



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

“IL CONTRARIO”  
LA MOSTRA DI CA' PESARO DEL 1913  
E IL CONTESTO ITALIANO

Relatore  
Prof. Nico Stringa

Correlatore  
Professoressa Stefania Portinari

Laureando  
Viviana Pongan  
Matricola 831805

Anno Accademico  
2014 / 2015



“IL CONTRARIO”  
LA MOSTRA DI CA' PESARO DEL 1913  
IL CONTESTO ITALIANO



## INDICE

Introduzione	p. 6
<b>-1- La Mostra di Ca' Pesaro 1908-1913</b>	p. 10
Il lascito di Felicità Bevilacqua La Masa e la precedente donazione Querini Stampalia	p. 10
La Galleria Internazionale e l'Opera Bevilacqua La Masa	p. 12
<b>-2- Mostre giovanili in Italia all'inizio del 900</b>	p. 24
a) La "secessione romana": il travagliato itinerario di una politica espositiva	p. 24
b) I movimenti artistici a Napoli tra '800 e '900	p. 33
c) La Prima Esposizione Giovanile Napoletana del 1909	p. 35
d) Le Esposizioni del Comitato nazionale artistico giovanile - 1912 – 1913-	p. 41
e) La prima Mostra Giovanile del 1912 a Napoli	p. 48
f) I futuristi e la secessione romana	p. 62
g) Il Futurismo a Napoli nei primi anni del '900.	p. 75
<b>-3- La Mostra di Cà Pesaro del 1913</b>	p. 94
<b>-4- Lido di Venezia – La Mostra dei rifiutati 1914</b>	p. 114
<b>-5- La stampa e la critica d'arte:</b>	p. 126
<b>-6- Il Contrario</b>	p. 152
Breve cronistoria del ritrovamento	
<b>-7- Conclusioni</b>	p. 170
<b>Appendice</b>	p. 176
Arturo Malossi : intervista al nipote Eraldo Malossi	p. 176
In La Nuova di Venezia e Mestre	p. 180
Tabelle riassuntive artisti espositori/opere	p. 181
<b>Bibliografia</b>	p. 189
<b>Sitografia</b>	p. 193

## INTRODUZIONE

Il foglio unico “Il Contrario”<sup>1</sup> fu stampato, come spiegherò in seguito nella presente trattazione, in un anno, il 1913, cruciale e molto importante, come risaputo, naturalmente per l’arte europea ma anche e soprattutto veneta e veneziana; fu anche l’anno in cui ebbe luogo l’ottava ed ultima mostra, dei giovani artisti di Cà Pesaro, prima della Grande Guerra.

Questo foglio da un secolo era scomparso; il suo ritrovamento, opera della scrivente, risale al 27 gennaio 2014 ed ebbe luogo presso l’archivio della Fondazione Giuseppe Mazzotti di Treviso; da qui nasce la ricerca, fatta sulla mostra sopra indicata, su altre due importanti mostre coeve tenutesi a Roma e Napoli, con riferimento al movimento futurista, ed alla Mostra dei rifiutati dalla Biennale di Venezia che si tenne nel 1914 al Lido di Venezia; mostra di cui giusto lo scorso anno si è celebrato, con un convegno, il centenario, appunto, nello stesso hotel in cui ebbe luogo l’esposizione 100 anni fa.

Come risaputo, su gran parte di questi eventi artistici esiste una nutrita bibliografia, si è quindi deciso di approfondire questi argomenti attraverso la consultazione dei giornali e delle pubblicazioni coevi alle manifestazioni prese in considerazione. Ne seguì una selezione ragionata atta a circoscrivere l’area di ricerca restringendola agli argomenti che, oltre al foglio unico “Il Contrario”, rappresentano il focus di questo lavoro, ossia, la mostra dei giovani artisti di Cà Pesaro del 1913, e la Mostra dei rifiutati dalla Biennale veneziana del 1914.

Pubblicazioni come: *La Riscossa*, *Il Gazzettino*, *la Gazzetta di Venezia*, *La Difesa*, reperite presso l’archivio Comunale della Celestia a Venezia, ed *Emporium*, si sono rivelate essere fonti preziose; ricche di notizie, commenti, e polemiche, come, appunto, quelle sorte intorno alla Mostra capesarina del 1913.

---

<sup>1</sup> Gli artisti ribelli di Ca' Pesaro in "Il Contrario"- Da “La Nuova di Venezia e Mestre”, 11.02.2014, pag. 37-

“A seguito della giornata di studi che nel dicembre scorso è stata dedicata, dall’Università Ca' Foscari, alla Mostra di Ca' Pesaro del 1913, una laureanda in Storia dell’Arte Contemporanea, Viviana Pongan, ha rinvenuto tra le carte del critico e saggista Giuseppe Mazzotti a Treviso l’unico esemplare finora noto della rivista letteraria "Il contrario", un numero unico del quale si conosceva l’esistenza ma che nessuno a memoria d’uomo aveva potuto consultare, dedicato da un anonimo estensore agli artisti di Ca' Pesaro. È una piccola-grande scoperta, che getta nuova luce su un momento cruciale dell’arte d’avanguardia veneziana e che consente di conoscere meglio quel frangente ricco di promesse e anche di polemiche, quando si arrivò ad uno scontro aspro anche con l’Amministrazione Comunale che decise di chiudere provvisoriamente le mostre dirette da Nino Barbantini. Una mostra che fa scalpore perché artisti che figurano nella Biennale "chiedono di poter esporre d’allora in poi tra i vivi di Ca' Pesaro invece che tra i morti dei Giardini". Leggere oggi "Il contrario" ci riporta indietro di un secolo e rende possibile spingere in avanti gli studi e le ricerche che un gruppo di giovani studiosi, coordinati dal professor Nico Stringa, renderà pubblici prossimamente con la pubblicazione degli atti del convegno cafoscarino del 2013. La stagione migliore di Gino Rossi, di Tullio Garbari, di Ubaldo Oppi, di Arturo Martini (del quale è pubblicata una incisione inedita) e di tanti altri giovani come Ascanio Pavan, Arturo Malossi e Luigi Scopinich, torna a parlarci da un documento che ha tutta la freschezza dell’arte nuova che quegli artisti stavano sperimentando un secolo fa. «Il pubblico intelligente e avido sensazioni nuove - esordisce infatti l’articolo di apertura della rivista, offerta all’epoca al costo di due soldi - si fermerà senza dubbio intorno ad alcuni artisti, i quali in questa mostra di Ca' Pesaro, per il numero delle opere e per il loro significato vengono a dimostrare che esiste in Italia una nuova corrente d’arte, e sopra tutto una nuova orientazione dello spirito in alcuni giovani artisti». E più avanti descrive una delle sculture di Arturo Martini esposta nell’occasione, che «ha guance lisce, occhi grandi, bocca piccola e provocanti i baci». <sup>1</sup>

Si sono rivelate inoltre fondamentali, come fonti per la presente trattazione, le pubblicazioni di Nico Stringa citate nella bibliografia del presente lavoro; in modo particolare, a proposito della “Secessione Romana”, il catalogo della Mostra tenutasi a Roma nel 2014<sup>2</sup>.

E' noto, inoltre, che le manifestazioni capesarine ebbero luogo grazie alla lungimiranza, alla generosità, ed all'intelligenza della nobildonna Felicita Bevilacqua La Masa che, con il suo sostanzioso lascito e le sue espresse volontà testamentarie, ha aperto un universo di opportunità ai giovani artisti veneziani, e non solo, che altrimenti ne sarebbero rimasti esclusi.

Una donna che, in un'epoca in cui alle donne era riservato ben altro destino, si è imposta in un ambito prettamente maschile che ha dovuto chinare il capo di fronte a tanta determinazione, forza d'animo e amore per l'arte e per i giovani artisti.

Un'intelligenza che ha saputo guardare lontano, oltre la miopia di molti, troppi, che faticavano ad uscire dal pantano dell'immobilismo ottocentesco.

Ingessati in un abito mentale rigido e supponente, si opponevano al cambiamento dell'arte, a quel vento di cambiamento che stava da tempo spazzando la vecchia Europa; le secessioni premevano alle porte, rifiutarle non fu produttivo, e presto divenne chiaro ai più anche nell'ambiente veneto e veneziano.

Il futurismo, fenomeno artistico, letterario e culturale, aveva contribuito ad aprire le porte al nuovo; ed aveva sollevato un acceso dibattito nel mondo dell'arte, scuotendo così dal torpore quanti si erano sopiti nella beata convinzione di “gattopardesca” memoria che recita più o meno così: lasciare che tutto cambi in modo che tutto rimanga com'era. Nulla fu più come prima, infatti, non solo il futurismo ma l'eco delle avanguardie artistiche che da tempo si andavano imponendo a soprattutto a livello europeo, Francia, Germania e Austria su tutte, furono per i giovani di Cà Pesaro la fonte nuova cui attingere e lo specchio in cui vedere riflesse le loro aspirazioni ed il loro desiderio di esprimersi fuori dagli schemi, nella sperimentazione di un mondo che aveva il sapore dolce della libertà.

Molti di loro quindi andarono all'estero per toccare con mano quello stile nuovo che aveva come punto di riferimento principale i linguaggi modernisti che si andavano diffondendo, appunto, e presentati alle grandi manifestazioni come ad esempio i *Salon* di Parigi o le esposizioni delle *secessioni* di Monaco e Vienna e, pur se più di rado, anche nelle Biennali a Venezia.

Rossi e Martini, ad esempio, furono presenti al *Salon d'Automne* di Parigi del 1912, motivo per cui non presenziarono all'edizione dello stesso anno della Mostra di Cà Pesaro.

In riferimento al numero unico “Il Contrario”, si rammenta che, per ovvi motivi, non vi è bibliografia in proposito; quanto riportato nel presente lavoro, nasce dall'attenta lettura ed esamina dello stesso foglio; analisi che porta a rilevare che l'estensore del foglio, fino ad oggi rimasto anonimo, fu uno solo, e non pare che vi abbiano contribuito i vari artisti. In secondo luogo si rileva che “Il Contrario”, più

---

<sup>2</sup> *Secessione e Avanguardia l'arte in Italia prima della Grande Guerra 1905-1915*, Catalogo della mostra, Mondadori Electa Spa, Milano 2014.

che ideato dal gruppo degli artisti trevigiani, sia il frutto delle riflessioni del nostro “anonimo” sull’attività dei giovani artisti di Cà Pesaro ed in particolare sulla loro posizione di “dissidenti” nei confronti dell’ufficialità ed autorità della Biennale veneziana. Torna utile sottolineare anche che, “Il Contrario”, viene dato alle stampe nel 1913 esattamente in concomitanza con la famosa e “scandalosa” Mostra di Cà Pesaro che, come quelle che la precedettero fin dal 1908 e che poi la seguirono, suscitò grandi polemiche.

Come già ampiamente detto, la Mostra del 1913 si distinse per lo scalpore suscitato, per il “sapore di secessione” che portava con sé tanto che fu, tra l’altro, tacciata di futurismo.

Gli anni ai quali si è rivolta l’attenzione nel presente lavoro sono, in particolare, il 1912-1913-1914, ricchi di fermenti da un punto di vista artistico in tutta Italia e non solo; si è focalizzato l’attenzione sulle mostre d’arte che si sono svolte appunto in quegli anni in Italia.

Dalle Biennali veneziane, alle mostre di Cà Pesaro, per passare alla Mostra dei Rifiutati al Lido di Venezia; alla Secessione Romana vista come il travagliato itinerario di una politica espositiva; alla Prima Mostra Giovanile del 1912 a Napoli; ai futuristi e alla secessione romana.

Le mostre dei giovani artisti di Napoli e la Secessione Romana, unitamente alle manifestazioni artistiche capesarine, in particolare, sottolineano ancora una volta il bisogno di rinnovamento che preme e trova espressione appunto nelle opere di molti giovani artisti.

Secessione e Futurismo saranno in questi anni i portabandiera proprio del rinnovamento che lasciava molti perplessi e, spesso, non incontrò il favore di una certa critica e di una parte del pubblico.

Nonostante il vento degli “ismi” che spazzava l’Europa, in casa nostra il rinnovamento conservò caratteristiche ed espressività del tutto peculiari. Soprattutto i giovani artisti, spesso rifiutarono di riunirsi in “movimenti” e di essere etichettati; Cà Pesaro *docet*, infatti i suoi giovani pittori furono bensì un gruppo, ma eterogeneo, all’interno del quale ognuno conservava la sua individualità espressiva e di carattere. Il loro denominatore comune era il desiderio di libertà espressiva e di affrancamento dai vecchi canoni delle Accademie.

Ciascuno di loro era dotato di un bagaglio culturale ed artistico differente, maturato in ambienti spesso profondamente diversi; così come erano diverse le esperienze maturate in ambienti artistici italiano e/o europeo.

Questo fece sì che ognuno di loro elaborasse una sua poetica espressiva individuale ma condivisa con il resto del gruppo. Non furono nemmeno futuristi, come invece qualcuno affermò, pur essendo entrati in contatto con questa corrente artistica a volte collaborando saltuariamente con qualcuno dei suoi maggiori esponenti.

Cà Pesaro, assieme al foglio unico “Il Contrario”, è il filo conduttore di questa trattazione, e naturalmente non esiste il fenomeno Cà Pesaro senza Nino Barbantini.



Colpisce che, arrivato giovanissimo a Venezia, abbia saputo con grande ed abile diplomazia e molta fermezza accogliere e difendere le esigenze e le idee dei giovani artisti.

Aveva dalla sua le volontà testamentarie della nobildonna Felicita Bevilacqua La Masa, donna illuminata, coraggiosa e lungimirante che prima di tutti avvertì la necessità di rinnovare e svecchiare l'ambiente artistico veneziano dando spazio ai giovani; uno spazio autonomo e possibilmente scevro da vincoli di qualsiasi genere.

Barbantini fece sue queste istanze, e divenne il nume tutelare di quei giovani artisti che in lui videro un uomo colto, preparato e tenace; un uomo d'arte, ma soprattutto un amico fidato.

La sua storia ha insegnato che il suo cammino fu irto di ostacoli, aggressioni verbali e polemiche; a lui va il merito di avere saputo resistere, di non scoraggiarsi, e continuare per la sua strada forte delle sue convinzioni e della vicinanza degli artisti e di quella nutrita schiera di pubblico e critici che credevano in lui. Sarà la Grande Guerra a fermare il sogno, nulla sarebbe più stato come prima.

Il presente lavoro, che assumerà l'aspetto di una cronaca commentata, sarà eseguito con specifico riferimento alle fonti archivistiche, ed avrà il fine di mettere in luce il ritrovamento di un importante documento che si riteneva fosse andato irrimediabilmente perduto; di evidenziare alcuni dei momenti decisivi per l'arte veneta ed italiana; di dare risalto ad alcune delle eminenti personalità e degli artisti che sono stati la chiave di volta per l'arte di quegli anni, con decisive ripercussioni sull'arte a venire.

## La Mostra di Ca' Pesaro 1908-1913

### Il lascito di Felicita Bevilacqua La Masa e la precedente donazione Querini Stampalia

Le mostre di Cà Pesaro debuttarono, seguendo i dettati testamentari della nobildonna Felicita Bevilacqua La Masa, in favore dei giovani esponenti delle arti e industrie veneziane, e quindi dovevano aprire con larghezza le loro porte, senza preclusioni, non diversamente da altre promotrici o società di amatori e cultori.

A febbraio del 1898, infatti, la duchessa Felicita Bevilacqua La Masa, con il suo testamento, lasciò in eredità al Comune di Venezia il palazzo di Ca' Pesaro, con l'espressa volontà di dare vita ad "un'esposizione permanente di arti e industrie veneziane a profitto specie dei giovani artisti ai quali è spesso interdetto l'ingresso nelle grandi mostre"<sup>3</sup>. Per sua volontà inoltre destinava il secondo ed il terzo piano del palazzo all'utilizzo di atelier gratuiti, o a prezzo modico, per giovani artisti privi di possibilità economiche.

Sono ancora oggi allo studio le intenzioni che condussero la nobildonna a lasciare il suo palazzo sul Canal Grande ad una causa sociale, con la precisa intenzione di favorire, sostenere ed appoggiare lo sviluppo dell'arte a Venezia in modo tale da creare una specie di "officina" d'arte.

Posto che la nobildonna Felicita Bevilacqua La Masa si dedicava per la maggiore alla beneficenza e ad opere filantropiche, il suo proponimento, senza dubbio nobile, accorto e lungimirante, manifesta un preciso interesse per l'arte anche se, durante il forse non troppo felice lasso di tempo che trascorre a Venezia, non si rilevano rimarchevoli relazioni con gli eventi artistici dell'epoca.

Infatti essa non è partecipe di organizzazioni in appoggio delle arti, si rileva inoltre dall'asta del 1900, che ebbe luogo poco dopo la sua morte, che tra i suoi averi vi sono molte opere d'arte dell'epoca, ma non figurano opere d'arte contemporanea. Tale elemento particolare non deve essere interpretato come scarso coinvolgimento e interessamento da parte della nobildonna nei confronti dell'evoluzione artistica dell'epoca, bensì è da attribuire alle difficili e complicate condizioni economiche del patrimonio di famiglia, dovute all'indebitamento provocato dalla condotta dei fratelli Girolamo e Guglielmo Bevilacqua. Ne deriva comprensibilmente che in questa situazione economica era impensabile investire nell'arte contemporanea.

Le ragioni e le motivazioni del lascito testamentario, e principalmente della peculiare e precisa volontà animatrice nel campo dell'arte, implicano però altri elementi che toccano gli avvenimenti personali e familiari della nobildonna.

Alcuni decenni prima Venezia aveva già beneficiato di una consistente donazione nel campo della cultura da parte di un altro filantropo, il conte Giovanni Querini Stampalia che, con il legato testamentario del 1868-1869, devolveva al comune il suo palazzo e la ricca e decisamente considerevole

---

<sup>3</sup> Dal testamento della duchessa Felicita Bevilacqua La Masa, ora in Enzo Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti*, Marsilio Editori, 1994 Venezia.

biblioteca destinata al grande pubblico che poteva fruirne in maniera agevole poiché era aperta per gran parte dell'anno in orari diversi.<sup>4</sup> Tale fatto, a conoscenza della nobildonna Felicita Bevilacqua La Masa, potrebbe averla impressionata, soprattutto se si considera il fattore meno conosciuto del legato Querini Stampalia, cioè quello che contemplava un aiuto economico agli artisti, nel caso in cui le disponibilità finanziarie lo avessero reso possibile. Nel 1875 la Fondazione Querini Stampalia si rende di nuovo partecipe a stimolare e favorire la pittura veneziana, promuovendo un concorso per un dipinto in omaggio a Daniele Manin e Nicolò Tommaseo, concorso vinto da Napoleone Nani. Questo fatto, in modo particolare, deve avere toccato la sensibilità patriottica della nobildonna, militante in prima persona, che con la famiglia appoggiò e assecondò con forza il risorgimento italiano contro l'occupazione austriaca. Il legato testamentario della nobildonna va considerato nel più ampio contesto di ricostruzione della cultura post-unitaria che punta ad una trasformazione dell'arte in senso moderno. Lo stato italiano, di recente costituzione, voleva indirizzarsi verso la tendenza di cambiamento sentita in tutta Europa; tendenza che mirava a diffondere gli organismi promotori di manifestazioni artistiche come le gallerie d'arte moderna a livello nazionale.

A Torino nel 1860 avrà luogo la prima di queste manifestazioni, seguirà Roma nel 1883, per finire con quella più recente a Venezia nel 1897, che avrà appunto sede a Ca' Pesaro; ci sarà, negli anni successivi un seguito con le esposizioni d'arte nazionali ed internazionali, distribuite tra Roma e Venezia. La generosa mecenate fa proprie quindi le nuove esigenze della sua epoca che sta giusto iniziando ed offre tutto quanto le rimaneva ossia lo splendido palazzo affacciato sul Canal Grande, dimostrando così una sensibilità ed un'attenzione eccezionali verso le condizioni in cui versava l'arte della sua epoca.

La contiguità ai problemi che circondavano il sistema dell'arte moderna, una straordinaria sensibilità per gli avvenimenti politici e culturali della sua epoca, ed infine il proposito di consegnare ai posteri l'eredità del suo nome e di quello del diletto marito, sono le motivazioni che portarono la nobildonna Bevilacqua al gesto di lungimirante ed illuminata generosità. In tal maniera Felicita Bevilacqua La Masa ha lasciato principalmente uno stimolo alla comunità, una manifestazione di desiderio di una più grande sensibilità verso quegli artisti di talento che agivano e si muovevano al di fuori degli ambienti abituali.

---

<sup>4</sup> Flavia Scotton, "Una benemerita donna ha voluto mettere riparo". Felicita Bevilacqua e la promozione delle arti a Venezia: appunti, in *Felicita Bevilacqua La Masa. Una donna, un'istituzione, una città*, Marsilio Editori, Venezia 2005.

## La Galleria Internazionale e l'Opera Bevilacqua La Masa

Nel mese di maggio del 1902 il piano nobile di Ca' Pesaro apre finalmente le sale al pubblico con l'insediamento della Galleria internazionale d'arte moderna e fin dal principio del secolo alcuni studenti ne affittano gli atelier. Però, quello che rimane ancora in attesa di destinazione, è la parte più importante e clamorosa del lascito di Felicità Bevilacqua La Masa: infatti i propositi e le procedure per l'attuazione di una fondazione in favore di giovani artisti che favorisse e sostenesse "l'Esposizione permanente di arti e industrie veneziane", faticano a concretarsi.

Il progetto che fu proposto nel 1901 viene revisionato dalla Società promotrice delle belle arti, che lo ripresenta contemplando l'utilizzo degli ammezzati, del cortile e dei magazzini per le Esposizioni permanenti giovanili, conservando la sistemazione attuale per gli studi e la Galleria d'arte moderna. Il piano era unito alla richiesta di dare vita ad un'organizzazione amministrativa autonoma per la fondazione, questo però si scontra con l'opposizione del comune che ritiene "non conforme allo spirito delle disposizioni testamentarie della duchessa Bevilacqua La Masa fare un'opera speciale per l'istituenda esposizione."<sup>5</sup>

Probabilmente in seguito alle insistenti pressioni della società di belle arti, e sicuramente per il timore di perdere il beneficio del legato a causa di inadempienza, il comune riprende in esame lo Statuto, già impostato nel 1901, e ufficializza finalmente l'Opera.

Dopo sei anni dall'accoglimento del legato da parte del Comune di Venezia, il 29 settembre 1905, nasce l'Opera Bevilacqua La Masa.<sup>6</sup>

Dopo avere deliberato i vari incarichi, solamente l'8 agosto 1907, l'Opera Bevilacqua La Masa indice il concorso per la carica di segretario. Lo vince il giovane e brillante Nino Barbantini che guiderà la fondazione con grande carisma divenendo il simbolo della sua stagione più fertile e produttiva.

Fu segretario dell'Opera Bevilacqua La Masa per vent'anni, dal 1907 al 1928, e contemporaneamente direttore della Galleria, rappresentò per i giovani artisti che orbitavano attorno a Ca' Pesaro una guida fraterna, quasi un amico, certamente una figura lontana dal tipico direttore istituzionale. Il suo merito maggiore sta, appunto, nell'aver espresso, durante tutto il suo mandato, come scrive Giandomenico Romanelli, una "spregiudicata e illuminata politica di giovani talenti e di opposizione all'ufficialità che stava affermandosi in Biennale".<sup>7</sup>

In pratica rappresenta il padre della fase 1908-1920, definita anche gli anni "capesarini", i più dibattuti e problematici ma al tempo stesso entusiasmanti ed intensi della storia di Cà Pesaro, che vedono la

---

<sup>5</sup> Deliberazioni del Consiglio Comunale di Venezia, 9 marzo e 26 aprile 1906, Archivio Storico Comunale di Venezia, 9 marzo 1906: "Proposte relative all'ordinamento amministrativo della Galleria Internazionale d'arte moderna". 26 aprile 1906: "Approvazione in seconda lettura delle proposte relative alla istituzione di un'Esposizione permanente di arti e industrie veneziane in Palazzo Pesaro ai sensi del testamento della Duchessa Felicità Bevilacqua La Masa".

<sup>6</sup> Enzo Di Martino, Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti, op.cit.

<sup>7</sup> Giandomenico Romanelli, Nino Barbantini a Venezia, demiurgo di Ca' Pesaro, in Atti del Convegno su Nino Barbantini a Venezia. Venezia - Palazzo Ducale 27-28 novembre 1992, a cura di Sileno Salvagnini e Nico Stringa, Edizioni Canova, Treviso 1995.

giovane ricerca artistica veneziana schierata contro l'inerzia decadentista delle accademie e contro l'avversione della Biennale.

Fu critico nei confronti dell'utilizzo che veniva fatto della Galleria d'Arte Moderna inteso come "museo della Biennale", ne lodava l'orientamento internazionale, comunque non ne approvava gli acquisti per il settore opere italiane, che considerava scadenti e quasi prive di contenuti rilevanti, infatti dichiarò apertamente che "Il gruppo di opere italiane è numerosissimo ma è quello dove più abbondano le opere mediocri e sono pochissime quelle che rappresentano nella storia del periodo artistico contemporaneo un valore essenziale"<sup>8</sup>.

Già dal principiare delle mostre collettive, ossia dal 1908, Barbantini si adopera a sostegno dei suoi patrocinati, pungolando il Municipio a "provvedere a dare maggiore incremento alle Esposizioni acquistando le opere dei giovani meritevoli."<sup>9</sup>

Esaudì inoltre le richieste degli ambienti accademici veneziani che facevano da tempo pressione affinché Cà Pesaro divenisse la sede per le manifestazioni dei giovani allievi.

Fin dalla prima edizione, Barbantini aggirò le parti del regolamento che dettavano i vincoli relativamente al numero delle opere da esporre che era limitato a due per ogni artista.

Diede così avvio alla tendenza, che divenne poi caratterizzante delle manifestazioni capesarine, di allestire mostre personali anche con un gran numero di opere.

Infine allargò l'area geografica di provenienza dei giovani artisti ben al di là di quella cittadina, furono così coinvolti artisti che provenivano da altre province venete e che operavano in altre regioni come fu ad esempio il caso di Boccioni, Casorati, Scopinich, Valeri ed altri ancora.

Indubbiamente queste trasgressioni ed innovazioni furono i fattori determinanti che resero possibile il realizzarsi di quella che fu una innovativa e straordinaria esperienza artistica di inizio Novecento, divennero però anche alcuni dei motivi di scontro con l'Amministrazione comunale tanto che il presidente dell'Opera Bevilacqua la Masa, Filippo Nani Mocenigo richiamò, anche pubblicamente, all'ordine Barbantini invitandolo ad una maggiore osservanza delle volontà testamentarie della nobildonna.

Assumendo la direzione delle Mostre permanenti di Arti e Industrie veneziane e contemporaneamente della Galleria, Barbantini poteva, di fatto, cominciare a pensare ad un progetto globale per l'arte moderna a Venezia. Palazzo Pesaro si veniva infatti configurando come il luogo dove i giovani artisti, da un lato, elaboravano (negli studi e nelle esposizioni) i nuovi linguaggi artistici, e dove, dall'altro, cioè nella Galleria vera e propria, confluivano i messaggi da parte internazionale e dagli artisti italiani più affermati, provenienti dalle Esposizioni della Biennale. Da un lato dunque la "Bevilacqua": e Barbantini avrebbe in poco tempo dimostrato cosa era in grado di fare; dall'altro la Galleria, che molti allora

---

<sup>8</sup> Enzo Di Martino, Nino Barbantini: un critico dalla parte dei giovani artisti, in Atti del Convegno su Nino Barbantini a Venezia. Venezia – Palazzo Ducale 27-28 novembre 1992, a cura di Sileno Salvagnini

<sup>9</sup> Enzo Di Martino, Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti, op.cit.

intendevano quasi esclusivamente come il "museo della Biennale": ma anche in questo ambito Barbantini non intendeva sottostare passivamente a questo punto di vista e lo fece capire ad appena un anno dal suo insediamento intervenendo sulle pagine della Nuova Antologia con uno scritto sulla situazione della Galleria a dieci anni dalla sua nascita e a sette anni dall'inaugurazione. Senza peli sulla lingua, come sarà sempre suo costume, Barbantini traccia una rapida sintesi della raccolta indicando con lucidità gli elementi positivi (il carattere internazionale, il suo essere uno specchio abbastanza fedele di una certa contemporaneità) ma non trascurando affatto di sottolineare gli aspetti negativi.

Particolarmente dolente la situazione italiana: "Il gruppo delle opere italiane, scriveva Barbantini, è numerosissimo, ma è quello dove più abbondano le opere mediocri e sono pochissime quelle che rappresentano un valore essenziale" E passava quindi a una serie di proposte che avrebbero contribuito a correggere le deformazioni già presenti: Barbantini proponeva che le donazioni fossero pilotate dalla Commissione municipale agli acquisti, che si potessero effettuare acquisti anche al di fuori della Biennale, in modo da acquisire opere che difficilmente sarebbero passate per l'Esposizione dei Giardini (almeno fino alla fase precedente alle mostre storiche). Infine Barbantini si soffermava sulla questione-già allora pressante, della collocazione definitiva: "A Venezia - scriveva - non è solo la Galleria d'arte moderna che ha una sede insufficiente, in condizioni analoghe si trovano anche il Museo Civico (il Correr ancora al Fondaco dei Turchi) e le Regie Gallerie."<sup>10</sup>

“Orbene, ecco un unico grande problema che bisognerebbe affrontare con animo risoluto... Il Governo e il Municipio di Venezia dovrebbero unirsi nell'impresa e fare che a Venezia anche in un punto remoto dal centro, anche in una delle sue isole, sorgesse il Palazzo delle Arti”<sup>11</sup>.

Il Palazzo era occupato, al terzo piano, dagli studi degli artisti, il secondo piano nobile era in parte abitato e inutilizzabile, il primo piano nobile era destinato a Galleria e, come si può facilmente immaginare (data anche la dimensione straordinaria di molte opere acquisite) presto insufficiente; la parte destra del piano ammezzato era invece destinata alle mostre "permanenti" dei giovani artisti. Infine i magazzini a pianoterra erano riservati a studi per i giovani scultori.

La Galleria, sia per la sua recente costituzione, che per la scomodità di accesso (non esisteva allora l'approdo di S. Stae) era visitata da un numero modesto di persone, ma già nel 1910 Barbantini forniva al sindaco della città un resoconto dettagliato della frequentazione: i visitatori a pagamento, che nel 1905 erano stati 1567 erano passati nel 1906 a 2144, nel 1907 a 2628, nel 1908 a 2911 e nel 1909 a 3656. I "visitatori gratuiti" che nel 1908 non avevano raggiunto le 400 unità, erano più di 5000 nel 1909 - Lettera del 06 dicembre 1910-. La lettera è molto interessante perché Barbantini vi espone il proprio punto di vista sulle caratteristiche del pubblico interessato all'arte moderna (un pubblico aristocratico e intenditore, dato che "all'arte contemporanea manca, con il fascino dell'antichità, la garanzia del valore

---

<sup>10</sup> Flavia Scotton, *Nino Barbantini a Venezia*, atti del convegno - estratto – Archivio Bevilacqua La Masa.

<sup>11</sup> Flavia Scotton, *Nino Barbantini a Venezia*, atti del convegno. Op. Cit.

comprovato da lunga fama") e informa il sindaco di altri eventi importanti per la Galleria, come la recente pubblicazione del "volume sontuoso di V. Pica interamente dedicato al nostro Istituto". Ma le questioni più pressanti erano quelle della esposizione delle opere che, dal 1902, data anche del primo catalogo al 1913 erano passate da 200 a 520.

Nel caso del 1910 Barbantini approfittava del prestito di alcune opere alle esposizioni di Monaco e di Bruxelles per togliere dai depositi ed esporre l'*Eva* di Fantin-Latour, *Martina* di Larsson, *La Bagnante* di Klinger e altre opere ancora tra cui le preziose incisioni di Toorop e Rops. Barbantini infine sottoponeva al sindaco l'urgenza di una sistemazione per due grandiosi cicli, uno in maiolica di Laurenti (un fregio di cinquanta metri di lunghezza!) e uno di Sartorio, *La vita umana* che nonostante <sup>12</sup>l'impegno di Barbantini e di chi gli è succeduto non hanno mai trovato - se non in recenti e parziali esposizioni la loro collocazione definitiva a Ca' Pesaro.

Dal 1908 al 1920 gli espositori furono trecento, tra i quali prevalgono artisti semiconosciuti. Scorrendo l'elenco dei nomi, non solamente alla mostra inaugurale del 1908 (che contò ben 89 espositori tra cui i grandi come i tre Ciardi, Fragiaco e Milesi), viene spontaneo chiedersi quale impatto avessero i pochi esordienti e, con lo sguardo di poi, privilegiamo subito in quella stessa mostra, il piccolo bronzo de *Il Palloncino* di Arturo Martini.

Lo stesso Nino Barbantini ammetterà, in un suo saggio in ricordo di Gino Rossi: "Ero arrivato a Venezia tre anni prima, con l'incarico ufficiale di organizzare le mostre a Cà Pesaro, prudentemente, riservandomi piuttosto a dirigere la Galleria d'Arte Moderna. Le istruzioni che mi vennero impartite difatti il primo giorno dai personaggi del Comune e della Biennale, furono che non c'era fretta, ma che, quando che fosse, avrei fatto bene a radunare, nell'ammazzato in penombra, specialità veneziane più che altro: vetri, mosaici, lacche tende di pizzo, che costavano – mi avvertirono- tanto più care dei quadri. In caso di vendita mi sarebbe spettata una percentuale sul prezzo a integrazione del mio stipendio succinto e a ristoro del mio appetito quotidiano che aveva poco più di vent'anni. [...] Allora giocai d'azzardo, e quando alla fine si bandì la prima Mostra di Fondazione Bevilacqua La Masa, chiamai a raccolta la giovinezza ignota che la Biennale escludeva dai suoi castelli. Di giovani che valessero, però, neanche l'ombra. Si degnò qualche celebrità dei Giardini di mandarmi un bozzetto, e gli faceva corteggio una fila indiana di dilettanti d'ambo i sessi"<sup>13</sup>.

L'immagine vincente delle mostre di Cà Pesaro è quella, vivace ed aggressiva, di un centro di polemiche mostre di tendenza, in cui un agguerrito manipolo di artisti giovani, galvanizzati da un curatore appassionato come Nino Barbantini, conduce una lotta a fondo contro il pachiderma assonnato della maggiore istituzione veneziana: la Biennale.

---

<sup>12</sup> Flavia Scotton *Nino Barbantini a Venezia*, atti del convegno Op. cit.

<sup>13</sup> Guido Perocco, *Origini dell'arte moderna a Venezia (1908-1920)* Op. cit.

La Cà Pesaro che si è imposta, e oggi ci interessa, è appunto quella di Barbantini, con una forte prevalenza della volontà sul reale volgere dei fatti e una sottolineatura di ribellione, incisa con più durezza di quanto il lento procedere di una fronda legata a mille contingenze locali non permettesse.

E' utile precisare, che, di Cà Pesaro e dei suoi espositori, vale oggi occuparsi privilegiando la minoranza di qualità filtrata attraverso le mostre e la linea di tendenza coagulatesi intorno a Barbantini, rappresentata al meglio, per la generosità dello stesso Barbantini, nella pubblica collezione della Galleria d'Arte Moderna veneziana, nelle medesime sale di Palazzo Pesaro. Intorno a questo fulcro, con i capolavori giovanili di Gino Rossi e Arturo Martini, l'area delle testimonianze figurative può allargarsi a piacere, senza però portare novità tali da rimettere in discussione l'immagine capesarina, soprattutto dopo le indagini approfondite che, in particolare in area veneta, hanno contribuito in questi ultimi anni a mettere meglio a fuoco e a precisare il catalogo di protagonisti appunto come Arturo Martini, Gino Rossi, Felice Casorati, Umberto Moggioli ed il primo Boccioni.

Non si può comunque prescindere dal rapporto Cà Pesaro-Biennale, che in pochi anni passa da una tacita sudditanza, nell'ipotesi che le mostre capesarine potessero fare da filtro alla selezione giovanile verso il traguardo dei Giardini, a uno scontro che, dopo l'esposizione scandalosa del 1913, porta alla chiusura di Cà Pesaro e alla ribellione aperta dell'esposizione dei rifiutati al Lido nel 1914, capeggiata da Gino Rossi, mentre Arturo Martini ne disegnava il manifesto.

Per tornare all'ambito cronologico delle manifestazioni capesarine giova ricordare che il quadriennio 1913-1919 è quello in cui la fisionomia di Cà Pesaro raggiunge la maggiore autonomia dalla massima istituzione artistica veneziana. Ma se da un lato la breve ricostruzione storica che se ne fa in questa sede non può lasciare il dovuto spazio a ritratti esaustivi dei due coprotagonisti (con tutto il corredo di "ciacole" veneziane, di rivalità montate ad arte e pettegolezzi spinti fino alle lettere anonime, cui accenna lo stesso Barbantini), è fuor di dubbio che alle spalle di Fradeletto e Barbantini, che comunque raggiungeranno un loro "gentleman's agreement" di rapporti interpersonali, improntati in fondo ad una corretta stima reciproca, le ragioni del contendere si diramano fittamente in retroscena e polemiche che fanno via via della Biennale e di Cà Pesaro due piazzeforti di una dinamica della situazione artistica italiana in progressivo movimento. In sostanza: le prime mostre a Cà Pesaro partono a ridosso della scadenza delle esposizioni internazionali che dal 1895 si tenevano ogni due anni ai Giardini. Nel 1908 la mostra coincide con l'anno di riposo della Biennale, ma nel 1909 la mostra primaverile e quella autunnale vengono a collocarsi come in apertura e chiusura della mostra maggiore, senza contrapposizioni, anzi con un interscambio che vede ben dieci artisti espositori a Cà Pesaro accettati dalla giuria nelle sale 4 e 5 della Biennale ordinate da De Stefani, Lorenzetti e Scattola. Non sorprende che i due siano di comune area veneta, da Zaccaria dal Bò a Giovanni Vianello, da Cadornin a Cambon e Guido Marussig; di questa fluttuazione fra le due mostre è frutto anche la partecipazione nelle due



sedi di Umberto Moggioli, allievo prediletto di Guglielmo Ciardi e da questi portato a debuttare alla Biennale del 1907 dove del resto, prima che a Cà Pesaro, avevano esposto anche Valeri e Casorati.

Non stupisce allora che quando Fradeletto si trova a dover anticipare di un anno la Biennale, per evitare di coincidere con la concomitante Esposizione del cinquantennio voluta a Roma per il 1911, pensi di poter ricorrere a Barbantini.

La Biennale del 1910, tutta per inviti, andava preparata in gran fretta: una fretta che permise di accettare a scatola chiusa una personale di Renoir e una retrospettiva di Courbet presentate da Ojetti, l'individuale di Klimt, ma anche una serie meno felice di sale accaparrate dai protagonisti accreditati dalle tradizioni locali, Brass, Fragiaco, Sartorelli, Scattola ed altri. Forse, per venire incontro ad un auspicato rinnovo, Fradeletto pensava di dedicare due sale ai giovani, e chiese riservatamente proprio a Barbantini un panorama degli artisti emergenti, in data 14 novembre 1909: "Quali, secondo Lei, sono i giovani artisti italiani che più si sono segnalati nelle ultime esposizioni paesane e straniere? Sto facendo una specie d'inchiesta sull'argomento, per mia istruzione. La domanda ha naturalmente carattere riservato, come affidata alla nostra riservatezza sarà la di Lei cortese risposta".<sup>14</sup>

Barbantini non rispose alla richiesta, se non con un'elusiva lettera del 27 dicembre che si limitava ad annunciare il suo fidanzamento ancora segreto, con una fanciulla milanese. Fradeletto troverà occasione di lamentarsi di questo sgarbo in una seconda lettera personale del 9 aprile 1910 (quando i giochi per la Biennale erano ormai fatti), in cui rispondeva di non voler dare credito ad un foglio anonimo sull'ostilità di Barbantini nei suoi confronti, ma di considerare un'offesa diretta l'appoggio che da Barbantini e da Cà Pesaro potesse venire al pittore Mario Volpi che sulla "Gazzetta di Venezia" aveva polemizzato appunto con la direzione della Biennale, lamentando di essere stato escluso dagli inviti, per dissensi col giovane Giulio Fradeletto.<sup>15</sup>

In un poscritto Fradeletto ribadiva: "Io Le diedi prova di deferenza, pregandoLa per iscritto di indicarmi i nomi di quei giovani artisti che più si fossero segnalati nelle Mostre di palazzo Pesaro.

Ella mi promise una risposta, che aspettai vanamente e che ora giungerebbe troppo tardi". In un'altra lettera "personale" a immediato giro di posta, l'11 aprile, Barbantini, prima di prendere le difese di Volpi, giustifica il proprio silenzio con ragioni principalmente di carattere privato, aggiungendo [...] "Quanto alla mostra Volpi poco posso aggiungere alla mia lettera precedente. Per me il Volpi è un giovane artista valentissimo che si è veduta preclusa la via di mostrare al pubblico veneziano il frutto del suo lavoro (e, permetta la franchezza, non ne so ancora indovinare o comprendere la ragione). Data questa contingenza e data la natura della Permanente e la volontà precisa della testatrice, ho creduto, accettando i quadri, di compiere il mio dovere. Il fatto che il Volpi abbia avuto una vivace polemica pubblica con Lei non mi pareva tale da escludere il pittore dalla Mostra di Palazzo Pesaro. Se dovessi

---

<sup>14</sup> Guido Perocco, *Origini dell'arte moderna a Venezia (1908-1920)* Op. cit.

<sup>15</sup> Volpi non esporrà alla Biennale bensì a Cà Pesaro e solamente nel 1910.

escludere tutti quelli che in pubblico o in privato, dicono male di Lei o l'han detto, starei fresco! Quello che conta è che da me sia sempre esulata l'intenzione di recarLe offesa e che accogliendo il Volpi io abbia sempre guardato alle qualità specifiche del pittore, non alla Sua posizione di fronte a Lei o ad altri. Quanto al foglietto anonimo sono lieto che Ella non mi abbia creduto capace di una volgarità e che Ella, da uomo di spirito, non dia peso al pettegolezzo che qui fiorisce abbondante. Tanto abbondante da accusare Lei di qualche cosa di più grave e di peggio che un atteggiamento ostile verso la mia persona! Ciò non toglie che io le sia sempre con doverosa deferenza, devotissimo Nino Barbantini”<sup>16</sup> -

Proprio nel dicembre del 1909 una coincidenza suggestiva fa sì che il giorno 13, da quella Milano dove sta per soggiornare Barbantini, parta per Fradeletto una lettera di Margherita Sarfatti, trasferitasi da Venezia nella capitale lombarda, in Via Brera 19, e già partecipe in qualità di cronista degli avvenimenti artistici, se non ancora musa ufficiale come diverrà nel primo dopoguerra. Era una lettera di raccomandazione per il giovane Boccioni, lo stesso pittore che nel febbraio e nell'aprile dell'anno che stava per iniziare avrebbe firmato i due manifesti della pittura futurista e che il 16 luglio avrebbe debuttato con la sua prima mostra personale in due sale di Cà Pesaro. Scriveva la Sarfatti: “Le raccomando vivamente il giovane Umberto Boccioni pittore (indirizzo: via Adige, 23 Milano), ventiseienne, pieno di talento e di voglia di lavorare e bisognoso d'aiuto. Se Ella può fargli avere un invito per la sala dei giovani, Le assicuro che sarà bene dato. Qui a Milano, alla mostra di Brera e a Parigi al Salon d'Automne figurò assai bene”<sup>17</sup>.

Secondo un inedito citato da Guido Perocco nel catalogo veronese del 1985, Barbantini avrebbe fatto risalire la sua conoscenza con Boccioni al principio del 1910, in Merceria: cadrebbe così l'ipotesi di una sua possibile visita nello studio milanese mediante la stessa Sarfatti o da Ugo Valeri, che nel 1909 aveva avuto una personale a Cà Pesaro, e per la sua maggiore età e il prestigio che si era conquistato a Milano (tappa comune dopo Padova e Venezia, sia a lui che a Boccioni), viene considerato il tramite più probabile del percorso capesarino di Boccioni.

Ma resta però ribadito il carattere di sfida che l'invito di Boccioni a Cà Pesaro veniva ad assumere agli occhi di Fradeletto, ben prima del rumoroso battage pubblicitario organizzato da Marinetti per l'apertura della mostra. L'adesione al futurismo aumentava il richiamo trasgressivo dell'operazione che accoglieva la personale di un giovane non accettato alla Biennale (a questo si aggiunga il silenzio di Barbantini, che poteva sembrare doppiezza, e – ma non sappiamo quale eco ne giungesse alle orecchie di Fradeletto – la notizia che il primo acquirente alla mostra sarebbe stato l'inviso pittore Mario Volpi, che si aggiudicava il pastello *Gisella*, nel consueto “forno” di vendite lamentato da Boccioni). Si spiega così il tono adirato di una minuta, con l'indicazione “riservatissima” di Fradeletto al sindaco Grimani circa la donazione, annunciata da Boccioni durante la personale capesarina, del suo quadro *La maestra di*

---

<sup>16</sup> Guido Perocco, *Origini dell'arte moderna a Venezia (1908-1920)* Op. cit.

<sup>17</sup> Guido Perocco, *Origini dell'arte moderna a Venezia (1908-1920)* Op. cit

scena alla Galleria d'Arte Moderna di Venezia, diretta allora da Barbantini. La riportiamo nella sua interezza perché permette di dare con precisione l'apertura delle ostilità tra le due istituzioni veneziane: "Venezia, 21.VII.910 / Gentilissimo Signor Sindaco, leggo ora nei giornali cittadini che il giovane pittore... futurista Boccioni Le ha scritto, offrendo un suo quadro alla nostra galleria internazionale d'arte moderna. E così siamo giunti a questo estremo, che chi partecipa ad una Mostra destinata essenzialmente ad incoraggiare i giovani, gli esordienti, osa offrire un'opera sua ad una avvantaggiati anche dalla sosta che vedeva nel 1911 l'impegno, largamente sostenuto dal governo e dalla stampa, di centro artistico internazionale passare da Venezia a Roma"<sup>18</sup>. La concorrenzialità tra l'organismo direttivo della Biennale e quello delle mostre romane era stata vivissima fin dagli esordi dell'iniziativa di convocare a Roma, in un contesto propagandistico di larga risonanza, anche una mostra artistica internazionale. Fradeletto aveva dovuto cedere sulle date, anticipare la nona edizione della Biennale e ora guardava con sospetto alla concorrenza romana più che alle alternative giovanili veneziane.

Infine nel 1912 la Biennale riprese regolarmente coincidendo con la mostra di Cà Pesaro.

Ci fu anche chi come Diego Angeli sul romano "Giornale d'Italia" proponeva un collegamento tra i "secessionisti" veneziani e quanti a Roma stavano organizzando appunto la I° Secessione Romana. Scriverà inoltre: "Esposizione dunque interessantissima questa di Palazzo Pesaro, che ci rivela – insieme con qualche nome nuovo – un'arte veramente piena di audacie e di promesse. [...] E intanto io raccomando questi nomi ai secessionisti di Roma, i quali nel prossimo gennaio affronteranno per la prima volta il giudizio del pubblico. E' bene che tutti i giovani d'Italia si facciano conoscere e si uniscano in un unico scopo di lotta. Contro le grandi e piccole camorre ufficiali e governative che inquinano l'arte italiana, non c'è altro che la bella azione rivoluzionaria dei giovani per ricondurre la vita feconda, là dove tante morte gore rendevano l'aria irrespirabile e dannosa agli organismi sani. E' per questo ch'io saluto con speranza i secessionisti veneziani, i quali per la loro tenacia col volere e l'attività di un solitario come Gino Damerini, cui le lusinghe ufficiali non hanno presa, sono già riusciti a compiere il miracolo di una mostra d'arte, organizzata con intendimenti nuovi, contro i vecchiumi della Biennale che vanno sempre più riconquistando il terreno da cui un tempo erano stati esclusi"<sup>19</sup>.

Nonostante il lapsus tra Gino Damerini e Nino Barbantini, nella visita a Cà Pesaro, Diego Angeli doveva essere stato accompagnato da qualche bene informato se poco prima poteva permettersi una frecciata molto addentro alle ripicche veneziane: "Questo gruppo si è dunque costituito a Venezia e si va affermando da qualche anno, vincendo non piccole difficoltà. Perché si tratta di bandire esposizioni d'arte, con denari del comune e in un palazzo comunale, proprio in una città dove il comune è per conto suo impresario di altre iniziative del genere. Mi hanno detto che taluni dei più grandi

---

<sup>18</sup> Guido Perocco, *Origini dell'arte moderna a Venezia (1908-1920)* Op. cit. p. 57

<sup>19</sup> Guido Perocco, *Origini dell'arte moderna a Venezia* Op. Cit. p.67

organizzatori della Biennale non sono né meno mai andati a visitare la piccola Mostra di Palazzo Pesaro. Non so se l'affermazione sia esatta, ma ho ragione di crederla tale. Una simile piccineria se non testimonia a favore di certi piccoli grandi uomini, dimostra che essi vogliono perseverare nell'errore; non potrei dire con quanto utile della impresa cui sono a capo delle più importanti Gallerie moderne d'Europa. Sarebbe un atto d'orgoglio veramente... futurista, se non fosse qualche cosa di diverso e di peggio. E' un atto intenzionalmente suggerito. Ella deve sapere che nell'inverno scorso io visitai lo studio del Boccioni, e pur riconoscendo il suo ingegno notevole, non credetti artisticamente onesto invitarlo alla nostra esposizione.

Ora si vorrebbe far entrare addirittura in Galleria ciò che non è entrato nella Mostra. Le scrivo in via assolutamente confidenziale e La prego di non riferire ad alcuno il sentimento mio per questa nuova miseria. Essa è un altro indice dell'atmosfera di lealtà e di cortesia della quale sono circondato [cancellato: per opera di una piccola società in accomandita]. Non domando di essere difeso. A me preme soltanto rammentare il contenuto della mia ultima lettera. Ho diritto di riacquistare piena libertà, perché allora saprò bene difendermi e, occorrendo, attaccare. Aggradisca i miei saluti cordiali / A. Fradeletto".<sup>20</sup>

Fradeletto minacciava le dimissioni, esacerbato dalla vivace polemica di stampa contro la sua gestione, e in particolare dalle accuse di paternalismo per aver dato ampi poteri al figlio Giulio nell'ambito organizzativo della Biennale. Ma da questa minuta traspare, anche nella volontà di non chiamarlo in causa direttamente, il rancore come per una primogenitura infranta nei confronti di Barbantini, suggeritore occulto del gesto di Boccioni, quasi ad aggirare il diritto di selezione qualitativa svolto dalla Biennale nei confronti della galleria, in un completo sovvertimento gerarchico.

Ad ogni buon conto, l'intuizione che dal 1910 cominciasse una nuova pagina per Cà Pesaro, era chiaramente indicata da Gino Damerini, carissimo amico di Barbantini, sulla "Gazzetta di Venezia" già dal 16 luglio 1910.

Anche Barbantini vorrà datare al 1910 l'inizio della stagione matura di Cà Pesaro, ma la farà coincidere con la scoperta di un pittore come Gino Rossi: "I fasti di Cà Pesaro non ebbero inizio che nel 1910, quando ci raggiunsero due tele, *Il muto* e *La fanciulla del fiore*, che a me e a pochi amici con gli occhi aperti parvero bellissime e levavamo ai sette cieli. Era arrivata finalmente la staffetta della gioventù. Anzi la gioventù in persona aveva bussato alla nostra porta".<sup>21</sup>

Gino Rossi ha una maturità di coscienza pittorica e un'informazione aggiornata che lo pongono, con la mostra del 1911, in posizione trainante, come capofila di un possibile gusto capesarino, ma porta anche una naturale capacità di discussione e di convinzione che ne allarga l'ascendente sui compagni. E'

---

<sup>20</sup> Guido Perocco, *Origini dell'arte moderna a Venezia (1908-1920)* Op. cit. p. 77.

<sup>21</sup> Ivi pp. 59-61

rilevante che siano gli stessi artisti, vicini a Gino Rossi, ad insistere per una Cà Pesaro decisamente di tendenza sotto il segno di una antitesi radicale contro le scelte della Biennale.

Così una lettera di impegno, volutamente sopra le righe, inviata dal gruppo trevigiano a Barbantini, e datata da Guido Perocco al 1911: “A Nino Barbantini, anima libera e forte, che solo fra tutti c’invio la sua entusiastica e giovanile adesione che comprende i nostri sforzi, le nostre idealità, e che ci seconda nella nobile e bella battaglia, il gruppo giovanile trevigiano, manda il suo fervido ringraziamento e prende impegno fin d’ora di fare il possibile acciò la prossima permanente veneziana, sia fiera risposta, e monito insieme, alla grande camarilla, piaga di favoritismi, e di dedizioni vergognose che si chiama la biennale veneziana. Di cuore Arturo Martini / Bice e Gino Rossi / Ascanio Pavan / Malossi Arturo”<sup>22</sup>.

A fronte di questa investitura i rapporti personali fra Barbantini e Fradeletto s’erano fatti più cauti, Queste righe suscitarono un vespaio che, tra denunce, querele e scambi epistolari portarono nuovamente alla ribalta e sotto i riflettori, se mai ve ne fosse stato bisogno, le figure di Barbantini, Fradeletto e Damerini.

Il giornalista Diego Angeli dalle colonne del “Giornale d’Italia” continuava a rintuzzare la polemica gettando benzina sul fuoco.

Una lettera del 10 gennaio 1913, scritta da Ojetti a Fradeletto, confermava la componente romana della polemica. In realtà la Secessione, come ebbe a dire Pasqualina Spadini nella sua ricostruzione, “sin dall’esordio entra in gara con la Biennale veneziana tentando di toglierle il primato internazionale e riuscendo a catalizzare gli artisti italiani, soprattutto i giovani”.

Difatti, tra gli altri, troviamo come espositori alla I° Secessione romana il “Gruppo veneto” di Zanetti-Zilli e Felice Casorati. E proprio a questo proposito, per Barbantini che nel 1913 offriva una sala personale a Cà Pesaro proprio a Felice Casorati, dopo il suo successo alla Biennale del 1912 (e la vendita delle due opere esposte a istituzioni pubbliche), la contemporanea presenza del pittore nel “Gruppo veneto” alla I° Secessione Romana doveva significare la rinuncia al suo quadro più ambizioso, *Il sogno del melograno*, esposto a Roma nel marzo del 1913 e quindi assente dalla rassegna capesarina.

La sala di Casorati contemplava 41 opere, Oppi esponeva 10 dipinti e 20 disegni, Garbari 14 quadri e 17 disegni. C’era poi la straordinaria accoppiata degli undici quadri di Gino Rossi con le acqueforti e le sette nuove sculture di Arturo Martini, una proposta coerente e molto coraggiosa. Di questa novità i due artisti erano coscienti, come testimoniano le parole con cui Martini chiede una sala appartata, a segnare l’impossibilità di un paragone per opere che ritiene rivoluzionarie. “Quest’anno siccome sono nuovo, anzi molto nuovo, specialmente nella scultura, avrei vivo desiderio che le mie cose stessero molto lontane dalle altre, tanto che così bastasse a non metterle ad un immediato confronto”<sup>23</sup>. E in

---

<sup>22</sup> Guido Perocco, *Origini dell’arte moderna a Venezia (1908-1920)* Op. cit

<sup>23</sup> Guido Perocco, *Origini dell’arte moderna a Venezia (1908-1920)* Op. cit

una lettera successiva: “Quest’anno sono nuovo, avendo abbandonato tutte le idee letterarie per la forma”<sup>24</sup>.

Il lavoro di Martini anzi diviene, a ridosso della mostra, tanto febbrile che la straordinaria vivezza dei pezzi di scultura sembra nascere da una felicità creativa in crescendo: nei primi contatti parla di quattro sculture (due nature morte e due busti), poi i busti già pronti sono diventati quattro e progetta di esporre cinque pezzi, infine in mostra arriverà ad esporne sette tra gessi e terrecotte.

La suggestione a considerare come fondamentale l’incontro a Cà Pesaro del 1913 per la creazione di un linguaggio comune ai giovani non conformisti, è assai forte, e si gioverebbe di un panorama riassuntivo e schematico per confronti e cerchi allargati di interferenze e affinità. L’impatto invece dell’esposizione del 1913 sull’ambiente veneziano raggiungeva toni di scandalo, ben documentati dalla ricostruzione di Perocco, in una vera e propria levata di scudi, nonostante i discorsi inaugurali di Grimani e di Barbantini avessero cercato toni concilianti e giustificativi per la sperimentazione, istituzionale in una mostra nata “per garantire la libertà degli artisti liberi, le novità degli artisti nuovi, la indipendenza degli artisti indipendenti”. Da notare che non si parlava né di secessionisti né di futuristi, senza che questo bastasse ad esorcizzare lo scandalismo incarnato da titoli come quello della “Difesa” del 22 maggio: Una seduta antifuturista al Consiglio comunale.

Comunque sia, Barbantini, tra l’altro, chiese un incontro a Fradeletto, e non lo fece solo per una solidarietà immediata, ma nella prospettiva della stagione a venire, quando nuovamente le manifestazioni capesarine e la Biennale avrebbero dovuto inevitabilmente confrontarsi.

Sui giornali locali, a parte il sostegno solidale di Damerini, ormai si accusava Barbantini di essere una testa di ponte dei futuristi nella “fortezza” delle istituzioni pubbliche.

D’altra parte a un uomo della sua intelligenza non doveva sfuggire che nella ridda di esposizioni “avanguardistiche”, previste largamente in tutta Italia per il 1914, una crisi interna di logoramento e di credibilità avrebbe finito col penalizzare duramente Cà Pesaro, che non poteva rischiare il ritorno al vecchio ruolo di rassegna provinciale.

Nel 1914 la rassegna capesarina non ebbe luogo, i giovani artisti percorreranno in quell’anno strade diverse, come Rossi e Martini che nella primavera del 1914 parteciparono alla Secessione Romana e poi, dal 13 aprile, all’ “Esposizione libera futurista internazionale di pittura” nella nuova galleria aperta da Sprovieri a Roma e saranno tra i rifiutati alla selezione per la Biennale.

Si fanno allora promotori dell’esposizione al Lido, un atto coraggioso anche se purtroppo di breve eco. Come lo fu il tentativo di dotarsi di una rivista, sia con la veronese “La via lattea”, patrocinata da Casorati, sia con il numero unico de “I Pazzi”.

---

<sup>24</sup> Ibidem

A proposito di riviste, a seguito del mio ritrovamento del 27 gennaio 1914, si aggiunge in questa sede il numero unico “Il Contrario” che non figura in alcuna bibliografia in quanto sconosciuto fino alla data sopra indicata.

Fino ad oggi l'autore di questa pubblicazione è rimasto anonimo, forse non lo sarà ancora per molto. Per tornare ai nostri giovani artisti capesarini dobbiamo purtroppo evidenziare che con la guerra tutti i fili si spezzavano, pur restando intatti i rapporti di amicizia di Barbantini con i suoi artisti e di alcuni pittori fra loro come ad esempio la continua solidarietà manifestata da Casorati a Rossi, sia a Venezia che a Torino.

Ma dopo la cesura bellica le opportunità e le scelte saranno radicalmente cambiate: dopo la mostra di Cà Pesaro del 1919, le speranze suscitate dal suo successo per riannodare a Venezia un fronte comune tra quei trentenni, ancora considerati giovani artisti, in una prospettiva di largo raggio, cadranno nel 1920.

Sarà infatti l'anno delle polemiche, anche all'interno del gruppo di Cà Pesaro, e dei grandi cambiamenti alla biennale, dove Vittorio Pica sostituisce finalmente Antonio Fradeletto.

“Non esporrò alla Biennale – scriveva Casorati – perché preferisco la compagnia dei pochi che non esporranno (alla Biennale) alla confusa comunanza dei troppi che esporranno”<sup>25</sup>, accettando l'invito di Barbantini a partecipare alla mostra di Cà Pesaro.

Ma quell'anno anche a Cà Pesaro c'era una cattiva giuria di accettazione che decise di scartare Casorati con l'assurda motivazione che aveva già esposto nel 1913. Fu la scissione, perché immediatamente un gruppo di artisti, in segno di protesta, decideva di non partecipare all'esposizione della Bevilacqua La Masa e di organizzare una mostra oppositiva a quella di Cà Pesaro nella Galleria Geri Boralevi in Piazza San Marco. Vi parteciparono, oltre lo stesso Casorati, Pio Semeghini, Emilio Notte, Arturo Martini, Gino Rossi, Achille Funi, Vittorio Zecchin, Teodoro Wolf Ferrari, Luigi Scopinich e altri.

Tutto il gruppo storico di Cà Pesaro, nonostante le dichiarazioni di non ostilità, esponeva per la prima volta fuori dalla sede della Fondazione. Era un fatto storico clamoroso che concludeva un periodo irripetibile e forse, come è stato già scritto, questo evento poneva fine alla grande stagione di Cà Pesaro.

---

<sup>25</sup> Ivi pp. 88-89.

## Mostre giovanili in Italia all'inizio del 900

### La “secessione romana”: il travagliato itinerario di una politica espositiva

Fu definita “Secessione Romana” la clamorosa separazione operata, da un gruppo di artisti, dalla Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti a seguito dell'introduzione di un articolo nuovo nel regolamento che disciplinava la LXXXI rassegna che la Società, mette in scena nel 1912 all'interno del Palazzo delle Esposizioni, a Roma.

L'articolo 11, appunto, consentendo a molti artisti di evitare l'esame della giuria selezionatrice, eletta dai soci cultori, causa il risentimento e la reazione degli altri espositori che non biasimano la generosità della giuria numericamente troppo nutrita per applicare un giudizio univoco e rigoroso nella selezione delle opere, ma contestano solamente l'articolo 11 e le sue conseguenze negative.

La Secessione riunisce, quindi, coloro i quali si dissociano dall'unica Società che fin dal 1800 promuove e organizza a Roma mostre periodiche e internazionali<sup>26</sup>. Era dunque necessaria una discreta dose di coraggio per ignorare le regole che disciplinavano la pacifica coesistenza dei vari artisti e la regolare esposizione delle rispettive opere. Negli ambienti artistici romani le notizie di secessioni e separazioni, allora assai di moda presso gli intellettuali europei, innescavano una sequela di discussioni. Ma venivano considerate “rivolte” assai rischiose e, quindi, difficili da imitare. Se non altro per il pericolo che si lacerasse la filigrana esile e variegata delle commissioni private e pubbliche, che garantiva agli artisti della capitale di svolgere la propria attività e di affermarsi.<sup>27</sup>

Eppure, i cataloghi delle Secessioni romane lo attestano, nelle quattro manifestazioni consecutive confluiscono dal 1913 al 1916-1917 artisti affermati e già vincitori di vari generi di concorsi e tanti giovani alla ricerca di notorietà.

Non sono accomunati dalla stessa provenienza regionale, e nemmeno da stili o estrazione artistica o culturale; sono però tutti uniti contro gli obsoleti sistemi di selezione, ammissione, ed esposizione delle opere d'arte in vigore nella Società degli Amatori e Cultori. Una coalizione spontanea e repentina senza precedenti nelle scuole ed associazioni pittoriche dell'Ottocento, e assente anche dall'associazione in *Arte Libertas*, sorta a Roma sul finire dell'Ottocento attorno alla figura carismatica di Nino Costa. E quindi sembra inspiegabile.<sup>28</sup>

Amenoché non ipotizziamo che a riunire nella Secessione i desideri, le ambizioni e le aspirazioni di tanti artisti, diversi nella formazione e nelle tendenze, sia stato non un risentimento generico ed esasperato come riportano alcuni resoconti dell'epoca; ma piuttosto la sicurezza di poter fare affidamento su generose sovvenzioni che avrebbero permesso di realizzare una serie di esposizioni che, mettendone in luce le doti di organizzatori, designers, scenografi e registi, li mettessero alla guida della cultura artistica

---

<sup>26</sup> *Secessione Romana 1913-1916*, catalogo della mostra a cura di R. Bossaglia, M. Quesada, P. Spadini, Roma, Palombi 1987, p. 59

<sup>27</sup> *Secessione Romana 1913-1916*, catalogo della mostra, Op. cit. p. 59

<sup>28</sup> *Ivi*



romana per accorciare le distanze che la separavano da Venezia<sup>29</sup>, città in cui fin dal 1895 le varie Biennali sono il polo di attrazione della produzione artistica italiana, e le permettono di trarne profitti che sminuiscono il giro d'affari delle manifestazioni d'arte internazionali allestite dagli Amatori e Cultori.

Si potrebbe affermare, inoltre, che il programma stilato dai Secessionisti romani prendesse in considerazione l'idea di sviluppare i dati, sia pure provvisori ma senz'altro significativi, dell'attività di revisione in senso critico che, a seguito dell'Esposizione Internazionale del 1911, si impernia sulla Società degli Amatori e Cultori e ne evidenzia l'incapacità di fare propria la spinta innovativa che arriva dall'estero e di cui invece, molto spesso, si impossessa la Biennale di Venezia. E' un processo necessariamente frettoloso e sommario, soggetto a fasi alterne, alle quali si andranno ad interessare le istituzioni di governo disposte ad accoglierne i progetti, i suggerimenti e gli orientamenti, a condizione che nella loro attuazione pratica non vadano a sconfinare nell'inviso e sgradito avanguardismo che sta ormai prendendo piede in maniera decisa anche nel resto d'Italia.

Se osserviamo anche il risalto che viene dato al Comitato di Patronato all'interno dell'impaginazione del catalogo della prima esposizione della Secessione romana, messo quasi a tutela del Consiglio Direttivo, della Giuria di accettazione e del regolamento, la supposizione sulle origini della Secessione diventa più che attendibile.

Il Comitato di Patronato enumera, appunto, mascherati dall'ordine alfabetico, dai vari titoli nobiliari, dalle numerose onorificenze e cariche professionali dei suoi affiliati, un onorevole e tre senatori del Regno italico. Quattro politici tra cui emerge il conte Enrico di San Martino, di casato illustre e di recente nominato senatore. Il conte di San Martino si occupa assiduamente di alta finanza, è molto interessato anche alle associazioni culturali ed alle esposizioni d'arte internazionali.

Uomo autorevole e di grande prestigio Enrico di San Martino è consigliere e membro dei consigli di amministrazione di diversi istituti bancari e commerciali nazionali e internazionali. Lo indicano come il principale artefice della "composizione" del Comitato di Patronato e l'accorto e abile promotore delle finalità di politica espositiva della Secessione romana, che si propone di calamitare a Roma il meglio di quanto si produce all'estero e nell'intero territorio nazionale, e di impadronirsi della gestione delle manifestazioni artistico-culturali della città per scalfire, così, il monopolio veneziano.<sup>30</sup>

Questa strategia sfugge all'attenzione dei quotidiani e delle riviste a causa delle polemiche e delle beghe scoppiate tra gli artisti. Sarà Ugo Ojetti l'unico a non lasciarsi sviare dalle apparenze e dall'avversione immediata di tanti, troppi, artisti per la Società degli Amatori e Cultori. Con la sua recensione sul "*Corriere della Sera*", a proposito delle manifestazioni artistiche romane, dà dimostrazione di avere ben compreso le reali intenzioni del San Martino e della sua tattica disinvolta ed astuta. Non a caso Ojetti

---

<sup>29</sup> *Ivi*

<sup>30</sup> *Secessione Romana 1913-1916*, catalogo della mostra, Op. cit. p. 60

definisce “dissennato” il tentativo che stanno compiendo il San Martino e Tommaso Bencivenga, suo fido collaboratore nonché segretario e membro del Consiglio direttivo della Secessione, ai danni delle Biennali veneziane.<sup>31</sup>

Ad oggi non è dato sapere quali siano le fonti di Ugo Ojetti; probabilmente, essendo il critico d'arte del maggiore quotidiano italiano, gode di un particolare rapporto di fiducia con il potere. Ossia, di un legame talmente saldo e duraturo, che gli permette di portare sul banco degli imputati addirittura il Ministro della Pubblica Istruzione, accusato di negligenza ed incuria verso la sede e le raccolte della Galleria Nazionale d'Arte Moderna che erano state affidate alla sua vigilanza sotto la sua responsabilità. Nonostante l'ampia eco che ebbe questa vicenda nel febbraio del 1912, Ojetti fu chiamato, con decreto, ad entrare nella commissione per «gli acquisti, l'ordinamento e la vigilanza»<sup>32</sup> della Galleria dal suo stesso accusato.

Accusato che, agli attacchi ed alle critiche di Ojetti, aveva risposto, in maniera quasi sommessa, di «non poter spendere per riparare una sede che forse dovrà abbandonare»<sup>33</sup>. Infatti, anche se molto più tardi nel 1915 all'insegna del risparmio, le collezioni della galleria vennero spostate dal primo piano del Palazzo delle Esposizioni a Valle Giulia, nello stabile del Bazzani.

La lodevole parsimonia nello spendere il denaro pubblico non impedisce però al Ministro, nel 1912, di cedere all'impulso di sostenere una manifestazione artistica ancora in fieri. Appunto quella dei Secessionisti. Le cause di questo improvviso cambio di rotta sono specificate nel carteggio del ministro con la Direzione Generale delle Belle Arti, corrispondenza che si trova nell'Archivio Centrale dello Stato dove giacciono i rispettivi fascicoli che sono sottoposti ad inventariazione.

Da questi documenti risulta che, nel mese di giugno del 1912, la Direzione Generale delle Belle Arti comunica al ministro di essere favorevole ad accordare un contributo economico alla «esposizione dei Secessionisti che deve tenersi a Roma prossimamente»<sup>34</sup>, sussidio che sarebbe stato prelevato dal fondo corrente destinato quale supporto ad esposizioni d'arte ed affini.

Sorprende la velocità delle consultazioni intercorse tra il Presidente del Consiglio dei Ministri, il Ministro della Pubblica Istruzione e la Direzione Generale delle Belle Arti, consultazioni che terminano dopo soli venti giorni e si risolvono positivamente per la Secessione.

Posto che l'aiuto pattuito ad ottobre non è ancora arrivato, il San Martino sollecita il ministro; un ritardo che intralcia le pratiche relative alla stesura dei preventivi di spettanza del Consiglio Direttivo della Secessione.

Probabilmente si tratta di un disguido che non dipende solamente da lungaggini di carattere burocratico, c'è infatti chi insinua che alla prima esposizione della Secessione, con la complicità di uno

---

<sup>31</sup> Ivi

<sup>32</sup> Ivi

<sup>33</sup> Ivi

<sup>34</sup> Ivi

dei componenti il Consiglio Direttivo ossia il pittore Giacomo Balla, avrebbero preso parte anche i Futuristi. Pare che queste voci fossero fondate, in tal caso il ministro avrebbe appoggiato, inconsapevole, e anche contro la sua volontà, l'esordio di artisti famosi per la loro condotta e a causa delle loro opere provocatorie.

Aspettando che venisse fatta luce sulla questione, il ministro blocca il mandato di pagamento. E' Tommaso Bencivenga che escogita uno stratagemma che, anche se non gradito a Balla, metta i Futuristi nella condizione di non essere presenti alla manifestazione. Viene così diminuito gradatamente lo spazio espositivo cosa che pian piano elimina l'ostacolo. Infatti i Futuristi non saranno presenti alla Prima Mostra della Secessione e nemmeno alle successive e, dal canto suo, Balla nel 1914, torna ad esporre con gli Amatori e Cultori che gli mettono a disposizione una sala espositiva personale. A dicembre, quindi, viene erogato il contributo del ministero a favore della mostra secessionista romana.

Nel frattempo viene trasformata radicalmente l'ala sinistra del piano terra del Palazzo di Pio Piacentini; i secessionisti non modificano le strutture in muratura ma le ricoprono con decori dai colori inusitati e con motivi ricercati in cui la collezione viennese si integra con gli stilemi decorativi caratteristici delle Biennali veneziane. Le pareti sembrano allargarsi, divenire più chiare diventando in tal modo l'involucro semplice ed elegante di sculture, oggetti delle arti applicate, dipinti, arredi e mobili che beneficiano a pieno delle valenze spaziali e che nella dislocazione e sistemazione riflettono la parità tra arti maggiori e arti minori, risultato mai raggiunto fino a quel momento nelle mostre nemmeno dalle Biennali veneziane. Gli allestimenti della Secessione non assomigliano, quindi, alle fredde sale dei Musei in cui le opere esposte rispettano un ordine strettamente gerarchico di collocazione, e tantomeno alle botteghe degli antiquari che esibiscono la loro merce.

Si tratta invece di ambienti spaziosi, accoglienti ed originali che accolgono le opere degli impressionisti, dei simbolisti francesi, dei postimpressionisti, dei fauves e degli artisti italiani che sono stati accettati dalla severa Giuria.

L'esposizione della Secessione non può essere confusa con quella degli Amatori e Cultori; già di primo acchito palesa di privilegiare tutte le tendenze artistiche che abbiano credito negli ambienti a livello internazionale e di voler accogliere, senza prestare attenzione all'età ed al curriculum, i nostri artisti.

Fin dal suo debutto, la Secessione, entra in competizione con la Biennale di Venezia sia tentando di sottrarle la supremazia internazionale, sia riuscendo ad attirare gli artisti italiani, innanzitutto i giovani.

