

Storie dell'arte contemporanea 2

Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

a cura di
Stefania Portinari



Edizioni
Ca' Foscari

Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

Storie dell'arte contemporanea

Serie diretta da
Nico Stringa e Stefania Portinari

2



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

ISSN [online] 2610-9891

ISSN [print] 2610-9905

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/storie-dellarte-contemporanea/>

Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

a cura di
Stefania Portinari

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2018

Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920
Stefania Portinari (a cura di)

© 2018 Stefania Portinari per il testo

© 2018 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

cb

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 marzo 2018
ISBN 978-88-6969-199-7 [ebook]
ISBN 978-88-6969-200-0 [print]

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-200-0/>
DOI 10.14277/978-88-6969-199-7/SAC-2

Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

a cura di Stefania Portinari

Sommario

INTRODUZIONI

Le esposizioni del 1919 e del 1920

Una premessa

Nico Stringa

9

Saluti istituzionali

Gabriella Belli

13

Il Progetto di Ateneo jr 2014 Venezia '900:

gli artisti di Ca' Pesaro dal 1908 al 1925

Le mostre del 1919 e del 1920, tra Ca' Pesaro e la Galleria Geri-Boralevi

Stefania Portinari

15

1 VENEZIA TRA ANNI DIECI E VENTI

'Ritorno' a cosa?

Riflessioni sui riposizionamenti del dopoguerra

Alessandro Del Puppo

23

Le mostre di Ca' Pesaro e la scultura a Venezia nel primo dopoguerra

Massimo De Grassi

37

L'Unione Giovani Artisti all'Esposizione di Ca' Pesaro del 1919

Giovanni Bianchi

59

1919 e dintorni

Alcune note sul dialogo tra Nino Barbantini e Margherita Sarfatti

Elisabetta Barisoni

71

2 «COME DEVE ESSERE UNA SALA DI ESPOSIZIONE?»

«S'è astenuta dal ribellarsi e s'è sforzata di comprendere»

Ripercorrendo la collettiva del 1919

Elisa Prete

89

Come deve essere una sala di esposizione?

La funzione di Ca' Pesaro nella carriera di Felice Casorati

Giorgina Bertolino

111

Gabriella Orefice: l'esordio alla Ca' Pesaro del 1919

Virginia Baradel

129

«Vario di luce e di colore... come nella realtà»

Gian Maria Lepscky: la via artistica solitaria di un capesarino

Pierpaolo Luderin

143

'Dissidenti' e invitati alle mostre del 1920

Dibattito su una ricezione critica

Stefania Portinari

161

L'istinto di una Istituzione

Sulla Fondazione Bevilacqua La Masa e i sintomi di una storia inquieta

Stefano Coletto

181

APPENDICI

Catalogo dell'esposizione d'arte in Palazzo Pesaro a Venezia del 1919

199

Catalogo dell'esposizione di Estate del 1920

315

Catalogo dell'esposizione degli artisti dissidenti di Ca' Pesaro nella Galleria Geri-Boralevi del 1920

393

Mostre in database

Ricostruzione dell'esposizione del 1919

Elisa Prete

475

Una segnalazione

Brenno del Giudice e Guido Cadorin

il Gruppo per l'Architettura e Arredamenti di Venezia

Vittorio Pajusco

479

Introduzioni

Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

a cura di Stefania Portinari

Le esposizioni del 1919 e del 1920

Una premessa

Nico Stringa

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Quando si pensa alla 'ripresa' dell'attività degli artisti, finita la Prima Guerra Mondiale, non si può non concentrare l'attenzione sulla Esposizione di Palazzo Pesaro del luglio 1919; non solo perché si tratta di una delle primissime mostre in Italia a dare il segnale della vita che torna a vivere, ma perché Nino Barbantini riuscì a tenere assieme le voci diverse e a volte anche discordanti che già nel periodo d'anteguerra si erano manifestate e avevano colloquiato nelle salette del piano ammezzato di Ca' Pesaro. Con un anno di anticipo sulla prima Biennale del dopoguerra, che avrebbe aperto i battenti nella primavera del 1920, la mostra a Ca' Pesaro si segnalò come il più ambizioso progetto per testimoniare la mutata situazione, a sei anni dalla mostra del 1913, degli artisti rientrati dal fronte o comunque tornati al lavoro dopo la pausa forzata degli anni precedenti.

Il fascino della mostra capesarina del 1919 risiede proprio nel fatto che nessuno aveva chiaro cosa dire (e come) della tragedia immensa appena conclusa, se non nel caso a dir poco eccezionale di Martini.

Così che le reazioni più diverse si profilano in quella estate veneziana: dal 'futurismo' provvisorio di De Giudici, Cavallini, Cagnaccio, al proto realismo magico di Ercole Sibellato, dall'esordio in chiave postimpressionista di Semeghini all'affacciarsi, anche in questo caso per la prima volta, del più tedesco tra i veneziani dell'epoca, Balsamo Stella. Ma dietro l'apparente eclettismo oggi siamo in grado di intravedere tanti semi che frutteranno, e non tanto tempo dopo ma proprio nelle mostre dell'anno successivo, quando le differenze latenti si manifestarono bruscamente e diedero vita a una sorta di secessione da Ca' Pesaro che, vista storicamente, non solo si rese necessaria ma fu obiettivamente assai 'utile' a motivare le differenti poetiche che covavano sotto la cenere e che si stavano manifestando.

Queste caratteristiche polimorfe della mostra del 1919 (controllata da una giuria di prim'ordine composta da Gino Rossi, Gino Damerini, Ercole Sibellato, Teodoro Wolf Ferrari e Vittorio Zecchin) sono il pregio di 'Ca' Pesaro', lo stigma di una vicenda che ha qualcosa di unico nel panorama italiano ed europeo.

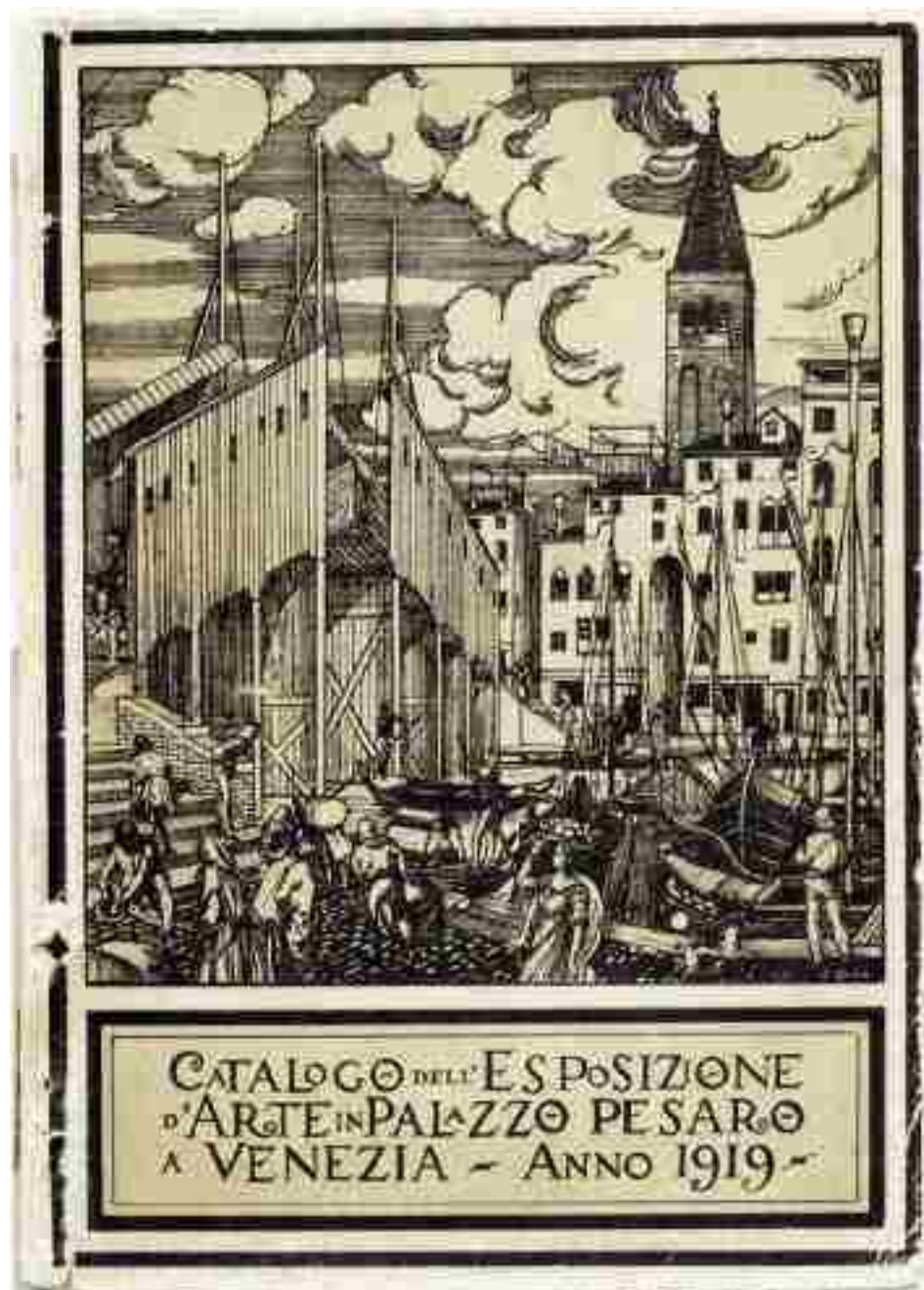


Figura 1. Copertina del *Catalogo dell'Esposizione d'Arte in Palazzo Pesaro a Venezia* del 1919

Per la prima volta i relatori al convegno hanno potuto scandagliare in modo esaustivo la complessa vicenda, completando il quadro del primo dopoguerra a Venezia, trattando l'evolversi della situazione nelle mostre del 1920 (per la prima volta sdoppiate tra Ca' Pesaro e la sede della prima galleria privata d'arte a Venezia, la Geri Boralevi in Piazza San Marco). Inoltre lo scenario è arricchito dagli esiti del lavoro svolto da Elisa Prete come assegnista di ricerca nell'ambito del Progetto di Ateneo jr 2014.

Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

a cura di Stefania Portinari

Saluti istituzionali

Gabriella Belli

(direttore della Fondazione Musei Civici di Venezia, Italia)

Sono grata all'Università Ca' Foscari Venezia e al Dipartimento di Studi Umanistici per l'importantissimo studio fatto attorno alle vicende di Ca' Pesaro e alle mostre che lì vennero ospitate nei primi anni Dieci e nel biennio 1919-20.

Quella delle prime rassegne dell'Opera Bevilacqua La Masa, nate e rinnovatesi in parallelo alla crescita della Galleria Internazionale d'Arte Moderna, è una delle vicende più significative della storia artistica lagunare del XX secolo. L'impegno con cui l'Università ha affrontato nella sua compiutezza questo episodio della vita artistica veneziana e non solo costituirà un punto di partenza per tutti gli studi futuri sull'argomento, in particolare per meglio conoscere le vicende che portarono all'esposizione del 1913 e alla fortunata ultima stagione del primo dopoguerra. Mi preme altresì sottolineare quanto rilevanti siano le partecipazioni nel presente volume, con saggi di ampio respiro dedicati ad un biennio fondamentale non solo per le sorti del gruppo capesarino ma anche per l'intera produzione artistica nazionale. Dalla collaborazione virtuosa tra istituzioni è nata anche l'idea di pubblicare in Appendice la versione anastatica degli storici cataloghi del 1919 e 1920, insieme a quello degli artisti dissidenti di Ca' Pesaro che esposero, sempre nel 1920, presso la Galleria Geri-Boralevi, testi che fanno parte del patrimonio dell'Archivio e Biblioteca storica della Galleria Internazionale d'Arte Moderna e che in questo modo saranno disponibili agli studiosi e ai cultori della storia dell'arte veneziana.



Figura 1. Ca' Pesaro sul Canal Grande (courtesy Fondazione Musei Civici di Venezia)

Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

a cura di Stefania Portinari

Il Progetto di Ateneo jr 2014 Venezia '900: gli artisti di Ca' Pesaro dal 1908 al 1925

Le mostre del 1919 e del 1920,
tra Ca' Pesaro e la Galleria Geri-Boralevi

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 della Fondazione fu spostata al Lido di Venezia. L'interesse per il momento sorgivo di questa esperienza espositiva, espressamente dedicata ai giovani artisti veneziani e ai non veneziani attivi a Venezia, è stato motivato dalla necessità di una nuova analisi critica della vicenda e dalla riconsiderazione 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 Moggioni, Ubaldo Oppi, Gino Rossi, Vittorio Zecchin.

Le pubblicazioni fondanti e considerevoli sul questo tema sono ovviamente tutte in formato cartaceo e 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, quali 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*, 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 BLM 1899-1999* curati da Luca Massimo Barbero proprio presso la Fondazione Bevilacqua La Masa nel

Storie dell'arte contemporanea 2 ISSN [online] 2610-9891 | ISSN [print] 2610-9905

DOI 10.14277/6969-199-7/SAC-2-0c

ISBN [ebook] 978-88-6969-199-7 | ISBN [print] 978-88-6969-200-0

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

1999, *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, contrassegnato 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 più a fondo 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 certe 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) e *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 delle opere e un'indagine compiuta 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, quando 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, docenti di altre Università (in particolare di Padova, Verona, Trieste, Milano) 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 naturalmente Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia, che si ringrazia per la significativa disponibilità e generosa sinergia.

La ricerca, oltre che presso gli archivi che erano dell'Opera e quelli che oggi sono della Fondazione 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 Civico di



Figura 1. *Catalogo della Esposizione di Estate del 1920 a Ca' Pesaro. Particolare*

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 per quanto concerne certi anni che possono ancora essere approfonditi (tra cui quelle di Gino Rossi, Tullio Garbari, Umberto Moggioni, 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 della 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 nelle esposizioni indicate, 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 o giovani colleghi, 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 nuove 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 dei nostri 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 quali siano state le influenze delle esperienze internazionali avute all'estero (tramite precedenti viaggi ed esposizioni) di alcuni artisti presenti alle mostre di Ca' Pesaro e i rapporti con le principali capitali dell'arte italiane 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 una 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, e 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 quegli artisti, per aver consentito di rintracciare dove si trovano attualmente alcune delle opere esposte alle mostre capesarine dei primi del Novecento, rendendo possibile in futuro promuovere 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 estere 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 alle esposizioni del 1919 e 1920 è il risultato delle ricerche prodotte dal Progetto di Ateneo jr 2014 e dagli interventi promossi in occasione del convegno tenutosi il 10 e l'11 dicembre 2015 a mia cura presso l'Aula Baratto, nella sede centrale dell'Università Ca' Foscari Venezia, a cui erano intervenuti, oltre che alcuni nostri studenti laureati, dottorandi o già addottorati nelle veci di *discussant*, come relatori invitati Gabriella Belli (Fondazione Musei Civici di Venezia), Alessandro Del Puppo (Università degli Studi di Udine), Valerio Terraroli (Università degli Studi di Verona, con un intervento intitolato «Giovani capesarini all'attacco: Cadorin, Sacchi, Martinuzzi e Del Giudice»), Massimo De Grassi (Università degli Studi di Trieste), Rosa Barovier Mentasti (storica dell'arte di Venezia specializzata nella storia del vetro con un intervento su «Il vetro veneziano e le mostre di Ca' Pesaro»), Elisabetta Barisoni (Fondazione Musei Civici di Venezia), Giovanni Bianchi (Università degli Studi di Padova), Giorgina Bertolino (storica dell'arte di Torino), Jean-François Rodriguez (già docente nella Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Verona, con un intervento su «Maria Vinca, capesarina»), Virginia Baradel (storica dell'arte di Padova e in quel momento curatrice della mostra *Il giovane Casorati - Padova, Napoli e Verona* al Museo degli Eremitani di Padova, che abbiamo visitato assieme ai nostri studenti la mattina successiva del 12 dicembre), Stefano Coletto (curatore della Fondazione Bevilacqua La Masa) e Elisa Prete, titolare di un assegno di

ricerca dell'Università Ca' Foscari Venezia specificamente legato a questo Progetto e co-finanziato dal Dipartimento di Studi Umanistici.

La presenza di Gabriella Belli e Elisabetta Barisoni della Fondazione dei Musei Civici di Venezia, nonché di Stefano Coletto della Fondazione Bevilacqua La Masa hanno sancito per noi un importante momento di vicinanza e collaborazione, che ha unito idealmente la storia di quella istituzione, così come ci è risultata cara e preziosa l'iniziale accettazione di partecipare al convegno di colleghe quali Giuseppina Dal Canton (già docente presso le Università di Venezia e Padova), Alessandra Tiddia (Mart, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Rovereto e Trento) e Laura Lorenzoni (Archivio Nino Barbantini), che per ragioni improvvise e irrevocabili non hanno però poi potuto presenziare, a cui va comunque la nostra riconoscenza anche per l'aiuto nel reperimento di materiali di studio.

Nella parte finale di questa edizione - assieme alla disanima di documenti interessanti e di una visualizzazione di come sia stato strutturato il nostro *database* - vengono pubblicati in anastatica i cataloghi delle tre mostre prese in esame - per la cui concessione si ringrazia il museo di Ca' Pesaro e la Fondazione dei Musei Civici di Venezia, così come si ringraziano l'Archivio fotografico dei Musei Civici di Venezia e il dott. Andrea Bellieni per la riproduzione delle immagini delle opere conservate nel loro patrimonio museale.

1 Venezia tra anni Dieci e Venti



Figura 1. Gino Rossi, *Educanda*. Foto da *Catalogo dell'Esposizione di Ca' Pesaro del 1919*

Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

a cura di Stefania Portinari

'Ritorno' a cosa?

Riflessioni sui riposizionamenti del dopoguerra

Alessandro Del Puppo

(Università degli Studi di Udine, Italia)

Abstract This essay deals with some interlaced topics: the concept of avant-garde within Ca' Pesaro's group before and after WW1; the position of Gino Severini's criticism around 1920, and the question of *rappel à l'ordre* in postwar French culture; the consequences of the change in the status of the avant-garde, in Italy, and the debate around Christian Art.

Sommario 1 Lo stato della questione. – 2 Il mutamento stilistico spiega qualcosa, ma non spiega tutto. Soprattutto, non si spiega da sé. – 3 Lo stile è funzione di un'ideologia. O, al limite, di una (piuttosto confusa) teologia. – 4 A Venezia è mancata una vera critica d'arte. – 5 La questione dei cattolici e dell'arte sacra è dirimente. – 6 Quanti sono i secoli della 'pittura veneziana'? – 7 Conclusione.

Keywords Italian avant-garde. Modernism. Gino Severini. Christian Art. Criticism.


1 Lo stato della questione

Introducendo il catalogo che trent'anni fa segnò l'avvio degli studi moderni su Ca' Pesaro Giandomenico Romanelli scrisse con molta chiarezza che di avanguardia vera e propria, in quella sede, non ne era mai stata fatta. Nella sua franchezza è un'affermazione pienamente condivisibile (cf. Romanelli 1987, 13). E questa affermazione si potrebbe estendere, come verifica, scrutando gli allestimenti più o meno recenti dei musei di Venezia, Treviso, Vicenza. Essi raccontano una storia visiva di grande cautela, senza rotture o strappi epocali. Lo scandalo, quando ci fu, accadde in pochissimi casi (Arturo Martini nel 1913, ad esempio), per pochissime opere (*La Fanciulla piena d'amore*, in quel caso) per ragioni non sempre legate allo stile (quanto piuttosto, come evidente, dalla scelta dell'intitolazione), per pochissimo tempo (il tempo cioè di qualche articolo di giornale e di qualche polemica) e per pochissime persone (il pubblico dell'arte, veneziano o meno, numericamente insignificante). Tutto qui? Sì, tutto qui. Il resto, come è noto, è frutto di una lunga revisione storiografica, che iniziò con la paziente raccolta di opere e documenti da parte di Guido Perocco e proseguì attraverso una serie di mostre e monografie che dagli anni Ottanta in poi consolidarono le vicende della prima Ca' Pesaro entro il

Storie dell'arte contemporanea 2 ISSN [online] 2610-9891 | ISSN [print] 2610-9905

DOI 10.14277/6969-199-7/SAC-2-1

ISBN [ebook] 978-88-6969-199-7 | ISBN [print] 978-88-6969-200-0

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

quadro del modernismo italiano e, talvolta, europeo. La forbice cronologica prediletta fu quella, 1908-20, resa pressoché canonica dai primi studi di Perocco e così mantenuta nel tempo (cf. Perocco 1958, 1972). Essa aveva il pregio di tenere uniti tre distinti episodi: gli stentorei inizi, gli anni gloriosi, con il loro allineamento ai più fulgidi episodi d'avanguardia italiana e il crepuscolo postbellico. Fu così possibile distinguere, in maniera piuttosto significativa, un gruppo di autori generazionalmente (se non stilisticamente) omogenei dall'ondata, senz'altro meno felice, della seconda Ca' Pesaro - quella, per intenderci, tenuta insieme con molte difficoltà da Barbantini nel corso degli anni Venti e poi confinata a capitolo balneare della politica culturale veneziana, al Lido.

Lo schema, per quanto semplificato, ha consentito di salvare una minoranza di autori qualitativamente emergenti dalla pletora dei comprimari. Negli ultimi vent'anni alcune operazioni editoriali hanno permesso di gettare un po' più di luce su quegli episodi, storiograficamente sin lì confinati a stanca prosecuzione degli anni magnifici, e nei casi migliori di riscattare alcuni protagonisti degni, se non altro, di uno sguardo retrospettivo. Senza tuttavia che l'immagine capesarina costruita dalla moderna storiografia venisse intaccata, e senza soprattutto un'ispezione entro un più ampio quadro di riferimenti e intrecci nazionali e, quando è il caso, europei. Come capita spesso, l'approfondimento ha generato più che altro insularità.

Invece, come riconosceva Mimita Lamberti sempre nel catalogo del 1987, le vere novità avrebbero potuto emergere non già tanto considerando Venezia e i suoi istituti espositivi soltanto come un centro di produzione, quanto piuttosto «come catalizzatore di energie giovanili, in un contesto che da Venezia passa alla situazione artistica italiana a cavallo del primo decennio del secolo». E si forniva, per questo, una precisa indicazione di lavoro:

Si tratterà allora di scavare nell'intreccio di relazioni che portano alcuni giovani artisti a Ca' Pesaro e che da Ca' Pesaro muovono verso altre occasioni espositive italiane, in un rimando fitto di amicizie e di rivalità. È evidente che questo panorama richiede una mappa attenta alle situazioni locali contemporanee, condotta secondo criteri rigorosi ma abbastanza elastici per permettere un confronto agevole e non fuorviante. (Lamberti 1987, 45)

Insomma, diremmo oggi, Ca' Pesaro e il Modernismo a Venezia come uno hub, che ci conduce quasi sempre altrove. Relativamente agli assetti postbellici, proverò a condensare questo tema in cinque argomenti di base. Non prima, però, di un'affermazione preliminare, a proposito dei 'ritorni' in pittura. Si può infatti ritornare soltanto là dove si è partiti. Le vicende postbelliche di Ca' Pesaro confermano la marginalità della sua avanguardia e manifestano vari indici di continuità. È qualcosa di profondamente

diverso dal *rappel à l'ordre* francese. Con una certa brutalità, direi non priva di sciovinismo, lo rilevò Pierre Daix, scrivendo così a proposito della restaurazione di *Valori Plastici*:

Ma di quali valori plastici si tratta in un paese che ignora del tutto Cézanne e che non ha conosciuto alcuna trasgressione culturale paragonabile a quella di Manet, per non parlare di Gauguin, e che non sa nulla nel 1919 del fauvismo e degli choc dell'arte nera perché ha ignorato del tutto il primitivismo? Non c'è bisogno di un ritorno all'ordine per cui «Valori Plastici» si liberi da un cubismo di cui la necessità come l'origine, gli sfugge. (Daix 1984, 179)

Meno spericolato, e più utile in prospettiva, il giudizio che diede invece Paolo Fossati (1983, 17): «Il problema del periodo è quello di definire un'età delle arti non *dopo* le avanguardie (che sono servite a bruciare gli avanzi materialistici e positivisti), ma *senza* le avanguardie». Materialismo e positivismismo, dunque, come dati storici da liquidare, a favore di una inattualità entro cui scavare le rintracciare le nuove coordinate del contemporaneo.

2 Il mutamento stilistico spiega qualcosa, ma non spiega tutto. Soprattutto, non si spiega da sé

L'affermazione più semplice, e anche più pigra, è naturalmente quella di correlare un evento storico traumatico, come la Prima Guerra Mondiale, con un processo di mutamento stilistico, come la revisione degli statuti dell'avanguardia, in forza di un semplice quanto prevedibile *post hoc ergo propter hoc*.

In realtà, le revisioni storiografiche degli ultimi tre decenni hanno consentito di rafforzare le ipotesi di continuità contro quelle di infrazione. Le modifiche della lingua pittorica sono dovute tanto a ragioni interne (non sempre e solo di 'sviluppo' o di 'evoluzione' in senso letterale), quanto esterne. Non necessariamente i fatti epocali determinano le svolte e i mutamenti. Più spesso, costituiscono la cornice entro cui si riorganizza il lavoro pittorico. Il ruolo della guerra come limite o soglia simbolica è stato da tempo ampiamente ridiscusso (cf. Cork 1994, 31; Dagen 1996, 113).

D'altra parte, una feconda reversibilità appare un processo caratteristico della dialettica dell'avanguardia. Lo si può capire con qualunque esempio visivo. Il lavoro di Picasso nel 1911 e nel 1919 è noto perfino all'eccesso, ma è ancora molto utile. L'evidente discontinuità stilistica tra le due fasi è il segno, anzitutto, di una continuità tecnica e di mestiere. Picasso nel 1919 delinea i volumi maestosi di Ingres o le incantevoli pose di Poussin semplicemente perché è in grado di farlo: è tra i pochi che se lo può permettere, e lo sa. Ma un conto è la strabiliante capacità di per-

correre, con pochi tratti, gli elementi essenziali di un'intera cultura visiva (non soltanto, s'intende, il 'classicismo' come molte mostre hanno provato a spiegare, anni fa) (cf. Cowling, Mundy 1990; Golan 1995; Green, Daehner 2011). Altra cosa, invece, è percorrere il quadro teorico complessivo di revisione del classicismo francese entro cui il caso di Picasso resta la magnifica eccezione all'interno di un più rigoroso, e forse anche un po' noioso, sistema di regole (cf. Silver 1989, 7).

La posta in gioco era chiara da tempo. Da tempo, infatti, il ragionamento sulle forme della poesia e dell'arte aveva imboccato la strada di una rinnovata chiarezza. L'accelerazione della parola poetica e delle forme pittoriche del primo decennio del secolo si era ormai esaurita. Per cause interne, soprattutto. Osservava il critico e poeta Paul Dermée, una delle voci più attente di questa stagione:

A une période d'exubérance et de force doit succéder une période d'organisation, de classement, de science, c'est-à-dire un âge classique [...] il y a classicisme dès que l'auteur domine son object, dès que l'oeuvre d'art est une création distincte de son auteur. Nous devons aborder une nouvelle littérature classique, l'oeil fixé sur nos étoiles! (Dermée 1917a)

Le stelle fisse erano quelle del canone letterario, o artistico. Classicismo, intelligenza delle forme, dominio di sé e dominio degli oggetti: quello che Dermée rivendicava era, metaforicamente, «une méthode de Taylor pour la création esthétique, voilà ce que doit nous donner l'intelligence» (Dermée 1917b, 4).

Tramontava il lirismo autobiografico e con esso la centralità ossessiva e presuntuosa dell'io poetante; si faceva avanti il rinnovato senso di dignità del mestiere, il rispetto del passato, comprensivo di un modernismo tradizionalista, per il quale, come avvertì Raimondi (1990, 46), «il passato è una fonte di ordine, un criterio di orientamento verso il futuro».

Ma cosa si poteva intendere per 'mestiere' in quegli anni e, soprattutto, a quale passato era lecito rivolgersi?

3 Lo stile è funzione di un'ideologia. O, al limite, di una (piuttosto confusa) teologia

Prendiamo adesso il caso di Gino Severini. È un pittore italiano, da tempo viveva a Parigi. Leggeva le riviste, conosceva le discussioni; sposata la figlia di Paul Fort, era divenuto di famiglia con il *côté* tardosimbolista francese. Ancor più che nel caso di Picasso, un confronto tra due sue opere del 1916, la nota *Maternità* e una delle tante figure cubiste (come ad esempio *Femme lisante*, nota anche come *Jeanne dans l'atelier*), può sbalordire

per l'irriducibile distanza che separa due lingue pittoriche antitetiche e simultanee (Belli, Fonti 2011, nn. 49, 181; nn. 51, 163).

Severini ebbe modo di esporre le sue opinioni con un paio di articoli sul *Mercur de France* tra 1916 e 1917. Poi il pittore cercò di accreditarsi tra gli interpreti di una nuova estetica 'razionale', *du compas et du nombre*. Il metodo di studio, tuttavia, è particolarmente significativo di quella fase così esaltante – si trattava, nondimeno, di riavviare su nuove basi il processo creativo – ma anche così disordinata.

Severini mescolò letture disparate e piuttosto confuse, in un garbuglio quasi indistricabile. Accumulò suggestioni e reminiscenze pitagoriche e vitruviane con quelle dei trattatisti del Rinascimento; vi traguardò il neo-tradizionalismo di Maurice Denis, l'estetica di Beuron, la seconda ondata della Section d'Or. Non ebbe timore di proporre preoccupanti sincretismi e non meno arrischiati esoterismi dedotti da una delle sue fonti più compulsate (e poi tenuta accuratamente nascosta), *Les prophètes de la Renaissance* di Edouard Schuré. Un libro oggi illeggibile, scritto da un autore pressoché impresentabile, ma che sarebbe il caso di poter valutare nel suo effettivo impatto, quasi sempre inconfessato, a quei tempi.

Per qualche tempo, Severini coltivò la speranza che il suo gallerista, Léonce Rosenberg, gli dedicasse un'intera monografia. Per tale ragione, il pittore fece seguire ai loro diretti incontri fluviali lettere in cui s'impegnava ad aiutarlo in quel compito, provando a mettere ordine alla sua nascente estetica.¹ Quel libro Rosenberg non lo scriverà mai, ma le lettere che gli inviò Severini divennero i materiali di base per *Du cubisme au classicisme* (Saverini 1921).

In un paio di queste lettere, siamo nel giugno e luglio del 1920, Severini confessò a Rosenberg di voler ambire a un recupero dello stato d'animo dei pittori del primo Rinascimento. Avanzò senza indugi i nomi di Paolo Uccello, Masaccio, Mantegna.² Ciò che invidiava agli antichi maestri era la loro certezza in una Scienza dell'arte consolidata e sicura: una forma di sapienza salvifica («L'avenir est à ceux qui savent, et le règne des troubadours sera désormais de courte durée»).

A quanti poi potevano obiettare che l'attuale non poteva più essere l'epoca delle Madonne dipinte, Severini diede una risposta articolata. Non si trattava di emulazione esteriore; non di apparenze o mimetismi intendeva parlare, bensì di coscienza dello spirito della loro estetica. Qualcosa di simile, anche se espresso con parole meno consapevoli, di ciò che Maritain in

1 La vicenda è narrata, in maniera tutt'altro che oggettiva, in Severini 1968, 152 ss.

2 Paris, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Fond Rosenberg, Gino Severini a Léonce Rosenberg, Langrune (Calvados), 9 giugno e 5 luglio 1920. La corrispondenza resta asimmetrica: le 24 lettere di Rosenberg a Severini (New York, The Museum of Modern Art Archives, Léonce Rosenberg Papers, Correspondence Relating to Cubism, Folder L7) coprono infatti l'arco temporale 1924-32. Cf. Casini 2017.

Arte e scolastica (uscito nel 1920, ma che Severini ancora non conosceva; cf. Radin 2011, XIX) aveva definito come l'«habitus» dell'artista.

D'altra parte, per Severini il soggetto della maternità era in grado come pochi di compendiare l'idea di poesia e di bellezza e comprendere in sé un tema, quello dell'architettura del corpo umano (cioè, pittoricamente parlando, posa, composizione, struttura del quadro) che si era via via smarrito. Se il sentimento prodotto dai dipinti come la *Maternità* cortonese richiamava gli antichi maestri, era proprio perché Severini si riteneva italiano e toscano. Esisteva dunque un'elettività del genio poetico che non impediva, di per sé, declinazioni in altre latitudini e altri climi. Tra i vari maestri dell'antichità, ragionava Severini, poteva esserci una differenza di geografia; esisteva però una dottrina degli universali che rendevano la forma significativa («Autrement comment expliquerions-nous que le triangle égyptien et le triangle équilatéral, par ex., puissent se retrouver dans le temple d'Égypte et de la Grèce, dans les cathédrales gothiques et dans les basiliques de la Renaissance?»).

Il problema, per Severini, era che le distinzioni nazionalistiche contrapponevano lo spirito francese – un vituperato naturalismo cézanniano – all'italianismo, dimenticando che su tutto vigevo la concezione assoluta della regola, ricondotta alla purezza pitagorica («la règle du nombre et du tracé géométrique»). Leggi, regole e numeri (cioè, per dirla ancora con Maritain, intelligenza, logica e ragione) mantenevano le loro proprietà nel tempo e nello spazio. Le uniche differenze stavano nell'applicazione di queste proprietà.

Senza remore, Severini informò Rosenberg che, a suo giudizio, l'oblio di tali leggi aveva in tempi recenti condotto a una vera degenerazione spirituale e morale. Questa diagnosi comportò una spericolata anamnesi: per il pittore, infatti, l'idea madre del Rinascimento era di fondere Ellenismo e Cristianesimo. Ricreare cioè l'unità nella sintesi della Scienza e della Religione, come già ai tempi di Pitagora e di Platone. Nonostante le derive impresse da un Umanesimo epicureo e sodomita (*sic*), si confermava la validità dell'idea originaria, «en exprimant l'idée chrétienne par des moyens esthétiques helléniques, et réalisant ainsi dans l'art la synthèse qui était le but essential de l'Humanisme». L'errore non stava insomma negli obiettivi, ma negli uomini chiamati a perseguirli.

Attingendo a piene mani dalle pagine di Schuré, Severini s'inerpicò quindi in una sintesi 'storica' che riconosceva nell'epoca ariana primitiva il momento di prima innocenza: un punto di equilibrio tra naturalismo e spiritualismo, un sentimento del divino nella natura che egli ad esempio poteva ammirare negli inni vedici. Come si vede, siamo ancora ben lontani dal Severini convertito al cattolicesimo. Il pittore rincorreva qui i principi di un'idea impersonale che subordinasse la ragione dell'individuo alla Ragione dell'Universo. Lui stesso si sentiva un religioso, non un filosofo; e il suo compito restava quello di accordare nell'arte la scienza e la religione.

Così – per venire infine ai quadri – le Maternità che Severini aveva appena dipinto non erano confrontabili né con le figure carnali dei Greci né con gli idoli di Bisanzio. L'ambizione di Severini era quella di esprimere la donna nella sua significazione eterna di elemento complementare a quello mascolino, con il quale formava l'Unità. Un simbolo dell'eterno femminile, a suo giudizio, al pari della Iside egizia, della Demetra greca, della Vergine cristiana.

Nei tempi presenti, ragionava infine il pittore, s'imponeva una reazione sempre più veemente contro il materialismo, il sensualismo, l'anarchia. Fu questa reazione a spingere Severini verso la via della vera religione e della vera disciplina in arte. Evitando il sensualismo pagano, l'arte sapiente della rinascenza poteva così fare dell'artefice un vero iniziato, in grado di esprimere una sintesi dei tre mondi che componevano l'Unità cosmica: spirito, anima e materia.

Se fin qui ho insistito molto su queste impervie pagine manoscritte di Severini non è soltanto per la loro distanza dalle ben più caute risoluzioni di *Du Cubisme au classicisme* – segno, evidente, di un'accorta revisione – quanto proprio per ribadire la complessa stratificazione teorica, oltre che le sontuose cantonate, che contraddistinsero l'immediato periodo postbellico.

4 A Venezia è mancata una vera critica d'arte

In Italia non mancarono, in quegli anni, riviste che si preoccuparono di tenere viva la discussione, o almeno provare a capire di che cosa e come si discutesse d'arte negli altri paesi (cioè, all'ingrosso, in Francia). *Avanscoperta*, *La Brigata*, *Bleu*, *Procellaria* furono alcuni benemeriti fogli che – a prescindere da *Valori Plastici* – si sforzarono di tenere aperto un canale di comunicazione, e ci riuscirono; anche nella provincia più remota, anche in quella spaventosa povertà di mezzi, e anche dentro quella miscela di spiritualismo e occultismo che non tarderà a manifestare i suoi risvolti più sinistri.

A fronte di tutto questo, e a fronte dello spessore teorico di queste argomentazioni, la situazione veneziana spicca per l'assenza di una critica d'arte consapevole e in reale sintonia con le vicende artistiche. Da qualunque parte lo si guardi, quel bilancio è sconcertante. Venezia è una città di gazzettieri, scrittori estemporanei, letterati e letterate. Qui venne espressa una letteratura d'arte, qui furono suggeriti i clamorosi svarioni dannunziani, qui si produssero pagine e pagine di cronache e ricordi, di romanzi e di racconti. Ma non venne espressa una critica d'arte compiutamente moderna, almeno fino alla generazione di Giuseppe Marchiori. Cioè a partire ormai dagli anni Trenta, e con tutti i limiti di una vocazione che si voleva europea, ma che faticò a emanciparsi dalla dimensione insulare (Salvagnini 2001, 13-48).

Delle mostre di Ca' Pesaro, fino a quel punto, ne scrissero giornalisti di rilievo, come Gino Damerini, qualche onesto carneade, e i critici frettolosi delle riviste illustrate, paghi di resoconti piacevoli e pittoreschi, sempre inoffensivi e quasi sempre superficiali. Nella maggior parte dei casi, l'apporto degli scriventi fu pressoché nullo. Lo stile era burocratico e notarile (così le carte del Circolo Artistico o dell'Unione Giovani Artisti) oppure remissivo e farsesco. Nel migliore dei casi, questi documenti sono serviti a recuperare qualche notizia su quadri e sculture esposte. Ma non c'è da leggere molto altro.

Barbantini fece quel che poté, barcamenandosi tra i suoi compiti istituzionali. Un decreto prefettizio nel 1932 gli vietò di occuparsi d'arte contemporanea. Fu un bene: non avremmo avuto, altrimenti, le magnifiche mostre dal *Tiziano* del 1935 in avanti.

In laguna naturalmente passavano tutti, da Ogetti in giù, per le Biennali, ma poi non si fermava nessuno. La mancanza di un presidio critico avvertito e consapevole, in grado di marcare il territorio e seguire le tracce della migliore creatività si fece sentire per tutto il decennio post-bellico, almeno.

5 La questione dei cattolici e dell'arte sacra è dirimente

Come si è visto, ogni 'ritorno all'ordine' – manteniamo ancora questa discutibile locuzione – si è espresso attraverso un mutamento stilistico intrecciato a un più vasto spettro di questioni: il recupero e l'intelligenza degli antichi maestri; il nesso (di remota discendenza romantica) fra lingua e nazione, e la sua critica; una componente religiosa, quando non mistica o genericamente 'spirituale'.

Tutte cose che, per le ragioni che si sono dette nei paragrafi precedenti, sono mancate negli anni, e nei luoghi, intorno a Ca' Pesaro. Anche nei rari casi in cui, transigendo all'incrollabile inerzia dei generi prettamente veneziani – e cioè l'infinita sequenza di paesaggi e vedute e scorci prodotti da una pleora di pittori locali, al traino del *souvenir* turistico – transitarono pittori di 'idee'.

Credo che il caso di Tullio Garbari rientri tra questi. Trentino, cattolico, nutrito di nozioni rosminiane, si presentò a Ca' Pesaro diciottenne nel 1910 con quadri che tradivano confuse paralogie nicciane. In breve tempo la sua pittura si condensò in forme più semplici e meno letterarie. Dinanzi ai quadri inviati a Ca' Pesaro nel 1913 la cronaca fece di lui un emulo di Gino Rossi, o al più uno stupefatto primitivo sceso dalla Valsugana. Portate un anno dopo a Firenze, quelle stesse opere furono intese come visioni schematiche di un redivivo Segantini. Ma non si riuscì ad andare oltre. Così un recensore dell'epoca: «Le masse piatte di colore sono nettamente divise le une dalle altre con oggetto che ricorda la pittura su vetro, in una



Figura 2. Tullio Garbari, *Cristo in croce. Calvario*. 1931. Olio su tela, 73,5 × 92 cm.
Ca' Pesaro – Galleria Internazionale d'Arte Moderna. © Archivio Fotografico – Fondazione
Musei Civici di Venezia

sintesi troppo elementare e troppo severa che sembra trascurare certi valori pittorici di carattere essenziale».³

I problemi di Garbari, in realtà, erano ben altri. Come ripristinare un accordo tra modernità ed esperienza del sacro? Per far convergere soluzioni di stile e un'intima tensione religiosa, il pittore ebbe bisogno della Milano di Edoardo Persico ([1930] 2001, 62): «la vera importanza di Garbari [...] sta nell'aver realizzato, come Picasso o come De Chirico, il tipo del pittore moderno riportando l'arte al suo valore metafisico». Prima ancora che caposcuola, il vero pittore era un moralista.

Purtroppo temi del genere vennero pressoché elusi a Venezia. E le difficoltà di questa fase si possono misurare in due episodi distinti, che ruotano intorno alla questione, cruciale tra dopoguerra e Concordato, dell'arte sacra. Che è questione ben diversa dall'afflato di spiritualismo o di misticismo che trapela nelle parole di Severini o nei dipinti di Garbari. Riguarda invece gli arredi, i beni sontuosi, i quadri e le sculture. Cose molto spirituali, per la Chiesa Cattolica, ma anche molto materiali, per i loro artefici. Qui ne possiamo solo accennare. Il primo problema riguarda i cantieri della ricostruzione postbellica delle chiese lungo il Piave: una situazione pressoché militarizzata dalle committenze della potente Opera di Soccorso veneziana, e una storia che meriterebbe un vero approfondimento (Chimenton 1930; cf. Nezzo 2003, 90). Il secondo tema è quello dell'arte sacra, o per meglio dire del suo conclamato fallimento estetico, reso evidente dai risultati della *Mostra internazionale d'arte sacra cristiana moderna* di Padova, nel 1931. È mia convinzione che per capire qualcosa dell'arte veneta di quegli anni si dovrebbe provare a capire qualcosa di più dell'intreccio fra committenze di arte sacra e liturgica, commissioni di arte sacra, gruppi d'interesse e di potere, 'mestiere' in tutti i sensi (cf. Merkel 2009, 35-47; Franzo 2012, 101-14). E in assenza, s'intende, delle moderne strutture di mediazione come le gallerie, la critica, il collezionismo, il mercato.

6 Quanti sono i secoli della 'pittura veneziana'?

Alcuni anni fa un collega scrisse un libro, chiaro e scorrevole, intitolato *I quattro secoli della pittura veneziana* (Finocchi Gersi 2003). Il richiamo al *Viatico* longhiano, anche con un secolo in meno, era palmare. Ho provato a discutere altrove, argomentando le ricadute contemporanee della memorabile mostra tintoretiana del 1937, la validità di quel lontano assunto. Davvero quattro o cinque secoli e basta? In effetti, se consideriamo Venezia come la culla di uno stile, i secoli sono e restano cinque, però con importanti ricadute nei successivi due. La moderna fortuna di autori come

3 St. A. (1914). «Una mostra individuale di Tullio Garbari». *Pagine d'Arte*, II, 169.

Carpaccio o Tintoretto è lì ad attestarlo. Se però consideriamo la Venezia moderna come un approdo, oppure un transit, riorganizzato nei termini di un'effettiva industria culturale trainata del turismo – quello che, in fin dei conti, fu lo spirito dei padri fondatori della Biennale, ecco che i secoli diventano sette (cf. Fradeletto 1925, 241). Non più secoli di 'pittura veneziana', beninteso, quanto di 'arte a Venezia' – con tutta la somma delle sue contraddizioni, come si è visto, e dell'eccezionalità di una capitale internazionale dell'arte *senza più o nonostante* adeguati rappresentanti locali.

La vicenda di Ca' Pesaro, come tante altre vicende veneziane del Novecento, fluttua in questa terra di nessuno. Non più coerente al decorso di una storia dell'arte veneziana, e non ancora (o non abbastanza) agganciata a dinamiche e movimenti europei. Non è, s'intende, soltanto una questione pertinente ai singoli artefici, quanto proprio al concetto di storia.

7 Conclusione

'Riposizionamento' è un discutibile termine del marketing, che qui ho inteso riferire alla duplice strategia del cosiddetto ritorno all'ordine: la revisione dei postulati artistici e la posizione sul mercato artistico. Per quanto riguarda Venezia, più il primo termine che il secondo, a dire il vero. La mancanza di un mercato strutturato e la pressoché totale assenza di gallerie d'arte (distinte, cioè, da botteghe di antiquari o negozi di cianfrusaglie) rende la Venezia degli anni Venti, non senza paradosso, centrale per il mercato nazionale e internazionale, attraverso la Biennale, e del tutto periferica per il mercato locale. Basterebbe un solo dato. Dal 1919 per almeno cinque anni Barbantini si prodigò, con le sue sole forze, alla mediazione personale con quei pochi che erano ancora interessati ai dipinti di Gino Rossi.

È questa la ragione per cui ho preferito parlare altrove di un'avanguardia 'intermedia', sostanzialmente priva delle forme di identità, di solidarietà interna e di mediazione che rendono un'avanguardia veramente tale.

Credo che le opere presentate da Felice Casorati a Ca' Pesaro nel 1920 possano essere invocate come testimonianza conclusiva. Penso a grandi e importanti dipinti come il *Ritratto Anna Maria de Lisi* (1918) oppure *Un uomo* (1919-20). Possiamo prendere questi quadri come esempi di un operare senza le avanguardie, ma attraverso l'intero decorso della pittura moderna. A partire, ovviamente, dal recupero e dalla revisione storica della pittura d'interni olandese, in un tragitto che da Thoré-Burger giunge fino alla magnifica lingua franca internazionale del primo quindicennio di Biennali – un linguaggio che ormai si può seguire e studiare, sempre con maggiori difficoltà, in musei sempre più periferici.

Cos'hanno di differente questi dipinti, e se vogliamo un po' tutti quelli presenti a Venezia in quegli anni? Rispetto ai modelli che abbiamo richia-

mato all'inizio, manca in loro quella chiarezza cartesiana di ragionamento teorico, e la possibilità di un approdo salvifico a un classicismo nazionale.

In assenza di un'avanguardia, il 'ritorno' si dimostra, in questi sontuosi dipinti, per quello che davvero è: una forma che non esiterei a definire, de-chirichianamente, tragica. Una forma dell'assenza. E l'assenza è, storicamente, quella di un idioma nazionale. Insomma, l'allegoria di una mancata occasione e, proprio come nei dipinti di Casorati, di una perdurante attesa.

Bibliografia

- Belli, Gabriella; Fonti, Daniela (a cura di) (2011). *Gino Severini 1883-1966 = catalogo della mostra* (Rovereto, 17 settembre 2011-9 gennaio 2012). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Casini, Giovanni (2017). «Gino Severini e Léonce Rosenberg: uno scambio commerciale e intellettuale per la difesa dell'arte moderna, 1917-21». *Ricerche di Storia dell'arte*, 121, 29-36.
- Chimenton, Costante (1930). *L'opera di soccorso e la ricostruzione delle chiese nei paesi del Lungo Piave*. Treviso: Tipografia editrice trevigiana.
- Cork, Richard (1994). *A Bitter Truth: Avant-Garde. Art and the Great War*. New Haven: Yale University Press.
- Cowling, Elizabeth; Mundy, Jennifer (eds.) (1990). *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism, 1910-1930 = Exhibition Catalogue* (London, 6 June-2 September 1990). London: Tate.
- Dagen, Philippe (1996). *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*. Paris: Fayard.
- Daix, Pierre (1984). *L'ordre et l'aventure. Peinture, modernité et repression totalitaire*. Paris: Arthaud.
- Dermée, Paul (1917a). «Quand le symbolisme fut mort». *Nord-Sud*, 1, 3.
- Dermée, Paul (1917b). «Intelligence et creation». *Nord-Sud*, 6-7, 4-5.
- Dermée, Paul (1918). «Un prochaine age classique». *Nord-Sud*, 11, 3-4.
- Finocchi Gersi, Lorenzo (2003). *I quattro secoli della pittura veneziana*. Venezia: Marsilio.
- Fossati, Paolo (1983). «Paragrafi per il disegno tra le due guerre». *Disegno italiano tra le due guerre = catalogo della mostra* (Modena, 28 luglio-15 ottobre 1983). Modena: Panini, 11-59.
- Fradeletto, Antonio (1921). *Venezia antica e nuova*. Torino: STEN.
- Franzo, Stefano (2012). «Arte cristiana tra le due guerre: lo sguardo cattolico sulla Biennale». Dal Canton, Giuseppina; Trevisan, Babet (a cura di), *Donazione Eugenio da Venezia*, 20. Venezia: Fondazione Querini Stampalia, 101-14.
- Golan, Romy (1995). *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*. New Haven: Yale University Press.

- Green, Christopher; Daehner, Jens M. (eds.) (2011). *Modern Antiquity: Picasso, De Chirico, Léger, Picabia = Exhibition Catalogue* (Los Angeles, 2 November 2011-16 January 2012). Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Lamberti, Maria Mimita (1987). «La stagione di Ca' Pesaro e le Biennali». *Venezia. Gli anni di Ca' Pesaro. 1908-1920 = catalogo della mostra* (Venezia, 1987-88). Milano: Mazzotta, 41-68.
- Merkel, Ettore (2009). «Arte sacra in Italia agli inizi del Novecento. Guido Cadorin e gli artisti al concorso per la pala di Valdobbiadene». Dal Canton, Giuseppina; Trevisan, Babet (a cura di), *Donazione Eugenio da Venezia*, 18. Venezia: Fondazione Querini Stampalia, 35-47.
- Nezzo, Marta (2003). *Critica d'arte in guerra. Ogetti 1914-1920*. Vicenza: Terra Ferma.
- Perocco, Guido (a cura di) (1958). *Primi espositori di Ca' Pesaro 1908-1919 = catalogo della mostra* (28 agosto-19 ottobre 1958). Venezia: Stamperia di Venezia.
- Perocco, Guido (1972). *Le origini dell'arte moderna a Venezia (1908-1920)*. Treviso: Canova.
- Persico, Edoardo [1930] (2001). «Litografie di Garbari». *Destino e modernità*. Milano: Medusa, 61-2.
- Radin, Giulia (a cura di) (2011). *Il carteggio Gino Severini Jacques Maritain (1923-1966)*. Firenze: Olschki.
- Raimondi, Ezio (1990). *Le poetiche della modernità in Italia*. Milano: Garzanti.
- Romanelli, Giandomenico (1987). «La cifra di Ca' Pesaro: spezzoni d'avanguardia, brandelli d' Accademia». *Venezia. Gli anni di Ca' Pesaro. 1908-1920 = catalogo della mostra* (Venezia, 1987-88). Milano: Mazzotta, 13-23.
- Salvagnini, Sileno (2001). «Venezia, Italia, Europa. Giuseppe Marchiori critico d'arte a cent'anni dalla nascita». *Da Rossi a Morandi, da Viani ad Arp. Giuseppe Marchiori critico d'arte = catalogo della mostra* (Venezia, 10 novembre 2001-14 gennaio 2002). Venezia: Cicero, 13-48.
- Severini, Gino (1921). *Du cubisme au classicisme: esthétique du compas et du nombre*. Paris: J. Povolozky.
- Severini, Gino (1968). *Tempo dell'«Effort Moderne»*. Firenze: Vallecchi.
- Silver, Kenneth E. (1989). *Esprit De Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. Princeton: Princeton University Press.



Figura 1. Arturo Martini, *La monaca*. 1919. Gesso, 250 cm ca.
(Esposizione di Palazzo Pesaro 1919)

Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

a cura di Stefania Portinari

Le mostre di Ca' Pesaro e la scultura a Venezia nel primo dopoguerra

Massimo De Grassi
(Università degli Studi di Trieste, Italia)

Abstract This essay analyses the presence of sculptures at the exhibitions held at Ca' Pesaro palace in 1919 and 1920. Studying works of art created by artists of the calibre of Arturo Martini and Napoleone Martinuzzi, a style or a general inclination can be identified, because otherwise very few documents certify that moment. In conclusion, a comparison is carried out between ancient and classical suggestions and monumental sculptures made by Martini and Martinuzzi in the 20s.

Keywords Sculpture. Twentieth century. Exhibitions. Venice.

Crediamo che dinanzi alle manifestazioni artistiche dei giovani, le quali come una ridente primavera, sembrano promettere sempre una disordinata abbondanza di frutti preziosi, non si possa esser severi se non in un modo: cercando di differenziare coloro che avendo una parola da dire si sforzano di dirla e la dico incompiutamente soffrendo della propria incapacità tecnica ad esprimersi da coloro che assai spesso tentano di nascondere l'inconsistenza del pensiero e del sentimento dietro una piacevole ma vuota calligrafia. Via libera all'ansiosa sincerità dei primi; controllo accurato alla indifferente ed inutile facilità dei secondi; ecco in brevissime parole il programma che abbiamo tentato di attuare. E se in errori siamo caduti, si tratta di errori involontari di cui, pure ignorandoli, già ora ci amareggiano. Non vogliamo tuttavia nascondere che, pur con questo programma, tra i giovani i quali ci apparivano degni di incoraggiamento le nostre simpatie si volsero particolarmente a quelli che mostravano di muoversi nell'ambito di tutte le forme e le tendenze più moderne dell'arte


recita la «Relazione della giunta» della collettiva di Ca' Pesaro del 1919 (Esposizione di Palazzo Pesaro 1919, 22-4).

La ripresa delle esposizioni veneziane di Ca' Pesaro all'indomani della Prima Guerra Mondiale, oltre che dai buoni propositi sottolineati nella relazione della giunta d'accettazione, appariva «modellata sullo spirito solidaristico del clima di pacificazione postbellico. La mostra raccolse gli elogi di Ugo Ojetti, della stampa locale, e un discreto volume di vendite (Del Puppo

Storie dell'arte contemporanea 2 ISSN [online] 2610-9891 | ISSN [print] 2610-9905

DOI 10.14277/6969-199-7/SAC-2-2

ISBN [ebook] 978-88-6969-199-7 | ISBN [print] 978-88-6969-200-0

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

2013, 35). Sul piano strettamente espositivo era segnata dalla presenza nell'atrio della grande *Monaca* di Arturo Martini (Vianello, Stringa, Gianferrari 1998, 76) (fig. 1) che era anche l'immagine che apriva la sezione illustrata del catalogo: un'opera monumentale e ambiziosa dalla cui analisi Ugo Ojetti ricavava anche una sorta di esortazione destinata a diventare quasi profetica per i successivi sviluppi stilistici dello scultore: «ma dalla scultura romanica che gli deve essere cara, egli può ancora molto imparare, ad esempio a modellare nettamente un volto così da rivelarne l'anima».¹

L'opera di Martini, insieme agli altri due gessi presenti alla rassegna *L'amica del cipresso* e *Fanciulla verso sera* (Vianello, Stringa, Gianferrari 1998, 74-5), andava però decisamente al di là delle altre proposte scultoree, peraltro piuttosto limitate sul piano strettamente numerico, anche sul piano della novità della proposta stilistica. Oltre a Martini esponevano infatti, in ordine di apparizione sul catalogo: Bortolo Sacchi, con un *Bambino* in gesso (nr. 89), Oreste Zampieri, con il gesso *Il poeta Silvio Corazzini* (nr. 90) (fig. 2), Giuseppe Turati con il marmo *Colui che ha tutto perduto* (nr. 139), Angelo Franco con *Uomo del passato* (gesso, nr. 217) e tre non meglio identificati ritratti in bronzo di Maria Teresa Longo (nrr. 218-220), chiudevano la rassegna altri due ritratti in gesso di Romeo Cadorin (nrr. 300-301) (Esposizione di Ca' Pesaro 1919, 31, 35, 42, 49).

Di certo, visto in quest'ordine, non si trattava di un panorama entusiasmante, Martini a parte, ma evidentemente la fluttuante situazione post-bellica non offriva in quel momento prospettive migliori.

Oltre a Giuseppe Turati, di cui non sembra restare traccia, né Zampieri, né Franco, né Cadorin e nemmeno Maria Teresa Longo, nata a Castelnuovo, in Valsugana, nel 1889,² potevano considerarsi degli artisti alle prime armi, anche se per la Longo si trattava dell'esordio veneziano. Franco, classe 1887, aveva esordito alla mostra capesarina del '13; Romeo Cadorin (nato nel 1889) destinato a una carriera molto breve per motivi di salute, si muoveva da tempo nell'ambito della bottega di famiglia e aveva esordito a Ca' Pesaro nel 1912 (Terraroli 1988, 454; Ferretti 2016); Zampieri, nato nel 1886, era invece alla sua prima partecipazione alla rassegna veneziana (Scotton 1987, 276). Il più giovane in campo era Bortolo Sacchi, classe 1892, presente grazie alla deroga concessa alla commissione interna dell'Unione Giovani Artisti soprattutto come pittore.

Delle opere esposte nel '19 resta solo l'immagine della testa di Zampieri, pubblicata sulle pagine di *Emporium* a corredo della stringata recensione di Ilario Neri, che si limitava a segnalare la finezza dell'immagine

1 Cf. Ojetti, Ugo (1919). «Le mostre di Palazzo Pesaro a Venezia». *Corriere della Sera*, 14 agosto.

2 Così le note biografiche depositate presso l'Archivio Storico Arti Contemporanee (<http://asac.labiennale.org/it/ricerca/ricerca-persona.php?p=386936>, 2018-09-10); Fabris (2008, 185) la dice invece nata nel 1857; forse qualche anno di troppo per una mostra destinata ai giovani.

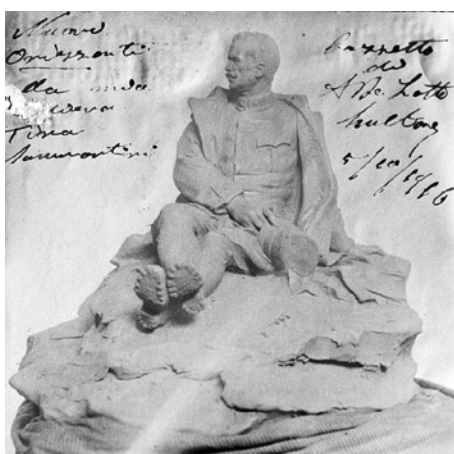
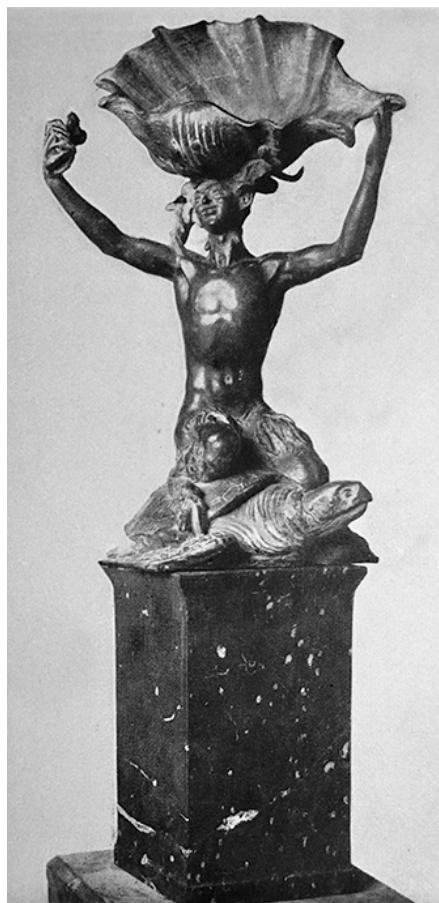


Figura 2. Oreste Zampieri, *Il poeta Silvio Corazzini*. 1919. Gesso (Emporium, 1919)

Figura 3. Umberto Bellotto, *Fontanina*. 1920. Bronzo (Emporium, 1920)

Figura 4. Annibale De Lotta, *Nuovi orizzonti*. 1916. Gesso. Foto d'epoca

del poeta e la presenza a margine di Angelo Franco; poco per tentare di tracciare un quadro complessivo. Dall'immagine si può certamente notare come Zampieri guardi con attenzione agli enigmatici volti delle figure di Casorati traducendoli plasticamente con una certa levigatezza d'estrazione wildtiana, comunque estranea a quella tradizione accademica che ancora strutturava la presenza veneta alla Biennale dell'anno successivo, imperniata su artisti indubbiamente validi ma poco aggiornati come Carlo Lorenzetti, Emilio Marsili, Annibale De Lotto, Umberto ed Eugenio Bellotto, con l'eccezione di Oreste Licudis, dagli inizi del decennio presente sulla scena lagunare con opere meno legate a quella tradizione naturalistica e sostanziate da un moderato e a tratti criptico simbolismo; se Saponi annotava alla Biennale del 1920 la presenza di «una testina in bronzo, *Silvia*, pulita e asciutta, che si guarda volentieri» (fig. 5), nel caso del *Ritratto di Aldo Fiammingo* (fig. 6), il critico continuava poi annotando come Licudis esponesse anche: «una testa di poeta tagliata, non si sa perché, alla fronte, con la corona d'alloro; e vuol raggiungere un abile effetto pittorico punteggiando con la creta uguale uguale» (Saponi 1920, 270).

Oreste Zampieri appare invece capace di destreggiarsi efficacemente tra la ben radicata tradizione veneta e le 'modernità' imposte dal regime, come nel caso del busto in bronzo di Dante esposto nel 1937 e conservato alla Galleria d'arte moderna di Milano; ma anche, soprattutto lungo gli anni Trenta, di leggere in chiave personale, e nelle piccole sculture da esposizione, alcune delle proposte in qualche modo eccentriche rispetto alla statuaria ufficiale: prima tra tutte quella di Domenico Rambelli, apertamente citato in sculture come *Muratore* o *Madre con fanciullo*.³

Delle altre sculture esposte alla rassegna capesarina del 1919 non resta nessun'altra testimonianza visiva; vale la pena quindi passare alla disamina delle presenze plastiche all'edizione successiva. Nell'arco di tempo intercorso tra le due mostre cambiano però radicalmente i presupposti organizzativi, soprattutto in virtù dell'insediamento

di una giuria che ribaltava l'indirizzo fino ad allora seguito dalla Bevilacqua La Masa. Dal momento che la giuria veniva nominata dal Consiglio di vigilanza è lì che si deve guardare. Quelle del 1920 furono nomine che sovvertirono gli equilibri consolidati. Dietro esse s'intravedeva la situazione di debolezza del Comune di Venezia, retto in quei mesi da un commissario straordinario. Gli amici di Ca' Pesaro, come Damerini o Soppelsa, non erano più presenti, oppure erano in minoranza. Il Consiglio di vigilanza nominato nel 1920 si rese responsabile della nomina di Eugenio Bellotto, Attilio Cavallini, Romeo Dall'Era, Gian Luciano Sor-

3 Le opere citate sono transitate di recente (2015) sul mercato antiquario.

mani (proprio uno dei primi affittuari degli studi di Ca' Pesaro) e Oreste Licudis, quali membri della giuria di accettazione. Furono costoro a imprimere l'indirizzo restrittivo verso i non veneziani, e assai generoso verso gli iscritti del Circolo Artistico, cioè innanzitutto a loro stessi. Ma il concetto dell'«assoluta venezianità» era già stato anticipato nella presentazione di una mostra, nel Natale del 1919, proprio nella galleria Geri Boralevi. La mostra, tenuta a cavallo tra le prime due esposizioni postbelliche di Ca' Pesaro, segnò la trasformazione dell'Unione Giovani Artisti in Circolo Artistico. Il Circolo ebbe gioco facile, con la nuova giuria, a imporre le proprie scelte corporative. [...] Il testo di presentazione della mostra del 1919 fu firmato dal Consiglio direttivo: Ilario Neri, Teodoro Wolf Ferrari, Angelo Franco, Attilio Cavallini, Gian Luciano Sormani, Brenno del Giudice e Alessandro Pomi. Due esponenti di questo consiglio direttivo si ritrovarono nella giuria di Ca' Pesaro pochi mesi dopo, oltre ai due soci ordinari Licudis e Bellotto. Mancano dati per il quinto membro, Romeo Dall'Era: ma si può concludere che nel 1920 Ca' Pesaro fu monopolizzata dal Circolo Artistico. Era ormai chiaro che il problema non era più tanto l'accesso agli istituti espositivi, quanto la forma organizzativa in sé. (Del Puppo 2013, 35)

La svolta 'veneziana' imposta nel 1920 si riflette inevitabilmente in una rassegna se possibile ancora più 'conservativa'. A valle di questi rivolgimenti organizzativi, la mostra 'ufficiale' del 1920 presentava nel campo della scultura una partecipazione certamente più articolata sul piano numerico e di genere, vista la significativa presenza femminile rispetto all'anno precedente, ma ai numeri non rispondeva un tasso di novità adeguato; anzi la svolta 'corporativa' aveva di fatto prodotto un arretramento su posizioni tradizionaliste, esemplate per esempio dalla presenza di Eugenio Bellotto e Oreste Licudis nella giuria d'accettazione e l'indirizzo stilistico della stessa e, con l'ovvia e assai significativa eccezione di Martini e Martinuzzi, ben lontano da avvicinare la maggiore pluralità di voci che offriva invece l'arte sorella.

Sulla mostra 'ufficiale' del '20 il materiale illustrativo è decisamente più consistente e consente di tracciare, se letto in filigrana con le presenze alla pressoché contemporanea Biennale, un profilo ben più ricco e articolato della scultura in laguna.

Dando per acquisita la posizione di Martini, che esporrà soltanto alla mostra dei dissidenti alla Galleria Geri Boralevi, in ordine di importanza la precedenza non può che spettare alla figura di Napoleone Martinuzzi, che tra le presenti era quella dotata di un profilo di gran lunga più consistente, anche e soprattutto in prospettiva futura. La mostra del 1920 vede infatti il ritorno dell'artista muranese sulla scena capesarina, di cui era stato tra i protagonisti più assidui nell'anteguerra. L'esordio dello scultore era com'è noto avvenuto in occasione della seconda mostra d'autunno del

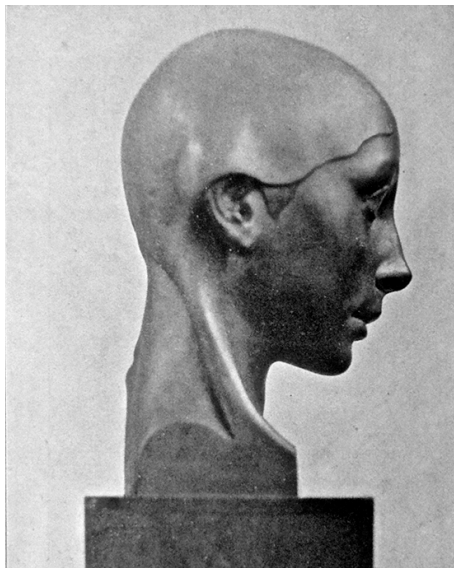


Figura 5. Oreste Licudis, *Silvia*. 1920. Bronzo (Emporium, 1920)



Figura 6. Oreste Licudis, *Il poeta Aldo Fiammingo*. 1920. Bronzo (Emporium, 1920)

1908 allestita dall'Opera Bevilacqua La Masa nei locali di Ca' Pesaro, di questa sua partecipazione, due sculture e quattro placchette lavorate a sbalzo, non rimane traccia, come del resto nulla si sa dei lavori esposti alla seconda mostra del 1909.⁴ Qualche notizia in più ci è giunta riguardo la sua presenza alla rassegna della primavera del 1910: in quell'occasione il giovanissimo Martinuzzi aveva presentato quattro opere: due gessi, tra cui un *Busto di bambino*, e due «Sbalzi in rame», *Pensiero* e *Riccardo Wagner* (Palazzo Pesaro 1910, nrr. 211-214), di cui resta solo l'immagine del volto di tre quarti del grande musicista, di cui è noto un prototipo datato 1908 e legato alle celebrazioni wagneriane di quell'anno (Stringa 1987, 159), un'opera ancora largamente interlocutoria ma certo tutt'altro che banale se non altro per la qualità dell'esecuzione. È molto probabile poi che il gesso con il *Busto di bambino* sia, anche per ragioni stilistiche, identificabile con quello di analogo titolo presentato nel 1917 alla *Esposizione delle Tre Venezie* di Milano, dove sarà acquistato dal re per essere destinato alla galleria veneziana di Ca' Pesaro, dove tutt'ora si conserva (Scotton 2006, 115-18, nr. 99). Si tratta infatti di una prova ispirata a un convenzionale naturalismo vicino a certe coeve soluzioni del maestro Dal Zotto o di Carlo Lorenzetti.

4 Per queste partecipazioni cf. Stringa 1987, 157.

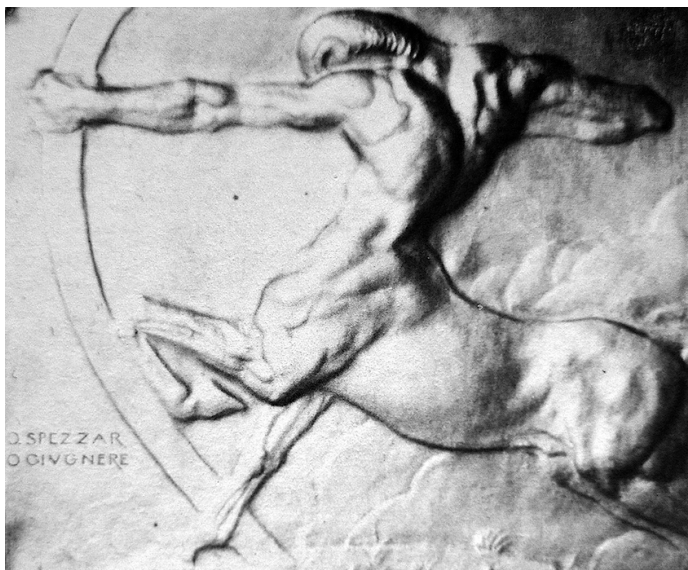


Figura 7. Napoleone Martinuzzi, *Centauro saettante*. 1917. Bronzo dorato. Gardone Riviera, Vittoriale degli italiani

Il giovanile soggiorno romano al seguito di Antonio Dal Zotto e Achille Tamburlini e a ridosso del cinquantenario per l'unità d'Italia sarà fondamentale per dare una dimensione 'europea' alla ricerca di Martinuzzi (Stringa 1987, 157): da un lato la grande mostra dominata dalla vasta personale di Ivan Meštrović e allestita nel nuovo palazzo di Valle Giulia, e dall'altro il cantiere del macchinoso monumento a Vittorio Emanuele II, dove si stava allestendo una vera e propria antologia della migliore scultura italiana di quegli anni, offrivano un vasto spettro di possibili opzioni stilistiche al giovanissimo muranese, consentendogli un rapido aggiornamento sulle istanze 'moderne'.

Sarà però l'impatto con il monumentalismo mestroviciano a segnare profondamente l'evoluzione di Martinuzzi che sentirà a lungo la potenza visiva di questo influsso. Altro importante momento di frattura sarà l'incontro nel 1917 con Gabriele D'Annunzio (Rossi Colavini 1992, 2-23): il vate mostrerà di apprezzare soprattutto le opere in vetro e le piccole sculture degli esordi, quelle più vicine allo spirito decadente dell'universo figurativo del poeta come i rilievi bronzei con *Apollo* o il *Centauro saettante*, figli delle fascinazioni secessioniste della prima parte della carriera



Figura 8. Napoleone Martinuzzi, *Prigione*. 1919. Gesso (Esposizione di Palazzo Pesaro 1920)

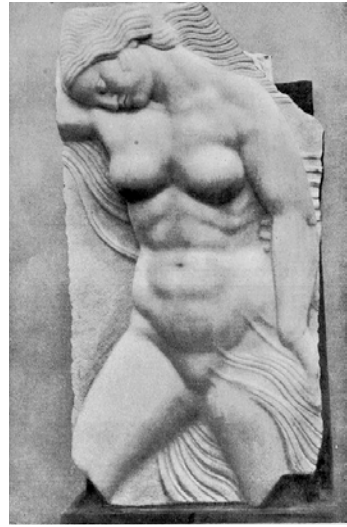


Figura 9. Ivan Meštrović, *Danzatrice*. 1911. Marmo (*Emporium*, 1915)

dell'artista veneziano.⁵ Una *Testa di Apollo* in bronzo dorato e un *Centauro saettante* e in «rame dorato» (fig. 7), saranno presentati anche alla ripresa capesarina del '20, insieme a *L'Amazzone*, ancora in bronzo dorato e *La fiamma* in rame argentato.

Nelle prime opere presentate alle esposizioni ufficiali dopo il ritorno da Roma traspare sin da subito la fascinazione per la cultura simbolista europea, con un punto di riferimento imprescindibile individuabile in Georges Minne: *Bagliori* realizzato nel 1913, pur non esente di ricordi della plastica di Meštrović, è in buona parte costruito sui componenti della celebre *Fontana della giovinezza*; mentre *Risveglio*, di due anni successivo, pare in parte esemplato sulla replicatissima figura di *Adolescente* realizzata nel 1891. Da quel momento in poi la componente mestroviciana diverrà via via prevalente, come si avverte da prove come *Danza voluttuosa* ed *Etera*, datate entrambe 1914, che lo avvicinano «di più alla simbiosi di motivi arcaici e simbolisti come essi erano condensati nella poetica di Ivan Meštrović» (Stringa 1987, 160). Risente di questo clima, costruita com'è sugli *exempla* dello scultore dalmata ma non priva di fascinazioni primitiviste, anche la

5 Non troveranno invece concreta realizzazione le gigantesche cariatidi pensate per il mausoleo alla madre del poeta, ulteriore esempio della portata della lezione di Meštrović (cf. Martinuzzi 1990, 24-32).



Figura 10. Gaetano Cigarini, *Ritratto*. 1920. Gesso (Esposizione di Palazzo Pesaro 1920)



Figura 11. Angelo Franco, *Il pappagallo*. 1920. Gesso (Esposizione di Palazzo Pesaro 1920)

coeva *Testa d'uomo* (fig. 5), che aveva attirato l'attenzione della critica: «il Martinuzzi è artista di sicuro avvenire. Egli è un modellatore sagace e raffinato che plasma le sue figure con virile grazia infondendo ad esse una calda vita ricca di inflessioni».⁶

Al 1913 risale anche *Incipit vita nova* (fig. 6), anch'esso presentato alla personale del '23; un'altra figura di giovane che pare in bilico sulle raffinate e sinuose eleganze alla Minne, ma che in realtà rilegge, in controparte, la possente torsione del celebre *Milos Obilic* di Meštrović, uno dei punti focali dell'esposizione romana del 1911,⁷ qui sapientemente risarcito delle braccia e in parte frenato nel suo incedere imperioso e venendo così investito del ruolo di alfiere di una possibile rinascita.

La cesura della guerra, pur rallentando l'attività dello scultore muranese, non attenua la natura delle direttrici stilistiche rodiate negli anni precedenti. Lo testimonia proprio un'opera come il *Prigione dolorante* (fig. 8) esposto alla rassegna capesarina del 1920 (Esposizione di Palazzo Pesaro

6 La scultura sarà presentata alla *Mostra dei rifiutati* del 1914 e riprodotta sulle prestigiose pagine di *Emporium* (Serra 1914, 156); è forse possibile identificarla con il *Ritratto d'uomo* (1913) esposto alla personale del 1923.

7 Una prima ricognizione italiana in Planiscig, Leone (1910). «Artisti contemporanei: Ivan Mestrovic». *Emporium*, 31(185), 332.



Figura 12. Angelo Franco, *Primavera*. 1921. Gesso (*Emporium*, 1921)



Figura 13. Carmen Corigliano, *Vergine orante*. 1920. Gesso. (Esposizione di Palazzo Pesaro 1920)



Figura 14. Maria Teresa Longo, *Ritratto*. 1920. Bronzo. (Esposizione di Palazzo Pesaro 1920)

1920, 9, nr. 24), che segna il suo ritorno sulla platea veneziana. La scultura, oltre a suscitare inevitabili ricordi michelangioleschi, conserva intatte le suggestioni mestroviciane che lo avevano affascinato nell'immediato anteguerra, a partire dal gusto per il frammento (che tornerà come tratto dominante nella sala personale del '23) anche se questa volta la secca spigolosità del prototipo pare stemperarsi, a giudicare dalla riproduzione apparsa nel catalogo della mostra, in una modellazione più addolcita e distesa, propria anche del prototipo di Meštrović, quella frammentaria *Danzatrice* (fig. 9) più volte esposta e pubblicata anche in Italia sulle pagine di *Emporium* (Pica 1915, 407).

Martinuzzi a parte, il catalogo del 1920 vedeva al numero 1, nell'atrio del palazzo e nel posto occupato l'anno precedente dalla *Monaca* di Martini, un gesso di Gaetano Cigarini intitolato *L'olocausto*, di cui però non rimane traccia, evidente segno del cambio di rotta in atto all'interno del comitato organizzatore, come del resto per due delle altre tre opere da lui esposte: i due gessi *Testa d'uomo* e *Salomè*. Maggior fortuna si ha con il *Ritratto* (fig. 10) in gesso patinato riprodotto in catalogo, che mostra una modellazione sfaccettata e a tratti spigolosa, decisamente non in linea con la contemporanea presenza alla Biennale, dove lo scultore esponeva un gesso che riproduceva la parte superiore del monumento ai caduti del sestiere di Castello, con una teoria di madri veneziane declinate a stacciate con un gusto tipicamente secessionista.⁸ Nonostante le sue presenze alla Biennale fossero cominciate già nel 1914 con *Metempsicosi* e fossero continuate ancora nel '22, '24 e 1930 (XI Esposizione 1914, 184), Cigarini pare testimone di un gusto eclettico e privo di particolare personalità che accomuna di fatto gran parte dei protagonisti della rassegna capesarina di quell'anno. Sullo stesso solco si muove infatti anche Angelo Franco, che tra gli espositori del 1920 sarà quello destinato negli anni successivi a ritagliarsi il profilo più consistente sul piano espositivo e delle realizzazioni pubbliche, con numerosi interventi monumentali e cimiteriali (cf. Beltrami 2005, *passim*; 2003-04, 106; 2013, 566).

Il gruppo in gesso *Il pappagallo* presentato nel 1920 (fig. 11) pare ispirarsi, come la *Primavera* (fig. 12) presentata l'anno successivo alla mostra del Circolo Artistico (Neri 1921, 118), a quella scultura di genere a soggetto femminile che trovava all'epoca grande consenso nelle rassegne di tutta Italia, specie nelle declinazioni tardo secessioniste di Amleto Cataldi e Nicola D'Antino, cui Franco pare ispirarsi soprattutto per *Il pappagallo*.⁹ Questa vocazione 'di genere' della scultura di Franco si stempererà successivamente in una produzione decorativa di carattere piuttosto generico ma di una certa fortuna in ambito strettamente veneziano.

8 Cf. XII Esposizione 1920, 231.

9 Su D'Antino cf. Tolomeo Speranza 1987.



Figura 15. Maria Teresa Longo, *Il Dott. Guido Vivante*. 1920. Bronzo (Sapori 1920)

Degli altri protagonisti della mostra capesarina del '20 si conosce molto poco: niente di Giovanni Battista Pagliani, Carlo Siffi e Luigi Soressi, presenti rispettivamente con i gessi *Sorriso*, *Bambino dormiente* e *Verso la vita* (nrr. 197, 234, 84), qualcosa in più di Emilio Gaggio, che presentava un *Ardito* in bronzo e un *Busto di fanciulla* in marmo (nrr. 227, 275).

