultura di Otto Gutfreund, alle pareti dipinti di František Kupka. AGIAMVe

dei curatori di questa esposizione assieme a Jiri Kotalik e Jiri Masin, e nel catalogo apparve un suo testo (Perocco 1980, 218) accanto a quello di Kotalik.⁵ Perocco vi delineava con chiarezza i valori delle tre retrospettive raccolte in questa esposizione, attingendo anche alla sua amplissima cultura musicale.

La prima è dedicata ad uno dei maestri dell'arte moderna, František Kupka (1871-1957), sul quale oggi si addensa un eccezionale interesse dopo tanto silenzio fino alla data della sua morte [...]. Per Kupka [l'astrazione] è simbolo di ribellione ad una certa cultura figurativa e nello stesso tempo è nucleo di pensiero per la costruzione dell'immagine sotto la spinta di altre forze che agiscono nell'animo del pittore nell'atto stesso di esprimersi: la musica e l'architettura sono le più evidenti; [...] La seconda rassegna, dedicata ad Otto Gutfreund e la scultura cecoslovacca, determina un'epoca ben precisa sulla evoluzione del cubismo [...]. Tra la musica di Malher, che era boemo, e il salto opposto di Schönberg, che era viennese, il punto di divergenza è minimo tra maestro e allievo, nell'abisso musicale che li separa. [...] Lo stesso avviene anche in scultura con un

5 Già direttore della Národní Galerie di Praga.

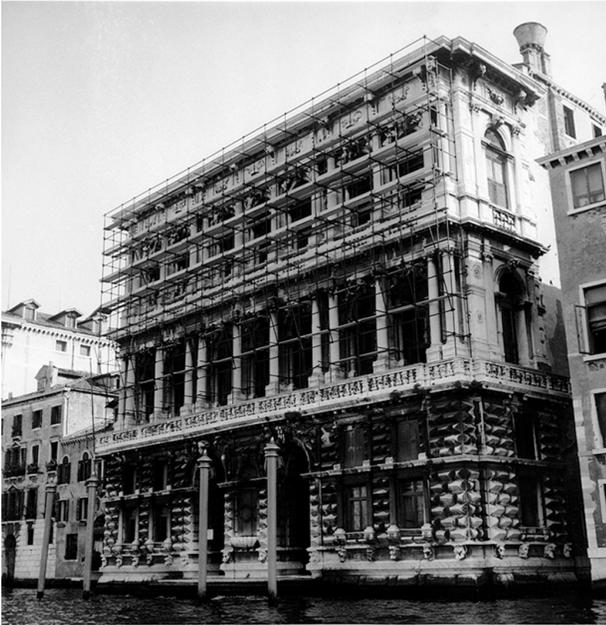


Figura 4. Ca' Pesaro. La facciata con l'impalcatura per i restauri, primavera 1959. AGIAMVe

artista come Gutfreund, [...] sulla linea del cubismo e anche con un'aria d'Art Nouveau e con la sicurezza dell'uomo di gusto, che domina come vuole la materia con stile inconfondibile e raffinato, portando l'impronta della cultura cecoslovacca tra le due guerre. [La terza iniziativa è] dedicata non ad un artista, ma ad un direttore di un Museo, come fu appunto Vincenc Kramář per vent'anni, dal 1919 al 1939. Kramář ci lasciò uno dei primi e più importanti libri sul cubismo nel 1921 [...] Ma oltre ai suoi libri lasciò allo Stato per godimento di tutti una collezione oggi quanto mai rara di opere d'arte, che rispondevano all'ordine mentale delle sue ricerche nel campo dell'arte moderna. (Perocco 1980, 218)

Due anni più tardi replicò la collaborazione con la Biennale, curando assieme a Jean Clair, Matthias Eberle e Dan Hăulică la mostra principale, *Arte come Arte: persistenza dell'opera*. Nel suo testo introduttivo, come sempre scritto in termini chiari e non in «critichese» (Dal Canton 1998, 12), Perocco afferma con nettezza:

Dopo tanti incantamenti dell'intelligenza per distaccarsi dalla realtà oggettiva, tornano tante realtà quanti sono gli artisti. [...] Il ritorno all'opera d'arte come tale e ai suoi valori, ci sembra un ritorno all'al-

veo naturale dell'arte figurativa, come appare in questa mostra. A questo porto di realismi soggettivi si perviene da porti lontani che stanno dall'altra parte del mare: dall'espressionismo astratto, dal materico, dall'informale e dalle predilezioni per la geometria. Ma tutte queste esperienze costituiscono negli artisti autentici un arricchimento di cui ora non possiamo fare a meno. (1982, 53)

Ma la sua partecipazione alle iniziative della Biennale non si limitò a questo scorcio iniziale degli anni Ottanta. Nel 1961, 1965 e 1973 fu infatti Commissario della Sezione Italiana alla Biennale del Mediterraneo di Alessandria d'Egitto; e per due volte, nel 1967 e nel 1969, ricoprì lo stesso ruolo alla Biennale di San Paolo del Brasile. In entrambe le manifestazioni l'Ente veneziano curava la partecipazione italiana.

La sua attenzione - e questo credo sia un aspetto veramente poco ricordato dell'attività di Guido Perocco - toccò in maniera originale e assai competente anche il tema dell'arte sacra. Il suo testo forse più completo su questo argomento, così poco «digerito» dall'arte contemporanea, credo sia una sua lunga e complessa relazione presentata a Milano, nel 1968, al convegno *Problemi e prospettive dell'arte sacra* (Perocco 1968). In quella sede non si limitò ad un giudizio sulle mostre dell'Antoniano di Bologna, ma ricostruì in pratica le linee dell'arte liturgica cristiana a partire dalla fine dell'Ottocento, con particolare attenzione alla scena italiana ed europea del secondo dopoguerra.

A suggellarne l'attività di critico d'arte fu anche l'adesione fin dal 1952⁶ all'AICA (Associazione internazionale dei critici d'arte), nella sezione italiana, che annoverava in quell'epoca il meglio degli studiosi italiani di arte moderna e contemporanea. In tale veste partecipò a diversi congressi dell'Associazione, contribuendo anche a divulgarne i risultati con articoli ed interviste.

L'attività e l'importanza di Guido Perocco come storico dell'arte, oltre che nell'attività di - come diremmo oggi - Conservatore prima e di Direttore poi, sono già state ricostruite e ricordate con ampiezza da Flavia Scotton (1998, 59-60). Il suo spaziare ben oltre il recinto dell'arte dell'Otto e Novecento - ricordo per tutti le sue pubblicazioni su Carpaccio ed i tre volumi di *Civiltà di Venezia* - era la dimostrazione di quanto fosse curioso e profondo fosse il suo approccio alla ricerca.

Per cui, in questa sede mi limiterò ad un paio di sottolineature, partendo dal suo fondamentale lavoro di recupero nei confronti degli artisti della prima epoca delle mostre di Ca' Pesaro (Perocco 1958). Fra questi, in particolare, Arturo Martini, di cui curò il primo catalogo generale (Perocco 1966a). Una ricerca che sfociò nel 1965 nel volume *Artisti del primo Novecento*

6 AGIAMVe, serie Varie, b. Prof. Perocco, Palma Bucarelli a Guido Perocco, 29 febbraio 1952, lettera.

italiano (Perocco 1965),⁷ «la prima valutazione organica del ruolo avuto da Venezia nel rinnovamento dell'arte italiana» (Scotton 1998, 59). Per questa sua opera fu anche insignito del premio Omero Soppelsa nel 1972.⁸

Di fondamentale importanza fu anche la sua azione di indagine, puntigliosa e fortunata, sull'opera di Ippolito Caffi che comprese la divulgazione del grande lascito artistico di Virginia Missana, vedova del pittore bellunese, trasferito nel 1942 in gran parte, per la sua porzione pittorica, a Ca' Pesaro; operazione che sfociò in due esposizioni fondamentali nel 1966 (Perocco 1966b) e nel 1979 (Perocco 1979), ma iniziata addirittura nel 1953 con la cura di una prima esposizione a Cortina d'Ampezzo (Perocco 1953).

Si adoperò in maniera infaticabile perché fossero acquisite nuove opere per il Museo, seguendo sia il filone dei suoi studi sull'arte moderna a Venezia e in Italia, sia coltivando le relazioni personali con collezionisti illuminati e molti artisti contemporanei. Il lascito De Lisi-Usigli del 1961 (Piccoli 2011) ne rappresenta senz'altro uno massimi risultati.

Significativo, ma meno conosciuto, è anche il tentativo di recuperare tutte le tele che appartenevano al ciclo de *Le Mille e una notte* (1914) di Vittorio Zecchin (Piccoli 2012), preziosa decorazione di un albergo veneziano, smontata e dispersa. Tentativo portato avanti per oltre un decennio e, purtroppo, riuscito solamente a metà (11).

Diverse sono anche le opere di artisti della scena contemporanea internazionale che entrano a far parte del patrimonio di Ca' Pesaro nella lunga stagione della sua direzione, come ad esempio *Elmetto n. 2* di Henry Moore (Scotton 2006, 159 scheda 223) e *Sometimes* di Arman (Benvenuti et al. 2013).

Furono molti, quasi infiniti, i compiti straordinari e le emergenze che Guido Perocco affrontò in museo dal 1949 al 1981.

Tra il 1955 ed il 1956, toccò a lui sovrintendere alla restituzione reciproca di centinaia di opere che la Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia e la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma si erano scambiate nel 1938, con lo scopo di raccogliere tutti i pezzi di artisti stranieri e veneti a Venezia, mentre contemporaneamente quelli realizzati da italiani (non veneti evidentemente) dovevano venire concentrati a Roma. Di conseguenza, Perocco realizzò un nuovo allestimento di Ca' Pesaro comprensivo anche delle opere rientrate in laguna.

Attorno al 1959, il palazzo subì un complesso ed amplissimo intervento di restauro (fig. 4), curato da Egle Trincanato.⁹ Nell'articolo (Perocco 1959) in cui lui Direttore riassumeva gli interventi compiuti e prospettava

7 Poi riedito, rivisto e ampliato, nel 1972 (Perocco 1972).

8 «Assegnato il premio Omero Soppelsa». *Giornale della Libreria*, aprile 1972.

9 Egle Trincanato (Roma, 3 giugno 1910-Mestre 5 marzo 1998) dal 1954 al 1964 è Capo della Divisione tecnico-artistica del Comune di Venezia e Direttrice del Palazzo Ducale.



Figura 5. Jules Van Biesbroeck, *Ai nostri morti*, prima dell'intervento di restauro. Si nota il gesso eroso nella parte inferiore, in alcuni casi, fino a mostrare la struttura interna in ferro. AGIAMVe

le scelte scientifiche ed allestitivie future, appaiono ancora oggi illuminate alcune sue parole: «per le opere d'arte moderna si rende necessario un allestimento che non tocchi l'unità stilistica dell'edificio, e, d'altro canto, sappia circoscrivere l'opera in un suo spazio».

Il punto più triste, ed assieme più eroico, della sua lunga esperienza museale, Perocco lo toccò probabilmente il 4 novembre 1966, il giorno della terribile alluvione che a Venezia portò la marea a salire fino a quota 194 centimetri. Come ricorda Flavia Scotton,¹⁰ a Ca' Pesaro, oltre alle opere del museo, erano state concentrate dal Triveneto e da parte del nord Italia moltissime opere d'arte che avrebbero dovuto partecipare alla grande esposizione *Arte Moderna in Italia 1915-1935*, che si sarebbe dovuta aprire di lì a poco nel fiorentino Palazzo Strozzi. Il Direttore, compresa la situazione di eccezionale pericolo, partì con gli stivali alla coscia dalla sua abitazione al Lido, per raggiungere il museo. Qui, con l'aiuto di poche persone, riuscì a portare in salvo praticamente tutte le opere immagazzinate

¹⁰ Costantini, S. «Guido, l'amante dell'arte che salvò Ca' Pesaro». *Corriere del Veneto*, 8 novembre 2006.

a piano terra. Solamente pochissimi pezzi, tra cui il grande monumento in gesso *Ai nostri morti* di Jules Van Biesbroeck,¹¹ rimasero immersi, riportando gravi danni (fig. 5).

Con enorme e quotidiano lavoro, riuscì ad esporre permanentemente, su due piani e mezzo a Ca' Pesaro, oltre cinquecento opere d'arte appartenenti alle collezioni del museo d'arte moderna. Vi costituì una biblioteca specialistica, ancora oggi preziosa per gli studiosi che si avvicinano all'arte veneziana dell'Otto e del Novecento. Organizzò una fototeca che contenesse le immagini di tutte le opere del museo e creò il Gabinetto dei disegni e delle stampe. Iniziò la raccolta di materiali d'archivio sui vari autori rappresentati nelle collezioni del museo, creando una serie archivistica *ad hoc*. Servizi tuttora aperti al pubblico.

Verso la fine della sua responsabilità museale, rilasciò un'intervista,¹² una sorta di testamento professionale, i cui contenuti sembrano anche adesso più che mai lucidamente attuali:

Non si può pretendere che un palazzo barocco fastoso come Ca' Pesaro, di difficilissima manutenzione [...] sia il più adatto per museo, mostre e attività culturali. La sola cura dell'ambiente è condizione primaria di attività ed assorbe una quantità impensabile di lavoro e di mezzi. [...] Per Ca' Pesaro due sono le operazioni più urgenti: la sistemazione del Museo Orientale in un altro palazzo veneziano, come era già stato assicurato dal Ministero dei Beni Culturali, e la raccolta di tutta la sezione dell'Ottocento nel vicino palazzo Mocenigo [...] sezione che comprenda una visione d'insieme del secolo. [...] Un Museo dell'Ottocento, che comprenda, accanto alle arti figurative, la documentazione dell'urbanistica, dell'architettura, della letteratura, della musica, la vita culturale della città, cioè, in un'epoca ben precisa.

Bibliografia

Benvenuti, Fabrizio et al. (2013). «Restauro di un'opera contemporanea polimaterica: *Sometimes* di Arman (1967) presso la Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia». *Progetto Restauro. Quadrimestrale per la tutela dei Beni Culturali*, 18(66), 2-7.

Dal Canton, Giuseppina (1997). «Ricordo di Guido Perocco». *Cafoscari. Rivista universitaria di cultura*, 1(1), 14-15.

¹¹ Jules Pierre Van Biesbroeck, *Ai nostri morti*, ante 1903, gesso, cm 193 × 160 × 60, inv. 247. La scultura è stata oggetto di lungo intervento di restauro, conclusosi nel 2000, che l'ha riportata ad una completa leggibilità, pur senza aver potuto cancellare del tutto i danni subiti.

¹² «Tre domande al Direttore del Museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro Dr. Perocco». *Informazione Arti Visive*, 4, giugno 1979.

- Dal Canton, Giuseppina (1998). «Uno studioso dei capesarini: Guido Perocco». *Donazione Eugenio da Venezia*, 4, 11-15.
- Perocco, Guido (1941). «La festa di musica contemporanea». *Le Tre Venezie*, 16(10), 581-4.
- Perocco, Guido (1942). «La rassegna di musica contemporanea a Venezia». *Le Tre Venezie*, 17(11-12), 412-13.
- Perocco, Guido (a cura di) (1953). *Mostra del pittore Ippolito Caffi 1809-1866 = catalogo della mostra* (Cortina d'Ampezzo, febbraio-marzo 1953). Cortina: Circolo artistico.
- Perocco, Guido (a cura di) (1958). *Primi espositore di Ca' Pesaro 1908-1919 = catalogo della mostra* (Venezia, 28 agosto-19 ottobre 1958). Venezia: Stamperia di Venezia.
- Perocco, Guido (1959). «Restauri e prospettive per Ca' Pesaro». *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, 3, 4-14.
- Perocco, Guido (1965). *Artisti del primo novecento italiano*. Torino: Bolaffi.
- Perocco, Guido (a cura di) (1966a). *Arturo Martini. Catalogo delle sculture e delle ceramiche*. Vicenza: Neri Pozza.
- Perocco, Guido (a cura di) (1966b). *Mostra di Ippolito Caffi (1809-1866) catalogo della mostra* (Venezia, aprile-agosto 1966). Venezia: Stamperia di Venezia.
- Perocco, Guido (1968). «Validità di una Biennale d'arte sacra». *Problemi e prospettive dell'arte sacra*, 13-14 dicembre.
- Perocco, Guido (1972). *Origini dell'arte moderna a Venezia (1908-1920)*. Treviso: Canova.
- Perocco, Guido (a cura di) (1979). *Ippolito Caffi. 1809-1866 = catalogo della mostra* (Venezia, 1979). Venezia: Stamperia di Venezia.
- Perocco, Guido (1980) s.t. *La Biennale di Venezia. Settore Arti Visive. Catalogo generale 1980 = catalogo della mostra* (Venezia 1980). Milano: Electa, 218.
- Perocco, Guido (1982). «La realtà dopo l'avanguardia». *La Biennale di Venezia. Settore Arti Visive. Catalogo generale 1982 = catalogo della mostra* (Venezia 1982). Venezia: La Biennale di Venezia, 53-5.
- Piccolo, Matteo (2011). «1961-2011. I cinquant'anni del lascito De Lisi-Usigli a Ca' Pesaro». *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, III serie, 6, 142-55.
- Piccolo, Matteo (2012). «Le Mille e una notte di Vittorio Zecchin». Fuso, Silvio; Margozi, Mariastella; Piccolo, Matteo (a cura di), *Spirito klimtiano. Galileo Chini Vittorio Zecchin e la grande decorazione a Venezia = catalogo della mostra* (Venezia, 31 marzo-8 luglio 2012). Venezia: MUVE, 9-12.
- Scotton, Flavia (1998). «Guido Perocco storico dell'arte e direttore del Museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro». *Donazione Eugenio da Venezia*, 4, 57-70.
- Scotton, Flavia (a cura di) (2006). *Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. La scultura*. Venezia: Marsilio.

Appendici

Gli artisti di Ca' Pesaro

L'Esposizione d'arte del 1913

a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari

**Catalogo dell'Esposizione d'Arte
raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia l'anno 1913**

Il *Catalogo dell'Esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia l'anno 1913* edito a Venezia nel 1913 viene qui riprodotto grazie alla concessione della Fondazione dei Civici Musei Veneziani – Biblioteca della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro

Storie dell'arte contemporanea 1

DOI 10.14277/6969-197-3/SAC-1-12

ISBN [ebook] 978-88-6969-197-3 | ISBN [print] 978-88-6969-198-0

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



CATALOGO DELL'ESPOSI-
ZIONE D'ARTE RACCOLTA
NEL PALAZZO PESARO A
VENEZIA L'ANNO 1913. ☐☐

MUSEO D'ARTE MODERNA
DELLA CITTA' DI VENEZIA
CA' PESARO (S. Stae)



CITTÀ DI VENEZIA - OPERA
BEVILACQUA - LA MASA - ESPO-
SIZIONE PERMANENTE D'ARTE
E D'INDUSTRIE VENEZIANE. ☐☐

Sala I e II.

FELICE CASORATI.

1. Bambina. Disegno.
2. Paese. Pittura a tempera.
3. Girasoli. Pittura a tempera.
4. Mattino. Pittura a tempera.
5. Vecchia nuda. Disegno.
6. Vecchia. Litografia colorata.
7. Celeste. Disegno colorato.
8. La casa di San Floriano. Litografia.
9. Studio per il quadro "Notturmo". Disegno.
10. Studio. Disegno.
11. Bambina. Disegno.
12. La riva del lago. Pittura a tempera.
13. Nevicata. Litografia colorata.
14. Il gallo bianco. Pittura a tempera.
15. Inverno. Litografia.
16. Vecchia. Disegno.
17. Mattino. Litografia colorata.
18. Mattino. Pittura a tempera.
19. Rossana. Disegno.
20. Bozzetto per il quadro "Bambine". Pittura a tempera.

