



Figura 1. Copertina del *Catalogo dell'Esposizione d'Arte in Palazzo Pesaro a Venezia*, Opera Bevilacqua La Masa, Venezia 1919 (disegno di Federico Cusin)

Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

a cura di Stefania Portinari

«S'è astenuta dal ribellarsi e s'è sforzata di comprendere» Ripercorrendo la collettiva del 1919

Elisa Prete

Abstract The text runs through the collective Bevilacqua La Masa of 1919, analysing the organisational aspects, the use of spaces and the critical choices made by Barbantini and the jury in the selection of participations. The exhibition itinerary presents a varied range of research; it develops between the ground floor and the mezzanine of Palazzo Pesaro, whose rooms are restored following the measures adopted during the war. Taking place in a historic moment of transition, the edition marks the resumption of the exhibition activity of the Opera, interrupted due to the polemics of 1913 and suspended in the years of the world war. According to the wide participation, the volume of sales and the number of visitors, the 1919 exhibition has a particular importance in the history of the institution and it is considered an ideal closure of the first Capesarina season.

Sommario 1 Un anno di transizione – 2 La riapertura di Palazzo Pesaro. – 3 Uno sguardo alle sale. – 4 Per un bilancio complessivo.

Keywords Palazzo Pesaro. Nino Barbantini. Fondazione Bevilacqua La Masa. 1919.

1 Un anno di transizione

la guerra e la rivoluzione ch'essa ha portato più nel mondo dello spirito che non in quello della politica e della geografia, han talmente accresciuto in tutti la capacità di tolleranza e di avvicinamento che, anche davanti alle maggiori tra le audacie giovanili raccolte nel mezzanino del Palazzo Pesaro, la folla dei frequentatori, pur lontana dal consentire, s'è astenuta dal ribellarsi e s'è sforzata di comprendere. (Damerini 1919b)

Così Gino Damerini, nel recensire la mostra Bevilacqua La Masa del 1919, accompagna al commento critico sulle opere la considerazione dell'eccezionalità del momento storico, tale da giustificare nel pubblico e nell'organizzazione un'inedita propensione 'conciliatoria'.

Anno di transizione, il 1919 è animato dalla vitalità e dall'entusiasmo della ripresa e al tempo stesso gravato dalla difficile eredità postbellica, destinata a uno smaltimento a lungo termine. Scenari divenuti instabili, prima o durante il conflitto, vanno incontro a evoluzioni radicali alla fine del decennio. A Venezia, la stessa guida politica è soggetta a cambiamento:

Storie dell'arte contemporanea 2 ISSN [online] 2610-9891 | ISSN [print] 2610-9905

DOI 10.14277/6969-199-7/SAC-2-5

ISBN [ebook] 978-88-6969-199-7 | ISBN [print] 978-88-6969-200-0

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

dopo quasi venticinque anni, Filippo Grimani e la giunta moderata vengono sostituiti da un commissario straordinario. All'Accademia di Belle Arti, con la scomparsa di Guglielmo Ciardi (nel '17) e Luigi Nono (nel '18) si esaurisce una tradizione di radice ottocentesca, mentre alla Biennale la nomina di un presidente (Giovanni Bordiga e non più il sindaco) e di un nuovo segretario (Vittorio Pica, che sostituisce Fradeletto) accende molte speranze, soprattutto tra i giovani.

L'attesa riapertura di Palazzo Pesaro segue la sospensione forzata in cui l'Opera Bevilacqua La Masa (BLM) si trovava fin dal noto scandalo dei 'futuristi', nell'edizione del '13, che aveva appunto provocato l'interruzione delle collettive. Nel '14, poi, al mancato appuntamento giovanile si aggiungeva la delusione per le selezioni della Biennale, che quell'anno si limita all'accettazione dei capesarini 'meno compromessi': in linea con la tradizione antiaccademica dei *refusés*, gli artisti organizzano allora un'esposizione dei 'rifiutati' alla Biennale veneziana, occasione in cui viene formulato un primo testo di presentazione collettiva nei termini, pur generici, di «affratellamento dignitoso» (Esposizione artisti rifiutati 2014, s.p.; Tagliapietra 2014; cf. Del Puppo 2013).