Oltre alla consueta predominanza maschile, va però notata alla mostra del '20 una significativa e anomala presenza femminile. In questo contesto si inserisce la *Vergine orante* (fig. 13) della non altrimenti nota Carmen Corigliano, che sembra muoversi, come Zampieri ma senza la sua eleganza nel modellare, tra suggestioni simboliste di varia ascendenza, con singolari tangenze con la contemporanea produzione di Ermenegildo Luppi.

Più interessante il profilo di Maria Teresa Longo, presente anche alla mostra ufficiale del '19 e alla Biennali dell'anno successivo e del '22, dove le sue placchette troveranno buoni riscontri nelle recensioni di Francesco Sapori. La semplice testa presentata alla mostra capesarina del '20 e riprodotta in catalogo, un sorridente volto di giovinetta, si caratterizza per una modellazione vibrante e a tratti tagliente di estrazione vagamente espressionista, figlia forse di suggestioni stilistiche che arrivavano d'oltralpe. Più interessante per altri versi la placchetta-ritratto di Guido Vivante (fig. 14) presentata dalla Longo alla pressoché contemporanea Biennale e riprodotta da Sapori (1920, 272), che tuttavia si limitava a una lode generica associandole a quelle di Giuseppe Romagnoli: in questo caso la modellazione secca e spigolosa della Longo appare alimentata anche dal gusto secessionista di molte analoghe placchette realizzate nell'immediato anteguerra da Publio Morbiducci (Cardano 1999, 52-7).



Figura 16. Marta Sammartini, *Ritratto di giovinetta*. 1920 ca. Marmo. Foto d'epoca



Figura 17. Marta Sammartini, *Prepotenza*. 1920. Bronzo. Collezione privata



Figura 18. Marta Sammartini, *Gerolamo Savonarola*, particolare. 1920. Bronzo. Collezione privata



Figura 19. Arturo Martini, *Monumento ai caduti*. 1923-24. Bronzo. Vado Ligure

Tra le presenze femminili per solidità e continuità spicca senz'altro quella dell'allora ventenne Marta Sammartini, pressoché al suo esordio con un'articolata partecipazione alle rassegne veneziane di quell'anno (Stringa 2003, 183). Nella mostra schierava una nutrita serie di opere, tutte saldamente legate a quel filone bozzettistico (figg. 16-18), ma con evidenti compiacimenti, che aveva evidentemente ereditato dal maestro Annibale De Lotto, da tempo assente dalla rassegna capesarina evidentemente per 'raggiunta fama', e presente invece alla pressoché contemporanea Biennale, anche se con opere non certo destinate a lasciare il segno, se è vero che Saporì (1920, 274) sosteneva che «sarebbe stato bene non esporre affatto tre miseri bronzi» dello scultore cadorino.¹⁰

La vena di Marta Sammartini, che proprio in quell'anno di fatto esordiva in pubblico, appare invece fresca a movimentata, con vivaci accenti drammatici. Si leggono così, tra le altre, le opere destinate a illustrare il dramma vissuto in prima persona della 'profuganza' seguita alla rotta di Caporetto.

¹⁰ Si trattava di due busti ritratto in bronzo e di un bozzetto per il monumento ai caduti di Feltre, opere non certo all'altezza della fama raggiunta in passato dall'artista, che negli anni successivi sarà impegnato soprattutto nel campo della scultura monumentale legata alla grande guerra prima della prematura scomparsa (cf. De Grassi 2003, 156).



Figura 20. Napoleone Martinuzzi, *Monumento ai caduti*. 1923-26. Marmo. Murano

La plastica della Sammartini non sembra però in grado di discostarsi del tutto dal naturalismo tardo ottocentesco proprio della sua formazione, e pur mostrando una modellazione assai efficace pare fuori contesto anche rispetto alle altre presenze alla rassegna capesarina. Rimane tuttavia indubbia la qualità di invenzione e di modellazione della giovane scultrice, in grado di tradurre al meglio gli ultimi bagliori di una tradizione accademica veneziana ormai da tempo prigioniera del proprio passato.

In margine a quanto sin qui elencato è forse il caso di tornare sulle due figure principali della scena veneziana dei primissimi anni Venti, Martini e Martinuzzi, e provare a indagare sulle tangenze congiunturali che li vedranno tra i protagonisti della scena monumentale italiana.

Anno chiave il 1923, quanto una efficace sintesi dei primi anni di attività scultorea di Martinuzzi trova spazio in una sala personale allestita a Ca' Pesaro: lo scultore ha ormai varcato la soglia della trentina e si avvia a definire con chiarezza le direttrici della propria ricerca. Ne è consapevole Ugo Nebbia (1923), che saluta con molto favore questa presenza, muovendo solo una velata critica all'eccessiva frammentazione tematica:

Napoleone Martinuzzi, giovane scultore muranese, che offre saggi svariati e multiformi – forse un po' troppo – d'oltre un decennio della sua attività, sento pure si deve parlare con favore; non tanto perché ha cominciato bene, quanto perché nelle ultime sue cose, mostra d'a-

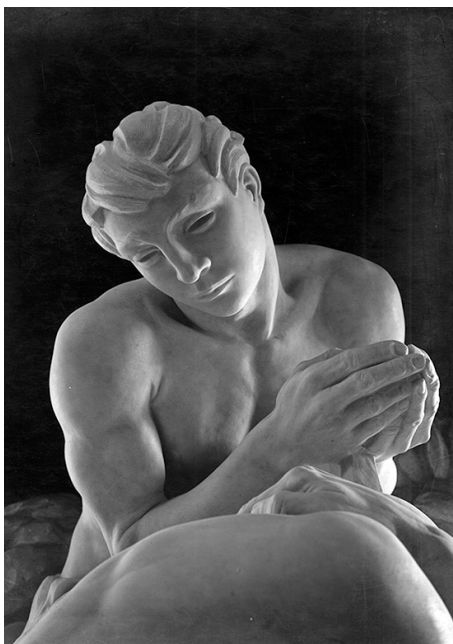


Figura 21. Napoleone Martinuzzi, *Monumento ai caduti*. 1923-26. Dettaglio del soldato del gruppo centrale. Marmo. Murano. Foto d'epoca



Figura 22. Napoleone Martinuzzi, *Monumento ai caduti*. 1923-26. Dettaglio con le Spose dei combattenti. Marmo. Murano. Foto d'epoca



Figura 23. Arturo Martini, *Fede*. 1923-24. *Monumento ai caduti*. Bronzo. Vado Ligure

ver raffinato la sua personalità e d'aver fede per procedere oltre e più sicuro di sè.¹¹

Va notato come in questi anni il profilo dell'artista muranese si arricchisca anche di un nuovo filone di ricerca, che lo vede impegnato nel campo della scultura decorativa e monumentale. Un primo esempio in questo senso è offerto dal monumento destinato a celebrare i caduti dell'isola natale che gli viene commissionato nel 1923, mentre al 1925 risale il primo dei molti interventi che lo vedranno a fianco dell'architetto Angiolo Mazzoni, quello per il complesso del dopolavoro ferroviario di Roma, dove sarà attivo nella doppia veste di scultore e di maestro vetraio; qui realizzerà a grandezza naturale anche un *San Cristoforo*, dove fa capolino un'improvvisa fascinazione per il Quattrocento, nata probabilmente sull'onda di quel recupero di tradizioni figurative autenticamente italiane propugnato tra gli altri da Ugo Ojetti (De Grassi 2013, 165-8). Ma il punto d'arrivo di queste sollecitazioni sarà per lo scultore muranese il grande cantiere del monumento ai caduti della sua isola natale (fig. 20), di certo l'opera più complessa e affascinante di Martinuzzi; l'unica realizzazione di questo tipo ad avere a Venezia respiro autenticamente grandioso per vastità e qualità di narrazione.¹² Il filo dell'accorato racconto disseminato tra i brani a rilievo del complesso monumentale troverà accenti di pura poesia nelle note di Nino Barbantini, che dedicherà all'opera un pregevole volumetto:

con quest'opera vasta e complessa, densa di significati e d'intenzioni letterarie che nella scultura monumentale e commemorativa sono ammissibili e possono riuscire indispensabili, Napoleone Martinuzzi conquista all'improvviso nell'esiguo stuolo dei giovani scultori d'Italia un posto eminente. E se quella mania del culturalismo e dell'arcaismo che pervade l'arte odierna in generale e di cui anche nel monumento muranese par di scorgere il segno, lo fa rassomigliare a taluno dei suoi colleghi. (Barbantini 1927, 7)

Quest'ultima annotazione può essere letta anche come un riferimento al pressoché contemporaneo monumento martiniano di Vado Ligure (fig. 19), reso noto in tutta Italia dall'intervento di Ugo Ojetti sulle prestigiose pagine di *Dedalo* (Ojetti 1925-26, 270-1). Qui lo spregiudicato utilizzo delle

11 Ammoniva ancora il critico: «procedere oltre, questo è il problema. Guai agli artisti che s'incantano sulla soglia d'un esposizione e si dimenticano che è solo lavorando che si diventa migliori» (Nebbia 1923, 190).

12 È noto come evidenti ragioni di carenza di spazi pubblici avesse di fatto impedito la realizzazione sul territorio cittadino veneziano di un grande complesso monumentale per celebrare la vittoria; si ovverà delegando alle singole parrocchie la realizzazione di monumenti parietali. Sull'argomento si veda in particolare Stringa 1997, 196-9.

fonti classiche da parte di Martini si leggeva come un recupero di 'italianità' e di modernità: di certo un esempio possibile per il più giovane e quasi altrettanto eclettico Martinuzzi, alle prese con un contesto ambientale ben più caratterizzato e caratterizzante. Il punto di contatto tra i due scultori sembra essere in questo caso la (ri)scoperta di un linguaggio plastico che fa riferimento a una tradizione classica non ancora canonizzata dal regime ma nemmeno connessa ai retaggi accademici e ottocenteschi di tanta, troppa, scultura monumentale di quegli anni.

Martinuzzi, come Martini, si pone il problema di rivitalizzare quelle tradizioni e di dare nuovo slancio alla scultura 'ufficiale'. Se i riferimenti culturali di Martini sono certamente più complessi e stratificati, è comunque interessante notare come l'ecletticità di Martinuzzi di sposti velocemente dagli stilismi 'dannunziani' verso un clima di mimesi storicista che comunque lo mette in asse con le ricerche più moderne di quegli anni.

Il quadro dei riferimenti visivi di Martini è tutto interno al proprio sistema visivo e di fatto indipendente dal contesto ambientale (a meno di non pensare Vado Ligure come terra di santi ed eroi antichi), nel caso di Martinuzzi invece il canone che viene intelligentemente scelto è quello di una rivisitazione storico-ambientale che tiene insieme la storia 'minore' dell'isola e quella dei suoi caduti (fig. 21), cui di fatto il monumento è dedicato, con quella 'maggiore' di Venezia, ai cui monumenti più noti lo scultore fa specifico omaggio. Basta infatti il confronto tra il rilievo angolare con «le spose dei combattenti» (fig. 22) e *L'ebbrezza di Noè* di Filippo Calendario all'angolo sud-est di Palazzo Ducale per far capire la natura del serrato dialogo messo in atto da Martinuzzi tra il proprio *milieu* culturale (e quello del pubblico cui era destinato) e la realtà del racconto, ma è possibile che anche il 'supporto' a distanza della *Fede* martiniana di Vado Ligure (fig. 23) possa essere servito a 'costruire' visivamente questo linguaggio. A questo proposito Ugo Nebbia annotava come:

Martinuzzi deve aver fissato, per conquistarne lo spirito plastico ed ornamentale, certi mirabili rilievi delle arcate di S. Marco [evidente per esempio nella candelabra con La preghiera della madre]; o dove chiaramente tenta le raffinatezze di stile e di fattura di certi capitelli e sculture d'angolo di Palazzo Ducale. Nessun mistero e nessun sotterfugio in tutto ciò. Neppure dove qualche imperfezione di fattura, rivela concetti non plasticamente ben espressi. Voglio dire, dove risalta qualche acerbità di temperamento, più che qualche debolezza formale, volontariamente atteggiata a preziosità di concetto e di stile. Inesperienze plastiche dunque, tutt'altro che sospette e pericolose. Anzi, rivelanti un'invidiabile schiettezza nativa, quasi paesana, da buon lapicida, il quale ritrova la virtù d'abbandonarsi ad un'ispirazione episodi e narrativa, come felice d'aver finalmente qualcosa di buono e di santo da narrare collo scalpello ai suoi concittadini. (Nebbia 1936, 198)

Bibliografia

- Barbantini, Nino (1927). *Il Monumento ai Caduti di Murano opera di Napoleone Martinuzzi*. Firenze; Roma; Venezia: Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli.
- Beltrami, Cristina (2003-04). «Pantheon cafoscarino. Gli 'illustri' della Regia Scuola di Commercio a Venezia». *Venezia Arti*, 17/18, 101-8.
- Beltrami, Cristina (2005). *Un'isola di marmi. Guida al Camposanto di Venezia*. Venezia: Filippi.
- Beltrami, Cristina (2013). «I Giardini di Venezia. Un percorso nella scultura veneta tra il 1887 e il 1969». *Ateneo Veneto*, 200, 555-72.
- Cardano, Nicoletta (a cura di) (1999). *Publio Morbiducci 1889-1963 = catalogo della mostra* (Roma, 3 novembre-18 dicembre). Roma: De Luca.
- De Grassi, Massimo (2003). *Annibale De Lotto*. Mariano del Friuli: Edizioni della Laguna.
- De Grassi, Massimo (2013). «Tra quattrocentismo e modernità: fonti per la scultura di Napoleone Martinuzzi». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 37, 160-87.
- Del Puppo, Alessandro (2013). «Il gruppo di Ca' Pesaro. Una storia istituzionale». Del Puppo, Alessandro (a cura di), *L'avanguardia intermedia. Ca' Pesaro, Moggioli e la contemporaneità a Venezia 1913-2013 = catalogo della mostra* (Trento, 19 ottobre 2013-2 febbraio 2014). Trento: Civica, 11-79.
- Esposizione di Palazzo Pesaro (1919). *Catalogo dell'Esposizione di Palazzo Pesaro MDCCCXCIX = catalogo della mostra* (Venezia, Opera Bevilacqua La Masa, luglio-agosto 1919). Roma; Milano; Venezia: Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli.
- Esposizione di Palazzo Pesaro (1920). *Catalogo dell'Esposizione di estate del 1920 = catalogo della mostra* (Venezia, luglio-agosto 1920). Roma; Milano; Venezia: Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli.
- Fabris, Vittorio (a cura di) (2008). *Arte e devozione in Valsugana*. Scurelle: Litodelta.
- Ferretti, Daniela (a cura di) (2016). *La Bottega Cadorin. Una Dinastia di Artisti Veneziani*. Cornuda: Antiga Edizioni.
- Martinuzzi, Paola (1990). *Il Monumento ai caduti di Murano e altri studi architettonici dello scultore Napoleone Martinuzzi*. Venezia: Centro internazionale della grafica.
- Nebbia, Ugo (1923). «Cronache veneziane. La quattordicesima mostra di Cà Pesaro». *Emporium*, 58(345), 186-91.
- Nebbia, Ugo (1936). «Cronache veneziane. Per i Caduti di Murano». *Emporium*, 66(393), 196-99.
- Neri, Ilario (1921). «L'esposizione del Circolo artistico di Venezia». *Emporium*, 54(320), 116-19.
- Ojetti, Ugo (1925-26). «A Vado Ligure». *Dedalo*, VI, I, 270-1.

- Palazzo Pesaro (1910). *Palazzo Pesaro Esposizione d'arte Primavera MDCCCCX = catalogo della mostra* (Venezia, aprile-maggio 1910). Venezia: s.n.
- Pica, Vittorio (1915). «Artisti contemporanei: lo scultore del popolo serbo. (Ivan Mestrovic)». *Emporium*, 42(252), 403-20.
- Rossi Colavini, Antonella (1992). «Martinuzzi alla 'corte' di D'Annunzio». Barovier, Marina (a cura di), *Napoleone Martinuzzi Vetraio del Novecento*. Venezia: Franco Martella, 2-23.
- Sapori, Francesco (1920). «La XII Mostra d'Arte a Venezia. I. La scultura italiana». *Emporium*, 51(306), 267-77.
- Scotton, Flavia (a cura di) (1987). «Appendice». Alessandri, Chiara; Romanelli, Giandomenico; Scotton Flavia (a cura di), *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920 = catalogo della mostra* (Venezia, 19 dicembre 1987-28 febbraio 1988). Milano: Mazzotta, 274-6.
- Scotton, Flavia (a cura di) (2006). *Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. La scultura*. Venezia: Marsilio.
- Serra, Luigi (1914). «Mostra di rifiutati a Venezia». *Emporium*, 40(236), 153-6.
- Stringa, Nico (1987). «Napoleone Martinuzzi». Alessandri, Chiara; Romanelli, Giandomenico; Scotton Flavia (a cura di), *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920 = catalogo della mostra* (Venezia, 19 dicembre 1987-28 febbraio 1988). Milano: Mazzotta, 157-61.
- Stringa, Nico (1997). «La scultura a Venezia e nel Veneto: appunti per una rilettura». Crispolti, Enrico; Masau Dan, Maria; De Angelis, Daniela (a cura di), *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie 1927-1944 = catalogo della mostra* (Trieste, 8 marzo-1 giugno). Milano: Electa, 105-18.
- Stringa, Nico (2003). *Marta Sammartini sculture*. Treviso: Editrice Elzeviro.
- Terraroli, Valerio (1988). s.v. «Cadorin, Guido». *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 114-22.
- Tolomeo Speranza, Maria Grazia (a cura di) (1987). *Nicola D'Antino*. Roma: De Luca.
- Vianello, Gianni; Stringa, Nico; Gianferrari, Claudia (1998). *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*. Vicenza: Neri Pozza.
- XI Esposizione Internazionale (1914). *XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1914. Catalogo. Terza edizione*. Venezia: Carlo Ferrari.
- XII Esposizione Internazionale (1920). *XII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1920. Catalogo. Terza edizione*. Venezia: Carlo Ferrari.



Figura 1. Invito alla mostra del Circolo artistico di Venezia con intestazione manoscritta al Sign. Geri-Boralevi. Disegno di Nei Pasinetti. Maggio 1922. Venezia, collezione privata

L'Unione Giovani Artisti all'Esposizione di Ca' Pesaro del 1919

Giovanni Bianchi
(Università degli Studi di Padova, Italia)

Abstract A er the break sets from World War I, the exhibition activity of the Bevilacqua La Masa Foundation restarts in 1919 with the Exhibition of Ca' Pesaro. The UGA (Unione Giovani Artisti), a group of Venetian artists who wanted to encourage young people in their uneasy reintegration into the cultural and artistic environment of the city, also took part in this important exhibition. UGA, which has a very short history, is linked to the birth, or better rebirth, of the Venetian Artistic Circle that still operates in Venice.

Keywords Venetian artists. Venetian contemporary art. Exhibition of Ca' Pesaro. Fondazione Bevilacqua La Masa. Venetian Artistic Circle.

L'Esposizione di Ca' Pesaro del 1919 (15 luglio-5 ottobre) fu caratterizzata dalla partecipazione dell'UGA (Unione Giovani Artisti) che ebbe un ruolo non indifferente anche sul piano organizzativo.

Ma cos'era l'UGA e quando si era formata?

Per rispondere a queste domande dobbiamo tornare alla primavera del 1919 in un momento in cui la città lagunare, lentamente e faticosamente, cercava di riappropriarsi della sua identità culturale dopo la pausa imposta dal conflitto mondiale. Tra le categorie più penalizzate dagli anni di guerra occupava sicuramente uno dei primi posti quella dei giovani artisti. Molti infatti erano partiti per il fronte, ed ora quelli tornati trovavano grande difficoltà ad inserirsi nuovamente nell'ambiente culturale cittadino.

Nella Venezia dell'immediato dopoguerra risalta quindi per importanza la volontà dei giovani di costituirsi in associazione per affrontare, uniti, i problemi inerenti la difficile ripresa dell'attività artistica. Questo sforzo organizzativo si concretizzò nella formazione dell'UGA, che si dichiarava pronta ad accogliere ogni tendenza ed ogni 'ramo' artistico.

La storia dell'UGA è assai breve ma particolarmente interessante perché proprio a questa associazione è legata la nascita, o meglio rinascita, del Circolo Artistico veneziano che ancor oggi opera nella città.

Nei primi giorni di aprile un gruppo di giovani artisti decise di riunirsi nei locali di un *restaurant* a Santa Margherita per gettare le basi organizzative di una associazione che potesse tutelare i loro interessi. Per

darne l'annuncio pubblico, e cercare quindi di coinvolgere il maggior numero di persone, gli artisti si servirono delle pagine della *Gazzetta di Venezia*,¹ quotidiano locale che seguì poi con particolare attenzione la neonata associazione.

Nella *Gazzetta di Venezia* del 3 aprile 1919 venne pubblicato un piccolo annuncio che invitava i giovani artisti reduci dalle armi ad una riunione, importante e urgente, che si sarebbe tenuta il 7 aprile² a Santa Margherita, nelle sale del Restaurant Capon.³

A seguito di questa riunione venne poi indetta una adunanza di giovani artisti - «a qualunque ramo d'arte essi appartengano» - che si tenne la sera dell'11 aprile nelle sale del Palazzo Faccanon, sede del *Gazzettino*. È proprio questa riunione che determinò la costituzione dell'Unione Giovani Artisti, come si legge in un trafiletto pubblicato sulla *Gazzetta di Venezia* il 12 aprile. Questo, che riecheggia ancora slanci patriottici, fornisce elementi utili per la ricostruzione della vicenda, dato che rende noti i nomi di alcuni artisti che ebbero un ruolo decisivo nella fondazione di questa associazione e che, eletti dagli artisti stessi, ricoprirono anche alcune cariche organizzative.

Unione Giovani Artisti

Ieri sera si sono riuniti in assemblea in una sala di Palazzo Faccanon, gentilmente concessa, i giovani artisti per fondare una associazione che assunse il nome di Unione Giovani Artisti e ha lo scopo di tutelare gli interessi degli artisti stessi; dare incremento all'educazione estetica della Nuova Italia, affermare sulle altre nazioni il valore dell'intelligenza italiana, sviluppare il senso della fratellanza e della cooperazione tra artisti. Alle cariche sociali riuscirono eletti: presidenti Wolf Ferrari Teodoro, Notti Emilio, Berti Giuseppe; a consiglieri Pomi Alessandro, Cadorin Guido, Cavallini Attilio, Del Giudice Bruno [Brenno], Bressan Fausto; a segretario Enrico Trois; a cassieri Blaas Lulo e Rossi Veneto.

L'attenzione posta alla tutela degli interessi dei giovani artisti può far supporre che dietro la costituzione dell'UGA vi fosse inizialmente la figura di Nino Barbantini che già si era espresso pesantemente nei confronti degli «artisti vecchi di corpo e di anima, cari per la loro mediocrità al volgo»,

1 Forse il più attento, tra i quotidiani veneziani, a riportare le vicende artistiche della città. L'attenzione particolare dedicata ai giovani artisti può essere giustificata dal fatto che Gino Damerini, che sarà socio onorario dell'UGA, si occupava della cronaca teatrale ed artistica.

2 Nel *Gazzettino* viene indicata come data della riunione il 6 aprile. Vedi «Una riunione di artisti». *Il Gazzettino*, 6 aprile 1919.

3 Santa Margherita, come San Barnaba, era a quell'epoca una zona particolarmente amata e frequentata dagli artisti.

accusati di sciacallaggio mercantile e iniquo arricchimento a spese dei più giovani artisti precettati al fronte (Del Puppo 1999, 36).⁴

La neonata associazione si mise immediatamente all'opera: vennero subito indette altre riunioni – la sera del 14 marzo al Restaurant Capon, le sere del 1 maggio e del 14 maggio nella nuova sede sociale alla Toletta (numero civico 1172) – che avevano sicuramente all'ordine del giorno la partecipazione degli artisti veneziani alla *Esposizione Cispadana di Belle Arti degli Artisti Soldati e Congedati* che si stava organizzando a Verona.⁵ Lo si deduce con chiarezza dalle poche righe che l'associazione inviò alla *Gazzetta di Venezia* e che vennero pubblicate il 1 giugno:

I veneziani alla Mostra di Verona

La società «UGA» ci prega di pubblicare:

È coi sensi del più legittimo orgoglio che la Presidenza dell'«UGA» (Unione Giovani Artisti) desidera che i lettori della *Gazzetta* sappiano che tutti gli artisti esponenti a Verona, nella sala veneziana, giustamente giudicata la migliore, e tanto favorevolmente illustrata nella *Gazzetta* d'oggi,⁶ sono, all'infuori dei cari Moggioli e Voltolin, morti prima della costituzione in Venezia dell'Unione Giovani Artisti, membri di Essa, ed a tal uopo prega la S.V. Ill.ma a voler dar spazio nel Suo pregiato Giornale a queste righe.

Tra gli artisti veneziani che espongono a Verona risultano membri dell'UGA: Teodoro Wolf Ferrari, Guido Cadorin, Vittorio Zanetti Tassis, Giuseppe Canali, Giovanni Giuliani, Emilio Notte, Gino Rossi, Nino Busetto, Angelo Turri, Giuseppe Duodo, Nei Pasinetti, Alessandro Pomi, Duilio Corompai, Arturo Martini, Romeo Cadorin e Angelo Franco.

Risulta quindi evidente che l'UGA rappresentava quasi la totalità dei migliori «giovani» artisti veneziani.

Dopo la mostra di Verona, l'UGA si attivò per organizzare la partecipazione dei suoi soci all'Esposizione di Ca' Pesaro per la quale la consegna delle opere da sottoporre all'esame della Giunta d'accettazione era stata fissata tra il 27 e il 30 giugno. Con la precisa volontà di tutelare i giovani artisti l'UGA aveva avanzato alla Presidenza dell'Opera Bevilacqua La Masa la proposta di poter esporre, senza sottoporle al vaglio della Giunta d'accettazione, opere selezionate da apposite commissioni

4 Del Puppo fa riferimento alla minuta di una lettera di Barbantini al Sindaco di Venezia, conservata presso l'Archivio Barbantini di Verona.

5 La mostra si tenne nel Palazzo della Gran Guardia dal 24 maggio al 24 giugno. La sala degli artisti veneziani venne organizzata da Nino Barbantini. Le opere vennero raccolte tra il 13 e il 15 maggio.

6 Si fa riferimento all'articolo «La sala veneziana all'Esposizione d'Arte di Verona». *Gazzetta di Venezia*, 31 maggio 1919.

elette all'interno della stessa associazione, che avrebbero garantito sulla qualità delle opere. Tale proposta fu accettata da Barbantini che pose come sola condizione «che l'Unione lasci piena libertà d'azione a quelli dei suoi soci che preferissero di inviare le proprie direttamente a noi. Tanto è necessario perché non debbano essere modificate alcune linee essenziali dell'organizzazione della Mostra, ora che l'apertura è – si può dire – imminente».⁷

Il resoconto della seduta del 16 giugno, pubblicato nella *Gazzetta di Venezia* del 19 giugno, dà conto del successo ottenuto:

L'Unione Giovani Artisti a Ca' Pesaro

L'UGA ci comunica con preghiera di pubblicazione:

Nella seduta del 10 [16] corrente si diede lettura delle lettere colle quali il Segretario di Ca' Pesaro d'accordo colla Presidenza dell'Opera Bevilacqua la Masa e colla Commissione Esecutiva sollecitava l'«UGA» a presentarsi in gruppo alla prossima mostra di Ca' Pesaro accogliendo le opere da esporre a mezzo di apposite commissioni da eleggersi in seno all'unione.

La proposta improntata a voti e desideri precedentemente esposti dall'«UGA» stessa è stata accolta con giusto compiacimento dell'Unione, la quale si è messa con alacrità all'opera incominciando dalle elezioni delle commissioni scelte fra le varie tendenze acciocché tutte siano rappresentate perché la mostra riesca degna delle tradizioni di Ca' Pesaro, fertile campo dove la semente non è gettata invano e perché questa prima manifestazione in casa propria costituisca una delle principali attrazioni che in passato ha saputo svegliare tanto interesse e che a ragione può dirsi una vera esposizione giovanile. La seduta terminò con un voto di plauso al Segretario di Ca' Pesaro dott. Nino Barbantini che con tanto amore ha sempre curato queste esposizioni, al presidente dell'Opera Bevilacqua La Masa, conte Filippo Nani Mocenigo, il quale anche in questa occasione ha dato tutto il suo prezioso appoggio morale, al pittore Teodoro Wolf Ferrari quale Presidente e al segretario dell'Unione, pittore Enrico Giulio Trois i quali con solerzia cercarono di ottenere ed ottennero quanto ora fu concesso. La Presidenza si compiace inoltre di comunicare che la Giunta di accettazione di Palazzo Pesaro è stata eletta fra i membri dell'Unione nelle persone del suo presidente Teodoro Wolf Ferrari e dei soci Rossi Gino, Sibellato Ercole, Zecchin Vittorio e del socio onorario Gino Damerini, il valente critico che Venezia da anni apprezza.

7 Archivio dell'Istituzione Bevilacqua La Masa (AIBLM), b. Bevilacqua La Masa 1919-1920, fasc. 2/1919 Giuria di accettazione. Minuta della lettera inviata da Nino Barbantini all'UGA, 14 giugno 1919.



Figura 1. Logo dell'Unione Giovani Artisti (1919)

Fortemente contrario alla proposta avanzata dall'UGA, o meglio ad una possibile interpretazione 'corporativa' della stessa, era in realtà Gino Rossi.

Ciò risulta evidente da una lettera che Gino Rossi scrisse ai membri dell'UGA, spedita da Noventa Padovana l'11 giugno 1919.⁸

Carissimi Colleghi,

Chiamato dal Consiglio di Vigilanza a far parte della Giuria d'Accettazione per la prossima Mostra di Ca' Pesaro, ho dato la mia adesione, convinto di potere anche in questa occasione, esplicitare opera utile per la libertà nell'arte. La quale libertà (come io la intendo) non consiste nell'aprire la porta di casa nostra a tutti gli sciagurati che nel campo delle Belle Arti svergognano il proprio paese.

Abolire ogni controllo significherebbe la decadenza certa di Palazzo Pesaro, e, col ritorno in blocco di tutti i quadrivendoli nostrani, svalutazione completa di dieci e più anni di lotte e sacrifici da parte dei migliori. C'è tra voi qualche giovinetto che ci creda capace di tanta viltà? Palazzo Pesaro è conquista troppo luminosa, ne basta il fatto di vedersi interdetto l'ingresso alle Grandi Mostre borghesi, per vantare diritti su questo dono prezioso (come nelle intenzioni della nobilissima contessa Felicita Bevilacqua La Masa). Ma c'è dell'altro! Voi proponete la formazione di gruppi indipendenti, i quali si renderebbero garanti di quanto espongono. Sono parole! La garanzia dei gruppi sarebbe rela-

8 AIBLM, b. Bevilacqua La Masa 1919-192, fasc. 2/1919 Giuria di accettazione. Lettera di Gino Rossi alla Presidenza dell'Uga, Noventa Padovana, 11 giugno 1919.

tiva mentre la responsabilità degli Organizzatori della Mostra sarebbe assoluta. E, prima di chiedere l'aggregazione alla Commissione di due rappresentanti dell'UGA, è necessario fare una revisione spietata dei valori che informano detta Società, vedere se ci siano degli Artisti che al di sopra del proprio interesse personale pongono quello dell'Arte, col desiderio di fare di Palazzo Pesaro la Mostra più viva tra quelle italiane, un organo di cultura, rivelazione dei nuovi valori spirituali, oppure una bottega di *bric à brac* com'era all'inizio.

Questa è la mia opinione personale, che spero condivisa da Gino Damerini, Sibellato, Wolf Ferrari, Zecchin e non pochi amici dell'Uga.

Tutte le belle frasi dell'ordine del giorno votato all'unanimità (dei presenti alla seduta o dei soci???) la sana libertà indice dei tempi moderni che dovrebbe aleggiare a Ca' Pesaro, le vostre proteste contro le forme autocratiche di Giuria, ecc. ecc., sono inganni che io respingo, certo che tutti i giovani artisti si stringeranno affettuosamente ancora e sempre intorno a quel galantuomo ch'è Nino Barbantini.

Saluti.

GINO ROSSI

Caro Nino questa è la lettera risposta che io ho spedito a Sacchi perchè la passi ai Soci dell'Uga non avendo l'indirizzo di questa Società. Io credo che sarebbe meglio pubblicare sulla Gazzetta il sunto della polemica con detta risposta, a meno che tu non trovi inconvenienti. Scrivi ti bacio aff. Gino

In modo più colorito si espresse lo stesso Gino Rossi in una lettera inviata da Padova a Barbantini il 15 giugno 1919:⁹

Quanto all'UGA bisogna accordarsi con Wolf Ferrari, Martini, Zecchin e gli altri migliori per mandare fuori dai coglioni tutti i Pellarin e i Pasinetti della malora! E formare una società rispettabile alla quale Ca' Pesaro possa far conto in ogni evenienza.

Vi era già un palese dissidio all'interno della stessa Unione, dissidio che segnò una frattura mettendo in evidenza che si era ben lontani dalla «fratellanza» e dalla «cooperazione tra artisti» invocate nella prima riunione dell'associazione (cf. Di Martino 1994, 36-7).

L'UGA dunque, grazie alla nomina di apposite commissioni interne (composte da Alessandro Pomi, da Giuseppe Berti e Brenno Del Giudice, da Guido Cadorin, da Angelo Franco e da Attilio Cavallini), scelse le opere da

9 AIBLM, b. Bevilacqua La Masa 1919-1920, fasc. 4/1919 - artisti - corrispondenza schede di notifica. Lettera di Gino Rossi a Nino Barbantini, Padova, 15 giugno 1919.

presentare alla mostra di Ca' Pesaro che vennero raccolte nella sede della Toletta e quindi inviate tutte assieme per essere esposte.¹⁰

La scelta però non convinse la Giunta di accettazione (composta dagli stessi soci dell'UGA) che chiese una revisione delle opere selezionate.

A fronte delle perplessità espresse Alessandro Pomi rinunciò al suo incarico sottolineando polemicamente in una lettera inviata ai soci «che nella scelta fatta per le opere che lo riguardavano, ha escluso ogni forma di volgarità e di banalità, pur precedendo [?] che suo malgrado non ha potuto racimolare dei capolavori, ma solo buone intenzioni più o meno bene espresse» e dunque «non ritiene suo dovere di ricredersi del suo operato».¹¹

Declina ogni responsabilità e si rimette alle decisioni della Commissione di Ca' Pesaro.¹²

In una lettera inviata dall'UGA a Barbantini, il 2 luglio 1919, vengono precisate le posizioni dell'associazione.

In risposta alla lettera della S.V. in data 1-7-19 i sottoscritti si pregiano dichiarare che:

1° le opere dei Giurati della Commissione eletta dall'Uga non devono essere sottoposte ad alcuna Giuria.

2° vista la dichiarazione del pittore Pomi (di cui si allega copia) sono perfettamente solidali con la Giuria d'accettazione di Palazzo Pesaro nel fare una revisione di tale gruppo e lasciano a tale Giuria completa libertà.

3° di eliminare: nel gruppo Del Giudice - Berti l'opera di Pellarin Leonardo - Nel gruppo Cadorin l'opera di Padella Umberto e di Flori Finazzer.

4° chiedono che il gruppo futurista dell'Uga sia assegnata una saletta che verrà organizzata dal sottotenente Cavallini Attilio il quale ne assume ampia e completa responsabilità eliminando lui quei lavori che riterrà indegni di figurarvi.

5° in tutte le altre accettazioni si attengono al loro deliberato.

6° desiderano inoltre che le opere rimaste dell'Uga siano esposte assieme.

Sperando di avere in tal modo riveduto con amichevole cordialità l'accettazione delle opere dell'Uga nel comune interesse, come da desiderio espresso dalla S.V.

Con osservanza Giuseppe Berti, Guido Cadorin, Brenno Del Giudice, Attilio Cavallini, Angelo Franco.

10 Vedi «L'Unione Giovani Artisti a Ca' Pesaro». *Gazzetta di Venezia*, 27 giugno 1919.

11 AIBLM, b. Bevilacqua La Masa 1919-1920, fasc. 2/1919 Giuria di accettazione. Copia della lettera di Alessandro Pomi all'Uga, Venezia 2 luglio 1919.

12 Nel catalogo dell'Esposizione di Ca' Pesaro del 1919 Alessandro Pomi non verrà indicato come socio dell'UGA.

All'Esposizione di Ca' Pesaro del 1919 i soci dell'UGA che non avevano sottoposto direttamente le loro opere alla Giunta d'accettazione si presentarono con opere selezionate all'interno dell'associazione stessa.

Si distinguono dunque due modalità di partecipazione all'esposizione che vengono segnalate anche in catalogo:

I nomi degli Espositori che fanno parte dell'Unione Giovani Artisti («Uga») di Venezia sono contrassegnati nel presente catalogo da un asterisco.

Da doppio asterisco sono contrassegnati i nomi di alcuni Espositori appartenenti all'«Uga» le cui opere per concessione speciale furono accolte da una giuria nominata in seno all'Unione anziché dalla Giunta d'accettazione della mostra.

Quasi tutti gli artisti veneziani sono indicati come appartenenti all'UGA.

Come si è indicato, all'interno dell'UGA Attilio Cavallini si era assunto il compito di selezionare le opere del gruppo futurista. L'ultima sala dell'esposizione (la XV) sarà dedicata interamente ai «futuristi», tutti soci dell'UGA (contrassegnati da doppio asterisco).

Ma questa presenza dovette comportare non pochi problemi come si può dedurre dalla lettura di questo passo della relazione della Giunta d'accettazione (Gino Damerini, Gino Rossi, Ercole Sibellato, Teodoro Wolf Ferrari, Vittorio Zecchin) che, attenta a sottolineare uno dei punti fondamentali dello statuto dell'Opera – ovvero il favorire i giovani artisti –, fa un preciso riferimento alla «scuola» futurista:

Non vogliamo tuttavia nascondere che, pur con questo programma, tra i giovani i quali ci apparivano degni di incoraggiamento le nostre simpatie si volsero particolarmente a quelli che mostravano di muoversi nell'ambito di tutte le forme e le tendenze più moderne dell'arte. Sono queste infatti che mirando ad un rinnovamento sostanziale degli spiriti trovano più difficoltà ad essere comprese ed accolte. E d'altra parte noi crediamo che sia pregio della giovinezza una fresca e pronta sua rispondenza con le correnti veramente contemporanee del pensiero e della cultura e che non possa darsi evoluzione e progresso in arte se i giovani sdegnando o rifuggendo da tutte quante le conquiste di essa, continuamente servilmente a rifare ciò che fu conquista di altri in altre epoche. In base a questo criterio la Commissione non credette di dover negare ospitalità ad un gruppo di opere della scuola futurista, sebbene taluno dei commissari onestamente avvertisse di non sentirsi giudice competente di esse, e qualche altro, non ostante le migliori disposizioni dell'animo e dell'intelletto verso il futurismo teorico e certe sue manifestazioni pittoriche, trovasse che le tele inviate a Ca' Pesaro non si giustificano nemmeno nel loro movimento. Ma, nel dubbio di derivare il

proprio giudizio sfavorevole da una propria incapacità a comprendere, la Commissione volle lasciare arbitro il pubblico cui gli artisti domandavano di rivolgersi. (Relazione della Giunta 1919)

Ma chi erano questi giovani artisti futuristi?

Cagnaccio di San Pietro, Giovanni Morando, Attilio Cavallini e Gigi De Giudici.

Cagnaccio espone: *Cromografia musicale: Miserere Verdiano e Velocità di linee forze d'un paesaggio*; Morando: *Nottambula, Inno di Garibaldi e La rivolta*; Cavallini: *Natura morta, Ritratto, Aeroplano malato e Auto-blindata che spara*; De Giudici presenta: *La donna delle 5, Alba, Scarpe: studio di forme e consistenze, Temporale, Viaggiare, Il mio studio a Tolmezzo e Profumi*.

Un accenno alla presenza di questi artisti, non certo positivo, viene fatto da Ugo Ogetti nel suo articolo sul *Corriere della Sera*:

Con quali criteri in queste mostre d'avanguardia, si scelgono e si ammettono gli espositori? La relazione della Giuria lo dice franco: *Con appassionata serenità*. Come si vede qui si appianano con libertà tutte le antitesi: anche quella antichissima; tra la passione e la serenità. E oggi con la libertà tutto si salva. Ad esempio, in una saletta sono rinchiuse alcune delle minori belve futuriste.¹³

Ma per comprendere come potevano essere state accolte queste opere dai visitatori della mostra, e da gran parte del pubblico veneziano, risulta interessante un giudizio riportato da un anonimo visitatore che, osservate le opere, così scrisse sulla pagina della sua copia del catalogo dedicata alla sala XV: «Cose dell'altro mondo!».¹⁴

In ogni caso solo perché soci dell'UGA i «futuristi veneziani» esposero i loro lavori a Ca' Pesaro.

L'attività dell'associazione continuò senza sosta e, grazie al forte legame di amicizia che legava alcuni soci al pittore Casorati, che da poco si era trasferito a Torino, l'UGA è invitata ad organizzare la partecipazione di alcuni artisti veneziani alla *Esposizione Nazionale di Belle Arti* che si tenne a Torino nell'autunno 1919.¹⁵

Nella *Gazzetta di Venezia* del 12 ottobre leggiamo:

13 Ogetti, Ugo (1919). «Le mostre di Palazzo Pesaro a Venezia». *Corriere della Sera*, 19 agosto.

14 Il catalogo in questione è conservato presso Biblioteca della Biennale di Venezia (ASAC, CONS A IR VENEZIA BEV 1919.001).

15 È il pittore Cesare Laurenti il Commissario di accettazione per le opere provenienti da Venezia.

L'«UGA» all'Esposizione di Torino

La presidenza dell'Unione Giovani Artisti ci fa presente che all'Esposizione di Torino nelle sale del pittore Casorati per accordi presi è ospitato uno solo dei soci dell'Unione stessa e per l'appunto Gino Rossi. Le opere degli altri soci dell'Unione stessa e precisamente quelle del Notte, Pomi, Jodi, Cadorin, Guido Trois, Wolf Ferrari, Zanetti Tassis, Sogaro, Corompai, Balsamo Stella, Sacchi furono raccolte ed ordinate sulle pareti di altre sale dal vice presidente dell'UGA, pittore Wolf Ferrari [prima ricopriva la carica di presidente] in seguito a incarico ricevuto dal Consiglio dell'UGA e dalla Promotrice di Torino.

Già intorno alla metà del dicembre del 1919 l'Unione Giovani Artisti, per allargare le basi del proprio sodalizio – rivolto esclusivamente ai giovani –, cambia fisionomia, per ridare vita al Circolo Artistico.¹⁶

L'intera vicenda dell'UGA è riassunta in poche parole da Ilario Neri, presidente del Circolo Artistico,¹⁷ nel discorso d'inaugurazione della *Prima Esposizione del Circolo Artistico* organizzata presso la Galleria Geri Boralevi¹⁸ nel dicembre del 1919.¹⁹

Alcuni mesi or sono, fra i giovani artisti, tornati primi dalle armi, furono gettate le basi di un nuovo sodalizio che allora parve opportuno destinare solamente al riservare esclusivamente per i giovani. Questo nuovo sodalizio, che fu chiamato Unione fra i giovani artisti, lavorò principalmente per i giovani, ed ai giovani dedicò interamente tutte le sue forze e tutta la sua attività [...] L'esposizione di Verona, indetta per gli artisti mobilitati prima, quella di Ca' Pesaro e la Quadriennale di Torino poi, nelle quali i veneziani dell'Unione dei giovani artisti poterono così nobilmente distinguersi rappresentano di per sé stesso altrettante prove della evidente vivacità e dell'energia della nuova associazione. Trascorso questo primo periodo così fecondo di lavoro ed anche di successo, l'Unione fra giovani artisti deliberò di allargare la sua costituzione su una base più larga e più vasta nella quale tutti gli artisti, giovani e non giovani, di ogni tendenza e di ogni scuola potessero essere contenuti. E da quel momento può considerarsi rinato e ricostituito il Circolo artistico che ho ricordato innanzi, e del quale l'unione fra i giovani artisti ha anche ripreso il nome.

16 Il Consiglio Direttivo è formato da: Ilario Neri, Teodoro Wolf Ferrari, Angelo Franco, Attilio Cavallini, Gian Luciano Sormani, Brenno Del Giudice, Alessandro Pomi.

17 Costituitosi nel novembre-dicembre del 1919 per iniziativa dei soci dell'UGA.

18 La Galleria Geri-Boralevi veniva inaugurata in questa occasione.

19 Discorso riportato nell'articolo «Inaugurazione della Prima Esposizione del Circolo Artistico». *Gazzetta di Venezia*, 29 dicembre 1919.

Si conclude così la storia dell'UGA che nella sua pur breve esistenza aveva movimentato la scena artistica veneziana facendo ritrovare ai giovani l'entusiasmo per ricominciare.

Bibliografia

- Del Puppo, Alessandro (1999). «Una difficile eredità. Le esposizioni del terzo decennio». Barbero, Luca Massimo (a cura di) (1999), *Emblemi d'Arte da Boccioni a Tancredi = catalogo della mostra* (Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, 6 marzo-2 maggio). Milano: Electa, 32-43.
- Di Martino, Enzo (1994). *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti*. Venezia: Marsilio.
- Relazione della Giunta (1919). «Relazione della Giunta d'accettazione». *Catalogo dell'Esposizione d'Arte in Palazzo Pesaro a Venezia*. Roma; Milano; Venezia: Bestetti & Tumminelli, 23-4.



CITTA' DI VENEZIA
UFFICIO BIBLIOTECA LA MASA

Volume 2 117

UFFICIO DI STUDI LINGUISTICI
E D'ARTI E LETTERE STRANIERE
A PALAZZO FERREO

gentilissima signora
leggo ora la tua lettera e mi
appete a ricordartela. Ho finora
spedito al Capolo i giornali che
parlano della faccenda della
Diana e il catalogo della Mostra
dei disidenti. Aggiungo in
raccomanda alcune particolari che
sono interessanti.

Sappia prima di tutto che la
questione fa parte e l'interpretazione
non tendono a essere dei
testimoni, ricordando delle idee
diverse. E' qui un libro artistico

SAR. I. A. 2. 103

Figura 1. Lettera di Nino Barbantini a Margherita Sarfatti, settembre 1920. Rovereto, Mart, Archivio del '900, FMS, Sar 1.1.2.40.3

Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

a cura di Stefania Portinari

1919 e dintorni

Alcune note sul dialogo tra Nino Barbantini e Margherita Sarfatti

Elisabetta Barisoni

(Fondazione Musei Civici Venezia, Italia)

Abstract The years 1919-20 were fundamental for the development of the renovated exhibitions held at Ca' Pesaro Gallery and started a crucial period for Italian art. The dialogue between Nino Barbantini and Margherita Grassini Sarfatti suggests new considerations on the proceedings of art criticism at that age and on the struggle for power undertaken by various groups and cultural centers in the peninsula.

Keywords Margherita Sarfatti. Nino Barbantini. Ca' Pesaro. 1920s. Italian art.


Il periodo 1919-20 fu fondamentale per le sorti della rinnovata rassegna di Ca' Pesaro e costituì un biennio cruciale per l'arte italiana. Il colloquio tra Nino Barbantini e Margherita Grassini Sarfatti suggerisce nuove riflessioni sulle vicende della critica d'arte a queste altezze temporali e sulla lotta di potere in atto tra i diversi gruppi e i centri di produzione culturale attivi nella penisola. Taluni processi, iniziati nel decennio precedente e bruscamente interrotti dalla Prima Guerra Mondiale, anche per la scomparsa di alcuni protagonisti della prima stagione di avanguardie, come Umberto Boccioni, vennero a maturazione in un breve lasso di tempo. Come già ricordato da Alessandro Del Puppo (1998, 27), il 1919 fu considerato dallo stesso Barbantini, a posteriori, come l'inizio del declino di una stagione capesarina che si era configurata, con le dovute precisazioni sulle singole edizioni, di grande impatto sull'evoluzione artistica italiana ante guerra.

Quali furono i motivi di questo cambiamento di rotta, se non di declino, delle mostre ospitate nella storica sede veneziana? Barbantini interpretava il mutato scenario culturale attraverso due chiavi di lettura, entrambe legate alle dinamiche cittadine: da un lato il peso che venne ad assumere la Giuria di accettazione per l'edizione del 1920, e dall'altro il mutamento in corso alla Biennale, che iniziò ad accogliere anche gli artisti più giovani, configurandosi quindi come una valida alternativa alle mostre capesarine. Oltre a queste ragioni, ve ne sono altre più generali, che attengono alla valutazione del panorama italiano nel 1919 nel suo complesso e alle forze in gioco in quegli anni nel Paese, di cui la città lagunare divenne in qualche

Storie dell'arte contemporanea 2 ISSN [online] 2610-9891 | ISSN [print] 2610-9905

DOI 10.14277/6969-199-7/SAC-2-4

ISBN [ebook] 978-88-6969-199-7 | ISBN [print] 978-88-6969-200-0

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

modo simbolo (cf. Fagiolo dell'Arco 1988, 2006; Fondazione Bevilacqua La Masa 1995).

Nella Giuria di accettazione delle mostre di Ca' Pesaro entrò prepotentemente il potere politico-culturale dell'Unione Giovani Artisti di Venezia, che proprio dal 1920 si unì sotto il nome Circolo Artistico. Il gruppo assunse un rilievo tale da condizionare le scelte dell'annuale capesarina, che esitò, com'è noto, nella separazione ed esposizione dei dissidenti presso la galleria Geri Boralevi. Il *casus belli* venne originato dal Circolo Artistico, che promuoveva la venezianità quale criterio di scelta per le mostre di Ca' Pesaro. Scrive Del Puppo (1998, 27): «Non si trattò dunque soltanto di un conflitto generazionale ma piuttosto di un fenomeno di reazione conservatrice, spesso lontano da ogni espressione di qualità».

In questo complesso panorama, si inseriva il rapporto tra Nino Barbantini e Margherita Grassini Sarfatti, di cui si riportano due lettere inedite conservate presso il Fondo Margherita Sarfatti (d'ora in poi citato come FMS) conservato presso l'Archivio del '900 del Mart di Rovereto.¹ Dagli stralci di una corrispondenza epistolare che dovette essere ininterrotta lungo tutti gli anni Venti, Margherita Sarfatti emerge come un punto di riferimento per il direttore veneziano, che con lei condivideva le problematiche sullo scontro in atto a Venezia, e che in lei cercava un valido supporto nella battaglia contro il Circolo artistico.

Anche grazie allo studio del Fondo Sarfatti sono emerse molte testimonianze, talune pubblicate e altre inedite, in cui la donna esprimeva, con vivacità e a tratti violenza verbale, la sua avversione verso le scelte reazionarie del Circolo, e soprattutto verso il pittore Ettore Tito. Ricostruendo le vicende attraverso la voce dello stesso Barbantini si rende manifesto quanto la donna fosse per lui mentore e protettrice, cui relazionare e cui riferirsi (fig. 1):

Gentilissima amica,

leggo ora la sua lettera e mi affretto a riscontrarla. Le furono spediti al Popolo i giornali che parlarono della vicenda di Ca' Pesaro e il catalogo della Mostra dei dissidenti. Aggiungo io, riservatamente, alcuni particolari che possono interessarla.

Sappia prima di tutto che la questione Casorati e l'interpretazione tendenziosa e cavillosa del testamento, nascondono delle idee diverse. C'è qui un Circolo Artistico presieduto da un certo Ilario Neri, autore di un libro su Ettore Tito e antiquario, da S.E. Sormani, da uno scultore [Franco] e composto di gente mancata e di ragazzini dell'Accademia.

¹ Si veda, in proposito, l'opera critica, a tutt'oggi fondamentale, di Rossana Bossaglia (1979, 1983) e i più recenti contributi di ricerca (Barisoni 2015 e, per il periodo di formazione, Cimonetti 2012), insieme alle numerose ricostruzioni biografiche, di cui si segnalano in particolare Cannistraro, Sullivan 1993 e Ferrario 2015.

Questo Circolo- diciamo pure, artistico- è nemico giurato di quello che un'arte vivace, intelligente e moderna. Se sentisse per esempio i loro propositi su Cézanne, crederebbe di sognare. Costoro si misero in testa che Ca' Pesaro era l'esposizione dei futuristi- appunto!- e che i futuristi bisognava cacciarli via. La loro causa diventò in Municipio popolarissima e Neri e C. l'hanno avuta vinta. Bisognerebbe che lei vedesse Ca' Pesaro, per rendersi conto dell'invilimento al quale lo ha ridotto una tale vittoria.

Della questione Casorati che ha- come l'uomo- un valore molto relativo, è già informata.

Di quella del testamento, vuole qualche notizia riassuntiva.

Il testamento della Bevilacqua dice così "lascio il Palazzo sul Canal grande alla Città di Venezia, ecc, a condizione che... il primo piano nobile e l'ammezzato siano destinati in tutto o in parte a Esposizione Permanente d'arte e industrie Veneziane, a profitti specie dei giovani artisti ai quali è spesso interdetto l'ingresso nelle grandi Mostre per cui scoraggiati, sfiduciati, si gettano nelle braccia di speculatori che sono i loro vampiri." Così testualmente.

Il Circolo artistico dice: l'Esposizione è permanente, quindi deve essere aperta tutto l'anno; d'arte e industrie Veneziane, quindi oltre che d'industrie veneziane deve essere di opere di artisti veneziani, nati cioè o domiciliati a Venezia; deve essere esclusivamente per i giovani che cominciano, bene o male che facciano, perché tutti hanno diritto di vivere. Io e gli amici di Ca' Pesaro sosteniamo invece che la parola Permanente denota il carattere stabile dell'istituzione e nient'altro, e che mancando la [solennità] delle riaperture periodiche l'esposizione di Ca' Pesaro ricevette la sorte della galleria d'arte moderna che è diventata e dimenticata; che nella frase arti e industrie Veneziane l'aggettivo non può essere attribuito al primo sostantivo perché non avrebbe senso; che del resto la categoria delle persone le quali devono approfittare della fondazione è stabilito in seguito dov'è detto artisti giovani ai quali è spesso interdetto ecc.,. che se l'[...] avesse voluto limitare ulteriormente tale categoria avrebbe scritto per esempio "giovani artisti veneziani ecc. che l'esposizione essendo specie per i giovani ecc. e non esclusivamente per loro, si ha la possibilità e il diritto per accrescere l'interesse delle Mostre, anche a vantaggio degli [...], di accogliere eccezionalmente qualcuno più [...] sempre che sia veramente giovane di spirito. - Ed è tutto: la questione è tutta qui.

Ma Lei comprenderà benissimo che facendo a Ca' Pesaro, anche nel primo piano che sgombro della Galleria potei avere provvisoriamente restituiti all'Esposizione, delle Mostre d'arte giovanile italiana, una o due all'anno, accogliendo quegli artisti che sono esclusi dalle Esposizioni grandi non per essere degli impotenti e degli irridenti, che potranno trovare nelle braccia degli industriali, degli speculatori l'asilo predisposto per loro dalla provvidenza; ma per questioni d'indirizzo, di tendenza (e

a che altro se non a questo casi poteva pensare logicamente la famosa testatrice?), si creerà in Italia un centro eccezionalmente utile, appassionante e vivissimo. Facendo come vuole il Circolo non si darà luogo che ad una [...] e stupida Promotrice senza scopo e senza vita, e si avranno degli illusi, degli spostati e dei disperati, come se nel campo della così detta arte italiana non ce ne fossero già abbastanza.

Cara Signora, credo di non doverle dire altro. Lei è come pochissimi o nessun tra noi, nel caso di apprezzare la gravità di questo momento, dal quale può uscire un fatto utilissimo all'arte italiana e ai nostri amici. Col primo piano e l'ammezzato a disposizione, si possono fare [...], lavorando direttamente e senza le timidezze imposteci fin qui dalle circostanze; condurremo senza scrupoli la nostra battaglia per amore di quei giovani che vengono arbitrariamente esclusi dalle Esposizioni più grandi. Se [teniamo] questa formula e questo proponiamo, siamo a posto.

Mi raccomando a Lei. Ci aiuti.

Con amicizia ed ossequi, suo
Barbantini.²

Non è un caso che Barbantini aprisse il suo appello a Sarfatti citando Paul Cézanne, uno degli autori fondanti dell'impianto critico della donna, del resto condiviso con una figura importantissima per lei, Ardengo Soffici. Il direttore di Ca' Pesaro ribadiva anche la presa di distanza dal Futurismo, che nel biennio 1919-20 era argomento cruciale nel dibattito italiano. Proprio all'inizio del 1919 Sarfatti, ormai residente a Milano da oltre un decennio, intraprese compiutamente la propria organica e metodica battaglia per l'arte, connotata da due aspetti fondamentali: la volontà di fare della metropoli lombarda il centro della vita culturale nazionale e la ferma determinazione a essere leader della critica d'arte italiana. In tutto questo, Margherita non dimenticò mai i legami con la città natale, non solo per questioni di opportunità ma anche perché intuì ben presto l'importanza delle vicende veneziane nel mutato panorama del primo dopoguerra.

Appartenente alla generazione del 1880, la donna era nata da una ricca famiglia ebrea, i Grassini, e aveva trascorso i primi anni nel Ghetto della città lagunare, poi, dal 1894, nel prestigioso Palazzo Bembo, sul Canal Grande. Alla giovane era stata riservata un'educazione eccezionale, con tre precettori privati che ne avevano determinato, in continuità o in contrapposizione, il pensiero critico: Antonio Fradeletto, Pietro Orsi e Pompeo Molmenti. Sarfatti si era formata seguendo da vicino le vicende della Biennale veneziana, fin dalla sua prima edizione, di cui aveva redatto, il 16 novembre 1896, una lunga e accurata descrizione.³

2 Sar 1.1.2.

3 Sar 3.3.16.

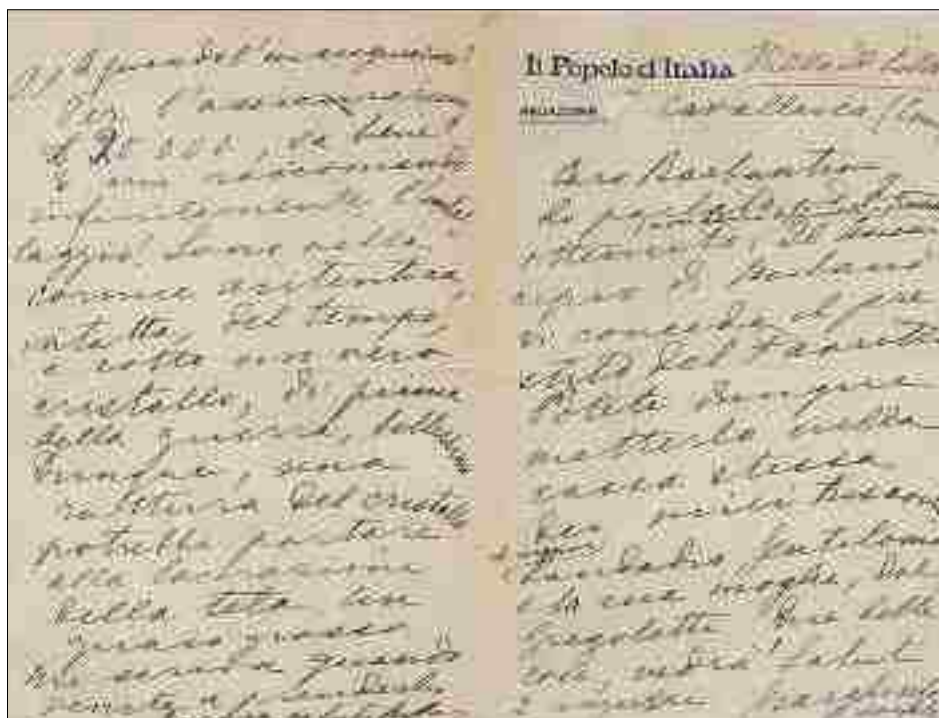


Figura 2. Lettera di Margherita Sarfatti a Nino Barbantini. 1923. Venezia, Archivio della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia (AGIAMVe), fasc. *Mostra del ritratto veneziano dell'800* 1923, busta prestita da opere di privati N-Z

Sviluppato precocemente uno spiccato spirito critico rispetto alle scelte del primo segretario della rassegna, Margherita aveva elaborato una sua personale predilezione per alcuni autori, secondo una linea che denota significative tangenze con il periodo d'oro delle mostre capesarine. Tuttavia, fino al primo dopoguerra, le scelte della donna non erano mai state chiare né definite. Nei primi anni del secolo Sarfatti si occupava di arte, ma anche di letteratura e di problematiche sociali, pur avendo vinto, nel 1904, da una giuria composta da Giuseppe Giacosa, Pompeo Molmenti e Ugo Ojetti, il terzo posto per la critica alla Biennale di Venezia.⁴ Ormai residenti a Milano, Margherita e il marito Cesare, avvocato e politico, difensore di Marinetti nel processo per la pubblicazione di

4 Nella Biblioteca personale di Margherita Sarfatti, acquisita dal Mart insieme al Fondo archivistico, è conservata una copia della *Relazione della giuria* (Relazione della giuria 1904), Mart, Bilblioteca, ROVERETO_MART 256 1 q-Sar op. 2 1.

Mafarka futurista, nel 1909 si erano trasferiti nel prestigioso Corso Venezia e avevano incontrato Umberto Boccioni. L'artista era diventato in breve tempo amico intimo della donna che lo apprezzava, lo collezionava e lo considerava uno degli autori più geniali della sua generazione. Nel salotto, o meglio, nello studio dei Sarfatti, erano passati, in quegli anni, alcuni significativi esponenti dell'arte e della cultura italiana: oltre a Boccioni e ai futuristi Carlo Carrà, Luigi Russolo, Antonio Sant'Elia, anche altri autori amati da Margherita, come gli scultori Adolfo Wildt e Arturo Martini (cf. Bossaglia 1979; Pontiggia 1997; Pontiggia, Colombo, Gian Ferrari 2003; Barisoni 2015).

Il 1919 era l'alba di una nuova epoca per la donna, nell'ottica di un rinnovamento della critica d'arte dopo la devastazione della guerra; una generazione era stata praticamente decimata sui campi di battaglia, le avanguardie erano state spazzate via, non solo in senso figurato, e ora il compito era di rinnovarsi, reinventarsi, ricollocarsi nel complesso panorama della vita culturale italiana. Fin dall'inizio del 1919 Margherita Sarfatti iniziò a delineare con chiarezza i punti della sua 'presa di potere'. Si rileggano per esempio le parole dell'articolo del 28 gennaio dedicato a «Le esposizioni Tomescu e Martini a Milano», pubblicato in *Il Popolo d'Italia*, dove ella, in poche righe, afferma il suo credo: «L'arte è unità, coordinazione e gerarchia: sacrificio dell'inferiore al superiore, rinuncia di quanto è meno importante a pro di quanto lo è maggiormente. Questa è la grande disciplina soprattutto dell'arte mediterranea, nell'essenza della sua tradizione classica, dalle sfingi di Egitto ai quadri di Paul Cézanne e alle cere di Medardo Rosso. 'Arte' diceva Michelangelo 'è saper fare quel tanto che basta'». ⁵

La direzione di Margherita Sarfatti sulla critica d'arte era pressoché definita a quelle date, momento in cui diede compiutamente avvio al suo progetto di critica militante con il gruppo '900, poi Novecento Italiano. Nella primavera dello stesso anno la donna pubblicò un *corpus* di tre articoli in *Il Popolo d'Italia* che sono da considerare il suo testo programmatico più importante, ⁶ almeno fino alla pubblicazione di *Storia della pittura moderna* nel 1930 (Sarfatti 1930). Gli scritti prendevano avvio quale commento alla *Grande Esposizione Nazionale Futurista* in corso alla Galleria Centrale d'Arte di Milano, ma occasionarono la prima vera esplicita presa di posizione di Margherita Sarfatti nell'ambito della critica d'arte. Commentando quello che doveva essere, nella volontà di Marinetti, il simbolo della rinascita del Futurismo nel dopoguerra, Margherita ne decretava il definitivo superamento, aspetto cui fa cenno con ironia anche Barbantini nella sua lettera.

5 M. Sarfatti, «Le esposizioni Tomescu e Martini a Milano». *Il Popolo d'Italia*, 28 gennaio 1919 (Sar 4.1.8).

6 «L'esposizione futurista a Milano. I. Di alcuni principi generali». *Il Popolo d'Italia*, 4 aprile 1919; «L'esposizione futurista a Milano. II. Di alcuni pittori». *Il Popolo d'Italia*, 10 aprile 1919; «L'esposizione futurista a Milano. Terzo e ultimo articolo». *Il Popolo d'Italia*, 13 aprile 1919.

Barbantini e Sarfatti si ritrovarono nel 1919 in posizioni diverse ma parallele. Il direttore veneziano sentiva che i tempi erano mutati rispetto alle prime mostre capesarine e all'eroica stagione di avanguardia, ma vigilava e si batteva contro i tentativi di restaurazione che vedeva crescere nella politica culturale a Venezia. Margherita Sarfatti era invece all'inizio di una parabola ascendente che la vedrà diventare «regina italiana senza corona», secondo la celebre definizione di Alma Mahler-Werfel (cit. in Wieland 2006, 288), intorno al 1926.

Pur non condividendo identiche scelte critiche, Barbantini e Sarfatti rifuggivano l'astrazione e mantenevano un atteggiamento distaccato rispetto alla declinazione del ritorno all'ordine di stampo romano, vicina a Valori Plastici (cf. Fossati 1981; Fossati, Rosazza Ferraris, Velani 1998). Inoltre, prediligevano spesso i medesimi artisti, talvolta in momenti creativi diversi; solo per citare uno dei più significativi, Arturo Martini fu figura centrale nelle mostre di Ca' Pesaro, prima della guerra e nel biennio 1919-20, e anche per Margherita Sarfatti divenne ben presto, pur nella sua declinazione arcaica e classica, uno dei più grandi interpreti della scultura italiana.

Una considerazione più ampia rispetto alle due figure, Sarfatti-Barbantini, potrebbe essere fatta considerando la capacità di entrambi di essere abilissimi *talent scout*, con intuito e approccio disincantato, negli ambienti più accademici o tradizionali. Entrambi sentirono con forza la necessità di condurre una battaglia critica per difendere l'arte moderna: nell'anteguerra contro le chiusure reazionarie delle prime Biennali, nel primo dopoguerra contro i tentativi di restaurazione e le volontà di delegittimazione che arrivavano da Roma, Firenze o dalla stessa città di Venezia.

Si è già fatto cenno all'importanza di Ardengo Soffici nella formazione di Margherita Sarfatti. I due furono in contatto per molti anni, condividendo riflessioni e passioni critiche. Quando la donna si dedicò alla ricostruzione di una propria personale storia dell'arte moderna, tesa a individuare le matrici del classicismo mediterraneo da lei propugnato, riprese decisamente le parole dell'autore del Poggio, che già nel 1920 aveva parlato di una linea che andava: «dai pompeiani a Courbet, passando per Giotto, Masaccio, Raffaello, Michelangelo, Tiziano, Tintoretto, Correggio, Annibale Carracci, Preti, il Greco, Poussin, Rembrandt, Ribera, Goya, Chardin, Delacroix» (Soffici 1920). Sono questi i nomi cui fece riferimento Margherita Sarfatti in *Storia della pittura moderna* e soprattutto nelle conferenze tenute durante tutti gli anni Trenta, in Italia e all'estero, che costituiscono uno degli aspetti più interessanti della sua parabola critica (cf. Barisoni 2015, capp. 2.3 e 2.4).

Anche Barbantini era in stretto contatto con Soffici e al 1920 risale il mancato progetto di una mostra di giovani artisti italiani da tenersi nel padiglione ungherese, libero per quell'edizione della Biennale. Curata da un comitato che doveva comprendere Felice Casorati, Medardo Rosso, Ugo Ojetti, Soffici e Barbantini, l'esposizione intendeva rispondere alle pole-

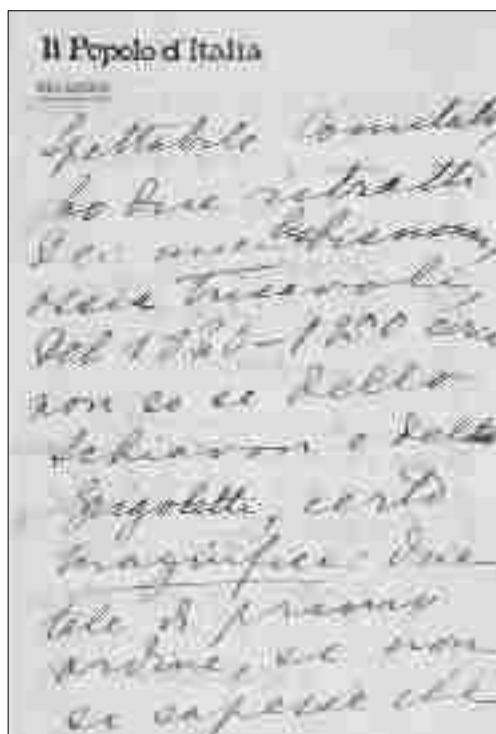


Figura 3. Lettera di Margherita Sarfatti a Nino Barbantini, settembre 1923. Venezia, AGIAMVe, fasc. *Mostra del ritratto veneziano dell'800* 1923, busta prestiti da opere di privati N-Z

niche originate dalla scarsa presenza degli autori italiani contemporanei alla rassegna veneziana. Le critiche erano condivise da Sarfatti che, come ricorda Rodriguez, aveva inviato a Barbantini la bozza del proprio articolo «L'avanguardia artistica italiana e gli inviti alle Biennali di Venezia», poi uscito il 29 febbraio 1920 in *Il Popolo d'Italia*.⁷

In seguito, Barbantini relazionava a Margherita Sarfatti i motivi del fallimento del progetto espositivo:

Cara Signora, la ringrazio sentitamente del suo vivace e cordiale articolo per Ca' Pesaro e del suo gentile biglietto: lei ha trattata la questione dal

⁷ Si vedano Sarfatti, Margherita (1920). «L'avanguardia artistica italiana e gli inviti alle Biennali di Venezia». *Il Popolo d'Italia*, 29 febbraio; Rodriguez 1999, 50-7.

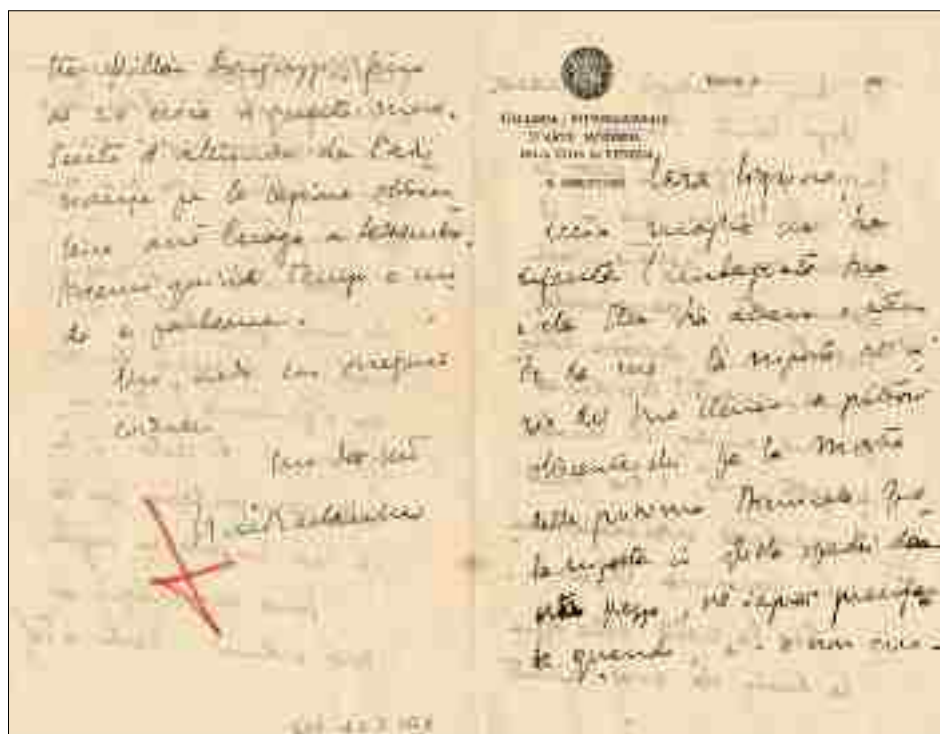


Figura 4. Lettera di Nino Barbantini a Margherita Sarfatti. settembre 1927. Rovereto, Mart, Archivio del '900, FMS Sar 1.1.2.40.1

punto di vista più adatto e con una simpatia per il nostro lavoro della quale le sono profondamente grato.

Purtroppo che l'ambiente di qui è così barbaro, cameratistico e costituzionalmente retrogrado, che non c'è da sperare nulla ad onta della bontà della causa e del valore dei nostri pochissimi amici. Ci si sente così isolati, spregiati e sospettati che è creda- uno stringimento di cuore. Non so più che fare. Adesso che tutti hanno diritto di vivere e lo [devono] colla Camera del lavoro alle spalle, non discutono, Povera Italia!

Basta, Speriamo di vincere noi pochi contro tutti gli altri. Possibile che l'Italia, dove c'è ancora tanto genio, debba continuare a parere il paese dei cretini?

Un appunto io desidero di fare all'articolo suo circa una frase che mi riguarda e lascia supporre che io avrei tepidamente condotto la faccenda

del padiglione Magiario. No, cara Signora. Io ho sostenuta vivacissimamente verso Soffici e contro Ogetti l'opportunità di condurre la cosa a termine. L'ho sostenuta con grande e cordiale passione e fino in fondo. Furono l'impossibilità di accordarsi cogli altri due e l'inoppugnabilità di alcune riflessioni dei miei due colleghi, che mi indussero finalmente a desistere. Ma io ero partito in guerra con propositi chiari e tenaci.

Ancora grazie, cara Signora, e continui ad assistere Venezia, nel suo progressivo involuzionismo. Per vedere se si può evitare che involga del tutto. Chissà! Tanto io finisco sempre per sperare di più quando le cose vanno più male.

Le stringo e le bacio devotamente la mano, pregondale di ricordarmi a suo marito,
Suo Nino Barbantini.⁸

Un'ultima riflessione che è lecito fare sul rapporto tra Barbantini e Sarfatti riguarda il tema dell'Ottocento. Intorno alla riscoperta dell'arte del XIX secolo, e alla scelta di quale Ottocento riscoprire, si svolse larga parte della battaglia critica prima e dopo la guerra. Margherita Sarfatti si collocava in aperto contrasto con la linea capitanata da Ugo Ogetti, che pure l'aveva premiata nel 1904 e con i quale mantenne sempre formali rapporti di cordialità. Se per Enrico Somarè, e anche per Antonio Maraini, il ricorso all'Ottocento era strumentale ad arginare la temperie impressionista, per Ugo Ogetti diventava fondamentale per il contrasto all'odiata avanguardia. Sarfatti invece interpretava la produzione del secolo XIX sempre secondo un significato politico, sfumatura che soggiace, a bene vedere, a tutta la sua trattazione critica. Per lei alcuni maestri dell'Ottocento secolo erano il punto di partenza da cui ritessere le fila della gloria nazionale e far rinascere un'arte nuova, profondamente italiana. Sul contenuto e il significato dell'arte nazionale nel pensiero sarfattiano sarebbe opportuno dedicare maggiori approfondimenti; in questa sede è utile ricordare quanto la linea da lei individuata fosse al contempo di critica d'arte e di 'politica d'arte'. Sarfatti isolava la tradizione veneto-lombarda, che doveva ridiventare il faro di tutta l'arte italiana e del suo Rinascimento moderno, da attuare sotto l'egida del movimento di '900 e naturalmente della sua promotrice. Emerge con evidenza il desiderio di affermazione della superiorità di Milano come guida della vita culturale nazionale, in aperto contrasto con gli altri centri di potere in Italia, soprattutto Firenze e Roma. Queste considerazioni furono valide almeno fino 1926, periodo in cui Margherita Sarfatti condusse la battaglia per la propria affermazione come leader e per Milano come centro del Paese. Le condizioni muteranno poi rapidamente subito dopo la prima mostra di Novecento Italiano e la linea lombarda sarà abbandonata a

8 Sar 1.1.2.

favore della costruzione di un nuovo mito, quello della città eterna (cf. Sarfatti 1925, Prima mostra del Novecento Italiano 1926, Sarfatti 1930, Urso 1989, Salvagnini 1998, Barisoni 2015).

La linea ottocentesca rimase tuttavia nel pensiero critico di Sarfatti, che contribuì all'apprezzamento e alla riscoperta di autori come Gaetano Previati, Tranquillo Cremona, Emilio Gola e Daniele Ranzoni, cui dedicò un'importante monografia nel 1935 (Sarfatti 1935).

Barbantini e Sarfatti collaborarono in almeno due occasioni legate all'arte del XIX secolo: nel 1923, alla *Mostra del Ritratto veneziano dell'Ottocento*, e nel 1927, alla preparazione della *Mostra della pittura italiana dell'800* per la Biennale di Venezia dell'anno successivo. Con queste iniziative Barbantini indicava la nuova via che aveva intrapreso la sua ricerca tesa a celebrare le glorie artistiche del passato recente e di quello più remoto.

Tra le oltre duecento opere esposte nel 1923 nella sede di Ca' Pesaro, moltissime le tangenze con le scelte operate da Margherita Sarfatti negli stessi anni e poi riportate alla Biennale del 1928. Non solo scelte affini ma una vera collaborazione caratterizzò il rapporto Barbantini-Sarfatti in queste occasioni espositive. Alla *Mostra del Ritratto veneziano dell'Ottocento* la donna prestò i propri quadri e nell'archivio di Ca' Pesaro si trova una lettera dattiloscritta su carta intestata «Mostra Del Ritratto Veneziano», in cui si parla del prestito di due ritratti della collezione Sarfatti attribuiti a Michelangelo Grigoletti da inviare alla rassegna. Margherita fu anche tramite per altre richieste di prestito, come testimonia una seconda lettera manoscritta su carta intestata *Il Popolo d'Italia*, allegata alla precedente (fig. 2):

Villa Il Soldo, Cavallasca (Como)

Caro Barbantini, ho parlato ed ho ottenuto (non senza difficoltà e pressioni). Il Municipio di Milano vi concede il prestito del Favretto. Potete dunque metterlo nella cassa stessa dei miei [...].

Il signor Laudadio Gentilomo e la sua moglie, del Grigoletti. Due belle cose, vedrà! Saluti e auguri. Margherita G. Sarfatti.⁹

In un'ulteriore lettera inclusa nella precedente, sempre su carta intestata *Il Popolo d'Italia*, si legge:

Spettabile Comitato, ho due ritratti dei miei bisbisnonni, ossia trisavoli, del 1836-1850 circa non so se dello Schiavon o del Grigoletti, certo magnifici: due tele di primo ordine, se non si sapesse che sono veneziane si potrebbe persino pensare al Goya.

9 Venezia, AGIAMVe, fasc. *Mostra del Ritratto Veneziano dell'800 1923*, busta prestiti di opere da privati N-Z.

Se voleste mandare a casa mia Corso Venezia 93 Milano a prenderle debitamente preavvisandomi e con tutte le debite precauzioni, assicurazioni, garanzie ecc. potrei prestarvele trattandosi di breve periodo.

