

Le esposizioni internazionali della Secessione romana 1913-16. Una rilettura

Stefania Frezzotti

Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, Italia

Abstract The fourth International Art Exhibitions of the Roman Secession (1913-16) were a brief and unrepeatable experience close to European currents and the newest Italian art. For a long time, however, these exhibitions were considered minor and partly forgotten manifestations. A century later, the exhibition *Secessione e Avanguardia. L'arte in Italia prima della Grande Guerra. 1905-1914* held in 2014 at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome was an opportunity to re-read those exhibitions, comparing them with the similar Venetian initiatives set up at Ca' Pesaro and with the Futurist exhibitions hosted at the art gallery opened in Rome by Giuseppe Sprovieri. The re-making gave us the comprehension of a more lively cultural context, between ideological modernism and secessionist politics but also avant-garde revolution, but they are also a reflection on the impact of those events on the history of contemporary art.

Keywords Secession. Secessionism. Futurism. Avant-garde. Impressionism. Modernism.

Nell'ottobre del 2014 si apriva alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma la mostra *Secessione e Avanguardia. L'arte in Italia prima della Grande Guerra 1905-1915*, che si poneva come l'occasione per una riflessione, a un secolo di distanza, su un periodo di transizione particolarmente fecondo di spinte propulsive, spesso conflittuali, animate dal comune intento di segnare una cesura con il passato e dall'aspirazione a una profonda rigenerazione, nell'arte come nella politica.¹ Il progetto era maturato all'interno di un più ampio programma di celebrazioni promosse dal Ministero della Cultura per il centenario della prima guerra mondiale. La Galleria Nazionale scelse di indagare il contesto artistico e culturale immediatamente precedente, quei dieci anni che contenevano già i germi dell'evoluzione futura e della crisi delle avanguardie. Era stata infatti una stagione culturale di estremo interesse che vide Roma aprirsi verso le più importanti correnti contemporanee che avrebbero potuto offrire un'effettiva occasione di modernizzazione.

¹ Cf. Frezzotti 2014: si rimanda al catalogo della mostra per le schede delle opere citate in questo testo. Le immagini qui riprodotte sono state realizzate da Silvio Scafoletti, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

Nella loro breve durata, dal 1913 al 1916, le quattro esposizioni internazionali della Secessione romana si offrivano come un perfetto punto di osservazione perché, nello spazio lasciato dalla grande esposizione internazionale del 1911, svolsero il ruolo di catalizzatore delle tendenze in atto. Furono emblematiche non soltanto in quanto rassegne programmaticamente indirizzate verso l'arte del momento, giovane e affermata, italiana ed europea, ma anche perché nascevano come mostre alternative alle esposizioni ufficiali di Venezia e di Roma, per loro stessa natura ingabbiate nei meccanismi di selezione decisi dai commissari nazionali e perciò tendenzialmente conservatrici.

Considerate con uno sguardo contemporaneo, infatti, colpisce in primo luogo il fatto che le esposizioni secessioniste, pur godendo di cospicui finanziamenti pubblici e privati, furono tra le ultime mostre interamente ideate e gestite con grande libertà dagli artisti stessi che formavano il consiglio direttivo, i quali decidevano la linea da seguire, sceglievano gli artisti e i gruppi da invitare con bilanciata attenzione alle personalità già affermate e ai giovani, non necessariamente esordienti, contattavano le gallerie straniere più attive nel sostegno all'arte contemporanea e progettavano l'allestimento utilizzando criteri museografici innovativi.² Già subito dopo la guerra infatti, le più importanti esposizioni periodiche (Biennali romane, sindacali, Quadriennali, premi) saranno di organizzazione governativa, utilizzate come strumenti di propaganda e di controllo sulle arti figurative.

In un'epoca in cui il sistema dell'arte era ancora embrionale, in cui poche erano le gallerie private che riuscivano a creare un mercato indipendente dalla committenza pubblica, in cui era inesistente la figura del critico 'curatore' che determinava le scelte con la propria personalità e visione, quale fu la linea culturale perseguita? A quali criteri si ispirava la selezione degli artisti espositori? Quali erano le aspettative dei fondatori? Quali le occasioni mancate? Quale era capacità, infine, di incidere sulla contemporaneità?

Dal dicembre del 1913 era inoltre attiva a Roma la Galleria Permanente Futurista fondata da Giuseppe Sprovieri, che aveva inaugurato con una mostra di sculture di Umberto Boccioni, oggetto di uno studio di Roberto Longhi, che coglieva prontamente la carica rivoluzionaria del dinamismo plastico, riconoscendo in questo l'elemento di superiorità del futurismo sul cubismo.³ È ben noto che i secessionisti romani avevano fin dall'inizio l'intenzione di coinvolgere i futuristi, reduci dal tour espositivo a Parigi e in altre città europee, cercando però altrettanto presto di limitarne la presenza a uno spazio e a una visibilità piuttosto circoscritta.

Chiamato dal gruppo promotore a far parte del consiglio direttivo delle esposizioni secessioniste nel gennaio del 1912, Giacomo Balla era l'ar-

² Dal catalogo ufficiale della Prima esposizione internazionale d'arte della 'Secessione' del 1913 si evince che facevano parte del Consiglio Direttivo: Giacomo Balla, Maurizio Barricelli, Piero D'Archiardi, Camillo Innocenti, Giovanni Nicolini, Arturo Noci, Giovanni Prini; Giuria di Ammissione: Pieretto Bianco, Felice Carena, Ivan Mestrovic, Giovanni Nicolini, Plinio Nomellini; della Commissione di Collocamento: Pieretto Bianco, Felice Carena, Vittorio Grassi, Enrico Lionne, Ivan Mestrovic, Giovanni Nicolini, Plinio Nomellini, Giovanni Prini. Nell'edizione del 1914 non è più presente Balla, entrano Roberto Melli e Aleardo Terzi. Nell'edizione del 1915: entrano Nicola D'Antino, Arturo Dazzi, Luigi Scopinich. Nell'edizione del 1916: Cipriano Efisio Oppo, pittore e critico. Segretario di tutte le edizioni è Tommaso Bencivenga, già segretario dell'Esposizione Internazionale di Roma del 1911.

³ Longhi 1961, 133-62; come termine di confronto ricordiamo che nel 1914 Boccioni aveva pubblicato *Pittura e scultura futuriste*.

tista che saldava in sé entrambe le tendenze: quella modernista - divisionista - progressista e quella avanguardistica dei futuristi. Dopo la rottura delle trattative fra Marinetti e i secessionisti, Balla, ormai vicino ad abbandonare definitivamente il suo passato divisionista per diventare FuturBalla, si dimise da quel consiglio direttivo della Secessione, che seguì quindi un altro percorso (Schiaffini 2013, 52-64).

