

*F. Casorati - Nevicata.*

Figura 1. Felice Casorati, *Nevicata*. 1913. *Catalogo dell'Esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia l'anno 1913*, Opera Bevilacqua La Masa, Venezia 1913

## Gli artisti di Ca' Pesaro

L'Esposizione d'arte del 1913

a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari

# La pittura di paesaggio tra scuola del vero e moda simbolista

Elisa Prete

**Abstract** The text proposes a transversal observation of the collective exhibition Bevilacqua La Masa of 1913, based on the impact of symbolist elements in the representation of the landscape. In fact, the diffusion of expressive languages linked to the climate of Symbolism had met, in the Venetian area, an extensive development; it could be found so much in the participations at the youth's exhibitions as well as in the Biennales. On the wave of the North European poetics, where a correspondence was established between landscape and state of mind, many artists of different backgrounds and levels experienced what was called 'Nordic obsession': they engaged in a renewed interpretation of the landscape genre and associated it with a repertoire of subjects and recurring features. The attraction towards the nocturnal fashion lasted well beyond the temporal limits traditionally associated with the phenomenon, extinguishing only at the threshold of the First World War.

**Keywords** Landscape painting. Symbolism. Fondazione Bevilacqua La Masa. 1913.

La sensibilità dell'arte italiana, veneta e veneziana in particolare, per scenari e influssi provenienti dall'Europa settentrionale emerge con evidenza alla fine del XIX secolo quando, nell'ambito di numerose manifestazioni artistiche locali e nazionali, si registra il rapido diffondersi di linguaggi espressivi legati al clima del Simbolismo e delle tendenze moderniste di carattere secessionista, sia nella versione più radicale dei viennesi che in quella più moderata di Monaco e di Berlino. L'insistenza dei modi 'nordici', come presto vennero definiti, sembra, almeno in parte, trovare spiegazione nella lentezza che caratterizza la diffusione di altri linguaggi, in primis quello impressionista: se altrove la ricerca della sensazione visiva stava traghettando decisamente verso la modernità, in laguna la sua carica rivoluzionaria arriverà a *rebours*, collocandosi già nel 'post' e ingrossando il filone di una tarda pittura paesaggistico-lagunare che si mostrerà resistente a tutto, guerre comprese.

Scavalcando i conflitti aperti dagli stessi presupposti simbolisti (e incarnati dalla figura dell'esteta decadente che rifiuta la banalità del dato naturale a favore della sua emulazione, artificiale e impreziosita), è proprio la pittura di paesaggio a divenire terreno di sperimentazione, aperto ai contributi più diversi, sull'onda della poetica francese del 'paesaggio-stato d'animo'. Ancor prima di attingere, con esiti ben più eclatanti, dai bacini

---

### Storie dell'arte contemporanea 1

DOI 10.14277/6969-197-3/SAC-1-6

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

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

dell'orrido e del favoloso, il Simbolismo infatti si confronta con la natura: «ciò che è vago, impreciso, incerto, misterioso, è poetico, è affascinante, è musicale ed è veicolo di emozione; e si concreta nella immagine di una natura notturna, velata, o segnata dalle tracce del passato» (Damigella 1981, 17).

L'attrazione esercitata dalle dimensioni più profonde e inesplorate è già parte importante del pensiero preromantico, che la connette all'idea di Sublime (Briganti [1977] 1989, 98); smarrita in quella sorta di annullamento 'psichico' che caratterizza le ambientazioni del Romanticismo, la volontà di guardare e rappresentare il paesaggio sarà recuperata proprio dalle correnti simboliste: ad essere ricercate sono allora le corrispondenze tra lo stato d'animo e gli aspetti multiformi della natura che diventa 'rivelatrice'. In Italia più che altrove, grazie anche alle solide formulazioni teoriche della critica letteraria e artistica, il rapporto con 'il vero' rimane imprescindibile: l'artista deve evitare la resa 'ad effetto' impressionista e cogliere piuttosto la natura nel suo 'momento poetico' (l'alba, il tramonto, la notte), ovvero in espressioni di raccoglimento che la trasfigurano e la rendono universale.<sup>1</sup> Si tratta di operare una selezione (e un eventuale adeguamento) del dato reale a partire dall'idea, privilegiando nell'indeterminatezza degli scenari, nelle nebbie e nelle oscurità più o meno antropizzate, una sostanza che in fondo deve continuare a sfuggire.

Corroborato dall'impulso proveniente da alcuni epicentri simbolisti, come l'associazione romana In Arte Libertas, e dalla diffusione delle tendenze idealiste nell'ambiente milanese, lo sviluppo di una produzione simbolista legata al paesaggio in area veneziana è indubbiamente connesso alla nascita dell'*Esposizione Internazionale*. Il confronto diretto, e non più mediato dalla diffusione di riviste e pubblicazioni specializzate, con le opere degli artisti stranieri, aveva prodotto infatti un dialogo continuativo con scenari artistici fino ad allora conosciuti solo superficialmente. La direzione Fradeletto aveva poi impresso un taglio significativo alle prime mostre dei Giardini, lasciando in secondo piano la rivoluzione impressionista e orientandosi piuttosto a privilegiare il contesto del Realismo e del Simbolismo nelle diverse accezioni che si stavano profilando nel centro-nord europeo (dalla Francia con Puvis e Redon, al Belgio con Leempoels, Khnopff e Ensor, ai preraffaelliti inglesi, fino all'importante area tedesca con Böcklin, Von Stuck, Klinger e Klimt).

Al processo di assimilazione della città nell'orbita simbolista aveva contribuito anche l'influenza esercitata da alcuni artisti stranieri di passaggio o residenti per periodi più lunghi (da Whistler a Monet, da Zilcken e Brangwyn a Le Sidaner), che di Venezia avevano colto, sopra ogni cosa, le nebbie e i sognanti notturni, le tracce del passato e della decadenza

---

1 Doctor Mysticus [Angelo Conti] (1885). «Novissimum agmen». *La Tribuna*, 4 ottobre.

(cf. Romanelli 1983). Ma ad incidere direttamente, proprio nell'ultimo decennio del secolo, nella formazione di un clima simbolista locale, vi è soprattutto una fortuita compresenza: quella di Angelo Conti, chiamato per il riordino delle Gallerie dell'Accademia ed in seguito insegnante di estetica all'Accademia di Belle Arti, di Gabriele D'Annunzio e di Mario De Maria, reduce dall'esperienza del cenacolo romano di *In Arte Libertas* (cf. Mazzanti 2007).

Da una tale riunione di voci e situazioni emerge allora un fenomeno caratteristico: mentre in Europa il Simbolismo aveva raggiunto l'apice da dieci anni e si preparava ormai a declinare in altri percorsi, nella Venezia che Conti definiva 'cornice ideale' alle opere d'arte («dove è più vivo il segno dell'idea», cf. Conti 2000), la tendenza trova un terreno fertile in cui mettere radici e proliferare come una vera e propria moda. Anche in occasioni ufficiali si accolgono con favore quelle personalità che, attratte nell'alveo delle bellezze storiche e artistiche locali, ne sanno esaltare in termini simbolisti la carica attrattiva: basti ricordare la nota *Allegoria dell'Autunno* che D'annunzio pronuncia nel corso della cerimonia di chiusura della prima Biennale (8 novembre 1895), omaggio alla città e alla sua anima 'autunnale' (cf. Damerini [1943] 1992).