Per questo pareva logico aspettarsi che i preposti agli acquisti del Ministero della Pubblica Istruzione procedessero ad acquisire tali opere; invece, forse temendo l'accusa di sperperare il denaro pubblico, non acquistano le opere ritenute eccentriche come ad esempio quelle di Monet, Pissarro, Renoir e Matisse, così come resistono alle offerte allettanti di Bernheim Jeune il quale, sperando di superarne la diffidenza, fa dono di un *Van Donghen* al Ministero della Pubblica Istruzione con destinazione la Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Gli addetti del Ministero della Pubblica Istruzione ripiegano così

confidando in Troubetzkoy e nel Senefelder Club, sufficientemente celebri tanto da rappresentare un ottimo investimento e in segreto contattano Rodin per acquistare un suo bronzo e riescono a farsene regalare un altro; acquistano altresì opere di artisti italiani sia pure con parsimonia.

Tutto sommato la Prima Mostra della Secessione riscuote un ottimo successo sia morale che artistico ed economico; cosa che provoca ripicche e rivalse personali fra i suoi componenti. Da qui nasce quella che fu definita la *Secessione nella Secessione*, cioè la costituzione della *Probitas* che riunisce gli artisti più agguerriti nel deplorare gli ex-compagni, considerati dei reprobri che intendono addirittura fondere il Consiglio Direttivo con la Giuria di ammissione. Le ripicche, le ire, i rancori e le gelosie sembrano inesauribili.

Ne consegue che il Ministro della Pubblica Istruzione rifiuta al Consiglio Direttivo della Secessione l'aiuto economico per la successiva esposizione. Ufficialmente il Ministero denuncia la mancanza di fondi, in realtà le ragioni di questo rifiuto sono da ricercare altrove.

Ora la Direzione Generale delle Belle Arti si preoccupa delle conseguenze dei disaccordi tra i vari artisti. e naturalmente rende note al ministro le previsioni pessimistiche, cosa di cui deve tenere conto. La previsione della Direzione Generale è che, l'anno successivo, si sarebbero tenute a Roma tre mostre per nulla diverse dal punto di vista dell'indirizzo artistico, ma sorte dalle aspirazioni e dalle mire dei rispettivi promotori; cosa che avrebbe portato alla formazione di altri gruppi più o meno consistenti e desiderosi d'indipendenza, con il rischio che andassero ad unirsi ai Futuristi che avevano ormai libertà d'accesso a Roma attraverso la galleria di Giuseppe Sprovieri.

La scarsa serietà della classe artistica romana in generale e dei Secessionisti in particolare, sostiene la Direzione Generale, non merita l'incoraggiamento del governo<sup>35</sup>.

Contro questa durissima sentenza, che va a penalizzare solo la Secessione, ricorre in appello Enrico di San Martino che scrive personalmente al Ministro affrontando immediatamente il problema. Gli fa notare innanzitutto l'esiguità del contributo erogato dal Governo e la gravità del fatto che, a metà di un esercizio finanziario, un Ministro della Pubblica Istruzione che soprassedie alle Belle Arti, non sia in condizioni di dare un contributo a una nuova istituzione artistica della capitale le cui esposizioni vengono elogiate anche dai corrispondenti dei giornali stranieri.<sup>36</sup>

Il Ministro non può fare altro che promettere di prendere buona nota della richiesta che, comunque afferma, potrà soddisfare unicamente facendo affidamento sulle nuove entrate che faranno parte del bilancio relativo al periodo 1914/1915.

Dopo alterne vicende, anche grazie al contributo del Ministero, la seconda esposizione della Secessione Romana supera la prima nel fasto delle decorazioni e degli allestimenti. Le sezioni internazionali saranno valorizzate ed incrementate con opere ad olio, incisioni e disegni di Matisse, acquarelli di

---

<sup>35</sup> *Secessione Romana 1913-1916*, catalogo della mostra, Op. cit. p. 62.

<sup>36</sup> *Ibidem* p. 63

Cézanne, opere grafiche del Senefelder-Club, opere simboliste del Mir Iskousstva, di Klimt e dei divorziati dalla Secessione viennese<sup>37</sup>. Sarà assegnato un ruolo di spicco ai giovani artisti italiani come ad esempio Arturo Martini con gli altri giovani di Cà Pesaro; i pittori bolognesi come Morandi; e alcuni altri giovani artisti romani come Melli ed Oppo che, a giudizio di Ogetti, costituiscono le buone... preziose sale della Secessione, quelle che ne giustificano l'esistenza e ne rivelano gli intendimenti volti verso l'avvenire<sup>38</sup>.

Nonostante la concorrenza delle altre manifestazioni artistiche romane, la Secessione rafforza la sua posizione rispetto alle Biennali veneziane e si conquista un posto sulla scena artistica nazionale.

Per la terza esposizione il Ministro concede un contributo maggiore rispetto agli anni precedenti, questo però, non impedisce che la Secessione risenta del clima di tensioni e timori dovuti al pericolo della guerra che incombe sull'Europa, con la conseguenza che la partecipazione a livello internazionale, alla Secessione, nel 1915 sarà estremamente limitata.

Dal canto suo il Comitato di Patronato riduce i finanziamenti e intima la parsimonia, ma la Secessione confida nel genio e nel talento dell'architetto Marcello Piacentini, progettista ed arredatore di spazi espositivi, per fare in modo che i suoi ambienti abbiano aspetti inconsueti e spettacolari. Piacentini manterrà fede alla sua fama e non deluderà le aspettative.

Nonostante tutti gli sforzi, comunque, la terza esposizione della Secessione chiuderà in passivo; non sarà possibile nemmeno trovare un mercato più ricettivo all'estero perché lo spettro della guerra incombe e costringe tutti, pubblico e privati, a tesaurizzare in vista di periodi difficili.

La Secessione, comunque, non demorde e affida ad un'esposizione sia pure più limitata rispetto alle precedenti, l'opportunità di guadagno per gli artisti sempre nello spirito di continuità della sua attività culturale.

La Grande Guerra naturalmente travolge anche gli artisti con gravi conseguenze in particolare ovviamente dal punto di vista economico; ditalché il conte Enrico di San Martino si appellerà, in loro favore, all'allora Ministro Salandra affinché prenda provvedimenti in merito; per ovvi motivi, dettati dalla drammaticità del momento contingente, la risposta sarà negativa.

Per la Secessione, alle difficoltà di carattere finanziario, si aggiunge la requisizione da parte dell'esercito di buona parte del Palazzo delle Esposizioni con la conseguente necessità di trovare un altro sito espositivo; di conseguenza l'ultima mostra non potrà avere luogo in primavera come previsto ma slitterà a dicembre del 1916.

Vi partecipano esclusivamente i nostri pittori e scultori che "svendono" le loro opere al Comune e al Ministro della Pubblica Istruzione prima di partire per il fronte.<sup>39</sup>

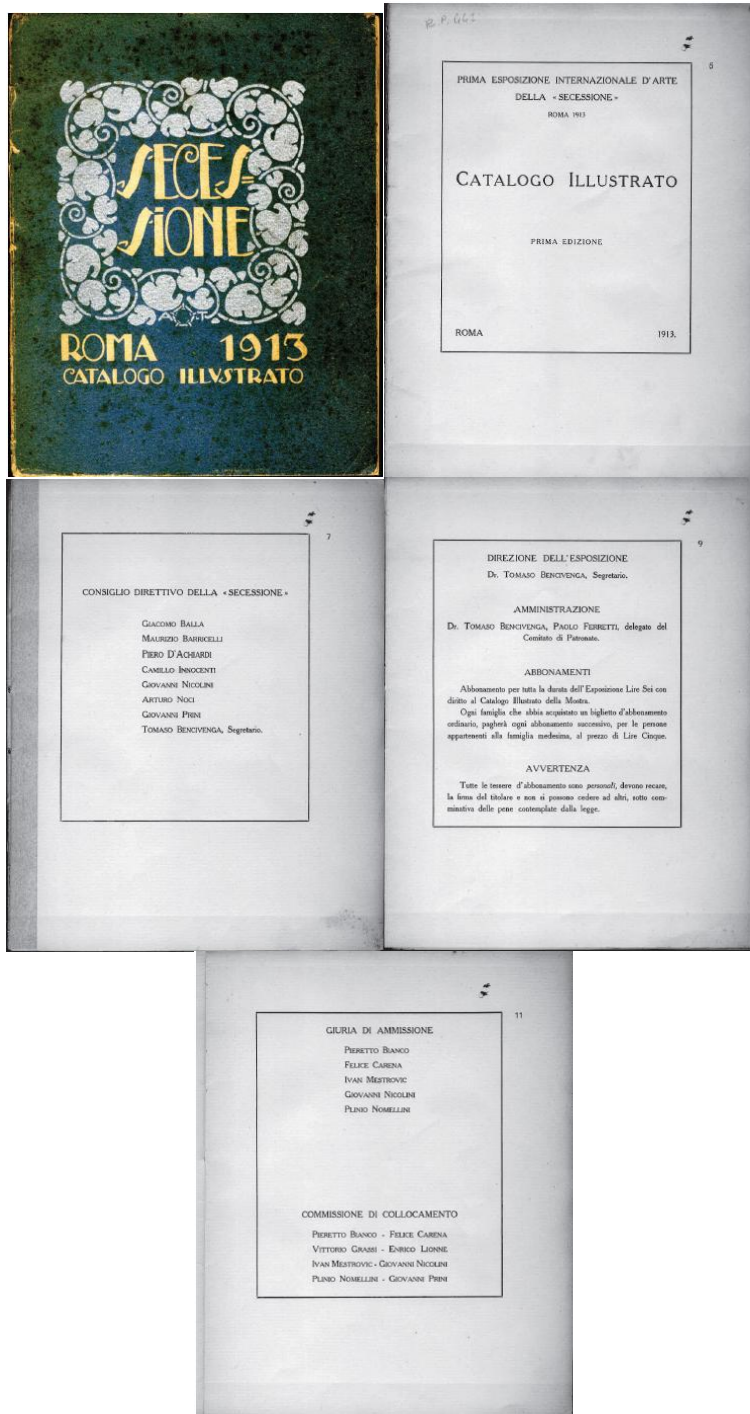
## IL CATALOGO

---

<sup>37</sup> *Ibidem* p.66

<sup>38</sup> *Ibidem* p.66.

<sup>39</sup> *Secessione Romana 1913-1916*, catalogo della mostra, Op. cit. p. 68.



Il catalogo illustrato (prima edizione), della Prima Mostra della Secessione Romana del 1913 è stampato a Roma dalla Tipografia dell'Unione Editrice, Via Federico Cesi, 45; è composto da una copertina verde con scritte in giallo e da 143 pagine interne. Le pagine dalla 67 alla 143 contengono l'apparato illustrativo di alcune delle opere esposte.

**A pag.8** viene riportato il Consiglio Direttivo della “Secessione” composto da:

Giacomo Balla  
Maurizio Barricelli  
Piero D’Achiardi  
Camillo Innocenti  
Giovanni Nicolini  
Arturo Noci  
Giovanni Prini  
Tomaso Bencivenga, *Segretario*

**A pag. 10** vengono riportate:

la Direzione dell’Esposizione composta da:

Tomaso Bencivenga, *Segretario*

L’Amministrazione composta da:

Dr. Tomaso Bencivenga, *Segretario*

Paolo Ferretti, delegato del Comitato di Patronato

**A pag. 11** vengono riportate:

La Giuria di ammissione composta da:

Pieretto Bianco

Felice Carena

Ivan Mestrovic

Giovanni Nicolini

Plinio Nomellini

La Commissione di Collocamento composta da:

Pieretto Bianco

Felice Carena

Vittorio Grassi

Enrico Lionne

Ivan Mestrovic

Giovanni Nicolini

Plinio Nomellini

Giovanni Prini

Da pag. 13 a pag.17 viene riportato il regolamento; a pag. 18 la pianta dell’esposizione; da pag. 19 in poi la disposizione con la numerazione delle sale ed i nomi degli artisti espositori unitamente alle rispettive opere esposte.

Abbiamo così :

X. – Vestibolo – Scultura

p. 19

1. - Sala Internazionale

pp. 20-21

2. - Sala internazionale

pp. 22-23

3. - Sala degli Impressionisti Francesi

pp. 24-26

4. - Sala Internazionale

pp. 27-28

5. - Sala Internazionale

pp. 29-31

6. - Sala internazionale

pp. 32-33

7. - Sala Internazionale

pp.34-35

8. - Sala Internazionale

pp. 36-37

9. - Sala Internazionale

pp. 38-39

10. - Sala del Senefelder Club

pp. 40-44

11. - Sala del Bianco e Nero

pp. 45-49

12. - Sala del Gruppo Veneto

pp. 50-52

13. - Sala Internazionale

pp. 53-54

14. - Mostra Individuale di Plinio Nomellini	pp. 55-56
15. - Sala Internazionale	pp. 57-58
16. - Mostra Individuale dello scultore Paul Troubetzkoy <sup>40</sup>	pp. 59-62
17. - Mostra Individuale di Auguste Rodin	p. 63
18. - Sala Internazionale	pp. 64-66
 Illustrazioni	 pp. 67-143

---

<sup>40</sup> *Catalogo della Prima Mostra della Secessione Romana*, Op. Cit. p.59



## I movimenti artistici a Napoli tra '800 e '900.

L'arco di tempo a cavallo della Grande Guerra fu decisivo per gli avvenimenti e per le vicende dell'arte partenopea. Furono, inoltre, anni determinanti e decisivi, non solamente per l'arte nelle sue varie e molteplici espressioni, ma anche per la vita napoletana nel suo complesso; quello che accadde in quegli anni nella città partenopea si può riassumere così: Napoli non fu più la ex capitale di quello Stato storico e plurisecolare che da poco era scomparso, divenne una grande città che si collocava a metà strada tra l'antico e la nuova condizione di città moderna collocata tra altre città altrettanto moderne, non solo italiane. I segnali di questa mutazione furono notevoli e molteplici.

Mariantonietta Picone Petrusa<sup>41</sup> nell'introduzione al libro "In margine. Artisti napoletani tra tradizione e opposizione. 1909-1923" scrive:

"Nella storia dell'arte del Novecento Napoli è assente". Continua con un'analisi precisa e puntuale che riguarda appunto i movimenti artistici napoletani dei primi anni del '900.

Napoli fu all'epoca retrocessa da capitale d'Italia a semplice capoluogo di provincia, di conseguenza venne ridimensionata anche la sua sfera d'azione e di influenza culturale, nazionale ed europea.

Comunque, sia pure in condizione di marginalità, l'attività intellettuale di Napoli non è stagnante e, all'inizio del secolo, si distinguono e salgono alla ribalta molte figure nei diversi segmenti della cultura. Una figura su tutte: Benedetto Croce che appunto da Napoli influenzerà e condiziona per più di 50 anni la cultura italiana.

Nel settore delle arti visive, vicino al gruppo formato da Eduardo Dal Bono<sup>42</sup>, Michele Cammarano<sup>43</sup>, Vincenzo Caprile<sup>44</sup>, Achille d'Orsi<sup>45</sup>, Vincenzo Gemito<sup>46</sup>, Filippo Antonio Cifariello<sup>47</sup>, che sono a tutti

---

<sup>41</sup> "Dal 1983 è professore di Storia dell'arte contemporanea alla Facoltà di Lettere e Filosofia all'Università di Napoli. E' docente e coordinatore, nel 2000/2001, nei Master finanziati dalla Comunità Europea per i *Beni culturali e Multimedialità* e per i *Beni culturali e Comunicazione*. E' docente nel Master relativo alla *Conservazione delle teche RAI* su iniziativa del Comune di Amalfi e ad opera dell'Università di Salerno.

<sup>42</sup> "Eduardo Dalbono nasce a Napoli nel 1841 dove muore nel 1915. Studiò con l'incisore Marchetti a Roma, poi a Napoli con Palizzi. Iniziò con dipinti a soggetto storico, ma fu soprattutto conosciuto per i paesaggi, le scene di genere ed i paesaggi."

<sup>43</sup> "Nasce a Napoli il 23 febbraio del 1835. Il 14 marzo del 1853 si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Napoli. Nel 1861 andò a Firenze, con l'intenzione di partecipare all'Esposizione nazionale con un quadro di argomento garibaldino, poi smarrito. Dopo 35 anni tornò a Napoli per dedicarsi all'insegnamento. Morì a Napoli, il 21 settembre del 1920".

<sup>44</sup> "Nasce a Napoli il 24 giugno 1856-, la sua formazione ha luogo presso l'istituto di belle arti di Napoli dal 1874 fino al 1877.

La sua preferenza fu rivolta all'immediatezza e alla sintesi formale degli artisti della *Repubblica di Portici*.

Si segnala la sua presenza alla mostra della promotrice *Salvator Rosa* del 1873- Si affermò per la prima volta a Torino nel 1880, alla Quarta Esposizione Nazionale di Belle Arti.

Esporrà poi l'opera *Chi mi vuol bene mi segue*, l'anno dopo all'Esposizione nazionale di Milano. Seguirono altre mostre: nel 1883 a Berlino, nel 1884 Torino e a Nizza. Nel 1888 espone a Venezia.

La sua fu una produzione vasta presentata alle varie esposizioni di Parigi, Berlino, Anversa, Vienna, Pietroburgo e poi alle biennali veneziane del dopoguerra. Morì a Napoli il 23 giugno 1936.

<sup>45</sup> "Nasce a Napoli il 6 agosto del 1845. Iscritto al Reale Istituto di belle arti di Napoli.

Nel 1863 presentò alla Seconda Esposizione della Società promotrice di belle arti di Napoli una terracotta: *Un garibaldino ferito*

La prima parte della sua attività è collegata alle mostre della Società promotrice Napoletana. Fu riconosciuto come una figura di grande prestigio dell'arte napoletana di allora. Partecipò alle più prestigiose mostre in Italia e non solo. Nonostante i riconoscimenti ufficiali, il D. visse gli ultimi anni assillato da problemi economici, tanto che fu costretto, dopo essere stato collocato a riposo nel 1916 per limiti d'età a ritornare a insegnare al R. Istituto di belle arti di Napoli come supplente di plastica della figura. Muore a Napoli l'8 febbraio del 1929".

<sup>46</sup> "Nasce a Napoli il 16 luglio del 1852. Ebbe modo di frequentare la bottega di Emanuele Caggiano e poi, quella di Stanislao Lista. Nel 1868 esordisce all'esposizione della Società promotrice di Belle Arti di Napoli in cui espone il *Giocatore*.

gli effetti i detentori del potere, sia sul mercato, sia nelle istituzioni; si afferma gradatamente una “squadra” di giovani artisti che sono nati negli ultimi decenni dell’Ottocento e che si pongono l’obiettivo di superare la vetusta tradizione partenopea, cercando contatti e collegamenti con diverse esperienze.

I giovani artisti sono esclusi dal potere e dalle istituzioni; lo stesso Francesco Cangiullo<sup>48</sup>, pur essendo parte attiva all’interno della corrente futurista, viene in pratica impiegato in maniera inferiore rispetto alle sue reali capacità; gli stessi illustratori, che eleggono i margini delle pagine a loro campo d’azione, si sentono esclusi ed emarginati dall’ambiente della pittura ufficialmente riconosciuta.

Mariantonietta Picone Petrusa sottolinea inoltre che: “C’è un altro aspetto della marginalità, questa volta non imputabile al destino e alla fatalità, ma a una sorta di istinto autolesionista degli intellettuali napoletani : alludo al vezzo di voler ogni volta cominciare da capo, da un presunto grado zero. Alcune delle vicende che qui ricostruiamo riguardano, ad esempio, un gruppo di mostre organizzate a Napoli dal 1909 al 1915-16, con una parziale ripresa nel 1921 per mezzo della I° Biennale ed il tentativo fallito di una seconda nel 1923. C’è un filo preciso che lega queste mostre, e spesso vi ritroviamo gli stessi artisti. Ebbene, in cinque mostre incontriamo quattro comitati organizzatori diversi, e le stesse intitolazioni delle esposizioni tradiscono la vocazione masochistica a tagliare bruscamente il cordone ombelicale con la storia, addirittura con la propria storia. Passiamo così dalla Mostra giovanile del 1909, alla I° Esposizione nazionale del C.N.A.G. (Comitato Nazionale Artistico Giovanile) nel 1912, alla seconda dello stesso comitato del 1913 e, fallito il tentativo di una terza nel 1914, passiamo nel 1915 di nuovo alla I° Esposizione nazionale, ma questa volta del Comitato Rinascimento Artistico Meridionale; per ricominciare, dopo l’ interruzione della guerra, con la I° Biennale”<sup>49</sup>.

---

Nel 1878 espose al Salo d’Automne due busti in bronzo. Tornò a Napoli all’inizio del 1880, il G. lavorò senza tregua per più di un anno all’*Acquaiolo* (bronzo: Roma, Galleria nazionale d’arte moderna).

Nel 1903, alla 5° Esposizione internazionale della biennale di Venezia espose nella sala del Mezzogiorno con Morelli. Muore a Napoli il 1° marzo del 1929”.

<sup>47</sup> Nasce a Molfetta –Ba- il 3 luglio del 1864. Entrò all’istituto di Belle Arti di Napoli. Successivamente lasciò l’istituto e si dedicò a modellare dei piccoli busti e vari ornamenti su sua ispirazione. Espone nel 1899 alla Biennale di Venezia, poi nel 1903 - 1921 - 1924 - 1926. Nel 1905 si trasferirà a Napoli e ricominciò a scolpire per tutto il resto della sua vita. Il 5 aprile del 1936, si suicidò a Napoli nel suo studio.

<sup>48</sup> Nasce a Napoli il 17 gennaio del 1884. Fu scrittore, pittore, scultore, musicista, scultore ed autore di teatro. La sua attività di scrittore si espresse a pieno dopo l’incontro col futurismo, che avvenne nel 1912 alla prima serata al Mercadante di Napoli. Collaborò attivamente con Marinetti. Morì a Livorno il 22 luglio del 1977”.

<sup>49</sup> Mariantonietta Picone Petrusa, *In margine. Artisti napoletani fra opposizione e tradizione. 1909-1923*. Introduzione. Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., Milano.

## La Prima Esposizione Giovanile Napoletana del 1909

La prima Esposizione del 1909, nacque nel segno di uno spirito decisamente giovanile e si tenne nel Rione Amedeo presso l'ex Hotel Nobile, in via Filangieri.

Ad organizzarla fu un gruppo di 23 artisti tra i quali si distinguevano: Edgardo Curcio<sup>50</sup>, Francesco Galante<sup>51</sup>, Eduardo Pansini<sup>52</sup>, R. Scognamiglio, G. Ricchizzi, ed Eugenio Viti<sup>53</sup> – il segretario era Arturo Bacio Terracina<sup>54</sup>.

Vennero accettate unicamente le opere di giovani artisti, , mancarono quindi del tutto i professori accademici e gli artisti già affermati.

Questi 23 giovani, capaci di ricavarci un loro spazio scevro da condizionamenti, impressionò l'opinione pubblica di allora; la stampa, anche dopo molti anni, faceva ancora riferimento ai 23. Per loro fu coniata l'etichetta: "secessione dei 23" per evidenziare sia la convergenza di stile con gli esponenti delle più conosciute secessioni di Vienna e Monaco, sia l'analogia di contesto storico.

Infatti, anche a Napoli, come all'incirca 15 anni prima a Monaco, a Vienna, a Berlino e a Dresda, il movimento secessionista giovanile nasce, non da un gruppo uniforme ed organico avente un programma definito in maniera precisa, bensì dall'associazione di giovani che intendono innanzitutto

---

<sup>50</sup> Nasce a Napoli il 12 agosto del 1881. Frequenta per breve tempo l'Istituto di Belle Arti, ma la sua formazione ebbe luogo presso la scuola libera di Boschetto. Collabora nel 1909 all'organizzazione dell'Esposizione Giovanile d'Arte al rione Amedeo, alla quale esposero: F. Casorati, E. Pansini, R. Uccella, S. Gatto ed E. Viti.

Questa esposizione, che si discostava dalle mostre del Circolo Artistico e dalla promotrice Salvator Rosa, fu la prova del nove per il gruppo che Ricci nel 1981 definì: *Secessione del 23*, con chiaro riferimento alle secessioni austriache e tedesche. Nel corso della sua pur breve vita egli partecipò a parecchie mostre: nel 1912 alla 35° Promotrice di Belle Arti *Salvator Rosa*, l'anno dopo alla 2° Esposizione Nazionale Giovanile d'Arte a Napoli, poi alla Mostra Artistica Giovanile veneziana.

Dopo la guerra, ritornò ad esporre nel 1917 alla 38° Promotrice di Belle Arti e quindi alla Mostra Giovanile alla Galleria Floridiana nel 1920. Nel 1921 espose alla I° Biennale Romana, poi fu all'Esposizione del Circolo politecnico di Napoli ed alla I° Mostra Nazionale dei Grigio - Verdi, alla I°, rimasta unica, Biennale Nazionale d'Arte di Napoli. L'anno dopo partecipò alla XI°, Promotrice Napoletana, e, da ultimo alla Mostra Primavera di *Fiamma*, a Roma. Muore a Torre del Greco (Na) il 23 agosto del 1923.

<sup>51</sup> Nasce a Margherita di Savoia, - Fo-, il 4 novembre del 1884. Si trasferì poi a Napoli per frequentare l'Istituto di Belle Arti.

Già dal 1904 espose alle manifestazioni della *Promotrice Salvator Rosa di Napoli*; nel 1909 aderisce alla *Secessione dei 23*.

Con gli altri esponenti del gruppo organizzò, nel 1909, la I° Esposizione Giovanile di Napoli. Sempre nel 1909 espose al Salon d'Automne di Parigi. Il 1910 lo vide esordiente alla Biennale veneziana, cui parteciperà fino all'edizione del 1922.

Due anni dopo tornò a Roma per esporre alla I° Mostra della Secessione Romana. Muore a Napoli il 15 marzo del 1972.

<sup>52</sup> Nasce a Piazza Armerina (En) il 30 settembre del 1886. Nel 1897 si trasferì a Napoli e nel 1904 entrò al Reale Istituto di Belle Arti, in cui rimase solamente fino al 1906. Prese parte alla I° Mostra Giovanile del 1909 del Gruppo dei 23.

Ebbe numerosi contatti con i giovani artisti che si stavano affermando nelle varie regioni, particolarmente con quelli appartenenti al "gruppo" di Ca' Pesaro a Venezia, il cui tramite fu Felice Casorati che da Napoli nel 1911 si trasferì a Verona, e con coloro i quali avrebbero poi costituito la Secessione Romana.

Nel 1922 fondò una rivista: "Cimento", per dare agli artisti uno spazio autonomo in cui esprimersi. Muore a Napoli il 21 giugno del 1963.

<sup>53</sup> Nasce a Napoli nel 1881 dove muore nel 1952. Frequenta l'Istituto di Belle Arti e nel 1919 fa parte del corpo insegnante. Nel 1944 partecipa alla fondazione della "Libera Associazione degli Artisti Napoletani", nel 1950 vince il premio Einaudi per la pittura.

<sup>54</sup> Nasce a Napoli il 5 settembre del 1882. Si iscrive all'Accademia di Belle Arti dove si diploma nel 1908. Si trasferisce a Roma dove frequenta la Scuola Libera. Fu allievo di Michele Cammarano.

Molto attivo nell'organizzare mostre d'arte in particolare quella definita dei 23 che riscosse grande successo nel 1910 a Napoli nel 1910. Partecipò a molte esposizioni nazionali ed anche internazionali. Nel 1908 partecipò all'"Esposizione della Società Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma".

esprimersi ed affermarsi al di fuori dei vincoli e condizionamenti di carattere accademico ed anche delle strutture ed ordinamenti ufficiali.

Il movimento, o meglio, la scuola europea cui più di frequente i giovani artisti partenopei si ispirano, sia pure in maniera generica, è l'impressionismo con il suo retaggio divisionista, ed il post-impressionismo, attingendo a volte, anche dal composito orizzonte simbolista. In buona sostanza, anche questi giovani artisti si inseriscono nel vasto fenomeno prettamente europeo, che è ancora in attesa di essere esplorato in tutta la sua complessità e ricchezza. A Napoli, così come anche a Vienna, il processo di rinnovamento, non solo linguistico, era ormai diventato una reale necessità e non solamente una moda; e permetteva di dare vita a nuovi inserimenti nella tradizione che, comunque, non veniva negata in toto. La mostra giovanile del 1909, e quelle seguenti, pur rimanendo marginali rispetto ad discorso di avanguardia, rappresentavano un momento di incontro e di dibattito e sicuramente costituivano la manifestazione più evidente ed avanzata delle ricerche partenopee. Per questo motivo tendenzialmente si distinguevano dalle mostre del Circolo artistico politecnico e dalle esposizioni della Promotrice di belle arti che, dopo un inizio promettente, era gradatamente decaduta fino alla definitiva sospensione nel 1905, malgrado i generosi finanziamenti elargiti dal governo.

Nelle mostre della Promotrice di inizio '900, erano già comparsi alcuni dei giovani artisti che figureranno poi nel comitato dei "23" come ad esempio Nicola Galante<sup>55</sup>, Gennaro Villani, e Angelo Brando<sup>56</sup>; ciononostante da alcuni anni questa struttura non era più rivolta ai giovani, ma era divenuta uno spazio privilegiato degli artisti accademici, in cui si ripetevano formule e temi stilistici ormai del tutto svuotati di significato.

Le mostre giovanili colmarono di fatto un vuoto attraverso un'attività promotrice che le istituzioni ufficiali non erano più in grado di esercitare.

L'esposizione giovanile del 1909, ebbe quindi una, sia pure involontaria, funzione e ruolo di stimolo: non a caso, appunto, esattamente a novembre e dicembre dello stesso anno, fu deciso di ripristinare la Promotrice, e la dirigenza della società concordò con il Ministero della pubblica istruzione e con il Comune partenopeo di organizzare nel mese di dicembre la prima Mostra Nazionale Napoletana, che comunque non ebbe luogo.

Fu realizzata, invece, nel 1911, in occasione del 50° anniversario della Promotrice, con un indirizzo che manteneva i vecchi equilibri, malgrado la partecipazione di alcuni giovani del "gruppo" dei 23.

---

<sup>55</sup> Nasce a Vasto, il 7 dicembre 1883. Nel 1915 partecipò alla Terza Mostra della Secessione Romana; nel 1° fascicolo del 1915 della rivista *l'Eroica* fu definito *futurista* e messo con gli *avanguardisti* assieme ad Arturo Martini. Nel 1922 approda alla pittura. Esordisce alla Quadriennale della Promotrice Torinese nel 1923 - nella sala organizzata da Felice Casorati e, quindi, vicino a Carrà - Tosi - De Chirico - Margherita Sarfatti, nel 1926, lo volle tra gli artisti che erano stati selezionati per la Prima Mostra del Novecento Italiano- Muore a Torino il 5 dicembre del 1969.

<sup>56</sup> Nasce a Maratea nel 1878, è uno degli esponenti più rilevanti nel panorama artistico delle arti figurative del '900 meridionale. Nel 1895 entra all'istituto di Belle Arti a Napoli dove ha come insegnanti Michele Cammarano e Vincenzo Volpe. Espone fin dal 1908 alla Mostra Quadriennale di Torino. Risiede definitivamente a Napoli dal 1917 - al 1948. Morirà il 21 febbraio del 1955.

Comunque, se da un lato la prima mostra giovanile del 1909 preoccupò l'*entourage* accademico, dall'altro però, venne accolta con sbigottimento, ma sicuramente con simpatia, in particolare dagli esponenti dotati di più larghe vedute della cultura partenopea; uno su tutti Ferdinando Russo che dedicò parecchi articoli a questa manifestazione su *Il Mattino*. Scriverà, tra l'altro: "Napoli deve sapere che vi sono ancora - pare quasi impossibile - dei giovani tutti saturi del sacro fuoco dell'arte. Lassù, nella grande sala dell'antico West End al Rione Amedeo [...] essi hanno già dal 14 novembre inaugurata un'Esposizione d'arte [...] che è stata proprio chiamata giovanile e che davvero fiorisce e s'irradia di tutte quelle idealità magnifiche, di tutti quegli ardori inestinguibili, di tutta quella poesia [...] incorreggibile, di tutti quei sogni insomma, che una piccola minoranza ostinata insegue follemente e che paion quasi ridicoli ai rappresentanti - e sono la maggioranza - di questo secolo di bottegai".<sup>57</sup>

Quello che impressionò la critica dell'epoca fu il carattere individuale delle ricerche, ed il taglio profondamente diverso dalle manifestazioni accademiche, anche se, per molti giovani artisti erano esperienze ancora *in fieri*.

Riscossero molte simpatie anche la risolutezza di questi artisti e la loro consapevolezza del difficile compito cui dovevano assolvere, testimoniata anche dalla terzina di dante che fu scelta in apertura della mostra: "... Non è pilleggio da picciola barca Quel che fendendo va l'ardita prora, Né da nocchier ch'a sé medesmo parca..."<sup>58</sup>

Le difficoltà e le battaglie trasparivano anche dal cartellone che era opera del Mormile e rappresentava la Vittoria fra due fiaccole e con le ali aperte sulle spine che hanno solamente ferito ma non fermato i suoi piedi che puntavano decisi all'obiettivo.

La critica, da un lato, appoggiò il desiderio di affermazione e di rinnovamento di quei giovani artisti anche attraverso gli articoli della rivista *La Tavola Rotonda* guidata da Ferdinando Bideri<sup>59</sup> e da Biagio Chiara.

D'altro canto, molte furono le critiche apertamente ostili, tra le quali emerge quella aspra di Bianca Maria Cammarano che sosteneva l'*establishment* intellettuale napoletano.

Essa infatti, sul *Don Marzio*, esternava preoccupazione e fastidio per l'atteggiamento di moderna contestazione che l'esposizione aveva nei confronti dei vecchi scultori e pittori e scriveva: "... il sogno di conquistare i cieli dell'avvenire si mutò in folle, volgare sogno di distruggere il passato, ogni pennellata ebbe un color di minaccia ed ogni colpo di stecca il rumor di un colpo di piccone".<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Mariantonietta Picone Petrusa, *In margine. Artisti napoletani fra opposizione e tradizione*. Op. Cit. P. 16.

<sup>58</sup> Ivi p. 16

<sup>59</sup> Nasce a Napoli il 27 novembre del 1850. Dedito all'editoria *d'arte*, a fine '900 divenne lo stampatore più raffinato di Napoli. Dal 1891 fino alla vigilia della Grande Guerra diventa editore per il settimanale letterario—musicale, illustrato, *La tavola rotonda*: al quale collaborano anche, D'Annunzio - Di Giacomo - Capuana - Bracco - E. Scarfoglio - la Serao - F. Russo.). Nel 1920 la Grande Guerra pose fine alla vita del settimanale. Ferdinando Bideri morirà a Portici il 14 luglio del 1930.

<sup>60</sup> Mariantonietta Picone Petrusa, *In margine. Artisti napoletani fra opposizione e tradizione*. Op. Cit. Pp. 16-17

Dopo alcuni anni, Achille Macchia, recensirà L'Esposizione Nazionale d'Arte, opera del Comitato Rinascimento Artistico Meridionale, che ebbe luogo nel 1915-16, e la rapportò alle mostre giovanili che ebbero luogo in precedenza evidenziandone la comune disposizione secessionista: "I miei vecchi-giovani amici [...] ritornano al loro vecchio sogno: la secessione [...]. Vi sono tutti o quasi di quei ventitré che sette anni fa, soli, pressoché ignoti, senza aiuti e senza mezzi crearono[ ...] l'Esposizione Giovanile, mentre la Promotrice dormiva da molti anni, ed ebbero il vanto involontario di svegliarla".<sup>61</sup> Nel 1917, il critico e giornalista, Guido Carlin, stilando la recensione della XXXVII Esposizione della Promotrice, riprende gli scritti di Achille Macchia dell'anno prima e radicalizza maggiormente quella contrapposizione rifacendosi anche lui alla prima manifestazione giovanile che, sbagliando, colloca nel 1908. Guido Carlin dice: "Dal 1908 [...] con l'apertura di una Esposizione giovanile organizzata da un gruppo di artisti ribelli, si iniziava in campo aperto la lotta [...] tra il secessionismo e l'accademismo storico commerciale, fatto ad imitazione del romanticismo di Morelli dai suoi cattivi scolari e degenerato in orribile pedantismo. Le due manifestazioni della battaglia, le Esposizioni nazionali e le Promotrici, sono state, fino allo scorso anno, prove abbastanza eloquenti per chi voleva e sapeva comprendere.

La vecchia Promotrice accoglieva da anni nel suo seno decrepito accademici ritardatari e signorine dilettanti, giovani dell'istituto, frodati nella concezione artistica dai loro maestri e tanti altri che vi portavano la mollezza stupida di un insegnamento centenario da loro appreso cinquant'anni or sono e continuato ancora oggi: bei nomi forse un tempo amati, ma oggi inadatti alle lotte troppo fresche, di fronte a chi ha nell'anima la forza nuova dell'arte nuova".<sup>62</sup>

Resta da chiedersi fino a che punto gli artisti che parteciparono alle mostre giovanili si distaccassero dalla tradizione partenopea. Ferdinando Russo<sup>63</sup>, in un ulteriore intervento, escluse fermamente l'esistenza di una brusca e netta rottura con l'ambiente culturale napoletano. Infatti affermò: "Senza megalomania, senza idee di secessione hanno i giovani artisti aperto una mostra chiamata giustamente giovanile".<sup>64</sup>

In effetti, prendendo in considerazione le opere esposte, si può rilevare che il dissenso nei confronti della tradizione partenopea era più incisivo in via di principio che non in via di fatto; il prevalere della pittura a scapito della scultura, la vasta predominanza di paesaggi, di ritratti, e delle mezze figure, erano segni del permanere di una certa mentalità, pur tenendo presente l'aggiornamento di carattere linguistico che comunque c'era.

---

<sup>61</sup> Marianonietta Picone Petrusa, *In margine. Artisti napoletani fra opposizione e tradizione*. Op. Cit. Pp. 17.

<sup>62</sup> Ivi P. 17.

<sup>63</sup> Nasce a Napoli nel 1868 – dove muore nel 1927. Giornalista colto e poeta dialettale scrisse anche alcuni romanzi come *Memorie di un ladro - I ricordi del fante di picche*.

<sup>64</sup> Marianonietta Picone Petrusa, *In margine. Artisti napoletani fra opposizione e tradizione*. Op. Cit. Pp. 17

L'origine di ciò erano le preoccupazioni relative al mercato che rappresentavano le principali remore, come giustamente osserverà Boccioni dopo alcuni anni; e come aveva già individuato argutamente Achille Macchia.

Egli, sia pure apprezzando le qualità di "ricchezza di tavolozza, occhio esercitato, abilità di tecnica, sicurezza di tocco"<sup>65</sup>, innegabili in parecchi di tali giovani artisti, avrebbe voluto che essi "come gli altri del settentrione, affrontassero più ardue battaglie di pensiero e di tecnica, trovassero la loro via, indipendentemente da reminiscenze seppur gloriose[...]" e si preoccupassero anche un po' meno del solito compratore che, purtroppo, non compra se non paesaggi".<sup>66</sup>

I paesaggisti espositori, che nel 1909 si distinsero, furono: Eugenio Viti, Gennaro Villani, Nicola De Corsi e lo stesso Arturo Baccio Terracina che fu segretario della mostra; ma le maggiori novità comparvero nelle mezze figure e nei ritratti. Qui emergevano Curcio con *Lydia* e *Coquetterie* e Felice Casorati con *Le bambine* e *La vecchia*; a seguire Eugenio Viti, Francesco De Nicola, Francesco Galante, mentre Eduardo Pansini, che aveva esposto un ritratto di vecchio, pareva non avere ancora trovato la sua strada maggiormente originale, tanto che Biagio Chiara<sup>67</sup> stesso, acceso sostenitore dell'esposizione, notò la sua eccessiva dipendenza dal maestro Giuseppe Boschetto, che fu seguace di Domenico Morelli.

L'atteggiamento della critica nei confronti di Felice Casorati, che proveniva dal Nord e aveva una formazione culturale diversa ed una notorietà già rilevante a livello nazionale, era più prudente e cauto. La sua personalità decisa non sfuggì quindi alla critica, la quale pareva non avere termini di paragone per giudicarla: ne era respinta e attratta allo stesso tempo.

È significativo, in proposito, il giudizio dell'attento critico Achille Macchia su due quadri figurativi di Felice Casorati: "Ambedue rivelano nell'artista perizia, non comune abilità e finezza. Ma lasciano freddi [...]. Risentono la prima del cartellone, la seconda della fotografia. Pure esse hanno una linea netta di demarcazione con le altre opere esposte che è segno evidente di originalità. Si potrà dire che questo giovane artista sia troppo esperto dei lenocini della tecnica, pur mancando l'opera sua di contenuto: che il suo gruppo di bambine sia slegato, non tenuto fermo da un unico concetto [...]. Si potrà concludere quindi, che mancano le figure di coesione: ciascuna potrebbe stare a sé, ottimo saggio. Nondimeno questo quadro attira: ha una sua sicura fisionomia, un'aria di novità che lo rendono attraente e personalissimo".<sup>68</sup>

Sostanzialmente simile è il giudizio che formula Biagio Chiara, che evidenzia il carattere intellettualistico e cerebrale della pittura di Felice Casorati, carattere estraneo all'orizzonte culturale

---

<sup>65</sup> Ivi P.17

<sup>66</sup> Ivi P.17

<sup>67</sup> Nasce a Novara nel 1880, morirà a Napoli il 27 dicembre del 1918. Fu poeta - traduttore - critico letterario. E' vissuto in parte a Torino, si trasferì poi a Milano - Palermo - Roma e infine nel 1906 a Napoli.

<sup>68</sup> Marianonietta Picone Petrusa, *In margine. Artisti napoletani fra opposizione e tradizione*. Op. Cit. P. 17

napoletano; dell' opera di Casorati apprezza significativamente il verismo de *La Vecchia*, che sente culturalmente più vicina; mentre di fronte all'opera *Le bambine* prova un senso di disagio.

Nell'ambito della manifestazione la scultura rivestiva un ruolo quasi marginale: erano esposti solamente 26 pezzi, e anche per quanto riguarda le novità, il grado di ricerca raggiunto fu decisamente più limitato. In questo campo emersero: Niccolò Ferrazzano<sup>69</sup>, Saverio Gatto<sup>70</sup>, ed in particolare Raffaele Uccella<sup>71</sup>, ancora noto come Uccello; questi nomi furono segnalati concordemente dalla critica, sui quali concordava anche Bianca Maria Cammarano che comunque considerava " zavorra" tutto il resto della scultura.

Il successo della mostra fu evidenziato in particolar modo dalle vendite che si verificarono durante l' esposizione; fatto questo degno di nota, basti pensare che si trattava di artisti, scultori e pittori, giovani e che, d'altro canto, il mercato partenopeo stava stagnando, o, al massimo, era costituito, in gran parte, da pseudo-mecenati che collezionavano con la mentalità di veri sfruttatori.

A tale proposito, Ferdinando Russo osserva: "Nei salotti moderni non vi sono che delle stampe inglesi, dei bibelots e dei calendari: qualche quadretto, qualche statuina, furon donati o son lì da quaranta, da cinquant'anni, quando non si tratti di quei quadri antichi molti dei quali si trovano ancora nelle case patrizie. Adunque, nel grosso pubblico, nessun interesse pei pittori e pegli scultori; e i protettori e le protettrici sono come le mosche bianche quando non sono invece sospinti all'acquisto per poche lire, del quadro e della statua, dal demone avido della speculazione"<sup>72</sup>.

---

<sup>69</sup> Ferrazzano Niccolò (Napoli 1883 - ?) Scultore.

<sup>70</sup> Nasce a Reggio Calabria il 15 agosto del 1877. Nel 1898 arrivò a Napoli per iscriversi al Regio Istituto di Belle Arti. La Napoli di inizi ' 900 era marginale se rapportata alle nuove correnti artistiche e culturali. Ma era ricca di fermenti ed iniziative. Qui egli si schierò con gli artisti giovani che, emarginati dalle manifestazioni ufficiali, agognavano il rinnovamento del linguaggio artistico. Nel 1909 espose alla mostra della Società Promotrice delle Belle Arti di Torino. Nel 1910 espose alla Biennale di Venezia per la prima volta. Espose inoltre, nel 1911, alla -Promotrice Salvator Rosa- Come membro del CNAG, espose alla II° Esposizione di Belle Arti del 1913 a Napoli. Nel 1914 espose, su invito, al Salon d'Automne di Parigi e nel 1915 fu tra gli organizzatori della I° Esposizione Nazionale d'Arte di Napoli. Morirà a Napoli, durante la notte tra il 16 - ed il 17 novembre del 1959 .

<sup>71</sup> Nasce nel 1884 – muore nel 1920. Scultore tardo simbolista-

<sup>72</sup> Mariantonietta Picone Petrusa, *In margine. Artisti napoletani fra opposizione e tradizione*. Op. Cit. Pp. 18



### Le Esposizioni del Comitato nazionale artistico giovanile - 1912 – 1913-

Dopo la positiva esperienza della mostra del 1909, gli ambienti ufficiali tentarono di prendere di nuovo in mano il controllo della situazione, organizzarono la formazione di un nuovo gruppo di soli giovani: l'Associazione Bernardo Celentano, che a maggio del 1910 diede vita ad una Prima Mostra Nazionale d'arte, cui parteciparono comunque sia artisti giovani come ad esempio Giuseppina Goglia<sup>73</sup> e Pansini, sia artisti facenti parte della precedente generazione come ad esempio: Filippo Antonio Cifariello, Giuseppe Boschetto<sup>74</sup> e Gaetano Jerace<sup>75</sup>. Il bilancio però fu deludente. Venne allora l'idea a Pansini, all'architetto Franco Manfredi, ed alla pittrice Goglia di creare un nuovo comitato giovanile artistico di respiro nazionale: il C.N.A.G. avente la sede principale a Napoli e che, con l'ausilio di sottocomitati aventi carattere locale, avrebbe setacciato la migliore produzione artistica italiana, organizzando quindi delle mostre annuali.

La data fissata per la prima Mostra era il 10 dicembre 1911, venne spostata a gennaio del 1912, e nel regolamento d' ammissione pose il limite di 35 anni per gli artisti espositori e venne posto l'obbligo di presentare opere che non fossero state esposte in precedenza in altre manifestazioni.

I comitati dovevano essere composti da artisti e da giornalisti; il Comitato Centrale, dopo avere effettuato la selezione, si era riservato il diritto di aggiungere eventualmente altri artisti da collocare in adeguate sale nazionali, in aggiunta a quelle regionali.

Contestualmente ai preparativi per la prima esposizione napoletana del 1912, fu incaricato l'architetto Franco Manfredi di perlustrare l'Italia per scegliere nelle regioni gli elementi più adatti a comporre i sottocomitati.

I collegamenti e contatti nazionali maggiormente rilevanti ed interessanti, si verificarono con l'ambiente di Ca' Pesaro, riunito intorno alla carismatica figura di Nino Barbantini, e con alcuni degli artisti che si sarebbero poi ritrovati nella "Secessione Romana" che avrebbe dato vita a quattro esposizioni dal 1913 al 1916.

A Venezia la nobildonna Felicita Bevilacqua, vedova del generale garibaldino La Masa, donò alla città di Venezia nel 1898 Palazzo Ca' Pesaro: fu un gesto appartenente alla tradizione dei lasciti familiari, prima di stampo religioso ed ora di marca laica; ma fu soprattutto un gesto di reale mecenatismo con lo scopo di aiutare i giovani artisti, gli studenti ed i poveri che di solito rimanevano esclusi dalle maggiori esposizioni d'arte.

---

<sup>73</sup> Nasce a Foggia nel 1882, incerta la data della morte. Frequentò l'Accademia di Belle Arti di Napoli. Si trasferì a Torino, poi in Abruzzo, qui si interessò ai paesaggi da cui trasse ispirazione per le sue opere.

<sup>74</sup> Nasce a Napoli - nel 1841, fu allievo di Morelli. La sua fu una pittura illustrativa e piacevole. Muore indigente nel 1918 aa .

<sup>75</sup> Nasce a Polistena il 5 settembre del 1860. Esordisce nel 1883 con vedute di Napoli. Partecipa alla promotrice di Napoli, poi nel 1894 all'Esposizione Universale di Anversa, quindi nel 1894 - all'Esposizione di Belle Arti a Roma. Morirà a Napoli il 7 marzo del 1940.

In confronto a questo stato di cose, la situazione napoletana è parzialmente diversa in quanto le mostre d'arte giovanili sono sostanzialmente iniziative culturali indipendenti, sganciate da un intento politico che non fosse quello più generico di impegnarsi per la propria città.

Tuttavia esaminando gli intendimenti degli artisti, si riscontrano parecchie analogie.

A parte la Prima Esposizione di Ca' Pesaro, che ebbe luogo nel 1908, e che faceva affidamento sulla partecipazione di nomi già noti come ad esempio: Pietro Fragiaco<sup>76</sup>, Beppe Ciardi, Cesare Laurenti<sup>77</sup> ed altri, le mostre successive furono contraddistinte, come quelle coeve napoletane, da un marcato spirito giovanilista che, come si è visto, si rifaceva a quello delle "Secessioni" europee.

Proprio come accadeva nelle secessioni, anche in Italia, Napoli e Venezia comprese, il desiderio di separarsi dal vecchio e preconstituito establishment, favoriva la creazione di un clima di tipo sperimentale, poco o nulla condizionato dalle scelte di scuole o di stili.

Evidenza in tale proposito Guido Perocco riferendosi alle prime mostre capesarine: " tutto si mescolava, realismo Ottocentesco simbolismo letterario, proclami delle secessioni di Monaco, di Vienna e di Berlino, e dei salons di Parigi, l'eleganza alla Boldini, il mordente della grafica inglese dell'ultimo Ottocento, la sensualità dell'espressionismo belga, la leggenda degli impressionisti, il divisionismo scientifico di Seurat e quello simbolista di Previati e Segantini, i viaggi di Gauguin nelle isole del Pacifico, le stampe di Toulouse-Lautrec, i personaggi multiformi, in una parola, che uscivano, dalla "Revue Blanche", "The Studio", "Primum Vere", "Jugend" e l'"Illustrazione Italiana" ".<sup>78</sup>

In maniera quasi analoga, le mostre partenopee presentano una vasta gamma di tendenze, escludendo solamente i classicisti di derivazione accademica, ed i futuristi; mentre si individuarono come bersagli di tipo polemico le istituzioni artistiche tradizionali, in particolar modo la Promotrice di Belle Arti.

Trovavano così accoglimento i fermenti e le ansie di rinnovamento degli artisti giovani proprio quando si era evidenziata la crisi dei linguaggi e degli stili pittorici tradizionali, comunque, si mantenevano le distanze dai tentativi più estremisti rappresentati dai futuristi e dai cubisti. A Napoli si stabilirono buoni rapporti con i futuristi, anche se, di fatto, non si stabilì una convergenza di intenti e di programmi.

In proposito, riferendoci alla mostra giovanile partenopea del 1912, è particolarmente significativo che Marat, che fu l'autore del catalogo, ripercorrendo l'origine dell'esposizione, riporti il motto "Rinnovarsi o morire!" di D'Annunzio.

---

<sup>76</sup> Nasce a Trieste il 14 agosto del 1856. Quando è ancora bambino la sua famiglia si sposta a Venezia. Successivamente visse a Treviso. Entrò poi all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Abbandonati gli studi, continuò a dipingere, ebbe modo di conoscere Ettore Tito. Partecipò, con le sue opere paesaggistiche, alle principali esposizioni nazionali. Espose in tutte le mostre della Biennale di Venezia. Morirà a Venezia il 18 maggio del 1922.

<sup>77</sup> Nasce a Mesola il 6 novembre del 1854. A 18 anni si reca a Padova dove studia disegno nello studio dello scultore - Luigi Cecon. Si trasferì poi a Firenze dove frequenta l'Accademia di Belle Arti. Ritorna quindi a Padova e poco dopo si trasferisce a Venezia, dove visse i restanti anni di vita. Morirà a Venezia l'8 novembre del 1936.

<sup>78</sup> Marianonietta Picone Petrusa, *In margine. Artisti napoletani fra opposizione e tradizione*. Op. Cit. Pp. 21

In sostanza le esposizioni giovanili partenopee, quelle capesarine, e quelle della "Secessione Romana", assunsero un atteggiamento equidistante fra le tendenze e le propensioni accademiche ufficiali, e quelle più estremiste del futurismo. Fu una opposizione sostanzialmente moderata, non priva di alcuni compromessi e soprattutto alla ricerca di riconoscimenti pubblici derivanti dal potere politico; un'opposizione, quindi, che non ebbe mai carattere politico-ideologico, ma puntò fundamentalmente al rinnovamento profondo dei linguaggi e degli stili tradizionali.

In proposito sottolinea Diego Angeli<sup>79</sup>: "Si comincia a vedere anche in Italia la necessità di rinnovarsi e di dare alle nuove generazioni l'arte che corrisponda al loro pensiero e alla loro vita [...]. Ma vi è qualcosa di più [...]. Vi è l'aspirazione di staccarsi da quei corpi costituiti che sono decrepiti e che nella loro decrepitezza trovano alimento a camorre meno belle.

A Venezia il piccolo nucleo dei giovani di Palazzo Pesaro; a Napoli questa associazione di giovani: ai due estremi dell'Italia si combatte ormai la buona battaglia: non disperiamo della vittoria".<sup>80</sup>

Il collegamento fra l'inclinazione degli artisti capesarini e quelli i napoletani fu colto puntualmente anche da Filippo Sacchi il quale, prendendo in esame le mostre principali del 1912, riconosceva a tali esposizioni giovanili un ruolo di addestramento e di esperimento e, si augurava addirittura, un perfezionamento di tale funzione fino a rendere queste mostre "una specie di anticamera delle grandi Esposizioni".<sup>81</sup>

Questo ruolo era riservato, secondo la sua opinione, all'Esposizione Nazionale di Brera oppure alla Biennale di Venezia, mentre, sosteneva, le esposizioni della Società Amatori e Cultori di Belle Arti romane erano qualitativamente scadute, e altre manifestazioni artistiche tenute in diverse città italiane avevano un taglio troppo particolare e specifico.

L'attività delle mostre capesarine, di quelle napoletane e la "Secessione Romana" erano strettamente collegate e accomunate anche dal clima e dal contesto di ricerca; ne è la prova il fatto che gli artisti che troviamo nei sottocomitati delle manifestazioni giovanili partenopee, li ritroviamo poi in altre regioni. Ad esempio nel 1912 per il Veneto la scelta cadde su personaggi di spicco di Ca' Pesaro: Arturo Martini, Teodoro Wolf Ferrari, Oreste Licudis, Gino Rossi, e Gino Damerini in qualità di pubblicitista. Il sottocomitato del Lazio era costituito da: , Arturo Dazzi<sup>82</sup>, Guido Calori<sup>83</sup>, Vittorio Grassi<sup>84</sup>, Giordano Bruno Ferrari<sup>85</sup>, e, come pubblicitista Arturo Lancellotti.

---

<sup>79</sup> Nasce a Firenze l'8 novembre del 1869. Amico di D'Annunzio – Scarfoglio - M. Serao - F. Martini - di E. De Amicis - di A. De Bosis. Tra fine '800 e inizio del '900 fu una delle firme più conosciute del giornalismo in Italia. Collabora con molti e periodici comprese le riviste. Morirà a Roma il 23 gennaio del 1937.

<sup>80</sup> Mariantonietta Picone Petrusa, *In margine. Artisti napoletani fra opposizione e tradizione*. Op. Cit. Pp. 22

<sup>81</sup> Mariantonietta Picone Petrusa, *In margine. Artisti napoletani fra opposizione e tradizione*. Op. Cit. Pp. 23

<sup>82</sup> Nasce a Carrara il 13 gennaio del 1881. Per tutta la vita fu legato alla lavorazione del marmo. Nel 1892 entrò all'Accademia di Belle Arti di Carrara, e vi rimase fino - al 1899. Si recò poi a Roma. Nel 1926 ebbe una personale alla Biennale di Venezia. Collaborò con l'architetto Piacentini. Aderì a tutte le maggiori manifestazioni Italiane ed internazionali.

Fra gli espositori della sala del Lazio troviamo Giovanni Prini, Nicola D'Antino, Umberto Coromaldi, Arturo Noci, Amleto Cataldi ed altri ancora, si tratta di artisti che troveremo di nuovo nelle esposizioni della "Secessione Romana" e, spesso, rivestiranno cariche all'interno del consiglio direttivo.

Gli artisti napoletani espositori avevano orientamenti spesso vari e diversi; tra di essi emergevano: Edoardo Pansini che dal 1912 dimostrava di avere assimilato gli insegnamenti di stampo secessionista di Hodler e Koloman Moser; Edgardo Curcio, che nel 1912 era assente ma, partecipò nel 1913 esponendo opere cui furono tributati apprezzamenti entusiastici; Manfredi Franco, che aveva iniziato con la pittura ma si distingueva, per un bassorilievo in gesso patinato, *L'Amore delle caverne*, che espose nel 1913.

Troviamo poi Achille D'Albore, di cui si sono purtroppo perse le tracce.

Un altro artista considerato di rilievo fu Ennio Tomai, giovanissimo scultore, aveva infatti solamente 18 anni, che combinava l'interesse per il liberty con un forte senso plastico, facendo in tal modo intravedere il grande talento che avrebbe espresso negli anni '30.

Diversamente dall'esposizione del 1912, la mostra del 1913 accoglieva anche alcuni artisti della cosiddetta "vecchia guardia"; è comunque significativo che la lista dei nomi fosse piuttosto ridotta: Filippo Antonio Cifariello, Edoardo Dalbono, Giuseppe Casciaro, Vincenzo Migliaro e Giuseppe De Sanctis.

D'altro canto, già nel 1912 e maggiormente nel 1913, gli organizzatori delle esposizioni, mentre sottolineavano in maniera decisa l'indipendenza del "C.N.A.G.", non intendevano farne un'organizzazione, o meglio, un organismo completamente sradicato.

Da qui gli impegnativi e ripetuti tentativi di dotare queste manifestazioni di una veste ufficiale; ed anche la complicata e faticosa ricerca del personaggio che fosse particolarmente rappresentativo come ad esempio: il sindaco, il sottosegretario, il ministro, e così via. Vi furono anche gli inviti distribuiti in particolare al pubblico composto da aristocratici e da frequentatori della "Napoli che conta" di allora.

Dal canto suo, re Vittorio Emanuele III accordò il suo patrocinio ed acquistò parecchie opere destinate alla casa reale; contemporaneamente furono assegnati premi e vari sussidi da parte di diverse istituzioni.

---

Dopo la seconda guerra mondiale, fa ritorno a Forte dei Marmi, dove attraversa un periodo difficile. Morirà il 15 ottobre del 1966.

<sup>83</sup> Nasce a Roma, il 1° maggio del 1885, e muore sempre a Roma il 20 aprile del 1960. Fu ceramista e scultore autodidatta, fino al suo ingresso in accademia.

<sup>84</sup> Nasce a Roma il 17 aprile del 1878. Appassionato di pittura, ritrae paesaggi - dal vero. Nel 1902 ebbe una personale a Perugia. Entrò così nel Circolo Romano - della Società Amatori e Cultori - di Belle Arti. Partecipò nel 1912 alla X° Biennale di Venezia. Fu tra i promotori delle tre esposizioni della Secessione - Romana. Morirà a Roma il 22 agosto del 1958.

<sup>85</sup> Nasce a Roma nel 1887, dove muore nel 1944. Allievo di Carlandi - e di Coleman e prese parte al gruppo "I venticinque" - della Campagna Romana.

La partecipazione di Achille Minozzi, che era presidente della Promotrice partenopea, alle inaugurazioni delle mostre giovanili, aveva lo scopo di dare all'esterno un'immagine di coesione ed unità dei giovani artisti che operavano a Napoli, nel superare i contrasti e le gelosie che si erano create.

Nei fatti, il direttivo della Promotrice aveva velocemente organizzato una mostra che ebbe luogo immediatamente dopo l'esposizione del 1912, palesemente in concorrenza con quest'ultima. Ne seguì uno scontro sotterraneo avente come fine il boicottaggio sistematico della manifestazione giovanile.

Questo avvenne anche con l'appoggio ed il plauso di parte della stampa che reputava inutile dissipare energie e denaro per allestire due mostre consecutivamente nella stessa città. Ma a queste osservazioni aveva già risposto Pansini in un suo articolo, forse un po' retorico, ma chiarissimo nel puntualizzare la sua presa di posizione.

Con l'intento di rintuzzare le accuse di opposizione alla Promotrice, Pansini evidenziava il fatto che il pubblico non era monopolizzato e concludeva dicendo: "La Giovanile potrà essere un bene anche per la Promotrice di Napoli sempre che questa tenterà innalzarsi fino all'altezza del suo passato"<sup>86</sup>, con una palese e chiara critica al decadimento dell'istituzione che si verificava in quel periodo.

La rivalità e la concorrenza della Promotrice e del C.N.A.G. ebbero delle conseguenze anche per quanto riguarda i finanziamenti; infatti la somma di Lire 6.000 che il Municipio di Napoli aveva stanziata affinché fosse divisa tra le due associazioni tramite l'acquisto di opere d'arte, venne improvvisamente ripartita in maniera diversa: un terzo al C.N.A.G. e ben due terzi alla Promotrice; e a marzo del 1913, nel bel mezzo dello svolgimento della Seconda Esposizione Giovanile partenopea, l'assessore Dolce esternava l'intenzione di destinare ad altri la somma che in realtà spettava al C.N.A.G. Questo perché, a suo giudizio, il comitato era stato sciolto.

Era questo il segnale più evidente che le ingerenze negative, al di là delle dichiarazioni ed assicurazioni di amicizia, avevano dato i loro frutti.

Nonostante le pesanti difficoltà economiche e nonostante il fatto che i costi delle mostre, molto superiori ai contributi incassati, finissero con l'incombere in gran parte sugli stessi artisti; gli organizzatori diedero a queste esposizioni un tono elegante e degno. Fu dedicata particolare attenzione anche ai minimi particolari oltre che alla scelta della sede. L'architetto Manfredi Franco curò gli allestimenti di entrambe le mostre (1912-1913), con grande passione; ricoprì le pareti con tela grezza decorandole nella parte alta con fregi floreali sempre diversi.

Gli allestimenti, unificavano gli ambienti e si presentavano allo stesso tempo in maniera funzionale ed elegante dando così un tono secessionista e moderno alle mostre in contrapposizione agli abituali affastellamenti di opere delle mostre partenopee.

A tale proposito Mariantonietta Picone Petrusa scrive: "Il criterio ottocentesco ancora frequente alla fine del secolo - e talvolta anche all'inizio del nuovo - di esporre i quadri a parete secondo un'ottica

---

<sup>86</sup> Mariantonietta Picone Petrusa, *In margine. Artisti napoletani fra opposizione e tradizione*. Op. Cit. Pp. 23

intensiva aveva certamente il vantaggio di sfruttare al massimo lo spazio espositivo degli ambienti, ma ai fini della fruizione era un criterio disastroso e ingiusto, in quanto da un lato creava confusione e dall'altro discriminava gerarchicamente i pochi quadri posti ad altezza d'occhio dagli altri. Questi criteri proprio nelle aree mitteleuropee dove si erano affermate le secessioni erano stati ribaltati: accanto a una rarefazione dei pezzi disposti su un'unica fascia, si introdusse anche il criterio di decorare elegantemente con fregi sobri posti in alto le sale destinate all'esposizione. E chi di questa nuova moda espositiva si ebbero anche in Italia in alcune Biennali di inizio secolo e successivamente nell'esposizione romana della Società degli amatori e cultori di belle arti del 1910, dove i vari fregi furono realizzati da Galileo Chini secondo uno stile rigorosamente klimtiano e l'anno successivo all'Esposizione internazionale di Valle Giulia dove nel padiglione austriaco l'elegante allestimento fu affidato, come ho già detto, all'architetto Hoffmann, certamente osservato e annotato accuratamente da Manfredi Franco. Allestimenti simili dovettero avere anche le mostre della "Secessione Romana", in particolare quella del 1914 dove le decorazioni furono eseguite da vari artisti fra cui Ferruccio Scandellari ed Enrico Lionne<sup>87</sup>.

Nel 1914, secondo le intenzioni, doveva avere luogo una terza mostra giovanile a Napoli, ma non fu mai realizzata. Per porre fine alle rivalità ed ai sabotaggi e, principalmente, per vanificare l'azione deleteria del presidente della Promotrice, gli organizzatori della seconda mostra del C.N.A.G. “pensarono di creare un accordo fra tutti i sodalizi artistici cittadini, onde senza nuocersi a vicenda poter tenere una sola grande esposizione nella quale ognuno poteva dare sviluppo alla propria istituzione<sup>88</sup>”.

Molte furono le riunioni che ebbero luogo tra maggio e luglio del 1913 nella sala triestina della mostra giovanile, e che continuarono poi nel Circolo artistico. Purtroppo però, una volta arrivati all'assegnazione delle cariche, “ tutto era finito miseramente! Tutti volevano essere *il presidente*<sup>89</sup>”.

Si esaurì, di conseguenza, l'attività del Comitato Nazionale Artistico Giovanile, della cui eredità beneficiarono altri artisti, ossia quelli che facevano parte della "secessione dei ventitré" e che idearono ed organizzarono la Prima Esposizione Nazionale nel 1915-1916.

---

<sup>87</sup> Marianonietta Picone Petrusa, In margine. Artisti napoletani fra opposizione e tradizione. Op. Cit. Pp. 24.

<sup>88</sup> Ivi p. 24

<sup>89</sup> Ivi p. 24

ebbero anche in Italia in alcune Biennali di inizio secolo e successivamente nell'esposizione romana della Società degli amatori e cultori di belle arti del 1910, dove i vari fregi furono realizzati da Galileo Chini secondo uno stile rigorosamente klimtiano e l'anno successivo all'Esposizione internazionale di Valle Giulia dove nel padiglione austriaco l'elegante allestimento fu affidato, come ho già detto, all'architetto Hoffmann, certamente osservato e annotato accuratamente da Manfredi Franco. Allestimenti simili dovettero avere anche le mostre della "Secessione Romana", in particolare quella del 1914 dove le decorazioni furono eseguite da vari artisti fra cui Ferruccio Scandellari ed Enrico Lionne<sup>90</sup>.

Nel 1914, secondo le intenzioni, doveva avere luogo una terza mostra giovanile a Napoli, ma non fu mai realizzata. Per porre fine alle rivalità ed ai sabotaggi e, principalmente, per vanificare l'azione deleteria del presidente della Promotrice, gli organizzatori della seconda mostra del C.N.A.G. "pensarono di creare un accordo fra tutti i sodalizi artistici cittadini, onde senza nuocersi a vicenda poter tenere una sola grande esposizione nella quale ognuno poteva dare sviluppo alla propria istituzione"<sup>91</sup>.

Molte furono le riunioni che ebbero luogo tra maggio e luglio del 1913 nella sala triestina della mostra giovanile, e che continuarono poi nel Circolo artistico. Purtroppo però, una volta arrivati all'assegnazione delle cariche, " tutto era finito miseramente! Tutti volevano essere *il presidente*"<sup>92</sup>.

Si esaurì, di conseguenza, l'attività del Comitato Nazionale Artistico Giovanile, della cui eredità beneficiarono altri artisti, ossia quelli che facevano parte della "secessione dei ventitré" e che idearono ed organizzarono la Prima Esposizione Nazionale nel 1915-1916.

---

<sup>90</sup> Marianonietta Picone Petrusa, In margine. Artisti napoletani fra opposizione e tradizione. Op. Cit. Pp. 24.

<sup>91</sup> Ivi p. 24

<sup>92</sup> Ivi p. 24

## La prima Mostra Giovanile del 1912 a Napoli.

Questa mostra d'arte giovanile fu inaugurata, nei locali di Via Filangieri a Napoli, il primo dicembre 1912 ed ebbe la durata di tre mesi<sup>93</sup>.

La bibliografia relativa a questa manifestazione artistica non è ricca, se si esclude, appunto, il catalogo della mostra, due scritti apparsi sulla rivista "Emporium" che sono: "Emporium", 1° gennaio 1916, Vol.43, p.297 a firma Francesco Geraci e *La prima mostra d'arte giovanile a Napoli*, in Emporium, 35 (1912), 224-231 a firma Arturo Lancellotti; cui sarà fatto riferimento nella presente trattazione.

Un'altra fonte di rilevante importanza per la presente trattazione si è rivelato essere il libro: "In margine. Artisti napoletani fra tradizione ed opposizione. 1909-1923" a cura di Mariantonietta Picone Petrusa che mi è stato indicato dal prof. Nico Stringa.

Un altro interessante articolo, in merito a questa esposizione, compare con la firma di Edoardo Pansini, a pag. 66 della rivista *Cimento* N. 114, vol. IX, Anno XII – 1 Maggio/31 maggio 1933.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> *Catalogo della Prima Esposizione Giovanile di belle Arti*, -Napoli 1912, Reale Tipografia Pansini - in San Lorenzo, p. IX. "Qui non è facile ridere quanto si pensò, prima di riuscire a trovare quella che oggi accoglie tutti: artisti, amatori d'arte, autorità, giornalisti. Tutti i locali di cui Napoli nostra dispone — e che di solito, sono chiesti in prestito per esposizioni, di ogni genere — erano occupati; altri si trovavano in condizioni statiche addirittura deprecabili e l'usarli avrebbe richiesto una spesa ingente, altri — perché non dirlo?—non si vollero concedere, poiché vi si posero condizioni inaccettabili. Tutto il buon volere degli organizzatori e delle autorità — che dimostravano alle giovani forze in attività, la cordialità e la benevolenza migliori — si spuntavano contro gli ostacoli insormontabili, e, a persone che non avessero avuto così larga dose di volere, l'impresa sarebbe parsa ardua e gli ostacoli capaci di far abbondare una così bella idea.

Per un momento, anzi, si temette addirittura che la Mostra della Giovanile dovesse andare a monte, per mancanza di sede... Ma un giorno si pensò alle nuove costruzioni che sorgevano nel centro più nobile di Napoli, in questa aristocratica via Filangieri, che è il rione preferito da quanti amano il bello, e si strinse contratto con l'egregio ingegnere Mannajuolo, per questo locale, che risponde perfettamente allo scopo.

Costò un sacrificio, è vero, ma si poté dare alla prima esposizione giovanile di Belle Arti una sede degna delle sue alte, nobili finalità".

<sup>94</sup> Si riporta il testo integrale dell'articolo: "Ammiriamo la multiforme, poliedrica attività di Antonio Maraini Artista, scrittore, critico Commissario del Sindacato B.A. , Segretario alla Biennale Veneziana e conferenziere. Egli però, per assolvere tanti carichi, finisce – talvolta – per fare le cose affrettate e per prendere degli svarioni storici. E così è avvenuto a Firenze, ove nell'aula magna della Università, alla presenza del Rettore e della migliore intellettualità cittadina, ha parlato della *Evoluzione e ordinamento dell'Arte contemporanea*. Un resocontista compiacente e superficiale ha scritto e il giornale ospitale ha pubblicato che Maraini con la sua conferenza ha fornito un *panorama rapido* dell'Arte italiana contemporanea, *dalle origini* ad oggi ! ! In verità diciamo, che Maraini rivolgendosi a eminenti e competenti ascoltatori, avrebbe dovuto approfondire di più le sue indagini e non affidarsi alla memoria labile e alle vanterie dei vociferanti ignoranti che presentano i capisaldi dell'Arte contemporanea in una cronologia assai comoda. Secondo questa cronologia, che non va più dalle Alpi al Lilibeo, ma dalle Alpi a Roma, e poi, con un ponte ideale, da Roma all'Africa – saltando tutto il Mezzogiorno d'Italia – Maraini fissa al 1911 la data segnante il trapasso delle vecchie maniere ed afferma con prontezza di spirito che fu in quell'epoca che si determinò in seno alla vecchia società romana degli *Amatori e Cultori* la costituzione della *Secessione*. Egli dimentica che prima, assai prima il movimento si determinò a Napoli, e da Napoli partì la prima scintilla. Fin dal 1909 a Napoli si produsse un vivace movimento giovanile di distacco dalle vecchie forme accademiche che sfociò in due esposizioni giovanili, una limitata agli Artisti napoletani tenutasi nel salone dell'ex Hotel Nobile al Rione Amedeo e l'altra nazionale intitolata a Bernardo Celentano che si tenne nel 1910 nell'edificio municipale della Galleria Principe di Napoli. Tutto questo ribollimento culminò nell'affasciamento delle migliori energie partenopee capitanate dal sottoscritto. Nel 1912, ai primi di febbraio la metropoli del Mezzogiorno dopo un ponderato e maturo lavoro attraverso i più importanti centri artistici, inaugurava ad opera dei giovani Artisti, in un pianterreno di un palazzo nuovo a Via Filangieri la prima Esposizione Nazionale giovanile. Dimentica Maraini che Diego Angeli nel *Giornale d'Italia* dell'epoca scriveva "Il tentativo è buono ed è bene che venga da Napoli. E' buono ed era tempo che i giovani Artisti cercassero le nuove vie - non quelle del novecentismo che non hanno sbocchi. E' bene – aggiungeva – che l'iniziativa parta da Napoli. E' bene che i giovani dimostrino di potere e di sapere fare da sé. E' un bell'esempio che danno questi giovani : unirsi per combattere la buona battaglia". E i giovani dimostrarono di saper fare da loro, e non scimmiettarono – come usano oggi, non copiarono, come oggi le malefatte degli stranieri. Quei giovani erano Artisti; non s'improvvisarono Artisti ed il pubblico li applaudì. Maraini non deve confondere la secessione napoletana, che diventò italiana, con gli squilibrati che sorsero dopo, contro tale *secessione*. Maraini deve ricordare che nel loro programma quei giovani comprendevano tre punti essenziali : Riunire le energie artistiche giovanili, organiche e lealmente, onestamente disciplinarle in un movimento "indipendente verso i fini più alti", verso "il trionfo morale della grande, vera Arte". Dare valore a questa indipendenza intellettuale ed artistica, a questa indipendenza



Qui Edoardo Pansini polemizza con Antonio Maraini, che fu anche segretario della Biennale veneziana, rivendicando a Napoli il primato di quel rinnovamento giovanile che nei primi anni del Novecento si era diffuso, attraverso varie manifestazioni artistiche, in tutta Italia.