La dialettica secessionismo/futurismo, evidente nella contiguità spaziale e temporale delle due manifestazioni parallele, nasceva tuttavia da un terreno comune, sia pure con una molteplicità e ambivalenza di significati. Rinnovamento, giovanilismo, internazionalismo, dissenso più o meno manifesto, necessità di sprovvincializzazione della cultura italiana, erano esigenze sentite secondo diverse accezioni: da una parte il tardivo richiamo al secessionismo europeo e al suo ideale modernista, progressista, in qualche modo erede della positività ottocentesca, nell'ottica di un ideale estetico diffuso in ogni aspetto della vita quotidiana; dall'altro l'ideologia rivoluzionaria del futurismo, interamente proiettato verso la contemporaneità, verso la radicale trasformazione del linguaggio artistico.

Come segnalato fin dal titolo *Secessione e Avanguardia*, la mostra del 2014 si articolava intorno ai due poli, non considerati isolatamente, ma secondo una chiave di lettura unitaria e univoca, cioè la necessità di essere assolutamente moderni, l'emancipazione dai canoni visivi naturalisti e simbolisti verso altre forme espressive che sfiorano l'astrattismo, l'espressionismo, la metafisica. L'analisi è stata condotta a partire dalla Mostra dei Rifiutati organizzata da Boccioni e Gino Severini nel 1905 nel Ridotto del Teatro Costanzi, primo timido gesto di contestazione verso il sistema selettivo delle esposizioni, per chiudersi con l'adesione degli artisti alla guerra e la fine dell'esperimento. *Secessione e Avanguardia* non si poneva come una riedizione di quelle esposizioni ormai storiche. Non era possibile e non sarebbe stata nemmeno utile una ricostruzione fedele di quegli eventi, data la quantità delle opere esposte, la complessità delle presenze artistiche tra protagonisti della storia dell'arte e personalità meno note, e forse dimenticate, di cui non si poteva non tener conto adeguatamente, perché rappresentavano il tessuto culturale di quegli anni. Su tutto si è scelto di mantenere dunque un punto di vista attuale, attento all'inevitabile cambiamento di prospettive, per cui artisti considerati di grande successo in quel contesto non sono altrettanto significativi per noi che leggiamo quegli eventi un secolo dopo, e viceversa personalità che hanno segnato momenti imprescindibili per gli sviluppi dell'arte contemporanea all'epoca erano poco notati e spesso non compresi. Sotto questo aspetto, un rapidissimo excursus attraverso i cataloghi è utile per una visione complessiva, che tenga conto delle presenze e, in contropiede, delle assenze: per esempio, quelle di Medardo Rosso e di Adolfo Wildt.

Alla prima esposizione del 1913 è preponderante la presenza di artisti romani o comunque attivi a Roma nel primo decennio del '900, prevalentemente tardo divisionisti, tra i quali gli organizzatori stessi della rassegna: Camillo Innocenti, Arturo Noci, Vittorio Grassi, Enrico Lionne, Ferruccio Ferrazzi, i più giovani Armando Spadini e Felice Carena, gli scultori Giovanni Prini, Giovanni Nicolini, Nicola D'Antino, Amleto Cataldi. L'unica sala individuale dedicata a un artista italiano è riservata al divisionista toscano Plinio Nomellini, membro della giuria di ammissione. Con il probabile tramite di Pieretto Bianco (coinvolto fin dall'inizio nella giuria di ammissione), la mediazione di Nino Barbantini e del critico Gino Damerini, espongono a

Roma come Gruppo Veneto artisti provenienti dalle mostre di Ca' Pesaro, indice della volontà di una più stretta collaborazione fra le due manifestazioni che si sentono affini. Il gruppo si era formato alla fine del 1912 intorno a Vittore Zanetti Zilla e a Damerini, con la presidenza di Felice Casorati che espone un dipinto di gusto secessionista, *Il sogno del melograno* (1913). Oltre a Casorati e a Zanetti Zilla, partecipano Guido Cadorin, Guido Marussig, Teodoro Wolf-Ferrari, Vittorio Zecchin, Umberto Moggioli, Guido Balsamo Stella, Aldo Voltolin, Adolfo Mattielli.⁴

L'evento che suscitava le maggiori aspettative era legato alla Sala degli Impressionisti francesi organizzata dalla Galerie Bernheim-Jeune, che portava a Roma cinquanta opere eterogenee per stile e data di impressionisti, post-impressionisti, sintetisti, mai visti prima in Italia con quella consistenza. Félix Fénéon, critico e teorico del neo-impressionismo, direttore artistico della Bernheim-Jeune dal 1909, aveva scelto opere di Renoir, Pissarro, Maximilien Luce, Sisley, Monet, Manet, Berthe Morisot, Signac, Van Rysselberghe, Roussel, Maurice Denis, Bonnard, Vallotton, Émile Bernard, Vuillard, Carrière, Van Dongen e Matisse. La sala degli 'impressionisti' attirò molto pubblico, ma deluse i critici che si aspettavano una rassegna dell'arte francese più attuale e trovavano mal rappresentati proprio i maestri dell'impressionismo, mettendo in risalto l'assenza di Van Gogh, Gauguin, Seurat, Cézanne, Picasso e Braque che avrebbero aiutato a capire importanti nodi delle tendenze contemporanee e d'altronde, viste nel 1913, anche le opere dei maestri impressionisti avevano perso buona parte del loro interesse.⁵ I tempi erano maturi per una liquidazione dell'impressionismo che del resto in Italia non aveva trovato molto spazio. Altri – quali Diego Angeli o Enrico Prampolini – consideravano comunque positivamente l'opportunità di vedere in Italia per la prima volta opere post-impressioniste che non si erano mai viste alle Biennali veneziane, constatando allo stesso tempo l'arretratezza culturale del pubblico italiano non preparato, come quello francese, al salto dall'impressionismo a Matisse e, men che meno, dall'impressionismo al futurismo o al cubismo perché in sintesi, come scrisse Mario Lago, «noi abbiamo saltato a piè pari una lunga evoluzione» (1914).⁶

Il critico Arnaldo Cantù, in un testo intitolato *Dall'impressionismo del colore all'impressionismo della linea* tenta, in maniera piuttosto ardita, di stabilire una linea di continuità tra impressionismo e futurismo, fra impressione visiva e dinamismo delle forme, teoria avanzata negli stessi termini anche da Longhi nel suo studio su Boccioni precedentemente citato (Cantù 1913, 133-8). Analoghe riflessioni sul superamento della 'frammentarietà' impressionista verso il sintetismo di una forma plastica più architettonicamente strutturata e definita, non priva di accenti arcaicizzanti, coinvolgono anche la scultura contemporanea e i suoi sviluppi negli anni Venti-Trenta del Novecento, nel confronto compiuto da Antonio Maraini fra le opere di Troubetzkoy, Rodin, Bourdelle, Minne e Mestrovic.⁷

Il 1914 è l'anno cruciale per le esposizioni romane, da cui emergono e si intrecciano forze nuove che avrebbero forse potuto meglio collegare l'Italia

⁴ Cf. *Prima esposizione internazionale d'arte della 'Secessione'* 1913; Stringa 2014, 46-57.