Saluti e auguri per la originale iniziativa. Margherita Grassini Sarfatti.¹⁰

Infine, nel fascicolo è contenuta una terza lettera manoscritta, con medesime caratteristiche e con tutta probabilità antecedente alle altre:

Caro signore e amico, di chi è composto il comitato per il ritratto dell'800? Mi faccia avere, la prego, notizie in proposito. Faccio capo a Lei per offrire la mia cooperazione

Tanti saluti e cordiali e buone cose MSarfatti

E l'esposizione Internaz le? Che disastro! Ottima campagna la Sua.¹¹

Le cose erano già molto cambiate nel 1927, quando i due si ritrovarono sodali e vicini nella commissione per la *Mostra della pittura italiana dell'800* in programma alla Biennale del 1928. Ugo Ojetti era presidente del comitato, che contava tra i suoi membri Emilio Cecchi, Cipriano Efisio Oppo e Antonio Maraini, figure mai vicine alla posizione sarfattiana se non, come nel caso di Oppo, apertamente ostili alla donna.¹²

Anche in questo caso Barbantini si rivolse a Sarfatti. Il tono era però più sicuro ed emerge una minore esigenza di protezione e di conforto rispetto alle lettere del 1919-20. Da un lato Barbantini non stava più conducendo una battaglia per l'arte moderna negli stessi termini dell'immediato dopoguerra. Dall'altro lato la fortuna di Margherita Sarfatti aveva registrato un brusco arresto proprio in quegli anni, mentre il Duce manifestava insofferenza verso la sua volontà accentratrice. Seppure in privato continuasse ad avvalersi, almeno fino al 1932, dei suoi consigli, Mussolini pubblicamente cominciava a sconfessarne il potere e, come immediata e inevitabile conseguenza, tra il 1928 e 1929 sorsero i primi violenti attacchi a Margherita Sarfatti e al gruppo dei novecentisti. Nel 1927 Margherita si era trasferita a Roma, rendendo manifesto il suo abbandono del progetto

10 Venezia, AGIAMVe, fasc. *Mostra del Ritratto Veneziano dell'800* 1923, busta prestiti di opere da privati N-Z.

11 Venezia, AGIAMVe, fasc. *Mostra del Ritratto Veneziano dell'800* 1923, busta prestiti di opere da privati N-Z.

12 Se Oppo fu sempre accanito oppositore della donna e del suo potere, il rapporto tra Maraini e Sarfatti visse momenti altalenanti. Dopo un'iniziale ostilità, l'artista espose con il gruppo Novecento italiano e nel 1929 preparò, su invito della donna, un saggio sulla scultura del XX secolo, da pubblicare con Cremonese editore, nella collana curata da Sarfatti e di cui fa parte anche *Storia della pittura moderna* (Sarfatti 1930). Con tutta probabilità anche il testo di Maraini venne redatto intorno al 1930, ma sarà pubblicato solo postumo, nel 1986 (cf. Barisoni 2015, cap. 2.4).

di rendere Milano la capitale della cultura nazionale. La XVI Biennale fu anche l'ultima vera partecipazione importante della donna nella città natale, e dopo il 1928 perse definitivamente il proprio potere a Venezia. Barbantini invece aveva consolidato nel tempo la sua posizione, acquisito una collezione importante per la Galleria d'Arte Moderna e individuato per sé stesso un filone autonomo di approfondimento, che lo aveva portato ad allontanarsi dalla battaglia sull'arte contemporanea e sulle nuove tendenze, per concentrarsi sull'approccio critico alla storia dell'arte e ai maestri del passato.

Ancora una volta, come per il 1923, Barbantini e Sarfatti si confrontavano e s'intendevano sul terreno dell'Ottocento, ma si parlavano da condizioni personali e professionali ormai lontanissime. Da quel momento in poi le loro vicende condurranno a esiti sempre più distanti. Così scriveva Barbantini a Sarfatti nell'estate del 1927:

Cara Signora

mia moglie mi ha riferita [...] sua e che ella ha atteso e attende da me la risposta all'invio del suo elenco di pittori ottocenteschi per la mostra della prossima Biennale. Quella risposta io gliela spedii [...], né saprei preciserle quando, e- se non erro- al suo indirizzo romano.

Dopo tanto tempo, non saprei precisare, ma so che nell'elenco suo.- il quale deve trattare esclusivamente o prevalentemente la regione lombarda- questo andava a mio avviso in modo perfetto, né c'era da lamentare nessuna lacuna.

Per la scelta delle opere Le dicevo che avrei avuto qualche obiezione da avanzare e le esponevo qualche dubbio, ma aggiungevo che mi rimettevo alla sua maggior competenza.

Forse è la mia lettera che andò perduta? O è una sua replica che non mi è pervenuta? Non so, quello che è certo è che nella corrispondenza con lei io mi trovavo in regola.

Sono comunque ai suoi ordini. Resto a Feltre, Villa [Doriguzzi], fino al 20 circa di questo mese.

Sento d'altronde che l'adunanza per la legione direttrice avrà luogo a settembre. Avremo quindi tempo e modo di parlarne.

Mi creda con ossequi cordiale

Suo dev. Mo

Nino Barbantini.¹³

13 Sar 1.1.2.

Bibliografia

- Barisoni, Elisabetta (2015). *Margherita Grassini Sarfatti critica d'arte 1919-1939. Mart, Archivio del '900, Fondo Margherita Sarfatti* [tesi di dottorato] [online]. Verona: Università degli Studi di Verona. URL <https://goo.gl/WY5Wkf> (2018-01-23).
- Bossaglia, Rossana (1979). *Il Novecento italiano: storia, documenti, iconografia*. Milano: Feltrinelli.
- Bossaglia, Rossana (a cura di) (1983). *Mostra del Novecento Italiano, 1923-1933 = catalogo della mostra* (Milano, Palazzo della Permanente, 12 gennaio-27 marzo 1983). Milano: Mazzotta.
- Cannistraro, Philip V.; Sullivan, Brian R. (1993). *Margherita Sarfatti: l'altra donna del Duce*. Milano: Mondadori.
- Cimonetti, Ilaria (2012). *Margherita Sarfatti critico d'arte: la formazione (1901-1915)* [tesi di laurea magistrale]. Padova: Università degli Studi di Padova.
- Del Puppo, Alessandro (1998). «La seconda stagione di Ca' Pesaro». *Donazione Eugenio Da Venezia*, 4, 27-47.
- Fagiolo dell'Arco, Maurizio (a cura di) (1988). *Realismo Magico. Pittura e scultura in Italia 1915-1925 = catalogo della mostra* (Verona, Galleria dello Scudo, 27 novembre 1988-29 gennaio 1989; Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio-2 aprile 1989). Milano: Mazzotta.
- Fagiolo dell'Arco, Maurizio (2006). *Classicismo pittorico: metafisica, valori plastici, realismo magico e Novecento*. Milano: Costa & Nolan.
- Ferrario, Rachele (2015). *Margherita Sarfatti. La regina dell'arte nell'Italia fascista*. Milano: Mondadori.
- Fondazione Bevilacqua La Masa (a cura di) (1995). *Nino Barbantini a Venezia = atti del convegno* (Venezia, Palazzo Ducale, 27-28 novembre 1992). Treviso: Canova.
- Fossati, Paolo (1981). *Valori plastici 1918-22*. Torino: Einaudi.
- Fossati, Paolo; Rosazza Ferraris, Patrizia; Velani, Livia (a cura di) (1998). *Valori Plastici = catalogo della mostra* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 ottobre 1998-18 gennaio 1999). Milano: Skira.
- Pontiggia, Elena (a cura di) (1997). *Da Boccioni a Sironi: il mondo di Margherita Sarfatti = catalogo della mostra* (Brescia, Palazzo Martinengo, 13 luglio-12 ottobre 1997). Milano: Skira.
- Pontiggia, Elena; Colombo, Nicoletta; Gian Ferrari, Claudia (a cura di) (2003). *Il Novecento milanese: da Sironi ad Arturo Martini = catalogo della mostra* (Milano, Spazio Oberdan, 19 febbraio-4 maggio 2003). Milano: Mazzotta.
- Prima mostra del Novecento Italiano (1926). *Catalogo della prima mostra del Novecento Italiano = catalogo della mostra* (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio-marzo 1926). Milano: Galdoni.

- Relazione della giuria (1904). *Relazione della giuria pel conferimento dei premi ai migliori studi critici sulla Va Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia* [G. Giacosa, P. Molmenti, U. Ojetti relatore]. Venezia: Ferrari.
- Rodriguez, Jean-François (1999). *Barbantini-Soffici. Un'amicizia intellettuale tra Apollinaire ed Agnoletti (Parigi, Firenze, Venezia, 1913-1932)*. Poggio a Caiano: Masso delle Fate.
- Salvagnini, Sileno (1998). «Margherita Sarfatti, critico irriducibile. Dalla Biennale del 1928 alle mostre in Scandinavia del 1931-32». *Donazione Eugenio Da Venezia*, 4, 48-55.
- Sarfatti, Margherita (1925). *Segni, colori e luci*. Bologna: Zanichelli.
- Sarfatti, Margherita (1930). *Storia della pittura moderna*. Roma: Paolo Cremonese Editore.
- Sarfatti, Margherita (1935). *Daniele Ranzoni*. Roma: Reale Accademia d'Italia.
- Sarfatti, Margherita (1955). *Acqua passata*. Bologna: Cappelli.
- Seconda mostra del Novecento Italiano (1929). *Catalogo della seconda mostra del Novecento Italiano = catalogo della mostra* (Milano, Palazzo della Permanente, 2 marzo-30 aprile 1929). Milano: Gualdoni.
- Soffici, Ardengo (1920). «La pittura giapponese». *Valori Plastici*, 7-8.
- Urso, Simona (1989). *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*. Venezia: Marsilio.
- Wieland, Karin (2006). *Margherita Sarfatti, l'amante del duce*. Torino: UTET.

2 «Come deve essere una sala di esposizione?»



Figura 1. Copertina del *Catalogo dell'Esposizione d'Arte in Palazzo Pesaro a Venezia*, Opera Bevilacqua La Masa, Venezia 1919 (disegno di Federico Cusin)

Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

a cura di Stefania Portinari

«S'è astenuta dal ribellarsi e s'è sforzata di comprendere»

Ripercorrendo la collettiva del 1919

Elisa Prete

Abstract The text runs through the collective Bevilacqua La Masa of 1919, analysing the organisational aspects, the use of spaces and the critical choices made by Barbantini and the jury in the selection of participations. The exhibition itinerary presents a varied range of research; it develops between the ground floor and the mezzanine of Palazzo Pesaro, whose rooms are restored following the measures adopted during the war. Taking place in a historic moment of transition, the edition marks the resumption of the exhibition activity of the Opera, interrupted due to the polemics of 1913 and suspended in the years of the world war. According to the wide participation, the volume of sales and the number of visitors, the 1919 exhibition has a particular importance in the history of the institution and it is considered an ideal closure of the first Capesarina season.

Sommario 1 Un anno di transizione – 2 La riapertura di Palazzo Pesaro. – 3 Uno sguardo alle sale. – 4 Per un bilancio complessivo.

Keywords Palazzo Pesaro. Nino Barbantini. Fondazione Bevilacqua La Masa. 1919.

1 Un anno di transizione

la guerra e la rivoluzione ch'essa ha portato più nel mondo dello spirito che non in quello della politica e della geografia, han talmente accresciuto in tutti la capacità di tolleranza e di avvicinamento che, anche davanti alle maggiori tra le audacie giovanili raccolte nel mezzanino del Palazzo Pesaro, la folla dei frequentatori, pur lontana dal consentire, s'è astenuta dal ribellarsi e s'è sforzata di comprendere. (Damerini 1919b)


Così Gino Damerini, nel recensire la mostra Bevilacqua La Masa del 1919, accompagna al commento critico sulle opere la considerazione dell'eccezionalità del momento storico, tale da giustificare nel pubblico e nell'organizzazione un'inedita propensione 'conciliatoria'.

Anno di transizione, il 1919 è animato dalla vitalità e dall'entusiasmo della ripresa e al tempo stesso gravato dalla difficile eredità postbellica, destinata a uno smaltimento a lungo termine. Scenari divenuti instabili, prima o durante il conflitto, vanno incontro a evoluzioni radicali alla fine del decennio. A Venezia, la stessa guida politica è soggetta a cambiamento:

Storie dell'arte contemporanea 2 ISSN [online] 2610-9891 | ISSN [print] 2610-9905

DOI 10.14277/6969-199-7/SAC-2-5

ISBN [ebook] 978-88-6969-199-7 | ISBN [print] 978-88-6969-200-0

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

dopo quasi venticinque anni, Filippo Grimani e la giunta moderata vengono sostituiti da un commissario straordinario. All'Accademia di Belle Arti, con la scomparsa di Guglielmo Ciardi (nel '17) e Luigi Nono (nel '18) si esaurisce una tradizione di radice ottocentesca, mentre alla Biennale la nomina di un presidente (Giovanni Bordiga e non più il sindaco) e di un nuovo segretario (Vittorio Pica, che sostituisce Fradeletto) accende molte speranze, soprattutto tra i giovani.

L'attesa riapertura di Palazzo Pesaro segue la sospensione forzata in cui l'Opera Bevilacqua La Masa (BLM) si trovava fin dal noto scandalo dei 'futuristi', nell'edizione del '13, che aveva appunto provocato l'interruzione delle collettive. Nel '14, poi, al mancato appuntamento giovanile si aggiungeva la delusione per le selezioni della Biennale, che quell'anno si limita all'accettazione dei capesarini 'meno compromessi': in linea con la tradizione antiaccademica dei *refusés*, gli artisti organizzano allora un'esposizione dei 'rifiutati' alla Biennale veneziana, occasione in cui viene formulato un primo testo di presentazione collettiva nei termini, pur generici, di «affratellamento dignitoso» (Esposizione artisti rifiutati 2014, s.p.; Tagliapietra 2014; cf. Del Puppo 2013).

Le numerose questioni irrisolte si dissolvono nei mesi successivi, assorbite dall'esperienza traumatica della guerra che in molti casi è vissuta in prima persona dagli artisti. Lo stesso Barbantini chiede l'arruolamento volontario, che gli viene inizialmente rifiutato (è infatti necessario a Ca' Pesaro qualcuno che «impartisca, all'evenienza, le necessarie istruzioni per i primi provvedimenti urgenti da adottarsi in caso di pericoli»¹); ma nei primi mesi del '16 partirà ufficiale volontario degli Alpini per Cima Sappada, lasciando Romolo Bazzoni a reggere le sorti di un palazzo riempito di opere d'arte e sconvolto da misure più che straordinarie.

Dopo dodici anni dall'apertura del cantiere Bevilacqua La Masa (di cui soltanto sei operativi), l'organizzazione dell'undicesima collettiva² avviene quindi in un clima assai mutato e afflitto dalle molte perdite. Ma altri fattori avevano inciso sulle condizioni generali della ripresa. Nell'ambito delle manifestazioni artistiche, infatti, l'Opera BLM non è più la sola organizzazione rivolta ai giovani. Nel frattempo erano state avviate altre rassegne, cui avevano preso parte gli stessi capesarini 'erranti': le esposizioni giovanili di Napoli (nel 1909, 1912 e 1913), organizzate dal Comitato Nazionale Artistico Giovanile, presentano sale regionali gestite da un comitato locale (nel '13 Casorati è responsabile del gruppo dei veronesi); le quattro mostre della Secessione romana dal '13 al '16 (nel '13 vi prende parte un gruppo

1 Verona, Archivio Barbantini (ABV), Lettera del Sindaco a Barbantini, 17 settembre 1915.

2 Dall'avvio delle mostre (1908) al 1913, quella del '19 è infatti l'undicesima collettiva, considerando in modo distinto le 'fasi' in cui venivano scandite le iniziali stagioni espositive; ma la numerazione è tutt'altro che esente da ambiguità (lo stesso Damerini considera questa edizione come nona, raggruppando quindi quelle del 1908 e del 1909).

di artisti veneti «attorno a Zanetti Zilla»); le mostre veronesi (tre nel '18, la Cispadana nel '19) mantengono uno stretto rapporto con il gruppo di Ca' Pesaro, anche grazie alla presenza di Casorati a Verona; la nascita a Venezia, infine, dell'Unione Giovani Artisti (UGA) (aprile 1919), che nel corso dell'anno coordina la partecipazione dei giovani veneziani alla Cispadana di Verona, all'*Esposizione Nazionale di Belle Arti* di Torino e alla stessa collettiva Bevilacqua (cf. Bianchi 2002).

Alle soglie della riapertura, Palazzo Pesaro deve quindi far fronte a un vero trapasso: è indicativo che l'edizione del '19, nonostante segua cinque anni di silenzio, venga considerata l'ultima della prima 'grande stagione' di Ca' Pesaro. La storiografia più vicina alle vicende trattate ha avallato questa cesura, che sottende il valore di un'ideale coesione dall'origine all'immediato dopoguerra: prima Barbantini, che guardandosi indietro ha riepilogato la stagione dei 'primi espositori' suddividendola nelle due fasi 1908-20 e 1920-28 (*Mostra dei primi espositori di Ca' Pesaro*, 1948), poi Perocco con il volume *Primi espositori di Ca' Pesaro 1908-1919* (1958), e infine la mostra dedicata a *Gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920* (Museo Correr, 1987-88). Soltanto l'anno successivo, infatti, le polemiche scatenate dall'esclusione di Casorati provocheranno la scissione del gruppo: mentre l'ala capesarina più intransigente si rifugia nella Galleria Geri Boralevi, la mostra di Palazzo Pesaro si rivela confusa e deludente, con l'accettazione di quasi tutti gli artisti che avevano presentato le opere alla giuria. Si stanno per aprire gli anni Venti, con richiami diversi e nuovi giovani protagonisti.

2 La riapertura di Palazzo Pesaro

Il conflitto aveva reso necessaria la chiusura di Palazzo Pesaro e il suo adattamento alle condizioni di pericolo in cui versava la città: nel giugno del '15, Barbantini aveva richiesto alcuni urgenti accorgimenti per scongiurare il più che fondato timore dei bombardamenti (cf. Piccolo 2015, 188-95).³ Sei locali del piano terra vengono utilizzati per il ricovero delle opere della Galleria ed i pavimenti rialzati per prevenire il rischio di acqua alta. In seguito ad accordi tra Fogolari e il sindaco di Venezia, la sede di Ca' Pesaro è scelta come ricovero per opere d'arte presenti in città (dal patrimonio delle chiese e delle Gallerie dell'Accademia alle opere in deposito alla Biennale), cosicché parte dei depositi deve essere dislocata nel mezzanino, quasi interamente convertito per l'occorrenza.

Ritornato a Venezia alla fine del '18, Barbantini scrive una lettera al Sindaco Grimani (21 novembre 1918), nella quale riepiloga la situazione

3 Ringrazio Matteo Piccolo, Cristiano Sant e Antonio Padovan per la collaborazione durante le ricerche svolte presso l'Archivio della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro.

dei locali e delle opere e i lavori necessari per riportare l'edificio alla funzionalità e ricollocare, con la restituzione dei vari fondi, la collezione della Galleria al primo piano. Bisogna anche recuperare le opere spedite a Roma nel '17: nel giugno del '19 Fogolari richiede la presenza del Direttore «per sorvegliare il lavoro del carico» e il 16 agosto Barbantini si reca a Roma. Molte le cose da fare, quindi, e nel frattempo la Permanente aveva già riaperto i battenti.

L'impegno per il ripristino degli spazi di Palazzo Pesaro non aveva fiaccato la volontà del riavvio delle attività BLM. Nei primi mesi del '19 Barbantini prepara una lettera per il sindaco di Venezia, redatta a nome degli artisti:⁴ si chiede un'immediata e rinnovata ripresa delle esposizioni, fino ad allora «confinata nel piano ammezzato buio, angusto e inadattissimo»; l'utilizzo del primo e «almeno per un certo tempo» del secondo piano; una modifica del Regolamento; la restituzione dell'esposizione «a tutti gli artisti o perlomeno a tutti gli artisti italiani» (una restrizione alla 'venezianità' sarebbe «illogica», «abusiva» e «fatale per il decoro e la vitalità dell'istituzione», oltre che contrario a quanto già fatto in precedenza); l'occupazione, infine, di alcuni padiglioni della Biennale (Russia, Germania, Ungheria), rimasti inutilizzati dopo il conflitto. Emergeva quindi l'intenzione di un confronto diretto, con il Comune e la stessa Biennale, e veniva esplicitata la necessità di una riorganizzazione che permettesse, soprattutto, la maggiore visibilità delle mostre giovanili. Spedita probabilmente con qualche limatura (16 febbraio), la lettera riceverà risposta soltanto il 19 maggio: «considerate le attuali difficoltà che si oppongono alla sistemazione definitiva della Permanente [...] appare ora prematura una sostanziale riforma dello Statuto».⁵ Non c'è più il tempo di rilanciare una controproposta e ci si accontenta di riattivare la macchina organizzativa delle mostre: si avvisano gli artisti che le schede di notifica per la selezione delle partecipazioni possono essere ritirate a Palazzo Pesaro e le opere consegnate tra il 27 e il 30 giugno. Solo a metà di quel mese iniziano «i gravi lavori necessari per ristabilire la sede dell'Esposizione profondamente modificata durante il periodo della guerra».⁶

Particolare attenzione è rivolta alla sponsorizzazione della mostra, considerati gli infelici precedenti: le cronache non avevano infatti risparmiato le considerazioni sulla difficoltà di raggiungere il palazzo e sul-

4 ABV, Lettera di Barbantini al Sindaco, 16 febbraio 1919; Del Puppo 2013, 63-6.

5 Venezia, Archivio dell'Istituzione Bevilacqua La Masa (AIBLM), b. 1919, Lettera del Sindaco a Barbantini, 19 maggio 1919.

6 «La mostra di Palazzo Pesaro. I lavori della Giunta d'accettazione. La Sede della Mostra». *Gazzetta di Venezia*, 3 luglio 1919.

l'«indifferenza completa [che] ne segue i successi».⁷ Barbantini aveva più volte fatto presente al Sindaco le difficili condizioni in cui si trovava ad operare, sia per motivi effettivi (la posizione del palazzo, la trattazione di un'arte giovanile che non sempre risultava attraente), sia per mancanza di collaborazione da parte del Comune. Ora sono gli stessi artisti ad avvertire l'importanza di un battage pubblicitario («Cerca di curare la réclame sui giornali, subito, perché anche questo ha un'influenza sulle decisioni di molti», scrive Rossi a Barbantini⁸). Viene quindi affisso, un mese prima dell'inaugurazione, un manifesto in cui si comunica la riapertura delle mostre e si invitano gli artisti «a questo nuovo convegno, dove tutte le forme e tutti i tentativi, purché ispirati a dignità e serenità d'arte, sono accolti, e donde in passato alcuni pittori e scultori animosi uscirono a prove maggiori».⁹ Segue poi la realizzazione e l'affissione (ripetuta in più momenti) del manifesto della mostra; Barbantini invia una lettera ai sindaci di Verona, Treviso, Vicenza e Padova (21 giugno) per l'affissione dei manifesti nelle diverse città, al fine di estendere la partecipazione degli artisti e del pubblico. È richiesto infine al sindaco di Venezia il permesso di esporre, facendoli pendere dal balcone sulla facciata o tendendoli tra i pali dell'approdo, alcuni stendardi in stoffa cosicché l'indicazione della mostra risultasse visibile anche dal Canal Grande; la proposta tuttavia non è accolta per ragioni di 'ornato'.¹⁰

L'inaugurazione della mostra è fissata per domenica 14 luglio, preceduta dalla visita degli espositori e dei giornalisti (13 luglio). Gli inviti alla cerimonia ufficiale, con il discorso di Nani Mocenigo e la visita delle sale con Barbantini, sono limitati come in passato; ma si ricorda in più occasioni che l'esposizione (diversamente da altre mostre giovanili) è gratuita.

Il catalogo (Esposizione di Palazzo Pesaro 1919) è in vendita presso la sede di Palazzo Pesaro. Realizzati dal 1910, i cataloghi venivano finanziati in parte dai «migliori artisti rappresentati alla mostra», in parte dal Comune, ed erano quindi privi di pubblicità; nel '19, tuttavia, queste spese non sono più sostenibili e Barbantini, che non intende rinunciare alla qualità del catalogo, propone di affidare la commissione alla casa editrice Bestetti & Tumminelli di Roma-Milano, che stampa il catalogo a proprie spese occupandosi poi di gestire le vendite presso la Galleria ed altre librerie italiane.¹¹ Si prevede inizialmente che il catalogo illustrato, a disposizione presso

7 Londonio, Marco (1909). «IV Mostra alla Permanente di Palazzo Pesaro». *L'Adriatico*, 8 settembre.

8 Lettera di Gino Rossi a Barbantini (Padova, 15 giugno 1919) in Perocco 1958, 103.

9 «La Mostra Giovanile di Ca' Pesaro». *Gazzetta di Venezia*, 20 giugno 1919.

10 AIBLM, b. 1919, Lettera di Barbantini al Sindaco (29 giugno) e risposta negativa (11 luglio).

11 AIBLM, b. 1919, Lettera di Barbantini al Sindaco, 4 luglio 1919.

Ca' Pesaro, venga esaurito in tre giorni e che la seconda edizione, priva di immagini, sia edita entro la fine del mese; ma in seguito si preferirà tirare una seconda edizione, illustrata e «con notevoli perfezionamenti».¹²

In apertura, il testo di Gino Damerini è il primo intervento storiografico sulle mostre BLM. Il critico, sostenitore delle scelte di Barbantini e attento osservatore delle vicende capesarine, ne ripercorre lo sviluppo e le difficoltà iniziali, nominando molti protagonisti della prima stagione. Si sofferma sull'edizione del '13 (quando «si riconobbe unanimemente come intorno alla mostra di fondazione Bevilacqua La Masa gravitasse oramai il nucleo più battagliero, più compatto, più armonico, nella disarmonia delle correnti che lo compongono, dei giovani artisti italiani», Damerini 1919a, 8) e coglie l'equilibrio 'morale' che domina le esposizioni e che ora giustifica l'accostamento del «violento cromatismo delle soggettive scomposizioni dinamiche» alla fin troppo abile maniera di Pomi.

Anche la Relazione della Giunta d'accettazione si esprime a favore di una selezione ampia e 'comprensiva': a comporre la commissione sono del resto figure più che solidali con i giovani espositori «accorsi dai campi di battaglia» (Rossi, Sibellato, Wolf Ferrari, Zecchin e Damerini, tutti, ad eccezione di quest'ultimo, alla loro prima esperienza in giuria). L'ospitalità non è negata nemmeno alle opere della 'scuola futurista', «sebbene taluno dei commissari onestamente avvertisse di non sentirsi giudice competente di esse, e qualche altro [...] trovasse che le tele inviate a Ca' Pesaro non si giustificano nemmeno nel loro movimento».¹³

L'elenco degli artisti partecipanti (66) e delle opere esposte (323), segue l'andamento delle sale (e, probabilmente, la stessa disposizione spaziale). I membri dell'UGA, distribuiti in quasi tutte le sale, sono segnalati da un asterisco, mentre un doppio asterisco accompagna gli artisti dell'Unione selezionati da un'apposita giuria (procedimento che aveva suscitato perplessità e discussioni e al quale si era opposto fermamente, ma senza successo, Gino Rossi).

Le illustrazioni a chiusura del catalogo offrono, infine, uno spaccato visivo della mostra; la scelta delle immagini spettava probabilmente allo stesso Barbantini e costituisce un fondamentale contributo per lo studio e la ricostruzione delle collettive, i cui protagonisti e le opere minori risultano nella maggior parte dei casi ormai irreperibili. Si tratta di una selezione oltremodo ristretta e per molti versi falsante (in questo caso, di 23 immagini su 323 opere esposte), che oggi è possibile ampliare grazie ai numerosi studi e approfondimenti retrospettivi.

12 «La Mostra di Ca' Pesaro. Visitatori e vendite. Il Catalogo della Mostra». *Gazzetta di Venezia*, 16 luglio 1919. AIBLM, b. 1919, Documento s.d. [1919].

13 «Relazione della Giunta d'accettazione» (11 luglio 1919) in *Esposizione di Palazzo Pesaro 1919*, 22-4.

In linea generale, nell'insieme delle opere presentate si osserva un ampio spettro di ricerche: da quelle più legate alla tradizione (Martina, Pomi) alle arditezze dei futuristi o appena ex (Cagnaccio, De Giudici, Notte), dal Simbolismo di Sibellato al Neoespressionismo di Semeghini, alle atmosfere metafisiche di Casorati (cf. Stringa 1998, 25). La varietà delle proposte è in parte conseguenza della difficile situazione storica e dell'instabilità in cui gli artisti si trovano ad operare: alcuni non possiedono una produzione recente (molti arruolati vengono congedati solo nel '19), altri preferiscono sostare nei modi e nei linguaggi maturati nel periodo pre-conflitto o comunque espongono opere afferenti a quello spirito, altri ancora possono mostrare nuovi risultati (Martini, Rossi, Casorati). L'interruzione delle mostre nel '13, inoltre, legittimava una datazione più estesa, tale da consentire un aggiornamento sul periodo di intermezzo. Lo stesso numero di opere presentate da ciascun artista viene riconsiderato con elasticità e sono ben sei le sale personali in mostra, oltre alla retrospettiva-omaggio a Moggioli, scomparso in gennaio. Del resto, contrariamente a quanto stabilito dal Regolamento, era questo l'orientamento che si andava affermando fin dalle prime edizioni su impulso dello stesso Barbantini e che puntava a scardinare l'ordinamento collettivistico del modello Permanente.

Si comprende quindi la particolarità di questa edizione, per la quale Damerini parla di «criteri inconsueti» nella selezione contrapponendo, come spesso accade nel superamento di una crisi (in termini simili verrà presentato, all'uscita della seconda guerra mondiale, il Fronte Nuovo), la disomogeneità stilistica degli artisti all'equilibrio e alla moralità del loro impegno (Damerini 1919c).

Secondo il catalogo del 1919, ad essere occupate sono quindici sale, oltre all'atrio: due al piano terra, il resto al piano ammezzato come per le precedenti. Alle nove sale contemplate nello Statuto del 1906 si aggiungono quindi nuovi spazi, probabilmente suddividendo in sezioni i locali maggiori e abilitando alcune salette del lato corto affacciato su calle del Ravano/del Forner.

Se il primo catalogo (primavera del 1910) era suddiviso per disciplina, a partire dal successivo (estate del 1910) l'elenco delle opere segue l'ordinamento delle sale; in quell'anno le sale espositive sono dieci e le ultime due, occupate da Wolf Ferrari, risultano aggiunte di recente. Nel catalogo del 1911 si indicano 12 sale, 16 nel 1912 e nel 1913.

I lavori di adattamento del piano ammezzato, avviati alla fine del 1906 (con demolizioni di pareti in legno, rattoppi di intonaco, riparazioni alle finestre, ritocchi e decorazioni), si erano infatti protratti negli anni. L'illuminazione elettrica ad esempio, richiesta nel 1906, risulta solo parzialmente installata nel 1910 (quando si vorrebbe «sottrarre alla luce del giorno» la sala decorata da Wolf Ferrari). Nel 1913 l'orario per la visita è 9-16, ma nei giornali si precisa che «le sale sono meglio illuminate nelle ore della mattina» (*Gazzetta di Venezia*, 9 maggio 1913); poco cambia nel 1919

(dalle 10 alle 16), suggerendo quindi un ricorso preferenziale all'illuminazione naturale, anche se presente in parte quella artificiale, per ottenere un sensibile risparmio sulle spese. A non essere risparmiate, però, sono le critiche sull'illuminazione e l'«infelicità» dei locali che tempestano le recensioni fin dai primi anni: «Poiché, a scampo d'illusioni, il locale è uno dei più infelici che si possano immaginare per l'uso al quale fu adibito».¹⁴

3 Uno sguardo alle sale

Il giorno dell'inaugurazione, il pubblico si raccoglie nell'atrio dove si tengono i discorsi ufficiali d'apertura e dove è collocata la prima opera del percorso espositivo, *La monaca* di Arturo Martini. Realizzata a Treviso nel giugno 1919, *La monaca* (il cui titolo iniziale doveva essere *Al di là del limite*)¹⁵ viene trasportata ancora fresca lungo il Sile fino alla laguna; al costoso trasporto, di norma a carico degli espositori, contribuisce l'amico Barbantini che ne segue la delicata collocazione nell'atrio. Il gesso ha infatti un'altezza approssimativa di due metri per un peso di 8 quintali (oltre al piedistallo, progettato dallo stesso Martini); sarà proprio la stazza di quel 'colossale blocco' a determinarne, almeno in parte, l'infausto destino (cf. Mazzolà 1967).

Le prime due sale della mostra sono al piano terra: si tratta di locali già utilizzati come sale espositive per il gruppo dell'Aratro nel '12 e per la personale di Casorati nel '13. Nel '19, la prima sala del percorso ospita una mostra personale di Vittorio Zecchin, con 24 opere tra arazzi ricamati e calici e vasi in vetro. Il gradimento suscitato da «quel suo stile lussuoso ultradecorativo che proviene da Klimt e dai giapponesi»¹⁶ è confermato dal successo delle vendite (oltre venti pezzi); tra gli acquirenti, la R. Scuola d'arte applicata alle Industrie e S.M. il Re, gli artisti Sibellato e Martini, l'architetto Duilio Torres. Le probabili sostituzioni in corso d'esposizione e l'iterazione di alcuni soggetti (le tigri, gli aironi, le procellarie, le meduse) rendono spesso arduo il riconoscimento delle opere esposte; è il caso, ad esempio, dei vetri *Le pantere*, di cui uno è noto, due sono riportati in catalogo e addirittura quattro risultano venduti (Barovier, Mondì, Sonègo 2002).¹⁷

Nella seconda sala terrena vengono invece raccolti due importanti gruppi di opere di Moggioli e Gino Rossi, oltre alle sculture di Martini.¹⁸

14 «La 'Permanente' a Palazzo Pesaro». *La Bauta*, 1 agosto 1908.

15 Lettere di Martini a Barbantini, s.d. [1919], in Perocco 1958, 107-8.

16 Spes (1919). «L'Esposizione a Ca' Pesaro. Uno sguardo alle sale (I)». *Il Gazzettino*, 17 luglio.

17 Molti riconoscimenti, spesso difficili (come quelli di *Tigri reali* e *Procellarie*), sono stati resi possibili grazie alle ricerche di Marino Barovier e Rosa Barovier Mentasti.

18 Spes (1919). «L'Esposizione a Ca' Pesaro. Uno sguardo alle sale (I)». *Il Gazzettino*, 17 luglio.

La piccola retrospettiva dell'artista trentino, che riunisce dipinti e litografie del periodo veneziano-veronese e di quello romano, proviene quasi interamente da collezioni private (Abruzzetti, Nani Mocenigo, Soppelsa), integrata da una selezione di opere rimaste alla vedova Anna (Damerini 1919b). Talvolta resa possibile proprio grazie alla loro provenienza, l'identificazione dei soggetti indicati in catalogo rimane spesso incerta, rinviando a luoghi che l'artista aveva raffigurato e ripreso in numerose varianti (San Francesco del Deserto, Mazzorbo, Treporti, la campagna di Carpegna). Lo stesso dicasi per le litografie, ad eccezione di *Bambina al lavoro*, spedita da Anna Moggioli su consiglio di Disertori che la considera una delle migliori litografie dell'artista.¹⁹

Anche i dipinti di Gino Rossi, indicati con il titolo generico di 'paesaggio', sollevano simili difficoltà. *Marina* invece è illustrata e identificabile con *Douarnenez* (1911), già in collezione Barbantini (ed in seguito donata alla Galleria di Ca' Pesaro nel 1938) (Rossi Bortolato 1974, 48). Assieme ad un *Ritratto* del 1906, la veduta assume il valore di documento di una ricerca ormai conclusa sul colore, mentre l'artista si stava preparando alla svolta verso 'l'architettura del quadro' e la sua 'coscienza plastica'. Si tratta di un passaggio critico, che i suoi stessi sostenitori faticano ad accettare: nel recensire le opere esposte nel '19, Damerini (1919b) si sofferma sui legami con la pittura francese e sul sintetismo del colore adottato dall'artista che in fondo (nei paesaggi) «non è mutato dall'ultima volta»; tuttavia, «in qualche abbozzo recentissimo di ritratto, in cui la ricerca dei volumi appare quasi spasmodica a tutto danno del colore (conseguenza del resto inevitabile per chi volga al cubismo) è dato scoprire un accenno di evoluzione». Manifesta già nei titoli (*Disegno per la costruzione di un ritratto*), la nuova direzione intrapresa dall'artista verrà confermata dalle opere esposte nel '20 alla Geri Boralevi.

La sala si completa con due sculture di Martini, *L'amica del cipresso* e *Fanciulla verso sera*: il superamento delle posizioni giovanili è evidente nel recupero della matrice classica, con effetti 'contemplativi' e sobrietà dei volumi. Entrambe esposte alla Cispadana di Verona, le sculture sono un prestito da privati: la prima del collezionista e mecenate Giovanni Pallazzoli, la seconda di Barbantini (che ne farà dono a Ca' Pesaro nel '51).

La visita si sposta quindi al piano ammezzato, salendo la contigua scala Meduna: in una recensione del 1909 sulla *Venezianina*, la visitatrice descrive la «breve scaletta laterale di Palazzo Pesaro, dove la luce, attraversando le vetrate a colori delle finestre, proiettava, nel bianco, la gaiezza policroma di quelle tinte».²⁰ Nonostante i restauri interni eseguiti negli anni, l'effetto suggerito non è molto diverso da quanto si può vedere an-

19 AIBLM, b. 1919, Lettera di Anna Moggioli a Barbantini, 8 luglio 1919.

20 donna Cilia (1909). «Venezianina in salotto». *Venezianina*, 8, settembre.



Figura 2. Palazzo Pesaro, pianta del piano terra, 23 luglio 1915 [Venezia, Archivio della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia (AGIAMVe)]. *Render delle salette al piano terra utilizzate nelle esposizioni collettive BLM (C. Travaini, F.C. Giusta)*

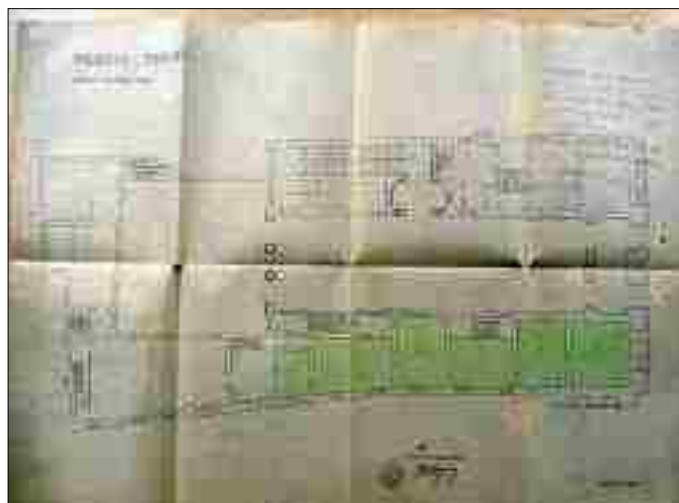


Figura 3. Palazzo Pesaro, pianta del piano ammezzato, 1915 (AGIAMVe)



Figura 4. Palazzo Pesaro, *render* del piano terra e del piano ammezzato
(C. Travaini, F.C. Giusta)

cora oggi sulle pareti del vano scala che si affaccia sull'atrio. Raggiunto il mezzanino, il senso della visita veniva probabilmente indirizzato a sinistra, verso Canal Grande, procedeva poi in senso inverso fino alla fine del piano e si concludeva riprendendo la stessa scala per l'uscita. Lo si può dedurre da alcune recensioni di precedenti collettive: gli inviati della *Serenissima* (1908) descrivono un dipinto di Milesi «subito, appena entrati nella prima sala a sinistra», al quale daranno poi un ultimo sguardo all'uscita.²¹ Un altro indizio è legato alla numerazione delle sale presente nei cataloghi: in una recensione della mostra del '13, Damerini riporta la descrizione delle due sale al piano terra (Casorati), procedendo con quelle dei postimpressionisti e soffermandosi sulla «sala sopra il Canalazzo», quella di Scopinich, Rossi e Martini, che in catalogo è appunto la VI.²²

Il primo dei tredici ambienti espositivi del mezzanino ospita un'ampia personale (la maggiore in questa edizione) di Pio Semeghini. È la prima partecipazione dell'artista quarantunenne, che si lascia convincere dalle 'insistenze' degli organizzatori e viene presentato sui giornali tra coloro «che il pubblico italiano ignora completamente».²³ Le 26 opere, tra dipinti, acquerelli, disegni e incisioni, testimonianza del periodo veneziano dell'artista e in molti casi eseguiti prima della guerra, suscitano un generale apprezzamento: le recensioni sulla *Gazzetta* e sul *Corriere della Sera* considerano la sala tra le più riuscite, lo stesso Ogetti acquisterà il dipinto *Merlettaie*, mentre *Pescatore di Burano* (1913) entra in questa occasione nelle collezioni reali. Parte della critica, tuttavia, non tace sulla diversità di posizione rispetto ai giovani: si sarebbe preferito, insomma, «che la Mostra fosse stata meno ospitale verso artisti come il Semeghini, il Pomi e qualche altro» (Manacorda 1919), che per età e formazione apparivano più radicati nella tradizione che aperti alle nuove correnti.

La sala IV accosta le opere di due artiste, Giulietta Rusconi (*Lo specchio* è illustrato in catalogo) e Angelina Pericoli (con un curioso *Effetto di luce elettrica*), ai dipinti di Teodoro Wolf Ferrari. Quest'ultimo è figura ormai nota nell'ambiente Bevilacqua, sia nell'ambito della pittura che in quello delle arti decorative (protagonista, nel '12, dell'esperienza del gruppo L'Aratro); nel '19, inoltre, è presidente dell'UGA e membro della giuria di accettazione della collettiva. I paesaggi esposti nel '19 preludono alla svolta stilistica che sarà esemplificata dalla serie di impressioni di San Zenone degli Ezzelini: qui l'artista «purifica e discioglie le sue ultime passioncelle germaniche [*Il pupo e il vaso*, acquistato da Damerini] in un'estate radio-

21 E.Q.P. (1908). «Una visita alla Mostra d'Arte Moderna nel Palazzo Pesaro». *Serenissima*, 29 agosto.

22 Damerini, Gino (1919). «L'ottava mostra giovanile d'arte a Ca' Pesaro. Dalla mostra di Felice Casorati a quella dei postimpressionisti». *Gazzetta di Venezia*, 18 maggio.

23 «L'Esposizione di Palazzo Pesaro. Pio Semeghini». *Gazzetta di Venezia*, 5 luglio 1919.

sa e chiarita» (Manacorda 1919). La sala si completa con due sculture di dimensioni contenute, *Bambino* di Bortolo Sacchi (forse lo stesso ritratto, in terraglia decorata a freddo, esposto alla mostra dei bozzetti del '15) e un busto di Oreste Zampieri (*Il poeta Sergio Corazzini*).

A seguire è la sala personale di Ercole Sibellato. La critica è concorde nell'apprezzare la qualità della selezione, un insieme di 19 opere tra disegni (concentrati su soggetti e episodi del periodo bellico) e dipinti; alcuni fra questi, realizzati da oltre un decennio (*Eclissi di sole*, 1905; *Gli amori*, 1907; *Le sirenette*, 1909), si rivelano particolarmente significativi per l'originale interpretazione visionaria dell'artista, che anticipa il clima del Realismo magico. Il noto *Ritratto di D'Annunzio* (1916), esposto con relativo disegno, verrà acquistato dopo la chiusura della mostra da un comitato di cittadini per la Galleria d'Arte Moderna, costituendo di fatto una delle prime (oltre che rare) confluenze di opere Bevilacqua nella collezione della Galleria.

Contraddistinta dall'ampia varietà di presenze, la sala VI presenta un consistente numero di opere (30): ritratti e paesaggi dell'inglese Alis Levi, una malinconica veduta di Vittorio Zanetti Tassis (*Ora stanca*) e una ripresa dei dintorni del Garda di Maria Ponzilacqua; un ritratto di Adolfo Callegari, *Lottatori* di Giovanni Setti e due esempi della ritrattistica femminile di Antonio Nardi, che dopo aver assimilato l'influenza di Casorati negli anni Dieci si prepara a svoltare verso il Realismo magico; le nature morte di Aldo Voltolin (cf. Manzato 2000, 45-8), realizzate attorno al '17, poco prima della scomparsa (un momento di evoluzione della sua ricerca, che abbandona le pennellate filamentose della precedente fase divisionista), e di Gabriella Orefice (*Fiori* verrà acquistata da Ferruccio Scattola); una scultura di Giuseppe Turati (*Colui che ha tutto perduto*). Ma la presenza più incisiva della sala è senza dubbio quella di Benvenuto Disertori, artista molto legato a Barbantini che già nel '14 gli dedicava «L'ironico» su *Vita d'Arte*. Ad eccezione di un nudo, ad essere esposte sono le 'acqueforti civiche', vedute toscane, perugine e romane dedicate a centri medievali e rovine antiche. La sala è molto apprezzata e le vendite sono numerose, tanto da indurre l'artista a inviare più volte gli stessi soggetti per coprire i 'vuoti' (è il caso, ad esempio, dell'*Arco di Tito* di cui sono venduti tre esemplari nel corso dell'esposizione).²⁴

Anche la successiva sala VII è consacrata all'incisione (con la sola eccezione di un dipinto, *Notturmo*, di Callegari), ospitando una personale di Guido Balsamo Stella. Tornato definitivamente in Italia nel '19 (durante la guerra si era trasferito in Svezia), l'artista presenta alcune monumentali acqueforti realizzate utilizzando lastre di rame di grandi dimensioni; oltre ad una serie di ex libris, a essere ripresi sono soggetti veneziani e soprattutto stoccolmesi (*Il palazzo di città in costruzione*), con particolare attenzione al tema degli stabilimenti industriali, peraltro già trattato a Venezia. Tra gli

24 ABV, Lettera di Benvenuto Disertori a Barbantini, Roma, 12 ottobre 1919.



Figura 5. Sala di Umberto Moggioli alla collettiva BLM del 1912 (AGIAMVe)

acquirenti, si registrano la Galleria Marangoni di Udine (*Fucina*) e S.M. il Re, il cui acquisto de *Il ponte in costruzione* risaliva in verità all' *Esposizione di Belle Arti Amatori e Cultori* di Roma del marzo-giugno '19.

La sala VIII presenta un insieme eterogeneo di diversi autori, per lo più legati ai generi tradizionali: i ritratti di Oloferne Collavini, Maria Vinca, Giuseppe Duodo, Giovanni Talamini e Giuseppe Vianello; le vedute veneziane di Oscar Sogaro, Bortolo Sacchi (con una *Santa Margherita di notte* risalente, probabilmente, al 1908), Duilio Corompai, già noto nell'ambiente Bevilacqua per la propensione al tema del notturno, e Giulio Enrico Trois (che dispone di uno studio al terzo piano); gli interni e le nature morte di Casimiro Jodi, modenese di stanza a Verona, dove allaccia rapporti con Casorati e il gruppo di Ca' Pesaro, quelle di Nina Masciadri e Rina Romoli, di Trois e Alessandro Rossi Veneto; Ettore Beraldini, infine, trasferitosi a Verona e avvicinosi a Casorati, espone un soggetto legato alla guerra cui aveva preso parte da volontario (*Passatisti*), sulla linea di un Realismo d'intonazione sociale che lo vedeva impegnato già da alcuni anni.

Anche nella sala IX, contenente ben 33 opere, vengono riuniti generi e linguaggi diversi: gli esterni e i giardini di Baldassarre Longoni, artista comasco presente alla Biennale dal 1903 e attivamente coinvolto nelle mostre veronesi, apprezzato interprete del paesaggio in chiave simbolista e allegorica (*La villa dei cipressi* viene acquistata da Nani Mocenigo), le vedute di Vittorio Zanetti Tassis e Nei Pasinetti, un *Paesaggio* di Angelo

Franco (che presenta anche una scultura, *Uomo del passato*), un *Ritratto d'albero* di Bortolo Sacchi, soggetto di gusto secessionista ripreso in più occasioni (anche come tronco di betulla)²⁵ ed esposto nello stesso anno alla Quadriennale torinese. Al ritratto si rivolgono Umberto Martina e Maria Teresa Longo, alla rappresentazione di nature morte e interni Rina Romoli e Tina Tommasini, allieva di Aldo Voltolin; Angelo Turri presenta una scena di lavoro, *La lavatura delle seppie*, esposta anche alla Cispadana del '19. Emilio Notte sceglie un soggetto legato alle difficoltà della vita militare (aveva preso parte ai combattimenti restando ferito): pur non esposta nella cosiddetta 'sala dei futuristi', *La distribuzione del pane* è coerente con la sua adesione al Futurismo e con il tentativo di promuoverne una linea 'antiastrattista'. Nella sala è presente inoltre un significativo gruppo di incisioni di Giuseppe Bressan e Piero Guizzon, di Giovanni Giuliani e Fabio Mauroner, che riprende soggetti veneziani, fiorentini e romani su cui aveva lavorato in precedenza (*Il cipresso*).

La successiva sala X, definita 'dei veronesi', ha come referente ideale Felice Casorati: l'artista, figura di primo piano dell'ambiente Bevilacqua, si era già impegnato nel ruolo di coordinatore per il gruppo veronese nella mostra giovanile di Napoli del '13 (e lo sarà anche per la Promotrice di Torino di quell'anno). Espone tre «nature artificiali»:²⁶ *I burattini* del '14, *Giocattoli* del '15-'16 e *Le uova*, oltre alla celebre figura femminile di *Una donna o Lattesa*, opera che lo stesso Casorati considera contenere «i germi essenziali di ciò che è la mia pittura d'oggi» e che prelude all'evoluzione della sua ricerca verso una pittura dai «valori plastici».²⁷

Attratti dal sintetismo e dal primitivismo di Rossi e Garbari, Guido Trentini e Angelo Zamboni espongono in questa sala alcune opere significative nell'ambito del paesaggio e della figura. Zamboni, in particolare, presenta una sorta di ciclo delle stagioni contraddistinto da forme condensate e dalla sintesi quasi geometrica (rappresentazioni che avevano già suscitato polemiche per gli 'accenti futuristi' alla mostra veronese della primavera del '18). L'artista è inoltre tramite tra Barbantini e la giuria per l'accettazione di alcuni giovani colleghi veronesi (Bertoldi, Nardi e Franzoni),²⁸ che riusciranno ad esporre in questa sala. Anche lo scultore Eugenio Prati, studente all'Accademia Cignaroli, è legato a Zamboni e Casorati. Espone

25 Il dipinto è probabilmente da identificarsi con *Ritratto d'albero*, pubblicato in Baradel 2011, 133.

26 Fiumi, Lionello (1919). «Un piemontese: Felice Casorati». *L'Ascesa*, settembre. Bertolino, Poli 1995: se per *Giocattoli* (nr. 119) e *I burattini* (*Scherzo: marionette o Marionette*, nr. 108) l'identificazione è sicura, maggiori difficoltà ha sollevato quella di *Le uova*, soggetto realizzato in più versioni, qui probabilmente da intendersi quale *Le uova sulla tavola* (nr. 138).

27 AIBLM, b. 1919, Lettera di Felice Casorati a Barbantini, s.d. [1919].

28 AIBLM, b. 1919, Lettera di Angelo Zamboni a Barbantini, 10 luglio 1919: «Cosa ti è parso degli altri? Ha passato...l'esame il Bertoldi? E Nardi e Franzoni [?]».

un gruppo di disegni, soggetti drammatici legati agli anni della guerra (*Il mutilato, La morta, Il ritorno dal funerale*) e di cui la critica coglie il tormento che l'artista stesso, prossimo all'emigrazione in Brasile, sembra attraversare; in alcuni casi è noto il corrispettivo in gesso (*Noviziato*, esposto a Verona nell'aprile del '18), dove si può meglio apprezzare quel carattere di anticlassicità che viene attribuito al giovane.

Alla varietà di linguaggi e proposte espressi fino a questo punto, seguono tre sale più contenute nel numero di opere e di artisti (si tratta, quasi interamente, di personali), che potrebbe far pensare alla suddivisione di uno stesso ambiente in più parti. La sala XI ospita quindici opere di Alessandro Pomi, tra cui alcuni noti ritratti di contemporanei (la moglie dell'amico Ilario Neri, critico d'arte e fautore della rinascita del Circolo artistico nel primo dopoguerra, la madre dell'artista, il giovane collega Giovanni Nei Pasinetti) (cf. Franzo 2009; 2014, 115-29). La critica non manca di sottolinearne le doti pittoriche, confermate del resto dal successo delle vendite (almeno nove), ma al tempo stesso non tace sullo sfoggio di una «manierata facilità» (Damerini 1919c). Nonostante l'inserimento, non troppo coerente, di due dipinti di Nino Busetto (un' *Atmosfera*, che sembra rinviare alle precedenti incursioni nel filone del notturno, e un ritratto che ne rappresenta la maggiore e più nota produzione), la sala XII è senz'altro dominata dai disegni di Federico Cusin, compreso quello utilizzato per la copertina del catalogo. Pressoché sconosciuto, l'artista desta sorpresa nel pubblico e nella critica che ne apprezzano il segno marcato, vicino a effetti xilografici, per le vedute cittadine, la figurazione fantasiosa, di matrice astrologica, per i *Calendari*. La valutazione positiva della sua capacità di illustratore si riflette anche nella vendita di tutte o quasi le opere presentate, che vengono sostituite durante l'esposizione. In linea con quella di Cusin, anche la successiva sala XIII ospita un gruppo di disegni di Irene De Hruschka, artista e illustratrice russa da poco trasferitasi in Italia, dove collabora con giornali e riviste. La sua partecipazione, per la quale Domenico Varagnolo funge da intermediario, riceve commenti positivi e quasi tutte le opere esposte (accostabili ai «fragili e immaginosi» esposti alla Biennale del 1920) vengono acquistate da due anonimi collezionisti.²⁹

Una diversa impostazione presenta invece la sala XIV, la cui varietà di tipologie espressive (pittura, mosaico, disegno, scultura) è tenuta insieme dalla particolare dimensione 'familiare' dell'insieme, oltre che dalla comune adesione all'UGA. La sala «di intonazione moderatamente decorativa»³⁰ accoglie infatti le opere dei fratelli Guido e Romeo Cadorin (il primo con dipinti e un pannello decorativo a mosaico, realizzato dalla ditta Gianese,

29 AIBLM, b. 1919, Lettera di Domenico Varagnolo a Barbantini, 24 giugno 1919.

30 «L'esposizione di Ca' Pesaro. La mostra Del Giudice-Cadorin. Il gruppo dei veronesi. La visita degli espositori». Gazzetta di Venezia, 11 luglio 1919.

forse riconducibile ai lavori per Villa Papadopoli, il secondo con due ritratti scultorei) e del cognato Brenno Del Giudice; quest'ultimo presenta alcuni progetti architettonici per chiese e villini realizzati per un concorso al Lido, sospeso a causa della guerra. Guido Cadorin espone qui «parecchie delle sue cose migliori» (Manacorda 1919), tra cui alcuni noti ritratti femminili. *Il prato* e *Il giardiniere del giardino fiorito* appartengono invece alla serie di dipinti realizzati nel '17: l'artista, di stanza a Sant'Elena, aveva incontrato il capitano Roberto Papini, direttore della Galleria d'Arte Moderna di Roma, che lo incaricò di realizzare alcuni quadri per la mensa ufficiali. Con la fine della guerra i soggetti vennero sottoposti a una sorta di 'trasfigurazione', agevolata dalla gamma cromatica: a trincea si preferì prato, mentre il ritratto del capitano De Micheli, a comando della batteria di Sant'Elena, divenne quello di un anonimo giardiniere (cf. Dal Canton 2007, 63, 80).

A chiusura del percorso, la sala XIV riunisce le opere dei 'futuristi': ma la distanza nei confronti del Futurismo storico e, soprattutto, dei ribelli del '13, è ben chiara tanto agli organizzatori quanto alla critica, che ne riprendono l'etichetta per indicare più che altro il generale antiaccademismo. Si tratta degli artisti ammessi per concessione speciale da un'apposita giuria nominata dall'UGA, presieduta da Cavallini e non dalla Giunta d'accettazione: rivendicazione di un diritto che sembra servire, al tempo stesso, a declinare ogni responsabilità. Ogetti ne smorza in fretta la vis battagliera («in una delle salette sono rinchiuse alcune delle minori belve futuriste») e lo stesso Damerini li comprende «nella ressa dei minori». ³¹ Probabilmente, l'ipotesi iniziale di una presenza futurista alla mostra doveva essere molto diversa e riguardare piuttosto i protagonisti storici (sebbene avessero, in alcuni casi, intrapreso nuove direzioni di ricerca): forse incoraggiato dal consiglio di Rossi, ³² Barbantini aveva infatti invitato Carrà, Depero e Dudreville, oltre ad aver scritto alla madre di Sant'Elia, senza però ricevere alcuna risposta favorevole.

Assente dalla *Mostra dei Bozzetti* all'Hotel Vittoria del febbraio '15, dove i suoi compagni di sala si erano fatti notare per lo spirito d'avanguardia (come verrà dichiarato nel foglio *I Pazzi*), Cagnaccio espone qui due dipinti del periodo futurista, senz'altro vicini alle cromografie conservate a Ca' Pesaro. ³³ L'adesione al linguaggio futurista aveva condotto l'artista a sviluppare, seppur per breve tempo, una ricerca legata alle 'emozioni pittoriche' e agli

31 Ogetti, Ugo (1919). «Le mostre di Palazzo Pesaro a Venezia». *Corriere della Sera*, 14 agosto. Damerini 1919c.

32 AIBLM, b. 1919, Lettera di Gino Rossi a Barbantini, 15 giugno 1919: «Occorre assolutamente la presenza di Carrà all'Esposizione di Ca' Pesaro. Se avremo Depero e il gruppo veronese possiamo sin d'ora contare in un bel successo. Passata questa burrasca, Ca' Pesaro può guardare all'avvenire con calma e fiducia».

33 In particolare si fa riferimento a: *Disillusione notturna* (nr. inv. 3830), *Sensibilità tattiche di un bacio* (nr. inv. 3831), *Cromografia di guerra: scoppio di una granata* (nr. inv. 3832).

stimoli esterni, sonori e olfattivi. In linea con quanto suggerito dai Manifesti, anche Gigi De Giudici (cf. Bianchi 2000, 19-32) si presenta con un insieme di opere sperimentali realizzate tra '16 e '17: le compenetrazioni tra le forme e la simultaneità della visione (*Scarpe, Il mio studio a Tolmezzo*), l'uso della sinestesia (*Profumi*) e del collage (*Viaggiare*), lo iscrivono a pieno titolo nel novero delle ricerche futuriste, sebbene l'artista si fosse nel frattempo impegnato in una direzione diversa (già evidente nella partecipazione alla mostra del Circolo alla Geri Boralevi nel dicembre dello stesso anno). Una maggiore connotazione storica possiedono invece i soggetti di Morando e soprattutto di Attilio Cavallini (*Aeroplano malato, Autoblindata che spara*), che in questi anni transita nel Futurismo dopo l'esperienza parigina nell'ambito simbolista, svolta indotta dalla drammatica esperienza bellica cui partecipa da volontario.

4 Per un bilancio complessivo

La collettiva aveva esposto più di 330 opere (tenendo conto delle voci multiple in catalogo e di aggiunte e sostituzioni durante l'apertura), una cifra che era stata sfiorata solo nel '13 (317).

La netta maggioranza spetta alla pittura, con 173 opere, seguita da una consistente presenza della grafica tra disegni, incisioni e progetti architettonici (oltre 120). Assai limitata, per i gravosi problemi di trasporto e collocazione (come ricordato dal caso di Martini) è la scultura (12 pezzi), mentre le arti decorative sono concentrate nella sala di Zecchin e in quella dei Cadorin.

Complice l'ingresso gratuito, l'affluenza del pubblico è alta nonostante i problemi di isolamento che avevano penalizzato soprattutto le prime edizioni. Le recensioni riportano che la prima domenica «i visitatori sorpassarono il migliaio»,³⁴ superando la quota di 15 mila in meno di tre mesi.³⁵ La popolarità della mostra induce gli organizzatori a prorogarla, prima fino al 30 settembre, poi al 5 ottobre.

Il volume delle vendite è assolutamente rilevante: un terzo delle opere esposte risulta venduto (115 opere di 29 artisti), per un ammontare complessivo di circa 41.825 lire (nel '13 era di 6.245 lire). La cifra, che deve essere considerata in rapporto alla svalutazione postbellica, è comunque notevole trattandosi di un sistema premercantile, assai lontano dall'azione svolta dal circuito delle gallerie e basato piuttosto sul mecenatismo. Ad essere coinvolti nella promozione delle vendite e negli acquisti sono infatti gli stessi organizzatori, talvolta gli stessi artisti; nei documenti d'archivio

34 «La Mostra di Ca' Pesaro. La prima domenica. Vendite». *Gazzetta di Venezia*, 21 luglio 1919.

35 «L'ultima Mostra di Ca' Pesaro e gli importanti risultati ottenuti. Visitatori, critica e vendite». *Gazzetta di Venezia*, 15 ottobre 1919.

si ripetono gli interventi diretti del Consiglio di Vigilanza, di Barbantini e Nani Mocenigo volti a esortare gli enti pubblici all'acquisto delle opere. D'altronde, il volume delle vendite si rifletteva sugli introiti del Comune e sullo stipendio del Segretario, ai quali spetta secondo lo statuto (punto 14) il 5% ciascuno. Tra gli acquirenti più generosi si possono ricordare la Città di Udine, che per la Galleria Marangoni invia un vaglia cambiario dell'importo di 1.850 lire (11 agosto), S.M. il Re che dispone un importo di 4.000 lire per l'acquisto di opere (della cui selezione è incaricato Fragiaco),³⁶ mentre tra i privati rimasti anonimi una 'persona amica dell'arte' acquista ben 18 opere in un colpo solo (per un totale di 2.730 lire).

L'edizione del 1919 costituisce quindi una delle più significative collettive capesarine, sia per quantità e qualità degli interventi, sia per lo spirito che anima i protagonisti, «quel robusto desiderio di ricostruire» (Manacorda 1919) che si traduce anche in un atteggiamento diverso nella ricezione della mostra (il contegno e la capacità di tolleranza di fronte alle audacie giovanili, più volte notati da Damerini). È un clima che si vuole pacificato, dopo tante polemiche e anni difficili: pur nella consapevolezza di un'intrinseca eterogeneità e di una prossima, inevitabile, dispersione, Ca' Pesaro è ancora lo spazio cui sentono di appartenere tutti e dove «si appianano con libertà tutte le antitesi».³⁷

Bibliografia

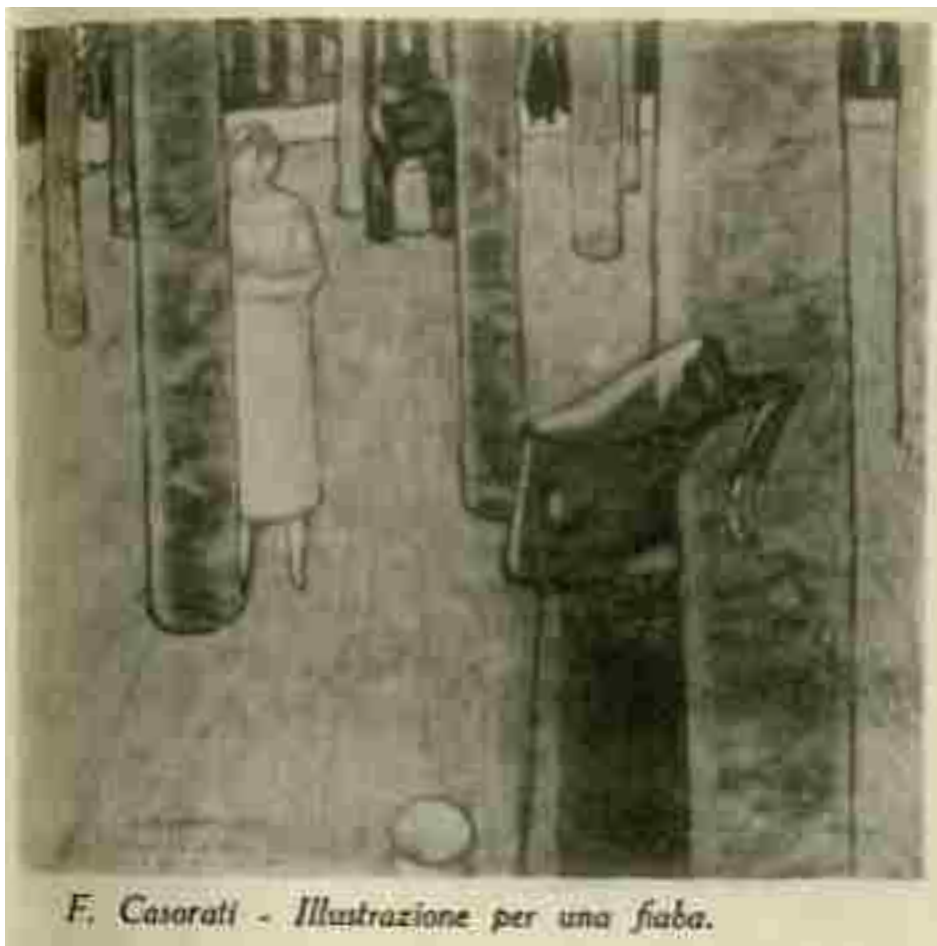
- Alessandri, Chiara; Romanelli, Giandomenico; Scotton, Flavia (a cura di) (1987). *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920 = catalogo della mostra* (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, 1987-88; Trento, Museo Provinciale d'Arte, Sezione Contemporanea, Palazzo delle Albere, 1988). Milano: Mazzotta.
- Baradel, Virginia (a cura di) (2011). *Novecento privato. Arte italiana con vista su Padova = catalogo della mostra* (Padova, Centro Culturale Altinate/San Gaetano, 2011-12). Dolo: Trart.
- Barovier, Marino; Mondì, Marco; Sonogo, Carla (a cura di) (2002). *Vittorio Zecchin 1878-1947. Pittura, vetro, arti decorative = catalogo della mostra* (Venezia, Museo Correr, 2002-03). Venezia: Marsilio.
- Bertolino, Giorgina; Poli, Francesco (a cura di) (1995). *Catalogo generale delle opere di Felice Casorati. I dipinti (1904-1963)*. Torino: Allemandi.
- Bianchi, Giovanni (2000). «Gigi De Giudici. Un giovane futurista a Venezia - 1912/1919». Dal Canton, Giuseppina (a cura di), *Gigi De Giudici*

36 AIBLM, b. 1919, Lettera di Fragiaco a Barbantini, 5 settembre 1919.

37 Ojetti, Ugo (1919). «Le mostre di Palazzo Pesaro a Venezia». *Corriere della Sera*, 14 agosto.

- 1887-1955 = *catalogo della mostra* (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 2000). Venezia: Fondazione Querini Stampalia, 19-32.
- Bianchi, Giovanni (2002). «Sulla rinascita del Circolo Artistico di Venezia». Beltrami, Cristina (a cura di), *L'identità delle arti a Venezia nel Novecento*. Venezia: Marsilio, 41-55.
- Bossaglia, Rossana; Quesada, Mario; Spadini, Pasqualina (a cura di) (1987). *Secessione romana 1913-1916*. Roma: F.lli Palombi.
- Dal Canton, Giuseppina (a cura di) (2007). *Guido Cadorin 1892-1976 = catalogo della mostra* (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 2007). Venezia: Marsilio.
- Damerini, Gino (1919a). «Le mostre di Ca' Pesaro prima della guerra». *Catalogo dell'Esposizione di Palazzo Pesaro MDCCCXCIX = catalogo della mostra* (Venezia, Opera Bevilacqua La Masa, 15 luglio-5 ottobre 1919). Roma; Milano; Venezia: Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli, 5-18.
- Damerini, Gino (1919b). «L'arte dei giovani a Ca' Pesaro». *Gazzetta di Venezia*, 18 luglio.
- Damerini, Gino (1919c). «Esposizioni di battaglia». *Il Resto del Carlino*, 24 settembre.
- 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 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 (1919). *Catalogo dell'Esposizione di Palazzo Pesaro MDCCCXCIX = catalogo della mostra* (Venezia, luglio-agosto 1919). Roma; Milano; Venezia: Bestetti & Tumminelli.
- Franzo, Stefano (a cura di) (2009). *Alessandro Pomi (1890-1976)*. Treviso: Zel Edizioni.
- Franzo, Stefano (2014). «Novità d'Archivio e collezionismo per Alessandro Pomi». Dal Canton, Giuseppina; Trevisan, Babet (a cura di), *Donazione Eugenio Da Venezia*, 21. Venezia: Fondazione Querini Stampalia; Rovereto Museo Civico, 115-29.
- Lorenzoni, Laura (2006). «I giovani di Ca' Pesaro, 1908-1914: "propaggini di una tradizione" non ribelli ma innovatori». Stringa, Nico (a cura di), *Venezia '900. Da Boccioni a Vedova = catalogo della mostra* (Treviso, Ca' dei Carraresi, 2006-07). Venezia: Marsilio, 36-61.
- Manacorda, Giuseppe (1919). «La IX Mostra di Palazzo Pesaro». *L'Alabarda*.
- Manzato, Eugenio (2000). «Per il catalogo delle opere di Aldo Voltolin». *Donazione Eugenio Da Venezia*, 6. Venezia: Fondazione Querini Stampalia, 31-4.
- Mazzolà, Natale (1967). *Arturo Martini. Le lettere 1909-1947*. Firenze: Vallecchi.

- Perocco, Guido (1958). *Primi espositori di Ca' Pesaro 1908-1919 = catalogo della mostra* (Venezia, Sala Napoleonica, 1958). Venezia: Stamperia di Venezia.
- Piccolo, Matteo (2015). «Un museo in guerra. Fatti straordinari e vita quotidiana nella Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia durante il primo conflitto mondiale». Tonini, Camilla; Crisafulli, Cristina (a cura di), *Bollettino dei Musei Civici Veneziani 2014/15*, III serie. Venezia: Fondazione Musei Civici, 188-95.
- Picone Petrusa, Mariantonietta (1986). *In margine. Artisti napoletani fra tradizione e opposizione, 1909-1923*. Milano: Fabbri.
- Rossi Bortolatto, Luigina (a cura di) (1974). *Lettere di Gino Rossi*. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Stringa, Nico (1998). «Semeghini a Venezia: da Burano alla Biennale». Butturini, Francesco; Cortenova, Giorgio (a cura di), *Pio Semeghini = catalogo della mostra* (Verona, Palazzo Forti, 7 febbraio-13 aprile 1998). Milano: Electa, 23-34.
- Tagliapietra, Franco (a cura di) (2014). *Esposizione di alcuni artisti rifiutati alla Biennale veneziana* (Venezia, Excelsior Palace Hotel, giugno 1914). Rist. del catalogo della mostra. Venezia: La Toletta.



F. Casorati - Illustrazione per una fiaba.

Figura 1. Felice Casorati, *Illustrazione per una fiaba* (Esposizione degli artisti dissidenti 1920)

Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

a cura di Stefania Portinari

Come deve essere una sala di esposizione? La funzione di Ca' Pesaro nella carriera di Felice Casorati

Giorgina Bertolino

Abstract After World War I, from 1918 to 1920, Felice Casorati actively participated to Ca' Pesaro exhibitions and we can therefore identify his new pictorial production in the frame of relationships between Venetian and Turinese environment. Ca' Pesaro plays an essential role in this phase of his career, offering themes and models that can be traced back to the strategies that inspire his cultural action upon his arrival in Turin. Starting from a premise on his paintings and exhibitions of 1914-16, this contribution compares two cities, their structures and institutions; we can also better understand which works of art he assigns to different shows both in Turin and in Venice: at Ca' Pesaro, at the Geri Boralevi Gallery, at the Circolo degli Artisti and at the Promotrice delle Belle Arti. The focus is on the exhibition intended as a social space and a *milieu* where artistic researches are made and discussed, on how Casorati set up paintings in the rooms and in which sequence, on those different occasions.

Keywords Felice Casorati. Ca' Pesaro. Venice. Turin. Organisation. Setting up. Exhibition room.

La presenza di Felice Casorati alla mostra di Ca' Pesaro del 1919 e poi a quella dei dissidenti alla Galleria Geri-Boralevi del 1920, ha più di un significato: dopo l'interruzione della guerra, segna un ritorno, la ripresa del dialogo con l'ambiente veneziano e con la Fondazione Bevilacqua La Masa, che già nel 1913 aveva promosso la sua prima personale. Coincide con una nuova fase di lavoro e dunque con l'opportunità di un'immediata verifica in pubblico.

I dipinti che Casorati espone in queste due occasioni sono considerati dalla storiografia fra i suoi più importanti: *Una donna, Maria Anna De Lisi, Scodelle, Bambina, Un uomo, Mattino*.¹ A Venezia – dove alcuni giungono inediti – danno forma a un insieme. L'esperienza capesarina può essere assunta, su un altro piano, anche quale esempio cui ricondurre le strategie adottate da Casorati all'arrivo a Torino, quando, in questi stessi anni, inizia a prendere posizione all'interno del *milieu* artistico di quella che diventerà la sua città d'elezione.

1 Bertolino, Poli 1995, nr. 135, 218-19; nr. 131, 215-17; nr. 141, 222-4; nr. 152, 225-6; nr. 154, 227; nr. 159, 228-9.

Questo contributo mette in parallelo i due contesti, li avvicina seguendo i tragitti dei dipinti che l'artista destina via via alle sale del Palazzo sul Canal Grande, della Galleria in Piazza San Marco e a quelle torinesi del Circolo degli Artisti e della Promotrice delle Belle Arti. Il periodo preso in esame è il triennio 1918-20, ripercorso attraverso una staffetta di quattro mostre che hanno un fulcro nell'esposizione nazionale di Torino del 1919. La mia ricostruzione prende le mosse dall'anteguerra, dalle opere alle quali Casorati si rivolge al ritorno dal conflitto: come scriverà Italo Cremona (1942, s.p.), «Occorre un appiglio per riprendere a dire», per uscire dall'«inerzia». Questo giro di anni coincide con una significativa discontinuità, con l'assenza cioè dell'artista dalla Biennale veneziana, istituzione dove ha esordito nel 1907 e alla quale, più di ogni altra, è legata la sua carriera.

Oltre a inquadrare una storia espositiva, mi preme guadagnare una doppia angolatura. Da un lato rintraccio una linea continua, una sequenza, una sorta di lunga parete immaginaria sulla quale poter evidenziare le combinazioni che l'artista costruisce, una mostra dopo l'altra, in una progressione crescente basata su inserimenti e ripetizioni, utile per comprendere la funzione delle singole opere all'interno di un ciclo. Da Piero Gobetti (1920, 232), dalla lettura di un passaggio contenuto nel suo primo scritto su Casorati, pubblicato sulle pagine di *Poesia ed Arte* nel 1920, sappiamo della «cura speciale» che il pittore riservava alla «scelta» e alla «disposizione» dei dipinti, provata e riprovata, in vista delle uscite pubbliche, «sulle umili pareti scure» nella «stanza dei suoi quadri»; una stanza che fa pensare a uno spazio dentro lo studio, approntato *ad hoc* per questa operazione che è allo stesso tempo una pratica e «un commento», «un'esegesi» da cui ricavare «un'interpretazione retrospettiva di se stesso».

Mi ripropongo d'altra parte di iscrivere quest'analisi entro la sfera della mostra intesa come forma sociale: Casorati esercita in questi anni una militanza, compone fronti, costruisce alleanze. Predisporre la cornice collettiva in cui esporre con un'attenta regia, che lo vedrà passare ben presto dal ruolo di semplice invitato a quello di organizzatore. Il modello veneziano torna utile: in Italia Ca' Pesaro è infatti una delle prime sedi istituzionali a promuovere una riflessione sui temi, gli strumenti e le pratiche dell'ordinamento e dell'allestimento, sulla questione del rapporto tra la singola sala e l'esposizione nel suo complesso, con una sottolineatura sulla mostra individuale che, a partire dal 1910, il segretario Nino Barbantini ha sottratto dalla pertinenza esclusiva della Biennale, trasformandone il carattere celebrativo in una funzione aggiornata alla promozione dei giovani.

«Come deve essere una sala di esposizione?»: la domanda introduce una delle tematiche che Gino Damerini, nel 1919, sceglie per ripercorrere la storia delle «Mostre di Ca' Pesaro prima della guerra», vicenda di

artisti e di opere ma anche di «innovazioni sostanziali nell'ordinamento delle sale» e di allestimenti concepiti per creare ambienti omogenei, coerenti, «isolatori» e cioè riconoscibili anche all'interno di un contesto eterogeneo (Damerini 1919, 6-17). Ecco allora ricordate le due sale del gruppo dell'Aratro (dove le opere e gli arredi, le vetrate e i velari in mussola si integrano in «un'armonia delicatissima di grigi argentei») o la stanza oscurata, «decorata e armonizzata esclusivamente per la luce elettrica» (17). La ricerca di un nuovo lessico della *mise-en-scène* (correlata soprattutto ai prototipi di area viennese), va nella direzione della semplicità, della rarefazione, secondo un principio estetico che consente di rivolgere in positivo il vincolo economico, la scarsità dei mezzi, legittimando anche l'utilizzo dei «materiali più comuni, il legname bianco, le tele grezze» (17).

All'opposto delle consuetudini della Biennale e delle grandi esposizioni, il modello tracciato a Ca' Pesaro genera una precoce consapevolezza sulle nuove pertinenze da ascrivere agli artisti, comincia cioè a delimitare «un campo di loro esclusivo dominio», come scrive Damerini (1919, 17). L'intuizione è tanto più interessante proprio perché è parte del corredo di un'istituzione pubblica, che opera in un regime di regole ben diverso dagli spazi di libertà in cui si muovono le secessioni e ancor più le avanguardie. Con un processo portato avanti all'interno di questa sfera istituzionale, normativa, l'attività di Ca' Pesaro si contraddistingue da un lato per l'approccio generazionale, teso a specializzare la politica culturale a sostegno dei giovani, e dall'altro per la sensibilità ai temi dell'espore, all'idea di uno spazio espositivo inteso non più come semplice cornice funzionale ma quale punto di concordanza tra opera e ambiente. Passata la guerra, questo ordine di questioni appare ancora aperto, a cominciare dagli aspetti formali, dal *décor*, come osserva ancora Damerini nel 1919:

Abbiamo avuto, abbiamo, delle mostre accatastate in magazzini sconci; abbiamo avuto, abbiamo, delle mostre affogate fra mobili preziosi, tappeti magnifici, divani che conciliano il sonno. (16)

Grazie a Damerini è possibile immaginare, a grandi linee, come dovette apparire nel maggio 1913 la personale di Casorati a Ca' Pesaro: due stanze, la prima riservata a venti tra disegni, litografie e tempere, la seconda ad altrettanti dipinti. L'artista «ha ridotto al minimo possibile l'ossatura architettonica», le pareti sono tinteggiate di bianco, quelle del secondo ambiente «lievemente incorniciate d'oro». ² Alla prima prova individuale, ha puntato su un gusto essenziale, moderno, ispirato certamente dalle

2 Damerini, Gino (1913). «L'ottava mostra giovanile». *Gazzetta di Venezia*, 18 maggio.

celebri sale di Gustav Klimt, visitate a Venezia nel 1910 e a Roma nel 1911. Un antefatto ancora più diretto è fornito dall'adesione di Casorati al gruppo di Vettore Zanetti-Zilla, un sodalizio nato nel dicembre 1912, del quale fecero parte artisti di area veneta e capesarina (tra loro, Guido Cadorin, Guido Marussig, Umberto Moggioli, Teodoro Wolf Ferrari, Vittorio Zecchin), riuniti per presentarsi insieme alla prima Secessione romana. Come si apprende dal testo in catalogo, l'allestimento della sala del «Gruppo Veneto (Gruppo Zanetti-Zilla)» è il frutto di un progetto concepito da Gino Damerini, Felice Casorati e Brenno Del Giudice,³ dunque di una collaborazione che unifica le competenze di un critico d'arte, di un pittore e di un architetto. Il programma contempla la presenza collettiva a manifestazioni nazionali e internazionali ma attraverso «sale proprie», individuando il fattore di coesione nell'allestimento, mezzo per «armonizzare fra di esse le opere dei vari artisti» (Secessione 1913, 50-1).