21. *Le vecchie. Pittura a olio. Proprietà del Prof. Antonio Veronesi.*
22. *Nevicata. Pittura a tempera.*
23. *Le bambine, frammenti. Pittura a tempera.*
24. *Lionello. Pittura a olio.*
25. *Tre bimbe: impressione. Pittura a olio.*
26. *Aprile: impressione. Pittura a olio.*
27. *Bimba: impressione. Pittura a olio.*
28. *Un giardino: impressione. Pittura a olio.*
29. *Casa Padovana: studio per "La vecchia Padova". Pittura a olio.*
30. *Impressione. Pittura a olio.*
31. *Bambine: frammento del quadro "Le bambine". Pittura a tempera.*
32. *Rosetta. Pittura a tempera.*
33. *Impressione del giardino Giusti a Verona. Pittura a olio.*
34. *Dolores: studio per "Le signorine". Pittura a olio.*
35. *La loggetta dell'Abazia di Praglia. Pittura a olio.*
36. *Due signorine. Pittura a olio.*
37. *Tre donne. Pittura a tempera verniciata.*

38. *Bambina. Pittura a olio.*
39. *Celeste. Pittura a tempera.*
40. *Impressione. Pittura a olio.*
41. *Nevicata. Pittura a olio.*

NAPOLEONE MARTINUZZI.

42. *Bagliori. Gesso.*

Sala III.

UMBERTO MARTINA.

43. *La vedova. Pittura a olio.*

ALESSANDRO POMI.

44. *L' amico. Pittura a olio.*

GIOVANNI PASINETTI.

45. *Fantasia decorativa. Pittura a olio.*

46. *Biancheria al sole. Pittura a olio.*

47. *Nube in montagna. Pittura a olio.*

48. *Ora vespertina. Pittura a olio.*

ALESSANDRO ROSSI VENETO.

49. *La viola e il grisantemo. Pittura a olio.*

ALESSANDRO POMI.

50. *Danza zingaresca. Pittura a olio.*

CARLO CHERUBINI.

51. *Bambino col fucile. Pittura a olio.*

ADOLFO CALLEGARI.

52. *Interno. Pittura a olio.*

Sala IV.

GLAUCO CAMBON.

53. *Ritratto della signora A. Pittura a olio.*

EDGARDO ROSSARO.

54. *Una fiaba. Pittura a olio.*

GLAUCO CAMBON.

55. *Natura morta. Pittura a olio.*

ALESSANDRO ROSSI VENETO.

56. *Rialto dall' alto. Pittura a olio.*

ATTILIO LASTA.

57. *Pomeriggio soleggiato. Pittura a olio.*

MARIO DISERTORI.

58. *Sera d' Aprile. Pittura a olio.*

59. *Sole e neve. Pittura a olio.*

60. *Meriggio. Pittura a olio.*

TEODORO WOLF FERRARI.

61. *Il parco I. Pittura a olio.*

62. *Il parco II. Pittura a olio.*

63. *Pomeriggio bianco. Pittura a tempera.*

64. *Il parco III. Pittura a olio.*

65. *Il parco. IV. Pittura a olio.*

ATTILIO LASTA.

66. *Sera d'autunno. Pittura a olio.*

MARIO DISERTORI.

67. *Marzo. Pittura a olio.*

68. *Sera d'inverno nel Trentino. Pittura a olio.*

69. *Val d'Adige. Pittura a olio.*

GLAUCO CAMBON.

70. *Freia e i giganti. Pittura a tempera.*

71. *Medusa. Pittura a tempera.*

72. *Sorriso del mondo. Pittura a tempera.*

ADRIANA BISI FABBRI.

MASCHERE D'IMPRESSIONE.

73. *Altezza triste. Pittura a olio.*

74. *Riso. Pittura a olio.*

75. *Terrore. Pittura a olio.*

76. *Tristezza altera. Pittura a olio.*

Sala V.

UMBERTO MOGGIOLI.

77. *La madre. Pittura a olio.*

78. *Primavera. Pittura a olio.*

GIOVANNI CHIARINI.

79. *Una dormiente. Pittura a olio.*

80. *La vasca. Pittura a pastello.*

UMBERTO MOGGIOLI.

81. *Pomeriggio d'autunno. Pittura a olio.*

GIOVANNI CHIARINI.

82. *Impressione. Pittura a pastello.*

83. *Impressione. Pittura a pastello.*

UMBERTO MOGGIOLI.

84. *Laguna. Pittura a olio.*

ADOLFO CALLEGARI.

85. *La tomba del Petrarca. Acquarello.*

86. *Impressione. Acquarello.*

87. *Veneziana. Acquarello.*

ERCOLE MARCHIONI.

88. *Sera. Pittura a olio.*

89. *Quiete. Pittura a olio.*

90. *Luce invadente. Pittura a olio.*

MARIO DI MONTECECON.

91. *Uomo-Dio. Cera.*

Sala VI.

LUIGI A. SCOPINICH.

92. *Natura morta. Pittura a tempera.*

93. *Passeggiata a Mazzorbo. Pittura a tempera.*

94. *Tardi. Pittura a tempera.*

95. *Ritratto di ragazza. Pittura a tempera.*

96. *Festa di sole. Pittura a tempera.*

97. *Peperoni. Pittura a tempera.*

98. *Mattina. Pittura a tempera.*

99. *Sera. Pittura a tempera.*

GINO ROSSI.

100. *La donnina allegra. Pittura a olio.*

101. *L'uomo dal canarino. Pittura a olio.*

102. *Vecchio pescatore. Pittura a olio.*

103. *La riviera di Menez-Hom : Bretagna. Pittura a olio.*

104. *Paese. Pittura a olio.*

105. *L'idiota. Pittura a olio.*

106. *Il porto di Douarnenez. Pittura a olio.*

107. *Maternità. Pittura a olio.*

108. *Monfumo. Pittura a olio.*

109. *Asolo. Pittura a olio.*

DE LA VAL MARTIN (Arturo Martini)

110. Donna nuda. Terracotta.
111. Espressione di bambina nell'età indecisa.
Terracotta.

LUIGI A. SCOPINICH.

112. Ragazza. Pittura a olio.
113. Tulipani Pittura a olio.

DE LA VAL MARTIN (Arturo Martini).

114. Un uomo spesse volte incontrato. Gesso.
115. Armonie di volumi. Gesso.
116. Fanciulla piena d'amore. Terracotta.
117. Due tipi diversi. Acquaforte.
118. Accordi. Acquaforte.
119. Ritratto d'uomo. Acquaforte.
120. Beghina. Acquaforte.
121. Paesaggio. Acquaforte.
122. Natura morta. Acquaforte.
123. Armonie. Acquaforte.
124. Un' espressione assoluta. Terracotta.
125. Ritratto del prof. O. Soppelsa. Gesso.

GINO ROSSI.

126. Arabeschi. Pittura a olio.

Sala VII.

TULLIO GARBARI.

127. Maggio. Pittura a olio.
128. Primavera Trentina. Pittura a olio.
129. L'uomo. Pittura a olio.
130. La campagna di Giugno. Pittura a olio.
131. Monologo. Pittura a olio.
132. Invocazione. Pittura olio.
133. Montagna madre. Pittura a olio.
134. Ricordo paesano. Pittura a olio.
135. Il rifugio. Pittura a olio.
136. Benedizione. Pittura a olio.
137. Plenilunio di primavera. Pittura a olio.
138. Autunno. Pittura a olio.
139. Macchia. Pittura a olio.
140. Arabesco primaverile. Pittura a olio.
141. Le Dormenti. Disegno.
142. 1909-1912. Disegno.
143. Volumi-ritmi. Disegno.
144. Femmine. Disegno.
145. Meditazione davanti la città. Disegno.
146. Ricordo toscano. Disegno.
147. La siesta. Disegno.

148. *La genziana. Disegno.*
149. *Testa di giovane. Disegno.*
150. *La Terra (acquerello e disegni).*
151. *Inferno. Disegno.*
152. *L' aratura. Disegno.*
153. *Meditazione in solitudine. Disegno.*
154. *Antenato. Disegno.*
155. *Contadino toscano. Disegno.*
156. *Dopo il temporale. Disegno.*
157. *Pastorale. Disegno.*

Sala VIII.

ARTURO MALOSSI.

158. *Casetta povera. Pittura a olio.*
159. *Interno della fattoria. Pittura a olio.*
160. *La fattoria al sole. Pittura a olio.*
161. *Filare di gelsi. Pittura a olio.*
162. *Sentiero verso la fattoria. Pittura a olio.*
163. *Sulla tavola. Pittura a olio.*
164. *S. Ambrogio di Fiera visto dalla Fattoria.
Pittura a olio.*
165. *Frutta e fiori. Pittura a olio.*
166. *La fattoria in una giornata grigia. Pittura a olio.*
167. *Il cartoccio di fiori. Pittura a olio.*

MARIO CAVAGLIERI.

168. *Interno. Pittura a olio.*

ASCANIO PAVAN.

169. *Natura morta. Pittura a olio.*
170. *Case a S. Nicolò. Pittura a olio.*
171. *Casa rustica. Pittura a olio.*
172. *Case al sole. Pittura a olio.*
173. *Tempio di S. Nicolò a Treviso. Pittura a olio.*
174. *L' osteria dei Tedeschi. Pittura a olio.*

Sala IX.

UMBERTO MARTINA.

175. Ritratto. Pittura a olio.

MARCO DAVANZO.

176. Tristezza. Pittura a olio.

CARLO CHERUBINI.

177. Mia sorella. Pittura a olio.

BEPPE OLIVIERI.

178. Convegno. Pittura a tempera.

LUIGI PIZZINI.

179. Studio di bambina. Pittura a olio.

CARLO CHERUBINI.

180. L'arancio. Pittura a olio.

ALESSANDRO CANCIANI.

181. Sera d'autunno. Pittura a olio.

ADOLFO CALLEGARI.

182. Ritratto. Pittura a olio.

183. Ritratto del signor Tasinato. Pittura a olio.

RAFFAELLO BOSCHINI.

184. Vecchia. Pastello.

GIUSEPPE GOLTARA.

185. Studi. Pitture a olio.

Sala X.

ALDO VOLTOLIN.

186. Le messi. Pittura a olio.

187. Tepidezza invernale. Pittura a olio.

188. Il pino: elegia. Pittura a olio.

189. Luci di un mattino. Pittura a olio.

190. Funerale. Pittura a olio.

191. Elegia. Pittura a olio.

192. Fra sole e luna. Pittura a olio.

193. Le messi: georgica. Pittura a olio.

194. Il viatico. Pittura a olio.

195. Pensando ai monti. Pittura a olio.

196. I Salici del Sile. Pittura a olio.

ROMEO ZANCHETTA.

197. Giovane. Gesso.

NAPOLEONE MARTINUZZI.

198. Targhette. Bronzi.

Sala XI.

ALICE VIVANTE ALHAIQUE.

199. Testa di vecchia. Pittura a pastello.

200. Ritratto. Pittura a pastello.

201. Testa di vecchia. Pittura a pastello.

LULO BLAAS DA LEZZE.

202. Ritratto. Pittura a olio.

203. Ritratto. Pittura a olio.

204. Ritratto. Pittura a olio.

ENZO NEGRONI.

205. S. Stae. Acquerello.

MIRO GASPARELLO.

206. Autoritratto. Pittura a olio.

ENZO NEGRONI.

207. Casa rustica a Pellestrina: impressione.
Pittura a olio.

ALICE VIVANTE ALHAIQUE.

208. Studio. Pittura a pastello.

GIGI DE GIUDICI.

209. Geranio. Pittura a olio.

NAPOLEONE PELLIS.

210. Sinfonia biblica. Pittura a olio.

DUILIO KOROMPAY.

211. Cavaliere errante. Pittura a olio.

EDGARDO ROSSARO.

212. Chiaro di luna. Pittura a tempera verniciata.

ALESSANDRO CANCIANI.

213. Armonia serale. Pittura a olio.

NINO Busetto.

214. Ritratto. Pittura a pastello.

ADRIANA BISI FABBRI.

215. Ritratto di Mario Bisi. Pittura a olio.

Sala XII.

UBALDO OPPI.

216. *Le sorelle sole. Pittura a olio.*
217. *Biacca - Minio - Bistrot. Pittura a olio.*
218. *Femme en blanc. Pittura a olio.*
219. *Notturmo. Pittura a olio.*
220. *Femmina rossa. Pittura a olio.*
221. *Amiche. Pittura a olio.*
222. *Caffè. Pittura a olio.*
223. *Angolo dello studio. Pittura a olio.*
224. *Da una finestra. Pittura a olio.*
225. *Autoritratto. Pittura a olio.*

Sala XIII.

ALICE VIVANTE ALHAIQUE.

226. *S. Pietro in volta. Pittura a pastello.*

ANGELO MARIO CREPET.

227. *Sera piovosa. Pittura a tempera.*
228. *Rosso di sera. Pittura a tempera.*
229. *San Vitale. Pittura a tempera.*
230. *Martino ride. Pittura a tempera.*
231. *Mattino in valle del Brenta. Pittura a tempera.*
232. *In posa. Pittura a tempera.*
233. *Sole prima della tempesta. Pittura a tempera.*
234. *Finita la cena. Pittura a tempera.*
235. *Notturmo. Pittura a tempera.*
236. *Silenzio. Pittura a tempera.*
237. *San Marco. Pittura a tempera.*
238. *Sant' Ambrogio. Pittura a tempera.*
239. *Sole d' Estate. Pittura a tempera.*
240. *Santa Maria. Pittura a tempera.*

ELISABETTA SCOPINICH TREFURTH.

241. *Alcuni tappeti, cuscini, quadri ecc. Sete applicate.*

Sala. XIV.

LUIGI TARRA.

242. Tempo grigio. Pittura a olio.
243. Case cadorine. Pittura olio.
244. Sole d' autunno. Pittura a olio.

GIULIO ETTORE ERLER.

245. Mercato di vitelli. Pittura a olio.
246. Mercato di buoi. Pittura a olio.

DINO MARTENS

247. Fra i cenci. Pittura a olio.
248. A S. Geremia. Pittura a olio.

Sala XV.

LUIGI A. SCOPINICH è l' autore dei tre motivi decorativi dipinti a fresco sopra le porte di questa sala e che rappresentano: Il Bianco spino, La pioggia di primavera e il Pesco in fiore.

UBALDO OPPI.

249. Nudo. Disegno.
250. Nudo. Disegno.
251. Nudo. Disegno.
252. Nudo. Disegno.
253. Nudo. Disegno.
254. Nudo. Disegno.
255. Calipso. Disegno.
256. Il the. Disegno.
257. Nudo. Disegno.
258. L' atleta giovane. Disegno.
259. Gli amanti. Disegno.
260. Nudo. Disegno.
261. Edipo. Disegno.
262. Nudo. Disegno.
263. Nudo. Disegno.
264. Adolescenti. Disegno.

265. Uomo e donna. Disegno.

266. Notte lunare. Disegno.

267. Gli amanti. Disegno.

268. La danza. Disegno.

BENVENUTO M. DISERTORI.

269. S. Domenico a Perugia. Acquaforte.

270. Borgo S. Angelo a Perugia. Acquaforte.

271. La grande campana: Perugia. Acquaforte.

272. Campanile di San Francesco a Gubbio.
Acquaforte.

273. Il diadema di Fiorenza. Acquaforte.

274. La Ninfetta. Acquaforte.

275. Arco della Mandola a Perugia. Acquaforte.

276. Capriccio. Acquaforte.

GUIDO MARUSSIG.

277. Arrivo di una galea vittoriosa. Acquerello.

278. Battaglia navale. Acquerello.

279. Partenza della flotta Veneziana. Acquerello.

GUIDO CACCIAPUOTI.

280. Cerbiatti. Terracotta.

281. Gazzelle. Terracotta.

282. Elefanti. Terracotta.

283. Tigri. Terracotta.

284. Capre. Terracotta.

285. Tigri. Terracotta.

286. Capre. Terracotta.

287. Cavalli. Terracotta.

ALESSANDRO CANCIANI.

288. La strada del villaggio. Monocromo.

289. Architettura alpina. Monocromo.

290. Architettura alpina. Monocromo.

291. La spiaggia. Monocromo.

292. S. Agnese: Venezia. Monocromo.

CARLO CHERUBINI.

293. Mistero. Pirografia.

294. Macbet. Festa da ballo in campagna. Pirografia.

295. Sansone e Dalila. Giuditta. Pirografia.

AUGUSTO CALABI.

296. La Cattedrale quando le porte sono chiuse.
Acquaforte e acquatinta.

297. La Cattedrale nella notte sulla città. Acqua-
forte e acquatinta.

298. Villa sull'acqua di notte. Acquaforte e
acquatinta.

299. Le virtù. Acquaforte e acquatinta.

RAFFAELLO BOSCHINI.

300. *Alla pescheria. Xilografia.*

GIOVANNI PASINETTI.

301. *La notte. Acquatinta.*

Sala XVI.

VITTORIO ZECCHIN.

302. *Le vergini del fuoco: trittico decorativo.*

Pittura a tempera.

303. *Murine: quadro decorativo, Pittura a tempera.*

304. *Perla orientale. Pittura a tempera.*

305. *Primavera. Pittura a tempera.*

*Il Giardino delle fate è il titolo della decorazione
compiuta per questa sala da Vittorio Zecchin.*

GIUSEPPE BAROVIER.

306. *Vaso a zone colorate.*

307. *Vaso a zone colorate.*

308. *Vaso azzurro con piuma.*

309. *Piatto azzurro e d'oro.*

310. *Anfora violetta con perle.*

311. *Vaso violetto con piume verdi.*

312. *Vaso bianco con piume rosse.*

313. *Piatto violetto e d'oro.*

314. *Vaso con murine azzurre e rosee.*

315. *Piatto azzurro con murine bianche e d'oro.*

316. *Vaso con margherite.*

317. *Murina del pavone.*

ILLUSTRAZIONI.





G. Barovier - Due vasi.



G. Cacciapuoli - Elefanti.



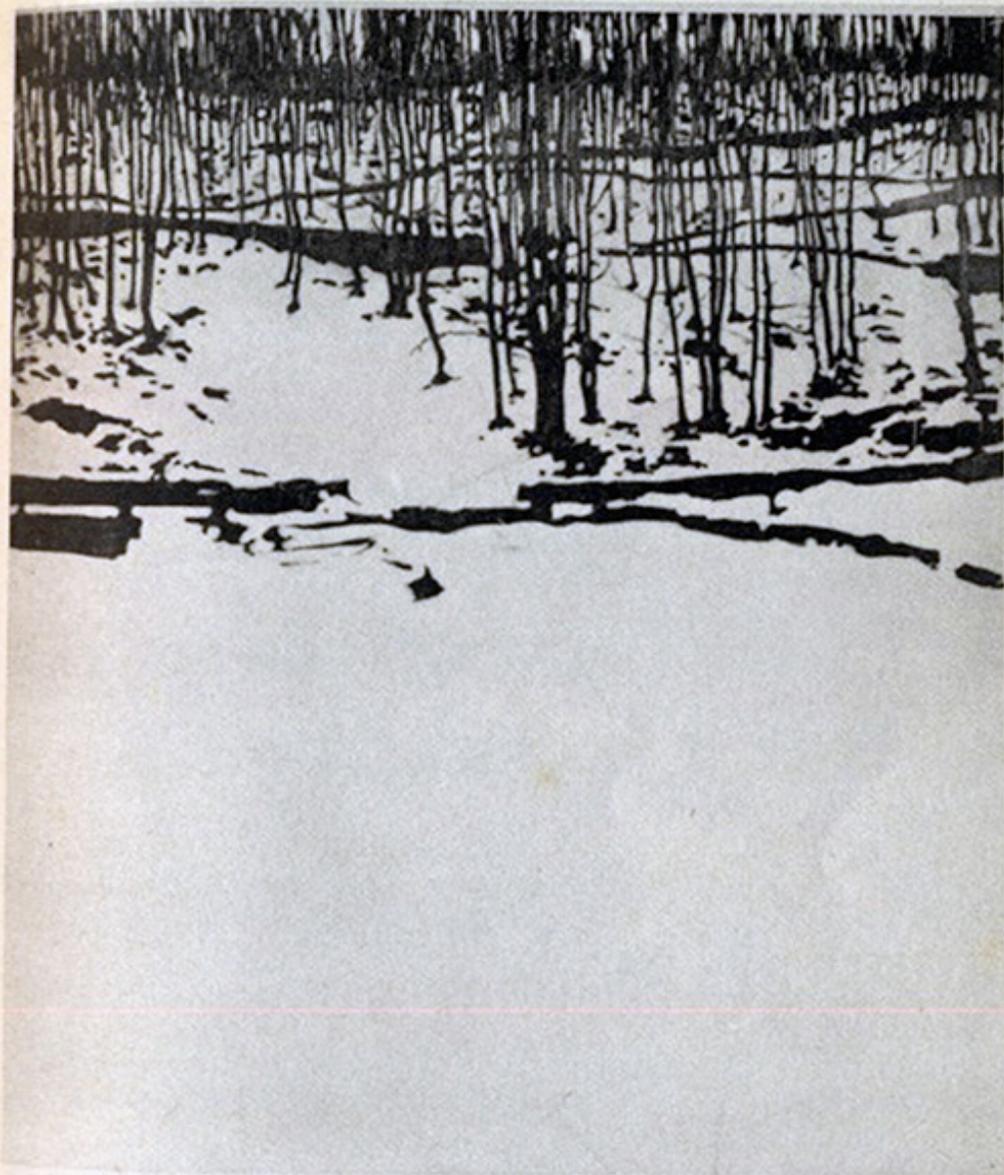
A. Callegari - Ritratto del signor Casinato.