Nell'ambito dell'*Esposizione Internazionale* va poi segnalata l'attiva collaborazione di Vittorio Pica, che ancora prima degli incarichi ufficiali segue attentamente l'andamento delle prime mostre. È proprio Pica, nella corposa recensione del 1901, a lamentare che gli artisti italiani (soprattutto veneti e lombardi) sembrassero contagiati da una sorta di 'ossessione nordica' che li aveva portati in breve tempo ad aderire ad un linguaggio, simbolista o ad esso affine, in modo superficiale e senza avere alle spalle quella cultura che in altri ambienti aveva contribuito a produrlo (Pica 1901, 5 ss.).

L'appellativo di 'nordici' si attagliava in generale a quegli artisti che mostravano di rinunciare a «certe essenziali doti latine» per presentarsi «camuffati da Scozzesi, da Scandinavi o da Tedeschi» (5 ss.). Venivano così risparmiate le coeve diramazioni della pittura francese, sulla quale si era più volte espresso, e mantenute al tempo stesso le distanze da critiche radicali ai periodi di 'decadenza', come s'intendeva diffusamente quello simbolista (Gaudio 2006, 101 ss.). In occasione della conferenza presso il Circolo Filologico Francesco de Sanctis di Napoli (3 aprile 1892), Pica aveva distinto «due differenti simbolismi»: «l'uno è volgare e deriva dal bisogno innato che ha il popolo, ricco di fantasia, ma di mediocre o nessuna elevatezza intellettuale», l'altro invece è «un simbolismo elevato, che guida l'uomo, mercè immagini sapientemente prescelte, dal mondo materiale al mondo spirituale» (Pica [1892] 1996, 14-15). Trasponendo all'ambito specificatamente artistico il giudizio sull'estetica simbolista e sulla potenzialità immensa dei suoi strumenti, nel 1897 il critico si era soffermato sulla partecipazione dei pittori scozzesi alla Biennale veneziana,

la cui «aristocratica poesia della visione» viene messa in relazione proprio ai versi di Verlaine («Car nous voulons la Nuance encore, | Pas la Couleur, rien que la nuance!»). Sono proprio i paesaggisti «i più interessanti ed i più caratteristici», in quanto «intendono in modo mirabile il sentimento dell'ora e del luogo» e «sanno fare scene che parlano all'anima e le suggeriscono [...] sogni ora giocondi ora melanconici» (Pica 1987, 19, 21-2).

La messa in guardia dall'imitazione dell'esempio straniero, che solo quattro anni dopo Pica pronunciava nel recensire la Biennale del 1901, si deve quindi al fatto che la progressiva diffusione della maniera nordica tra gli artisti locali comportasse a suoi occhi il rischio di scadere nel Simbolismo «di nessuna elevatezza intellettuale». Tuttavia il fenomeno poteva intendersi anche come preludio di una svolta: «Il male, a parer mio, non è grave», aggiungeva il critico, «è transitorio e può probabilmente riuscire più di giovamento che di danno alla pittura patria» (Pica 1987).

Il timore è condiviso da alcuni contemporanei: Pompeo Gherardo Molmenti, pur riconoscendo i meriti delle Esposizioni internazionali, si mostra preoccupato dell'influenza negativa esercitata sui più giovani («hanno anche recato il danno di informare i nostri giovani artisti, alle idee, alle concezioni, agli esempi della vaga e indefinita pittura nordica», Molmenti 1903, 147-72). In questo senso però a impensierire Pica è proprio la constatazione che al «fascino degli Scandinavi e degli Scozzesi» non hanno saputo resistere nemmeno gli artisti più maturi, che non si sarebbero dovuti trovare «ancora incerti sulla via da percorrere e proclivi per l'età alle innovazioni» (Pica 1901, 5 ss; cf. anche Morasso 1896-97, 179). Nel raggruppamento, così circoscritto e riferito alla Biennale di quell'anno, finiscono infatti paesaggisti affermati come Francesco Sartorelli (nato nel 1856) e Giuseppe Miti Zanetti (nato nel 1859): il primo, già noto per le descrizioni di ambienti naturali in chiave 'sentimentale', nel 1901 esponeva alla Biennale i dipinti *Crepuscolo* e *Ultimi raggi*; il secondo, fine osservatore dei valori luminosi e atmosferici della laguna, con *Triste dimora* si confermava ancora una volta attratto da ambientazioni silenziose e melanconiche, di cui del resto aveva dato prova con *Nella malaria* (1897). Non vengono dimenticate, poi, le atmosfere serotine e autunnali di Traiano Chitarin (nato nel 1864), che espone *Dolce solitudine*, *Momento elegiaco*, *La festa del tramonto*, e di Zanetti Zilla (nato nel 1864) con *Crepuscolo*, artisti che in questi anni si accostano alla temperie simbolista con interpretazioni apprezzate dalla critica (lo stesso Pica loda l'«assai gradevole eleganza complessiva» delle composizioni di Chitarin) (Pica 1901, 10). Anche il più giovane Beppe Ciardi (nato nel 1875), che a cavallo dei due secoli attraversa una fase apertamente legata alla pittura d'idea, è considerato nella disamina (*L'anima della notte*). Ma vi rientrano perfino i nomi di Alessandro Milesi e Felice Castegnaro, che del Simbolismo avevano mostrato di registrare al massimo qualche oscillazione.

È significativo allora che ad essere riscattati dall'eterogeneo *ensemble* dei 'contagiati' fossero proprio quei profili già impegnati in direzione simbolista, per i quali l'eventuale indulgere nelle atmosfere crepuscolari non rispondeva ad altro che alle evoluzioni di un percorso personale e coerente. È il caso di Bartolomeo Bezzi che, allontanatosi dalla pittura naturalista, aveva mostrato fin dall'inizio degli anni Ottanta la predilezione per le ambientazioni elegiache e i soggetti malinconici. Assidua presenza alla Biennale veneziana, l'opera di Bezzi è in più occasioni apprezzata dalla critica e da Pica, che già nel 1897 ne elogiava un tramonto «di una vaporosità delicatissima» (*Preludio della sera*) (Pica 1897, 233). L'artista infatti non ha imitato la pittura nordica ma si è dimostrato piuttosto un autentico 'cantore' della natura («egli possiede il dono, davvero raro e davvero prezioso, di far cantare, con intensa e squisita soavità, l'anima delle cose», Pica 1908, 254). Anche Pietro Fragiaco è apprezzato per la capacità di far emergere dalla rappresentazione del paesaggio «qualcosa di più e di meglio di un'abile fotografia» (Pica 1905, 406). Diversificando il suo percorso dalla linea ciardiana, Fragiaco si era impegnato, fino agli anni più tardi, nella trasfigurazione del dato naturale in chiave lirica. La sua adesione alla dimensione simbolista è ben evidente nei dipinti passati alle Biennali, sia per la scelta dei temi (*Tristezza*, 1895; *Calma crepuscolare*, 1897; *Notte di luna*; 1905), sia nell'espressività 'compendiaria' della pennellata.<sup>2</sup> Ma è senza dubbio Mario De Maria, il 'Mario delle lune', a rappresentare lo spirito più apertamente coinvolto nel filone simbolista europeo, con particolare attenzione all'area culturale nordica e tedesca. Il De Maria, scriveva Conti, «ha raccontato i colloqui della luce con le vecchie mura e con le acque addormentate, ha tradotto in note visibili l'intima e silenziosa musica della luna, ha trascritto le armonie del colore nella pace, nella tristezza e nella solitudine, ha parlato a noi di cose che non ancora nella natura erano state vedute» ([1900] 2000, 7): nell'intonazione cupa dei suoi soggetti confluiscono tanto le ambientazioni notturne quanto elementi mitico-allegorici (*Fine di un giorno d'estate: Egloga*, 1899-1909), spunti dalla letteratura gotica e rivisitazioni storiche visionarie e apocalittiche (*Venezia nel 1848: Peste-Guerra-Fame*, 1912; *Storia di un mercante di scheletri*, 1914). La corrispondenza tra il disfacimento fisico della città e il sentimento decadente della morte (che parallelamente trovava spazio anche negli scenari letterari, come ne *Il fuoco* di D'Annunzio) segna un passo ulteriore rispetto al chiaro di luna di epoca romantica: ora l'oscurità, rischiarata soltanto dalla fredda luce lunare che 'batte sulla cancrena dei muri', rende estraneo ciò che è familiare ed infonde un senso di timore e incertezza (cf. Pica 1909).