Per ricordare come nacque la mostra, il catalogo inizia facendo riferimento a quanto accaduto in proposito due anni prima; ossia alla nascita della mostra “Bernardo Celentano” voluta due anni prima da pochi giovani artisti napoletani carichi di entusiasmo e desiderosi di dimostrare il loro valore. La mostra ebbe un buon successo ma alcuni si staccarono dal gruppo che l’aveva costituita decretandone così la prematura fine.

Nonostante questo, il nocciolo duro degli ideatori non si scoraggiò e, nel periodo successivo, non rimase in ozio bensì lavorò affinché nulla andasse perso di quella sia pur breve esperienza; nacque così a distanza di due anni l’Esposizione Nazionale Giovanile di Napoli<sup>95</sup>.

Nacque anche dalla constatazione “semplice ma rattristante”<sup>96</sup> che le mostre d’arte che avevano luogo abitualmente espongono solamente opere d’arte che esprimevano tendenze, sentimenti, e forme ormai invecchiati e superati.

“Rinnovarsi o morire!”<sup>97</sup> questa era la parola d’ordine, ma rinnovarsi, secondo gli organizzatori, non significava creare l’arte nuova, bensì: “rinnovarsi o morire doveva significar solamente, e nobilmente, che nel sacro tempio doveva essere lasciato posto soltanto agli artisti dal sentimento tutto proprio, dallo

---

dalle vecchie teoriche scolastiche, incoraggiare da galantuomini i solitari, i timidi, i non protetti – l’opposto come vede Maraini di quello che fa oggi la santa camorra – rompere la barriera creduta infrangibile delle camarille, delle chiesuole e dare l’affidamento più ampio per l’esplicazione assolutamente libera dell’Arte, sottraendola alla *imposizione degli intrusi allo strozzinaggio degli sfruttatori*. Il terzo punto del programma è più interessante, ed è l’opposto, diametralmente l’opposto del programma novecentesco. Sentite, caro Maraini: formare, preparare l’Artista giovane, povero di esperienza, ma ricco d’ingegno e buona volontà ed avviarlo verso i grandi cenacoli dell’Arte; ma *cenacoli nel senso migliore e più nobile della parola*. Premesso questo programma chi scrive e i suoi colleghi lo misero in atto e lo resero pratico con una prima Mostra a cui parteciparono i lombardi, i piemontesi, i veneziani, i toscani, i romani e i campani. E Diego Angeli concluse: “Questa è la *prima* esposizione d’Arte giovanile che gli Artisti napoletani hanno tentata. Il compito è bello e merita ogni augurio di trionfo. Napoli divenga il centro della gioventù italiana, si rafforzi sempre più e ci dia veramente l’indice di quello *che sarà la pittura italiana*. E Napoli lo diede e continua a darlo questo indice. Negli studi dei nostri Artisti – che non sono invitati e che non inviano alle mostre – ci sarebbe tanta di quella roba da tappezzare tutte quante le pareti delle future Quadriennali romane e Biennali veneziane !Il movimento creò un clima nuovo artistico e culturale in Italia. Fra i vecchi, alcuni rimasero refrattari. Fra i giovani, i più si irrobustirono e raggiunsero la fama e il posto di Maestri. Gli altri, i deboli, i malati non resistettero alla rigidità del tempo e cercarono diverse temperature. Si raggrupparono in colonie parassitarie: sfruttare e non rendere, succhiare, mungere col plagio e la frode gli ignoranti, i gonzi, gli arricchiti di oltre mare, e battezzarono questi raggruppamenti amorfi, sconclusionati, morbosi con tutti gli *ismi*. Le Mostre della gioventù italiana si ripeterono a Napoli e la guerra le interruppe. In quel tempo un fervore di rinnovamento vi era in Italia verso mete più libere ed in sintesi più definirsi un ritorno del cuore degli Artisti all’aria aperta ! per trenta anni, dopo Palizzi, la lotta contro l’Accademia aveva prodotto un’Arte verista che però gli Artisti si erano ridotti a produrre negli studi, sul ricordo del vero, e con quel vero fatto di maniera si era creata una nuova Accademia ! I giovani scrollarono le spalle e fin dal 1909 si iniziò da Napoli il rinnovamento che non è quello a cui allude Maraini e che non deve confondersi col tardo novecentismo ! [...]”.

<sup>95</sup> Catalogo della Prima Esposizione Giovanile di belle Arti, Napoli, 1912 Op. cit. p. IV- “Ma le menti organizzatrici che avevano avuto la prima idea del giovanissimo cenacolo d’arte non potevano restarsene inattive; le idealità nobili che avevano già avuto una buona affermazione si mantenevano inalterate: si erano, anzi, in vari periodi di silenzio e di ozio operoso, rinsaldate ed ecco che si risvegliano, in questa nuova esplicazione di energie tendenti al bello, qual è la Esposizione nazionale giovanile, che oggi s’inaugura felicemente frutto non inglorioso di lotte, contro ostacoli sempre risorgenti, ma sempre abbattuti”.

<sup>96</sup> Catalogo della Prima Esposizione Giovanile di belle Arti, Napoli, 1912, op cit. p. IV. - “Come nacque l’Esposizione che della attuale aveva l’idea primordiale ? Come è nata questa che tale idea ha resa concreta e sviluppata in ogni singola sua parte ? Da una constatazione, semplice ma rattristante: che, oramai, le consuete mostre, annuali o cadenti in altro periodo di tempo, non accolgono — e farse non per colpa dei comitati organizzatori - se non opere che hanno, purtroppo, una forma, un sentimento, una tendenza ormai invecchiati”.

<sup>97</sup> Ibidem

spiccato carattere personale, e non agli imitatori impudenti dell'arte".<sup>98</sup> Di conseguenza gli scopi principali del Comitato promotore furono quelli di riunire le energie artistiche giovanili migliori ed organizzarle in un movimento indipendente indirizzato al "trionfo morale della grande arte".<sup>99</sup>

Incoraggiare gli artisti solitari, timidi, privi di protezione, cioè sottrarre l'arte alle imposizioni ed agli sfruttatori; formare e preparare i giovani artisti inesperti ma ricchi di creatività.

La mostra si ispirò ai principi di neutralità ed equanimità, a tale scopo il giovane architetto Franco Manfredi, membro del Comitato, fu incaricato di percorrere la nostra penisola con lo scopo di studiare i diversi ambienti, le varie tendenze artistiche e quindi scegliere gli elementi che avrebbero fatto parte dei sottocomitati locali. Tutto questo nell'intento di portare a Napoli opere che pervenissero da ogni parte d'Italia.

Per quanto riguarda la sede dell'esposizione giovanile fu deciso che non fosse fissa bensì itinerante con lo scopo di evitare qualsiasi antagonismo regionale. Non fu facile trovare la sede napoletana per la prima esposizione in quanto i locali che potevano essere adatti allo scopo o erano già occupati, oppure erano in condizioni precarie. Ad un certo punto parve che la mostra non dovesse avere luogo proprio a causa di questa difficoltà, ma alla fine si pensò alle nuove costruzioni che sorgevano nel prestigioso centro di Napoli nell'aristocratica Via Filangieri; venne così firmato in contratto con l'Ing. Mannajuolo per la locazione di quei locali che ospitarono così la prima edizione dell'esposizione giovanile.

I giovani artisti poterono quindi esporre le loro opere nelle ricche, anche se poche sale, esponendosi alla critica del pubblico ed a quella specializzata; in proposito bandirono un concorso di critica d'arte con Lire 700 di premio in palio come risulta dal regolamento generale di seguito illustrato nel catalogo.

Il Comitato Centrale della mostra era diviso in due sezioni: artistico e giornalistico; il primo era composto da Giuseppina Goglia, Carlo Siviero, Franco Manfredi ed Edoardo Pansini in qualità di segretario.

Il secondo era dato da: Antonio Scarfoglio, Arturo Nappi e Pasquale Trama.

Il regolamento dell'esposizione, diviso in capitoli, riportato a pag. XI del catalogo recita:

Art.1- Il 1°. Dicembre 1912 sarà inaugurata in Napoli, l' Esposizione Nazionale Giovanile di Belle Arti nella quale saranno esposte opere di pittura, scultura ed architettura.

Art. 2. - L'esposizione avrà la durata di mesi tre e sarà in facoltà del Comitato il prorogarne la chiusura,

Art. 3. - L'Esposizione avrà sale regionali che saranno organizzate dai Sottocomitati.

Fanno seguito gli articoli dal 4 al 24 attraverso i quali vengono disciplinati le fasi e lo sviluppo della manifestazione artistica; dalle modalità d'iscrizione (Art.5) alle modalità di spedizione delle opere d'arte

---

<sup>98</sup> *Catalogo della Prima Esposizione Giovanile di belle Arti*, Napoli, 1912. Op. cit. p. X

<sup>99</sup> Ivi

(Art. 6). Circa l'accettazione<sup>100</sup> l'art. 12 precisa che ogni artista potrà esporre fino ad un massimo di tre opere, l'art. 14 specifica che non saranno accettate le opere che avranno già figurato in altre esposizioni. L'art. 16 specifica che l'Esposizione rimarrà aperta al pubblico tutti i giorni dalle ore 10.00 alle ore 16-00 ed il biglietto d'ingresso costerà Lire 1, nel giorno dell'inaugurazione, invece, costerà Lire 2.

Con l'art. 17 viene disciplinato l'ingresso dei giornalisti e degli espositori ai quali saranno consegnate tessere di libero accesso.

Il catalogo illustrato della mostra (art.18), fu stampato a cura del Comitato che declinò qualsiasi responsabilità per eventuali errori. Disciplinava inoltre le inserzioni specificando che tra le fotografie delle opere il Comitato avrebbe scelto quelle degne di riproduzione avvertendo gli artisti che avrebbero dovuto corrispondere Lire 10 per ogni inserzione.

Con l'art. 20 il Comitato avvisa che rappresenterà gli espositori nella vendita delle opere trattenendosi il 10% sul prezzo effettivo di vendita.

Qualora un'opera notificata vendibile (art. 21), sia poi dichiarata non vendibile dall'autore, dovrà essere versata alla segreteria del Comitato la percentuale del 10% sul prezzo indicato nella scheda di notifica.

L'art. 24 disciplina il ritiro delle opere non ammesse o invendute; precisa poi con l'art. 25 che le opere vendute non possono essere ritirate prima del termine della manifestazione; inoltre gli acquirenti all'atto dell'acquisto dovranno versare alla Segreteria del Comitato la metà del valore ed il resto a chiusura di Esposizione.

L'acquirente che dopo cinque giorni la chiusura dell'Esposizione non avrà ritirato l'opera acquistata, perde ogni dritto, qualunque somma avesse versato come anticipo, andando questa a beneficio dell'espositore diminuita sull'intera somma della percentuale.

In chiusura si evidenzia che vi sarà un concorso di Critica d'Arte con L. 700 di premio, e che i concorrenti possono richiedere il regolamento di concorso alla Sede principale del Comitato Nazionale Artistico Giovanile.

---

<sup>100</sup> Catalogo della Prima Esposizione Giovanile di belle Arti, Napoli, 1912 Op. cit. p. XVIII.

“Il verbale della giuria napoletana. Ecco il verbale col quale la Giuria napoletana consacrò il suo lavoro di esame e di accettazione delle varie opere, che non erano passate a traverso il giudizio di alcun Comitato regionale. Oggi, 27 dicembre, alle ore 15, nei locali della Esposizione nazionale Giovanile di belle Arti a Via Filangieri [...] si è riunita la Giuria per l'accettazione delle opere d'arte destinate alle sale nazionali. Questa nella elezione del 20 corr. Venne costituita a norma del reg. gen. Con l'intervento di due scultori: Sigg. A Dazzi di Roma e G. Garibaldi di Carrara, di due pittori G. Villani e F. Galante di Napoli, dell'architetto Arata di Milano. Sono presenti alla riunione i signori Dazzi, Garibaldi, Villani. Il sig. Arata invia telegramma scusandosi non poter intervenire e viene sostituito di accordo con l'architetto Franco Manfredo. E' anche assente il sig. Galante che viene anche di accordo sostituito dal sig. Pansini pittore. Alle ore 15 si inizia il lavoro di scelta. Viene stabilito che è necessaria una selezione severa per poter dare alla Mostra solo opere veramente belle. Si accetta anche l'idea di ammettere tentativi di Arte non bene maturati ma che possano dare, incoraggiandoli, dei buoni risultati. Con questi criteri è cominciato il lavoro che è stato sospeso alle ore diciassette e trenta per rimandarlo a domani 28 alle ore 10. Alle ore 10 di stamane 28 dicembre si è riunita nei locali della esposizione la Giuria e sono tutti presenti. Si continua il lavoro che alle ore 13 viene sospeso. Alle ore 15 la Giuria fa ritorno nei locali della Mostra per continuare il lavoro e la conduce a termine venendo alle decisioni di cui si ha documento, scorrendo l'elenco delle opere ammesse nelle sale nazionali di questa mostra. Firmati: A. Dazzi, G. Garibaldi, G. Villani, M Franco, B. Pansini.”

Merita menzione il regolamento interno della mostra giovanile napoletana che chiarisce in maniera esauriente ed articolata le caratteristiche che devono avere gli artisti per esporre ed in che modo è disciplinata l'esposizione di ogni artista.

Inizia con l'art. 1 che recita: Si é costituito in Napoli un Comitato Nazionale Artistico Giovanile con Sede principale a Napoli.

Art. 2. - Scopo del Comitato Nazionale Artista Giovanile è di promuovere annualmente esposizioni d'Arte.

Art.3 - Alla direzione dei Comitato Nazionale Artistico Giovanile vi sarà un Consiglio di giovani artisti, in numero di cinque, dei quali uno assumerà la carica di Segretario generale.

Art.4 - Sarà in facoltà del Consiglio costituire un Comitato d'onore, formato da spiccata personalità. e con esso lavorare per la miglior riuscita della iniziativa.

## AMMISSIONE

Art. 5. - Potranno essere ammessi a far parte del Comitato i giovani artisti pittori, scultori, architetti, che già si sono distinti in Arte, ed i giovani pubblicisti che collaborano in importanti periodici.

Art. 6. - Non potranno essere ammessi coloro che avranno oltrepassato il 35° anno di età.

## SOTTOCOMITATI

Art. 7. - In ogni centro artistico sarà costituito un Sottocomitato composto di cinque membri, quattro artisti ed un pubblicista.

Art. 8. - Ogni sottocomitato avrà un Segretario artista, che sarà nominato dalla Sede principale e da questa, a mezzo del Segretario generale, riceverà le comunicazioni ufficiali e le istruzioni sul lavoro da compiere.

## ARTISTI ADERENTI

Art. 9. — Sono tutti quei giovani artisti che si trovano in condizioni di poter partecipare alle Esposizioni Annuali del Comitato Nazionale Artistico Giovanile.

Art. 10. - Ogni Sottocomitato, annualmente, su appositi moduli segnerà i nomi di quegli Artisti che potranno prendere parte alle Esposizioni e li trasmetterà alla Sede principale.

## ESPOSIZIONI

Art.11. - Ogni anno il Comitato Nazionale Artistico Giovanile bandirà, in opaca e luogo da destinarsi volta a volta, un'esposizione nazionale che sarà divisa per regioni.

Art.12. - Il programma ufficiale dell'Esposizione sarà redatto annualmente dalla Sede principale d'accordo con i Sottocomitati.

Art. 13. - I Sottocomitati organizzeranno nelle esposizioni le sale regionali, con incarico di scegliere le opere da esporvi.

Art. 14. - Qualora un Sottocomitato voglia assumere l'addobbo della sala dovrà in tempo farne domanda alla Sede principale.

Art.15.- Le iscrizioni alle Mostre saranno fatte per mezzo di schede di notifica in doppio esemplare.

Art. 16. - Le schede di quegli artisti che risiedono nella Città dove sono Sottocomitati saranno dalla Sede principale trasmesse alle rispettive segreterie.

Art. 17. - Quegli Artisti che da una città, ove esiste il Sottocomitato manderanno le opere senza passare pel tramite di quel Sottocomitato dovranno assoggettarsi al giurì d'accettazione.

Art. 18.- il giurì d'accettazione sarà formato di cinque Artisti —due pittori, due scultori, ed un architetto - dei quali due saranno eletti dalla Sede principale o dal Sottocomitato della città dove avverrà la Mostra; due degli espositori; ed uno sarà nominato dal Comitato centrale.

Art. 19.- tutti i componenti il giurì di accettazione dovranno essere espositori.

Troviamo quindi nel catalogo la struttura e la suddivisione della mostra divisa in sale.

### **I - Sala Lombarda in cui espongono:**

Irene sala-Valentini	<i>Chanteeler</i> (olio) <i>Impressione</i> (acquerello) <i>La charmeuse</i> (olio)
Guido Mazzocchi	<i>Nel sogno</i> (olio)
Giuseppe Amisani	<i>Fremiti</i> (olio)
Cornelia Risi	<i>Riflessi autunnali</i> (olio)
Gianni Maimeri	Impressioni (olio) <i>Courmayeur –La catena del Monte Bianco</i> (olio) <i>Grotta</i> (olio)
Riccardo Fontana	<i>Studio di testa</i> (bronzo)
Franco Angeli Radovani	<i>Il lavoro</i> (disegno) <i>Uno scherzo</i> (disegno)
Augusto Ortolani	<i>Notturmo</i> (Olio)
Peppino Maldarelli	<i>Il riso</i> (olio)
Isabella Pirovano	<i>La pappa</i> (Olio)
Franco Angeli Rodovani	<i>Foemina – aristocratie</i> (disegno) <i>Foemina – instruction</i> (disegno)

### **II - Sala del Lazio in cui espongono:**

Filippo Anivitti	<i>Chiostro abbandonato</i> (olio)
G.B. Ferrari	<i>Fontane a Villa d'Este</i> (disegno colore)
Vittorio Grassi	(disegno colorato) (disegno colorato)
Nino Bertolotti	<i>La costruzione</i> (olio)
Perini Levi	<i>Vecchio muro</i> (pastello colorato)
Marcello Boglione	<i>Primavera triste</i> (olio)
Tarquino Bignozzi	<i>La barcaccia</i> (olio)
Annie Nathan	<i>Sul limitare del bosco</i> (pastello)
S. Mayer	<i>Donne tripoline</i> (olio)
Alberto Carosi	<i>La valle dell'Aniene</i> (olio)
Alessandro Battaglia	<i>Il fosso della noce</i> (olio) <i>Alba</i> (tempera)
Carlo Alberto Petrucci	<i>Castelsantangelo</i> (acquaforte) <i>Il pozzo delle prigioni</i> (acquaf.)
Dante Ricci	<i>Mattino su Roma</i> (olio)

Antonio Maraini	<i>Tramonto</i> (acquaforte)
	<i>Notturmo</i> (acquaforte)
	<i>Scheletro di nave</i> (acquaforte)
Pompeo Fabri	<i>Sinfonie azzurre</i> (acquerello)
	<i>Cupole d'oro</i> (olio)
Umberto Coromaldi	<i>Un devoto</i> (olio)
	<i>Autunno</i> (acquerello)
Dante Ricci	<i>Aniene</i> (acquerello)
Carlo Alberto Petrucci	<i>Vento e sole</i> (acquaforte colorata)
Giuseppe Carosi	<i>Medusa</i> (olio)
Amalia Besso	<i>Rovine</i> (olio)
Filippo Anvitti	<i>Paese dell'Abruzzo</i> (acquerello)
Marcello Boglione	<i>L'Aniene</i> (olio)
Carlo Romagnoli	<i>Autoritratto</i> (olio)
Ida Bidoli-Salvagnini	<i>Le gru nel porto</i> (tempera)
R. Ferro	<i>Sinfonia verde</i> (olio)
Nicola d'Antino	<i>Portatrice abruzzese</i> (bronzo)
	<i>Ritratto di signora</i> (bronzo)
Giovanni Nicolini	<i>Il riflesso del dolore</i> (bronzo)
Giovanni Prini	<i>Testa di fabbro</i> (gesso)
Amleto Cataldi	<i>La spiga</i> (gesso)
Arturo Dazzi	<i>Ritratto</i> (bronzo)

### **III – Sala Toscana in cui espongono**

Raffaello Gambogi	<i>Inverno</i> (olio)
Enrico Garibaldi	<i>L'abisso</i> (gesso)
Gino Romiti	<i>Armonie del tramonto</i> (olio)
	<i>I Glicini</i> (olio)
	<i>Ore calde</i> (olio)
Corrado Michelozzi	<i>Canzonettista che fischia</i> (olio)
	<i>Studio</i> (olio)
Enrico Garibaldi	<i>Contrasto</i> (marmo)
Giulio Gherarducci	<i>Vecchie case di Livorno</i> (olio)
Maria Giuseppe del Chiappa	<i>Ritratto</i> (disegno)
	<i>Il violinista F.F.</i> (disegno)

Adriano Baracchini-Caputi

Raffaello Gambogi

Giulio Gherarducci

Giuseppe Viner

Guido Spadolini

Adriano Baracchini-Caputi

Corrado Michelozzi

Edoardo Cammilli

*Studii* (disegno colorato)

*Sorelle* (disegno colorato)

*Meriggio estivo* (olio)

*Pomeriggio primaverile* (olio)

*Fra gli ulivi* (olio)

*Presso Antignano* (Livorno) (olio)

*Chiesa di S. Michele in Volterra* (olio)

*Ombra e sole* (olio)

*Nel paese dei marmi* (olio)

*Studio di paese* (olio)

*Nel bosco* (olio)

*Mattino fresco* (olio)

*Carnevale di Livorno* (olio)

*Addio, papà* (gesso)

#### **IV – Sala italiani a Parigi in cui espongono**

E. Rizzi

Manfredi Franco

Gennaro Villani

G. Bruno Ferrari

Renata Berti

Paolo Vezzoni

Teodora Zorzi

F. Angeli Radovani

Mario Milone

Umberto Prencipe

F. Angeli Radovani

*Le chichis*

*Nebbia* (pastello)

*Acqua corrente* (olio)

*Paesaggio* (olio)

*Paesaggio* (olio)

*Ragazza napoletana* (acquerello)

. . . (disegno)

*Fantasia di sera* (olio)

*Natura morta*

*Nevicata* (olio)

*Nel boschetto* (olio)

*Foemina - sa pensée* (disegno)

*Mattino d'autunno* (olio)

*Bastione di S. Giovanni* (acquaforte)

*La veglia delle streghe* (acquaforte)

*Foemina – l'ame slave* (disegno)

*Foemina – misaliance* (disegno)

*Foemina – la Midinette* (disegno)



Amalia Besso	<i>Costumi sardi</i>
Ida Bidoli Salvagnini	<i>Altre gru nel porto</i> (tempera)
Arturo Noci	<i>Riposo</i> (pastello)
Edoardo Pansini	<i>Sole d'autunno</i> (olio)
Cipriano Mannucci	<i>Autoritratto</i> (olio)
	<i>Bambina allo specchio</i> (olio)
E. Rizzi	<i>In attesa</i> (olio)
Alfredo Vaccari	<i>Studio. Foresta di Compiègne</i> (olio)
Ottaviano Caroselli	<i>Portatrice d'acqua in Olanda</i> (olio)
Gennaro Villani	<i>Sul vaporetto</i> (pastello)
	<i>Nel cantiere</i> (olio)
	<i>Gorgheggi</i>
	<i>Ritratto</i> (pastello)
G. De Angelis	<i>Amore e vita</i> (gesso)
	<i>La sera</i> (gesso)
Alfredo Vaccari	<i>Paesaggio</i> (olio)
Enzo Scuderi	<i>Ritr. del poeta danese Sigurd Trier</i> (dis)
	<i>Autoritratto</i> (olio)
Cipriano Mannucci	<i>Desiderio</i> (impressione)
Enrico Garibaldi	<i>Imprecazione</i> (bronzo)

## **V. Sala Veneto Piemontese**

### **Comitato Locale di Venezia:**

**Teodoro Wolf-Farrari**, *pittore* – **Gino Rossi**, *pittore* – **Arturo Martini**, *scultore* – Oreste Licudis, *scultore* – **Gino Damerini**, *pubblicista*.

Troviamo qui riuniti i giovani artisti veneti che furono tra i principali promotori ed animatori delle mostre veneziane di Cà Pesaro unitamente al loro grande sostenitore il giornalista Gino Damerini.

### **Comitato Locale di Torino**

Lidio Aimone, *pittore* – Enrico Cattaneo, *scultore* – Mario Gachet, *pittore* – Augusto Pennazio, *pittore* – Alfredo Vinardi, *pubblicista*.

### **Sala V in cui espongono:**

Giuseppe Ettore	<i>Testa di donna</i> (olio)
Giovanna Zorzi	<i>Evoè!</i> (olio)

Edoardo Pansini	<i>Ultime luci</i> (olio)
Ludovico Lambertini	<i>In penombra</i> <i>Vecchio contadino</i> (olio)
Gerardo Dottori	<i>I superstiti</i> (olio) <i>Vergine umbra</i> (olio)
Luigi Calderini	<i>La Dora</i> (olio) <i>In Val Dora</i> (olio)
Giuseppina Goglia	<i>La rivolta</i> (bozzetto)
Sofia de Muralt	<i>Ventaglio</i>
Gino Rossi	<i>Case a Burano</i> (olio)
Teodora Zorzi	<i>Mattino ridente</i> (olio)
Bice Minzi Rossi	<i>Pastorale</i> (olio)
Lucia Tarditi	<i>Ritr. del capitano Lowe Newbold</i> (olio)
Arturo Martini <sup>101</sup>	<i>Il sospiro</i> (disegno) <i>L'ubriaco</i> (disegno a pirografia) <i>Il re pazzo</i> (disegno a pirografia) <i>Ave Maria umbra</i> (acquaforte)
Umberto Prencipe	<i>In porto</i> (olio)
Paolo Rodocanachi	<i>Interno di bosco</i> (olio)
Teodoro Wolf-Ferrari	<i>Tramonto d'autunno</i> (olio)
Augusto Manzini <sup>102</sup>	<i>Mattino d'inverno</i> (olio) <i>Ritratto della Sig.na Napoli</i> (pastello)
Gianni Patrone	<i>Paesaggio</i> (olio)
Nicola Arduino	<i>In Valle d'Aosta</i> (olio)
Angelo Calderini	<i>Macchiette</i> (olio)
Eduardo Scognamiglio	<i>Monte San Bartolo</i>
Euridice Bertozzini	<i>Aprile</i>
Renato Pittorucci	<i>Sera</i> (olio)
Augusto Pennazio	<i>Ozii cinesi</i> (olio)
Ennio Belsito	

<sup>101</sup> *Catalogo della Prima Esposizione Giovanile di belle Arti*, Napoli, 1912, op cit. p.56

“Arturo Martini è un ribelle a tutte le scuole, a tutti i metodi. Fu allievo di Urbano Nono, ma presto se ne staccò per riacquistare la sua libertà d'azione. Ascanio Panain di lui ha scritto: “Ricercatore impenitente del nuovo e dell'intentato, egli dice quel che vuol dire con una linea vigorosa e sintetica, quasi amorfa, ma altamente significativa nella materia, o con un groviglio di segni che sanno il fuoco dell'anima sua. Egli finirà coll'imporsi!”

<sup>102</sup> *Catalogo della Prima Esposizione Giovanile di belle Arti*, Napoli, 1912. Op. cit. p. 56

“Augusto Manzini, di Verona, è uscito da quella Accademia di Belle Arti nel 1909. Ha esposto, successivamente, a Verona, a Venezia, a Genova, poi di nuovo a Verona, alla Permanente di Milano, ed ha venduto sempre. Alla Permanente di Venezia, questo anno scorso, ha avuto una saletta speciale, con dieci quadri, e alcuni schizzi.

Teodora Zorzi	<i>Mestizia incosciente</i> (olio)
Giuseppe Ettore	<i>Silenzi lunare</i> (olio)
Eduardo Scognamiglio	<i>Macchiette</i> (olio)
Corinna Modigliani	<i>Scherzando</i> (olio)
	<i>Espansioni</i> (olio)
Antonio Ballero	<i>Mattino di marzo in Sardegna</i> (olio)
Pietro Piacenza	<i>Paesaggio</i> (olio)
G. de Angelis	<i>Testa di Cristo</i> (gesso)
Oreste Licudis	<i>Testa di giovane uomo</i>
Giovanni Avogadri	<i>Ritratto</i> (gesso)
<b><u>VI – Sala della Campania in cui espongono:</u></b>	
Gennaro Villani	<i>Case ad Ischia</i> (olio)
	<i>Autunno in villa</i> (olio)
Nicola Giuliani	<i>Paesaggio</i> (olio)
	<i>Paesaggio</i> (olio)
Salvatore Busiello	<i>Febbraio</i> (olio)
Rita Franco	<i>Tempo grigio</i>
Giuseppina Goglia	<i>Nevischio</i> (olio)
	<i>Cascata delle Marmore</i>
Edoardo Pansini	<i>A Villa Borghese</i> (olio)
	<i>Le bagnanti del parco</i> (olio)
	<i>Sera</i> (olio)
Armando Scala	<i>Ritratto</i> (olio)
Achille d'Albore	<i>Partito!</i> (olio)
	<i>Senso</i> (olio)
Fausto Pratella	<i>Il calore</i> (olio)
Giuseppina Goglia	<i>Luci diverse</i> (olio)
	<i>Nebbia d'autunno</i>
Michele Federico	<i>Marina</i> (olio)
Salvatore Busiello	<i>Impressioni di paese</i> (olio)
Vincenzo Barbato	<i>Autoritratto</i> (olio)
Gennaro Villani	<i>Dintorni di Napoli</i>
Attilio Zanchelli	<i>Poesia d'autunno nel Beneventano</i> (olio)

Fausto Pratella	<i>Lungo il fiumicello Sabato</i> (olio)
	<i>Nebbia</i> (olio)
	<i>Sorgenti di Cassano</i> (olio)
Armando Scala	<i>Tardo risveglio</i> (olio)
	<i>Regalo di Natale</i> (olio)
Gennaro Villani	<i>Elevazione</i> (olio)
Rita Franco	<i>Autunno</i> (pastello)
Sofia de Muralt	<i>Fiori</i> (acquerello)
	<i>Pannello floreale</i> (olio)
	<i>Crisantemi</i>
Euridice Bertozzini	<i>Marina dell'Adriatico</i> (olio)
	<i>Bosco di Capodimonte</i>
Giulio Pagliano	. . . . (pastello)
Vincenzo Barbato	<i>Fiori</i> (olio)
Attilio Zanchelli	<i>Lungo il fiumicello Sabato</i> (olio)
	<i>Tempo grigio</i> (olio)
Rita Franco	<i>Monti</i> (pastello)
	<i>Strada di paese</i> (pastello)
Nicola Giuliani	<i>Paesaggio</i> (olio)
Ennio Tomai	<i>La mamma</i> (gesso)
	<i>Nel bagno!</i> (bronzo)
Amedeo Gennarelli	<i>Ritratto</i> (marmo)
	<i>Ritratto della signorina Trimarchi</i> (gesso)
Alfonso Frascani	<i>La modella</i> (bronzo)
Alfredo Knight	<i>Due medaglioni</i> (bronzo)
Pasquale Minucci	<i>La ninfa</i> (bronzo)

La prima Mostra d'Arte Giovanile di Napoli fu definita originale dalla rivista *Emporium* nel numero di dicembre 1912.

Fu una mostra di dimensioni ridotte in termini di spazi espositivi, ma rivestì comunque grande importanza ed ebbe buon successo di critica e di pubblico tanto da renderne orgogliosi gli organizzatori che con grande spirito d'iniziativa e tenace determinazione riuscirono a realizzarla in pochi mesi.

Può essere considerata tra le prime di questo genere in Italia e la sua attuazione si deve unicamente ai notevoli sforzi di tre persone: Edoardo Pansini pittore, Giuseppina Goglia pittrice, e l'architetto Franco

Manfredi: infatti, hanno operato praticamente in assenza di appoggi ufficiali contando unicamente sulle proprie forze e risorse.

La prima Mostra d'Arte Giovanile di Napoli è il tentativo, che fu attuato in condizioni difficili, di un'organizzazione ampiamente e sapientemente ideata con lo scopo di riunire, alternativamente in varie città in anni successivi, le testimonianze dell'arte autentica e sentita dei giovani artisti italiani.

Le sale allestite a Napoli in Via Filangieri furono sei: in rappresentanza di altrettante regioni:

- Napoletana,
- Romana,
- Lombarda,
- Piemontese -Veneta,
- Toscana
- degli italiani a Parigi.

In evidenza Arturo Martini e Gino Rossi nella sala Veneta, giovani artisti già ben noti a critica e pubblico, che si erano ben distinti con le loro opere in altre manifestazioni artistiche nazionali.

La Mostra fu inizialmente accolta con qualche diffidenza, strano a dirsi, in particolare proprio dai giovani.

Ha in seguito dimostrato di non essere un insieme di artisti desiderosi di mettersi in mostra, bensì di volersi distinguere per la ricerca di libertà e novità. In sostanza ha obbedito all'intendimento dei tre organizzatori di riunire la migliore gioventù che lavorava e soffriva in nome dell'arte in tutta Italia, giovani artisti troppo spesso ignorati.

## I futuristi e la secessione romana <sup>103</sup>

Quando la Secessione Romana fu fondata il 22 gennaio del 1912, i futuristi avevano già fatto sentire la loro presenza e la loro voce con proclami e manifesti che, per ambizioni ed irruenza rivoluzionaria, oltrepassavano decisamente gli intenti di rinnovamento dei secessionisti romani.

Con la scelta stessa del nome che la legava al modello ed all'esempio d'integrazione delle arti cui mirava la Secessione viennese, i suoi fondatori avevano inteso ricollegarsi ad una contingenza preavanguardista, che agli occhi di Marinetti appariva come una continuazione passatista ed anacronistica rispetto alla contemporaneità incalzante.

Ciononostante, negli anni che precedettero la Grande Guerra, lo stacco tra i due periodi storici non era così netto e distintamente percepibile per più ragioni. Da una parte, infatti, non era ancora ben evidente in che modo i principi Futuristi si trasferissero in pittura, poiché in Italia non aveva ancora avuto luogo una mostra di questo movimento, se si eccettua la partecipazione alla Mostra d'Arte Libera del 1911. Va evidenziato, inoltre, che la formulazione di un linguaggio pittorico futurista si sviluppò gradualmente e solo dopo l'uscita dei proclami teorici aggressivi che causarono reazioni spesso negative, pregiudiziali, di condanna, e di derisione.

Dall'altra parte, il ritardo nel confronto con le ricerche antiaccademiche internazionali<sup>104</sup>, contribuiva a cementare in Italia un fronte unitario di insoddisfazioni e umori protestatari di natura assai eterogenea<sup>105</sup>. L'Esposizione Internazionale di Roma, in occasione del cinquantenario dell'unità del 1911, e La Biennale di Venezia del 1910 avevano confermato i limiti delle più importanti esposizioni nazionali nell'accogliere le azioni più innovative dei giovani artisti sia italiani che stranieri.

Il termine "Secessione" non stava ad indicare solo un modello artistico ma anche una forma di opposizione alle istituzioni artistiche ufficiali, dissenso che trovava corrispondenza in altri gruppi giovanili presenti sul territorio nazionale.

La più conosciuta ed importante di queste esperienze era quella promossa e realizzata a Cà Pesaro da Nino Barbantini, che dal 1908 fu direttore della Fondazione Bevilacqua La Masa come già esplicitato in precedenza nella presente trattazione.

La connessione tra la Secessione romana e le mostre capesarine fu resa esplicita da Diego Angeli in un focoso ed intenso articolo sul "*Giornale d'Italia*" del 6 ottobre 1912 intitolato *Secessionisti veneziani*,<sup>106</sup> in cui associava gli allestimenti della prima mostra della Secessione romana, con la sezione predisposta da Theodoro Wolf-Ferrari, a Cà Pesaro, in quanto esempi di una concezione unitaria di opere e

---

<sup>103</sup> Secessione Romana 1913-2013 a cura di M. Carrera, J. Nigro Covre, Bagatto libri 2013, Roma. p.52

<sup>104</sup> Colmato nel caso emblematico dell'Impressionismo solo nel 1910, per iniziativa di Soffici

<sup>105</sup> Secessione Romana 1913-2013. Op. cit. p. 55

<sup>106</sup> Come scritto in precedenza nella presente trattazione

decorazione delle sale sul modello viennese<sup>107</sup>. E continuava: “E’ bene che tutti i giovani d'Italia si facciano conoscere e si uniscano in un unico scopo di lotta. Contro le grandi e le piccole camorre ufficiali e governative che inquinano l'arte italiana, non c'è altro che la bella azione rivoluzionaria dei giovani per ricondurre la vita feconda, là dove tante morte gore rendevano l'aria irrespirabile e dannosa agli organismi sani”<sup>108</sup>. Egli esaltava, poi, l'attività solitaria e insensibile alle lusinghe ufficiali di Barbantini, artefice di una mostra “organizzata con intendimenti nuovi, contro i vecchiumi della Biennale che vanno sempre più riacquistando il terreno da cui un tempo erano stati esclusi”.<sup>109</sup>

Egli rendeva esplicita l'affinità secessionista dei gruppi veneziano e romano contro l'operato delle esposizioni “madrì”; e provocò in questo modo anche le ire del segretario della Biennale, Fradeletto, e un importante incidente diplomatico immediatamente bloccato da Barbantini, che si vide obbligato a negare in via ufficiale l'intento polemico della sua politica espositiva.

Nicola Pascazio (critico e giornalista), nel 1913, includerà specificatamente anche i futuristi tra quelle che erano definite le tendenze secessioniste; in particolare citerà “Milano col Futurismo, Firenze con Papini e Prezzolini, Roma col nazionalismo”, intendendo, forse, con quest'ultima etichetta, l'aspirazione nazionale in funzione anti-veneziana del gruppo romano<sup>110</sup>.

Ci sono due esempi del 1912 che esemplificano la molteplicità della casistica all'interno del panorama espositivo nazionale: a gennaio ebbe luogo la Prima Mostra d'Arte Giovanile di Napoli che proponeva opere sostanzialmente affini a quelle della successiva Secessione romana; mentre in autunno la Mostra dei Rifiutati a Milano, per protesta contro la selezione della X Esposizione Nazionale di Brera, veniva indetta anche da alcuni artisti vicini al movimento futurista, come ad esempio Aroldo Bonzagni<sup>111</sup>, sottoscrittore del manifesto dei pittori futuristi, e Achille Funi<sup>112</sup> che, poco dopo, sarebbe stato promotore di *Nuove Tendenze*.

Nel 1905 i giovani Boccioni e Severini organizzano nel foyer del Teatro Nazionale di Roma il Primo salone dei rifiutati in dichiarato dissenso con la selezione della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti, la stessa dalla quale si sarebbe polemicamente separata sette anni dopo la Secessione romana<sup>113</sup>. La

---

<sup>107</sup> Secessione Romana 1913-2013. Op. cit. p.53

<sup>108</sup> Ibidem p. 57

<sup>109</sup> Ibidem p. 61

<sup>110</sup> Ibidem p. 65

<sup>111</sup> Nasce a Cento nel 1887, si trasferisce nel 1906 a Milano, per iscriversi all'Accademia di Brera. Fu amico di Boccioni col quale firma il Manifesto dei Pittori Futuristi, prima edizione del 1910. Poi si allontanerà dal movimento e balla prenderà il suo posto. per poi allontanarsi dal gruppo (verrà sostituito da Balla). Rivolge il suo interesse alla realtà che osserva con una vena d'ironia. Numerosi i suoi lavori grafici, influenzati anche dalla conoscenza della rivista *Ver Sacrum* e dal contatto con la cultura di matrice secessionista. A Milano partecipa alla Mostra della pittura - e scultura dei rifiutati, partecipa anche alla Biennale di Venezia. Espone anche a Milano nel - 1915. Morirà a Milano il 30 dicembre del 1918.

<sup>112</sup> Pittore, nasce a Ferrara nel 1890, muore ad Appiano Gentile nel 1972. Fu direttore all'Accademia di Brera. Aderì al Futurismo.

<sup>113</sup> Op. Cit. p.57

delusione ed il disappunto causati dal rifiuto delle opere di Severini e di Boccioni, rese ancora più cocenti dal fatto che ambedue gli artisti avevano già esposto nelle edizioni del 1903 e del 1904 e che in aggiunta quell'anno faceva parte della giuria d'accesso il loro maestro Giacomo Balla, li conduce a cercare proseliti per la loro protesta. Oltre alle loro opere, riuniscono sculture e dipinti di altri artisti respinti come ad esempio Luigi Bompart<sup>114</sup>, Arturo Ciacelli,<sup>115</sup> e Vincenzo Costantini [1881-1957], amico di Boccioni e Severini e che esporrà nelle mostre della Secessione romana.<sup>116</sup>

Questa prima azione di rivolta contro le manifestazioni artistiche ufficiali decretò la fine del discepolato divisionista dei due artisti, i quali l'anno seguente cercheranno di soddisfare altrove l'esigenza di novità che li incalzava; Severini a Parigi e Boccioni a Milano da dove a seguito dell'incontro con Marinetti, Carrà e Russolo, promuoverà il Futurismo in pittura<sup>117</sup>.

All'inizio del 1912, i futuristi erano impegnati nell'imminente loro prima partecipazione a livello internazionale: la rinomata mostra alla Galerie Bernheirn-Jeune, inizio di un'impegnativa tournée europea che li avrebbe portati nell'autunno del 1913 a conquistarsi un posto di prestigio nella sintesi delle ricerche d'avanguardia a livello europeo promossa da Walden a Berlino nel suo primo. *Herbstsalon*<sup>118</sup>

Nonostante ciò, proprio nel momento in cui si verificava la massima apertura internazionale, i futuristi vedevano in Roma una tappa decisiva e fondamentale per una strategia di tipo egemonico condotta di pari passo anche sul piano nazionale: l'unica occasione di carattere espositivo presentatasi fino a quel momento aveva avuto luogo, infatti, a Milano città che dette i natali al movimento, nella Mostra d'Arte Libera che ebbe luogo a maggio del 1911.

A maggior ragione, nell'anno dei festeggiamenti per il cinquantenario dell'unità d'Italia, essere presenti in maniera incisiva nella capitale era parso loro un traguardo obbligato: non fu a caso che il 29 maggio di quell'anno, mentre si svolgeva la grande mostra internazionale di Belle Arti a Valle Giulia, Boccioni scelse Roma per tenere la sua conferenza: *La pittura futurista*, che si rivelerà poi essere un testo cruciale per la poetica del movimento fino allo scoppio della guerra. In questo contesto si inserisce, quindi, il

---

<sup>114</sup> Nasce a Bologna l'8 settembre del 1879. Autodidatta dotato di apertura verso le tendenze meno – scontate. Per lui fu importante l'influenza della grafica tedesca in particolare per mezzo della rivista *Jugend*.

<sup>115</sup> Nasce il 28 maggio del 1883 ad Arnara (Fr) . Aiutò il padre mosaicista; poi frequentò l'Istituto d'arte Industriale e anche l'Accademia di Belle Arti. Nel 1905 espone cinque dipinti al primo *Salone dei rifiutati* assieme a Balla – Boccioni – Severini. Soggiornò in Svezia, a Parigi, e nel 1913 espone le sue opere di stampo futurista a Stoccolma. Partecipò ai vari Salon e manifestazioni d'arte in gran parte d'Europa. Nel 1930 partecipa alla Biennale di Venezia. Fu un esponente attivo del secondo Futurismo.

<sup>116</sup> Op. Cit. p. 54

<sup>117</sup> Ibidem p. 59

<sup>118</sup> E' il Primo Salon Tedesco, una mostra d'arte, ideata Herwarth Walden a Berlino.



tentativo che fecero i futuristi di esporre nella prima mostra della Secessione romana; tentativo che si protrasse per diversi mesi del 1912 e andato in fumo definitivamente nel gennaio del 1913.

Il punto di appoggio fondamentale era rappresentato da Balla, che per volontà di Boccioni, a maggio del 1910 era entrato a far parte della cinquina degli artisti promotori del Futurismo, firmando i primi due manifesti della pittura<sup>119</sup>. Nonostante questo, era rimasto in una posizione marginale anche a causa delle manifeste riserve espresse da Boccioni e Severini sul suo lavoro, che, come risaputo, causarono l'esclusione all'ultimo momento della sua opera: *Lampada ad arco*, dalla mostra alla Galerie Bernheim-Jeune tenutasi a febbraio del 1912, nonostante essa risultasse citata nel catalogo. Mentre il suo nome continuava a risultare dai manifesti futuristi, Balla entrava fin da subito nel Comitato direttivo della Secessione romana, sua era la firma sulle lettere ufficiali fino al 10 agosto del 1912, in seguito fu incluso nel Consiglio direttivo della prima mostra che ebbe luogo dal 31 marzo al 30 giugno 1913.

La sua presenza può apparire singolare, vista la moderazione del programma secessionista rispetto a quello futurista, e anche per l'eterogeneità delle tendenze rappresentate nell'associazione romana, tra cui il divisionismo di Camillo Innocenti<sup>120</sup> e Arturo Noci<sup>121</sup>, che Severini ai tempi dell'apprendistato romano considerava emblema “di volgarità, di banalità. di mediocrità”, “su cui spiccava la severa figura del nostro Balla”.<sup>122</sup>

Secondo Mario Quesada, Balla poté essere coinvolto da alcune figure che avevano condiviso il suo percorso pre-futurista, come Maurizio Barricelli<sup>123</sup> e soprattutto Giovanni Prini,<sup>124</sup> da lui immortalato in diverse opere tra cui la tela della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Nello specchio* (1902), o il pastello *Lo scultore – Giovanni Prini* (1906-1907). Da quando si era trasferito nella Capitale da Genova, questi era in

---

<sup>119</sup> Ibidem p. 64

<sup>120</sup> Nasce a Roma il 14 giugno del 1871 dove muore il 4 gennaio del 1961. Pittore.

Completò gli studi classici, e nel 1887 il padre lo affidò al pittore - L. Seitz che lo esortò a copiare i maestri antichi.

Esordisce nel 1893 alla mostra Romana della Società degli - Amatori e Cultori.

Conobbe a Chioggia -Ve- Ettore Tito. Esposse nel 1902 al Salon d'Automne di Parigi. L'anno dopo esordisce alla Biennale di Venezia dove esporrà anche in anni successivi. Nel 1910 aggiunse l'apice del successo.

Nel 1912 venne costituita la Secessione ed egli ne divenne membro del Consiglio Direttivo.

<sup>121</sup> Nasce a Roma il 23 aprile del 1874.

Dal 1887 frequenta l'Istituto di Belle arti in Roma sotto la direzione di Filippo Prospero. Fu, nel 1895, socio effettivo dell'Associazione -Artistica Internazionale. Nel 1900 partecipò alla mostra degli Amatori e -Cultori con l'associazione *In arte libertas*, nata nel 1886.

Esordisce alla Biennale veneziana nel 1901, e continuerà poi ad esporvi negli anni successivi. Partecipò inoltre nel 1911 alla Mostra di Belle Arti - dell'Esposizione - Internazionale romana. Molteplici saranno poi le mostre che lo vedranno espositore ormai noto ed affermato.

Dal 1916 / 1917 espose all'ultima manifestazione della Secessione Romana. Partecipò nel 1921 alla Biennale d'Arte - di Napoli. Vinse la medaglia d'oro alla Biennale veneziana del 1920. Morirà a New York, a causa di un incidente stradale il 23 agosto del 1953.

<sup>122</sup> G. Severini, *La vita di un pittore*, Milano 1965, p. 24

<sup>123</sup> Nasce a Benevento il 17 luglio del 1874; studiò a Benevento e all'Accademia di Belle Arti di Napoli. Fu divisionista ed impressionista.

<sup>124</sup> Scultore, nasce a Genova nel 1877 / Muore a Roma nel 1958. Studia all'Accademia -di Genova, nel 1892 si reca a Roma dove lavora per lungo tempo.

rapporti di sincera amicizia con Balla; prova ne è la lettera scritta da quest'ultimo il 31 luglio del 1912 da Dusseldorf, nella quale raccomandava all'amico di andare a trovare la sua famiglia, chiamandolo affettuosamente "Prinottuccio". Oltre che dai contatti personali, l'adesione di Balla può essere stata giustificata dal bisogno di opportunità espositive, in quegli anni da lui particolarmente sentito, come si evince anche dai ricordi della figlia: pensiamo che ancora nel 1914, quando sarà oramai accreditato come il vero protagonista della sezione romana del Futurismo, non rinuncerà a tornare, con una sorta di mostra personale, addirittura alla vecchia Società degli Amatoti e Cultori.

Dopo la trionfale tournée europea della prima metà del 1912, che per un anno aveva assorbito tutte le energie dei futuristi, nell'autunno Boccioni si trova, suo malgrado, costretto ad occuparsi delle strategie espositive futuriste poiché Marinetti si trova nei Balcani come corrispondente di guerra. In modo particolare si sovrappongono due occasioni, ambedue ritenute importanti, come si evince da una lettera scritta da Parigi a Carrà databile tra l'8 e il 15 novembre del 1912. Boccioni lo prega di andare a casa di Marinetti. e di controllare la posta: "Sulla busta (spero) potrai capire se c'è una lettera da parte di Balla o da parte del Comitato Secession. In caso trovassi una lettera scrivimi il contenuto - Contemporaneamente telegrafa al signor Bencivenga Segretario"...Telegrafa in modo di avere una risposta categorica sull'Esposizione nostra alla Secesion».<sup>125</sup>

Le prime indicazioni circa un progetto espositivo con la Secessione romana vengono fatte risalire al 30 giugno del 1912, data in cui Marinetti, compiaciuto, annunciava a Folgore che avrebbe avuto luogo un'esposizione di pittura futurista a Roma in autunno: Scuoteremo Roma, scriveva.

La lettera circolare inviata dal Consiglio della Secessione il 10 gennaio del 1912 specificava che l'associazione «desidera accogliere le forze artistiche più vive ed anche le più ardite; vuole aprire un campo di affermazione anche alle tendenze d'arte più discusse, purché accolgano tutte le manifestazioni vigorose e significative dell'arte nazionale».<sup>126</sup>

Il 24 ottobre del 1912 un articolo su "*La Tribuna*" citava: Maraini, Grassi, Costantini, Petruzzi, Noci, Innocenti, Prini, Bottazzi, e anche Balla, tra gli "artisti di buon nome", ai quali sarebbe stata commissionata la decorazione di ciascuna sala.

Aprono persino le porte ai futuristi cui riservano tutta una sala, scrive Damerini; il contributo di Balla doveva essere di una certa importanza: la realizzazione del manifesto dell'Esposizione<sup>127</sup>, la decorazione della sala dei futuristi e di un corridoio, secondo una testimonianza orale di Giuseppe Sprovieri<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> Boccioni a Severini, 8/15 novembre 1912- in *Lettere futuriste* - n. 51. p. 55

<sup>126</sup> Quesada, *cit.* , p. 44

<sup>127</sup> Manifesto di cui restano otto studi custoditi presso la Galleria d'Arte Moderna di Torino. Il manifesto venne in seguito disegnato da Vittorio Grassi.

<sup>128</sup> Critico d'arte e pubblicista, direttore della Galleria -Futurista che fu attiva dal 1913 al 1914 - a Roma ed a Napoli.

riferita da Fagiolo Dell'Arco<sup>129</sup>. Il gallerista avrebbe parlato di un ambiente, decorato con le compenetrazioni iridescenti come una specie di gigantesco caleidoscopio, di un corridoio di collegamento di quattro sale: 1) di Vittorio Grassi, Camera da letto con pareti di speciale carta giapponese; 2) di Cambellotti, camera grigia con ragni scuri agli angoli; 3) di Umberto Bottazzi; 4) di Aleardo Terzi. Per quanto i ricordi di Sprovieri non siano completamente affidabili, anche perché il progetto da lui dato per eseguito rimase sulla carta, alcuni appunti dei taccuini di Dusseldorf potrebbero essere riferibili al Palazzo delle Esposizioni in particolare lo schizzo con le grandi colonne rivestite.<sup>130</sup> D'altro canto, il fatto che il motivo utilizzato sia lo stesso presente nei bozzetti per la locandina confermerebbe la finalità decorativa delle compenetrazioni iridescenti<sup>131</sup>.

Queste comparvero per la prima volta sotto forma dell' "iriduccio" disegnato da Balla in due lettere dell'autunno 1912 dalla città tedesca, arrivate a Gino Galli (21 novembre) e alla famiglia (5 dicembre). La presenza di diversi schizzi delle compenetrazioni nei cosiddetti taccuini di Dusseldorf (identificati da due buchi per raccogliarli insieme), che aveva in un primo momento fatto ipotizzare fossero destinati alla casa Löwenstein, sarebbe invece da riferirsi al progetto romano, del quale negli stessi mesi l'artista era protagonista. Gli scambi epistolari e le notizie trapelate nei quotidiani, sopra citati, confermano d'altra parte che alla fine del 1912 i contatti per la partecipazione futurista al Palazzo delle Esposizioni erano in fase avanzata. Il carattere decorativo e mitteleuropeo delle compenetrazioni iridescenti, che secondo una parte della critica sarebbe stato ispirato dal soggiorno tedesco di Balla, troverebbe una conferma dal contesto di destinazione, un contesto secessionista, appunto, che riteneva la ricreazione estetica integrale degli ambienti e degli arredi un punto qualificante del programma espositivo del nuovo gruppo di artisti.

La fretta di Boccioni nel raggiungere gli accordi sulla mostra della capitale si spiega anche con l'incalzare di una nuova proposta che era stata fatta a Severini dall'amico Walter Pach<sup>132</sup> durante un incontro avvenuto a Parigi.

Da settembre il critico d'arte americano era appunto in tournée europea con Wall Kuhn per prendere contatti con gallerie e artisti d'avanguardia da proporre all'Armory Show<sup>133</sup>. La grande chermesse

---

<sup>129</sup> Nasce a Roma il 22 novembre del 1939; muore sempre a Roma, l' 11 maggio del 2002. Collezionista e critico d'arte. Fu allievo di Giulio Carlo Argan, fu professore all'Accademia di Belle Arti di Roma ed anche giornalista. In qualità di storico dell'arte si è occupato in particolare del Barocco, ed anche di arte moderna e -contemporanea.

<sup>130</sup> Secessione Romana 1913-2013 a cura di M. Carrera, J. Nigro Covre, Bagatto libri 2013, Roma, p. 56-57

<sup>131</sup> "Compenetrazioni iridescenti" è una serie di opere eseguite da Giacomo Balla tra il 1912 ed il 1913. In pratica una sperimentazione sugli effetti della luce in relazione al movimento, semplificando il tutto in figure geometriche e schemi.

<sup>132</sup> Pittore – incisore – scrittore. Nasce a New York nel 1883, dove muore nel 1958. Compì gli studi a New York ed a Parigi.

<sup>133</sup> L'Armory Show è l'Esposizione di arte moderna, che ebbe luogo a New York nel 1913. Furono presentate, per la prima volta, negli Stati Uniti, oltre mille opere di artisti americani ed europei come: Cézanne - Gauguin - Van Gogh - Redon - Matisse - Duchamp - Brancusi – il gruppo americano degli Otto - i modernisti: Bluemner e Maurer; i giovani progressisti: Bruce - Davis - Marin - Russel - Stella - Feininger.

internazionale, che come risaputo, avrebbe cambiato gli scenari degli sviluppi artistici mondiali, si sarebbe inaugurata il 17 febbraio seguente a NewYork; dunque in una data incompatibile con quella della Secessione che si inaugurò a fine marzo dello stesso anno. Sembra che Boccioni valuti con misurato interesse la proposta americana, come si rileva dalla citata lettera a Carrà da Parigi del novembre 1911. “Scrivimi cosa ne pensi di New York - Tutto è gratis Sala m. 16x8; spedizione 7 dicembre. Soli inconvenienti: mancanza di ingresso futurista, Esposizione di Roma: esposizione di Amsterdam [in realtà Rotterdam]”.<sup>134</sup>

L'ipotesi di esporre con «Picasso, Braque, i cubisti, Cézanne ecc.» - scrive ancora Boccioni in un altro passo della lettera – “sarebbe indifferente se un mio amico non avesse scritto a Severini che sa di una prossima esposizione futurista a NY. Questa - immagino - è fatta dal Dott. Borchardt il quale, a scopo di speculazione, con i quadri comperati a metà prezzo ci precede e svergina tutte le città più importanti del mondo. Il nostro ingresso trionfale in tutte le capitali è completamente compromesso!”<sup>135</sup>. Con una speculazione di carattere commerciale il collezionista amico di Walden nel maggio 1912 aveva acquistato in blocco 24 quadri della mostra futurista allestita a Der Sturm tra la soddisfazione e le perplessità degli italiani. I peggiori sospetti si erano rivelati purtroppo più che fondati: oltre a non rispettare il pagamento delle rate, Borchardt stava infatti organizzando mostre futuriste all'estero all'insaputa degli italiani.

Di fronte ad un nuovo confronto internazionale, i futuristi si dimostrano ora meno sicuri: la condizione fondamentale posta da Marinetti era che vi fossero ingressi riservati ai futuristi in modo che non si confondesse l'identità peculiare del movimento. Oltre al pericolo della possibile perdita di controllo sull'immagine e sulla vendita delle opere futuriste all'estero, causato dalla speculazione di Borchardt, anche il confronto con i restanti espositori pareva rischioso. Era necessario prestare attenzione in primis ai cubisti, verso i quali gli italiani nutrivano rancore già dalle critiche piovute sulla mostra parigina del febbraio 1912, critiche che si sarebbero acuite con Delaunay e Apollinaire nella prima metà del 1913.

D'altro canto, le preoccupazioni potevano essere maggiormente giustificate dal fatto che, nonostante i duri attacchi verbali indirizzati ai colleghi francesi, gli artisti italiani non potevano disconoscere i debiti di carattere linguistico che avevano con artisti come Picasso, Metzinger, Gris, ed altri.

---

L'esposizione ebbe grande successo ed importanza per le giovani generazioni di artisti.

<sup>134</sup> Umberto Boccioni a Carlo Carrà, Parigi 8/15 novembre 1912, in *Lettere futuriste, cit.*, n. 51 p. 56

<sup>135</sup> Secessione Romana 1913-2013. Op. Cit. p. 78

Anche riguardo agli espressionisti Marinetti mantiene un atteggiamento analogo, infatti rimprovererà aspramente a Herwarth Walden<sup>136</sup> di aver mescolato in una conferenza berlinese i futuristi con gli espressionisti e altri che nulla avevano a che fare con il movimento futurista. Il 15 novembre del 1912, quindi immediatamente a seguito del sollecito di Boccioni, Marinetti lo rassicura con un telegramma. Gli comunica che è in attesa di una risposta da Roma per il giorno dopo, e che attende anche notizie da Walden su New York e precisa: Siamo assolutamente contrari a una mostra con i cubisti a New York. La partecipazione all'Armory Show sfuma di lì a poco, come riferisce lapidariamente Boccioni in una lettera a Severini databile tra il 25 novembre e il 9 dicembre 1912: “Per New York abbiamo pensato (come dicevamo noi a Parigi) di non esporre”.<sup>137</sup> Provincialismo ed insicurezza e sono quindi la causa della perdita di un'occasione incredibile da tutti i punti di vista, non ultimo quello commerciale; sintomo che l'abile ed aggressiva campagna di promozione, che aveva dato buoni risultati nei primi anni di vita del movimento, alla lunga si rivelava inefficace.

Al momento i futuristi sembrano non dare peso alla cosa, anche perché sono impegnati nel programmare la loro partecipazione alla mostra della *Secessione romana*. Boccioni scrive che lo hanno avvisato da Roma circa i problemi che ci sono con lo spazio e che chiedono quindi una limitazione nell'invio di opere. Gli viene promesso che sarà inviata una lettera con spiegazioni in proposito, lettera che però non era ancora arrivata.

Il 1° gennaio del 1913 Boccioni comunica a Severini, di ritorno da un viaggio a Roma, che a Roma sono famosi e che Balla ha sbalordito tutti poiché non solo ha fatto una campagna futurista incisiva e forte come solo lui sa fare, ma ha anche intrapreso un cammino di totale trasformazione.

Balla riesce a contagiare con il suo entusiasmo anche Marinetti e Palazzeschi; Marinetti dal canto suo lo trasferisce a Balilla, a Pratella ed a Francesco Cangiullo, che sarà il futuro protagonista delle performance romane più decise.

Il programma futurista era indubbiamente ambizioso, giudicando dalla descrizione fatta il 10 gennaio da Marinetti a Pratella che era sul punto di lanciare il manifesto della *Musica Futurista*. Raccontando della visita di Balla a Milano, “entusiasta e accanito futurista”, impegnato nella preparazione dell'esposizione di Roma e di Rotterdam, afferma: “A Roma, siamo (voglio dire i pittori) invitati in una sala speciale, dall'Associazione degli artisti di Roma per il mese di aprile. In maggio, nella stessa sala, vi sarà la scultura futurista di Boccioni. Io, poi, ho già preso una sala importante e centralissima di Roma, per quattro serate-conferenze da fissarsi entro i due mesi. Una di queste quattro conferenze, vorrei che fosse consacrata alla musica, con la tua presenza, bene inteso, e una tua conferenza, breve, che desidererei seguita dall'esecuzione della tua musica futurista, fatta, se vorrai, dal maestro Russolo che l'aspetta

---

<sup>136</sup> Scrittore tedesco nasce a Berlino nel 1878, muore a Saratov nel 1941. Fu critico - compositore di musica – scrittore; figura rilevante del panorama espressionistico. Nel 1910 fondò la rivista *Der Sturm*, che diventò il centro dell'espressionismo tedesco e non solo.

<sup>137</sup> In Boccioni *Lettere futuriste*, cit., n. 43 p. 58

ansiosamente per studiarla. Una delle conferenze sarà tenuta da M.me Valentine de Saint-Point, un'altra da Boccioni (pittura e scultura) e un'altra da me. Spero che daremo così lo scossone definitivo a Roma”<sup>138</sup>

A proposito del naufragio dell' esposizione romana le letture sono molteplici. Il 2 febbraio del 1913 Palazzeschi riassume così la storia a Soffici: “Alla secessione di Roma erano state formalmente promesse a Marinetti 3 sale o salette per i futuristi. Dopo, a causa dell'introduzione in quella mostra di centomila persone, avevano dovuto contentarsi di una sola grande sala, ora si tratterebbe di dargliene una più piccola dove gli è impossibile stendere i 30 quadri dei cinque pittori”.<sup>139</sup>

L'articolo, già citato, di Nicola Pascazio su "Humanitas" del 9 marzo conferma la versione di Palazzeschi; sostiene che nel secessionismo si è aperta una falla: i pittori futuristi non hanno accettato una piccola sala che Nathan aveva offerto loro, così espongono nel foyer del Costanzi. Alcuni critici hanno interpretato, invece con sospetto la riduzione degli spazi, ipotizzando una sorta di "operazione anti-futurista" che sarebbe stata provocata dai timori dei benpensanti rispetto alle voci di una significativa presenza dei pittori del gruppo marinettiano.

In ogni caso, i futuristi non danno in escandescenze. Spiega ancora Palazzeschi: “Marinetti sarebbe felice di fargli un bel telegramma di me ne impipo della vostra secessione del cazzo ma vorrebbe nel mese di Aprile non far perdere ai suoi pittori il beneficio di una esposizione”.<sup>140</sup> Nei mesi precedenti Marinetti infatti aveva iniziato ad intrecciare una nuova alleanza, quella con i dissidenti fiorentini che nel gennaio del 1913 avrebbero dato alle stampe la rivista «Lacerba». Dopo la famosa spedizione punitiva dei futuristi al Caffè delle Giubbe Rosse contro Ardengo Soffici<sup>141</sup>, colpevole di aver screditato aspramente e duramente le opere esposte alla Mostra d'Arte Libera del 1911, le due parti si stavano riavvicinando, sia pure non senza diffidenza.

L'alleanza con il temibile ed autorevole critico d'arte toscano si sarebbe rivelato utile per rinsaldare un fronte comune d'avanguardia contro le corporazioni accademiche nazionali da un lato, e contro le critiche internazionali che arrivavano principalmente dalla Francia dall'altro. Palazzeschi, in quella stessa lettera, chiarisce che l'obiettivo è di attivare in aprile a Firenze la mostra d'avanguardia che era stata prevista a Roma, e di andare poi a Rotterdam nel maggio, secondo il calendario stabilito. Conclude

---

<sup>138</sup> Marinetti a Pratella, in *Lettere ruggenti*,... cit., pp. 40-41

<sup>139</sup> Lettera pubblicata in G. Drudi - T. Fiori; “Archivi del futurismo”, vol. I - Roma 1958, - p. 259, riportato anche in : A. Palazzeschi - - A. Soffici; *Carteggio 1912 /1960*, a cura di S. Magherini, - Roma 2011, -p.21.

<sup>140</sup> Palazzeschi a Soffici, 2 febbraio del 1913, in *Carteggio...* - cit. P. 21

<sup>141</sup> Pittore e scrittore nasce a Rignano sull'Arno nel 1879, muore a Forte dei Marmi nel 1964. Abbandonò precocemente la scuola per poter studiare pittura liberamente. Fu uno dei collaboratori principali della rivista “La Voce” e, nel 1913 con Papini, fondò “Lacerba”. Fu principalmente critico d'arte, ebbe esperienze con l'avanguardia - il futurismo - il cubismo, per approdare poi a posizioni più moderate e tradizionali..

facendosi mediatore dell'invito a Soffici: “Tu, saresti disposto ad unirti a loro, tanto per Firenze che per Rotterdam? Questo voleva sapere da te Marinetti e questo ti riporto io”<sup>142</sup>.

Invece i futuristi non intendono rinunciare a Roma. Il 3 febbraio, dunque il giorno dopo la lettera di Palazzeschi a Soffici, Marinetti scrive a Pratella che è in partenza per Roma e che gli avrebbe telegrafato se avesse combinato tutto.

Sei giorni dopo, lo invita più volte a spedire sollecitamente le parti dell'orchestra a Roma e ad andarci di persona al più presto. Sebbene Pratella abbia parallelamente un'altra scadenza futurista, perché deve spedire a Parigi entro il 15 febbraio a Valentine de Saint-Point la musica per *La guerre*, Marinetti gli concede di rinviare l'impegno con Parigi ma non quello romano: “Alla peggio avremo un ritardo con V. de S.-P. ma non ne possiamo avere con Roma, dove la tua presenza anticipata è indispensabile, dati gli impegni continui dell'orchestra e la strafottenza di chi non è direttamente interessato. Andremo a Roma insieme anche con Boccioni, per fare tutto il meglio possibile”.<sup>143</sup>

Cos' era accaduto? In pratica Marinetti aveva spostato il progetto espositivo Romano nell'ambito di una serata verdiana al Teatro Costanzi, ricavando per i futuristi lo spazio del *Five o' Clock*, un concerto con thè che periodicamente veniva offerto agli abbonati.

Il programma, progettato per il 21 febbraio, data che era stata annunciata con enfasi dalla *Tribuna* il 9 febbraio, dunque poco dopo la conferma della disponibilità del teatro. L'avvenimento passerà alla storia come la mostra futurista nel ridotto del *Teatro Costanzi*<sup>144</sup>, che siglò l'alleanza del gruppo di Marinetti con i fiorentini di *Lacerba*. Papini tenne il contestato discorso di Roma e Soffici, presente in catalogo come invitato, espose ben 9 opere. Significativa è la data prescelta, il 21 febbraio 1913<sup>145</sup>, per anticipare gli avversari, in anticipo appunto di tre giorni sull'apertura della Società degli Amatori e Cultori e di più di un mese sulla prima mostra della Secessione<sup>146</sup>, “E oggi possiamo affermare senza alcuna boria, che questa prima Esposizione di pittura futurista a Roma è la più importante manifestazione dell'arte italiana, da Michelangelo ad oggi”,<sup>147</sup> dichiara Boccioni durante la serata di inaugurazione. La valenza nazionale dello sbarco futurista nella Capitale è confermata dal trafiletto, evidentemente pilotato da Marinetti che reclamizzava l'evento: “Tutti i poeti, pittori e musicisti rappresentanti i diversi gruppi futuristi di Milano, Parigi, Torino, Venezia, Palermo, sono partiti ieri sera per Roma per partecipare

---

<sup>142</sup> Palazzeschi a Soffici, - 2 febbraio 1913, - in *Carteggio... cit.* P. 24

<sup>143</sup> Marinetti a Pratella, 9 febbraio 1913, ivi, pp.41-42.

<sup>144</sup> Fu trasferita ad aprile nella centrale -Sala Colonna-

<sup>145</sup> In realtà è il 22

<sup>146</sup> Avrà luogo il 31 marzo del 1913.

<sup>147</sup> E. Coen, *Boccioni e Roma*, in E. Crispolti -a cura di; *Casa Balla e il Futurismo a Roma*, -Roma 1989. P. 136.

all'inaugurazione dell'esposizione di pittura futurista, alla conferenza di F.T. Marinetti e al concerto futurista del maestro Pratella che avranno luogo nei pomeriggio di venerdì al teatro *Costanzi*.<sup>148</sup> L'altra grande novità è la partecipazione effettiva di Balla, per la prima volta, che determina la fine del suo periodo di *prova* nel movimento dei suoi più giovani ex allievi. Quando, un mese dopo, inaugura la Secessione romana, Balla compare ancora a catalogo nel suo Consiglio direttivo, ma si tratta di una presenza puramente onorifica e laterale, come si affretta a dichiarare Enrico Prampolini, appena entrato attivamente nel movimento futurista. Da allora in poi l'artista torinese si costruirà un ruolo sempre più centrale nel movimento, facendosi attore e regista di serate insieme a Cangiullo e Marinetti nella Galleria futurista permanente inaugurata a via del Tritone da Giuseppe Sprovieri alla fine del 1913. Nell'Esposizione libera futurista internazionale<sup>149</sup> promossa da Balla insieme a Sprovieri, risultano in catalogo nove tipologie di opere, realizzate a quattro o sei mani con Marinetti e Cangiullo: declamazioni performative e strane sculture di oggetti. E' ormai aperta la strada alla "ricostruzione futurista dell'universo", sulla quale il giovane Depero cominciava proprio in quei mesi a lavorare al suo fianco.

A completamento della trattazione riguardante il movimento futurista si riportano qui di seguito alcuni dati essenziali.

Il *Manifesto Futurista* redatto nel 1909 da Filippo Tommaso Marinetti fu pubblicato nella *Gazzetta dell'Emilia* di Bologna il 5 febbraio 1909 e, in francese, in *Le Figaro* del 20 febbraio 1909 e conteneva i principi base del movimento. Poco tempo dopo a Milano nel febbraio 1910 i pittori Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Giacomo Balla, Gino Severini e Luigi Russolo firmarono il *Manifesto dei pittori futuristi* e nell'aprile dello stesso anno il *Manifesto tecnico della pittura futurista*. Nei *manifesti* si esaltava la tecnica e si dichiarava una fiducia illimitata nel progresso, si decretava la fine delle vecchie ideologie. Si esaltavano inoltre il dinamismo, la velocità, l'industria e la guerra, che veniva intesa come unica igiene del mondo.

Nel 1910 i pittori Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini, sottoscrissero il *Manifesto dei pittori futuristi* (11 febbraio), cui seguì il *Manifesto tecnico della pittura* (11 aprile). Boccioni stilò nel 1912 il *Manifesto tecnico della scultura* e, tra il 1912 e il 1913, un manifesto, rimasto inedito, dell'architettura futurista che ebbe poi, nel 1914, un'espressione ufficiale nel manifesto redatto da A. Sant'Elia. Alla programmatica necessità di un totale distacco dalla tradizione accademica e di una piena adesione alla vita moderna, corrispose una elaborazione teorica (in particolare da parte di Boccioni), pittorica e plastica dei concetti di dinamismo, simultaneità, compenetrazione dei piani, in un ampio ventaglio di sfumature, dalla sintesi soggettiva di Boccioni, all'analisi oggettiva della rappresentazione dinamica come sequenza o traiettoria di Balla, alla ricerca di una struttura di matrice

<sup>148</sup> "La Tribuna", 8 febr. 1913, P. 3

<sup>149</sup> Mostra che si tenne dal 13 aprile al 2 maggio del 1914,



cezanniana in Carrà, di effetti ritmici nella frammentazione della forma e del colore in Severini, alla simultaneità come sintesi mnemonica in Russolo; ricerche che affondavano le loro radici nel divisionismo e più ampiamente nella cultura europea tra simbolismo e decadentismo e trovarono stimoli fecondi nella contemporanea ricerca cubista, dalla quale i futuristi, tuttavia, perentoriamente presero le distanze per la fondamentale diversità d'impostazione del movimento. Le opere futuriste furono esposte, dal 1912, a Parigi, Berlino, Londra ecc., accompagnate sempre da dichiarazioni. Nel 1914, nella mostra organizzata a Milano dal gruppo Nuove Tendenze, Sant'Elia espose, tra l'altro, le tavole della *Città nuova* e M. Chiattonne disegni con edifici per appartamenti e costruzioni per una metropoli futura.