A pochi mesi dalla Secessione (dove ha esposto *Il sogno del melograno*, Bertolino, Poli 1995, nr. 78, 196-7), il tenore della personale casoratiana a Ca' Pesaro è riassuntivo, con un insieme che si snoda fra *Le vecchie* del 1908 e *Mattino* del 1913.⁴ Il confronto al vivo con le ricerche avanzate di Gino Rossi, di Arturo Martini e di Ubaldo Oppi, innesca una crisi e propizia un cambiamento, i cui risultati più originali sono rinviati alla serie degli *Scherzi* (*Marionette, Uova, Fiordalisi*), che l'artista presenterà nella personale alla Secessione romana, aperta il 4 aprile 1915, insieme a sei «composizioni» tra le quali *Due figure, Primavera e Collana verde* e alle sculture in terracotta *Ada e Maschera rossa*.⁵ La sala è destinata a trasformarsi in una sorta di fermo immagine, bloccato su questo gruppo di opere, quelle da cui Casorati potrà ripartire solo quattro anni più tardi.

Diventerò «magro» e «passerò il tempo malamente», scrive di ritorno da Roma il 23 aprile 1915 all'amica Tersilla Villata Guadagnini, confidando un senso di inerzia su cui pesa l'incertezza della guerra, «la mania di questa guerra che non giunge mai!».⁶ Casorati dovette far parte di quell'area mediana dell'opinione pubblica non convinta ma rassegnata all'ingresso del paese nel conflitto. Lo si ricava dalle poche parole che l'artista consegna all'amica, immaginando con disincanto un se stesso che presto porterà «la sciabola al fianco», «in compagnia di alcuni stupidi

3 L'architetto veneziano sarà poi espositore nella mostra di Ca' Pesaro del 1919, con una sala condivisa con il cognato Guido Cadorin (Bianchi 2010, 277).

4 Esposizione di Palazzo Pesaro 1913, 3-4. Bertolino, Poli 1995, nr. 39, 179-80 con il titolo *Le vecchie comari* e nr. 88, 200, con il titolo *Primavera o Mattino*.

5 Secessione 1915, 42; Bertolino, Poli 1995, nr. 108, 207-8; nr. 114, 209-10; nr. 109, p. 208; nr. 110, 208-9 (con il titolo *Composizione. Figure sulla collina*). A oggi ignota l'ubicazione di *Fiordalisi* e *Collana verde* (Bertolino, Poli 2004, nrr. 8SC e 6SC, 65-6).

6 Felice Casorati, lettera a Tersilla Guadagnini, [Verona, 23 aprile 1915], ora in Lamberti 1986, 164. Su Tersilla Villata Guadagnini, Bertolino 2015, 59-63.

scapestrati» (Lamberti 1986, 164). Il Patto di Londra, siglato il 26 aprile (appena tre giorni dopo quella lettera), decide l'entrata in campo dell'Italia a fianco dell'Intesa. Casorati è richiamato in maggio, acquartierato prima a Mantova e quindi destinato in Vallagarina, sulla frontiera del Tirolo e del Trentino. Non parlerà della guerra pubblicamente, se non per brevi accenni necessari alla narrazione biografica e sempre diretti a rimarcare il carattere di sospensione attribuito al «*grande evento*» («Per quattro anni non toccai più un pennello»; Casorati 1943, 20), al quale si salderà poi indelebilmente la morte del padre, suicida nel settembre 1917.

La vita dell'artista sparisce in quella del soldato, con alcune eccezioni fornite da qualche lavoro su committenza⁷ e dalla partecipazione, con opere grafiche, alla *Mostra d'Arte «Pro invalidi di guerra»*, a Verona nel dicembre 1916 (Lorenzoni 2015, 79-80) e alla *Pro Patria Ars*, l'anno seguente a Palermo. Uno dei rari documenti dal fronte è una cartolina che riproduce una sua tavola firmata: vi appare in primo piano il volto di un soldato (l'elmetto sul capo e la lama della baionetta in vista), sullo sfondo di una montagna. L'illustrazione porta in calce il motto «Ora qui fermi come queste rocce» [sic] (Bertolino, Poli 1995, nr. 121, 212). Un'etichetta sottostante fornisce le coordinate per iscrivere la figura entro la cronaca di guerra: «208 Fanteria. Brigata Taro. Zugna. Passo Buole. Maggio 1916». La cartolina illustrata celebra le battaglie difensive condotte su quelle montagne per contrastare il tentativo di sfondamento dell'esercito austriaco verso la Vallagarina, memorizzando una serie di località poi tramandate dalla mitografia come le Termopili italiane.

È forse su questo sfondo che andrà riguardato *Giocattoli*, il dipinto che Felice Casorati realizza a Peri (Bertolino, Poli 1995, nr. 119, 211-12),⁸ una località in terra italiana a una ventina di chilometri da Rovereto austriaca. È l'opera nella quale si pronuncia sulla guerra, scegliendo la cifra di un'allegoria media, costruita nella sfera del gioco e della miniatura. Un paesaggio sotto sembianza di natura morta. Entro il partito ortogonale di una tovaglia, con il motivo a righe che pare simulare «le coordinate di una mappa militare» (Giubbini 1984, s.p.), un'avanguardia di soldatini di piombo incombe su un paese di piccole case, abitato da una figurina femminile e dal suo gregge di gesso. La dimensione degli oggetti, il loro accostamento, produce un lieve effetto di dismisura e insinua un sentimento di sproporzione, che ha corrispondenza nella scala reale di una guerra che ha trasformato le terre sulla frontiera in un campo di battaglia senza confini.

7 Tra queste il ritratto *La famiglia Consolaro Girelli*, eseguito probabilmente nel 1916, e i due pannelli decorativi *Per sé e per suo ciel concepe e figlia* e *Fa come natura face in foco*, realizzati su commissione del duca di Bergamo (Bertolino, Poli 1995, nrr. 120, 122, 123, 212-13).

8 L'indicazione della località si deve a Luigi Carluccio (1964, 286).

Giocattoli è una delle otto opere che Felice Casorati sceglie per l'*Esposizione delle Tre Venezie*, aperta il 9 novembre 1918 al Circolo degli Artisti di Torino,⁹ associazione nata sulla metà dell'Ottocento e pressoché coeva alla costituzione in città della Società Promotrice delle Belle Arti. A Torino, l'attività espositiva delle due istituzioni, dedicata alla produzione contemporanea, ha favorito la graduale formazione del pubblico, alimentando il collezionismo privato e assicurando il bacino per le acquisizioni del Museo Civico e della Real Casa, con un'offerta diversificata che va dal quadro in formato da esposizione, negli spazi più formali della Promotrice, ai generi minori dello studio e del bozzetto, accolti al Circolo, nelle stanze della sua sede aulica ma dall'atmosfera intima e raccolta.¹⁰

La cronaca dell'esposizione del novembre 1918 s'intreccia al corso maggiore della storia, scandito sulle prime pagine dei quotidiani: l'arrivo del re in «Trento Italiana», la firma dell'armistizio tra la Germania e l'Intesa, la fine della guerra.¹¹ Alla cerimonia d'apertura intervengono il ministro dell'Istruzione e l'ufficialità cittadina: il sindaco, il prefetto, Leonardo Bistolfi, presidente del Circolo, Antonio Fradeletto, già segretario della Biennale veneziana e ordinatore dell'esposizione insieme a Vittorio Pica, Antonio Fragiaco e Romolo Bazzoni. In mostra ci sono i pittori celebrati (Italo Brass, Beppe, Emma e Guglielmo Ciardi, Lino Selvatico, Ettore Tito) e una compagine di artisti più giovani, tra i quali alcuni legati a Ca' Pesaro, come Mario Cavaglieri e Guido Marussig (sua la copertina del catalogo), Umberto Moggioli, Vittorio Zecchin e Teodoro Wolf Ferrari, altri provenienti dalla cerchia veronese, come Guido Trentini, Eugenio Prati, Antonio Nardi e Angelo Zamboni.

Casorati, che ha da poco scelto di trasferirsi a Torino, vi entra dunque da veneto, condividendo una parete della mostra con Mario Cavaglieri e gli amici veronesi, come documenta una fotografia pubblicata fra le pagine della rivista *La donna*.¹² Al Circolo degli Artisti ripropone le opere che ha già esposto fra aprile e agosto alle mostre della Pro Assistenza

9 La mostra ebbe una prima edizione a Milano, aperta alla Galleria Pesaro dall'8 al 29 aprile 1917.

10 Il Circolo degli Artisti nasce nel 1857 e dal 1858 fissa la sua sede al piano nobile di Palazzo Graneri, dove si svolgerà la mostra del 1918. La Società Promotrice delle Belle Arti viene costituita nel 1842 (Dragone 1980, 565, 573).

11 «L'inaugurazione dell'Esposizione delle Tre Venezie». *La Stampa*, 9 novembre 1918, 3; «Le entusiastiche accoglienze di Trento al Re d'Italia. Una giornata di gloria in Trento italiana». *La Stampa*, 9 novembre 1918, 1; «La fine della guerra. L'armistizio tra la Germania e l'Intesa è stato firmato ieri mattina». *La Stampa*, 12 novembre 1918, 1.

12 Grasso, Enrica (1918). «Le tre Venezie a Torino». *La donna*, 14(309), 29.

Civica a Verona.¹³ È un insieme su cui, a parte pochi cambiamenti, domina una costante, rappresentata dagli *Scherzi* della Secessione del 1915, *Marionette* e *Uova* (che qui diventa *Le uova sulla tavola*). Nella mostra torinese, l'inserimento dell'inedito *Giocattoli* fa emergere una sequenza che porta con sé una potenziale traiettoria di sviluppo. I «fantocci legnosi e variopinti» hanno «una loro vita speciale» – annota Franco Ciarlantini¹⁴ – alla quale si salda «la maniera più sintetica e moderna» delle altre due nature morte. Lo scrive su *Energie Nove*, la prima rivista gobettiana, con un lungo articolo che segnala l'accoglienza torinese riservata al pittore, accusato di aver intrapreso «la ventura delle fellonie futuristiche».

Alla riapertura di Ca' Pesaro, nel luglio 1919, Casorati torna a sottolineare a parete il legame ormai consolidato tra *Marionette* (ribattezzate qui *Burattini*), *Giocattoli* e *Uova*¹⁵ e introduce *Una donna*, prima presenza umana e capostipite di una famiglia di «figure angolose allucinate impaurite», come dirà nel 1943 (Casorati 1943, 20-1). A quel titolo così essenziale e scarno subentrerà col tempo il più evocativo e conosciuto *L'attesa*, posto a qualificare la figura che appare in primo piano, con la testa reclinata e le braccia conserte, seduta a lato di una grande tavola, apparecchiata di molte scodelle ma vuota di commensali. L'artista ne ha scritto a Barbantini, anticipando il carattere e il significato del dipinto, in vista dell'imminente spedizione a Venezia:

Questo quadro, «Una donna», non potrà essere mai capito, perché ancora vestito di un apparente arcaismo che a molti sembrerà l'essenza del quadro. In esso invece vi sono già i germi essenziali di ciò che è la mia pittura d'oggi, della quale sono convintissimo.¹⁶

La scelta è ponderata. Casorati – si legge ancora – ha già spedito le fotografie degli altri tre dipinti e ora, allegando alla lettera il bianco e nero di *Una donna*, ha completato l'insieme. L'immagine apparirà tra le tavole in catalogo, scelta da Barbantini al quale l'artista ha raccomandato l'opera, confidandone la preferenza. L'apparizione resta isolata e dopo il battesimo a Ca' Pesaro la grande tempera sarà restituita alla sfera privata della casa-studio del pittore a Torino, consegnata a una vita pubblica fatta

13 Casorati è presente sia alle prime due mostre della Pro Assistenza Civica al Museo Civico di Verona che alla terza, aperta dall'ottobre al dicembre 1918, dove figura con una mostra personale. Tornerà a Verona nel 1919 per l'*Esposizione Cispadana di Belle Arti*, nella sede della Gran Guardia (24 maggio-24 giugno 1919) (Magagnato, Marchi 1971, 39-60).

14 Ciarlantini, Franco (1919). «Felice Casorati». *Energie Nove*, s. 1, nr. 10, 15-31 marzo, 151-2.

15 Propendo per identificare questo titolo con le prime uova del 1914-15, ovvero con *Scherzo: uova*, ma potrebbe trattarsi anche di *Le uova sulla tavola* [1919] (Bertolino, Poli 1995, nr. 114, 209-210 e nr. 138, 220).

16 La lettera è senza data ma sicuramente riferibile al 1919 (Perocco 1958, s.p.).

unicamente di monografie, cataloghi e articoli, fino agli anni Cinquanta, il decennio in cui Casorati comincerà a ricomporre retrospettivamente il proprio itinerario e a storicizzarlo.¹⁷

A Venezia, nell'estate 1919, l'artista ha esposto con gli amici veronesi. Già da qualche mese sta progettando di coinvolgerli nella grande esposizione prevista per l'autunno alla Promotrice di Torino,¹⁸ come si ricava dalla corrispondenza con Barbantini e da quella con Fiumi, emersa recentemente.¹⁹

Il 10 maggio invia all'amico Lionello Fiumi notizie sulla sua nuova casa («simpatica con un giardino chiuso da mura e con tre alberi») e sull'«ambiente torinese [...] impossibile»:

L'unico che respira è Bistolfi. Qui anzi si farà sotto la sua ala un'esposizione nazionale che avrà molta importanza per la réclame che ne faranno. Ho tentato di ottenere una sala in cui desidererei esporre con Prati Zamboni Trentini sempre se l'operazione andrà bene... (Bologna [2015], s.p.; Marinelli 2015, 98)

È un primo nucleo di nomi che andrà via via affinandosi. Rispetto alla cronologia nota, la lettura del carteggio con Fiumi fa risaltare con maggiore chiarezza la portata dell'azione di Casorati sul fronte Torino-Venezia (passando per Verona), evidenziando lo stretto parallelismo che unisce le mostre di Ca' Pesaro e della Promotrice, i transiti fra uno spazio già concretato e l'altro in fase ideativa. Trascorso qualche mese, Casorati aggiorna Fiumi con una lettera inviata il 18 settembre 1919. L'operazione – una «vera battaglia» – condotta all'interno della commissione di accettazione, di cui è membro per Verona e Trento, lo ha impegnato nella proposta delle opere «di Prati, di Rossi (bellissime) di Trentini e Zamboni», dinnanzi a una giuria divisa in due partiti, l'uno scandalizzato, capeggiato da Giacomo Grosso, e l'altro amico, grazie al favore di Adolfo Wildt e all'allineamento dei più neutrali Eugenio Baroni e Pietro Gaudenzi (Bologna [2015], s.p.; Marinelli 2015, 98).

La questione è sciolta grazie al decisivo appoggio di Bistolfi (in carica di vice-presidente alla Promotrice) e Casorati ha potuto scrivere a Barbantini, coinvolgendolo nella selezione delle opere da destinare alla sala speciale

17 Le prime due antologiche esaustive sono la personale alla Biennale di Venezia del 1952 e quella al Centro Culturale Olivetti di Ivrea nel 1958. Entrambe sono il frutto della collaborazione fra l'artista e Luigi Carluccio. Su questi temi, Bertolino 2014.

18 La decisione di organizzare una «solenne esposizione nazionale», con cadenza quadriennale, è firmata dall'assemblea dei soci della Promotrice il 19 gennaio 1919 (Dragone 1980, 720).

19 L'intero carteggio (che consta di 10 lettere e 7 cartoline, datate dal 1918 al 1933) è conservato presso la Biblioteca Civica-Centro Studi Internazionale Lionello Fiumi di Verona. Emerso grazie alla segnalazione di Agostino Contò, è stato pubblicato integralmente in appendice a un saggio di Gabriella Bologna e citato per ampi stralci da Sergio Marinelli (Bologna [2015], Marinelli 2015).

che infine ha ottenuto. Nella lettera lega i nomi di Gino Rossi e di Arturo Martini, sul solco di un desiderio di rivederli insieme, nato dopo il successo della mostra estiva a Ca' Pesaro:

Io vorrei pregarti – sebbene conosca il tuo discernimento – di essere molto parco e rigoroso nella scelta dei lavori. [...]. Cerca di avere delle sculture di Martini [...]. Da Venezia – come ti avrà già detto Bistolfi – partirà il 25 corr. un vagone ferroviario che dovrà raccogliere le opere di Venezia e di Verona. Perché i lavori che dovranno figurare nella sala non siano confusi con gli altri, fa che nelle casse sia scritto in modo visibile «Sala riservata ai Veneziani Veronesi (Casorati)». Tali lavori non saranno sottoposti a giuria e saranno collocati da noi. (Magagnato, Marchi 1971, 141-2)²⁰

Alla lettera del 18 settembre 1919, Casorati ha accluso una pagina con i «cenni» sul proprio itinerario pittorico, una sintetica biografia che dovrà servire a Fiumi per la stesura di un articolo. L'*excursus* inizia dall'esordio nel 1907 e si chiude sugli ultimi dipinti, cui fanno da premessa quelli del 1914-16, da poco esposti a Venezia.

«Le uova sulla tavola» «Marionette» «Giocattoli». Credo che queste nature morte (castigo allo spirito) siano proprio *mie* e che ritrovi in esse il germe di quanto ora produco. Quattro anni di guerra... Ed ora lavoro intenso: primo saggio «Una donna» e poi più seriamente «Tiro a segno» «Scodelle» «Il pastore» «Case popolari» ed il mio ultimo sforzo che credo sia con parole mie espresso con grande amore... «Signora»... Ti basta?²¹

Lo scritto è prezioso poiché rende esplicita una *consecutio*, alla luce della quale è possibile ipotizzare un riordino della scansione interna al biennio 1918-19.²² Dell'intera biografia, Fiumi dà una versione in forma

20 Sulla base dei vari passaggi dell'operazione, è verosimile riferire questa lettera senza data al settembre 1919, considerati anche i rimandi alla spedizione delle opere nell'imminenza della mostra, aperta a inizio ottobre.

21 La biografia è vergata sul secondo foglio della lettera di Casorati a Fiumi, con timbro postale del 18 settembre 1919 (Bologna [2015], s.p.). È impropriamente riferita da Marinelli (2015, 97-8) al 18 settembre 1918.

22 Rispetto alla scansione che abbiamo ipotizzato nel catalogo generale del 1995, segnalò in particolare la precedenza di *Una donna* rispetto a *Maria Anna De Lisi*, databili rispettivamente 1918 e 1919. Ugualmente da posporre al 1919 sono, stante la sequenza indicata da Casorati, *Case popolari* e *Il pastore* (Bertolino, Poli 1995, nr. 126, 214; nr. 133, 217-18) e, con sicurezza, il ritratto *Teresa Madinelli Veronesi* (nr. 125, 213-14), di cui l'artista ha abbozzato uno studio a Verona per poi lavorare all'edizione maggiore a Torino, come si ricava dalla lettera inviata a Fiumi il 10 maggio 1919: «Ho fatto in fretta un ritratto alla Veronesi (lo avevo fatto in studio prima di partire)» (Bologna [2015], s.p.).

discorsiva, sviluppando quelle note in un testo intitolato *Un piemontese: Casorati*, nel quale già riferisce la destinazione di *Tiro a segno*, *Scodelle*, *Case popolari* e di *Signora* alla *Quadriennale di Torino 1919* (Fiumi 1919, 71). Sarà proprio qui che «Signora» guadagnerà un nome e un cognome: *Maria Anna De Lisi*.

Il 25 settembre l'artista ringrazia l'amico per il «bellissimo articolone» e nel riferirgli il clima di «attesa ansiosa» e di «vivace dibattito» che sta precedendo l'apertura dell'esposizione, riflette sull'opportunità o meno di una sua uscita sulle testate locali (il *Paese*, la *Gazzetta del Popolo*, *La Stampa*), proponendo infine *Il Popolo d'Italia*, contattabile tramite Ciarlantini.²³ Una pubblicazione torinese è insomma da rinviare a quando i quadri saranno di «dominio pubblico»: al momento, scrive, sono «ancora gelosamente celati nel mio studio!» (Bologna [2015], s.p.). Il rilievo dà conto della riservatezza con cui Casorati accompagna l'ultima fase dei preparativi, la più delicata e cruciale perché direttamente legata alla presentazione in pubblico della produzione inedita.

L'*Esposizione Nazionale di Belle Arti* di Torino è la «prima mostra italiana del dopoguerra», come la definisce Raffaele Calzini, che vi dedicherà tre lunghi articoli, pubblicati fra ottobre e dicembre su *Emporium*. La mostra inaugura la nuova sede della Società Promotrice, un «palazzo candido», progettato in coppia dagli scultori Rubino e Bistolfi, immerso nella «gran massa dorata e superba del Valentino»; un ambiente funzionale grazie alle «belle sale illuminate, proporzionate e chiare» e a una «cornice decorativa» «che non stona e non opprime» (Calzini 1919a, 216-7). Opprime invece – segnala il critico – la profusione di piante in vaso disseminate negli interni durante l'inaugurazione.

Di fronte all'Italia artistica, rappresentata da quasi cinquecento opere, Calzini affronta numerosi temi, fra la storia recente e il presente della pittura. Distingue il nazionalismo dalla nazionalità, che riconosce, nella pertinenza dell'arte, quale cornice di un confronto necessario, propedeutico all'agone internazionale della Biennale a venire. Parla di guerra Calzini (1919a, 213), un dramma esterno, «casuale» rispetto ai fatti dell'arte ma che, come tutte «le evoluzioni e le rivoluzioni di carattere economico e politico», non può che avere conseguenze anche sulla «produzione artistica». La guerra ha offerto una «tregua» alle lotte fra accademia e avanguardia, ma al momento non ha prodotto alcuna iconografia; «tutto sembra rivolto a demolirne il ricordo a cancellarne la memoria», osserva, visitando la mostra (Calzini 1919c, 327). Una rimozione di cui è

23 L'articolo ricevuto da Casorati è sicuramente il manoscritto inviato da Fiumi prima dell'imminente pubblicazione sulla rivista *L'Ascesa*, nel numero 5 del settembre 1919, data che ho potuto verificare direttamente, consultando la copia del mensile conservata presso la Biblioteca Angelo Dragone di Torino. Il testo, grazie all'interessamento di Ciarlantini, sarà poi riproposto in dicembre su *L'Ardita* (Fiumi 1919).

parte anche il silenzio sui «giovani artisti italiani morti negli anni della guerra» e da qui l'appello per una mostra dedicata, indirizzato a Vittorio Pica (prossimo segretario della Biennale) e a Nino Barbantini (Calzini 1919b, 266). Accostata alla Biennale, Ca' Pesaro vede qui pienamente riconosciuto il ruolo di istituzione cui spetta la competenza sulle ultime generazioni.

Calzini ha anche ragionato sulle «esposizioni complessive», un modello che il dibattito in corso sta ponendo a confronto con le modalità alternative del «raggruppamento di singole mostre personali o di particolari scuole o tendenze» (Calzini 1919a, 217). Casorati, come si è visto, ha concentrato tutti gli sforzi per non rischiare la confusione con il contesto troppo generalista, solo parzialmente risolto dall'ordinamento tramite una macro distinzione che vede una parte destra riservata alle sale dei «conservatorij» [sic] e la sinistra occupata dai «pretesi ribelli», come spiega Ugo Ojetti.²⁴

L'undicesima sala «curata da Felice Casorati è esemplare» – si legge sulla *Gazzetta del Popolo* –, diversa dalle altre fin dalla tinta delle pareti, una tonalità neutra scelta per non disturbare i «quadri in massima parte di limitate dimensioni» e favorirne una visione pacata.²⁵ In questa piccola stanza l'artista ha ricostruito l'atmosfera capesarina, comunicando la propria appartenenza a un ambiente di ricerca così nuovo ed estraneo alla cultura artistica torinese che per inquadrarlo (come è già accaduto al Circolo degli Artisti) non resta che attingere all'aggettivo di futurista, nella sua accezione spregiativa quanto generica, buona per rubricare ciò che eccede alla tradizione e alle abitudini visive sedimentate. A stretto giro replicherà all'accusa Gigi Chessa e poi Piero Gobetti.²⁶

L'elenco in catalogo, probabile traccia per l'allestimento, alterna figure e nature morte, intercalate da paesi intitolati a stagioni (*Primavera, Albero in fiore e Paesaggio estivo* di Trentini), temperature, circostanze atmosferiche (*L'afa prima del temporale* di Zamboni). Gino Rossi è presente con cinque dipinti tra i quali *Pescatore* e *Maternità*, rispettivamente registrati come proprietà Casorati e Barbantini.²⁷ Assente Martini, è decaduto l'originale progetto d'inserimento della scultura.²⁸

24 Ojetti, Ugo (1919). «L'esposizione d'arte a Torino». *Corriere della Sera*, 10 ottobre, 3.

25 «Attraverso la mostra di Belle Arti». *Gazzetta del Popolo*, 15 ottobre 1919, 5.

26 Chessa, Gigi (1919). «A proposito della 'mostra' d'arte al Valentino». *Energie Nove*, s. 2, nr. 11, 20 dicembre, 234; Gobetti 1920, 229-30

27 Esposizione Nazionale 1919, 41-2. *Pescatore* era già stato esposto a Verona, alla *Terza esposizione d'arte «Pro Assistenza Civica»*, nell'ottobre-dicembre 1918, con il titolo *Testa di vecchio* e l'indicazione di proprietà Casorati. Nel 1971 figurerà in *Verona anni Venti*, con il titolo *Il bevitore* (Magagnato, Marchi 1971, 50 e nr. 39).

28 Come si legge in una lettera a Fiumi, del 21 dicembre 1919, Casorati lamenta anche il mancato invio delle sculture di Prati (Bologna [2015], s.p.).

Se nella composizione dei nomi la saletta replica le presenze di Ca' Pesaro 1919, sono invece tutte inedite le opere di Casorati. Il *Pastore* (raffigurato, come per metonimia, da una testina maschile che sorveglia un gregge di animaletti di gesso) riprende il modello dei *Giocattoli* ma entro la misura di uno sfondo che si è fatto ambiente, onde appare più marcato l'artificio che presiede alla composizione, disposta su un piano che è ancora un tavolo, ricoperto qui da una tovaglia su cui fluttuano, in campo rosso, motivi di lune, stelle e pianeti. Ogni cosa diventa bersaglio entro i livelli che strutturano il *Tiro a segno*, una scatola prospettica che articola, con maggiore complessità e in grande formato, il rapporto fra disegno e volume, sagoma e vuoto, figurazione e astrazione. In mezzo ai molti fantocci e alle pipe di gesso, alla luna e a tre gusci d'uovo sospesi e intatti, c'è ancora un esercito lillipuziano di soldatini in divisa e, poco oltre, un cannone da campagna che rammenta la guerra appena conclusa. Le *Scodelle* - cinque forme cave, bianco su blu - riprendono l'idea delle *Uova* (1914-15), semplificandola mediante una radicale rinuncia a qualsiasi supporto decorativo.

Sul catalogo *Maria Anna De Lisi* è registrata come «Ritratto»: la donna, seduta in un interno, ha lo sguardo rivolto verso un cavalletto con un dipinto di cui si intravede, a rovescio, un angolo della tela. Nella parabola tra l'occhio e quella superficie negata si gioca l'identità della figura, prima apparizione nello spazio dell'atelier di una 'Signora Pittura'.

Ripreso il lavoro a pieno ritmo, Casorati può pensare a nuove opere e a nuove mostre. L'*Esposizione degli artisti dissidenti di Ca' Pesaro*, aperta nell'estate 1920, alla Galleria Geri-Boralevi di Venezia, fornirà la prima occasione per presentare il ciclo dei lavori recenti: *Bambina*, *Un uomo*, *Mattino* che qui accosterà a *Scodelle* e a *Maria Anna De Lisi*, intercalando l'insieme, quasi a riequilibrarne l'impatto, con tre disegni, un bozzetto e due xilografie (*Esposizione degli artisti dissidenti 1920*, 20). La mostra è in realtà l'esito di una doppia dissidenza, dalla Biennale prima, da Ca' Pesaro poi. La concatenazione degli eventi è ricostruibile con precisione grazie al carteggio Casorati-Fiumi.

«Come ti dicevo ho molto lavorato e - credo - concluso le mie cose migliori che avevo destinato all'internazionale veneziana», scrive a Fiumi il 4 maggio 1920 (Bologna [2015], s.p.). Casorati, che alla Biennale è fra gli artisti invitati, rinuncia alla partecipazione a causa di una divergenza con la politica dell'istituzione sul tema cruciale della giovane arte italiana, tema che gli preme e su cui ha infatti avanzato una proposta ambiziosa:

Pica ha fatto è vero l'atto eroico (è quindici anni che tutti vociano!) di far apparire finalmente a Venezia alcuni pezzi dei grandi maestri francesi d'avanguardia... Avanguardia per modo di dire, ma manifestazione tuttora viva e battagliera. Ma quando si è trattato di passare

all'Italia, Pica è stato preso e soggiogato da tutti gli scrupoli piccini, dalla paura dell'uomo pacifico, dalla meschina convenienza dell'impiegato... Io gli avevo proposto di raccogliere in due sale (visto che in un padiglione intero non mi era assolutamente concesso) alcuni esempi significativi della pittura d'avanguardia (mi dispiace adoperare sempre questa parola usata oggi in modo così equivoco) italiana. Pica mi concedeva sì le due sale, ma pretendeva che la mia opera si limitasse a scegliere fra le tele *accettate* dalla giuria o *invitate* – quelle di intendimenti più moderni! Quando io gli feci notare che era indispensabile invitare qualche artista e gli feci naturalmente i nomi più vivaci – il povero Pica svelò tutta la sua paura... (Bologna [2015], s.p.)

Facile accostare all'aggettivo «vivaci» i nomi di Rossi e di Martini, il cui arrivo in Biennale dovrà però attendere fino al 1926. La lettera svela un passaggio inedito dell'attivismo casoratiano: forte di una doppia appartenenza (interna ed esterna all'istituzione apice dell'organizzazione dell'arte nazionale), Casorati si pone come mediatore, verificando e chiamando in causa la disponibilità della nuova segreteria verso la generazione di cui è parte, che preme ora per un posizionamento anche nelle grandi esposizioni. La proposta è dunque da intendersi come ulteriore passo (un'*escalation*) rispetto all'operazione riuscita a Torino, condotta sul versante locale ma per una mostra a scala nazionale. Questo nuovo tentativo veneziano, benché fallito, rispecchia un processo in atto, è parte cioè di quel complesso di attriti e di negoziati fra artisti e «sistema vigente» (la locuzione è usata nella lettera), che sin qui ha avuto in Ca' Pesaro uno dei suoi centri propulsori. L'ambiguità che Casorati associa alla parola 'avanguardia' è un sintomo che può essere ricondotto alla stessa fisionomia della fondazione veneziana, un'«avanguardia intermedia», come è stata definita (Del Puppo 2013), mediana sia sul piano istituzionale (è pubblica ma alternativa alle strutture ufficiali), sia per l'area artistica che sostiene, formatasi sui linguaggi delle avanguardie ma alla ricerca di nuove forme di aggregazione, di rappresentanza e di identità.

«Così io decisi di non esporre... preferisco la compagnia dei pochi che non espongono alla pecorile comunanza dei troppi che espongono» (Bologna [2015], s.p.): la frase, che chiude la partita, ritorna pressoché identica in una lettera indirizzata a Barbantini. Casorati tace sul progetto fallito (almeno fra queste righe) e chiede di concedergli «una delle silenziose salette di Ca' Pesaro per la prossima Esposizione» (Perocco 1958, s.p.).²⁹

L'interpretazione restrittiva del testamento della duchessa Felicita Bevilacqua La Masa, secondo un criterio localistico contrario alla politica

²⁹ La lettera, senza data, è probabilmente appena successiva a quella inviata a Fiumi il 10 maggio 1920.

di Barbantini, esclude Casorati, non veneto, da Palazzo Pesaro, innescando una reazione che si organizza nella mostra alla Geri-Boralevi. Qui, insieme a Luigi Scopinich, Pio Semeghini e Gino Damerini, Casorati fa parte della «commissione ordinatrice». Entrati dunque nell'«esclusivo domino» degli artisti (per usare un concetto di Damerini), l'esposizione dissidente offre una mappa per certi versi inedita, da rileggersi anche alla luce della proposta casoratiana per le due sale alla Biennale. Estesa oltre la cerchia capesarina, è una mappa tracciata su diversi livelli di adesione, che vede i nomi nuovi di Carrà, di Dudreville e poi di Sironi fra i sottoscrittori della protesta (Esposizione degli artisti dissidenti 1920, 5-6),³⁰ di Soffici e ancora di Carrà fra gli artisti invitati a esporre (Del Puppo 2013, 66), di Funi in mostra (Esposizione degli artisti dissidenti 1920, 16).³¹

La mostra dei dissidenti dà dunque spazio concreto a una convergenza. Reclama il riconoscimento delle funzioni di Ca' Pesaro quale «palestra nazionale» (Esposizione degli artisti dissidenti 1920, 6), evidenziando d'altra parte il ruolo di Casorati, il suo impegno, la capacità organizzativa e trainante, doti che avranno poi un versante ulteriore nella sala alla Quadriennale torinese del 1923, nella quale inviterà a esporre accanto a sé Giorgio de Chirico, Carlo Carrà e il giovanissimo Carlo Levi. Tradotto a parete: *Lo studio* e *l'Autoritratto con il busto di Euripide, Il figlio del costruttore e L'amante dell'ingegnere, il Ritratto di Ercole Levi* (La Quadriennale 1923, 41).³²

30 Il documento di protesta, sottoscritto da dodici artisti fra cui Carrà e Dudreville, è pubblicato in apertura del catalogo, seguito nella pagina successiva dalla citazione di un secondo gruppo (fra cui è incluso Sironi) che si unisce «immediatamente» al primo.

31 Sul catalogo, Funi risulta presente nell'elenco opere con tre titoli e fra le tavole illustrate con il *Ritratto di Arturo Martini*.

32 Nella sala IX, definita la «sala scandalosa», Casorati invita, oltre gli artisti citati, Amerigo Bartoli, Gigi Chessa, Primo Conti, Nicola Galante, Francesco Menzio, Pietro Morando, Arturo Tosi, Lorenzo Viani, Gigiotti Zanini.

Bibliografia generale

- Bertolino, Giorgina (a cura di) (2014). *Felice Casorati. Collezioni e mostre fra Europa e Americhe = catalogo della mostra* (Alba, Fondazione Ferrero, 25 ottobre 2014-15 febbraio 2015). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Bertolino, Giorgina (2015). «Il primo Casorati: tre collezioni (1907-1915)». Baradel, Virginia; Banzato, Davide (a cura di), *Il giovane Casorati. Padova, Napoli e Verona = catalogo della mostra* (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 26 settembre 2015-10 gennaio 2016). Milano: Skira, 59-71.
- Bertolino, Giorgina; Poli, Francesco (1995). *Catalogo generale delle opere di Felice Casorati. I dipinti (1904-1963)*. Torino: Umberto Allemandi & C.
- Bertolino, Giorgina; Poli, Francesco (2004). *Catalogo generale delle opere di Felice Casorati. Le sculture (1914-1933). Aggiornamento dipinti (1904-1963)*. Torino: Umberto Allemandi & C.
- Bianchi, Giovanni (2010). «Brenno Del Giudice: una 'moderna' tradizione». Docci, Marina; Turco, Maria Grazia (a cura di), *L'architettura dell'«altra» modernità = Atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura* (Roma, 11-13 aprile 2007). Roma: Cangemi.
- Bologna, Gabriella [2015]. «Arte, critica, esposizioni: Felice Casorati e Lionello Fiumi con un'appendice di lettere inedite» [online]. *Academia.edu*. URL http://www.academia.edu/14464355/Arte_critica_esposizioni_Felice_Casorati_e_Lionello_Fiumi (2017-02-10).
- Calzini, Raffaele (1919a). «L'Esposizione nazionale di Torino. I». *Emporium*, 50(298), 213-74.
- Calzini, Raffaele (1919b). «L'Esposizione nazionale di Torino. II». *Emporium*, 50(299), 366-74.
- Calzini, Raffaele (1919c). «L'Esposizione nazionale di Torino. III». *Emporium*, 50(300), 327-33.
- Carluccio, Luigi (1964). *Casorati*. Torino: Teca.
- Casorati, Felice (1943). «Felice Casorati parla della sua vita» [conferenza tenuta nell'Aula Magna dell'Università di Pisa il 26 maggio 1943]. Lamberti, Maria Mimita; Fossati, Paolo (a cura di), *Felice Casorati 1883-1963 = catalogo della mostra* (Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, 19 febbraio-31 marzo 1985). Milano: Fabbri, 15-27.
- Casotto, Elena (2006). «Felice Casorati alla terza esposizione 'pro Assistenza Civica' del 1918 e il ritrovamento di tre bozzetti». *Verona Illustrata. Rivista del Museo di Castelvecchio*, 19, 131-7.
- Cremona, Italo (1942). *Casorati*. Torino: Accame.
- Damerini, Gino (1919). «Le mostre di Ca' Pesaro prima della guerra». *Catalogo dell'Esposizione di Palazzo Pesaro MDCCCXIX = catalogo della mostra* (Venezia, Opera Bevilacqua La Masa, 15 luglio-5 ottobre 1919). Roma; Milano; Venezia: Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli, 7-18.

- 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, 19 ottobre 2013-2 febbraio 2014). Trento; Rovereto: Civica.
- Dragone, Angelo (1980). «Le arti visive». *Torino città viva. Da capitale a metropoli. 1880-1980*. Torino: Centro Studi Piemontesi, 541-733.
- Esposizione degli artisti dissidenti (1920). *Catalogo della Esposizione degli artisti dissidenti di Ca' Pesaro = catalogo della mostra* (Venezia, Galleria Geri-Boralevi, 15 luglio-15 agosto 1920). 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 = catalogo della mostra* (Venezia, Opera Bevilacqua la Masa, 18 maggio-5 ottobre). Venezia: Istituto Veneto di Arti Grafiche.
- Esposizione Nazionale (1919). *Esposizione Nazionale di Belle Arti - Autunno 1919 = catalogo della mostra* (Torino, Società Promotrice delle Belle Arti, autunno 1919). Torino: Tipografia Ernesto Arduini.
- Fiumi, Lionello (1919). «Note d'Arte. Un piemontese: Casorati». *L'Ascesa*, 1(5), settembre; Rist. in *L'Ardita*, 1(10), 15 dicembre.
- Giubbini, Guido (1984). «Casorati prima di Torino». Dragone, Angelo (a cura di), *Felice Casorati prima di Torino = catalogo della mostra* (Genova, Palazzo Bianco, 12 gennaio-3 febbraio 1984). Torino: Le Immagini, Studio d'Arte Contemporanea.
- Gobetti, Piero (1920). «Felice Casorati». *Poesia ed Arte*, 2(10-11), 228-37.
- Lamberti, Maria Mimita (1986). «Felice Casorati dal 1907 al 1916: l'apprendistato attraverso un carteggio». Marinelli, Sergio (a cura di), *Felice Casorati a Verona = catalogo della mostra* (Verona, Museo di Castelvecchio, estate-autunno 1986). Milano: Libri Scheiwiller, 133-64.
- La Quadriennale (1923). *La Quadriennale. Esposizione Nazionale di Belle Arti = catalogo della mostra* (Torino, Società Promotrice delle Belle Arti, primavera 1923). Torino: Tipografia Ernesto Arduini.
- Lorenzoni, Laura (2015). «1911-1918. Casorati a Verona». Baradel, Virginia; Banzato, Davide (a cura di), *Il giovane Casorati. Padova, Napoli e Verona = catalogo della mostra* (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 26 settembre 2015-10 gennaio 2016). Milano: Skira, 73-83.
- Magagnato, Licisco; Marchi, Gian Paolo (a cura di) (1971). *Verona anni Venti = catalogo della mostra* (Verona, Palazzo della Gran Guardia, luglio-ottobre 1971). Verona: Editrice la Società di Belle Arti.
- Marinelli, Sergio (2015). «Casorati tra Veneto e Piemonte». Baradel, Virginia; Banzato, Davide (a cura di), *Il giovane Casorati. Padova, Napoli e Verona = catalogo della mostra* (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 26 settembre 2015-10 gennaio 2016). Milano: Skira, 97-101.

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

Secessione (1913). *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della «Secessione»*. *Catalogo illustrato = catalogo della mostra* (Roma, Palazzo dell'Esposizione, 31 marzo-30 giugno). Roma: Tipografia dell'Unione Editrice.

Secessione (1915). *Terza Esposizione Internazionale d'Arte della «Secessione»*. *Catalogo illustrato = catalogo della mostra* (Roma, Palazzo dell'Esposizione, 4 aprile-13 giugno). Roma: Tipografia dell'Unione Editrice.



Figura 1. Gabriella Orefice, *Maschera siamese (Cose d'Oriente?)*. 1919. Olio su tavola 70 × 50 cm. Collezione privata

Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

a cura di Stefania Portinari

Gabriella Oreflice: l'esordio alla Ca' Pesaro del 1919

Virginia Baradel

Abstract Gabriella Oreflice (Padua, 1893-1984) represents the case of a woman and Jewish painter, that personal choices and historical events have contained within the confines of a more limited artistic biography than the talent and personality, demonstrated to its appearance on the Venetian scene of painting, had presaged. She attended the school of painting by Luigi Nono and, later, the Galileo Chini's one in Florence between 1916 and 1918. With paintings guided in chromatic energy, she began to exhibit at the Ca' Pesaro in 1919. In the early twenties she showed her paintings with the group of independent artists. In the thirties, before the Holocaust tragedy, she traveled and dedicated herself to the family. She resumed the exhibition activity in the Fifties supported by Giuseppe Marchiori and Guido Perocco.

Keywords Gabriella Oreflice. Galileo Chini. Pio Semeghini. Jewish culture. Gender studies.

La vicenda umana e artistica di Gabriella Oreflice¹ è assai singolare e rappresentativa di una dimensione femminile che si avvia sotto i migliori auspici di libertà, cultura, cosmopolitismo; si afferma negli anni Venti con sicuro talento e verve battagliera tra gli artisti che continuano a portare avanti il vessillo del rinnovamento capesarino d'anteguerra; rallenta, ma non arretra nei primi anni Trenta concentrandosi sulla nuova famiglia, marito e figli; subisce un traumatico arresto con le leggi razziali e la guerra per poi riprendere l'antica vocazione nei tardi anni Cinquanta. Dunque il talento, la libertà, la passione e l'investimento formativo vennero temporaneamente sospesi quando prese corpo la famiglia, ma drammaticamente interrotti con la persecuzione razziale.

La Oreflice nacque a Padova il 18 settembre 1893, da Fausto e Alice De Benedetti. Il padre era un noto medico radiologo veneziano che gestì a lungo l'ospedale alla Giudecca. Nella città lagunare la famiglia si trasferì definitivamente poco dopo la nascita di Gabriella, che vi avrebbe trascorso tutta la vita pur punteggiata da frequenti viaggi e soggiorni all'estero.

La famiglia apparteneva alla borghesia ebraica veneziana che tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento aveva conosciuto una fase di

1 Di seguito la bibliografia esistente su Gabriella Oreflice: Barbantini, Nino (1921). «L'Esposizione d'arte di Padova», *La Gazzetta di Venezia*, 22 maggio; Marchiori 1959; Rizzi 1972; Gabriella Oreflice 1972; Perocco 1975; Stringa 1998a; Zago 1999-2000, 2003; Surian 2009; Catra 2009 (con bibliografia); Bakos; Baradel 2013; poi Bakos, Melasecchi, Pirani 2014.

grande affermazione economica e sociale. Ai primi insegnamenti privati seguì l'iscrizione alla scuola pubblica nel 1902. Tuttavia la famiglia affiancò, sin dalle elementari, lo studio delle lingue condotto presso il Circolo filologico veneziano: la giovane imparò così il tedesco, l'inglese e il francese. L'inclinazione per la pittura si manifestò nell'adolescenza e non venne certo ostacolata dalla famiglia. La sua presenza nell'affollata *Mostra dei Bozzetti* all'hotel Vittoria nel febbraio 1915² fa supporre che Oreflice avesse già frequentato privatamente qualche studio di pittura presso uno degli artisti più anziani e affermati, presenti a quella mostra. L'ipotesi cade su Luigi Nono, visto che il 12 dicembre 1916 la giovane s'iscrive all'anno propedeutico della Scuola Libera di Pittura di Nono presso l'Accademia. Nella mostra dei bozzetti espone *Giardino* e *Fiori*, soggetti convenzionali e connaturati al *main stream* della pittura veneziana di quegli anni, ma anche insiti nelle preferenze della pittrice che li tratterà in tutto il corso della sua vita artistica. Non abbiamo esempi di dipinti di quegli anni d'esordio: possiamo solo immaginare che fossero meritevoli del successivo impegno accademico. La guerra interrompe quest'avvio di applicazione formativa. Dopo la 'rotta di Caporetto' Oreflice si trasferisce con i suoi a Firenze presso amici di famiglia. A Firenze ha luogo un tratto piuttosto importante della sua formazione pittorica presso la scuola di Galileo Chini. L'ipotesi più plausibile è che Chini fosse già conosciuto dagli Oreflice nell'ambito veneziano delle relazioni della famiglia. Il maestro fiorentino, che nel 1909 aveva decorato la «Sala della cupola», era infatti di casa alle Biennali veneziane e nel 1914, di ritorno dal Siam, aveva esposto i pannelli d'ispirazione klimtiana del ciclo *La Primavera* che decorava la sala della mostra personale di Ivan Meštrović. Dunque, sia che Gabriella lo avesse già conosciuto a Venezia, sia che fosse conoscente degli amici fiorentini, Chini diventa per oltre un anno un vero maestro, in grado di esercitare una spiccata influenza nella nascente biografia artistica della giovane. Tra il 1917 e l'inizio del 1919, ella apprende l'energia costruttiva ed espressiva del colore puro nella sua schietta fisicità, ne sperimenta, da giovane apprendista, la potenza dei contrasti e la facoltà compositiva. Tutto questo è desumibile proprio dal dipinto pervenuto sino a noi che, con ogni probabilità, venne esposto alla mostra del 1919 con il titolo *Cose d'Oriente* (fig. 1) insieme ad altri tre oli: *Ponte Vecchio*, *Fiori* e *Guizzi e riflessi*. Di certo l'esperienza fiorentina deve essere stata folgorante per la giovane, formatasi sulle orme del Verismo di Luigi Nono: il bianco ora aveva il bagliore secco della calce viva, i rossi lo smalto corallino della cera lacca. Scopre che il timbro del colore può essere tutt'uno con la materia. L'impeto cromatico riscontrabile nel dipinto (che, qualora fosse

2 *Esposizione di bozzetti degli artisti veneziani*, catalogo della mostra all'Hotel Victoria (8-22 febbraio 1915). I bozzetti della Oreflice sono menzionati anche da J. Des Moulins in un articolo su *L'Adriatico* del 18 febbraio, in Zago 2003, 69.



Figura 2. Gabriella Oreflice, *Natura morta (La sedia rossa)*. 1919. Tempera su tela, 63 × 89 cm. Collezione privata

quello esposto, venne in seguito ribattezzato *Maschera siamese*) unisce note simboliste e note espressioniste che s'incontrano nell'orientalismo caro a Galileo Chini. In questa parentesi giovanile Oreflice fa esperienza del potere costruttivo dei colori che unisce luce e forma nella pastosità della pennellata, quella stessa unità che ritroveremo soprattutto nelle nature morte dei primi anni Venti. L'orientamento che le diede Chini all'epoca, troverà spedita assonanza con le novità del sintetismo bretone di Rossi, così come declinato dai pittori di Burano, in particolare Maggioli cui la pittrice sembra maggiormente accostarsi.

Presso l'Archivio Chini³ sono conservate quattro lettere e una cartolina postale di un carteggio tra allieva e maestro che immaginiamo più cospicuo anche se relativo agli anni immediatamente successivi il ritorno a Venezia

3 Lido di Camaiore (LU), Archivio Chini, cartella archivio IV 1915-1924, fasc. E, Attività 1919 G, cartella 4, Gabriella Oreflice. Lettera del 10 febbraio 1919, doc. 1; lettera del 3 maggio 1919, doc. 2; lettera del 17 luglio 1919, doc. 3; lettera del 22 dicembre 1919 doc. 4. L'Archivio Galileo Chini è *online* (<https://www.galileochini.it>); curatore è Paola Polidori Chini.

di Gabriella. Nella prima datata 10 febbraio 1919, si percepisce la nostalgia per il maestro e per l'esperienza della sua scuola. Vorrebbe andare a Firenze per incontrarlo ma teme che, viceversa, lui possa essere proprio a Venezia. Gli scrive «La mia pittura dorme tuttora» e gli esprime il desiderio di tornare da lui per «imparare un po' di tempera». In una lettera del 3 maggio Chini la incoraggia ricordandole di averle detto «Vedrai che a Venezia, nella tua Venezia, avrai delle visioni nuove e lavorerai. Mettiti sicura all'opera e non ti stancare, non ti avvilitare, quando avrai il dubbio, vai avanti e insisti». In chiusura aggiunge: «I miei ti salutano e così le sbandate compagne, che le vacanze e la stanchezza affievoliscono un po'! Solo la Romoli è costante e continuamente progredisce, trovando in lei nuova speranza come ebbi in te». Evidentemente i consigli del maestro fiorentino trovarono terreno fertile perché nel frattempo (e forse la lettera di Chini è in risposta a una di Gabriella che gli annunciava la partecipazione alla Ca' Pesaro del 1919) la giovane si è inserita nel programma espositivo capesarino del primo appuntamento del dopoguerra. La successiva missiva del 17 luglio 1919 è in relazione al ricevimento del catalogo della mostra. Le chiede di salutargli Barbantini aggiungendo «Ho avuto davvero piacere del risultato, so come e a quali scopi nacque codesta esposizione e so anche il valore nelle battaglie dei giovani che fa, conosco quello che il mio amico Barbantini si prefigge, e vedo quello che Egli raggiunge.» Al nome di Barbantini per i saluti aggiunge quello di Zecchin. E poi le scrive «A te non dico altro che brava come artista e come compagna delle tue amiche, brava nelle tue lettere vi è un senso onesto che fa piacere, dei tuoi sconforti... rido! Tu devi lavorare e basta». La spinge ad alleggerire il lavoro di autoanalisi o, meglio di concederselo solo se si tratta di «immagazzinamento», cioè di crescita personale. Termina con questa frase di grande impulso: «Coraggio e seguita, tu devi prepararti per la Biennale veneziana e mandare a Torino». Il 22 dicembre Gabriella gli scrive con grande trasporto ringraziandolo sia della visita nel «mio piccolo studio» tale che «ora che ella vi è stata e i miei lavori mi sono più cari poiché ognuno mi ripete una parola sua. E poi sono tanto contenta per la buona impressione che le mie cose le hanno fatto e mi sento sempre più animata di buona volontà e di entusiasmo per la pittura». Chini si prodigò talmente in favore della giovane che provvide di persona all'iscrizione alla Biennale pagando la tassa. Talché Gabriella aggiunge «Sono assai mortificata per non aver pensato all'esistenza di questa tassa e di averla lasciata partire senza soddisfare il mio debito. Scusi la mia sbadataggine che riparerò alla prima occasione». Il suggerimento di Chini ebbe dunque esito positivo per la Biennale, ma non per la Permanente di Torino, cui Gabriella non partecipò. Tuttavia in quel periodo consolidò il proposito di dedicarsi seriamente alla pittura e rinforzò i legami con gli artisti capesarini più impegnati nel rinnovamento.

Lo spirito di modernità che apparteneva alla sua formazione culturale e l'apprendistato 'chiniano' si saldavano e trovavano corrispondenza



Figura 3. Gabriella Orefice, *Barene a Mazzorbo*. 1926. Olio su tavola, 59 × 74 cm.
Collezione privata

nell'adesione al gruppo degli artisti più agguerriti nel rinnovamento della pittura. Nel 1920 è con Gino Rossi e Arturo Martini sulle barricate della mostra alternativa a Ca' Pesaro, che si tenne dal 15 luglio al 15 agosto alla Galleria Geri Boralevi (Mostra degli Artisti dissidenti 1920). L'opera con la quale partecipa a all'esposizione dei dissidenti, *Natura morta (La sedia rossa)* (fig. 2), è davvero sontuosa: una natura morta con alzata di frutta, due vasi di varia foggia e un vaso cinese con coperchio, molto simile ad uno che compare in un dipinto analogo di Chini dal titolo emblematico *Ricordo del Siam*. Il dipinto di Oreflice offre un saggio maturo dell'influenza del maestro, più dosato e calibrato rispetto a *Maschera siamese*, dove prevaleva un'irruenza cromatica non temperata da valutazioni compositive.

Com'è noto, nonostante l'anticonformismo dichiarato e lo spirito battagliero, gli artisti capesarini puntavano individualmente alla partecipazione alla Biennale. Oreflice che, come abbiamo visto, aveva potuto contare sull'interessamento diretto di Chini, vi partecipa con *La tavola*. Tema canonico che abbina alla natura morta l'evidenza del tavolo con la tovaglia bianca e della conseguente disposizione spaziale trattata solamente con i colori, senza impostazione alcuna di tracciato prospettico.

Consapevole della modernità del suo lavoro, Oreflice diventa organica al gruppo dissidente, che si definirà «indipendente», anche se con confini elastici, nelle mostre dell'anno successivo a Padova e a Treviso, distinguendosi sia dai venerandi maestri veneziani, sia dagli iscritti al Circolo artistico (Seconda Esposizione Nazionale 1921).⁴

Nella sua produzione ricompare il paesaggio dove prevale il tocco di colore puro della Scuola di Burano cui la compagine degli «indipendenti» si richiama. Guido Perocco aveva ben visto questo quando scriveva: «La gamma verde dei prati, il variare degli azzurri nella luminosa prospettiva della laguna e del cielo, l'accensione dei toni caldi sulle case, oppure la luce chiara e mattutina, sono colti con tocchi vibranti, che sfiorano appena l'imprimitura del quadro, com'era negli ideali degli impressionisti e in particolare di Monet» (Perocco 1975, s.p. ma 9). Aggiungiamo a quest'analisi come la vicinanza con Semeghini consolidi questa tendenza.⁵ Nel dibattito in corso all'indomani della prima Ca' Pesaro del dopoguerra e dell'*exploit* della linea casoratiana, che sembrava affermarsi a scapito della pittura di pasta e di tocco schiettamente veneziana, il pittore veronese era stato indi-

4 Nella mostra padovana il gruppo composto da Pio Semeghini, Oreflice, Gino Rossi, Enrico Fonda, Federico Cusin è designato come «Gruppo Indipendente Veneziano», mentre a Treviso saranno designati solo come «Indipendenti» e si aggiungeranno Luigi Scopinich, Angelo Zamboni, Ada Bertoldi, Albano Vitturi, Orazio Pigatto, Guido Farina, Alis Alhaique, Arturo Martini.

5 Damerini su *La Gazzetta di Venezia* (6 maggio 1923) tende a considerare superata la lezione 'decorativa' di Chini e sottolinea l'importanza dell'esempio di Semeghini (vedi in Zago 2003, 66). Sempre Damerini aveva espresso apprezzamento per la pittura di Oreflice in occasione della Primavera fiorentina (vedi Stringa 1998a).

viduato da Barbantini e da Damerini come il vero interprete e prosecutore dell'originale Impressionismo veneziano (vedi Stringa 1998b, 23-34). Orefice è di questa partita, e fa la sua parte nel proporre una linea veneziana di continuità che, pur rinnovandosi alla contemporaneità, affonda le sue radici nella illustre tradizione del colorismo veneziano (*Barene a Mazzorbo*, 1926, fig. 3). Orefice non lavora sulle gradualità tonali, usa i toni ma come variazioni, introducendo gradienti cromatici diversi dentro a stesure omogenee. Anche la struttura dello spazio monta sulla *texture* dei tocchi che sembrano vibrare gli uni sugli altri ed è per questo che le prospettive sono imperfette da un punto di vista geometrico, perché crescono con l'avanzare del dipinto, possiedono un tempo e un ritmo interno basato sulla dinamica delle pennellate brevi. Il pulsare dei colori si percepisce prima dell'ampiezza dello spazio e ne è comunque la sostanza. Consapevole dunque, anche per l'insegnamento di Chini, della vitalità dei colori che possiedono espressività in proprio, al di là di ogni corrispondenza figurativa, la Orefice abbraccia in modo radicale, la poetica della veduta impressionista basata *sur le motif* applicata dagli epigoni della Scuola di Burano.

Abbiamo motivo di pensare che l'impegno di questi anni a consolidare la preparazione, la padronanza del mestiere, la porti a iscriversi alla Scuola del Nudo dell'Accademia. Le numerose sanguigne conservate dagli eredi mostrano sia l'impegno che i buoni risultati ottenuti nell'esercizio del disegno. La biografia tramandata ha sempre parlato della frequentazione della Scuola del Nudo, ma non si sono mai trovati i dati dell'iscrizione. Reputo che essa vada ascritta non negli anni precedenti la guerra, bensì nei primi anni Venti, quando la determinazione di dedicarsi alla pittura si fa decisiva e programmatica. Nell'archivio dell'Accademia mancano proprio i registri relativi a quegli anni e dunque non è possibile verificare questa ipotesi, tuttavia la maturità del tratto e alcune giustificate congetture biografiche, ci fanno propendere per essa. Un'altra prova indiretta è che negli anni Venti incominciano a fare la loro comparsa i ritratti e una più accurata strutturazione spaziale. *La spiaggia al Lido* del 1923 (fig. 4) appare una specie di dipinto programmatico: si entra nello spazio dall'angolo di destra attraverso l'invito della sedia azzurra e si procede in direzione della panca a sinistra dove sono sedute le due donne di schiena, per poi inoltrarsi sulla spiaggia in direzione della riva e del mare che sale sino a incontrare il diverso azzurro del cielo. Anche i paesaggi veneziani di barche ancorate e scorci di rive murate sui canali, mostrano innanzi tutto l'influenza palmare di Semeghini e una ricerca di spazialità prospettica basata sulle variazioni cromatiche. In questi scenari, anche laddove a prevalere è il paesaggio naturale, la luce determina una tessitura cromatica più rarefatta (*Barche sul canale*, 1924, fig. 5), mentre nelle nature morte si accentua l'energia cromatica più intensa, la stessa dei primi anni, solo più matura negli accostamenti e nella composizione spaziale non esente da influenze cézanniane. Com'è noto il pittore francese aveva esposto alla Biennale nel 1920. Lo studio del paesag-



Figura 4. Gabriella Oreffice, *La spiaggia al lido*. 1923. Olio su tavola 38,5 × 48 cm. Collezione privata

gio appare altresì più meditato, le forme restano sempre legate all'iniziativa del colore, sono estensioni e stesure di colore, lo sono anche nei volumi delle case, dei ponti, delle barche. Quanto alla natura, essa è sorgente cromatica per eccellenza che subordina la rapida sagomatura di ogni cosa, di vasi di fiori sul balcone così come di ampi paesaggi, al procedere delle pennellate.

Il sodalizio con Semeghini si rileva anche nella partecipazione alla Biennale romana del 1921 (Prima Biennale Romana 1921)⁶ dove il pittore veronese è presente con sette dipinti distribuiti in varie sale, mentre mancano Gino Rossi e Arturo Martini. Nella stessa esposizione, di carattere piuttosto ecumenico, salutata con entusiasmo dalle comunità artistiche nazionali, si registra una presenza di tutto rispetto del maestro di Gabriella, Galileo Chini.

6 Nella sala nr. 10, successiva alla retrospettiva di Previati, Oreffice espone *Arabesco*. Nelle vicinanze, data la progressione dei numeri nella stessa sala, Semeghini espone *Case e tipi di Burano*, Benvenuto Disertori, *Burano. Casa bianca*, Enrico Fonda, *Paesaggi veneziani*. Nella Galleria sulla Rotonda Centrale, Oreffice espone *Signorina a tavola*. Vicino a lei sarà *L'idoletto* di Romoli Rina, l'antica compagna della scuola 'chiniana', ciò a riprova della paterna interferenza del vecchio maestro.



Figura 5. Gabriella Oreflice, *Barche sul canale*. 1924. Olio su tavola. Collezione privata

L'influenza di Semeghini si accentua nel corso degli anni Venti, nei paesaggi e nei ritratti. Sono rispettivamente del 1928 e del 1929 il suo *Autoritratto* e il *Ritratto di Semeghini*. Ora il *ductus* è sicuro e volutamente leggero: Oreflice mostra una abilità che le consente di affrontare il genere confrontandosi direttamente con il pittore veronese: rende più delicata, più ariosa la trama dei colori ma senza rinunciare a un movimentato brusio delle superfici e dunque a una colmatatura di fondo dei piani cromatici.

Dopo l'esperienza della Biennale romana Oreflice partecipa alla Primavera fiorentina del 1922, tornando così nella città che solo pochi anni prima l'aveva vista appassionarsi alla scoperta della plasticità del colore sotto la guida di Galileo Chini. Nel 1924 fu ancora alla Biennale veneziana, e nel 1925 nuovamente a quella romana. In quei ferventi anni Venti partecipò con continuità alle Ca' Pesaro sino al 1932.

Una vigile coscienza sociale la portò a impegnarsi attivamente anche in altri campi. Fu in prima linea nella fondazione dell'ADEI (Associazione Donne Ebreiche d'Italia) che aveva lo scopo di sviluppare studi e interessi per la cultura ebraica e che divenne un importante centro di aggregazione e di sostegno all'indomani della promulgazione delle leggi razziali. Furono



Figura 6. Gabriella Orefice, *Cachi*. 1958. Olio su tavola, 40 × 50 cm. Collezione privata

anche anni di viaggi e di soggiorni all'estero a Vienna, in Polonia, a Gerusalemme e in Medio Oriente. Nel 1930 sposò Edmondo Sacerdoti e visse con lui un lungo periodo a Parigi cui sono riconducibili alcuni dipinti con scorci parigini. Nei primi anni Trenta nascono i due figli, Lia e Michele. Gabriella non si sottrae alle cure della famiglia, limitando l'attività espositiva agli appuntamenti veneziani delle Biennali del 1924, 1926, 1932 e delle Ca' Pesaro: a tutte dal 1923 al 1932, tranne nel 1927. Partecipa inoltre alle Mostre Trivenete del 1927 e del 1929 con il Sindacato degli Artisti di Venezia «Nei Pasinetti». Il soggetto delle tele è pur sempre il paesaggio, anche di collina e di montagna. Nel 1932 ha una personale alla Galleria Milano nel capoluogo lombardo, dove presenta i paesaggi parigini;⁷ mentre non figura nella Triveneta di Padova dello stesso anno, egemonizzata in modo sempre più autoritario dai sindacati.

Del resto la sua biografia registra in quegli anni una sincera dedizione alla famiglia e il ricorrere del soggetto della *Maternità* lo conferma. Soggetto che deve aver risentito della conoscenza diretta degli Impressionisti a Parigi, mentre a Venezia fu in particolare Renoir a influenzare gli «impressionisti» lagunari con l'ampia personale del 1938. In quello stesso anno vennero promulgate le leggi razziali. La vita di Gabriella subì una profonda cesura. Per evitare la persecuzione e la deportazione riparò in campagna separandosi dai figli: i genitori si spostarono in provincia di Vicenza, i figli in quella di Padova. Agli anni terribili del conflitto seguì un periodo di grande sofferenza e disorientamento. Gabriella si dedicò completamente al marito, profondamente provato e piegato dalla tragedia vissuta, e ai figli che dovevano recuperare la normalità violentemente interrotta. Per quel che la riguardava tagliò dentro di sé inesorabilmente ogni filo con la cultura e la lingua tedesche. Gli anni del dopoguerra trascorsero nella fatica di riprendere a vivere. Nel 1948 Nino Barbantini organizzò la seconda mostra dei «Primi Espositori di Ca' Pesaro» (Seconda mostra di Ca' Pesaro 1948) e inserì anche Gabriella. Intorno alla metà degli anni Cinquanta Gabriella tornò in scena, riprese a dipingere (*Cachi*, 1958, fig. 6) e a frequentare l'ambiente artistico. Nei periodi estivi, che trascorrevano nella casa di campagna nel vicentino, dipingeva con maggior assiduità. Prese a frequentare il Circolo filologico francese di Venezia, presenziando a conferenze, corsi, letture, concerti. Grande interesse e impegno dedicò al dibattito sulla questione ebraica, prodigandosi nello sviluppo e nella conoscenza di quella cultura che le apparteneva.

7 Di questa mostra milanese si hanno indizi e notizie indirette, sarebbe meritevole di approfondimento data l'importanza in quegli anni della galleria fondata nel 1928 in via della Spiga da Enrico Somarè con programmi di primissimo piano che contemplavano i maggiori artisti di allora: Casorati, Wildt, Carrà, Sironi, Tozzi, Manzù, Tosi, Leonor Fini, etc. Nel 1930 la Galleria aveva realizzato una collettiva *Prima mostra di pittori italiani residenti a Parigi*: Campigli, de Chirico, de Pisis, Paresce, Savinio, Severini, Tozzi.

Lo scenario dell'arte a Venezia andava rapidamente mutando, radicalmente innovandosi. Gabriella era della vecchia scuola dell'Impressionismo lagunare, dei discendenti della Scuola di Burano. Giuseppe Marchiori le allestì una personale nel 1959 alla Bevilacqua La Masa, ma fu nel 1966 che trovò il meritato riscontro nella grande mostra in palazzo Vendramin Calergi dove Guido Perocco dispose l'ampia ricognizione sulla Scuola di Burano. Un anno particolarmente intenso fu il 1972: partecipò all'edizione di quell'anno del Premio Burano e a due personali, una alla Galleria S. Stefano e una, di disegni, alla Galleria S. Luca, sempre a Venezia. Nel 1975 Guido Perocco presentò una personale al Centro d'Arte S. Vidal.

Continuò a dipingere sino alla morte che avvenne il 9 luglio 1984 a Padova, la città che le diede i natali.

Bibliografia

- 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.
- Bakos, Marina; Melasecchi, Olga; Pirani, Federica (a cura di) (2014). *Artiste del Novecento tra visione e identità ebraica = catalogo della mostra* (Roma 18 giugno-19 ottobre 2014). Trieste: Trart.
- Catra, Elena (2009). «Gabriella Oreflice». Stringa, Nico (a cura di), *Il Novecento. Dizionario degli artisti*. Milano: Electa, 325-6. La pittura nel Veneto.
- Gabriella Oreflice (1972). *Gabriella Oreflice. Dipinti e disegni degli anni Venti = catalogo della mostra* (Venezia, 16-28 settembre 1972). Venezia: Galleria S. Luca.
- Marchiori, Giuseppe (a cura di) (1959). *Mostra delle opere di Gabriella Oreflice = catalogo della mostra* (Venezia, 28 marzo-10 aprile 1959). Venezia: Opera Bevilacqua La Masa.
- Mostra degli Artisti dissidenti (1920). *Catalogo della mostra degli artisti dissidenti di Ca' Pesaro nella galleria Geri-Boralevi = catalogo della mostra* (15 luglio-15 agosto 1920). Venezia: Istituto Italiano di Arti Grafiche.
- Perocco, Guido (a cura di) (1975). *Mostra di pittura di Gabriella Oreflice = catalogo della mostra* (Venezia, 22 aprile-3 maggio). Venezia: Galleria San Vidal.
- Prima Biennale Romana (1921). *Prima Biennale Romana. Esposizione Nazionale di Belle Arti nel Cinquantenario della Capitale*. Roma: Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli.
- Rizzi, Paolo (a cura di) (1972). *Gabriella Oreflice, opere dal 1923 al 1931 = catalogo della mostra* (Venezia, 21-31 marzo 1972). Venezia: Galleria S. Stefano.

- Seconda Esposizione Nazionale (1921). *Seconda Esposizione Nazionale d'Arte = catalogo della* (Padova, maggio-giugno 1921). Padova: Tipografia del Messaggero.
- Seconda mostra di Ca' Pesaro (1948). *Seconda mostra dei primi espositori di Ca' Pesaro (1920-1928)*. Venezia: Bevilacqua La Masa.
- Stringa, Nico (1998a). «Gabriella Orefice». Surian, Vittoria (a cura di), *Atelier ritrovati. Sette pittrici a Venezia intorno agli anni Trenta = catalogo della mostra* (Venezia, 8-27 aprile 1998; Cortina d'Ampezzo, 13 agosto-15 settembre 1998; Bassano del Grappa, 2 ottobre-15 novembre 1998). Mirano-Venezia: Eidos.
- Stringa, Nico (1998b). «Semeghini a Venezia: da Burano alla Biennale»,. Cortenova, Giorgio; Butturini, Francesco (a cura di) (1998). *Pio Semeghini = catalogo della mostra* (Verona, 7 febbraio-13 aprile 1998). Milano: Electa, 23-34.
- Surian, Vittoria (a cura di) (2009). *Confluenze. Gabriella Orefice Sara Campesan = catalogo della mostra* (Torre di Mosto, 14 marzo-15 aprile 2009). Venezia: Museo del Paesaggio.
- Zago, Chiara (1999-2000). *Gabriella Orefice 1893-1984* [tesi di laurea]. Padova: Università degli Studi di Padova.
- Zago, Chiara (2003). «La pittura di Gabriella Orefice (1893-1984)». *Quaderni della donazione Eugenio Da Venezia*. Venezia: Fondazione Querini Stampalia, 63-9.



Figura 1. Gian Maria Lepscky, *Canale della Giudecca*. 1927 ca. Olio su tavola, 45 × 55 cm. Padova, collezione Ada Bergo Filippini

Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

a cura di Stefania Portinari

«Vario di luce e di colore... come nella realtà»

Gian Maria Lepscky: la via artistica solitaria di un capesarino

Pierpaolo Luderin

Abstract At the 'official' exhibition of Ca' Pesaro in 1920 takes part, together with some artists of a certain importance, Gian Maria Lepscky, who will be present at the Bevilacqua La Masa exhibitions several times, as well as two Biennale. After a period of oblivion, interrupted only recently, the contribution proposes a more careful review of the work of this remarkable portraitist, but also versatile artist in all genres, including that of religious painting.

Keywords Gian Maria Lepscky. Ca' Pesaro. Venice. Fondazione Bevilacqua La Masa.

Alla 10. Collettiva 'ufficiale' di Ca' Pesaro del 1920 non sono presenti di certo nomi tanto rilevanti come quelli di coloro che espongono in quella stessa estate alla Galleria Geri Boralevi e che costituiscono di fatto una sorta di fronte avanzato delle ricerche artistiche, in gran parte cresciute all'interno delle esposizioni della Bevilacqua La Masa. Grazie a numerose esperienze e a contatti anche internazionali, personalità come quelle di Felice Casorati, Arturo Martini, Gino Rossi, Pio Semeghini, Vittorio Zecchin risultano ormai affermate nel panorama artistico culturale più avanzato.

Sull'altro versante tuttavia, rappresentato in molti casi da artisti meno dirompenti nei confronti della 'tradizione', non mancano i nomi di qualità, come Napoleone Martinuzzi, Attilio Cavallini (membro peraltro anche della giuria di selezione), Cesare Mainella, Gigi De Giudici, Umberto Martina, Cosimo Privato, Carlo Cherubini, Lina Rosso, Mario Varagnolo, Marta Sammartini, Armando Tonello.

Tra costoro va senz'altro segnalato anche un giovane 'esordiente', Gian Maria Lepscky, sul quale il 'trionfo' delle avanguardie artistiche del secondo dopoguerra ha ingiustamente fatto calare un velo di oblio. Lepscky espone in questa mostra due paesaggi veneziani ad olio, *Piazza San Marco sul tramonto*, *Bacino di San Marco* e un pastello, *Ritratto della contessa Campo Lanzi*. Già fin da questa prima 'uscita', dunque, l'artista dà prova di misurarsi con due generi, due ambiti che gli risulteranno sempre particolarmente cari e nei quali otterrà costanti apprezzamenti da parte di critica e pubblico: il paesaggio o la veduta e il ritratto.

Giovanni o Gian Maria Lepscky (come egli più spesso ama firmarsi), pressoché coetaneo degli artisti della seconda generazione capesari-

na (Da Venezia, Novati, Ravenna, Seibezzi, Varagnolo...), si è formato all'Accademia di Belle Arti di Venezia come allievo di Ettore Tito, ma ha frequentato anche gli altri maestri di spicco della pittura veneziana del tempo: Fragiaco, Ciardi, Laurenti, Milesi (i primi due, soprattutto). Giovanissimo, guarda con interesse a quanto accade nel panorama contemporaneo, all'Impressionismo e al Postimpressionismo, all'area secessionista e a un certo espressionismo nordico, ma è pure attratto dal Futurismo e da Valori Plastici. Dipinge *en plein air* angoli anche poco celebri di Venezia, disegna con un tratto superbo, scrive poesie di tono futurista che invia alla rivista *Ardita*, si fa notare da Marinetti (1987, 269) che lo definisce «futurista audace astrattista interessante». Basta guardare ad alcuni bozzetti a china su carta, databili al 1917-18, in cui un uomo e una donna si abbandonano con foga ai passi di un tango sfrenato o a dei lavori degli anni 1920-21, sempre a china, in cui raffigura in modi secessionisti le quattro stagioni.

Sono da ascrivere al '20 o agli anni immediatamente prossimi anche alcune nature morte (altro genere prediletto), tra le quali un *Piatto con uova* (Padova, collezione Ada Bergo Filippini) evidenzia la vicinanza con il clima di Valori Plastici, quasi precorrendo soluzioni novecentiste

nella geometrica distribuzione delle forme e nella loro quiete immota, nel dialogo serrato tra chiaro e scuro su cui stacca la nota luministicamente più alta del fondo del bicchiere. (Luderin 2011, 10)

Nello stesso anno, a Vicenza, Gian Maria è presente alla prima esposizione nazionale d'arte, organizzata dall'associazione Il Manipolo, con l'opera *La draga*. L'anno dopo, nel '21, prende parte alla 11. Collettiva della Bevilacqua, questa volta manifestando la sua passione per la montagna e il Friuli, dove si reca spesso per dipingere e incontrare parenti e amici e dar vita anche, a Buttrio, a una sorta di vero e proprio cenacolo culturale. I due quadri che espone, *Monte Cavallo verso sera* e *Monti friulani dal Monte Cavallo*, segnalano la sua abilità (come gli verrà riconosciuto da molta critica) nella resa dei valori luministici e chiaroscurali. Sempre nel '21 è presente, con altri artisti combattenti veneziani, tra i quali Fabio Mauroner e Nei Pasinetti, alla *Mostra nazionale di belle arti dei grigio-verdi* a Napoli, dove ripropone le due opere già esposte a Ca' Pesaro, più una *Laguna di Fusina*.

Alla Collettiva del 1922 Lepscky figura all'interno della *Mostra autonoma degli artisti trinceristi* con ben sei lavori, tutti ispirati al tema del paesaggio e della veduta, tra i quali un *Temporale imminente*, probabil-

mente dal medesimo soggetto di un olio su tavola¹ datato 1937. In esso, con un'angolatura insolita, l'artista dipinge una Venezia silente, diafana e quasi onirica, schiacciata dai grumi grigi e pesanti delle nubi, ma in cui si accende, intravisto appena sul fondo, un bagliore di luce. È ben riconoscibile in questo quadro la capacità del pittore di impostare su tagli fotografici quanto mai originali una veduta memore della migliore tradizione veneta, ma riattualizzata da un 'impressionismo lagunare' capace di fissarsi in un tempo di posa quasi 'magico'.

Venezia, quella del Canal Grande, quell'immagine obbligata della Venezia eterna, plasmata una volta e l'altra fin dai classici di tutte le scuole, fino agli amanti attuali del disegno, non è quella che espone Lepsky [...], che ha saputo creare con tono realista, con una chiaroveggenza nella sua retina perfetta per catturare questo chiaroscuro del sole e del cielo.²

Il registro cambia sensibilmente nel dipinto *Pettegolezzi*, presentato da Lepsky alla Biennale³ veneziana del 1924, l'anno stesso in cui ottiene la supplenza della cattedra di figura disegnata all'Accademia di Venezia. Dalle foto d'archivio⁴ e da articoli di stampa possiamo riconoscere in esso un taglio e una fattura davvero singolari. Anche se il tema era già stato trattato da altri prima di lui (segnatamente da Felice Casorati e da Ignacio Zuloaga oltre che da Emilio Notte), l'artista veneziano si distingue non solo per l'accento vernacolare che sa conferire alla scena, ma pure per un realismo marcatamente espressionista, di derivazione certamente nordica, che sembra spingersi ben oltre la memoria del primo van Gogh. In questo modo, una scena di genere popolare si trasforma «in un vigoroso quadro espressionista» (Stringa 2006, 30). Queste comari veneziane, trattate con una pittura ricca di impasti materici su tonalità di grigio (come ci conferma satiricamente la rivista *La Foghera*⁵), esprimono un mondo quotidiano fatto di confidenze, discussioni,

1 Nella collezione Ada Bergo Filippini di Padova esiste una versione del dipinto, datata in epoca successiva (1937), esattamente con il medesimo titolo, ripresentato peraltro da Lepsky in altre esposizioni. Non è certo che essa coincida con la versione esposta nel 1922 alla Bevilacqua.

2 Mantua, Cecilia (1936). «Gian Maria Lepsky en la Sala Fornons». *El Día Gráfico*, 9 junio. Qui, come più oltre, la traduzione è dello scrivente.

3 Il quadro risulta acquistato da un collezionista milanese in occasione della Biennale stessa. Non si conosce l'attuale ubicazione.

4 Cf. l'Archivio Lepsky, conservato e curato dall'erede Ada Bergo e dal marito Giampietro Filippini.

5 Trafiletto anonimo del settimanale *La Foghera* del 25 giugno 1924 con la scritta: «Tra i pittori. Lepsky [*sic*] dise che i pettegolezzi lu li vede nei quadri color grigio. E mi i debiti li vedo de tuti i colori fora che color saldato!».

vicinanza che oltrepassa il semplice quadretto di calle o campiello per restituire in tutta la drammatica deformazione dei volti e soprattutto delle mani la stratificazione di una fatica quasi certamente non solo domestica.

Come abbiamo visto fin dagli esordi capesarini, Gian Maria si dimostra «nemico delle specializzazioni»,⁶ anzi, sulla scia dell'insegnamento ricevuto all'Accademia si esercita in tutti i generi, dal paesaggio al ritratto, alla natura morta e alla pittura di genere fino anche, come vedremo, all'arte sacra. Allo stesso tempo, però, l'artista è capace di passare da una tecnica prossima all'Impressionismo a una più vicina alle varie declinazioni postimpressioniste, da soluzioni care a Novecento a un espressionismo di ascendenza nordica fino a un realismo quasi naturalista che a volte assume un accento 'magico', anche se sempre memore della tradizione veneta sette e ottocentesca. È ciò che saprà cogliere con finezza l'anonimo critico de *La Vanguardia* in occasione della mostra del pittore veneziano a Barcellona, nella Sala Parés:

Lepscky infatti riesce a oscillare tra poli distanti, tra la tradizione del XVIII secolo e il rinnovamento impressionista [...]. Sembra come chi cerchi di appartarsi dalle correnti che hanno caratterizzato il nuovo stile italiano [...] e dunque Lepscky dimostra nel libero gioco di questa tecnica, in una certa varietà di orientamenti, una maniera personale di vedere e di fare la pittura.⁷

Un olio su tavola, *Canale della Giudecca* (fig. 1), databile al 1927, manifesta, anche tecnicamente, la prossimità con la 'Scuola di Burano'; *Dirupo sul lago*, attribuibile al 1929 (olio su tavola, 50 × 40 cm, Padova, collezione Ada Bergo Filippini), discende direttamente dai migliori esiti postimpressionisti francesi. Nel *Nudo* del 1928 (olio su tela, 70 × 80 cm, Padova, collezione Ada Bergo Filippini), si riconosce il docente di figura disegnata che pare costringere la donna di spalle quasi come una 'prigione' michelangiolesca lungo la diagonale del quadro, mentre in *Notturmo a San Gregorio* (fig. 2), del 1934, la tecnica postimpressionista si sposa con soluzioni tipiche di un Realismo Magico, declinato secondo una tipologia veneta. Se in *Canale della Giudecca* Lepscky sceglie, con una sorta di ripresa cinematografica, di focalizzare lo sguardo sulle barche e la nave che sta sopraggiungendo, mentre sullo sfondo lontano la chiesa del Redentore appare circonfusa dal biancore rosato delle nubi e dal loro riflesso, nel notturno dedicato all'antica abbazia e a questo

6 Come sosterranno sia il periodico catalano *L'Instant* del 28 novembre 1935, sia *Il Gazzettino* dell'11 novembre 1936 nell'articolo dal titolo «Una esposizione del pittore Gian Maria Lepscky».