G. Cambon - Sorriso del mondo.



F. Casorati - Le vecchie.



F. Casorati - Nevicata.



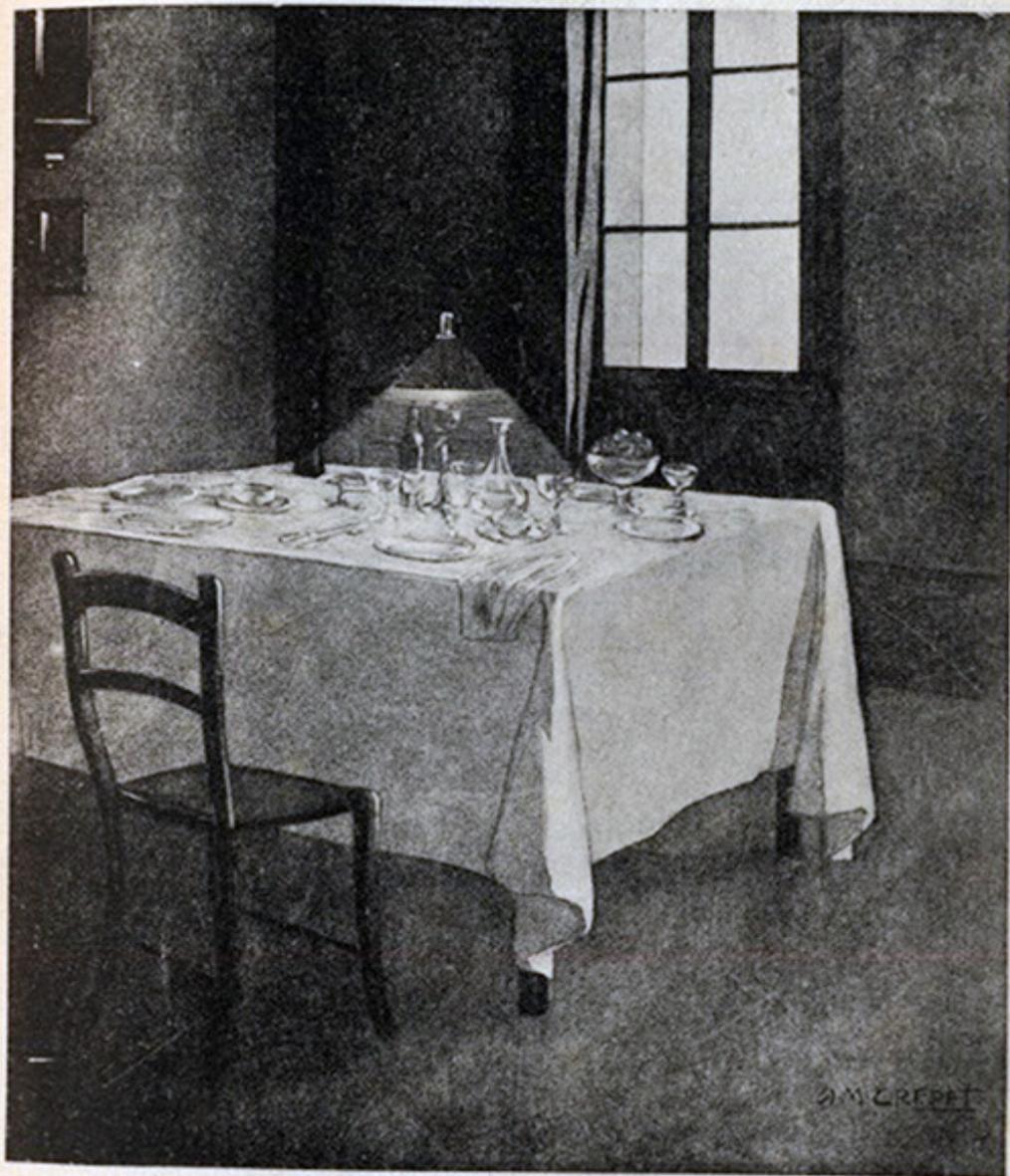
F. Casorati - Bambine.



M. Cavaglieri. Interno.



C. Cherubini - L'arancio.



A. M. Crepet - Finita la cena.

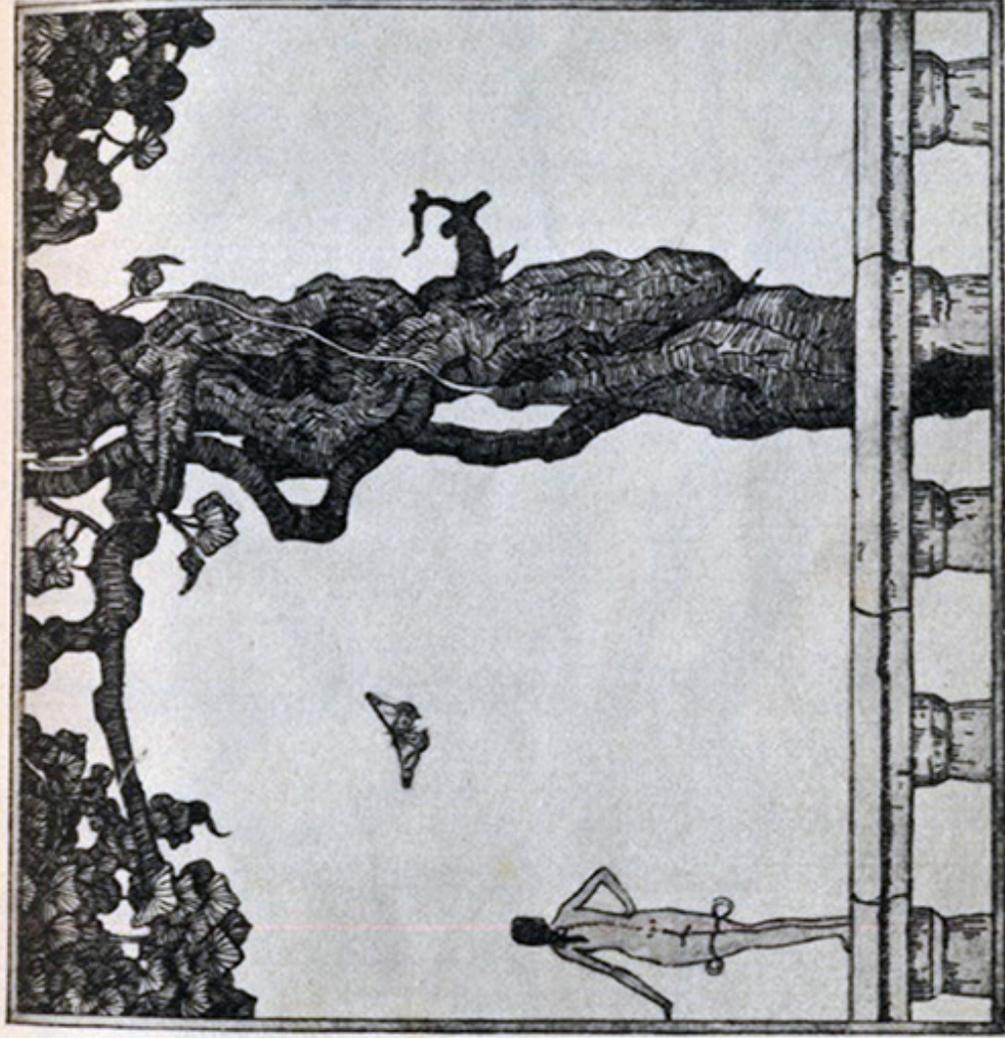


Della Val Martin - Fanciulla piena d'amore.

DELLA VAL MARTIN
DASY



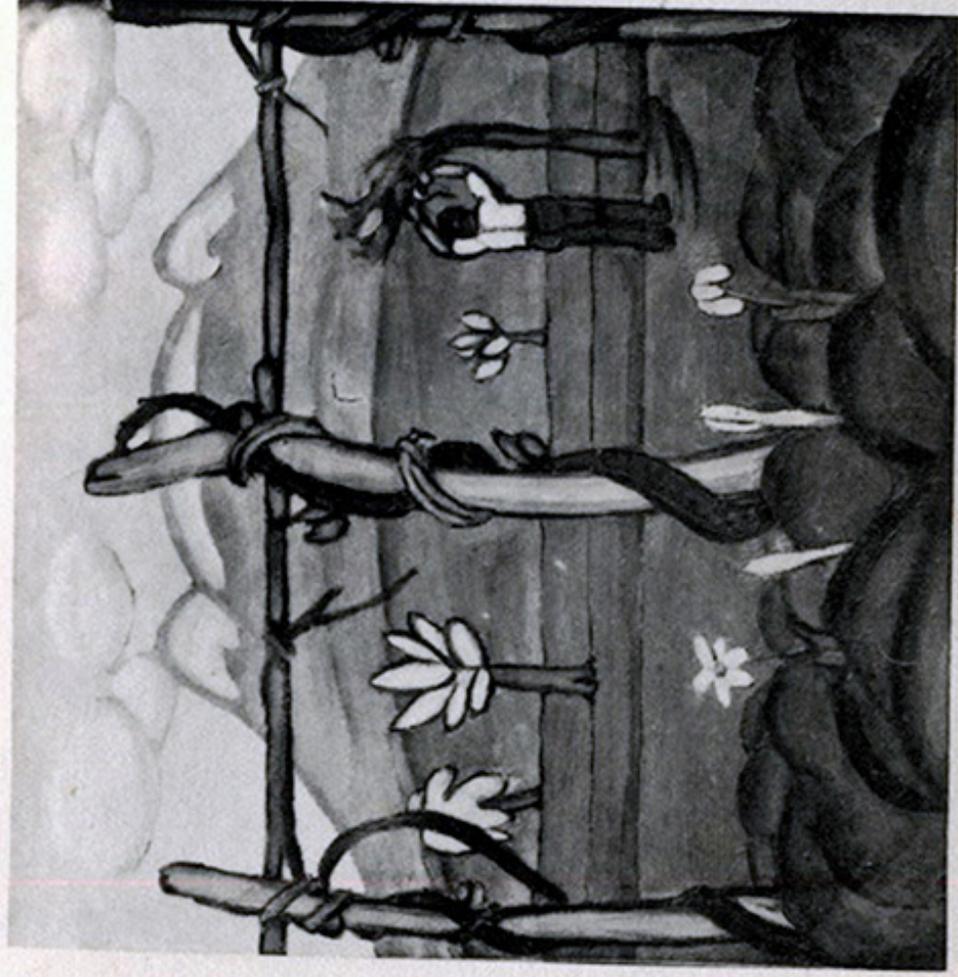
Della Val Martin - Accordi.



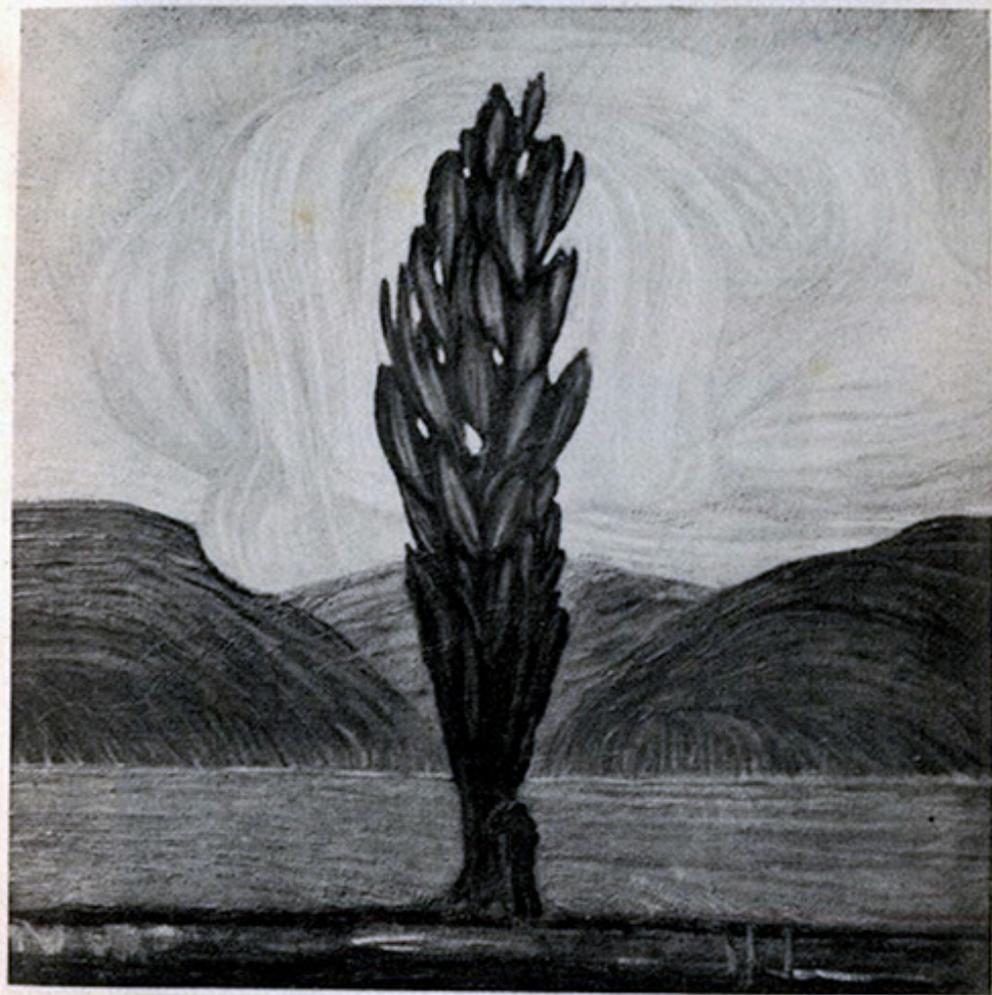
B. Disertori. - La Ninfetta.



M. Disertori - Meriggio.



T. Garbari - Primavera trentina.



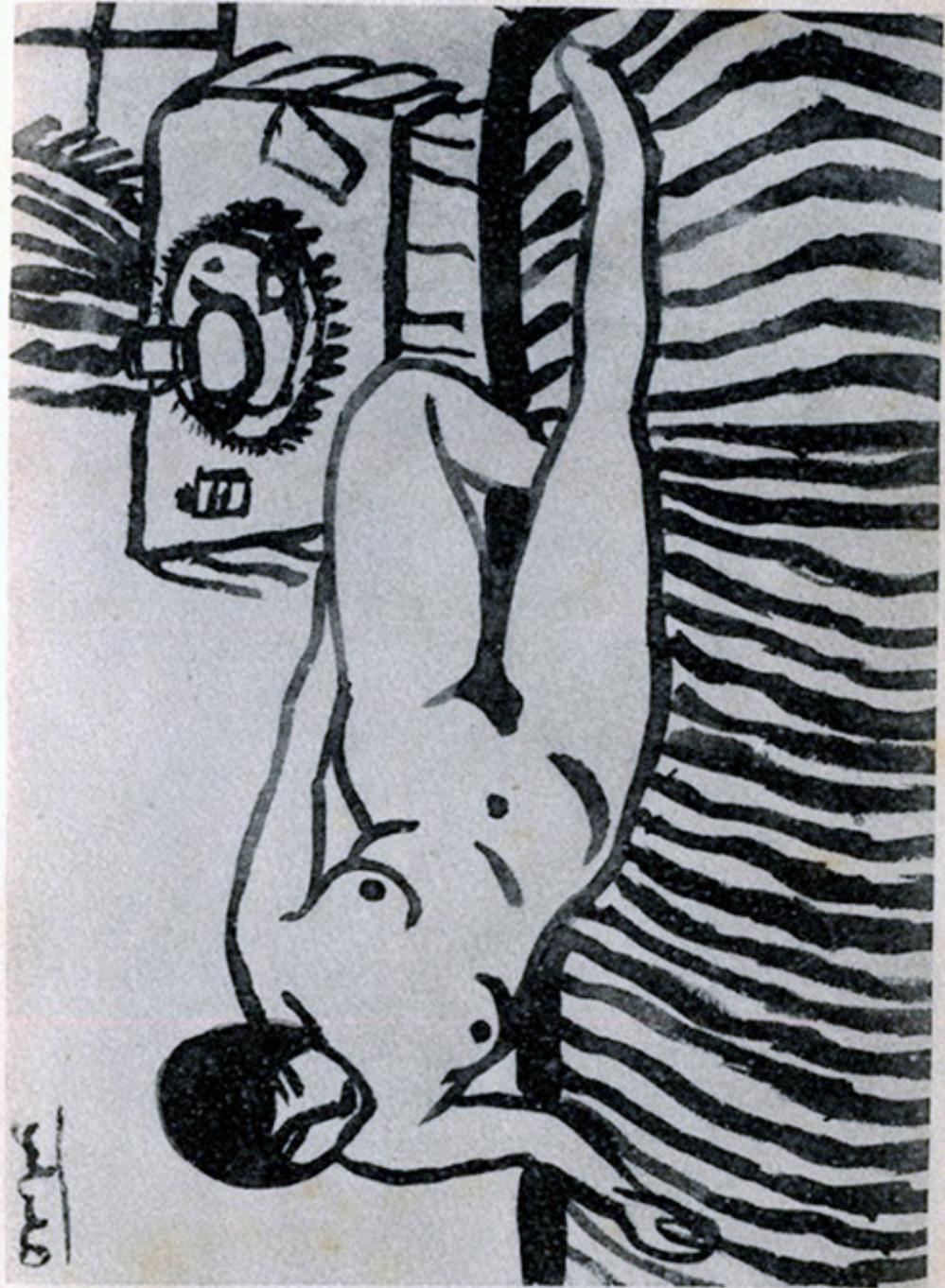
T. Garbari - Invocazione.