2 «Fragiaco si avvicina, senza varcarne il limite, al divisionismo, ma preferisce operare per aggiunte materiche e ottenere così un 'colorito' allusivo di una temperie che è nell'aria e nel colore» (Stringa 2002a, 116).

Con le dovute eccezioni, quindi, ciò che Pica registrava nei suoi giudizi non era tanto la riproposizione di soggetti e tematiche care agli strascichi romantici, ma piuttosto quel diffuso fenomeno di 'aggiornamento' sulla produzione straniera da parte di artisti locali che tentavano così di rivitalizzare il tradizionale Vedutismo lagunare. Se le scene allegoriche di Tito e Bressanin, il gusto decorativo di Laurenti e le basiliche d'oro di Sezanne si erano ricavati uno spazio d'originalità nell'ampia scia simbolista, concentrandosi nel valorizzare la figura emblematica nel paesaggio più che le potenzialità espressive del paesaggio stesso, altrove è proprio la pittura paesaggistica («meno vistosamente rivolta a rendere visibile l'idea', ma [...] forse più continuativamente e coerentemente protesa alla stilizzazione dell'immagine e al suo rinnovamento in senso ideista», Dal Canton 1995a, 112; cf. Stringa 2002a, 95-126) a costituire terreno d'indagine e sperimentazione, specialmente per le generazioni più giovani.

Il paesaggio 'stato d'animo' arrivava tardivamente in laguna, dove la scuola del vero manteneva un netto distacco dalle inflessioni tardo-romantiche. Il fondamentale insegnamento di Ciardi all'Accademia di Venezia, infatti, costituisce per molto tempo un solido riferimento e la sua esperienza 'nel' paesaggio si ripercuote a lunga gittata: «essa univa le vecchie generazioni dei Molmenti e dei Boito alle nuove generazioni di pittori che operavano a Venezia ai primi del Novecento. Non sarà un caso se i giovani artisti di Ca' Pesaro - e tra essi per primo uno dei pochi allievi emersi dalla scuola di Ciardi all'Accademia veneziana, Umberto Moggioli - sono partiti alla ricerca di ispirazione proprio da quei luoghi (Mazzorbo, Sant'Erasmus, Burano, Torcello) che Guglielmo aveva esplorato cinquant'anni prima» (Stringa 2002b, 88).

Se la scuola ciardiana, con le sue 'vedute di paese e di mare', aveva spostato lo sguardo al di fuori dell'ambiente cittadino, contrapponendosi al carattere vivace e 'dialettale' dei quadri di Favretto, la pittura simbolista è trasversale: operando una selezione del motivo sulle basi della sua carica evocativa, recupera con il paesaggio la figura, con la campagna la città, e si presta a rinnovate interpretazioni del repertorio lagunare. Già considerata città 'del chiaro di luna', Venezia entra prepotentemente nel repertorio simbolista: «un'immaginaria Venezia 'del nord', malinconica, tendenzialmente deserta, fredda, piovosa o nebbiosa, albeggiante o crepuscolare e notturna, tenebrosa ma più spesso diafana, sempre sospesa in un profondo silenzio che talvolta si fa mortuario» (Pistellato 1989-90, 42). Porzioni di luna riflesse sulle acque dei canali o sulle facciate dei palazzi, albe e tramonti, piante rampicanti che sovrastano le architetture, salici e cipressi, misteriose isole, giardini abbandonati, gondole e barche 'a torsio', fino alla dorata Basilica del sogno, costituiranno i soggetti privilegiati per operare una trasfigurazione del dato oggettivo in chiave sentimentale.

Osservatorio da cui verificare non solo le ipotesi di Pica ma, più in generale, la dimensione e la diffusione del fenomeno, è senza dubbio la vicenda

delle esposizioni giovanili avviate all'insegna della Fondazione Bevilacqua La Masa. Caratteristica fondamentale dell'esperienza capesarina, fin dalla direzione di Nino Barbantini, è stata la massima apertura ad ogni tipo di esperienza estetica, senza preclusioni ma anche senza direttive esplicite; aspetto che ha prodotto una configurazione in continuo movimento, di confronto-scontro con le Biennali e di sostanziale eclettismo, seppure con alcune dominanti fondamentali.

Per molti giovani artisti, con un'incidenza e un peso variabili a seconda di inclinazioni e esperienze personali, sarà determinante l'esempio dei modelli stranieri, dall'idealismo preraffaellita agli scenari morbosi dell'area tedesco-austriaca fino alle due anime del Simbolismo francese, la visionarietà mitica di Moreau, Redon e Puvis e il Sintetismo antinaturalista di Pont-Aven. Per molti altri, tuttavia, la prossimità con pittori italiani e veneziani operanti nell'ambito simbolista alimenterà in modo massiccio quel filone paesaggistico che ai primi del secolo si diffonde nei termini di una vera e propria 'moda del notturno'. L'intensa attività di un artista come Gennaro Favai, ad esempio, costituiva senza dubbio un riferimento importante per le generazioni esordienti: passato dall'insegnamento di Zanetti Zilla alla frequentazione di Mario de Maria, con cui condivide le atmosfere cariche, il colorismo e l'impianto scenografico delle composizioni (oltre all'uso della tempera grassa), Favai è fra i maggiori e più prolifici interpreti del Paesaggismo d'inclinazione simbolista. Sebbene la critica non taccia l'eccessiva affinità con la produzione del maestro nell'abbondanza «di chiari lunari, di muri rotti cadenti, di gondole solitarie»,<sup>3</sup> fino a sollevare dubbi sull'originalità di alcuni soggetti, le composizioni di Favai resteranno scevre dei contenuti letterari che caratterizzano le ambientazioni dell'artista emiliano, così come degli elementi allegorici e allucinati cari alla tradizione nordica. La posizione moderata nei confronti della visionarietà simbolista, legata al notturno e non solo, gli permette di proseguire in modo continuativo una ricerca originale all'interno della tradizione del paesaggio, incontrando in Italia e all'estero una fortuna critica e commerciale notevolissima. L'esempio di Favai e di molti altri paesaggisti (da Battista Costantini a Miti Zanetti, da Traiano Chitarin a Zanetti Zilla) trovava un punto d'incontro ravvicinato con i percorsi dei giovani proprio nella sede di Ca' Pesaro: l'invito rivolto da Barbantini agli artisti affermati a partecipare alle prime edizioni Bevilacqua La Masa, al fine di rafforzare la neonata manifestazione dal futuro ancora incerto, creava una singolare mescolanza di generazioni, esperienze e ambizioni.

