



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

## Gli artisti di Ca' Pesaro

L'Esposizione d'arte del 1913

a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari

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

Gino Rossi alla collettiva

della Bevilacqua La Masa del 1913

Pierpaolo Luderin

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

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

L'augurio combattivo<sup>1</sup> che Gino Rossi formula a conclusione della mostra del 1913 ha forse anche e soprattutto un valore scaramantico, dopo le polemiche infuocate esplose intorno a quella che sarà l'ultima esposizione di Ca' Pesaro prima della guerra. È infatti proprio lui, con Arturo Martini, Ubaldo Oppi e naturalmente Nino Barbantini, uno dei bersagli principali della «bufera»<sup>2</sup> abbattutasi sulla collettiva della Bevilacqua La Masa di quell'anno da parte della stampa, del Consiglio Comunale, dello stesso Fradeletto, segretario della Biennale, e di tutti i benpensanti dell'arte che accusavano i giovani capesarini di «storture» e «grullerie» (Di Martino 1994, 28-32), quel Gino Rossi che «più degli altri ha avuto chiara l'idea di un'avanguardia attuata dai giovani» (Perocco 1987, 32). Se la critica più retriva stroncava la mostra del '13 vedendovi solamente delle «visioni

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

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

---

#### Storie dell'arte contemporanea 1

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

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

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Société Nouvelle*, alla Secessione di Monaco, nonché ad alcune Secessioni di Vienna e di Berlino) era ormai considerato, accanto a Gauguin e ai Nabis - con i quali ultimi era in profonda amicizia<sup>11</sup> - uno dei principali e più originali interpreti del paesaggio, del folklore, della gente e in particolare dei pescatori bretoni. Peraltro, durante i suoi soggiorni veneziani, egli era rimasto colpito dai volti e dagli scialli delle donne di Burano, che aveva dipinto come quelli delle donne bretoni, forse perché entrambi espressione dello stesso 'Paese del mare'.<sup>12</sup> Alla Biennale del 1903 l'artista francese aveva presentato un suo grande telero, dal titolo *La processione di S. Giovanni in Bretagna* (verosimilmente a Plougastel-Daoulaz), poi acquistato dal Municipio di Venezia per la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pesaro. Sempre in quel 1903 egli era stato a Venezia, anche come membro della Giuria di accettazione della Biennale (cf. Luderin 2000, 51). L'incontro di Rossi con Cottet e la sua opera potrebbe essere avvenuto già a quella data o magari successivamente. Va ricordato infatti che lo stesso 'Maestro' sarà presente alla Biennale del 1905 con quattro dipinti (tra cui quel *Pescatori fuggenti l'uragano* del 1903 acquistato dal Museo Revoltella di Trieste<sup>13</sup>) e sarà di nuovo in viaggio a Venezia nel 1906.

È quindi molto probabile che il giovane pittore veneziano, alla ricerca di una via artistica personale, rimanesse impressionato in modo significativo dagli artisti che incarnavano quella modernità internazionale che si poteva incontrare alle Biennali veneziane e a Ca' Pesaro, tra cui appunto Anglada e Cottet. Se il primo rappresentava la sintesi delle tendenze in voga nella capitale parigina, l'altro condensava la ricerca di quell'altrove che aveva conquistato il giovane Luigino a contatto con le collezioni d'arte orientale del conte di Bardi. Quel che è molto probabile, a nostro avviso, è il fatto che l'arte di Cottet, e in particolare *La processione di S. Giovanni in Bretagna* (fig. 2), deve aver giocato un ruolo non da poco nelle dinamiche che hanno poi condotto Gino Rossi in Bretagna, non tanto a Pont-Aven, ma proprio in quei luoghi come Douarnenez o Menez-Hom, nella penisola di Crozon, cari a Cottet (e non solo, certo), luoghi peraltro dove l'artista francese soggiornerà anche negli anni 1906-07 e 1910-11. Non è un caso quindi che il pittore veneziano riproponga nella sua opera, in modi e forme personali e più nuovi, quasi una vera e propria citazione di quel dipinto in un olio su cartone<sup>14</sup> pres-