7 «Sala Parés. J. Lepscky». *La Vanguardia*, 29 novembre 1935.

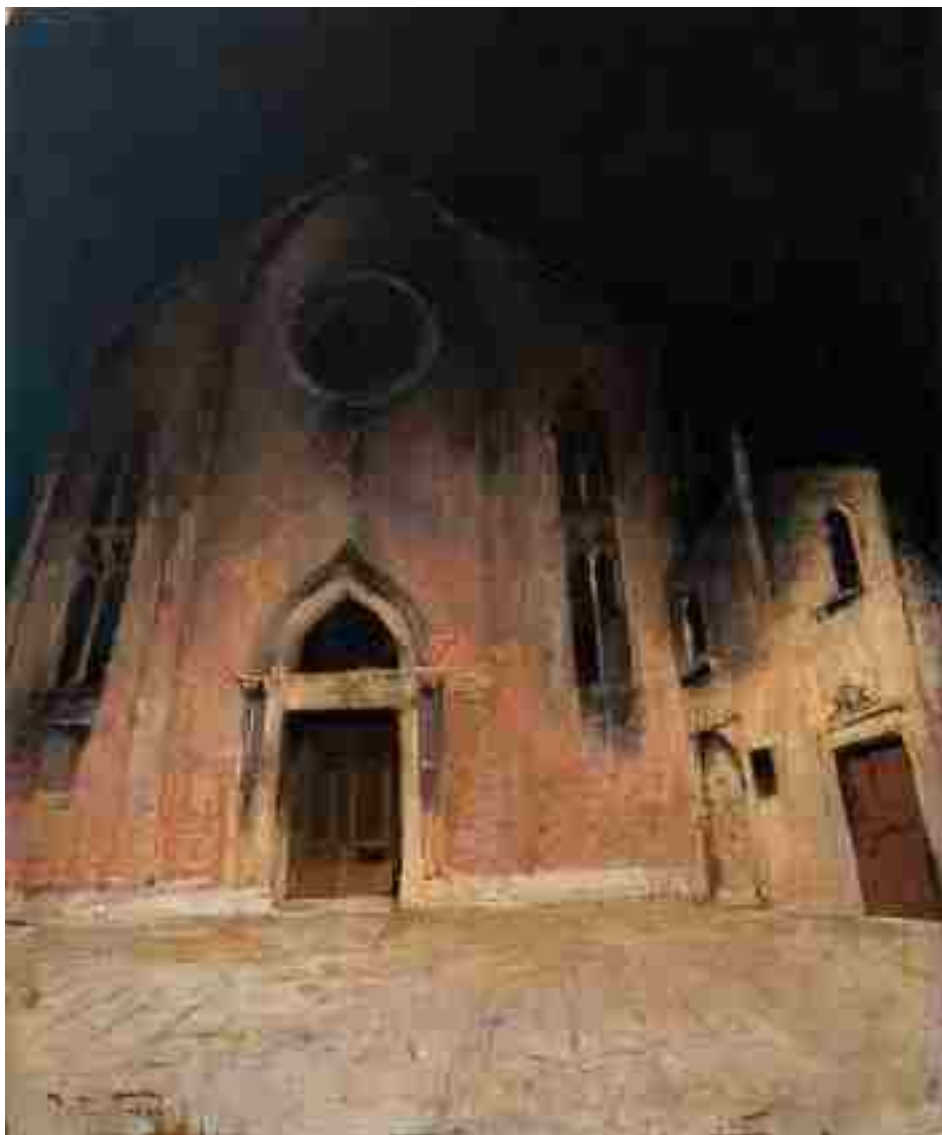


Figura 2. Gian Maria Lepscky, *Notturmo a S. Gregorio*. 1934. Olio su tavola, 75 × 62 cm. Padova, collezione Ada Bergo Filippini

assorto, deserto angolo della città, prossimo alla Salute, l'artista proietta un sentimento romantico, un'aura di sogno, quella di un luogo appartato e caro al pittore, che lì vicino aveva il proprio studio. Ancora una volta il taglio compositivo risulta particolare, con le facciate della chiesa e dell'edificio accanto che paiono abbracciarsi e fondersi verso l'alto, scivolando dalla luce calda e diretta del lampione in basso all'ombra nera della notte, che inghiotte la parte superiore del dipinto. Sono opere tutte che ben inseriscono Gian Maria nella pittura veneziana qualitativamente elevata di quegli anni, anche se

il suo percorso artistico non pare misurarsi tanto con le tendenze in voga, quanto con un'interiorità riflessiva, come se egli avesse voluto trovare una ragione profonda, autentica per dipingere, e non avesse accettato l'idea che la pittura fosse solamente, o soprattutto, un fatto formale. (Baradel 2013, 11-12)

Ne consegue quindi che, di fatto, l'artista si sente libero di impiegare con originalità di volta in volta gli idiomi prevalenti per adattarli al proprio sentire particolare. «Pittore di fine sensibilità, il suo spirito è pieno di risonanze moderne; egli si rende libero da tutti i pregiudizi e dipinge quello che è, anzi meglio *quello che vive*». ⁸

La parabola artistica di Gian Maria si sviluppa e si consolida in particolare negli anni Venti e Trenta fino agli inizi degli anni Quaranta, quando ancora una volta lui, che era stato un artista soldato del Gruppo Bombarde - Armata del Grappa, viene richiamato e mandato a combattere in Africa. È in questi anni, come abbiamo già in parte visto, che il pittore riesce a dare forse il meglio della sua produzione, riunendo una serie di lavori davvero notevoli nell'ambito del paesaggio, degli scorci urbani, della natura morta, dell'arte sacra e in quello, a mio avviso di spicco, dei ritratti e degli autoritratti.

Sul finire degli anni Venti e i primi anni Trenta Lepscky effettua dei viaggi, dapprima in Francia e poi in Spagna, trasferendosi presso la sorella Rosina Lepscky Ferrero, a Barcellona, intorno al '34 e fino al '36, quando inizieranno a farsi sentire i primi disastri della guerra civile (anche la sua casa e diverse opere andranno distrutte). Ad animare le sue 'fughe' da Venezia è probabilmente il desiderio di evasione, anche da una sorta di isolamento non solo artistico, forse derivato da alcuni screzi ⁹ e da una certa insofferenza verso il regime, ma pure il tentativo di inserirsi nel contesto

8 «Il successo della mostra personale di G.M. Lepscky a Barcellona». *Il Gazzettino*, 17 gennaio 1936.

9 Nel 1924 Lepscky - stando alle sue stesse dichiarazioni, allegate a una domanda al Ministero dell'istruzione, nel dopoguerra - aveva partecipato a delle manifestazioni di protesta contro il regime, finendo malmenato dalle squadre fasciste. In quell'occasione aveva pre-

culturale di una città internazionale assai vivace, quale il capoluogo della Catalogna.

I viaggi e i 'ritorni' in Italia, tuttavia, risultano frequenti, sia per gli impegni nella decorazione di alcune chiese dell'area triveneta, sia per la partecipazione a mostre (tra le quali vanno ricordate quelle alla Biennale veneziana del 1935 e del 1938, quelle della Bevilacqua La Masa del 1938 e del 1939 e la Triveneta del 1939 a Padova). Nel '32 a Venezia, con gli amici Oscar Sogaro e Giovanni Giuliani, tiene una mostra di dipinti e acqueforti alla Galleria Geri Boralevi, esponendo ancora una volta uno dei suoi paesaggi incantati, «la tela soffusa di un che di romantico» *Villa della Malcontenta* (1932 ca., olio su tavola, 50 × 40 cm, Mestre, collezione Adriana Lepscky), «in cui aleggia, a vero dire, il sogno»¹⁰ e nel quale la malinconia della scena sembra

sfumarsi nelle acque trasparenti in primo piano e negli alti pioppi che si profilano di contro a un cielo tiepolesco, dove la vaporosità dei colori è inversamente proporzionale alla densità della pennellata. (Luderin 2011, 19)

Interessante peraltro qui, come già in *Barche in laguna* (1927, Mestre, collezione Adriana Lepscky) o in altre opere, risulta il fatto che intenzionalmente il pittore lasci scoperte delle macchie non dipinte (ma trattate) della tavola ad integrarsi perfettamente, quasi come un grado zero della materia pittorica, con la composizione. In quest'olio poi – come in quelli dedicati al Friuli, a Buttrio e a Rualis – è possibile pure cogliere la particolare predilezione di Lepscky per le stagioni intermedie e le prime ore del mattino o quelle tardo pomeridiane, quando una luce dorata permea la natura, le cose e le case ravvivandone i colori, a volte quasi uniformandoli in una nota di incanto e soffusa malinconia.

È certo a ogni modo che il mondo pittorico di Lepscky non è costituito da un'emozione che quasi cancella l'oggetto, al contrario dall'oggetto è conquistato. Il paesaggio, al quale Lepscky guarda con commozione, sia quello della città [...] sia quello della natura [...] è colto con lo spirito di un innamorato che vuol fissare un momento di bellezza. È dunque vario di luce e colore, così come è vario nella realtà, ed è inutile cercare una nota insistente.¹¹

sentato una denuncia, poi ritirata su consiglio delle forze di polizia e forse anche di amici e parenti (cf. Archivio Lepscky).

¹⁰ *Il Gazzettino*, 16 marzo 1932.

¹¹ Passarella, Ottorino (1937). «La mostra del pittore Lepscky». *Il Gazzettino*, 23 novembre.



Figura 3. Gian Maria Lepsky, *Autoritratto*. 1934 ca. Olio su tavola, 50 × 40 cm. Padova, collezione Ada Bergo Filippini



Figura 4. Gian Maria Lepscky, *Autoritratto*. 1939 ca. Olio su tavola, 63 × 50 cm.
Collezione privata

Paesaggi come questi risulteranno tra i più ammirati anche in occasione di altre mostre, ad esempio nella personale al circolo artistico Il Manipolo di Vicenza del 1935, per «quella aria di dolce e sereno abbandono che vi traspare». ¹² In quell'esposizione il pittore «notissimo nel campo artistico» dispiega al completo la sua arte:

ritratti, studi di nudo, nature morte, paesaggi 'montani' e lagunari risaltano per caldi toni di colore obbedienti a sapiente equilibrio e a suggestiva armonia [...]. Lepscky, con le sue tele, si fa comprendere, si avvicina, si fa ammirare da tutti, pur manifestando una forte personalità. ¹³

Sono tuttavia soprattutto i ritratti a colpire maggiormente la critica. L'artista, definito come «nemico della faciloneria e del facile plauso», è ritenuto capace di scavare in profondità l'anima dei suoi soggetti. *Il violinista Bonelli* (1935 ca., olio su tela, 65 × 75 cm, Bournemouth, UK, collezione Bonelli), per esempio, «che ha esposto alla ricordevole Mostra del Manipolo, è un capo d'opera [...] dà la misura del suo valore di pittore». ¹⁴

Un giudizio lusinghiero, che sembra anticipare quello del *Ritratto vigoroso*, presentato da Lepscky alla mostra commemorativa della Fondazione della Biennale nel 1935, dove il realismo della mossa figura del personaggio si sfalda nello sfondo vaporoso. ¹⁵ Probabilmente l'anno prima (o comunque entro il 1936-37) invece, l'artista aveva realizzato un *Autoritratto* (fig. 3) di straordinaria intensità, dalla pennellata rapida, postimpressionista, nel quale i toni quasi monocromi della figura e del fondo risultano certamente prossimi a quelli di altri artisti della 'Seconda scuola di Burano', ma in cui Gian Maria dimostra una capacità magistrale di introspezione fino alle profondità più recondite di se stesso, guardando con coraggio e timore allo stesso tempo verso di noi e verso lo specchio, senza nulla nascondere e nascondersi, nemmeno uno strabismo forse più accentuato che nella realtà, almeno stando ad alcune foto. Quello che ci troviamo di fronte non è infatti tanto un pittore con tela e pennello, ma un uomo che si avvia verso i quarant'anni, con le prime rughe e la fronte stempiata, girato di tre quarti verso di noi con un atteggiamento di disarmante sincerità. Se pensiamo anche al periodo di esecuzione del dipinto, ossia gli anni difficili della 'fuga' in Spagna, che si concluderà con un forzato ritorno durante la guerra civile, possiamo ben comprendere questa sorta di smarrimento

12 «La mostra del pittore Lepscky al Circolo artistico». *Vedetta fascista*, 18 gennaio 1935.

13 *Il Veneto*, 19 gennaio 1935.

14 Bognolo, Umberto (1935). «Vicenza. Il continuo interessamento per la mostra Lepscky». *Il Gazzettino*, edizione del pomeriggio, 11 dicembre.

15 L'ubicazione attuale del dipinto è ignota.

interiore che l'autoritratto sembra testimoniare, il sostare riflessivo sul proprio percorso artistico e umano, come a voler misurare le proprie forze e il tempo, il vissuto personale e la strada che ha davanti a sé. Colpiti dalla vibrazione dei tocchi cromatici, quasi non ci accorgiamo del disegno marcato che pare trattenere la figura dal risucchio dello sfondo.

È di poco successivo un altro intenso *Autoritratto* (fig. 4), assai diverso da quello appena considerato. Qui è ancora l'uomo in abiti borghesi a presentarsi, certo, questa volta con cravatta e camicia ricoperte da un pullover soffice, in cui si mescolano i toni delicati dell'ocra e del grigio, tradotti con tocchi di pennello sfumati fino a suggerire la morbidezza della lana. Egli si gira di scatto verso lo spettatore e l'atteggiamento pare manifestare una forma di fierezza di sé, di una acquisita consapevolezza, suffragata da un volto pulito, persino roseo nelle gote e da una testa finemente pettinata nei capelli dal taglio recente. Lo sguardo dall'alto in basso, verso lo specchio pare confermare una forza volitiva non riscontrabile in nessun altro autoritratto o in nessuna altra foto dell'artista, il quale qui ha intenzionalmente assunto una posa quasi da dandy. La luce che colpisce il mezzo busto di Gian Maria lo sottrae al buio dello sfondo, esaltando tutti i suoi tratti, finanche un accenno di pappagorgia, persino il grigio di una barba folta rasata di fresco, su cui stacca il nero dei baffi, delle sopracciglia e il castano appena ingrigitto dei capelli. È il volto di una persona non alla prima giovinezza, ma in salute, dal bel colorito, piena di vigore. Come una fiammata la luce esalta la parte che si sporge verso lo spettatore, lasciando in ombra l'altra, a testimoniare un contrasto forse anche interiore, così che, per quanto «l'ardore si mostri controllato e la tensione interna trattenuta, si agita nondimeno», possiamo dire, nell'intimo del pittore, come in ogni autentico dandy, «un'eccedenza di passione e di energia» (Boatto 2005, 45).

Sempre sul finire degli anni Trenta, in un clima di dolce intimità domestica, di affetti semplici e sinceri, l'artista ritrae *La madre Maria* (fig. 5), in un olio nel quale la lezione del Postimpressionismo lagunare sembra farsi da parte per far emergere invece degli accenti espressionistici che, nelle mani, conservano un ricordo lontano delle donne di *Pettegolezzi*. Ma i toni bruni dei capelli e dell'abito della madre sono qui avvolti nell'abbraccio di calde tinte rosate. Le pennellate paiono rincorrersi ora più rapide, come nello schienale della poltrona, ora quasi statiche (nell'abito della donna), qui si distendono morbide, lì si aggrumano compatte. Anche in questo ritratto tuttavia il disegno è ben presente a rimarcare, con un'attenzione addirittura sartoriale (e i sarti saranno oggetto di notevole interesse anche nell'ultima fase della sua vita), il taglio preciso dell'abito materno.

Tra il '35 e il '36 Lepscky conosce un successo considerevole in Spagna. Significativa al riguardo la critica che gli dedica la rivista *Renovación*, periodico della gioventù socialista spagnola:



Figura 5. Gian Maria Lespcky, *La madre Maria*. 1937 ca. Olio su tavola, 70 × 50 cm. Mestre, collezione Adriana Lepsky

Nella Sala Fornons Gian Maria Lepscky ha esposto una meravigliosa collezione di quadri, di opere maestre [...]. Nelle opere di Lepscky c'è quella vivacità che ha modellato l'arte, che è stata plasmata da un pennello artistico, dottamente artistico.¹⁶

E, proprio a proposito della ritrattistica del pittore veneziano, il critico de *La Noche*, Juan Saudades scrive:

Pittore vario nella sua produzione artistica, raggiunge i suoi esiti migliori nel ritratto. Il pennello di Lepscky affonda nella psicologia delle persone e, dopo, nel dar forma alla loro rappresentazione esterna, le vivifica, idealizzandole, infondendo loro il valore personale che in esse trova l'artista. Quando si domina la tecnica con tanta facilità come fa Lepscky, si può cadere facilmente in un grande errore, conferendo all'opera realizzata un valore inanimato, puramente estetico. Il pittore veneziano invece raggiunge qualcosa di più, molto di più, e in esso radica il suo autentico trionfo artistico: umanizzando le figure, infiltrandole del riflesso del suo proprio spirito, delle sue passioni, del suo personale potere espressivo.¹⁷

Nel 1938 Lepscky è ancora presente alla Biennale, nel Padiglione Venezia, con il dipinto, datato 1937, *Notturmo* (olio su tavola, 65 × 50 cm, acquistato dalla Cassa di Risparmio di Venezia),¹⁸ nel quale la tenebra pare inghiottire i bagliori lunari dei palazzi di un rio veneziano e dove

il cielo tocca con la sua caligine l'acqua e l'acqua sfida il cielo. Anche le case guardano il mistero con un fremito, un sussulto. Il contrasto violento suggestiona e rapisce.¹⁹

Sempre in questi anni, ovvero tra la fine degli anni Venti e i primi anni Quaranta prende man mano corpo un altro ambito artistico nel quale il pittore riesce a raggiungere alcuni risultati davvero brillanti. Nell'affresco della *Gloria di S. Martino*, nel lacunare della chiesa di Sambughé, nel Trevigiano, eseguito nel 1929, Gian Maria sembra addirittura anticipare il maestro Ettore Tito del soffitto della chiesa di S. Maria di Nazareth agli

16 «Gian Maria Lepscky en la Sala Fornons», *Renovación*, 5 julio 1936.

17 Saudades, Juan (1936). «Galerías de arte. Gian Maria Lepscky ha inaugurado brillantemente la Sala Fornons». *La Noche*, 3 julio.

18 Dalla visura dell'inventario patrimoniale delle opere della Cassa di Risparmio di Venezia, effettuata nel 1997, il quadro, codice 1113 124L, acquistato per lire 1.000, risulta ubicato presso la sede di Spinea. Successivamente inserito nelle collezioni Intesa San Paolo, l'ubicazione attuale è sconosciuta.

19 «Venezia. La mostra di Lepscky». *L'Artista moderno. Rivista di arte pura e applicata*, gennaio 1938.

Scalzi, traendo dalla tradizione veneziana non solo tiepolesca un uso quasi sensuale del colore, risolto con pennellate larghe, impregnate – si direbbe – di un umore acquoreo. Ma il suo rapporto con la tradizione appare qui del tutto personale, anche per la scelta di introdurre una cesura narrativa tra i due mondi raffigurati nel dipinto: quello che occupa quasi tutto lo spazio della scena sacra con il racconto leggendario del santo a cavallo che si toglie il mantello, con gli angeli, il Salvatore e dei cieli nebulosi e splendenti, e quello in basso della storia terrena, in cui Lepscky riattualizza, vestendo di abiti novecenteschi, l'eterna condizione dei poveri, degli ultimi, celebrando insieme il valore della condivisione o, cristianamente, della misericordia, della *caritas*.

Ma è forse nel soffitto dedicato alla *Definizione del dogma dell'Immacolata*, affrescato nel 1941 per la chiesa di Fossalta di Piave, in provincia di Venezia, o nel soffitto della chiesa di Resana, ancora nel Trevigiano, con *Il martirio di S. Bartolomeo*, del 1944, che il pittore pare trovare le sue soluzioni migliori nell'arte religiosa. In questi affreschi è possibile infatti rinvenire degli spunti che non si limitano solamente al modello settecentesco, ma attestano invece la capacità di Gian Maria di attingere ad una pluralità di soluzioni anche dal mondo rinascimentale non soltanto veneto, rielaborandole secondo una cifra propria. Assai suggestivi peraltro risultano anche i cartoni preparatori di questi lavori, come quelli per la chiesa di Resana (collezione Ada Bergo Filippini), nei quali l'artista si conferma davvero maestro nel disegno, ma pure fine conoscitore di tutta una iconografia religiosa in grado di interpretare il mistero della fede e della sofferenza con accenti di *pathos* autentico, senza mai alcun cedimento al pietismo.

Commentando gli affreschi di Fossalta di Piave, monsignore Costante Chimenton, responsabile della Commissione diocesana d'arte sacra di Treviso, afferma:

Nell'opera nuova si sente il maestro ormai formato: l'artista che ha il pieno possesso del suo pennello [...]. Il Lepscky rivela se stesso: nella fusione delle parti, che formano una cosa sola; negli scorci; nella gamma pittorica; nello scenario; nei caratteri dei personaggi. Equilibrata e originale la soluzione delle masse; e nella composta ricchezza della tavolozza, la pompa e la grandiosità della scena mantengono il raccoglimento e l'unità.²⁰

Nell'applicazione ai temi sacri, infatti,

Lepscky sembra investire tutta la sua cultura e perizia artistica: padroneggia le nozioni sulla struttura figurativa che deve reggere, anche se

20 Chimenton, Costante (1942), «Il 'Trionfo dell'Immacolata' a Fossalta di Piave». *L'Osservatore romano*, 13-14 aprile.

sembra fatta solo di colore, le scale cromatiche e i rapporti tra colori contrastanti, tra luce e ombra; l'impaginazione sintattica dove ha buon gioco una profondità prospettica non aprioristica, ma basata sulle figure e sulle variazioni cromatiche. (Baradel 2013, 13)

Terminato il ciclo di dipinti per la chiesa di Resana, seguito nel '45 da una serie di lavori dedicati al genere della natura morta, in cui talvolta campeggia il tema del tempo, della morte e della *vanitas*, trattato con uno spirito riflessivo e con accenti quasi secenteschi, come nell'olio *Il Tempo* (Padova, collezione Ada Bergo Filippini), Lepsky si ritrova proiettato nel nuovo clima artistico del dopoguerra italiano e, segnatamente, veneziano, caratterizzato da battaglie ideologiche, oltre che artistiche, di totale rimessa in discussione della tradizione figurativa, soprattutto di quella immediatamente precedente. Gian Maria, provato da quest'ultima serie di scontri, dopo quelli bellici, pare allora ripiegarsi nell'insegnamento finalmente ritrovato e in una via creativa ancor più appartata e personale, tuttavia intervallata da alcuni tentativi, a volte forse poco convinti, di confronto con le tendenze in atto, con un certo 'picassismo' dominante. Danno conto però di una vena quanto mai intima alcuni quadri come *Grottesco* e *Luccellatore*, due oli esposti entrambi alla 36. Collettiva della Bevilacqua La Masa, tra dicembre 1948 e gennaio 1949. Il primo, del 1947, inventa con un accento divertito e caricaturale uno strano dialogo «tra un dottor Balanzone sciammannato col nasone nero e il nudo sfatto d'una femmina col gatto in grembo» (Damiani 2012, 50), mentre il secondo, del '48, parte dalla tecnica prediletta dell'olio, che tuttavia

sapeva poter smagrire e dissolversi sino quasi alla cancellazione [...] e arriva a sciogliere la forma facendo rimanere a vista solo un simulacro di figura. I colori sono più liquidi e fusi, lo sfondo ancora più indefinito. Ed è sorprendente il soggetto prescelto per questo disarmo della forma figurata (Baradel 2013, 16)

ossia quella di un viandante solitario di un tempo indefinito che conduce in modo alquanto spensierato una caccia crudele, ma forse per lui necessaria.

Se quadri come *Leggenda malese* del 1958 paiono fondere insieme l'arte primitiva e *naïve* del Doganiere Rousseau con un certo surrealismo, sono i lavori degli ultimi anni di vita che documentano un mondo forse più prossimo all'artista, probabilmente un vero e proprio *divertissement*, in cui sembra spirare un clima leggero, tra il teatro e la favola, elaborato grazie al ricorso all'acquerello o alla tempera, come attestano le maschere e i colori del carnevale in opere che costituiscono una sorta di congedo, quali *Due quadri per un sarto*, del 1964, l'anno prima della morte, quasi a voler rivivere una volta ancora, l'ultima, i fasti e le feste della vita e della sua Venezia.

Bibliografia

- Baradel, Virginia (2013). «Gian Maria Lepscky: un pittore di valore tra le aporie del Novecento». Gaddi, Manlio (a cura di), *Gian Maria Lepscky: metamorfosi di un artista = catalogo della mostra* (Padova, 11 maggio-16 giugno 2013). Padova: Planet Software, 11-16.
- Barbero, Luca Massimo (a cura di) (1999). *Cent'anni di Collettive*. Venezia: Cicero.
- Boatto, Alberto (2005). *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*. Roma-Bari: Laterza.
- Damiani, Licio (2012). «Trasparenze di luci e colori nei racconti visivi di Lepscky». Deganutti, Fausto (a cura di), *Gian Maria Lepscky: innamorato del Friuli = catalogo della mostra* (Cividale del Friuli, 22 giugno-28 ottobre 2012). Cividale del Friuli: Comune di Cividale del Friuli, 43-52.
- Luderin, Pierpaolo (a cura di) (2011). *Gian Maria Lepscky: come d'incanto sospeso... = catalogo della mostra* (Monselice, 16 luglio-28 agosto 2011). [Padova]: [Fond'Arte Tono Zancanaro].
- Marinetti, Filippo Tommaso (1987). *Taccuini 1915-1921*. A cura di A. Bertoni. Bologna: il Mulino
- Stringa, Nico (2006). «Venezia». *La Pittura nel Veneto. Il Novecento*, vol. 3, t. 1. Milano: Electa, 13-124.

CATALOGO

DELLA ESPOSIZIONE DE-
GLI ARTISTI DISSIDENTI DI
CA' PESARO NELLA GAL-
LERIA GERI-BORALEVI
15 LUGLIO-15 AGOSTO 1920
VENEZIA.



Figura 1. *Catalogo della esposizione degli artisti dissidenti di Ca' Pesaro nella Galleria Geri-Boralevi. 1920. Particolare del catalogo*

Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

a cura di Stefania Portinari

'Dissidenti' e invitati alle mostre del 1920

Dibattito su una ricezione critica

Stefania Portinari

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract 1920 is a watershed: a year that marks a break and a detachment in exhibitions held at Ca' Pesaro palace. If in 1919 there was a 'resurrection' of the annual group show, after World War I, then a rift emerges that will never heal. A split between 'dissident' artists (actually the most interesting ones and pioneers of those so famous exhibits) and who was then in charge on the venue took place. Therefore some verifications about real reasons are required through research on press and statements. Is there actually a unity of poetic between those 'rebels'? Or it just happened due to a spirit of uncompromising revolt? Maybe it has more to deal with meeting again between soul mates.

Keywords Venice 1919-1920. Ca' Pesaro. Nino Barbantini. Felice Casorati. Gino Rossi. Teodoro Wolf Ferrari.

Il 1920 è uno spartiacque.

Se il 1919 era stato una resurrezione della collettiva dopo gli anni di guerra, in cui mostrare o mettere alla prova come era cambiata l'arte di quelli che erano stati 'i giovani di Ca' Pesaro', che pure avevano già suscitato crisi e conflitti, il 1920 diviene un crinale da cui la frattura non sarà più rimarginabile.

Sappiamo perché in quell'anno avviene la scissione tra «dissidenti» e partecipanti alla 'vera' mostra di Ca' Pesaro, tra capesarini della prima ora e nuovi aspiranti che vogliono a loro volta trovare più spazio nel sistema dell'arte locale: questo intervento ribadisce allora alcune constatazioni attraverso un'indagine sulla stampa e tra le voci del tempo.¹

Che quell'anno segni un cambiamento e un distacco lo precisa e lo ricorda lo stesso Nino Barbantini molto tempo dopo, nel 1948, e a quella storiografia ancora tiene fede Guido Perocco nel 1972, sottolineando persino nel titolo del suo volume – *Le origini dell'arte moderna a Venezia (1908-1920)* – come tale momento individui l'epilogo di più situazioni, come rimarca anche Alessandro Del Puppo (Barbantini 1948; Perocco 1972; Del Puppo 1998). Caduta la reggenza del sindaco Filippo Grimani e della sua giunta moderata, cui segue la nomina di un commissario straordina-

1 Sugli accadimenti del 1920 cf., tra gli altri, Dal Canton 2000; Scotton, Stringa 1998; Barbero, Giovanardi 1999.

rio del Comune, viene inoltre a mancare il presidente 'storico' dell'Opera Bevilacqua La Masa, il conte Nani Mocenigo: il Circolo artistico prende allora il sopravvento nella gestione della collettiva, che si ritrova dunque governata da una giuria di accettazione autoeletta dagli artisti. Il *casus belli* della contesa capesarina è l'esclusione di Felice Casorati, in ragione di una interpretazione tendenziosa delle parole indicate nel lascito della duchessa Felicita Bevilacqua La Masa, che secondo questi nuovi 'avversari' avrebbe inteso riservare la possibilità di esporre solo a chi è legato al territorio, e dunque del fatto che – essendosi trasferito oramai a Torino – non sarebbe né residente né veneziano.² Si tratta però di un'opzione che in realtà maschera il fastidio per un personaggio noto e acclamato, che avrebbe offuscato la loro presenza.

Casorati era invece particolarmente convinto della sua partecipazione, a cui tiene molto, ha anzi rinunciato intenzionalmente a esporre alla Biennale per questo: come riporta la nota lettera inviata a Barbantini agli inizi del 1920 (Perocco 1958, 112), preferisce la «compagnia dei pochi che non esportano alla confusa comunanza dei troppi che esportano» alla rassegna internazionale e chiede «una delle silenziose salette», la seconda al pianterreno dove aveva già esposto nel 1913, per delle opere recenti «piuttosto grandi».

La beffa tra l'altro è doppia: come segnala Damerini nella prefazione del catalogo della mostra dei protestatari alla Galleria Geri Boralevi (fig. 1), si era giunti a un accordo tra «l'associazione dissidente» e la nuova «presidenza delle Mostre di Ca' Pesaro» secondo il quale, malgrado l'ipocrita applicazione restrittiva delle norme del lascito, quella stessa presidenza avrebbe potuto invitare «alcuni artisti non veneziani degni di tale distinzione», come appunto Casorati, che viene inizialmente illuso e incoraggiato a inviare delle opere, mentre poi l'associazione degli artisti locali insorge contro questa convocazione e cerca sostegno politico presso le «autorità comunali». Si tratta però – insiste – di «una sorda ostilità fatta insieme di

2 Gino Damerini espone le loro ragioni nel catalogo della mostra alla Galleria Geri Boralevi del 1920: la duchessa Bevilacqua La Masa aveva lasciato al Comune il suo palazzo perché una parte «fosse adibita a studi di giovani», «che un'altra parte servisse a esposizioni di arti e industrie veneziane», che «una terza parte fosse affittata per ricavare le somme necessarie al mantenimento della istituzione» (il Comune infatti la affitta «a sè medesimo», per la Galleria d'Arte Moderna); a loro avviso dunque, lei «parla nel suo testamento di industrie e arti veneziane distinguendo evidentemente tra le arti (pittura e scultura) che non si potrebbero capire come potrebbero essere veneziane e le industrie che si capisce benissimo come possano essere veneziane di tradizione se non nella sostanza»; anche perché la mecenate «parla di esposizioni a favore *specialmente* di artisti giovani (ma non aggiunge veneziani) ai quali è interdetto spesso l'ingresso alle grandi mostre, con che è implicito che in via subordinata possono essere accolti quelli che alle grandi mostre siano ammessi». Questo inoltre pensano che abbia comunque una «importanza relativa», dato che di certo tra gli artisti «residenti» ci sono anche «chissà quanti vengono poi da altre province lontane», come era stato il caso di Boccioni, Valeri, Moggioli, Oppi e Garbari (Damerini 1920, 7-8).

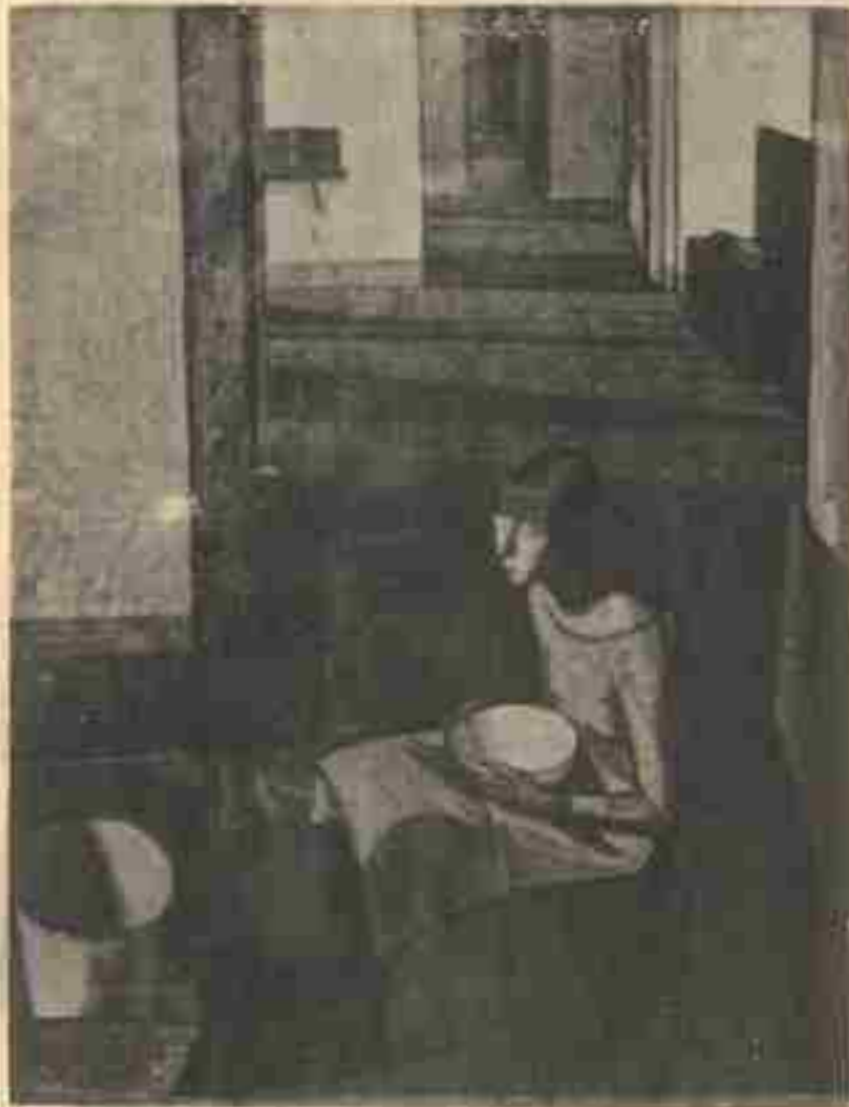
sospetti, di gelosia, di risentimenti inspiegabili», così come è falsa l'accusa che viene volta alle giurie precedenti, che fossero troppo severe nei confronti di certi artisti che non sono mai riusciti a entrare alle collettive di Ca' Pesaro (e che dunque ora vogliono vendetta), dato che ciò non è vero «se non nella mente degli esclusi» (Damerini 1920, 8).

La giuria di accettazione del 1920, acclamata dagli artisti che hanno preso il comando delle operazioni, agisce in effetti con grande generosità, ammettendo novantatré artisti su novantasette tra quelli che hanno presentato richiesta, per un totale di circa quattrocento opere. Come scriverà Barbantini nel 1948, riconoscendo la sua inevitabile debolezza politica dopo la morte del conte Nani Mocenigo: «prese dentro tutto il branco» (cf. Del Puppo 1998, 27).

In verità, nel novero di quel bicefalo corteggiamento e respingimento che sempre c'è stato tra Ca' Pesaro e la Biennale (cf. anche Lorenzoni 2006), alcuni artisti che erano stati invitati da Barbantini alla mostra ufficiale di Ca' Pesaro del 1920 avevano già iniziato a manifestare segni di incertezze, forse nel timore che partecipare significasse precludersi la possibilità di esporre ai Giardini, come Ardengo Soffici che risponde di avere poche opere a disposizione e altre non terminate a cui sta lavorando, così pure Armando Spadini e Cipriano Efisio Oppo che pretendono di non aver nulla da spedire e Garbari, che ribadisce che non dipinge da quattro anni (cf. anche Di Martino 1994, 43).³ Parimenti anche la Biennale è in una fase instabile: decaduto il sindaco, che è di diritto il presidente dell'ente, avviene un cambio di personalità e viene nominato segretario generale Vittorio Pica, al posto di Antonio Fradeletto. Si tratta della prima edizione effettiva del primo dopoguerra e anche se sono esposti Cézanne, Bonnard, Marquet, Matisse, Redon, Signac, Maillol, Archipenko e van Gogh, tra le pur comprensibili difficoltà di reperire le opere, tra i nomi degli artisti italiani non emergono molte novità, anzi né Martini né Rossi sono tra i centosettantasette scelti dalla giuria e se Umberto Moggioli - mancato nel 1919 - ha dedicata una retrospettiva *in memoriam*, Gino Rossi si sente oltraggiato dal non essere stato nemmeno chiamato a far parte della commissione (Stringa 2006; Del Puppo 1998). È insomma un clima di grande risentimento, di malumori.

L'Esposizione degli artisti dissidenti di Ca' Pesaro nella Galleria Geri-Boralevi apre il 15 luglio 1920: in quello stesso giorno un articolo della *Gazzetta di Venezia* rivela che l'organizzazione è stata molto rapida, «nonostante qualche lavoro di trasformazione compiuto nelle sale della Galleria», dà per certo l'arrivo di Casorati che, nominato anche «componente attivo» tra gli organizzatori, «ha collaborato poi con gli altri membri della

3 Venezia, Archivio dell'Istituzione Bevilacqua La Masa (AIBLM), b. 1920, Lettera di Tullio Garbari a Nino Barbantini, Pergine 28 giugno 1920: risponde che non dipinge più da quattro anni e mezzo e i suoi lavori migliori sono a Milano.



F. Casorati - Interno.

Figura 2. Felice Casorati, *Interno*. Foto dal *Catalogo della esposizione degli artisti dissidenti di Ca' Pesaro nella Galleria Geri-Boralevi del 1920*



Figura 3. Pio Semeghini, *Ritratto*. Foto dal *Catalogo della esposizione degli artisti dissidenti di Ca' Pesaro nella Galleria Geri-Boralevi del 1920*

commissione pel migliore ordinamento dell'insieme», dunque anche come allestitore (fig. 2), come conferma poi in catalogo l'elenco del comitato ordinatore che annovera assieme a lui Luigi Scopinich, Pio Semeghini, Gino Rossi e persino Gino Damerini, in vesti di «scrittore».⁴

Le tempistiche in effetti sono state serrate: il 27 giugno Gino Rossi, seppure iracondo, come emerge dalle lettere inviate a Barbantini, sta ancora interloquendo via lettera con lui su cosa presentare a Ca' Pesaro, ipotizzando un numero complessivo di cinque opere (Bortolato 1974, 67, 73).⁵ Semeghini (fig. 3), che allora ha quarantasette anni e in precedenza ha esposto a Ca' Pesaro solo nel 1919 – ottenendovi però subito un rimarchevole successo e avendo un'opera acquistata da Ugo Ojetti – e oltre che amico di Gino Rossi ha autorità di nome noto, data anche dai suoi soggiorni in Francia, si pone come uno dei leader della fronda: pare che sia lui a scegliere la Galleria Geri Boralevi alle Procuratie Vecchie, come rivela Damerini in un articolo di luglio, indicando che «è stato il più attivo organizzatore della mostra cosiddetta dei 'dissidenti'».⁶ Con Luigi Scopinich e Casorati si è occupato infatti dei complessi preparativi e della movimentazione delle opere che gli artisti hanno inviato da vari luoghi: Casorati per esempio ha mandato ben sedici opere da Torino, Martini e Funi le hanno spedite dai dintorni del lago di Como, Scopinich da Milano. Di fatto hanno assunto il ruolo di curatore e coordinatore che era di Barbantini e, da oramai accorti operatori del sistema dell'arte, usano la stampa per far sentire la loro voce.

Tre sono le domande che emergono con maggiore nitidezza: *in primis* se ci sia effettivamente una unità anche di poetica o di *milieu*, un substrato e un fermento comune, tra i dissidenti, o se si tratti solo di una ritorsione. Se così facendo non facciano insomma che confermare la loro fama di *borderline*, di 'ribelli senza una causa' che non sia il loro *status quo* di artisti pronti a suscitare le polemiche, per cui si erano fatti un nome proprio alle mostre di Ca' Pesaro (in particolare nel 1912 e ancora di più nel 1913), e anzi non si pongano persino come dei reduci arrabbiati, nel momento in cui sono privati di un privilegio – quello di usare quella sede come un appuntamento oramai consolidato o come un ennesimo risarcimento per esporsi se rifiutati, come effettivamente accade, dalla Biennale – o se abbiano una causa più grande di loro da portare avanti, che ha a che fare

4 Damerini, Gino (1920). «L'esposizione dei "dissidenti" alla Galleria Geri Boralevi». *Gazzetta di Venezia*, 15 luglio; cf. anche Damerini 1920, 9.

5 Una lettera non datata di Gino Rossi a Barbantini, risalente alla primavera del 1920, allerta che è una «situazione che più penosa non potrebbe essere»; in quella del 27 giugno ipotizza di presentare cinque lavori, tra cui un ritratto di grandi dimensioni. Alla Galleria Geri Boralevi invece porterà sette opere.

6 Damerini, Gino (1920), «Tra i 'dissidenti' di Ca' Pesaro. Pio Semeghini». *Gazzetta di Venezia*, 27 luglio.

con una missione dell'arte a Venezia e un ritrovarsi tra affini. Non creano però manifesti, non formano un gruppo ufficiale: dichiarano i loro intenti tramite lettere e affermazioni che vengono riportate dai giornali, reclamano una «fratellanza» (Del Puppo 1999). E, all'interno di questa vicenda, occorre anche indagare quale sia il vero ruolo di colui che viene accusato di essere l'ambiguo «numero dodici», un componente del gruppo dei dissidenti che viene volutamente nominato in modo oscuro sulla stampa da Ilario Neri, presidente del Circolo artistico, che sotto quel *nom de plume* vuole additare Teodoro Wolf Ferrari (fig. 4). È utile dunque comprendere meglio come è recepita questa vicenda e come si comporta Barbantini.

L'escalation può essere esaminata iniziando con una lettera di Gino Rossi del 12 giugno 1920, che nuovamente ribadisce come «peggio non potrebbe andare»: non valeva la pena dedicare «tutta la propria giovinezza» a una istituzione «per assistere al sabotaggio di poche nullità», come chiama i componenti del Circolo artistico, che avrebbero solo intenti di guadagno e anzi sono degli «idioti» che si appigliano al regolamento, che allora andrebbe effettivamente applicato in modo esegetico, là dove loro vogliono intendere indichi che la mostra sia pensata solo per chi non può essere ammesso alle grandi mostre: loro infatti proprio non ne sarebbero degni (Bortolato 1974, 71-2). Il problema per lui rientra oltretutto in una questione più generale dell'arte italiana, perché «c'è il solito sistema di incoraggiare gli illusi, di confondere nelle lodi il buono e il cattivo», di abbandonare a se stessi «senza un soldo» i giovani d'oggi. Venezia perciò gli «fa schifo», scrive letteralmente, strepitando: «A Venezia forse non esporrò mai più».

I sodali 'dissidenti' ricorrono ai giornali per far conoscere pubblicamente le loro ragioni; la *Gazzetta di Venezia* diviene dunque il ring prediletto dei due schieramenti. Le accuse principali che muovono alla gestione dell'Opera Bevilacqua La Masa sono l'adozione di nuovi criteri e che questi siano ingiusti sia giuridicamente che artisticamente.

Gino Damerini – che parteggia per loro – nella prefazione al catalogo della Galleria Geri Boralevi scriverà nero su bianco che le ragioni sono in realtà «fisime di potere», che gli artisti che si erano lamentati delle giurie troppo severe che in passato li avevano esclusi e che ora hanno preso il sopravvento si sbagliano: la loro è una «crociata». Essi reclamano «il Palazzo Pesaro agli artisti» strumentalizzando il lascito testamentario del 1898 tramite un'interpretazione restrittiva che lo intende destinato alle «arti e industrie veneziane», mentre la posizione di quelli che sono stati costretti a divenire degli scismatici e la sua è che vada inteso che non siano annoverati esplicitamente solo gli artisti veneziani, ma «specialmente giovani, studenti e poveri», al punto che la duchessa Felicita Bevilacqua La Masa ha donato una parte del palazzo proprio perché quelli potessero usufruire di alcuni atelier (Damerini 1920, 5-9).

Lo scrittore – che sarà loro vicino al punto da essere annoverato perfino nella commissione ordinatrice della mostra – fa da amplificatore ai loro in-

tenti, inserendo anche come *incipit* del suo testo una lettera inviata ai giornali ai primi di luglio (pubblicata il 3 luglio anche dalla *Gazzetta di Venezia*) da parte dei dodici artisti firmatari – Carlo Carrà, Wolf Ferrari, Semeghini, Guido Balsamo Stella, Guido Trentini, Gino Rossi, Gigi [Luigi] Scopinich, Vittorio Zecchin, Federico Cusin, Emilio Notte, Leonardo Dudreville, Ercole Sibellato – in cui essi ribadiscono che tutto si è pretestuosamente incentrato attorno al nome di Casorati, ma che protestano in realtà contro le «arbitrarie disposizioni» che avrebbero distrutto «il lavoro compiuto fino alla IX Esposizione di Ca' Pesaro», dato che è stata proprio la loro presenza a quelle collettive a richiamare l'attenzione su altri giovani artisti meno noti. Cercano insomma proseliti che supportino il loro malcontento, visto che il Circolo artistico ha l'appoggio del «Commissario Regio» che sostituisce il sindaco, e «deliberano» – con un interessante uso di questo verbo che denota una compattezza ideologica – di astenersi dalla mostra capesarina di quell'anno «invitando quanti riconoscono la bontà di tale decisione ad uniformarsi». ⁷

Tra le questioni interessanti si conta la presenza di Carlo Carrà tra i firmatari della prima ora: egli avrebbe dovuto partecipare anche alla mostra di Ca' Pesaro del 1919, con l'intenzione di creare una apposita sala per i «futuristi», come rivela una lettera di Gino Rossi a Barbantini che auspica di invitare Carrà, Depero, Dudreville, Casorati e «il gruppo veronese», ma poi l'iniziativa non ha seguito poiché Carrà risponde che i suoi quadri si trovano a Viareggio fin dall'anno prima (Di Martino 1994, 36), così come rifiuta nel 1920 per motivazioni legate a questioni economiche, ovvero al costo della spedizione a suo carico (Del Puppo 1998, 27). Inoltre tra coloro che supportano immediatamente queste proteste, anche pure a distanza – da quanto riporta il testo di Damerini in catalogo (Damerini 1920, 6) – ci sono Tullio Garbari, Adolfo Callegari, Angelo Zamboni, Achille Funi, Mario Sironi, Gabriella Orefice, Arturo Martini e la misteriosa pittrice (che si nasconde forse sotto uno pseudonimo) Alice Alhaique Vivante, dunque si potrebbe presumere che tutti poi partecipino alla mostra 'alternativa'. Garbari, Callegari e Sironi non saranno invece dei loro; e nemmeno Dudreville, che pure era stato tra i firmatari della primeva lettera 'dissidente' ai giornali.

7 *Gazzetta di Venezia*, 3 luglio 1920: «I sottoscritti venuti a conoscenza dei nuovi criteri con i quali sarà organizzata quest'anno la Esposizione di Ca' Pesaro; criteri che, dovuti a una agitazione inconsueta e infondata sotto tutti gli aspetti giuridici per quanto riguarda la interpretazione del testamento della Duchessa Bevilacqua La Masa, come artistici, sono stati accettati dal Commissario Regio, e contrariamente con quelli che nei precedenti anni crebbero fama internazionale alle esposizioni stesse./ Considerato che in base alle nuove disposizioni vengono esclusi specialmente quegli artisti i quali con il loro costante intervento richiamarono su Ca' Pesaro l'attenzione del mondo artistico, giovando in particolar modo ai giovani meno noti;/ considerato che l'agitazione di cui sopra è rivolta ad ottenere l'allontanamento dalla Mostra di uno di questi artisti e precisamente di *Felice Casorati*;/ protestano alle arbitrarie disposizioni intervenute a distruggere a beneficio di non si sa che, certo non dell'Arte, il lavoro compiuto fino alla IX Esposizione di Ca' Pesaro».

Garbari infatti, che pure aveva ricusato con cortesia l'invito alla mostra ufficiale, non vuole esporre neppure con 'gli altri' e spedisce un'ennesima lettera da Pergine a Barbantini il 31 luglio, preoccupato di aver sentito che qualche giornale riporti invece il suo nome tra quegli espositori, mentre non ha inviato nessuna opera e anzi smentisce la partecipazione a quella che chiama sarcasticamente la «mostra dei protestanti», proclamandosi «battezzato cattolico» e dunque non tradisce la sua fede in Ca' Pesaro e in Nino Barbantini, che hanno fatto così tanto per lui, esponendo le sue opere al momento degli esordi veneziani nel 1910 e nella significativa personale del 1913 (cf. anche Perocco 1965, 243). Chiede persino di controllare se quelle dicerie siano un errore della stampa o «un trucco degli espositori», che intendano così magari avere avere più risonanza e in qualche modo continua dunque a immaginare complotti e congiure, nel tipico spirito dei tempi eroici di Ca' Pesaro. Né Leonardo Dudreville né Sironi poi avevano mai partecipato alle mostre dell'Opera Bevilacqua La Masa, ma Dudreville, che è veneziano e si è trasferito a Milano dove studia all'Accademia di Brera e in quel 1920 firma il *Manifesto contro tutti i ritorni in pittura* proprio con Funi, Sironi e Gianfranco Russolo, il 6 luglio risulta ancora citato sulla *Gazzetta di Venezia* tra coloro che parteciperanno.⁸ Di fatto infine in mostra risultano in venti: Notte, Martini, Wolf Ferrari, Rossi, Scopinich, Semeghini, Sibellato, Trentini, Guido e Anna Balsamo Stella, Zamboni, Ugo Piatti, Funi, Oreflice, Alice Alhaique Vivante, Giuseppina Azzalin, Guido Farina, Federico Cusin, Zecchin e Casorati.⁹ E almeno quattro sono donne, così come nella mostra 'ordinaria' di Ca' Pesaro di quell'anno saranno in sedici.

Dal catalogo risalta inoltre una ferma intenzione di non nuocere a Barbantini, chiarendo che «questa decisione non aveva, e non ha, naturalmente carattere di ostilità verso la istituzione veneziana condotta così felicemente agli insperati e brillanti risultati del 1919, dal suo segretario», ma anzi al contrario avrebbe proprio un «carattere di solidarietà» per il suo operato, perché vogliono dare a intendere come egli si trovi di fatto prigioniero della situazione e interpretino la mostra che vanno facendo anzi come «una continuazione ed una integrazione» della sua azione a Ca'

8 Damerini, Gino (1920), «Un'esposizione del gruppo dissidente». *La Gazzetta di Venezia*, 6 luglio.

9 In sala A, Notte ha ventidue dipinti, Martini tre sculture, Wolf Ferrari dieci pezzi in vetro di Murano (un piatto, due ciotole, un portapenne, sei vasi); in sala B, Rossi mostra sette dipinti, Scopinich quattro, Semeghini ventidue, Ercole Sibellato tre e Martini un'altra scultura; in sala C Trentini presenta tre dipinti, Guido Balsamo Stella altri tre, Zamboni due, uno Piatti, tre Funi, quattro Gabriella Oreflice, uno Alice Alhaique Vivante (l'unica il cui nominativo venga riportato 'capovolto' nell'elenco degli espositori, col nome Alice alla fine), uno Giuseppina Azzalin, uno Farina, dieci Wolf Ferrari di cui due paesaggi e altri studi dal vero, quattro disegni Federico Cusin, uno Anna Balsamo Stella, una scultura Guido Balsamo Stella, due mosaici Vittorio Zecchin, quattordici vasi vetro Anna Balsamo Stella. L'ultima sala è riservata interamente a Casorati, che ha tre disegni, due xilografie, cinque tempere, quattro olii, un bozzetto.



Figura 4. Teodor Wolf Ferrari, *Pomeriggio bianco*. 1913. Foto dal *Catalogo dell'Esposizione d'Arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia l'anno 1913*

Pesaro. La loro ammirazione per lui è intatta nell'affermare che «gli artisti che avevano amato ed ammirato lo sforzo di Nino Barbantini vollero che la 'Ca' Pesaro' da lui creata risorgesse per quanto era possibile nelle forme e nella sostanza, altrove», così però compiono un'azione che, se da un lato vuole rimarcare l'importanza di quanto avvenuto in quel polo dell'arte, dall'altro di fatto esautora il curatore dal ruolo di loro guida e lo lascia più solo, nella morsa dei poteri locali.

Damerini, accompagnando la lettera dei protestatari sulla *Gazzetta di Venezia* del 3 luglio, decanta quanto benemerito fosse stato l'operato dei primi capesarini sia in termini di risonanza di fama che di utile economico. Usa la parola 'ostracismo' contro i non veneziani e ricorda come nemmeno Boccioni, Oppi e Garbari fossero veneziani di origine, ma abbiano rese famose quelle esposizioni, in una città come Venezia che «dell'ospitalità nell'arte» si è resa nota nei secoli – riprendendo un discorso che ripeterà parimenti anche nell'introduzione al catalogo (Damerini 1920, 8) – e che la collettiva del 1919 a Ca' Pesaro aveva dato ottimi risultati «finanziari» di vendite grazie proprio

a quei nomi che ora sfuggiranno.¹⁰ E che, aggiungiamo per inciso, nel 1920 non solo si sono rivolti a una galleria privata, ma anche hanno ottenuto un catalogo sponsorizzato in *ouverture* dalla gioielleria Pallotti di San Marco e dalla cartoleria Testolini, che commercia in colori e materiali per il disegno.

Che gli artisti fossero stimati, era riconosciuto anche dalla 'controparte': Ilario Neri, che ora capeggia il Circolo artistico, nel 1919 aveva ammesso su *Emporium* che le mostre personali all'interno della collettiva, quelle di Sibellato, Wolf Ferrari, Semeghini, Casorati, Zamboni, Trentini, Prati, Balsamo Stella e Martini, oltre alla retrospettiva *in memoriam* a Moggioli, «destano vivo interesse», poiché questo aveva reso possibile conoscere meglio certi artisti di cui fino ad allora si era vista solo qualche opera.¹¹

Se, nell'aver un comune intento, si potesse parlare effettivamente di gruppo per questi artisti, come è uso nella storiografia che li riguarda, già rispondeva sfavorevolmente Alessandro Del Puppo (1999) poiché ancora nel 1958 lo stesso Damerini li descrive come non «tendenzialmente definibili», anche in ragione dell'assenza di un fattore di coesione stilistica, e uniti piuttosto dalla polemica contro i provincialismi e dall'identificarsi soprattutto in contrapposizione alle Biennali, a cui pure aspiravano, come se le cause stesse della compattezza ideologica di questo sodalizio fossero «esterne a esso», come se la Biennale fosse insomma a loro indispensabile come nemico, come quando nel giugno del 1914 organizzano persino l'*Esposizione di alcuni artisti rifiutati alla Biennale veneziana* in una sala dell'Excelsior Palace Hotel al Lido. E nella primavera di quel 1920 Gino Rossi ancora esprime il suo astio verso quella manifestazione e le scelte compiute nei confronti degli italiani invitati, scrivendo a Barbantini che «nessuna Esposizione avrà tanti illusi e spostati come la Biennale di quest'anno» (Bortolato 1974, 67). Nel 1920 si aggiunge come nuovo avversario Ca' Pesaro stessa.

L'*Esposizione degli artisti dissidenti di Ca' Pesaro* subito infatti sfoggia in catalogo che la Galleria Geri Boralevi ha quattro «sale spaziose» in San Marco, quasi a ribadire una differenza con le piccole salette degli ammezzati di Ca' Pesaro, oltretutto così al di fuori dei circuiti turistici, e accusa – tramite la prefazione di Damerini – che quell'altra mostra, da «unica palestra nazionale spregiudicata e libera di audacie intelligenti» è divenuta «umile ed inutile permanente ad uso di vacui dilettezzismi» (la paragona cioè, usando il termine 'permanente', a una mostricina periodica provinciale di poco conto), proprio quello che si era evitato in precedenza e non perché le giurie fossero troppo inflessibili, ma per «non creare facili illusioni a centinaia di spostati» (Damerini 1920, 8).

10 Damerini, Gino (1920). «Un largo movimento di astensione dalla esposizione di Ca' Pesaro». *Gazzetta di Venezia*, 3 luglio. Cf. Del Puppo 1998: in particolare avevano ottenuto significativi guadagni Cadorin, Pomi, Zecchin, per un totale di più di 40.000 lire del tempo.

11 Neri, Ilario (1919). «L'esposizione di Ca' Pesaro a Venezia». *Emporium*, 50(295), 49-50.

Un altro elemento fondamentale di comunanza è proprio il fatto che nessuno di loro è contro Nino Barbantini, anzi danno prova pubblica della loro dedizione nei suoi confronti: Pio Semeghini, nell'infuriare delle polemiche, pubblica una lettera su *Il Gazzettino* del 9 luglio per testimoniare che le mostre di Ca' Pesaro erano state «curate con amore da colui che da tanti anni ne è il valoroso e disinteressato organizzatore», che ha valorizzato i partecipanti e ha saputo conquistare «l'interesse e la simpatia degli artisti e della critica di tutta Italia», approfittandone per insinuare che il Circolo artistico è invece «un gruppo organizzato» che si avvale della prepotenza.

La ricezione della stampa amplifica e aizza le polemiche: i dissidenti creano un *battage* promozionale, coltivano una precisa strategia. Eccitano gli animi promettendo novità, anticipano certe possibili loro mosse lasciando che scorrano voci come se fossero quasi notizie rubate: creano attesa. Sono loro stessi a cercare di manipolare le comunicazioni tramite la *Gazzetta di Venezia*, che risulta il quotidiano più 'ufficiale' della città e per cui Damerini scrive da anni (e di cui, dal 1922, diventerà il direttore). È da lì che si annunciano l'8 di luglio nuovi nomi che si associerebbero alle ostilità contro Ca' Pesaro, come quelli di Garbari, Zamboni, Martini, Funi e Sironi, e che alcuni di questi esporranno nella mostra alla Geri Boralevi (come riscrive poi in catalogo Damerini, ma da cui nasce l'equivoco della presenza di Garbari).¹² E aggiungono anche indicazioni su come, quando e dove presentare entro il giorno 13 le opere che altri volessero sottoporre al comitato ordinatore, oltre a segnalare che Emilio Notte dipingerà «cartelli réclame ricordo in tricromia» e che il catalogo avrà una «prefazione esplicativa delle ragioni della esposizione» e una breve citazione dell'articolo di Damerini del 3 luglio. Il 10 luglio si aggiunge la partecipazione della misteriosa pittrice Alice Alhaique e nuovamente si avverte (o minaccia) che il catalogo «recherà una prefazione con la storia delle polemiche degli ultimi giorni» e sarà ampiamente accompagnato da fotografie delle opere principali, oltre a possedere una «caratteristica copertina con un disegno di Gino Rossi», che invece non risulterà, che i manifesti in tricromia saranno tratti da un'opera di Notte e che effettueranno anche delle stampe che riprodurranno alcuni degli altri dipinti.¹³ Il giorno successivo il giornale rammenta ancora la scadenza di presentazione delle opere e aggiorna l'elenco degli artisti partecipanti, insinuando altre curiosità: che Casorati, Semeghini, Scopinich e Notte esporranno lavori inediti «della loro ultima maniera» e che Scopinich e Stella porteranno per la prima volta in Italia opere di pittura.¹⁴

12 «L'Esposizione dei dissidenti alla Galleria Geri-Boralevi». *Gazzetta di Venezia*, 8 luglio 1920.

13 «L'Esposizione dei dissidenti di Ca' Pesaro». *Gazzetta di Venezia*, 10 luglio 1920.

14 «La mostra del "Gruppo di artisti dissidenti di Ca' Pesaro"». *Gazzetta di Venezia*, 11 luglio 1920.



Figura 5. Teodor Wolf Ferrari, *Paese*. Foto dal *Catalogo della esposizione degli artisti dissidenti di Ca' Pesaro nella Galleria Geri-Boralevi del 1920*

Gli antagonisti del Circolo artistico rispondono fin da subito alla polemica tramite il componente di punta, Ilario Neri, che scrive proprio a nome del suo gruppo alla *Gazzetta di Venezia* del 6 luglio per precisare che pare che il quotidiano dimostri parzialità nei loro confronti, accusandoli di una «serata» contro certe correnti di pittura «rivoluzionarie», facendoli apparire retrivi, mentre il loro intento è che la collettiva sia lasciata ai giovani che non trovano posto nelle grandi mostre, che è alla fine la stessa cosa che reclama il giornale. Ribadisce inoltre che deve essere chiaro che gli artisti che intendono organizzare una loro mostra a parte avevano pieno diritto di essere presenti a Ca' Pesaro, ma si sono ritirati per loro volontà e che in realtà alcuni membri del circolo erano anche favorevoli alla partecipazione di Casorati, al punto che si sono tenute due assemblee, ma si è convenuto infine di rispettare la «decisione presa recentemente col Comune» per non creare «un precedente dannoso». I dodici firmatari della protesta dunque a loro avviso sbagliano ad augurarsi che la mostra di Ca' Pesaro senza di loro sia svilita: è come affermare che solo i non veneziani hanno resa importante Venezia, e accusa più di tutti «il numero dodici», ovvero Teodoro Wolf Ferrari (fig. 5), che in realtà nell'elenco di coloro che hanno sottoscritto la lettera pubblicata il 3 luglio risulterebbe il secondo e non il dodicesimo, ma viene denominato così intendendolo come colui che ha tradito per ultimo, e che anzi – ricorda con malevolenza – risulterebbe essere stato proprio il presidente del Circolo artistico nel momento in cui si era formata la giuria elettiva della mostra di Ca' Pesaro.¹⁵

Se i dissidenti ribadiscono allora che Ilario Neri ha voluto in realtà compiere degli attacchi personali contro i firmatari per sola vendetta, e in particolare verso uno di loro, con quella criptica «dissertazione sul numero dodici», e che sono pronti a rivelare i complotti sottesi alla questione incentrata su Casorati, il «numero dodici» in persona risponde immediatamente il giorno dopo, con una lettera alla *Gazzetta di Venezia*. Obietta che non è un traditore del Circolo artistico, visto che si è dimesso ancora nel gennaio del 1920, non avendovi trovato consonanza con suoi ideali, dunque è libero di assumere una «posizione di battaglia», alla quale anzi esorta «tutti quelli che si sentono chiamati a qualcosa di serio», che devono seguire il suo esempio lasciando quell'associazione che è oramai una «carcassa sgangherata che in nulla più somiglia all'UGA», all'originaria

15 Neri, Ilario (1920). «Per l'esposizione di Ca' Pesaro. Polemiche di artisti. Il Circolo Artistico risponde a una polemica». *Gazzetta di Venezia*, 6 luglio. Wolf Ferrari aveva avuto la sua prima personale a Ca' Pesaro nel 1910 e aveva partecipato ininterrottamente alle mostre del 1911, 1912, 1913, 1919; nel 1912 inoltre aveva curato la presentazione in catalogo del gruppo L'arato, sorto sotto la sua egida per la promozione delle arti decorative. Dopo questo momento come 'dissidente', nel 1922 tornerà a esporre a Ca' Pesaro (anche nel ruolo di membro della giuria di accettazione) e ancora nel 1923, 1925, 1928, 1931, 1937, 1939. Era stato ammesso alla Biennale del 1912 e del 1914 nella sezione delle arti decorative e lo sarà dal 1920 al 1938 con dipinti.

Associazione Giovani Artisti.¹⁶ Ribadisce anzi che aveva persino scritto una lettera a Neri il 25 maggio, quando aveva saputo che si stavano muovendo contro Casorati, per dichiarare il suo intento di intraprendere un'azione contro il Circolo artistico, sebbene prima si fosse ripromesso di farsi da parte. Un articolo anonimo dell'8 luglio sobilla allora che Wolf Ferrari avesse fatto richiesta di essere riammesso al Circolo, ma lascia intendere di non voler sollevare polemiche e di attendere piuttosto di vedere le esposizioni;¹⁷ così come nel medesimo giorno un altro – sempre anonimo ma sul *Gazzettino* – prova a spiegare la situazione in favore del Circolo artistico, suggerendo come abbia compiuto un'interpretazione corretta delle volontà della duchessa Bevilacqua La Masa nell'escludere gli artisti che si erano già affermati «altrove».¹⁸

Continuano così le prese di posizione, con Semeghini che scrive un'ennesima lettera al *Gazzettino* per ricordare che il Circolo artistico rappresenta in realtà non più del venti per cento degli artisti veneti e non ha altri meriti se non quello di essere un «gruppo organizzato» – che chiama ironicamente la «Lega Neri e C» – che riesce a imporsi per la debolezza dei politici, causando però un grave declino alle mostre capesarine, come dei «cuculi» che invadono il nido d'altri.¹⁹

I giorni corrono veloci verso l'esposizione dei dissidenti che apre il 15 luglio: per ragioni di spazio viene fatto sapere che non è possibile che si aggiungano altri artisti esterni, oltre a quelli che hanno aderito al movimento, in accordo con la commissione ordinatrice formata da Semeghini, Notte e Scopinich, a cui dal 13 al 15 luglio si unirà Casorati, che allestirà la sua personale,²⁰ come è ribadito il 15 luglio quando si aggiunge che egli abbia però collaborato anche, oltre che per la sua sala, «per un migliore ordinamento dell'insieme».²¹

Sull'esito di quella disposizione, Gino Rossi scriverà a Barbantini nel 1925 in una lettera, in riferimento al collocamento dei suoi dipinti nel nuovo padiglione al Lido di proprietà della CIGA: «che non mi succeda come alla Galleria Bora-Levi» (Di Martino 1994, 56); ma al di là dei singoli dispiaceri, la sala di Casorati che – come scrive Damerini sulla *Gazzetta di Venezia* – lui stesso ha «ordinato con semplice originalità» e che rivela

16 Wolf Ferrari, Teodoro (1920). «Polemiche di articoli per l'Esposizione di Ca' Pesaro». *Gazzetta di Venezia*, 7 luglio.

17 «Polemiche artistiche per Ca' Pesaro». *Gazzetta di Venezia*, 8 luglio 1920.

18 «La mostra di Ca' Pesaro». *Il Gazzettino*, 8 luglio 1920.

19 Semeghini, Pio (1920). «La questione di Ca' Pesaro». *Il Gazzettino*, 9 luglio.

20 «La mostra dei 'dissidenti' alla Galleria Geri Boralevi». *Gazzetta di Venezia*, 11 luglio 1920.

21 «L'esposizione dei "dissidenti" alla Galleria Geri Boralevi». *Gazzetta di Venezia*, 15 luglio 1920.

«come non mai lo squisito, poderoso e oramai maturo temperamento del giovine artista», assieme al «complesso fresco e suggestivo di tele» di Semeghini e alle opere degli altri «veramente notevoli, diverse di indirizzo e di modi ma sagacemente armonizzate insieme», consente alla mostra di avere «un carattere di aristocratica, semplice e onesta austerità», così che «gli artisti che l'hanno organizzata danno con essa un ben grande valore morale alla protesta che intendevano fare».²²

Le cronache dell'inaugurazione riportano il successo della 'Mostra dei Dissidenti': sono presenti le autorità cittadine, tra cui il prefetto d'Adamo che vuole conoscere Casorati a cui «esprime il più vivo compiacimento per la importanza della sala e per il complesso dell'Esposizione», il commissario regio che regge il Comune, persino il segretario generale della Biennale, Vittorio Pica, poi gli artisti «che vollero far atto di cortesia verso i loro colleghi», la moglie del defunto Moggioli, naturalmente Damerini che – riporta il suo stesso giornale – «a questa mostra ha dato l'adesione della sua entusiastica e disinteressata attività e il suo ingegno liberale» e che per questo viene 'acclamato' dagli artisti e infine anche Barbantini, significativamente «invitato con uno speciale biglietto d'invito, fraternamente firmato da tutti gli espositori». La folla «discute, ammira, esamina, commenta: trova tutto interessante anche se non possa verso tutte le opere esposte dichiararsi consenziente». Segue poi una cena a cui partecipano Damerini e Barbantini, ma anche degli artisti stranieri, che si dimostra un «convegno di schietta e cordiale solidarietà intellettuale» durante il quale si elevano «auguri al miglior esito della mostra».²³

Nei giorni successivi la stampa riporta della presenza di un pubblico numeroso e di interessanti vendite per Casorati, Semeghini, Wolf Ferrari e anche per i vetri di Anna Balsamo Stella.²⁴

La rivista *Poesia ed arte* in quel luglio 1920 ancora cerca di tirare le fila delle ragioni di questa divisione tra la mostra ufficiale di Ca' Pesaro e quella alla Galleria Geri Boralevi: suggerisce che gli artisti dissidenti sono stati impediti di esporre alla collettiva ufficiale perché «sono artisti oramai riconosciuti», ma che il testamento della duchessa intendeva «favorire non tanto gli ignoti, quanto tutti quei giovani, di tendenze più che di anni, la cui arte trovasse difficoltà ad affermarsi per effetto di vieti preconcetti teorici o di simili fame usurpate» e dunque la colpa – ancora una volta – è

22 [Damerini, Gino] (1920). «I "dissidenti" di Ca' Pesaro alla Galleria Geri Boralevi». *Gazzetta di Venezia*, 16 luglio.

23 «L'inaugurazione della Mostra dei Dissidenti alla Galleria Geri Boralevi». *Gazzetta di Venezia*, 17 luglio 1920.

24 «La mostra d'arte alla Galleria Geri Boralevi», *Gazzetta di Venezia*, 20 luglio 1920; «Vendite all'Esposizione dei Dissidenti alla Galleria Geri Boralevi». *Gazzetta di Venezia*, 20 luglio 1920; «Vendite all'Esposizione dei Dissidenti alla Galleria Geri Boralevi». *Gazzetta di Venezia* 3 agosto 1920.

tutta della Biennale che si pone con «ostilità verso le correnti nuove» se adesso anche Ca' Pesaro «deve tramutarsi in ospizio per i dilettanti e gli improvvisatori» e diventa una «istituzione piuttosto ridevole, una bozza per le signorine che hanno studiato il paesaggio in famiglia!»²⁵ Gino Damerini il 21 luglio su *Il Carlino della Sera* spiega che quella «specie di boicottaggio temporaneo della istituzione comunale veneziana» è stato compiuto proprio perché avevano a cuore le sorti della istituzione stessa e ne dà una chiave di lettura tanto rivelatoria quanto ovvia: la ragione delle ostilità del Circolo artistico è la gelosia nei confronti di chi è già noto. Loro hanno dunque protestato contro «una agitazione di altri artisti rivolta a trasformare le mostre di Ca' Pesaro in una chiusa permanente veneziana» e che voleva «impedire che vi entrasse, ora, Felice Casorati perché già ammesso ad esposizioni più importanti», ovvero alla Biennale (alla cui partecipazione lui però, proprio per stare con i suoi sodali, aveva rinunciato, e in qualche modo la loro dissidenza diviene dunque una dichiarazione di comunanza e risarcimento). E continua annotando: «la conclusione di quella battaglia d'artisti, è che quest'anno le mostre di Ca' Pesaro sono due, una a Ca' Pesaro, cui partecipa una legione di giovani veneziani sconosciuti, in gran parte studenti e dilettanti, che si elesse intera la giuria e fu dalla giuria interamente ammessa; una fuori di Ca' Pesaro, e precisamente in quattro grandi sale della Galleria Geri Boralevi nelle Procuratie Vecchie a S. Marco». E si domanda retoricamente: «Cotesta, come dirò? Ca' di Pesaro numero due, ordinata da Felice Casorati, Luigi Scopinich, Gino Rossi, e Notte» assolutamente «non ha mire ostili verso la Ca' di Pesaro numero uno e il suo segretario Nino Barbantini», ma contro un regolamento imposto anche a lui.²⁶

Barbantini rimane comunque isolato: deve subire la giuria di quell'anno, non può attivare inviti personali, in mostra sono presenti almeno Mario Varagnolo e Napoleone Martinuzzi ma molti altri sono artisti sconcertanti. Resta però a fianco dei suoi dissidenti, riconosce l'errore della giuria di voler applicare delle regole selettive che diventano odiose come quelle della Biennale. E sappiamo che presenza all'inaugurazione.

Arturo Martini gli aveva scritto in una lettera del 1919 di non lasciarli soli, che soltanto con lui erano «sicuri di vincere», poiché erano certi che fosse «il migliore», il solo che potesse capirli, il solo che potesse difenderli e che se avesse abbandonato il loro «amore», questo avrebbe marciato «anarchicamente», e anzi «senza una direttiva amorosa e veggente esso potrebbe diventare odio fatale» (De Micheli, Gian Ferrari, Comisso 1992, 51). Egli rimane dunque il loro mentore e anche un articolo su *Il Mondo*

25 «Cronache». *Poesia e arte*, 3(6-7), giugno-luglio 1920, 158 (l'articolo indica una data di inaugurazione errata: il 20 luglio).

26 Damerini, Gino (1920). «I "dissidenti" di Ca' Pesaro». *Il Carlino della Sera*, 21 luglio.

del 22 agosto, nel constatare che la contro-esposizione è «riuscita pienamente» e che non è ostile a Barbantini, «a riprova di ciò» testimonia che lui «assistette all'inaugurazione» e poi con gli espositori e con Damerini «la sera stessa banchettò solennemente» al ristorante alla Vida,²⁷ dove chissà se, forse pure con un sorriso, avrà dovuto però inghiottire bocconi amari.

In fin dei conti però su quel famoso catalogo della galleria Geri Boralevi Gino Damerini scrive che fanno questo «per il solo amore dell'arte» (Damerini 1920, 9): come scrive Nico Stringa nel catalogo della mostra organizzata alla Galleria d'Arte Moderna di Roma nel 2014, dedicata a «Secessione e Avanguardia», forse proprio per riguardo a Barbantini, «non hanno avuto cuore di usare il termine secessione ma 'dissidenti'» (Stringa 2014, 56).

Bibliografia

- Barbantini, Nino (a cura di) (1948). *Mostra dei primi espositori di Ca' Pesaro (1908-1920) = catalogo della mostra* (Venezia, Opera Bevilacqua La Masa, luglio). Venezia: Ferrari.
- Barbero, Luca Massimo; Giovanardi, Daniele (a cura di) (1999). *La Pittura a Venezia dagli anni di Ca' Pesaro alla Nuova Oggettività 1905-1940 = catalogo della mostra* (Modena, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, 28 novembre 1999-30 gennaio 2000). Venezia: Cicero.
- Bortolato, Luigina (a cura di) (1974). *Lettere di Gino Rossi*. Vicenza: Neri Pozza.
- Branzi, Silvio (1975). *I ribelli di Ca' Pesaro*. Milano: Pan.
- Dal Canton (a cura di) (2000). *Gigi De Giudici 1887-1955 = catalogo della mostra* (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 9 novembre-10 dicembre). Venezia: Fondazione Querini Stampalia. Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia 7.
- Damerini, Gino (1920). «s.t.». *Catalogo della Esposizione degli artisti dissidenti di Ca' Pesaro = catalogo della mostra* (Venezia, Galleria Geri-Boralevi, 15 luglio-15 agosto). Venezia: Istituto Veneto di Arti Grafiche, 5-9.
- De Micheli, Mario; Gian Ferrari, Claudia; Comisso, Giovanni (a cura di) (1992). *Le lettere di Arturo Martini*. Milano: Charta.
- Del Puppo, Alessandro (1998). «La seconda stagione di Ca' Pesaro». Dal Canton, Giuseppina (a cura di), *Donazione Eugenio Da Venezia*, 4. Venezia: Fondazione Querini Stampalia, 27-47.
- Del Puppo, Alessandro (1999). «Una difficile eredità. Le esposizioni del terzo decennio». Barbero, Giovanardi 1999, 23.
- Di Martino, Enzo (1994). *Bevilacqua La Masa (1908-1993). Una fondazione per i giovani artisti*. Venezia: Marsilio.

27 Camuncoli, Ezio (1920). «Capesarini, dissidenti, analfabeti dell'arte». *Il Mondo*, 22 agosto.

- Lorenzoni, Laura (2006). «I giovani di Ca' Pesaro, 1908-1914: “propaggini di una tradizione” non ribelli ma innovatori». Stringa, Nico (a cura di), *Venezia '900. Da Boccioni a Vedova = catalogo della mostra* (Treviso, Ca' dei Carraresi, 27 ottobre 2006-1 maggio 2007). Venezia: Marsilio, 36-51.
- Perocco, Guido (a cura di) (1958). *Primi espositori di Ca' Pesaro 1908-1919 = catalogo della mostra* (Venezia, Sala Napoleonica, 28 agosto-19 ottobre). Venezia: Stamperia di Venezia.
- Perocco, Guido (1965). *Artisti del primo Novecento italiano*. Torino: Bolaffi.
- Perocco, Guido (1972). *Le origini dell'Arte moderna a Venezia (1908-1920)*. Treviso: Canova.
- Scotton, Flavia; Stringa, Nico (1998). «Apparati». Manzato, Eugenio (a cura di), *Gino Rossi e L'Europa*. Treviso: Canova, 153-5.
- Stringa, Nico (2006). «Gino Rossi tra Bretagna e Burano». Stringa, Nico (a cura di), *Venezia '900. Da Boccioni a Vedova = catalogo della mostra* (Treviso, Ca' dei Carraresi, 27 ottobre 2006-1 maggio 2007). Venezia: Marsilio, 64-85.
- Stringa, Nico (2014). «Una inquietudine singolarissima: 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, GNAM, 31 ottobre 2014-15 febbraio 2015). Milano: Electa, 46-57.

VIA CARMINATI, 10 - 30131 VENEZIA - TEL. 041/521111

Spett.le Commissione di Vigilanza dell'Opera Bevilacqua La Masa
Via Carminati, 10 - 30131 Venezia - Tel. 041/521111

La Commissione di Vigilanza dell'Opera Bevilacqua La Masa ha il piacere di comunicarvi che, in esecuzione del verbale di deliberazione n. 10 del 25/1/1950, ha provveduto a nominare per la carica di Presidente dell'Associazione Artisti di Palazzo Carminati, l'On. Giuseppe Basso, per un periodo di tre anni, a decorrere dal 30/5/1950. Il Presidente dell'Associazione Artisti di Palazzo Carminati, ha il piacere di comunicarvi che, in esecuzione del verbale di deliberazione n. 10 del 25/1/1950, ha provveduto a nominare per la carica di Presidente dell'Associazione Artisti di Palazzo Carminati, l'On. Giuseppe Basso, per un periodo di tre anni, a decorrere dal 30/5/1950.