« Compagni! Noi vi dichiariamo che il trionfante progresso delle scienze ha determinato nell'umanità mutamenti tanto profondi, da scavare un abisso fra i docili schiavi del passato e noi liberi, noi sicuri della radiosa magnificenza del futuro... »<sup>150</sup>



Russolo, Carrà, Marinetti, Boccioni e Severini a Parigi per l'inaugurazione della prima mostra del 1912

La prima importante esposizione futurista si tenne a Parigi presso la galleria Bernheim-Jeune dal 5 al 24 febbraio 1912. All'inaugurazione della mostra erano presenti Marinetti, Boccioni, Carrà, Severini e Russolo. L'accoglienza iniziale fu fredda, ma nelle settimane successive il movimento suscitò un certo interesse divenendo presto oggetto di attenzioni internazionali tanto da favorire la riproposizione della mostra anche in altre città europee come Berlino.

Alla morte di Umberto Boccioni nel 1916, Carrà e Severini si ritrovarono in una fase di evoluzione verso la pittura cubista, di conseguenza il gruppo milanese si sciolse spostando la sede del movimento da Milano a Roma, con la conseguente nascita del "secondo Futurismo".

<sup>150</sup> Dal Manifesto dei Pittori Futuristi, - febbraio del 1910

## Manifesti del movimento futurista 1909/1929

Manifesto del Futurismo	<i>(Febbraio 1909)</i>	Marinetti
Uccidiamo il Chiaro di luna	<i>(Aprile 1909)</i>	Marinetti
Manifesto dei Pittori futuristi	<i>(11Febbraio 1910)</i>	Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini
La pittura futurista - Manifesto tecnico	<i>(11Aprile1910)</i>	Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini
Contro la Venezia passatista	<i>(27Aprile 1910)</i>	Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo
Manifesto dei Musicisti futuristi	<i>(11Gennaio 1911)</i>	Pratella
La musica futurista-Manifesto tecnico	<i>(29 Marzo 1911)</i>	Pratella
Manifesto della Donna futurista	<i>(25 Marzo 1912)</i>	Valentine de Saint-Point
Manifesto della Scultura futurista	<i>(11Aprile 1912)</i>	Boccioni
Manifesto tecnico della Letteratura futurista	<i>(11 Maggio 1912)</i>	Marinetti
L'arte dei Rumori	<i>(11 Marzo 1913)</i>	Russolo
L'immaginazione senza fili e le Parole in libertà	<i>(11 Maggio 1913)</i>	Marinetti
L'Antitradizione futurista	<i>(29 Giugno 1913)</i>	Guillaume Apollinaire
La pittura dei suoni, rumori e odori	<i>(11Agosto 1913)</i>	Carrà
Pittura e scultura futuriste	<i>(1914)</i>	Boccioni
Manifesto dell'Architettura futurista	<i>(1914)</i>	Sant'Elia
Il teatro futurista sintetico	<i>(1915)</i>	Carrà, Settimelli, Marinetti
La ricostruzione futurista dell'universo	<i>(1915)</i>	Balla, Depero
La Scenografia futurista	<i>(1915)</i>	Prampolini
Manifesto della danza futurista	<i>(1917)</i>	Marinetti
Manifesto del partito futurista italiano	<i>(1918)</i>	Marinetti
Futurismo e Fascismo	<i>(1924)</i>	Marinetti
Manifesto dell'Aeropittura	<i>(1929)</i>	Marinetti

### Il Futurismo a Napoli nei primi anni del '900.

Forse in futuro gli storici incontreranno alcune difficoltà nel riconoscere e distinguere un qualsiasi segno connotativo e distintivo del Novecento: un secolo in un certo senso ossequioso e timido verso il passato, così disposto a riscoprire e a rivisitare quel passato, tanto da trasferirlo e riversarlo nei numerosi convegni che si succedono, fino al punto di perdere una sua specifica fisionomia, a dimenticare e trascurare facilmente le sue estrinsecazioni più innovative ed autonome.

Il Futurismo è scivolato non solo fuori dalla nostra memoria, comunque tanto accogliente nei confronti dei fenomeni del passato, anche il più lontano, ma è stato anche oggetto di un poco velato ostracismo sia editoriale che culturale, e della messa all'indice delle opere e dei movimenti di cui era praticamente proibito parlare e scrivere in maniera distesa e serena.

Circa una trentina di anni fa, chiunque si preoccupasse di sistemare da un punto di vista storico e critico l'impulso innovativo futurista, dava quasi scandalo, e comunque era sospettato di nostalgie di tipo interventista o di appartenere ad ambiti di pensiero che erano praticamente vietati dalle tendenze che prevalevano.

Le varie rassegne che hanno avuto luogo a Milano, Firenze, Napoli e Roma, organizzate da diversi enti ed associazioni, hanno avuto il grande pregio ed il merito di spezzare ufficialmente un lungo silenzio, con l'esposizione ed il recupero di materiale prezioso conservato nelle biblioteche, soprattutto pubbliche, ed in archivi privati; ma hanno avuto anche il grande merito di esortare ed incoraggiare una risistemazione non solo critica ma anche storica del Futurismo, coinvolgendo le energie delle biblioteche medesime, e di esperti che si sono rifiutati di credere e di cedere a questo ostracismo immotivato.

Nei primi decenni del '900 a Napoli convivono atteggiamenti molto diversi, esperienze e tendenze che non sono riconducibili ad un comune orizzonte.

Napoli è attraversata da miti molto suggestivi, è contrassegnata da forme di disincanto e di decadenza, combattuta tra la nostalgia ed il rimpianto, e l'attrazione verso le più audaci tendenze artistiche del secolo.

Se consideriamo inoltre, che la Napoli di allora è vista, in Italia ed in Europa, come la città dell'imponente tradizione di tipo accademico ed universitario, in cui è ancora viva la lezione di De Sanctis<sup>151</sup>, Giambattista Vico<sup>152</sup>, Bertrando Spaventa<sup>153</sup> e dove Benedetto Croce<sup>154</sup> incarna un punto di

---

<sup>151</sup> Nasce il 28 marzo del 1817 a Morra Irpina. Studiò con grande impegno: Grammatica – Retorica – Poetica – Storia – Cronologia – Mitologia - Antichità greche e romane – Aritmetica - Storia Sacra – Disegno. Fu studioso e maestro con grandi competenze grammaticali e testuali. L'insegnamento fu la sua professione definitiva ma, collaborò anche con la rivista *Cimento*. Impegnato politicamente e deluso dalla politica fece ritorno agli studi e continuò con una nutrita pubblicazione di saggi e libri. Muore a Napoli il 29 dicembre del 1883.

<sup>152</sup> Filosofo, nasce a Napoli nel 1668 dove muore nel 1744.

<sup>153</sup> Nasce a Bomba nel 1887 e muore a Napoli nel 1883. Fu Storico della filosofia.

riferimento fondamentale e "sprovvincializzato" della nostra civiltà culturale ed intellettuale, probabilmente, è possibile comprendere più facilmente anche le provocazioni, i gesti, le emozioni dei futuristi e, in modo particolare di Marinetti, che fu particolarmente incuriosito, e stupito trovandosi di fronte ad un mondo così contraddittorio, contrassegnato da profonde differenze, da diversissimi stili di vita, popolato sia da *élites* di tipo aristocratico, chiuse nelle loro università, biblioteche, ed istituzioni; sia dalle classi popolari, colorate, rumorose e plebee, caratterizzate dalla loro teatralità.

Ci sono, naturalmente, stereotipi e luoghi comuni caratteristici di una napoletanità da romanzo di appendice nelle intenzioni, e nelle scoperte e nelle trovate di Marinetti; ma in lui c'è anche una capacità straordinaria di andare oltre le apparenze, di cogliere l'esteticità, l'ironia ed il gusto, di una città che riesce continuamente a stupire, di una popolazione capace di cogliere le potenzialità della modernità e del futuro.

Proprio a Napoli, nell'isola di Capri ed in Campania, si ferma Marinetti, medita, riflette, agisce, osserva e ripensa i modi e le teorie dell'estetica futurista, avverte il valore dell'irriverenza, della passionalità e dello spirito di improvvisazione propri di una popolazione che parla un dialetto, o meglio, una lingua del tutto originale ed inventiva; è proprio qui che si è formato un nutrito gruppo di futuristi di notevole rilievo e, che, comunque, a volte operano con artisti approssimativi ed ingenui.

Per l'autenticità delle invenzioni, per la varietà dei contributi, delle realizzazioni, il futurismo napoletano è un movimento, forse un fenomeno, in buona parte ancora da svelare e da scoprire: un fenomeno appunto che ci riserva continue sorprese.

I rapporti e le corrispondenze tra il Futurismo e l'ambiente culturale napoletano, sono individuabili e distinguibili in più periodi e, solo in parte, corrispondono alle trasformazioni intervenute nel corso del tempo nei programmi del movimento. Il *milieu* della vicenda futurista è l'intrinseca fragilità del contesto culturale della città, acuito dalla consistente e sostanziale indifferenza delle classi dirigenti, che la prima avanguardia non riuscì a sottrarre al loro compiaciuto immobilismo ed arretratezza.

Il primo periodo del Futurismo partenopeo corrisponde alla gestazione, al decollo ed all'affermazione della corrente, nel periodo di tempo che va dalla prima uscita della rivista *Poesia* nel 1905, al 1912, attraverso il Manifesto della fondazione del '909. In quel periodo la stampa, sia quotidiana che periodica, della città, diffonde generosamente, negli ambienti culturali ed artistici, la conoscenza dell'operato e delle iniziative di Filippo Tommaso Marinetti e dei suoi seguaci.

Il primo contatto diretto tra i pittori e i poeti di quella nuova scuola e l'ambiente culturale partenopeo si sono verificati il 20 aprile 1910, con la quarta serata futurista che ebbe luogo nel Real Teatro Mercadante.

---

<sup>154</sup> Nasce a Pescasseroli –Aq- il 25 febbraio del 1866. Studiò a Napoli nel Collegio della Carità e nel liceo Genovesi. A Roma si iscrive alla facoltà di giurisprudenza dove frequentò le lezioni solamente il primo anno. Non si laurea e torna a Napoli nel 1886. Muore a Napoli il 20 novembre del 1952.

I poeti futuristi - I pittori futuristi, Real Teatro Mercadante, 20 aprile 1910; locandina.



Furono ardui, per Marinetti, gli approcci preliminari con gli impresari e con i rappresentanti delle forze dell'ordine. Marinetti fece ricorso anche alla pubblicità cartellonistica stradale: Francesco Cangiullo<sup>155</sup>

<sup>155</sup> Nasce a Napoli il 17 gennaio del 1884. Fu scrittore - pittore - musicista - scultore - autore di teatro - . Aderì al Futurismo, partecipò alla vita culturale partenopea. Collaborò attivamente con Marinetti anche in qualità di suo segretario - spalla - portaordini - suggeritore. Prese parte alle più famose battaglie futuriste. Si recò a Livorno dove visse gli ultimi anni e dove morì il 22 luglio del 1977.

disse di essere venuto a conoscenza del Futurismo, la prima volta, grazie ad uno degli “striscioni multicolori a lungo metraggio” esposti in Via dei Mille<sup>156</sup>.

Marinetti dedicherà un’attenzione particolare ai preparativi dell’evento, e arriverà in città con alcuni giorni di anticipo, per dedicarsi agli incontri ed alle visite che farà ai vari circoli culturali.

Incontrerà anche Francesco Cangiullo, che gli manifestò il suo entusiasmo pubblicando un numero unico, avente il formato tipico del giornale: *All’Hotel de Londres con Marinetti*, che fu distribuito all’entrata del teatro. Marinetti conoscerà anche lo scultore Vincenzo Gemito<sup>157</sup>, che gli inviò un messaggio di lode che venne in seguito ripreso come testimonianza di “solenne adesione” in uno dei volantini del movimento.

La stampa partenopea si dividerà in modo netto nel valutare l’importanza e la “pericolosità” di quell’evento, peraltro preceduto da palpitante attesa. La posizione più radicalmente contraria è quella del quotidiano diretto da Matilde Serao, ossia “Il Giorno”, che elogia la decisione della questura, decisione poi cancellata, di annullare la manifestazione, e si propone di ignorare in seguito il Futurismo. In aggiunta a ciò, il giornale satirico ed umoristico più diffuso in città: “Monsignor Perrelli”, che in precedenza ha già pubblicato una caricatura di Filippo Tommaso Marinetti, proprio il mattino del 20 aprile, farà uscire nelle edicole un fascicolo pieno di vignette e di caricature, oltre che di filastrocche, completamente dedicato alla serata futurista. Marinetti repentinamente ne acquisterà cinquanta copie.

Fin dall’inizio della serata del 20 aprile, il teatro Mercadante fu affollato; sul palco fecero la loro comparsa: Umberto Boccioni<sup>158</sup>, che lesse brani dei primi Manifesti rivolti alla pittura, Libero Altomare, ossia Remo Mannoni, Aldo Palazzeschi<sup>159</sup>, Giuseppe Carrieri<sup>160</sup>, Carlo Carrà<sup>161</sup>, Luigi Russolo<sup>162</sup>, Armando Mazza<sup>163</sup>, Aroldo Bonzagni.

---

<sup>156</sup> F. Cangiullo, *Prefazione a Le serate futuriste*, Milano, - Casa Editrice Ceschina, - 1961, P. 11

<sup>157</sup> Scultore nasce a Napoli nel 1852, dove muore nel 1929. Artista non convenzionale ed antiaccademico, creò molte figure in terracotta che ebbero grande successo ai *Salons di Parigi nel 1876-1877*. In seguito ad una malattia si ritirò dal mondo per studiare la scultura greco antica presso il Museo Nazionale di Napoli. Riprese più tardi a frequentare la vita artistica nel 1909.

<sup>158</sup> Nasce a Reggio Calabria il 19 ottobre del 1882. Si recò con la famiglia a Genova - Padova - Catania dove si diploma all’ Istituto Tecnico. Si trasferisce a Roma nel 1901 dove fa amicizia con Severini. A marzo del 1905 partecipa alla Mostra dei Rifiutati al Teatro Nazionale di Roma. Nel 1906 si reca a Parigi, poi in Russia. Poi nel 1907 si stabilisce a Milano dove incontra Previati Marinetti. L’ 11 febbraio del 1910 firma con Carrà - Russolo - Balla - Severini il “Manifesto dei pittori futuristi”. Successivamente firmerà anche altri manifesti futuristi. A luglio del 1910 Nino Barbantini gli organizza un’ importante personale a Ca’ Pesaro. A Boccioni spetta senza dubbio un posto di grande rilievo nella storia dell’arte contemporanea e delle - avanguardie artistiche -

<sup>159</sup> Nasce a Firenze nel 1885, muore a Roma nel 1974. Fu un poeta di tipo crepuscolare con timida adesione al Futurismo.

<sup>160</sup> Nasce a San Pietro in Guarano nel 1886, muore nel 1968. Fu - poeta - avvocato - giornalista. Diede collaborazione alla rivista *Poesia* di Marinetti.

<sup>161</sup> Nasce a Quargorento l’ 11 febbraio del 1881. - Pittore e critico d’arte. Studiò all’Accademia di Brera. Aderì al Futurismo fino al 1915.

<sup>162</sup> Nasce a Portogruaro nel 1885, muore a Cerro Laveno nel 1947. Studiò musica, frequentò a Milano l’ambiente artistico attinente alla rivista “Poesia”, rivolse quindi il suo interesse anche verso la pittura.

Spiccano in sala: Benedetto Croce, Matilde Serao<sup>164</sup>, e Gemitto Cifariello; dal palco occupato dalla Serao viene lanciata un'arancia contro Marinetti.

Abbiamo la testimonianza dello stesso Marinetti, riportata in *Guerra sola igiene del mondo*:

“Una sera, mentre la battaglia era più violenta che mai, ed essendo organizzata una resistenza di Passatisti, per più d'un ora ci vennero lanciati addosso dei proiettili d'ogni specie. Come di solito, noi rimanemmo impassibili, ritti e sorridenti. Eravamo alla ribalta del Teatro Mercadante di Napoli. Sul palcoscenico, dietro di noi, 160 carabinieri assistevano alla battaglia, immobili, poiché il Questore aveva ordinato loro di lasciarci massacrare a tutt'agio del pubblico conservatore e clericale. Ad un tratto, fra le parabole delle patate e delle frutta fradice, io riuscii a prendere a volo un arancio, lanciato contro di me. Lo sbucciai con la massima calma e cominciai a mangiarlo, a spicchi, lentamente. Allora, avvenne un miracolo. Uno strano entusiasmo si propagò fra quei cari napoletani, e come a poco a poco i miei più feroci nemici si abbandonarono all'applauso, le sorti della serata volsero in nostro favore. Io mi affrettai, naturalmente, a ringraziare con nuove verità crudeli quella folla mugghiante, bruscamente immobilizzata nell'ammirazione, che ci aspettò all'uscita del teatro e si divise intorno a noi per formare un corteo trionfale, acclamandoci lungamente attraverso la città”.<sup>165</sup>

Un dettagliato ed ampio resoconto comparirà sul giornale quotidiano *Roma*; ricordi di quella serata li troveremo anche, successivamente, in alcuni scritti di Boccioni che la definirà “la battaglia di Napoli”, in scritti di Carlo Carrà, di Francesco Cangiullo e Libero Altomare, che fu l'autore anche di *Procellarie*, uno dei primi libri futuristi stampati in Campania<sup>166</sup>.

Mentre il giornale *Monsignor Perrelli* prova a reiterare lo scoop, dedicando al nascente Futurismo un altro fascicolo, Marinetti rimane in città per recarsi nei circoli culturali più prestigiosi, circoli in cui è accolto con grande entusiasmo e unanimità di consensi. Lo riceve anche Benedetto Croce: “Il colloquio si svolge ... con perfetta compitezza da entrambe le parti”<sup>167</sup>.

L'evento che ebbe luogo al teatro Mercadante entusiasma Cangiullo, artefice abbastanza conosciuto, di maliziose canzoncine dialettali (gli era stato dedicato, nel 1906, un fascicolo piedigrottesco)<sup>168</sup>, che aveva

---

<sup>163</sup> Nasce a Palermo nel 1884, muore a Milano nel 1964. Giornalista – scrittore - poeta futurista.

<sup>164</sup> Nasce a Patrasco nel 1856, muore a Napoli nel 1927. - Scrittrice – giornalista. Studia a Napoli e pubblica novelle e bozzetti sulla stampa locale. Fa parte della redazione del “Corriere del mattino”. A Roma, collabora al periodico “Capitan Fracassa” ed al giornale “Fanfulla della Domenica”, ed altri. Fondò con Scarfoglio il “Corriere di Roma” - il “Corriere di Napoli”. Fu condirettrice de *Il Mattino*, fino al 1904. Importante la sua opera di scrittrice di romanzi e novelle.

<sup>165</sup> Filippo Tommaso Marinetti, - “Prime battaglie futuriste”, in “Guerra sola igiene del mondo”, - Milano, - Edizioni futuriste di *Poesia*, - 1915.

<sup>166</sup> Altomare, - *Procellarie*, -S. Maria Capuavetere, - Costantino Fossataro, - 1909.

<sup>167</sup> “Marinetti e il Futurismo a Napoli”, Edizioni De Luca, - Tipograf Srl, Roma, 1996 p. 18

<sup>168</sup> “Piedigrotta Cangiullo”, - Napoli, -Tipo-litografia Luigi Elia, -1906

già in serbo un piccolo quaderno di disegni e di versi: *Verde Nuovo*, ed aveva musicato l'opera comica, *Centomestieri*.

Cangiullo scriverà inoltre a Marinetti alcune lettere di carattere palesemente adulatorio che rischiò di sconfinare nella spudoratezza.

Sempre nella primavera del 1910, Cangiullo fa stampare un *pamphlet* nel quale condanna espressamente due esponenti di spicco dell'ambiente culturale napoletano, ossia: Roberto Bracco<sup>169</sup> e Matilde Serao. Il titolo del libretto, già utilizzato per una sua *pochade* in tre atti che fu pubblicata verso la fine del 1909, è: *Non c'è*.

Nel contempo, alcune rivistine si occupano del Futurismo, etichettandolo come un curioso fenomeno di costume, e Vincenzo Scarpetta<sup>170</sup>, tempestivamente mette in scena *il futurista*, ossia un monologo di Carlo Veneziani<sup>171</sup>; ancora una volta sarà la rivista *La Tavola Rotonda* a garantire i contributi critici più motivati. Una recensione scritta da Achille Macchia per la rivista *Mafarka il futurista* viene accostata ad uno scritto di Biagio Chiara<sup>172</sup> sul cosiddetto *marinettismo*, secondo il Chiara il nuovo movimento rischia di apparire e di presentarsi in maniera riduttiva a causa della preponderante personalità del suo leader il cui “validissimo ingegno”, corroborato da un programma di libertà, emancipazione ed indipendenza estrema “ha un che di americanismo... simpatico”<sup>173</sup>.

Marinetti tornerà in un secondo tempo a Napoli nel mese di giugno; La sua conferenza su *Necessità e bellezza della violenza*<sup>174</sup>, che ebbe luogo il 26 dello stesso mese, presso la Borsa del lavoro, riscosse grande successo soprattutto tra gli operai partenopei, contrariamente quanto verificatosi in altre città.

Per tornare alla carta stampata, si rileva la pubblicazione di Luciano Luciani, di una tra le prime monografie intese a discutere, basandosi sulla nutrita documentazione già disponibile, le implicazioni ed il significato dell'attività e delle proposte del movimento. Sul periodico *Il Marinaro* compariranno nel frattempo i primi capitoli di un romanzo d'avventure di Alberto Guadalaxara *Il Cannoniere della Maddalena*, nel quale si racconta anche dell'abbandono in mare delle spoglie di Marinetti avvenuto nel 1945, e di un'isola denominata Futurismo, abitata da *suffragiste* americane ed inglesi, in cui vige il matriarcato e il culto della guerra<sup>175</sup>.

---

<sup>169</sup> Nasce a Napoli il 10 novembre del 1861. Giornalista al “Corriere del Mattino” di Napoli. Passò poi al “Piccolo”, divenne poi corrispondente da Napoli per il “Capitan Fracassa. Lo si ricorda anche per le sue poesie in vernacolo napoletano. Fu anche narratore, si interessò di cinematografia e di conferenze. Il teatro fu però la sua più importante attività. Morì a Sorrento il 20 aprile del 1943.

<sup>170</sup> Nacque a Napoli il 17, forse, il 19 giugno del 1877. Attore ed autore di teatro.

<sup>171</sup> Nasce a Taranto nel 1890, muore a Milano nel 1950. Commediografo - autore di molti lavori di genere leggero, di tipo comico.

<sup>172</sup> Nasce a Novara nel, 1880, muore a Napoli il 27 dicembre del 1918. Poeta - traduttore - critico letterario.

<sup>173</sup> Questa indicazione si arricchisce di significato considerando che Biagio Chiara visse alcuni anni negli USA.

<sup>174</sup> F.T. Marinetti, - “Necessità e bellezza della violenza”, - “La Propaganda”, XII, n. 878, Napoli, 16-17 luglio 1910. P.2

<sup>175</sup> Guadalaxara A., “Il cannoniere della Maddalena”, *Il Marinaro* -, 20 settembre 1910. pp. 3-4.



La stampa partenopea aumenta quindi lo spazio che viene dedicato agli avvenimenti legati al movimento futurista, cominciando dal sensazionale processo a Marinetti, che fu accusato di oltraggio al pudore a causa del suo libro *Mafarka il Futurista*, accusa dalla quale fu poi assolto. Adesioni e stroncature si alterneranno; tra le prime emerge Egidio Cipressi, che fu direttore del periodico "Florealia", tra le seconde emerge Guglielmo Giannini<sup>176</sup> (che alcuni decenni dopo, sarà il leader dell'*Uomo qualunque*), il quale rende nota l'esistenza di un gruppetto futurista al quale prende parte il poeta Mario Ranisi De Vita.

Proprio nella città partenopea, per la prima volta in senso assoluto, sarà eseguito, nel corso di un concerto, un motivo presentato come un esempio di musica futurista. Si tratta di un'opera di Francesco Balilla Pratella<sup>177</sup>, *Visione tragica*, che fu diretta, il 19 novembre del 1911, nella Sala Maddaloni, da Nino Floro Caravaglios<sup>178</sup>; , iniziativa che Marinetti non gradì, poiché avrebbe voluto gestire l'evento in prima persona.

La seconda manifestazione futurista partenopea, dopo la serata al Mercadante, è la mostra collettiva che ebbe luogo, dal 14 maggio 1914, presso la galleria di Giuseppe Sprovieri<sup>179</sup> sita a Palazzo Spinelli in Via dei Mille. Esposero le loro opere Luigi Russolo<sup>180</sup>, Carlo Carrà<sup>181</sup>, Umberto Boccioni<sup>182</sup>, Giacomo Balla<sup>183</sup>, Gino Severini<sup>184</sup>, e Ardengo Soffici; Boccioni, forse proprio nel periodo della sua permanenza in città di poco posteriore, dipinse *Sotto la pergola a Napoli*.

La mostra restò aperta per circa un mese, coadiuvata da un abbondante programma di attività e di iniziative, che riscossero un ottimo successo di pubblico e vennero puntualmente riportate dalla stampa.

---

<sup>176</sup> Nasce a Pozzuoli il 14 ottobre del 1891. Dopo vari lavori, il padre lo introdusse nel giornalismo, collaborò nel 1910, al periodico umoristico "Monsignor Perrelli", al "Giornale del Mattino", ed a "Il Domani". Muore a Roma il 13 ottobre del 1960.

<sup>177</sup> Nasce a Lugo nel 1880, muore a Ravenna nel 1955. Esponente futurista.

<sup>178</sup> Nasce il 4 marzo del 1889 ad Alcamo (Tp). Avvocato - direttore d'orchestra - critico musicale - studioso di storia della musica giornalista. Contribuì al Futurismo.

<sup>179</sup> Pubblicista - critico d'arte - direttore della galleria futurista omonima.

<sup>180</sup> Nasce a Portogruaro nel 1885, muore a Cerro Laveno nel 1947. Dedito allo studio della musica - pittore -. Con Boccioni e Carrà nel 1910 firmò "Il Manifesto dei pittori futuristi".

<sup>181</sup> Nasce a Quargnento nel 1881, muore a Milano nel 1966. Nel 1909 a Milano redasse con Boccioni - Russolo - Marinetti "Il manifesto dei futuristi"; Creò nel 1916, con De Chirico, la pittura metafisica; nel 1919 con *Broglio*, fece capo al gruppo "Valori Plastici"; nel 1926 partecipò al gruppo Novecento.

<sup>182</sup> Nasce a Reggio Calabria nel 1882, muore a Verona nel 1916. - Pittore - scultore - scrittore d'arte - Firmò con Carrà - Russolo - Balla - Severini firmò "Il manifesto dei pittori futuristi". Fu interventista nella Grande Guerra.

<sup>183</sup> Nasce a Torino nel 1871, muore a Roma nel 1958. - Pittore. Artista affermato e maturo; fondamentale esponente del movimento Futurista. Sarà l'ideatore e firmatario di alcuni dei principali manifesti.

<sup>184</sup> Nasce a Cortona nel 1883, muore a Parigi nel 1966. - Pittore futurista collaborò con Boccioni e Balla. Visse per un periodo a Parigi dove incontrò, tra gli altri, Pablo Picasso.

Cangiullo fu l'indiscusso protagonista della mostra, presentò all'inaugurazione, in anteprima assoluta per il pubblico partenopeo, il suo poema parolibero "Piedigrotta", di cui aveva già dato un'anticipazione, nel 1913, sulla rivista *Vela Latina*. Una relazione sull'evento apparve sulla rivista di arte e cultura *Lacerba* in questi termini: "L'energia instancabile del gruppo futurista ha compiuto un nuovo inaudito miracolo. Napoli, dopo lunghi secoli, ha finalmente una esposizione d'arte d'avanguardia: l'esposizione di pittura futurista, ... che contiene più di 150 opere[ ...]. L'inaugurazione. ..fu brillantissima e piena d'incidenti bizzarri. A tutto si era pensato fuorché all'illuminazione. All'ultimo momento, il parolibero Cangiullo, data la necessità di una luce qualsiasi e disprezzando i mezzi ordinari, corse a provvedersi di fuochi di bengala. Bagliori rossi, affumicamento generale, scoppio improvviso di un tric-trac, fuga non meno improvvisa di un razzo (due futuristi pericolosi fra i passanti bengala); spavento delle signore e delle signorine, urla. strilli. risate.

Marinetti impugna il più acceso, il più rosso dei bengala disponibili e comincia a parlare di dinamismo plastico e della necessità di combattere accanitamente il rancido sentimentalismo passatista e il pastellismo e l'acquarellismo mercantili degli pseudopittori napoletani. Dopo di che il pubblico partecipò rumorosamente all'esecuzione onomatopeica dell'ormai celebre Piedigrotta del parolibero Cangiullo<sup>185</sup>.

Il pomeriggio del 17 maggio 1914, Cangiullo legge con enfasi estrema: *Serata in onore di Yvonne*, parole in libertà accompagnato dall'orchestrazione onomatopeica di Giacomo Balla.

Domenica 24 maggio, egli, affiancato e assecondato da Sprovieri, ripresenta alcune poesie che erano già apparse sulla rivista *Lacerba* e, in particolare, la *Piedigrotta*. Tra gli spettatori, come riferisce sul *Mattino* il giornalista Paolo Scarfoglio; Raffaele Viviani<sup>186</sup>, famoso macchietista partenopeo, è in pratica costretto dagli stanti, ad improvvisare la sua opera: *Piedigrotta*. L'imprevista rappresentazione di Raffaele Viviani, definita performance da Scarfoglio, è accolta da fragorosi applausi, cui contribuirono anche i futuristi.

Molto interessante è la conclusione della relazione, che pare intrecciarsi apertamente con il ruolo e l'orientamento che Cangiullo si è ritagliato all'interno del movimento futurista napoletano: Scarfoglio sostiene appunto che il Futurismo ha grande bisogno di accogliere e riconoscere "il dono di ricchezza letteraria che viene ... dal popolo" e dal suo "futurismo naturale e spontaneo". Ci sarà un analogo appuntamento il 31 maggio 1914 in cui Cangiullo replicherà la *Serata di Yvonne*, ma il nuovo protagonista sarà il parolibero siculo Guglielmo Jannelli<sup>187</sup>; il 7 giugno 1914, l'ospite d'onore sarà invece Luciano Folgore<sup>188</sup>.

---

<sup>185</sup> *Esposizione futurista a Napoli, "Lacerba", II, n. 10, Firenze, 15 maggio 1914, p. 14.*

<sup>186</sup> Nasce a Castellammare di Stabia nel 1888, muore a Napoli nel 1950. Commediografo e attore.

<sup>187</sup> Nasce a Terme Vigliatore il 26 ottobre del 1895, muore a Castoreale il 13 aprile del 1950. Letterato e poeta esponente di spicco del Futurismo.

Finché non costretta dalla crisi della carta, a sospendere le pubblicazioni, (marzo '16), Il periodico "Vela Latina" riporterà, nelle pagine futuriste, alcuni documenti di rilevante importanza riguardanti la storia del movimento, iniziando dal *Manifesto futurista ai pittori meridionali* redatto da Boccioni, nel quale, tra elogi ed accuse, si riscontrano alcuni caratteri peculiari della cultura partenopea:

“Un vulcano fuma alle vostre spalle e vi attardate ancora nelle sfumature che un dito distratto può fare con la cenere delle sigarette[...]. Non piangete per i rettifili e gli sventramenti. Non piangete sulla Napoli che scompare. Napoli vive e si trasforma con tutte le sue forze, con tutte le sue originalità<sup>189</sup>. “Avete creato un *café chantant* italiano, che noi futuristi crediamo superiore a qualsiasi forma di teatro moderno, e il parossismo ciclonico di Piedigrotta!”<sup>190</sup>;

il Manifesto termina con il conosciuto appello “Lavorate, amici napoletani pittori e scultori! Lavorate senza pensare a vendere e a piacere”.<sup>191</sup>

A Napoli, durante gli anni della Grande Guerra, al Futurismo si affianca l'ambiente avanguardista riflettente posizioni di stampo neoliberista; che trova espressione nell'ultimo periodo di vita della rivista *La Diana*; oppure nelle posizioni più genericamente di stampo modernista rappresentate dalle riviste *Le pagine* ed *Eco della cultura*.

La terza fase del Futurismo napoletano registra l'accostamento all'attività di Cangiullo, di altre attività maturate in di piccoli gruppi di giovani, interessati soprattutto a dimostrare la propria adesione al programma culturale e politico del movimento, e solo in misura marginale preoccupati di interpretarne i programmi nelle diverse sfere della creatività. Tutto questo viene però accantonato, sia pure non in toto, per dare vita ad momenti di verifica della credibilità delle proprie prove artistiche, ovviamente inconciliabili con il modello di futurismo patrocinato da Cangiullo.

Sarà necessario arrivare al 1918 per poter rilevare alcune iniziative non promosse da Cangiullo stesso.

Nel mese di giugno verrà pubblicato il fascicolo, numero unico, di *Alcione*, una pubblicazione di carattere polemico-letterario-futurista, il cui esponente più conosciuto per la sua attività successiva futurista, cioè Domenico Mancuso, aveva all'epoca 17 anni.

Degno di particolare nota, “Il Manifesto programma futurista ai giovani meridionali” che porta la firma del direttore Mario Antonelli.

Il Futurismo viene presentato al contempo come “inevitabile movimento di ribellione”, “indirizzo politico-morale” e “nuova e stupenda religione fatta di vita e di azione” di cui si sottolinea, in passaggi diversi, l'aspetto “ideale” e la “praticità” tale sarebbe il nucleo dell'idea futurista”, intorno al quale si è

---

<sup>188</sup> Nasce il 26 ottobre del 1895, muore a Castoreale il 13 aprile 1950. – Fu poeta futurista dotato di vena satirica.

<sup>189</sup> “Marinetti e il futurismo a Napoli”, (a cura di) Matteo D'Ambrosio, op. cit. p. 21

<sup>190</sup> Ivi

<sup>191</sup> Ibidem p. 22

andato formando “un meraviglioso alone di poeti, musicisti, pittori, scrittori”, “una folla multiforme di ingegni pratici ed energici”.<sup>192</sup>

L'anno si conclude con la *Prima esposizione dell'alfabeto a sorpresa* dei fratelli Cangiullo, che ha luogo presso la Casa d'Arte Bragaglia di Roma; nel catalogo, che come testo d'apertura porta uno scritto di Marinetti, i due fratelli delineano le loro attitudini complementari: Francesco è “Il prestigiatore dell'alfabeto” , Pasqualino il “giocoliere dell'alfabeto” , e presenta una sua definizione ed interpretazione grafica manuale del profilo del golfo. Dal 1919, il Futurismo entra a far parte degli interessi, e delle fragili iniziative, di alcuni ambiti giovanili come, ad esempio, la sede del primo fascio di combattimento, fondato il 30 marzo da Ernesto De Angelis,<sup>193</sup> è anche un circolo futurista.

Il 6 luglio invece si costituisce, su iniziativa di Pietro Pupino Carbonelli, il Fascio Futurista Politico napoletano , ma ambedue le iniziative ebbero vita breve.

Il 28 marzo, dello stesso anno, ha luogo, con la nascita del *Distaccamento di Napoli* dell'Avanguardia Futurista d'Italia, il tentativo, subito fallito, di dar origine ad un nuovo gruppo futurista, questa volta guidato da Pietro Sangiorgi. I primi fermenti ed inquietudini del fascismo partenopeo, conducono all'aggregazione di un nutrito gruppo di giovani, che poi confluiranno nell'*entourage* di Aurelio Padovani<sup>194</sup>.

Il progressivo e rilevante coinvolgimento dei giovani futuristi nella politica, sarà comunque interrotto dal primo, ed anche unico, fascicolo della rivista *Fiammalta*, nata “tra una spedizione punitiva e una canzone d'assalto”<sup>195</sup>, e stampata, - come ironicamente è stato sottolineato- in una tipografia che aveva sede in Palazzo Filomarino, dove risiede Benedetto Croce.

I rapporti col nascente fascismo, tra attivismo e vocazione letteraria, già allora uniti dalle prescrizioni indicate dal programma futurista, non si rintracciano nelle pagine della rivista che è priva di testi o comunque di richiami, sia pure indiretti, all'attuale situazione politica.

Esperienze di questo tipo erano comunque destinate ad essere presto eliminate dal dominio dell'ideologia militante: l'incalzante impegno politico, ridimensionerà l'attività creativa, se non arriverà addirittura ad eliminarla. L'esperienza futurista sarà poi rivendicata da Mancuso quale testimonianza di una corretta e responsabile condotta artistica, in perfetta coerenza con l'adesione al ribellismo aggressivo del primo dopoguerra.

---

<sup>192</sup> “Marinetti e il futurismo a Napoli”, (a cura di) Matteo D'Ambrosio, op. cit. p. 23

<sup>193</sup> Nasce il ... a Napoli nel 1935. Giornalista - politico .

<sup>194</sup> Nasce a Portici Napoli il 28 febbraio del 1889. Interventista ed attivista politico.

<sup>195</sup> Mancuso D. “Saluto e “Fiammalta”, *Roma*, - 1° novembre 1932, - p.4. - In [https://it.wikipedia.org/wiki/Ernesto\\_De\\_Angelis](https://it.wikipedia.org/wiki/Ernesto_De_Angelis)

Dopo l'abbandono del Futurismo da parte di Cangiullo, a dimostrazione se non altro della sua insostituibilità nel ruolo di rappresentante locale, si dissolvono i già deboli legami tra il Futurismo e gli ambienti artistici e culturali napoletani.<sup>196</sup>

Tra il 1925 ed il 1927 i contatti si fanno sempre più radi ed occasionali, in sostanza sono limitati a pochi e brevi soggiorni a Napoli da parte di Marinetti, solitamente per l'inaugurazione di qualche mostra, oppure in occasione di qualcuna delle sue numerosissime ed ora applaude conferenze.

Molto più attiva e ricca di iniziative fu la presenza dei futuristi a Capri; all'*Isola dei baci*, Marinetti dedicherà un romanzo, redatto a quattro mani con la collaborazione di Bruno Corra.

Egli trascorrerà sull'isola anche periodi di vacanze piuttosto lunghi, momenti in cui si lasciò coinvolgere in varie iniziative.

Molti altri furono gli artisti futuristi che frequentano Capri negli stessi anni; tra questi Enrico Prampolini<sup>197</sup>, autore di una "Grotta azzurra".

Tra i rari avvenimenti, degni di nota, vi è una conferenza di Marinetti in occasione dell'inaugurazione di una mostra personale di Lionello Balestrieri, conosciuto anche se non giovane artista, che aderì al Futurismo e fu attivo all'interno del movimento dalla fine del 1925 fino al 1928. La produzione artistica di stampo futurista di Balestrieri pare comunque quantitativamente modesta, considerato che le opere esposte in varie mostre, come la Biennale di Venezia del 1926, sono in pratica sempre le stesse, forse circa otto.

A tratti ricompare sulla scena Cangiullo, che ritrova la sua verve e stila un parodistico Manifesto e, lontano da Marinetti, ne ricorda la figlia Vittoria<sup>198</sup>.

Alla fine degli anni '20 si registrerà la quinta fase delle vicende del Futurismo napoletano che corrisponderà ad una rinnovata attenzione.

La presente trattazione termina appunto all'inizio degli anni venti l'exkursus sui primi anni del Futurismo a Napoli. Molto accadrà successivamente, e particolarmente ricca è la bibliografia in proposito. In conclusione ci soffermiamo brevemente sulla scomparsa del "padre del Futurismo". Filippo Tommaso Marinetti unicamente per ricordare che: "Gli annunci della sua morte apparsi sugli unici due quotidiani locali attivi alla fine del '44<sup>199</sup> si limitano sostanzialmente a sottolineare i legami intercorsi tra Futurismo e fascismo, tacendo del tutto il significato della produzione creativa e dell'attività sia del movimento che del suo leader. Inizia in questo modo la rimozione dei risultati

---

<sup>196</sup> "Marinetti e il Futurismo a Napoli", (a cura di) Matteo D'Ambrosio, Edizioni De Luca, - op. cit., -p.27.

<sup>197</sup> Nasce a *Modena* nel 1894, muore a *Roma* nel 1956. Pittore – scenografo - , scrittore d'arte - . E' stato uno dei maggiori esponenti del Futurismo al quale aderì nel 1912. .

<sup>198</sup> *Cangiullo F.*- "Vittoria figlia di Marinetti",- "Il Mezzogiorno", 02-03 luglio 1927, - p. 3.

<sup>199</sup> Ossia *Il Giornale* ed *Il Risorgimento*. Testi in M. D'Ambrosio, - Futurismo a Napoli, - op. cit., p. 255

espressivi conseguiti dalla prima avanguardia, che nelle sue più radicali determinazioni ha condizionato la cultura estetica del nostro secolo in un contesto internazionale”<sup>200</sup>.

## Il futurismo nei quotidiani napoletani - (1912 – 1914)

Spoglio a cura di: Gennaro Alifuoco, Marcello Andria, Letizia Barbagallo, Luigi D'Amato ("Il Mattino", "Roma"); Maria Cristina Di Martino, Ornella Falangola, Aniello Fratta ("Corriere di Napoli", "don Marzio") 1913.

### 1. *D. Rossi, Il futurismo nella medicina. Medici nuovo secolo...*, **"Roma", 28 gennaio, p.2.**

In questa corrispondenza da Parigi si dà notizia della "guerra santa bandita dai medici futuristi contro la scienza ufficiale". In nome di una totale indipendenza dalla farmacopea tradizionale. la falange di ciarlatani propone improbabili rimedi contro ogni sorta di malanno e costruisce la sua fortuna sulla creduloneria di tanti ingenui infatuati della nuova moda ed abbagliati dalla sfacciata e rumorosa réclame dei futuristi.

### 2. *Il Barrito di "Demos"*, **"Il Mattino", 20-21 febbraio, p. 3**

Si annuncia l'imminente pubblicazione del Manifesto del Futurismo Politico, che costituirà il seguito necessario e coerente all'impianto programmatico del movimento letterario, artistico e teatrale. "Noi rimproveriamo alla Democrazia di aver dimenticato l'uso del pugnale.

L'omicidio politico è scomparso noi lo invociamo! [...] Inebbriamoci dell'acre fetore del sangue. Spargiamolo a fiumi!...". L'anonimo autore dell'articolo, nel declinare ogni responsabilità per le

---

<sup>200</sup> "Marinetti e il Futurismo a Napoli", (a cura di) Matteo D'Ambrosio, Edizioni De Luca, - op. cit., -p. 45

valutazioni espresse nel Manifesto ed astenendosi dal commentarle, offre ampio spazio ad un'anticipazione del testo, dividendolo

in cinque paragrafi: 1 ) Le basi umane Enver Bey, Cesare Borgia, Giolitti, Coccapieller;

2) La Nazione Armara; 3) La politica coloniale; 4) Visione dell'avvento futurista.

### **3. Una serata futurista. Le preoccupazioni delle autorità, "Il Mattino", 8-9 marzo, p.2**

In tono decisamente ironico si annuncia che il prefetto di Roma, senatore Anarratone, ha dato il nulla osta allo svolgimento della serata futurista, che prevede conferenze di Marinetti e Boccioni " e l'insalata ordinaria in simili circostanze". Convocato in prefettura, il fondatore del movimento ha dato lettura del suo nuovo poema, ma "è dubbio se il sen. Anarratone ne abbia capita una parola". E' stata tuttavia proibita l'affissione dei manifesti.

### **4. Altri particolari sulla serata dei futuristi a Roma,"Roma", 10 marzo, p. 5**

Si riferisce della serata al Costanzi, terminata con una rissa furibonda. Tra gli oppositori dei futuristi capeggiati da Marinetti (uscito malconco dalla gazzarra), il principe Ludovico Altieri, a sua volta assalito e lievemente ferito da Boccioni.

### **5. Gli ideali della musica futurista,"Il Mattino", 10-11 marzo, p.4**

Si riferisce di un'intervista, pubblicata su "La Vita". a Balilla Pratella, autore di un "discusso e discutibile saggio sinfonico" uscito di recente. In una delle opere programmate - un inno alla rivoluzione messicana

- il musicista si propone di dare grande rilievo al canto, vera "bestia nera" dei futuristi.

La sincerità d'espressione deve prevalere sulla tecnica, la "musica fatta per esprimere" deve liberarsi dalla tirannia della musica fatta bene", cioè artificiosamente. L'articolo si chiude riportando il giudizio positivo dell'intervistatore de "La Vita" sul Pratella:

"Questo giovine ha in sé elementi di prim'ordine: se il futurismo dovesse essere lui, la cosa e la parola avrebbero, per certo, ben altra valutazione nel pubblico e nella critica".

### **6. Una serata futurista. Pugilati e bastonate. Dieci contusi, "Il Mattino", 10-11 marzo, p. 4**

E' una breve cronaca della tempestosa serata futurista di domenica 9 marzo. Si insinua che la stessa impresa del Costanzi abbia, per motivi di cassetta, convocato la teppaglia romana perché svillaneggiasse gli artisti. "I futuristi sono in genere aggressivi, ma questa sera l'aggressione è partita dal pubblico. L'ignobile spettacolo ha conciliato ai futuristi la simpatia..." La forza pubblica non è intervenuta.

**7 . *Et ego futurista*, "Il Mattino", 11-12 marzo p. 3**

Di tono decisamente parodistico, i versi sono pubblicati da un ignoto autore che si firma con lo pseudonimo *L'uno e l'altro*. ” e anch'io non canto, ma strillo, come il fischio del treno che si lamenta d'essere in ritardo[ ...] Il mio trionfo è concluso nel tonfo della patata che vola...". Nella rubrica "Una parola al giorno".

**8. "Roma", 13 marzo, p. 3**

Si annuncia la pubblicazione delle Cocottesche di Francesco Cangiullo, definito "poeta futurista della scuola di Marinetti". Introdotte da Aldo Palazzeschi le poesie “danno, nella loro originalità, la misura dell'impegno dell'autore". Nella rubrica "Notizie bibliografiche".

**9. *Echi della serata futurista al Consiglio comunale*, "Roma", 14 marzo, p. 3**

A seguito dei disordini verificatisi per la manifestazione futurista, il consigliere socialista Vella ha presentato al sindaco un'interrogazione sulla gestione del teatro Costanzi, invitata a rispettare gli impegni contrattuali con il Comune, da cui riceve sovvenzioni, e a non concedere l'uso dello spazio per motivi di cassetta.

**10. *La deplorabile serata futurista al "Costanzi". I futuristi ingiuriano atrocemente gli spettatori. Ignobili violenze contro i futuristi. Il principe Altieri aggredito. Il pittore Boccioni arrestato*, "Corriere di Napoli". 10- 1 I marzo, p.2**

Cronaca della zuffa tra spettatori e attori alla serata futurista romana.

**11. Luigi Russolo, *L'arte dei rumori. Un altro manifesto futurista*, "Corriere di Napoli", 21 marzo, p. 2.**

Il pittore futurista Russolo propone al musicista futurista Balilla Pratella una rivoluzione musicale: dal suono puro al suono-rumore, in linea con la società moderna dominata dal rumore delle macchine.

**12. *Al Consiglio comunale di Roma. Per la Serata futurista*, "Roma", 30-31 marzo, p. 2**

Si ritorna sulla requisitoria pronunciata dal socialista Vella sui criteri di amministrazione del Costanzi.

**13. *Movimento futurista*, "Roma", 14 maggio, p. 2**

Il movimento futurista raggiunge anche Sansevero. Si annuncia per l'indomani la conferenza del pittore Michele Danza nel teatro comunale della cittadina. Danza parlerà di Marinetti e del verso libero e declamerà alcune composizioni futuriste.

**14. *Manifesto della cucina Futurista diretto ai cuochi di tutto il mondo*. "Il Mattino". 30 giugno-1°luglio, p.3**



L'autore del pezzo, che si firma g., riporta integralmente il Manifesto in sei paragrafi pubblicato dal Comitato a fuoco perpetuo della cucina futurista da poco costituitosi a Milano.

Il testo enuncia i punti salienti del programma di rivoluzione linguistica propugnato dal movimento, servendosi della metafora gastronomica. "E se i nemici strilleranno ce ne consoleremo dicendo coi Roi Bombance che non si fanno frittate senza rompere uova". Bisogna connettere le parole nel più bizzarro dei modi, ignorandone il valore fonetico e semantico, fino al punto di immaginare che esse appartengano ad una lingua straniera: "Dite per esempio: la scimmia serpeggiante, o la lampada occidentale...". Cuochi! La frittata si rovescia [ ...] Il primo caposaldo della cucina Futurista consiste dunque nel riprendere le redini

dell'accomodamento della lingua, la quale è caduta per imbecillità dei passatisti che finora se ne sono occupati, in tale stato di anarchia che in essa prevale il principio assolutamente contrario ad ogni buona regola di cucina, che *Chi la vuol cotta e chi la vuol cruda* [...] Il primo scopo è quello di venire in soccorso della povera lingua italiana che minaccia di morire asfissata nella stasi dei suoi sistemi[ ...] Lo splendore della lingua italiana si perde perché essa resta sempre la stessa".

**15. Una vittoria del Futurismo. "Il Mattino". 15-16 luglio, p. 6**

Notizia di un telegramma al "Mattino", in cui Marinetti comunica che il gruppo futurista di Milano (Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo) ha festeggiato con un banchetto la decisione del consiglio comunale di Verona di demolire "le troppo venerate catapecchie di via delle Erbe; decisione definita come "una vittoria del futurismo". Nella rubrica "Notizie diverse".

**16. DECIO CARLI, *Poesia dialettale: motivi di Piedigrotta*, "don Marzio", 5-6 settembre, p. 3**

**17. Marinetti e il futurismo a Messina, "Il Mattino", 25-26 settembre, p. 3**

Breve cronaca della serata al Teatro Mastrojeni di Messina, dove è stata rappresentata *Elettricità* di Marinetti.

**18. ANNUNZIO CERVI, *La canzone dell'oleandro*, "don Marzio", 29-30 settembre, p. 3**

Poesia a rima baciata secondo lo schema ABBA.

**19. ANNUNZIO CERVI, *A proposito d'un duello*, "don Marzio", 19-20 ottobre, p. 3**

Sulla produzione tragica di Sem Benelli, definito il "Poeta bastardo di D'Annunzio, che ha sempre rinunciato la sua ispirazione per correre dietro ad un artista troppo più grande e troppo più forte di lui".

**20. *Femminismo e Futurismo*, "Il Mattino", 23- 24 ottobre, p.1**

A tre giorni dalle elezioni un articolo ironico sul programma politico dei futuristi.

**21. *Una serata futurista al Fiorentini*, "don Marzio", 3 -4 novembre, p. 2**

Annuncio della prima della commedia di Marinetti *Elettricità*. Nella rubrica "Scene e scenette".

**22. *In serata futurista*, "Il Mattino", 4-5 novembre, p.7**

Annuncio della rappresentazione di *Elettricità* di Marinetti al Fiorentini Nella rubrica "I Teatri".

**23. *Fiorentini. Serata Futurista*, "Roma", 5 novembre, p. 3**

Annuncio della rappresentazione di *Elettricità* di Marinetti.

**24. *Marinetti, uno scugnizzo futurista ed un dramma di nervi*, "Il Mattino", 5-6 novembre, p. 2**

Intervista a Marinetti, a firma M. P, alla vigilia della rappresentazione di *Elettricità* al Fiorentini, in cui, tra l'altro, il fondatore del movimento annuncia la presentazione al pubblico napoletano di Francesco Cangiullo, che definisce "scugnizzo futurista".

**25. *Al Fiorentini*, "Il Mattino", 6-7 novembre 1913, p. 5**

Moscone per la serata marinettiana al Fiorentini del 5 novembre. Nella rubrica "Mosconi".

**26. *Il Futurismo al Fiorentini*, "don Marzio", 6-7 novembre, p. 2**

Nella rubrica "Scene e scenette".

**27. *Fiorentini*, "Il Mattino", 6-7 novembre, p. 5**

Cronaca della serata futurista, con Marinetti ed altri, al Teatro dei Fiorentini il 5 novembre. Nella rubrica "I Teatri".

**28. BIANCA MARIA CAMMARANO, *lettera a Marinetti*, "don Marzio", 7-8 novembre, p. 2**

Difesa di Marinetti dalla "imbecillità del pubblico, che paga l'ingresso per urlare, per insolentire..." Nella rubrica "Mosconi in giro".

**29. *Strascichi della serata futurista*, "Il Mattino", 9-10 novembre, p. 5**

Brevissima cronaca del diverbio tra Francesco Cangiullo e due redattori di una rivista che avevano parodiato una sua lirica.

**30. *Umberto*, "Roma", 14 novembre, p. 4**

Si annuncia per la sera al teatro Umberto "grande serata futurista" in onore dei comici Molinari e Riccioli. Molinari dirà "Morite tutti!", conferenza futurista di Marinetti, e saranno eseguite le nuove parodie di Grosso, Musco, Fregoli, ecc.

**31. ANNUNZIO CERVI, *Le veglianti: tragedia moderna in 4 atti*, "don Marzio", 16-17 novembre, p. 3**

Riproduce l'atto terzo.

**32. *Inghilterra. Marinetti a Londra. Non si prevedono disordini*, "Il Mattino", 17-18 novembre, p. 6**

Si annuncia un ciclo di conferenze che Marinetti dovrà tenere a Londra.

**33. *La curiosità dei londinesi per Marinetti e pel Futurismo*, "Il Mattino", 19-20 novembre, p. 6**

Breve cronaca sulla trasferta di Marinetti nella capitale. Nella rubrica "Notizie da tutto il mondo".

**34. *Ricette e consigli (da non prendere in considerazione)*. "Il Mattino", 20-21 novembre, p. 3**

Ironico articolo sul cuoco Jules Maincave e sulla sua ardita cucina, definita "futurista".

**35. *Marinetti non ha fortuna a Londra. E' ascoltato in silenzio*, "Il Mattino", 21-22 novembre, p. 6**

Si riferisce brevemente delle reazioni londinesi agli interventi di Marinetti.

**36. ANNUNZIO CERVI, *Tragedia e sadismo: cronache letterarie*, "don Marzio", 8-9 dicembre, p. 3**

Descrizione e commento dei *Malefizj d'amore* di Zingaropoli.

**37. *Il futurismo in tribunale*, "Il Mattino", 11- 12 gennaio, p. 3**

Processo a Firenze a Italo Tavolato per oltraggio al pudore a mezzo stampa per un articolo dal titolo *L'elogio della prostituzione* pubblicato il 1° maggio 1913 dal periodico "Lacerba". E' presente Marinetti che al pari di numerosi giornalisti non può assistere al processo poiché il tribunale ordina che lo stesso si svolga a porte chiuse. Tavolato difende con vigore le idee espresse nell'articolo ma viene introdotto dal pubblico ministero che gli fa notare come egli anziché difendersi stia facendo una conferenza futurista.

**38. *Il futurismo in tribunale*, "Il Mattino", 11- 12 gennaio, p. 3**

L'autore del trafiletto contesta al Procuratore del Re di avere con la sua iniziativa fatto pubblicità al futurismo.

**39. *Tumultuosa serata futurista a Milano*, "Il Mattino", 17-18 gennaio, p. 5.**

Movimentata serata futurista a Milano al teatro Dal Verme con la rappresentazione della farsa *Il martire di via Pigalle*. Contestazione del pubblico. Marinetti presente alla serata è costretto a salire sul palco e a declamare alcune liriche di Palazzeschi e Govoni. Zuffe sul loggione tra chi contesta e chi invece applaude.

Finalmente si arriva alla commedia *Elettricità*, ma il tumulto non si placa. Il pittore Boccioni sale sulla ribalta e apostrofa il pubblico con la frase "siete un branco di carogne". Il teatro alla fine si svuota. L'incasso della serata è stato di 8.000 lire.

**40. *I futuristi a Londra*, "Il Mattino", 11-12 aprile, p. 3.**

Notizia di una esposizione futurista alla Dorè Gallery di Londra presentata da Marinetti con opere di Carrà, Boccioni, Severini, Soffici, Balla e Russolo.

**41. *Tumulti futuristi a Milano, Marinetti colpito da una bastonata*, "Il Mattino", 22-23 aprile, p. 6**

Tumulti a Milano dopo una rappresentazione futurista al teatro Dal Verme. Gli scontri sono iniziati a teatro e sono proseguiti fino al Savini dove Marinetti è stato colpito al capo da una bastonata.

**42. P[AOLO] S[CARFOGLIO], *Piedigrotta Futurista*, "Il Mattino", 15-16 maggio, p. 5**

L' articolo è in parte il resoconto della serata futurista tenutasi alla Galleria Futurista di Giuseppe Sprovieri, nel Palazzo Spinelli in via dei Mille, ed in parte un duro attacco al poeta Cangiullo. "F. T. Marinetti ha tenuto un saggio di poesia futurista, accompagnata da colorazioni musicali, dati da strumenti piedigrotteschi...

Marinetti ha declamato eroicamente il poema *Piedigrotta parole in libertà* del parolibero Cangiullo. Abitualmente il torto di Marinetti è quello di non sapere bene sceverare tra la tumultuosa abbondantissima

produzione dei poeti appartenenti al Futurismo e di appassionarsi per le poesie più deficienti.

Cangiullo per esempio è un deficientissimo poeta futurista". Scarfoglio passa poi a paragonare la *Piedigrotta* di Cangiullo con quella di Viviani, giungendo alla conclusione che, tra le due, la seconda è senza dubbio

quella più rispondente alla poesia futurista.

**43. Una esposizione di pittura futurista in Napoli, "Roma", 18 maggio, p. 4**

In esposizione opere di Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini e Soffici. Alla inaugurazione era presente Marinetti, che "...disse, cantò, urlò *Piedigrotta parole in libertà* del Cangiullo, nella quale lettura di versi il Marinetti ebbe a validi coadiutori i signori Putipù (il pittore Sprovieri...), Scetavaiasse e Tricaballacche, (Cangiullo e il pittore Balla), nonché le signorine Tofa e Trombenella". L'articolo continua con l'esposizione di Balla sul senso della pittura futurista.

**44. In conferenza di G.A. Borghese alla sala Maddaloni, "Il Mattino", 1-2 giugno, p. 3**

Conferenza di G. A. Borghese sulla letteratura italiana dell'ultimo cinquantennio, da Carducci ai futuristi, attraverso le opere di D'Annunzio, Pascoli, Gozzano, Marinetti, Buzzi, Palazzeschi. Secondo G. A. Borghese le parole in libertà derivano dall'arte dannunziana.

**45. I futuristi fanno sbadigliare Londra, "Il Mattino", 17-18 giugno, p. 3**

Insuccesso dell'orchestra futurista presentata da Marinetti a Londra, con il pubblico che si mette a cantare canzoni popolari.

**46. L'homo senza pensiero, "Il Mattino", 23- 24 giugno, p. 3**

Notizia di un incontro a Roma tra il filosofo Arturo Lenzone e Marinetti.

**47. Il futurista Marinetti provoca chiassi nell'Ateneo romano, "don Marzio", 11-12 dicembre, p.1**

Trafiletto in terza colonna, non firmato.

**48. In svalutazione delle Università. Buffonate e chiassi all'Università di Roma. Una innovazione di uturisti..., "Il Mattino", 12-13 dicembre, p. 3**

A firma Rossana l'articolo è il resoconto della contestazione organizzata da Marinetti e dai suoi amici contro il prof. De Lollis, ordinario di letteratura francese e spagnola. Nel suo intervento Marinetti fa il punto sulla decadenza dell'istituzione universitaria ed individua nella guerra l'unica speranza di rinnovamento.

## La Mostra di Cà Pesaro del 1913

DAL "CORRIERE [...] DEL 19 MAGGIO 1913

L'articolista esprime il suo apprezzamento per la mostra, cade comunque nell'equivoco che si era ormai diffuso di considerare l'esposizione di Cà Pesaro del 1913 "futurista".



Ci dice infatti: "Oggi si inaugura a Cà Pesaro la Mostra di primavera, non dettata dal presidente conte Nani Mocenigo e dal segretario dott. Barbantini [...] Questa volta il pubblico di ammiratori specializzati e più laici che rivelano moderatissime tendenze di tecnica e di concezione, ciò che ha suscitato discussioni e vivaci polemiche. La caratteristica dell'odierna Mostra è data infatti da lavori che rappresentano una decisa affermazione futurista esposti da Arturo Martini, Tullio Garbani, degli Opisi, dagli Stupirich, dai Rossi e dagli altri [...]"

Questo è apparso a quanti dopo la cerimonia di stamane hanno visitato le sale ed hanno assistito anche ad un incidente tra il futurista Martini ed il pubblicista Valsecchi della Difesa. Sembra che in causa di alcune affermazioni del secondo il Martini lo abbia ammonato spoleggiato da altri futuristi e si sono viste aggrarsi in alto delle mani e delle braccia. Il pubblico rumorosissimo, il Valsecchi ha sostenuto energicamente il diritto di critica e l'incidente è finito senz'altro.

La Mostra di Cà Pesaro, che fu inaugurata il 18 maggio del 1913, fu l'ultima e la più riuscita della straordinaria stagione capesarina. Come vedremo nel seguito della presente trattazione, dopo alterne vicende, anche a causa dell'opposizione di gran parte delle istituzioni e con lo spettro incombente della grande Guerra il sogno fu interrotto nel 1914.

Ricordiamo infatti che solo l'edizione della Mostra del 1919 ebbe vita dopo la Grande Guerra. Da qui l'inizio della fine, preceduta e segnata da una lunga serie di scontri e di contrasti con il Circolo Artistico. Ci rimane la valida e insostituibile testimonianza del catalogo, composto da ventisette pagine, che porta in copertina l'opera che Ubaldo Oppi realizzò per l'occasione.

Questa è l'unica illustrazione che compare nella prima ristampa del catalogo, infatti nelle pagine interne troviamo solamente nome e cognome degli artisti partecipanti alla Mostra, con l'elenco delle rispettive opere esposte unitamente al numero distintivo, divisi nelle sedici sale espositive in cui era articolata la mostra. In alcuni rari casi è riportato il nominativo del possessore dell'opera.

Nell'intestazione della seconda di copertina il catalogo reca la scritta: "CATALOGO DELL'ESPOSIZIONE D'ARTE RACCOLTA NEL PALAZZO PESARO A VENEZIA L'ANNO 1913", a piè di pagina reca la scritta: "CITTA' DI VENEZIA - BEVILACQUA - LA MASA-ESPOSIZIONE PERMANENTE D'ARTE E D'INDUSTRIE VENEZIANE."

Nella prima edizione del catalogo, invece, sono riportate, nella parte finale, le riproduzioni di alcune opere degli artisti espositori. Di questa edizione del catalogo è conservato un esemplare presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, presso la biblioteca della Galleria d'arte di Cà Pesaro, e presso altre strutture sempre veneziane.

Questa mostra suscitò ancora una volta grande scandalo, come del resto accadde per le altre mostre capesarine, sia pure in misura più contenuta. Le opere esposte dai vari artisti, come: Arturo Martini, Felice Casorati, Tullio Garbari, Ubaldo Oppi, Guido Marussig, Umberto Moggioli, Gino Rossi, Vittorio Zecchin, Teodoro Wolf Ferrari e Vittorio Zecchin, furono apertamente insultate e definite inutili “grullerie”.<sup>201</sup>

I nuovi dettami, l'influenza dell'impressionismo francese, e gli stimoli derivanti dalle avanguardie europee, influirono sulle ricerche di alcuni dei giovani artisti di Ca' Pesaro, cosa poco gradita alla realtà accademica della città lagunare. Le polemiche, le critiche e gli attriti furono talmente aspri che la mostra corse il rischio di essere chiusa appena dopo poche ore dalla sua apertura.

A sostegno dell'iniziativa dei giovani artisti intervennero sia prestigiose firme della stampa, sia accreditati e autorevoli rappresentanti della cultura veneziana, che difesero il difficile cammino di questi artisti progressisti dagli strali dei conformisti accademici.

Ricordiamo che perfino alcuni artisti belgi, espositori alla Biennale, chiesero di far parte del gruppo dei “vivi” di Ca' Pesaro anziché unirsi ai “morti” dei Giardini!

A questo punto era innegabile che Cà Pesaro si era assunta il ruolo di alternativa alla Biennale, ma entrambe le istituzioni si trovarono a fare i conti con una nuova “minaccia”; infatti, nel 1911 si era affacciata alla scena la “Mostra Internazionale d'arte di Roma” che contendeva lo scettro a Venezia con l'intento di conquistare la supremazia culturale a livello internazionale.

Di conseguenza, le due istituzioni veneziane, tralasciarono i contrasti locali e si unirono in modo da contrastare la minaccia rappresentata dall'istituzione romana. A riprova di questo nuovo atteggiamento collaborativo, anche se non propriamente cercato, troviamo Barbantini partecipare allo studio ed alla stesura progettuale dell'allestimento dell'esposizione di Medardo Rosso alla Biennale del 1914.<sup>202</sup>

La mostra di Cà Pesaro del 1913 è la culla della generazione di artisti del 1880 che comprende, appunto, Arturo Martini, Gino Rossi, Umberto Moggioli, Felice Casorati, e altri ancora, generazione che per prima ha guardato e si è aperta alle avanguardie europee, dal Futurismo all'Espressionismo, lottando per affrancarsi dalla tradizione accademica; la prima che poi si è ricavata una posizione e un ruolo nel sistema moderno dell'arte che stava nascendo: la critica, il collezionismo e le grandi esposizioni.

Molti appartenenti a questo gruppo avevano maturato un'importante esperienza all'estero come ad esempio a Monaco e a Parigi, a contatto con nuovi stili che approfondirono, rinnovando così la propria

---

<sup>201</sup> *Mostra d'arte dell'Opera Bevilacqua La Masa*, “La Difesa”, 19 maggio 1913

<sup>202</sup> M. M. Lamberti, *La stagione di Ca' Pesaro e le Biennali*, in *Venezia - gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920*

produzione artistica e di conseguenza anche quella locale, cercando di essere così un'alternativa al tradizionalismo delle Biennali di quegli anni.

L'intenzione era anche quella di diventare una vera avanguardia, purtroppo la guerra tarpò le ali a questo sogno ma non riuscì ad impedire che il gruppo di capesarini segnasse in maniera indelebile l'inizio dell'arte moderna a Venezia.

Esiste una nutrita bibliografia a proposito del "gruppo" di Ca' Pesaro e dei suoi protagonisti, e oggi possiamo contare su molte mostre e sui rispettivi cataloghi, dedicati alla storia di Ca' Pesaro; ai suoi espositori oggi noti e meno noti. Abbiamo altresì molti saggi, che, con l'andare del tempo hanno ricostruito una cronologia degli avvenimenti; ed anche parecchi cataloghi generali e sistematici delle opere dei protagonisti di maggior rilievo quali Arturo Martini, Gino Rossi, Umberto Boccioni, Felice Casorati, solo per citarne alcuni.

Torna comunque conto, in questa trattazione, fare qualche osservazione relativamente ad alcune cause che furono all'origine del grande scalpore e delle polemiche suscitati dalla Mostra del 1913.

In primis possiamo osservare che le critiche e le contestazioni dei politici comunali furono dirette non principalmente contro le novità artistiche in quanto tali, bensì contro il fatto che esse furono presentate in un campo istituzionale. Non era quindi una questione essenzialmente di gusto, ma anche e soprattutto di regole.

In secondo luogo osserviamo che la limitazione di carattere selettivo di Barbantini causò la reazione rivendicativa e corporativa degli artisti che erano stati esclusi; questa fu davvero la causa che decretò il nuovo indirizzo delle mostre Bevilacqua La Masa che ebbero luogo nel dopoguerra.

Dobbiamo aggiungere un particolare che, in un certo senso, ridimensiona il grande scalpore del 1913. La mostra fu definita inammissibile e deplorabile in quanto "futurista": le reazioni negative e oppositive furono collegate principalmente a questa locuzione. Solamente il "futurismo", reale e supposto, veniva fatto coincidere e trattato in maniera esplicita come genere di avanguardia in opposizione per principio.

La querelle si andava comunque allargando, arrivando alla definizione di fronti opposti. Da una parte, erano schierati la rivista cattolica "La Difesa", aderente all'atteggiamento di Fradeletto e fervente oppositrice dell'impronta "futurista" della mostra, e "L'Adriatico" giornale democratico ma conservatore in arte.

Dall'altra parte si schierarono "La Gazzetta"; giornale importante di risonanza nazionale col quale collabora Barbantini; e il Consiglio di vigilanza della Fondazione con alcuni rappresentanti dell'ordinamento artistico veneziano come Luigi Serra, ispettore alle Regie Gallerie, il sovrintendente Gino Fogolari, che era anche un entusiasta collezionista, e Gino Damerini, che, sulla "Gazzetta di Venezia" ebbe modo di esprimersi efficacemente in proposito. Giusto in mezzo a queste due posizioni, troviamo la Giunta comunale, sollecitata a rivedere il ruolo e la figura di Barbantini. Una competenza,



questa, che non era di pertinenza della Giunta comunale, a maggior ragione posto che a Barbantini, come abbiamo avuto modo di vedere, fu assicurata la fiducia del Consiglio di vigilanza. Il seguito della polemica, che continuò parecchio dopo la chiusura della mostra era, di fatto, inasprita dalla scomoda condizione di impotenza in cui si trovavano i più accaniti critici che si rendevano conto dell'impossibilità di destituire un personaggio che godeva di tali apprezzamenti e conferme.

Comunque l'anno successivo il Comune sospese la mostra.

Ovviamente questo provvedimento fu causa dello scoraggiamento e delusione di quanti avevano riposto le loro speranze di emergere grazie alle mostre della Fondazione Bevilacqua La Masa.

Arturo Martini, conscio del fatto che era estremamente problematico superare l'esame della Giuria della Biennale, aveva cullato l'illusione di "mettersi con tutte le nostre forze contro l'Internazionale. Di Palazzo Pesaro ormai tutti ne parlano come un'esposizione di prim'ordine e tutti i giovani sono felici di potervi esporre". Fu purtroppo deluso e si adoperò immediatamente per organizzare una mostra degli esclusi. Inevitabile fu ovviamente il coinvolgimento di Barbantini.

Il fatto che le mostre di Ca' Pesaro fossero state chiuse, effettivamente, avrebbe dovuto trovare compensazione in un taglio più disponibile della Biennale del 1914; infatti nel nuovo regolamento vennero introdotte le mostre dei gruppi. E' comunque legittimo chiedersi se questo sia una conseguenza della "ribellione" veneziana del 1913. Vediamo quindi come recita l'articolo 13:

"La Presidenza potrà consentire a qualche gruppo di artisti di esporre collettivamente, purché le loro opere si conformino ad un programma estetico ben definito ed omogeneo e purché il gruppo abbia fatto buona prova in altre esposizioni italiane e straniere".<sup>203</sup>

Tali asserzioni suonano quantomeno enigmatiche ed ambigue, soprattutto se pensiamo che la conformità al "programma estetico ben definito" e la "buona prova" in altre esposizioni decretavano un potere decisionale che la giuria di accettazione composta da Beppe Ciardi, Carlo Crescini, Lucien Simon e Angelo Zanetti, ebbe ad applicare nella maniera più restrittiva, in modo particolare nei confronti dei responsabili dell'offensiva dell'anno appena trascorso. Alla Biennale avevano la possibilità di esporre alcuni degli artisti che già avevano esposto a Cà Pesaro. Senza dubbio, erano quelli che vennero considerati meno implicati con il "futurismo", come ad esempio Mario Cavaglieri, Casorati, insieme a Trentin, Zancolli, Moggioli, Balsamo-Stella. Barbantini conservò il suo incarico, ma le sue funzioni e mansioni furono momentaneamente sospese; per lui fu senz'altro di consolazione il promuovere la mostra personale grazie alla quale Medardo Rosso entrava finalmente alla Biennale.

Le aspettative di Rossi e Martini furono invece deluse:<sup>204</sup>

"Il risultato della giuria non poteva essere più coerente e giusto verso i loro cari elettori. Siamo stati scartati e per i nomi accettati questo significa una vittoria. Però per quanto giustificato resti tutto questo

---

<sup>203</sup> Arturo Martini a Nino Barbantini, primi mesi del 1914 senza data, - in *Lettere di Arturo Martini Op. cit.*,

<sup>204</sup> Arturo Martini a Nino Barbantini, primi mesi del 1914 senza data, - in *Lettere di Arturo Martini Op. cit.*,

non sono capace di trattenere il disprezzo verso questa gente – i giudici assoluti – nel vederli dai loro risultati, fuori perfino dal movimento di quarant'anni francese ormai accettato in tutto il mondo. E questo non lo dico in difesa mia perché forse la mia opera non era pari al mio spirito, ma parlo per Rossi che sapevo molto bene preparato e sicuro della sua opera”.<sup>205</sup>

DA "IL RESTO DEL CARLINO" DEL 19 OTTOBRE 1913

LA CHIUSURA DELLA MOSTRA DI CA' PESARO

*Il resto di Carlino.* **Note veneziane 11. Ott. 1913.**

## La chiusura dell'Esposizione d'Arte di Cà Pesaro

Venezia 10, ottobre.

Domani i quadri e gli oggetti artistici che ornano queste gallerie, saranno tolti dal loro posto ore per qualche mese suscitarono l'ammirazione di un pubblico straordinario. Possiamo dire, per orgoglio degli espositori



personali hanno dato prova di uno spirito innovatore e di un ingegno che non tarderà a manifestarsi in condegna e superiori creazioni. Anche le opere che più delle altre parvero ostiche all'intendimento e ai gusti artistici del pubblico, a poco alla volta, da un esame più paziente e sereno, parvero vincere ogni avversione.

Infatti questo sale furono in pochi mesi attraversato da forestieri di tutto il mondo, le edizioni dei cataloghi andate a ruba. Vi furono collezioni andate via per intero, sale addirittura spogliate, opere vivacemente disputate. E non da dilettanti o amatori soltanto, ma da veri artisti e critici e collezionisti e mercanti d'arte noti nel mercato europeo.