Le numerose questioni irrisolte si dissolvono nei mesi successivi, assorbite dall'esperienza traumatica della guerra che in molti casi è vissuta in prima persona dagli artisti. Lo stesso Barbantini chiede l'arruolamento volontario, che gli viene inizialmente rifiutato (è infatti necessario a Ca' Pesaro qualcuno che «impartisca, all'evenienza, le necessarie istruzioni per i primi provvedimenti urgenti da adottarsi in caso di pericoli»¹); ma nei primi mesi del '16 partirà ufficiale volontario degli Alpini per Cima Sappada, lasciando Romolo Bazzoni a reggere le sorti di un palazzo riempito di opere d'arte e sconvolto da misure più che straordinarie.

Dopo dodici anni dall'apertura del cantiere Bevilacqua La Masa (di cui soltanto sei operativi), l'organizzazione dell'undicesima collettiva² avviene quindi in un clima assai mutato e afflitto dalle molte perdite. Ma altri fattori avevano inciso sulle condizioni generali della ripresa. Nell'ambito delle manifestazioni artistiche, infatti, l'Opera BLM non è più la sola organizzazione rivolta ai giovani. Nel frattempo erano state avviate altre rassegne, cui avevano preso parte gli stessi capesarini 'erranti': le esposizioni giovanili di Napoli (nel 1909, 1912 e 1913), organizzate dal Comitato Nazionale Artistico Giovanile, presentano sale regionali gestite da un comitato locale (nel '13 Casorati è responsabile del gruppo dei veronesi); le quattro mostre della Secessione romana dal '13 al '16 (nel '13 vi prende parte un gruppo

1 Verona, Archivio Barbantini (ABV), Lettera del Sindaco a Barbantini, 17 settembre 1915.

2 Dall'avvio delle mostre (1908) al 1913, quella del '19 è infatti l'undicesima collettiva, considerando in modo distinto le 'fasi' in cui venivano scandite le iniziali stagioni espositive; ma la numerazione è tutt'altro che esente da ambiguità (lo stesso Damerini considera questa edizione come nona, raggruppando quindi quelle del 1908 e del 1909).

di artisti veneti «attorno a Zanetti Zilla»); le mostre veronesi (tre nel '18, la Cispadana nel '19) mantengono uno stretto rapporto con il gruppo di Ca' Pesaro, anche grazie alla presenza di Casorati a Verona; la nascita a Venezia, infine, dell'Unione Giovani Artisti (UGA) (aprile 1919), che nel corso dell'anno coordina la partecipazione dei giovani veneziani alla Cispadana di Verona, all'*Esposizione Nazionale di Belle Arti* di Torino e alla stessa collettiva Bevilacqua (cf. Bianchi 2002).

Alle soglie della riapertura, Palazzo Pesaro deve quindi far fronte a un vero trapasso: è indicativo che l'edizione del '19, nonostante segua cinque anni di silenzio, venga considerata l'ultima della prima 'grande stagione' di Ca' Pesaro. La storiografia più vicina alle vicende trattate ha avallato questa cesura, che sottende il valore di un'ideale coesione dall'origine all'immediato dopoguerra: prima Barbantini, che guardandosi indietro ha riepilogato la stagione dei 'primi espositori' suddividendola nelle due fasi 1908-20 e 1920-28 (*Mostra dei primi espositori di Ca' Pesaro*, 1948), poi Perocco con il volume *Primi espositori di Ca' Pesaro 1908-1919* (1958), e infine la mostra dedicata a *Gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920* (Museo Correr, 1987-88). Soltanto l'anno successivo, infatti, le polemiche scatenate dall'esclusione di Casorati provocheranno la scissione del gruppo: mentre l'ala capesarina più intransigente si rifugia nella Galleria Geri Boralevi, la mostra di Palazzo Pesaro si rivela confusa e deludente, con l'accettazione di quasi tutti gli artisti che avevano presentato le opere alla giuria. Si stanno per aprire gli anni Venti, con richiami diversi e nuovi giovani protagonisti.