Ricordata nella storia dell'istituzione tra le più scandalose e moderne, l'edizione del '13 scopre il panorama vivace ed eclettico in cui, alle so-

3 Damerini, Gino (1908). «L'Esposizione Permanente a Palazzo Pesaro». *Gazzetta di Venezia*, 26 luglio.

glie della prima guerra mondiale, si dibattono le correnti della giovane arte locale. Fra queste è senza dubbio notevole la quota simbolista, che interesserà la stessa copertina del catalogo e il manifesto della mostra, oltre all'ambito dell'arte applicata (dove la preziosa 'sala di Murano' con il *Giardino delle Fate* di Vittorio Zecchin riceve le lodi della critica; cf. Damerini 1913, Spes 1913c): generata da influenze diverse, di carattere più o meno transitorio, l'adesione al Simbolismo produce un ampio spettro di linguaggi e proposte.

Tra gli artisti già noti al pubblico e tra i più citati nelle recensioni, Felice Casorati occupa le due salette al piano terra di Palazzo Pesaro con un corposo insieme di 41 opere: nella prima sala «tutta bianca» si trovano raggruppati disegni, litografie e piccole tempere, nella seconda «lievemente incorniciata d'oro» i pannelli colorati, i dipinti ad olio, a cera e a tempera. La critica si domanda il motivo della partecipazione del pittore ventisettenne, già esempio di «ascensione fortunata» («Come, Felice Casorati ad una mostra giovanile? Non ha egli sfondato le porte delle Internazionali e delle Gallerie?», Damerini 1913). Accostatosi al gruppo dei capesarini in seguito al trasferimento a Verona nel 1911, Casorati aveva maturato una posizione vicina alle tematiche simboliste e che si intrecciava a tipologie decorative di matrice secessionista. Nella collettiva Bevilacqua La Masa del '13, la ricorrenza di motivi paesaggistici (*Impressioni, Mattino, La riva del lago, Nevicata, Studio per il quadro Notturmo*) è associata alla sensibilità per il dato temporale (l'ora, la stagione). La cospicua serie delle *Nevicate* (in parte suggerite dal soggiorno a Bosco Chiesanuova nel febbraio di quell'anno) (cf. Bertolino, Poli 1995) testimonia tanto l'allontanamento dalla pittura del vero, quanto la distinzione da quella divisionista: filtrati dalla tradizione impressionista e postimpressionista, i paesaggi innevati costituiscono ora occasioni per uno studio 'radiografico' dell'ambiente, dove l'accentuata sintesi grafica e pittorica (bianco-neve / nero-alberi) perviene ad effetti spettrali più vicini all'iconografia simbolista del bosco che ai ricercati effetti luministici cari al Divisionismo. Anche il rapporto figura-ambiente si complica di valenze allegoriche: così nel *Sogno del melograno* del 1912-13, nello scandaloso *Le signorine* del 1912 e ancora in *Primavera* (o *Mattina*) del 1913, che Damerini descriveva come «una impressione quasi simbolica di mattina, una bimbetta rosea nella sua vereconda nudità, contro a un bosco di pallide betulle» (Damerini 1913). In questi casi il contrasto tra la resa pittorica e l'ambientazione *en plein air*, tra artificiale e naturale, è volto piuttosto a soddisfare le istanze decorative dello spirito secessionista, con linee articolate in sentieri modulari e raffinati cromatismi che risentono della moda klimtiana. Agli stessi anni risalgono inoltre le visioni notturne della *Via Lattea*: «Sono diventato un visionario, un sognatore e non dipingo più che le immagini che vedo nei sogni: le notti stellate, gli esseri invisibili,

gli spiriti puri, le allucinazioni...»,<sup>4</sup> scriveva l'artista, che si sofferma sul motivo del cielo stellato, battuto da innumerevoli parabole letterarie oltre che artistiche (e *Via Lattea* sarà il titolo della rivista veronese in stile secession, uscita in due numeri proprio nel '14, alla cui redazione partecipa lo stesso Casorati).

Anche Ubaldo Oppi e Benvenuto Disertori mostrano di inserirsi nel clima simbolista di ascendenza mitteleuropea, con particolare attenzione alla figura. La partecipazione di Oppi è consistente: l'intera sala XII, con dieci dipinti a olio (tra cui un *Notturmo*), e venti disegni nella sala XV, decorata da Luigi A. Scopinich. Se in precedenza l'artista si era soffermato su alcuni motivi cari al filone paesaggistico tardo romantico (nella primavera del 1910 aveva presentato *Crepuscolo, Alba, Tramonto e Notte*, nel 1912 *Sinfonia crepuscolare*), nell'edizione del '13 ad essere notate sono soprattutto la grafica e le figure femminili. Non sempre apprezzata dalla critica,<sup>5</sup> questa produzione mostra come il vicentino si sia ormai «incamminato risolutamente verso una forma intermedia tra l'illustrazione parigina e la pittura dei decadenti viennesi» (Damerini 1913). La sua formazione internazionale gli permette di pervenire a risultati originali nello sviluppo di un linearismo di ascendenza Jugendstil. Ne è esempio la stessa copertina del catalogo della mostra, la cui immagine (*Notte lunare*) è ispirata alla tradizione iconografica dantesca di Paolo e Francesca; tra simbolo e secessione, le due figure e il loro moto perpetuo sono descritti attraverso la sintesi estrema dei mezzi, catturati da una sola linea che ne rende indissolubile l'abbraccio.

Prima di dedicarsi alla ripresa delle città trecentesche del centro Italia, Benvenuto Disertori non è insensibile al clima culturale decadente e dannunziano. Dopo aver frequentato l'Accademia di Venezia, l'artista completa la sua formazione tra Monaco (1908) e Roma, Vienna (1910) e Perugia, specializzandosi nell'incisione su rame e legno e nel campo dell'illustrazione. Tre le acqueforti «aristocratiche» (Damerini 1913) esposte nel 1913, nella stessa sala di Oppi, *La Ninfetta* testimonia l'attenzione al repertorio formale liberty e simbolista che l'artista stava sviluppando in questi anni; l'accostamento tra la linea sinuosa dell'albero e le forme sbarazzine della giovane veniva affrontato, ad esempio, anche ne *L'edera* del 1911. La sintesi e l'eleganza del tratto, l'ironia e lo spirito che l'artista mostra di possedere (nel '14 espone alla Biennale le 11 illustrazioni per la Giornata IX del Decamerone, poi pubblicate nel 1916 nella collana *Classici del ridere*), vengono prontamente colti dalla critica: le fantasie del «satirello capriccioso» e della sua «bizzarra ninfetta tascabile» attirano l'attenzione di Pica e dello stesso

4 Lettera di Casorati a Tersilla Guadagnini, in Bertolino, Poli 1995, 1: 36

5 «Di Ubaldo Oppi, del quale non ci soddisfano le piatte femmine ad occhi giapponesi, salutiamo con soddisfazione un robusto *Autoritratto*» (Spes 1913c).