Il Presidente dell'Associazione Artisti di Palazzo Carminati, ha il piacere di comunicarvi che, in esecuzione del verbale di deliberazione n. 10 del 25/1/1950, ha provveduto a nominare per la carica di Presidente dell'Associazione Artisti di Palazzo Carminati, l'On. Giuseppe Basso, per un periodo di tre anni, a decorrere dal 30/5/1950. Il Presidente dell'Associazione Artisti di Palazzo Carminati, ha il piacere di comunicarvi che, in esecuzione del verbale di deliberazione n. 10 del 25/1/1950, ha provveduto a nominare per la carica di Presidente dell'Associazione Artisti di Palazzo Carminati, l'On. Giuseppe Basso, per un periodo di tre anni, a decorrere dal 30/5/1950.

Per informazioni, rivolgetevi al Presidente dell'Associazione Artisti di Palazzo Carminati, l'On. Giuseppe Basso, Via Carminati, 10 - 30131 Venezia - Tel. 041/521111.

Con fede,
Il Presidente dell'Associazione Artisti di Palazzo Carminati,

On. Giuseppe Basso

Giuseppe Basso
Giuseppe Basso
Valeria Rambelli
Assunta Basso
Assunta Basso

Figura 1. Lettera alla Commissione di Vigilanza dell'Opera Bevilacqua La Masa da parte degli artisti di Palazzo Carminati. Venezia, Archivio dell'Istituzione Bevilacqua La Masa (AIBLM), Studi per pittori, b. 1, 1950, maggio 30

Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

a cura di Stefania Portinari

L'istinto di una Istituzione Sulla Fondazione Bevilacqua La Masa e i sintomi di una storia inquieta

Stefano Coletto

Abstract The text intends to propose a reflection on the ways in which the relationship between an institution is shown. This relationship arises to take care of art and young artists, and the artists themselves; between the artist's request that seeks a space for expressing and enhancing his/her work, and an institutional, public body that tries to accommodate this request giving form, visibility, communicability to the artistic expression. This comparison in its complexity, with its tensions and lacerations, seems to characterize the history of the Bevilacqua La Masa Foundation, beyond the historical-artistic events that surround its life, as if we were facing a deeper theoretical phenomenon, which has always characterized the intuition of Felicity, perhaps instinctive, but brilliant, which is the basis of every political-management discourse of the artistic phenomenon.

Keywords Fondazione Bevilacqua La Masa. Archive. Emerging artists. Protests. Art management.

L'Istituzione Fondazione Bevilacqua La Masa (FBLM) è viva. Oggi rimane l'unica Istituzione pubblica in Italia che gestisce un programma annuale di dodici studi d'artista e residenze internazionali, e con una intensa attività espositiva e formativa sull'arte contemporanea.

Tutto nasce da una visione di Chiara Bertola, presidente dell'Istituzione dal 1996 al 1998, nel tentativo di inserire la FBLM in un sistema dell'arte contemporanea finalizzato alla promozione dei giovani artisti, e che in Italia, sull'onda della globalizzazione dei fenomeni culturali, si stava disponendo in rete. La FBLM si doveva porre come luogo di formazione, con un archivio da mettere a disposizione per la consultazione dei curatori e degli operatori del settore, una biblioteca specializzata, una attività dedicata alle mostre artisti giovani veneziani e ad iniziative che collegassero l'Istituzione ad un contesto internazionale (cf. Bertola 2005). Significativo il riferimento al modello, e quindi alla iniziale collaborazione, con lo spazio milanese di Viafarini.¹

¹ «All'epoca ero stata folgorata dai Musei americani, e non solo; c'erano gli spazi *nonprofit*, in particolare Artists Space e White Columns, che mi avevano affascinato per il carattere strutturato e nello stesso tempo dinamico e flessibile della loro organizzazione» (Brusaroscio, Farronato 2010, 24). Negli uffici della FBLM si trovavano i computer che dovevano servire per condividere i dati dell'archivio artisti di Viafarini. Il progetto poi si arenò.

Con la presidenza di Angela Vettese dal 2002 al 2013, e i conseguenti cambiamenti all'interno della struttura organizzativa e del personale, si realizzano questi obiettivi, tanto che la stessa Vettese, di fatto la direttrice artistica, per descrivere l'attivismo, le molteplici attività intraprese dalla FBLM, le collaborazioni con altre istituzioni veneziane parla di 'sistema'.²

Al di là dei riscontri nell'ambito della cultura artistica contemporanea e dell'indiscutibile prestigio ottenuto da questa Istituzione negli ultimi anni, in qualità di curatore ho provato a interrogarmi sul senso di questa intensa attività. Questo ruolo mi ha permesso di tenere un rapporto molto stretto con gli artisti, discutendo e lavorando al loro fianco sull'organizzazione delle mostre, seguendoli nell'esperienza formativa degli Atelier, organizzando numerosi eventi e allestimenti delle loro opere.

L'impatto di tale attività produceva domande: come deve essere una Istituzione per giovani artisti e cosa rappresenta l'artista per una tale Istituzione?

Una questione alimentata anche dalla tensione palpabile tra un ruolo istituzionale di responsabilità amministrativa e di discrezionalità sulle scelte estetiche, e il servizio all'interno di un ente pubblico, che comporta una disponibilità a priori verso le molteplici istanze che arrivano dall'esterno. Si tratta di rispondere alle incertezze, anche profonde, che nascono dall'essere dentro una istituzione, tentando di discernere e interpretare l'esperienza artistica del contemporaneo recente, relazionandosi a personalità complesse e ad un contesto culturale privo di canoni estetici stabili di riferimento.

In un contesto di questo tipo una Istituzione che assuma questo ruolo, e quindi questa tensione dovuta alla prossimità del 'fare artistico', deve essere capace di 'mettersi in gioco', percependosi anche come 'non-istituzione'. Questo significa da una parte attivare delle pratiche che portino al dialogo continuo, alla flessibilità negli approcci culturali; dall'altra favorire l'immersione e la partecipazione di chi lavora negli uffici nell'organizzazione delle attività artistiche che si accolgono. Inoltre, essere 'non istituzione' vuol dire creare forme di complicità, in modo che i curatori e gli artisti che lavorano con la FBLM percepiscano istintivamente una sorta di disponibilità e generosità, che sentano questo Ente parte del loro stesso mondo e non un mero limite alla loro espressività.

Questa disposizione emerge nei momenti storici in cui l'Istituzione ha svolto nel migliore dei modi la sua funzione. Basti pensare al lavoro straordinario di Nino Barbantini, all'amore per l'arte e all'affetto che gli artisti gli dimostravano (cf. Salvagnini, Stringa 1995). In particolare il rapporto di Barbantini con i giovani, come scrive Enzo Di Martino (1995, 43), «non

Sull'arte italiana e il suo circuito dagli anni Novanta ad oggi, vedi, oltre al medesimo volume, Barreca et al. 2014; De Bellis 2015.

2 «La Fondazione Bevilacqua La Masa non è un luogo ma un sistema. Non è una sede di esposizioni ma un insieme articolato di vocazioni: le arti contemporanee e l'arte veneta» (Vettese 2010, 57).

è mai stato burocratico o istituzionale ma affettuoso, di frequentazione amicale, di chi sta dalla stessa parte».

Ma come nasce questa 'disposizione' e che conseguenze comporta per l'Istituzione?

Flavia Scotton ricorda che Felicita Bevilacqua La Masa non aveva un chiaro interesse per l'arte contemporanea; la sua figura non era emersa come particolarmente attiva per gli artisti, non era socia della Società Veneta Promotrice di Belle Arti, detta Permanente, sebbene, a leggere il testamento, sembrava volesse rifonderla.³ Certo, poteva aver conosciuto il mondo dell'artigianato artistico veneziano, le Scuole d'Arte, l'intreccio dell'industria con il 'bello'. Tuttavia, la scelta di Felicita non appare frutto di una decisione strategica, di un interesse diretto per qualche artista o movimento, bensì il risultato di un insieme di fattori: uno slancio morale, il desiderio di essere ricordata per un gesto di magnanimità, una vicenda di debiti da risolvere.

Eppure il testamento nasce da una intuizione geniale, scardinante, che metteva in crisi le strutture formative, educative, produttive dell'epoca per rilanciarle verso il futuro. Felicita esprime un sentimento per l'arte, percepisce le difficoltà «specie dei giovani artisti ai quali è spesso interdetto l'ingresso nelle grandi mostre»,⁴ percepisce il disagio, le difficoltà economiche che attanagliano la vita di molti candidati artisti, cogliendo il mutamento della committenza e la trasformazione del mercato (cf. Zavagno 2005). Manifesta una prossimità istintiva all'arte a venire che, tuttavia, per sua volontà, deve innestarsi in una futura officina, una nuova istituzione. Felicita destina il suo patrimonio, ma ovviamente senza sapere come si sarebbe potuta organizzare la gestione di una tale volontà testamentaria, come doveva 'mettersi in opera' questo desiderio. Il Comune di Venezia doveva farsene carico.

Il sentimento dell'arte genera una storia inquieta. La tensione ideale si scontra con le attività ufficiali, libera forze critiche, scatena polemiche e contrasti spesso sostenuti dagli stessi artisti, per quello che loro percepiscono come un luogo per il diritto all'espressione (cf. Di Martino 1994).

Come gestire questa tensione, questo conflitto da sempre posto tra, parafrasando il titolo di un testo di Gilles Deleuze (2014), un 'istinto' e una 'Istituzione'?

Per l'Istituzione che accetta culturalmente la possibilità di essere 'non-istituzione', il giovane artista è colui che la mette in crisi, che la fa riflettere

3 «Non solo Felicita non compare tra i soci, ma neppure il suo palazzo figura mai tra quelli disponibili per mostre o per artisti come avveniva per Palazzo Mocenigo a San Beneto, o per casa Vianello alla Carità o per Palazzo Pisani o, come si è già detto, per Ca' Dolfin. Tanto più sorprendente dovette apparire la decisione testamentaria di Felicita di destinare il suo palazzo a studi e mostre di giovani artisti» (Scotton 2005, 43).

4 La frase compare nel testamento olografo di Felicita Bevilacqua La Masa del 18 febbraio 1898 ed è riportata nei successivi regolamenti, fino a quello più recente legato alla nascita dell'Istituzione quale organismo strumentale del Comune di Venezia.

sulle proprie regole e le proprie possibilità, ma anche colui per il quale essa esiste e si organizza. È la sua parte antagonista in forma di istinto, bisogno soggettivo, paradigma non previsto. Una sorta di dimensione da sempre necessaria e complementare. L'artista diviene il rappresentante di un sapere, per così dire, inespreso che cerca di liberarsi nel confronto con il sapere istituzionale. Un confronto sapere-potere, come direbbe Michel Foucault, che l'Istituzione, se si ponesse solo come potere, potrebbe solo limitare, reprimendolo o meramente categorizzandolo.⁵

Qui entra in gioco il rapporto con la legge. Il mero *nomos* non potrebbe afferrare questo sapere e comprendere quel soggetto. Dice Gilles Deleuze (2014, 30):

L'Istituzione si presenta come un sistema organizzato di mezzi. È proprio questa la differenza tra Istituzione e la legge; quest'ultima è una limitazione delle azioni, mentre la prima è un modello positivo di azioni.

E ancora:

Ogni Istituzione impone al nostro corpo, anche nelle sue strutture involontarie, una serie di modelli, e dà alle nostre intelligenze un sapere, una possibilità di previsione e progettazione. Ritroviamo la seguente conclusione: l'uomo non ha istinti egli realizza Istituzioni. (32)

Nella visione del filosofo francese esiste quindi un modo ideale di essere istituzione che elimina la contrapposizione con l'istinto individuale e trova nel sociale tutto lo spazio per invenzione, creatività e intelligenza.

In una intervista riguardo proprio il testo di Deleuze, lo studioso Ubaldo Fadini (2013) afferma che:

L'istituzione in Deleuze non è semplicemente uno strumento di conservazione, ma piuttosto il luogo di incontro di tendenze, di desideri, anche di bisogni mediati, riflessi nei soggetti attraverso la loro facoltà di immaginare, con percorsi già tracciati di articolazione, di flusso di tali tendenze/desideri/bisogni. È il luogo in cui le tendenze riescono ad avere una qualche concretezza, un'incidenza sul reale. L'idea di Deleuze è quella di uno spazio di soddisfazione, letteralmente, non destinato a

5 Si tratta di uno spunto applicato all'arte di quello che Michel Foucault (1977, 167) dice sui saperi 'assoggettati' «saperi che si erano trovati squalificati come non competenti o insufficientemente elaborati: saperi ingenui, gerarchicamente inferiori, al di sotto del livello di conoscenza o scientificità richiesto». Il filosofo parla della necessità di una critica che si deve occupare «dell'insurrezione dei saperi non tanto contro i contenuti, i metodi o i concetti di una scienza, ma innanzitutto contro gli effetti di potere centralizzatori che sono legati all'Istituzione ed al funzionamento di un discorso scientifico organizzato all'interno di una società come la nostra» (169).

durare a lungo nei suoi assetti e configurazioni, ma piuttosto spazio di soddisfazione metamorfico, destinato alla trasformazione continua. Non è mai dunque la riproposizione, seppur sofisticata, dell'esistente destinato a rimanere il più a lungo possibile ciò che è.

In questo senso, nell'interagire con i saperi altri, desideranti, la trasformazione è biunivoca. Norma, saperi, poteri convergono e agiscono in modo relazionale. Ad esempio, per gli artisti è fondamentale imparare a gestire una pubblicazione, un allestimento, una scadenza; saper fruire di uno spazio, averne cura, saper dialogare sui limiti di un progetto, confrontarsi con tendenze internazionali. Questo è quello che mette a disposizione la FBLM. Ma ogni passaggio nel dialogo tra Istituzione e artisti sottende un conflitto tra individuo con il suo diritto ad esprimersi e un limite.

Ribadisce Fadini (2013) citando ancora Deleuze:

Nei processi di soggettivazione c'è un primato che deve essere riconosciuto ed è il primato della sensibilità. Il fatto di richiamare tale primato significa richiamare l'attenzione sulla relazionalità. Non siamo altro che esseri in relazione. Da qui l'importanza dell'altro, costringendo l'espansione della sensibilità dal piano individuale a quello diffuso.

L'Istituzione si mette in gioco nell'ascolto, accoglie l'istanza spesso non prevista ma attesa, cerca di 'fare' e non radicalizza il conflitto, bensì riflette sulla 'legge' che lo genera. Come in Antigone, se lo scontro tra diritto naturale e la legge viene esasperato, si compie il tragico; il tragico si evita con una pratica saggia della legge.⁶ Non solo. La consapevolezza del limite della legge fa sì che il *nomos* possa educare.⁷

L'istituzione quindi come spazio di una pratica della legge che ci porti ad una visione più complessa dell'esperienza artistica, che porti dentro di sé l'istanza del corpo dell'artista, che vada oltre ciò che già sappiamo, per nutrirci di nuove decisioni. Un luogo, afferma Franco Rella, che si ispira ad un modello critico aperto:

Alla pluralità degli aspetti del reale e alla complessità delle articolazioni e delle relazioni e al loro mutare [...] uno spazio teorico-pratico, aperto

6 Si tratta della lettura di Antigone proposta da Gustavo Zagrebelsky (2000).

7 Si tratta del riferimento ad un passo di Massimo Cacciari (2000, 84) nel medesimo di libro in cui, rispetto al *nomos* pedagogico della lettera ai Galati, afferma «La legge consapevole, la legge che non pretende, come quella che predicano i nomolatri di guarire, di salvare, di giustificare, la 'vera legge', consapevole del proprio limite, sa affliggersi del suo stesso limite, si angoschia per esso, e allora proprio grazie a questa angoscia il nostro essere può aprirsi a una dimensione altra, spezzare la 'prigione della legge, che è la stessa del peccato [...]. Il *nomos* così vissuto, può, perciò educarci, cioè letteralmente portarci 'fuori', verso un'altra condizione».

dalle lotte reali, dagli scontri, dall'emergere di bisogni determinati e antagonisti agli assetti stabiliti, totalmente comprensivi e quindi ferocemente esclusivi. (Rella 1978, 46)

Questa configurazione non può riguardare solo una parte del personale dell'Istituzione ma deve arrivare a chi la governa, la dirige e la conduce. Se la trasformazione non arriva a questo livello, l'Istituzione implode e diviene antagonista a se stessa. Se invece sa mutare con saggezza empirica supera questa contraddizione, si adegua alle vicende storiche ai nuovi paradigmi culturali che si pongono.

Umberto Galimberti ha parlato della passività dell'artista narratore del mondo:

Che si lascia invadere, penetrare e anche maciullare dalle sensazioni che da lì vengono, per poterle interpretare e dar loro parola [...], che [...] rinuncia all'io autore per lasciar spazio all'io spettatore [...]. L'artista soffre l'invasione del mondo e se ne libera dando a quanto lo opprime una nuova espressione. In questo metabolismo che trasforma l'oppressione in creazione, sta l'evento propriamente artistico.⁸

Un metabolismo, quindi, che dovrebbe incontrare un luogo di 'soddisfazione metamorfico'.

La Fondazione Bevilacqua La Masa, confrontandosi con queste sensibilità deve farsi empaticamente permeabile, ma senza soccombere, senza cedere al suo ruolo, mantenendo la sua forza strutturante. Così le pratiche, porose e non escludenti, rimangono costituenti e formative dell'opera e dell'attività artistica. Ma tutto questo, come un organismo vitale, non può che generare tensioni.

I documenti storici che seguono, provenienti dall'archivio della Fondazione Bevilacqua La Masa di Palazzetto Tito, parlano di artisti e della gestione delle loro richieste, di proposte, di contestazioni, di polemiche e di diffide. Negli anni tutto questo si è ripetuto, in qualche modo identico, anche se aggiornato agli strumenti che utilizziamo oggi per comunicare.

Proviamo quindi a leggere questi testi, i protocolli, i bandi, le lettere autografe, le e-mail, le comunicazioni, come sintomi di qualcosa di più profondo e radicale che, come abbiamo visto, mette in gioco il rapporto tra istanza artistica, desiderio, istinto e istanza istituzionale, inclusiva, strutturante. Il tutto all'interno di una saggezza delle norme che produce la quotidianità della pratica di una Istituzione che ancora 'resiste'.⁹

8 Galimberti, Umberto (2002). «Ferite d'artista». *D-Donna*, 2 aprile, 250.

9 Nel 2016 c'è stato un movimento di opinione per difendere la forma Istituzione della Bevilacqua La Masa vedi Testino, Arianna (2016). «Fondazione Bevilacqua La Masa. Parola agli artisti» [online]. *Artribune*, 22 luglio. URL <http://www.artribune.com/attualita/2016/07/fondazione-bevilacqua-la-masa-veneziana-artisti/> (2017-04-08).

nome	stato di famiglia	Mezzi dell'istruzione	Informazioni sulla moralità e capacità artistiche
De Pina Carlo	pauperoso	filigranista presso ditta Pensa	pittore - di buona condotta
Esposito Gaetano	poor uomo	decoratore di anelli libretti	pittore - buona condotta
Tranquilli Paolo	buon'esimo	Vive a carico del padre direttore Scuola elementari Vestro	di buona condotta di attitudini artistiche modestissime
Benvenuti Gioacchino	povertissimo	Vive disamorato facendo il pittore	pittore - di buone attitudini artistiche - dal 1919 al 1926 ripercuote parecchia condanna - dal 1926 ad oggi tiene buona condotta
Orsini Ferruccio	condizioni economiche poco buone	Vive a carico del padre attantone-facchinone	scultore - di buona condotta e di buone attitudini artistiche
Pace Guido	ottimo	esperto impiegato alla Soc. Dioca e Marghera con L.450. = al mese	pittore - di buona condotta morale e di modesti attitudini artistiche
Carallet Oscar	discreto	Vive a carico della famiglia con spesa di 7 persone	pittore - di buona condotta e di modesti attitudini artistiche

Figura 2a. Considerazioni sullo Stato famiglia, sulla capacità artistiche e moralità di alcuni artisti. AIBLM, Studi per pittori, b. 1, 1932, maggio 19

NERO, 21 OTTOBRE 1974

Gli artisti e intellettuali di Bellinzona sono tutti in grado, con un impegno condiviso, di occupare la sede della FBLM, in modo da poter svolgere le attività di gestione, gestione, restauri, trasferimenti, b. 2, 1974, ottobre 21

IN GIUGNO 1974, NEVEGGIO, 11

Figura 3. Lettera che motiva l'occupazione della sede della FBLM ad opera di un gruppo di artisti. AIBLM, Sedi: gestione, restauri, trasferimenti, b. 2, 1974, ottobre 21

11 Maggio 1944 11

Delle Arti

di informazioni

M. M. M.

RESUMATA

Al Comando Vigili,

Al pittore **ERIDIO MAPPINI**, abitante a
Onanaspia n. 998/A,

ha chiesto la concessione d'uno studio di pittu-
ra nella Fondazione Savimogno-de Lusa e Falas-
se Sardinati.

Si prega di voler fornire informazioni sulla
severità, sulle condizioni economiche e se conve-
ni oltre la produzione di pitture nelle quali
citra attività di studio.

Il sottoscritto *[firma]*

Figura 4. Richiesta di informazioni su un artista che ha fatto richiesta di un studio.
AIBLM, Studi per pittori, b. 1, 1944 maggio 11

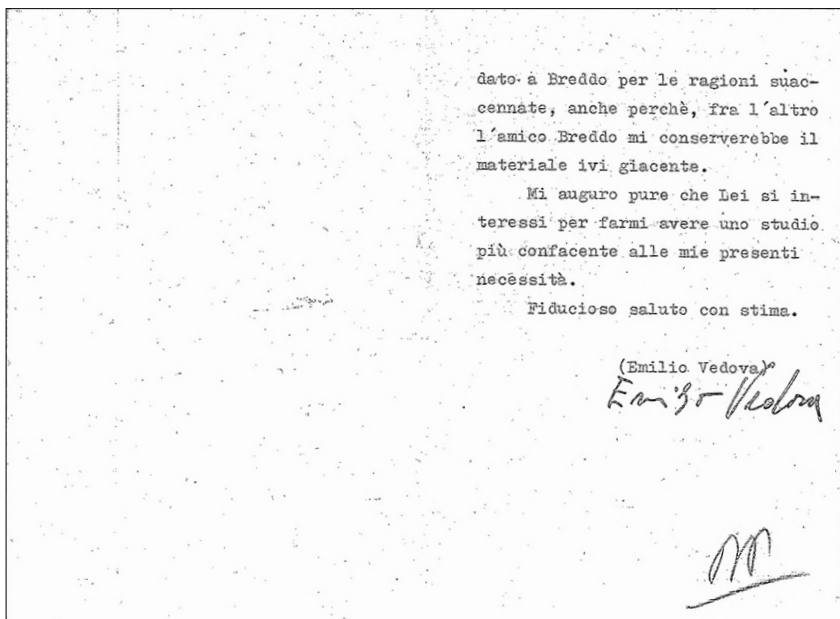
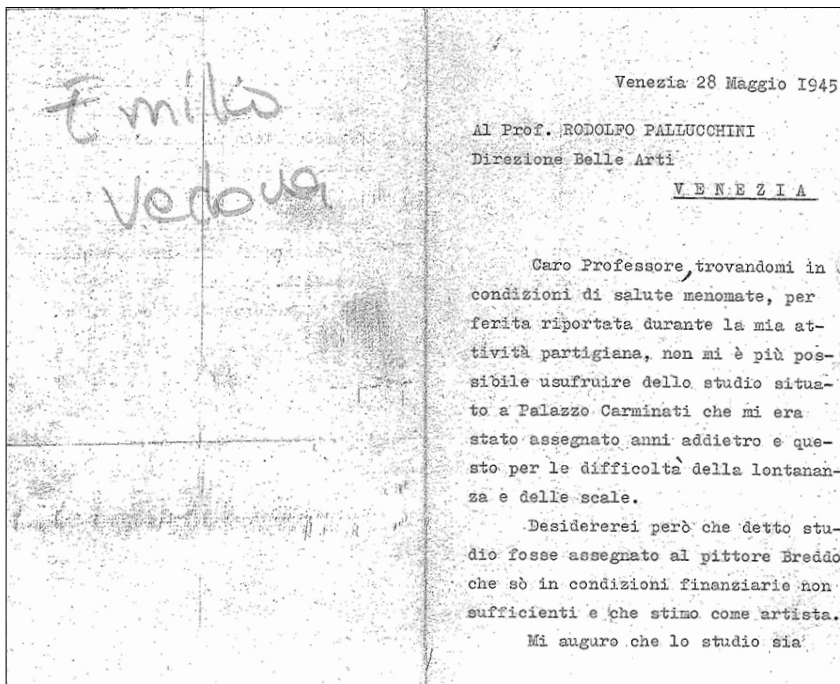


Figura 5a-b. Lettera di richiesta di uno studio di Emilio Vedova.
AIBLM, Studi per pittori, b. 1, 1945, maggio 28



Figura 6. Commenti tratti dal sito Artribune (http://www.artribune.com). 2012



Figura 7. Immagine della locandina di un convegno sulla *street art* tenutosi alla FBLM nel 2007, come conseguenza delle polemiche scoppiate in città relativamente a questa forma d'arte



Figura 8. Manifesto della mostra che segue le polemiche sulla presenza nelle mostre della FBLM di artisti non italiani. AIBLM, Manifesti, n. 324, 2005

Bando per l'assegnazione di 12 studi d'artista

L'Istituto di Fondazione Benetton La Maza indice un bando per assegnare a dodici giovani artisti uno studio a Venezia, presso il complesso dei SS. Cosma e Damiano alla Giudecca e presso Palazzo Carmine e San Die, con studio e lavoro per un anno.

Copia del bando per la presentazione della domanda può essere ritirata presso la Segreteria dell'Istituto, oppure scaricata dal sito: www.benettonmaza.it

Per partecipare alla selezione, che comporterà l'adibizione esclusiva all'Archivio giovani artisti della Fondazione, i richiedenti dovranno:

- avere un'età compresa tra i 18 e i 35 anni alla data di scadenza del presente bando;
- risultare residenti in Veneto e domiciliati nella Città Metropolitana di Venezia;

Le domande di partecipazione devono esplicitare le dati e il luogo di nascita dei richiedenti, nonché, distintamente, il possesso degli altri requisiti previsti dal bando.

Le domande sono strettamente individuali. Non verranno accettate domande presentate da istituti di studi.

Alle domande, oltre al modulo di presentazione, vanno allegati:

- 1- Il certificato di residenza in Veneto o di domicilio nella Città Metropolitana di Venezia. Per attestare il domicilio si richiede una dichiarazione dell'esplicito con allegati il documento di identità delle classi;
- 2- Il certificato che attesti il valore dell'indicazione della Situazione Economica Equivalente (ISEE) per l'anno 2016;
- 3- Il curriculum dettagliato, corredato da materiale a stampa, fotografie, cataloghi, poster, video in CD o DVD o in altri dispositivi di archiviazione dati;
- 4- Un progetto di sviluppo e di crescita del proprio lavoro finalizzato all'utilizzo dello studio.

Le domande devono pervenire presso la sede della Fondazione, Donato 2626, 30123 Venezia, entro martedì 23 febbraio 2017, mediante raccomandata a/c, oppure mediante consegna alla Segreteria della Fondazione, dal lunedì al venerdì, in orario 9.30 - 12.30.

Una volta fatte le dovute considerazioni, secondo i principi del bando di Fondazione Benetton La Maza, il Consiglio di Amministrazione delibererà l'assegnazione degli studi d'artista. L'elenco dei beneficiari sarà consultabile sul sito internet dell'Istituto.

Gli studi d'artista potranno essere usati solo ed esclusivamente come atelier, non trattenere di spazi adibiti a residenza. Eventuali inosservanze del regolamento condominiale comportano la decadenza della assegnazione. Ai termini del periodo di assegnazione gli studi dovranno essere restituiti e sgomberati di persona e così, solo, alla data di assegnazione.

I dati forniti verranno trattati nel rispetto del D. Lgs. 30 giugno 2003, n. 159 - "Codice in materia di protezione dei dati personali" e degli successivi.

La documentazione e i materiali delle richieste non verrà restituita.

Il Direttore Michele Casari

Figura 9. Bando dell'Istituto FBLM per l'assegnazione di 12 Studi d'artista per l'anno 2017

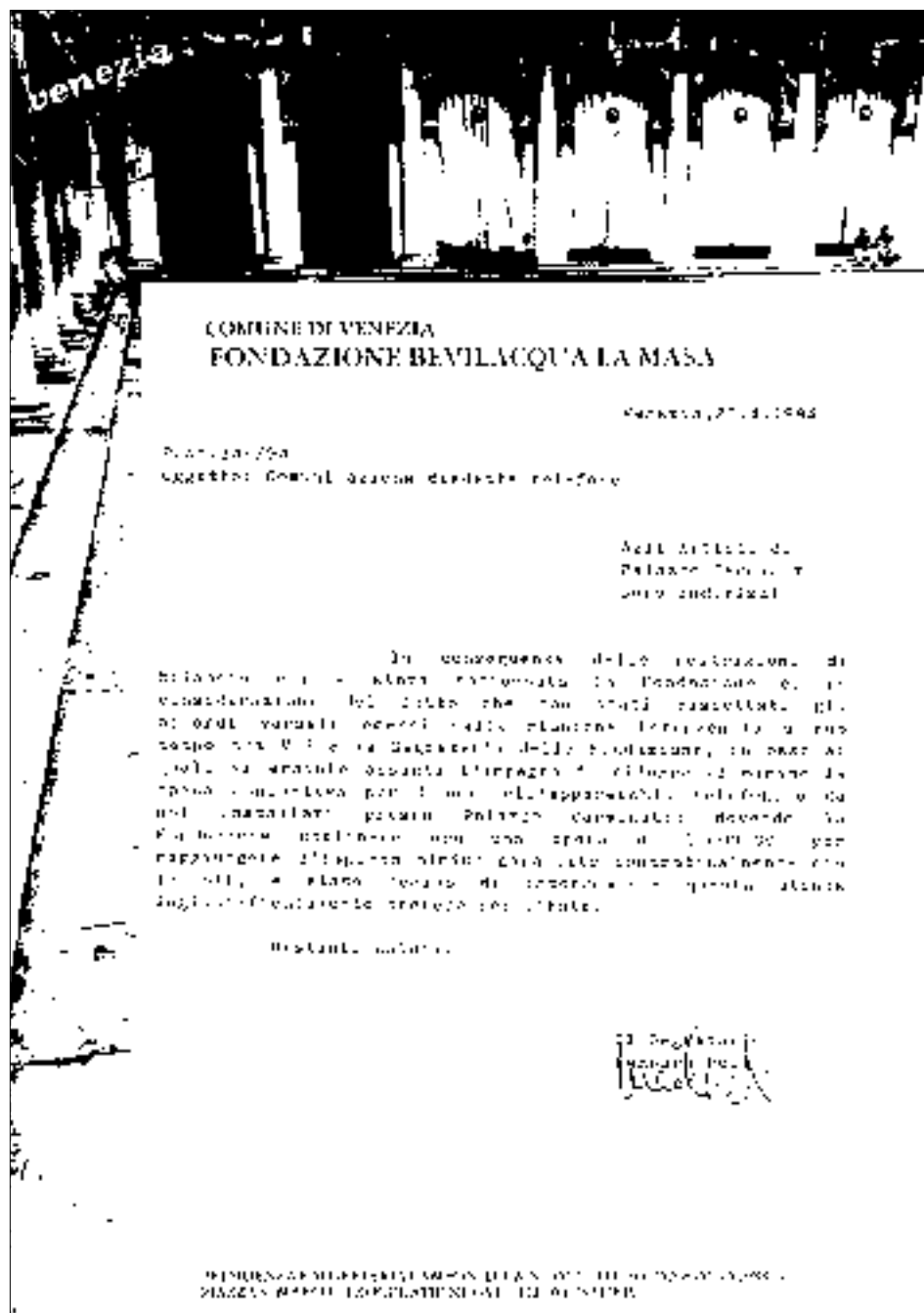


Figura 10.

Caro Sindaco, distinti Assessori e Consiglieri,

la Bevilacqua La Masa non solo provvede spazi e residenze agli artisti del territorio. Fa molto di più. Li inserisce nei circuiti internazionali del mondo dell'arte.

La Bevilacqua La Masa infatti è un sistema coerente di luoghi diffusi sul territorio: dodici atelier per giovani, due foresterie per artisti internazionali; due sedi espositive, una delle quali con un'ottima biblioteca, l'archivio storico e un archivio che documenta il lavoro di oltre 2.000 artisti triveneti. Questo arcipelago culturale ha portato a Venezia artisti e mostre di livello mondiale, finanziate da sponsor di grande livello, raggiungendo un prestigio e una fama internazionale, mantenendo un rapporto costante con università e accademie, facendo sistema con le altre realtà metropolitane.

Per i giovani artisti, rappresenta uno dei migliori programmi di studi in Italia. Per Venezia, è uno dei più importanti laboratori culturali, un tassello fondamentale nel progetto - sempre più minacciato dal turismo di massa - di Venezia capitale culturale, aperta al mondo e al presente.

Le pratiche della Bevilacqua La Masa vanno assolutamente salvaguardate.

Perciò chiediamo:

- 1) che il Comune rafforzi e difenda il sistema di eccellenza mondiale delle istituzioni culturali veneziane.
- 2) che i tre membri del Consiglio di amministrazione della Bevilacqua La Masa siano nominati dal Sindaco su indicazione dei rettori o direttori dei tre luoghi di formazione pubblica di critici, curatori, artisti e manager dell'arte contemporanea a Venezia: l'Accademia di Belle Arti e le università Ca' Foscari e IUAV.
- 3) che sia nominato per la Bevilacqua La Masa un presidente o un direttore artistico di provata competenza nell'ambito dell'arte contemporanea, nella gestione di spazi espositivi e formativi, nonché nel reperimento di fondi. Tale figura può essere individuata attraverso un bando pubblico e la nomina di una commissione in grado di valutare i curricula dei candidati.
- 4) che siano preservate tutte le attuali sedi (Piazza San Marco, Palazzetto Tito, Giudecca, San Stae).
- 5) che sia garantito un budget certo in grado di poter consentire alla Bevilacqua La Masa la continuazione di tutte le sue articolate ma interconnesse attività: esposizioni, residenze, formazione, premi, convegni, rapporti con le imprese e col territorio, dalle carceri agli ospedali, a musei e centri di cultura locali ed esteri.

E' nell'interesse comune non dissipare un capitale umano di tale portata e un marchio di eccellenza con oltre cento anni di storia. La fine di una Bevilacqua La Masa come la conosciamo sarebbe un grave colpo alla Venezia che ancora funziona e produce.

Venezia, 25 luglio 2016

Figura 11. Petizione a favore dell'Istituzione FBLM, 25 luglio 2016

Bibliografia

- Bertola, Chiara (2005). «Con sguardo femminile. Felicita Bevilacqua La Masa». Fiorini, Keira 2005, 13-17.
- Barreca, Laura et al. (a cura di) (2014). *Terrazza. Artisti, storie, luoghi in Italia negli anni zero*. Venezia: Marsilio.
- Brusarosco, Patrizia; Farronato, Milovan (a cura di) (2010). *Souvenir d'Italie. A Nonprofit Art Story*. Milano: Mousse Publishing.
- Cacciari, Massimo (2000). «Il nomos dell'amore». Dionigi 2000, 77-86.
- Casarin, Chiara (a cura di) (2011). *BLM 02 – 10*. Milano: Mousse Publishing.
- De Bellis, Vincenzo (a cura di) (2015). *Ennesima. Una mostra di sette mostre sull'arte italiana*. Milano: Mousse Publishing.
- Deleuze, Gilles (2014). *Istinti e Istituzioni*. A cura di Ubaldo Fadini e Katia Rossi. Milano; Udine: Mimesis Edizioni.
- Di Martino, Enzo (1994). *Bevilacqua La Masa. 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti*. Venezia: Marsilio.
- Di Martino, Enzo (1995). «Nino Barbantini: un critico dalla parte dei giovani artisti». Salvagnini, Stringa 1995, 41-6.
- Dionigi, Ivano (a cura di) (2000). *Nomos basileus. La legge sovrana*. Milano: RCS Libri.
- Fadini, Ubaldo (2013). «Istituzione come corpo metamorfico» [online]. *Teatro Valle Occupato*, conferenza 21 febbraio 2013. URL <http://www.teatrovalleoccupato.it/istituzioni-come-corpo-in-metamorfosi-incontro-con-ubaldo-fadini> (2017-04-08).
- Fiorini, Keira (a cura di) (2005). *Felicita Bevilacqua La Masa. Una donna, una istituzione, una città*. Venezia: Marsilio.
- Foucault, Michel (1977). *Microfisica del potere*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Rella, Franco (1978). *Il mito dell'altro. Lacan Deleuze, Foucault*. Milano: Feltrinelli.
- Salvagnini, Sileno; Stringa, Nico (a cura di) (1995). *Nino Barbantini a Venezia = Atti del convegno (27-28 Novembre, 1992)*. Treviso: Edizioni Canova.
- Scotton, Flavia (2005). «Una benemerita donna ha voluto mettere riparo. Felicita Bevilacqua La Masa e la promozione delle arti a Venezia: appunti». Fiorini 2005, 41-5.
- Vettese, Angela (2010). «Non un luogo ma un sistema». Casarin 2010, 56-63.
- Zagrebel'sky, Gustavo (2000). «Il diritto di Antigone e la legge di Creonte». Dionigi, 49-51.
- Zavagno, Marco (2005). «La ragione di famiglia e il sentimento per l'arte». Fiorini 2005, 78-83.

Appendici

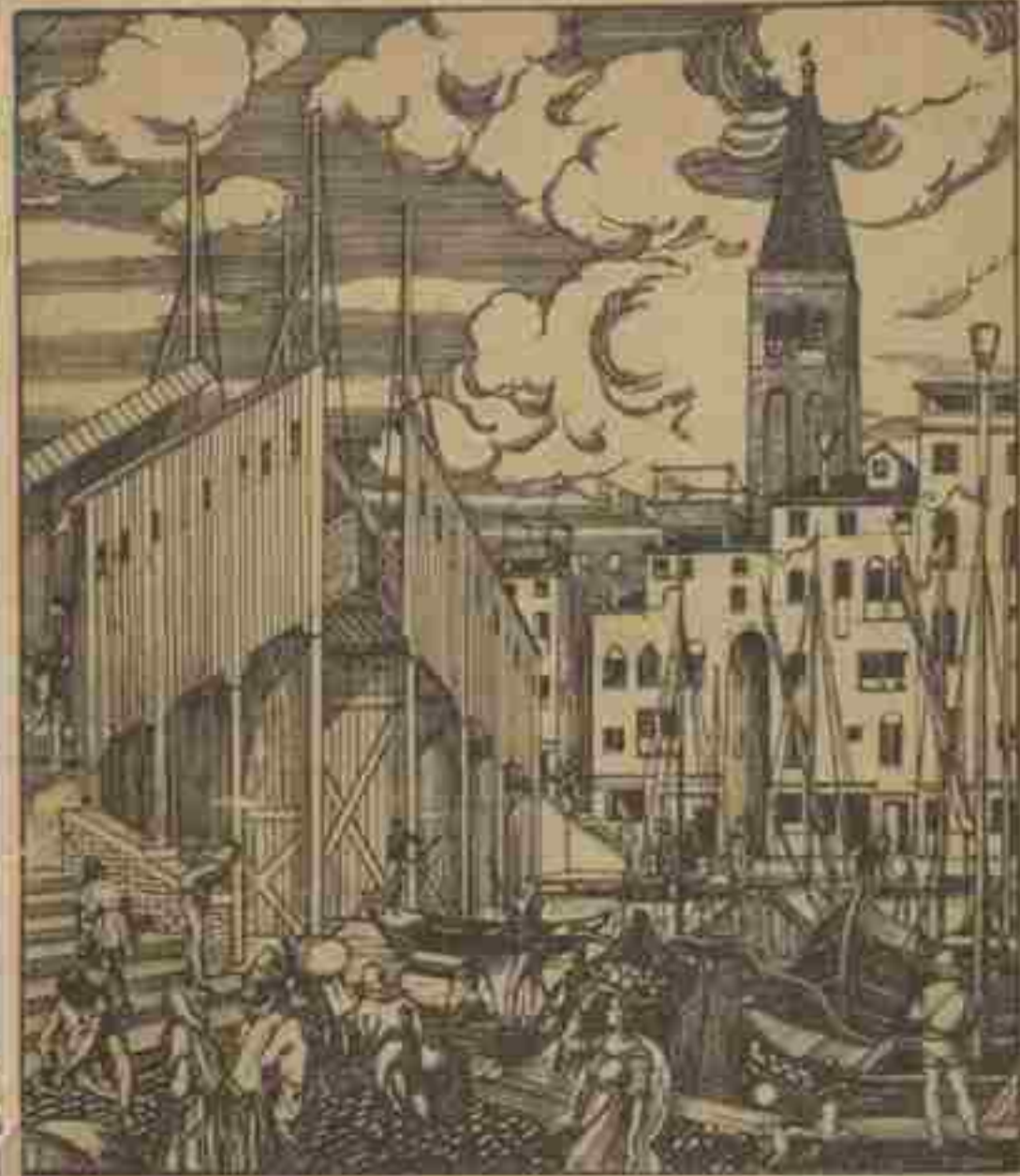
Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

a cura di Stefania Portinari



**Catalogo dell'esposizione d'arte in Palazzo Pesaro
a Venezia del 1919**

Il *Catalogo dell'esposizione d'arte in Palazzo Pesaro a Venezia anno 1919*, il *Catalogo della esposizione di estate del 1920*, il *Catalogo della esposizione degli artisti dissidenti di Ca' Pesaro nella Galleria Geri Boralevi del 1921* vengono qui riprodotti grazie alla concessione della Fondazione dei Civici Musei Veneziani – Biblioteca della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro.

Storie dell'arte contemporanea 2 ISSN [online] 2610-9891 | ISSN [print] 2610-9905
DOI 10.14277/6969-199-7/SAC-2-12
ISBN [ebook] 978-88-6969-199-7 | ISBN [print] 978-88-6969-200-0
© 2018 | CC Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



CATALOGO DELL'ESPOSIZIONE
D'ARTE IN PALAZZO PESARO
A VENEZIA - ANNO 1919 -



CITTÀ DI VENEZIA.
OPERA BEVILACQUA - LA MASA.

CATALOGO DELL'
L'ESPOSIZIONE DI
PALAZZO PESA-
RO MDCCCXCIX.

GINO DAMERINI, LE MOSTRE DI CA' PESARO
PRIMA DELLA GUERRA.

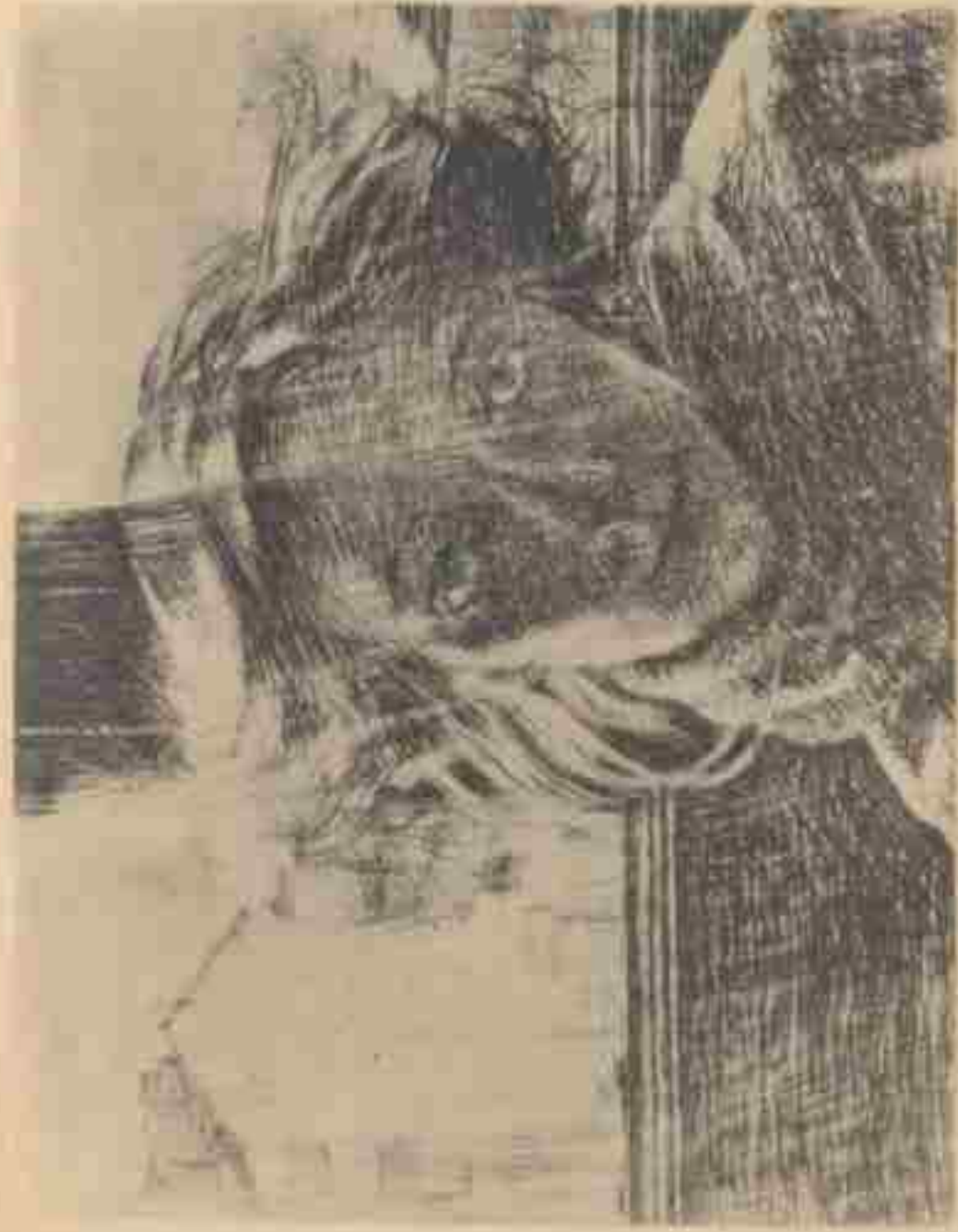
CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI & TUMMINELLI
ROMA - MILANO - VENEZIA.

LE MOSTRE DI CA' PESARO

PRIMA DELLA GUERRA.



ISTITUTO VENETO DI ARTI GRAFICHE - VENEZIA
In collaborazione della Casa Editr. d'Arte Bestetti & Tumminelli - Roma - Milano



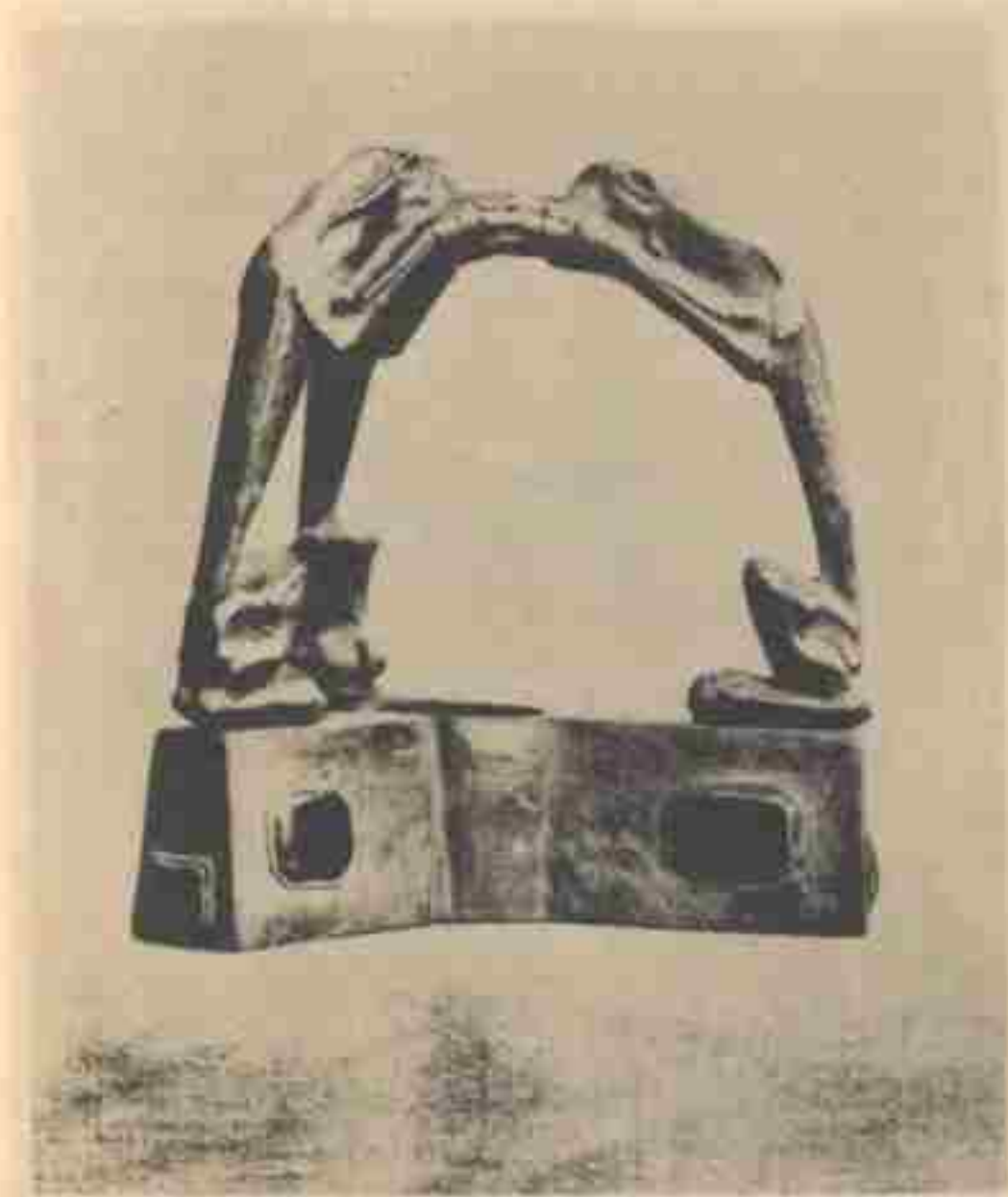
Boccioni - Contro luce. (Mastra del 1910).

La duchessa Felicita Bevilacqua la Masa, morta il 31 gennaio del 1899, volendo onorare, con durature opere pie, la memoria del suo illustre consorte il Generale duca Bevilacqua la Masa, lasciava in eredità ad enti pubblici il meglio della sua sostanza immobiliare, determinandone l'uso per testamento. Con il palazzo secentesco ch'era stato già dei Pesaro, grandiosa mole architettonica eretta dal Langhena sul Canal Grande, toccò al Comune di Venezia perchè ne facesse il palazzo dei giovani artisti, ne facesse cioè una specie di casa ospitale dove chi muove i primi passi nell'arte o chi non avendo ancora raggiunto il successo abbia bisogno di essere incoraggiato e, in ogni caso, sottratto alla speculazione dei mercanti, possa trovare un tranquillo rifugio a buon mercato ed un ricco ambiente per esporvi i frutti del proprio ingegno e del proprio lavoro. A questo scopo, mentre una parte del palazzo doveva venire trasformata in studi, un'altra parte era designata per tenervi frequenti esposizioni d'arte pura e d'arte industriale; una terza infine, convenientemente affittata doveva profittare le somme necessarie al funzionamento della Istituzione. Il Comune destinò il piano più alto al primo scopo; affittò a sé stesso il secondo ed il terzo per installarvi la Galleria internazionale d'arte moderna e stabilì negli ammezzati le esposizioni giovanili di cui affidò la organizzazione ad un consiglio di vigilanza, al direttore della Galleria dott. Nino Barbantini e ad una giunta ordinatrice da eleggere di anno in anno.

La prima di siffatte mostre giovanili fu inaugurata solennemente il 26 luglio del 1908 e vi si poterono ammirare opere di Guglielmo Ciardi, di Cesare Laurenti, di Alessandro Milesi, di Pietro Frasciomo e di altri pittori e scultori non meno

illustri, forse, ma anche altrettanto poco giovani, altrettanto poco bisognevoli di aiuto, di incoraggiamento. Si ebbe, allora, questa duplice sensazione: che non esistessero i giovani ai quali l'ingine mecenate aveva affettuosamente e generosamente pensato e che, in ogni caso, l'annuzzato di Palazzo Pesaro non si prestasse affatto ad ordinarvi, dentro, delle esposizioni.

La fortuna, lo sviluppo, l'importanza, la baldanzosa freschezza delle successive mostre, provarono quanto quelle malinconiche impressioni fossero infondate. La cronaca delle più recenti, specialmente, è un chiaro indice della importanza della funzione assunta dalle esposizioni, chiamate semplicemente, tra i giovani d'Italia, e segnatamente delle Tre Venezie e dell'Emilia, le esposizioni di Ca' Pesaro. Quando, nel 1913, si aperse l'ottava — che fu l'ultima avantiguerra — si riconobbe unanimemente come intorno alla mostra di fondazione Bevilacqua la Masa gravitasse oramai il nucleo più battagliero, più compatto, più armonico, nella disarmonia delle correnti che lo compongono, dei giovani artisti italiani, intesa la parola giovani nel doppio senso di veramente giovani d'età e di veramente giovani, cioè audaci, impulsivi, rivoluzionari, nei propositi. L'ottava mostra, per sé stessa, fu indubbiamente nel suo eclettismo, e tenuto conto che vi si allineavano soltanto elementi nuovi o quasi al mondo dell'arte, di una libertà dianzi sconosciuta. Le forme, le evoluzioni, le involuzioni, le deviazioni più recenti, più eccessive e meno accessibili dell'arte contemporanea vi trovarono infatti ospitalità generosa e simpatia d'animo: fornendo un esempio tipico di ciò che possono l'emozione istintiva e quella derivante da una spiccata sensibilità culturale moderna, adoperate insieme nella organizzazione di una esposizione.



Licudi - Un candeliere profano (Mostra del 1910).

Finita la guerra, le sale di Ca Pesaro si riaprono ai giovani (molti dei quali non hanno peranco smessa l'uniforme del soldato) ospitati come dianzi, per la IX mostra estiva, alla cui organizzazione ha presieduto quel medesimo eclettismo scevro da pregiudizi e preconetti che fu già sì propizio alle precedenti, che non significa individuale rinunzia a conquiste recenti o a precisi convincimenti estetici, ma vuole essere, al di sopra di ogni preferenza o simpatia personale, riconoscimento di tutti gli sforzi sinceri, e in qualche modo risolutivi, diretti ad esprimere uno stato d'animo lirico, o più modestamente una emozione dello spirito. Mentre questa nuova esposizione affronta il giudizio del pubblico non è forse male rievocare brevemente gli elementi che determinarono il successo delle precedenti, successo di discussioni talora degenerate perfino in vivaci polemiche giornalistiche, successo di vendite; successo, quel che più conta, morale di altissimo significato per la notorietà ch'esse dettero a molti giovani prima quasi ignoti, per il modo onde ne documentarono l'ingegno rivelandolo attraverso collezioni numerose di opere sapientemente dipinte.

II.

Le grandi esposizioni nazionali ed internazionali sono poco utili a coloro che s'affacciano appena alla vita dell'arte. Essi vi entrano sconosciuti, con una o due tele, con una o due statue, si perdono nell'immenso numero delle sale gremitte dalle tele e dalle statue dei maestri più noti, e se anche una fuggevole parola della critica li addita al pubblico, questo generalmente non li cerca o li disconosce perchè mal collocati, perchè ciò che basta all'occhio sperimentato per mettere

in valore un temperamento è insufficiente materia di plauso, di consentimento, di ammirazione al profano. D'altra parte, come pretendere che una grande esposizione nazionale od internazionale accolga ciascun giovane, che pure abbia ingegno e che incominci allora la sua ascensione, con nuclei di venti, di trenta opere? Le esposizioni di palazzo Pesaro, sin dall'inizio si proposero adunque di integrare, nei riguardi dei giovani, il compito delle grandi mostre, richiamando su inosservate affermazioni di ingegni meritevoli l'attenzione del pubblico. Nel 1908, Umberto Martina e Guido Marussig, due pittori che avevano avuto l'onore di essere accolti alle Biennali Veneziane, dov'erano passati appunto inosservati alla maggior parte del pubblico, entrati a Ca' Pesaro col meglio della loro già abbondante produzione, vi trovarono una immediata clamorosa consacrazione del loro valore. Nella esposizione successiva la medesima sorte toccò a due altri artisti veneziani: il pittore Ercole Sibellato, che oggi in memoria di quei suoi lontani brividi di gioia ha concesso alla IX mostra il fiore della sua ultima attività — tra cui il ritratto di Gabriele d'Annunzio — e lo scultore Oreste Licudis, la raffinata originalità del quale non aveva mai potuto trovare un contatto efficace col pubblico.

Ma nel 1908, queste quattro prove, sebbene ottinamente riuscite, erano state, comunque, il risultato di una rapida improvvisazione. Dal 1909 in poi non si trattò più di esperimenti affrettati bensì della volontà di andare incontro (eventualmente cercandoli) a quegli ignoti temperamenti di artisti che consumavano la febbre della loro ispirazione nella solitudine appartata dello studio. Ed è proprio a cotesta deliberata volontà di collaborazione fraterna che si dovettero, una dopo l'altra, le mostre personali di Felice Casorati, di Umberto



Valest - Il ballo (Mostra del 1911).

Moggioli, di Gino Rossi, di Luigi Scopinich, di Ugo Valeri, di Umberto Boccioni, di Tullio Garbari, di Teodoro Wolf Ferrari, di Alessandro Pomi, di Arturo Martini, di Ubaldo Oppi, di Vittorio Zecchia, di Ugo Boligato, per non citare che le principali, quelle cioè che suscitarono il maggiore interessamento per la novità degli atteggiamenti, la generosità delle intenzioni, la importanza dei risultati ottenuti, l'intima corrispondenza di rapporti con le manifestazioni più avanzate dell'arte contemporanea.

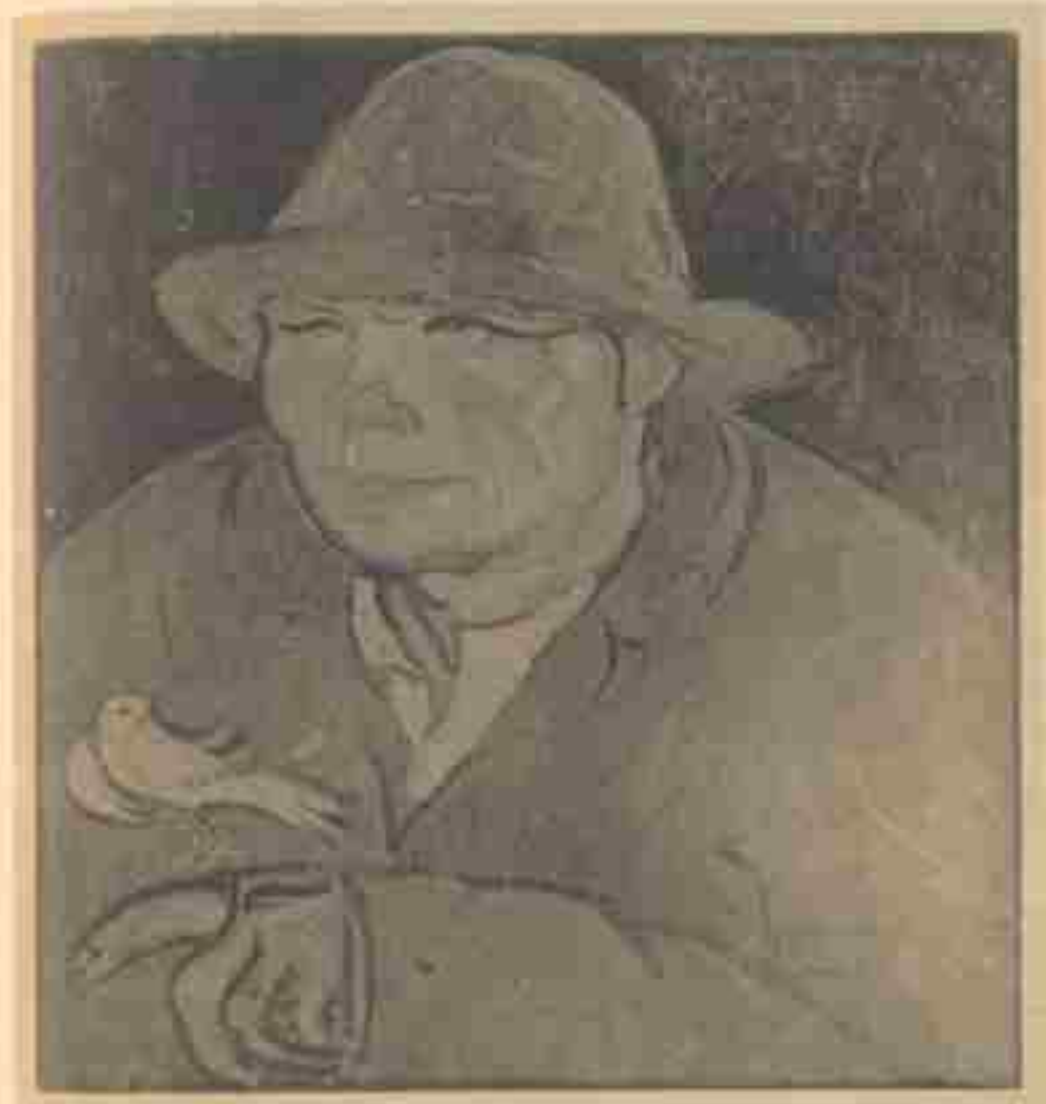
Taluno di questi artisti non era, certamente, nuovo alla fama; come Felice Casorati, per esempio. Ma l'inquieto pittore veronese, che ha messa la sua suprema aspirazione nel proposito di un incessante superamento di se stesso, non compariva rinnovato alle esposizioni maggiori se non dopo aver sperimentato il suo rinnovamento a Ca' Pesaro, per cui le piccole sale del mezzanino del Loughetta furono le confidenti d'elezione delle sue crisi spirituali, come lo sono, del resto stavolta, una volta dippiù. Taluno di questi artisti, come Ugo Valeri, aveva già precisata, definitivamente, la sua fisionomia avanti di riassumerla a Palazzo Pesaro. Ma di essa non s'erano veduti che lampeggiamenti disordinati, e soltanto dalla collezione delle sue cose più originali, più profonde, più sentite, avremmo finalmente l'immagine piena di quella sua amara scapigliatura che doveva concludersi nel tragico suicidio avvenuto, per singolare fatalità, nel palazzo medesimo. Taluno di questi artisti dopo la vittoriosa affermazione di Palazzo Pesaro s'è come sperduto. Dov'è andato? Che fa? Non lo sappiamo. Ma intanto si può pensare ad esso con sicura fede. Lo ritroveremo un giorno da qualche parte, se non vittorioso ancora, buon combattente ancora dei suoi ideali.

E taluno di questi artisti ci ha abbandonati — ahimè! —

per sempre. È morto recentemente, nella totalità dei suoi mezzi, a Roma, Umberto Moggioni; ne a ripensarne l'umile e affettuosa bontà, l'ingegno inesauribile, la facilità gioconda del lavoro, che si risolveva in una instancabile attività, tanta sventura sembra possibile. Girare nelle sale di Palazzo Pesaro e non dovervelo incontrare sembra, anche, impossibile. A ognuna di queste sale, è legato il ricordo di lui. Qui egli espose, studente d'Accademia, i molti paesaggi complicati e tormentati, dipinti nella scuola di Guglielmo Ciardi, con una segreta ansia di dire più che le difficoltà e le preoccupazioni del disegno e della tecnica non gli lasciassero dire; qui, felice di sentire svilupparsi la sua personalità, raccolse i primi segni della sua liberazione, qui comparvero le prime sue interpretazioni della bellezza lagunare di Burano e delle campagne viciniori, iterando le quali pervenne a tanta maestria da farci dubitare che avesse toccata troppo presto la agognata meta della perfetta espressione di sé stesso; qui egli cercò conforto ai piccoli disappunti che l'invidia o il disinteresse altrui gli procuravano altrove. Aveva mandato ad una Esposizione molto più importante una delle sue cose più riuscite, una vasta tela crepuscolare intitolata il *Ponte*. Accolta con entusiasmo dalla giuria per il poetico cromatismo che la somigliava a un canto, fu annientata dalla commissione di collocamento che la confinò in condizioni di luce inique. Egli ne rimase avvilito. "Credevo, disse, che quel quadro meritasse miglior trattamento. Nessuno lo vedrà...". Fu veduto ed acquistato egualmente; ma intanto il Moggioni anziché ripiegare sul proprio rammarico moltiplicò il suo lavoro; con inesausta fede e con crescente vigore in brevi giorni compose e dipinse quella stupenda serie di quadri che nel 1912 a Palazzo Pesaro costituì una vera e propria grande rivelazione. Qui nel 1913 ripeté la prova con una sola tela memorabile, una immagine della *Pri-*



Moggioni - San Francisco del Deserto (Matro del 1912).



Rossi. - Il nonno del camorrista (Mostra del 1913).

maestra, in cui parve che l'anima sua avesse fuso insieme tutte le conquiste tutti gli insegnamenti della pittura moderna, assorbiti, elaborati in se stessa, portati ad un miracoloso equilibrio, integrati da una squisita e prepotente personalità organica di poeta.

Trentino di nascita, veneziano di spirito e di elezione, spensierato romito nelle solitudini delle isole dell'Estuario, delle quali comprese e rese tutta la bellezza a tratti malinconica, ma quasi sempre gioconda di sole, rutilante di colori, volle, venuta la guerra, andare a compiere il suo dovere di soldato. Troppo esile e troppo malaticcio dopo un po' di tempo venne rimandato ai suoi pennelli e ai suoi colori. E tra i pennelli e i colori la morte lo sorprese a Roma, mentre dal fulgore degli ultimi quadri suoi gli sorrideva la gloria. Il fulgore di alcuni dei suoi quadri illumina adesso una Sala della IX esposizione di Palazzo Pesaro. Non incontreremo davanti ad essi il piccolo, sorridente, ingenuo, fanciullesco pittore; ma il suo spirito è qui con essi, con noi, in questa palestra dei trionfi che gli furono più cari.

E morto, alla guerra, Umberto Boccioni. Già tutto preso dal fervore della propaganda futurista, egli conobbe le piccole mostre giovanili di Venezia dopo che aveva firmato con Balla, Carrà, Russolo e Severini il suo programma di riforma della pittura. E le amò, non perchè esse corrispondessero al contenuto tecnico del suo manifesto ma perchè capi che corrispondevano al contenuto morale di esso, in quanto tendevano a sopprimere l'ossessione dell'antico o del vecchio, il pedantismo e il formalismo accademico, ad esaltare ogni forma di originalità anche se temeraria, a rappresentare e magnificare la vita di battaglia contro l'arrivismo ipocritamente tenace. Con, mentre s'accingeva a scrivere il suo trattato della pittura e scultura futuriste, a rinunciare cioè a tutto il proprio passato pittorico per predicare

a Palazzo Pesaro, a riassumersi nuovamente come sono venuti a riassumersi tanti altri suoi compagni non di fede ma di fervore nel momento in cui riprendono il loro calvario.

III.

Quanti esempi consimili di ingegno profondo, di onestà implacabile e di abbandoni radicali del passato, le mostre di Cà Pesaro offrono! Ho già accennato allo sforzo continuo di auto superamento del Casorati; e con lui ricorderò il Garbari che entrato giovanetto alla esposizione del 1910 con una sapienza di vecchio, nel 1913 si ripresentò dimentico della sua sapienza, austeramente semplice, francescano di spirito e di modi, compenetrato di un tale amore delle cose della natura da poter identificare la natura in ognuna delle sue cose; onde un fiore di prato montano, ingigantendo e dominando con la sua immagine tutta la sua sensibilità di artista, ingigantiva e dominava anche tutto il quadro. Ricorderò il Wolf Ferrari, che abbandonando l'elegante dilettantismo Boeckliniano acquisito negli studi Germanici, si ritemperò tutto in un bagno di impressionismo; e Luigi Scopinich pervenuto, traverso gli insegnamenti dell'impressionismo ad un sintetismo geometrico in cui riviveva, con le sue luci e le sue vibrazioni, il paesaggio schematico di Burano; e Gino Rossi, uno degli esempi più severi di probità e volontà artistica in Italia, il quale avrà bene presto il suo trionfo ed il suo posto tra i maestri, se verrà finalmente il giorno in cui gli organizzatori 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; e infine Vittorio Zecchin la fantasia del quale scaldatasi

alle ardenti fornaci delle sue vetrerie di Murano, timida in piccole tavolette preziose di primitiva ingenuità comparse nel 1909, fuori poi in doviziose visioni di un favoloso orientalismo correndo dietro a principesse asiatiche, indiane, ebreiche in giardini ed orti costrutti di gemme; ed ora si riposa nella elaborazione di quei pannelli ricamati, di quelle stoffe istoriate, di quei vetri dipinti, di cui la mostra attuale comprende saggi tanto suggestivi.

IV.

Le esposizioni di Ca' Pesaro non si limitarono però a rivelare valori nuovi personali ed ad accreditare tra i giovani i nuovi valori, le correnti modernissime dell'arte, costantemente escluse, meno rarissime e limitatissime eccezioni, perfino dalle sedicenti secessioni organizzate nelle varie città italiane. Esse favorirono tutti i tentativi di corporativismo omogeneo venuti a galla negli ultimi anni; esse sperimentarono delle innovazioni sostanziali nell'ordinamento delle sale.

Come deve essere una sala di esposizione? In Italia si è passati, si va — a tale riguardo — da una esagerazione all'altra. Abbiamo avuto, abbiamo, delle mostre accatastate in magazzini sconci; abbiamo avuto, abbiamo, delle mostre affogate fra mobili preziosi, tappeti magnifici, divani che conciliano il sonno, ecc. ecc. Qualcuno dei tentativi fatti a Ca' Pesaro meritava larghe ripercussioni. Una volta, due delle sale vennero ridotte, nonostante una non modesta decorazione murale, a dei veri e propri ambienti isolatori delle opere. Un'altra volta (nel 1912) un gruppo di giovani, riuniti sotto l'insegna dell'Aratro, "la più antica, la più sacra, la più assidua e la più feconda delle macchine" composero, pure



Garbati - Primavera Trentina (Mostra del 1913).

in due sale contigue, un'armonia delicatissima di grigi argentei con qualche scintillio d'oro, di linee azzurre, bianche, nere ed oro, alla quale partecipavano le sagome dei mobili, le mussole dei velari, e le tonalità delle vetrate; e dentro alla quale tutte le opere esposte sembravano legate tra di loro da non so che intima rispondenza stellare. Un'altra volta una sala venne interamente sottratta alla luce del giorno, decorata ed armonizzata esclusivamente per la luce elettrica. E l'artista che l'aveva ideata aveva anche saputo infonderle un singolare fascino notturno permanente.

La fondazione Hevilacqua la Masa non ha molti quattrini da spendere; questi saggi di felice integrazione decorativa dell'arte, presupponevano una spesa bassissima, quasi irrisoria. Le facoltà inventive dell'artista erano dunque spinte a risolvere il problema di creare un ambiente accessibile ai mezzi economici i più limitati, nobilitando con la magia dell'arte, i materiali più comuni, il legname bianco, le tele grezze, ecc. E il problema fu sempre brillantemente risolto, con effetti non circoscritti nell'ambito dell'esposizioni poiché da quelle frettolose indicazioni di larghe possibilità decorative, sorsero iniziative industriali ch'ebbero, e torneranno ad avere, adesso, speriamo, la migliore fortuna.

A tutti quelli risultati concreti realizzati dalle esposizioni di Ca Pesaro, uno va finalmente aggiunto, che non deve essere taciuto, perché in fondo è il più importante. Esse hanno, cioè, elevato il tono della vita artistica dei giovani, creando un campo di loro esclusivo dominio dove, soppresso uno stato d'animo di rivolta contro i vecchi quali dominatori e sfruttatori principali del mercato, tolto di mezzo quindi il sospetto di una sistematica volontà ostruzionistica che grava sui vecchi stessi, ogni manifestazione si equilibra perfettamente in una

atmosfera di serenità disinteressata. Ed è forse a causa di siffatto equilibrio morale che le mostre di Ca Pesaro riescono miracolosamente ad armonizzare tra di esse le più opposte tendenze, tantochè oggi non sembrerà strano o dissonante ad alcuno, io spero, che un gruppo di accesi seguaci del futurismo, ostenti il violento cromatismo delle soggettive scomposizioni dinamiche degli aspetti oggettivi del mondo circostante, accanto alla manierata abilità di Alessandro Pomi.

Ed hanno anche ravvivato, le mostre di Ca Pesaro, la cultura artistica non soltanto dei giovani, come dimostrarono nel 1913 certe polemiche cui non eravamo più abituati, durante le quali si dette il caso che uomini, come Gino Fogolari, investiti autorevolmente della conservazione dei nostri tesori artistici del passato, intervenissero a difendere nel nome della storia del passato, appunto, le audacie innovatrici di molte delle opere esposte.

Di tutti codesti risultati felicemente realizzati noi siamo debitori sì alla pietà della duchessa Felicita Bevilacqua la Masa, fulgida figura, accanto a quella del Generale suo consorte, del Risorgimento italiano; ma anche alla larghezza di idee onde il Comune di Venezia ne attuò i propositi generosi e alla infaticabile attività degli uomini che ebbero il compito di dirigere l'Istituto (unico, credo, nel suo genere al mondo) presieduti da un patrizio illuminato, il conte Filippio Nani Mocenigo, fervidamente coadiuvato dal direttore della Galleria d'Arte Moderna di Venezia, dott. Nino Barbantini.

GINO DAMERINI



Oppl. - Notturmo (Mostra del 1913).

CATALOGO DEL-
L'ESPOSIZIONE DI
PALAZZO PESA-
RO MDCCCCXIX.

I nomi degli Espositori che fanno parte dell'Unione Giovani Artisti ("Uga") di Venezia sono contrassegnati nel presente catalogo da un asterisco.

Da doppio asterisco sono contrassegnati i nomi di alcuni Espositori appartenenti all'"Uga" le cui opere per concessione speciale furono accolte da una giuria nominata in seno all'Unione anziché dalla Giunta d'accettazione della mostra.

CITTÀ DI VENEZIA. OPERA BEVILACQUA - LA MASA.

CONSIGLIO DI VIGILANZA.

N. H. CONTE COMMENDATORE FILIPPO NANI MOCE-
NIGO, PRESIDENTE.

Professore cavalier Alessandro Milesi.

Conte professore commendatore Federico Pellegrini.

Professore commendatore Augusto Sezanne.

Dottor Omero Soppelsa.

SEGRETARIO.

Dottor Nino Barbantini.

GIUNTA D'ACCETTAZIONE.

Gino Damerini.

Gino Rossi.

Ercole Sibellato.

Teodoro Wölf Ferrari.

Vittorio Zecchin.

RELAZIONE DELLA GIUNTA D'ACCETTAZIONE.

Venezia, 11 Luglio 1919.

All' Ill.mo Sig. Presidente
dell' Opera Bevilacqua La Masa

VENEZIA

La sottoscritta Commissione, incaricata di esaminare le opere inviate alla nona Mostra di Ca' Pesaro, ha accolto per l'Esposizione quelle dei seguenti artisti le quali risultano dal Catalogo annesso:

(Seguono i nomi degli artisti)

Abbiamo cercato, ill.mo sig. Presidente, di corrispondere alla fiducia riposta in noi dall'on. Consiglio di vigilanza dell'Opera Bevilacqua la Masa procedendo nel nostro lavoro con appassionata serenità, con fervido amore per l'istituzione nobilissima che è certamente la più proficua palestra intellettuale e morale dei giovani artisti che esista oggi in Italia, con fraterno animo verso questi ultimi, accorsi, la maggior parte, dai campi di battaglia ove avevano offerta la loro vita alla grandezza della Patria, con rinnovato entusiasmo ai cimenti dell'arte. Non siamo stati severi. Crediamo che dinanzi alle manifestazioni artistiche dei giovani, le quali come una ridente primavera, sembrano promettere sempre una disordinata ab-

bondanza di frutti preziosi, non si possa esser severi se non in un modo: cercando di differenziare coloro che avendo una parola da dire si sforzano di dirla e la dicono incompiutamente soffrendo della propria incapacità tecnica ad esprimersi da coloro che assai spesso tentano nascondere l'inconsistenza del pensiero e del sentimento dietro una piacevole ma vuota calligrafia. Via libera all'ansiosa sincerità dei primi; controllo accurato alla indifferente ed inutile facilità dei secondi; ecco in brevissime parole il programma che abbiamo tentato di attuare. E se in errori siamo caduti, si tratta di errori involontari di cui, pure ignorandoli, già ora ci amareggiamo.

Non vogliamo tuttavia nascondere che, pur con questo programma, tra i giovani i quali ci apparivano degni di incoraggiamento le nostre simpatie si volsero particolarmente a quelli che mostravano di muoversi nell'ambito di tutte le forme e le tendenze più moderne dell'arte. Sono queste infatti che mirando ed un rinnovamento sostanziale degli spiriti trovano più difficoltà ad essere comprese ed accolte. E d'altra parte noi crediamo che sia pregio della giovinezza una fresca e pronta sua rispondenza con le correnti veramente contemporanee del pensiero e della cultura e che non possa darsi evoluzione e progresso in arte se i giovani sdegnando o rifuggendo da tutte quante le conquiste di essa, continuano servilmente a rifare ciò che fu conquista di altri in altre epoche.

In base a questo criterio la Commissione non credette di dover negare ospitalità ad un gruppo di opere della scuola futurista, sebbene taluno dei commissari onestamente avvertisse di non sentirsi giudice competente di esse, e qualche altro, non ostante le migliori disposizioni dell'animo e dell'intelletto verso il futurismo teorico e certe sue manifestazioni pittoriche, trovasse che le tele inviate a Ca' Pesaro non si giustificano

nemmeno nel loro movimento. Ma, nel dubbio di derivare il proprio giudizio sfavorevole da una propria incapacità a comprendere, la Commissione volle lasciare arbitro il pubblico cui gli artisti domandavano di rivolgersi.

Tal quale, nel suo complesso, risulta con le opere ammesse, la mostra di Ca' Pesaro è destinata — ne siamo convinti — al migliore dei successi, e di ciò ci compiacciamo e per l'avvenire dell'arte nostra, e perchè sarà una volta di più dimostrata l'utilità di questa istituzione che ripete le sue origini da un atto di munifica pietà e la sua fortuna dalla indefessa attività della on. Giunta di vigilanza e del valorosissimo segretario dottor Nino Barbantini.

Con riconoscente ossequio

devotissimi

GINO ROSSI
ERCOLE SIBELLATO
TEODORO WOLF FERRARI
VITTORIO ZECCHIN
GINO DAMERINI *relatore.*

Atrio.

ARTURO MARTINI. *

1. *La Monaca.* Gesso.

Sala I.

VITTORIO ZECCHIN. *

2. *Tigri reali.* Arazzo.

3. *Salomè.* Arazzo.

4. *Giuditta.* Arazzo.

5. *Il favorito.* Arazzo.

6. *Paesaggio.* Arazzo.

7. *Timoni.* Arazzo.

8. *Timoni.* Arazzo.

9. *Nuvole.* Arazzo.

10. *Bestie.* Arazzo.

11. *Bestie.* Arazzo.

12. *Il tronco azzurro.* Ricamo.

13. *Il levar del sole.* Ricamo.

14. *Meduse.* Ricamo.

15. *Procellarie.* Ricamo.

16. *I doni.* Vetro smaltato.

17. *Vestali.* Vetro smaltato.