2 La riapertura di Palazzo Pesaro

Il conflitto aveva reso necessaria la chiusura di Palazzo Pesaro e il suo adattamento alle condizioni di pericolo in cui versava la città: nel giugno del '15, Barbantini aveva richiesto alcuni urgenti accorgimenti per scongiurare il più che fondato timore dei bombardamenti (cf. Piccolo 2015, 188-95).³ Sei locali del piano terra vengono utilizzati per il ricovero delle opere della Galleria ed i pavimenti rialzati per prevenire il rischio di acqua alta. In seguito ad accordi tra Fogolari e il sindaco di Venezia, la sede di Ca' Pesaro è scelta come ricovero per opere d'arte presenti in città (dal patrimonio delle chiese e delle Gallerie dell'Accademia alle opere in deposito alla Biennale), cosicché parte dei depositi deve essere dislocata nel mezzanino, quasi interamente convertito per l'occorrenza.

Ritornato a Venezia alla fine del '18, Barbantini scrive una lettera al Sindaco Grimani (21 novembre 1918), nella quale riepiloga la situazione

3 Ringrazio Matteo Piccolo, Cristiano Sant e Antonio Padovan per la collaborazione durante le ricerche svolte presso l'Archivio della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro.

dei locali e delle opere e i lavori necessari per riportare l'edificio alla funzionalità e ricollocare, con la restituzione dei vari fondi, la collezione della Galleria al primo piano. Bisogna anche recuperare le opere spedite a Roma nel '17: nel giugno del '19 Fogolari richiede la presenza del Direttore «per sorvegliare il lavoro del carico» e il 16 agosto Barbantini si reca a Roma. Molte le cose da fare, quindi, e nel frattempo la Permanente aveva già riaperto i battenti.

L'impegno per il ripristino degli spazi di Palazzo Pesaro non aveva fiaccato la volontà del riavvio delle attività BLM. Nei primi mesi del '19 Barbantini prepara una lettera per il sindaco di Venezia, redatta a nome degli artisti:⁴ si chiede un'immediata e rinnovata ripresa delle esposizioni, fino ad allora «confinata nel piano ammezzato buio, angusto e inadattissimo»; l'utilizzo del primo e «almeno per un certo tempo» del secondo piano; una modifica del Regolamento; la restituzione dell'esposizione «a tutti gli artisti o perlomeno a tutti gli artisti italiani» (una restrizione alla 'venezianità' sarebbe «illogica», «abusiva» e «fatale per il decoro e la vitalità dell'istituzione», oltre che contrario a quanto già fatto in precedenza); l'occupazione, infine, di alcuni padiglioni della Biennale (Russia, Germania, Ungheria), rimasti inutilizzati dopo il conflitto. Emergeva quindi l'intenzione di un confronto diretto, con il Comune e la stessa Biennale, e veniva esplicitata la necessità di una riorganizzazione che permettesse, soprattutto, la maggiore visibilità delle mostre giovanili. Spedita probabilmente con qualche limatura (16 febbraio), la lettera riceverà risposta soltanto il 19 maggio: «considerate le attuali difficoltà che si oppongono alla sistemazione definitiva della Permanente [...] appare ora prematura una sostanziale riforma dello Statuto».⁵ Non c'è più il tempo di rilanciare una controproposta e ci si accontenta di riattivare la macchina organizzativa delle mostre: si avvisano gli artisti che le schede di notifica per la selezione delle partecipazioni possono essere ritirate a Palazzo Pesaro e le opere consegnate tra il 27 e il 30 giugno. Solo a metà di quel mese iniziano «i gravi lavori necessari per ristabilire la sede dell'Esposizione profondamente modificata durante il periodo della guerra».⁶

Particolare attenzione è rivolta alla sponsorizzazione della mostra, considerati gli infelici precedenti: le cronache non avevano infatti risparmiato le considerazioni sulla difficoltà di raggiungere il palazzo e sul-

4 ABV, Lettera di Barbantini al Sindaco, 16 febbraio 1919; Del Puppo 2013, 63-6.

5 Venezia, Archivio dell'Istituzione Bevilacqua La Masa (AIBLM), b. 1919, Lettera del Sindaco a Barbantini, 19 maggio 1919.