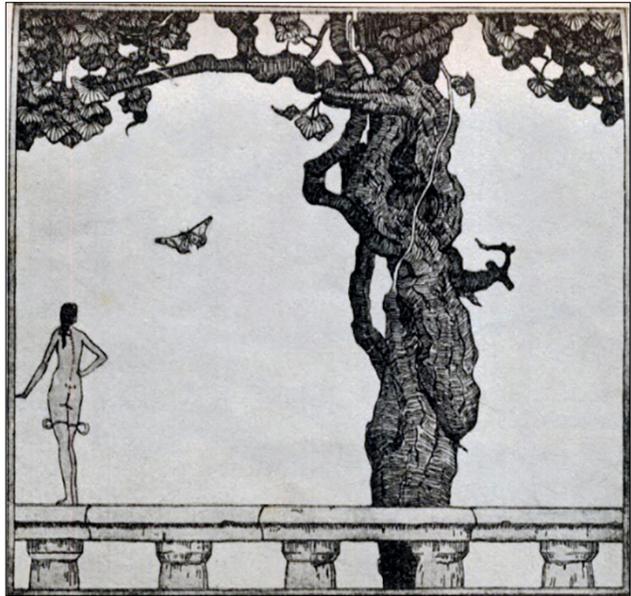


Figura 2. Benvenuto Disertori, *La Ninfetta*. 1913. *Catalogo dell'Esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia l'anno 1913*, Opera Bevilacqua La Masa, Venezia 1913

Barbantini, che all'artista dedica uno dei pochi interventi critici riservati ai giovani partecipanti alle collettive e scritti negli anni 'd'azione', ovvero quelli della regia delle mostre capesarine (cf. Barbantini 1914).

Alla resa del paesaggio in senso non naturalistico e allo studio della figura nel paesaggio, si rivolgono due protagonisti della prima stagione capesarina: i trentini Umberto Moggioli e Tullio Garbari, che come il collega Gino Rossi si mostrano sbilanciati verso l'asse francese e il filone sintetista. «E veniamo ai paesisti. Li domina tutti quanti Umberto Moggioli», scriveva Damerini (1913) commentando la collettiva del '13: formatosi alla scuola di Ciardi, l'artista si allontana ben presto dalla tradizione paesaggistica veneziana grazie anche all'incontro con Barbantini e la frequentazione del gruppo di artisti di Ca' Pesaro, dove espone dal 1909. Se in opere giovanili come *Giardino al tramonto* del 1906 gli impasti materici e i richiami atmosferici sono tipici di una pittura ancora legata al Descrittivismo ottocentesco, alla fine del decennio l'artista matura una svolta che caratterizzerà la produzione successiva. Parallelamente, l'attrazione esercitata dalle località minori della laguna, ereditata dall'insegnamento ciardiano, lo conduce al trasferimento a Burano nel 1911, dove aveva già condotto frequenti soggiorni estivi. Abbandonate quindi le istanze naturalistiche e le mescolanze tonali, nel '12-'13 ha inizio la nuova stagione della pittura di Moggioli, vicina alla poetica di Gino Rossi ma, a differenza del veneziano, più intonata al crepu-

scolo e sensibile alla trasfigurazione in chiave elegiaca. Contrassegnato dal Linearismo proprio del cloisonnisme bretonne, il paesaggio ospita figure che assumono la consistenza di visioni emblematiche (*Cipresso gemello*, 1912); le atmosfere serotine, da *Sera a Mazzorbo* del 1913 a *Sera di primavera* (Biennale del 1914), avvolgono scenari muti e sospesi, «dove l'albero, il tralcio, il prato, la figura contro il cielo immenso assumono carattere di un simbolo della fatica terrestre e della tristezza umana» (cf. Somaré 1942). Ne è esempio la suggestiva serie dedicata all'isola di San Francesco del Deserto ('12-'13), luogo «lirico», dove tutto, scriveva Barbantini, «è più ombra di sogno che realtà, più poesia che realtà» (Barbantini 1922, 21). I dipinti esposti nel '13 e dedicati alla laguna veneziana (*Primavera, Pomeriggio d'autunno, Laguna*), non fanno eccezione, sebbene l'«ostinarsi» dell'artista nelle «penombre crepuscolari» suscitasse già alcune critiche (Spes 1913b).

Il consistente insieme di opere che il giovane Garbari presenta nella collettiva del '13 (13 dipinti, 17 disegni, oltre al manifesto della mostra) sono improntate a un forte sintetismo intriso di venature naïf, sia negli interni che nei paesaggi e nelle figure (*Primavera trentina*). Iscrittosi all'Accademia di Venezia nel 1908 ed entrato in contatto con la cerchia dei capesarini (con cui espone dal 1910), l'artista stava infatti sviluppando una sintesi originale tra Primitivismo e Simbolismo nel solco della scuola di Pont-Aven; Damerini (1913) ne sottolinea appunto il «sintetismo che nulla ha da invidiare a quello del Gauguin dell'ultima maniera, con un misticismo e certi avvolgimenti di nubi che rammentano il Previati». I paesaggi, con o senza presenza umana, si coagulano nella sintesi di forma e colore: nuvole tondeggianti nel cielo, terreni scanditi da linee ondulatorie, alberi solitari cui è affidata la trasmissione di un 'messaggio spirituale' (*Anime sorelle*, esposto alla collettiva Bevilacqua La Masa del 1910; *Invocazione* 1913). Come accadeva olttralpe, non è sempre accolta favorevolmente la scelta di esprimere, attraverso la riduzione degli elementi descrittivi al limite della modularità decorativa, il 'sentimento della natura' («egli vede strane forme simili ad uova per tutto e nel cielo, e sembra poi ch'egli subisca quasi l'ossessione di un certo albero, ch'egli ripete in quasi tutti i suoi quadri e che somiglia stranamente al una pannocchia»<sup>6</sup>).