Ma io devo insistere su il significato speciale di questa mostra, perché esse riuniscono tutte le giovani forze artistiche veramente animate da una superiore finalità. L'opera degli espositori — che potremmo chiamare quasi gli allievi — integra quella del direttore Nino Barbantini, il quale a sua volta condurrà e incita le giovani energie. Potremmo dire veramente che questa è una gentile famiglia artistica apportatasi dalle numerose manifestazioni collettive per accorgersi a quell'ideale d'arte che non è consentito se non da un giusto e meritato ritroso. Questi giovani espositori lavorano veramente per l'arte, per la grande arte con un fine di disinteressamento che è poi ritorto, invece, a un vero interesse, e anche l'opera bella è presto conosciuta e facilmente esaltata.

Ma non uno di questi oggetti esposti, scelti con una rigorosa scrupolosità di maestro intenditore e di finissimo gusto — non non reca le impronte di quella massiccia e grossolana volgarità così palmare in altre esposizioni italiane. In ogni oggetto ci si vede l'amore dell'artista che ha teso tutti i suoi sforzi per una vittoria, per un premio morale, per un ambito superiore a quello poche centinaia di lire che dall'opera riceveranno. Qui in questa giovane scuola — chia-

**«Fanciulla piena d'amore»**  
di Della Val Martin, uno dei trionfatori della Mostra. Questa terracotta fu acquistata da uno dei più noti mercanti inglesi d'arte, il Houdeswell, e dell'egregio segretario dott. Nino Barbantini che questa 8.a mostra segna una grande vittoria per l'arte giovanile.

Tutti ricorderanno le discussioni e polemiche vivacissime che dettero luogo le ultime esposizioni di Cà Pesaro. La serie dei radianti artistici variamente espressi appaiono — e si chiamano anche la critica di non studiosi. In questa mostra specializzata fu rimarcata la spiccata individualità di alcuni giovani, ma con le loro collezioni

...miamela così — vi sono i germi reali della vera grande pittura futuristica dell'avvenire. Non quel futurismo *omosofo*, indecifrabile e inesplicabile, che dicesi frutto di ricerca o invece è parecchio ciarlatanesco, ma di un futurismo sano equilibrato che tende verso la suprema semplicità, rivelando qualche cosa. Non tutti, naturalmente, sono a questa altezza, ma in tutti v'è l'ansia del raggiungimento.

L'uomo col *canarino* e *Dennino allegro* del Rossi (il più cesanniano della mostra) *Le vecchie Bambine*, *Nvicofa del Casente*, *L'amico di Pomi*, *Ritratto di ragazza* e *Paolo seggiato a Massorbo* di Scopinich, *Tra sole e luna* di A. Voltolina sono degli esemplari magnifici della scuola del Picasso e del Cezanne. Ma si vede che la ricerca della realtà è fatta da loro, per altre vie, nascoste, interne, intime, senza imitazioni, del magni-



Ritratto di ragazza di L. A. Scopinich

fico simbolismo del buranese Zecchia, per lodarlo, basti il fatto che tutta la sala andò in vendita.

Bisogna che questa eletta — a cui bene s'addirebbe il motto « *lucet opus non artifex* » — prosperi e signoreggi. Il Municipio di Venezia, l'Accademia di belle arti, tutti gli istituti artistici cittadini devono non solo incoraggiarla e aiutarla, ma salvaguardarla. Essa è una istituzione giovane, ma che onora l'arte italiana e veneziana, e ora i giovani di questa città che si son messi a fare da sé, così forti, così compatti per trionfo del bello. Quel giorno che essa dovesse spegnersi graverebbe sui responsabili una condanna morale che noi auguriamo resti lontana.

Gli artisti esclusi dalla Biennale veneziana si risolsero ad organizzare un'esposizione alternativa al Lido di Venezia; all'inizio questa iniziativa fu pensata come reazione ed alternativa allo stop dato alle manifestazioni artistiche di Cà Pesaro.

In effetti diventò un atto di opposizione a tutto il sistema della politica artistica veneziana.

Il manifesto della mostra fu opera di Arturo Martini. Troviamo quindi Gino Rossi e Nino Springolo, Wolf Ferrari e Zecchin, Napoleone Martinuzzi, e ovviamente Arturo Martini; celebre il suo *Pierrot* purtroppo perduto di cui rimane solo una testimonianza scritta.<sup>206</sup>

C'erano, inoltre, il nobiluomo friulano Fabio Mauroner, Guido Cadorin, *l'enfant prodige* di una delle famiglie veneziane di più cospicua tradizione artistica, e poi il *bon vivant* Lulo de Blaas con un ritratto della Marchesa Casati, e molti altri ancora. Una compagnia eterogenea, a dir poco.<sup>207</sup>

Dicevamo un atto di opposizione che va oltre la circostanza contingente dell'esposizione di un gruppo di artisti rifiutati, e permette di definire con più precisione quello che è stato definito gruppo o movimento di Ca' Pesaro.

Si tratta di un cardine e un cuore di artisti che, dopo ben cinque anni di esposizioni in una struttura veneziana, si ritrovò nella condizione di doversi riorganizzare per fronteggiarne la chiusura; e soprattutto per fronteggiare la personale esclusione, non certo inattesa, dalla Biennale. Dietro di loro si intuiva la presenza di Barbantini, che li aveva affiancati almeno per cinque edizioni delle manifestazioni, li aveva sostenuti, confortati, incentivati e difesi, contraccambiato da identica altrettanti consenso e partecipazione.

Non sempre, comunque, l'avanguardia porta alla rivoluzione. E nemmeno l'avanguardia giunge sempre alla negazione. L'avanguardia di Ca' Pesaro fu un'avanguardia intermedia. Un'avanguardia, cioè, che trovò il modo di agire – talora magnificamente – sul piano dell'innovazione lessicale, sulla grammatica visiva, sulle convenzioni del mestiere pittorico e delle aspettative del pubblico.

Guido Perocco iniziò lo studio approfondito delle vicende di Cà Pesaro nel 1972 con il suo libro *Origini dell'arte moderna a Venezia* dando così l'avvio ad una nutrita bibliografia che ha individuato nella storia capesarina l'inizio della moderna ricerca artistica a Venezia, e conseguentemente in tutto il Triveneto.<sup>208</sup>

Contemporaneamente si diffuse l'utilizzo del termine "gruppo" di Cà Pesaro; termine che intendeva identificare in maniera piuttosto precisa un insieme di artisti che erano in sostanza quelli già menzionati, cui se ne aggiunsero altri, come: Umberto Moggioli e Tullio Garbari trentini, Nino Springolo e Aldo Voltolin trevigiani, Teodoro Wolf-Ferrari, Vittorio Zecchin, Napoleone Martinuzzi veneziani, il mantovano Pio Semeghini, e così via. Sono tutti artisti molto diversi tra loro, che in un certo momento

---

<sup>206</sup> A. Del Puppo, *Una poesia per Arturo Martini giovane scultore. Con alcune note trevigiane*, «Studi Goriziani», 97-98, 2003 (2005), pp. 151-158.

<sup>207</sup> *L'avanguardia intermedia: Cà Pesaro, Moggioli e la contemporaneità a Venezia, 1913-2013*, a cura di A. Del Puppo, Trento 2013 - p. 67-

<sup>208</sup> *L'avanguardia intermedia: Cà Pesaro, Moggioli e la contemporaneità a Venezia, 1913-2013*, Op. cit.

della loro attività si trovarono assieme ad esporre a Ca' Pesaro fra il 1908 e il 1914, alcuni in determinate circostanze si ritrovarono anche dopo anche dopo la Grande Guerra.

L'esperienza di Ca' Pesaro fu una tappa decisiva e fondamentale per qualcuno di loro come ad esempio Rossi e Martini; per qualcun altro, come Casorati e Boccioni, rappresentò l'occasione di rimettere in discussione i traguardi stilistici già raggiunti avviandosi verso nuove mete.

Per molti altri l'esperienza capesarina consistette unicamente nella partecipazione a qualcuna delle manifestazioni artistiche espositive; per gran parte gli espositori non lasciarono quasi traccia del loro passaggio, ne rimase breve testimonianza unicamente nel titolo di qualche quadro o scultura tutti o quasi ormai perduti.

Quelli erano gli anni in cui ogni «avanguardia» era ratificata da un manifesto o da dichiarazioni scritte, ma per il “gruppo” di Ca' Pesaro “non vi fu una rivista, né un luogo di elaborazione comune”.<sup>209</sup>

In questo contesto, ed alla luce delle peculiarità e diversità degli stili e delle tecniche espressive degli artisti capesarini, pare azzardato utilizzare la nozione di “gruppo”, se con essa intendiamo identificare un linguaggio condiviso ed un'attitudine comune.

“A maggior ragione, anche nel caso d'un insieme di esposizioni, gli studi non hanno mancato di evidenziare come un carattere unificante sia difficilmente dimostrabile. Un orientamento di sviluppo stilistico-formale cui ascrivere oppure omologare tutti i grandi protagonisti di Ca' Pesaro non è facilmente identificabile. Nemmeno una «linea» o una dirimente predilezione stilistica”.<sup>210</sup>

Non furono molti coloro i quali a Ca' Pesaro agirono veramente in direzione di un reale rinnovamento.

In tal proposito giova qui ricordare l'orgogliosa affermazione di Arturo Martini, tratta dall'epistolario di Gino Rossi: «Il primo movimento vero, precursore dei movimenti in Italia, è Ca' Pesaro: io e Rossi siamo ancora i due artisti più autentici che abbia l'Italia». <sup>211</sup>

Una cerchia ristretta di intellettuali veneziani costituita da Nino Barbantini, Gino Damerini, Omero Soppelsa, e Gino Fogolari, si adoperarono per promuovere, difendere, e consolidare l'operato di quegli artisti in cui credevano e che in questo senso vennero identificati come “gruppo”.<sup>212</sup>

Questi artisti, in un certo senso prediletti, vennero così aiutati concretamente nel corso degli anni da questi intellettuali che acquistarono le loro opere, e più tardi, ne tennero viva la memoria sia attraverso

---

<sup>209</sup> *L'avanguardia intermedia: Ca' Pesaro, Moggioli e la contemporaneità a Venezia, 1913-2013*, Op. cit.

Giova qui ricordare il ritrovamento del numero unico “Il Contrario” di cui si è detto in precedenza nella presente trattazione.

<sup>210</sup> *Ibidem* p. 49.

<sup>211</sup> Lettera a Nino Barbantini, 12 giugno 1920, in *Lettere di Gino Rossi*, a cura di L. Bortolatto, Vicenza 1974, pp.71-72.

<sup>212</sup> M. Damerini, *Gli ultimi anni del leone. Venezia 1929-1940*, Padova 1988; cfr. M. Isnenghi, «Il dovere nazionale», in *L'Italia del Fascio*, Firenze 1996, p. 66 segg. e L. Pomoni, *Il dovere nazionale: i nazionalisti veneziani alla conquista della piazza: 1908-1915*, Padova 1998, p. 35.

il dono al museo sia conservando le opere nelle loro collezioni private così come succede ancora attualmente.

Da qui l'importanza di raccontare la vicenda di Cà Pesaro sia attraverso le opere ma ancor più attraverso l'intrecciarsi delle varie personalità, delle esperienze artistiche e culturali, degli atteggiamenti, e a volte anche dei conflitti.

Cito a titolo di esempio Alessandro Canciani, che si distingue per essere sempre stato presente dal 1909 fino al 1914; così come i veneziani Zecchin e Wolf-Ferrari.

Arturo Martini e Gino Rossi, due punte di diamante del "gruppo di Ca' Pesaro", limitarono per la maggiore la loro presenza alle manifestazioni capesarine, contrariamente ad altri come i già citati Wolf Ferrari, Zecchin, oppure Moggioli, e Cadorin, che alternarono la loro presenza tra Cà Pesaro e la Biennale.

Va comunque dato risalto al fatto che l'accesso alla Biennale era saldamente in mano ai maestri dell'Accademia; infatti Barbantini ebbe a dire:

“ Le Biennali per i giovani era come se non esistessero. Se ce ne sgattaiolava dentro uno ogni tanto, era per sbaglio o l'avevano scelto apposta tra quelli che assomigliavano ai vecchi: da scambiarli». <sup>213</sup>

Barbantini era nella condizione di doversi destreggiare tra quanto gli veniva consigliato, ossia mantenere la disciplina a Cà Pesaro e, allo stesso tempo, non essere di intralcio alle Biennali di Fradeletto.

Fin dal manifesto della prima esposizione, creato da Marussig, nacque infatti una querelle circa l'utilizzo del simbolo della Biennale, iniziando in questo modo una lunga e travagliata sequenza di conflitti fra le due realtà. Barbantini dovette prendere atto del reclamo di Fradeletto ed arrendersi rinunciando all'utilizzo del simbolo.

Comunque sia, con o senza simbolo, dal 1910 l'avventura di Cà Pesaro continuò e fu deciso di dare vita ad una sola esposizione annuale che prevedeva anche alcune mostre personali, la cui selezione era fatta per la maggiore da Barbantini stesso.

La conseguenza fu, tra l'altro, l'emergere se non di vero e proprio gruppo, almeno di un proposito di indipendenza e di autodeterminazione rispetto alla gestione della Biennale e un principio di gusto più definito, per quanto poliedrico. E' forse possibile non definirlo «moderno». Era comunque certamente opposto alle tendenze ed alle scelte fatte dalla Biennale.

In buona sostanza, se vogliamo, si parla di pochi anni e non molti artisti, ma il contesto storico fu, come sappiamo, decisamente eccezionale, soprattutto alla luce degli importanti influssi che arrivavano dalle ricerche delle contemporanee avanguardie europee. Fu un momento in cui erano presenti circostanze ed opportunità particolarmente intense; un vero e proprio «balzo in avanti» che si verificò poi solamente in altre due occasioni del secolo scorso: tra il 1946 ed il 1950 con il recepimento del

---

<sup>213</sup> N. Barbantini, *La prima mostra di Ca' Pesaro*, in *Scritti d'arte Op. cit.*

modernismo europeo negli Stati Uniti e tra il 1965 ed il 1969 con la fioritura delle neoavanguardie a livello internazionale.

Parecchi scultori e pittori capesarini stavano promuovendo e sviluppando uno stile inedito che aveva come punto di riferimento principale i linguaggi modernisti che si andavano diffondendo in tutta Europa; linguaggi e tendenze che erano riportati su alcune riviste dell'epoca, presentati alle grandi manifestazioni come ad esempio i *Salon* di Parigi, o alle esposizioni delle secessioni di Monaco e Vienna e, pur se più di rado, anche alle Biennali a Venezia.

Questi scultori e pittori si proposero così di adottare questo nuovo stile, o per meglio dire questa serie di stili, accostando ed applicando le innovazioni a soggetti veneziani legati alla tradizione vedutistica, oppure al quadro di figura. Gli effetti che ne derivarono furono di particolare rilevanza dal momento che si trattava chiaramente di aspetti di considerevole importanza: l'immagine di una Venezia non più stereotipata, e una serie di «difformità e diversità» dal punto di vista antropologico che, ci pare, abbiano per l'appunto l'intenzione provocatoria, se non addirittura scostante.

In proposito paioni essere esauritivi gli esempi de: *La prostituta* e *La fanciulla piena d'amore* di Arturo Martini, ambedue del 1913; sono chiaramente opere in qualche modo provocatorie, che ci comunicano l'immagine ed il messaggio di un'identità oltraggiata e umiliata. Le sembianze sono dure e scandalose, quasi crude nella loro asprezza. Queste sculture paiono andare oltre la loro rilevanza di esempi di stile del primo Martini, mettono in mostra una femminilità grossolana e quasi immorale che ribalta ogni raffinata convenzione.

*La Pastora*, anche conosciuta come *La caprara*, rappresentava una ragazza che, come scrisse lo stesso Martini a Comisso, "a forza di guardare le pecore ha assunto nel volto il loro aspetto". È l'identica ragazza che vediamo nel *Cespo di rose*.<sup>214</sup>

Ovviamente queste opere sono in contrasto con i principi e le certezze estetiche delle Biennali, ed erano una risposta che pareva burlarsi delle attraenti amazzoni di Ettore Tito e delle sfarzose mises di Lino Selvatico.

Rossi e Martini non parteciparono all'esposizione di Cà Pesaro del 1912 perché erano presenti al Salon d'Automne di Parigi sempre del 1912.<sup>215</sup>

Furono quindi Moggioli, Scopinich, Disertori e Cavaglieri, che con quattro mostre personali segnarono questa mostra.

---

<sup>214</sup> *Il giovane Arturo Martini: Opere dal 1905 al 1921*, Catalogo della mostra di Treviso, Museo Civico Luigi Bailo 15 ottobre 1989

10 Gennaio 1990. Testi di Nico Stringa e Guido Perocco, De Luca Edizioni d'Arte, 1989, p. 154

<sup>215</sup> Catalogo del Salon d'Automne, Parigi, 1912.

## *1913 cruciale*

### **La geldra<sup>216</sup> di Cà Pesaro.**

Così quella che fu definita anche come la geldra di Cà Pesaro prese l'avvio con la guida di Nino Barbantini. E diciamo “geldra” per ribadire ancora una volta, il concetto già espresso, che Cà Pesaro non fu una scuola o un gruppo mai, neppure quando, dopo le mostre del 1908 e 1909, che ne segnarono la nascita in un clima di transizione, un indirizzo estetico di più esplicite e determinanti puntualizzazioni linguistiche, ispirò le rassegne. Tanto che quel mutamento, dovette apparire come una vera minaccia agli organizzatori e responsabili delle Biennali che nel 1913, scandalizzati dalle opere esposte, in particolar modo da Gino Rossi, Tullio Garbari, e da Arturo Martini, diedero voce a quella polemica aspra e radicale, fino a chiedere l'immediata chiusura della mostra.

Anche in quella occasione, a tener duro fu proprio lui, Barbantini, e basterà leggere la lettera aperta, coraggiosissima che egli inviò al presidente della Biennale, onorevole Fradeletto in cui l'invitava a dubitare, <della propria scienza e della propria infallibilità che dovrebbero essere infuse, e si vede che non sono><sup>217</sup> : e lo invitava , <a fidarsi di noi che altro mestiere non si fa che considerar quadri e contemplare statue, e, visto che per il momento stiamo parlando di statue e quadri d'oggi e non di mezzo secolo fa, abbiamo anche il vantaggio d'essere del loro tempo, non come lei che, sia sonnolenza d'uomo anziano o sia altro, seguita a corteggiare le bellezze appassite e leggendarie ch'erano in auge ai suoi venti anni><sup>218</sup>.

A noi di Cà Pesaro, continuava quindi il Barbantini, voi della Biennale se si fa il gesto di chiedere agli espositori cronici, che per troppi anni non hanno creduto di potersi scansare tanto così da lasciare un pochino di spazio ai giovani, ci chiudete la porta in faccia: e quando taluno riesce ad entrarci (non si sa come), lo prendete con le molle, e lo sistemate in qualche angolino, fuori mano.

In quanto all'aiuto che Barbantini portava ai suoi artisti, è risaputo quanto questo aiuto fosse richiesto ed invocato. Il Marchiori cita, appunto, una lettera di Arturo Martini, che dev'essere dei primissimi anni di Cà Pesaro. “Non lasciateci soli, gli scriveva fra l'altro lo scultore, con voi siamo sicuri di vincere, in noi c'è la più profonda convinzione che voi siate il migliore, il solo che possa capirci, il solo che possa difenderci con risultati che trovano il riscontro soltanto in Francia nel secolo passato. Non abbandonate il nostro amore, non fate che esso marci anarchicamente, senza una direttiva amorosa e veggente; esso potrebbe diventar odio fatale”<sup>219</sup>.

E nel 1910 Gino Rossi dichiarava a sua volta: “Sono anch'io convinto che queste battaglia non siano inutili e che il numero di coloro che ritengono insopportabile lo stato attuale di cose aumenterà sempre.

---

<sup>216</sup> Numeroso insieme di persone o animali

<sup>217</sup> Silvio Branzi, *I ribelli di Cà Pesaro*, Pan Editrice Milano, 1975, p. 20

<sup>218</sup> Silvio Branzi *I ribelli di Cà Pesaro* Op. cit.

<sup>219</sup> Silvio Branzi, *I ribelli di Cà Pesaro*, Op. cit.



L'ideale sarebbe di coordinare tutto il movimento giovanile italiano, di raccogliere tante belle forze diverse, tante energie che noi ignoriamo ancora, altrimenti la nostra opera rimarrà quasi limitata e non riusciremo mai a svecchiare l'ambiente italiano.<sup>220</sup>

Parole chiarissime che puntualizzano con la massima esattezza la situazione.

Qualche rassegna retrospettiva ci ha detto parecchio a proposito di quello che accadde nel 1913 a Cà Pesaro. In particolare quella del 1958, a celebrazione del cinquantennio, la quale fra i primi espositori presentava un gruppo di artisti scelti fra quelli di maggior peso e significato. Otto in tutto: Arturo Martini, Gino Rossi, Umberto Moggioli, Ugo Valeri, Umberto Boccioni, Pio Semeghini e Felice Casorati. Erano raccolte in mostra quasi duecento opere tra disegni, dipinti, sculture e ceramiche, dal canto suo il catalogo che introduceva alla mostra, curato da Guido Perocco, è ricco di osservazioni e rilievi acuti, di notizie e documenti inediti e di fondamentale importanza.<sup>221</sup>

Tuttavia, ci dice Silvio Branzi, affermare che, “in cotesta contingenza, quel ribollimento di giovani energie bastasse ad attirar l'attenzione su Cà Pesaro, non sarebbe esatto. Dobbiamo arrivare al 1913 perché tutti gli occhi si aprissero su quanto stava accadendo: e i più rimasero dapprima increduli, quindi indignati”. E, appunto, per la mostra del 1913 scoppiò violenta la bufera. Contro Cà Pesaro, contro i migliori pittori e scultori che vi esponevano, contro Barbantini che li accettava e difendeva, insorsero tutti quelli che, ogni due anni, esprimevano il loro gradimento davanti alle tele raccolte nel recinto dei Giardini. Fu un'irritazione, una rivolta tra ironica e stizzosa, maligna, che si trascinò dai caffè alle pagine dei giornali, fino a culminare in una seduta del Consiglio comunale, in cui le opere degli espositori di Cà Pesaro, e principalmente quelle di Arturo Martini, Guido Rossi e Tullio Garbari, vennero messe in ridicolo da un gruppo di assessori che parlavano di: giusto disegno, di esatta prospettiva, di nobile tradizione e via seguitando, tutte cose delle quali, a giudizio loro, gli ospitati nello ammezzato di Cà Pesaro non avevano mai sentito discorrere.<sup>222</sup>

A difesa di Cà Pesaro e di Barbantini levarono gli scudi anche alcuni artisti belgi che lo stesso anno esponevano alla Biennale, chiesero infatti di poter esporre da allora in poi tra i vivi di Cà Pesaro anziché tra i morti dei Giardini.

Anche lo storico dell'arte Gino Fogolari, sovrintendente delle Gallerie dell'Accademia, si levò in difesa di Barbantini spiegando dalle colonne della “Gazzetta di Venezia”, con esempi tratti dalla storia dell'arte, come quelle deformazioni formali che tanto scandalizzavano i “benpensanti), fossero così naturali, numerose e necessarie da giustificare in ogni modo anche quelle di Gino Rossi e, soprattutto, quelle di Arturo martini, contro cui si accanivano acremente i denigratori.<sup>223</sup>

---

<sup>220</sup> Ibidem

<sup>221</sup> Silvio Branzi, *I ribelli di Cà Pesaro*, Op. cit.

<sup>222</sup> Silvio Branzi, *I ribelli di Cà Pesaro*, Op.cit. pp.26-27

<sup>223</sup> Ibidem

Per la mostra del 1913 va inoltre ricordato il commento veramente scanzonato di un giovane licealista, pubblicato in un elegante libretto dell'Istituto Veneto d'Arte Grafica, col titolo "Di Cà Pesaro e d'altro". Ne era autore Pietro Pancrazi che Gino Damerini aveva fatto accogliere nella redazione de "La Gazzetta" come suo personale collaboratore. Il libro giustificava il suo titolo prendendo le mosse dalle polemiche per le esposizioni di Cà Pesaro. Ma tutte quelle discussioni, quelle beghe e minacce erano, in buona sostanza, quello che ci voleva per incitare quegli artisti alla resistenza impegnandoli maggiormente nel loro lavoro. Infatti, di ribellioni e scandali anche maggiori ne avrebbero sollevati parecchi, se di lì a poco non fosse arrivata la guerra ad interrompere anche l'attività di Cà Pesaro.

Fin qui questa è la cronaca, d'accordo; illuminante però. E, pensando ai primi anni del Novecento, non si può non rendersi subito conto di ciò che significarono nel Veneto, e non solo, le mostre capesarine.

Tutto era provincia in Italia; e provincia dominata per gran parte dagli epigoni di una mal compresa tradizione indigena. Cultura, gusto, costume, ogni cosa pareva dissolversi nel crepuscolo della decadenza ottocentesca. Non c'era aspirazione al nuovo né volontà di riformare le vecchie ed esauste strutture in cui l'arte si era impantanata. L'arte nel resto d'Europa era in fermento mentre da noi il nulla o quasi, e ben poca attenzione era prestata alle opere degli artisti stranieri alcuni dei quali erano stati presenti oltre che a Venezia anche a Roma e Firenze.

Non stupisce quindi il fatto che nel padiglione spagnolo dell' XI Biennale del 1910 Fradeletto facesse togliere un Picasso, perché "con la sua novità scandalizzava il pubblico" (Brandi).

Il primo atto di quel rinnovamento, che doveva liberare l'arte italiana dai lacci della decadenza ottocentesca, si chiama dunque Cà Pesaro, infatti, le mostre della Secessione romana seguirono poco più tardi dal 1913 al 1916: di grande rilevanza se pensiamo che accanto agli artisti secessionisti romani figuravano i gruppi di: impressionisti, Nabis, Fauves ed altri composti ad esempio da Renoir, Manet, Monet, Pissarro, Sisley, Cézanne, Bonnard, Vuillard, Matisse, van Dongen, Klimt, Munch, Picasso.

Comunque sia, fu proprio nel palazzo di San Stae, che alcuni artisti provarono per primi di avere le idee chiare e non persero tempo ad imboccare la propria strada. Gino Rossi nel 1907 si reca a Parigi e va in Bretagna sulle orme di Gauguin e della scuola di Pont-Aven, poi in Belgio e in Olanda.

Nello stesso anno a Parigi con Rossi c'è anche Arturo Martini. Avrà preceduto entrambi già nel 1899 Semeghini che resterà a Parigi fino al 1914. Boccioni vi si recò una prima volta nel 1902 per studiare l'impressionismo, poi nel 1912 per l'esposizione alla Galleria Bernheim-Jeune; Garbari invece arrivò nella capitale francese nel febbraio del 1931, dove morì nell'ottobre dello stesso anno.

Si comprende quindi come alla curiosità dei giovani espositori di Cà Pesaro non bastasse guardare alle opere che venivano acquistate per la Galleria l'Arte Moderna, posto che a fornire quelle opere erano le stesse esposizioni veneziane che avversavano. Ci voleva dell'altro.

Non è intenzione attribuire alle iniziative di Cà Pesaro un'importanza maggiore di quella che in realtà ebbero, sarebbe superfluo ed inutile. Sta di fatto che l'opera di quegli espositori contribuì ad aprire una larga breccia nel muro della retorica ottocentesca, e attraverso quel varco passarono in molti.

E' la storia di ieri e vale la pena sottolineare che non si trattava di rinnegare la propria natura, le proprie radici, ma di respingere una visione anacronistica, da troppo tempo chiusa nella cerchia di un mondo inerte e che ormai la realtà delle cose rifiutava in toto, per mettersi al passo con una umanità viva e operante per recuperare in una nuova dimensione linguistica il rapporto conoscitivo offerto dalla storia. Tutte le rivoluzioni artistiche hanno agito in questo senso, così anche nel Veneto.

E' d'uopo a questo punto chiamare per nome tutti gli artisti presenti all'esposizione del 1913:

Felice Casorati presentava quarantun opere; Gino Rossi undici dipinti (alcuni tra i più importanti che egli abbia mai eseguito); Arturo Martini sette sculture e sette acqueforti; Tullio Garbari trentuno opere tra disegni e dipinti; Ubaldo Oppi dieci pitture e venti disegni; Luigi Scopinich dieci pitture. C'erano inoltre, tra gli altri, Umberto Moggioli, Napoleone Martinuzzi, Arturo Malossi, Guido Marussig, Dario Disertori, Vittorio Zecchin.

Giova qui riportare le parole pronunciate da Barbantini a proposito dei giorni gloriosi della mostra del 1913: "... Giornate d'oro. Alla sera, per consolarci e consultarci in privato, salpavamo su una flottiglietta di sandoli verso Burano beata, e colà, sotto una pergola amicissima, nel crepuscolo incantato, tra due semicori di pescatori che a quei giorni sapevano ancora a memoria le ottave del Tasso e se le palleggiavano a gran voce lubrificandole a furia di doppi litri potenti come torri, finivamo di demolire del tutto l'arte decrepita, la critica orba, la ciurma dei bottegai e dei borghesi senza testa e senza cuore. E sullo spianato crescevano i nostri castelli. Provassero a toccarci! Quando tornavamo di notte per la laguna, ci pareva che il buon Dio ci avesse create le stelle perché brillassero per noi".<sup>224</sup>

La pagina di Barbantini oltre che descrivere i fatti, ci dà la documentazione più penetrante ed umana; dalle sue parole si comprende come dai fatti dell'arte si passi ad una concezione di vita, e come essa abbia il potere di legare assieme gli animi.

"... Perché a Cà Pesaro, continua Barbantini, si era tutti uno per l'altro, con qualche saporito litigio e qualche permale, che passava presto e tutto tornava come prima. Tutti una famiglia, legati a doppio filo da una passione tale per l'arte, da una tal fede nella vita e in noi stessi, che quando si ripensa, tra i conti d'oggi, alla rarità delle vendite e ai prezzi d'allora, vien da supporre che di quella passione e di quella fede i più dei nostri campassero".<sup>225</sup>

Aggiunge inoltre: "Quando anche le Biennali dopo il 1920 cominciarono a dischiudere gli occhi e le venerabili braccia, Cà Pesaro risultò un po' meno provvidenziale, m non per questo fu meno viva e meno utile; sia perché parecchi giovani di valore li raccomandò a quegli occhi e li spedì a quelle braccia,

---

<sup>224</sup> Guido Perocco (a cura di), *Primi espositori di Cà Pesaro 1908-1919*, catalogo della mostra, Stamperia di Venezia Spa, Venezia, 1958- p. 86

<sup>225</sup> Ibidem

sia perché a taluni che ai Giardini s'erano affacciati con un'operetta o due e avrebbero dovuto aspettare chissà quando per dire quel tanto che avevano da dire, diede modo di spiegarsi subito in lungo e in largo. Il meglio dei giovani nati e fioriti nel Veneto sono passati per Cà Pesaro, tutti quanti".<sup>226</sup>

Tra i pochi pittori, di quella generazione, presenti a tutte cinque le edizioni della Biennale dal 1907 al 1914 vi fu Felice Casorati. Aveva ventinove anni quando, nel 1912, due suoi dipinti entrarono in museo. Il museo di Gand acquistò *Bambina*; l'opera *Le signorine* invece fu acquistata dalla Galleria d'Arte Moderna di Venezia. All'inizio del 1913 Casorati domandò a Barbantini il consenso per esporre quest'opera a Monaco di Baviera, probabilmente fu allora che Barbantini riuscì a convincere Casorati a partecipare alla mostra che si stava elaborando per quell'anno.

Casorati acconsentì a preparare una considerevole personale. In realtà, pare che la sua sala fosse stata improvvisata, e di conseguenza allestita con le opere di qualche anno prima che erano nel suo studio.

Pare che alcuni anni dopo, intenzionato ad esporre di nuovo a Ca' Pesaro, Casorati accennasse a quella mostra definendola «vuota ed inutile». Comunque, le opere presenti, circa quaranta, furono la dimostrazione delle ispirazioni che lo animavano.

Egli espose parecchi disegni e studi eseguiti in vista di opere maggiori, come ad esempio *Le vecchie*, *Le signorine*, e il *Notturmo*; pratiche chiaramente ispirate al gusto klimtiano; in questo senso ricordiamo *Nevicata*, nella versione sia a tempera che in acquaforte; i suoi favoriti ritratti puerili; molte «impressioni» di vedute sia padovane che veronesi; alcune nature morte dalla superficie ancor più sofisticata grazie all'utilizzo della glicerina stemperata.

Tra tutti gli artisti che presero parte alla manifestazione del 1913 a Cà Pesaro, Felice Casorati fu quello che ottenne i giudizi più favorevoli da parte della stampa e dei compratori che furono davvero un numero considerevole.

Era, tra l'altro, l'artista più conosciuto, e in un certo senso quello che meglio si accordava a un gusto elegante e ricercato anche se eclettico; di successo, ma per sua stessa ammissione alquanto accademico.

Il contatto e confronto diretto con le creazioni molto più radicali di Gino Rossi e di Arturo Martini segnò «una crisi e un brusco mutamento di rotta nella sua carriera di pittore mondano».<sup>227</sup>

Scrisse a Barbantini, sulla base di alcune sue considerazioni: «mi dispiace anzi un poco di averli conosciuti – e soprattutto mi dispiace di averli *compresi*».<sup>228</sup>

Casorati vide, in questo clima, la messa in discussione delle sue certezze, e probabilmente fu proprio per questo che meditò il suo rientro alla Biennale di Venezia nel 1914. Fu l'unico dei capesarini ad essere accettato, anche se le sue opere scaturirono più critiche anziché approvazione ed elogi.

---

<sup>226</sup> Ibidem

<sup>227</sup> Lamberti, - *La stagione di Ca' Pesaro e le Biennali* - cit., - p. 64. La lettera a Barbantini sulla mostra del 1913 è stata pubblicata da G. Perocco, in *Origini dell'arte moderna op.Cit.*, p. 254.

<sup>228</sup> F. Casorati a Barbantini, senza data, Verona, estate del 1913, Op. cit. ivi, p. 277.

E' sintomatico di questo stato di cose, il fatto stesso che *La trasfigurazione* venga tagliata in tre parti che saranno regalate ai tre maggiori sostenitori e fautori di Ca' Pesaro: Damerini, Soppelsa e Barbantini.<sup>229</sup>

L'origine della polemica e delle critiche a Cà Pesaro nel 1913, fu la presenza dei quadri di Gino Rossi, di Tullio Garbari ma, in modo particolare, dalle sculture ed incisioni di Arturo Martini.

Infatti, queste opere misero in ombra praticamente tutte le altre che erano esposte. Rossi si attenne sostanzialmente alle scelte fatte nel 1910 presentando una serie di paesaggi bretoni, che conservava uno stile sintetico; oltre alle più recenti vedute collinari di Monfumo e Asolo, nelle quali si dipanavano seducenti matasse di colore; per finire con tre volti che paiono crudi e spietati: sono *L'uomo dal canarino*, *Vecchio pescatore* e *L'idiota*.

Ad ogni modo, la presenza veramente straordinaria, eccezionale, e inaspettata, fu quella di Arturo Martini. Parecchie opere del 1913, come ad esempio *Fanciulla piena d'amore*, rimandavano ad un gusto palesemente *jugendstil*, così come ricordavano palesemente lo stile di Modigliani. Martini certamente aveva visto le sette teste di pietra presentate da Modigliani al *Salon d'Automne* del 1912. Aveva anche avuto modo di incontrare il *Manifesto della scultura futurista* e di osservare le fotografie dei gessi di Boccioni.

«Paesaggi e tipi di preta derivazione e influenza straniera», sottolineò «La Difesa», soffermandosi sulla «curiosa produzione parigina» di Ubaldo Oppi, fatta di «molte ma identiche figure femminili, sciatte ed esangui, vuote d'espressione».<sup>230</sup> Evidentemente, nessuno sapeva ancora cogliere le derivazioni dalla stilizzazione picassiana.

Fu Barbantini, in persona, a convincere Tullio Garbari, che aveva rinunciato ad esporre nel 1912. Garbari, vicino all'ambiente fiorentino de «La Voce», aveva in quel momento intrapreso un suo personalissimo percorso particolarmente impegnativo: sentiva la necessità di temperare ed armonizzare l'antinaturalismo della sua disposizione ed inclinazione spirituale e metafisica con un esplicito ruralismo, un'aderenza profonda e commossa alla realtà degli uomini e delle cose. Sarà proprio nel 1913 che Garbari arriverà ad un equilibrio e ad una semplificazione grazie anche all'esempio dei mezzi stilistici di Rossi, ma non tutti furono in grado di comprendere; infatti un commentatore rimasto anonimo nel catalogo del 1913, a fianco ai titoli delle opere di Garbari scrisse: «tutto falso».

*Primavera trentina*, forse l'esempio più esaltante di questo equilibrio, alla chiusura dell'esposizione venne donata a Barbantini.

Più che aderire ai principi della teoria boccioniana, Soppelsa con il *Ritratto di Omero Soppelsa*, sembrò assumere i toni di una parodia futurista. «Come se fosse un «dinamismo simultaneo» schiacciato contro un vetro immaginario, il volto austero del nume tutelare capesarino prese i toni beffardi e quasi

---

<sup>229</sup> *L'avanguardia intermedia: Cà Pesaro, Moggioli e la contemporaneità a Venezia, 1913-2013*, a cura di A. Del Puppo, Trento 2013

<sup>230</sup> *L'avanguardia intermedia: Cà Pesaro, Moggioli e la contemporaneità a Venezia, 1913-2013*, Op. cit.

ridanciani di un *divertissement* di dita che solcano con finto candore fanciullesco un mezzo disco di gesso”.<sup>231</sup>

Il senatore Pompeo Molmenti acquistò il «ritratto», per celare il vero destinatario, che era ovviamente lo stesso Soppelsa<sup>232</sup>.

Margherita Sarfatti acquistò alcune «cheramografie», le stampe da matrice di argilla, e così il mercante inglese Bodeswell e il pittore futurista belga Schmalzigaug.<sup>233</sup>

Ma gli espositori non erano tutti d'accordo con l'indirizzo di carattere apertamente modernista e sul tratto distintivo di opposizione e «futurista» dell'operazione. Molti degli artisti di Cà Pesaro divenuti storici, soprattutto quelli che provenivano dall'accademia, temevano un ritorno alle più fragorose vane ed inefficaci forme di *réclame*. Moggioli, ad esempio, noto per la sua indole moderata, confessava queste sue perplessità al fratello Francesco scrivendogli: «A Palazzo Pesaro grande baccano e per nulla ché davvero non c'è niente di tanto originale che ne valga la pena. Dal canto mio se di seguito la va di questo passo non parteciperò più a questa mostra. Capirai da dove si suona un trombone non si sente il violino».<sup>234</sup>

Inoltre, l'allora giovanissimo Pietro Pancrazi studente di giurisprudenza, colse la mostra quale pretesto per pubblicare un *opuscolo* intitolato “*Di Ca' Pesaro e d'altro*”. In realtà non scrisse niente a proposito della mostra; prese unicamente atto della «spoliazione francescana» realizzata da alcuni artisti e contestarne indubbiamente la mancanza di sincerità. “In virtù dei suoi sentimenti incrollabilmente crociani, fu infine soddisfatto di poter sistemare in poche pagine un po' tutto il mondo culturale italiano”.<sup>235</sup>

Solo tre giorni prima dell'apertura della mostra del 1913, dai banchi dell'opposizione un consigliere comunale, di nome Saccardo, rivolse un'interrogazione alla Giunta a proposito della legittimità di quell'iniziativa che pareva a molti dai connotati riprovevolmente futuristi.

Nella polemica che si era creata ovviamente le opere di Martini, Garbari e Rossi c'entravano davvero molto poco. Il loro supposto futurismo fu strumentalizzato a causa di un dissidio interiore agli istituti comunali e, più generalmente, dovuto alla conduzione dell'apparato espositivo pubblico.

Il Consiglio di Vigilanza della Bevilacqua La Masa, convocato in gran fretta, rammentò che come dai dettami dello statuto, spettavano al consiglio stesso unicamente le funzioni di carattere amministrativo e precisò che la giunta di accettazione aveva votato a favore dell'iniziativa e dell'attività del segretario.

---

<sup>231</sup> Ibidem

<sup>232</sup> Ibidem

<sup>233</sup> *Il giovane Arturo Martini: Opere dal 1905 al 1921*, Catalogo della mostra di Treviso, Museo Civico Luigi Bailo 15 ottobre 1989 - 10 Gennaio 1990. Testi di Nico Stringa e Guido Perocco, De Luca Edizioni d'Arte -1989- p. 152 –153

<sup>234</sup> *L'avanguardia intermedia: Cà Pesaro, Moggioli e la contemporaneità a Venezia, 1913-2013*, Op. cit.

<sup>235</sup> P. Pancrazi, - *Di Ca' Pesaro e d'altro*, - Venezia, 1913.

Il Comune non gradì questa perorazione dell'autonomia organizzativa, slegata dagli organi di controllo, essenzialmente amministrativi.

Il 30 giugno il Sindaco comunicò al presidente del Consiglio di Vigilanza, ossia al Conte Filippo Nani Mocenigo, che il Comune intendeva interpretare ed applicare alla lettera in maniera restrittiva i dettami dello statuto, sollecitandolo ad esercitare in maniera diretta il controllo dell'orientamento artistico delle esposizioni.

Il consiglio comunale, e principalmente il conte Grimani, rimproverava in maniera particolare l'intromissione sempre più rilevante di Barbantini circa le scelte delle esposizioni, che in effetti avrebbero dovuto sempre essere di esclusiva pertinenza della Giunta di accettazione.

Infatti, l'imputato articolo 5 recitava così: «Una Giunta di accettazione composta di tre membri effettivi e due supplenti [...] decide a scrutinio segreto e inappellabilmente sulla ammissione od esclusione dei lavori d'arte ed industria presentati all'Esposizione e provvede inoltre al loro collocamento». <sup>236</sup>

Sempre secondo i dettami dello Statuto, le mansioni del segretario avrebbero dovuto limitarsi alla stesura dei rendiconti annuali, dei preventivi, dei protocolli di seduta, dell'epistolario e carteggio venendo assimilato in questo, nei diritti e doveri, agli impiegati comunali.

E' superfluo ricordare che Barbantini non si limitò mai a queste mansioni burocratiche, anzi fu appunto il suo impegno di carattere organizzativo che consentì di eludere le fatali limitazioni della Giunta di accettazione.

Basti pensare che in quell'anno, oltre al fidato Gino Damerini, a Nino Barbantini erano stati affiancati due artisti come Annibale De Lotto<sup>237</sup> e Ferruccio Scattola<sup>238</sup>, che non erano certamente sperimentatori e tantomeno sostenitori dello spirito avanguardista.

Se fino ad allora l'interferenza di Barbantini era stata comunque tollerata, non lo fu più da quando a tutti gli effetti legittimò un orientamento artistico che andava oltre i "determinati confini" cui Grimani si riferiva richiamando la vigilanza della Giunta.

Barbantini rispose al Comune alcuni mesi dopo ventilando a Grimani il rischio di ribaltargli le medesime accuse; in quanto Presidente delle Biennali: «Riconoscere la responsabilità del Consiglio nell'ordinamento artistico dell'Esposizione permanente sarebbe come riconoscere la responsabilità del Sindaco di Venezia, Presidente dell'Esposizione biennale, nel funzionamento artistico di quella». <sup>239</sup>

Il Consiglio di vigilanza prese su di sé la piena responsabilità delle scelte, ribadendo la propria fiducia in Barbantini ed approvando le opere degli artisti che lui aveva proposto:

---

<sup>236</sup> *L'avanguardia intermedia: Cà Pesaro, Moggioli e la contemporaneità a Venezia, 1913-2013*, a cura di A. Del Puppo, Trento 2013- p. 46

<sup>237</sup> Nasce a San Vito di Cadore (BL) il 29 luglio. Si iscrive nel 1891, a Venezia, all'Accademia di Belle Arti. Partecipò a varie mostre in Itali ed all'estero. Particolarmente rilevanti le sue partecipazioni alle esposizioni di Cà Pesaro a Venezia. Muore il 21 novembre del 1932 a Venezia.

<sup>238</sup> Nasce a Venezia nel 1873, muore a Roma nel 1950. Pittore autodidatta, attento paesaggista.

<sup>239</sup> *Ibidem*

«Egli, esortando alcuni giovani a un fervido lavoro, non ha ammesso per questo che le opere loro dovessero evitare il giudizio della Giunta: ha semplicemente arricchito il materiale su cui la scelta della giuria dovesse esercitarsi».<sup>240</sup>

Nel suo scritto Alessandro Del Puppo ci dice che “esortare i giovani a un fervido lavoro. L’espressione che abbiamo appena letto potrebbe apparire meschina, agli occhi di molti odierni «curatori». Ma in queste frasi un po’ *démodé* risiede infatti, mi pare, la moralità (per usare un altro termine antiquato) di ogni buon critico”.<sup>241</sup>

Risultava ovvio che Barbantini provvedesse a procurare artisti ed opere, posto che stato assunto con regolare concorso ad esami che ne avevano comprovato l’idoneità a ricoprire una carica di carattere artistico.

E fu precisato: «per cinque anni egli si è attivamente occupato della preparazione artistica di nove esposizioni, come veniva rilevato ad ogni inaugurazione dai giornali cittadini ed italiani».

Si trattò di una difesa globale, sorretta dalla minaccia di dimissioni cosa che colse alla sprovvista il Comune.

Non si fece attendere una rettifica che, pur richiamando al rispetto del regolamento ebbe a riconoscere che non vi era intenzione alcuna di esprimere sfiducia ma era da intendersi unicamente come appello a riconsiderare l’indirizzo da dare all’Esposizione Permanente per riportarla allo scopo che era stato prefissato.

La differenza di punti di vista, «anche sulla interpretazione dello statuto, si spiega col fatto che questo fu redatto per dar vita ad una Esposizione permanente come era voluta dalla nobile fondatrice mentre viene ora applicato all’ordinamento di mostre giovanili periodiche le quali si discostano da quel fine».

Il richiamare al modello collettivo delle Mostre Permanenti stava a rivendicare l’impegno preso dal Comune e palesava implicitamente un preciso divieto all’orientamento personalistico, predominante in Barbantini ed approvato dalla Giunta e dal Consiglio di Vigilanza.

Di nuovo quindi lo scontro si inasprì in riferimento all’interpretazione delle volontà testamentarie, come esempio dell’«attuale diversità di vedute».

In proposito, a mio avviso, giova qui riportare una parte di quanto scrive Nico Stringa nel suo saggio sul catalogo della mostra: *Secessione e Avanguardia l’arte in Italia prima della Grande Guerra 1905-1915*.

“Nel 1898 la nobildonna Felicità Bevilacqua, veronese di nascita e veneziana di adozione, nel suo testamento sottoscrive l’impegno di dare una casa ai giovani artisti ed agli artigiani che erano abitualmente esclusi dalle mostre ufficiali; scriverà, infatti, testualmente di voler istituire

---

<sup>240</sup> Ibidem

<sup>241</sup> Ibidem



“un’esposizione permanente di arti e industrie veneziane a profitto specie dei giovani artisti ai quali è spesso interdetto l’ingresso nelle grandi mostre”.<sup>242</sup>

Sono ancora oggi oggetto di dibattito e studio le reali intenzioni e motivazioni che la condussero a donare il prestigioso palazzo sul Canal Grande a questa causa; comunque sia restano a testimonianza di grande generosità e lungimiranza oltre a dimostrare uno specifico e grande interesse e amore per l’arte.

“Poco conosciamo della sua cultura in senso generale e della sua cultura artistica in particolare, sappiamo comunque che fu a conoscenza delle due grandi mostre di arte contemporanea che ebbero luogo a Venezia, oltre alle esposizioni della Società Promotrice: la Mostra Nazionale Artistica nel 1887 e le prime edizioni della Biennale del 1895 e 1897, con le vive polemiche che suscitavano”.<sup>243</sup>

Il 1898 ci riporta a pensare alle secessioni che avevano rivoluzionato di recente l’assetto delle mostre espositive europee: 1892 Monaco, 1897 Vienna, 1898 Berlino<sup>244</sup>; di conseguenza a Venezia gli artisti recepirono in maniera rilevante l’influenza culturale dell’ambiente tedesco come sarà poi dimostrato anche dall’esperienza capesarina.

Probabilmente la nobildonna, anche alla luce delle esperienze espositive Veneziane di fine Ottocento con particolare riferimento alla Biennale di Fradeletto e alla Società Veneta Promotrice di belle Arti, intendeva evitare, con le sue volontà, quello che era successo in Europa con particolare attenzione alle difficili condizioni degli artisti suoi contemporanei e soprattutto agli esclusi dalle grandi esposizioni che erano gli studenti di belle arti.

---

<sup>242</sup> Dal testamento della duchessa Felicita Bevilacqua La Masa, ora in Enzo Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti*, Marsilio Editori, 1994 Venezia

<sup>243</sup> Nico Stringa, “Una inquietudine singolarissima”: *Giovani artisti tra Cà Pesaro e Secessione romana*, saggio in *Secessione e Avanguardia l’arte in Italia prima della Grande Guerra 1905-1915*, Catalogo della mostra, Mondadori Electa Spa, Milano 2014-  
p.47

<sup>244</sup> Ivi p. 47



*Guido Cadorin, Copertina del Catalogo degli artisti rifiutati alla Biennale di Venezia del 1914*

Copertina del catalogo – Prima ristampa luglio 2014 – Edito da La Toletta Edizioni – Venezia – con presentazione e postfazione di Franco Tagliapietra. Su gentile concessione di La Toletta Edizioni – Venezia -

Il catalogo è stampato in colore marrone su carta beige/crema; è composto da una copertina morbida di colore verde e 32 pagine interne non numerate di cui 13 illustrazioni recanti le riproduzioni di alcune opere degli artisti:

Lulo del Blaas -	<i>Farfalla notturna (Ritratto Marchesa Casati)</i>
Guido Cadorin -	<i>Ritratto di mio padre</i>
Adolfo Callegari -	<i>Ritratto</i>
Alessandro Canciani -	<i>Giorno nascente</i>
Bortolo Sacchi -	<i>Fiori</i>

Nino Springolo -	<i>Bambina con le perle</i>
Angelo Turri -	<i>Ritratto del Cav. Brocco</i>
Aldo Voltolin -	<i>Nel regno delle sassifraghe</i>
Teodoro Wolf Ferrari –	<i>Mezzogiorno afoso</i>
Vittorio Zanetti Tassis -	<i>Povera di spirito</i>
Gino Rossi -	<i>Testa di ragazza</i>
Arturo Martini -	<i>Composizione</i>
Napoleone Martinuzzi –	<i>Testa d'uomo</i>

Nella prima pagina è riportato il titolo, in carattere maiuscolo, della mostra: “ESPOSIZIONE DI ALCUNI ARTISTI RIFIUTATI ALLA BIENNALE DI VENEZIA”; nella pagina a seguire sono riportati i nomi dei componenti il Comitato Esecutivo, ossia:

LULO DE BLAAS – PITTTORE

GUIDO CADORIN – PITTTORE

NAPOLEONE MARTINUZZI – SCULTORE

BORTOLO SACCHI – PITTTORE

SEGRETARIO VITTORIO ZANETTI – TASSIS – PITTTORE

Di seguito l’indicazione: “I quadri rifiutati sono contrassegnati da un bollo verde”, a seguire due facciate contenenti l’introduzione riportata nella presente trattazione in nota n. 8. Continua con l’elenco degli artisti e delle rispettive opere come riportato nella presente trattazione.

Una pagina bianca separa l’elenco dall’inizio delle illustrazioni riportate in precedenza al termine delle quali un’altra pagina bianca le separa da una pagina contenente tre inserzioni pubblicitarie.

Come riportato nel seguito della presente trattazione, gli espositori sono complessivamente ventidue e le opere esposte sono settantadue.

ELENCO IN ORDINE ALFABETICO DEGLI ESPOSITORI CON LE RISPETTIVE OPERE PRESENTI ALL' ESPOSIZIONE.

Bisi-Fabbri Adriana	Autoritratto
Cadorin Guido	Carne, carne, sempre carne La Sig.na Gemma Campanule Ritratto di mio padre Ritratto di Signorina Ritratto di Bimbo Barche Sei piatti decorati
Callegari Adolfo	Ritratto Natura morta
Canali Giuseppe	Silenzio verde
Canciani Alessandro	Marina Giorno nascente
De Blaas Lulo	Farfalla notturna (Ritratto Marchesa Casati)
Lasta Attilio	Alba sui monti
Maimeri Gianni	Mezzanotte
Martini Arturo	Gruppo d'acquaforti (Stati d'animo) Una serenata di Pierrot
Martinuzzi Napoleone	Incipit Vita Nova Risveglio Danza voluttuosa Amara solitudine Testa d'uomo

Mauroner Fabio	Una impressione Il Cipresso di Michelangelo (acquaforte) Chiesa delle Fertè Milon (Acquaforte) Corte Bottera (Acquaforte)
Rossi Gino	Paesaggio Idem Idem Idem Idem Disegno Disegno Due disegni
Rossi Veneto	Mattino
Sacchi Bortolo	Fiori Strade di Monaco
Springolo Nino	Bambina con le perle Bambina presso la finestra Piatto d'ottone Vaso dei pesci Testa rosa Boccaletto Coppetta Il cavallino bianco (pastello) Tre Impressioni (pastelli)
Tivoli Livia	Girasoli Il pioppo Primavera Gigli I pioppi Le acacie

Torresini Attilio

Figura di donna

Turri Angelo

Ritratto del Cav. Brocco

I lavoratori della vela

Vecchio chioggiotto

Voltolin Aldo

La pecorella ritrovata (egloga)

Rododendri (elegia)

Nel regno delle sassifraghe (visione)

Wolf Ferrari Teodoro

Riflessi

Impressione

Murano (notte fredda)

Glicine al sole

Castigo

Mezzogiorno afoso

Verso il tramonto

Primavera

Il fiume a Dachau

Zanetti – Tassis Vittorio

Bambina

Natura morta

Ritratto di mio padre

Povera di spirito

Zecchin Vittorio

Il Paradiso (visione)

Il fuoco (bozzetti per 2 trittici)

Bozzetto per decorazione murale

Con una presentazione<sup>245</sup>, non firmata, si apre il catalogo di quella che fu definita: “Esposizione di alcuni artisti rifiutati alla Biennale veneziana”. Catalogo riedito nel giugno del 2014 in occasione della celebrazione del centenario della nascita della mostra che si inaugurò il 20 giugno del 1914 in una sala dell’Hotel Excelsior al Lido di Venezia. Postfazione del catalogo a cura di Franco Tagliapietra.

L’unico esemplare originale del catalogo si trova oggi presso la biblioteca della collezione Peggy Guggenheim a Venezia.

Già dalla seconda metà dell’Ottocento, l’Europa era spazzata da un vento nuovo che investiva l’arte contemporanea; nascevano le “secessioni” ossia le mostre intese come rivolta e protesta contro l’ordine costituito ed il conservatorismo.

L’arte contemporanea italiana, veneta e veneziana non fanno eccezione, e alcuni giovani artisti raccolgono e fanno propri i nuovi stimoli europei.

Dalla seconda metà del 1908, da luglio per la precisione, i quotidiani veneziani dell’epoca riportano e celebrano con risalto le manifestazioni d’arte veneziane con particolare riferimento alla prima “*Mostra d’arte dei giovani artisti iscritti al Regio Istituto*”<sup>246</sup> cui partecipano artisti affermati e giovani emergenti capesarini.

Nino Barbantini, già segretario della Fondazione Bevilacqua La Masa, sarà il promotore della grande stagione della secessione artistica di Cà Pesaro.

Le mostre d’arte da lui curate si sono succedute dal 1908 fino al 1913 quando un vero e proprio scandalo darà il via alla mostra dell’Hotel Excelsior.

La Biennale a Venezia cade negli anni pari, quindi nel 1913 l’attenzione generale si focalizza sulla mostra di Cà Pesaro, cosa che si rileva in particolare dal quotidiano “La Gazzetta di Venezia” che loda

---

<sup>245</sup> *Catalogo della Esposizione di alcuni rifiutati alla Biennale veneziana*, La Toletta Edizioni, Venezia, prima ristampa luglio 2014, p. 4,5.

“Breve discorso per chiarire le ragioni di questa nostra manifestazione.

Non furore iconoclasta contro i vecchi maestri che tengono oggi meritatamente il campo o ai danni della Biennale veneziana ci sospinse ad essa, e neppure la coscienza di offrire estrinsecazioni artistiche in cui sieno attuate a pieno le nostre potenzialità spirituali. Noi siamo consapevoli che il ritmo della storia si alimenta perennemente di tendenze che si esauriscono e di altre che si determinano in arcane penombre prima di espandersi vittoriose alla gloria del sole: e attendiamo fidenti la nostra ora, affrettandola con diurna operosità, lieti che Venezia si sia fatta banditrice di una gara mondiale dell’arte.

Vogliamo soltanto affermare che alla serietà ed al vigore dei nostri sforzi non può esser precluso questo campo di lotta (di quante zone grigie maculato!) e che intendiamo svolgere la nostra attività in mezzo al vivificante fervore dei consensi, delle avversioni, delle polemiche, nell’appassionante gioco dei confronti, che soli possono rilevare e definire compiutamente i valori umani.

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

Il nostro pensiero ricorre – non senza un fremito di speranza – a molte mostre di rifiutati dalle quali balenò la luce di una novella fede.

Non sta a noi profetare che anche da questo nostro manipolo emergeranno individualità cospicue: ma, quale che sia la sorte che il futuro ci riserba, crediamo che non sarà stata pronunciata invano la nostra corretta e ferma parola di protesta quando siasi riconosciuta la nobiltà dei nostri intendimenti e l’ardore del nostro entusiasmo”.

<sup>246</sup> *Ivi* p. 13

l'iniziativa contrariamente a quanto farà "La Difesa" che definirà la manifestazione come "certe grullerie" e "futuristiche funzioni".<sup>247</sup>

Forse proprio grazie anche a queste *querelles* l'affluenza di pubblico sarà notevole, come la curiosità di ammirare le opere di giovani artisti tra cui emergono: Felice Casorati, Gino Rossi, Arturo Martini solo per citarne alcuni.

Le polemiche comunque non si fecero attendere, ci furono autorevoli pareri favorevoli come quello del soprintendente delle Gallerie Gino Fogolari, purtroppo molti altri non erano dello stesso parere e non risparmiarono i loro strali alla manifestazione tanto che il sindaco Filippo Grimani, che era anche coordinatore di Palazzo Pesaro, si vide costretto a negare l'autorizzazione alla manifestazione per l'anno successivo. Ecco perché l'ultima mostra della secessione capesarina prima della Grande Guerra non i tenne più nello storico palazzo di San Stae ma venne trasferita al Lido di Venezia.

Gli artisti, prima di decidere la secessione, tentarono naturalmente di essere accettati dalla Biennale veneziana all'inizio del 1914; ma la giuria che era composta da Beppe Ciardi, Carlo Crescini, Angelo Zanella e Lucien Simon<sup>248</sup> opera una selezione spietata delle opere presentate: su 621 candidature e 1127 opere accetta solamente 114 artisti e 141 opere<sup>249</sup>.

Delusione e rabbia dei giovani artisti, tra tutti Arturo Martini particolarmente agguerrito e battagliero essendo tra gli artisti rifiutati; si rivolgerà a Barbantini ironizzando sulla composizione della giuria: "Bisognerà anche quest'anno mettersi con tutte le nostre forze contro l'Internazionale... E dell'Internazionale di Venezia con relativa giuria, non so di quanta chiara firma, povero me con questa giuria".<sup>250</sup>

Martini ebbe da subito l'appoggio di Barbantini nell'indirizzare la mostra al Lido, mancano purtroppo notizie circa l'iter organizzativo anche se pare che fosse stata organizzata molto in fretta.

Del comitato esecutivo fecero parte i pittori Lulo de Blaas, Guido Cadorin e Bortolo Sacchi, e lo scultore Napoleone Martinuzzi, segretario fu il pittore Vittorio Zanetti Tassis.<sup>251</sup>

Come si vede è assente la figura di Barbantini, la mostra pare quindi proprio nascere dal basso in maniera del tutto autogestita.

"La Gazzetta di Venezia" e "L'adriatico" il 17 giugno riportano la notizia dell'uscita di un'opera grafica dedicata alla mostra; si tratta di una cartolina, che oggi definiremmo pubblicitaria, opera del pittore Guido Cadorin; il disegno raffigurato sulla cartolina sarà poi ripreso, con alcune varianti, per la realizzazione della copertina del catalogo.

---

<sup>247</sup> *Catalogo della Esposizione di alcuni rifiutati alla Biennale veneziana*, op. cit. p. 15

<sup>248</sup> Quotidiano *L'Adriatico* del 27 febbraio 1913

<sup>249</sup> Quotidiano *L'Adriatico* del 24 marzo 1913

<sup>250</sup> Lettera di Arturo Martini a Nino Barbantini, senza data, in G. Perocco, *Le origini dell'arte moderna a Venezia (1908-1920)*, Canova 1983, p. 185.

<sup>251</sup> *Ivi* p. 18



Il manifesto pubblicitario invece sarà opera di Arturo Martini, un esemplare è tuttora custodito nel Museo Civico Luigi Bailo di Treviso.

Non solo Arturo Martini ebbe una parte di grande rilievo nella preparazione ed organizzazione della manifestazione artistica, ma la sua presenza spiccò in modo particolare in relazione all'unica sua scultura esposta alla mostra.

“La Gazzetta di Venezia” del 21 giugno riporta un articolo di Gino Damerini che la definisce “un grottesco policromo... una *Serenata di Pierrot*” e la confronta con l'opera grottesca di Ensor esposta ai Giardini nel padiglione belga.<sup>252</sup>

Luigi Serra<sup>253</sup> stilerà un “rapporto” dettagliato della mostra sulla rivista *Emporium* del mese di agosto 1914<sup>254</sup> descrivendo la scultura di Martini come “una scultura colorata, un Pierrot tutto vibrante di un sardonico riso”.<sup>255</sup> Nico Stringa, massimo studioso di Arturo Martini, precisa che *Pierrot*, purtroppo, è andato perduto alla mostra dei rifiutati del Lido di Venezia.

Arturo Martini all'epoca aveva 25 anni ed era nel pieno della sua evoluzione e attività artistica; partecipò infatti con Gino Rossi suo grande amico, alla Secessione romana e poi all'Esposizione Libera Futurista Internazionale che ebbe luogo alla nuova Galleria Sprovieri a Roma. All'esposizione del Lido Martini e Rossi sono i due artisti di spicco grazie anche alle esperienze artistiche vissute da entrambi fuori dai confini veneti. Maturarono infatti la loro attività anche in Francia ed in Germania e furono gli unici italiani nel 1912, oltre a De Chirico e Modigliani, a partecipare al prestigioso *Salon d'Automne* di Parigi. Tutto ciò li arricchì di un bagaglio artistico culturale di stampo internazionale che sintetizzarono e trasferirono nella loro produzione artistica.

Oltre alla scultura “*Pierrot*” Martini espone al Lido: “*Stati d'animo*” alcune acqueforti tra le quali tre identificate come *Composizione*, che sarà riportata nel catalogo, *Musica* e *Sogno*. Così le identifica Gino Damerini elogiandole nel suo articolo riportato da “*La gazzetta di Venezia*”.<sup>256</sup>

Per quanto riguarda Gino Rossi, espone 5 *Paesaggi* e 4 *Disegni* che pare non siano individuabili se non approssimativamente.

Tra gli espositori vengono notati per la singolarità della loro produzione artistica Teodoro Wolf- Ferrari presente con 9 dipinti e Vittorio Zecchin presente con 3 opere: n. 56 *Il Paradiso (visione)*; n. 57 *Il fuoco* (bozzetti per 2 trittici); n. 57 *Bozzetto per decorazione murale*,<sup>257</sup> nelle quali dimostra la sua attenzione per quanto accade nell'ambiente internazionale. E' quanto afferma Nico Stringa: “Nell'ambito di quella “avanguardia” tutta particolare, che vide schierati (ma in ordine sparso) i più bei nomi dell'arte

<sup>252</sup> Gino Damerini. *L'esposizione dei rifiutati al Lido*, “La Gazzetta di Venezia, 21 giugno 1914, p.3

<sup>253</sup> Luigi Serra nacque nel 1881 e morì nel 1940. Fu direttore della - Galleria Nazionale delle Marche- e anche soprintendente dell'Arte Medievale e Moderna. Diresse la rivista *Rassegna Marchigiana*, dal 1922 1934.

<sup>254</sup> Testo riportato qui integralmente alla fine del presente capitolo.

<sup>255</sup> Luigi Serra, *Mostra di rifiutati a Venezia*, “Emporium”, vol. XL, n. 236, agosto 1914, p. 153.

<sup>256</sup> G. Damerini *L'esposizione ...*, Art. cit.

<sup>257</sup> Nico Stringa (articolo in) *ARTE Documento N°19 2003, Edizioni della Laguna*, p. 4

veneziana e veneta, la figura di Zecchin si staglia per il carattere complessivamente orientato alla "decorazione" e per un'attenzione particolarmente accentuata e precoce rivolta alle esperienze d'oltralpe. Già prima della grande mostra di Klimt alla Biennale di Venezia del 1910, Zecchin si era mostrato informato sulla situazione della Secessione viennese e pronto, data anche la sua formazione, a recepire i più avanzati messaggi provenienti dagli ambienti tedeschi e austriaci".<sup>258</sup>

Guido Cadorin, altro artista di spicco, sarà presente alla manifestazione con sette dipinti tra i quali si distingue "Ritratto del padre" che sarà anche riportato nel catalogo, oltre ad un'altra sua opera molto nota il trittico *Carne, carne, sempre carne*, "opera di rottura sia rispetto alla tradizione veneziana sia verso i suoi compagni di strada."<sup>259</sup>

Naturalmente sono parecchi altri gli artisti ormai famosi, o che lo stanno diventando, che espongono nella grande sala del Lido con notevoli e numerose opere. Troviamo ad esempio Nino Springolo e Bortolo Sacchi, Lulo del Blaas con due ritratti della Marchesa Casati riportati anche in catalogo e che furono rifiutati dalla Biennale veneziana.

Il ritratto fu il genere dominante della mostra, riprodotto a catalogo troviamo quello del *Conte D.* di Adolfo Callegari, e ancora di Vittorio Zanetti Tassis *Povera di spirito* nudo frontale, e con probabilità si identifica un *Autoritratto* di Adriana Bisi Fabbri una delle due donne presenti alla mostra.

Livia Tivoli è l'altra artista che espone 4 opere di carattere naturalistico.

Dell'artista trevigiano Aldo Voltolin troviamo in mostra 3 opere di cui *Nel regno delle sassifraghe* riportata in catalogo; Alessandro Canciani con il suo *Giorno nascente* viene citato in "L'Adriatico" da Alessandro Stella: "Canciani avrebbe, per la finezza dell'osservazione e l'amore dell'esecuzione, recato alla Biennale la buona novella di un temperamento di paesista sdegnoso di ogni volgarità, deciso a conquistare il suo mondo oltre il banale oggettivismo e l'abilità. Nessuno tra gli accettati gli è certo superiore".<sup>260</sup>

Arrivando alle sculture troviamo, oltre ad Arturo Martini, Attilio Torresini con una, Napoleone Martinuzzi ne espone sei di cui *Testa d'uomo* è riportata nel catalogo.

Si nota quindi che la mostra del Lido offrì una produzione artistica ricca e variegata, vi troviamo infatti anche la sezione del bianco e nero dove espongono sei artisti che hanno esposto anche come pittori.

Solamente Fabio Mauroner espone unicamente tre acqueforti che rappresentano una prospettiva romana, una chiesa francese e una corte veneziana.

La mostra del Lido si concluderà il 15 luglio 1914, in quella data "L'Adriatico" scriverà: "Questa sera avrà luogo la chiusura dell'esposizione dei Rifiutati all'Hotel Excelsior, esposizione che ha ottenuto un successo superiore all'aspettativa".<sup>261</sup>

---

<sup>258</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>259</sup> Nico Stringa, *Venezia '900 Da Boccioni a Vedova*, Marsilio 2006, p. 41.

<sup>260</sup> Alessandro Stella, *L'Esposizione di alcuni rifiutati alla Biennale veneziana*, 21 giugno 2014, rivista *L'Adriatico*, p.3.

<sup>261</sup> *Cronaca del Lido. Chiusura dell'esposizione dei rifiutati*, "L'Adriatico", 15 luglio 1914, p.3.

La mostra rimase aperta per tre settimane e sia l'affluenza di pubblico sia le vendite furono di tutto rispetto.

Purtroppo spiravano venti di guerra, l'attentato all'arciduca Francesco Ferdinando del 29 giugno 1914 portò, assieme ad altre cause e fattori, all'entrata dell'Italia in quella che venne definita la Grande Guerra.

Iniziò un periodo tragico e drammatico che avrebbe cambiato per sempre le sorti del mondo.

Finiva così, drammaticamente, quella Belle Époque che aveva visto, fra l'altro, il fermento artistico veneziano e capesarino. Trascorreranno parecchi anni prima che le manifestazioni veneziane, così come altre, riprendano vigore sia pure in sordina.

A proposito dell'esposizione dei Rifiutati all'Hotel Excelsior, facciamo riferimento ad uno scritto di Luigi Serra altamente illuminante sul clima in cui ebbe luogo la mostra, sulla qualità degli artisti e delle opere esposte. Infatti, focalizzerà la sua attenzione sulle opere di maggior spicco dei singoli artisti, prendendole in esame una ad una, non lesinando critiche ma soprattutto apprezzamenti. Lo vediamo nel seguito della presente trattazione.

“A Venezia spira vento di fronda. Un cerchio di malcontento serra ed insidia la Biennale.”<sup>262</sup>

Inizia così l'articolo, rileva inizialmente che in quell'anno, un gruppo di giovani artisti veneti, che si ritennero offesi dal rifiuto della giuria che respinse le opere da loro presentate, e probabilmente anche dalla motivazione di tale rifiuto, organizzano un'esposizione di rifiutati inaugurata con successo il 20 giugno 1914 in una sala dell'Albergo Excelsior al Lido. Non ritiene che sia un atto di ribellione alla tradizione, come invece furono le mostre famose dei *Salons des refusés*, dal momento che vi sono esposte tendenze e stili molto diversi che spaziano dalle più tradizionali alle maggiormente audaci. L'intento è quello di protestare concretamente contro la palese ingiustizia di impedire ai giovani artisti di esporre alle manifestazioni dei Giardini, si tratta di artisti che in cui talento e valore non è inferiore a quello di coloro i quali sono stati invece invitati ed ammessi.

L'esito di questa manifestazione ed il positivo accoglimento di parte della critica e del pubblico dimostrano che l'obiettivo è stato raggiunto.

Serra focalizza fin da subito la sua attenzione su due artisti, che definisce “valenti”, sottolineando lo scalpore suscitato dalle loro opere durante l'esposizione di Cà Pesaro che ebbe luogo l'anno precedente : Arturo Martini e Gino Rossi. Rilevante il suo apprezzamento rivolto all'opera di martini “*Pierrot*” che definisce “scultura colorata, un Pierrot tutto vibrante di un sardonico riso”<sup>263</sup>, ed al gruppo di sette acqueforti, *Stati d'animo*, che commenta così: “[...] in cui il leggero ritmico fluir delle linee fa risaltare a pieno la vaga aspirazione verso immagini di sogno”<sup>264</sup>. Per quanto riguarda Gino Rossi, Serra sottolinea la presenza di alcuni disegni che definisce “pregevoli”, una serie di paesaggi ricchi di contenuto

<sup>262</sup> [www.pilloledarte.net/.../Emporium/Rifiutati\\_Venezia\\_1914.aspx](http://www.pilloledarte.net/.../Emporium/Rifiutati_Venezia_1914.aspx) -Luigi Serra in “Emporium” N. 236 – Agosto 1914. P. 55.

<sup>263</sup> Luigi Serra in “Emporium” N. 236 – Agosto 1914. P. 57-

<sup>264</sup> Luigi Serra in “Emporium” N. 236 . Op. cit.

spirituale nel loro interessante sintetismo. Sposta quindi la sua attenzione su Bortolo Sacchi, un giovane artista che cerca di aprirsi una strada e che si ispira a maestri eccezionali quali: l'Ensor ed il Laermans.

Esprime il suo apprezzamento per l'opera di Guido Cadorin, soprattutto per il trittico “*Carne, carne, sempre carne*”, ed è interessante che, da un lato, lo definisca discutibile sotto alcuni aspetti, dall'altro ne rilevi “una vasta ed intensa ricerca d'intima significazione che culmina nel pannello centrale segnato da vigorosi accenti di carattere”<sup>265</sup>. Sottolinea poi, la presenza di alcuni ritratti, preferendo fra tutti quello di signorina e un dipinto particolarmente decorativo: “*Barche*”.

Evidenzia che l'artista Lulo de Blaas espone due ritratti della marchesa Casati, “che ci rivelano una personalità singolare, il cui interessamento si intensifica nell'efficacia dell'arte. L'abbigliamento, l'attitudine, le movenze, lo sfondo, tutto assume un valore espressivo e suggestivo che è il suggello vitale della figurazione”<sup>266</sup>. Teodoro Wolf-Ferrari vanta un insieme di opere degne di nota; si tratta, in genere, di espressioni paesistiche scevre da qualsiasi accenno di localizzazione. Sottolinea poi la presenza di tre eccellenti opere di Aldo Voltolin; due di Canciani, *Marina* e *Giorno nascente*; Rossi Veneto presenta un *Mattino* mirabile di freschezza e di luminosità. Vittorio Zanetti Tassis espone un *Ritratto di mio padre*, sobrio ed accurato, oltre ad un nudo femminile, *Povera di spirito*, e a due altre opere.