⁵ Cf. De Benedetti 1913, 325-6; Cecchi, 1-6; Bellonci 1913; Callari 1913, 564.

⁶ Cf. anche Angeli 1913; Prampolini 1913, 103-6.

⁷ Maraini 1913; l'analisi è stata ripresa e sviluppata successivamente negli anni Trenta da Maraini, cf. Bardazzi 1986.

a una dimensione europea. L'anno, che si era aperto con la mostra delle sculture di Boccioni da Sprovieri, nella stessa galleria vede nel febbraio-marzo l'*Esposizione di pittura futurista di Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Sironi, Soffici*. Alla II Secessione entra nel consiglio direttivo, al posto di Balla, Roberto Melli, che espone cinque sculture in cui si può rilevare attenzione nei confronti della scultura di Medardo Rosso e di Boccioni.⁸ Tra i bolognesi è presente, inosservato, uno *Studio* di paesaggio precocemente cézanniano di Giorgio Morandi (poi noto come *Paesaggio con la neve a Bologna*, 1913). Nella sala di «alcuni veneti»⁹ ci sono Ubaldo Oppi, Gino Rossi, Luigi Scopinich, Arturo Martini con tre opere (*La prostituta*, 1913; *Uomo spesse volte incontrato*, 1913; *Il buffone*, 1913-14), mentre Napoleone Martinuzzi espone da solo nelle sale internazionali.

Fra gli stranieri, il gruppo austriaco si presentava con un solo dipinto di Gustav Klimt, con Carl Moll, con alcuni disegni dell'ancora sconosciuto Egon Schiele, le sculture di Franz Barwig e altri artisti meno noti. Per la sala francese, la galleria Bernheim-Jeune aveva in programma di portare a Roma parte della collezione di Leo Stein, che includeva opere di Picasso e di Matisse, ma il progetto non ebbe seguito, nonostante il collezionista si fosse trasferito nuovamente in Italia, a Settignano, dall'aprile del 1914 (Piccioni 2013, 157, 162 nota 52): la sala era dunque concentrata solamente su Matisse (con 30 opere tra dipinti e incisioni) e su Cézanne (con 13 acquarelli e disegni) ma, nonostante l'indubbia novità e l'elevata qualità delle opere, fu apprezzata da pochi; pubblico e critici erano sconcertati sia dalla irrazionalità prospettica e dall'acceso cromatismo di Matisse sia dagli acquerelli di un Cézanne che non si aspettavano nella raffinatezza, quasi giapponese, dei bianchi che sono dei 'pieni' e non dei 'vuoti'. Solo dopo la guerra, nel corso degli anni Venti, entrambi gli artisti lasciarono un'impronta più profonda nell'arte italiana: Matisse nella bidimensionalità decorativa, Cézanne come 'classico' secondo la linea interpretativa che va da Maurice Denis ad Ardengo Soffici.

I russi del Mir Iskusstva esponevano per la prima volta in Italia dopo le importanti manifestazioni di Parigi e la loro presenza giungeva a sancire un interesse crescente verso l'arte russa contemporanea da parte degli artisti italiani, da Boccioni (si ricorda qui il viaggio in Russia nell'inverno 1906) a Balla, che nel 1917 collaborò alle scenografie per *Feu d'artifice* dei Ballets Russes di Sergej Diaghilev. Fondato nel 1898 a Pietroburgo da Diaghilev, Bakst e Benois nel progetto totale di sintesi delle arti, nel primo decennio del novecento Mir Iskusstva divenne il laboratorio di sperimentazione delle avanguardie raggiste e suprematiste. Alla II Secessione la sala russa presentava trentasei opere di esponenti di varie tendenze, prevalentemente di area simbolista e di ispirazione al folklore tradizionale. Ad aprile, quasi contemporaneamente, anche Sprovieri inaugurava l'*Esposizione Libera Internazionale Futurista* dove era presente un gruppo di futuristi russi, frutto dei contatti stabiliti da Filippo Tommaso Marinetti durante il suo viaggio in Russia tra gennaio e febbraio 1914; tra questi: Aleksander Archipenko, Aleksandra Exter, Rosanoff, Koulbine. Tra gli italiani, oltre a Cangiullo, Ottone Rosai, Gino Prampolini, Fortunato Depero, partecipano anche artisti

⁸ *Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della 'Secessione' 1914*. Per i cataloghi delle mostre futuriste cf. Crispolti 2010.

⁹ *Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della 'Secessione' 1914*.

presenti alla II Secessione: Morandi, Gino Rossi e Arturo Martini, che espone la scultura *Risveglio* (o *Ragazza che si lava la coca*) (1913), rifiutata dai secessionisti perché ritenuta oscena (Marini Clarelli 2006, 48-50).

Con l'entrata in guerra dell'Italia e l'esaurirsi dei finanziamenti, le due ultime edizioni della Secessione presentano un panorama limitato, anche per motivi politici, agli artisti stranieri appartenenti a nazioni alleate o già residenti a Roma.¹⁰ La grafica, che nelle edizioni precedenti aveva presentato la litografia inglese del Senefelder Club e la xilografia italiana de *L'Eroica*, nell'edizione del 1915 allestita per la prima volta da un architetto, Marcello Piacentini, offriva nelle sale del «bianco e nero» una selezione di opere provenienti dalla galleria Emil Richter di Dresda, che sosteneva le mostre di Die Brücke (Barrese 2013, 163-73). A Roma, probabilmente in accordo con il comitato organizzativo della Secessione, la galleria Richter esponeva un buon gruppo di espressionisti tedeschi: Käthe Kollwitz, Max Pechstein, Hans Meid, Ernst Ludwig Kirchner, Max Liebermann, Willy Geiger, Edwin Scharff, Otto Lange, più francesi del consueto ambiente post-impressionista (Vuillard, Renoir, Gauguin, Cézanne, Signac, Degas, Laurencin, Toulouse-Lautrec, Derain, Denis), più gli spagnoli Ignacio Zuloaga e Pablo Picasso, che espone per la prima volta in Italia una natura morta, *Calice e bottiglia* (1913-14 ca.) (Bardazzi 2013, 129-30).