18. *Le pantere.* Vetro smaltato.

19. *Gli aironi.* Vetro smaltato.

20. *Le pantere. Vetro smaltato.*
21. *Una bottiglia. Vetro smaltato.*
22. *Un bicchiere. Vetro smaltato.*
23. *Meduse. Vetro smaltato.*
24. *Un vaso. Vetro e aventurina.*
25. *Un vaso. Vetro e aventurina.*

Sala II.

UMBERTO MOGGIOLI.

26. *S. Francesco del deserto. Pittura a olio.*
Proprietà del n. h. co. comm. Filippo Nani - Mucenigo.
27. *Treporti. Pittura a olio.*
Proprietà del dott. cav. Abruzzetti.
28. *Notte a Mazzorbo. Pittura a olio.*
Proprietà del prof. Onuro Soppelsa.
29. *San Francesco del deserto. Pittura a olio.*
Proprietà del dott. cav. Abruzzetti.
30. *Idillio primaverile. Pittura a olio.*
31. *Paesaggio in Carpegna. Pittura a olio.*
32. *Paesaggio. Pittura a olio.*
33. *Fiori sotto la pioggia. Pittura a olio.*
Proprietà dell' avv. Emanuele Fiano.
34. *Litografia.*
35. *Litografia.*
36. *Litografia.*
37. *Litografia.*

GINO ROSSI. *

38. *Paesaggio. Pittura a olio.*
39. *Paesaggio. Pittura a olio.*
40. *Marina. Pittura a olio.*
41. *Paesaggio. Pittura a olio.*
42. *Paesaggio. Pittura a olio.*

43. *Paesaggio. Pittura a olio.*
Proprietà del prof. Omero Soppelsa.
44. *Disegno per la costruzione di un ritratto. Disegno colorato.*
45. *Ritratto (1906). Pittura a olio.*
46. *Disegni.*

ARTURO MARTINI. *

47. *L'amica del cipresso. Gesso.*
48. *Fanciulla verso sera. Gesso.*

Sala III.

PIO SEMEGHINI. *

49. *Culagna. Pittura a olio.*
50. *Studio per a fresco. Pittura a tempera.*
51. *Canale delle Maravegie: Venezia. Pittura a olio.*
52. *Gigia la pazza. Pittura a tempera.*
53. *Canale a Murano. Pittura a olio.*
54. *Infilatrice di perle. Pittura a olio.*
55. *Testa. Pittura a pastello.*
56. *Canale di San Barnaba: Venezia. Pittura a olio.*
57. *Studio per a fresco. Pittura a tempera.*
58. *Merlettaie: Burano. Pittura a tempera.*
59. *Studio per ritratto. Pittura a tempera.*
60. *Canale di San Trovaso: Venezia. Pittura a olio.*
61. *Ritratto. Pittura a tempera.*
62. *Crepuscolo: Burano. Pittura a olio.*
63. *Impressione di caffè-giardino. Pittura a tempera.*
64. *Cielo coperto: Burano. Pittura a olio.*
65. *Squero di San Trovaso: Venezia. Pittura a olio.*
66. *Pescatore di Burano. Pittura a olio.*
67. *Canale di Burano. Pittura a olio.*
68. *Le cupole della Salute. Pittura a olio.*
69. *Case di Burano. Pittura a olio.*

Proprietà dell'arc. Chiast.

70. *Pescheria a Burano. Pittura a olio.*
71. *Impressioni di Chioggia. 3 Disegni a carbone.*
72. *Ritratti. 3 Acqueforti.*
73. *Tipi di Burano. 5 Disegni a carbone.*
74. *Case e tipi di Burano. 4 Disegni a carbone.*

Sala IV.

GIULIETTA RUSCONI.

75. *Manca Loulou. Pittura a olio.*
76. *Lo specchio. Pittura a olio.*
TEODORO WOLF FERRARI.*
77. *Il pupo e il vaso. Pittura a olio.*
78. *Primavera. Pittura a olio.*
79. *I papaveri. Pittura a olio.*
80. *Estate. Pittura a tempera.*
81. *I subioti. Pittura a olio.*

ANGELINA PERICOLI.

82. *Cantuccio di tavola. Pittura a olio.*
83. *Estate. Pittura a olio.*
84. *Effetto di luce elettrica. Pittura a olio.*

GIULIETTA RUSCONI.

85. *Stoffa dei tulipani. Pittura a tempera.*
86. *Controluce. Disegno litografico.*
87. *Vetri. Disegno litografico.*
88. *Vetri. Disegno litografico.*

BORTOLO SACCHI.**

89. *Bambino. Gesso.*

ORESTE ZAMPIERI.*

90. *Il poeta Sergio Corazzini. Gesso.*

Sala V.

ERCOLE SIBELLATO.*

91. *Eclissi di sole (1905). Pittura a tempera.*
92. *Gli amori (1907). Pittura a tempera.*
Proprietà della R. Deputazione Provinciale.
93. *Le Sirenette (1909). Pittura a tempera.*
Proprietà di Gabriele d'Annunzio.
94. *Fine di un pomeriggio di domenica. Pittura a tempera.*
95. *Ritratto della baronessina Lewof (1913). Pittura a tempera.*
96. *Ritratto di signorina (1915). Pittura a tempera.*
Proprietà di Gabriele d'Annunzio.
97. *Ritratto di Gabriele d'Annunzio (1916). Pittura a tempera.*
98. *Ritratto di signora (1919). Pittura a tempera.*
99. *La rivoluzione. Disegno.*
100. *Soldato morto. Disegno.*
101. *Gas asfissianti. Disegno.*
102. *Profughi. Disegno.*
103. *Il Dente del Corvo. Disegno.*
104. *Sosta di cavalleria. Disegno.*
105. *Giocatori. Disegno.*
106. *La mummia. Disegno.*
107. *Sagra di San Martino. Disegno.*
108. *Ritratto di Gabriele d'Annunzio. Disegno.*
109. *Paesaggio. Disegno.*

Sala VI.

ALICE VIVANTE ALHAIQUE.*

110. *Ritratto. Pittura a tempera.*
111. *Paesaggio. Pittura a tempera.*
112. *Paesaggio. Pittura a tempera.*
113. *Temporale. Pittura a tempera.*
114. *Paesaggio. Pittura a tempera.*

VITTORIO ZANETTI TASSIS.*

115. *Ora stanca. Pittura a olio.*

ANTONIO NARDI.

116. *Signorina. Pittura a tempera.*

GIOVANNI SETTI.

117. *Lottatori. Pittura a olio.*
118. *Lottatori. Pittura a olio.*

ALDO VOLTOLIN.

119. *Fiori. Pittura a olio.*
120. *Natura morta. Pittura a olio.*

ANTONIO NARDI.

121. *Fanciulla. Pittura a tempera.*



GABRIELLA OREFFICE.

122. *Cose d'Oriente. Pittura a olio.*
123. *Ponte Vecchio. Pittura a olio.*
124. *Fiori. Pittura a olio.*

MARIA PONZILACQUA.

125. *Nei pressi del Garda. Pittura a olio.*

ADOLFO CALEGARI.

126. *Ritratto. Pittura a olio.*

ALICE VIVANTE ALHAIQUE.

127. *Ritratto. Pittura a tempera.*

BENVENUTO M. DISERTORI.

128. *Piede della Dea Giunone: Roma. Acquaforte.*
129. *Prospetto di Monte Magnanapoli. Acquaforte.*
130. *Veduta di Fiesole da S. Domenico. Acquaforte.*
131. *San Gemignano. Acquaforte.*
132. *Nudo. Acquaforte.*
133. *La Via Ritorta: Perugia. Acquaforte.*
134. *L'Arco di Tito. Acquaforte.*
135. *Borgo S. Antonio: Perugia. Acquaforte.*
136. *Campidoglio. Acquaforte.*

137. *L'Arco di Settimio Severo. Acquaforte.*
138. *Il Tempio dei Dioscuri. Acquaforte.*

GIUSEPPE TURATI.

139. *Colui che ha tutto perduto. Marmo.*

Sala VII.

GUIDO BALSAMO STELLA.*

140. La casa del poeta. *Acquaforte.*
141. Il ponte in costruzione. *Acquaforte.*
142. Ex libris dr. Gustav Bickel. *Acquaforte.*
143. Caccia. *Acquaforte.*
144. Officina. *Acquaforte.*
145. La draga. *Acquaforte.*
146. Il pino dell'abisso. *Acquaforte.*
147. Il duello (Marco Visconti). *Acquaforte.*
148. Fantasia. *Acquaforte.*
149. La fucina. *Acquaforte.*
150. Il piccolo lago. *Acquaforte.*
151. Fucina. *Acquaforte.*
152. Barche di pescatori. *Acquaforte.*
153. San Pietro in volta. *Acquaforte.*
154. Ex libris dr. Otto Glauning. *Acquaforte.*
155. Ex libris. *Acquaforte.*
156. Vecchia. *Acquaforte.*
157. Ex libris. *Acquaforte.*
158. Ex libris Siri Magnus. *Acquaforte.*
159. Rattoppatore di reti. *Acquaforte.*
160. Canne al vento. *Acquaforte.*

161. Studio. *Acquaforte.*

162. Il palazzo di città in costruzione: Stoccolma.
Acquaforte.

ADOLFO CALEGARI.

163. Notturmo. *Pittura a olio.*

Sala VIII.

OLOFERNE COLLAVINI. **

164. Ritratto. Pittura a olio.

MARIA VINCA. **

165. Ritratto. Disegno a pastello.

OSCAR SOGARO. **

166. Canale di S. Polo. Disegno colorato.

167. Rialto. Monotipo.

BORTOLO SACCHI. **

168. S. Margherita di notte. Pittura a tempera.

169. La casa dipinta. Pittura a tempera.

GIUSEPPE DUODO. *

170. Signorina. Pittura a olio.

CASIMIRO JODI. *

171. Lo specchio grande. Pittura a tempera.

172. Bambola. Pittura a tempera.

RINA ROMOLI.

173. Verde d'estate. Pittura a olio.

DUILIO COROMPAI. **

174. Vecchio canale. Pittura a tempera.

ALESSANDRO ROSSI VENETO. *

176. Vino. Pittura a tempera.

177. Limone. Pittura a tempera.

178. Fiori gialli. Pittura a tempera.

RINA ROMOLI.

179. Porcellane. Pittura a olio.

GIULIO ENRICO TROIS. **

180. Burano. Pittura a olio.

181. La coppa gialla. Pittura a olio.

NINA MASCIADRI.

182. Pupazzo. Pittura a olio.

GUIDO PUSINICH.

183. Giardino. Pittura a olio.

ETTORE BERARDINI.

184. Passaliti. Pittura a olio.

GIOVANNI TALAMINI.

185. Vecchio. Pittura a pastello.

186. Autoritratto. Pittura a olio.

GIUSEPPE VIANELLO.

187. Studio di testa. Pittura a olio.

Sala IX.

UMBERTO MARTINA.*

188. Testa di donna. Pittura a olio.

189. Testa di donna. Pittura a olio.

190. Ritratto. Pittura a olio.

191. Testa di donna. Pittura a olio.

192. Testa di donna. Pittura a olio.

GIUSEPPE BRESSAN.*

193. Acquaforte.

PIERO GUIZZON.**

194. Notte. Acquaforte.

195. Case a Burano. Monotipo.

RINA ROMOLI.

196. Rose rosse. Pittura a olio.

197. Interno. Pittura a olio.

BORTOLO SACCHI.**

198. Ritratto d'albero. Pittura a tempera.

TINA TOMMASINI.

199. Tulipani. Pittura a olio.

GABRIELLA OREFFICE.

200. Guizzi e riflessi. Pittura a olio.

EMILIO NOTTE.*

201. La distribuzione del pane. Pittura a tempera.

VITTORIO ZANETTI TASSIS.*

202. Nebbia. Pittura a olio.

ANGELO TURRI.*

203. La lavatura delle seppie. Pittura a olio.

GIOVANNI GIULIANI.**

204. L'abside dei Frari. Acquaforte.

205. Sul molo. Acquaforte.

BALDASSARE LONGONI.

206. La villa dei cipressi. Pittura a olio.

207. Alba alla stazione di Verona. Pittura a olio.

208. Arpeggi d'aprile. Pittura a olio.

NEI PASINETTI.**

209. Bozzetto. Pittura a olio.

ANGELO FRANCO.**

210. Paesaggio. Pittura a olio.

FABIO MAURONER.*

211. Il cipresso. Acquaforte.

212. La fontana di Boboli. Acquaforte.

213. La chiesa antica. Acquaforte.

214. *La benedizione in San Marco. Acquaforte.*
215. *L'ospedale S. Anna. Acquaforte.*
216. *Il mercato di Rialto. Acquaforte.*

ANGELO FRANCO, **

217. *Uomo del passato. Gesso.*

MARIA TERESA LONGO.

218. *Ritratto. Bronzo.*
219. *Ritratto. Bronzo.*
220. *Ritratto. Bronzo.*

Sala X.

ANGELO ZAMBONI.

221. *Testa. Pittura a olio.*
222. *Inverno. Pittura a olio.*
223. *Primavera. Pittura a olio.*
224. *Estate. Pittura a olio.*
225. *Autunno. Pittura a olio.*
226. *Figura. Pittura a olio.*
227. *Autunno. Pittura a olio.*

ALDO FRANZONI.

228. *Primavera. Pittura a olio.*

GUIDO TRENTINI.

229. *Paesaggio. Pittura a olio.*

EUGENIO PRATI.

230. *Il mutilato. Disegno.*
231. *La morta. Disegno.*
232. *Noviziato. Disegno.*
233. *Due uomini e una donna. Disegno.*
234. *Il ritorno dal funerale. Disegno.*
235. *Due uomini. Disegno.*
236. *Il ceppo. Disegno.*

FELICE CASORATI.

237. Una donna. Pittura a tempera.

ALDO FRANZONI.

238. Ora grigia. Pittura a tempera.

- GUIDO TRENTINI.

239. Ritratto. Pittura a olio.

- FELICE CASORATI.

240. I burattini. Pittura a tempera.

241. Giocattoli. Pittura a tempera.

242. Le uova. Pittura a tempera.

PINO TEDESCHI.

243. Bambina. Pittura a tempera.

ANGELO ZAMBONI.

244. Mattino. Pittura a olio.

- A. BERTOLDI.

245. Dopo il temporale. Pittura a olio.

246. Nubi d'estate. Pittura a olio.

- ANTONIO NARDI.

247. Dalla mia finestra. Pittura a olio.

248. Studio di testa. Pittura a olio.

Sala XI.

ALESSANRO POMI.

249. Ritratto della Signora Neri. Pittura a pastello.
Proprietà del Signor Irtio Neri.

250. La violinista. Pittura a olio.

251. Studio di testa. Pittura a olio.

252. Modello in riposo. Disegno.

253. Studio. Disegno.

254. Studio per ritratto. Disegno.

255. Tepori. Pittura a tempera e pastello.

256. La pescivendola: bozzetto. Pittura a olio.

257. Un virtuoso. Pittura a olio.

258. La mamma dell'artista. Pittura a tempera.

259. Ritratto. Pittura a olio.

260. Salome. Pittura a tempera e pastello.
Proprietà del Signor L. P.

261. Studio di testa. Pittura a olio.

262. Bozzetto per una "Maternità". Pittura a olio.

263. Ritratto del Signor Pasinetti. Pittura a olio.
Proprietà del Signor Pasinetti.

Sala XII.

FEDERICO CUSIN.

- 264-267. Calendario. Disegni a penna.
268. Copertina. Marco di fabbrica. Disegni a penna.
269. Vecchio Rialto. Disegno a penna.
270. Funerale. Disegno a penna.
271. Il martirio di San Sebastiano. Disegno a penna.
272. La veglia funebre. Disegno a penna.
273. La pergola. Disegno a penna.

NINO BUSETTO.*

274. Atmosfera. Pittura a olio.
275. Studio per ritratto. Pittura a pastello.

Sala XIII.

IRENE DE HRUSCHKA.

276. I magnifici mentitori. Disegno a penna.
277. Garsenda. Disegno a penna.
278. Il torrigiano. Disegno a penna.
279. Sinfonia leggera. Disegno a penna.
280. La Erodiade. Disegno a penna.
281. Maschera. Disegno a penna.
282. I ciechi. Disegno a penna.
283. Col tempo.
284. Demone. Disegno a penna.

Sala XIV.

GUIDO CADORIN.*

285. *Madonna. Pittura a tempera.*
286. *L'orto fiorito. Pittura a tempera.*
287. *Stato d'animo. Pittura a tempera.*
288. *La casetta fiorita. Pittura a tempera.*

BRENNO DEL GIUDICE.*

289. *Progetto di chiesa: 1.*
290. *Progetto di chiesa: 2.*
291. *Progetto di chiesa: 3.*

GUIDO CADORIN.*

292. *Il prato. Pittura a tempera.*
293. *L'orto fiorito. Pittura a tempera.*

BRENNO DEL GIUDICE.*

294. *Progetto di villini.*

GUIDO CADORIN.*

295. *Il giardiniere del giardino fiorito. Pittura a tempera.*
296. *Case di Pellestrina. Pittura a tempera.*
297. *Ritratto della baronessa Fanny Winspeare. Pittura a tempera.*
298. *Case di Pellestrina. Pittura a tempera.*

299. *Pannello decorativo. Mosaico eseguito dai mutilati della Ditta Gianese.*

ROMEO CADORIN.*

300. *Ritratto. Gesso.*
301. *Ritratto di mio padre. Gesso.*

BRENNO DEL GIUDICE.*

302. *Progetto di villa fastosa in riva a un lago.*
303. *Progetto di villino.*
304. *Ingresso e chiesa di un cimitero monumentale.*
305. *Progetto di villino.*
306. *Spaccato di chiesa.*
307. *Fianco di chiesa.*

Sala XV.

CAGNACCIO. **

308. *Cromografia musicale: Miserere Verdiano. Pittura a olio.*
309. *Velocità di linee forze d' un paesaggio. Pittura a olio.*

- GIGI DE GIUDICI. **

310. *La donna delle 5. Pittura a olio.*
311. *Alba. Pittura a olio.*
312. *Scarpe: studio di forme e consistenze. Pittura all'acquerello.*
313. *Temporale. Pittura all'acquerello.*

ATTILIO CAVALLINI. **

314. *Natura morta. Pittura a olio.*
315. *Ritratto. Pittura a olio.*
316. *Aeroplano malato. Pittura a olio.*
317. *Autoblindata che spara. Pittura a olio.*

- GIGI DE GIUDICI. **

318. *Viaggiare. Pittura all'acquerello.*
319. *Il mio studio a Tolmezzo. Pittura all'acquerello.*
320. *Profumi. Disegno colorato.*

MORANDO. **

321. *Nottambulo. Pittura a olio.*
322. *Inno di Garibaldi. Pittura a olio.*
323. *La rivolta. Pittura a olio.*

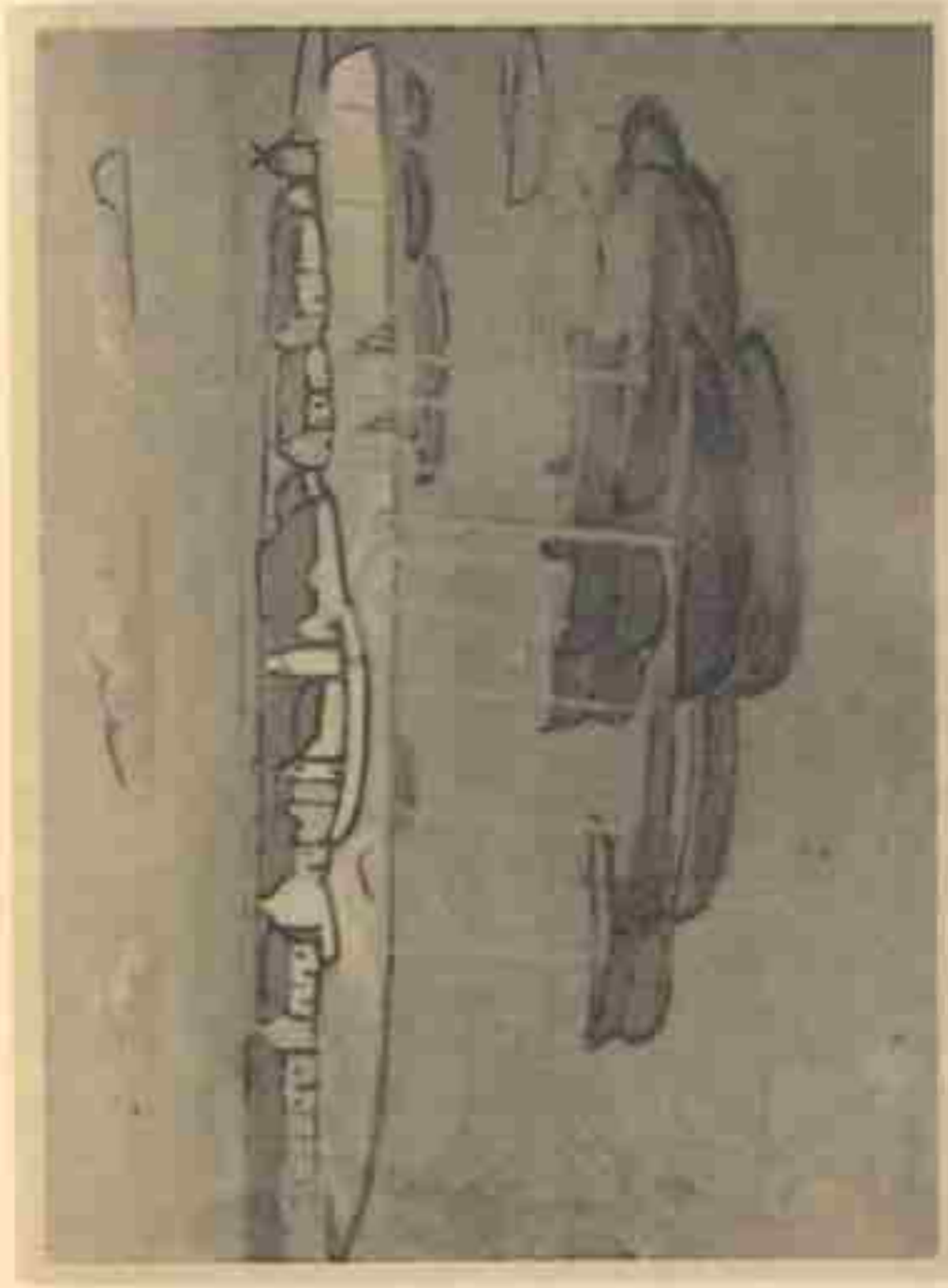
ILLUSTRAZIONI.



Martini - La monaca.



Moggioli - Fiori sotto la pioggia.



Roof - Marina.



Martini - Fanciulla vaso seco.



Sensazione - Calcegnia



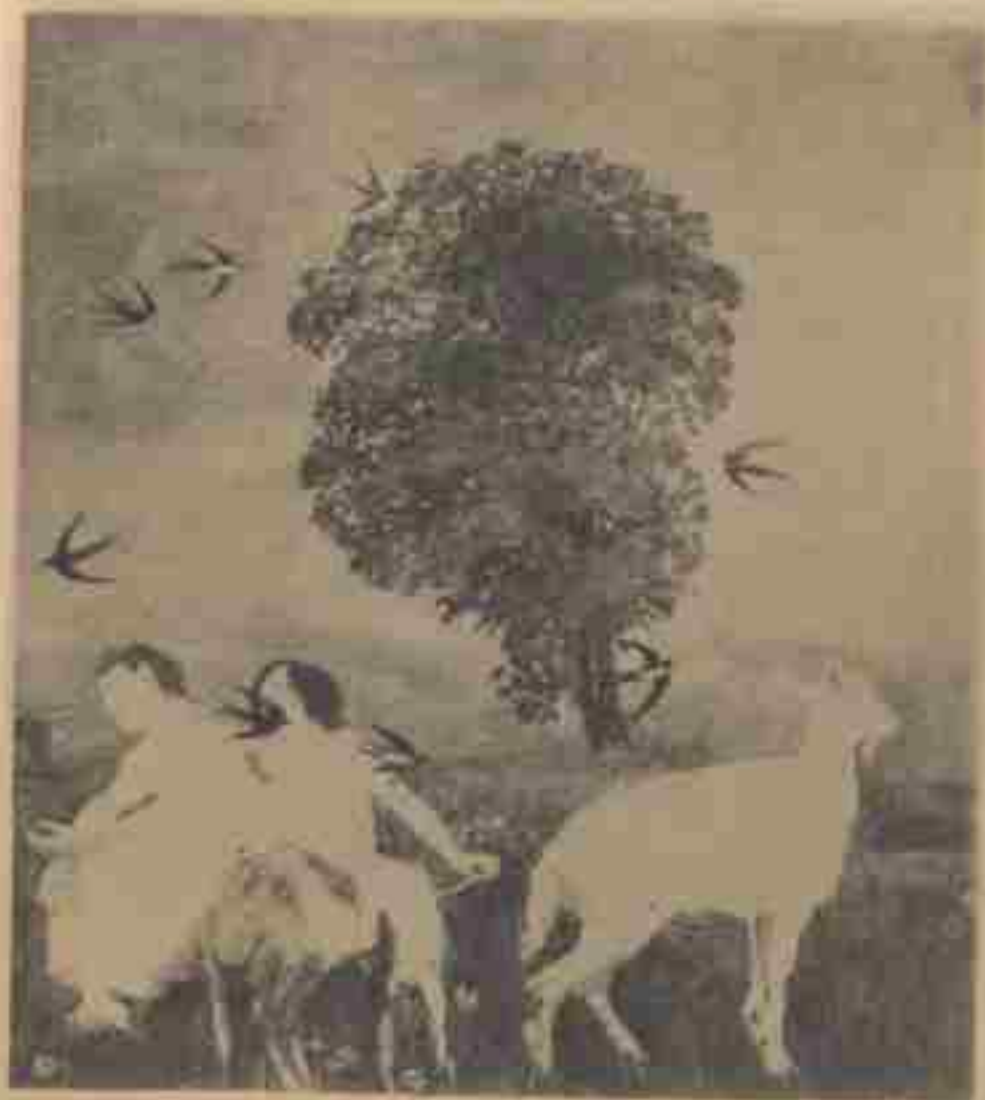
Semeghini - Pescatore di Burano.



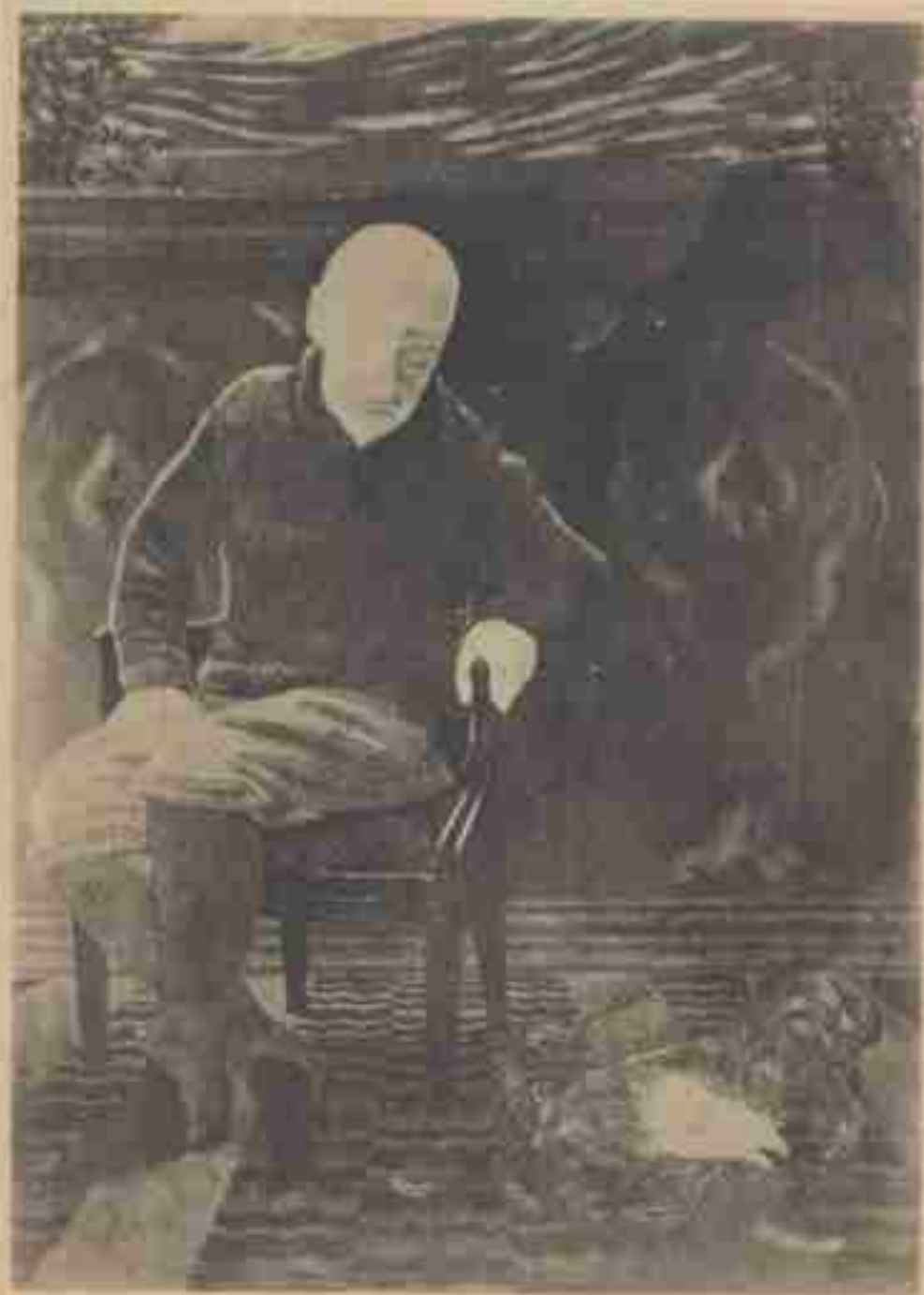
Wolf-Ferrat - Il pazzo e il cane.



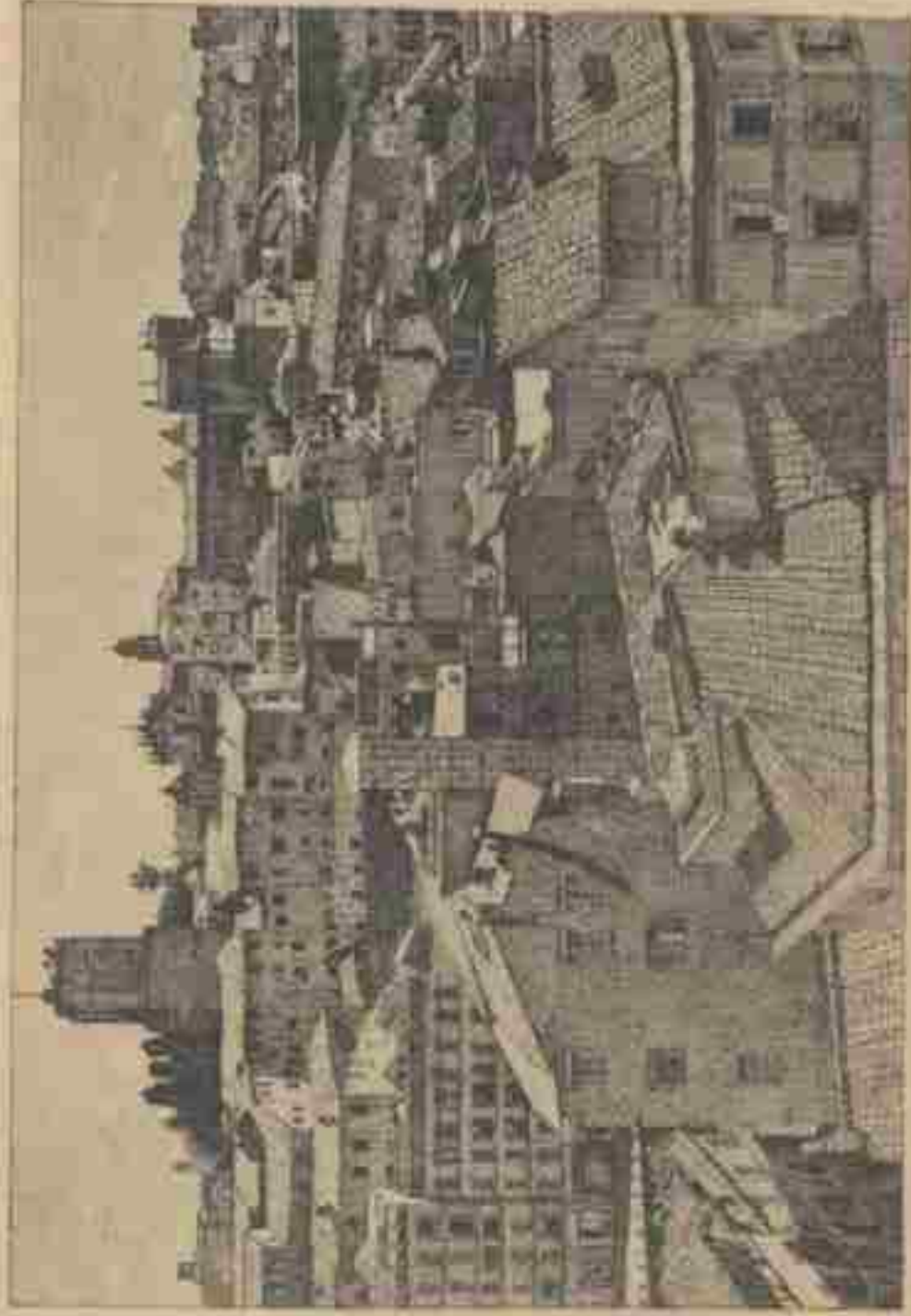
Alger - Les Femmes



Sbellato - Eclissi di sole.



Sibellato - Ritratto di Gabriele d'Annunzio.



Disertini - Prospetto di Monte Magnanipoli.



Stella - Il pino dell' abisso.



Shella - Caccin.



Martina - Ritratto.



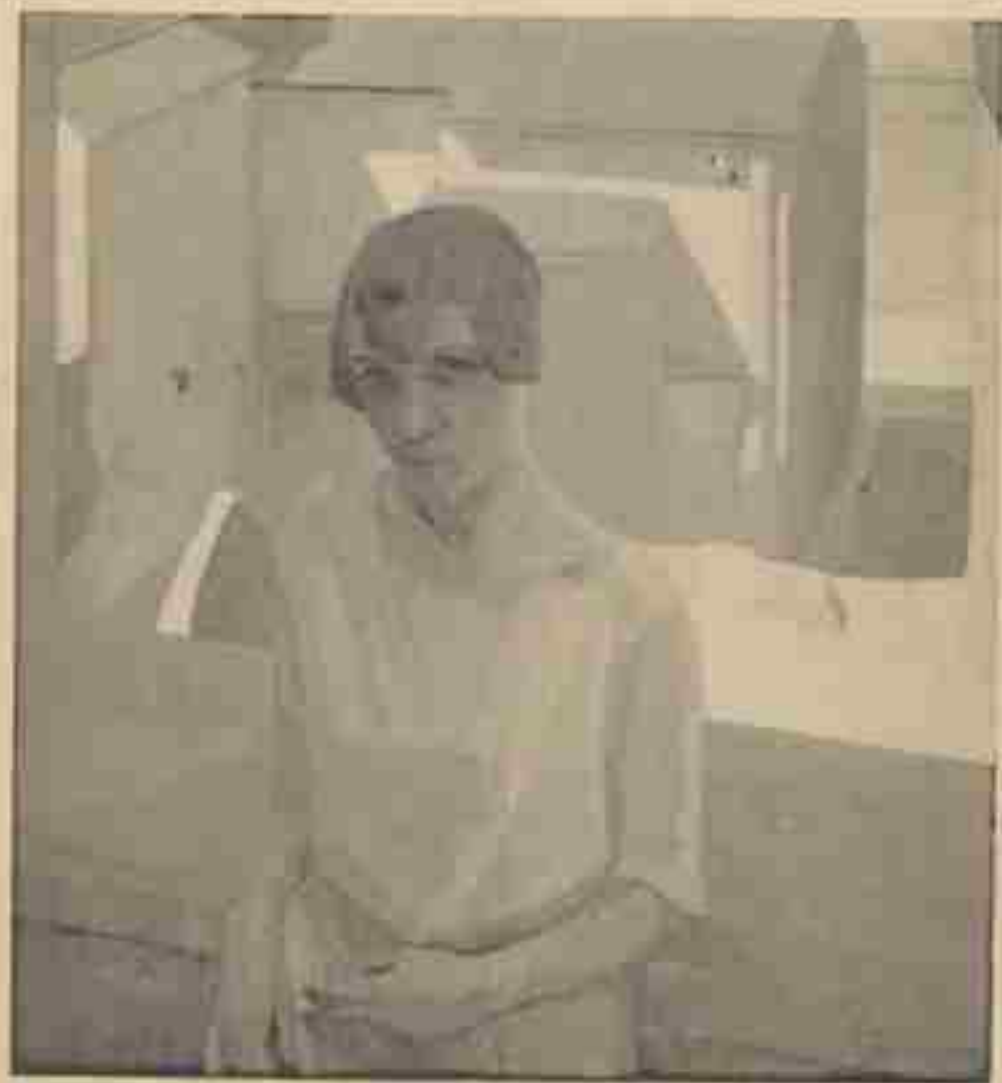
Notte - La distribuzione del pane.



Pratt - Nocturne.



Casorati - Una donna.



Trentini - Ritratto.



Zamboni - Mattina.



Pomi - Ritratto della Signora Nesti.



Casin - Funerale.



Del Gaudice - Progetto di chiesa.



Cadore - Ritratto della baronessa Wimpere.

BIBLIOTECA
CA' PESARO

Op.
P.D.
5246

VENEZIA



Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

a cura di Stefania Portinari

Catalogo dell'esposizione di Estate del 1920

CITTÀ DI VENEZIA - OPERA BEVILAQUA-
LA MASA - ESPOSIZIONE PERMANENTE
D'ARTI E INDUSTRIE VENEZIANE.

BIBLIOTECA
CA' PESARO

Op.
P.D.
5247

VENEZIA

CATALOGO
DELLA ESPO-
SIZIONE DI
ESTATE DEL 1920

BIBLIOTECA
CA' PESARO

Op.
P.D.
5247

VENEZIA

CITTÀ DI VENEZIA - OPERA BEVILAQUA-
LA MASA - ESPOSIZIONE PERMANENTE
D'ARTI E INDUSTRIE VENEZIANE.



CATALOGO
DELLA ESPO-
SIZIONE DI
ESTATE DEL 1920

RELAZIONE DELLA GIUNTA D'ACCETTAZIONE.

*All' Ill.mo Sig. Presidente
dell' Opera Bevilacqua-La Masa in Palazzo Pesaro*

VENEZIA

Nel darLe relazione del nostro operato, crediamo di dover dichiarare il nostro compiacimento per l'incarico affidatoci dai colleghi, con larga votazione e in forma insolitamente democratica.

Abbiamo eseguito il nostro mandato uniformandoci strettamente alla lettera e allo spirito del testamento della Signora Duchessa Bevilacqua-La Masa: eminente figura di benefattrice che additiamo all' ammirazione di tutti.

Gli artisti che si presentarono al nostro giudizio furono 97.

Le opere presentate di pittura, bianco e nero, scultura, arte industriale furono complessivamente 397.

Certamente, vicino ad opere nobilissime e complete, figurarono opere immature o semplici tentativi: quelle e questi abbiamo creduto di accettare per ragioni di incoraggiamento.

Ed ora, Ill.mo Sig. Presidente, Le consegniamo l'elenco degli artisti accettati:

Augenti Libero, Belfadel Aly Osman, Bellotti Luigi, Bellotto Virgilio, Boaretto Mario, Bonivento Eugenio, Bullo Sante, Cartago Furio, Catena Romolo, Celmani Nella, Cherubini

Carlo, Cigarini Gaetano, Collavini Oloferne, Cooperativa Mo-
 saicisti Veneziani, Corigliano Carmen, Dall'Era e Manarin,
 De Bei Antonio, De Giudici Gigi, Dreossi Alice, Duodo Giu-
 seppe, Fasolato Attilio, Fellin Mario, Ferrari Pia, Fonda Enrico,
 Forlati Ferdinando, Franco Angelo, Gaggio Emilio, Gelmetti
 Mimi, Giuliani Giovanni, Gobbis Vittorio, Guadalupi Cosimo,
 Guizzon Piero, Guzan Giuseppe, Jacuzzi Maria Elena,
 Lepsky Gian Maria, Longo Maria Teresa, Lovarini Luisa,
 Lucas Santo, Majoli Giovanni, Mainella Cesare, Maranesi
 Mario, Marcaggi Giuseppe, Marcolongo Achille, Martina Um-
 berto, Martinuzzi Napoleone, Marzollo Antonio, Masciadri Nina,
 Miazzo Giulio, Monego Mario, Morocutti Antonio, Morando
 G. Ferruccio, Mori Domenico, Nordio Giulio, Notte Sacchi
 Teresa, Officine Artistiche Veneziane, Padella Umberto, Pa-
 gliani Giovan Battista, Pasinetti Nei, Pellarin Leo, Polesello
 Eugenio, Privato Cosimo, Rinaldo Renzo, Rosinato Giuseppe,
 Rosso Lina, Sammartini Marta, Sartorelli Carlo, Scarpa Luigi,
 Setti Giovanni, Siffi Carlo, Sogaro Oscar, Soressi Luigi, So-
 meda de Marco Carlo, Sormani Rina, Stefani Pier Angelo,
 Stella Paola, Toffolo Marcello, Tonello Armando, Trois Enrico
 Giulio, Turri L. Angelo, Vallot Virgilio, Varagnolo Mario,
 Zago Anna, Zanetti Tassis Vittorio, Zanetti Ida, Zini Umberto.

Il nostro compito è stato indubbiamente arduo, né man-
 cheranno critiche: crediamo tuttavia di aver fatto opera equa-
 mine, degna delle intenzioni della Testatrice, e di questa ec-
 cezionale istituzione, che, unica forse in Italia, consente, all'
 artista che comincia, il contatto col pubblico.

EUGENIO BELLOTTO
 ATTILIO CAVALLINI
 ROMEO DALL'ERA
 G. LUCIANO SORMANI
 ORESTE LICUDIS, *relatore*

Atrio.

GAETANO CIGARINI.

1. *L'olocausto. Scultura in gesso.*

Sala I.

OFFICINE ARTISTICHE VENEZIANE.

2. *Salotto in stile '700. Lacca e oro.*

GIOVANNI GIULIANI.

3. *Cicogne.*

4. *Le ligri.*

5. *Pesci.*

6. *Pesci.*

7. *Piatto.*

8. *Cani.*

9. *Vaso decorato a smalto.*

10. *Coppa con cicogne.*

*Vetri soffiati, decorati
 dalla ditta Lucchesi e
 Giuliani di Venezia.*

VETRERIA ARTISTICA BAROVIER.

11. *Vaso. Vetro.*

12. *Vaso. Vetro.*

COOPERATIVA MOSAICISTI VENEZIANI.

13. Cristo stilizzato. Mosaico.
14. Cristo di S. Marco. Mosaico.
15. Ornato: frammento. Mosaico.

Sala II.

MARIO BOARETTO.

16. Studio. Pittura a tempera.

NELLA CELMANTI.

17. Natura morta. Pittura a tempera.

GIULIO ENRICO TROIS.

18. Fiori bianchi. Pittura a olio.
19. Fiori gialli. Pittura a olio.
20. Fiori rossi. Pittura a olio.
21. Fiori turchini. Pittura a olio.

L. ANGELO TURRI.

22. Sole di maggio. Pittura a olio.
23. Il bimbo e i conigli. Pittura a olio.

NAPOLEONE MARTINUZZI.

24. Prigione dolorante. Gesso.
25. Testa di Apollo. Bronzo dorato.
26. L'Amazzone. Bronzo dorato.
27. Centauro saettante. Rame dorato.
28. La fiamma. Rame argentato.

GIUSEPPE GUZAN.

29. Piattino. Rame sbalzato.
30-31. Piattini. Argento sbalzato.
32-38. Pomoli per bastone. Argento cesellato.
39-41. Taglia-carle. Argento.
42-43. Taglia-carle. Bronzo.

VETRERIA ARTISTICA BAROVIER.

44. Vasi e coppe. Vetri.

Sala III.

DITTA DALL'ERA & MANARIN.

45. Pila porta-piante in bronzetto di Verona.

Sala IV.

ATTILIO CAVALLINI.

46. *Canale. Pittura a tempera.*
47. *Fiori. Pittura a tempera.*
48. *Paese di Strignano. Pittura a tempera.*
49. *Fiori. Pittura a tempera.*
50. *Canale. Pittura a tempera.*
51. *Il ritorno: tondo decorativo. Pittura a tempera.*
52. *Studio per ritratto. Pittura a tempera.*
53. *Il laghetto. Pittura a tempera.*
54. *Canale. Pittura a tempera.*
55. *Impressione. Pittura a tempera.*
56. *Studio per ritratto. Pittura a tempera.*
57. *Impressione. Pittura a tempera.*
58. *Schizzo. Pittura a tempera.*

ANGELO FRANCO.

59. *Il pappagallo. Scultura in gesso.*

IDA ZANETTI.

60. *Cuscino. Ricamo.*

VETRERIA ARTISTICA BAROVIER & C.

61. *Una coppa. Vetro.*

DITTA DALL'ERA & MANARIN.

62. *Pila porta-piante in pietra d'Istria.*

Sala V.

MARIO MARENESI.

63. *Le finestre del convento. Pittura a tempera.*

NEI PASINETTI.

64. *Il tempietto. Pittura a olio.*

GIUSEPPE DUODO.

65. *Sulle rive del Piave. Pittura a olio.*

66. *Bambina. Pittura a olio.*

ACHILLE MARCOLONGO.

67. *Marina. Pittura a olio.*

NEI PASINETTI.

68. *Ghetto vecchio. Pittura a olio.*

GIOVANNI GIULIANI.

69. *Le Vele dell'Estuario. Pittura a tempera.*

NEI PASINETTI.

70. *Canale. Pittura a olio.*

MARIO MARENESI.

71. *Lucus. Pittura a tempera.*

MARIA TERESA LONGO.

72. *Ritratto di bambina. Scultura in bronzo.*

Sala VI.

EUGENIO BONIVENTO.

73. *Rovine. Pittura a olio.*

74. *Riva. Pittura a olio.*

75. *Il Piave. Pittura a olio.*

CARLO CHERUBINI.

76. *Tempesta. Pittura a olio.*

LUISA LOVARINI.

77. *Ritratto all'aria aperta. Pittura a olio.*

UMBERTO MARTINA.

78. *Scena Veneziana. Pittura a olio.*

79. *Scena Veneziana. Pittura a olio.*

80. *Studio di testa. Pittura a olio.*

81. *Studio di testa. Pittura a olio.*

SANTO LUCAS.

82. *Autoritratto. Pittura a olio.*

GAETANO CIGARINI.

83. *Ritratto. Scultura in gesso.*

LUIGI SORESSI.

84. *Verso la vita. Scultura in gesso.*

Sala VII.

TERESA NOTTE SACCHI.

85. *Vecchi. Graffito.*

86. *Natura morta. Pittura a olio.*

MIMI GELMETTI.

87. *Figurina. Pittura a olio.*

88. *Ritratto. Pittura a olio.*

89. *Ritratto. Pittura a olio.*

GIULIO MIAZZO.

90. *La porta dell' Infinito. Pittura a tempera.*

PIERANGELO STEFANI.

91. *Monache. Pittura a olio.*

ANGELO MARIO CREPET.

92. *La festa del paese. Pittura a tempera.*

93. *L'eremo. Pittura a tempera.*

GIOVANNI SETTI.

94. *Fiori. Pittura all' acquarello.*

GIULIO MIAZZO.

95. *Il pensiero e la maschera. Pittura a olio.*

LIBERO AUGENTI.

96. *La notte. Disegno colorato.*

PIERANGELO STEFANI.

97. *Il mutilato. Pittura a olio.*

CARLO CHERUBINI.

98. *Il Mago. Pittura a olio.*

99. *Il Pinocchio. Pittura a olio.*

100. *Bimbo malato. Pittura a olio.*

101. *Bosco. Pittura a olio.*

CARLO SOMEDA DE MARCO.

102. *Astri. Pittura all' acquarello.*

103. *Margherite. Pittura all' acquarello.*

104. *Anemoni. Pittura all' acquarello.*

MARTA SAMMARTINI.

105. *Ritratto. Scultura in gesso.*

Sala VIII.

LUIGI BELLOTTI.

106. *Ex libris e copertina. Acquaforti.*

IDA ZANETTI.

107. *Una via di Subiaco. Acquaforte.*

GIOVANNI SETTI.

108. *Rocca Maggiore: Assisi. Acquaforte.*

IDA ZANETTI.

109. *Roma: il Palatino. Acquaforte.*

GIOVANNI GIULIANI.

110. *La Sagra dei Frari a Venezia. Acquaforte.*

CARLO SARTORELLI.

111. *Isola Tiberina: Roma. Acquaforte.*

112. *Villa Pisani: Strà. Acquaforte.*

NEI PASINETTI.

113. *La Draga. Acquaforte.*

VIRGILIO VALLOT.

114. *La Salute: Venezia. Acquaforte.*

CARLO SARTORELLI.

115. *Mura Romane. Acquaforte.*

LUIGI BELLOTTI.

116. *Notturni. Acquaforte.*

LUISA LOVARINI.

117. *Il fumatore. Acquaforte.*

MARCELLO TOFFOLO.

118. *Canale. Acquaforte.*

TERESA NOTTE SACCHI.

119. *Alcoolizzato. Disegno.*

VETRERIA ARTISTICA BAROVIER & C.

120. *Vaso. Vetro.*

121. *Vaso. Vetro.*

122. *Vaso. Vetro.*

Sala IX.

OSCAR SOGARÒ.

123. *Maternità. Monotipo.*

124. *Pierrot. Monotipo.*

125. *Autoritratto. Monotipo.*

126. *Intimità. Monotipo.*

127. *Allegoria. Pittura a olio.*

GIUSEPPE DUODO.

128. *Montebelluna. Pittura a olio.*

EUGENIO POLESELLO.

129. *Nel bosco. Pittura a olio.*

OLOFERNE COLLAVINI.

130. *Il porto di Fiume coi legionari. Pittura a olio.*

VITTORIO GOBBIS.

131. *Impressione. Pittura a olio.*

LUIGI SCARPA.

132. *Impressione di marina. Pittura a olio.*

UMBERTO ZINI.

133. *Ritratto della signorina M. D. Pittura a olio.*

ANNA ZAGO.

134. *Squero. Pittura a olio.*

SANTE BULLO.

135. *Fusina. Pittura a olio.*

OLOFERNE COLLAVINI.

136. *Opifici di Fiume. Pittura a olio.*

GIUSEPPE DUODO.

137. *Bambina. Pittura a olio.*

138. *La modellina. Pittura a olio.*

ATTILIO FASOLATO.

139. *Ritorno da un ballo. Monotipo.*

140. *Ritorno dai campi. Monotipo.*

EUGENIO POLESELLO.

141. *Alba. Pittura a pastello.*

ATTILIO FASOLATO.

142. Nella. Monotipo.

FERDINANDO FORLATI.

143. Al mare. Monotipo.

VETRERIA ARTISTICA BAROVIER & C.

144. Grande coppa. Vetro.

Sala X.

ALICE DREOSSI.

145. Giorno sereno. Pittura a olio.

NINA MASCIADRI.

146. Campo di grano. Pittura a olio.

LINA ROSSO.

147. Mercato a Viareggio. Pittura a olio.

UMBERTO PADELLA.

148. La tavola e gli aranci. Pittura a olio.

149. La bomboniera. Pittura a olio.

150. Clivie. Pittura a olio.

COSIMO PRIVATO.

151. L'eremitaggio. Pittura a olio.

152. Autoritratto. Pittura a olio.

153. Ritratto. Pittura a olio.

ALICE DREOSSI.

154. Case a Cortina. Pittura a olio.

155. Le Tofane. Pittura a olio.

SANTO LUCAS.

156. Bozzetto. Pittura a olio.

GIOVANNI MAJOLI.

157. Studio di paese. Pittura a olio.

PIA FERRARI.

158. Rose. Acquerello.

VETRERIA ARTISTICA BAROVIER & C.

159. Coppa. Vetro.

Sala XI.

CESARE MAINELLA.

160. Val Camonica. Pittura a tempera.

161. Spiaggia di Positano. Pittura a tempera.

162. Mare di nubi. Pittura a tempera.

163. A 2500 metri. Pittura a tempera.

MARIO FELLINI.

164. Ritratto di fanciulla. Pittura a olio.

165. Testa di vecchio in iscorcio. Pittura a olio.

ANTONIO MOROCUTTI.

166. Centauri. Pittura a olio.

167. La nascita di Venere. Pittura a olio.

GIAN MARIA LEPSCKY.

168. Piazza S. Marco sul tramonto. Pittura a olio.

169. Bacino San Marco. Pittura a olio.

ANTONIO MOROCUTTI.

170. Compagno di trincea. Pittura a olio.

MARIA ELENA JACCUZZI.

171. Ciliegie. Pittura a olio.

LUIGI BELLOTTI.

172. *Bombardamento aereo notturno. Pittura a pastello.*

GIUSEPPE ROSINATO.

173. *Carcioffi. Pittura all'acquarello.*

174. *Pesco in fiore. Pittura all'acquarello.*

RENZO RINALDO.

175. *Velustà. Monotipo.*

176. *Rifugio poetico. Monotipo.*

GIGI DE GIUDICI.

177. *Peperoni. Pittura a olio.*

178. *Processione. Disegno colorato.*

179. *Popolano. Pittura a olio.*

180. *Serenata. Disegno colorato.*

181. *Colli del Friuli. Disegno colorato.*

182. *Alle corse. Pittura a olio.*

VITTORIO ZANETTI TASSIS.

183. *Impressione. (Venezia). Acquarello.*

RENZO RINALDO.

184. *Festa notturna. Monotipo.*

GIUSEPPE MARCAGGI.

185. *Autoritratto. Pittura a pastello.*

MARIA ELENA JACCUZZI.

186. *Un cantuccio del mio studio. Pittura a olio.*

GIOVANNI FERRUCCIO MORANDO.

187. *Clara. Pittura a olio.*

188. *Natura morta. Pittura a olio.*

189. *Elsa. Pittura a olio.*

190. *Ragazza a sera. Pittura a olio.*

191. *Disegni d'esiglio. Pittura all'acquarello.*

192. *Marocco visto da villa Volpi. Pittura a olio.*

193. *San Vitale. Pittura a olio.*

CESARE MAINELLA.

194. *La Furberia della 1037^a Centuria. Pittura a tempera.*

195. *Spiaggia di Positano. Pittura a tempera.*

196. *Alone in una tempesta di neve. Pittura a tempera.*

GIOVAN BATTISTA PAGLIANI.

197. *Sorriso. Scultura in gesso.*

Sala XII.

ENRICO FONDA.

198. Giardino pubblico. Disegno.

GIOVANNI MAJOLI.

199. Bragozzi. Acquaforte.

MARCELLO TOFFOLO.

200. Rovine di guerra a Portogruaro. Acquaforte.

ENRICO FONDA.

201. Caffè Orcagna a Firenze. Disegno.

GIOVANNI SETTI.

202. Rovine della Chiesa di Quero. Acquaforte.

PIERO GUIZZON.

203. Paesaggio. Acquaforte.

LUISA LOVARINI.

204. Paesaggio. Punta Secca.

GIOVANNI MAJOLI.

205. Fondamenta. Acquaforte.

MARCELLO TOFFOLO.

206. Draga. Acquaforte.

CARLO SARTORELLI.

207. Piazza della Bocca della Verità: Roma.
Acquaforte.

IDA ZANETTI.

208. San Virgilio. Acquaforte.

FERDINANDO FORLATI.

209. Il Monumento del Colleoni. Acquaforte.

GIOVANNI MAJOLI.

210. In Carnia. Acquaforte.

GIOVANNI GIULIANI.

211. Il Molino Stucky. Acquaforte.

PIERO GUIZZON.

212. Bauta. Acquaforte.

LUISA LOVARINI.

213. Ex libris e figurine. Xilografia.

214. Veduta di laguna. Xilografia colorata.

GIOVANNI MORANDO.

215. *Tre caratteri. Disegni.*

IDA ZANETTI.

216. *Sant' Elena. Acquaforte.*

LUIGI BELLOTTI.

217. *Cavalli. Ventaglio.*

218. *Galee. Ventaglio.*

FERDINANDO FORLATI.

219. *Impressione. Acquaforte.*

RINA SORMANI.

220. *Studio di testa. Linoleumgrafia.*

TERESA NOTTE SACCHI.

221. *Studio. Disegno.*

222. *Studio. Disegno.*

GIOVANNI SETTI.

223. *Veneziana. Acquaforte.*

LUIGI BELLOTTI.

224. *Venezia. Acquaforti.*

225. *La Tormenta. Disegno a penna.*

MARCELLO TOFFOLO.

226. *Ponte di barche sul Lemene. Acquaforte.*

EMILIO GAGGIO.

227. *Ardito. Scultura in bronzo.*

Sala XIII.

GIOVANNI GIULIANI.

228. *Illustrazioni per i Fiori del Male di*

Baudelaire: I. Disegno a penna colorato.

id. II. id.

id. III. id.

id. IV. id.

id. V. id.

id. VI. id.

229. *Molino Stucky. Acquaforte.*

230. *Illustrazioni di Oscar Wilde. Disegni a penna colorati.*

231. *Panta della Dogana. Acquaforte.*

MARTA SAMMARTINI.

232. *Girolamo Savonarola. Scultura in bronzo.*

CARMEN CORIGLIANO.

233. *Vergine orante. Scultura in gesso.*

CARLO SIFFI.

234. *Bambino dormente. Scultura in gesso.*

VETRERIA ARTISTICA BAROVIER e C.

235. *Vaso. Vetro.*

236. *Vaso. Vetro.*

Sala XIV.

NELLA CELMANTI.

237. *Lo specchio e il vaso. Pittura a tempera.*

LUIGI SCARPA.

238. *Impressione di tramonto. Pittura a olio.*

GAETANO GIGARINI.

239. *Testa d'uomo. Scultura in gesso.*

Sala XV.

CARLO CHERUBINI.

240. Ritratto. Pittura a olio.

GIOVANNI MAJOLI.

241. Studio di testa. Pittura a olio.

GIAN MARIA LEPSCKY.

242. Ritratto della co. Campi-Lanzi. Pittura a pastello.

PAOLA STELLA.

243. Fiori. Pittura all'acquarello.

SANTE BULLO.

244. Burano. Pittura a olio.

MARIO VARAGNOLO.

245. Bozzetto. Pittura a olio.

VIRGILIO BELLOTTI.

246. Paesaggio. Pittura a tempera.

247. Ceramiche. Pittura a pastello.

248. Fiori. Pittura a pastello.

EUGENIO BONIVENTO.

249. Casa. Pittura a olio.

VITTORIO ZANETTI TASSIS.

250. Pesche. Pittura a olio.

ANTONIO DE BEL.

251. S. Samuele. Pittura a olio.

LINA ROSSO.

252. Vecchio squero. Pittura a olio.

EUGENIO POLESELLO.

253. Interno di San Marco. Pittura a olio.

LEO PELLARIN.

254. Anemoni. Pittura a olio.

255. Margherite bianche. Pittura a olio.

256. Margherite gialle. Pittura a olio.

ACHILLE MARCOLONGO.

257. Visione primaverile. Pittura a olio.

MONEGO MARIO.

258. Lago di Bolsena. Pittura a olio.

GIULIO NORDIO.

259. *San Marco. Pittura all'acquarello.*

ARMANDO TONELLO.

260. *San Giorgio. Pittura a olio.*

261. *Casa al sole. Pittura a olio.*

DOMENICO MORI.

262. *Fiori. Pittura a olio.*

LINA ROSSO.

263. *Studio. Pittura a olio.*

ENRICO FONDA.

264. *Studio di testa. Pittura a olio.*

SANTO LUCAS.

265. *Studio. Pittura a olio.*

MARIO MARENESI.

266. *Un angolo del mio giardino. Pittura a olio.*

COSIMO GUADALUPI.

267. *Fiori. Pittura all'acquarello.*

NINA MASCIADRI.

268. *Natura morta. Pittura a olio.*

269. *Natura morta. Pittura a olio.*

ROMOLO CATENA.

270. *Ora di tramonto sul Brenta. Pittura a olio.*

FURIO CARTAGO.

271. *Aurora. Quadro decorativo.*

OSMAN ALY BELFADEL.

272. *Tramonto. Pittura a olio.*

GAETANO CIGARINI.

273. *Salomé. Scultura in gesso.*

ANTONIO MARZOLLO.

274. *Ritratto del bambino conte Persico. Scultura in bronzo.*

EMILIO GAGGIO.

275. *Busto di fanciulla. Scultura in marmo.*

ILLUSTRAZIONI.





Barovier - Un vaso.



Cavollini - Studio per ritratto.



Cherubini - La tempesta.

1848. 1875. 2c. Milano.



G. Cigarini - Ritratto.

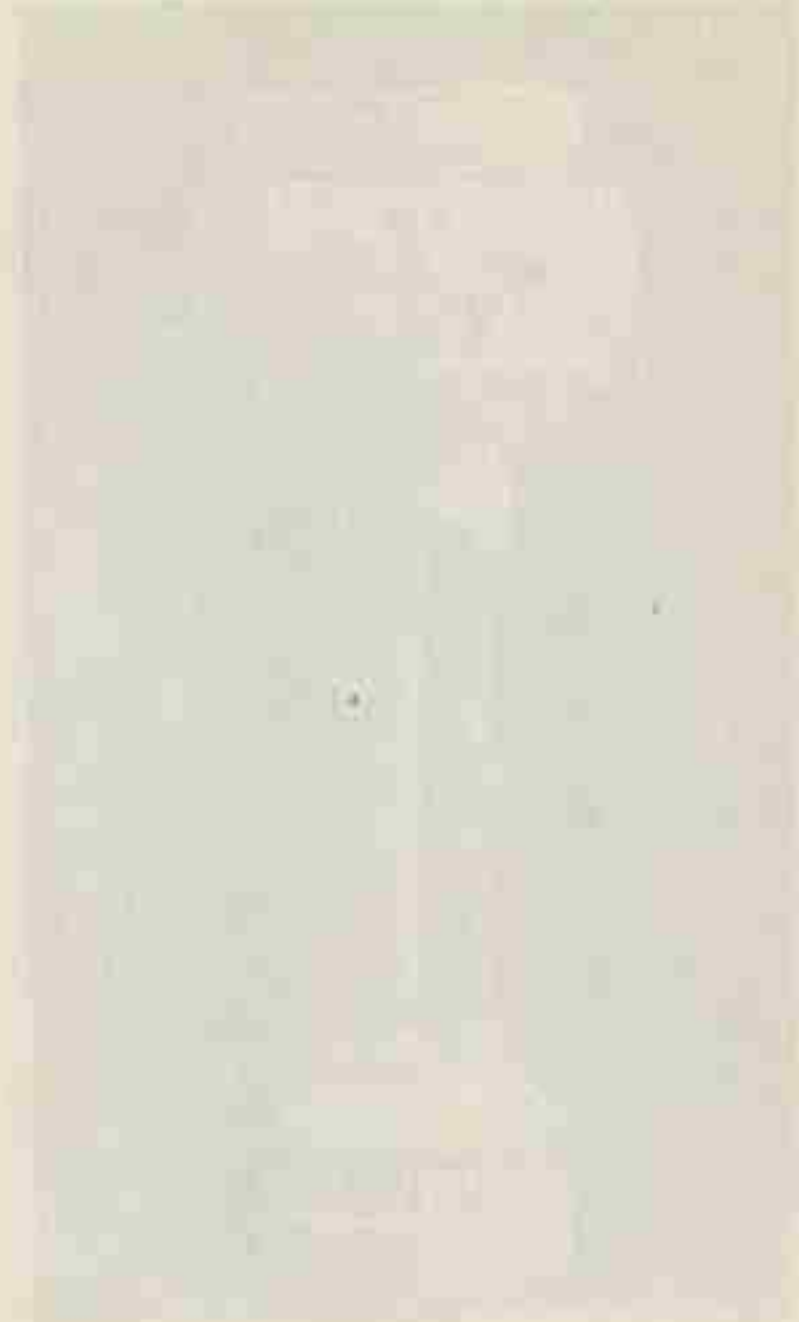


C. Corigliano - *Vergine orante.*

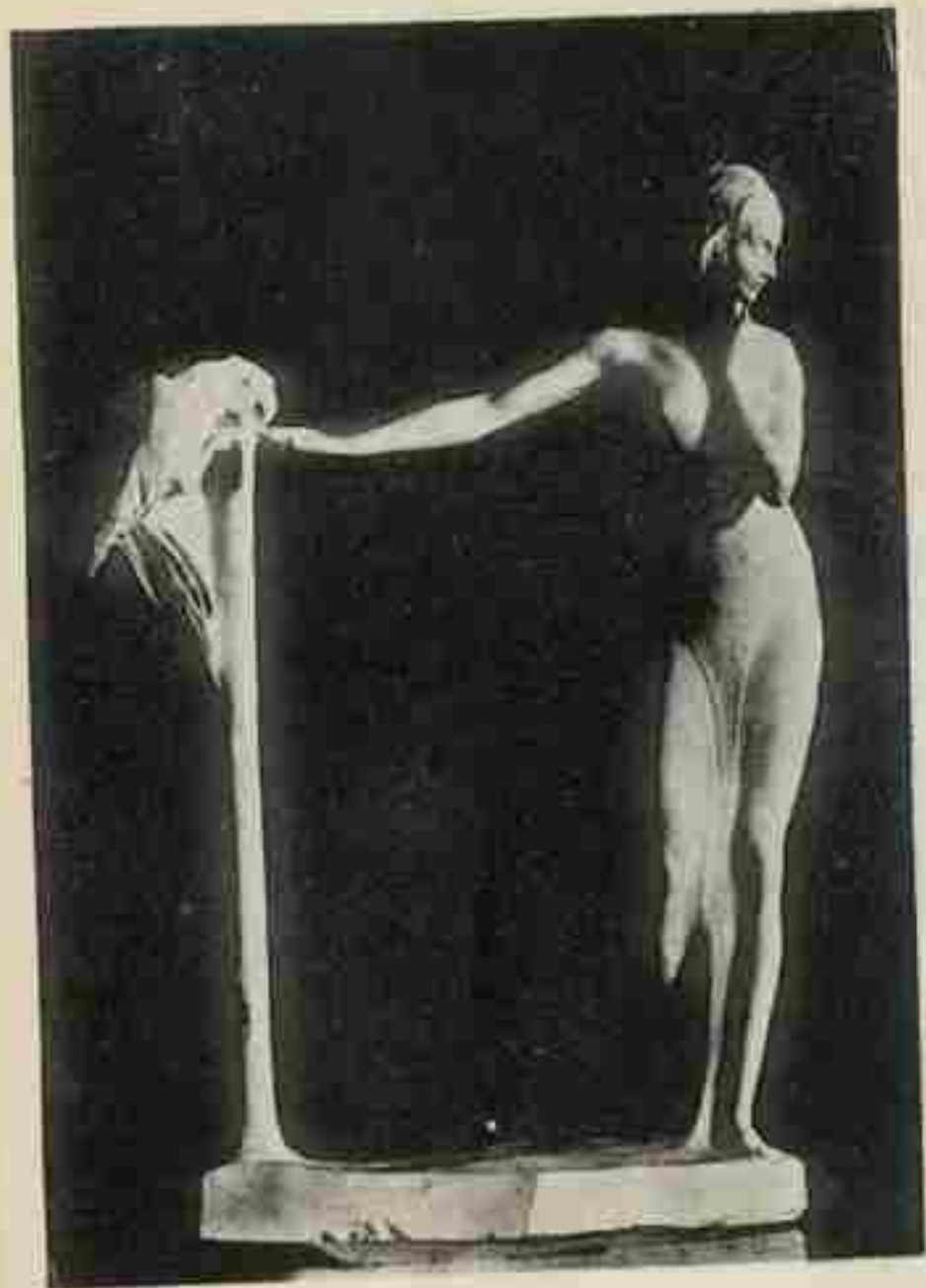




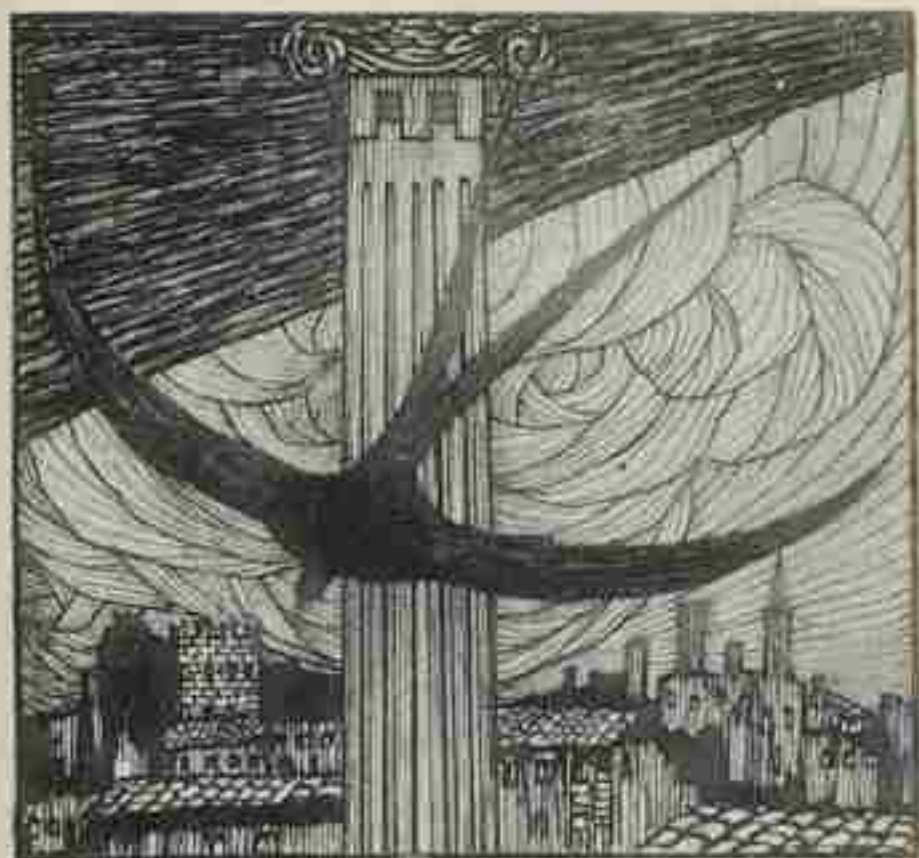
Dall' Eta e Manarin - Pila porta-piante.



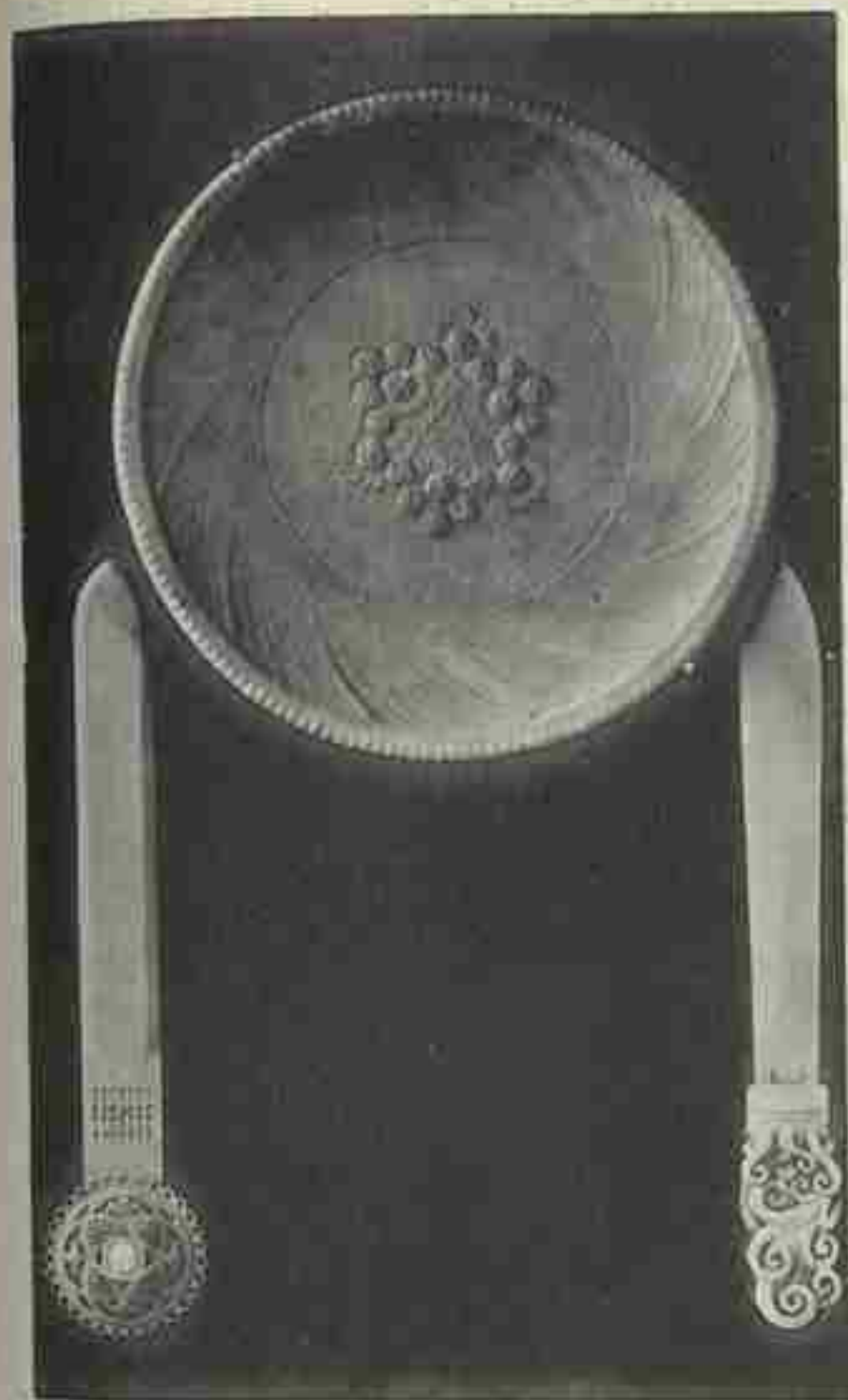
E. Fondo - Giardino pubblico.



A. Franchi - Il pappagallo.



G. Giuliani - Illustrazione per O. Wilde.



Guzzon - Piatto e-tagliacarte.



M. T. Longo - Ritratto.



Lucas - Autoritratto.



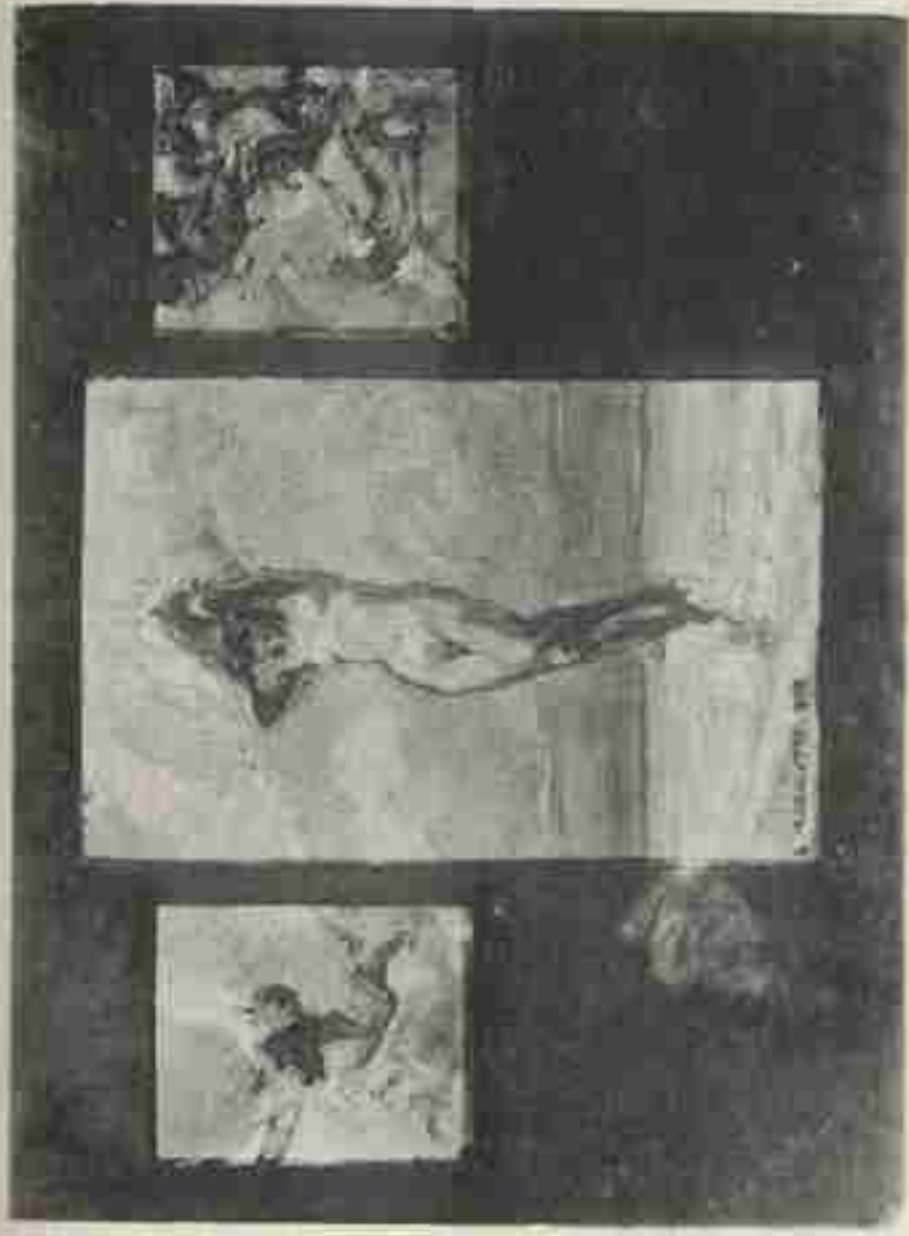
[Faint, illegible text]



U. Martina - Scena Veneziana.



N. Marinuzzi - Prigione dolorante.



A. Morocutti - Nascita di Venere.



G. Setti - Rovine della Chiesa di Squero.



Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

a cura di Stefania Portinari

**Catalogo dell'esposizione degli artisti dissidenti
di Ca' Pesaro nella Galleria Geri-Boralevi del 1920**

CATALOGO

DELLA ESPOSIZIONE DE-
GLI ARTISTI DISSIDENTI DI
CA' PESARO NELLA GAL-
LERIA GERI-BORALEVI
15 LUGLIO-15 AGOSTO 1920

VENEZIA.

BIBLIOTECA
CA' PESARO

Op.
P.D.
5248

VENEZIA



MUSEO D'ARTE MODERNA
DELLA CITTA' DI VENEZIA
CA' PESARO (S. Stas)

476

ISTITUTO VENETO DI ARTI GRAFICHE - VENEZIA
In collaborazione della Casa Editr. d'Arte Bestetti & Tumminelli-Roma-Venezia

MUSEO D'ARTE MODERNA
DELLA CITTA' DI VENEZIA
Ca' PESARO (S. Stae)



PALLOTTI
GIOIELLIERI
VENEZIA

Piazza S. Marco
Telefono 108
CASA FONDATA
NEL
1846

SPETTATI
di
S. MARCO
e della
LL. A. R. R.
DUCA e DUCHESSA
di GENOVA

PREMIATI
COLLE MAGGIORI ONORIFICENZE
ALLE PRINCIPALI
ESPOSIZIONI
ITALIANE ed ESTERE



GIOIELLERIE
ORFICERIE
ARGENTERIE
CATENELLE VENEZIANE



BIBLIOTECA
CA' PESARO

Op.
P.D.
5248

VENEZIA

PER COLORI, PENNELLI
ED ALTRI ARTICOLI DI
PITTURA E DISEGNO
RIVOLGERSI SEMPRE ALLA CARTO-
LERIA A. TESTOLINI IN BACINO
ORSEOLO (EX NEGOZIO SINGER) - VENEZIA

TELEFONO 10-85

CATALOGO

DELLA ESPOSIZIONE DE-
GLI ARTISTI DISSIDENTI DI
CA' PESARO NELLA GAL-
LERIA GERI-BORALEVI
15 LUGLIO-15 AGOSTO 1920
VENEZIA.