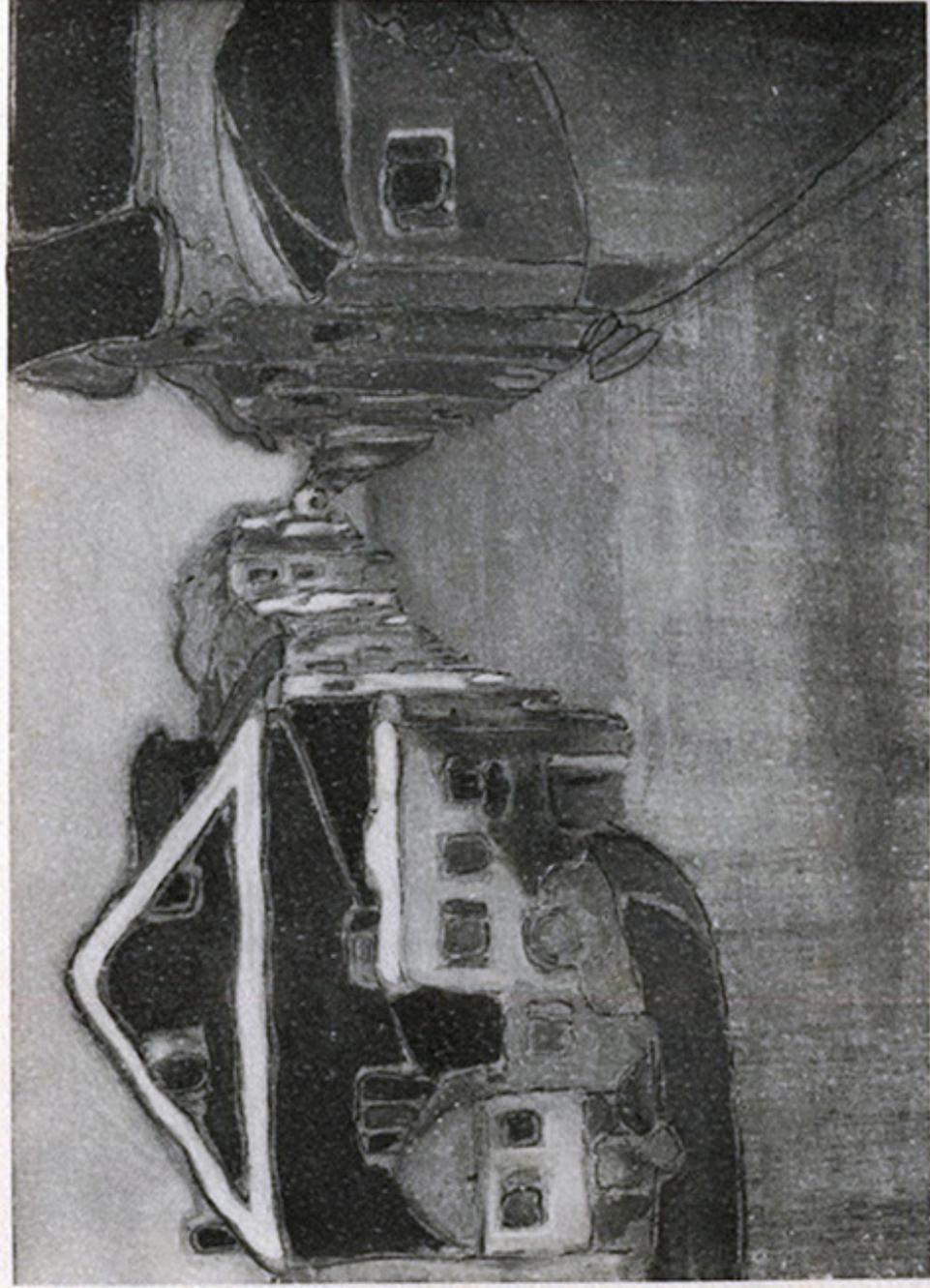
A. Malossi - S. Ambrogio di Fiera.



N. Martinuzzi - Bagliori.



U. Oppi. - Il the.



A. Povan. - Case a S. Nicolò.



A. Pomi - L' amico.



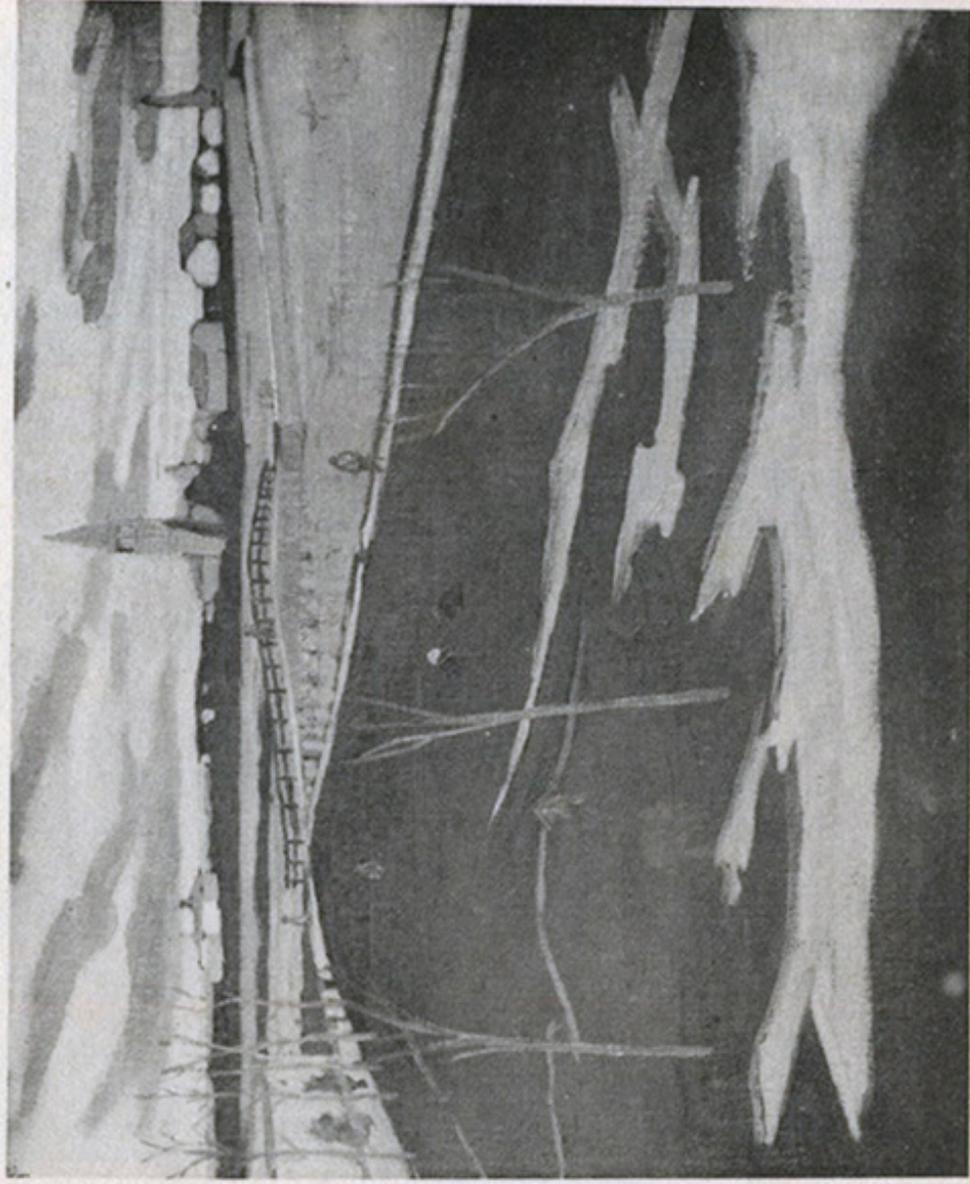
G. Rossi. - *La donnina allegra.*



G. Rossi - Uomo col canarino.



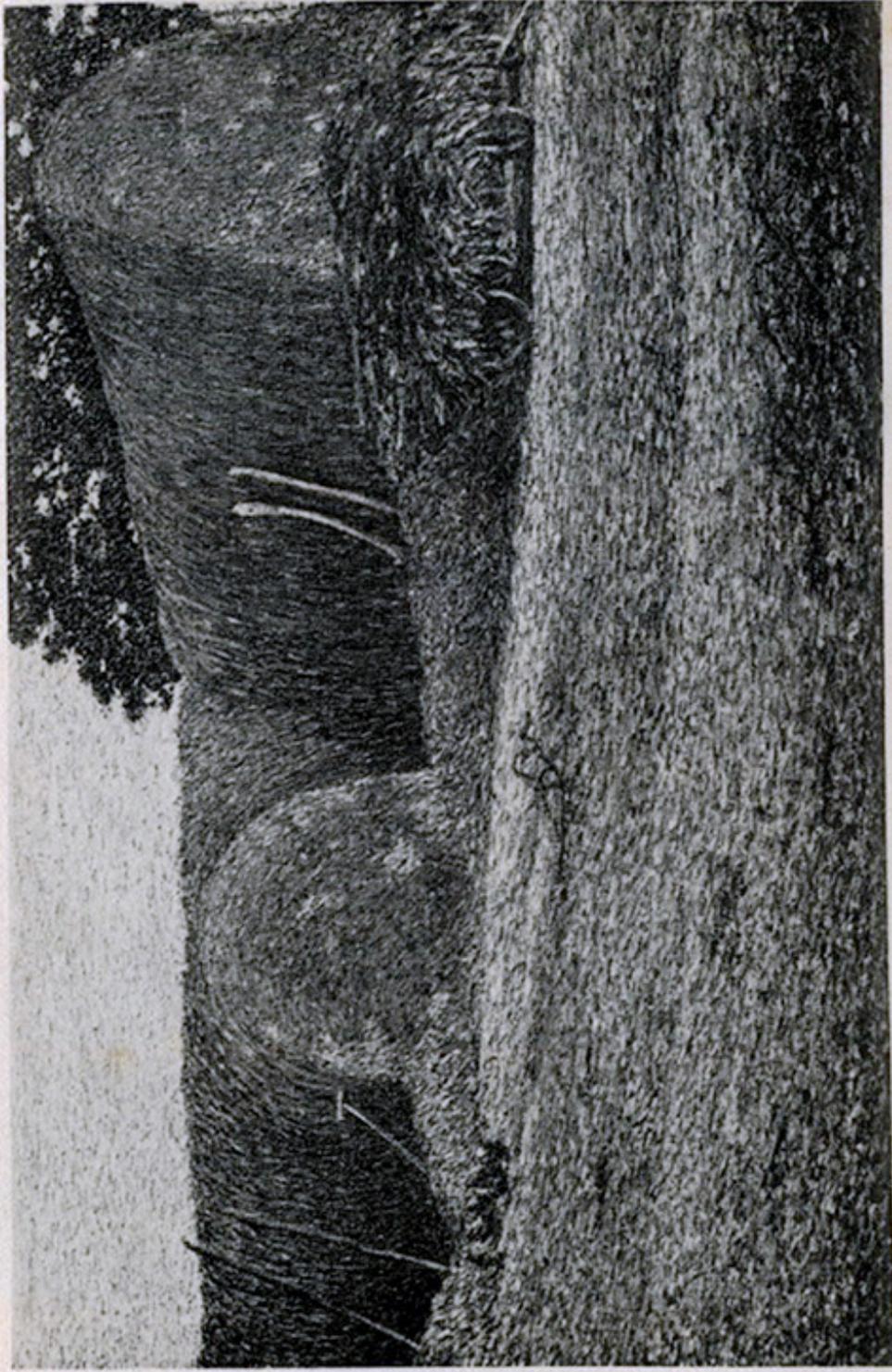
G. Rossi - *Maternità*.



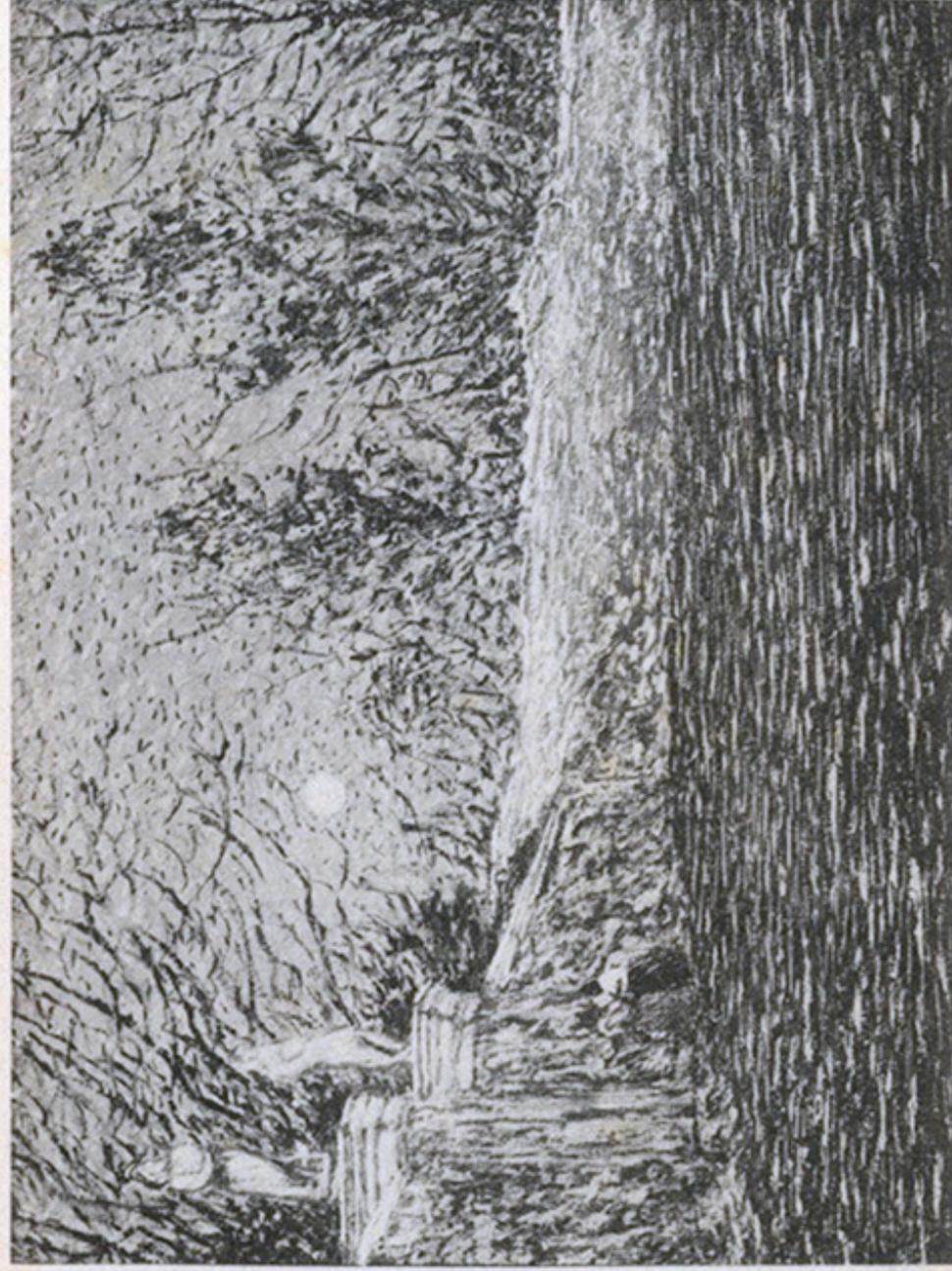
L. A. Scopinich - Passeggiata a Mazzorbo.



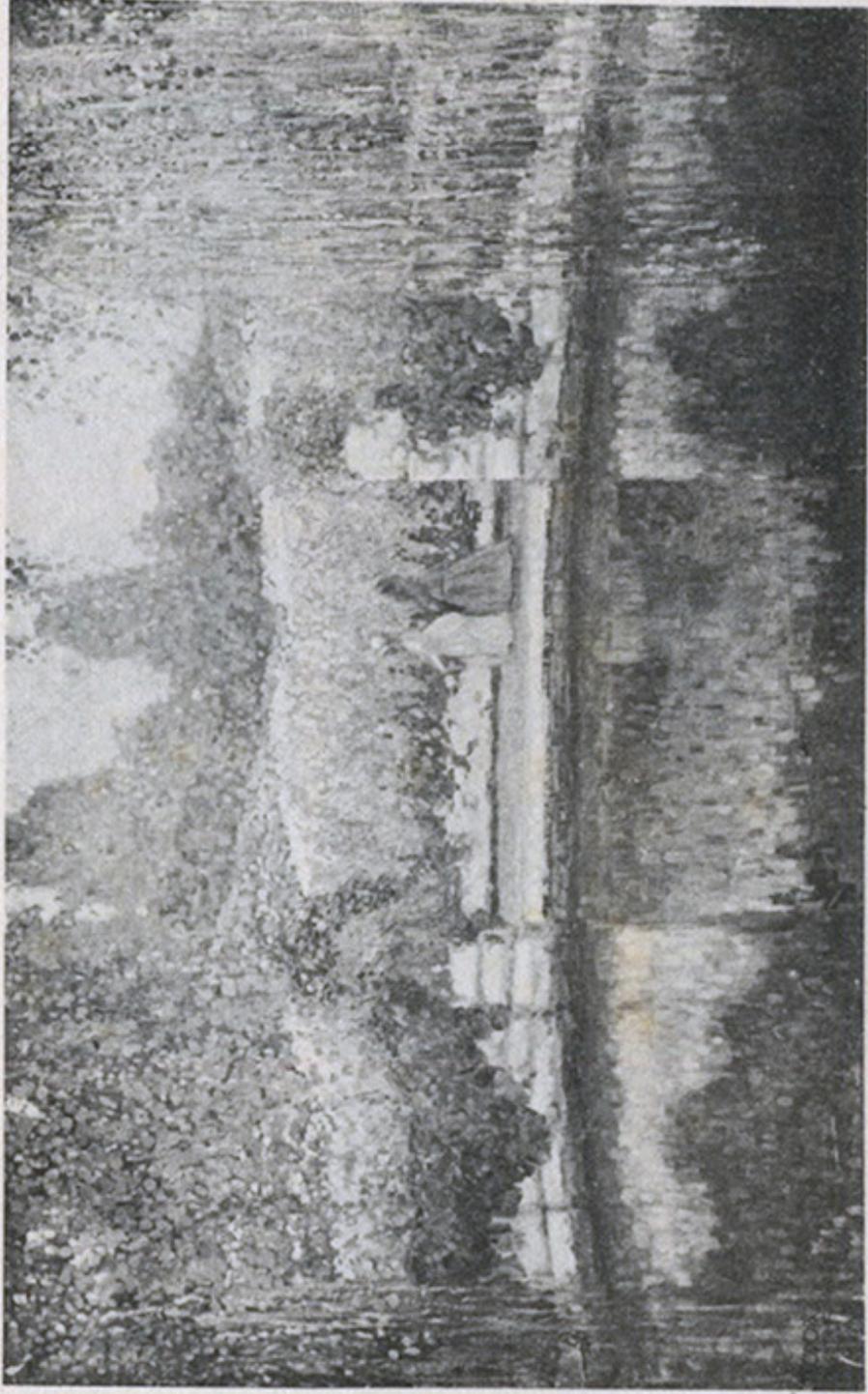
L. A. Scopinich - Ritratto di ragazza.



A. Voltolin - Le messi.



A. Voltolin - Tra sole e luna.



U. Wolf-Ferrari - Pomeriggio bianco.



V. Zecchin - Le vergini del fuoco.

Gli artisti di Ca' Pesaro

L'Esposizione d'arte del 1913

a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari

il contrario

Un giornale a fianco

degli artisti di Ca' Pesaro a Venezia nel 1913

Nico Stringa

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Viviana Pongan

Sul foglio unico *il contrario* (un titolo originato da un'idea grafica, una stampa all'incontrario, cioè bianco su nero, ma che sottintendeva - e neanche tanto 'sotto' - la contrarietà all'*establishment*) si favoleggiava da decenni. Nessuno aveva potuto vederlo e sfogliarlo, ma correva voce che un esemplare del fantomatico giornale fosse presente tra le carte di Pompeo Gherardo Molmenti depositate al Museo Biblioteca Correr di Venezia; né forse era inventata del tutto la notizia, visto che proprio Molmenti, allora (nel 1913) non più giovane, si era prestato a fingere l'acquisto del *Ritratto di Omero Soppelsa* di Arturo Martini, per girare poi la scultura al legittimo destinatario e ritrattato, il Soppelsa appunto, occulto - e neanche tanto - committente dell'imprevedibile scultura uscita dalle mani di un Martini provvisoriamente - e di conseguenza non convintamente, ma solo 'morfologicamente', nelle parole di Crispolti - ma pur sempre sorprendente 'futurista'.

A dire il vero anche Giuseppe Mazzotti lo aveva visto se lo aveva inserito nella nutrita bibliografia che egli aveva approntato per il catalogo della mostra da lui organizzata a Treviso nel 1967, a trent'anni dalla morte dello scultore.