Le presenze italiane sono in tono minore, apparentemente rinchiuse in un mondo intimista: accanto agli scultori Ercole Drei, Attilio Selva, Arturo Dazzi, i giovani emergenti Pasquarosa (cioè Pasquarosa Marcelli Bertoletti, considerata una autentica rivelazione), Leonetta Cecchi Pieraccini, Armando Spadini, Felice Carena sono esaltati da critici nazionalisti quali Ugo Ojetti e Maraini come rappresentanti del nuovo corso di ritorno a una linea più specificamente italiana. Nella sala individuale, Casorati espone opere di accento metafisico e primitivista (*Uova*, 1914-15; *Ada*, 1914; *Maschera rossa*, 1914). Opere interventiste di Balla sono alla Galleria Angelelli in via del Corso nella mostra *Fu Balla e Fu Futurista* nel 1915 e da Sprovieri si tiene una mostra di Depero nel 1916.

Questa veloce sintesi costituisce la trama di un panorama artistico molto articolato, che non poteva essere restituito nella sua interezza, come una rassegna di storia dell'arte che allineasse opere e artisti così diversi. Nella rievocazione di quegli eventi espositivi però si intendeva offrire l'immagine di un laboratorio creativo in rapidissima evoluzione, il quale, seppure confuso e limitato, offriva un'effettiva e irripetibile opportunità di collegamento con quanto succedeva in Europa in grado di suscitare tra gli intellettuali un confronto sulla direzione intrapresa da parte dell'arte italiana. Con la consapevolezza che la mostra di una mostra è un'altra mostra, *Secessione e Avanguardia*, pur nella consistenza di quasi duecento opere, non poteva essere un rifacimento, ma una rilettura che tenesse conto del mutato orientamento critico verso l'arte italiana dell'inizio del secolo scorso.

Il nucleo portante della mostra alla Galleria Nazionale era costituito dunque dalle esposizioni dal 1913 al 1916, secessioniste e futuriste, ma la ricerca prendeva in considerazione tutto il decennio precedente perché è in quel tempo che maturano le condizioni politiche e ideologiche che spingono verso un ruolo più avanzato l'Italia, ormai industrializzata, nel contesto

¹⁰ Terza Esposizione Internazionale d'Arte della 'Secessione' 1915; Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della 'Secessione' 1916.

europeo. La fase iniziale di preparazione è consistita nello spoglio dei cataloghi ufficiali e delle riviste coeve per l'individuazione delle opere esposte; operazione questa basata su verifiche incrociate, non sempre possibile per la genericità dei titoli o perché molte opere sono note, nella successiva bibliografia, con altri titoli; per l'assenza totale di dati tecnici essenziali come tecniche e misure nei cataloghi; per la scarsità di riproduzioni fotografiche che avrebbero tolto ogni dubbio. Grazie all'immagine pubblicata su *Vita d'Arte* ad esempio è stato evidente che il dipinto di Spadini alla I Secessione, *Figurine* (1913), era proprio *Bambini con ventaglio* della Galleria Nazionale. A questo proposito però è tuttora arduo stabilire quale *Nymphéas* di Monet avesse partecipato alla esposizione del 1913, senza l'appoggio di una riproduzione o un dato descrittivo pur minimo, anche perché non è stato rinvenuto nessun riscontro nemmeno nel catalogo ragionato dell'artista a cura di Daniel Wildenstein, ma è singolare anche constatare come nessun catalogo, né quotidiano o rivista abbia riprodotto tale dipinto che appartiene a un artista e a una serie considerata oggi alle origini dell'astrattismo e di tanta parte dell'arte più contemporanea.

Questo lavoro propedeutico è stato in gran parte agevolato dalla precedente mostra *Secessione romana 1913-1916* curata nel 1987 da Rossana Bossaglia, Mario Quesada e Pasqualina Spadini a Roma, in Palazzo Venezia, che per la prima volta aveva fatto luce sulle esposizioni secessioniste romane attraverso lo spoglio di cataloghi, periodici, documenti d'archivio pubblici e privati, lettere. Nel 2013 inoltre, mentre era in corso la preparazione della mostra della Galleria Nazionale, un convegno organizzato dall'Università La Sapienza di Roma aveva potuto approfondire alcune specifiche tematiche, che sono state di grande importanza.¹¹ Per buona parte delle opere individuate e selezionate è stato possibile rintracciare la collocazione attuale. Per quanto riguarda gli artisti italiani, in genere sufficientemente rappresentati nei musei pubblici, è stata preziosa la collaborazione degli studiosi e dei discendenti degli artisti, soprattutto perché molte di quelle opere non hanno goduto di molte attenzioni da parte del mercato per cui o sono rimaste presso le famiglie degli artisti o sono passate in collezioni private di cui si è persa la traccia. Più complicata è la situazione per quanto riguarda gli artisti stranieri, sia per la corretta identificazione dell'opera, sia perché poco presenti nei musei italiani: sono state pertanto operate delle scelte secondo dei criteri stabili e con qualche margine di libertà, perché una mostra ha anche una valenza visiva e un suo ritmo interno altrettanto importanti.

Per le richieste dei prestiti, che devono comunque sempre tener conto del budget a disposizione e che hanno comportato a volte trattative elaborate, sono stati indispensabili il sostegno e i suggerimenti della soprintendente Maria Vittoria Marini Clarelli, con la quale ho condiviso molte scelte. Richiedere un prestito infatti non vuol dire automaticamente ottenerlo e la lista può essere oggetto di frequenti cambiamenti prima di arrivare a stabilire su cosa si può effettivamente contare, sostituendo i desiderata quando le risposte negative possono creare lacune o squilibri nell'insieme del progetto. L'elenco delle opere indispensabili può non corrispondere a quanto si è effettivamente ottenuto, perciò non si deve perdere di vista l'obiettivo di quello che si vuole comunicare, ricordando che una mostra non

¹¹ Bossaglia, Quesada, Spadini 1987: si rimanda al catalogo di questa mostra per la bibliografia precedente; cf. anche Carrera, Nigro Covre 2013.