Tra i giovanissimi dell'entourage capesarino, anche Aldo Voltolin si colloca senza esitazione nel filone paesaggistico. Interrotta dalla prematura scomparsa a ventisei anni (1918), a causa della febbre spagnola, la ricerca di Voltolin costituisce in questi anni un esempio eccezionale di Divisionismo in area veneta, cui si possono accostare le sperimentazioni, più contenute, di pittori come Chitarin e Luigi Scopinich (*Giardino con rose*, 1912). Tra il 1912 e il 1916 l'«infatuazione divisionista e segantiniana»,

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

come la definiva lo stesso artista, lo aveva condotto all'uso delle pennellate filamento e materiche di matrice lombarda (*Pagliai in autunno*, 1912; *Il Viatico*, 1912). Dai suoi paesaggi, spesso ispirati alla campagna veneta, trapela «il sentimento intimo dell'ora e dell'ambiente» (Spes 1913b): connotati già nei titoli, i soggetti prescelti rinviano al ben noto repertorio intimista e crepuscolare (*Tepidezza invernale*, *Il pino: elegia*, *Luci di un mattino*). La tecnica divisionista, come accadeva nell'ambiente milanese, si associa alle istanze simboliste, travalicando il dato reale e conferendo un significato nuovo agli elementi raffigurati (*Tra sole e luna*, esposto alla collettiva Bevilacqua La Masa del 1913).

Ma accanto ai protagonisti più noti, la collettiva del 1913 accoglieva le prove di numerosi altri artisti che in quegli anni sceglievano di misurarsi con la tradizione paesaggistica, assorbendo in modo più o meno evidente la spinta simbolista. La scelta di notturni, crepuscoli e stagioni invernali costituisce per molti paesaggisti motivo di attenzione momentanea e, con probabilità, indotta dallo stesso ambiente artistico: dai paesaggi innevati di Mario Disertori (*Meriggio*, *Sole e neve*, *Sera d'aprile*) al «torrente di luce lunare» di Attilio Lasta, che «melodrammaticamente» si accumula «su di un nucleo di casette campestri» (*Sera d'autunno*), dalle «sensazioni di paesaggi luminosi» (Damerini 1913) di Nei Pasinetti fino alla «poesia alpina» di Alessandro Canciani (*Sera d'autunno*, *Armonia serale*) (Spes 1913c). La rappresentazione emozionale del paesaggio connota anche lo scenario innevato presentato in quest'occasione dall'ampezzano Marco Davanzo (*Tristezza*), le cui riprese del mondo agricolo e le vedute montane erano già state osservate sia alla Biennale (1903) che alla Bevilacqua La Masa (1908). Una «pensosa figura di donna» immersa «in un bagno di luce lunare» (Damerini 1913) è invece la malinconica protagonista del dipinto di Edgardo Rossaro (*Chiaro di luna*), che presenta anche la composizione carpacesca *Una fiaba*, raffigurante san Giorgio che uccide il drago. Alla tradizione iconografica e letteraria si richiama anche Duilio Corompai (cf. Gransinigh 2012), già notato per un «paesaggio lunare pieno di poesia»<sup>7</sup> che nel 1909 era stato significativamente accostato alla produzione di Gennaro Favai. Nel 1913 viene sottolineato il «romanticismo oscuro, ma sapiente d'intonazione nel *Cavaliere errante*, raffigurante un *Don Chisciotte* in cerca di avventure in un enorme sfondo di paesaggio selvaggio» (Spes 1913c). Apprezzato per le doti di disegnatore, oltre che per la «grande sobrietà eleganza e brio» dei dipinti, Angelo Mario Crepet presenta alla collettiva un consistente gruppo di vedute e paesaggi (14), «scene della natura e della vita in effetti quasi tutti di luce serale».<sup>8</sup> Prima

7 Damerini, Gino (1909). «La permanente di Palazzo Pesaro». *Gazzetta di Venezia*, 4 luglio.

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



Figura 3. Teodoro Wolf Ferrari, *Pomeriggio bianco*. 1913. *Catalogo dell'Esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia l'anno 1913*, Opera Bevilacqua La Masa, Venezia 1913

del trasferimento in Toscana nel 1914 e il rientro nell'ambito del Realismo, Crepet si era lasciato attrarre dalla moda simbolista: nel 1909 non passano inosservate le opere esposte, tra cui una *Visione tragica*, l'acquerello *Camposanto* («Lo scheletro enorme che simboleggia la morte stringe nel macabro abbraccio la triste landa funebre dove passa un corteo di monache nere come la pece»<sup>9</sup>) e un gruppo di incisioni ritenute perfino «troppo macabre». Anche gli incisori sembrano cedere al gusto del notturno e del chiaro di luna: da *La notte* di Giovanni Pasinetti alle acqueforti-acquetinte del milanese Augusto Calabi, artista e storico dell'incisione, che in questa sede si concentra sull'architettura urbana e sulla descrizione del Duomo di Milano (*La cattedrale quando le porte sono chiuse*, *La cattedrale nella notte sulla città*) (Spes 1913c).

La diffusione del gusto simbolista legato alla rappresentazione del paesaggio e alla moda del notturno registra quindi, nell'edizione del '13, un'ampia quanto trasversale adesione. Tuttavia, si può notare anche che proprio alcuni fra i principali interpreti, a livello nazionale, dell'eco tardo-romantica europea (in particolare nella derivazione tedesco-austriaca), si presentano alla collettiva Bevilacqua La Masa con opere che da quella poetica si distaccano, attenuando o sopprimendo le più marcate componenti noir. È il caso di Teodoro Wolf Ferrari, impegnato con Zecchin nell'ambito dell'arte applicata e fondamentale trait d'union con l'ambiente monacense, la cui produzione ai primi del secolo è chiaramente influenzata dai modelli di Böcklin e Von Stuck: le cromie cupe, le ambientazioni notturne e i soggetti macabri, celebrati nell'ampia personale del 1910, lasciano ora spazio a giardini e vedute di paese che per la «gaiezza di

9 «Esposizione Permanente in Palazzo Pesaro». *Il Gazzettino*, 8 luglio 1909.

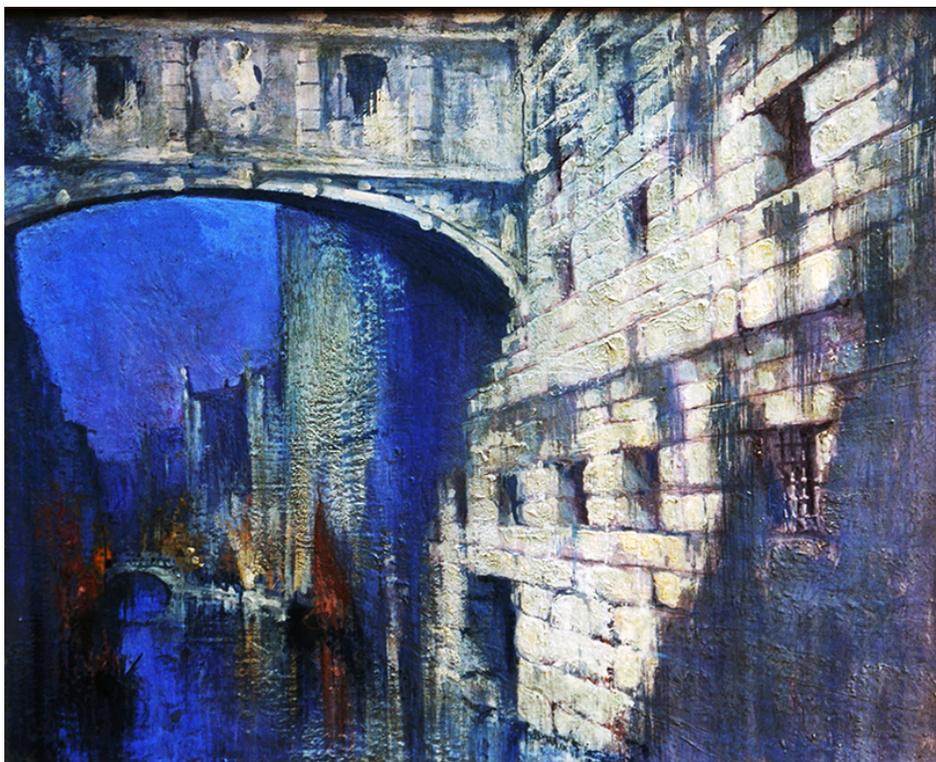


Figura 4. Gennaro Favai, *Ponte dei Sospiri*. Olio su masonite, 51 × 63 cm. Collezione privata