Invece *il contrario* esiste per davvero; ne ha trovato un rarissimo, e per ora unico esemplare superstite, Viviana Pongan, laureatasi inizialmente in Conservazione e gestione dei beni e delle attività culturali nell'a.a. 2012/13 a Ca' Foscari con una tesi triennale sulla *II Mostra d'arte trevigiana* del 1908, dopo aver rinvenuto in una biblioteca degli Stati Uniti il catalogo della mostra fino ad allora sfuggito alle ricerche e alle biblioteche di Treviso e d'Italia e d'Europa (in seguito rinvenuto anche tra i libri del Fondo Luigi Coletti donati dagli eredi alla Fondazione Benetton Studi e Ricerche di Treviso). Viviana Pongan ha discusso in seguito la tesi di laurea magistrale "*il contrario*". *La mostra di Ca' Pesaro del 1913 e il contesto italiano*

Storie dell'arte contemporanea 1

DOI 10.14277/6969-197-3/SAC-1-13

ISBN [ebook] 978-88-6969-197-3 | ISBN [print] 978-88-6969-198-0

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

nell'a.a. 2014/15, dedicata all'introvabile foglio del *contrario* proprio sulla straordinaria scoperta d'archivio da lei effettuata, *pour cause*, tra le carte di Giuseppe Mazzotti, all'Archivio di Stato di Treviso.

Perché proprio di questo si tratta, di una scoperta che riveste uno speciale significato per chi studia e dimostra di apprezzare le ricerche che riguardano quel particolarissimo momento storico costituito dall'incrociarsi di destini diversi nelle salette del piano ammezzato di Palazzo Pesaro, dove nel luglio del 1908 prese il via l'esperienza espositiva dell'Opera Bevilacqua La Masa (mostre di giovani artisti dirette dall'altrettanto giovane Nino Barbantini, ferrarese sbarcato a Venezia dopo aver vinto, l'anno precedente, un concorso pubblico appositamente bandito dal Comune di Venezia che aveva finalmente accettato la donazione del palazzo effettuata dieci anni prima dalla duchessa di origini veronesi Felicita Bevilacqua).

Tutto ciò che riguarda quelle mostre e quegli artisti è della massima importanza: opere, recensioni, fotografie, documenti d'archivio, epistolari. Non ci vuol molto allora per comprendere come il ritrovamento de *il contrario* costituisca un vero e proprio avvenimento, trattandosi di una 'fonte' preziosa per capire ancor meglio la situazione del 1913 quando si tenne l'ultima mostra del primo, storico ciclo di esposizioni iniziato nel 1908. Una mostra - è noto - che venne chiusa tra polemiche pretestuose mentre si avvicinava la tempesta della prima guerra mondiale; per cui solo nel 1919 sarebbe stato poi possibile riprendere, sempre con la direzione di Barbantini, l'attività sospesa sei anni prima.

il contrario è composto di quattro facciate nel formato in ottavo, stampato presso la Tipografia Economica di Venezia; vi sono riprodotte sette opere, di cui quattro inedite, tra le molte esposte alla mostra del 1913. Il testo è stato scritto da un anonimo estensore che si posiziona apertamente a fianco dei combattivi artisti che stanno rinnovando l'ambiente veneziano; si tratta dunque di un critico 'militante', che 'combatte', appunto, a fianco dei battaglieri artisti di Ca' Pesaro.

Forse non sapremo mai il nome dello 'scrittore d'arte' che si è preso la briga di far stampare (a sue spese? o sono state sufficienti le inserzioni pubblicitarie? o tramite sottoscrizione tra artisti?) il prezioso documento; ma da una serie di elementi, diretti e indiretti, sembra si possa dire che potrebbe trattarsi di un intellettuale della Treviso o della Venezia di allora, che non sembra uno specialista, un critico d'arte, ma piuttosto uno scrittore - o una scrittrice - simpateticamente legato ad artisti che conosce direttamente. Il linguaggio e il tono dello scritto infatti non sono quelli di uno specialista, di un Gino Damerini (*Gazzetta di Venezia*) o di un Marco Londonio (*L'Adriatico*) o dei tanti altri giornalisti che si dilettevano sulle pagine dei giornali, tra pseudonimi (come Spes) o addirittura in anonimato; e se dovessimo azzardare un nome faremmo quello della scrittrice trevigiana Nevra Garatti, l'autrice di *Profughe*, l'amica di Martini che aveva dello

scultore trevigiano nella sua collezione la *Maternità* del 1911, ora al Museo Bailo di Treviso. Non sarà un caso se si legge, a proposito di Martini, un preciso riferimento al mirabile ciclo di pirografie che egli aveva esposto alla mostra capesarina del 1911 dedicate al *Ca ira* di Carducci.

Da Treviso del resto provengono molti artisti che espongono alle mostre capesarine (da Arturo Martini a Guido Cacciapuoti, da Arturo Malossi ad Angelo Pavan; e anche Gino Rossi a quella data si sta spostando a Treviso e nell'asolano dove dipinge i suoi più famosi paesaggi). Un indizio interessante in questa direzione è il fatto che, tra le fotografie che accompagnano il testo, gli artisti trevigiani hanno un certo peso (alcune di queste riproduzioni sono molto preziose perché abbiamo illustrata una incisione inedita di Martini, *Composizione*, un dipinto inedito, *Ritratto*, di Luigi Scopinich e altrettanto si può dire del dipinto del trevigiano Angelo Pavan).

In ogni modo, come e più di altre recensioni anche autorevoli (come quelle di Gino Damerini apparse nella *Gazzetta di Venezia*) questa, finora non rintracciata, si presenta come una voce 'amica' degli artisti, direttamente implicata nelle vicende che a Venezia nel 1913 assumono una rilevanza anche nazionale.

Il modo diretto ed esplicito con cui l'autore dichiara le sue simpatie per alcuni artisti tra quanti erano presenti alla memorabile esposizione ci porta all'interno del gruppo eterogeneo ma a suo modo concorde che si era organizzato - senza sentire la necessità di pronunciamenti o di dichiarazioni di poetica - attorno a un palazzo diventato il simbolo dell'arte giovanile e di fronda. «Una nuova orientazione dello spirito», è questo aspetto che l'estensore vuole evidenziare come criterio discriminante tra gli artisti che espongono in tante mostre dai caratteri uniformi e superati e invece i più sensibili interpreti del presente; quelli che Barbantini «ha messo in evidenza più della Biennale» e che garantiscono una serietà maggiore e maggiore coerenza. Nel testo dedicato esclusivamente alla Mostra del 1913 a Ca' Pesaro l'estensore ha individuato correttamente la poetica dei due artisti più importanti, Arturo Martini e Gino Rossi. Per quanto attiene al primo, viene proposta una lettura della *Fanciulla piena d'amore* (nell'esemplare in gesso esposto e riprodotto in catalogo, poi al Museo Bailo di Treviso) e dell'*Uomo spesso incontrato* (disperso) quale nessuno, né allora né in seguito, aveva espresso. Inoltre per ben due volte viene scartata l'interpretazione più banale e già allora corrente di un Martini 'eclettico' («manierista», leggiamo nel numero unico); invece, talmente forte è l'adesione al tema da parte dell'artista che ogni 'maniera' si esaurisce nella singola opera che ne consegue, così che, secondo la corretta interpretazione di chi ha scritto il testo, Martini ha bisogno di scovarne un'altra, di 'maniera', per esprimere l'emozione successiva. È la poetica della «creaturalità» (anche se questa parola non viene usata) che per Martini sarà sempre centrale, con punte di eccezionalità già da allora e negli anni Trenta, nelle opere uniche in terracotta.

Anche le osservazioni su Gino Rossi sono molto pertinenti; vi è individuato infatti lo stigma quasi mistico della poetica rossiana: «Rossi meriterebbe uno studio molto accurato per mettere in evidenza tutte le sue qualità di artista. Concentrato su se stesso pare domandi alla natura qualche cosa da sostituire alla religione, attraverso all'arte. Le sue opere sono improntate ad una severità di concezione monumentale, e trionfa evidentemente il suo desiderio di chiarezza, esclusi tutti gli elementi che possono essere di distrazione dalla sua idea del quadro».

Sono sufficienti queste citazioni per chiarire l'importanza della testimonianza che ha preso forma nel *contrario*; un insieme di testo e immagini che sono proprio l'opposto di ciò che ci si aspetterebbe dal titolo della pubblicazione. Perché una così aperta presa di posizione a favore del movimento di Ca' Pesaro, e così consapevole della specificità artistica di alcuni suoi protagonisti, non si era ancora manifestata neppure tra coloro che pure avevano mostrato di sostenere i giovani artisti 'della Bevilacqua'.

il contrario

LA PERMANENTE A PALAZZO PESARO

Numero Unico

18 MAGGIO - 30 SETTEMBRE 1913

Costa DUE soldi

Il pubblico intelligente, e avido di sensazioni nuove si fermerà senza dubbio intorno ad alcuni artisti, i quali in questa mostra di Ca' Pesaro, per il numero delle opere e per il loro significato vengono a dimostrare che esiste in Italia una nuova corrente d'arte, e sopra tutto una nuova orientazione dello spirito in alcuni giovani artisti.

Io parlerei di questi, escludendo gli altri, non per dire con questo che la loro opera non si degna di studio, ma perché mi sembra esaurita la discussione per quelle certe forme che si possono vedere in qualunque esposizione d'Italia, con pochissime varianti, ormai accettate dagli artisti e dai studiosi d'arte.

Il segretario dott. Barbanini, il quale può vantare di aver messo in evidenza più artisti nuovi d'Italia, che la biennale di Venezia, credette bene di raccogliere in una sala lo scultore Martini e i pittori Rossi e Scopinich. Quantunque sieno essi tre artisti completamente differenti, si sente entrando nella sala che essi determinano un ambiente. Osservando più attentamente vedremo le differenze essenziali fra di loro.

Martini espone delle sculture e delle incisioni ottenute con un processo inventato da lui. Il pubblico ricorderà la sua serie di progiate su temi Carducciani, espone alcuni anni fa nella stessa esposizione. Oggi si mostra ancora rinnovato: non ha più bisogno di ricorrere a sensazioni d'arte già subite da altri e di tradurle; gli è più che sufficiente, anzi vorrei dire esuberante, la propria sensazione del mondo. Le forme sono accentrate in tal modo, che in ogni segno si può seguire la sua fervida fantasia e godere del suo gusto capriccioso. Non ho detto a caso capriccio. La opera grafica occupa nella sua attività di artista, quel posto che Goya nella propria denominò « Caprichos ». Ora ogni buon gustato d'arte sa che messe di intime sensazioni si riporta in queste che amasi chiamare l'intimità dell'artista. Non posso per ragioni di spazio occuparmi più estesamente delle incisioni, ma chi ha buoni occhi osservi, e non sarà deluso. Sarà sorpreso che le foglie dei cavolfiori recati sieno così belle, quando sono osservate da uomo intelligente. E quello strano chitarrista nel quale c'è amore per la canzone e per chi l'ha suonata.

Delle sculture quelle che mi sembrano più significative sono la « Donna nuda anala » e l'« Uomo spesso incarnato »; come possono in certo modo mostrarci che

in Martini non esiste manierismo. Per dare la sensazione di questo essere che nella fantasia dell'amante, ha guancie lisce, occhi grandi, bocca piccola e provocante i baci, Martini ha modellato le guancie in modo che la luce ci corra sopra tranquilla senza fare mai un'ombra, gli occhi sono segnati con una graffitura in una massa leggermente modellata così che l'espressione ne nasce dolce, come soltanto si sogna, e la bocca è qualche cosa di così piccolo e grazioso che il bacio suo deve essere pieno di sorprese. Tutti questi elementi determinano intorno alla opera una atmosfera di mistero che non è definibile a parole, e sta appunto in ciò il valore di quest'opera d'arte stranissima, dove l'espressione d'amore è stata l'unica guida nella mente dell'artista.

Ho scelto l'« Uomo spesso incarnato » per contrapporre la nervosità della modellatura di questo, colla tranquillità dell'altra; e dire con ciò, come mi ero prefisso che Martini non ha maniera, ne inventa una ad ogni occasione di emozioni, pur di arrivare a esprimere questo turbamento che prova dinanzi agli esseri che corrono e sfuggono e si susseguono nella città tumultuosa. Egli vorrebbe tutti conoscerli, tutti amarli, ma essi sfuggono e lasciano un vuoto dietro a sé. Martini lo riempie colla sua plastica.

Rossi meriterebbe uno studio molto accurato per mettere in evidenza tutte le sue qualità di artista. Concentrato su se stesso pure domandi alla natura qualche cosa da sostituire alla religione, attraverso all'arte. Le sue opere sono impostate ad una severità di concezione monumentale, e lirica evidentemente il suo desiderio di chiarezza, esclusi tutti gli elementi che possono essere di distrazione dalla sua visione dal quadro. Sicché da parte le ornamentazioni piacevoli, la fattura carezzevole, gli effetti di luce! Fa per esempio « L'idiota col cassetto in mano » e lui non ha bisogno che di quattro tonalità armonizzate fra loro, di cui una serve per le carni, un blu intenso per il fondo, un giallo oscuro per il vestito, un giallo canarino per Fucello. La massima semplicità. Eppure quanta profondità, quanta vita in questi due esseri i quali non si rendono conto l'uno dell'altro. Potrei continuare a descrivere i suoi quadri senza aggiungere nulla alla sua opera e senza far sentire la più piccola traccia della bellezza infusa nel gruppo delle sue tele raccolte in una parete. La varietà della composizione anche nei soggetti più sfat-

tati dagli artisti di tutti i tempi. Lo spirito che ha saputo infondere nelle cose più umili come nel ritratto del pescatore, il quale, vecchio, ha certamente paura della morte con quegli occhi grigi che sono quasi di oltretomba. E la madre col bambino mi pare una delle poche maternità moderne nelle quali si sente che i due esseri sono uno solo. E la donna allegra, la quale nel suo sguardo fisso dà la sensazione del ribrezzo per la vuotezza della vita ormai quasi completamente trascorsa.

L'originalità, la novità del Rossi non sta nelle cose che ha dette, ma nel modo col quale le vide, e nella profondità che ha raggiunto. E questo nessuna penna arriverà ad esprimere, perché la sua opera è essenzialmente forma e colore. Il colore dei più armoniosi, la forma delle più incisive.

Scopinich è portato istintivamente ad amare quegli aspetti della natura che sono esprimibili per grandi masse di corpi, e per contrasti violenti di colore per cui è arrivato ad uno stile che racchiude le forme con un contorno cromatico, il quale isola in certo modo una tonalità dall'altra e la rinforza. Il metodo per il colore e di basarsi piuttosto su dissonanze che su armonie. Lo spirito d'arte che ha cercato di infondere nelle sue tele sfugge alla descrizione, perché Scopinich è esclusivamente pittore e basato completamente su contrasti di colore e chiaro-scuro. Espone assieme a Rossi e Martini perché sentivano di avere dette l'ultima; che però ancora adesso sfuggono al mio senso critico.

Un'altro interessantissimo è Garbani, pittore e scrittore, che si fece notare già da anni e fece parlare molto di sé per i suoi scritti. Si sente nella sua opera questa doppia natura. E a prima vista, forse appunto per ciò la sua opera indispone, sconcerta. Bisogna guardarla con amore e bellezza ne esce.

Usando degli elementi semplicissimi e quasi sempre costanti riesce a dire delle cose in pittura ancora non dette. Un motivo costante di emozione è per lui un albero solo in un alipiano circondato da monti. Pare che tutta la sua vita interiore si aggriri intorno a questo albero che sente le confidenze più segrete dell'artista. Io vedo nella figura solitaria che si aggrira per i suoi desolati paesaggi l'artista stesso. Mi pare di vedere in essa tanti autoritratti. Spesso paesaggio, nubi, albero sono fatti soltanto per concorre a dare espressione a questa figura piena di desolazione. C. E.

IL CONTRARIO

un vago senso di paura infuso in tutte le tele. C'è quello sponzato che prova l'uomo davanti alle grandi estese di terra, o davanti al mare completamente calmo, la sensazione della immensità delle forze della natura, della piccolezza dei mezzi di difesa dell'uomo. E l'uomo nei gesti quotidiani mi pare sempre raccolto in una preghiera, verso l'Onnipotente, che può schiacciarlo ad ogni istante.

Ho desiderio di dire di Oppi, ma la sua opera di pittura non è ancora giunta a Palazzo Pesaro, e attraverso i disegni vedo che anche lui s'è rinnovato. Mi limiterò di osservare questi, quantunque dagli accenti che ci sono in essi, mi pare siano « disegni di ricerca » per raggiungere

un'espressione maggiore in opere più importanti. Alcuni sono bellissimi, fanno opera a sé. Cito gli amanti che danzano, gli amanti rapiti in estasi, nei quali Oppi ha raggiunto una sensazione di ritmo della forma assai notevole. Alcune « donne nude » sono veramente nude, non come spesso « modelle senza abiti ».

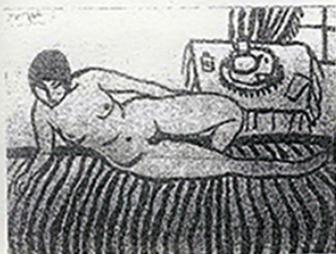
Malosti e Pavan sono due debuttanti pieni di ingegno. S'assomigliano molto per ora, ma sono certo che quanto più svilupperanno il loro senso di osservazione tanto maggiore sarà la differenza tra i due. Il punto di contatto di essi mi pare Rossi, dal quale sembrano aver prese le mosse.

Lo scultore Zanchetta mi pare anche una promessa.

Concludendo. La mostra è delle più interessanti, per la varietà degli elementi, per lo spirito di libertà che si sente in questi giovani, i quali sacrificano i facili successi per raggiungere un ideale d'arte superiore, il quale è spesso in opposizione al gusto della folla. Sono degli eroi senza averne l'atteggiamento. Io spero, gli intelligenti li osserveranno con attenzione, e arriveranno a persuadersi che l'arte è una fiamma mai estinta, che essa è compagna essenziale dell'uomo, anzi in certi è la ragione di vivere, come in questi ai quali ho dedicato questo scritto per dire loro tutto il mio amore per essi.

Le fotografie delle illustrazioni ci furono fornite dagli artisti

Oppi Ebaldo



Donna nuda

Luigi Scopinich



Ritratto

Gino Rossi



La Madre

Tullio Garbari



Invocazione

La Politecnica

Officina con i più Grandi Magazzini del Veneto

Apparecchi per Gas - Luce Elettrica - Idraulica - Sanitaria
(Riscaldamento con qualsiasi sistema)

Utilizzazione delle Cucine economiche per riscaldamento
degli appartamenti con termosifoni

Impianti domestici:

di Illuminazione - di Riscaldamento
di Cucine - di Apparecchi Sanitari
di Idraulica - Bagni ecc.
Anche a limitati prezzi rateali.

Propri. Cap. Vittorio Calzavara
VENEZIA

S. Marco Calle Fieberta S. Giuliano
N. 919-943-918-951-951-972-972
Telefono 19-96



H. TIS VED. GESARE
VENEZIA

Riva del Carbon Calle Bembo Palazzo Bembo 4755 e 4792-93

Telefono 1645

Mode e Confezioni
per Signora

Casa insuperata nella confezione dei tailleur
e delle vesli da cerimonia

Premiato e Brevettato Stabilimento Ditta PIETRO TIS

Costruzioni in ferro d'ogni genere -
Fonderia - Bronzi d'arte - Grande
Deposito Tubi di Ghisa per Cessi
è Grondaie.

VENEZIA - S. Caterina 5001 A

FRATELLI MEROLA GUANTI

Merceria S. Zulian 714

— VENEZIA —

Napoli - Firenze - Roma - Milano

Stabilimento musicale E. SANZIN & C. - VENEZIA

Calle dei Fabbri - Telefono 963

Rappresentanza con Deposito per il Veneto
delle

PIANOLA E PIANOLAPIANO

che non sono da confondersi con altri
strumenti simili.

Lo Stabilimento è sempre fornito per la
vendita e noleggio di 100-120 strumenti
delle migliori fabbriche d'Europa e di
America. — Pianoforti Armonium, Or-
chestrioni e Pianoforti elettrici ed a peso.