è l'illustrazione di un capitolo della storia dell'arte ma il veicolo di trasmissione di concetti, idee, attraverso una selezione e una disposizione di opere e in cui allestimento e catalogo sono tra loro complementari. L'opera richiesta può non essere disponibile per particolari ragioni conservative che ne sconsigliano la movimentazione o per la riluttanza di collezionisti privati che non desiderano esporsi, nemmeno in forma anonima; si può decidere di rinunciare sulla base di una valutazione dei costi di trasporto di opere non appartenenti a collezioni europee; oppure perché l'opera è presente in posizione strategica nell'allestimento permanente del museo e perciò considerata inamovibile. È stato quest'ultimo il caso, per esempio, di *Pesci rossi* (1912, Copenaghen, Statens Museum for Kunst) di Matisse, dipinto che a Roma al tempo aveva suscitato scandalo e polemiche, e di *Māda Primavesi* (1912-13, New York, Metropolitan Museum) di Klimt, artista che suscita ancora un grande fascino sul pubblico.

Oltre ai consueti buoni rapporti di reciprocità fra musei, si può stabilire a volte un accordo basato sullo scambio di opere. Al museo di Copenaghen fu proposto lo scambio tra Matisse e un capolavoro nelle collezioni della Galleria Nazionale (ad esempio, Cézanne), ma la trattativa non andò in porto poiché in quel periodo era in preparazione quasi in contemporanea la mostra *Matisse. Arabesque* a cura di Ester Coen (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo-21 giugno 2015) e quindi tutti i prestiti di opere di Matisse erano problematici. Per quanto riguarda Klimt invece fu possibile stabilire un accordo con la Österreichische Galerie Belvedere di Vienna: a Roma è giunto *Il Girasole* (1907), che ben rappresentava la svolta dell'artista dopo il 'periodo d'oro', mentre a Vienna è andato *Le tre età della donna* (1905) della Galleria Nazionale per una mostra programmata per l'anno successivo. Anche i piccoli musei con collezioni più limitate hanno l'esigenza di non privarsi di opere esposte e perciò colgono l'occasione dello scambio come iniziativa promozionale presso il pubblico abituale. Così è avvenuto con *Mattino d'estate* (1913) di Aleardo Terzi della Galleria d'Arte Moderna Emedocle Restivo di Palermo, dove è andato in sostituzione *Fiera a Camaiole* (1913) di Plinio Nomellini.

Dove possibile, è stato seguito il criterio di sostituire l'opera non disponibile con altra opera dello stesso artista affine per data e per stile: questa è una operazione molto delicata perché bisognava cercare di rispettare il criterio filologico senza alterare il senso del gusto e della ricezione critica dell'artista. Un esempio di questa scelta è la *Testa di Beethoven* (1901) di Émile-Antoine Bourdelle, considerato che quella esposta nel 2014 non è probabilmente l'esemplare che aveva partecipato alla prima esposizione secessionista del 1913, ma appartiene alla stessa serie di fusioni realizzate da Bourdelle da Hébrard; oppure la presenza delle opere di Schiele. Non sappiamo infatti quali erano i «disegni in colore» esposti da Egon Schiele alla II Secessione perché non è stato possibile reperire riproduzioni, descrizioni o altri dati utili, e bisogna considerare che l'artista austriaco era all'epoca praticamente sconosciuto in Italia. Nella mostra del 2014 allora il *Ritratto di ragazza* (*Poldi Lodzinsky*, 1910) della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, matita e acquerello su carta colorata, era congeniale per rappresentare lo stile grafico dell'artista in quegli anni.

Alla Secessione romana del 1913 Pierre Bonnard partecipava con due dipinti, *Salle à manger* (1906) e *Lampe verte* (1899), uniti dal tema dell'interno di una sala da pranzo, affrontato dal pittore in una nutrita serie di opere dal periodo *nabis* e oltre. Entrambe le opere sono state individuate con

qualche probabilità tra i dipinti di Bonnard appartenenti alla galleria Bernheim-Jeune fra il 1911 e il 1912 con titoli diversi, ma alla Galleria Nazionale è stato esposto *Le Déjeuner (La salle à manger, 1899)*, di proprietà della Fondazione Collezione E.G. Bührle di Zurigo in quanto disponibile al prestito. Lo stesso discorso vale anche per *Scène d'intérieur* (1900, Parigi, Musée d'Orsay) di Félix Vallotton, scelta sia per la scena d'interno sia per l'assonanza dei toni coloristici freddi grigio-verdi con le atmosfere nordiche alla Hamershöj, come a suo tempo notato dalla critica nel dipinto esposto a Roma.

La ricca collezione della Galleria Nazionale aveva già molte opere che si prestavano come validissime sostituzioni o che, se esposte già nell'ordinamento permanente, costituivano dei rimandi interni utili allo spettatore ad esempio *l'Antigrizioso* (1912-13) di Boccioni. Allo stesso modo è capitato con *Il sogno del melograno* di Casorati (1912), esposto alla I Secessione, che sarebbe stato necessario avere in mostra, ma era già impegnato per un'altra esposizione in Italia. La sostituzione è stata possibile allora con *Le vecchie* (1910), molto bello e poco visto, già di proprietà della Galleria Nazionale, dipinto che affronta il tema molto mitteleuropeo e molto klimtiano delle età della donna. Così pure il piccolo bronzo di Ercole Drei *La serpe* (1914), presentato alla II Secessione, non era reperibile e perciò è stato sostituito con la sua versione in gesso di maggiori dimensioni, *Eva e il serpente* (1915, Galleria Nazionale d'Arte Moderna). Nel caso di Giovanni Boldini, l'anziano maestro da tempo affermatosi a Parigi, la ricerca ha potuto stabilire che a Roma era stato esposto il *Ritratto della Marchesa Casati con levriere* (1908) in collezione privata inglese ed è stato perciò sostituito con il *Ritratto della Marchesa Casati con le penne di pavone* (1911-13), di poco posteriore, ma già nelle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Anche nel caso degli artisti russi, era estremamente difficile stabilire l'individuazione e la collocazione attuale dei dipinti presentati alla Secessione e pertanto si sono utilizzate opere già nelle collezioni della Galleria Nazionale, acquistate nel 1911 all'Esposizione Internazionale di Roma, tra cui un'opera di Igor Emmanuilovič Grabar, artista e critico di primo piano per la diffusione dell'impressionismo e di altri movimenti occidentali in Russia all'inizio del XX secolo.

Durante il periodo di preparazione della mostra sono stati necessari alcuni interventi di restauro che hanno avuto il pregio di recuperare alla visione del pubblico opere altrimenti non visibili perché di proprietà privata o perché conservate nei depositi del museo. Tra le opere della collezione della Galleria Nazionale si è potuto restaurare e presentare per la prima volta al pubblico il fregio decorativo in quindici grandi pannelli di Edoardo Gioia *L'Italia vittoriosa con la Forza e con l'Intelligenza* (1911) e il bellissimo gesso dalle linee elegantemente stilizzate di Duilio Cambellotti *La fonte della palude* (1907). A questi, si sono aggiunti restauri di opere del tutto inedite di proprietà privata, quali alcuni disegni di grande formato di Giacomo Balla. Il restauro è stato quindi anche l'occasione di una ricerca che ha portato all'identificazione di quelle opere: tre studi sono relativi a progetti del 1914 per sculture della serie dei 'complessi plastici', ora non più esistenti, *Linea di velocità + vortice*, *Vortice + forma + volume*, *Linea di velocità + forma rumore*, mentre due disegni appartengono alla serie *Movimento di bandiera* (1919), probabilmente finalizzati a essere tradotti in elementi di arredo o di arte applicata.