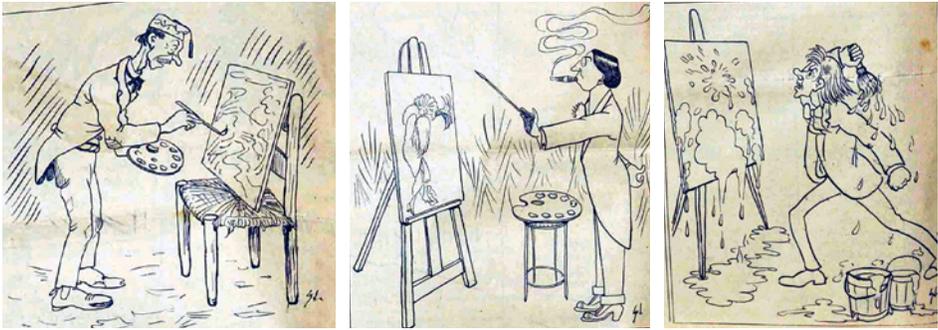


Figura 5. «Storia de la pitura». Sior Tonin Bonagrazia, 25 aprile 1914. Da sinistra a destra: 'Passatismo', 'Presentismo', 'Futurismo'

colorito» lo fanno avvicinare ai divisionisti.<sup>10</sup> Le visioni naturalistiche e l'attenzione alla preziosità degli impasti cromatici che caratterizzano le versioni de *Il parco* e *Pomeriggio bianco*, esposti nel '13, proseguono fino alla fine del decennio (*Il cipresso e le rose*, 1919); in seguito le campiture cromatiche chiare e luminose e la ripresa dell'impressione, concentrate nella rappresentazione della campagna veneta, soppianteranno completamente i motivi simbolisti ricorrenti fino alla metà degli anni Dieci (come il cipresso e l'isola misteriosa). Noto per le ambientazioni notturne che ne costellano la produzione, anche in seguito al trasferimento a Milano, Guido Marussig è presente nell'edizione del '13 ma appare «più confuso che movimentato in tre acquarelli descrittivi antiche epopee navali veneziane» (Spes 1913c). A Venezia dal 1903 al 1916, l'artista partecipa con regolarità sia alla Biennale (dal 1905) che alla Bevilacqua La Masa (dal 1908): notturni veneziani, gondole avvolte dall'oscurità dei canali, pleniluni e dorati salici piangenti costituiscono alcuni soggetti emblematici del suo raffinato repertorio, largamente apprezzati e spesso confluiti in collezioni pubbliche (nel 1907 *Notturmo veneziano* è acquistato dalla Cassa di Risparmio di Venezia, nel 1910 *Laghetto dei salici* è acquistato dal Museo Revoltella di Trieste). Anche la produzione del triestino Glauco Cambon, allievo di Von Stuck all'Accademia di Monaco, sta registrando in questi anni una svolta. Nell'edizione del '13 l'artista si presenta infatti con cinque opere, di cui soltanto due rinviano ancora all'iconografia mitologica e letteraria di 'eroi' cari al clima decadente: una figura di Medusa, già protagonista di numerose composizioni e varianti, e *Freia e i giganti*, episodio del dramma wagneriano *L'oro del Reno* (trattato in precedenza

<sup>10</sup> «Teodoro Wolf-Ferrari accentua sempre con gaiezza di colorito le sue visioni di paese. A prima vista sembra un divisionista» (Spes 1913c).

in *Le figlie del Reno*, 1907), con cui «sembra acquistare una più rigorosa concezione compositrice alla Franz Stuck» (Spes 1913a). Tuttavia l'influenza del Simbolismo tedesco, evidente nella rappresentazione del paesaggio schiarito dalla luce lunare (o dall'artificiale illuminazione urbana, come in *Trieste di notte* 1908 e 1909; cf. Sgubbi 2004) e caricato di effetti 'fantastici', sta decisamente evolvendo verso ambientazioni diurne, dalle cromie intense e luminose (*Salice piangente*, 1914), mentre una copiosa e apprezzata costola della sua produzione viene parallelamente dedicata alla ritrattistica (*Ritratto della Signora A., Sorriso del mondo*).

Il progressivo abbandono del repertorio e del linguaggio simbolista si rintraccia anche in casi meno noti, come quello di Nino Busetto, apprezzato ritrattista di origine genovese (nel '13 presenta appunto un ritratto), le cui composizioni d'inizio secolo vengono significativamente attratte nel genere del notturno: i quadri 'lunari' costellano infatti le sue partecipazioni alle prime collettive Bevilacqua La Masa, dove Busetto «dà promessa d'essere colorista e bel narratore di veneziane poesie». <sup>11</sup> La critica vi osservava perfino una eccessiva somiglianza con il percorso di Marius Pictor, in particolare per l'esposizione di alcuni «quadri ultrastrani» alla Bevilacqua La Masa del 1910, ovvero dei 'soggetti cromatici' che De Maria aveva presentato in modo analogo nell'ambito di *In Arte Libertas (Verde cobalto: accordo, Giallo rosso: accordo, Verde argento: accordo)*. <sup>12</sup>

L'assenza, poi, di alcuni artisti che negli anni precedenti avevano dato prova di orientare la propria ricerca verso gli aspetti più 'oscuri' del paesaggio e della veduta, come Giulio Fornoni, Giuseppe Massimo, Ettore Caser e, soprattutto, Gennaro Favai (dopo la partecipazione del 1911 Favai vi farà ritorno solo nel '22, con un importante insieme di vedute veneziane e dell'Italia meridionale), acuisce la sensazione che la collettiva del 1913 costituisca un momento di svolta. Preludio di una frattura determinata da ragioni interne e aggravata dallo scoppio della guerra, l'edizione qui considerata è l'ultima di una stagione storica, quella dei 'fasti' di Ca' Pesaro, che aveva goduto della compresenza di due secoli nelle generazioni che si erano accavallate e che avevano, in misura diversa, beneficiato di questa condizione.

Nel 1919 la ripresa avverrà su basi completamente diverse ed altre saranno le priorità in gioco; la pittura di paesaggio, coinvolta nell'instaurarsi del gusto metafisico e novecentista, spegnerà da un lato i propri misteri a favore di riprese solide e 'schiarite', dall'altro un rinnovato recupero naturalista e impressionista genererà quell'ampia compagine di postimpressionisti lagunari, che trova nell'opera di Semeghini il principale modello di riferimento.