CASA FONDATA NEL 1888

Comodità nei pagamenti - Facilitazioni
per la provincia - Cambi - Restauri
- Accordature.

Si prega di visitare lo Stabilimento

Negozi Musica - Istrumenti
diversi - Accessori ecc.

Merceria del Capitello - Telefono 1118

Il più ricco assortimento musicale di
tutte le edizioni sempre in deposito

Le condizioni vengono espresse

dal GIORDANO STEFANO DELLA RICCHIESTA

Mandolini - Chitarre - Violini ecc. - 500 Edizioni proprie

Cataloghi dietro domanda gratis

VENEZIA - Tipografia ECONOMICA - Barbaria delle Tole - Telefono 16-28

Gli artisti di Ca' Pesaro

L'Esposizione d'arte del 1913

a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari

Note su Pietro Pancrazi e Ubaldo Oppi: Di Ca' Pesaro e d'altro

Vittorio Pajusco

Pietro Pancrazi è stato uno dei personaggi più importanti della letteratura italiana della prima metà del Novecento.¹ Come critico militante, o meglio «critico giornaliero» come lui amava definirsi, molte sono state le testate che hanno ospitato la sua penna: *La Nazione*, *La Voce*, *Il Resto del Carlino*, *Il Nuovo Giornale*, *Il Secolo di Milano*. Impossibile inoltre non ricordare due incarichi rilevanti: il quotidiano lavoro per la terza pagina del *Corriere della Sera* iniziato nel 1926 e poi, complice l'incontro con Ugo Ojetti, la creazione della rivista *Pegaso* seguita come segretario di redazione fino alla chiusura nel 1933.² *Di Ca' Pesaro e d'altro* è stato quindi il suo esordio letterario, il primo volume di un giovanissimo che aveva cominciato a collaborare con dei quotidiani veneziani da soli due anni.

Pietro Pancrazi nasce a Cortona nel 1893; per vari problemi economici la famiglia si trasferisce prima a Roma dal 1908 e poi a Venezia dal 1910 dove il giovane Pietro, poco tempo dopo, conclude il Liceo Marco Foscarini. Prima ancora di diplomarsi si avvicina al «quotidiano radicale» della città lagunare: *L'Adriatico*. Gli articoli da lui scritti raccontano di una attività multiforme: cronaca, recensioni di libri e di spettacolo teatrali, racconti. «Si sente che il giovanissimo scrittore sta tentando molte strade»; in alcuni pezzi emerge pure un certo valore nazionalistico, dovuto ai fatti della contemporanea guerra in Libia.³ Nel 1912 Pancrazi passa alla *Gazzetta di Venezia*, il quotidiano liberale della città che lasciava molto più spazio agli scritti di arte e letteratura. Il cambiamento si vede già dal primo articolo: una recensione all'*Esposizione d'Arte umoristica e di Caricatura* di Treviso del novembre 1912.⁴ In «Come si ride» Pancrazi

1 Per un'approfondita disamina del volume di Pancrazi si rimanda a Del Puppo 1999.

2 Per la biografia e una bibliografia essenziale di Pietro Pancrazi (1893-1952) si rimanda a Guarna 2014.

3 Per il periodo veneziano di Pietro Pancrazi (1911-15) ed un completo elenco degli scritti si rimanda a Galimberti 1954.

4 Sulle esposizioni d'arte umoristica in Italia si veda Cappellazzo 2012-13.

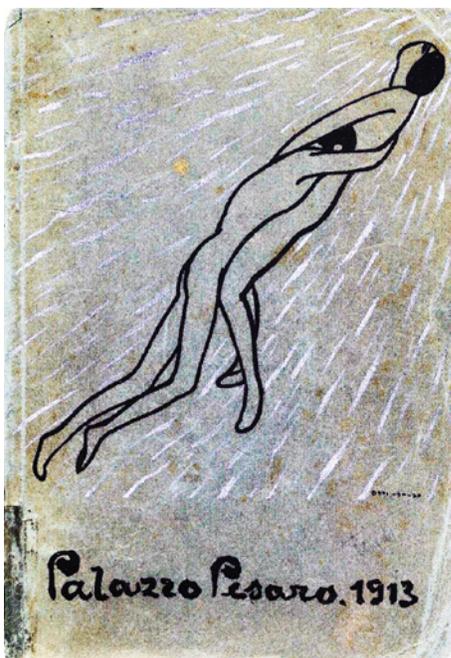


Figura 1. Ubaldo Oppi, Copertina del catalogo della mostra: *Catalogo dell'Esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia l'anno 1913* (immagine *Notte lunare*). 1913. Venezia, Biblioteca della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro

sottolinea in maniera pessimistica come a questa mostra non si sentano tra il pubblico risate «schiette» ma si scorga appena qualche «sorriso tormentato e tormentatore, che non sa più giuocare sui margini della vita, ma che tutta la vita vuole a modo suo esprimere».⁵ Tra i presenti alla rassegna trevigiana il nostro segnala in maniera lungimirante l'opera di Arturo Martini, definendolo «un filosofo dell'umorismo: il più inquieto, il più profondo e certo il più originale degli espositori». E, parlando sempre dello stesso artista, aggiunge:

Arturo Martini con la sua collezione di *teoristi* non fa ridere, fa pensare, e sconcerta anche un poco perché ha colto il ridicolo in ciò che l'uomo ha di più grave, il pensiero. Sono congressisti attorno ad un tavolo, sopra un piano verde che, pur nella sua determinatezza, non finisce e vi dà l'idea di una irreale vastità: così come il pensiero... Le figure sono viste di scorcio e rese a tratti sciolto e sicuri: o sono quasi sentite in un incubo: nell'incubo dell'inutilità del pensare. Sono forse diplomatici a congresso per la pace? E vi sono, in altri otto quadri, altri teoristi nella sterile contemplazione del proprio pensiero. Credo che l'umorismo gra-

5 Pancrazi, Pietro (1912). «Come si ride». *Gazzetta di Venezia*, 4 novembre.

fico non possa scendere di più in profondità d'intenzione. E non saprei nemmeno dire se con tali visioni di vita, sofferta quasi in un incubo, si possa ancora parlare d'umorismo.⁶

Nel giugno 1913 Pietro Pancrazi dà alle stampe il suo primo volume monografico *Di Ca' Pesaro e d'altro*; il titolo fa riferimento alla mostra del palazzo sul Canal Grande, frequentata dallo scrittore, che però non è il soggetto del testo.

Il volumetto è una sintetica indagine delle condizioni della odierna intellettualità: negli artisti, nei letterati, nella follia. Chiaro, incisivo, qua e là paradossale, esso denota uno spirito acuto di osservatore ed una soda cultura estetica.⁷

Con queste parole il libro viene presentato sulle pagine del giornale in cui il ventenne Pancrazi scrive. L'esposizione di Ca' Pesaro rappresentava quindi solo un pretesto per portare avanti riflessioni in ambito poetico, filosofico e sociale con tono moraleggiante, o meglio *educativo* come ripeteva spesso l'autore. Come è noto l'evento organizzato nel mezzanino di Palazzo Pesaro aveva fatto molto parlare di sé per la straordinaria qualità delle opere presenti e per le discussioni di *convenienza* che si erano tenute in sede di Consiglio Comunale. I giornali avevano dato largo spazio alla competizione che si era creata tra Ca' Pesaro e La Biennale, «fu per un momento a soqquadro il piccolo mondo che a Venezia di arte parla o si occupa» (Pancrazi 1913). Pancrazi cerca quindi di sfruttare tutta questa popolarità e di inserire il suo primo libro sulla scia di quella notizia. *Di Ca' Pesaro e d'altro* è un «opuscolo» a cui l'autore rimase sempre affezionato forse perché «chiude un periodo di attività e di ricerca» (Mattesini 1971, 29) con toni di «tristezza e acerbità» (Branca 1984, 108).

Il testo, di 61 pagine numerate, è diviso in quattro capitoli di cui due già apparsi come articoli singoli sulle pagine della *Gazzetta di Venezia*.⁸ Il volume ricorda anche fisicamente il catalogo della mostra di Ca' Pesaro: infatti ha lo stesso formato, lo stesso stampatore (L'Istituto Veneto di Arti Grafiche) e presenta in copertina un disegno dello stesso artista, Ubaldo Oppi.⁹ L'immagine scelta è *La danza* (fig. 2), un disegno ad inchiostro nero su carta giallina indicato in catalogo con il numero 268 ed esposto a Ca'

6 Pancrazi, Pietro (1912). «Come si ride». *Gazzetta di Venezia*, 4 novembre.

7 «Di Ca' Pesaro e d'altro». *Gazzetta di Venezia*, 22 giugno 1913.

8 «Il trilatero dell'ignoranza». *Gazzetta di Venezia*, 3 maggio 1913; «Elogio della strada». *Gazzetta di Venezia*, 25 novembre 1912 (nel volume cambia titolo in: «Elogio della vita intera»).

9 Per la biografia e una bibliografia essenziale di Ubaldo Oppi (1889-1942) si rimanda a Portinari 2009.

Pesaro nella sala XV dedicata al bianco e nero (Esposizione di Palazzo Pesaro 1913, 22-3). Il soggetto della copertina è una coppia, un uomo e una donna nudi, in piedi in atto di danzare. La semplicità del tratto e l'eleganza della composizione citano da una parte la pittura di Matisse dall'altra l'attenzione grafica degli artisti della Secessione viennese.¹⁰ Ubaldo Oppi, residente da tempo a Parigi,¹¹ si presenta alla mostra del 1913 con un notevole numero di opere: 30 tra dipinti e disegni. I disegni saranno molto ammirati dalla critica e dal pubblico; uno scritto anonimo, forse di Gino Damerini, apparso sulla *Gazzetta di Venezia* ancor prima dell'inaugurazione della rassegna così affermava:

La mostra Oppi non conterrà solamente delle pitture ma anche una serie di disegni che susciteranno nel pubblico polemiche vivissime per la libertà dell'ispirazione e per la novità arditissima dello stile. Attraverso questi disegni verranno infatti poste in discussione idee e forme che appassionano profondamente il pubblico dei grandi centri stranieri e che sono tuttora sconosciute da quello del nostro paese.¹²

Sul «giornaletto», numero unico, *il contrario* creato da Garbari e da Martini¹³ si aggiungeva:

attraverso i disegni vedo che anche lui s'è rinnovato. [...] Alcuni sono bellissimi, fanno opera a sé. Cito gli amanti che danzano, gli amanti rapiti in estasi, nei quali Oppi ha raggiunto una sensazione di ritmo della forma assai notevole. Alcune «donne nude» sono veramente nude, non come spesso «modelle senza abiti».¹⁴

Particolarmente apprezzata è stata la copertina del catalogo ufficiale dell'*Esposizione di Palazzo Pesaro* del 1913 (fig. 1). L'immagine, anche in questo caso, di due corpi nudi uniti in un abbraccio e immersi in una sorta di mare formato da tocchi argentei di pennello che brillano sul fondo az-

10 Alcuni di questi disegni sono pubblicati in: Magagnato 1969, tavv. 13-22; Gian Ferrari 1989, 33-44.

11 Da notare il rapporto di Oppi con *'La danza'* che emerge anche dalle sue frequentazioni parigine: nel 1911 ritrae l'amico Gino Severini mentre sta dipingendo il capolavoro futurista *La danza del pan pan al Monico (La danse du pan-pan au Monico)* (Fonti 1988, 22); nel 1913 realizza un disegno (un nudo maschile) ispirato dai Balletti Russi, più tardi dedicato a Filippo De Pisis (Tommasi 1987, 179).

12 Damerini, Gino (?) (1913). «Una mostra di Ubaldo Oppi a Palazzo Pesaro». *Gazzetta di Venezia*, 11 maggio.

13 Su *il contrario* si vedano le parole di Martini trascritte da Giuseppe Marchiori (1974, 67).

14 Si rimanda al testo del *il contrario*, trascritto in appendice a questo volume.

zurro cartonato del libro, è spesso interpretata con i titoli: *Due nudi* o *Gli amanti*.¹⁵ Un breve articolo apparso sul quotidiano *L'Adriatico* del 25 maggio 1913 che riportava il bollettino delle vendite di quel giorno diceva che:

Le vendite a Palazzo Pesaro continuano animatissime. Italo Brass ha acquistato l'acquaforte di Arturo Martini «Ricordi» e il disegno di Ubaldo Oppi «Notte lunare» che è quello riprodotto nella copertina del catalogo.¹⁶

La dichiarazione non lascia dubbi, guardando l'elenco dei disegni di Ubaldo Oppi presenti in catalogo quello della celebre copertina risulta essere con sicurezza il numero 266, *Notte lunare*. Al 268 chiude l'elenco *La danza* tema che dovrebbe corrispondere al disegno del volume di Pancrazi ma che potrebbe ispirare anche qualche dubbio; l'ambiguità dell'immagine che introduce il volume *Di Ca' Pesaro e d'altro* potrebbe suggerire anche altri titoli come: *Gli amanti* (ai numeri 259 e 267) o *Uomo e donna* (al numero 265) tutti presenti nella sala del pittore vicentino Oppi.

Bibliografia

- Branca, Vittore (1984). «Immagini di Pancrazi». Fedi, Roberto (a cura di), *Pietro Pancrazi La letteratura del quotidiano = atti di convegno* (Cortona-Firenze, 24 aprile, 22 maggio, 19 giugno 1982). Cortona: Calosci, 107-14.
- Cappellazzo, Silvia (2012-13). *Esposizioni d'Arte umoristica e di Caricatura tra fine Ottocento e primo Novecento in Italia* [tesi di Laurea Magistrale] [online]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia. URL <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/3915/827217-1174631.pdf?sequence=2> (2017-11-22).
- Del Puppo, Alessandro (1999). «La 'voluta ignoranza' della pittura. Un esordio editoriale intorno a Ca' Pesaro». *Venezia Arti*, 12, 132-6.
- Esposizione di Palazzo Pesaro (1913). *Catalogo dell'esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia l'anno 1913*. Venezia: Istituto Veneto di Arti Grafiche.
- Fonti, Daniela (1988). *Gino Severini. Catalogo ragionato*. Milano: Mondadori.
- Galimberti, Cesare (1954). «Gli ani veneziani di Pietro Pancrazi». *Lettere italiane*, 4(4), 362-77.

15 Si veda Tommasi 1987, 179; Gian Ferrari 1989, 33, 57; Pontiggia 2002, 12.

16 «La mostra di Palazzo Pesaro. Vendite». *L'Adriatico*, 25 maggio 1913.

- Gian Ferrari, Claudia (a cura di) (1989). *Ubaldo Oppi = catalogo della mostra* (Milano, 1989). Milano: Electa.
- Guarna, Valeria (2014). s.v. «Pancrazi, Pietro». *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 80. Roma: Treccani, 707-9.
- Magagnato, Licisco (a cura di) (1969). *Mostra di Ubaldo Oppi = catalogo della mostra* (Vicenza, 25 ottobre-14 dicembre 1969). Vicenza: Comune di Vicenza.
- Marchiori, Giuseppe (1974). «Note su Gino Rossi». *L'osservatore politico letterario*, 10(12), dicembre, 66-9.
- Mattesini, Francesco (1971). *Pietro Pancrazi tra avanguardia e tradizione*. Roma: Bulzoni.
- Pancrazi, Pietro (1913). *Di Ca' Pesaro e d'altro*. Venezia: Istituto Veneto di Arti Grafiche.
- Pontiggia, Elena (a cura di) (2002). *Ubaldo Oppi. La stagione classica = catalogo della mostra* (Milano, Verona, 2002-2003). Milano: Skira.
- Portinari, Stefania (2009). «Ubaldo Oppi». Stringa, Nico (a cura di), *Il Novecento. Dizionario degli artisti*. Milano: Electa, 324-5. La pittura nel Veneto.
- Tommasi, Anna Chiara (1987). «Ubaldo Oppi». Alessandri, Chiara; Romanelli, Giandomenico; Scotton, Flavia (a cura di), *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920 = catalogo della mostra* (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, 1987-88; Trento, Museo Provinciale d'Arte, Sezione Contemporanea, Palazzo delle Albere, 1988). Milano: Mazzotta, 174-9.

Pietro Pancrazi



OPPI

Di Ca' Pesaro
e d'altro.

Figura 2 (pagina precedente). Ubaldo Oppi, copertina del volume di Pietro Pancrazi, *Di Ca' Pesaro e d'altro* (immagine *La Danza*). 1913. Venezia, Fondo Aldo Camerino, Biblioteca di Area Umanistica, Università Ca' Foscari Venezia

Di Ca' Pesaro e d'altro

Pietro Pancrazi

E d'altro.¹

Perché quando qualche tempo fa, all'inaugurazione dell'annuale mostra giovanile di Ca' Pesaro, fu per un momento a soqquadro il piccolo mondo che a Venezia di arte parla o si occupa, per inclinazione di natura o per dovere di professione, e tanto il piccolo mondo bisticciò da trascinare per le orecchie l'arte (o la non arte) perfino, o dio! In Consiglio Comunale - troppo, io penso, i termini del bisticcio rimasero tappati nelle quattro mura dell'esposizione discussa.

Bisognava, per trarne ammaestramenti di vita, condurli fuori e dar loro aria e significato - positivo o negativo non importa - in tutto un movimento che si è venuto in breve tempo determinando e che ha ormai ben definite espressioni - dalla rivista al libro e all'esposizione - nella vita spirituale dell'ultim'ora: in filosofia in poesia e in arte: e che - pur differenziandosi di nomi e di aspetti - può esser da qualche punto di vista comune fermato e considerato.

Alcuno di questi punti di vista ho tentato accennar qui senza troppo insistervi su; e son via via venuto dicendo a me stesso qualche no.

Ho creduto di sentire la vita più in là.

Più in là certo anche d'alcune beneamate forme di cultura borghese; e l'ho detto.

Vorrebbero queste pagine agli amici indicare, dinnanzi alle espressioni dell'ultim'ora spirituale, non un atto affermativo o negativo, ma un gesto semplice verso la vita.

VENEZIA 15. VI. '913

1 Del volume *Di Ca' Pesaro e d'altro*, pubblicato da Pietro Pancrazi nel 1913, sono note (secondo dati ottenuti dal Servizio Bibliotecario Nazionale) solamente sette copie, conservate presso sei biblioteche pubbliche italiane: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Biblioteca dell'Accademia della Crusca (copia dell'autore facente parte della sua biblioteca personale, Fondo Pietro Pancrazi), Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (2 copie), Biblioteca della Biennale di Venezia, Biblioteca di Area umanistica dell'Università Ca' Foscari di Venezia (Fondo Aldo Camerino) e Biblioteca Civica di Varese (donazione Giuseppe Baratelli). La trascrizione integrale, tratta dall'esemplare appartenuto ad Aldo Camerino, mantiene inalterati titoli, formati e divisione in paragrafi [Vittorio Pajusco].

L'EQUIVOCO DELL'INCULTURA.

I.

GIORNI fa, alla mostra d'arte giovanile di Ca' Pesaro un amico che mi accompagnava in giro per le sale, indicandomi qua e là degli interi gruppi di quadri, mi osservava non senza un certo compiacimento: Vedi, contro l'accademismo convenzionale o la decadenza frolla dei raffinati, questi giovani che pure avevano in sé tanto da mietere allori nei già battuti sentieri, si sono rifatti una verginità artistica. Si sono spogliati dei vecchi modi e delle vecchie intensioni, e sono tornati addietro, alle fonti delle prime impressioni, alla scaturigine dell'immediata intuizione artistica...

E mentre l'amico diceva io, camminando su e giù, guardavo, e un poco anche ma leggermente - come si conveniva in sale ornate ove signore di fina eleganza esprimevano il loro giudizio con sorriso deliziosamente invariabile - pensavo.

Poi scesi, solo, all'atrio magnifico di Ca' Pesaro dove l'acqua del Cana-lazzo battuta dal sole mandava striature di luce tremula che sulla pietra umida s'intrecciavano, s'impigliavano e si smorzavano a un tratto, civettescamente, per poi riapparir con un balenio più fitto e più vivo...

