

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

Gli artisti di Ca' Pesaro

L'Esposizione d'arte del 1913

a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari

Adolfo Callegari, pittore e archeologo

Virginia Baradel

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

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

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

1 L'arte come vocazione

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

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

Storie dell'arte contemporanea 1

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

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

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

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

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

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

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

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

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

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

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

2 Venezia Monaco

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

3 «Interni di profonda intimità ed elevata poesia»

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

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

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

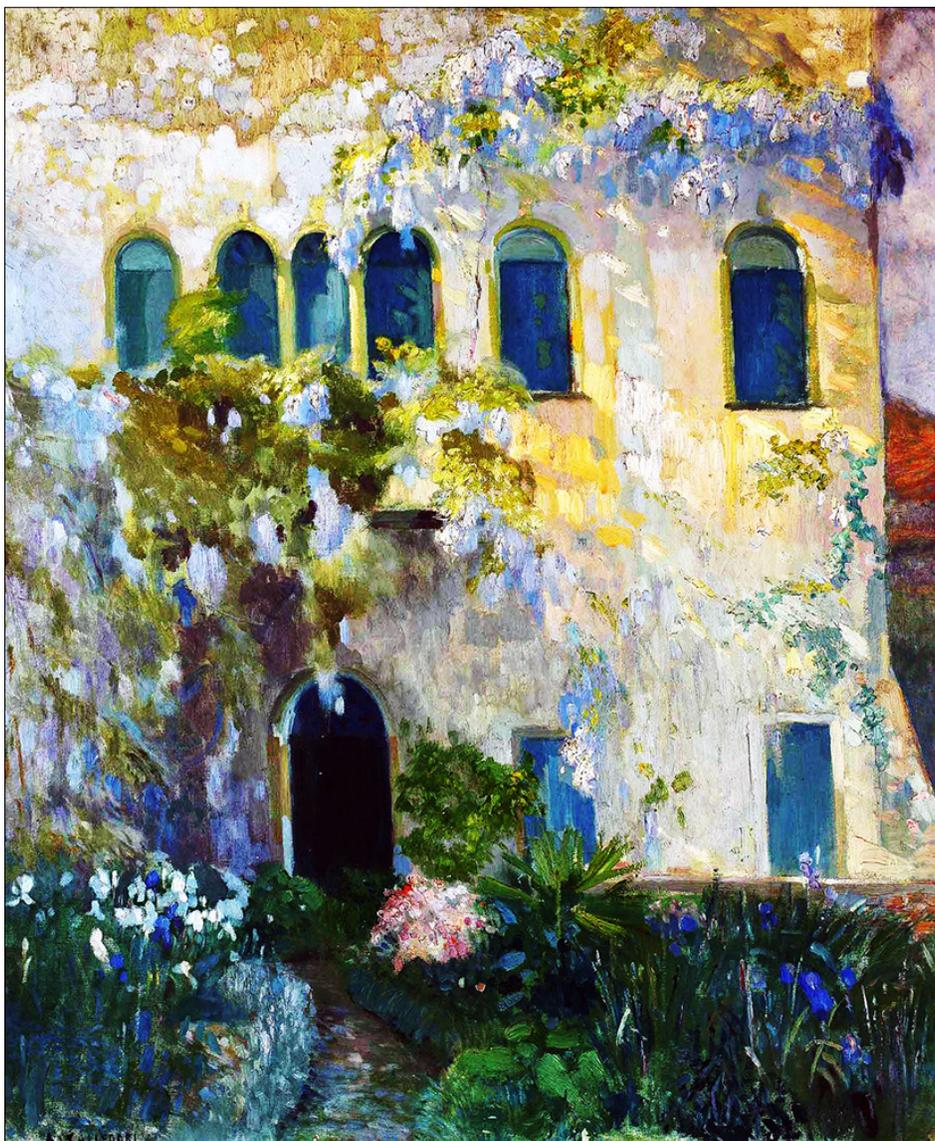


Figura 4. Adolfo Callegari, *Villa Rova ad Arquà*. 1920. Olio su tela. Collezione privata

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

4 Il ritiro sui colli

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

14 Esposizione Nazionale d'Arte 1922, 66.

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

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

5 «Benedetta l'arte antica»

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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