Esprime apprezzamento per un ritratto di giovane, opera di Adolfo Callegari; per il *ritratto del Cav. Brocco* opera di Angelo Turri e per le opere definite scintillanti di Vittorio Zecchin.

Menziona, infine, Nino Springolo<sup>267</sup>, Livia Tivoli, Adriana Bisi Fabbri<sup>268</sup>, Giuseppe Canali, Gianni Maineri, Attilio Lasta<sup>269</sup> senza peraltro prenderne in esame le opere.

Per quanto riguarda la sezione bianco e nero evidenzia la presenza di Fabio Mauroner con tre fogli tra i quali risalta quello in cui è evocata felicemente la *Corte Bottera*; quella di Nino Springolo, di Sacchi e della Tivoli.

Rileva che, come scultori, oltre ad Arturo Martini ci sono solamente Napoleone Martinuzzi e Attilio Torresini. Chiude il suo scritto con questo commento: “In complesso una mostra senza grandi pretese, ma seria e degna di considerazione”<sup>270</sup>.

---

<sup>265</sup> Luigi Serra in “Emporium” N. 236 . – Agosto 1914, p. 59

<sup>266</sup> Luigi Serra in “Emporium” N. 236 . Op. cit

<sup>267</sup> Nino Springolo - Treviso 1886. Nel 1907 giunge a Venezia, diventa amico di Guido Cadorin. Espone a Cà Pesaro nel 1908, poi si reca a Monaco. Nel 1910 ritorna a Venezia, poi nel trevigiano. Dal 1924 al 1950 espone alle Biennali di Venezia. Poi alle Quadriennali romane. Morirà a Treviso nel 1975.

<sup>268</sup> Nasce a Ferrara il 1° settembre del 1881. Non segue i corsi dell'accademia, fu quindi autodidatta.

Partecipa a varie esposizioni d'arte anche fuori dal Veneto. Ebbe anche una personale a Roma.

Fu presente alle esposizioni veneziane di Cà Pesaro dal 1911 al 1913. Muore a Travedona -Va- il 29 maggio del 1918.

<sup>269</sup> Luigi Serra in “Emporium” N. 236 . Op. cit.

<sup>270</sup> Luigi Serra in “Emporium” N. 236. Op. cit.



<sup>271</sup> Guido Perocco (a cura di), *Primi espositori di Cà Pesaro 1908-1919*, catalogo della mostra, Stamperia di Venezia Spa, Venezia, 1958- p. 32

## La stampa e la critica d'arte:

A proposito della Mostra dei Giovani artisti, tenutasi a Cà Pesaro a maggio del 1913, la critica d'arte ha reagito, com'era lecito attendersi, in modi diversi. Sostanzialmente in tre modi diversi. Da un lato gli apprezzamenti, dall'altro la quasi denigrazione, e infine quella che è possibile definire una via di mezzo. Nettamente a favore dell'esposizione si schierò principalmente la *Gazzetta di Venezia*<sup>272</sup>, in particolar modo il giornalista e critico d'arte Gino Damerini.

Apertamente contro la mostra fu invece *La Difesa*, giornale cattolico e conservatore, su cui si espressero giornalisti come Mario Valsecchi e Alessandro Stella.

Anche Gino Fogolari direttore delle Regie Gallerie si schierò a favore dell'esposizione giovanile capesarina.<sup>273</sup>

In misura più moderata si espressero invece *Il Gazzettino* ed il giornale *l'Adriatico* tendenzialmente democratico ma conservatore in arte.

Si segnala anche la satira del periodico *Sior Tonin Bonagrazia* che non risparmia i suoi strali alla mostra capesarina.<sup>274</sup>

---

<sup>272</sup> Giornale di risonanza nazionale cui collaborò anche lo stesso Barbantini.

<sup>273</sup> Da la "Gazzetta di Venezia" del 19 maggio 1913: Una lettera del dott. Fogolari direttore delle Regie Gallerie. Dal dottor Gino Fogolari direttore delle Regie Gallerie di Venezia, riceviamo una bellissima lettera che pubblichiamo ben volentieri e per l'autorità di chi l'ha scritta e per la importanza degli argomenti portati a sostegno della tesi sostenuta nell'articolo da noi ieri pubblicato. Eccola: "Ill.mo Sig. Direttore, nell'articolo di Gino Damerini, sul suo pregiato giornale di stamane, trovo fatto il mio nome e riferite alcune mie parole. In un momento come questo di battaglia, mi permetta di precisar meglio le mie idee, secondo il mio speciale punto di vista. Oggi nel giudicar l'opera d'arte si invoca il buon senso o il senso comune come arbitro massimo. Sarà un giudice potente, ma non è un giudice competente. Se oggi ancora si dipingessero e si esponessero le figure graziose e divote, tonde e rosate, che dolcemente dipingevano Gentile da Fabriano o l'Angelico, il pubblico andrebbe in visibilio. Tutto l'intenso lavoro, spesso rivoluzionario, spesso violento, sostenuto dall'arte da allora in poi, si può ritenere inutile anzi dannoso per quel senso comune della bellezza che oggi si invoca. E' facile chiamar vindici oggi i Bellini o Tiziano; ma bisogna pensare al grande sforzo di ricerca stilistica spesso caricaturale che preparò attraverso l'artigliosità spasmodica degli Squarcione.[...] Ma i tempi sono mutati e il progresso è verso la maggiore sincerità. Oggi non è più possibile l'olimpica serenità degli antichi. E poiché si amano quei grandi vecchi per porre alla gogna i nuovi pittori che, sia pur con troppa audacia in qualche caso, oggi si affermano nella bella esposizione di Cà Pesaro, io vorrei dire alcune ragioni che essi i buoni pittori antichi, metterebbero avanti a dimostrare quanto sia più difficile oggi che ai tempi loro la grande arte creativa. Prima di tutto si spaventerebbero della fotografia, e dei pittori fotografi, che ci circondano ci ossessionano di crudeltà crudemente vere che ci danno un desiderio di qualche cosa che sia tutto diverso da quello che si può fotografare. Poi anche per essi, per i grandi, qual difficoltà oggi ad esser nuovi, nell'ingombro che fa sul nostro tempo tutta l'arte del passato: questo immenso lavoro di immaginazione di distorsione o, dicasi pure di esaltazione del vero attraverso i secoli. Musei, gallerie, fotografie, libri illustrati: la storia dell'arte antica e nuova di tutti i paesi è tutta qui, nei nostri occhi, nella nostra mente; ai tempi del Bellini e di Tiziano, la tradizione era breve, i modelli lodati eran poche statue romane. E oltre alla storia dell'arte vecchia vi è oggi l'arte nuova e viva e quel che si fa in tutto il mondo ci è presente e ci stimola [stomola nel testo originale] insieme e ci mortifica con le esposizioni internazionali con le riproduzioni. Lasciamo stare gli antichi alla loro pace, alla loro gloria e rendiamoci conto delle difficoltà dell'ambiente moderno prima di giudicare troppo severamente chi come parecchi dei più discussi espositori di Cà Pesaro, mostra di aver comune anche coi grandi del passato, il desiderio, il bisogno di esser nuovo. Se oggi ancora non sa essere equilibrato e perspicace, lo sarà domani. Tale sfogo non è per difendere i pittori che oggi fanno strillare il pubblico grosso, ma per protestare contro l'abuso che si fa del nome dei nostri grandi antichi preparatori essi, non nemici di ogni nuovo ardimento. Ma se in un'ora di battaglia può giovare l'affermazione mia che, anziché far disonore a Venezia, la nuova esposizione di Cà Pesaro mostra che anche da noi si vive e si lavora con fervore e va lodata pei suoi intenti se non in tutte le sue audacie, son ben lieto di aver espresso qui interamente l'animo mio, e La ringrazio della ospitalità accordatami. Gino Fogolari Direttore delle Regie Gallerie.

<sup>274</sup> Da "Sior Tonin Bonagrazia" del 24 maggio 1913 N. 21 anno XXIX. LETERA 'VERTA al prof. Nino Barbantini. Caro Professor, Ela sa che nualtri no gavemo peli su la lengua, come che ela no ghe n'è su la testa, né el che n'aveva sul viso prima de molar la barba...ntina.

Dalla Gazzetta di Venezia.

Il primo articolo, di questo giornale, che si occupa dell'esposizione capesarina titola semplicemente: *La Mostra di Palazzo Pesaro*<sup>275</sup> in cui annuncia che il sabato precedente ha avuto inizio l'accettazione delle opere; operazione che si concluderà alle ore 16 del mercoledì successivo. La Commissione esecutiva (composta dai pittori Traiano Chitarin, Vettore Zanetti Zilla, Ferruccio Scattola; dallo scultore Annibale De Lotto, dal pubblicista e critico d'arte Gino Damerini), inizierà i lavori di scelta delle opere da esporre che sono in numero elevato. Sottolinea inoltre che saranno annunciati i nomi degli artisti che figureranno nell'Esposizione con raccolte personali; cosa che, si suppone, susciterà vivo interesse ed accese polemiche poiché il carattere assolutamente giovanile delle mostre capesarine sarà in questa occasione ancora più accentuato.

Il giornalista termina confermando che l'Esposizione sarà inaugurata il 18 maggio corrente.

Di seguito, sempre su *La Gazzetta di Venezia*, troviamo due brevi trafiletti, non firmati, che riportano rispettivamente: la prima adunanza della commissione,<sup>276</sup> e l'annuncio che il lunedì e martedì successivi, gli artisti che hanno mostre personali, inizieranno la collocazione delle loro opere. Auspica inoltre che l'apertura della mostra possa essere anticipata dal 18 al giorno 16 per i rappresentanti della stampa e per gli artisti espositori.<sup>277</sup>

A seguire un articolo, non firmato, in cui si annuncia con soddisfazione, apprezzamento e curiosità, la partecipazione di Felice Casorati<sup>278</sup> con una mostra personale che consta di parecchie opere.

---

La lassa dunque che ghe rispondemo nualtri a la letarina de mercore stampada su la Gazeta . E la permeta prima de tuto che ghe mandemo indrio el biglietto de invito che la ga mandà molto zentilmente al Tonin per assister a l'inaugurazion de la Mostra in Palazzo Pesaro.

Ma per chi ne gala tolto? Cossa credela de darne da intender a nualtri che tuta quella roba che ela e i so compagni ga amesso a la Mostra xe oro colà? La ghe lo diga ai giopi, ma no a le persone intelligenti e rispettabili, come che vantemo de esser, se no altro perché tuti ne lo dise. Mentre po' tuti dise che l'ormai famosa Mostra de Barbantini no la xe che un ... Mostro de Birbantini.

Ma ghe par? – Cossa credela che no savemo chi sia quel trevisan de paris che se ciama De la Val Martin?

Che no capimo che i post-impressionisti (salute!...) li gavé tolti drento perché gavé paura de quel pugno de valorosi, mentre el publico se ne infutura de vualtri e de lori?

Che i zoveni Garbari e buli invece de risussitar la natura morta copa quella viva?

Che quel ritratto somegiantissimo del prof. Omero xe 'l campion de quello che le mame minaciarà de farghe far per castigo ai so putei cò i xe cativi?

A proposito: no ghe par che ghe somegia de più a Sopelsa quel figo d'india intitolà: la teoria dei ..volumi?

Infati, se la ghe pensa ben suso, Sopelsa fa ... l'editor. E come stampador no 'l podaria esser più post...impressor.

Credemo anzi che 'l gabia crompà da Martin de la val quel' Espressione di fanciulla nell'età indecisa per agiutarlo a ... decider se la xe una mumia opur un aborto.

Le luganeghe, le girafe, i bacalai le manteche, le croste, i feti, no xe, caro professor dei mii colori, nel testamento de la Bevilacqua, e a nualtri no la ne la dà da... beber come aqua fresca.

Se ghe fusse tuti quei strambezz, quele matae, quella degenerazion, allora nè ela, né i so coleghi saria a quel posto. El Comun gavarìa messo invece per diretor el professor Capeleti per amistrator el cav Da Molin, e per custodo un pèr de inservienti del riparto semi-agitati.

-Ma – ela dise – bisogna far posto ai giovani. Ai giovani che devono andar avanti a forza di gomiti.

Ah! Se capisse!... Xe per questo che i ga fato dele gomitae! il Kopa Kani

<sup>275</sup> Da *la Gazzetta di Venezia* di martedì 29 aprile p.3. Articolo non firmato

<sup>276</sup> Da *La Gazzetta di Venezia* di sabato 3 maggio 1913, p.3

<sup>277</sup> Da *La Gazzetta di Venezia* di domenica 4 maggio 1913, p.2

<sup>278</sup> Da *La Gazzetta di Venezia* di martedì 6 maggio 1913, p.3: "Nessun giovane italiano si è fatto conoscere nelle ultime esposizioni sotto un aspetto tanto originale e attraente quanto il Casorati e ha suscitato, attraverso animate discussioni un'ammirazione più fervida. Giovanissimo essendo ancora ben di qua dai trent'anni, presentatosi al pubblico per la prima volta nel 1907, è venuto svolgendosi la sua arte con quell'infessso ardore di lavoro che l'ha condotto ormai a risultati magnifici. Ma i successi ch'egli è venuto conquistando, non gli hanno fatto perdere la semplicità e la purezza della sua gioventù ed egli resta veramente un giovane per

Di seguito troviamo un articolo, sempre senza firma, che titola: *La sala di Murano a Palazzo Pesaro*; articolo in cui si sottolinea la particolare cura con cui gli organizzatori hanno disposto le sale della mostra alla ricerca di un'armonia dispositiva che, anche dal punto di vista dell'insieme decorativo, destasse una grande impressione. Si evidenzia che una piccola sala sarà allestita con specialissima cura, si tratta di quella dove l'artista muranese Vittorio Zecchin esporrà i suoi ultimi quadri e dove saranno esposti anche alcuni vetri scelti con cura e proposti dagli artisti Barovier<sup>279</sup>.

Un successivo trafiletto annuncia che, mentre i lavori di allestimento fervono, la Commissione ha quasi completato l'esame delle opere e a breve ne sarà pubblicato il giudizio. Risultano altresì già completati gli allestimenti di alcune mostre personali. Viene confermata la data dell'inaugurazione ossia il sabato 18 maggio 1913.

In un articolo del sabato 10 maggio 1913 viene sottolineato il clima di grande attesa e d'interesse che si è creato attorno alla Mostra anche in virtù del fatto che in quell'anno non avrà luogo la manifestazione dei Giardini. Si sottolinea inoltre che una delle maggiori attrattive sarà costituita dalla sala in cui esporranno Arturo Martini<sup>280</sup>, Gino Rossi<sup>281</sup> e Luigi Scopinich; i quali anche se dotati di temperamenti diversi, quasi opposti, si sono uniti in questa occasione per combattere una fervida battaglia ideale.<sup>282</sup>

---

l'ispirazione fresca e diretta per l'ansietà insoddisfatta e disinteressata del suo spirito di ricerca. Tanto è vero che prendendo parte in una gogna così importante e cordiale all'impresa di Palazzo Pesaro, egli conferma implicitamente la sua solidarietà coi suoi più giovani compagni coi quali ha comune la fede, gli affetti e le aspirazioni. Daremo in seguito notizie più ampie sulla Mostra del Casorati che costituisce un avvenimento artistico molto notevole. Ma basta certo l'annuncio per richiamare fin d'ora su di essa tutta l'attenzione del pubblico intelligente”.

<sup>279</sup> Da la *Gazzetta di Venezia* di mercoledì 7 maggio 1913: [...] Lo Zecchin ha sempre vissuto a Murano e le sue invenzioni derivano spiccatamente e direttamente dalla tecnica e dallo stile dei vetri fabbricati nell'isola industriosa, dalle colorazioni meravigliose e dai semplici disegni delle perle e delle murine. Questa derivazione apparisce anche più manifesta ora che l'artista attivissimo è riuscito a definire meglio la sua personalità. Per questo si è pensato di raccogliere nella sala decorata dallo Zecchin, alcuni vetri che gli artisti Barovier hanno scelto severamente tra tutta la loro produzione e che formeranno con le pitture vicine un novissimo accordo. La sala Zecchin e Barovier costituirà senza dubbio una delle più curiose attrattive della Esposizione”.

<sup>280</sup> Arturo Martini nasce a Treviso l' 11 agosto del 1889, Muore a Milano il 22 marzo del 1947- Scultore – pittore - incisore. Al fine di avere una visione completa sia dell'uomo che dell'artista si rimanda alle numerose pubblicazioni in merito del Prof. Nico Stringa, massimo esperto in materia, alcune delle quali sono citate nella bibliografia della presente trattazione.

<sup>281</sup> Gino Rossi nasce a Venezia nel 1884, muore a Treviso nel, 1947.

E' Grande amico di A Arturo Martini col quale nel 1907 si reca a Parigi, dove venne attratto dalle opere di Gauguin - Van Gogh - dei Fauves.

Visitò la Bretagna che fu per lui una vera scoperta.

Tornò da questo viaggio portando con sé delle opere tra le quali il noto dipinto *La fanciulla del fiore*. Partecipa - alle mostre di Ca' Pesaro, a Venezia. Sempre con Arturo Martini fece ritorno a Parigi nel '912, dove parteciparono al “Salon d'Automne”, vicino ad Amedeo Modigliani.

A partire dal 1918 fino al 1924 crea alcune - opere che lo vanno a porre tra i maggiori artisti che dettero origine della moderna arte italiana.

<sup>282</sup> Da *La Gazzetta di Venezia* di sabato 10 maggio 1913: “[...]Questi tre giovani sono tutti noti al pubblico di Palazzo Pesaro dove hanno già sollevate discussioni accese. Ma l'opera loro apparirà quest'anno in una forma insospettata, perché consegue a un periodo di profondo raccoglimento e di intenso lavoro. Rossi e Scopinich esporranno due serie organiche di pitture, mentre il Martini si presenterà con un gruppo originale di sculture e di incisioni. Nella saletta di questi tre artisti che solleveranno certo le polemiche più appassionate, apparirà singolarmente accentuato il carattere spiccatamente giovanile che le Mostre di Palazzo Pesaro son venute conquistando e che è la ragione principale del loro successo”.



Domenica 11 maggio 1913 la *Gazzetta di Venezia* si occupa ancora della Mostra capesarina con un breve articolo dal titolo: *Una Mostra di Ubaldo Oppi a Palazzo Pesaro* in cui l'artista viene definito come uno dei giovani più fervidi che si sono fatti conoscere nelle esposizioni di Palazzo Pesaro<sup>283</sup>.

Ne evidenzia la sua frequentazione dell'ambiente artistico parigino [è a Parigi che all'epoca risiede], dove ha sviluppato il suo ingegno e dove ha ritrovato la sua personalità. Si sottolinea che la Mostra di Ubaldo Oppi conterrà anche alcuni disegni che non mancheranno di suscitare polemiche e scalpore in quanto essi mettono in discussione idee e stili diffusi ed apprezzati fuori dai nostri confini ma che sono sconosciuti nel nostro paese.

Continuando a sfogliare le pagine de la *Gazzetta di Venezia* troviamo un altro breve articolo che si occupa di nuovo della mostra capesarina, e lo fa dando risalto alla mostra personale dell'artista Aldo Voltolin.

Domenica 14 maggio a pag. 4 la *Gazzetta di Venezia* col titolo "La Mostra di Palazzo Pesaro – I lavori della Commissione", riporta i nomi dei componenti la Commissione esecutiva.<sup>284</sup> Prosegue elogiando la diligenza con cui sono state collocate le opere e sottolineando la cura con cui sono state arredate le sale, anche con l'ausilio di tappezzerie chiare e freschissime, mettendo in risalto ogni quadro ed ogni scultura. Con simpatica nota di colore si evidenzia anche che le sale saranno poi decorate con piante verdi. L'articolo prosegue riportando l'elenco degli espositori.<sup>285</sup>

Nella stessa data troviamo un altro breve articolo diviso in tre parti: "La Mostra di Tullio Garbari" – "Il giorno della vernice" – "Il Manifesto" –

In "La Mostra di Tullio Garbari" vengono richiamate le caratteristiche principali dell'artista che propone i suoi paesaggi improntati ad un accento poetico singolare con uno stile straordinario. L'articolista ipotizza che Garbari sarà l'artista che solleverà le discussioni più varie in quanto i suoi modi espressivi appariranno inattesi e sconcertanti; comunque confida nel pubblico che non si lascerà

---

<sup>283</sup> Da la *Gazzetta di Venezia* di domenica 11 maggio 1913, p.3. "[...] è il vicentino Ubaldo Oppi che vi si presentò per la prima volta nel 1909 con un gruppo di pastelli ancora indecisi e sottoposti ad influenze palesi ma che attestarono ormai un temperamento vivacissimo. Attualmente l'Oppi abita a Parigi ove il suo ingegno è venuto sviluppandosi e dove egli ha ritrovata la propria personalità. Quest'anno egli parteciperà all'esposizione di Palazzo Pesaro con un gruppo organico di lavoro per dimostrare l'indirizzo recente delle sue ricerche. La mostra Oppi non conterrà solamente delle pitture ma anche una serie di disegni che susciteranno nel pubblico polemiche vivissime per la libertà dell'ispirazione e per la novità arditissima dello stile. Attraverso questi disegni verranno infatti poste in discussione idee e forme che appassionano profondamente il pubblico dei grandi centri stranieri e che sono tuttora sconosciute da quello del nostro paese".

<sup>284</sup> Da la *Gazzetta di Venezia* di mercoledì 14 maggio, p. 4: "La Commissione esecutiva composta dei pittori Traiano Chitarin, Vettore Zanetti Zilla, Ferruccio Scattola; dello scultore Annibale De Lotto. Del pubblicista e critico d'arte Gino Damerini. [...]".

<sup>285</sup> Da la *Gazzetta di Venezia*, op. cit. p.4. "Gli artisti espositori- Gli artisti che parteciperanno alla prossima Mostra sono i seguenti: Giuseppe Barovier-Adriana Bisi Fabbri-Lulo Blaas Da Lezze-Raffaello Boschini-Nino Busetto-Guido Cacciapuoti-Augusto Calabi-Adolfo Callegari-Glauco Cambon-Alessandro Canciani-Felice Casorati-Mario Cavaglieri-Giovanni Chiarini-Angelo M. Crepet-Marco Davanzo-Gigi De Giudici-De La Val Martin-Mario di Montresor-Benvenuto M. Disertori-Mario Disertori-Giulio Ettore Erlert-Tullio Garbari-Miro Gasparello-Giuseppe Goltara-Duilio Korompay-Attilio Lasta-Arturo Malossi-Ettore Marchioni-Dino Martens-Umberto Martina-Napoleone Martinuzzi-Guido Marussig-Giuseppe Massimo-Umberto Moggioli-Enzo Negroni-Bepi Olivieri-Ubaldo Oppi-Giovanni Pasinetti-Ascanio Pavan-Napoleone Pellis-Luigi Pizzini-Alessandro Pomi-Edgardo Rossaro-Alessandro Rossi Veneto-Gino Rossi-Luigi Scopinich-Luigi Tarra-Aldo Voltolin-Alice Vivante Alnaique-Teodoro Wolf Ferrari-Romeo Zanchetta-Vittorio Zecchin".

condizionare dalla prima sorpresa e ravviserà nelle opere di Tullio Garbari commozione, nobiltà e fermezza d'intenzione. Egli sottolinea inoltre che accanto ai dipinti figureranno anche vari disegni che aiuteranno a comprendere meglio questa strana coscienza artistica.<sup>286</sup>

“Il giorno della vernice” ricorda che l'invito alla stampa ed agli artisti espositori sarà diramato la mattina di sabato [18 maggio 1913], e che saranno ammesse solamente le persone invitate che potranno fare visita alla mostra dalle ore 11.00 alle ore 12.30.

In “Il Manifesto” l'articolista mette in evidenza che Tullio Garbari è l'autore del manifesto della mostra capesarina; manifesto che è stato affisso in tutta la città e che riproduce un disegno di stile xilografico stampato in uno smagliante azzurro.<sup>287</sup>

In la *Gazzetta di Venezia* di giovedì 15 maggio 1913 troviamo un altro breve articolo diviso in tre parti:

“L'Esposizione di Palazzo Pesaro – La Mostra Casorati” – “Per la cerimonia inaugurale” – “L'elenco degli espositori”.

“L'Esposizione di Palazzo Pesaro – La Mostra Casorati”: qui l'articolista scrive che Felice Casorati sta completando l'allestimento della sua personale. Le opere di pittura sono numerose, vi sono inoltre litografie e disegni che danno un'idea esatta della sua arte. Secondo l'articolista è facile prevedere che la mostra di Felice Casorati produrrà un'impressione profondissima.<sup>288</sup>

“Per la cerimonia inaugurale”: qui vengono esplicitate le modalità della visita alla mostra che sarà possibile fare dopo la cerimonia inaugurale che avrà luogo la domenica successiva [domenica 18 maggio 1913] alle ore 10.00. Sono stati stampati biglietti di invito di due tipi: alcuni bianchi in numero limitatissimo che sono riservati alle principali autorità, altri di colore bruno. Gli invitati con il biglietto bianco potranno visitare l'esposizione non appena sarà terminata la cerimonia inaugurale; una volta terminata la visita ufficiale avranno accesso gli altri invitati. Questo tipo di distinzione, precisa l'articolista, si è resa necessaria al fine di evitare gli assembramenti e gli inconvenienti che si erano già verificati in passato a causa dell'angustia delle sale. Domenica 18 maggio 1913 la mostra potrà essere visitata solamente dagli invitati e chiuderà alle ore 14.00.

“L'elenco degli espositori”: questo trafiletto contiene un'errata che corregge all'elenco dei partecipanti che fu diramato in precedenza e recita: “[...] nell'elenco degli espositori fu tralasciato per errore il nome di Carlo Cherubini e fu scritto Mario Montresor invece che Mario di Monteccecon”.<sup>289</sup>

Nell'articolo di venerdì 16 maggio a pag.3 l'articolista annuncia che sono stati diramati gli inviti ai giornalisti ed agli espositori che il sabato successivo [17 maggio 1913] potranno visitare la mostra dalle ore 11.00 alle ore 12.30. Egli precisa inoltre che, contrariamente a quanto annunciato nel precedente articolo del 15 maggio, la mostra sarà aperta al pubblico anche domenica 18 maggio dalle ore 12.00 alle

---

<sup>286</sup> Da la *Gazzetta di Venezia* di mercoledì 14 maggio 1913, p.4

<sup>287</sup> Da la *Gazzetta di Venezia* op. cit. p. 4- “[...] in una figura esagonale è rappresentato un fiore primaverile nato dalla terra smossa. Ai quattro angoli sono raffigurati l'ancora, la spiga, l'aratro e il timone. Il disegno richiama fortemente l'attenzione”.

<sup>288</sup> Da la *Gazzetta di Venezia* di giovedì 15 maggio, p. 3

<sup>289</sup> Da la *Gazzetta di Venezia*, op. Cit. p.3.

ore 16.00. Nei giorni successivi l'esposizione potrà essere visitata dalle ore 09.00 alle ore 16.00 con ingresso gratuito. Il giornalista prevede inoltre che i visitatori saranno numerosi anche perché agevolati dalla nuova collocazione dell'approdo del vaporetto a San Stae che si trova a pochi passi da Palazzo Pesaro. Un riferimento poi all'illuminazione delle sale che si ritiene sarà migliore nelle ore mattutine.

Da la *Gazzetta di Venezia* di domenica 18 maggio 1913:

“L'Ottava Mostra Giovanile a Cà Pesaro – Dalla mostra di Felice Casorati a quella dei postimpressionisti”.

Si arriva qui all'articolo relativo alla mostra ormai aperta ai visitatori, ne è autore il giornalista e critico d'arte Gino Damerini che ne descrive ampiamente allestimento e contenuti non lesinando lodi ed apprezzamenti. Esordisce asserendo che quella di cui scrive è l'Ottava Mostra capesarina e che dalla prima sono stati fatti passi da gigante soprattutto perché si è riusciti a creare a Venezia “accanto ad un centro cospicuo d'arte, dobbiam dirlo? Ufficiale, un centro cospicuo d'arte giovanile. Siamo esatti: intorno alle mostre di palazzo Pesaro, grazie specialmente all'attività del loro segretario, il dottor Nino Barbantini, gravita ormai 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, spregiudicati, rivoluzionari (se pure non originali) nei propositi, nelle mire, nelle idealità”.<sup>290</sup>

Egli sottolinea poi che l'Ottava mostra capesarina è di un'audacia e di una libertà in precedenza sconosciute; il che è dovuto, a suo modo di vedere, soprattutto al fatto che vi si allineano soltanto elementi nuovi, o quasi, al mondo dell'arte.<sup>291</sup>

Gino Damerini continua illustrando e commentando la mostra di Felice Casorati; parte dalla disposizione delle due sale a lui riservate, che si trovano al piano terreno all'inizio della serie di sale allestite, e si chiede: “come, Felice Casorati ad una mostra giovanile? Non ha egli sfondate le porte delle Internazionali e delle Gallerie?”<sup>292</sup> La risposta è pronta e chiara: “Già, ma il pittore che nella vicenda dell'ultimo quarto di secolo impersona l'esempio tipico, in Italia, di una stagione fortunata, immediata e che ha vinto senza ferite la sua battaglia appena si sentì valido a darla, ama militare con i suoi coetanei che ancora si battono meglio che con tutti coloro i quali salutano la vittoria, se l'ebbero, ed è dubbio, come una liberazione dei fastidi e delle ansie della giovinezza febbrile”.<sup>293</sup> Un artista, quindi, che non si considera “arrivato” ma che si cimenta volentieri con quei giovani che hanno lottato e stanno lottando per affermare le loro idee, i loro stili, la loro creatività, la loro ricerca di libertà, piuttosto che seguire

---

<sup>290</sup> Da la *Gazzetta di Venezia* di domenica 18 maggio, p.3.

<sup>291</sup> Da la *Gazzetta di Venezia*, op. Cit. p.3- “Le forme e le deviazioni più recenti più eccessive e meno accessibili dell'arte contemporanea, vi hanno trovato ospitalità generosa e simpatia d'animo: negare a priori è facile; basta affidarsi al proprio istinto se si è semplicemente dei sentimentali o al proprio raziocinio se si è semplicemente dei loici [logici?]; a Palazzo Pesaro, l'attuale mostra è un esempio preclaro di ciò che possono l'emozione istintiva e quella derivante da una spiccata sensibilità culturale fuse insieme, come guida alla ricerca di verità estetiche”.

<sup>292</sup> Da la *Gazzetta di Venezia*, op. Cit. p.3.

<sup>293</sup> Op. Cit. p. 3.

quanti, come lui, hanno già raggiunto il traguardo della fama e disconosco l'età giovanile considerata solo foriera di ansie e fastidi.

Damerini passa poi ad illustrare l'allestimento delle sale in cui Felice Casorati espone, sale in cui l'artista ha ridotto al minimo, all'ossatura architettonica, l'ambiente in cui espone. La prima sala è tutta bianca e contiene venti tra disegni, litografie e piccole pitture a tempera.<sup>294</sup> Egli continua poi sottolineando l'individualità e ancor più l'arte di Felice Casorati ed evidenzia che di arte trattasi e non di pittura; caratteristiche che non si lasciano contaminare da richiami o individualità esterne, contemporanee o antiche. Scrive che l'artista riunisce in sé una predisposizione spontanea, una sensibilità squisita ed una grande facilità di assimilazione originale dei dati della cultura, una grande facilità di equilibrio e di acuta osservazione. E' per questi motivi che la sua arte è, e non potrebbe essere diversamente, di una sottile e profonda raffinatezza.

Il giornalista si sofferma quindi sulla seconda delle due sale in cui espone Felice Casorati, descrivendone l'allestimento, ed evidenziando alcune caratteristiche salienti delle principali opere esposte.<sup>295</sup>

Nella parte dell'articolo intitolata: "Post-impressionisti", Damerini esprime il suo giudizio a proposito delle mostre collettive che, a suo dire, hanno soprattutto il merito di aiutare a comprendere le opere dei giovani artisti sconosciuti che altrimenti sarebbero dimenticati. In tal senso inizia la sua analisi partendo dalla sala sul "Canalazzo"; che sarà la più discussa come quella di Tullio Garbari che, ipotizza, sarà forse la più deprecata. Nella sala su Canal Grande espongono Luigi Scopinich e Gino Rossi i quali, sottolinea il giornalista, derivano da tutto un movimento complesso che ha in Francia i suoi maestri; i suoi profeti gloriosi, i suoi pionieri, i suoi morti.<sup>296</sup> Precisa inoltre che Scopinich e Rossi non rappresentano due casi isolati e non sono dei ribelli alla tradizione; sono prolungamenti di una tradizione che comunque non è tra le più estreme.<sup>297</sup> Damerini si premura anche di avvisare i "non iniziati" che non c'è nulla in comune tra i due artisti presi in esame ed il futurismo, così come ribadisce ai "superficiali" che esiste solo una comunanza apparente tra gli uni e l'altro. Egli passa quindi ad esplicitare le sue osservazioni sull'opera dello Scopinich dilungandosi a descriverne peculiarità, tendenze artistiche, ed evoluzione creativa;<sup>298</sup>

---

<sup>294</sup> Op. Cit. p. 3: "Il temperamento dell'artista si esprime qui come in un preludio: nei nudi di bambine o di ragazzette adolescenti o di vecchie deformi, ottenuti con pochi tocchi morbidi incisivamente mordenti di sanguigna, v'ha tutta la gamma della sua capacità di psicologo quale ci è nota dai quadri di lui più memorabili. Le altre cose – meno talune sensazioni di paesaggio invernale (op. n. 13, op. n. 15) appartengono al tecnico: abbiamo cioè da un lato l'indicazione dei motivi sentimentali salienti, dall'altro l'indicazione dei procedimenti; ma già un contatto degli uni e degli altri si stabilisce in una tempera deliziosa: una impressione quasi simbolica di mattina (op. n. 8) una bimbetta rosea nella sua vereconda nudità, contro a un bosco di pallide betulle [...]"

<sup>295</sup> Op. Cit. p. 3: "[...] lievemente incorniciata d'oro, i pannelli colorati, dipinti ad olio, a cera, a tempera: gli studi per il quadro delle *Bambine: Dolores* (op. n. 34) e *Celeste* (op. n. 39), così precisi e sostenuti nel disegno; la variante secca e indimenticabile delle *Vecchie* (op. n. 21); le impressioni di giardini o di neviccate...."

<sup>296</sup> Op. Cit. p. 3

<sup>297</sup> Op. Cit. p. 3: "[...] ché oramai, specie dagli insinceri, dai turbolenti per incapacità le loro manifestazioni sono state di gran lunga superate [...]"

<sup>298</sup> Op. Cit. p. 3: "Lo Scopinich è pervenuto al suo sintetismo geometrico, nel quale tuttavia ritornano atteggiamenti dell'impressionismo puro, con una evoluzione relativamente lenta elaboratasi per riflessi; il verbo pittorico di Parigi ha fatto breccia in lui attraverso le sagomature e le stilizzazioni schematiche e cromatiche dei tedeschi o degli affini ai tedeschi. Ancora l'anno

passando alla considerazione che quello che di lui [Scopinich] risponde al fenomeno artistico noto sotto la definizione generica di post-impressionismo è la rappresentazione per masse di rapporti e la notazione del colore.<sup>299</sup> Damerini precisa anche che, se un rimprovero può essere mosso allo Scopinich, è lo stesso rimprovero che venne fatto dal Thiebault Sisson al Matisse; ossia di ricordarsi troppo ciò che un tempo sapeva fare e che oggi vorrebbe non saper fare; cosa che traspare da quelli che egli definisce i tre gradi di elaborazioni della pittura dell'artista; partendo da quello che egli ritiene essere il più antiquato che ci è offerto dal suo modo di interpretare il ritratto; quello medio offerto dall'interpretazione del paesaggio; il più avanzato rappresentato dai quadri di natura morta. Ed è proprio nelle nature morte, secondo l'opinione del Damerini, ed in alcuni dei paesaggi pieni di luce che lo Scopinich si afferma con maggiore vigoria<sup>300</sup>.

Il giornalista fa poi riferimento a Gino Rossi sottolineando che, a suo avviso, ha proceduto in egual modo traendo ispirazione da un altro maestro che ebbe punti di contatto con Cézanne ossia Gauguin. Egli sostiene che Gino Rossi dimostra con le sue molte tele un temperamento eccezionale, profondo ed agguerrito.<sup>301</sup>

Damerini prosegue con un articolo intitolato: “Garbari, – Oppi, – Zecchin”, uno scritto con cui mette in evidenza di trovarsi, [nello specifico nella sala settima], tra quelli che definisce i ribelli alla pittura convenzionale o i creatori di una nuova convenzione pittorica.

Inizia prendendo in considerazione per primo il giovane artista espositore Tullio Garbari che, a suo dire, ha tentato di fare propria la secessione netta dalla cultura pittorica compiuta da Cézanne. Sottolinea che il Garbari fino all'anno precedente aveva dipinto sapienti e normali paesaggi, in proposito ricorda la vasta tela della Mondiale di Roma a Valle Giulia, e aveva elaborato eleganti e garbate illustrazioni a penna aventi un sapore quasi classico. A causa di quella che Damerini definisce una evoluzione spirituale, il Garbari ha rinnegato il passato ed ora dipinge per volumi, per ritmi e per masse di colori con un sintetismo vicino a quello del Gauguin ultima maniera, e con un misticismo e capovolgimenti di nubi che ricordano il Previati.<sup>302</sup> Damerini rileva inoltre che il Garbari attraversa un periodo di ricerca, di introspezione e di ansia, uno dei periodi, quindi, nei quali le sofferenze di un artista sono maggiormente degne di rispetto e di considerazione. Egli osserva infine che la collezione di Tullio Garbari non persuaderà, ciò non toglie che qualcuno dei suoi paesaggi non sia di una raccolta e commossa bellezza.

---

scorso, a Cà Pesaro ed alla Biennale, riconoscevamo nella sua pittura una influenza larvata del Kosztolani: oggi egli se n'è affrancato più vicino che mai a sé medesimo [...]”.

<sup>299</sup> Op. Cit. p. 3.

<sup>300</sup> Op. Cit. p. 3: “Lo Scopinich partendo dagli insegnamenti del Cézanne ha affinata, ingentilita con una controeazione all'assoluto presupposto teoretico del suo maestro: «occorre esser completamente ignoranti davanti alla natura», l'impetuosità volgare di colui che iniziò la separazione dall'impressionismo puro [...]”.

<sup>301</sup> Op. Cit. p. 3: “[...] i suoi ritratti, pur nei suoi procedimenti spirituali, sono solidamente costruiti, i suoi paesaggi hanno un suggestivo contenuto poetico ad aumentare il quale concorre la semplicità dei mezzi tecnici e l'elementarismo del disegno. Il Rossi con la serietà e la coscienza che lo distinguono s'avvisa a diventare una autorità della scuola cui s'è votato”.

<sup>302</sup> Op. Cit., p. 3

Passa quindi a scrivere del pittore vicentino Ubaldo Oppi rilevando che, a suo avviso, dall'anno precedente è passato dal cubismo e dai paesaggi evanescenti ad una forma intermedia tra l'illustrazione parigina e la pittura dei decadenti viennesi.<sup>303</sup> Il giornalista rileva il contrasto tra le opere esposte da Ubaldo Oppi e quelle esposte nella mostra collettiva da Aldo Voltolin<sup>304</sup>, che egli definisce divisionista appassionato che ha rassodate le sue sane qualità di visione e di costruzione del paesaggio se non intensificata la sua sensibilità di artista.<sup>305</sup> Damerini si sofferma poi sulla saletta in cui espone Vittorio Zecchin, saletta che fu detta la sala di Murano; definisce lo Zecchin un fantasioso, appassionato decoratore, non sempre originale, non indubbiamente spontaneo, sebbene il mondo in cui vive le vetrerie diano valore di originalità e di spontaneità alle sue creazioni.<sup>306</sup>

Egli continua con le sue osservazioni e la sua critica, a mio modesto avviso equilibrata e benevola, passando all'esame delle altre sale in cui espongono i giovani che più si erano fatti notare nelle precedenti esposizioni; osserva di ritrovarli tutti in questa sede, tutti migliorati e "ringagliarditi accresciuti di vigore e di esperienza"; come l'artista Umberto Martina del quale evidenzia un ritratto virile che, a suo avviso, può rivelarsi "un po' volgare"; nonostante ciò passa ad esprimere il suo apprezzamento per l'opera *Vedova* nel quale sono raffigurate madre e figlia in lutto. Egli lo definisce come opera capace di ottenere un commovente effetto di scoramento suscitando così l'immagine della morte e affrontando egregiamente il confronto con un capolavoro della pittura moderna francese: la *Veuve* del Carrière. Egli si sofferma poi sull'artista Alessandro Pomi auspicando che si affidasse un po' meno "alla facilità della mano" per soffermarsi un po' di più sulla necessità di una consistenza spirituale, oltre che formale, della pittura, specialmente quando la pittura s'eserciti a preferenza nel ritratto.<sup>307</sup> L'attenzione di Damerini si sposta poi su un altro pittore: Adolfo Callegari elogiandone i suoi interni che definisce essere di profonda intimità e di elevata poesia. Egli elenca poi i pittori: Nino Busetto che espone un elegante ritratto di signora a pastello; Glauco Cambon che espone un ritratto e una maternità che egli definisce "di un certo rilievo decorativo". Il Cambon espone anche una "evocazione wagneriana": *Freia* tra i Giganti dell'Oro del Reno.

---

<sup>303</sup> Op. Cit., p. 3: "Nelle sue figure femminee, dipinte a grandi chiazze di giallo di rosso di nero di bianco e di verde, dagli occhi a mandorla, dall'aria equivoca v'ha però una cospicua intensità di espressione che s'accentua in particolar modo nella Donna rossa (op.220) e nelle *Sorelle Sole* (op. 216). L'Oppi è ugualmente gustoso in una ventina di disegni originali esposti nella sala del bianco e nero".

<sup>304</sup> Aldo Voltolin, pittore (Treviso 1892 – Milano 1918)

<sup>305</sup> Op. Cit., p. 3.

<sup>306</sup> Op. Cit., p. 3: "Egli ha collocati tre pannelli (*Il Giardino delle fate*) al sommo e tre pannelli nel fuoco delle pareti (*Murina, Perla orientale, Primavera*) di un bizantinismo ricchissimo: figure di donne pallide, dalle chiome rosse o corvine, dai manti aurigemmati, occhieggianti, come un tessuto di penne di pavone; ha composto – se è permessa l'immagine – una murina dipinta intorno alla sala che contiene murine e vasi ed anfore di quel vetraio insigne che è il Barovier. Ci inganniamo? Ma crediamo che questo ambiente sontuoso, festa di luci, di immagini, di colori, avrà un successo grande quanto meritato, e per la sua peregrinità e pel suo senso di venezianità".

<sup>307</sup> Op. Cit., p. 4: "[...] un ritratto del Pomi (op. n. 44) seduce, infatti, per la disinvoltura e sicura rapidità e larghezza della esecuzione meglio che per la risonanza del colore quasi fangoso, e la perspicuità del disegno, apparente anziché sostanziale.

Damerini prosegue con la sua critica evidenziando la presenza dell'artista Adriana Bisi Fabbri<sup>308</sup> che espone una serie di maschere che egli definisce “ violente nella colorazione monocroma e caricaturali nell'espressione, secondo, si può ben affermare la consuetudine della singolare pittrice dall'opera della quale pare siano volutamente escluse le notazioni femminili”.<sup>309</sup>

Egli fa poi riferimento all'artista Vivante Alhaique che espone alcuni suoi ritratti a pastello da lui definiti “fumosi ma ricchi di espressione” . L'artista espone anche un paesaggio a pastello (Op. n. 226) che il giornalista etichetta così: “di una tranquilla e malinconica intonazione verdastra”.<sup>310</sup>

Per quanto riguarda l'artista Lulo Blaas da Lezze<sup>311</sup>, il giornalista ne apprezza il *Ritratto Muliebre* (Op. n. 204); a proposito dell'artista Rossi Veneto egli si sofferma sull'opera di quest'ultimo: *Il crisantemo e la violetta* (Op. n. 49) che giudica “scadente e squilibrata” nella costruzione esterna. Esprime poi il suo giudizio a proposito di un altro giovane artista espositore: Carlo Cherubini<sup>312</sup> che, egli scrive, “s' affida a una maniera spigolata e ad una tavolozza non priva di qualche nota risonante” .

Damerini poi inserisce l'artista Mario Cavaglieri<sup>313</sup> nel novero dei figuristi con un quadro di notevoli proporzioni (Op. n. 168) [non ne cita il titolo], raffigurante l'interno di un salotto disordinato in cui è inserita una sottile figura di donna circondata da cagnolini. Il giornalista definisce il Cavaliere un impressionista che raggiunge la sua migliore efficacia con l'ausilio di una tavolozza vivace ed elementare.

Egli osserva inoltre che le mostre di Cà Pesaro, nella loro incessante evoluzione, si sono gradualmente liberate della produzione dei bozzetti, degli schizzi e degli studi che definisce inutile ed ingombrante adatta unicamente a mascherare l'incapacità ad assurgere a opere o a tentativi di opere organiche;<sup>314</sup> sottolinea in proposito che in questa mostra di bozzetti ve ne sono pochi.<sup>315</sup>

---

<sup>308</sup> Nasce a Ferrara nel 1881, muore a Travedona Monate nel 1918. Pittrice autodidatta, frequenta gli studi di G. Previati e L. Conconi. Partecipa a diverse esposizioni collettive come ad esempio a Ca' Pesaro - Venezia. Ai primi del '900 partecipa alle mostre d'Arte Giovanile in Treviso.

<sup>309</sup> Op. Cit., p. 4

<sup>310</sup> Op. Cit., p. 4

<sup>311</sup> Nasce a Venezia l'11 agosto del 1888. Frequentò la scuola di Ettore Tito. Andò a Monaco ed a Parigi dove perfezionò la sua tecnica.

Partecipa nel 1912 alla Biennale romana, poi nel 1913 lo troviamo a Ca' Pesaro. Partecipa nel 1914 alla Mostra dei Rifiutati al Lido -Ve- .

Apprezzato per il suo talento di ritrattista, ma ad oggi secondo gli studi di cui si dispone, le sue opere risultano essere disperse in varie collezioni private. Muore a New York il 15 maggio del 1934.

<sup>312</sup> Nasce ad Ancona nel 1897, muore a Venezia nel 1978. Diciassettenne partecipa all'ultima edizione della Biennale di Venezia prima della Grande Guerra.

<sup>313</sup> Nasce a Rovigo nel 1887, muore a Peyloubère, - Francia nel 1969.

Frequentò Felice Casorati, partecipa all'esposizione della Società Amatori e Cultori di Roma. Nel 1909 espone a Ca' Pesaro -VE- . Nel 1910, sempre a Ca' Pesaro, presentò quattordici opere. Si recò a Parigi nel 1911. Nel 1912 a Ca' Pesaro, ebbe la seconda mostra personale.

Esporà anche alla Biennale veneziana, a Roma, a Monaco, a Milano, ed a Parigi. Partecipò in maniera quasi continuativa , al Salon d'Automne di Parigi. Nel 1948 - 1950 - 1952 partecipò alla Biennale veneziana.

<sup>314</sup> Op. Cit., p. 4.

Damerini titola: “Umberto Moggioli ed il sintetismo”, il suo commento critico a proposito dei paesisti, in particolare Umberto Moggioli<sup>316</sup>, che definisce “ingenuo e tenace giovane artista trentino” e di cui evidenzia il progredire con fermezza di propositi e rapidità di risultati che confermano sempre più le grandi speranze riposte in lui; rileva in particolare che, con la grande tela primaverile esposta [non ne indica il titolo], l’artista giunge ad una impressionante facoltà di sintesi pittorica e poetica. Scrive che guardando questo quadro viene da pensare all’importanza, all’utilità, all’ineluttabilità del movimento artistico dall’impressionismo in poi. Egli aggiunge che il sintetismo reagì agli eccessi di Cézanne contro l’impressionismo senza disconoscere l’insegnamento riguardo alle luci ed all’uso dei colori e definisce la tela di Moggioli come una integrazione del sintetismo nella tradizione.<sup>317</sup> Le medesime considerazioni Damerini le fa a proposito di un’altra opera esposta dal Moggioli, ossia il “bozzettone” *Maternità* (op. n. 77). Damerini continua con la sua critica elencando altri giovani artisti come: Attilio Lasta, Mario Disertori<sup>318</sup>, Teodoro Wolf Ferrari<sup>319</sup>, Antonio Pasinetti<sup>320</sup>, Arturo Malossi<sup>321</sup>, Angelo Pavan<sup>322</sup>, Angelo Maria Crepet<sup>323</sup>, sottolineandone peculiarità, differenze e comunanze di tecniche e di intenti.

*Bianco e nero – Scultura*, è il titolo che Damerini dà alla parte seguente del suo articolo; inizia scrivendo che, sopra le porte della sala intitolata appunto bianco e nero, Scopinich ha dipinto ad affresco tre

---

<sup>315</sup> Op. Cit., p. 4: “Due del Martens, due dell’Erler tre impressioni del Tarra, la *Neve* del Davanzo, etc. Ma sono compensati da tentativi e rappresentazioni meno elementari; ricordiamo la *Fiaba* (op. n. 54) alla cui saporita linea decorativa non nuoce troppo l’evidente derivazione dalla letteratura pittorica o dalla pittura allegorica ed illustrativa di Walter Crane; la *Fantasia biblica* del Pellis (op. n. 210) più piacevole per ciò che l’autore avrebbe voluto dirci che non per quello che egli sia rescito di dirci, ma non priva di seduzione; le *Foglie cadenti* dell’Olivieri e qualche altro.

<sup>316</sup> Nasce nel 1886, muore nel 1919. Pittore. Nel 1904 si trasferì a Venezia, e si iscrisse all’Accademia di Belle Arti, e frequentò le lezioni di Ettore Tito. Una fertile frequentazione egli ebbe con Cézanne. Diplomatosi all’Accademia, giovanissimo fu accettato alla VII<sup>o</sup> Biennale veneziana.

A Venezia incontrò Nino Barbantini, che si interessò alle sue opere. Partecipa ad altre edizioni della Biennale. Fu importante il suo incontro con l’artista Gino Rossi, che eserciterà una grande influenza su di lui. Nel 1913 fu presente all’Esposizione Giovanile di Napoli ed alla Prima Mostra della Secessione Romana.

<sup>317</sup> Op. cit., p. 5.

<sup>318</sup> Nasce a Trento nel 1895, muore a Padova nel 1980. Incontra Moggioli che lo incita a dipingere. Frequenta l’Accademia di Belle Arti di Venezia, partecipa alla mostra di Cà Pesaro nel 1913 con Gino Rossi – Casorati – Arturo Martini – Moggioli. Fu presente alle prime Secessioni a Roma. Dopo la guerra si trasferisce a Padova, ed insegna alla Scuola d’Arte.

<sup>319</sup> Nasce a Venezia nel - 1878, pittore. Studiò con Pietro Fragiaco - Guglielmo Ciardi - Millo Bortoluzzi. Viaggiò molto anche all’estero soprattutto in Germania. Partecipò attivamente al gruppo di -Cà Pesaro-.

<sup>320</sup> Nasce nel 1863, muore nel 1940. Entra all’Accademia di Brera. Frequenta poi a Verona la scuola del pittore N. Nani. Si sposta a Milano dove incontra i più importanti artisti ed inizia a fare i ritratti alla borghesia meneghina.

<sup>321</sup> Nasce a Treviso nel 1883, muore nel 1967. Pittore e ceramista, partecipa alle mostre d’arte a Treviso all’inizio del ‘900.

Collabora con la ditta di ceramiche Gregorj. Alcune sue opere in ceramica decorata sono conservate nel Museo di Treviso. Dopo la "Gregorj" collabora con l’Industria - Ceramica Vicentina, con la manifattura - ceramica Fontebasso, e negli anni ‘60 con la manifattura Pagnossin.

<sup>322</sup> Nasce a Vicenza nel 1893, muore a Venezia nel 1945. Paesaggista lagunare, riprende i temi preferiti da Luigi Nono - Ettore Tito - Guglielmo Ciardi.

Viaggia molto in Italia ed all’estero. La luminosa impressione ricevuta dall’ambiente lagunare lo porta a trasferirsi a Chioggia, dove la sua mano si fa ruvida e densa nel descrivere la solidità degli intonaci, per poi distendersi sulla superficie dell’acqua in campiture limpide e serene.

<sup>323</sup> Nasce a Mestre nel 1895, muore nel 1973. Discepolo di Ettore Tito.

Espone ad importanti esposizioni, come ad esempio la Quadriennale romana per nove edizioni.



eleganti pannelli; all'interno sono state collocate le acqueforti, definite aristocratiche, di Mario Disertori, i disegni ad inchiostro di Ubaldo Oppi, i chiaroscuri di Alfonso Canciani, le pirografie "bibliche" di Carlo Cherubini, tre acquarelli veneziani di Piero Marussig, i bronzi di animali di Guido Cacciapuoti, definiti da Damerini: "bronzi d'animali nervosi del loro impressionismo alla Troubezkoï;<sup>324</sup> infine cita le targhette sbalzate di Napoleone Martinuzzi. A proposito di quest'ultimo, Damerini scrive che "è bellissimo – non ostante qualche lieve menda – un nudo d'uomo, in gesso, nella prima sala di Felice Casorati (op. 42)".<sup>325</sup>

A proposito della scultura Damerini fa riferimento alla sala VI dove si trovano le opere di De La Val Martin (così si firmò in quell'occasione Arturo Martini), il quale, sostiene Damerini, "[...]per intenderci alla meno peggio, trasporta nella scultura i sistemi e le idealità dei postimpressionisti. Egli presenta un gruppo di gessi che, non facciamoci illusioni, acuiranno nella folla un desiderio di risa".

In proposito si ricordano le vignette satiriche e la graffiante prosa sarcastica comparsa sul periodico "Sior Tonin Bonagrazia" di cui si è fatta menzione nella presente trattazione.

L'edizione del 1913 della Mostra capesarina, suscitò particolare scalpore e scandalo, come già ricordato in questa sede, anche e soprattutto a causa delle opere appunto di De La Val Martin, alias Arturo Martini. Damerini in questo articolo scrive appunto in tal proposito.<sup>326</sup>

Egli chiude il suo importante intervento su la *Gazzetta di Venezia* con queste parole: "Terminiamo questa sommaria, per quanto lunga rassegna, con un accenno ai vivaci lavori in seta della signora Scopinich Treifurth e con l'augurio che all'esposizione, per ciò che significa innanzitutto; per ciò che contiene poi, non manchi l'interessamento del pubblico. L'ingresso vi è gratuito. E questo sì, è un pregio unico in Italia..".<sup>327</sup>

Nella *Gazzetta di Venezia*, di lunedì 20 maggio 1913 a pagina 3 si scrive ancora della mostra capesarina. Nell'articolo, non firmato, si parla dell'inaugurazione avvenuta il sabato precedente in una stupenda mattinata alla presenza di una grande folla di invitati. Si scrive che gli ospiti furono ricevuti dal presidente del comitato di vigilanza della Fondazione [Fondazione Bevilacqua La Masa] conte Filippo Nani Mocenigo, e dal segretario Dott. Nino Barbantini. In qualità di rappresentanti della commissione ordinatrice erano presenti i pittori: Traiano Chitarin, Vettore Zanetti-Zilla, e Ferruccio Scattola. Tra le autorità e rappresentanze vennero notati: l'ammiraglio Cagni per S.E. il Comandante del Dipartimento, il cav. Appiani per il Prefetto, l'assessore prof. Pellegrini per il Sindaco, il colonnello Russo per il

---

<sup>324</sup> Op. Cit., p. 4

<sup>325</sup> Op. Cit., p. 4

<sup>326</sup> Op. Cit., p. 4: " Il De La Val possiede un genio ben superiore al risultato cui, con la sua arte, è finora pervenuto; i suoi eccessi non convinceranno neppure i più spregiudicati ed i più larghi accoglitori di idee avanzatissime. Per avvicinarsi alla sua emozione occorre una preparazione di simpatia che non s'improvvisa e che può nascere dalla discussione. Ma la discussione è sul rovescio della medaglia di tutti coloro che provocarono il movimento post'impressionista. La discussione presuppone un fondamento di cultura, di filosofia, di storia d'arte, di estetica, e allora?".

<sup>327</sup> Op. Cit., p. 4.

comandante del presidio il comm. Berna presidente della Deputazione provinciale il cav. Rossi per il Capitano di Porto, il cav. Ricciotti Bratti per il Museo Civico, il dottor Gino Fogolari direttore delle Regie Gallerie, il prof. Omero Soppelsa della commissione di vigilanza delle esposizioni, Luciano Bolla consigliere comunale, ecc...<sup>328</sup> Il giornalista sottolinea poi la concomitante presenza dei seguenti artisti: “Felice Casorati, Umberto Moggioni, i pittori Scopinich, Garbari, Crepet, Voltonin, Zecchin, Cavaglieri, Callegari, Rossi, Tarra, Cherubini; gli scultori Martinuzzi, De La Val, Cacciapuoti... Vedemmo inoltre i pittori Brass, De Stefani, Miti-Zanetti, Sartorelli, Milesi, il cav. Lorenzetti ecc.”.<sup>329</sup>

A pagina 3 del numero di giovedì 22 maggio 2013 abbiamo un saggio dello scalpore e delle polemiche che mostra ha innescato; troviamo infatti una lettera di Nino Barbantini in risposta all'articolo comparso il giorno prima sul quotidiano *La Difesa*<sup>330</sup>; si riporta tale replica in nota.<sup>331</sup>

Giova qui ricordare che la replica de *La Difesa* non tarderà; se ne farà ampia menzione nel seguito della presente trattazione.

A seguire, oltre ad una serie di brevi articoli riguardanti le vendite delle opere esposte alla mostra, merita menzione uno scritto concernente il catalogo illustrato dell'esposizione che fu esaurito in brevissimo tempo tanto da rendere necessaria una ristampa, questa volta non illustrata, ristampa a cura dell'Istituto Veneto di Arti Grafiche; tale ristampa fu posta in vendita al costo di 30 centesimi la copia.

Il fatto stesso che la prima edizione del catalogo fosse andata esaurita in breve tempo, è a dimostrazione del grande interesse, ed anche curiosità, che la mostra suscitò non solo nei critici ed esperti d'arte, ma anche nel più vasto pubblico.

Nella *Gazzetta di Venezia*, di domenica 22 giugno 1913 a pagina 3 si rileva una notizia “curiosa” riguardante la mostra che si sta svolgendo a Cà Pesaro; il giornalista infatti scrive di quello che definisce “un elegante libretto” scritto da Pietro Pancrazi giovanissimo redattore della *Gazzetta di Venezia*.

Il libretto stampato, come il catalogo della mostra, dall'Istituto Veneto d'Arti Grafiche, viene definito “[...] una sintetica indagine della condizione della odierna intellettualità: negli artisti, nei letterati, nella folla. Chiaro, incisivo, qua e là paradossale, esso denota uno spirito acuto di osservatore ed una cultura estetica. [...] Il libro, che giustifica il suo titolo prendendo le mosse dalle recenti polemiche per l'esposizione di Cà Pesaro, è di fresca ma non superficiale autorità e merita di essere letto attentamente.

---

<sup>328</sup> In la *Gazzetta di Venezia*, di lunedì 20 maggio 1913 p.3.

<sup>329</sup> Op. Cit., p.3

<sup>330</sup> La Difesa quotidiano che si è sempre espresso in aperto dissenso e polemica nei confronti della mostra capesarina del 1913.

<sup>331</sup> In la *Gazzetta di Venezia*, di lunedì 20 maggio 1913 p.3: “Una lettera del dott. Barbantini. Dal dottor Nino Barbantini riceviamo la seguente lettera: Ill.mo Sig. Direttore della Gazzetta di Venezia la prego di voler pubblicare questa mia dichiarazione- All'articolo stampato ieri sera dalla *Difesa* a proposito della Mostra di Cà Pesaro e del quale ho avuto cognizione solo questa mattina, avrei voluto rispondere immediatamente, assumendo – come ho – tutta la responsabilità del liberale indirizzo giovanile acquistato dalla Mostra quest'anno. Ma poiché il presidente ha convocato per domani il Consiglio di vigilanza per stabilire l'atteggiamento da tenersi di fronte a quella pubblicazione, io devo osservare per ora un assoluto riserbo. Per lo stesso motivo ho anche pregato qualche amico che avrebbe voluto entrare in polemica con *La Difesa* di astenersene fino a tanto che il Consiglio di vigilanza non si sia pronunciato. A questa preghiera i miei amici hanno cortesemente aderito. Aggradisca, Signor Direttore, i miei ringraziamenti e i più cordiali saluti dev. *Nino Barbantini*.”

[...] presenta sulla copertina uno dei più originali – anche se meno velati disegni di Ubaldo Oppi, esposto nella sala del bianco e nero a Cà Pesaro”.<sup>332</sup>

In conclusione di quanto riportato dalla *Gazzetta di Venezia*, a proposito dell’ottava Mostra d’Arte di Cà Pesaro del 1913, si rilevano alcuni brevi articoli riguardanti le ultime vendite delle opere esposte dai giovani artisti.

#### Da *La Difesa*

Anche il giornale *La Difesa*, come si è detto, si occupa dell’ottava Mostra capesarina; come noto, lo fa senza lesinare attacchi e critiche.

Con il numero di giovedì 30 aprile 1913 da pagina 2 in avanti i giornalisti, che spesso non si firmano, riportano solo dei brevi articoli che si occupano sinteticamente dei preparativi per la mostra, dell’allestimento e del lavoro del Comitato organizzatore e della Commissione esecutiva. Così, come fanno la *Gazzetta di Venezia*, il *Gazzettino* e *L’Adriatico*, anche *La Difesa* continua a pubblicare le notizie riguardanti la data dell’inaugurazione [18 maggio 1913], l’elenco degli espositori, la composizione della commissione d’esame, tutti dati già riportati in precedenza nella presente trattazione quando si è scritto a proposito della *Gazzetta di Venezia*.

E’ L.Valsecchi che, nell’articolo apparso sul *La Difesa* di sabato-domenica 17-18 maggio 1913, inizia in sordina, la sua critica alla mostra ancora prima dell’inaugurazione ufficiale scrivendo: “Siamo alla vigilia della Permanente giovanile di Cà Pesaro e – come vuole la consuetudine – bisognerebbe farne un po’ di *vernissage* anche sulla Difesa; ma, poiché noi non domandiamo ai preposti della Mostra niente di più di quello che essi stabiliscono nei comunicati, saremmo dinanzi ad un lavoro che le circostanze renderebbero quasi impossibile. Ne giudichi il lettore: visita dalle 11 alle 12 ½, un’ora e mezza precisa; niente catalogo e solo qualche rapidissima indicazione di artisti e di opere; molte cose da dire, se lo ritenessimo opportuno; molte da non dire, per non anticipare giudizi”.<sup>333</sup> Traspare da queste righe, a volte sibilline, l’intento polemico del giornalista che ci conferma la poco velata avversione per la mostra capesarina; da sottolineare che quanto da lui scritto a proposito del catalogo, ossia: “niente catalogo” pare non corrispondere a verità se si fa riferimento a quanto sostenuto invece, sempre a proposito del catalogo, dalla *Gazzetta di Venezia* di cui si è scritto in precedenza nella presente trattazione.

Valsecchi continua scrivendo: “ Ci limiteremo perciò a rivedere qualche artista amico, ad accennare a qualche quadro, a cogliere alcune vaghe e..... non compromettenti impressioni”.<sup>334</sup> Inizia citando “lo Scopinich” criticandone le opere rappresentanti i paesaggi di Burano definendoli “sordi e violenti di colore”; ne cita poi un ritratto e una natura morta che a suo dire sono “cose notevoli”. Si riferisce a Gino Rossi definendolo “un altro che è venuto dalla Bretagna a Burano” sottolineando che espone

---

<sup>332</sup> In la *Gazzetta di Venezia*, di domenica 22 giugno 1913 p.3.

<sup>333</sup> In *La Difesa* di sabato-domenica 17-18 maggio 1913, p. 2

<sup>334</sup> Op. Cit. p. 2

paesaggi di pretta derivazione ed influenza straniera. Egli elogia l'artista Umberto Moggioli che definisce "bravo e modesto" ; di Teodoro Wolf Ferrari scrive che pare accontentarsi degli effetti immediati, gli rimprovera: "troppi fiori, troppi salici, troppi cipressi; perché non affinare tanta dovizia di mezzi in cose più pensate più sentite ed un po' più originali?".<sup>335</sup> Valsecchi continua esprimendo apprezzamento per le opere di Mario Disertori che, a suo avviso, danno con semplicità di mezzi effetti naturalissimi; non risparmia invece un'aspra critica all'artista Adriana Bisi Fabbri definendo le sue opere : "mascheroni"; parimenti esprime il suo disappunto di fronte ai ritratti di Glauco Cambon e nei confronti delle opere di [Edgardo] Rossaro definite dal Valsecchi: "fantasie terribilmente accurate" tanto da scrivere che il pittore potrebbe essere un valido illustratore di fiabe.

Il giornalista accenna all'opera di Alessandro Pomi esprimendo un giudizio non proprio lusinghiero; per quanto riguarda il giovane [Antonio] Pasinetti egli ne apprezza alcuni bozzetti di Venezia e di montagna; egli esprime poi apprezzamento per l'opera la *Vedova* dell'artista Umberto Martina; così come esprime un giudizio favorevole per l'opera di [Carlo] Cherubini.

Giudizi questi ultimi molto stringati e quasi frettolosi dai quali si trae l'impressione di un'intenzione a sorvolare e passare oltre, quasi vi fosse l'urgenza di passare a dissertare su artisti che, per motivi che vedremo, stanno più a cuore al Valsecchi.

Infatti, nelle righe successive del suo articolo, egli non risparmia i suoi strali a Tullio Garbari contro il quale ha parole di aspra critica; in proposito si riporta parte dell'articolo del giornalista che, nello specifico, si dilunga molto, contrariamente a quanto ha fatto in precedenza: "Il Garbari, autore del discusso manifestino della mostra, spazia con le sue astruse e tristi composizioni di paesaggio, in una saletta ben capace; ci dicono che, fino a poco tempo fa, questo artista dipingeva come gli altri; poi volle essere originale ed i visitatori diranno quello che noi non possiamo dire; perché, dinanzi ai ricercatori del nuovo, non si può essere che entusiasti ad ogni costo o facili denigratori; noi ammettiamo l'ingegno, l'equilibrio, la più perfetta buona fede: ma – per dirne qualche cosa – aspettiamo le conclusioni di un giudice imparziale e severissimo: il tempo".<sup>336</sup> Valsecchi continua citando: "il Cavaglieri, il Malossi, il Pavan"<sup>337</sup> ; elogia la scultura di Napoleone Martinuzzi che, a suo dire, ha tutta la compostezza di un'opera classica; a questo punto cita in modo frettoloso e sintetico altri artisti come: [Marco] Davanzo<sup>338</sup> limitandosi a criticarne il paesaggio troppo pesante di neve; [Luigi] Pizzini<sup>339</sup> che espone una

---

<sup>335</sup> Ibidem p. 2

<sup>336</sup> Op. Cit., p.2.

<sup>337</sup> Op.cit. p. 2: "riuniti in una saletta, compongono a impressione, disegnano e colorano alla brava; più disciplinato il primo, per quanto inconsistente nella prospettiva, più freschi e originali gli altri due".

<sup>338</sup> Nasce ad Ampezzo nel - 1872, studia all'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove conosce maestri come Ettore Tito - Pietro Fragiaco. La sua è una pittura di carattere paesaggistico. Muore ad Ampezzo a luglio - del 1955.

<sup>339</sup> Nasce a Riva del Garda nel 1884, dove muore nel 1977.

Frequenta l'Accademia di Brera a Milano. Fu ritrattista e paesaggista modesto.

delicata figura di bambina; definisce troppo sommario il *Ritratto di vecchia signora* di [Adolfo] Callegari<sup>340</sup>; il giornalista continua poi esprimendo il suo apprezzamento per l'opera *Testa di vecchia* di [Raffaele] Boschini<sup>341</sup>; si sofferma brevemente sull'artista Aldo Voltolin che definisce chiaro, respirante e rilucente nei suoi paesaggi di pazientissimo divisionismo; descrive come gioiose le sue tele e ne pronostica, oltre al successo di pubblico e di critica, anche un buon ritorno economico derivante dalle vendite. Di Giulio de Blaas [detto Lulo] egli apprezza particolarmente tre ritratti, lo definisce fedele alla scuola paterna, artista di maniera gentile e di gusto distinto. Valsecchi accenna poi brevemente all'artista Nino Busetto unicamente per scrivere che l'unica opera esposta è un pastello che, a suo avviso, non si può annoverare tra le sue cose migliori. Il giornalista continua soffermandosi sulla saletta riservata all'esposizione di Ubaldo Oppi e definisce le opere dell'artista "curiosa produzione parigina"; sottolinea la presenza di un interno dalle squisite tonalità rosse, e di un autoritratto che non commenta preferendo aggiungere polemicamente "sorvoliamo per ora sulla serie di molte ma identiche figure femminili, sciatte ed esangui, tutte con gli occhi a mandorla e le vesti succinte, vuote di espressione o forse oppresse da un'espressione tristissima; oh come deve essere grama la vita parigina! L'artista si scopre meglio nei disegni, di cui espone una serie tumultuosa, ma significativa".<sup>342</sup> Valsecchi menziona poi brevemente gli artisti Angelo Mario Crepet e B.M. Disertori a proposito dei quali si limita a scrivere che anch'essi presentano dei disegni ma con uno spirito ben diverso di scrupolosa e compassata distinzione. Egli cita poi, con un rapido cenno, i paesaggi di Luigi Tarra e i vivaci e ben scelti bozzetti di Dino Martens; i quadretti di Giulio Ettore Erler; di Alfonso Canciani; di Giovanni Pellis; i notevolissimi bronzi di Guido Cacciapuoti<sup>343</sup>; egli si sofferma poi ad esprimere apprezzamento per l'opera di Vittorio Zecchin che, a suo dire, fra un po' di derivazione tedesca e con richiami d'arte giapponese, sa tuttavia riunire effetti decorativi molto distinti e aggraziati. Valsecchi dimostra anche di apprezzare tre acquarelli decorativi di Piero Marussig; e alcune sobrie decorazioni murali di Luigi Scopinich; egli sposta poi la sua attenzione sulle due sale a piano terra in cui espone Felice Casorati, esperimento il suo apprezzamento per le opere dell'artista, in particolare per i molti disegni. Il giornalista si rammarica unicamente di non avere né il tempo né lo spazio sufficienti per dilungarsi oltre in proposito. Il giornalista conclude il suo articolo scrivendo: "La Mostra di Cà Pesaro si inaugurerà domani e vi sarà molta folla, come pure si

---

<sup>340</sup> Nasce a Padova nel 1882. Si laurea in Giurisprudenza per dedicarsi poi alla pittura. Allievo di Luigi Nono a Venezia. Il suo esordio avvenne nel 1912 a Cà Pesaro con una personale. Partecipò alla mostra della Secessione romana nel 1913 e, nel 1914, partecipò, con i capesarini esclusi dalla Biennale, alla Mostra dei Rifiutati al Lido -Ve-.

<sup>341</sup> Nasce a Venezia il 22 luglio del 1893. Frequenta molti corsi ed anche l'accademia. Il suo grande desiderio è poter far parte delle esposizioni della Bevilacqua- La Masa. Espone alla Terza mostra della Secessione romana nel 1915. Si stabilirà definitivamente a Milano nel 1921.

<sup>342</sup> In *La Difesa* di sabato-domenica 17-18 maggio 1913 p. 2

<sup>343</sup> Nasce a Napoli l'11 agosto del 1892. Si dedica fondamentalmente alla scultura di formato piccolo in terracotta - maiolica e grès. Inizia nel 1911 giovanissimo con gruppi di animali e figure. Morirà a Milano il 23 settembre del 1953 e con lui terminò l'attività della famiglia Cacciapuoti che per tre generazioni ebbe una parte significativa nella storia della ceramica in Italia.

manterrà quest'anno più viva la frequenza dei visitatori: noi ci uniremo ad essi, per vedere ed esaminare serenamente; procureremo di trarre da questi esperimenti di giovani, conclusioni precise, quali si convengono ad un'impresa che deve essere scuola di artisti, che deve incoraggiare e disciplinare, educare e convincere".<sup>344</sup>

Continuando con *La Difesa*, troviamo nel numero di lunedì-martedì 19-20 maggio 1913 a pagina 2, un articolo non firmato che titola: *Alla mostra di Cà Pesaro*. Qui si legge un'aspra critica mossa alla mostra capesarina, critica espressa in termini decisamente denigratori che esordisce così: "Ieri ebbe luogo l'inaugurazione della Mostra di Palazzo Pesaro. Noi, in omaggio alla libertà in materia d'arte e soprattutto alla iniziativa municipale, inghiottendo molti e molti rospi (uno stagno addirittura) ne abbiamo detto avanti ieri tutto il bene possibile [vedasi *La Difesa* di sabato-domenica 17-18 maggio 1913 p. 2 citata in precedenza nella presente trattazione], [...]. In omaggio sempre alle... idealità, di cui sopra, abbiamo detto che lasciavamo al tempo il giudizio su quelle produzioni mentre ci sarebbe stato facile acquistar diritto agli applausi del pubblico, dimostrando che erano pazzie, commesse da naufraghi della pittura, della scultura e del buon senso. Ma la nostra moderazione non ci ha salvati dalla furia del nuovo genere di invasati".<sup>345</sup> Il giornalista continua la sua aspra critica citando, senza nominarlo [Arturo Martini], quello che definisce "un illustre denigratore della razza umana" che espone gessi ed acqueforti, e che, a suo dire, avrebbe aggredito verbalmente un giornalista de *La Difesa* probabilmente reo di non averne elogiato l'opera contrariamente a quanto fatto da altri giornali.<sup>346</sup> Secondo il giornalista, il redattore inizialmente avrebbe sorriso, e poi avrebbe risposto per le rime "chiedendo se, con tanta licenza in materia d'arte, non si sarebbe potuto lasciare un po' di libertà anche alla critica..."<sup>347</sup>. L'articolista prosegue definendo "grullerie" le opere in questione e trova deplorabile che "uno dei nostri più splendidi palazzi veneziani sia stato destinato a... futuristiche funzioni". Incontriamo quindi, in questa sede, l'accusa di futurismo che venne mossa, tra le altre, all'ottava mostra dei giovani espositori di Cà Pesaro. Egli conclude il suo articolo rivolgendosi al Municipio, (perché è sotto il suo patrocinio che si svolge la mostra), con tono polemico, il motivo per cui si tolleri questo avvilitamento del decoro di Venezia.