Tagliai corto e, giù per il budello di una calluccia e la groppetta di un ponte, mi misi in uno di que' dedali di svolte di muriccioli e d'angoli così stretti in sé e aggroppati che a girarli s'ha l'idea d'esser di que' cani lanciati su sé stessi, rotativamente, verso la metà della propria cosa fuggente...

Sotto il grottesco della stessa immagine, m'appare allora lo sforzo degli artisti che diremo dell'incultura: lanciati anch'essi rotativamente ad agguantarsi la coda della verginità.

II.

IN verità si è venuto determinando in questi ultimi anni da noi e altrove tutto un complesso movimento filosofico artistico letterario dalle apparenze talora fin' anco contraddittore, ma unico della sostanza, che dovrebbe condurre l'arte la filosofia e la poesia, attraverso una spogliazione francescana di elementi culturali elaborativamente logici, al fresco gaudium della verginità. Possiamo per esempio raggruppare sotto questo punto di vista - senza pensar di risolverle, ma solo per lumeggiarle in un loro aspetto comune - tre correnti di pensiero che rodono più che non irrighino fruttuosamente la vita spirituale dell'ultim'ora. L'intuizione, in filosofia; in arte, il postimpressionismo fino al futurismo; in poesia, il futurismo.

Perché non solo nelle ultime mostre artistiche abbiamo visti quadri di primitiva elementarità nella tecnica del disegno e del colore, e di schematica semplicità nell'intenzione del loro effetto totale; ma abbiamo in poesia il futurismo (parlando di futurismo intendo il futurismo teorico - la pratica, come ognuno sa, è tutt'altra cosa; ma è appunto il futurismo teorico che un valore filosofico d'intensione) dicevo dunque: in poesia il futurismo

che vuole e crede di *cominciar* lui esplodendo da una coscienza moderna verso un futuro ipotetico, previa un'accurata abolizione del passato; e i filosofia l'intuizione che riconduce ogni problema dello spirito, massimo il basale e perennemente travagliato problema della conoscenza, alla primitività della sùbita (e unica) percezione intuitiva. E il concetto filosofico si riversa nell'arte.

L'aggruppamento non sembri ibrido e paradossale: non è, che ho già detto, assoluto o totale (non tutti i caratteri del futurismo possono attribuirsi all'intuizione, al postimpressionismo ecc.) ma è, fatto parzialmente in relazione *all'incultura*, legittimo e significativo.

III.

TALE, lo stato di cose: ora, l'equivoco che lo regge. Esistono momenti nella storia del pensiero e della sensibilità artistica umana in cui pensiero e sensibilità non si generano e non si determinano per così dire in generazione spontanea e in libera gioia di creatività, ma appena han tanto di forza da levarsi su un centimetro, si rivolgono su sé stessi e si rialzano allora di un altro centimetro e cadono ancora giù.

Quelle fontanelle a zampillo artificiale che un litro d'acqua alimenta per l'eternità, e che si levano da un bacino lucido nella sala da pranzo degli alberghi di lusso, iridate la sera da un lampadario multicolore, e che di lontano, ad occhi socchiusi, se suona un valzer vecchio, danno idea di chi sa quale frescura.

Noi diciamo con una parola (ch'è un po' come un abito fatto e chi lo compra se lo mette e gli va): decadenza - ha prodotto anche, imperniandosi in qualche coscienza perfetta a sé stesso, dei capolavori - ma, dai dai, il giuoco stracca. La stanchezza della stanchezza. Si disse allora: lasciamo cader giù la troppo elaborata sapienza, smettiamo le intenzioni troppo sottili, rinculiamo ai primordi, apriamo sul mondo, su ogni piccola e grande cosa del mondo, occhi grandi e chiari di meraviglia, apriamo rotondamente la bocca a omeriche reiterate interiezioni di sorpresa. Capitolombolo nella decadenza della decadenza.

Si tracciarono nella tela segni asciutti e brevi, come i commenti che i ragazzi fanno in margini al libro di lettura; e quello si disse disegno. La concezione del colore si diradò e scheletrizzò in tonalità uniche allineate con la sapienza della voluta ignoranza e si disse pittura. Si sostituì alla lirica l'annotazione nuda, anche la nuda numerazione e si disse sintetismo poetico. Ecco

Porta a vetri: dentro lumi
Fumi
Ala di profumi

. . . .

. . .
Urto:
parole, insulti;
fragore di porta
passi leggeri, striscia di sciarpa rosa.

Ma esemplificare, perché? D'altronde Luciano Folgore ci ha dato alcune tenui o maschie sue fantasie deliziosamente o potentemente. Né voglio nemmeno dir male di questi suoi *Caffè notturni*. Voglio solo dire che queste rade e asciutte parole staccate nella carta, come già i segni scheletrizzati e induriti a forza d'intenzione nella tela, posson vivere nell'impressione di chi vede o di chi legge, solo che chi vede o chi legge sappia riempire di sapienza propria tutte le pause che sono tra i segni e tra le parole e poi - fattasi intera la poesia o compiutosi il disegno o il colore dentro - sappia, per raffinatezza di contrasto, godere di quel che fuori ne vede, ridotto ad espressione minima.

Quest'arte non può vivere che di questo contrasto; come press'a poco la devozione di alcuni decadenti francesi non poteva artisticamente (e forse anche fisiologicamente) vivere che nel contrasto con la loro stanchezza.

Dobbiamo creare noi l'atmosfera che dia alle espressioni di quest'arte significato. Quest'ostentazione d'incultura di elementarità di visione, di annullamento di ogni complicazione di tecnica o di artistica sensibilità, non è che una raffinata raffinatezza.

C'è la trascuratezza ingenua del villano e quella del raffinato nell'eleganza. Possono somigliare nell'apparenza, ma c'è in realtà, tra l'una e l'altra, un abisso.

C'è Omero e c'è Kipling. C'è Saffo e c'è la *Bilitis* di Pierre Louÿs. Non si diventa selvaggi e ingenui e creatori d'impeto primitivo solo perché si vuol diventarlo.

Quest'equivoco dell'incultura ha preso poi in alcuni, forme di ridicola e quasi divertente ingenuità.

C'è chi ha pensato di far cosa nuova e virginale cantando uno stantuffo piuttosto che un fiore. Di più: c'è un pittore che s'è dato a pitturare con selvaggio impeto banane con batufoli di bigio, su cieli tropicali. E giù, a piedi d'una banana, ci ha messo un uomo che ha due gambe come due ritti di legno, e la groppa come un tavolone grezzo, e la testa come una ballotta.

Fan pensare a un bimbo che si sia passata una manata di fuliggine sul mostaccino e che si presenti così sporco e in mutandine bianche alla mamma: Mamma, ecco il selvaggio...

IV.

MICA per dirne male, ma per chiarire l'equivoco. Anche queste espressioni, attraverso le complicazioni sentimentali cui ho accennato, possono dare a una coscienza moderna dilettezza di arte. Ma bisogna vederci chiaro. Si tratta di espressioni di estrema decadenza che continuano tutto un movimento determinatosi in Francia nel secolo scorso, e che, iniettato di vari esotismi, attraverso il secondo minuscolo romanticismo di Milano (la scapigliatura) e Sommaruga, noi abbiamo mal digerito e che ora proseguiamo, come possiamo, in pittura e in poesia, irrorandolo di filosofia intuizionista.

E a queste pose di primitivi, di selvaggi, di irruenti, di ignoranti, bisogna attribuire il valore che meritano. Un senato di vecchioni non diventa un asilo d'infanzia solo che i senatori si mettano le brachette corte e il cappello alla marinara. Occorre che gli artisti stessi non ci credano troppo (con l'abitudine si arriva persino alla buona fede nell'inganno) e non si fidino troppo. E che al programma dell'incultura e dell'ignoranza non si attengano letteralmente. Potremmo averne delle conseguenze spiacevoli.

La scultura non si abolisce con un frego, ma verso la creatività originale, su supera con lo spirito. Cioè, si fa attuale in sé e feconda. Il più nudo e solo dei nostri lirici, Leopardi, fu forse il più umanamente ornato dei nostri letterati.

Quest'ultimo movimento del nostro pensiero basato sull'equivoco cui ho accennato, vorrebbe *cominciar* lui. Ma se un rinnovamento profondo nella storia del nostro spirito dovesse in un prossimo futuro determinarsi, superando spiritualmente il passato e non semplicisticamente abolendolo dovrebbe far: punto e a capo. E al di là del punto comprendere anche l'equivoco dell'incultura.

INTENZIONI.

I.

FA quasi tristezza veder sul tavolo aperti i fogli di queste riviste nuove o quasi nuove - fogli giallognoli o bianchi marginati d'intenzioni rivoluzionarie e di xilografie, che portano a caratteri di scatola, come un pupazzetto che voci, il nome di chi dettò il pensiero, o il nome in fondo civettescamente rimpiattato in un minuscolo che attesta della maiuscolezza delle pretese: dico che fa tristezza veder questi fogli aperti sul tavolo, oggi che rondini rigano e crocicchiano l'aria d'ali e di voci e che il sole civetta con la gronda stinta e sboccata dalle acquate d'inverno, e trae dalla povera un barbaglio ancora.

Perché fuori oggi è un gran brivido e son tanti piccoli occhieggiamenti di vita; e qui, dai fogli giallognoli o bianchi, si levano invano piccole voci - piccole voci grosse - che vogliono, disperatamente vogliono, entrare nel coro grande che fuori canta la vita. Bisogna tappar bene le finestre,

e tirar giù le cortine e voltare le spalle alla luce e raggomitolarsi in un cantone - giù la testa, coi gomiti sulle ginocchia e gli occhi ai fogli tesi tra le mani; giù la testa pronti quasi a fare una capriola su sé stessi - per non sentire e per non vedere.

Se v'affacciate alla finestra, al sole e alla vita, vedete tra i forti pensieri e le opere belle degli uomini, un pallido cerchio dove il sole non batte e la vita non canta: in un campo dove chi lavora è ben piantato coi piedi nudi nel solco, ha la testa nuda nel sole, in un angolo, è un piccolo cimitero ombratile, assiepato di malinconie, folto, in terra, di caprifichi infecondi. Il prato oltremondano ove Myrrhine, l'etera, vide tra la morte e il nulla i figli suoi che non volle fuggir da sé con gridi smorti e gracili, ranchi ranchi, con le gambe e le lunghe braccia pendule e floscie.

Alla soglia sta scritto: «Intenzioni».

II.

MA intenzioni che qualcosa fanno, per essere qualche cosa; e in ciò è la loro tristezza.

Ogni anno nascono tre o quattro riviste con l'aria di significar qualche cosa; ogni anno muoiono avendo poco o niente significato: e rinascono - differenti sempre e sempre le stesse - per morire e rinascere. Oppure trovan la vita in una forma di morte: smetton l'abito intransigente, si fanno un programma del «senza programma», e s'incloacano divenendo accessibili a qualsiasi pensiero, di qualsiasi pensatoio confezionato. I bassifondi del nostro pensiero e della nostra cultura sono tutti percorsi da questi carrelli merci scaricatori. Quanti finire ai binari morti, fuori servizio? Eppure non è senza tristezza che si può riguardare a questo fermento, a questo balenare e tramontare di speranze. Perché infine son ali di sogni che cadono, son gridi umani che affiochiscono e si spengono, son fiammelle nella notte che si inazzurrano e muoiono.

Nella vita nuova d'Italia, dalla «Cronaca Bizantina» in giù, quante riviste nate e morte! E quanti uomini ne son venuti fuori che durino o che possano significar qualche cosa, anche qualche piccola cosa, nella storia di domani? Forse tra, forse quattro; mica più. E gli altri? E tutti i quintali di carte azzurra, rosa, bianca, tutti i quintali di promesse, di programmi, di bandi?

In una sola città - Firenze - da un solo gruppo - che si andò poi diramando - sorsero «Il Regno», «Il Leonardo», «L'Hermes», «Il Marzocco», «La voce», «Lacerba», e non so, vicino a queste, oggi e ieri, quante altre riviste minori? Perché? «Cui bono»?

Hanno rivelato un grande uomo? Un grande filosofo, un grande letterato? No.

I grandi uomini sfondano l'opinione pubblica come un disco di carta velina; oppure, senza sfondarla, vanno al di là - e al di là anche delle riviste - per essere riconosciuti domani.

Hanno determinato un movimento culturale d'avanguardia? Avanguardia? È la relatività del momento: e domani, per conoscere, è come oggi e oggi come ieri; ciò che vale si determina, diviene classico, e resta; e da questo oscillare del conoscere - un giorno avanti, un giorno addietro - la creatività (ciò che solo ha valore) di un'epoca non si avvantaggia. Sindacalismo, Nazionalismo, pragmatismo, Modernismo, Futurismo? Ma ne hanno parlato, ormai e ne parlano e ne parleranno per le terze pagine dei quotidiani famigerati coloro stessi che - in avanguardia - di questi quotidiani dissero corna.

Firenze è un esempio, anche se un esempio eccessivo, di questa produttività culturale di esplorazione. Ma ogni città d'Italia, ogni anno, manda alle sorelle in ogni varietà di formato e di colore la ricetta sicura per scoprire i grandi uomini e per fermare le grandi idee. Per ciò d'innanzi a questi grandi uomini e a queste grandi idee allo stato intenzionale anche una breve esperienza, allargata da un po' d'intuizione, ci porta a un punto interrogativo: E poi?

Per ciò, mentre fuori stridon le rondini al sole e la vita canta meravigliosamente senza parole, questi fogli sporchi di stampa si velano tra tanta gioia di un loro stanco pallore di morte.

Anche - e più - se a ogni rigo gridano di essere vivi.

E il cavallo rampante del bel cavaliere San Giorgio che i «neo-romantici» di Bologna ci mandano in testata all'ultimo numero della rivista, sembra un povero cavallo a dondolo senza orecchi e senza cosa, di cartapesta, che la serva noiata d'averlo sempre tra' piedi abbia appoggiato a testa alta in un angolo della cucina, tra la cassetta e la scopa.

III.

TRA i venti e i trent'anni, chiunque si trovi in testa un'idea va in cerca di un altro uomo e di un'altra idea, e insieme fiutano chi «ci metta» i soldi: se lo trovano, la rivista è nata. E una fetta di mondo è conquistata. C'è persino da commuoversi a pensare al ribollire di tanta fede e di tanto entusiasmo!

In un libro nuovo, ove sono molte pagine di sonante retorica, vicino ad altre di sangue e di carne, uno scrittore enigmaticamente moderno, e di molti esperimenti, Giovanni Papini, rivive e risente il grido della sua e dell'altrui giovinezza.

«Ogni volta che una generazione s'affaccia alla terrazza della vita, pare che la sinfonia del mondo debba attaccare un tempo nuovo. Sogni, speranze, piani di attacco, estasi delle scoperte, scalate, sfide, superbie - un giornale!

Ogni articolo ha il suono e il tuono di un proclama; ogni botta e battuta di polemiche è scritta con lo stile dei bollettini vittoriosi; ogni; ogni titolo è un programma; ogni critica è una presa di Bastiglia; ogni libro è un vangelo; ogni conversazione prende l'aria di un conciliabolo di catilinari o di

un «club» di sanculotti; e perfino le lettere hanno l'ansito e il galoppo dei moniti apostolici...». «Tutto per nulla - nulla o tutto! Ci sono ancora mondi da scoprire, verità da rivelare, torri e muraglie da sfondare al suono delle nostre trombe?».

E poi? Perché un punto interrogativo finale e discosto, s'impone. E poi? Dieci, vent'anni di attacco, di suoni, di trombe, di gridi, di scoperte ipotetiche. E poi? Avviene talora che questi poliorceti nati, abili a tutto distruggere, non sappiano, per il riposo proficuo e laborioso dello spirito, costruirsi neppure una capanna di paglia.

Gl'ingegni esclusivamente negativi cominciano a costruire una delle caratteristiche dell'ultim'ora.

Per questo, smorzando uno zampillo di entusiasmo che vorrebbe talvolta salir su, bisogna resistere, e diffidare e dir male.

IV.

E non diffidare e dir male per timore o paura di libertà; ma per la conquista e l'esercizio di una libertà superiore.

La rivista combattiva, la rivista d'esplorazione, di pensiero, significa, da parte dei suoi collaboratori, non solo uno spreco di energia, ma una limitazione di personalità.

Intorno a queste riviste si ha spesso un gruppo d'ingegni riducibile a quest'espressione comune, a un ingegno solo: si ha spesso un'adunanza di schiavi volontari, in nome della libertà. Sono le esigenze e le necessità di programma e di tattica che conducono, avvertitamente o no, coloro che al programma hanno aderito e che la tattica stabilita seguono, all'immancabile limitazione. Vi sono atteggiamenti spirituali che non sono, in fine, di questo o di quel collaboratore, ma sono della rivista: è convenuto che ogni collaboratore, a suo turno, saprà assumerli. Se buttate l'occhio in una di queste riviste, su di un periodo a caso, spesso né il pensiero né la forma vi fanno pensare a questo piuttosto che a quel collaboratore. È la rivista; è, per così dire, una personalità collettiva: la violazione cioè della personalità - base di ogni pensiero e d'ogni arte.

Questo è il male maggiore della rivista: questo è il suo male costituzionale, quello di cui vive.

Certo non è male che possa toccare il grande ingegno o l'ingegno già compiutamente formato. Il giovane D'Annunzio poteva collaborare con modi suoi alle «Cronache Bizantine» dove collaboravano e lo Stecchetti, e lo Scarfoglio e il Carducci. Più tardi D'Annunzio e Pascoli si ritrovavano nel «Convito» di Adolfo de Bosis senza, per questo, nulla cedere l'uno all'altro. I grandi ingegni si salvano. Ma sono le piccole genialità che alle rive di una rivista arrenano. E se vi guardate attorno e vedete bene, molte braccia e molte mani che in apparenza si levano al cielo col gesto di Vanni Fucci e molte voci che gridano guerra, in realtà annaspiano e chiedono per il soccorso.

Piccoli malinconici sacrifici; oscure e involontarie rinunce di personalità! E senza frutto: l'unione, nelle manifestazioni di pensiero, non fa la forza: l'arte ha una sua strana aritmetica per cui uno più uno non fa due, e cinque piccoli uomini non ne fanno uno grande.

L'aggruppamento nasce da questo equivoco matematico: e peggio che inutile è, in arte, dannoso. Solo i veri anarchici si salvano, e sono per definizione i solitari. E fanno le grandi rivoluzioni. E sta tutta la storia del nostro pensiero a provarlo. La rivoluzione romantica, il più gran fatto ideale del secolo scorso, fu determinata da grandi nomi - da Leopardi, da Manzoni - e non dai gruppi facenti capo alle colonne delle gazzette e delle antologie che pur si agitavano nello stesso senso per la scossa avuta da movimenti d'oltr'Alpe.

Chi sappia vedere - in questo fiorire periodico di gruppi e di riviste che distinguono ormai ogni città d'Italia (e che non possono essere intimamente giustificati in tempo di tanta povertà ideale) può scorgere una manifestazione di quello che fu il male secolare della nostra razza: il male accademico.

I piccoli Capanei che berciano da ogni rivista nuova per ogni rivoluzione e contro ogni regola stanno creandosi una accademia della «non accademia», e della «non retorica» una retorica...

IL TRILATERO DELL'IGNORANZA.

I.

OGGI regge il sogno democratico della cultura popolare e della divulgazione, e se ne deve sempre, con poca convinzione, dir bene; in un domani che potrebbe anche essere un domani l'altro sarà forse smontato nei suoi tre lati ed esaminato nel suo contenuto, sotto luce diversa...

Il cinematografo, la conferenza, il giornale considerati come tre linee basali dell'ignoranza: non (si capisce) dell'ignoranza intera e dure - bella e utile quasi quanto una forma superiore di sapienza; ma dell'ignoranza che può esser male spirituale di individui, e malattia sociale di un'epoca. Ignoranza che tanto è profonda e pericolosa quanto più è lontana dalla onesta coscienza di sé. (L'insegnamento socratico!).

II.