---

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

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

13 Cf. Luderin 1995, 182.

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



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

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

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

---

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

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

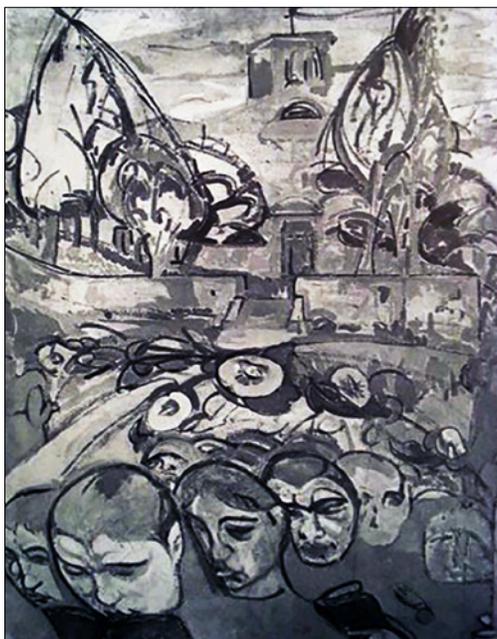


Figura 3. Gino Rossi, *Processione*.  
1908-10. Olio su cartone, 71 × 54 cm.  
Collezione privata

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nel 1920 Rossi è ancora una volta tra i protagonisti dell'esposizione dei 'dissidenti' presso la galleria Geri-Borallevi, con sette opere<sup>29</sup> dove appare ormai evidente il nuovo indirizzo intrapreso dalla sua arte. Gli anni Venti sono infatti per Rossi uno stimolo per rivedere complessivamente la sua pittura: oltre a Matisse, Cézanne e Archipencko - come lui stesso dichiara in una lettera<sup>30</sup> - segue con interesse il purismo della rivista *Esprit Nouveau*, forse conosciuta tramite l'amico Dario De Tuoni. Significativamente, in anni di generale ripensamento o rifiuto delle avanguardie nel panorama italiano, Rossi, con la consueta originalità e autonomia, intraprende un percorso *à rebours*, ma non verso il Quattrocento (da lui profondamente inteso<sup>31</sup>) o l'Antichità, bensì verso un ordine formale, costruttivo, tutto moderno, anticipando in tal modo soluzioni o tendenze che trionferanno tra gli artisti - e tra i critici d'arte - del secondo dopoguerra, che, nel generale clima di fervore neocubista, lo riconosceranno come un precursore.<sup>32</sup> Nascono così le nature morte e i 'ritratti' dell'ultimo periodo come *Fanciulla con il libro aperto* o *Fanciulla che legge* del '22 della GNAM, che egli definisce come «il lavoro cui sono più affezionato perché mi pare che riveli più d'ogni altro un indirizzo serio»,<sup>33</sup> o *Natura morta con brocca* del '24 (collezione privata), la quale manifesta le profonde riflessioni dell'artista sull'«architettura del quadro» (sono parole

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

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

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

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

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

33 Lettera datata al 1922 da Perocco 1972, 153.

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

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

Seguono gli anni dei ricoveri ospedalieri, fino alla morte nel 1947, ma già durante la sua malattia, da più parti si sente l'esigenza di rivalutare l'opera del pittore; da Barbantini a Marchiori, Mazzotti, Geiger, Branzi, Minassian, Apollonio. La fortuna postuma di Rossi inizia soprattutto con la Biennale del '48, poi con la mostra alla GNAM del 1956 e le iniziative di Perocco (1958), con la pubblicazione delle lettere (Rossi Bortolato 1974), fino a quella del catalogo generale. Comincia anche per lui a delinearsi pian piano il mito dell'artista pazzo, del genio solitario e incompreso<sup>34</sup> che, se da un lato contribuisce a un incremento di studi e ricerche sul pittore, dall'altra tende ad equivocare l'effettiva portata della sua arte, magari contrapponendo una prima 'fase' - maggiormente apprezzata - che si concluderebbe proprio intorno al 1913 ad una seconda troppo 'cerebrale'. Si giunge quindi a una serie ulteriore di studi e pubblicazioni<sup>35</sup> che arricchiscono di nuovi apporti la conoscenza del pittore, fino alle mostre più recenti, al «ritrovato» *Marina bretone*,<sup>36</sup> esposto a Livorno nel 2012 presso la Galleria Studio d'Arte dell'Ottocento, che sembra richiamarsi, anche come periodo di datazione, proprio a quadri come *La riviera di Menez-Hom: Bretagna*, in cui il senso di quiete serena del paesaggio pare confermare la sintesi mirabile che l'artista ha fatto della propria vita e della propria arte, laddove scrive: «Bretagna - Asolo - Burano, sono le tre epoche felici»,<sup>37</sup> ben rappresentate per l'appunto dalle opere in mostra alla Bevilacqua La Masa del 1913.