MUSEO D'ARTE MODERNA
DELLA CITTA' DI VENEZIA
CA' PESARO (S)



ISTITUTO VENETO DI ARTI GRAFICHE
In conduzione della Casa Editr. d'Arte Bietti & Tumminelli-Roma-Venezia

Questa esposizione di artisti "dissidenti" dall'altra che viene organizzata, quasi contemporaneamente, a Ca' Pesaro in Venezia, ha una storia che dobbiamo raccontare perchè dalla sua storia emergono i fini stessi ed i limiti della impresa. Nei primi giorni di luglio un giornale di Venezia - *La Gazzetta* - e qualcuno di fuori pubblicavano, facendolo seguire da commenti favorevoli, il seguente ordine del giorno:

* I sottoscritti venuti a conoscenza dei moiri criteri con i quali sarà organizzata quest'anno la Esposizione di Ca' Pesaro; criteri che, dovuti ad una agitazione inconsulta ed infondata sotto tutti gli aspetti così giuridici per quanto riguarda la interpretazione del testamento della Duchessa Bevilacqua la Masa, come artistici, sono stati accettati dal Commissione Regio, e contrastano con quelli che nei precedenti anni crebbero fama nazionale alle Esposizioni stesse;

* Considerato, che in base alle nuove disposizioni vengono esclusi specialmente quegli artisti i quali con il loro costante intervento richiamarono su Ca' Pesaro l'attenzione del mondo artistico, giovando in particolar modo ai giovani meno noti;

* considerato che l'agitazione di cui sopra è ora rivolta ad ottenere l'allontanamento dalla Mostra di uno di questi artisti e precisamente di *Felice Casanovi*;

* protestano per le arbitrarie disposizioni intervenute a distruggere a beneficio di non si sa che, certo non dell'Arte, il lavoro compiuto fino alla IX Esposizione di Ca' Pesaro.

* e deliberano di astenersi da quella di quest'anno invitando quanti riconoscono la bontà di tale decisione ad uniformarvisi¹.

Firmati: C. Carrò, Teodoro Wolf-Ferrari,
Pio Seneghini, Guido B. Stella, Guido
Trentini, Gino Rossi, Gigi Scopinich, Vit-
toria Zecchini, Federico Cusin, E. Natta,
F. Dudinville, Ercole Sibellato.

Alla manifestazione si univano immediatamente: i pittori T. Garbari; A. Callegari; Zamboni; Funi; Sironi; A. Alhaique; G. Orefice; lo scultore Arturo Martini; e poiché nel frattempo si rendevano disponibili le sale della Galleria Geri Boralevi si decideva di dare alla protesta un valore positivo portando nella Galleria medesima le opere già destinate a Ca' Pesaro. Questa decisione non aveva, e non ha, naturalmente, carattere di ostilità verso la istituzione veneziana condotta così felicemente agli insperati e brillanti risultati del 1919, dal suo segretario Nino Barbantini, mediante un tenace, intelligente, imparziale disinteressatamente nobile lavoro di lunghi anni, indubbiamente proficuo per l'arte italiana e per una numerosa schiera di giovani. Essa aveva anzi, ed ha, carattere di solidarietà per l'opera del Barbantini, della quale aspira ad essere una continuazione ed una integrazione.

Nel momento in cui, per l'azione di altri e col consenso di uffici mostratisi sempre, certo per pressioni influenti, ingiustamente ostili verso le esposizioni di Ca' Pesaro, queste stavano per essere virtualmente soppresse; cioè convertite da quello che erano, l'unica palestra nazionale spregiudicata e libera di audacie intelligenti, in una inutile ed inutile permanente ad uso di vacui dilettantismi, gli artisti che avevano amato ed ammirato lo sforzo di Nino Barbantini vollero che la "Ca' Pesaro" da lui creata risorgesse per quanto era possibile nelle forme e nella sostanza, altrove. Ecco adunque perché chi ebbe nel passato consuetudine di simpatia spirituale con le precedenti mostre d'arte di fondazione Bevilacqua la Masa, dovrà cercarne quest'anno la nuova prova non già nell'ammezzato del palazzo del Longhena ma in queste sale spaziose delle Vecchio Procuratie.

E vediamo, ora, come e perché si sia arrivati alla odierna situazione. A mano a mano che le Esposizioni di Ca' Pesaro

si perfezionavano, e che nelle loro sale si affermavano, favoriti esclusivamente dal loro ingegno e dalla fervida alacrità del loro lavoro, giovani prima interamente sconosciuti - e che altro voleva, sostanzialmente, la munifica testatrice, se non questo? - si pronunciava una sorda ostilità fatta insieme di sospetti, di gelosia, di risentimenti inspiegabili verso chi non aveva colpa della propria capacità e verso chi in siffatta capacità credeva. Già nel 1919, sebbene con altro orientamento e con altro animo, codesta agitazione trovò modo di affiorare e se ne ebbe qualche conseguenza però non grave. Da allora essa prese uno sviluppo ben determinato che si concretò in un memoriale sottoposto da una associazione di pittori e scultori al R. Commissario per il Comune di Venezia, con cui si chiedeva la esclusione dalle mostre di Ca' Pesaro degli artisti non veneziani, o non residenti a Venezia, o già ammessi alle esposizioni di importanza maggiore. Fu quello il segnale di una specie di crociata che ebbe per motto "Il palazzo Pesaro agli artisti secondo le disposizioni della Duchessa Bevilacqua-La Masa" quasi che ciò non esistesse già. La Duchessa Bevilacqua col suo testamento aveva disposto che una parte del palazzo fosse adibita a studi di giovani, e ciò si fece; che un'altra parte servisse a esposizioni di arti e industrie veneziane e questo avvenne, che una terza parte venisse affittata per ricavare le somme necessarie al mantenimento della istituzione, e il Comune con spirito illuminato, anziché affittare a privati affitto a se medesimo installando al piano nobile la Galleria Moderna e richiamando così, anche con siffatto mezzo, l'interesse del pubblico sugli studi e sulle esposizioni. A quali appigli s'è dunque afferata l'associazione di cui parlavamo sopra? La Duchessa Bevilacqua parla nel suo testamento di arti e industrie veneziane distinguendo evidentemente tra le arti (pittura e scultura) che non si saprebbe capire come potrebbero essere

veneziane e le industrie che si capisce benissimo come possano essere veneziane di tradizione se non nella sostanza: La Duchessa Bevilacqua parla di esposizioni a favore specialmente di artisti giovani (ma non aggiunge veneziani) ai quali è interdetto spesso l'ingresso alle grandi mostre, con che è implicito che in via subordinata possono essere accolti quelli che alle grandi mostre siano ammessi. Ma tutto ciò, del resto, ha, secondo noi, una importanza relativa, mentre occorre vedere se sia dignitoso e corrispondente alla condizione di italiani l'ostracismo voluto da artisti veneziani o residenti a Venezia (di questi *residenti* chissà quanti vengono poi da altre province lontane!) a danno di artisti non veneziani dopo che i non veneziani contribuirono largamente alla messa in valore di Ca' Pesaro. E valga il vero, che, per esempio, Umberto Boccioni non era veneziano: né il povero Valeri, né Umberto Muggioli, né l'Oppi, vicentino; né il Garbari trentino; per citare alcuni di coloro che vi tennero delle mostre collettive... Nessuna corporazione artistica è mai arrivata a così singolare negazione dei doveri della ospitalità, ed è penosissimo che un esempio di tal genere parta da Venezia la quale dell'ospitalità nell'arte ha fatto, nei secoli, sua gloria imperitura. Uno dei motivi reconditi della agitazione contro l'organizzazione, quale avveniva in passato, delle mostre di Ca' Pesaro è certamente il presupposto che nell'ordinamento di esse si procedesse con troppa severità trattandosi di arte giovanile e con troppa simpatia verso le correnti cosiddette rivoluzionarie o di avanguardia. Ora a parte che la severità non esisteva se non nella mente degli esclusi sta in fatto che appunto trattandosi di mostre giovanili conveniva vagliare attentamente le opere inviatevi per non creare facili illusioni a centinaia di spostati, e considerare con simpatia ogni tentativo serio verso il nuovo, perché e particolarmente in questi tentativi che si manifesta la spinta dinamica

dell'artista giovane verso un avvenire non del tutto inutile per l'Arte.

Vogliamo adesso chiarire il punto dell'ordine del giorno che riguarda Felice Casorati. Tra l'associazione dissidente e la presidenza delle Mostre di Ca' Pesaro era intervenuto un accordo in base al quale pure escludendo i non veneziani e gli artisti che figuravano quali invitati alla Biennale, era concesso alla Presidenza di invitare alcuni artisti non veneziani degni di tale distinzione. Tra coloro che vennero sollecitati a mandare opere proprie c'era Felice Casorati; uno degli assidui e dei benemeriti delle mostre di Ca' Pesaro, il quale non figura, sebbene invitato, alla XII Biennale. Allora l'associazione insorse contro tale invito contando di ottenere l'adesione delle autorità comunali al proprio veto. Lasciamo giudice il lettore di questa insurrezione e della fondatezza della protesta che ha condotto alla presente Esposizione. Desideriamo tuttavia porre in rilievo la circostanza che tutti coloro che si sono radunati nella Galleria Geri Boralevi, avevano la facoltà, o perché veneziani, o perché invitati col beneplacito dell'associazione che pare si sia insediata, a dettar legge, in Comune, di esporre a Ca' Pesaro.

Gli artisti che espongono alla Galleria Geri Boralevi non hanno agito dunque per ragioni personali o di interesse; ma per amore di principi e per il solo amore dell'arte. Essi sperano che il solo amore dell'arte disciplini la Esposizione di Ca' Pesaro del 1921.

La commissione ordinatrice della Esposizione è così composta: Pittori Felice Casorati; L. Scopinich; P. Semorghini; scrittore Gino Damerini.

SALA A.

EMILIO NOTTE.

1. Ritratto.
2. Natura morta.
3. Ragazze sul prato.
4. Contadini.
5. Natura morta.
6. Disegni.
7. Natura morta.
8. Il figlio.
9. Contadine.
10. Studi.
11. Natura morta.
12. Scialle veneziano.
13. Gioco di bimbi.
14. Maschere.
15. La colazione.
16. Facchino.
17. Arrotino.
18. Donne veneziane.
19. Fruttivendola.
20. Donne.

PITTURE.

21. Donne in piazza.
22. Composizione.
23. Composizione.
24. Contadini in chiesa.
25. Mercato.
26. Vecchia donna.
27. Oliveto.
28. Natura morta.
29. Prigione.
30. Natura morta.
31. Aratore.
32. Cavalli (disegno).
33. Mercato.
34. Vari disegni.
35. Vari disegni.
36. Vari disegni.
37. Vari disegni.

ARTURO MARTINI.

38. Fanciulla triste.
39. Busto di Ragazza.
40. Maternità.

ARTE DECORATIVA.

Vetri ideati e composti dal Pittore Wolf Ferrari eseguiti nelle fornaci della S. A. I. A. R. Filiale Ferro Toso a Murano, esemplari unici:

1. Piatto. - 2. Ciotola. - 3. Ciotola. - 4. Portapenne. - 5. Vaso. - 6. Vaso. - 7. Vaso. - 8. Vaso. - 9. Vaso. - 10. Vaso.

SALA B.

PITTURE.

GINO ROSSI.

41. Fanciulla.
42. Educanda.
43. Paesaggio di montagna.
44. Testa di fanciulla.
45. Paesaggio.
46. Il Santo.
47. Mattino di primavera.

LUIGI SCOPINICH.

48. Su motivo di Holbein.
49. Paesaggio romano.
50. Burano 1
51. > 2

PIO SEMEGHINI.

52. Bretagna.
53. San Marco.
54. Squero al sole.
55. San Giacomo (Rialto).
56. Particolari di affresco.
57. Cocomeri.

58. Palazzo Dario.
59. Autoritratto.
60. Burano.
61. Case.
62. La Salute (tramonto).
63. Vecchie case.
64. Il Colleoni.
65. Infilaperle.
66. San Giacomo dall'Orio.
67. Palazzo Ducale.
68. Ritratto.
69. Culagna.
70. Paesaggio Cadotino.
71. Donna.
72. Pieve 1
73. > 2

ERCOLE SIBELLATO.

74. La tempesta.
75. Il Sindaco impiccato.
76. Commendatori infilzati.

ARTURO MARTINI

77. Maternità disperata.

SCULTURA.

SALA C.

PITTURE.

GUIDO TRENTINI.

- 78. Paesaggio.
- 79. Case.

GUIDO BALSAMO STELLA.

- 80. Cacciatore di renne.
- 81. Arrivo a Venezia.
- 82. Gelatiere.

ANGELO ZAMBONI.

- 83. Paesaggio 1.
- 84. » 2.

U. PIATTI.

- 85. Case.

A. FUNI.

- 86. Sansone e Dalila.
- 87. Venete col Satiro.
- 88. Fanciulla al lago.

GABRIELLA OREFICE.

- 89. Natura morta 1.
- 90. » » 2.
- 91. » » 3.
- 92. » » 4.

ALHAIQUE VIVANTE ALICE.

- 93. Il dottore Tumiatei.

GIUSEPPINA AZZALIN.

- 94. Testa.

G. FARINA.

- 95. Paesaggio.

TEODORO WOLF FERRARI.

- 96. Paesaggio Decorativo 1.
- 97. » » 2.
- 98. Studio dal vero 1.
- 99. » » 2.
- 100. » » 3.
- 101. » » 4.
- 102. » » 5.
- 103. » » 6.
- 104. » » 7.
- 105. » » 8.

DISEGNI.

FEDERICO CUSIN.

- 106. Passeggiata romantica.
- 107. Lo specchio.
- 108. Stavan sui tetti ad imbiandire...
- 109. Il riposo dei viandanti.

ANNA BALSAMO STELLA.

- 110. Studio.

SCULTURA.

GUIDO BALSAMO STELLA.

- 111. Testa dorata.

ARTE DECORATIVA.

VITTORIO ZECCHIN.

- 112. Sfinge (mosaico).
- 113. Vittorie (mosaico).
(Eseguiti dalla S. I. A. M. Murano).

ANNA BALSAMO STELLA.

Vetri ideati e composti da Anna Balsamo Stella, eseguiti nelle fornaci della S. A. I. A. R. Filiale Ferro Toso & C. a Murano, esemplari unici siglati:

- 11. Catino. - 12. Piatto. - 13. Coppa. - 14. Coppa.
- 15. Coppa. - 16. Coppa. - 17. Coppa. - 18. Piat-
- tino. - 19. Coppa. - 20. Vaso. - 21. Vaso. -
- 22. Catino. - 23. Catino. - 24. Bottiglia a melagrano.
- 25. Catino.

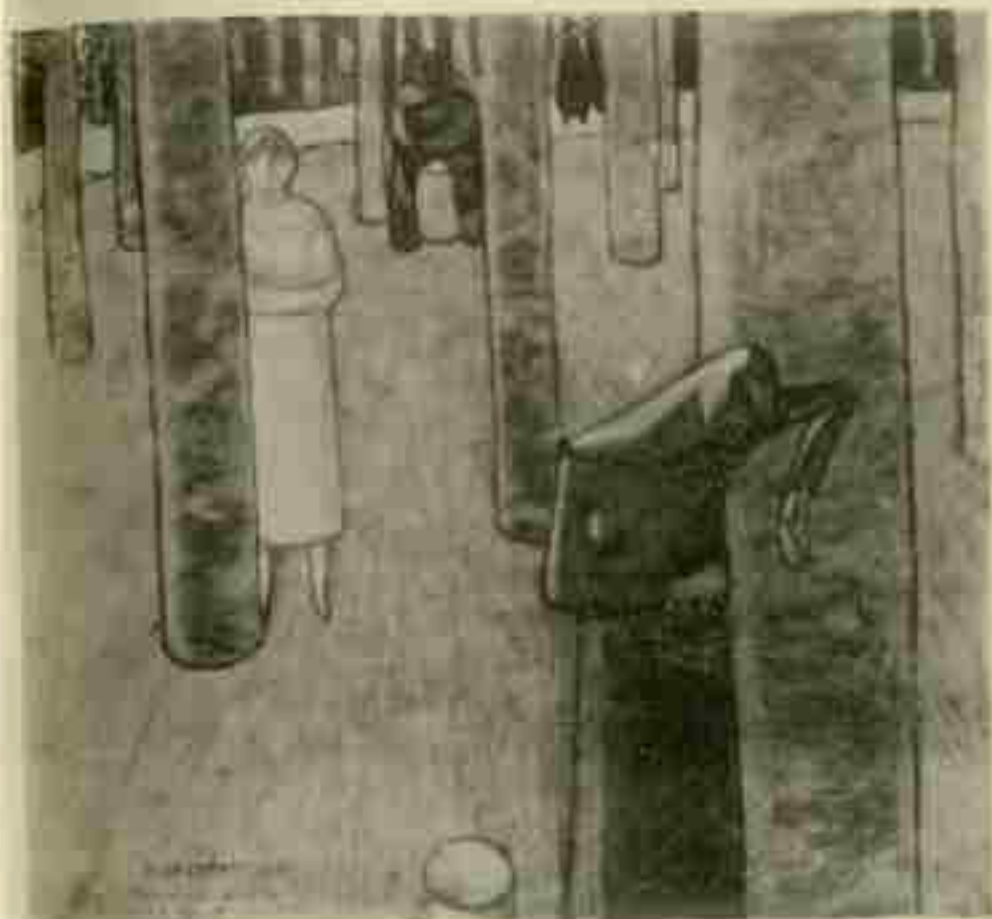
SALA D.

FELICE CASORATI.

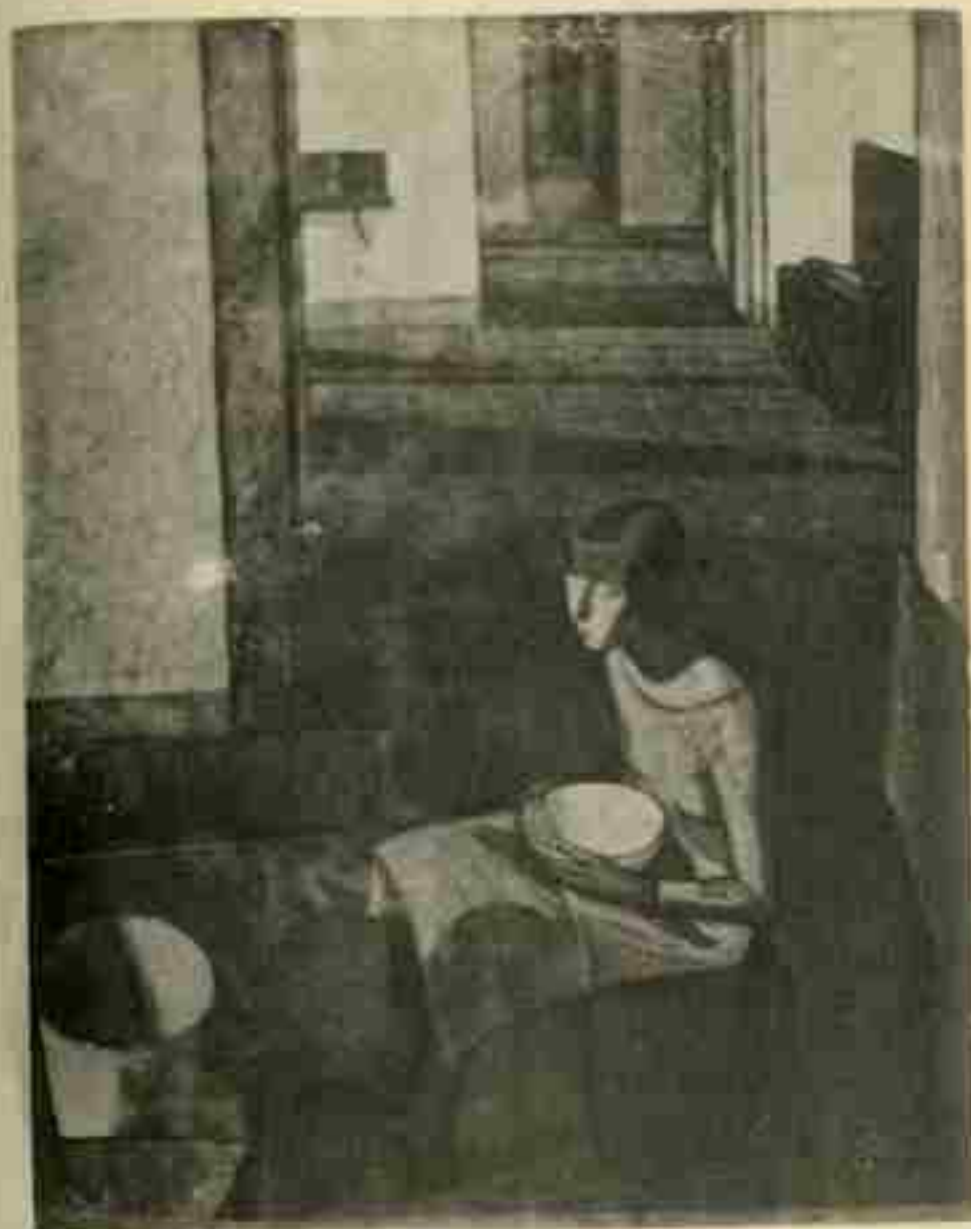
- 114. Disegno (studio per ritratto).
- 115. » (studio).
- 116. Paese. (olio).
- 117. Bozzetto del quadro "Sera".
- 118. Bambina (tempera).
- 119. Mattino »
- 120. Patate »
- 121. Un uomo »
- 122. Ritratto di Maria Anna De Lisi.
- 123. Studio (olio).
- 124. Paese »
- 125. » »
- 126. Scodelle (tempera).
- 127. Disegno (illustrazione per una fiaba).
- 128. Sera (xilografia).
- 129. Convento (xilografia).

ILLUSTRAZIONI.





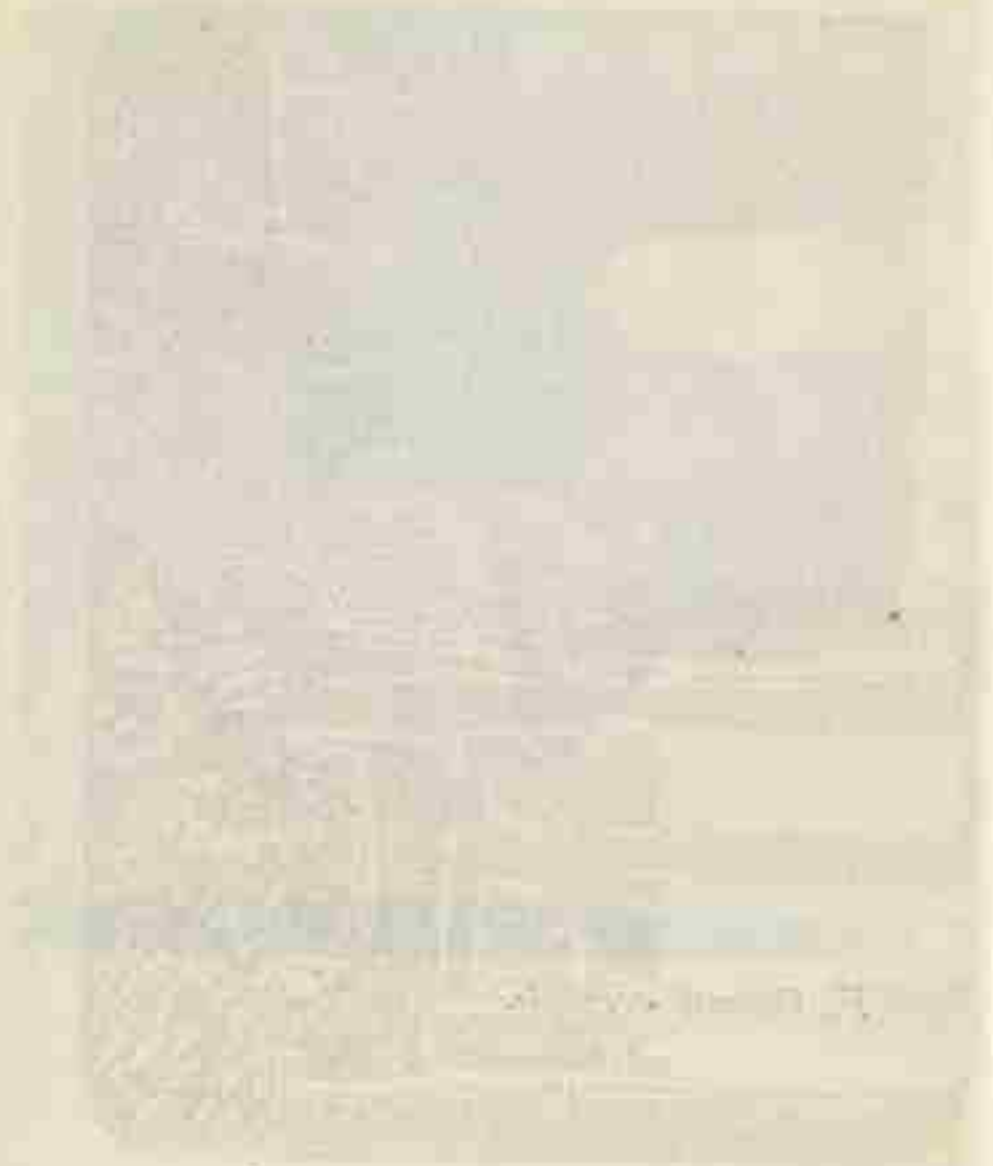
F. Casorati - Illustrazione per una fiaba.



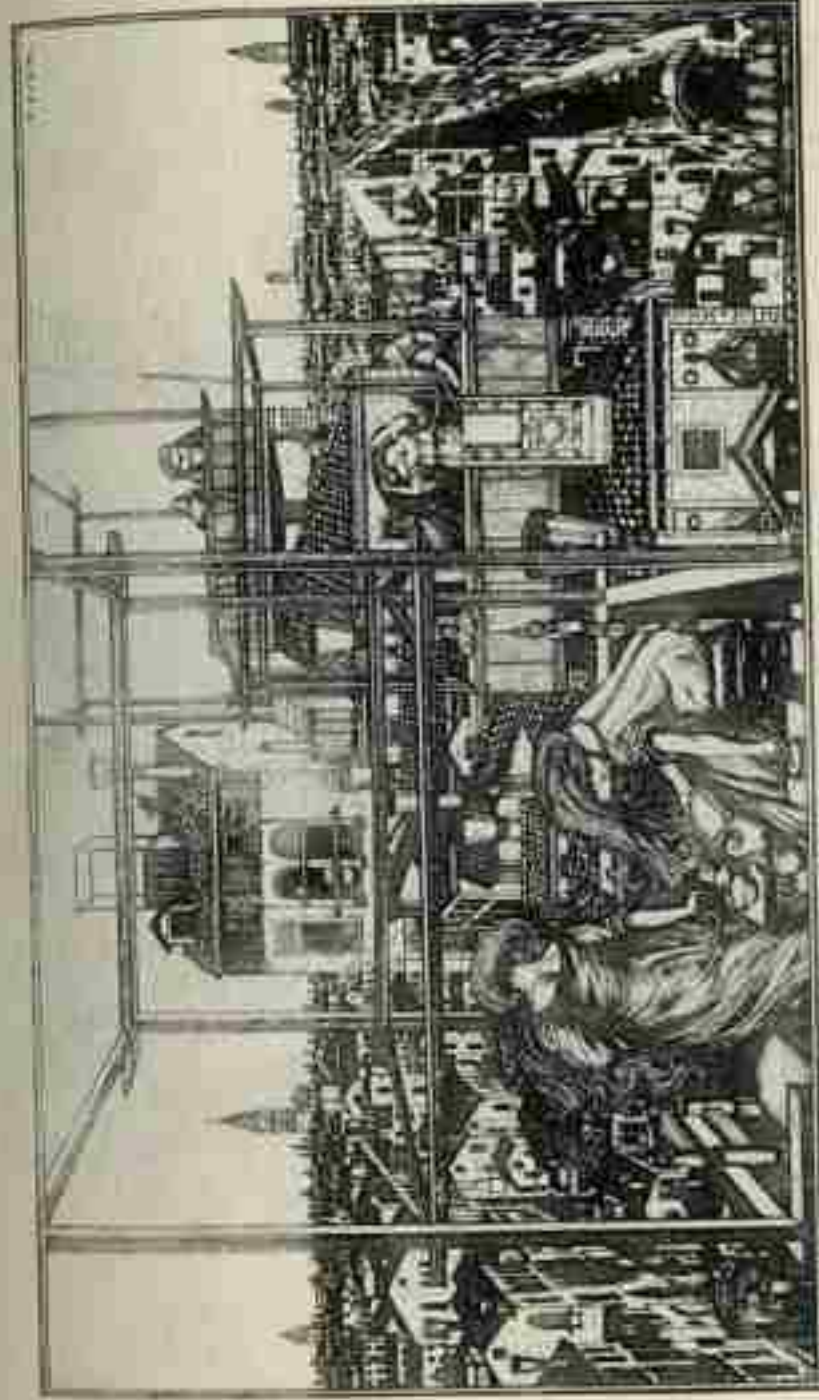
F. Casorati - Interno.



F. Casorati - Palote.



F. Casorati - Sera (xilografata).



F. Cusin - Stovan sui tetti ad imbondire (disegno).



A. Funi - Ritratto di Arturo Martini.



E. Nolte - Natura morta.



E. Notte - Paesaggio.



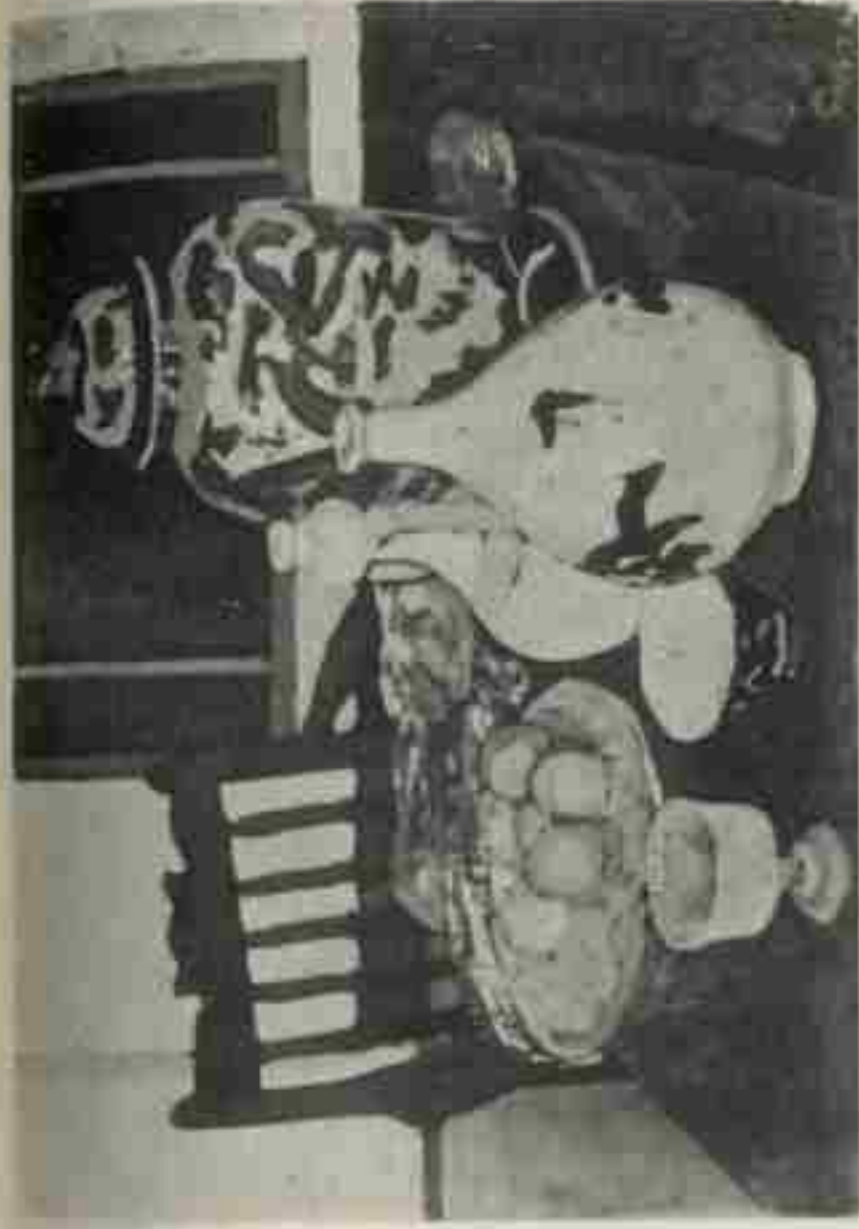
E. Notte - Mercato.



E. Notte - Passaggio.



A. Martini - Ragazza con la croce.



G. Orefice - *Natura morta*.



G. Rossi - Educanda.



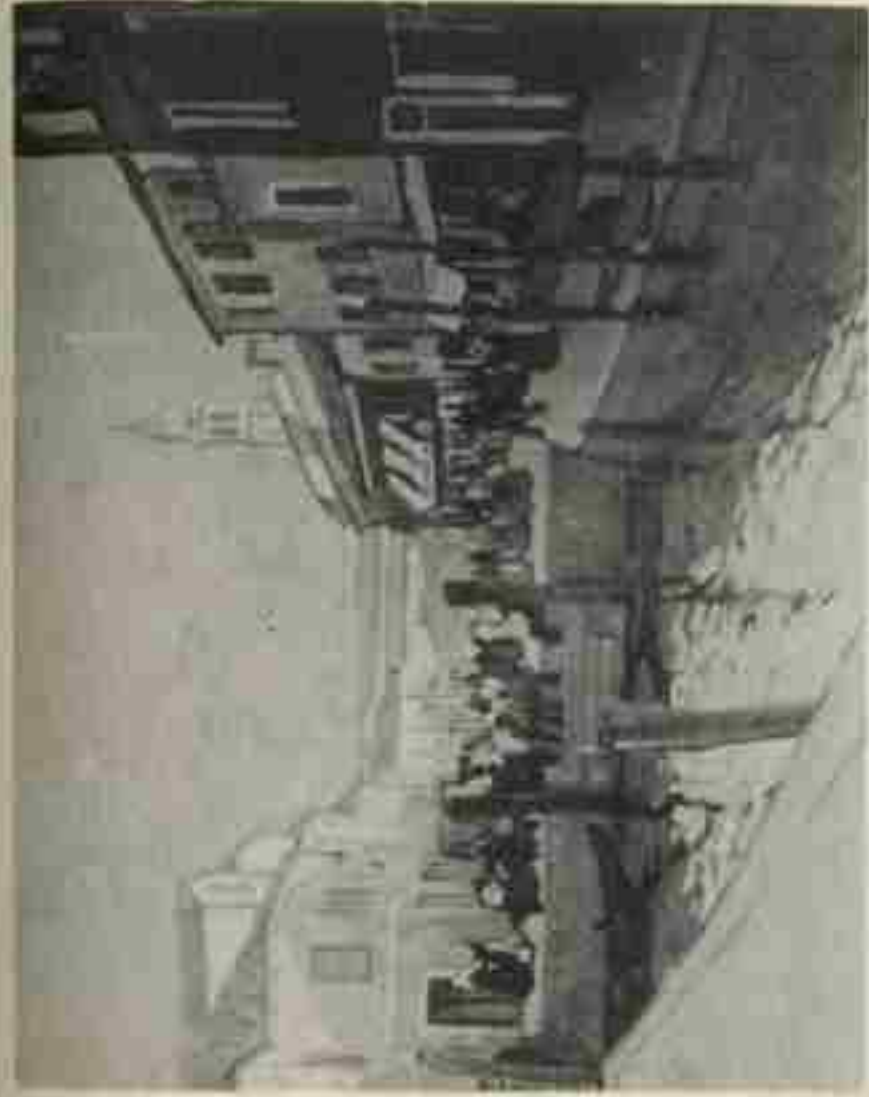
G. Rost - Paduca il Santo.



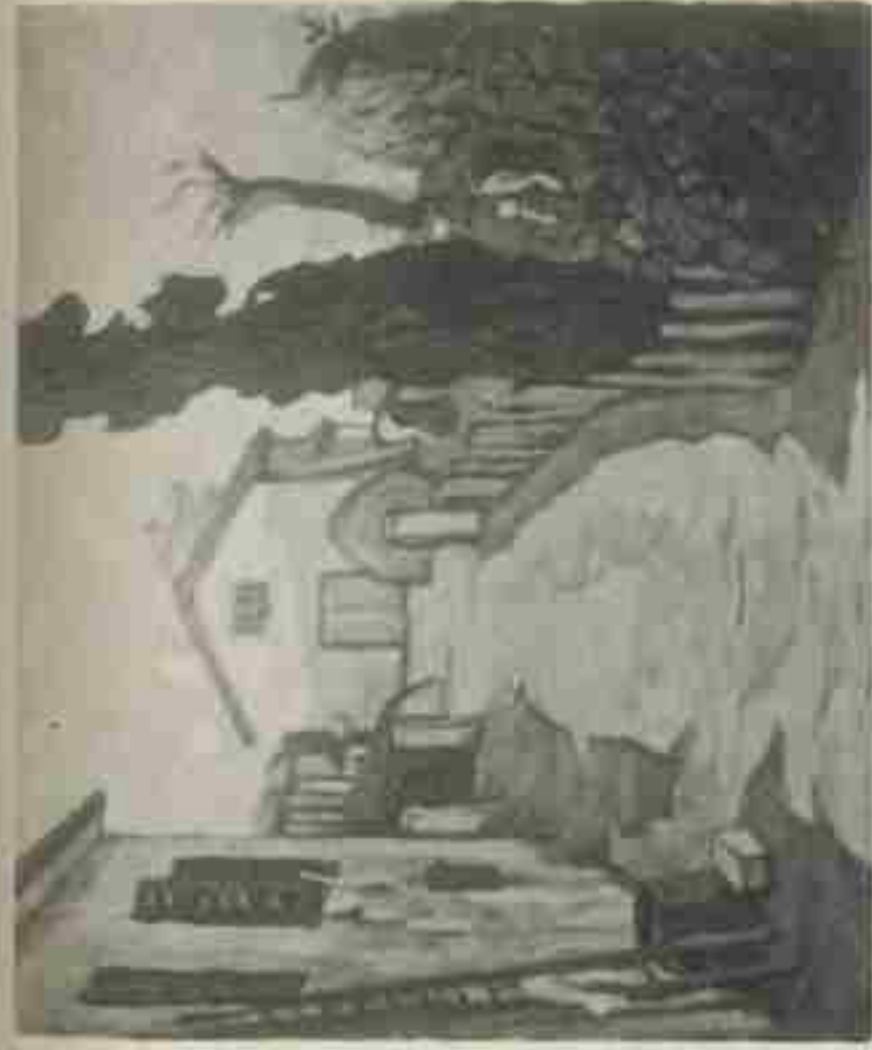
G. Rossi - Testa di fanciulla.



G. Rossi - Disegno.



L. Scopinich - Barano.



L. Scopinich - Paesaggio.



Pio Semeghini - Donna.



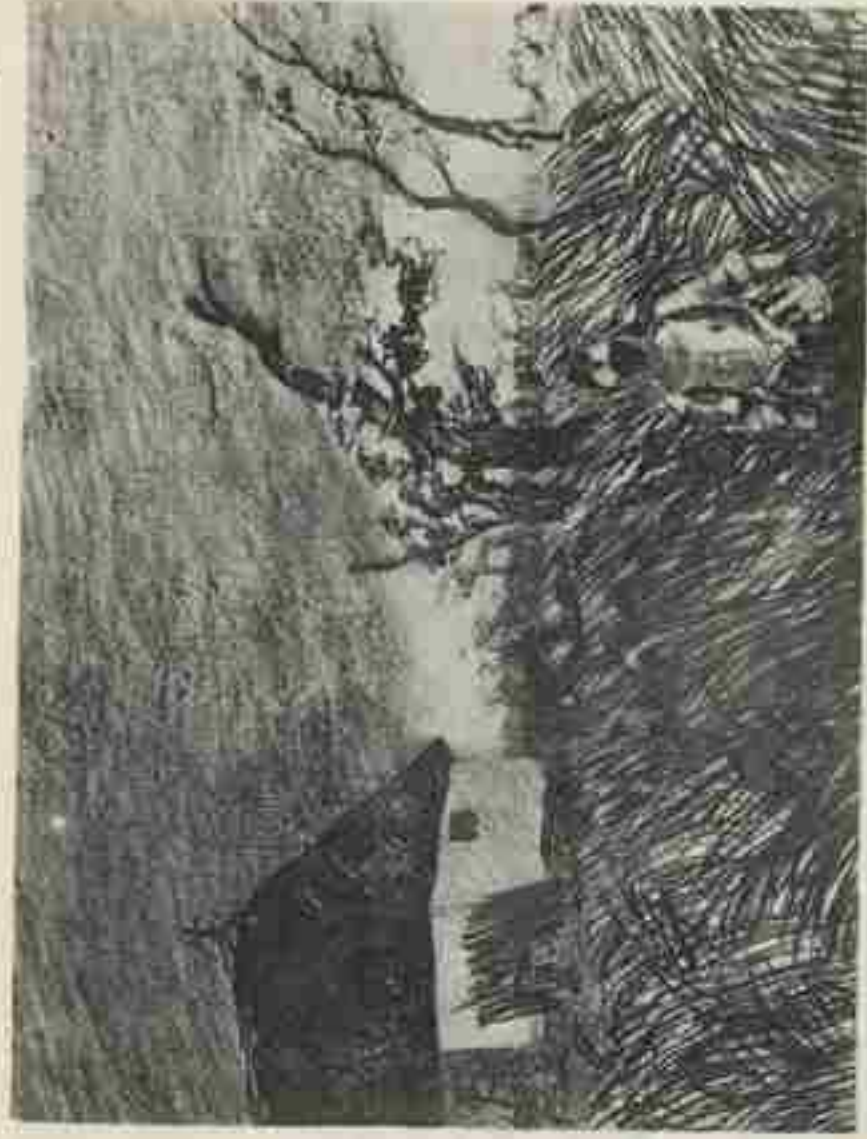
Pio Simeghini - S. Giacomo dall'Orto.



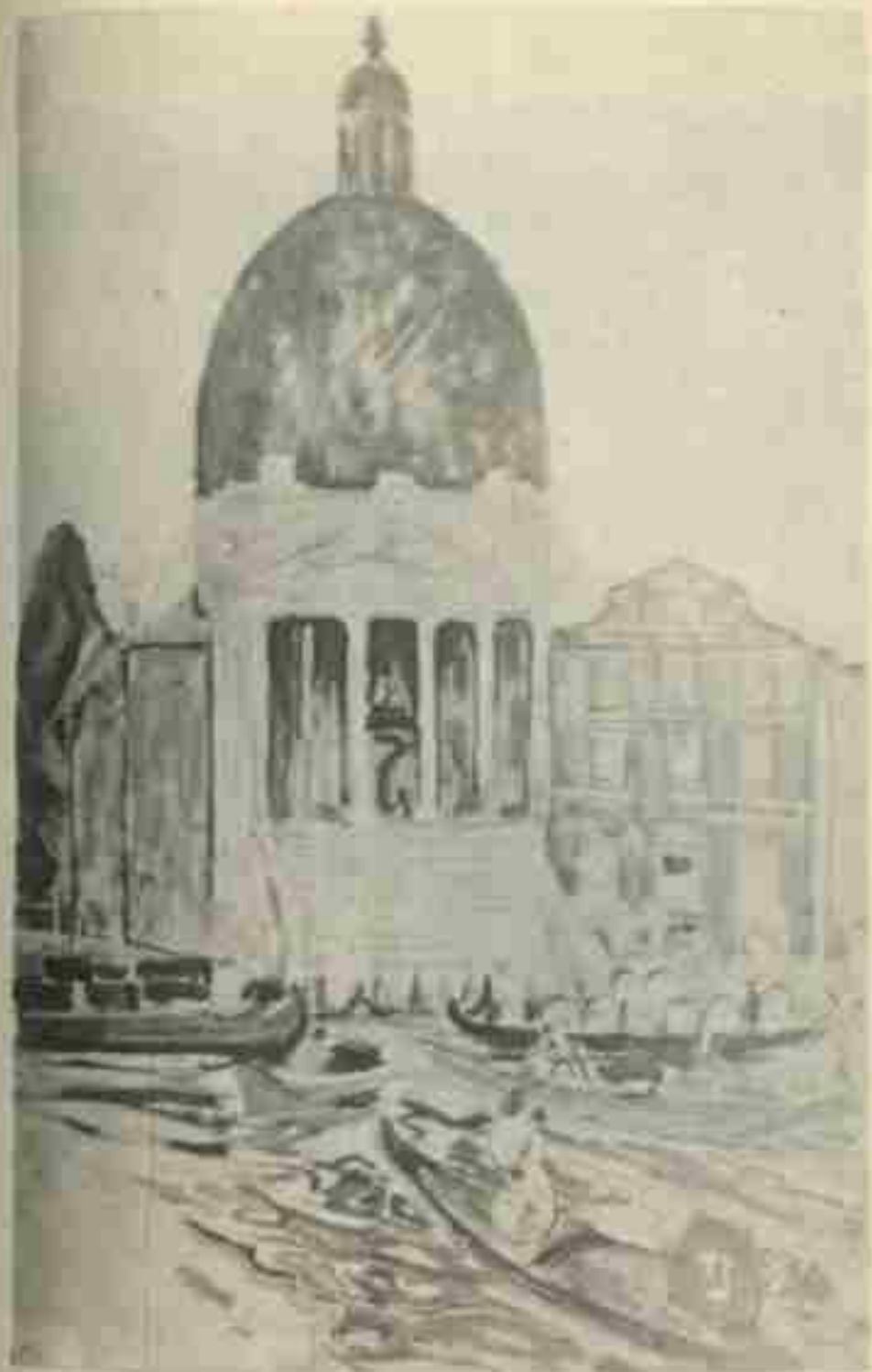
Pio Semeghini - Pieve di Cadore.



Pio Semeghini - Ritratto.



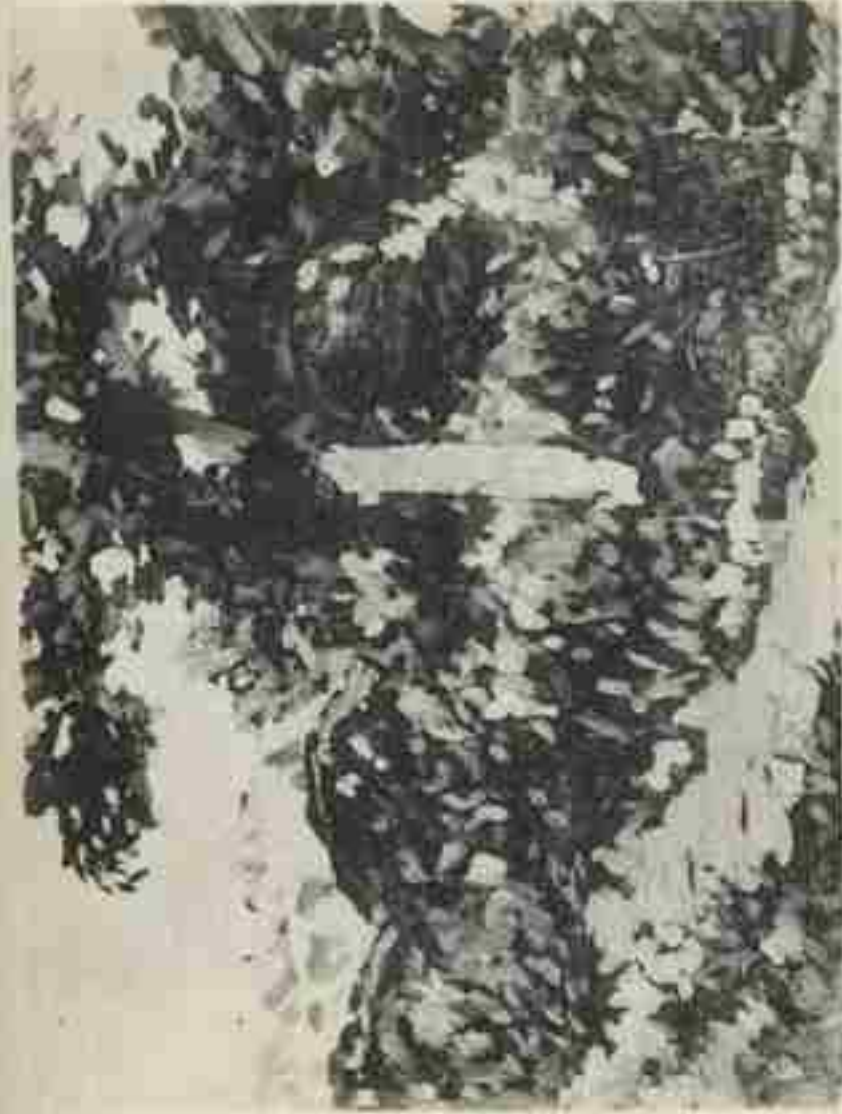
E. Sibelius - Tempesta (disegno).



G. B. Stella - S. Simeone.



Vicente Albaique - Ritratto.

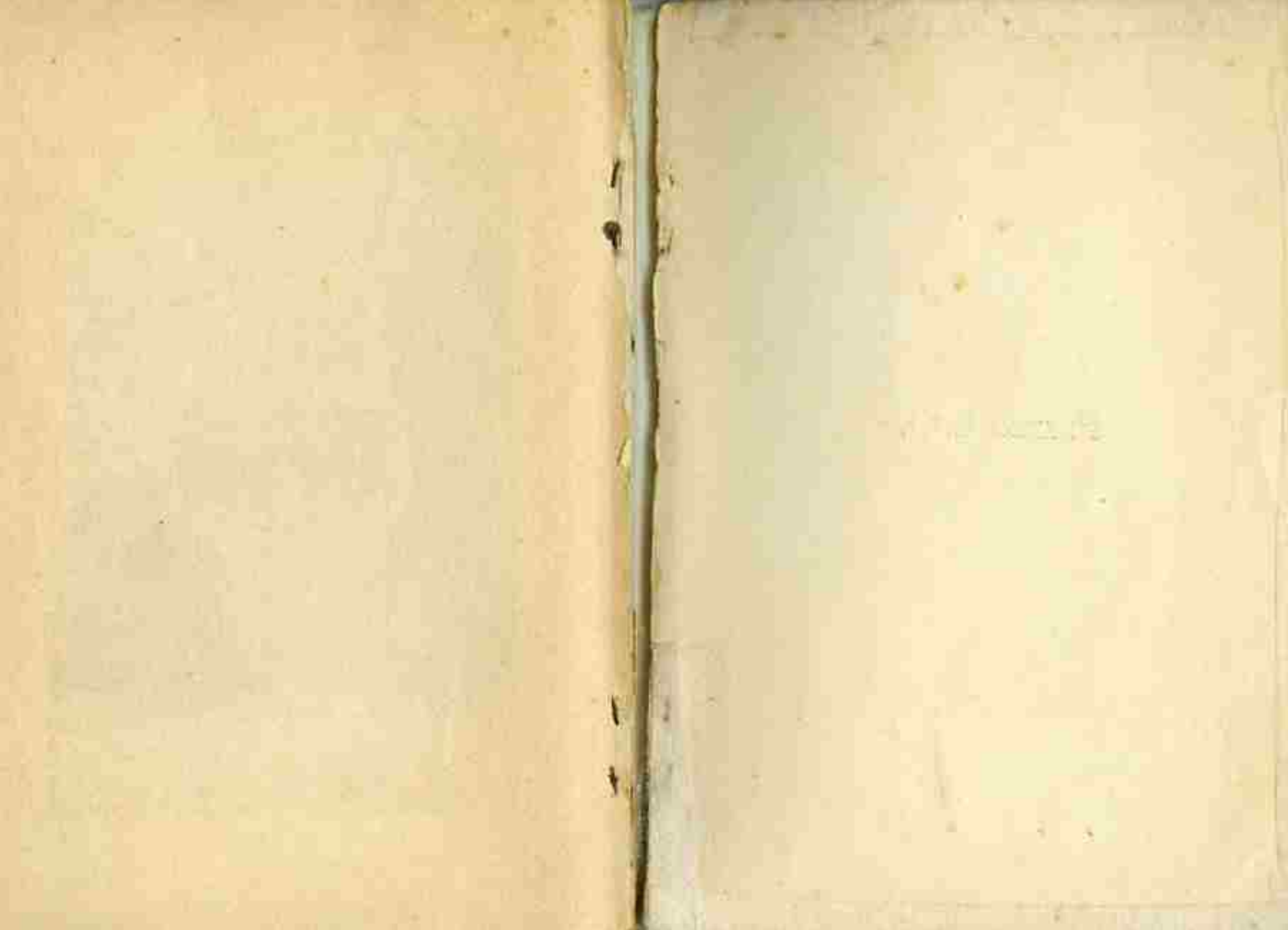


T. Wolf Ferrari - Pavia.



T. Wolf Ferrari - Paese.





PREZZO L. 3.—

Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

a cura di Stefania Portinari

Mostre in database

Ricostruzione dell'esposizione del 1919

Elisa Prete

Le attività di ricerca condotte all'interno del Progetto di Ateneo 2014 *Venezia '900: gli artisti di Ca' Pesaro dal 1908 al 1925* (Università Ca' Foscari Venezia) hanno riguardato tanto la raccolta e il riordino dei dati editi sulle origini e la storia della Fondazione Bevilacqua La Masa, quanto la rilettura dei fatti e delle fonti a partire dai documenti d'archivio (in primis, l'Archivio della Fondazione Bevilacqua La Masa conservato presso la Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro).

Al fine di ordinare e rendere fruibile la mole dei dati emersi, è stata avviata la progettazione di un archivio digitale con caratteristiche di forma adeguate al contenuto specifico e capace di fornire informazioni a più livelli di approfondimento. Per l'elaborazione della sua struttura, punto di partenza è stato il confronto con alcuni siti museali che offrono una catalogazione delle opere in collezione; si è passati in seguito ad analizzare i casi più specifici di catalogazione di stagioni espositive (Quadriennale di Roma, Salon d'Automne, Biennale di Venezia). Si è preferito scindere l'impostazione 'pagina web' (che favorisce i collegamenti tra le pagine ma penalizza la ricerca 'in verticale') dalle diverse sezioni dei contenuti, che costituiscono di fatto archivi in sé e possono essere legati tra loro attraverso campi chiave in modo relazionale. Per la capacità e la flessibilità come strumento d'archiviazione è stato utilizzato il programma FileMakerPro.

Sono state quindi definite due tipologie d'archivio: la prima (Artisti e Opere) è dedicata agli artisti partecipanti e alle opere presentate. Vengono qui indicati i dati presenti nel catalogo dell'esposizione, le informazioni note sulla storia dell'opera (l'eventuale esposizione in occasioni successive, la riproduzione, la collezione) e viene riportata, quando possibile, l'immagine (specificando il grado di attendibilità dell'identificazione). Questo modello d'archivio è stato ripetuto per le 17 collettive ospitate a Palazzo Pesaro; il programma permette la visualizzazione del dettaglio (visualizza come modulo: la singola opera) o la griglia generale del contenuto complessivo (visualizza come tabella: autore/titolo). La seconda tipologia (Le mostre dell'Opera Bevilacqua La Masa) riassume invece i dati riguardanti l'entità della mostra, la sua organizzazione e la ricezione critica. Vengono infatti riportate, accanto alle note generali sull'edizione cui ogni pagina fa rife-

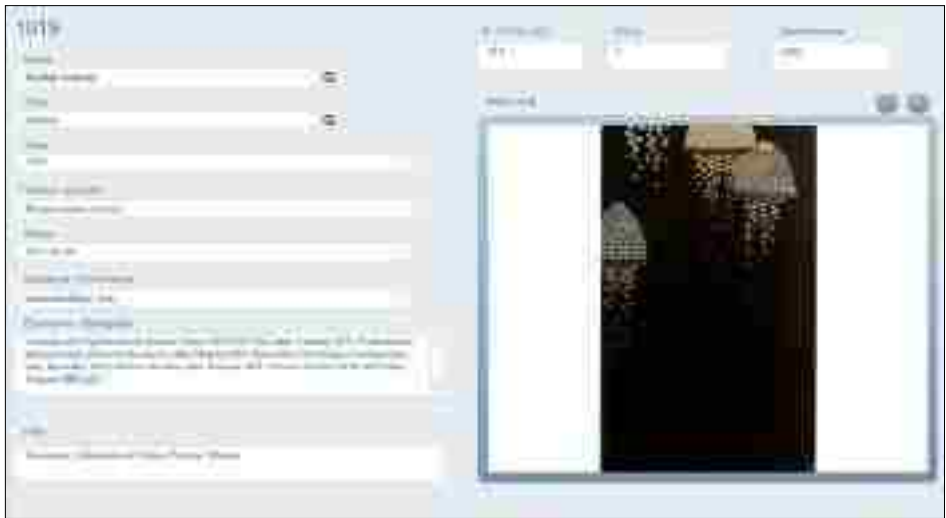


Figura 1. Record del database *Artisti e Opere: 1919* (visualizzazione del dettaglio)

A screenshot of a database grid showing a comprehensive list of records. The grid has several columns, with the first column containing a list of names or identifiers. The text in the grid is small and somewhat blurry, but it appears to be a standard data table layout with multiple rows and columns.

Figura 2. Griglia del database *Artisti e Opere: 1919* (visualizzazione del contenuto complessivo)



Figura 3. Record del database *Le mostre dell'Opera BLM: 1919* (visualizzazione del dettaglio)

rimento, informazioni relative a: periodo d'apertura; numero complessivo dei partecipanti e delle opere esposte, sale occupate; membri dell'organizzazione (presidenza, segreteria, consiglio e giuria); struttura generale del catalogo; recensioni provenienti dalla stampa dell'epoca. In questo caso, un unico database contiene le pagine corrispondenti alle mostre svoltesi nell'arco cronologico considerato.

Il modello così strutturato è funzionale all'archiviazione di contenuti articolati, che presentano materiali di diversa natura (testo-immagine) e che richiedono la possibilità di ordinare, visualizzare l'insieme delle informazioni o una selezione, eseguire ricerche di campo in modo versatile; si adatta, inoltre, a raccolte di dati e documentazione sviluppate su lungo periodo, restando aperto a miglioramenti e integrazioni, sia nel progressivo incremento dei singoli database che lo compongono, sia nell'eventualità di inserimento di nuovi campi di approfondimento o di creazione di database correlati.

Una segnalazione

Brenno del Giudice e Guido Cadorin il Gruppo per l'Architettura e Arredamenti di Venezia

Vittorio Pajusco

Brenno del Giudice e Guido Cadorin si conoscono sin dai tempi del ginnasio Marco Polo e dell'Accademia di Belle Arti. Negli anni successivi alla Prima Guerra Mondiale i due artisti formeranno un sodalizio lavorativo che permetterà loro di realizzare molti progetti d'arte e d'architettura in importanti contesti italiani sia pubblici sia privati.

Brenno del Giudice si diploma all'Accademia di Belle Arti nel 1908 e nel 1910 è il primo architetto ad essere ammesso con dei progetti (di chiese e di ville) alle mostre di Ca' Pesaro.¹ In questi anni egli è apprendista nello studio dell'architetto Giuseppe Torres che, unendo elementi liberty con echi orientaleggianti, dimostra di essere aggiornato sulle novità internazionali proveniente in particolare da Monaco e Vienna. Torres inoltre ha un gran interesse per la produzione artigianale con «suggerzioni Arts and Craft» (Romanelli 1982, 19) cosa che influenzerà il futuro modo progettuale di del Giudice.

Guido Cadorin, pittore proveniente da una famiglia di importanti scultori,² partecipa a quasi tutte le mostre di Ca' Pesaro anteguerra: dalla prima edizione nel 1908 a quella – dove è anche membro del comitato esecutivo – dei rifiutati all'Hotel Excelsior del Lido nel 1914.³ Nella rassegna del 1913 – quando a Venezia «scoppiò violentissima la bufera» (Branzi 1958, 34) fomentata da numerosi articoli nei giornali e addirittura da una seduta del consiglio comunale – Cadorin non è presente alla mostra. Il pittore infatti tralascia l'evento veneziano per esporre alla prima Seces-

1 Per la biografia di Brenno del Giudice (1888-1957) si rimanda a Grassetto 1988; Bianchi 2010; Pajusco 2016.

2 Per la biografia di Guido Cadorin (1892-1976) si rimanda ai cataloghi: Dal Canton 2007; Ferretti 2016.

3 Il comitato esecutivo è composto da: Lulo de Blaas, Guido Cadorin, Napoleone Martinuzzi, Bortolo Sacchi e Vittorio Zanetti Tassis. Alla mostra partecipa anche la compagna di Guido Cadorin, Livia Tivoli (Esposizione artisti rifiutati 1914, s.p.; Brunet 2016).

sione romana;⁴ qui le sue opere sono ospitate in una sala veneta formata da artisti, spesso presenti nel mezzanino di Ca' Pesaro, come: Wolf Ferrari, Balsamo Stella, Zecchin, Casorati, Marussig, Moggioli, Voltolin, Mattielli. La sala «Gruppo Zanetti-Zilla» deve il suo nome al pittore Vettore Zanetti Zilla riconosciuto leader dai giovani artisti appena nominati.⁵

Il gruppo intende inoltre di partecipare collettivamente all'esposizioni nazionali ed estere presentandosi in sale proprie, allestite così da armonizzare tra di esse le opere dei vari artisti che lo compongono e da promuovere il rinnovamento o il miglioramento decorativo degli ambienti – con i minori mezzi possibili e col minore dispendio. (Prima esposizione della Secessione 1913, 55)

Da queste parole introduttive alla sala veneta della Secessione romana si evince che il Gruppo Zanetti-Zilla vuole puntare molto sull'allestimento dello spazio a disposizione, facendo un preciso riferimento al mondo dell'avanguardia austro-tedesca, «ai gruppi e alle associazioni germaniche che tanta parte pur ebbero nel rinnovamento dell'arte moderna» (Prima esposizione della Secessione 1913, 56). Esattamente come nella Secessione viennese, dove grande parte aveva l'architettura, anche questo gruppo si dota di un suo referente tecnico: il giovane architetto Brenno del Giudice. Per del Giudice questo lavoro risulta essere il primo impegno pubblico. In dettaglio, nel catalogo della Secessione romana del 1913, si legge:

La sala fu immaginata e studiata dalla Presidenza del gruppo con l'architetto Del Giudice: le sedie fabbricate dalla Ditta T. Wolf-Ferrari, disegnate dal Del Giudice. (Prima esposizione della Secessione 1913, 56)

Per gli artisti veneziani di questi anni il riferimento, per il design moderno, è sicuramente quello proposto della *Wiener Werkstätte* con l'allestimento delle sale, per esempio, alla Biennale di Venezia nel 1910 o all'*Esposizione Internazionale di Roma* nel 1911. La semplicità e l'eleganza proposta da Wimmer e Hoffmann devono sicuramente aver colpito i giovani artisti. Proprio per sottolineare tale aspetto si riporta uno stralcio di lettera (polemica), inviata da Gustav Klimt alla Biennale di Venezia, in cui si chiarisce l'importanza di come vadano posizionate le opere esposte in una mostra.

Il pittore gli fece conoscere di aver già deciso come dovessero esposti i suoi quadri, cioè con molto spazio tra l'uno e l'atro, e di aver già prepara-

4 Due sono i quadri presenti nella mostra romana del 1913 nella sala (12) del Gruppo veneto: *Ritratto di signora* e *Mio padre* (Prima esposizione della Secessione 1913, 55-7).

5 Sulla partecipazione veneta a Roma si veda Stringa 2014, 52-3.



VINCENZO CADORIN

e Figlio ROMEO

Statue - Bassorilievi
e Suppellettili Sacre
in legno, marmo, bronzo ecc.

2534 - Carmini - 2534

VENEZIA

Gruppo per l'Architettura

e Arredamenti

BRENNO DEL GIUDICE Architetto

GUIDO CADORIN Pittore

GIULIO DE BLAAS .

MARIO MARENESI .

ALDO CARPI .

Progetti completi per Chiese - Pitture murali a fresco
- Mosaici - Pale d'altare - Tessuti - Bronzi - Sbalzi

Oreficeria

STUDIO ai Carmini 2534 — STUDIO alle Zattere 1404

Telef. 9-89 = VENEZIA

Figura 1. Pagina pubblicitaria tratta dal catalogo della Mostra Nazionale d'Arte sacra 1920

to il piano della disposizione nella sala che gli è riservata all'Esposizione. Per tanto non vuole assolutamente sentire parlare di mutamenti ulteriori e non vuole inviare a Venezia: i tre pannelli allegorici che dipinse per l'Università. [...] A disporre i suoi quadri secondo i suoi desideri il pittore Klimt, che non può recarsi in persona a Venezia, manderà prossimamente costì il suo allievo Wimmer.⁶

Guido Cadorin partecipa anche alle edizioni successive della Secessione romana nel 1914 e 1915; nel 1915 gli viene concessa una mostra individuale composta da otto quadri, tra cui *Kimono*, che presenta chiare assonanze klimtiane, forse assimilate attraverso l'opera del collega Felice Casorati (Terza esposizione della Secessione 1915, 21 e tavola XXV).

La ripresa delle attività artistiche a Venezia dopo il conflitto bellico vede, nel 1919, Cadorin e del Giudice presentarsi assieme alla mostra della Bevilacqua La Masa; è lo stesso Cadorin a scrivere a Barbantini chiedendo di poter esporre assieme al cognato.⁷

Caro Barbantini – mio cognato Del Giudice ed io – si avrebbe pensato di fare, se le circostanze lo permettono, una mostra collettiva delle nostre opere raccolte in una stessa saletta di Ca' Pesaro. Oltre ai lavori che lei conosce, avrei per luglio altri due o tre ritratti e paesaggi. Forse anche più. Circa una decina di opere di pittura dunque da parte mia, dimensioni pressappoco un metro quadrato l'una – e una decina di opere con allegati di piante da parte di Brenno. Ci dica se la cosa può andare in massima.⁸

La sala XIV di Ca' Pesaro viene totalmente riservata alla famiglia Cadorin, infatti – oltre alle dieci pitture a tempera e un mosaico (eseguito dai mutilati della Ditta Gianese) presentate da Guido, e sei disegni di chiese e quattro per ville e villini di del Giudice – vengono inserite anche due sculture in gesso di Romeo Cadorin, fratello di Guido (Esposizione di Palazzo Pesaro 1919, 48-9).

L'interesse per la progettazione di edifici religiosi da parte di Brenno del Giudice è ravvisabile nella necessaria riedificazione postbellica: nelle

6 Lettera tradotta (in maniera approssimativa) dall'Ambasciata italiana a Vienna per conto del pittore Gustav Klimt e inviata al Segretario della Biennale di Venezia Antonio Fradeletto, 2 aprile 1910. Venezia, Fondazione La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo storico, Scatole nere, serie «padiglioni», b. 1. Gioni 2013, 27.

7 Brenno del Giudice aveva sposato una delle sorelle maggiori di Guido Cadorin, Tullia.

8 Venezia, Archivio dell'Istituzione Bevilacqua La Masa (AIBLM), b. 1919-1920, fasc. 4/1919 artisti corrispondenza, Lettere di Guido Cadorin a Nino Barbantini, 7 giugno 1919. Pubblicata anche in Bianchi 2010, 277. Alla lettera del 7 giugno firmata da Cadorin e Del Giudice segue un ulteriore messaggio il 12 giugno 1919 per ribadire la proposta.

zone pedemontane venete molti edifici pubblici, in particolar modo chiese, furono gravemente bombardate ed era perciò doveroso ricostruirle.

Proprio per questo motivo nel 1920 a Venezia viene inaugurata una grande rassegna espositiva: la *Mostra Nazionale d'Arte sacra*. A promuovere l'evento è monsignor Giovanni Costantini,⁹ fondatore nel 1913 del mensile *Arte cristiana*, che fa esporre nelle sale del Palazzo Reale (oggi Museo Correr) oltre 900 opere tra pittura, scultura, arti applicate e modelli d'architettura.¹⁰

Scorrendo i nomi e le immagini dell'esile catalogo si incontrano i nomi di del Giudice e Cadorin che propongono disegni e schizzi per decorazioni religiose a mosaico (*Mostra Nazionale d'Arte sacra* 1920, 71-2). Colpisce, infine, l'ultima parte del volumetto, dedicata secondo le consuetudini dell'epoca alle pubblicità. Un'intera pagina è riservata alla famiglia Cadorin (fig. 1): in alto si segnala, corredata dall'immagine di una Madonna con Bambino in bassorilievo, la bottega «Vincenzo Cadorin e figlio Romeo», abili nella scultura a tutto tondo e a rilievo. Nella parte inferiore emerge invece la scritta «Gruppo per l'Architettura e Arredamenti» un piccolo drappello di artisti che propongono di realizzare progetti completi di chiese comprendenti: pitture murali, mosaici, pale d'altare, tessuti, bronzi e sbalzi. Il Gruppo è formato dall'architetto Brenno del Giudice e dai pittori Guido Cadorin, Giulio de Blaas,¹¹ Mario Marenesi¹² e Aldo Carpi.¹³ Non sappiamo se dopo la mostra il gruppo abbia ricevuto delle commissioni o realizzato delle opere assieme; considerando la repentina partenza per l'America del veneziano De Blaas e gli impegni milanesi di Carpi l'ipotesi risulta poco plausibile. Il sodalizio Cadorin-del Giudice, invece, continua: in questi anni portano a termine i lavori per la ristrutturazione e il completo arredo interno di Villa Papadopoli a Ceneda di Vittorio Veneto, uno

9 Guido Cadorin deve aver conosciuto Giovanni Costantini già ai tempi della sua consacrazione visto che nel 1909 gli fa un ritratto, ora in collezione privata (cf. Dal Canton 2008, 14).

10 Si veda il catalogo: *Mostra Nazionale d'Arte sacra* 1920.

11 Giulio De Blaas detto Lulo (1888-1934) espose alle mostre della Bevilacqua La Masa del 1912, 1913, 1914 (Hotel Excelsior) e 1922; a Roma alla Secessione del 1915 e alla Biennale del 1921. Negli anni prima della Prima Guerra Mondiale fa parte del circolo della Marchesa Casati per la quale realizza ritratti e disegna costumi. Nel 1922 parte per gli Stati Uniti (Donazzolo Cristante 1987). Sui pittori della famiglia De Blaas si rimandi agli studi di Antonella Bellin (2016).

12 Mario Marenesi (1888-1977) pittore di Este, espose alle mostre della Bevilacqua La Masa del 1920 e 1924 e alle Biennali di Venezia del 1922, 1924 e 1926. Per una biografia si rimanda al volume: *Mario Marenesi Pittore* 1999.

13 Aldo Carpi (1886-1973) artista milanese tra 1919 e 1920 è spesso a Venezia perché fa parte della Giuria di accettazione della *XII Biennale d'Arte*; alla *Mostra d'Arte sacra* del 1920 gli viene dedicata una sala personale (*Mostra Nazionale d'Arte sacra* 1920, 38-9).

splendido esempio di gusto déco¹⁴ oggi in deplorabile stato di degrado e abbandono.¹⁵ Nel corso degli anni Venti la notorietà e gli impegni dei due aumentano notevolmente e assieme partecipano a mostre¹⁶ e concorsi dove spesso sono selezionati per eseguire lavori assai importanti: uno dei più rilevanti a Trieste, dove vincono il bando per eseguire la decorazione musiva dell'abside della basilica di San Giusto.¹⁷

Da segnalare infine che proprio in questi anni comincia il rapporto amicale e lavorativo tra Guido Cadorin e Gabriele D'Annunzio. Iniziato con una lettera del pittore dove si annuncia la formazione di una *Brigata* di artisti, si chiede «l'Alto patrocinio» del vate definito: «padre vivente dell'Italianità». I firmatari della lunga lettera sono, oltre Cadorin e il cognato Brenno Del Giudice, Napoleone Martinuzzi, Astolfo De Maria, Bortolo Sacchi e Mario Marenesi. L'intento della nuova compagnia è, come per il Gruppo per l'Architettura e Arredamenti, di unire diverse capacità creative per eventuali commissioni ma con riferimenti teorici più spiccatamente patriottici, guardando ai maestri italiani del passato, come si ricava dall'estratto riportato di seguito.

Vorremmo attraverso a diverse esposizioni dimostrare il coordinamento tra le diverse Arti che esiste già in noi potenzialmente; partire cioè con lo stesso spirito con il quale gli Antichi Maestri le coordinavano – vorremmo cioè ritentare l'unione intima delle tre grandi arti figurative. Unione che come si vede purtroppo è da noi moderni negletta. Da un secolo questa unità manca nella sua essenza. Prima di arrivare a questa ispirazione abbiamo, ognuno nella propria Arte, cercato di conoscere nell'intimo il proprio rude mestiere. E infatti Del Giudice è costruttore, Napoleone è realmente scultore di marmi e di bronzi, i nostri pittori hanno sviscerato le antiche tecniche, studiato i sistemi delle vecchie 'tavole', delle ingesature, delle vernici, adattandole alla nuovissima sensibilità e visione.

Ora noi, benché giovanissimi, ci sentiamo in pieno possesso del mestiere e anche maturi spiritualmente, maturazione avvenuta sulle opere antiche, nel vero e sul vero, aspiriamo di formare, unendo le nostre energie, uno stile organico e vitale nel quale le nostre possibilità si fondono e si sottomettano a quelle che erano leggi supreme per gli antichi: l'Armonia, la Misura e la Bellezza della Materia.¹⁸

14 È Giulio de Blaas a procurare il lavoro della Villa Papadopoli alla coppia Cadorin-del Giudice (cf. Terraroli 2016, 105).

15 Foto di Villa Papadopoli in Ferretti 2016, 182-9.

16 Nel 1921 sono ancora a Roma ad esporre assieme: Prima Biennale Romana 1921, 119.

17 Il duo formato dall'architetto e dal pittore venne preferito al candidato locale Guido Marussig, classificato al secondo posto. Immagini dei bozzetti in Nebbia 1929.

18 Lettera di Guido Cadorin a Gabriele D'Annunzio, 4 giugno 1922, trascritta integralmente in Terraroli 1987, 106.

Bibliografia

- Bellin, Antonella (2016). «La Scuola di Pittura nell'Ottocento». Stringa, Nico (a cura di), *L'Ottocento*. Tomo 2 di *L'Accademia di Belle Arti di Venezia*. Crocetta del Montello: Grafiche Antiga, 413-30.
- Bianchi, Giovanni (2010). «Brenno Del Giudice: una 'moderna' tradizione». Docci, Marina; Turco, Maria Grazia (a cura di), *L'architettura dell'altra modernità = atti del XXVI congresso di storia dell'architettura* (Roma, 11-13 aprile 2007). Roma: Gangemi, 268-79.
- Branzi, Silvio (1958). «Ca' Pesaro prima voce dell'arte moderna italiana». *Ateneo Veneto*, anno CXLIX, vol. 142, nr. 2, luglio-dicembre, 31-44.
- Brunet, Ester (2016). «Livia Tivoli. Un profilo biografico». Ferretti 2016, 213-35.
- Dal Canton, Giuseppina (a cura di) (2007). *Guido Cadorin 1892-1976 = catalogo della mostra* (Venezia, 24 marzo-13 maggio 2007). Venezia: Marsilio.
- Dal Canton, Giuseppina (2008). «Cadorin inedito, Cadorin ritrovato». Dal Canton, Giuseppina; Trevisan, Babet (a cura di), *Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia*, 17, 11-17.
- Donazzolo Cristante, Cristina (1987). «Giulio de Blaas». *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXIII. Roma: Treccani, 596-7.
- Esposizione 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 (1919). *Catalogo dell'Esposizione di Palazzo Pesaro MDCCCXCIX = catalogo della mostra* (Venezia, 15 luglio-5 ottobre 1919). Roma; Milano; Venezia: Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli.
- Ferretti, Daniela (a cura di) (2016). *La bottega Cadorin. Una dinastia di artisti veneziani = catalogo della mostra* (Venezia, 26 novembre 2016-27 marzo 2017). Crocetta del Montello: Antiga.
- Gioni, Massimiliano (a cura di) (2013). *Amarcord. Frammenti di memoria dall'Archivio Storico della Biennale*. Venezia: La Biennale di Venezia.
- Grassetto, Marina (1988). «Brenno del Giudice». *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXVI. Roma: Treccani, 596-7.
- Mario Marenese Pittore (1999). *Mario Marenese Pittore. Este 3 febbraio 1888-22 febbraio 1977*. Testo di Cesare Pettinato. Este (PD): s.n.
- Mostra Nazionale d'Arte sacra (1920). *Mostra Nazionale d'Arte sacra = catalogo della mostra* (Venezia, settembre-ottobre 1920). Venezia: Zanetti.
- Nebbia, Ugo (1929). «Per la nuova decorazione a mosaico dell'abside di S. Giusto a Trieste». *Architettura e arti decorative*, 7, marzo, 302-14.
- Pajusco, Vittorio (2016). «Brenno del Giudice e Duilio Torres architetti della Biennale». Castellani, Francesca; Carraro, Martina; Charans, Eleonora (a cura di), *Lo IUAV e la Biennale. Figure, scenari, strumenti*. Padova: Poligrafo, 29-48, 165-8.

- Prima Biennale Romana (1921). *Prima Biennale Romana. Esposizione Nazionale di Belle Arti nel Cinquantenario della Capitale*. Roma: Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli.
- Prima esposizione della Secessione (1913). *Prima esposizione internazionale d'arte della Secessione, Roma = catalogo della mostra* (Roma, 1913). Roma: Tipografia dell'Unione editrice.
- Romanelli, Giandomenico (1982). «Alle origini di una scuola. Appunti per quattro profili». *Progetti per la città veneta 1926-1981 = catalogo della mostra* (Vicenza, 27 giugno-22 agosto 1982). Vicenza: Neri Pozza, 19-32.
- Stringa, Nico (2014). «'Una inquietudine singolarissima': 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.
- Terraroli, Valerio (1987). «D'Annunzio e la stanza dei 'Sonni puri'». *Guido Cadorin 1892-1976 = catalogo della mostra* (Venezia, 14 marzo-3 maggio 1987). Milano: Electa, 102-10.
- Terraroli, Valerio (2016). «Guido Cadorin». Ferretti 2016, 213-35.
- Terza esposizione della Secessione (1915). *Terza esposizione internazionale d'arte della Secessione, Roma = catalogo della mostra* (Roma, 1915). Roma: Tipografia dell'Unione editrice.

L'Esposizione di Palazzo Pesaro del luglio 1919 rappresenta la 'ripresa' dell'attività degli artisti al termine della Prima Guerra Mondiale e le sue caratteristiche polimorfe la rendono qualcosa di unico nel panorama italiano ed europeo, il più ambizioso progetto per testimoniare il mutato contesto, a sei anni dalla mostra del 1913. L'evolversi della situazione nelle mostre del 1920, per la prima volta sdoppiate tra Ca' Pesaro e la sede della galleria privata Geri Boralevi in Piazza San Marco, scandaglia la complessa vicenda, completando il quadro del primo dopoguerra a Venezia.



Università
Ca'Foscari
Venezia