DI una azione educativamente e moralmente negativa del cinematografo si è già parlato più volte. Il cinematografo insegna quasi tutti i comandamenti a rovescio: insegna, cioè, a rubare, a fornicare, a desiderare la roba e le donne d'altri ecc. ecc. (Scene passionali, imprese ladresche, ecc.) il suo pubblico suscettibile di educazione (il popolo e i bambini) ne è peggiorato, anziché migliorato.

Bisogna - allora si è detto - lasciare la scena fantastica o sensazionale

(come annunciano i cartelloni) per la ricostruzione storica. Così il cinematografo può divenire un coefficiente di cultura popolare e di educazione.

Il rimedio consigliato è notevolmente peggiore del male. Anziché limitare il fantastico sarebbe logico limitarlo e soprattutto indirizzarlo con criterio (giacché si parla di educazione, al cinematografo) educativo; l'elemento fantastico non essendo, di per sé, né inutile né dannoso all'educazione.

La ricostruzione storica invece è educativamente immorale. Il cinematografo va combattuto da questa parte, la sua immoralità va ricercata nei suoi tentativi di educazione.

Abbiamo visto riprodotte scene come: La morte di Socrate; la passione di Gesù Cristo; la spedizione dei Mille. E sono state produzioni (la seconda e la terza specialmente) di grande fortuna e di grande richiamo.

A chi abbia della vita ideale dell'umanità una certa coscienza e un certo culto può venire alle labbra un'espressione: Profanazione! Ma è un'espressione molto usata e abusata che può nascondere anche un convenzionalissimo timore o pudore dell'animo: bisogna grattarla, per far vedere - sotto la lettera - la cosa. Socrate, Cristo e Garibaldi rimangono quel che sono, nel loro valore, nonostante tutti i cinematografi dell'universo: questo è certo; ma sono le menti di coloro che dovrebbero essere educati (informati e commossi) da tali rappresentazioni, che assumono dinanzi alle figure spirituali dei rappresentanti degli atteggiamenti falsi. Specialmente i bambini. Pensate a un bimbo che assista alla rappresentazione della morte di Socrate: la carcere, i discepoli, il discorso (così, un gran muover di labbra, e un gran piangere), Santippe e i piccoli, la cicuta, l'agonia...

Con ogni probabilità chi l'accompagna non è in grado di rispondere alle sue domande: Ma chi era? E che aveva fatto? E perché gli fanno bere il veleno? Il bimbo potrà tutt'al più sapere dal suo informatore - che è generalmente un'informatrice - che Socrate era una brava persona. Nella sua mente, per un processo logico elementare, si formerà la proposizione: «Nel mondo le brave persone finiscono col bere la cicuta». Primo insegnamento morale.

E nel suo animo intanto verrà a delinarsi la figura di Socrate. E sarà necessariamente la sua una rappresentazione dettagliatamente materialistica: un vecchio così e così con la barba e un gran lenzuolo addosso, e alla fine un gran dolore di pancia.

E data l'osservazione sottile e inconsciamente ironica dei bimbi, quello che più lo colpirà della rappresentazione sarà qualche particolare umoristico di questo o di quel personaggio o di Socrate stesso, inevitabile nelle rappresentazioni d'insieme. E le impressioni prime dei bambini corrispondono quasi sempre ai concetti tardi degli uomini: sono quelle che terminano l'atteggiamento spirituale di una vita.

L'utilità educativa e divulgativa del cinematografo? Sì: Socrate che tremla sulla tela dispensa dal leggere *L'Apologia* di Platone; e la passione di Cristo cinematografata, dall'avvicinarsi al grande dramma degli evangelii...

Un'economia di tempo e di fatica e soprattutto una grande economia di

nervi: non drammi rivissuti e ritessuti in segreto tormento spirituale; ma burattini rivisti mediante la spesa modesta di venti centesimi.

Come diventa facile la vita dello spirito, ora che quella del corpo si fa ogni giorno più facile!

E tutti sono contenti (per esempio i clericali che hanno, e santamente, protestato per certa sedicente arte sacra moderna - ricordo un bellissimo articolo di Filippo Crispolti apparso ultimamente e che ha avuto larga ripercussione nella stampa clericale - ammanniscono ogni tanto ai pubblici degli oratorii e dei piccoli paesi la passione di Gesù Cristo).

Se poi al cinematografo le ricostruzioni storiche non sono imperniate su grandi figure ideali, riproducono quadri d'ambiente e, attorno a figure di second'ordine, avvenimenti collettivi. Quasi sempre la morale spicciola che si può trarre da tali avvenimenti (isolati dal clima storico che li produsse e che, inquadrandoli, li giustifica) è disastrosa. Quando per lo meno, e forse più di quella che si può trarre dalla rappresentazione di delitti e di irregolari amori fantastici. Tanto più che la scena finale di questi ultimi generalmente fa venire come si dice, la giustizia a galla: e il reprobato è punito e il giusto ha il premio che gli spetta.

Nella storia, invece, - la vita - avviene quasi sempre il contrario...

III.

LA conferenza è la cinematografia delle idee ad uso degli adulti. E reca gli stessi utili del cinematografo: notevole economia di tempo e di fatica, e soprattutto grande risparmio del sistema nervoso.

Vi sono delle persone che si credono o sono credute quasi colte e che devono la loro quasi coltura esclusivamente alla conferenza.

Per questo, penso che quasi qualsiasi oratore, anche se mediocrementemente onesto, sul punto di cominciare una conferenza debba sentire quella specie di fastidio morale che suole precedere, nei non pervertiti, le cattive azioni.

La conferenza di coltura - cioè di informazione attraverso un sistema critico - è necessariamente un'azione non buona. Può esserla o no, di per sé stesso - oppure da chi giuoca d'abilità, saccheggiando qua e là, con un argomento che non conosce) ma lo è sempre relativamente a una considerevole parte dell'udito.

La conferenza dà, necessariamente i risultati di uno studio - supponendo lo studio stesso. Ora i tre quarti dell'uditorio - per lo meno - non hanno la preparazione necessaria, e vanno alla conferenza appunto per supplire a quella che fanno una lacuna della loro scienza. E ne escono soddisfatti. Questo pubblico nello spazio regolamentare di un'ora, senza mai aver letto Omero, è riuscito ad acquistarsi un'idea - e notiamo, non un'idea informatrice proveniente da una semplice esposizione di elementi artistici, ma un'idea critica, limitativa - dei poemi omerici. Lo stesso può avvenire - mettiamo - per la filosofia di Hegel o per una cantica della Divina Commedia.

Quante quiete culture borghesi si sono formate così! Senza sforzo e senza dolore, tra il pranzo e il caffè.

Si dice: ma questo pubblico non leggerebbe - anche non andando alle conferenze - i libri che trattano, o costituiscono, l'argomento delle conferenze stesse. In assoluto, l'osservazione può essere falsa: in ogni modo è spiritualmente superiore l'ignoranza intera, l'ignoranza sana all'ignoranza immalizzata: come è preferibile una contadina in pannuccia ad una che scudrettoli rinfagottata di cenci, come è migliore per una possibile semina un campo liscio a uno dove abbiano attecchito le male piante evangeliche.

Dinnanzi alla *cultura* poi le due ignoranze hanno, per lo meno, un valore eguale. Cultura, nel suo valore spirituale, non vuol dire raccolta di cognizioni più o meno ampia (alla quale le conferenze possono anche servire); cultura è quell'atteggiamento di prontezza che lo spirito assume per l'abitudinario sforzo di apprendere, la cultura va al di là della scienza. (Una delle migliori: «quello che rimane, quando si è dimenticato tutto ciò che si era imparato»).

IV.

SULLA conferenza, l'articolo del giornale segna già un progresso considerevole. Può, anche l'articolo, essere in sé stesso onesto o disonesto, ma verso il lettore è meno disonesto della conferenza, per la sua limitatezza di argomentazione. L'articolo è (può essere) analitico e sintetico appunto perché la materia che abbraccia è generalmente ristretta, mentre la conferenza non può generalmente avere che un atteggiamento di sintesi. L'articolo non vuole essere che un capitolo di un libro, mentre la conferenza vuole essere un libro intero o anche un'intera biblioteca.

Ma anche l'articolo è un nemico della cultura. Si legge l'articolo su di un libro per poter più coscienziosamente non leggere il libro. Evidentemente il pubblico non chiede altro all'articolo: e vuole per questo che sia espositivo e non critico: e gli dia così, con poca fatica, conoscenza dell'argomento e sull'argomento stesso un'opinione qualsiasi.

Se poi si pensi che talvolta lo stesso scrittore dell'articolo dà per letto un libro del quale ha avuto conoscenza solo attraverso l'articolo di un collega, si capisce come possa avvenire che un'intera nazione parli di un libro del quale si sono appena vendute cinquanta copie. Per informazioni rivolgersi agli editori.

V.

È la così detta modernità che reca le sue leggi di facile rapidità alla vita dello spirito: dalle prime impressioni del bambino alle opinioni dell'adulto.

E se domani qualcuno - riguardando ad alcune deficienze spirituali del nostro tempo - vorrà porsi il quesito: perché non siamo colti e non siamo

neppure veramente ignoranti? Dovrà inserire nel suo libro un capitolo per considerare il cinematografo, la conferenza, il giornale in atteggiamento educativo quali produttori d'incultura. E sarà il capitolo più inutile d'un libro inutile.

ELOGIO DELLA VITA INTERA.

I.

NON penso alla strada che conduce al portone di casa: oleografia sacra alla prosa quietista di ogni scrittore per bene: i soliti quattro monelli mocciosi che ruzzano col gatto al solicello del limitare: due o tre tondopanciate figure di bottegai, mezzi qua e là alla soglia della bottega: acciabattare e ciarlare delle comari aggrinzite dal tempo e dai piccoli pensieri, all'angolo del vicolo, o su alto alle finestre più piccole, presso la garrula gronda, tra i due cesti del basilico, sotto uno straccio azzurro di cielo.

Penso alla strada che non conduce a nessuna porta, che inghiotte mille vite dalle grandi gabbie di muro che ai lati l'assiepano, e che ne fa la vita sia e la sua anima: una vita che dall'inquietudine della febbre giunge, sì, fin quasi a smorzarsi ma che non sa spegnersi mai; un'anima vigile sempre e costante, pronta a scattar su come quella di un bambino, oscuramente profonda come quella che abbia saputo raccogliere e rimescolare in sé la polvere torbida dei millenni.

L'anima della strada la penso a sé, multiforme e costante, come quella dell'umanità di cui forse l'espressione che può più facilmente essere elevata all'altezza di simbolo. Se con uno sforzo dell'immaginazione, strappando la logica, riesco a pensare dal di fuori l'umanità, nella sua essenza - nel suo essere, cioè, ch'è divenire - e raccolgo nella mente la bellezza di questo sforzo meravigliosamente inutile, vedo come sua espressione quotidiana l'anima della strada costantemente ferma attraverso il turbinare del moto. Non nella significazione forzata di un simbolo esteriore, ma in una sua stessa quotidiana espressione di vita, fermo l'umanità. Così un grido può essere e il simbolo e l'espressione di una lotta dell'anima.

II.

NESSUN spettacolo sociale può, più della strada, valere allo sviluppo della personalità dell'uomo di pensiero. Nel turbine di una grande strada cittadina, inconsciamente l'individuo, sentendosi a contatto con un'espressione, anche se minuscola, completa dell'anima, si chiude in sé con un atto di spirituale difesa. E si ritrova e afferma sé a sé stesso. Nella placida e immensa solitudine della natura libera, o nel piccolo silenzio isolato di una stanza, lo spirito si allenta, si cede, e lentamente si abbandona sulla visione ampia di ciò che lo circonda, o su quella senza limiti che la sua fantasia favorita dall'inerzia gli crea: ma nella strada popolata e turbinosa

della grande città si contrae, si barrica in sé e sta vigile, quasi stretto da un assedio implacabile. In verità, c'è qualcosa di ostile nell'aspetto di una grande strada che non si accorge di voi, per la quale siete unità insignificante, e che pure è pronta ad urtarvi ad aggredirvi e a schiacciarvi ad ogni momento. Inconsciamente gli spiriti deboli evitano la grande strada ove si sentono spersi; o se vi si avventurano è per quel desiderio di perdersi maggiormente, caratteristico della debolezza.

Solo i forti amano ed affrontano la strada per dominarla.

E se la vincono, nessuna solitudine è più lontana di quella fatta del turbinare delle persone, nessun silenzio è più profondo di quello risultante dallo strepito di ogni moto. Chi arriva a questa solitudine e a questo silenzio può misurare sé stesso; e se un pensiero resiste in quest'atmosfera contratta e vi acquista d'intensità e di profondità, certo è tale da saper donare infinita gioia allo spirito. Perciò gli uomini di pensiero amano la strada e la folla della strada. Soltanto i deboli e gl'impotenti cercano la solitudine altrove.

È un poco come il fiume, la strada: nuova sempre, e costante; e vincer la strada dà gioia è libertà allo spirito, come dà gioia al corpo risalire il fiume per forza di braccia.

E anche il corpo ne è vinto: il formarsi e l'affermarsi del pensiero nella strada si accompagna con un diminuire graduato delle percezioni sensuali. Non soltanto lo spirito è capace d'isolarsi in un solo pensiero per approfondirlo e cavarlo infinitamente, ma anche il corpo giunge ad alleggerirsi e ad eliminarsi fino a perdere la percezione di sé stesso.

Non vede e non sente più, e agisce e si difende per solo istinto: ché tutta la forza migliore della coscienza è altrove, nel dramma del pensiero che sta compendosi.

E del corpo allora non resta che un ardor bianco e sottile che si concentra a sommo della fronte, come una corona leggiera di fiamma. E chi vi circonda non esiste, e chi v'urta non tocca voi ma qualcosa che, pur essendovi vicina, v'è profondamente estranea, e i vostri piedi battono, battono il selciato duro, e un poco la nuca vi rintrona, avanti avanti, tra nuovi urti, tra nuove voci, mentre grandi strisce di occhi attorno vi guardano; avanti, finché lo spirito d'un tratto si allenti attorno al dramma del pensiero compiuto, e lo abbandoni, ecco e lo lasci cader giù in una oscura profondità dalla quale forse non saprete più farlo risorgere.

E allora anche il vostro corpo torna vostro; e lo sentite stanco, noiato, urtato dal gomito, dal frastuono, dallo sguardo di mille uomini e di mille luci, e cercate allora spauriti la piccola solitudine di una stanza male tappezzata di libri. Oh, non per ritrovar voi stessi e la bellezza del vostro dramma, ma per perdervi e per vanamente giuocare con le parole.

Qualche rara anima, sì, mirabilmente tempratasi nella solitudine della folla, può poi ritrovar sé stessa e la propria solitudine nel deserto.

Ma solo quand'ebbe compiuto il trentesimo anno, Zarathustra volle la-

sciare la città e il lago natio, per salire sulla montagna.

III.

COSÌ all'atteggiamento drammatico del pensiero, per cui le idee perdendo al loro pesante freddezza acquistano la vitalità e la vivacità di organismi autonomi che s'incontrano, si scrutano, si battono liberamente - giova l'affollata solitudine della strada tanto più profonda, quanto più vivo fu il contrasto che l'originò.

E non solo a questo tutto intimo e raccolto e chiuso sviluppo della personalità dell'uomo di pensiero, ma la strada affollata, in alcune pause di quiete dell'ardore spirituale, favorisce, come nessun'altro spettacolo sociale potrebbe, una lucida espansione individuale per simpatia. Al moto istintivo per cui l'individuo nella strada chiudendosi in sé intensifica la propria personalità, segue naturalmente l'azione di curiosità e di studio di questa personalità affermata, sugli altri.

Soltanto un grande egoista può profondamente conoscere la simpatia.

La strada ha popolato la parte più profonda di noi, donde suol salire lo spirito dell'arte e l'impeto dei forti pensieri, d'innumerevoli figure umane. Se rivolgiamo gli occhi sulla nostra anima, lo sappiamo: è il palpito di un profumo, il socchiudersi di uno sguardo, il tepore di una voce o il balenar di un sorriso, lo stridore di un incontro di parole - che abbiamo inconsciamente raccolti in mezzo alla folla, che si sono con insistenza insinuati e addentrati in noi e che d'improvviso risorgono quando si rimescoli la profondità del nostro essere. Talvolta è il battere di un tacco sul selciato, il frusciare di un vestito, il gorgoglio di un sorriso, il tono oscuro o afono di un'impressione.

È per quel palpito, per quel profumo per quel tepore, per quel sorriso che portiamo in noi, nella nostra vita spirituale, che una creatura sorge che sarà domani la preferita della nostra anima e della nostra arte: la creatura più nostra perché non l'abbiamo vivisezionata vissuta per forza di impeto.

Quasi sempre coloro che avviciniamo nella vita pratica e ci sforziamo e c'illudiamo attraverso i segni esteriori, di conoscere ci sono profondamente estranei... Difficilmente un'anima si fa cogliere e si fa arrestare in una schermaglia sottile di parole, tra i due paraventi di un piccolo salottino, dinnanzi alle tazzine fumanti del tè. C'è qui, un velo sottile e tenace che separa costantemente le anime. Forse è un velo tenue di parole, d'ironie, di sguardi, di piccole ostilità, per cui le anime si vedono, ma si sfuggono e non si colgono.

Nella strada, in alcuni stati lucidi e vigili dello spirito (che quasi sempre seguono come pausa placata i drammi d'idee) non solo si giunse ad intuire (si, bergsonianamente: come cosa semplice e assoluta, nel suo divenire) un'anima umana, ma anche, per un prodigio di simpatia intellettuale e sentimentale, l'anima delle cose. È la vita di una finestra, di una pietra, di una chiazza di umido o di calcina, di un angolo; è il gesto di un ponte che

vi entra nello spirito. E vi riempie di terrore e di gioia...

L'altra notte passavo tardi per una strada a me ignota della città: un vicolo lungo e viscido, a sprazzi macchiato di pallido da un lampione corto, a muro. In alto sembrava che i tetti sempre più volessero unirsi e nella striscia d'azzurro cupo che s'inarcava sullo spiraglio, qualche stella palpitava, ed umida.

Al termine della strada, presso il ponte, mi fermai, udendo dall'altra parte uno scalpiccio insistente come chi volesse e non sapesse salire, e un canto gorgogliato e somnesso.

Un ubriaco. Lo vidi spuntar su, in cima, reggendosi alla spalliera. Basso scarno e pallido: tutto fronte ed occhi. L'ultima casa presso il ponte, tra due finestre forme come palpebre abbassate, reggeva il braccio corto dell'ultimo lampione, non spento, ma infuocato di rosso, senza luce, come una pipa.

Affacciatosi in cima, l'ubriaco sorrise; poi sempre reggendosi al ferro della spalliera, volle scendere col suo canto vinoso in gola. Ma dopo due scalini incespicò, scivolò e rivoltandosi come una scimmia ruzzolò giù fino ad abbracciare la base dell'ultimo colonnino del ponte. E lì, abbracciato, stette fermo, e volse gli occhi intorno, grandi e persi.

Ecco, fu allora che l'espressione di pietà e di protezione di quella pietra abbracciata dalle povere braccia mi attraversò tutto, in un brivido, e m'entrò dentro come una goccia di fuoco, E salii il ponte rapidamente, quasi impaurito; e mentre scendevo di là udii ancora lo sforzo vano dei piedi e il canto dell'uomo che tentava di alzarsi abbracciato a quel pezzo di pietra pietosamente viva che non lo *voleva* lasciare.

Le mostre giovanili dell'Opera Bevilacqua La Masa hanno lasciato un'impronta indelebile sull'immagine stessa di Venezia come luogo della modernità, e quindi come sede del rinnovamento promosso da artisti che si sono riconosciuti e hanno operato non in gruppi predefiniti, ma comunque con un senso identitario generazionale, cresciuti in uno spazio intermedio tra Accademia di Belle Arti e Biennale Internazionale d'Arte, tra autodidattismo e apprendimento di nuovi linguaggi grazie a viaggi all'estero verso Parigi, Vienna, Monaco. La mostra di Ca' Pesaro del 1913 è una delle più significative.



Università
Ca'Foscari
Venezia