6 «La mostra di Palazzo Pesaro. I lavori della Giunta d'accettazione. La Sede della Mostra». *Gazzetta di Venezia*, 3 luglio 1919.

l'«indifferenza completa [che] ne segue i successi».⁷ Barbantini aveva più volte fatto presente al Sindaco le difficili condizioni in cui si trovava ad operare, sia per motivi effettivi (la posizione del palazzo, la trattazione di un'arte giovanile che non sempre risultava attraente), sia per mancanza di collaborazione da parte del Comune. Ora sono gli stessi artisti ad avvertire l'importanza di un battage pubblicitario («Cerca di curare la réclame sui giornali, subito, perché anche questo ha un'influenza sulle decisioni di molti», scrive Rossi a Barbantini⁸). Viene quindi affisso, un mese prima dell'inaugurazione, un manifesto in cui si comunica la riapertura delle mostre e si invitano gli artisti «a questo nuovo convegno, dove tutte le forme e tutti i tentativi, purché ispirati a dignità e serenità d'arte, sono accolti, e donde in passato alcuni pittori e scultori animosi uscirono a prove maggiori».⁹ Segue poi la realizzazione e l'affissione (ripetuta in più momenti) del manifesto della mostra; Barbantini invia una lettera ai sindaci di Verona, Treviso, Vicenza e Padova (21 giugno) per l'affissione dei manifesti nelle diverse città, al fine di estendere la partecipazione degli artisti e del pubblico. È richiesto infine al sindaco di Venezia il permesso di esporre, facendoli pendere dal balcone sulla facciata o tendendoli tra i pali dell'approdo, alcuni stendardi in stoffa cosicché l'indicazione della mostra risultasse visibile anche dal Canal Grande; la proposta tuttavia non è accolta per ragioni di 'ornato'.¹⁰

L'inaugurazione della mostra è fissata per domenica 14 luglio, preceduta dalla visita degli espositori e dei giornalisti (13 luglio). Gli inviti alla cerimonia ufficiale, con il discorso di Nani Mocenigo e la visita delle sale con Barbantini, sono limitati come in passato; ma si ricorda in più occasioni che l'esposizione (diversamente da altre mostre giovanili) è gratuita.

Il catalogo (Esposizione di Palazzo Pesaro 1919) è in vendita presso la sede di Palazzo Pesaro. Realizzati dal 1910, i cataloghi venivano finanziati in parte dai «migliori artisti rappresentati alla mostra», in parte dal Comune, ed erano quindi privi di pubblicità; nel '19, tuttavia, queste spese non sono più sostenibili e Barbantini, che non intende rinunciare alla qualità del catalogo, propone di affidare la commissione alla casa editrice Bestetti & Tumminelli di Roma-Milano, che stampa il catalogo a proprie spese occupandosi poi di gestire le vendite presso la Galleria ed altre librerie italiane.¹¹ Si prevede inizialmente che il catalogo illustrato, a disposizione presso

7 Londonio, Marco (1909). «IV Mostra alla Permanente di Palazzo Pesaro». *L'Adriatico*, 8 settembre.

8 Lettera di Gino Rossi a Barbantini (Padova, 15 giugno 1919) in Perocco 1958, 103.

9 «La Mostra Giovanile di Ca' Pesaro». *Gazzetta di Venezia*, 20 giugno 1919.

10 AIBLM, b. 1919, Lettera di Barbantini al Sindaco (29 giugno) e risposta negativa (11 luglio).

11 AIBLM, b. 1919, Lettera di Barbantini al Sindaco, 4 luglio 1919.

Ca' Pesaro, venga esaurito in tre giorni e che la seconda edizione, priva di immagini, sia edita entro la fine del mese; ma in seguito si preferirà tirare una seconda edizione, illustrata e «con notevoli perfezionamenti».¹²

In apertura, il testo di Gino Damerini è il primo intervento storiografico sulle mostre BLM. Il critico, sostenitore delle scelte di Barbantini e attento osservatore delle vicende capesarine, ne ripercorre lo sviluppo e le difficoltà iniziali, nominando molti protagonisti della prima stagione. Si sofferma sull'edizione del '13 (quando «si riconobbe unanimemente come intorno alla mostra di fondazione Bevilacqua La Masa gravitasse oramai il nucleo più battagliero, più compatto, più armonico, nella disarmonia delle correnti che lo compongono, dei giovani artisti italiani», Damerini 1919a, 8) e coglie l'equilibrio 'morale' che domina le esposizioni e che ora giustifica l'accostamento del «violento cromatismo delle soggettive scomposizioni dinamiche» alla fin troppo abile maniera di Pomi.