Le ampie, ariose sale espositive della Galleria Nazionale hanno permesso di utilizzare un percorso articolato intorno ad alcuni fulcri tematici e vi-



Figura 1 Sala 1. Fregio decorativo di Edoardo Gioia. Sullo sfondo Duilio Cambellotti

sivi che consentivano al visitatore di cogliere agevolmente e visivamente affinità, divergenze, connessioni fra artisti apparentemente diversi e lontani; ma, per quanto costituita per sale, la mostra sottolineava nel suo complesso la stretta contiguità e compresenza degli artisti negli anni in questione. Una lunga fascia con motivi decorativi rielaborati da particolari di opere di Duilio Cambellotti, Josef Hoffmann e Balla correva in alto lungo il perimetro delle pareti, unico e lontano richiamo alle sale del Palazzo delle Esposizioni decorate dagli artisti stessi della Secessione romana seguendo modelli viennesi.

Nelle prime tre sale veniva delineato il contesto storico-politico e culturale italiano nel primo decennio del secolo nell'enfasi retorica del fregio decorativo di Edoardo Gioia *L'Italia vittoriosa con la Forza e con l'Intelligenza* (1911) [fig. 1]; seguiva l'inizio vero e proprio della mostra con le opere di Boccioni (*Chiostro*, 1904) e di Severini (*Autoritratto*, 1905) promotori nel 1905 della Mostra dei Rifiutati [fig. 2]; completava questa parte introduttiva l'ambiente del socialismo umanitario raccolto intorno a Giacomo Balla (*Ritratto di Tolstoj*, 1911) e a Duilio Cambellotti (*La fonte della palude*, 1911-12, allusione alle bonifiche dell'Agro Pontino) e infine il manifesto, disegnato da Cambellotti, per la rivista modernista *La Casa. Estetica, decoro e governo della casa moderna* [fig. 3]. In questa stessa sala sono stati esposti tre cartoni di Pellizza da Volpedo per *Il Quarto Stato* provenienti dalle collezioni della Galleria Nazionale, per ricordare che il dipinto monumentale, considerato il manifesto del socialismo umanitario, era stato esposto anche a Roma nel 1907.

Il salone centrale metteva a confronto, attraverso poche citazioni mirate, le grandi esposizioni internazionali italiane ed europee. Da un lato erano collocate opere di Medardo Rosso, Giovanni Segantini (entrambi invitati alla Secessione austriaca, il primo fra i francesi, il secondo perché considerato austriaco), Carlo Bugatti e dello scultore Libero Andreotti, al quale la Galerie Bernheim-Jeune aveva dedicato una mostra monografica nel 1911;



Figura 2 Sala 2. Opere di Carlo Carrà, Umberto Boccioni, Gino Severini. Sullo sfondo Duilio Cambellotti

dal lato opposto vi era l'area del simbolismo e del secessionismo di area tedesca con George Minne, Adolfo Wildt, Franz Von Stuck, Hodler, Mestrovic, la prima produzione di Galileo Chini [fig. 4]. A seguire, si trovavano opere provenienti dall'Esposizione Internazionale di Roma del 1911, dalle Biennali di Venezia, dalle mostre di Ca' Pesaro, tra il sintetismo di Pont-Aven di Gino Rossi e il Boccioni pre-futurista alla personale veneziana del 1910 [figg. 5-6]. Ai due lati opposti del grande salone, erano allestiti il dipinto misticggiante di Gaetano Previati *La Madonna dei gigli* (1905), premiato alla IX Internationale Kunstausstellung di Monaco, e alcuni dipinti divisionisti di Boccioni, il quale nei suoi scritti considerava Previati un precursore del futurismo per la tecnica pittorica vibrante e vorticoso [figg. 7-8].

Nelle tre sale successive si entrava nel vivo delle esposizioni secessioniste. Il primo ambiente era dedicato al gruppo toscano della Giovane Etruria, con Llewellyn Lloyd, Elisabeth Chaplin, Galileo Chini appena tornato dal Siam e Plinio Nomellini, interprete di una tecnica divisionista dall'acceso cromatismo [fig. 9]. Nella sala seguente si succedevano esponenti del divisionismo romano con opere di Arturo Noci, Camillo Innocenti e Aleardo Terzi che condividevano tematiche mondane e intimiste vagamente ispirate a Bonnard e a Vuillard, a cui si affiancavano i più giovani Cipriano Efisio Oppo, Felice Carena, Spadini, Pasquarosa, Drei, D'Antino e Ferrazzi, rappresentanti della successiva evoluzione del tema intimista dai toni sempre gradevoli e misurati [figg. 10-11]. L'ultima sala di questa sequenza raccoglieva alcune presenze straniere, con il post-impressionismo di Bonnard, Vallotton, Vuillard, il vitalismo della *Testa di Beethoven* di Bourdelle (1891, Parigi, Musée Bourdelle) e della *Danzatrice con maschera di Medusa* di Andreotti (1912, collezione privata), il *fauve* Kees Van Dongen e la sua *Femme en blanc* (1910-14), donata alla Galleria Nazionale proprio in occasione della sua esposizione nel 1913. Mir Iskusstva è citato, come si è ricordato, attraverso i dipinti di Maljavin e Grabar di proprietà della Galleria Nazionale d'Arte Moderna [figg. 12-13].