Su *La Gazzetta* di mercoledì-giovedì 21-22 maggio p. 2-3 si trova il titolo: *Una seduta antifuturista in Consiglio Comunale – Il successo a rovescio della Mostra di Cà Pesaro*, in cui, dopo un cenno ai componenti il Consiglio, il giornalista, che non si firma, rileva che anziché seguire l'ordine del giorno, l'adunanza subisce una variazione rispetto alla tabella di marcia in quanto il Consigliere Saccardo chiede la parola per esprimere il suo disappunto a proposito della Mostra capesarina. La sua è un'aspra critica pur

---

<sup>344</sup> In *La Difesa* di sabato-domenica 17-18 maggio 1913, pag. 2

<sup>345</sup> In *La Difesa* di lunedì-martedì 19-20 maggio 1913. P. 2.

<sup>346</sup> Si rammenta che l'opera di Arturo Martini che suscitò questo grande scandalo e dette origine all'incidente di cui si scrive è la scultura *La Prostituta [La Puttana]*.

<sup>347</sup> Op. cit., p. 2

sostenendo di non giudicare ma di voler essere eminentemente obiettivo. A tale scopo, Saccardo ha portato con sé il catalogo che egli dichiara essere lo *specimen* di quella mostra in cui, anche se vi sono alcune “cose buone”, troppe ve ne sono che lascia giudicare agli altri consiglieri consegnando loro il catalogo, sottolineando che esso è “una meraviglia” rispetto alla realtà della mostra. Il Consigliere Saccardo conclude il suo intervento esprimendo la soddisfazione per avere compiuto il suo dovere e ricordando a tutti che “può esistere oggi quella cosa che si chiama la mostra di Palazzo Pesaro, nella città che fu già di Giovanni Bellini e di Tiziano Vecellio”; l'intervento riscuote il plauso di quasi tutti i presenti. Si alza comunque una voce fuori dal coro in difesa della mostra capesarina, è quella del Consigliere Musatti; egli confessa di sapere poco a proposito della mostra, e di avere comunque letto l'articolo su *La Difesa* in cui si invitava a visitarla. [Articolo riportato in precedenza nella presente trattazione]. Musatti continua sottolineando che, sempre su *La Difesa*, ha avuto poi modo di leggere pareri discordanti da quanto sostenuto nell'articolo precedente, opinioni che ora collimano con quanto sostenuto dal Consigliere Saccardo; egli asserisce che comunque si recherà a vedere la Mostra e contesta l'etichetta di futurista che è stata data alla stessa: “Per me dunque affermo che, quando si tratta di una Mostra destinata a raccogliere le opere dei giovani, io credo che non sia lecito azzardare giudizi che possano troncane la attività giovanile”.<sup>348</sup> I Consiglieri Saccardo e Foscari ovviamente ribattono che quella esposta a Cà Pesaro non è arte, affermazione fondata, secondo il Foscari, sul comune buon senso. Saccardo prosegue ricordando l'aggressione subita da un giornalista de *La Difesa* il giorno dell'inaugurazione della mostra, mentre il direttore era assente, a seguito di un articolo pubblicato dal giornale; egli precisa inoltre che tra i due articoli citati dal Musatti non v'è contraddizione alcuna poiché nel primo, com'è consuetudine prima dell'apertura di una mostra, il giornalista de *La Difesa* si è espresso con cortesia, in attesa del giudizio del pubblico. Saccardo continua chiamando in causa la questione artistica, ed in proposito esibisce a Musatti alcune fotografie del catalogo chiedendogli un giudizio poiché lo ritiene una persona seria; le fotografie riportano le seguenti opere: *Maternità*, *Una donnina allegra* [La puttana], *Accordi*, *Fanciulla piena d'amore*; è quindi palese l'attacco diretto sferrato principalmente ai danni di De La Val Martin [Arturo Martini]. I consiglieri di minoranza si affollano attorno al Saccardo che si agita sventolando le fotografie in questione ed esprimono la loro adesione alle critiche mosse dal medesimo.

Il catalogo passa di mano in mano suscitando, tra l'altro, l'ilarità dei consiglieri; quando la situazione torna nella normalità prende la parola il Presidente Valier che afferma: “Il Consiglio comprenderà benissimo che nulla possa dire in tale questione. Del fatto sta occupandosi il Consiglio di Vigilanza di Palazzo Pesaro; noi staremo in attesa dei risultati di tale giudizio”<sup>349</sup>. Il giornalista chiude il suo articolo dichiarando chiuso il clamoroso e saporitissimo incidente.

---

<sup>348</sup> Ibidem

<sup>349</sup> Op. Cit., p.3.

Il giorno successivo alla pubblicazione dell'articolo sopra richiamato, arriva la replica di Nino Barbantini dalle pagine de *La Gazzetta di Venezia*, replica già riportata in precedenza nella presente trattazione.

In un articolo non firmato che appare il giorno dopo sulle pagine de *La Difesa* compare prontamente la controreplica nella quale si sottolinea che il Dott. Barbantini volutamente non era stato menzionato, comunque, il giornalista gli rinfaccia ora il suo comportamento in occasione dell'aggressione subita in precedenza da un redattore de *La Difesa*, e gli rimprovera di non essere intervenuto, come rappresentante della Presidenza, almeno in nome del più comune buon senso. Egli rimprovera altresì a Barbantini di non avere letto attentamente gli articoli comparsi in precedenza su *La Difesa*, cosa che gli avrebbe permesso di comprendere meglio le buone intenzioni di chi li aveva scritti; egli sottolinea inoltre che Barbantini “[...] ricordando sempre i doveri del suo ufficio, sarebbe stato obbligato a rivendicare la più ampia libertà per la critica e per la stampa. Almeno un po’ di amore alla libertà, da parte di chi si afferma così acceso fautore dell’arte.... Liberale!... Invece il Segretario della Permanente non si è fatto vivo, né durante l’incidente, né dopo. E ci pare che – futurismo a parte – questo superi la misura....”<sup>350</sup> Sempre dalle colonne de *La Difesa* di lunedì-martedì 19-20 maggio 1913, pag. 2-3, in un articolo non firmato, il giornalista rincara la dose intitolando il suo articolo: *Intorno alla Mostra di Cà Pesaro – Un florilegio di critiche*; articolo nel quale egli cerca di dimostrare che le critiche, appunto, mosse da *La Difesa* alla mostra capesarina sono ampiamente condivise dalla critica veneziana. Per farlo cita il giornalista Ettore Romanello e quanto egli ha scritto sul giornale *L’Adriatico* la domenica precedente; in sostanza si tratta di un articolo nel quale il Romanello non lesina critiche soprattutto ad Arturo Martini, Tullio Garbari ed a Gino Rossi.

Il giornalista de *La Difesa* cita poi *Spes* de *Il Gazzettino*, il quale in un articolo intitolato: *Uno sguardo generale*, rincara la dose di critiche rivolte ai giovani artisti espositori alla mostra capesarina, accusandoli senza mezzi termini, neanche a dirlo, di futurismo, di mancanza di buon gusto e di buon senso; arriva a scomodare i classici che dalle opere di questi giovani artisti sarebbero stati offesi. Il giornalista de *La Difesa* continua menzionando un altro articolo, non firmato, pubblicato da *Il Gazzettino*, articolo nel quale viene chiamato in causa Ubaldo Oppi del quale il giornalista non apprezza le piatte femmine ad occhi giapponesi mentre sembra apprezzarne un robusto *Autoritratto*. Il giornalista de *La Difesa* non manca comunque di ricordare che sia *La Difesa* stessa, sia *Il Gazzettino* hanno avuto, in alcuni articoli, parole di moderato apprezzamento per la mostra capesarina, o per meglio dire, apprezzamento limitato ad alcune opere esposte.

Continuando con *La Difesa*, nel numero di mercoledì-giovedì 21-22 maggio a pagina 2-3 troviamo, nella cronaca cittadina, un articolo, non firmato, dal titolo: *Per la libertà della critica- come i futuristi sono entrati a Cà Pesaro*. Qui il giornalista esordisce accusando Gino Damerini di avere sprecato due colonne del suo

---

<sup>350</sup> In *La Difesa* di lunedì-martedì 19-20 maggio 1913. P. 4.



giornale [*Gazzetta di Venezia*] “per raccontarci la storia interessante e gaia delle aberrazioni artistiche in questi ultimi trent’anni : tuttavia, noi l’abbiamo letta con piacere, perché egli sa riassumere le sue idee con molto garbo e bello stile. Per niente è un sintetista anche lui...”. Egli ritiene inutile l’intento del Damerini di convincere che gli artisti di Cà Pesaro non sono futuristi bensì sintetisti; sforzo inutile in quanto il giornalista de *La Difesa* sostiene in modo spavaldo che continuerà a chiamarli come meglio gli aggrada. Egli prosegue definendo arte futurista “tutte quelle cose che non trovano confronto con le opere insigni del passato e che – nel presente – non possono essere comprese; ma forse verranno apprezzate in futuro quando il mondo sarà sufficientemente ammatto...”<sup>351</sup>. Prosegue poi sostenendo che in materia d’arte bisogna concedere una certa, e pur ampia, libertà ma non quando si tenta di imporre “una maniera” con la violenza basata su cattiva *rèclame*, ingiurie e denigrazioni. E aggiunge: “ non quando si umiliano gli artisti giovani che studiano seriamente, facendo preveder loro l’ostracismo, se non si mettono a dipingere o a scolpire colle lenti affumicate sul naso, o con un occhio solo, o guardando di sotto in su; non quando [...] si minaccia una barbarie nuova alla nostra povera arte moderna, già così male in gambe per colpa delle troppe teorie, delle troppe esposizioni, e soprattutto per colpa dei troppi critici profondissimi”.<sup>352</sup> Egli accusa poi apertamente Damerini di voler sminuire la campagna de *La Difesa* basata, a suo dire, sulla calma e sulla modestia, e che proprio per questi motivi è stata accolta con favore da “quanti hanno buon senso i quali per fortuna, sono maggioranza [...]”. Egli esprime poi la preoccupazione per il fatto che “il *futurismo* e gli altri *ismi* che lo precedettero, lo seguono e gli fan da contorno” possa, una volta superate le diffidenze e le difficoltà iniziali, prendere piede ed affermarsi specie tra i giovani. Il giornalista punta quindi il dito contro la rivista *Lacerba* [rivista d’arte e letteraria, appunto, di indirizzo futurista], che fu chiamata in causa da Damerini, a suo dire, “come un’ autorità indiscutibile” e che invece è, sempre a giudizio del giornalista: “l’immondezzaio di ogni bruttura, sia in linea artistica che in linea morale”<sup>353</sup>. Egli prosegue poi con le sue invettive contro la mostra in generale e contro Barbantini in particolare, a suo avviso, reo di avere permesso alla giuria di agevolare gli artisti, che egli definisce futuristi, a scapito dei giovani artisti sempre da lui definiti passatisti.<sup>354</sup> Il giornalista conclude la sua arringa rispondendo alla critica mossa da Damerini ai redattori de *La Difesa*, critica nella quale egli rimproverava loro di non avere viaggiato, cosa che, tra l’altro, avrebbe anche limitato la loro imparzialità di giudizio. Il redattore de *La Difesa* reagisce con veemenza scrivendo: “[...] ci accusa [Damerini] di non aver *viaggiato*.... E può darsi che sia vero..... Ma se fosse necessario aver viaggiato per giudicare con.... Competenza quell’...arte, oh! Ci scusi il

<sup>351</sup> In *La Difesa* di lunedì-martedì 19-20 maggio 1913. P. 4.

<sup>352</sup> Op. Cit., p.4.

<sup>353</sup> In *La Difesa* di lunedì-martedì 19-20 maggio 1913. P. 4.

<sup>354</sup> Op. cit., p. 4: “E infatti, mentre i lavori dei giovani ... passatisti furono sottoposti a una giuria, che fu anche severa, le produzioni dei futuristi vennero ammesse senza previo esame, col solo benplacito del segretario della Mostra. [...] Ammettiamo, benchè non ci consti, di fatto, che il segretario avesse il diritto di ammettere chi meglio gli fosse piaciuto; - ma perché non avvertire allora il pubblico che come *great attation*, gli si offriva spontaneamente un po’ di... furore dipinto e scolpito, perché si sono confusi ebrei e samaritani in un unico elenco degli artisti che parteciperanno?”

critico, ci permetta il giurato, noi non abbiamo mai sperimentato così profondamente la fortuna di esserci mossi poco da questa nostra città, - dove da imparare c'era pur qualcosa (specie per chi sa guardare ben dentro di se stesso) anche prima che i futuristi sintetisti venissero a trattarci come un paese di conquista!"<sup>355</sup>

Sempre nella stessa pagina in giornalista, che non si firma, titola: "Gli anarchici siamo noi!" un altro attacco mosso sia ai giovani artisti capesarini, sia direttamente a Gino Damerini, a Gino Fogolari ed a Nino Barbantini; attacco nel quale, in primis si esprime così nei confronti di alcuni artisti espositori alla mostra: "[...] Infatti i più non riuscendo a "raffigurare" (una volta le chiamavano s'intende, arti figurative !) non sapendo rappresentare né un paesaggio, né una testa, e forse nemmeno un quadrupede o un bipede piumato, si son proposti di dipingere o scolpire l'astratto; - l'espressione di un viso, senza il viso, il moto senza la cosa mobile, l'anima senza il corpo!"<sup>356</sup> Per quanto riguarda poi Gino Damerini, Gino Fogolari e Nino Barbantini, il giornalista non risparmia loro la sua invettiva provocatoria che recita: "Ma allora perché Gino Damerini, Gino Fogolari, Nino Barbantini, che, quanto a teorie e ad astrazioni ne posseggono un sacco e una sporta (un sacco e una sporta diciamo più del bisognevole) perché non si mettono essi pure a offrirci delle pitture e delle sculture, che dovrebbero riuscire dei capolavori [ndr, scritto così nel testo originale] assoluti, roba da far epoca, e... da vendersi almeno il doppio dei quadri di Cézanne o di Guaguin [ndr, scritto così nel testo originale] i cui prezzi ci metteva Damerini ieri davanti, quasi per farci venir l'acquolina in bocca e incitarci a diventar futuristi?"<sup>357</sup>

Il giornalista de *La Difesa* conclude il lungo articolo dichiarandosi degno di avere il consenso del pubblico, ossia delle persone di buon senso [per quanto ha scritto]; questo, egli dichiara, nono stante quella parte della critica che ha cominciato a sentenziare: "che siamo degli ignoranti, perché ci mancano i famosi trent'anni di storia, e la fede e l'entusiasmo degli *ismi*...."<sup>358</sup>

A questo punto si legge una lettera, intitolata: "Legittima inchiesta...." ed indirizzata al direttore de *La Difesa*. L'estensore della missiva si firma: *M.se Di Priola* e scrive testualmente: " Avendo letto sul *Gazzettino* di questa mattina che il visitatore della mostra di Cà Pesaro, se osa solo sorridere dinanzi a qualcuna delle più notevoli *opere d'arte*, può fare una buona raccolta di ceffoni e.... peggio, Le sarei grato se Ella volesse pubblicamente chiedere ai preposti alla mostra stessa: 1. Se è un'imprudenza condurre bimbi alla mostra; 2. Se le donne in istato interessante possono arrischiarsi a visitare le sale; 3: Se è necessario munirsi di porto d'armi ed armarsi di rivoltella prima d'affrontare quel campo di lotta; 4. Se, in caso di conflitti, è tenuta per buona la tesi della *legittima difesa* a beneficio del visitatore che fosse aggredito non trovando le *opere d'arte* di suo gusto. Accolga ringraziamenti ed ossequi dal Dev.mo *M.se*

---

<sup>355</sup> Op. cit., p. 4

<sup>356</sup> Op. cit., p. 4

<sup>357</sup> Op. cit., p. 4

<sup>358</sup> Op. cit., p. 5

*Di Priola*".<sup>359</sup> Si è riportato il testo integrale in questa sede poiché un sunto avrebbe potuto in qualche modo sminuirne l'intento altamente polemico condito da pungente ironia, rivolti alla manifestazione capesarina, con particolare riferimento all'incidente occorso il giorno dell'inaugurazione di cui si è scritto in precedenza nella presente trattazione.

Da *Il Gazzettino*.

Altra testata che si occupa dell'ottava Mostra di Cà Pesaro del 1913 è *Il Gazzettino*.

Così come hanno fatto le due testate citate in precedenza: *La Gazzetta di Venezia* e *La Difesa*, anche *Il Gazzettino* inizia a scrivere della mostra alcuni giorni prima dell'inaugurazione con gli argomenti già noti e riportati nella presente trattazione, ossia: i preparativi della mostra, la consegna delle opere a Palazzo Pesaro, le operazioni di accettazione da parte della commissione, l'attesa per l'inaugurazione e tutto quanto concerne l'espletamento della parte burocratico-organizzativa. I giornalisti che trattano questi argomenti lo fanno in maniera neutrale senza esprimere giudizi degni di rilievo; fino all'articolo pubblicato sabato 10 maggio a pagina 2, articolo in cui il giornalista, che non si firma, afferma che una delle attrazioni della mostra sarà la sala dove sono esposte le opere di Arturo Martini, Gino Rossi e Luigi Scopinich.

Nel numero de *Il Gazzettino* di domenica 11 maggio a pagina 2 si trova un articolo a proposito dell'artista Ubaldo Oppi, articolo che, nella sostanza, ricalca quanto già riportato e rilevato dagli altri due giornali; lo stesso dicasi per la sala Rossi-Martini-Scopinich, per l'esposizione di Aldo Voltolin e di felice Casorati. Nel numero di domenica 18 maggio 1913 [apertura ufficiale della mostra], a pagina 2 ritroviamo lo stesso articolo intitolato: "Uno sguardo generale" che è stato citato dal giornalista de *La Difesa* e già riportato in precedenza nella presente trattazione.

Il 19 maggio 1913 a pagina 2, *Il Gazzettino* riporta un riassunto del discorso inaugurale<sup>360</sup> Dott. Filippo Nani Mocenigo, presidente della Fondazione Bevilacqua La Masa, articolo che, a quanto pare, le altre due testate cui si è fatto riferimento, non hanno riportato.

Nello stesso articolo del *Il Gazzettino*, il giornalista riassume l'intervento fatto da Nino Barbantini nella stessa occasione<sup>361</sup>. Il giornalista riporta che Barbantini assicura che non vi è nulla di provocatorio

---

<sup>359</sup> Op. cit., p. 5.

<sup>360</sup> "Chiamato per la quarta volta ad inaugurare questa Mostra ne constata il continuo sviluppo . manda un mesto saluto a nome di tutti al Sindaco Grimani il recente immane lutto che l'ha colpito. Pur estraneo all'arte, dice il co. Nani, penso certamente che l'arte è un ideale che soprastà a tutti i sentimenti di utilitarismo, volgare e materiale della vita mondana. E' qualche cosa di astratto ma che tende nella realtà ad avvicinarsi alla perfezione delle forme. L'arte è libera e superiore alle passioni curando non solo il bello, ma anche il buono, perché l'arte deve anche essere educatrice anche per il popolo. Ha la missione di civiltà e di progresso. L'arte rappresenta ancora e caratterizza un dato momento storico, sociale, politico e religioso. E' un documento che attraversa indelebile il corso dei secoli. Difficilmente quindi dovrebbero acconsentire che per desiderio del nuovo e dell'originale si dovesse travisare lo scopo dell'arte che è l'attuazione del bello e del vero. Tanto meglio l'arte adempirà il suo compito eccelso, quanto più seguirà la sublime ed eterna maestra della forma e del sentimento, che è la natura. Il co. Nani Mocenigo termina con un augurio di vittoria a tutti i giovani artisti. (grandi applausi)".

<sup>361</sup> "Prende quindi la parola il dottor Nino Barbantini che preannuncia un lungo discorso sulle finalità dell'odierna Mostra, discorso che riassumiamo: Alcuni giovani inquieti, raccolto qui il frutto delle loro opere, celebrano così la loro inquietudine, e la loro gioventù. Sentono di dover ritrovare un modo di esprimersi emancipato dalle consuetudini, consacrato solamente dalla loro volontà adatto solamente al loro cuore. Spero che quando li conoscerete dovrete amarli. Non si può rimanere estranei alla intensità della loro

nell'aver accettato le opere di questi giovani "ribelli"; egli ricorda altresì che la nobildonna Felicita Bevilacqua La Masa aveva disposto del suo palazzo in favore dei giovani artisti, appunto, avendo in animo di assecondarne le libere aspirazioni, garantendo loro in questo modo quella libertà che non da tutti era accettata. Il giornalista riassume la parte conclusiva del discorso di Barbantini, discorso nel quale afferma che continuerà sempre più ad accentuare il carattere giovanile, aristocratico, ed esclusivo delle mostre capesarine; in tal modo si dice convinto di garantire, alle mostre medesime, la ragione di esistere contrassegnate da uno stile proprio. Barbantini conclude così il suo intervento: "In questo momento di grande risveglio giovanile nella intera Italia è da sperare che ottimi frutti ne conseguiranno dalle arditezze giovanili per la grandezza dell'Italia".<sup>362</sup>

Il redattore (i redattori che comunque non si firmano) proseguendo, i giorni successivi, con i loro articoli, riportano notizie ed eventi pertinenti la mostra, in maniera analoga a quanto fatto dalle altre testate citate nella presente trattazione. Si tratta di scritti riguardanti le vendite, l'incidente occorso il giorno dell'inaugurazione della mostra, della protesta del consigliere Saccardo in Consiglio comunale, e l'articolo intitolato "Uno sguardo generale" [alla mostra], articolo di cui si è scritto in precedenza nella presente trattazione.

Giova, in questa sede, riassumere in un breve schema l'andamento delle vendite, delle opere d'arte esposte alla mostra, così come notiziato dalle testate giornalistiche prese in esame; nella stesura della tabella riassuntiva si privilegia il giornale *La Gazzetta di Venezia* che risulta essere la più completa nel riportare le opere vendute.

---

vita. Noi crediamo di avere effettuata una Mostra artistica giovanile importante, perché abbiamo potuto raccogliere alcune nature fervide che giustificano la più grande attesa.[...]"

<sup>362</sup> In *Il Gazzettino* del 19 maggio 1913, pag.2.

Dalla Gazzetta di Venezia

<u>Artista</u>	<u>Titolo dell'opera</u>	<u>Acquirente</u>
<u>Articolo di martedì 20 maggio 1913</u>		
Attilio Lasta	<i>Pomeriggio soleggiato</i>	Conte Filippo Nani Mocenico
Felice Casorati	<i>Vecchie</i> (litografia)	Mario Cavaglieri
	<i>La casa</i> (litografia)	Mario Cavaglieri
	<i>San Floriano</i> (litografia)	Mario Cavaglieri
	<i>Inverno</i> (litografia)	
	<i>Mattino</i> (litografia)	
	<i>Rossana</i> (disegno)	Adolfo Callegari
Arturo Martini	<i>Espressione di bambina nell'età intensa</i> [Fanciulla piena d'amore?] (terracotta)	Prof. Omero Soppelsa
Aldo Voltolin	<i>I salici del Sile</i>	Cav. Uff. Ernesto Bernasconi
Alessandro Canciani	<i>Sant'Agnese a Venezia</i>	Margherita Croze
Mario Cavaglieri	<i>Interno</i>	Dott. Attalo Muggia

Articolo di mercoledì 21 maggio 1913, p. 3

Felice Casorati	<i>Bambine</i>	Dott. Gino Fogolari
Felice Casorati	<i>Nevicata</i> (litografia)	Luigi Fiorentini
	<i>Nevicata</i> (litografia)	G.B.
Arturo Martini	<i>Beghina</i> (acquaforte)	Cav. Otto Klaus
	<i>Due tipi diversi</i> (acquaforte)	"
Giuseppe Barovier	<i>Tre vasi</i>	Cav. Umberto Luzzatto
Gino Rossi	<i>Vecchio pescatore</i>	Felice Casorati
Tullio Garbari	<i>L'aratura</i> (disegno)	Madame Risch-Valentine
Arturo Martini	<i>Due tipi diversi</i> (acquaforte)	Jules Schmalzigaug (segretario Dell'Art Contemporain e membro Del Circolo Reale Artistico di Anversa)
Arturo Martini	<i>Armonie</i> (acquaforte)	Nino Springolo
Giuseppe Barovier	<i>Vaso</i>	Ing. Filippo Danioni
Elisabetta Scopinich Trefurth	<i>Un Cuscino</i>	Miss Shanope Thove

Articolo di venerdì 23 maggio 1913, p. 3

Ubaldo Oppi	<i>Nudo</i> (disegno)	Mario Cavalieri
Arturo Martini	<i>Natura morta</i> (acquaforte)	Fabio Mauroner
Felice Casorati	<i>Inverno</i> (litografia)	Luigi Tarra

<u>Artista</u>	<u>Titolo dell'opera</u>	<u>Acquirente</u>
----------------	--------------------------	-------------------

Articolo di sabato 24 maggio 1913, p. 3

Gino Rossi	<i>L'idiota</i>	Carlo Mauri (pittore)
Felice Casorati	<i>Rosetta</i>	F.M.
Benvenuto M. Disertori	<i>Borgo S. Angelo a Perugia</i> (acquaforte)	T.C.

Articolo di domenica 25 maggio 1913, p. 3

Arturo Martini	<i>Paesaggio</i> (acquaforte)	Ferruccio Scattola
Benvenuto M. Disertori	<i>Campanile a S. Francesco a Gubbio</i> (acquaforte)	Giuseppe Dall'Oglio
Felice Casorati	<i>La casa di S. Floriano</i> (litografia)	Giuseppe Dall'Oglio

Articolo di lunedì 26 maggio 1913, p. 4

Arturo Martini	<i>Ricordi</i> (acquaforte)	Italice Brass
Ubaldo Oppi	<i>Notte lunare</i> (disegno) (riprodotto sulla copertina del catalogo della mostra)	Italice Brass
Ubaldo Oppi	<i>Femme en blanc</i> N.N.	
Vittorio Zecchin	<i>Le vergini del fuoco</i> trittico	Mr. Arthur Z. Aldisi di Chicago
Carlo Cherubini	<i>Mia sorella</i>	Mr. Arthur Z. Aldisi
Benvenuto M. Disertori	<i>La ninfetta</i> (acquaforte)	M.me Risch Valentine

Articolo di mercoledì 28 maggio 1913, p. 3

Guido Cacciapuoti	<i>Elefanti</i> (terracotta)	Avv. Arrigo Macchioro
Arturo Martini	<i>Ritratto di uomo</i> (acquaforte)	Arch. Mario San Donà

Articolo di venerdì 30 maggio 1913, p. 3

Felice Casorati	<i>Neve</i> (litografia)	Prof. Antonio Veronesi
Arturo Martini	<i>Accordi</i> (acquaforte)	Giorgio Levi
Napoleone Martinuzzi	<i>Bagliori</i> (scultura)	Senatore Pompeo Molmenti
Felice Casorati	<i>Neve</i> (litografia)	Dottor [...] Cinali

Articolo di mercoledì 4 giugno 1913, p. 3

Felice Casorati	<i>Bambine</i> (dittico) <i>Girasoli</i>	N.N.
-----------------	---	------

<u>Artista</u>	<u>Titolo dell'opera</u>	<u>Acquirente</u>
----------------	--------------------------	-------------------

Articolo di giovedì 5 giugno 1913, p. 3

Gino Rossi	<i>L'uomo col canarino</i>	Avv. Giulio Righini
Umberto Moggioli	<i>Laguna</i>	Achille Arduini
Aldo Voltolin	<i>Le messi</i>	L. Pasinetti
Felice Casorati	<i>Mattino</i>	N.N.

Articolo di lunedì 09 GIUGNO 1913, p. 3

Angelo Mario Crepet	<i>Sole dopo la tempesta</i>	N. Pasinetti
---------------------	------------------------------	--------------

Articolo di martedì 10 giugno 1913, p. 3

Felice Casorati	<i>La Casa di S. Floriano</i> (litografia)	Nob. Steno Bolasco (Padova)
	<i>La vecchia</i>	“ “
	<i>La nevicata</i>	“ “

Articolo di mercoledì 11 giugno 1913, p. 3

De La Val Martin [Arturo Martini]	<i>Fanciulla piena d'amore</i> (scultura)	M. Walter Bowdeswell (uno dei più illustri conoscitori e mecenati d'arte di Londra)
--------------------------------------	--	--

Articolo di giovedì 12 giugno 1913, p. 3

Benvenuto M. Disertori	<i>La ninfetta</i> (acquaforte)	Signora Reiner
------------------------	---------------------------------	----------------

Articolo di venerdì 13 giugno 1913, p. 3

Alessandro Canciani	<i>Sant'Agnese</i> (monocromia)	N.N.
Giuseppe Barovier	<i>Vaso con piuma rossa</i>	N.N.

Articolo di mercoledì 25 giugno 1913, p. 3

Angelo M. Crepet	<i>Notturmo</i>	Avv. Giuseppe Mario Sacerdoti
------------------	-----------------	-------------------------------

Articolo di lunedì 30 giugno 1913, p. 3

Vittorio Zecchin	<i>Tre quadri del Giardino delle fate</i> che compongono la decorazione della saletta di Murano	Sig. Zima Tibor di Arad (Ungheria)
------------------	---	------------------------------------

# il contrario

LA PERMANENTE A PALAZZO PESARO

Numero Unico — 18 MAGGIO - 30 SETTEMBRE 1913 — Costa DUE soldi

Il pubblico intelligente, e avido di sensazioni nuove si fermerà senza dubbio intorno ad alcuni artisti, i quali in questa mostra di Ca' Pesaro, per il numero delle opere e per il loro significato vengono a dimostrare che esiste in Italia una nuova corrente d'arte, e sopra tutto una nuova orientazione dello spirito in alcuni giovani artisti.

Io parlerò di questi, escludendo gli altri, non per dire con questo che la loro opera non si degna di studio, ma perchè mi sembra esaurita la discussione per quelle certe forme che si possono vedere in qualunque esposizione d'Italia, con pochissime varianti, oramai accettate dagli artisti e dai studiosi d'arte.

Il segretario dott. Barbantini, il quale può vantare di aver messo in evidenza più artisti nuovi d'Italia, che la biennale di Venezia, credette bene di raccogliere in una sala lo scultore Martini e i pittori Rossi e Scopinich. Quantunque sieno essi tre artisti completamente differenti, si sente entrando nella sala che essi determinano un ambiente. Osservando più attentamente vedremo le differenze essenziali fra di loro.

Martini espone delle sculture e delle incisioni ottenute con un processo inventato da lui. Il pubblico ricorderà la sua serie di pirografie su temi Carducciani, esposte alcuni anni fa nella stessa esposizione. Oggi si mostra ancora rinovato; non ha più bisogno di ricorrere a sensazioni d'arte già subite da altri e di tradurle; gli è più che sufficiente, anzi vorrei dire esuberante, la propria sensazione del mondo. Le forme sono accentate in tal modo, che in ogni segno si può seguire la sua fervida fantasia e godere del suo gusto capriccioso. Non ho detto a caso capriccioso. La opera grafica occupa nella sua attività di artista, quel posto che Goya nella propria denominò « Caprichos ». Ora ogni buon gustaio d'arte sa che messe di intime sensazioni si riporta in queste che amasi chiamare l'intimità dell'artista. Non posso per ragioni di spazio occuparmi più estesamente delle incisioni, ma chi ha buoni occhi osservi, e non sarà deluso. Sarà sorpreso che le foglie dei cavolfiori recisi sieno così belle, quando sono osservate da uomo intelligente. E quello strano chitarrista nel quale c'è amore per la canzone e per chi l'ha suonata.

Delle sculture quelle che mi sembrano più significative sono la « Donna molto umana » e l' « Uomo spesso incontrato »; esse possono in certo modo mostrarci che

in Martini non esiste manierismo. Per dare la sensazione di questo essere che nella fantasia dell'amante, ha guancie lisce, occhi grandi, bocca piccola e provocante i baci, Martini ha modellato le guancie in modo che la luce ci corra sopra tranquilla senza fare mai un'ombra, gli occhi sono segnati con una graffitura in una massa leggermente modellata così che l'espressione ne nasce dolce, come soltanto si sogna, e la bocca è qualchecosa di così piccolo e grazioso che il bacio suo deve essere pieno di sorprese. Tutti questi elementi determinano intorno alla opera una atmosfera di mistero che non è definibile a parole, e sta appunto in ciò il valore di quest'opera d'arte stranissima, dove l'espressione d'amore è stata l'unica guida nella mente dell'artista.

Ho scelto l' « Uomo spesso incontrato » per contrapporre la nervosità della modellatura di questo, colla tranquillità dell'altra; e dire con ciò, come mi ero prefisso che Martini non ha maniera, ne inventa una ad ogni occasione di emozione, pur di arrivare a esprimere questo turbamento che prova dinanzi agli esseri che corrono e sfuggono e si susseguono nella città tumultuosa. Egli vorrebbe tutti conoscerli, tutti amarli, ma essi sfuggono e lasciano un vuoto dietro a se. Martini lo riempie colla sua plastica.

Rossi meriterebbe uno studio molto accurato per mettere in evidenza tutte le sue qualità di artista. Concentrato su se stesso pare domandi alla natura qualchecosa da sostituire alla religione, attraverso all'arte. Le sue opere sono improntate ad una severità di concezione monumentale, e trionfa evidentemente il suo desiderio di chiarezza, esclusi tutti gli elementi che possono essere di distrazione dalla sua visione dal quadro. Sicchè da parte le ornamentazioni piacevoli, la fattura carezzevole, gli effetti di luce! Fa per esempio « L'idiota col canerino in mano » e lui non ha bisogno che di quattro tonalità armonizzate fra loro, di cui una serve per le carni, un bleu intenso per il fondo, un giallo oscuro per il vestito, un giallo canarino per l'uccello. La massima semplicità. Eppure quanta profondità, quanta vita in questi due esseri i quali non si rendono conto l'uno dell'altro. Potrei continuare a descrivere i suoi quadri senza aggiungere nulla alla sua opera e senza far sentire la più piccola traccia della bellezza infusa nel gruppo delle sue tele raccolte in una parete. La varietà della composizione anche nei soggetti più sfut-

tati dagli artisti di tutti i tempi. Lo spirito che ha saputo infondere nelle cose più umili come nel ritratto del pescatore, il quale, vecchio, ha certamente paura della morte con quegli occhi grigi che sono quasi di oltretomba. E la madre col bambino mi pare una delle poche maternità moderne nelle quali si sente che i due esseri sono uno solo. E la donna allegra, la quale nel suo sguardo fisso dà la sensazione del ribrezzo per la vuotezza della vita oramai quasi completamente trascorsa.

L'originalità, la novità del Rossi non sta nelle cose che ha dette, ma nel modo col quale le vide, e nella profondità che ha raggiunto. E questo nessuna penna arriverà ad esprimere, perchè la sua opera è essenzialmente forma e colore. Il colore dei più armoniosi, la forma delle più incisive.

Scopinich è portato istintivamente ad amare quegli aspetti della natura che sono esprimibili per grandi masse di corpi, e per contrapposti violenti di colore per cui è arrivato ad uno stile che racchiude le forme con un contorno cromatico, il quale isola in certo modo una tonalità dall'altra e la rinforza. Il metodo per il colore e di basarsi piuttosto su dissonanze che su armonie. Lo spirito d'arte che ha cercato di infondere nelle sue tele sfugge alla descrizione, perchè Scopinich è esclusivamente pittore e basato completamente su contrapposti di colore e chiaro-scuro. Espose assieme a Rossi e Martini perchè sentivano di avere delle affinità; che però ancora adesso sfuggono al mio senso critico.

Un'altro interessantissimo è Garbari, pittore e scrittore, che si fece notare già da anni e fece parlare molto di se per i suoi scritti. Si sente nella sua opera questa doppia natura. E a prima vista, forse appunto per ciò la sua opera indispetta, sconcerta. Bisogna guardarlo con amore e bellezza ne esce.

Usando degli elementi semplicissimi e quasi sempre costanti riesce a dire delle cose in pittura ancora non dette. Un motivo costante di emozione è per lui un albero solo in un altipiano circondato da monti. Pare che tutta la sua vita interiore si aggiri intorno a questo albero che sente le confidenze più segrete dell'artista. Io vedo nella figura solitaria che si aggira per i suoi desolati paesaggi l'artista stesso. Mi pare di vedere in essa tanti autoritratti. Spesso paesaggio, nubi, albero sono fatti soltanto per concorrere a dare espressione a questa figura piena di desolazione. C'è



un vago senso di paura infuso in tutte le tele. C'è quello sgomento che prova l'uomo dinanzi alle grandi estese di terra, o dinanzi al mare completamente calmo, la sensazione della immensità delle forze della natura, della piccolezza dei mezzi di difesa dell'uomo. E l'uomo nei gesti quotidiani mi pare sempre raccolto in una preghiera, verso l'Onnipotente, che può schiacciarlo ad ogni istante.

Ho desiderio di dire di Oppi, ma la sua opera di pittura non è ancora giunta a Palazzo Pesaro, e attraverso i disegni vedo che anche lui s'è rinnovato. Mi limiterò di osservare questi, quantunque dagli accenni che ci sono in essi, mi pare sieno « disegni di ricerca » per raggiungere

un'espressione maggiore in opere più importanti. Alcuni sono bellissimi, fanno opera a se. Cito gli amanti che danzano, gli amanti rapiti in estasi, nei quali Oppi ha raggiunto una sensazione di ritmo della forma assai notevole. Alcune « donne nude » sono veramente nude, non come spesso « modelle senza abiti ».

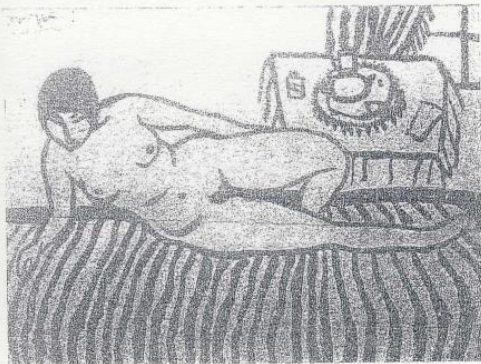
Malossi e Pavan sono due debuttanti pieni di ingegno. S'assomigliano molto per ora, ma sono certo che quanto più svilupperanno il loro senso di osservazione tanto maggiore sarà la differenza tra i due. Il punto di contatto di essi mi pare Rossi, dal quale sembrano aver prese le mosse.

Lo scultore Zanchetta mi pare anche una promessa.

Concludendo. La mostra è delle più interessanti, per la varietà degli elementi, per lo spirito di libertà che si sente in questi giovani, i quali sacrificano i facili successi per raggiungere un ideale d'arte superiore, il quale è spesso in opposizione al gusto della folla. Sono degli eroi senza averne l'atteggiamento. Io spero, gli intelligenti li osserveranno con attenzione, e arriveranno a persuadersi che l'arte è una fiamma mai estinta, che essa è compagna essenziale dell'uomo, anzi in certi è la ragione di vivere, come in questi ai quali ho dedicato questo scritto per dire loro tutto il mio amore per essi.

Le fotografie delle illustrazioni ci furono favorite dagli artisti

Oppi Ubaldo



Donna nuda

Luigi Scopinich



Ritratto

Gino Rossi



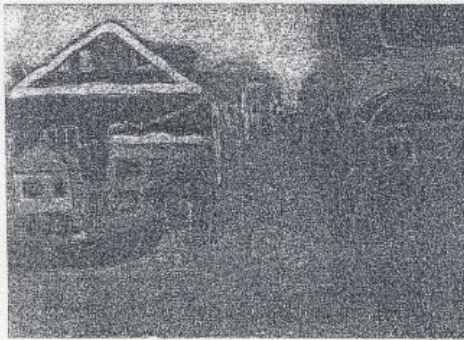
La Madre

Tullio Garbari



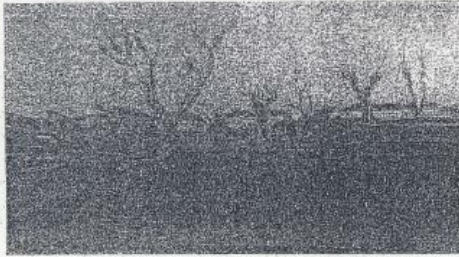
Invocazione

Ascanio Pavan



Paesaggio

Arturo Malossi



S. Ambrogio di Fiera



Arturo Martini



Descrizione



PICCOLA CRONACA

Una grande iniziativa di Cultura Popolare

La Federazione Italiana delle Biblioteche Popolari e l'Università Popolare Milanese hanno avviato la pubblicazione di una collana di volumi di divulgazione scientifica da servire come libri di testo per corsi organici di insegnamento nelle Università Popolari e negli istituti affini e come letture istruttive per i frequentatori delle Biblioteche Popolari e per il popolo in genere.

Il programma immediato della iniziativa comprende la pubblicazione di circa 60 volumi dovuti alla penna di scrittori chiarissimi e talora insigni nelle loro discipline, come il Lazzatti, il Celoria, il Rava, il Loria, il Fos, il Grassi, il Bonfante, il Susino, il Flamini, il Balluzze, il Saldini, il V. Jys ed altri.

La collana svolgerà popolarmente una serie organica di argomenti atinenti alle scienze fisiche e naturali, diritto ed economia, tecnologia ed igiene, storia e geografia, letteratura e belle arti.

E' la prima volta che si tenta in Italia una simile impresa disinteressatamente.

Sono già usciti:

1. Prof. E. Bertarelli, Igiene sociale (2.a ediz.) —
2. Dott. P. Bonzani, Macchine e salari. — 3. Prof. F. Coletti, Il rincaro dei viveri. — 4. Prof. U. Gobbi, Elementi di economia politica. — 5. Prof. A. Micheli, L'America del Sud (illustr.). — 6. Prof. Ing. F. Tujau, Le Ferrovie. — 7. Prof. Ing. G. Susino, Motori a combustione interna (illustr.). — 8. Prof. F. Colzocchi, Liquidi e Gas (illustr.). — 9. Ing. Prof. A. Barbasciala, La Illuminazione. — 10. Ing. Prof. F. Saraceni, L' A. B. C. della macchina (illustr.). — 11. Prof. U. G. Mondolfo, La Rivoluzione Francese. — 12. Prof. G. Riboldi, La Libia (con illustrazioni e 2 carte a colori). — 13. Dott. E. Balla, Igiene professionale. — 14. Prof. A. Graziani, Le entrate e le spese dello Stato.

I volumetti, legati solidamente all'uso inglese, si vendono a L. 0,90 e a L. 1,50, secondo se illustrati o no, presso la Federazione Italiana delle Biblioteche Popolari (Milano, via Pace, 10); ma le biblioteche popolari federate e gli iscritti che frequentano i relativi corsi all'Università popolare milanese, ne avranno copia gratuitamente. I soci delle Università popolari e Circoli di cultura e i lettori delle Biblioteche federate potranno acquistarne copia a metà prezzo. Scelti eccezionali sono pure concessi a Scuole, Comuni e altri Enti che si adoperano a diffondere la cultura popolare.

Palmiro Premoli: Vocabolario Nomenclatore, illustrato — Società Editrice « Aldo Manuzio » Milano, 1911-12. — Due volumi, 3700 pagine.

Per la prima volta in Italia appare un vocabolario analogico. Non si tratta più di un arido elenco di voci disposte in ordine alfabetico (tipo Fanfani, Rigatini, Petrocchi); né di un repertorio di frasi (tipo Balesio); né di una raccolta di termini tecnici (tipo Carena, Zanotto, Palma, Sargent); né di una miriade di epiteti accoppiati a sostantivi o di sostantivi coi relativi epiteti (tipo Regia Fornassi); né di un cumulo di sinonimi (tipo Tommaseo, Grassi, Zecchini); ma si ha un strumento poderoso per l'uso pratico dei tesori linguistici; si ha un sussidio potente non solo per l'indagine della formula più propria alla significazione del concetto, ma anche per la germinazione, lo sviluppo e la associazione delle idee.

Se è vero che la lingua è l'anima del popolo, il simbolo e la bandiera delle nazionalità, lo specchio dell'intima effigie del cittadino, ogni studioso dovrebbe valersi assiduamente dei due volumi del Nomenclatore, per evitar gli svarioni, le ambiguità, le perifrasi, i barbarismi e i mille altri malanni che sogliono inquinare il modo comune di scrivere e di parlare.

Di un'opera come questa si sentiva il bisogno ed ora le biblioteche dello Stato, delle Accademie, delle Scuole, dei circoli di cultura le dovranno fare un posto d'onore. Ma vorrei che il Nomenclatore entrasse nelle biblioteche di ogni famiglia che senta la bellezza della nostra favella e il culto dovuto da ogni buon italiano.

Calzaturificio di Varese

Calle Tron - VENEZIA - Angolo Frezzeria

CALZATURE MODERNE

## La Politecnica

== Officina con i più Grandi Magazzini del Veneto ==

di  
Apparecchi per Gaz - Luce Elettrica - Idraulica - Sanitaria  
(Riscaldamento con qualsiasi sistema)

Utilizzazione delle Cucine economiche per riscaldamento  
degli appartamenti con termosifoni

Impianti domestici:  
di Illuminazione - di Riscaldamento  
di Cucine - di Apparecchi Sanitari  
di Idraulica - Bagni ecc.  
- Anche a limitati prezzi rateali -

Propr. Cap. Vittorio Calzavara  
VENEZIA  
S. Marco Calle Fiubera S. Giuliano  
N. 949-949a-949b-951a-951b-972a  
Telefono 19-96



## A. TIS VED. CESARE VENEZIA

BREVETTO  
S. M.  
in Regia Madre

Riva del Carbon Calle Bembo Palazzo Bembo 4785 e 4792-93

Telefono 16 65

**Mode e Confezioni**  
per Signora

Casa insuperata nella confezione dei tailleur  
e delle vesti da Cerimonia

## Premiato e Brevettato Stabilimento Ditta PIETRO TIS

Costruzioni in ferro d'ogni genere -  
Fonderia - Bronzi d'arte - Grande  
Deposito Tubi di Ghisa per Cessi  
è Grondaie.

VENEZIA - S. Caterina 5001 A

## FRATELLI MEROLA GUANTI

Merceria S. Zulian 714

== VENEZIA ==

Napoli - Firenze - Roma - Milano

## == Stabilimento musicale E. SANZIN & C. - VENEZIA ==

Calle dei Fabbri - Telefono 963

Rappresentanza con Deposito per il Veneto  
delle

### PIANOLA E PIANOLAPIANO

che non sono da confondersi con altri  
strumenti simili.

Lo Stabilimento è sempre fornito per la  
vendita e noleggio di 100-120 strumenti  
delle migliori fabbriche d'Europa e di  
America. — Pianoforti Armonium, Or-  
chestrions e Pianoforti elettrici ed a peso.



CASA FONDATA NEL 1888

Comodità nei pagamenti - Facilitazioni  
per la provincia - Cambi - Restauri  
- Accordature.

Si prega di visitare lo Stabilimento

Negozi Musica - Istrumenti  
diversi - Accessori ecc.

== Merceria del Capitello - Telefono 1118 ==

Il più ricco assortimento musica di  
tutte le edizioni sempre in deposito

Le commissioni vengono eseguite

IL GIORNO STESSO DELLA RICHIESTA

==== Mandolini - Chitarre - Violini ecc. - 500 Edizioni proprie

==== Cataloghi dietro domanda gratis

== VENEZIA - Tipografia ECONOMICA - Barbaria delle Tole - Telefono 16-28 ==

“*Il Contrario*” è un foglio unico dato alle stampe nella primavera del 1913 in occasione della Mostra d’Arte di Cà Pesaro che fu inaugurata il 18 maggio.

L’autore del foglio, fino ad oggi rimasto anonimo, scrive in prima persona e non pare che vi abbiano contribuito altri. In secondo luogo si può rilevare che la pubblicazione, più che ideata dal gruppo dei giovani artisti capesarini, sia il frutto delle riflessioni del nostro “anonimo” sull’attività degli stessi ed in particolare sulla loro posizione di “dissidenti” nei confronti dell’ufficialità. E’ composto di due pagine stampate fronte/retro in nero su bianco per totali quattro facciate nel formato adottato anche oggi dai quotidiani di maggiore diffusione.

Considerato che ha più di un secolo di vita, il foglio originale conservato all’Archivio di Stato di Treviso, è in discreto stato di conservazione; il supporto cartaceo, ingiallito dal logorio del tempo si presenta poroso e fragile al tatto, ma in sostanza in condizioni di conservazione discrete.

La stampa si presenta sbiadita in alcuni punti soprattutto a detrimento delle illustrazioni che riportano le opere di alcuni artisti di cui parleremo nel seguito della presente trattazione; le pagine non sono numerate.

La testata del foglio unico, in alto, centrata sulla prima facciata, reca la scritta in minuscolo corsivo:

“*il contrario*”

Stampato in bianco su fondo nero, a seguire il sottotitolo:

“LA PERMANENTE A PALAZZO PESARO”

sulla riga immediatamente sotto troviamo la dicitura:

“Numero Unico – 19 MAGGIO 30 SETTEMBRE – Costa DUE soldi”.

Il testo dell’autore è disposto su tre colonne ed occupa la prima facciata e circa un quarto della seconda e, come dicevamo, è privo di firma. Si chiude con la scritta: “Le fotografie delle illustrazioni ci furono favorite dagli artisti”. Sulla restante parte della seconda facciata fanno bella mostra di sé le riproduzioni di quattro opere di alcuni dei giovani artisti di Cà Pesaro, infatti troviamo:

Ubaldo Oppi, *Donna nuda*

Luigi Scopinich, *Ritratto*

Gino Rossi, *La Madre*

Tullio Garbari, *Invocazione*

A seguire sulla terza facciata incolonnate a sinistra troviamo:

Ascanio Pavan, *Paesaggio*

Arturo Malossi, *S. Ambrogio di Fiera*

Arturo Martini, *Descrizione*<sup>363</sup>

---

<sup>363</sup> A proposito dell’opera di Arturo Martini “*Descrizione*” la ricerca sui cataloghi ha portato al risultato che si tratta di un inedito.

Purtroppo le riproduzioni di opere d'arte si concludono qui; la colonna di destra della stessa pagina è occupata da: "PICCOLA CRONACA" – "Una grande iniziativa di Coltura Popolare".<sup>364</sup>

Nel seguito compare un altro breve articolo, in tutto 31 righe, dal titolo: "Palmiro Premoli : Vocabolario Nomenclatore, illustrato - Società Editrice « Aldo Manuzio» Milano, 1911-12. - Due volumi, 2700 pagine."<sup>365</sup>

In calce alla terza facciata è riportato il messaggio pubblicitario di un calzaturificio.<sup>366</sup>

**Calzaturificio di Varese** = Calle Tron - VENEZIA - Angolo Frezzeria  
CALZATURE MODERNE

la quarta ed ultima facciata de "Il Contrario" è interamente occupata dalla stampa di cinque inserzioni pubblicitarie incorniciate cadauna in un rettangolo avente sfondo grigio e doppia linea di delimitazione in verticale ed orizzontale. Si dividono equamente lo spazio le prime quattro nella metà superiore della pagina, mentre la quinta, più grande, occupa interamente la seconda metà della pagina in basso.

Reclamizzano rispettivamente partendo dall'alto a sinistra: un'officina con grandi magazzini<sup>367</sup>;

<sup>364</sup> Ancora una volta si tratta di uno scritto di estensore anonimo; resta da chiedersi se si tratti sempre dello stesso autore.

Si riporta il testo stampato nella prima parte della colonna di destra della seconda facciata de "Il Contrario": "La Federazione italiana delle Biblioteche Popolari e l'Università Popolare Milanese hanno avviato la pubblicazione di una collana di volumi di volgarizzazione scientifica da servire come libri di testo per corsi organici di insegnamento nelle Università, Popolari o negli istituti affini e come letture istruttive per i frequentatori delle Biblioteche Popolari e per il popolo in genere.

Il programma immediato della iniziativa comprende la pubblicazione di circa 60 volumi dovuti alla penna di scrittori chiarissimi o talora insigni nelle loro discipline, come il Luzzatti il Celoria, il Rava, il Loria, il Foà, il Grassi, il Bonfanti, il Susino, il Flamini, il Belluzzo, il Saldini, il [non leggibile] ed altri.

La collana svolgerà popolarmente una serie organica di argomenti attinenti alle scienze fisiche e naturali, diritto ed economia, tecnologia ed igiene, storia o geografia, letteratura e belle arti. E' la prima volta che si tenta in Italia una simile impresa disinteressatamente.[...].

I volumetti, legati solidamente all'uso inglese, si vendono a L. 0,90 o a L. L.50, secondo se illustrati o no, presso la Federazione Italiana delle Biblioteche Popolari. (Milano, via Pace, 10) ; ma le biblioteche popolari federate e gli iscritti che frequentano i relativi corsi all'Università popolare milanese, ne avranno copia gratuitamente.

I soci delle Università popolari e Circoli di cultura e i lettori delle Biblioteche federate potranno acquistarne copia a metà prezzo. Sconti eccezionali sono pure concessi a Scuole, Comuni e altri Enti che si adoperano a diffondere la coltura popolare".

<sup>365</sup> Si riporta il testo stampato nella seconda parte della colonna di destra della terza facciata de "Il Contrario".

"Per la prima volta in Italia appare un vocabolario analogico. Non si tratta più di un arido elenco di voci disposte in ordine alfabetico (tipo Fanfani, Rigutini, Petrocchi) ; né di un repertorio di frasi (tipo Balesio); né di una raccolta di termini tecnici (tipo Carena, Zanutto, Palma, Sergent); né di una miriade di epiteti accoppiati a sostantivi o di sostantivi coi relativi epiteti (tipo Regia Parnassi); né di un cumulo di sinonimi (tipo Tommaseo, Grassi, Zecchini); ma si ha un strumento poderoso per l'uso pratico dei tesori linguistici; si ha un sussidio potente non solo per l'indagine della formula più propria alla significazione del concetto, ma anche per la germinazione, lo sviluppo e la associazione delle idee.

Se è vero che la lingua è l'anima dei popoli, il simbolo e la bandiera delle nazionalità, lo specchio dell'intima effigie del cittadino, ogni studioso dovrebbe valersi assiduamente dei due volumi del *Nomenclatore*, per evitar gli svarioni, le ambiguità, le perifrasi, i barbarismi e i mille altri malanni che sogliono inquinare il modo comune di scrivere e di parlare.

Di un'opera come questa si sentiva il bisogno ed ora le biblioteche dello Stato, delle Accademie, delle Scuole, dei circoli di coltura le dovranno fare un posto d'onore. Ma vorrei. che il *Nomenclatore* entrasse nelle biblioteche di ogni famiglia che senta la bellezza della nostra favella e il culto dovutole da ogni buon italiano".

<sup>366</sup> Calzaturificio di Varese = Calle Tron – VENEZIA – Angolo Frezzeria – CALZATURE MODERNE.

<sup>367</sup> Si riporta il contenuto del primo rettangolo collocato in alto a sinistra nella pagina.

"La Politecnica == Officina con i più Grandi Magazzini del veneto == Apparecchi per Gaz – Luce Elettrica – Idraulica – sanitaria. (Riscaldamento con qualsiasi sistema) Utilizzazione delle cucine economiche per riscaldamento degli appartamenti con termosifoni. Impianti domestici : di illuminazione – di Riscaldamento di Cucine – di Apparecchi sanitari di Idraulica – Bagni ecc. – anche a limitati prezzi rateali – Prof. Cap. Vittorio Calzavara VENEZIA S. Marco Calle Fiubera S. Giuliano N. 949-949 a-949 b-951a -951b-972-972a Telefono 19-96".

**La Politecnica**  
 = Officina con i più Grandi Magazzini del Veneto =  
 di  
 Apparecchi per Gaz - Luce Elettrica - Idraulica - Sanitaria  
 (Riscaldamento con qualsiasi sistema)  
 Utilizzazione delle Cucine economiche per riscaldamento  
 degli appartamenti con termosifoni

Impianti domestici:  
 di Illuminazione - di Riscaldamento  
 di Cucine - di Apparecchi Sanitari  
 di Idraulica - Bagni ecc.  
 - Anche a limitati prezzi rateali -

Propr. Cap. Vittorio Calzavara  
**VENEZIA**  
 S. Marco Calle Fiubera S. Giuliano  
 N. 949-949 a-949 b-951 a-951 b-972-972 a  
 Telefono 19-96

nella colonna di destra in alto una ditta di costruzioni in ferro e fonderia<sup>368</sup>;

**Premiato e Brevettato Stabilimento**  
**Ditta PIETRO TIS**

*Costruzioni in ferro d'ogni genere -  
 Fonderia - Bronzi d'arte - Grande  
 Deposito Tubi di Ghisa per Cessi  
 e Grondaie.*

**VENEZIA - S. Caterina 5001 A**

nella fascia centrale della pagina a sinistra un'azienda di "Mode e Confezioni"<sup>369</sup>

  
**A. TIS VED. CESARE**  
**VENEZIA**  
 Riva del Carbon Calle Bembo Palazzo Bembo 4785 e 4792-93  
 Telefono 16 65

**Mode e Confezioni**  
 per Signora

*Casa insuperata nella confezione dei tailleur  
 e delle vesti da Cerimonia*

nella fascia centrale della pagina a destra un'azienda che produce guanti<sup>370</sup>;

<sup>368</sup> Si riporta il contenuto del secondo rettangolo collocato in alto a destra nella pagina.

"Premiato e Brevettato Stabilimento Ditta Pietro Tis - Costruzioni in ferro d'ogni genere - Fonderia - bronzi d'arte - Grande Deposito Tubi di Ghisa per Cessi e Grondaie. = VENEZIA . S. Caterina 5001A".

<sup>369</sup> Si riporta il contenuto del terzo rettangolo collocato nella parte sinistra a metà della pagina.

"A. TIS VED. CESARE VENEZIA Riva del Carbon calle Bembo Palazzo Bembo 4785 e 4792 -93 - Telefono 16-65 Mode e Confezioni per Signora - Casa insuperata nella confezione dei tailleurs delle vesti da Cerimonia".

<sup>370</sup> Si riporta il contenuto del quarto rettangolo collocato a sinistra nella fascia centrale della pagina

"FRATELLI MEROLA GUANTI Merceria S. Zulian 714 = VENEZIA = Napoli - Firenze - Roma - Milano"

**FRATELLI MEROLA**  
**GUANTI**  
 Merceria S. Zulian 714  
 == VENEZIA ==  
 Napoli - Firenze - Roma - Milano

infine nella metà pagina inferiore uno stabilimento musicale<sup>371</sup>:

**= Stabilimento musicale E. SANZIN & C. - VENEZIA =**

Calle dei Fabbri - Telefono 963

*Rappresentanza con Deposito per il Veneto delle*

**PIANOLA E PIANOLAPIANO**

*che non sono da confondersi con altri strumenti simili.*

*Lo Stabilimento è sempre fornito per la vendita e noleggio di 100-120 strumenti delle migliori fabbriche d'Europa e di America. — Pianoforti Armonium, Orchestrions e Pianoforti elettrici ed a peso.*



CASA FONDATA NEL 1888

*Comodità nei pagamenti - Facilitazioni per la provincia - Cambi - Restauri - Accordature.*

*Si prega di visitare lo Stabilimento*

**Negozi Musica - Istrumenti diversi - Accessori ecc.**

== Merceria del Capitello - Telefono 1118 ==

*Il più ricco assortimento musicale di tutte le edizioni sempre in deposito*

*Le commissioni vengono eseguite*

**IL GIORNO STESSO DELLA RICHIESTA**

==== Mandolini - Chitarre - Violini ecc. - 500 Edizioni proprie

==== Cataloghi dietro domanda gratis

= VENEZIA - Tipografia ECONOMICA - Barbaria delle Tole - Telefono 16-28 =

Sono tutte inserzioni pubblicitarie che fanno pensare a sponsor “ante litteram”; si può ipotizzare appunto che il contributo economico di questi imprenditori abbia reso possibile la realizzazione e la stampa de “*Il Contrario*”. D’altro canto, il fatto stesso che si tratti di un “numero unico” sembra significare che non vi furono altri finanziatori disposti a sostenere questa iniziativa; probabilmente anche perché non ne videro l’utilità o il tornaconto nell’immediato.

Si è anche portati a credere che, se la stampa de “*Il Contrario*” aveva bisogno di sponsor per sopravvivere, l’anonimo estensore non disponeva di mezzi sufficienti a far camminare con proprie gambe la sua iniziativa. Se ne deduce che, molto probabilmente, non si trattava di un appartenente alla classe agiata veneziana, molto più probabilmente doveva essere persona che orbitava nell’area degli artisti della città lagunare che, come noto, non godevano di uno status economico invidiabile, anzi tutt’altro. Siamo sempre nell’ambito delle ipotesi che approfondiremo nel seguito di questa trattazione.

<sup>371</sup> Si riporta il contenuto della metà pagina inferiore.

“Stabilimento musicale E. SANZIN & C. - VENEZIA Calle di Fabbri - telefono 963- CASA FONDATA NEL 1888 - rappresentanza con Deposito per il veneto delle PIANOLA E PIANOLAPIANO che non sono da confondersi con altri strumenti simili - Lo Stabilimento è sempre fornito per la vendita e noleggio di 100-120 strumenti delle migliori fabbriche d’Europa e di America - Pianoforti Armonium, Orchestrions e pianoforti elettrici ed a peso. Comodità nei pagamenti - Facilitazioni per la provincia - Cambi - Restauri - Accordature. - Si prega di visitare lo Stabilimento - Negozi Musica = Istrumenti diversi = Accessori ecc. == Merceria del Capitello - Telefono 1118 == ---- Il più ricco assortimento musicale di tutte le edizioni sempre in deposito ---- Le commissioni vengono eseguite il giorno stesso della richiesta.

== Mandolini - Chitarre - Violini ecc. - 500 Edizioni proprie =====

== Cataloghi dietro domanda gratis ==”

Si nota inoltre l'abilità, dell'autore del foglio unico, nel coinvolgere nella sua iniziativa alcuni imprenditori dell'epoca che risposero offrendo il loro sostegno economico.

Questi, molto probabilmente, non sono esperti o critici d'arte, anzi si occupano di tutt'altro; comunque hanno dimostrato grande sensibilità nei confronti dell'iniziativa e altrettanto grande fiducia nella bontà ed utilità della stessa.

Da ultimo, ma non in ordine di importanza, prendiamo in esame il cuore de "*Il Contrario*", cioè l'articolo stampato in prima pagina.

Non ha un titolo, l'incipit recita così: "Il pubblico intelligente, e avido di sensazioni nuove..."<sup>372</sup> In un clima di polemiche e attacchi alla Mostra di Cà Pesaro si alza la voce di questo estensore anonimo in difesa della manifestazione. Allo stesso modo lo fecero altri come la commissione di vigilanza dell'Opera<sup>373</sup> e Gino Damerini anche dalle colonne de "La Gazzetta di Venezia".

L'ambiente culturale della città lagunare non era tutto ostile alle novità artistiche ed ai giovani artisti, infatti alcuni qualificati ed accreditati personaggi reagirono in maniera decisa agli attacchi ed alle critiche, come ad esempio Luigi Serra Ispettore delle Regie Gallerie di Venezia<sup>374</sup> che inviò una lettera a "La Difesa"<sup>375</sup> in cui manifestava apertamente la sua contrarietà agli attacchi che quest'ultima portava alla manifestazione capesarina.<sup>376</sup> Anche Gino Fogolari<sup>377</sup> si schierò subito con i giovani di Cà Pesaro pubblicando un suo articolo su "La Gazzetta di Venezia" in data 23 maggio 1913.<sup>378</sup>

Pare quindi che il nostro anonimo estensore possa collocarsi in questo ambiente sociale e culturale aperto alle novità artistiche ed alle influenze che arrivavano dall'Europa.

L'autore dell'articolo continua esaminando le personalità degli artisti che, con le loro opere, hanno impresso un segno caratteristico ed indelebile nella Mostra capesarina del 1913: Arturo Martini, Gino Rossi, Tullio Garbari, Ubaldo Oppi, Arturo Malossi, Angelo Pavan e lo scultore Romeo Zanchetta.

---

<sup>372</sup> "Il pubblico intelligente, e avido di sensazioni nuove si fermerà senza dubbio intorno ad alcuni artisti, i quali in questa mostra di Ca' Pesaro, per il numero delle opere e per il loro significato, vengono a dimostrare che esiste in Italia una nuova corrente d'arte, e sopra tutto una nuova orientazione dello spirito in alcuni giovani artisti".

<sup>373</sup> Enzo Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993, Una fondazione per i giovani artisti*, Marsilio Editori Spa, Venezia, Pag. 29. Lettera senza data della commissione di vigilanza dell'Opera, "I sottoscritti membri della commissione ordinatrice dell'Esposizione di Palazzo Pesaro, sentono il dovere vivo e profondo di dichiarare la loro solidarietà col dottor Nino Barbantini, segretario della mostra, approvandone di fronte agli attacchi di questi giorni l'opera nobile, infaticata, di organizzatore libero e studioso. Firmato, Gino Damerini, Zanetti Zilla, Traiano Chitarin, Annibale De Lotto e Ferruccio Scattola".

<sup>374</sup> Enzo Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993, Una fondazione per i giovani artisti*, op. cit.

<sup>375</sup> Giornale *di ispirazione cattolica* che criticava aspramente la Mostra di Cà Pesaro del 1913-

<sup>376</sup> *Ibidem* p. 31, lettera di Luigi Ferro nella quale affermava di "rievocare con rincrescimento nell'odierno imperversar di anatemi la tempesta d'ira e di scherni abbattutasi in ogni tempo sugli antesignani di nuove idealità artistiche [...] e che molti i quali affettano familiarità con questi studi dimenticano fenomeni recenti d'intolleranza di cui furon vittima, ad esempio, i primi impressionisti in Francia ed i macchiaioli in Italia, cui questo appellativo fu affibbiato per dilleggio. [...] Bandire la crociata contro giovani che battono impervi cammini non risponde alle tradizioni di Venezia sempre aperta liberalmente, signorilmente, a tutte le gare in cui si temprano ed accrescono i valori umani".

<sup>377</sup> Soprintendente alle Gallerie dell'Accademia.

<sup>378</sup> *Ibidem* p. 31-32, articolo di Gino Fogolari: "Oggi nel giudicare l'opera d'arte si invoca il buon senso o il senso comune come arbitro massimo. Sarà un giudice potente ma non competente. La nuova esposizione di Cà Pesaro mostra che anche da noi si vive e si lavora con fervore e va lodata nei suoi intenti se non in tutte le sue audacie".



Il nostro anonimo scrive in prima persona singolare<sup>379</sup> quasi a significare e sottolineare l'originalità del suo articolo, autonomo e indipendente. A prescindere da alcuni refusi di stampa, che non sappiamo se siano attribuibili all'autore o allo stampatore (vedi quanto riportato in nota 86), risulta evidente che l'anonimo estensore mette in evidenza il carattere di novità rappresentato dalla Mostra capesarina e soprattutto dai giovani artisti che, con le loro opere, si staccano e si distinguono nettamente dal panorama artistico offerto dalle manifestazioni Italiane tradizionali.

Egli continua facendo riferimento a Nino Barbantini lodandolo per il merito di avere messo in evidenza “più artisti nuovi d'Italia che la Biennale di Venezia”<sup>380</sup>, e per avere riunito in un'unica sala gli artisti Martini, Rossi e Scopinich<sup>381</sup>.

Per prima cosa prende in esame le incisioni e le sculture esposte da Arturo Martini<sup>382</sup>; per quanto riguarda le prime ne sottolinea l'originalità del processo di realizzazione con rimando alle pirografie che definisce eseguite “su temi Carducciani” e che furono esposte in precedenti edizioni della Mostra di Cà Pesaro.

L'anonimo Descrive un Martini originale, scevro da altre influenze e rinnovato nelle sue espressioni artistiche. Lo definisce ricco di fantasia dotato di una propria e peculiare visione del mondo, cosa che gli è sufficiente ad elaborare una specifica tecnica espressiva, e ne sottolinea anche il gusto capriccioso.<sup>383</sup>

Capriccio quindi paragonato ai “Caprichos” del Goya, un raffronto inedito a testimonianza di quanto l'autore di questo scritto tenesse in considerazione Martini e le sue opere, di quanto ne apprezzasse lo stile innovativo e i messaggi, specchio di un intimo sentire; messaggi in quello stile contenuti ed al contempo trasmessi.

Nello scritto preso in esame l'autore presta particolare attenzione a due sculture di Martini: *Donna molto amata* [*Fanciulla piena d'amore*]<sup>384</sup> e *Uomo spesso incontrato* [*Uomo spesso volte incontrato*]<sup>385</sup> sottolineandone

---

<sup>379</sup> “Il Contrario” prima facciata, l'anonimo estensore spiega perché prende in considerazione i giovani artisti dotati di uno spirito nuovo e di una nuova orientazione: “Io parlerò di questi, escludendo gli altri, non per dire con questo che la loro opera non si degna di studio, ma perché mi sembra esaurita la discussione per quelle certe forme che si possono vedere in qualunque esposizione d'Italia, con pochissime varianti, oramai accettate dagli artisti e dai studiosi d'arte”-

<sup>380</sup> “Il contrario” prima facciata colonna sinistra.

<sup>381</sup> Ivi, “[...]credette bene di raccogliere in una sala lo scultore Martini e i pittori Rossi e Scopinich. Quantunque sieno essi tre artisti completamente differenti, si sente entrando nella sala che essi determinano un ambiente. Osservando più attentamente vedremo le differenze fra di loro”.

<sup>382</sup> Arturo Martini (Treviso 1889 – Milano 1947), scultore, incisore, pittore.

<sup>383</sup> “[...] Non ho detto a caso capriccio. La opera grafica occupa nella sua attività di artista, quel posto che Goya nella propria denominò <Caprichos>. Ora ogni buon gustaio d'arte sa che messe di intime sensazioni si riporta in queste che amasi chiamare l'intimità dell'artista”.

<sup>384</sup> Terraglia dorata “a freddo”, cm 38 x 21 x 31 Museo d'arte Moderna di Cà Pesaro (dono Barbantini 1954). Esposizione Venezia 1913 (terracotta) sala VI, n. 116 [...]. Si tratta di un'opera centrale per la fase giovanile dell'artista, che, di ritorno da una lunga permanenza a Parigi, condensa- nel materiale prediletto della ceramica – le varie suggestioni che si intersecano in lui, dalla recente conoscenza dell'opera di Modigliani (che aveva esposto al *Salon d'Automne* del 1912 sette “Teste”, sculture di netta impronta primitivista) al richiamo della pittura metafisica di De Chirico, anch'egli al *Salon* parigino [...]. - In *Il giovane Arturo Martini-Opere dal 1905 al 1921*, De Luca Edizioni d'Arte, 1990, catalogo della mostra Treviso Museo Civico Luigi Bailo 15 ottobre 1989 – 10 gennaio 1990. A cura di Nico Stringa, p. 153.

<sup>385</sup> Gesso policromo, cm 119 x 64 x 32 firmata, 1913., Venezia, Museo d'Arte Moderna di Cà Pesaro (acquisto eredi Sarfatti). In *Il giovane Arturo Martini-Opere dal 1905 al 1921*. Op. cit. p. 151

l'assenza di manierismo; cosa che non sorprende considerato il carattere spiccatamente innovativo e sperimentale di Martini.

L'autore dello scritto esamina nei minimi particolari la scultura *Donna molto amata* [*Fanciulla piena d'amore*] arrivando alla conclusione che l'opera sia circondata da un alone di mistero "che non è definibile a parole" elemento che ne determina il valore e la cui "espressione d'amore è stata l'unica guida nella mente dell'artista".

Spiega poi il motivo che l'ha spinto a scegliere l'*Uomo spesso incontrato*, ossia "per contrapporre la nervosità della modellatura di questo, colla tranquillità dell'altra"<sup>386</sup>.

Un'analisi appassionata delle opere di Martini esposte a Cà Pesaro nel 1913, ma non solo, vuole anche essere una strenua difesa di un uomo, di un artista innovatore e sperimentatore e di tutta la sua produzione artistica scevra da manierismi e proiettata verso il nuovo, verso il futuro.

L'autore del foglio unico prende poi in considerazione Gino Rossi sottolineando in primis che "Rossi meriterebbe uno studio molto accurato per mettere in evidenza tutte le sue qualità di artista".<sup>387</sup>

Egli porta come esempio l'opera "*L'idiota col canarino in mano*" [*L'Uomo dal canarino*] sottolineando che a Rossi sono sufficienti quattro tonalità di colore armonizzate fra loro per esprimersi con la massima semplicità, e aggiunge: "Eppur quanta profondità, quanta vita in questi due esseri i quali non si rendono conto l'uno dell'altro".