Anche la Relazione della Giunta d'accettazione si esprime a favore di una selezione ampia e 'comprensiva': a comporre la commissione sono del resto figure più che solidali con i giovani espositori «accorsi dai campi di battaglia» (Rossi, Sibellato, Wolf Ferrari, Zecchin e Damerini, tutti, ad eccezione di quest'ultimo, alla loro prima esperienza in giuria). L'ospitalità non è negata nemmeno alle opere della 'scuola futurista', «sebbene taluno dei commissari onestamente avvertisse di non sentirsi giudice competente di esse, e qualche altro [...] trovasse che le tele inviate a Ca' Pesaro non si giustificano nemmeno nel loro movimento».¹³

L'elenco degli artisti partecipanti (66) e delle opere esposte (323), segue l'andamento delle sale (e, probabilmente, la stessa disposizione spaziale). I membri dell'UGA, distribuiti in quasi tutte le sale, sono segnalati da un asterisco, mentre un doppio asterisco accompagna gli artisti dell'Unione selezionati da un'apposita giuria (procedimento che aveva suscitato perplessità e discussioni e al quale si era opposto fermamente, ma senza successo, Gino Rossi).

Le illustrazioni a chiusura del catalogo offrono, infine, uno spaccato visivo della mostra; la scelta delle immagini spettava probabilmente allo stesso Barbantini e costituisce un fondamentale contributo per lo studio e la ricostruzione delle collettive, i cui protagonisti e le opere minori risultano nella maggior parte dei casi ormai irreperibili. Si tratta di una selezione oltremodo ristretta e per molti versi falsante (in questo caso, di 23 immagini su 323 opere esposte), che oggi è possibile ampliare grazie ai numerosi studi e approfondimenti retrospettivi.

¹² «La Mostra di Ca' Pesaro. Visitatori e vendite. Il Catalogo della Mostra». *Gazzetta di Venezia*, 16 luglio 1919. AIBLM, b. 1919, Documento s.d. [1919].

¹³ «Relazione della Giunta d'accettazione» (11 luglio 1919) in *Esposizione di Palazzo Pesaro 1919*, 22-4.

In linea generale, nell'insieme delle opere presentate si osserva un ampio spettro di ricerche: da quelle più legate alla tradizione (Martina, Pomi) alle arditezze dei futuristi o appena ex (Cagnaccio, De Giudici, Notte), dal Simbolismo di Sibellato al Neoespressionismo di Semeghini, alle atmosfere metafisiche di Casorati (cf. Stringa 1998, 25). La varietà delle proposte è in parte conseguenza della difficile situazione storica e dell'instabilità in cui gli artisti si trovano ad operare: alcuni non possiedono una produzione recente (molti arruolati vengono congedati solo nel '19), altri preferiscono sostare nei modi e nei linguaggi maturati nel periodo pre-conflitto o comunque espongono opere afferenti a quello spirito, altri ancora possono mostrare nuovi risultati (Martini, Rossi, Casorati). L'interruzione delle mostre nel '13, inoltre, legittimava una datazione più estesa, tale da consentire un aggiornamento sul periodo di intermezzo. Lo stesso numero di opere presentate da ciascun artista viene riconsiderato con elasticità e sono ben sei le sale personali in mostra, oltre alla retrospettiva-omaggio a Moggioli, scomparso in gennaio. Del resto, contrariamente a quanto stabilito dal Regolamento, era questo l'orientamento che si andava affermando fin dalle prime edizioni su impulso dello stesso Barbantini e che puntava a scardinare l'ordinamento collettivistico del modello Permanente.

Si comprende quindi la particolarità di questa edizione, per la quale Damerini parla di «criteri inconsueti» nella selezione contrapponendo, come spesso accade nel superamento di una crisi (in termini simili verrà presentato, all'uscita della seconda guerra mondiale, il Fronte Nuovo), la disomogeneità stilistica degli artisti all'equilibrio e alla moralità del loro impegno (Damerini 1919c).

Secondo il catalogo del 1919, ad essere occupate sono quindici sale, oltre all'atrio: due al piano terra, il resto al piano ammezzato come per le precedenti. Alle nove sale contemplate nello Statuto del 1906 si aggiungono quindi nuovi spazi, probabilmente suddividendo in sezioni i locali maggiori e abilitando alcune salette del lato corto affacciato su calle del Ravano/del Forner.