Figura 3 Sala 3. Opere di Duilio Cambellotti, Giacomo Balla

Figura 4 Sala 4. Opere di Adolfo Wildt, Galileo Chini, Carlo Bugatti, Giovanni Segantini, Medardo Rosso

Un ambiente più piccolo e più raccolto metteva in luce uno dei nodi più importanti del rinnovamento della scultura italiana negli anni Dieci, mostrando una fase di transizione dello stile secessionista verso il futurismo e verso un primo accento arcaicizzante [fig. 14]. Uno dei protagonisti è Roberto Melli, per breve tempo pittore sensibile alla pittura *fauve* e *matissiana*, autore di sculture che assimilano il linguaggio plastico di Medardo Rosso e il dinamismo plastico di Boccioni, come *Ritratto di Zoe Lampronti* (1913) e *Ritratto di Vincenzo Costantini* (1913). Il centro visivo della sala era occu-



Figura 5 Sala 5. Opere di Kolo Moser, Ferdinand Hodler. Sullo sfondo Umberto Boccioni

Figura 6 Sala 6. Opere di Gustav Klimt, Guido Marussig, Tullio Garbari. Sullo sfondo Ignacio Zuloaga

pato da Arturo Martini, senza dubbio lo scultore più importante del Novecento italiano, figura insostituibile di raccordo tra i veneti di Ca' Pesaro, i secessionisti e i futuristi (espone infatti in tutte e tre le sedi). Tre sculture del 1913, la *Fanciulla piena d'amore*, il *Ritratto di Omero Soppelsa* e *La prostituta* mostrano quanto la sua ricerca sia innovativa nelle tematiche e nella deformazione espressionista dell'immagine. Di Casorati si può cogliere l'evoluzione rapidissima dall'adozione di stilemi secessionisti, dal *Nudino* (1913) verso una duplice direzione: la purezza essenziale e quasi astratta-

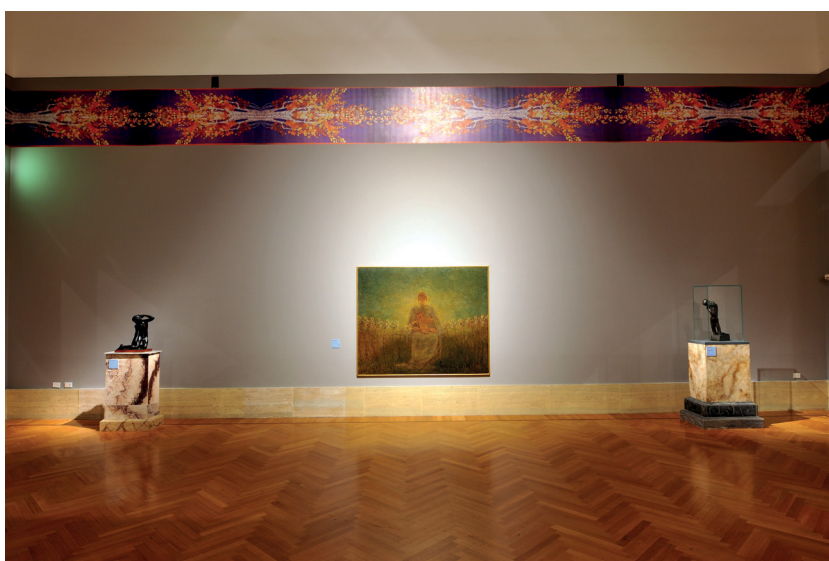


Figura 7 Sala 4. Opere di Gaetano Previati, Libero Andreotti, George Minne

Figura 8 Sala 6. Opere di Felice Casorati, Gino Rossi, Umberto Boccioni

mente metafisica di *Ada* (1914) e il primitivismo arcaicizzante di *Maschera nera* e *Maschera rossa* (entrambe del 1914). Di Lorenzo Viani si è scelto il dipinto *La moglie del marinaio* (1912-15) per la tematica dei diseredati sociali, per l'espressionismo dei drammatici neri che richiamano l'École de Paris.

Dopo un breve passaggio nella saletta dedicata agli echi klimtiani nei dipinti di Casorati, Vittorio Zecchin, Mario Cavaglieri [fig. 15], si entrava nella sala futurista con l'immediata percezione di un salto generazionale, di una accelerazione vertiginosa verso un linguaggio che abbandona la figuratività



Figura 9 Sala 7. Opere di Plinio Nomellini, Elisabeth Chaplin, Paolo Troubetzkoy

Figura 10 Sala 8. Opere di Giorgio Morandi, Felice Carena, Arturo Noci, Ercole Drei, Aleardo Terzi, Nicola D'Antino, Giovanni Boldini

ed esplora altre forme espressive [fig. 16]. Motivi quali il rapporto della figura con lo spazio circostante, le deformazioni della velocità, il dinamismo, la scomposizione delle forme, sono temi declinati nelle opere di Boccioni quali lo *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* (1913), la serie di studi del Castello Sforzesco di Milano sul dinamismo del corpo umano, nel dinamismo della luce di Severini, negli studi di Balla sulle linee di velocità; negli accenti cubo-futuristi di Soffici, Carlo Carrà, Aleksandra Exter, Aleksander Archipenko. Nel grande salone quadrato [figg. 17-18], l'ideologia rivoluzionaria e



Figura 11 Sala 8. Opere di Camillo Innocenti, Pasquarosa Bertoletti, Armando Spadini, Cipriano Efisio Oppo, Oscar Brázda

Figura 12 Sala 9. Opere di Libero Andreotti, Kees Van Dongen, Ferruccio Ferrazzi

nazionalista del futurismo trovava un esito naturale nell'entusiasmo vitalistico delle manifestazioni patriottiche. Il dinamismo delle linee-forza si applica a scene di folla durante una sommossa in Luigi Russolo, con *La rivolta* (1911), e tavole parolibere, alterazioni tipografiche, onomatopée, sono utilizzate con grande forza comunicativa e propagandistica nei manifesti e volantini di Balla, Francesco Cangiullo e Marinetti, oltre che nella serie dei dipinti di Balla sulle manifestazioni interventiste e negli sventolamenti di bandiere.

Il travolgente progresso del vivere contemporaneo incide profondamente sulla progettazione architettonica nella visione della città industrializzata,



Figura 13 Sala 9. Opere di Libero Andreotti, Émile Claus, Igor Emmanuilovic Grabar, Pierre Bonnard, Félix Vallotton

Figura 14 Sala 10. Opere di Arturo Martini, Felice Casorati, Lorenzo Viani, Roberto Melli. Sullo sfondo Felice Casorati

veloce, multifunzionale, utopistica. Dalla sala dell'interventismo si passa a un ambiente espositivo dove progetti architettonici di Mario Chiattone e di Antonio Sant'Elia riconducono il discorso sulla città futurista [fig. 19]. Entrambi si erano formati sul modernismo dominante della secessione austriaca, in particolare sull'architettura di Otto Wagner e di Joseph Olbrich. Chiattone ne deriva un gusto per la decorazione sobria ed elegante, la positività di una progettazione funzionale, concentrata sugli edifici del vivere comune, simbolo della vita moderna. Sant'Elia, autore del progetto utopico della *Città Nuova*, sperimenta una progettazione avveniristica che utilizza



Figura 15 Sala 11. Opere di Mario Cavaglieri, Felice Casorati

Figura 16 Sala 12. Opere di Gino Severini, Carlo Carrà, Ardengo Soffici, Aleksandra Exter, Giacomo Balla, Umberto Boccioni. Sullo sfondo Mario Cavaglieri

ferro e cemento per costruzioni ardite fatte di ponti e ascensori e strade sopraelevate che entrano nei palazzi, visioni di una «città futurista simile a un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte e la casa futurista simile a una macchina gigantesca».¹²

¹² Dal *Manifesto dell'Architettura Futurista* di Antonio Sant'Elia, 1914.