Continuando nell'exkursus delle opere di Rossi esposte, l'autore dello scritto rileva "la bellezza infusa nel gruppo delle sue tele raccolte in una parete" e "lo spirito che ha saputo infondere nelle cose più umili".

Dai giudizi che esprime, e dal modo in cui li esprime, emergono le caratteristiche proprie di un critico d'arte, o comunque, di un intenditore. L'anonimo estensore non pare quindi essere un semplice fruitore delle opere di Rossi e degli altri espositori della manifestazione capesarina, bensì pare appartenere alla cerchia degli "addetti ai lavori" abituati ad analizzare ed indagare le opere d'arte da un punto di vista lungimirante ed alla ricerca del nuovo in un più ampio respiro.

L'autore rileva inoltre che l'originalità e la novità di Gino Rossi non risiedono tanto "nelle cose che ha dette, ma nel modo col quale le vide e nella profondità che ha raggiunto".

Sposta poi la sua attenzione su Luigi Scopinich in cui rileva la predilezione per i vari aspetti della natura che esprime per grandi masse di corpi, contrasto di colori e uno stile del tutto originale e peculiare,<sup>388</sup>

---

<sup>386</sup> "[...] e dire con ciò che Martini non ha maniera, ne inventa una ad ogni occasione di emozione, pur di arrivare a esprimere questo turbamento che prova dinanzi agli esseri che corrono e sfuggono e lasciano un vuoto dietro a se. Martini lo riempie con la sua plastica.

<sup>387</sup> "[...] Concentrato su se stesso pare domandi alla natura qualche cosa da sostituire alla religione, attraverso all'arte. Le sue opere sono improntate ad una severità di concezione monumentale, trionfa evidentemente il suo desiderio di chiarezza, esclusi tutti gli elementi che possono essere di distrazione dalla sua visione dal quadro".

<sup>388</sup> Il Contrario, terza colonna a destra – prima facciata. "[...] è arrivato ad uno stile che racchiude le forme con un contorno cromatico, il quale isola in certo modo una tonalità dall'altra e la rinforza. Il metodo per il colore e di basarsi piuttosto su dissonanze che su armonie".

per sottolineare, infine, l'affinità di Scopinich con Rossi e Martini che parteciparono con lui all'esposizione in quanto sentivano di avere delle affinità; "che però ancora adesso sfuggono al mio senso critico".<sup>389</sup>

Egli continua rivolgendo il suo interesse a Tullio Garbari che definisce pittore e scultore, un'ambivalenza che si riverbera nelle sue opere cosa che porta l'autore dello scritto ad affermare che proprio per questo a prima vista le sue opere sconcertano ed indispongono per cui: "Bisogna guardarlo con amore e bellezza ne esce". Da qui in poi la sua analisi si fa particolarmente profonda ed incisiva, dimostrando perizia ed esperienza nel giudicare un'opera d'arte con le espressioni tipiche di un esperto conoscitore.

Nelle opere di Luigi Scopinich coglie il riverbero del suo stato d'animo, del suo intimo sentire e della sua vita interiore; vede nei desolati paesaggi solitari che egli dipinge un autoritratto dell'artista stesso; così come individua il paesaggio, le nubi e l'albero "fatti soltanto per concorrere a dare espressione a questa figura di desolazione". Nelle tele di Luigi Scopinich ravvisa inoltre un senso di paura e lo sgomento tipico dell'uomo di fronte alla vastità ed all' "immensità delle forze della natura" e "della piccolezza dei mezzi di difesa dell'uomo"<sup>390</sup>.

Scrivendo poi di Ubaldo Oppi, egli rileva il fatto che le sue opere non sono ancora arrivate a Cà Pesaro<sup>391</sup>, e comunque fa riferimento ai suoi disegni per sottolineare che anche lui si è rinnovato. Li definisce "disegni di ricerca per raggiungere un'espressione maggiore in opere più importanti". Comunque li definisce "bellissimi" e si riferisce in particolare agli amanti che danzano<sup>392</sup> e ad alcune donne nude che lo sono veramente non come invece accade che siano solo delle "modelle senza vestiti".

Cita poi Arturo Malossi e Ascanio Pavan definendoli debuttanti pieni di ingegno che si assomigliano ma che sono destinati a distinguersi ben presto sviluppando ciascuno un proprio stile pur avendo un punto in comune ossia Gino Rossi al quale sembrano essersi ispirati.

Definisce, in maniera molto sintetica, lo scultore Romeo Zanchetta "una promessa" e in proposito non si dilunga oltre. Arriva quindi alla conclusione del suo scritto, conclusione appassionata nella quale, riprendendo l'incipit dell'articolo, ravvisa spirito ed elementi di libertà cui si ispirano i giovani artisti "i quali sacrificano i facili successi per raggiungere un ideale d'arte superiore, il quale è spesso in opposizione al gusto della folla".<sup>393</sup> Li definisce eroi senza averne l'atteggiamento, e di nuovo si appella "agli intelligenti" affinché li osservino attentamente al fine di comprendere che l'arte è una fiamma

---

<sup>389</sup> Dichiarazione interessante dell'autore del foglio unico che pare confermare l'ipotesi che si tratti appunto di un critico d'arte.

<sup>390</sup> Un'analisi psicologica che va al di là della pura critica d'arte basata su canoni puramente estetici non esente forse da influenza di carattere religioso. Infatti così conclude: "E l'uomo nei gesti quotidiani mi pare sempre raccolto in una preghiera, verso l'Onnipotente, che può schiacciarlo ad ogni istante.

<sup>391</sup> Potrebbe essere un dato importante che ci aiuti a stabilire, se non da chi, quando fu scritto il foglio unico "*Il Contrario*".

<sup>392</sup> Opera che figura nella copertina del catalogo della Mostra di Cà Pesaro del 1913

<sup>393</sup> In questa asserzione è palese il riferimento al poco gradimento per la manifestazione capesarina del 1913 mostrato anche da una parte del pubblico.

imperitura, compagna essenziale dell'uomo, “anzi in certi è la ragione di vivere, come in questi ai quali ho dedicato questo mio scritto per dire loro tutto il mio amore per essi”<sup>394</sup>.

Come risaputo purtroppo lo scritto è privo di firma; lascia quindi spazio alle ipotesi ed alla ricerca sia pure in presenza di difficoltà oggettive dettate anche dalla totale assenza di bibliografia a proposito de “*Il Contrario*” essendo un documento ritrovato solo recentemente a cento anni dalla sua stampa<sup>395</sup>.

Nella parte a seguire della presente trattazione si riportano l'identità dell'autore del ritrovamento e la relativa cronistoria.

---

<sup>394</sup> “*Il Contrario*” seconda facciata, colonna di destra, parte conclusiva dell'articolo dell'estensore anonimo.

<sup>395</sup> Pur non figurando il nome dell'estensore de *Il Contrario*, sullo stesso, figura invece l'indicazione della tipografia che lo stampò. In calce all'ultima pagina del foglio unico si legge infatti: Venezia – Tipografia Economica – Barbaria delle Tole – Telefono 16-28. Si è cercato di rintracciare questa fonte ma, com'è comprensibile a distanza di un secolo, risulta irreperibile. Molto probabilmente trattasi di attività chiusa da tempo.

### **Breve cronistoria del ritrovamento.**

La data del ritrovamento de “*Il Contrario*” è il 27 gennaio 2014, ad opera della scrivente dopo sette mesi di ricerche svolte in tutta Italia e non solo.

La difficoltà, di dette ricerche, stava nel fatto che apparentemente nessuno aveva sentito parlare di questa pubblicazione tranne il prof. Nico Stringa, che il 10 luglio 2013, mi aveva incaricata della ricerca. Mancavano elementi fondamentali per iniziare la ricerca, come ad esempio: chi era l'autore de *Il Contrario* e quale veste grafica avesse; un'ipotesi, avanzata dal prof. Nico Stringa, era che fosse stato stampato a caratteri bianchi su fondo nero.

Inizialmente mi sono indirizzata alle risorse del Web, ho spedito più di 500 e-mail di richiesta di informazioni a: biblioteche, emeroteche, fondi archivistici pubblici e privati, musei, gallerie d'arte, in Italia, Europa, Stati Uniti d'America, purtroppo senza esito alcuno; la risposta era sempre più o meno la stessa: ci rincresce ma non abbiamo quello che cerca.

Ho quindi iniziato a recarmi di persona nelle strutture italiane che mi avevano dato risposta negativa. Ho percorso, con non poche difficoltà, parecchi chilometri in treno ed in auto sostenuta solo dalla mia ostinata convinzione che prima o poi sarei riuscita nel mio intento.

Alla fine mi sono di nuovo recata presso la Fondazione Giuseppe Mazzotti di Treviso chiedendo ancora se avessero notizie a proposito del foglio unico “*Il Contrario*”.

Mi è stato risposto, ancora una volta, che non avevano informazioni in merito, non risultava essere nei loro cataloghi.

Provai ad insistere, obiettando che, magari c'era e non era stato catalogato, chiesi quindi di consultare il fondo cartaceo; ma si presentavano due ordini di difficoltà: il fondo cartaceo è molto vasto e in buona parte non catalogato, in secondo luogo non vi è dato libero accesso al pubblico.

Con l'ausilio del personale che operava nel Fondo, che qui ringrazio, ho potuto comunque, in via del tutto eccezionale, consultare parte dell'archivio cartaceo relativo all'anno 1913.

La consultazione ha richiesto parecchio tempo ma l'esito è stato quello desiderato: il ritrovamento de “*Il Contrario*” ; era appunto il 27 gennaio 2014 e dopo mesi di ricerche infruttuose e faticose avevo sotto gli occhi il tanto agognato foglio unico. L'incarico affidatomi dal prof. Nico Stringa sette mesi prima aveva dato il frutto sperato.

---

Si riporta in questa sede la trascrizione integrale dell'articolo scritto dall'anonimo estensore in *Il Contrario*, 1913, Venezia.

“Il pubblico intelligente, e avido di sensazioni nuove si fermerà senza dubbio intorno ad alcuni artisti, i quali in questa mostra di Ca' Pesaro, per il numero delle opere e per il loro significato, vengono a dimostrare che esiste in Italia una nuova corrente d'arte, e sopra tutto una nuova corrente d'arte, e sopra tutto una nuova orientazione dello spirito in alcuni giovani artisti.

Io parlerò di questi, escludendo gli altri, non per dire con questo che la loro opera non si degna di studio, ma perché mi sembra esaurita la discussione per quelle certe forme che si possono vedere in qualunque esposizione d' Italia, con pochissime varianti, oramai accettate dagli artisti e dai studiosi d'arte.

Il segretario dott. Barbantini, il quale può vantare di aver messo in evidenza più artisti nuovi d'Italia che la biennale di Venezia, credette bene di raccogliere in una sala lo scultore Martini e i pittori Rossi e Scopinich. Quantunque sieno essi tre artisti completamente differenti, si sente entrando nella sala che essi determinano un ambiente. Osservando più attentamente vedremo le differenze essenziali fra di loro.

Martini espone delle sculture e delle incisioni ottenute con un processo inventato da lui. Il pubblico ricorderà la sua serie di pirografie su temi Carducciani, esposte alcuni anni fa nella stessa esposizione.

Oggi si mostra ancora rinnovato; non ha più bisogno di ricorrere a sensazioni d'arte già subite da altri e di tradurle; gli è più che sufficiente, anzi vorrei dire esuberante, la propria sensazione del mondo. Le forme sono accentate in tal modo, che in ogni segno si può seguire la sua fervida fantasia e godere del suo gusto capriccioso. Non ho detto a caso capriccio. La opera grafica occupa nella sua attività di artista, quel posto che Goya nella propria denominò "Caprichos". Ora ogni buon gustaio d'arte sa che messe di intime sensazioni si riporta in queste che amasi chiamare l'intimità dell'artista. Non posso per ragioni di spazio occuparmi più estesamente delle incisioni, ma chi ha buoni occhi osservi, e non sarà deluso. Sarà sorpreso che le foglie dei cavolfiori recisi sieno così belle, quando sono osservate da uomo intelligente. E quello strano chitarrista nel quale c'è amore per la canzone e per chi l'ha suonata.

Delle sculture quelle che mi sembrano più significative sono la "*Donna molto amata*" e l' "*Uomo spesso incontrato*"; esse possono in certo modo mostrarci che in Martini non esiste manierismo.

Per dare la sensazione di questo essere che nella fantasia dell'mante, ha guance lisce, occhi grandi, bocca piccola e provocante i baci, Martini ha modellato le guance in modo che la luce ci corra sopra tranquilla senza fare mai un'ombra, gli occhi sono segnati con una graffitura in una massa leggermente modellata così che l'espressione ne nasce dolce, come soltanto si sogna, e la bocca è qualchecosa di così piccolo e grazioso che il bacio suo deve essere pieno di sorprese.

Tutti questi elementi determinano intorno alla opera una atmosfera di mistero che non è definibile a parole, e sta appunto in ciò il valore di quest'opera d'arte stranissima, dove l'espressione d'amore è stata l'unica guida nella mente dell'artista.

Ho scelto l' "*Uomo spesso incontrato*" per contrapporre la nervosità della modellatura di questo, colla tranquillità dell'altra; e dire con ciò, come mi ero prefisso che Martini non ha maniera, ne inventa una ad ogni occasione di emozione, pur di arrivare a esprimere questo turbamento che prova dinanzi agli esseri che corrono e sfuggono e si susseguono nella città tumultuosa.

Egli vorrebbe tutti conoscerli, tutti amarli, ma essi sfuggono e lasciano un vuoto dietro a se. Martini lo riempie colla sua plastica.

Rossi meriterebbe uno studio molto accurato per mettere in evidenza tutte le sue qualità di artista. Concentrato su se stesso pare domandi alla natura qualchecosa da sostituire alla religione, attraverso all'arte. Le sue opere sono improntate ad una severità di concezione monumentale, e trionfa evidentemente il suo desiderio di chiarezza, esclusi tutti gli elementi che possono essere di distrazione dalla sua visione dal quadro. Sicchè da parte le ornamentazioni piacevoli, la fattura carezzevole, gli effetti di luce ! Fa per esempio "*L'idiota col canarino in mano*" e lui non ha bisogno che di quattro tonalità armonizzate fra loro, di cui una serve per le carni, un bleu intenso per il fondo, un giallo scuro per il vestito, un giallo canarino per l'uccello. La massima semplicità. Eppure quanta profondità, quanta vita in questi due esseri i quali non si rendono conto l'uno dell'altro. Potrei continuare a descrivere i suoi quadri senza aggiungere nulla alla sua opera e senza far sentire la più piccola traccia della bellezza infusa nel gruppo delle sue tele raccolte in una parete. La varietà della composizione anche nei soggetti più sfruttati dagli artisti di tutti i tempi. Lo spirito che ha saputo infondere nelle cose più umili come nel ritratto del pescatore, il quale, vecchio, ha certamente paura della morte con quegli occhi grigi che sono quasi di oltretomba. E la madre col bambino mi pare una delle poche maternità moderne nelle quali si sente che i due esseri sono uno solo. E la donnina allegra, la quale nel suo sguardo fisso dà la sensazione del ribrezzo per la vuotezza della vita oramai quasi completamente trascorsa.

L'originalità, la novità del Rossi non sta nelle cose che ha dette, ma nel modo col quale le vide, e nella profondità che ha raggiunto.

E questo nessuna penna arriverà ad esprimere, perché la sua opera è essenzialmente forma e color. Il colore dei più armoniosi, la forma delle più incisive.

Scopinich è portato istintivamente ad amar quegli aspetti della natura che sono esprimibili per grandi masse di corpi, e per contrapposti violenti di colore per cui è arrivato ad uno stile che racchiude le forme con un contorno cromatico, il quale isola in certo modo una tonalità dall'altra e la rinforza. Il metodo per il colore e di basarsi piuttosto su dissonanze che su armonie. Lo spirito d'arte che ha cercato di infondere nelle sue tele sfugge alla descrizione, perché Scopinich è esclusivamente pittore e basato completamente su contrapposti di chiaro-scuro. Espose assieme a Rossi e Martini perché sentivano di avere delle affinità; che però ancora adesso sfuggono al mio senso critico.

Un altro interessantissimo è Garbari, pittore e scrittore, che si fece notare già da anni e fece parlare molto di se per i suoi scritti. Si sente nella sua opera questa doppia natura. E a prima vista, forse appunto per ciò la sua opera indispette, sconcerata. Bisogna guardarlo con amore e bellezza ne esce.

Usando degli elementi semplicissimi e quasi sempre costanti riesce a dire delle cose in pittura ancora non dette. Un motivo costante di emozione è per lui un albero solo in un altipiano circondato da monti.

Pare che tutta la sua vita interiore si aggiri intorno a questo albero che sente le confidenze più segrete dell'artista. Io vedo nella figura solitaria che si aggira per i suoi desolati paesaggi l'artista stesso. Mi pare di vedere in essa tanti autoritratti. Spesso paesaggio, nubi, albero sono fatti soltanto per concorrere a dare espressione a questa figura piena di desolazione. C'è un vago senso di paura infuso in tutte le tele. C'è quello sgomento che prova l'uomo dinanzi alle grandi estese di terra, o dinanzi al mare completamente calmo, la sensazione della immensità delle forze della natura, della piccolezza dei mezzi di difesa dell'uomo. E l'uomo nei gesti quotidiani mi pare sempre raccolto in una preghiera, verso l'Onnipotente, che può schiacciarlo ad ogni istante.

Ho desiderio di dire di Oppi ma la sua opera di pittura non è ancora giunta a Palazzo Pesaro, e attraverso i disegni vedo che anche lui s'è rinnovato. Mi limiterò ad osservare questi, quantunque dagli accenni che ci sono in essi, mi pare sieno "disegni di ricerca" per raggiungere un'espressione maggiore in opere più importanti. Alcuni sono bellissimi, fanno opera a se. Cito gli amanti che danzano, gli amanti rapiti in estasi, nei quali Oppi ha raggiunto una sensazione di ritmo



della forma assai notevole. Alcune “donne nude” sono veramente nude, non come spesso “modelle senza abiti”.

Malossi e Pavan sono due debuttanti pieni di ingegno, S’assomigliano molto per ora, ma sono certo che quanto più svilupperanno il loro senso di osservazione tanto maggiore sarà la differenza tra i due. Il punto di contatto di essi mi pare Rossi, dal quale sembrano aver prese le mosse. Lo scultore Zanchetta mi pare anche una promessa.

Concludendo. La mostra è delle più interessanti, per la varietà degli elementi, per lo spirito di libertà che si sente in questi giovani, i quali sacrificano i facili successi per raggiungere un ideale d’arte superiore, il quale è spesso in opposizione al gusto della folla. Sono degli eroi senza averne l’atteggiamento. Io spero, gli intelligenti li osserveranno con attenzione, e arriveranno a persuadersi che l’arte è una fiamma mai estinta, che essa è compagna essenziale dell’uomo, anzi in certi è la ragione di vivere, come in questi ai quali ho dedicato questo scritto per dire loro tutto il mio amore per essi.”<sup>396</sup>

---

<sup>396</sup> Si riporta in questa sede la trascrizione integrale dell’articolo scritto dall’anonimo estensore in *Il Contrario 1913*, Venezia.

## Conclusioni

I temi trattati in questa tesi si riferiscono ai movimenti artistici giovanili, che si sono sviluppati in Italia negli anni 1912-1913-1914, con particolare riferimento a quanto si è verificato, in tal senso, a Venezia.

La presente trattazione, quindi, ha preso le mosse dalle mostre di Cà Pesaro che hanno avuto luogo dal 1908 grazie al munifico lascito della nobildonna Felicita Bevilacqua La Masa; ed anche all'altrettanto generosa precedente donazione fatta al Comune di Venezia dal conte Giovanni Querini Stampalia<sup>397</sup> con il lascito testamentario del 1868<sup>398</sup>.

L'attività dell'Opera Bevilacqua La Masa ha svolto fin dalla sua fondazione, che risale al 1908, il ruolo fondamentale di promozione e sostegno dei giovani artisti veneziani, registrandone ogni anno gli sviluppi e le evoluzioni. Le riflessioni e le ricerche operate dai giovani artisti mantennero una caratteristica di esordio o di "sperimentazione"; ciò nonostante, le esposizioni che ebbero luogo a Cà Pesaro rivelano gli orientamenti del gusto e delle tendenze dell'arte veneziana nel difficile periodo che stava vivendo. Giova anche ricordare che, durante l'Ottocento, si verifica un ampliamento del mercato dell'arte, ne consegue l'aumento dell'esigenza degli artisti di pubblicizzare e diffondere i loro lavori. Il ruolo dell'artista all'interno della società era decisamente cambiato in conseguenza della caduta dei rapporti di committenza consueti esistenti tra l'artista stesso, le corti, e gli istituti religiosi; egli doveva ora confrontarsi con le problematiche legate alla produzione ed alla divulgazione delle sue opere. Il tradizionale mecenatismo era finito, influenzando pesantemente sulle condizioni e sulla qualità della vita degli artisti, che, essendo considerati allo stesso livello di artigiani, raramente avevano la possibilità di

---

<sup>397</sup> Il Conte Giovanni, ultimo discendente dei Querini Stampalia, nasce a Venezia nel 1799.

Figlio di Alvise Querini, già ambasciatore della Serenissima a Parigi alla caduta della Repubblica, e di Maria Teresa Lippomano, donna di vivace cultura, dopo gli studi in legge preferisce dedicarsi alle arti e alla letteratura, nonché agli studi di chimica, fisica e scienze naturali per i quali si serve di un attrezzatissimo laboratorio. Inoltre si dedica con grande cura al riordino e all'incremento delle collezioni librerie costituite dai suoi predecessori.

Amministratore oculato delle ingenti sostanze familiari, nonché imprenditore moderno, nel corso della sua vita viaggia spesso per aggiornare le proprie conoscenze tecnologiche, ricopre molte cariche amministrative ed è membro di varie istituzioni culturali cittadine.

Alla sua morte, avvenuta nel 1869, lascia in dono alla città di Venezia e al mondo del sapere tutti i suoi averi, lo storico palazzo di famiglia, terreni, case, libri, stampe, quadri, mobili, oggetti d'arte, monete e medaglie, per la creazione di una Fondazione capace di promuovere "il culto dei buoni studi, e delle utili discipline", affidandole il compito di aprire al pubblico il più possibile, soprattutto quando le altre istituzioni culturali cittadine sono chiuse. In il sito web ufficiale della Fondazione Querini Stampalia:[http://www.querinistampalia.org/ita/fqs/storia/conte\\_giovanni.php](http://www.querinistampalia.org/ita/fqs/storia/conte_giovanni.php) (05.12.2015).

<sup>398</sup> [...] Certa la morte, incerto il tempo in cui accade, sano di mente, io Giovanni Querini Stampalia, figlio del Co: Alvise, e della Contessa Maria Lippomano dispongo delle cose mie col seguente Atto di ultima volontà.

[...]Istituisco Erede d'ogni mia sostanza mobile, immobile, diritti, azioni e ragioni ovunque esistenti una fondazione scientifica che oggi stabilisco col nome di fondazione "Querini" agli scopi e cogli obblighi che saranno più sotto indicati [...].

La mia Biblioteca, Galleria, Medagliere, Oggetti d'Arte posti nel mio Palazzo a S. Zaccaria diverranno d'uso pubblico. - Verrà unito agli stessi un Gabinetto di lettura nel primo piano del mio palazzo nelle stanze da me abitate. - Il Gabinetto di lettura e la Biblioteca rimarranno aperti nei giorni, ed ore che ... [i] Curatori determineranno, ma costantemente in tutti quei giorni, ed ore in cui le Biblioteche pubbliche sono chiuse, e la sera specialmente per comodo degli studiosi, che saranno collocati non nella Biblioteca, ma in una Sala vicina, bella, comoda, con stufe, e tappeti per l'inverno. - Vi saranno camere per adunanze serali di dotti e scienziati, sì nazionali, che forestieri... Una terza parte almeno della mia rendita annua verrà impiegata in questa gratuita Istituzione del Gabinetto di lettura, ed adunanze serali di dotti ed amici del sapere, che manca ora in questa Città, e che credo atta a promuovere il culto dei buoni studi, e delle utili discipline, scopo principale della fondazione Querini [...].

Dal testamento del Conte Giovanni Querini Stampalia del fu Alvise, fatto in Venezia nel giorno 11 dicembre 1868 e pubblicato il giorno della morte del testatore il 25 maggio 1869.

In il sito web ufficiale della Fondazione Querini Stampalia:[http://www.querinistampalia.org/ita/fqs/storia/conte\\_giovanni.php](http://www.querinistampalia.org/ita/fqs/storia/conte_giovanni.php) (05.12.2015).

mantenersi con il loro lavoro. La nobildonna Felicita Bevilacqua La Masa era a conoscenza di questa difficile situazione, e nelle sue volontà testamentarie, denuncia che gli studenti poveri “sconosciuti e sfiduciati non hanno mezzi da farsi avanti, e sono sovente costretti a cedere i loro lavori a rivenduglioli e incettatori che sono i loro vampiri”.<sup>399</sup>

Sono inoltre cambiati i rapporti tra pubblico ed arte che sono ora mediati da organismi nuovi come le grandi mostre universali e le gallerie; questo ostacolerà ancor più i giovani artisti emergenti che difficilmente potevano avervi accesso. La filosofia dominante nelle mostre di quell'epoca, una su tutte la più autorevole, sia pure recente, Biennale di Venezia, non ancora ben disposta verso le risonanze delle evoluzioni e delle tendenze artistiche che si andavano diffondendo a livello europeo, privilegiava ancora maggiormente un gusto prettamente borghese che trovava fondamento nella tradizione accademica, e seguiva ad onorare fundamentalmente i maestri aventi notorietà consolidata.

In questo ambito di nuovo mecenatismo, è possibile rilevare l'importanza ed il valore, materiale oltre che simbolico, del generoso lascito della nobildonna che rappresenta l'attestazione di una precisa volontà di rinnovamento e di opposizione a quello stato di cose, che trova attuazione nel fornire ai giovani artisti la maniera di risolvere le problematiche legate alla committenza ed un valido aiuto per inserirsi nel mercato dell'arte. L'opportunità di vendere i propri lavori è uno degli elementi cardine delle volontà testamentarie della nobildonna che dona il suo palazzo ai “giovani pittori studenti poveri (...) allo scopo di promuovere lo spaccio delle loro opere”.<sup>400</sup>

Rendendo disponibili ai giovani artisti gli studi in cui produrre i loro lavori in modo alternativo ai troppo costosi atelier, e uno spazio in cui esporli, la nobildonna procura loro la visibilità che fino a quel momento era stata loro negata, e dà vita ad un'alternativa alla pratica elitaria adottata dalla Biennale. Il generoso lascito si innestava, quindi, in una propensione a quel filantropismo di tipo borghese che era orientato a facilitare il cammino e la carriera degli artisti giovani, anche aprendo un dialogo con le maggiori istituzioni del campo artistico, nell'ottica di un disegno più ampio avente come fine ultimo recuperare e valorizzare la tradizione dell'arte e dell'artigianato della città lagunare.

Nel 1912 Gino Rossi, Arturo Martini e Bepi Fabiano espongono vicino a Giorgio De Chirico ed a Amedeo Modigliani al Salon d'Automne di Parigi. Gino Rossi si rifà allo stile di Cézanne con nuovi volumi e nuove forme, Arturo Martini prende ispirazione da Amedeo Modigliani nell'opera "Fanciulla piena d'amore"; emerge così la genialità di Arturo Martini.

Nel 1913 l'esposizione di Cà Pesaro crea polemiche e scalpore perché i giovani artisti che sono presenti alla Biennale "chiedono di poter esporre d'allora in poi tra i vivi di Cà Pesaro invece che tra i morti dei Giardini".

---

<sup>399</sup> Dal testamento della duchessa Felicita Bevilacqua La Masa, ora in Enzo Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti*, Marsilio Editori, 1994 Venezia.

<sup>400</sup> Angela Vettese, *Felicita Bevilacqua e la promozione delle arti a Venezia: appunti*, in *Felicita Bevilacqua La Masa. Una donna, un'istituzione, una città*, Marsilio Editori, Venezia 2005.

A giugno del 1914 ha luogo, all'Hotel Excelsior, - Lido di Venezia -, la mostra di alcuni giovani artisti rifiutati dalla Biennale; è di Arturo Martini il manifesto dell'esposizione.

La mostra, alternativa, di questi giovani artisti definiti i *Ribelli di Cà Pesaro* è l'ultima che ha luogo, per loro opera, prima della Grande Guerra; dal 1908, con la loro vivace creatività, essi avevano rinnovato la cultura artistica veneziana ed italiana spesso in contrapposizione alle manifestazioni della Biennale veneziana che conservavano un carattere prevalentemente tradizionale. Tra quei giovani si segnala la presenza di Arturo Martini, Gino Rossi, Felice Casorati, Umberto Boccioni, Pio Semeghini e Vittorio Zecchin.

Da sottolineare, per l'importanza che riveste, è il fatto che sia stato ritrovato, presso la sede della Peggy Guggenheim di Venezia, l'esemplare unico del catalogo della mostra del 1914. Per celebrarne il centesimo anniversario, il catalogo è stato ristampato con la fattiva collaborazione delle Edizioni La Toletta di Venezia, e con la postfazione di Franco Tagliapietra, come si è in precedenza scritto nella presente trattazione.

Vi sono inoltre, come già evidenziato in questo lavoro, altre manifestazioni e movimenti artistici, giovanili ed innovativi, coevi a quelli veneziani fin qui illustrati, che hanno luogo anche al di fuori dai confini della città lagunare.

Prendiamo ad esempio il Futurismo, un movimento culturale ed artistico che nasce in Italia proprio nei primi anni del '900, il cui aspetto preponderante è il rifiuto in toto del passato e dei suoi relativi valori; i futuristi elaborano una concezione della vita completamente nuova basata sulla totale fiducia nel futuro e nel progresso delle tecnologie. Il loro credo si basa sulla celebrazione ed esaltazione di ideali come: il dinamismo, la velocità, la forza materiale, la violenza, la guerra vista come unica igiene del mondo. Il linguaggio dei futuristi è caratterizzato dall'utilizzo di quelle che furono definite "parole in libertà", ossia un linguaggio che rifiuta le regole sintattiche e la grammatica tradizionali sostituendole con la libera associazione delle parole.

Il fenomeno futurista si spiega principalmente col rifiuto della cultura ottocentesca che era stata molto condizionata dai precedenti modelli storici; nasce, quindi, la necessità di affrancarsi dal passato, che, particolarmente in Italia, era divenuto un pesante vincolo. Il Futurismo quindi insorge contro tutto questo, alla ricerca di un'arte che fosse espressione di vitalità, velocità, aggressività ed ottimismo, al fine di costruire un nuovo mondo fondato su una nuova estetica.

Aderirono, quindi, al Futurismo molti giovani artisti, tra cui molti pittori che crearono nell'arco di pochi anni uno stile futurista ben definito; tra di loro si distinse, come protagonista, Umberto Boccioni, affiancato da Giacomo Balla, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini. Questo movimento si sviluppò in due fasi, separate dalla Grande Guerra; fu appunto lo scoppio della guerra che separò e disperse molti dei giovani artisti che furono i protagonisti della prima fase del movimento.

Umberto Boccioni infatti morì nel 1916 in guerra; Carlo Carrà, dopo l'incontro con De Chirico, si orientò verso la pittura metafisica e in questo venne emulato da altri giovani artisti come Mario Sironi e Giorgio Morandi, che esordirono come pittori futuristi.

Il Futurismo, nonostante avesse il limite di essere un movimento prettamente italiano, ha avuto grande influenza nel dibattito artistico dell'epoca, cosa che contribuì in maniera determinante alla nascita delle avanguardie russe, come il Cubofuturismo, il Costruttivismo ed il Suprematismo.

Una delle caratteristiche del Futurismo è la nutrita produzione di manifesti. Con questi scritti gli artisti esplicitavano i loro obiettivi ed i mezzi per ottenerli; di conseguenza sono importanti per comprenderlo. Da essi è possibile capire gli intendimenti degli artisti ed in quale misura i loro propositi si sono realizzati nelle loro opere. E' datato 1910 il primo manifesto della pittura futurista; lo firmano Boccioni, Balla Carrà, Severini e Russolo; il secondo, redatto l'anno dopo dagli stessi artisti, porta la data 11 febbraio 1911; in questo leggiamo: « Il gesto, per noi, non sarà più un momento fermato del dinamismo universale: sarà, decisamente, la sensazione dinamica eternata come tale.

Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi, ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza delle immagini nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono.

Così un cavallo da corsa non ha quattro gambe: ne ha venti, e i loro movimenti sono triangolari. »

Possiamo cogliere in queste righe uno dei fondamenti basilari della pittura futurista: l'intento di raffigurare oggetti sempre in movimento, alla ricerca di conservare l'immagine visiva della loro dinamicità. Si legge poi un passo che ci chiarisce un altro elemento fondamentale della pittura futurista.

« Lo spazio non esiste più; una strada bagnata dalla pioggia e illuminata da globi elettrici s'inabissa fino al centro della terra. Il Sole dista da noi migliaia di chilometri; ma la casa che ci sta davanti non ci appare forse incastonata nel disco solare? [...] Le sedici persone che avete intorno a voi in un tram che corre sono una, dieci, quattro tre: stanno ferme e si muovono; vanno e vengono, rimbalzano sulla strada, divorate da una zona di sole, indi tornano a sedersi, simboli persistenti della vibrazione universale. E, talvolta, sulla guancia della persona con cui parliamo nella via noi vediamo il cavallo che passa oltre. I nostri corpi entrano nei divani su cui ci sediamo, e i divani entrano in noi, così che il tram che passa entra nelle case, le quali alla loro volta si scaraventano sul tram e con esso si amalgamano.»

Una sezione del manifesto è naturalmente rivolta allo stile, in tal proposito si afferma che la nuova pittura deve avere come fulcro la scomposizione del colore già realizzata dai divisionisti. Tale scomposizione, che i futuristi chiamano *complementarismo congenito*, ha la funzione di esaltare la percezione di dinamicità e deve concorrere affinché siano la nuova spazialità, la luce, il moto, a far sì che gli oggetti si compenetrino tra di loro. Il manifesto termina con la sintesi esplicitata in quattro punti:

“NOI PROCLAMIAMO:

Che il complementarismo congenito è una necessità assoluta nella pittura, come il verso libero nella poesia e come la polifonia nella musica;

Che il dinamismo universale deve essere reso come sensazione dinamica;

Che nell'interpretazione della Natura occorre sincerità e verginità;

Che il moto e la luce distruggono la materialità dei corpi”<sup>401</sup>.

A causa di ciò, il movimento Futurista suscitò fin dalla sua nascita scalpore ed aspre polemiche ; e condusse, tra l'altro, alcuni critici d'arte e giornali del 1913, a tacciare di futurismo con accezione spregiativa, le manifestazioni capesarine con particolare riguardo a quella che ebbe luogo, appunto, nel 1913<sup>402</sup>. Negli stessi anni i giovani artisti futuristi ebbero modo di esporre i loro lavori in parecchie mostre d'arte, come ad esempio a Roma nel 1908, cosa che, come accadde alle mostre della città lagunare, suscitò l'indignazione e le invettive di parte del pubblico e della critica.

Negli stessi anni, sulla scia di quanto stava accadendo nel mondo dell'arte, in Italia e nella mitteleuropa, nascono quelle che furono definite “secessioni”; la mostra della “Secessione romana” , ad esempio, che ebbe luogo a partire dal 1913, nasce dall'opposizione alla Società degli Amatori e Cultori e raccoglie le istanze dei giovani artisti che, come accadde a Venezia, vogliono affrancarsi dalla tradizione alla ricerca di nuovi modi espressivi e nuova libertà. A pag. 50-51 del catalogo della Mostra della prima “Secessione romana” si rileva la presenza del gruppo di artisti veneti che espongono; il gruppo riconosce, come suo principale esponente, Vettore Zanetti-Zilla accanto al quale sono stati chiamati a far parte della presidenza Felice Casorati ed il critico d'arte e giornalista Gino Damerini. Ne fanno poi parte i pittori: G. Cadorin, A. Mattielli, G. Marussig, N. Busetto, Zecchin, V. Moggioli, C. Brosch, G. Favai, G. Balsamo-Stella, G. Wolf-Ferrari e l'architetto B. Del Giudice. Giovani tutti già apprezzati ed ammirati nelle maggiori esposizioni internazionali dell'epoca. Le opere di Zanetti-Zilla erano entrate ormai nelle principali gallerie Europee, Felice Casorati era ormai pittore affermato, Balsamo-Stella aveva più volte esposto alla Secessione di Monaco e le sue acqueforti furono acquistate dal Ministero della Pubblica Istruzione per la galleria di Roma; Mattielli ebbe, a Venezia nel 1912, pari distinzione, Teodoro Wolf-Ferrari ebbe mostre individuali a Darmstadt, ad Amburgo, a Berlino; Marussig era tra i giovani pittori più in vista. Contrariamente ai gruppi ed alle associazioni mitteleuropee, che tanta parte ebbero nel rinnovamento dell'arte moderna, il gruppo Zanetti-Zilla non volle livellare le diverse individualità; volle anzi esaltarle ed incoraggiarle disciplinandole.

Di rilievo, a proposito dell'arte romana ed italiana di quegli anni, si segnala la mostra “Secessione e Avanguardia. L'arte in Italia prima della Grande Guerra 1905-1915”, che ebbe luogo alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna “GNAM” di Roma dal 31 ottobre 2014 al 15 febbraio 2015. Nel catalogo

---

<sup>401</sup> In *La pittura futurista. Manifesto tecnico*

<sup>402</sup> Vedi cap. *La stampa e la critica d'arte* della presente trattazione.

della mostra<sup>403</sup>, si distingue il lungo ed illuminante saggio di Nico Stringa<sup>404</sup> che, tra l'altro, esamina ed approfondisce i fenomeni artistici sviluppatisi soprattutto in Veneto nei primi anni del '900, e mette in evidenza la partecipazione alle mostre d'arte romane, e non solo, di artisti veneti del calibro di Gino Rossi e Arturo Martini.

Nel corso della presente trattazione si è presa in esame anche la prima mostra giovanile di Napoli che ebbe luogo nel 1912; come si è detto la bibliografia relativa a questa manifestazione artistica è estremamente esigua ma, dal catalogo della mostra stessa, e poco altro, si sono potute rilevare notizie importanti come ad esempio gli ostacoli incontrati nell'organizzarla, primo fra tutti il reperimento di locali adeguati all'esposizione delle opere d'arte. Lo spirito che animava i giovani artisti che parteciparono a questa manifestazione era lo stesso che troviamo nelle altre manifestazioni giovanili coeve, un *phil rouge* che unisce le speranze, le aspirazioni e le aspettative di spiriti liberi ansiosi di esprimere al meglio la loro arte scevra da legami e costrizioni; rinnovarsi o morire! Questa era la loro parola d'ordine. Alla luce di ciò, non poteva mancare alla manifestazione il gruppo veneto che sarà collocato nella sala V°, unitamente al gruppo piemontese; tra i veneti emergono, com'è ormai consuetudine, Arturo Martini, Gino Rossi, Teodoro Wolf-Ferrari.

Si è detto anche, nel presente lavoro, dell'importanza rivestita dalla mostra di alcuni artisti rifiutati dalla Biennale veneziana, che ebbe luogo nel 1914; anche in questa manifestazione si rilevano gli stessi intenti e stati d'animo dominanti nelle manifestazioni giovanili coeve.

La mia tesi ha quindi l'intento di offrire un quadro che, sia pure parziale, anche in considerazione della natura giovanile di quelle mostre, possa rivelarsi sufficiente per rivedere, ed in un certo senso rivivere, quel periodo ricco di fermenti artistici, a Venezia e non solo.

Si è inteso, in questa sede, avviare un'esplorazione che, senza eccessive pretese, permetta comunque di avvertire la vitalità del contesto artistico dell'epoca; certo, ognuna delle manifestazioni prese in esame in questa sede ebbe peculiarità e caratteristiche diverse, dettate da varie ed oggettive circostanze altrettanto peculiari, di fatto hanno tutte lasciato il segno nel panorama culturale ed artistico, soprattutto nazionale, ed hanno tracciato il solco per il futuro dell'arte.

---

<sup>403</sup> A cura di Stefania Frezzotti edito da Electa.

<sup>404</sup> Saggio che si è rivelato essere di grande importanza ed ispirazione anche per la stesura della presente trattazione.

## Appendice

### Arturo Malossi : intervista al nipote Eraldo Malossi



*Treviso – 20.09.2013 –  
Eraldo Malossi nipote di Arturo Malossi*



*Arturo Malossi - Ceramica  
Collezione privata  
Sig. Eraldo Malossi*



*Arturo Malossi - Due ceramiche. Collezione privata Sig. Eraldo Malossi*

### **Intervista con Eraldo Malossi ultimo erede vivente che ha conosciuto l'artista Arturo Malossi.**

Ho avuto il privilegio di incontrare il 20 settembre 2013 l'ultimo parente di Arturo Malossi che l'ha conosciuto in vita: è il nipote Eraldo Malossi

Mi ha accolto nella sua casa con grande disponibilità e una gentilezza che mi hanno colpita e gliene sono tuttora grata.



Un uomo minuto, di grande personalità e carattere. Nei tratti ricorda lo zio Arturo Malossi.

Mi ha fatta accomodare nell'ampia cucina con la moglie..?, la figlia Silvia e il genero Andrea. Sul tavolo facevano bella mostra di sé tre piatti in ceramica opera dello zio Arturo Malossi

Ho iniziato la nostra chiacchierata chiedendogli quanti anni ha e simpaticamente mi ha risposto:

“Ne ho pochi, sono del 1921”. Mi dice che ha frequentato lo zio anche se non in maniera assidua perché era un carattere schivo e molto timido che preferiva la solitudine e inoltre era spesso in giro a dipingere le navate delle chiese.

Ha sottolineato spesso questo aspetto, mi ha ripetuto che lo zio veniva chiamato di sovente ad affrescare le chiese del trevigiano e del veneziano lasciandomi intendere che per lui questo era anche un modo per procurarsi il sostentamento economico che la sua produzione artistica, sottovalutata, non gli dava.

Anche perché, mi dice, lo zio Arturo le sue opere sovente le regalava ad amici e conoscenti, oppure le utilizzava per pagare i conti.

Mi dice che per lui Arturo Malossi è stato: “Un timido, non parlava mai dei sé e se qualcuno gli faceva un complimento per una sua opera sembrava che la cosa lo disturbasse, era tanto riservato.”

Mi dice che il ricordo che conserva di lui su tutti è: “.....

Da lui ha ereditato l'abilità, lo spirito artistico e la passione per l'arte. Infatti mi fa vedere alcune sue opere appese a parete.

“Mio zio non parlava della sua passione artistica, evitava qualsiasi tipo di pubblicità. Sono stato più volte nel suo studio, una stanzetta piccola e piena di opere non finite a dimostrazione di un'inquietudine che lo portava a diversificare le sue esperienze artistiche e spesso a girare per la provincia a dipingere gli interni delle chiese. Gli angeli che dipingeva erano i suoi capolavori”.

“A volte mi ha parlato delle mostre cui ha partecipato, delle primissime quando io ancora ero piccolo. Mi diceva che si sentiva fuori posto, vedeva le opere degli altri artisti e pensava di non reggere il paragone, di non essere alla loro altezza. Mi pareva che si vergognasse di quello che la sua abilità artistica produceva, la considerava quasi un'arte inferiore, non capiva la reale portata del suo lavoro”.

Chiedo ora al Sig. Eraldo Malossi se lo zio Arturo gli avesse mai parlato degli artisti che esponevano con lui e se fra loro avesse degli amici.

Gli si illuminano gli occhi e con entusiasmo mi dice: “Sì, un suo grande amico fu Arturo Martini, mi parlava spesso di lui come di una cara persona, eccentrico e imprevedibile, ma affettuoso e disponibile.

Spesso lo ha aiutato nei momenti difficili, era per lui un appoggio morale e a volte anche materiale. Si trovavano a La Colonna a TV un trattoria che era diventata per loro, assieme a Gino Rossi ed altri artisti trevigiani, un punto fisso di ritrovo”.

Gli chiedo se quando lo frequentava lui fosse consapevole che lo zio era un artista importante; mi risponde con una punta di amarezza che purtroppo no, non lo era. Così come non lo erano i suoi contemporanei. Era però convinto che si trattasse di una persona speciale, dotata di grande sensibilità e umanità.

Ricorda un episodio per lui particolarmente toccante, era nel suo studio e si era avvicinato ad una tela alla quale lo zio stava lavorando. Lo incuriosiva perchè non capiva cosa raffigurasse e ingenuamente gli chiese: “cosa stai disegnando?”. Lo zio lo guardò un attimo in silenzio e poi gli rispose: “chissà, forse queo che vorìa esar”.

“Chissà, forse quello che vorrei essere”, gli chiedo come mai ricordasse queste parole con tanta precisione a distanza di anni e mi risponde che lo avevano colpito non tanto le parole , bensì gli occhi dello zio mentre le diceva. Erano luminosi e guardavano nel vuoto come se in quel momento lui fosse in un altro luogo, lontano da lì.

A proposito di luoghi lontani gli chiedo se sapesse il motivo per cui lo zio, contrariamente agli altri artisti trevigiani, non si fosse mai allontanato da Treviso.

Mi dice che lo zio gli aveva parlato solo una volta di questo argomento, a modo suo, con ritrosia e senza sbottonarsi troppo in linea con il suo carattere schivo.

In maniera velata aveva lasciato intendere di temere il contatto con la gente che non conosceva e anche la sola idea di viaggiare lo inquietava. A Treviso si sentiva protetto, era il suo habitat, aveva pochi amici fidati e questo lo faceva stare bene. Provava comunque grande ammirazione per gli artisti che allargavano i loro orizzonti viaggiando e confrontandosi con altre esperienze artistiche. Motivo in più per sentirsi inferiore a loro.

La moglie del Sig. Eraldo Malossi mi dice di avere conosciuto la figlia, ora deceduta, di Arturo nata dalla seconda unione. Aveva ereditato il carattere schivo e spigoloso del padre, viveva sola e possedeva una ricca collezione delle opere paterne, collezione di cui pare non si conservi traccia.

Chiedo quindi al Sig. Eraldo Malossi di definire con tre parole lo zio Arturo. Ha una reazione inattesa: si commuove e con le lacrime che gli rigano le guance mi guarda dritto negli occhi e mi dice: “tre parole sono troppe, ne basta una: era un buono”.

Credo che in questa toccante e semplice frase ci sia tutto Arturo Malossi. Anche la spiegazione del perché sia stato a lungo ed ingiustamente dimenticato.

In "La Nuova di Venezia e Mestre" di martedì 11 febbraio 2014 p. 37.

Ritrovata la rivista del 1913 - Gli artisti di Cà Pesaro in "Il Contrario"



RITROVATA LA RIVISTA DEL 1913

## Gli artisti ribelli di Ca' Pesaro ne "Il Contrario"



"Fanciulla piena d'amore" (1913) di Arturo Martini

A seguito della giornata di studi che nel dicembre scorso è stata dedicata, dall'Università Ca' Foscari, alla Mostra di Ca' Pesaro del 1913, una laureanda in Storia dell'Arte Contemporanea, Viviana Pongan, ha rinvenuto tra le carte del critico e saggista Giuseppe Mazzotti a Treviso l'unico esemplare finora noto della rivista letteraria "Il contrario", un numero unico del quale si conosceva l'esistenza ma che nessuno a memoria d'uomo aveva potuto consultare, dedicato da un anonimo estensore agli artisti di Ca' Pesaro.

È una piccola-grande scoperta, che getta nuova luce su un momento cruciale dell'arte d'avanguardia veneziana e che consente di conoscere meglio quel frangente ricco di promesse e anche di polemiche, quando si arrivò ad uno scontro aspro anche con l'Amministrazione Comunale che decise di chiudere provvisoriamente le mostre dirette da Nino Barbantini. Una mostra che fa scalpore perché artisti che figurano nella Biennale "chiedono di poter esporre d'allora in poi tra i vivi di Ca' Pesaro invece che tra i morti dei Giardini".

Leggere oggi "Il contrario" ci riporta indietro di un secolo e rende possibile spingere in

avanti gli studi e le ricerche che un gruppo di giovani studiosi, coordinati dal professor Nico Stringa, renderà pubblici prossimamente con la pubblicazione degli atti del convegno cafoscarino del 2013.

La stagione migliore di Gino Rossi, di Tullio Garbari, di Ubaldo Oppi, di Arturo Martini (del quale è pubblicata una incisione inedita) e di tanti altri giovani come Ascanio Pavan, Arturo Malossi e Luigi Scopinich, torna a parlarci da un documento che ha tutta la freschezza dell'arte nuova che quegli artisti stavano sperimentando un secolo fa.

«Il pubblico intelligente e avido sensazioni nuove - esordisce infatti l'articolo di apertura della rivista, offerta all'epoca al costo di due soldi - si fermerà senza dubbio intorno ad alcuni artisti, i quali in questa mostra di Ca' Pesaro, per il numero delle opere e per il loro significato vengono a dimostrare che esiste in Italia una nuova corrente d'arte, e sopra tutto una nuova orientazione dello spirito in alcuni giovani artisti». E più avanti descrive una delle sculture di Arturo Martini esposta nell'occasione, che «ha guance lisce, occhi grandi, bocca piccola e provocante i baci».

ESPRESSO 12 FEBBRAIO 2014

ELENCO IN ORDINE ALFABETICO DEGLI ESPOSITORI  
PRESENTI ALL' ESPOSIZIONE DI ALCUNI ARTISTI  
RIFIUTATI ALLA BIENNALE VENEZIANA  
LIDO DI VENEZIA 20 GIUGNO 1914

1. Bisi-Fabbri Adriana
2. Cadorin Guido
3. Callegari Adolfo
4. Canali Giuseppe
5. Canciani Alessandro
6. De Blaas Lulo
7. Lasta Attilio
8. Maimeri Gianni
9. Martini Arturo
10. Martinuzzi Napoleone
11. Mauroner Fabio
12. Rossi Gino
13. Rossi Veneto
14. Sacchi Bortolo
15. Springolo Nino
16. Tivoli Livia
17. Torresini Attilio
18. Turri Angelo
19. Voltolin Aldo
20. Wolf Ferrari Teodoro
21. Zanetti – Tassis Vittorio
22. Zecchin Vittorio

ELENCO IN ORDINE ALFABETICO DEGLI ESPOSITORI  
CON LE RISPETTIVE OPERE PRESENTI ALL'  
ESPOSIZIONE DI ALCUNI ARTISTI RIFIUTATI ALLA  
BIENNALE VENEZIANA  
LIDO DI VENEZIA 20 GIUGNO 1914

---

Bisi-Fabbri Adriana	Autoritratto
Cadorin Guido	Carne, carne, sempre carne La Sig.na Gemma Campanule Ritratto di mio padre Ritratto di Signorina Ritratto di Bimbo Barche Sei piatti decorati
Callegari Adolfo	Ritratto Natura morta
Canali Giuseppe	Silenzio verde
Canciani Alessandro	Marina Giorno nascente
De Blaas Lulo	Farfalla notturna (Ritratto Marchesa Casati)
Lasta Attilio	Alba sui monti
Maimeri Gianni	Mezzanotte
Martini Arturo	Gruppo d'acqueforti (Stati d'animo) Una serenata di Pierrot

Martinuzzi Napoleone

Incipit Vita Nova

Risveglio

Danza voluttuosa

Amara solitudine

Testa d'uomo

Una impressione

Mauroner Fabio

Il Cipresso di Michelangelo

(acquaforte)

Chiesa delle Fertè Milon (Acquaforte)

Corte Bottera (Acquaforte)

Rossi Gino

Paesaggio

Idem

Idem

Idem

Idem

Disegno

Disegno

Due disegni

Rossi Veneto

Mattino

Sacchi Bortolo

Fiori

Strade di Monaco

Springolo Nino

Bambina con le perle

Bambina presso la finestra

Piatto d'ottone

Vaso dei pesci

Testa rosa

Boccaletto

Coppetta

	Il cavallino bianco (pastello) Tre Impressioni (pastelli)
Tivoli Livia	Girasoli Il pioppo Primavera Gigli I pioppi Le acacie
Torresini Attilio	Figura di donna
Turri Angelo	Ritratto del Cav. Brocco I lavoratori della vela Vecchio chioggiotto
Voltolin Aldo	La pecorella ritrovata (egloga) Rododendri (elegia) Nel regno delle sassifraghe (visione)
Wolf Ferrari Teodoro	Riflessi Impressione Murano (notte fredda) Glicine al sole Castigo Mezzogiorno afoso Verso il tramonto Primavera Il fiume a Dachau
Zanetti – Tassis Vittorio	Bambina Natura morta Ritratto di mio padre Povera di spirito



Zecchin Vittorio

Il Paradiso (visione)

Il fuoco (bozzetti per 2 trittici)

Bozzetto per decorazione murale

ELENCO IN ORDINE ALFABETICO DEGLI ESPOSITORI  
PRESENTI ALL' ESPOSIZIONE DI PALAZZO PESARO  
DEL 1913

---

1. Barovier Giuseppe
2. Bisi Fabbri Adriana
3. Blaas da Lezze Lulo
4. Boschini Raffaello
5. Busetto Nino
6. Cacciapuoti Guido
7. Calabi Augusto
8. Callegari Adolfo
9. Cambon Glauco
10. Canciani Alessandro
11. Casorati Felice
12. Cavaglieri Mario
13. Cherubini Carlo
14. Crepet Angelo Mario
15. Davanzo Marco
16. De Giudici Gigi
17. De La Val Martin
18. Di Montececon Mario
19. Disertori Benvenuto M.
20. Disertori Mario
21. Erler Giulio Ettore
22. Garbari Tullio
23. Gasparello Miro
24. Goltara Giuseppe
25. Korompay Duilio
26. Lasta Attilio
27. Malossi Arturo
28. Marchioni Ercole

29. Martens Dino
30. Martina Umberto
31. Martinuzzi Napoleone
32. Marussig Guido
33. Moggioli Umberto
34. Negroni Enzo
35. Olivieri Beppe
36. Oppi Ubaldo
37. Pasinetti Giovanni
38. Pavan Ascanio
39. Pellis Napoleone
40. Pizzini Luigi
41. Pomi Alessandro
42. Rossaro Edgardo
43. Rossaro Edgardo
44. Rossi Gino
45. Rossi Veneto Alessandro
46. Scopinich Luigi A.
47. Scopinich Trefurth Elisabetta
48. Tarra Luigi
49. Vivante Alhaique Alice
50. Wolf Ferrari Teodoro
51. Voltolin Aldo
52. Zanchetta Romeo
53. Zecchin Vittorio

ELENCO IN ORDINE ALFABETICO DEGLI ESPOSITORI  
PRESENTI SIA ALL' ESPOSIZIONE DI ALCUNI ARTISTI  
RIFIUTATI ALLA BIENNALE VENEZIANA  
LIDO DI VENEZIA 20 GIUGNO 1914  
SIA ALLA MOSTRA DI CA' PESARO DEL 1913

---

1. Bisi Fabbri Adriana
2. Callegari Adolfo
3. Canciani Alessandro
4. De Blaas da Lezze Lulo
5. Lasta Attilio
6. Martini Arturo
7. Martinuzzi Napoleone
8. Rossi Gino
9. Rossi Veneto Alessandro
10. Voltolin Aldo
11. Wolf Ferrari Teodoro
12. Zecchin Vittorio

## Bibliografia

Altomare L., *Procellarie*, S. Maria Capuavetere, Costantino Fossataro, 1909.

Boccioni a Severini, 8-15 novembre 1912, in *Lettere futuriste*, n. 51 p. 55

Bossaglia Rossana, *Le mostre di Cà Pesaro e la Secessione romana. Un confronto*, in *Venezia: gli anni di Cà Pesaro 1908-1920*, catalogo della mostra a cura di C. Alessandri, G. Romanelli, F. Scotton, (Venezia-Trento), Milano, Mazzotta 1987. 2.

Branzi Silvio, *I ribelli di Cà Pesaro*, Pan Editrice Milano, 1975.

Cangiullo Francesco, *prefazione* al suo *Le serate futuriste*. Romanzo storico vissuto, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1961.

Cangiullo Francesco *All'Hotel de Londres con Marinetti, Napoli, Arturo Di Paolo, 1910.*

Cantù A., *La Secessione Romana*, in "Vita d'Arte", Siena, A. 6, vol. XII, nn. 67-68, luglio-agosto 1913, pp. 47-52.

Carrera M., Nigro Covre J. , (a cura di) *Secessione Romana 1913-2013*. Temi e problemi, atti del convegno, Roma, Bagatto Libri 2013.

Carrera M., Nigro Covre J., (a cura di), *Secessione Romana 1913-2013*, Bagatto Libri, 2013.

Coen E., *Boccioni e Roma*, in E. Crispolti (a cura di), *Casa Balla e il Futurismo a Roma, Roma 1989.*

Del Puppo Alessandro, "Lacerba" 1913-1915, - Bergamo: Lubrina editore 2000.

Del Puppo Alessandro, *Una poesia per Arturo Martini giovane scultore. Con alcune note trevigiane*, «Studi Goriziani», 97-98, 2003 (2005),

Del Puppo Alessandro (a cura di) *L'avanguardia intermedia: Cà Pesaro, Moggioni e la contemporaneità a Venezia, 1913-2013*, , Trento 2013-

De Micheli Mario, *Arturo Martini la scultura lingua morta e altri scritti*, Milano, 1982

De Micheli Mario, Gian Ferrari Claudia, Comisso Giovanni, (con testi di), *Lettere di Arturo Martini - Milano Charta*, 1992

Di Martino Enzo, *Nino Barbantini: un critico dalla parte dei giovani artisti*, in *Atti del Convegno su Nino Barbantini a Venezia. Venezia – Palazzo Ducale 27-28 novembre 1992*, a cura di Nico Stringa e Sileno Salvagnini, Edizioni Canova, Treviso 1995 –

Lorenzoni Laura, *I gioielli di Ca' Pesaro: 1908-1914*, in *Venezia '900: da Boccioni a Vedova*, catalogo della mostra a cura di Nico Stringa, Treviso 2006-2007, Fondazione Cassamarca, Marsilio, Venezia 2006.

Manzato Eugenio, (a cura di), *Gino Rossi e l'Europa*, Treviso, Canova, 1998, testi delle conferenze tenute a Treviso in maggio-giugno 1997-

Pancrazi Piero, *Di Ca' Pesaro e d'altro*, Venezia, 1913.

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

Perocco Guido, (a cura di), *Primi espositori di Cà Pesaro 1908-1919*, catalogo della mostra, Stamperia di Venezia Spa, Venezia, 1958-

Perocco Guido, *Origini dell'arte moderna a Venezia (1908-1920)*, Presentazione, Editrice Canova, Treviso

Piccolo M., *Il carteggio de Lisi-Usigli a Ca' Pesaro: gli artisti*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 7, 2012,

Portinari Stefania, Vicenza, in Pavanello G., Nico Stringa, “La Pittura nel Veneto. Il Novecento”, Milano, 2006.

Portinari Stefania (a cura di), *Novecento vicentino. Opere di pittura dalle collezioni dei Musei Civici*, Vicenza, 2011.

Quesada M., *Arturo Martini*, in Bossaglia R., Quesada M., Spadini P. (a cura di), *Secessione romana 1913-1916*, Roma 1987.

Romanelli Giandomenico, *Nino Barbantini a Venezia, demiurgo di Ca' Pesaro*, in *Atti del Convegno su Nino Barbantini a Venezia. - Palazzo Ducale 27-28 novembre 1992*, a cura di Sileno Salvagnini e Nico Stringa, Canova, Treviso 1995.

Scotton Flavia, *Nino Barbantini a Venezia, atti del convegno*, Archivio Bevilacqua La Masa.

Scotton Flavia, *Un'estetica della gioventù – Barbantini a Palazzo Pesaro, da Venezia gli anni di Ca' Pesaro –* Milano 1987.

Severini Gino, *La vita di un pittore*, Milano 1965.

Stringa Nico, (a cura di), *A. Martini, Colloqui sulla scultura 1944-45 raccolti da Gino Scarpa, edizione integrale condotta sul manoscritto*, Treviso 1997

Stringa Nico, *Arturo Martini al museo di Treviso*. Nuove acquisizioni, Treviso 1998

Stringa Nico, *Arturo Martini a Udine e a Trieste* in Maria Paola Frattolin, *Artisti in viaggio '900, Presenze foreste i Friuli Venezia Giulia*, Venezia, Cafoscarina-

Stringa Nico, *Venezia dalla Esposizione Nazionale Artistica alle prime Biennali: contraddizioni del vero, ambiguità del simbolo* in G. Pavanello, *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, Milano, Electa, vol. I.

Tommasini A. C., *Per una bibliografia del periodo veronese di Felice Casorati*, in *Casorati a Verona*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli (Verona 1986), Milano 1986.

#### Riviste e pubblicazioni periodiche

*Il Contrario foglio unico*, Venezia 1913

“La Tribuna”, 8 febbraio 1913, p. 3

“La Nuova Venezia”, 11.02.2014, pag. 37.

“Corriere Italiano”, Soffici A., *La pittura alla II Biennale*, in 16 novembre 1923

“Cimento” Rivista illustrata di belle arti, Maggio 31 Maggio 1933, Anno XII Vol. IX, Num. 114.

*Esposizione futurista a Napoli*, “Lacerba”, II, n. 10, Firenze, 15 maggio 1914

Luigi Serra in "Emporium" N. 236 . – Agosto 1914.  
Vittorio Pica in "Emporium", agosto 1910 n. 188  
Arduino Colasanti in "Emporium", giugno 1913  
Arduino Colasanti in "Emporium", luglio 1914  
Pasquale De Luca in "Emporium", ottobre 1912, N. 214, vol. XXXVI  
Giulio U. Arata in "Emporium", novembre 1914  
Luigi Giovanola in "Emporium", luglio 1912.  
Arturo Lancellotti in "Emporium", ottobre 1912

### Cataloghi di mostre

*Piedigrotta Cangiullo*, Napoli, Tipo-litografia Luigi Elia, **1906-**

*Marinetti e il Futurismo a Napoli*, Edizioni De Luca, Tipograf Srl, Roma, **1996-**.

*Catalogo della Galleria internazionale d'arte moderna della città di Venezia*. - 3. ed. - Venezia : Istituto veneto d'arti grafiche, **1913**. - 127 p., LXXX c. di tav. : ill. ; 16 cm.

*Esposizione nazionale di belle arti del C.N.A.G., Napoli 1913*: Sede centrale del C.N.A.G., Napoli, Tip. Pansini, catalogo della mostra tenuta a Napoli nel **1913-**

*Prima esposizione internazionale d'arte della Secessione, Roma, 1913* : catalogo illustrato. - 2. Ed., Roma : [s.n.], **1913** (Roma : tip. dell'Unione Editrice).

*Seconda esposizione internazionale d'arte della Secessione, catalogo illustrato*, 2° ed. , Roma **1914-**

Catalogo della 13. Mostra d'arte di Ca' Pesaro aperta tra il 21 aprile e il 30 giugno 1913[[]] dalle 10 alle 16 di ogni giorno : Citta di Venezia, Opera Bevilacqua La Masa. - Venezia : Opera Bevilacqua La Masa, **1923-**.

*I maestri di Cà Pesaro 1908-1923*, a cura dell'Assessorato alla cultura del Comune di Venezia, Tipografia Commerciale Venezia, **1982-**

I Maestri di Cà Pesaro. 1908-1923, dal museo alla città. Perocco Guido, Flavia Scotton (a cura di).  
Stampa **1982** – Venezia-

De Micheli Mario in *Arturo Martini*, ctg. catalogo della mostra, Milano, **1985-**

*Catalogo della Prima Esposizione Giovanile di belle Arti*, Napoli, 1912, Reale Tipografia Pansini in San Lorenzo.

*Da Cà Pesaro al Novecento . Un itinerario nella pittura veneta*, Catalogo della mostra a cura di Carlo Munari, stampa Grafiche Muzzio Padova, **1986-**.

*Venezia gli anni di Cà Pesaro 1908-1920*, Catalogo della mostra, Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta da Leva Spa Arti Grafiche, Venezia **1987-**

*Secessione Romana 1913-1916*, catalogo della mostra a cura di R. Bossaglia, M. Quesada, P. Spadini, Roma, Palombi **1987-**.

*Il giovane Arturo Martini: Opere dal 1905 al 1921*, Catalogo della mostra di Treviso, Museo Civico Luigi Bailo 15 ottobre 1989 - 10 Gennaio 1990. Testi di Nico Stringa e Guido Perocco, De Luca Edizioni d'Arte, **1989-**

Flavia Scotton, “Una benemerita donna ha voluto mettere riparo”. Felicita Bevilacqua e la promozione delle arti a Venezia: appunti, in Felicita Bevilacqua La Masa. Una donna, un’istituzione, una città, Marsilio Editori, Venezia **2005-**

*Prima e dopo la Secessione Romana. Pittura in Italia 1900-1935*, catalogo della mostra a cura di N. Colombo, A. Masoero, S. Ragonieri (Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna), Edizioni Fondazione Centro Matteucci **2013-**.

*Secessione e Avanguardia l'arte in Italia prima della Grande Guerra 1905-1915*, Catalogo della mostra, Mondadori Electa Spa, Milano **2014-**

*Esposizione di alcuni artisti rifiutati alla Biennale veneziana*, Esposizione d'arte Excelsior Palace Hotel Giugno 1914 Lido Venezia, catalogo della mostra a cura di Franco Tagliapietra, ristampa edita da La Toletta edizioni, Venezia, **2014-**

*Secessione e Avanguardia. L'arte in Italia prima della Grande Guerra, 1905-1915*, catalogo della mostra a cura di S. Frezzotti (Roma, Galleria d'Arte Moderna), Milano, Electa **2014-**.



## Sitografia

Venetoimmagine :

<http://www.venetoimage.com/magico.htm>

Questotrentino:

[http://www.questotrentino.it/articolo/14072/1\\_avanguardia\\_intermedia\\_ca\\_pesaro\\_moggioli\\_e\\_la\\_contemporaneita\\_a\\_venezia\\_1913\\_2013.htm](http://www.questotrentino.it/articolo/14072/1_avanguardia_intermedia_ca_pesaro_moggioli_e_la_contemporaneita_a_venezia_1913_2013.htm)

Artericerca:

<http://www.artericerca.com/Arte%20Documento/Nico%20Stringa,%20Le%20Vergini%20del%20Fuoco%20di%20Vittorio%20Zecchin.htm>

Ciacoeoni:

<http://www.ciacoeoni.net/ArtistaVenezia/GinoRossi/tabid/75/Default.aspx>

Centromatteucciartemoderna:

<http://www.centromatteucciartemoderna.it/index.php/component/content/article/10-prima-e-dopo-la-secessione-romana-arte-in-italia-/65-prima-e-dopo-la-secessione-romana-arte-in-italia-.html>

Repubblica.it:

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2014/11/23/quando-litalia-degli-artisti-fece-la-secessione50.html>

Viaggiemiraggi:

<http://www.viaggiemiraggi.eu/2015/04/roma-mostra-figura-figure-alla-galleria-marchetti-dal-16-aprile-al-30-maggio-2015/>

Settemuse:

[http://www.settemuse.it/arte/corrente\\_secessione\\_viennese.htm](http://www.settemuse.it/arte/corrente_secessione_viennese.htm)

Vediromainbici:

<http://www.vediromainbici.it/Storico/2011%20Schede/2011.12.17%20Galleria%20d'Arte%20Moderna%20di%20Roma%20Capitale.pdf>

Accademia.edu:

[http://www.academia.edu/6131767/Ca\\_Pesaro.\\_Una\\_storia\\_istituzionale](http://www.academia.edu/6131767/Ca_Pesaro._Una_storia_istituzionale)

iicracovia.esteri :

[http://www.iicracovia.esteri.it/NR/rdonlyres/75DDE29F-F0FD-4CAA-ACE4-43A92A9968E7/86428/116annidelleoned\\_oro.pdf](http://www.iicracovia.esteri.it/NR/rdonlyres/75DDE29F-F0FD-4CAA-ACE4-43A92A9968E7/86428/116annidelleoned_oro.pdf)

fondazionelevi :

[http://www.fondazionelevi.it/docs/fondazione/Favretto\\_Biennale\\_G.Busetto.pdf](http://www.fondazionelevi.it/docs/fondazione/Favretto_Biennale_G.Busetto.pdf)

accademia.edu:

[https://www.academia.edu/6761321/La\\_vocazione\\_internazionale\\_della\\_Secessione\\_romana\\_e\\_la\\_Sala\\_degli\\_Impressionisti\\_Francesi\\_del\\_1913.\\_Gli\\_artisti\\_le\\_opere\\_e\\_la\\_ricezione\\_critica](https://www.academia.edu/6761321/La_vocazione_internazionale_della_Secessione_romana_e_la_Sala_degli_Impressionisti_Francesi_del_1913._Gli_artisti_le_opere_e_la_ricezione_critica)

artericerca:

<http://www.artericerca.com/Riviste%20d'Arte%20Online.htm>

gnam.beniculturali :

<http://www.gnam.beniculturali.it/index.php?it/503/secessione-e-avanguardia-ottobre-2014>

romeguide:

<http://www.romeguide.it/?pag=mostre&lang=it&tmo&idmos=5946#prosegu>

lastampa:

<http://www.lastampa.it/2014/11/05/cultura/arte/home-cover/a-roma-capolavori-tra-secessione-e-avanguardia-AHd6OrXDdp0oSnHBoQIfIj/pagina.html>

informazioneeculturale.wordpress:

<https://informazioneeculturale.wordpress.com/2014/11/15/secessione-e-avanguardia-quando-litalia-si-aggancio-alleuropa-una-mostra-alla-galleria-nazionale-darte-moderna-di-roma/>

foglidarte:

<http://www.foglidarte.it/luoghi-mostre-eventi/432-avanguardia-e-secessione.html>

books.google:

[https://books.google.it/books?id=itm3mjemroc&pg=pa19&clpg=pa19&dq=artisti+a+roma+tra+secessione+e+istanze+divisioniste&source=bl&ots=\\_\\_zx071k6z&sig=qzk\\_cgwjcosz3bpa71npz3nlkmy&hl=it&sa=x&ei=etgevydhfcm9swhj94cydw&ved=0cceq6aewaa#v=onepage&q=artisti%20a%20roma%20tra%20secessione%20e%20istanze%20divisioniste&f=false](https://books.google.it/books?id=itm3mjemroc&pg=pa19&clpg=pa19&dq=artisti+a+roma+tra+secessione+e+istanze+divisioniste&source=bl&ots=__zx071k6z&sig=qzk_cgwjcosz3bpa71npz3nlkmy&hl=it&sa=x&ei=etgevydhfcm9swhj94cydw&ved=0cceq6aewaa#v=onepage&q=artisti%20a%20roma%20tra%20secessione%20e%20istanze%20divisioniste&f=false)

ilisso:<http://www.ilisso.com/biasi/stanza04.htm>

Secessione e Avanguardia, Mostra, Roma, GAM, ottobre 2015-febbraio 2015, Articolo disponibile sul sito del “Corriere della Sera”- Laretta Colonnelli, Pagina 34, (09 novembre 2014) - Corriere della Sera - [http://archivistorico.corriere.it/2014/novembre/09/gli\\_agitatori\\_dell\\_arte\\_co\\_0\\_20141109\\_7a67a23c-67dd-11e4-85f8-ab18d8afa316.shtml](http://archivistorico.corriere.it/2014/novembre/09/gli_agitatori_dell_arte_co_0_20141109_7a67a23c-67dd-11e4-85f8-ab18d8afa316.shtml)

Fogli e parole d'arte

<http://www.foglidarte.it/luoghi-mostre-eventi/432-avanguardia-e-secessione.html>

Emporium

<http://www.artivisive.sns.it/galleria/#>

<http://barbarainwonderlart.com/2013/01/14/una-rivista-deccezione-emporium/>

<http://www.foglidarte.it/luoghi-mostre-eventi/432-avanguardia-e-secessione.html>

Fogli e parole d'arte <http://www.foglidarte.it/luoghi-mostre-eventi/432-avanguardia-e-secessione.html>

[http://www.pilloledarte.net/Emporium/Rifiutati\\_Venezia\\_1914.aspx](http://www.pilloledarte.net/Emporium/Rifiutati_Venezia_1914.aspx)

[http://www.pilloledarte.net/Emporium/Nazionale\\_Napoli\\_1913\\_2.aspx](http://www.pilloledarte.net/Emporium/Nazionale_Napoli_1913_2.aspx)

Sito web ufficiale della Fondazione Querini Stampalia  
[http://www.querinistampalia.org/ita/fqs/storia/conte\\_giovanni.php](http://www.querinistampalia.org/ita/fqs/storia/conte_giovanni.php)

Enciclopedia Treccani – Dizionario biografico degli Italiani

<http://www.treccani.it/biografie/>

Enciclopedia Treccani on line - <http://www.treccani.it/enciclopedia/walter-pach/>

Enciclopedia Treccani on line <http://www.treccani.it/enciclopedia/armory-show/>

Enciclopedia Treccani on line <http://www.treccani.it/enciclopedia/herwarth-walden/>

Enciclopedia Treccani on line - <http://www.treccani.it/enciclopedia/ardengo-soffici/>.

Enciclopedia Treccani on line - <http://www.treccani.it/enciclopedia/ferruccio-scattola/>

Enciclopedia Treccani, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 43, 1993, a cura di Stefania De Guzzis

Bibliografia degli scritti di Luigi Serra a cura di Carmen Consuelo Spina, sito web  
<http://www.uniurb.it/Filosofia/bibliografie/luigi%20serra.htm>