---

11 Londonio, Marco (1909). «La Permanente di Palazzo Pesaro». *L'Adriatico*, 4 luglio.

12 «L'Esposizione Permanente a Palazzo Pesaro. Il vernissage». *Il Gazzettino*, 10 aprile 1910.

La moda del notturno andava così incontro al destino che Pica aveva presagito già nel 1897, quando metteva in guardia i seguaci di Marius Pictor: «Ma tra essi eravi una certa monotona identità di impressioni, che avrebbe finito con lo stancare il pubblico, tanto più che già qualche altro pittore li imitava con non comune abilità, sicché egli [De Maria], rinunciando ai miti e poetici effetti di luna, è passato d'un tratto agli abbacinanti effetti di sole» (1897, 243). Nella «fraterna unione» delle opere esposte nel '13, dove trova posto «l'Arte dei passatisti» accanto a quella, cosiddetta, «futurista» (Spes 1913a), il filone paesaggista mantiene uno spazio significativo, ancorato alla tradizione dell'ultimo ventennio eppure già chiaramente proteso verso qualcosa di diverso. Ma in merito al posto da assegnare alla pittura di paesaggio, le vignette satiriche dell'epoca non indugiano: nell'ideale «Storia de la pitura» del *Sior Tonin Bonagrazia*,<sup>13</sup> dove il 'presentismo' ha le fattezze di un raffinato ritrattista e il 'futurismo' erompe nella concitata esecuzione di un *dripping*, il 'passatismo' è impersonato da un vecchio pittore con le scarpe rotte che dipinge, su una tela appoggiata allo schienale di una sedia, il solito panorama en plein air.

## 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.
- Barbantini, Nino (1914). «L'ironico. Benvenuto M. Disertori». *Vita d'arte*, gennaio.
- Barbantini, Nino (1922). *Moggioli*. Roma: Alfieri & Lacroix.
- Bertolino, Giorgina; Poli, Francesco (a cura di) (1995). *Catalogo generale delle opere di Felice Casorati. I dipinti (1904-1963)*. 3 voll. Torino: Allemandi.
- Briganti, Giuliano [1977] (1989). *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*. Milano: Electa.
- Conti, Angelo [1900] (2000). *La beata riva. Trattato dell'oblio*. A cura di Pietro Gibellini. Venezia: Marsilio.
- Dal Canton, Giuseppina (1992). «La pittura del primo Novecento nel Veneto (1900-1945)». Pirovano, Carlo (a cura di), *Il Novecento*, vol. 1. Milano: Electa. La pittura in Italia.
- Dal Canton, Giuseppina (1995a). «Gli artisti veneti alla Biennale». *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*. Milano: Fabbri.

13 «Storia de la pitura». *Sior Tonin Bonagrazia*, 25 aprile 1914.

- Dal Canton, Giuseppina (1995b). «Dalla cultura artistica del Simbolismo a quella delle esposizioni di Ca' Pesaro». *Modernità allo specchio. Arte a Venezia (1860-1960)*. Venezia: Supernova.
- Damerini, Gino (1913). «L'ottava mostra giovanile d'arte a Ca' Pesaro. Dalla mostra di Felice Casorati a quella dei postimpressionisti». *Gazzetta di Venezia*, 18 maggio.
- Damerini, Gino [1943] (1992). *D'Annunzio e Venezia*. Venezia: Albrizzi.
- Damigella, Anna Maria (1981). *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*. Torino: Einaudi.
- Gaudio, Alessandro (2006). *La sinistra estrema dell'arte. Vittorio Pica alle origini dell'estetismo in Italia*. Manziana: Vecchiarelli.
- Gransinigh, Vania (a cura di) (2012). *Duilio Corompai (Korompay) 1876-1952. La fragranza del colore*. Treviso: Zel Edizioni.
- Mazzanti, Anna (2007). *Simbolismo italiano tra arte e critica. Mario de Maria e Angelo Conti*. Firenze: Le Lettere.
- Molmenti, Pompeo Gherardo (1903). *La pittura veneziana*. Firenze: F.lli Alinari.
- Morasso, Mario (1896-97). «Note critiche sulla Esposizione Nazionale d'Arte in Venezia». *Natura e Arte*, 2(15).
- Pavanello, Giuseppe; Romanelli, Giandomenico (a cura di) (1983). *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito = catalogo della mostra* (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, 1983-84). Milano: Electa.
- Perocco, Guido (1965). *Artisti del primo Novecento italiano*. Torino: Bolaffi.
- Pica, Vittorio (1897). *L'arte mondiale a Venezia*. Napoli: Pierro.
- Pica, Vittorio (1901). «L'Arte Mondiale alla IV Esposizione di Venezia», num. spec., *Emporium*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Pica, Vittorio (1905). «Artisti contemporanei: Pietro Fragiaco». *Emporium*, 22(132).
- Pica, Vittorio (1908). «Artisti contemporanei: Bartolomeo Bezzi». *Emporium*, 27(160).
- Pica, Vittorio (1909). «L'arte mondiale all'VIII Esposizione di Venezia». *Emporium*, 30(177).
- Pica, Vittorio [1892] (1996). *Arte aristocratica e due scritti rari*. Roma: Vecchiarelli.
- Pistellato, Paolo (1989-90). *Venezia nella pittura simbolista d'area veneta fra '800 e '900* [tesi di dottorato]. Venezia; Padova; Trieste: Università Ca' Foscari Venezia; Università degli Studi di Padova; Università degli Studi di Trieste.
- Romanelli, Giandomenico (1983). *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito*. Milano: Electa.
- Sgubbi, Gianfranco (2004). *Glauco Cambon*. Trieste: Fondazione CRT.
- Somaré, Enrico (testo in) (1942). *Mostra di Umberto Moggioni = catalogo della mostra* (Milano, Galleria dell'Esame, 1942). Milano: Edizione dell'Esame.

- Spes (1913a). «L'Esposizione di Ca' Pesaro. Uno sguardo generale». *Il Gazzettino*, 18 maggio.
- Spes (1913b). «L'Esposizione di Ca' Pesaro. Uno sguardo generale». *Il Gazzettino*, 20 maggio.
- Spes (1913c). «L'Esposizione di Ca' Pesaro. Uno sguardo generale». *Il Gazzettino*, 21 maggio.
- Stringa, Nico (2002a). «Venezia dalla Esposizione Nazionale Artistica alle prime Biennali: contraddizioni del vero, ambiguità del simbolo». Pavanello, Giuseppe (a cura di), *L'Ottocento*, vol. 1. Milano: Electa. La pittura nel Veneto.
- Stringa, Nico (2002b). «Note sulla pittura di Guglielmo Ciardi». *Impresionismo italiano*. Milano: Mazzotta.
- Stringa, Nico (2003). «Il paesaggio e la veduta: appunti per una Storia». Pavanello, Giuseppe (a cura di), *L'Ottocento*, vol. 2. Milano: Electa. La pittura nel Veneto.
- Stringa, Nico (2006). «Venezia». Pavanello, Giuseppe; Stringa, Nico (a cura di), *Il Novecento*, vol. 1. Milano: Electa. La pittura nel Veneto.