Figura 17 Sala 13. Opere di Giacomo Balla

Figura 18 Sala 13. Opere di Giacomo Balla, Francesco Cangiullo, Luigi Russolo

Il modernismo e la cultura secessionista costituirono una base formativa anche per gli sviluppi di una visione futurista propria dell'ambiente abitato dell'uomo, come annunciato da Balla e Depero nel *Manifesto della Ricostruzione Futurista dell'Universo* (1915). Gli arredi di Balla, le allegre coloratissime sculture-giocattolo di Depero riproposti in questa sala estendono inoltre agli oggetti d'uso abituale la forza creativa e ludica dell'arte, scardinando ogni nozione comune.

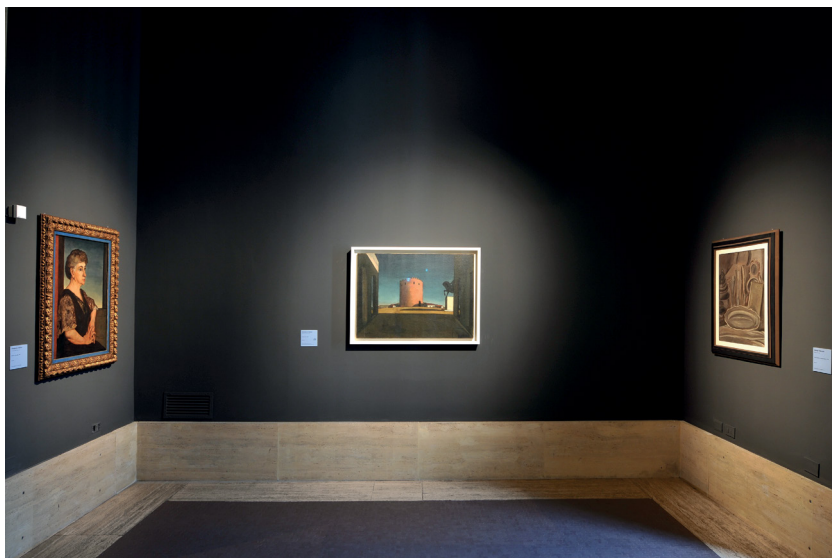


Figura 19 Sala 14. Opere di Giacomo Balla, Fortunato Depero, Antonio Sant'Elia

Figura 20 Sala 15. Opere di Giorgio De Chirico, Giorgio Morandi

Nella sala accanto si assiste al capovolgimento di questa incrollabile positività e fiducia nel progresso, nella possibilità dell'arte di rinnovare il mondo, secondo una visione metafisica che spinge a guardare la realtà con altri occhi, rivelandone il lato sconosciuto [fig. 20]. *La torre rossa* (1913) di Giorgio de Chirico, nel quale la misteriosa torre emerge nello spazio vuoto e notturno della piazza, genera un senso di inquietudine e di sospensione del tempo, presagio della guerra e di una umanità prossima alla catastrofe. E questo presagio chiude la stagione secessionista e avanguardistica, disperdendo quella esperienza nell'autarchia del ventennio.

Bibliografia

- Barrese, M. (2013). «La terza mostra della Secessione romana (1915). Apertura all'architettura e l'allestimento 'viennese' di Marcello Piacentini». Carrera, Nigro Covre 2013, 163-73.
- Bardazzi, E. (2013). «Le sezioni di Bianco e Nero alla Secessione romana e altre vicende della grafica primo-novecentesca». Carrera, Nigro Covre 2013, 112-36.
- Bardazzi, F. (1986). *Antonio Maraini. Scultori d'oggi (1930)*. Firenze: Ed. Spes.
- Bossaglia, R.; Quesada, M.; Spadini, P. (a cura di) (1987). *Secessione Romana 1913-1916 = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo Venezia, 4-28 giugno 1987). Roma: F.lli Palombi.
- Carrera, M.; Nigro Covre, J. (a cura di) (2013). *Secessione Romana 1913-2013. Temi e problemi = Atti del Convegno* (Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università La Sapienza di Roma; Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 27-28 maggio 2013). Roma: Il Bagatto.
- Crispolti, E. (2010). *Nuovi Archivi del Futurismo*. Roma: De Luca.
- Frezzotti, S. (a cura di) (2014). *Secessione e Avanguardia. L'arte in Italia prima della Grande Guerra 1905-1915 = Catalogo della mostra* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 ottobre 2014-15 febbraio 2015). Milano: Electa.
- Longhi, R. (1914). *La scultura futurista di Boccioni*. Firenze: Libreria della Voce. Ora in Longhi, R. (1961). *Scritti giovanili 1912-1922*. Firenze: Sansoni, 133-62.
- Marini Clarelli, M.V. (2006). «Arturo Martini a Roma dalla Secessione all'Avanguardia». Gian Ferrari, C.; Pontiggia, E.; Velani, L. (a cura di), *Arturo Martini = Catalogo della mostra* (Milano, Fondazione Stelline, 8 novembre 2006-4 febbraio 2007; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 25 febbraio-13 maggio 2007). Milano: Skira, 47-61.
- Piccioni, M. (2013). «La vocazione internazionale della Secessione romana e la 'Sala degli impressionisti francesi' del 1913. Gli artisti, le opere, la ricezione critica». Carrera, Nigro Covre 2013, 150-62.
- Prima esposizione internazionale d'arte della 'Secessione' (1913) = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1913). Roma: Tipografia dell'Unione Editrice.
- Quarta esposizione internazionale d'arte della 'Secessione' (1916) = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1916-17). Roma: Tipografia dell'Unione Editrice.
- Seconda esposizione internazionale d'arte della 'Secessione' (1914) = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1914). Roma: Tipografia dell'Unione Editrice.
- Schiaffini, I. (2013). «I futuristi e la Secessione romana». Carrera, Nigro Covre 2013, 52-64.
- Stringa, N. (2014). «Un'inquietudine singolarissima: giovani artisti tra Ca' Pesaro e Secessione romana». Frezzotti 2014, 46-57.
- Terza esposizione internazionale d'arte della 'Secessione' (1915) = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1915). Roma: Tipografia dell'Unione Editrice.