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

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

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

36 Olio su tavola, 23,8 × 32,8 cm.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

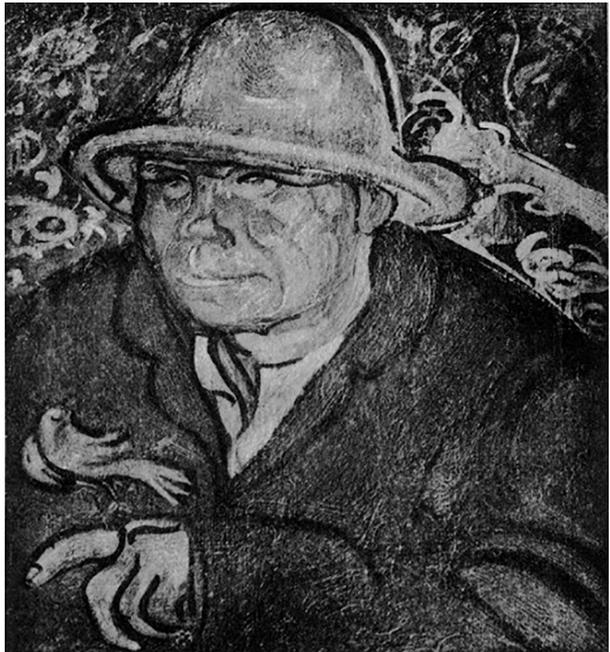
41 Si è già sottolineato il profondo interesse dell'artista per l'arte orientale. Sull'argomento, ripreso da più studiosi, si veda, in particolare, Stringa 1998a.

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Al nr. 105 del catalogo del '13 figura un quadro *L'idiota*, identificabile con *Il bruto*, un olio su cartone trasportato su tela di 60 × 50 cm (Verona, Galleria d'arte moderna, collezione Fondazione Domus). In quest'opera di un espressionismo fortissimamente drammatico, l'artista comunica la brutalità della sofferenza fisica, mentale, e persino ambientale, in grado di deformare i tratti fisiognomici fino a renderli una maschera tragica. Il colore si solidifica per occupare un ruolo subordinato rispetto ai valori plastici. Oltre a richiamare il primo Van Gogh, nel dipinto il pittore sembra aver presente il Gauguin di alcune figure dai tratti accentuati come ne *L'idolo* del 1898 dell'Hermitage o nello stesso *Oviri* di *Noa Noa*, opera molto cara a Rossi<sup>48</sup> o persino molte incisioni o sculture di ambito nabis. Ma, a nostro parere, non sono estranee a questa tela, così come

---

47 *Gazzetta di Venezia* del 5 maggio 1913.

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

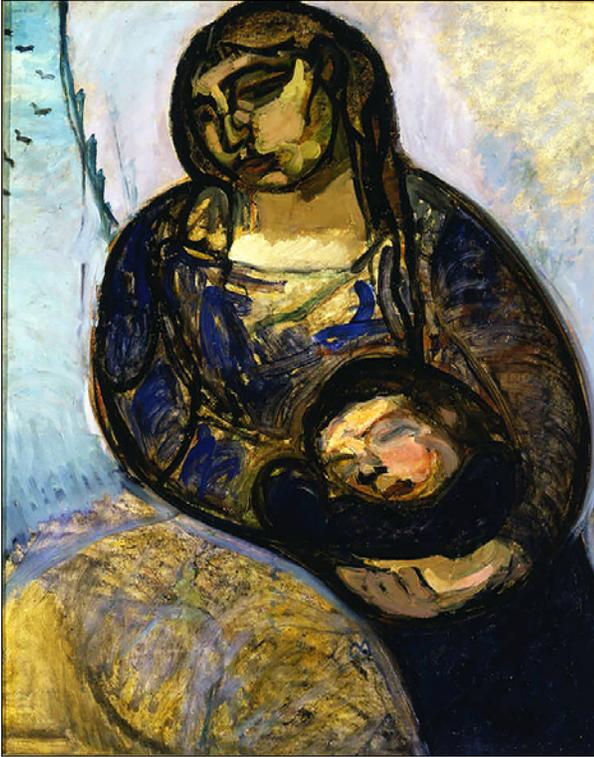


Figura 6. Gino Rossi,  
*Maternità*. 1913.  
Olio su tela, 72 × 64 cm.  
Ca' Pesaro – Galleria  
Internazionale  
d'Arte Moderna.  
© Archivio Fotografico –  
Fondazione Musei Civici  
di Venezia

agli altri 'ritratti' di derelitti, anche la poetica dell'antigratzioso bocciano, i personaggi dalla forte carica espressionista di Rouault (si veda ad esempio *Lubriacona* del 1905<sup>49</sup>) e alcune soluzioni grafiche di gusto nordico. Come afferma Daniela De Angelis,

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## **Bibliografia**

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

---

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

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

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

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

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