Se il primo catalogo (primavera del 1910) era suddiviso per disciplina, a partire dal successivo (estate del 1910) l'elenco delle opere segue l'ordinamento delle sale; in quell'anno le sale espositive sono dieci e le ultime due, occupate da Wolf Ferrari, risultano aggiunte di recente. Nel catalogo del 1911 si indicano 12 sale, 16 nel 1912 e nel 1913.

I lavori di adattamento del piano ammezzato, avviati alla fine del 1906 (con demolizioni di pareti in legno, rattoppi di intonaco, riparazioni alle finestre, ritocchi e decorazioni), si erano infatti protratti negli anni. L'illuminazione elettrica ad esempio, richiesta nel 1906, risulta solo parzialmente installata nel 1910 (quando si vorrebbe «sottrarre alla luce del giorno» la sala decorata da Wolf Ferrari). Nel 1913 l'orario per la visita è 9-16, ma nei giornali si precisa che «le sale sono meglio illuminate nelle ore della mattina» (*Gazzetta di Venezia*, 9 maggio 1913); poco cambia nel 1919

(dalle 10 alle 16), suggerendo quindi un ricorso preferenziale all'illuminazione naturale, anche se presente in parte quella artificiale, per ottenere un sensibile risparmio sulle spese. A non essere risparmiate, però, sono le critiche sull'illuminazione e l'infelicità dei locali che tempestano le recensioni fin dai primi anni: «Poiché, a scampo d'illusioni, il locale è uno dei più infelici che si possano immaginare per l'uso al quale fu adibito».¹⁴

3 Uno sguardo alle sale

Il giorno dell'inaugurazione, il pubblico si raccoglie nell'atrio dove si tengono i discorsi ufficiali d'apertura e dove è collocata la prima opera del percorso espositivo, *La monaca* di Arturo Martini. Realizzata a Treviso nel giugno 1919, *La monaca* (il cui titolo iniziale doveva essere *Al di là del limite*)¹⁵ viene trasportata ancora fresca lungo il Sile fino alla laguna; al costoso trasporto, di norma a carico degli espositori, contribuisce l'amico Barbantini che ne segue la delicata collocazione nell'atrio. Il gesso ha infatti un'altezza approssimativa di due metri per un peso di 8 quintali (oltre al piedistallo, progettato dallo stesso Martini); sarà proprio la stazza di quel 'colossale blocco' a determinarne, almeno in parte, l'infausto destino (cf. Mazzolà 1967).

Le prime due sale della mostra sono al piano terra: si tratta di locali già utilizzati come sale espositive per il gruppo dell'Aratro nel '12 e per la personale di Casorati nel '13. Nel '19, la prima sala del percorso ospita una mostra personale di Vittorio Zecchin, con 24 opere tra arazzi ricamati e calici e vasi in vetro. Il gradimento suscitato da «quel suo stile lussuoso ultradecorativo che proviene da Klimt e dai giapponesi»¹⁶ è confermato dal successo delle vendite (oltre venti pezzi); tra gli acquirenti, la R. Scuola d'arte applicata alle Industrie e S.M. il Re, gli artisti Sibellato e Martini, l'architetto Duilio Torres. Le probabili sostituzioni in corso d'esposizione e l'iterazione di alcuni soggetti (le tigri, gli aironi, le procellarie, le meduse) rendono spesso arduo il riconoscimento delle opere esposte; è il caso, ad esempio, dei vetri *Le pantere*, di cui uno è noto, due sono riportati in catalogo e addirittura quattro risultano venduti (Barovier, Mondì, Sonogo 2002).¹⁷

Nella seconda sala terrena vengono invece raccolti due importanti gruppi di opere di Moggioli e Gino Rossi, oltre alle sculture di Martini.¹⁸

14 «La 'Permanente' a Palazzo Pesaro». *La Bauta*, 1 agosto 1908.

15 Lettere di Martini a Barbantini, s.d. [1919], in Perocco 1958, 107-8.

16 Spes (1919). «L'Esposizione a Ca' Pesaro. Uno sguardo alle sale (I)». *Il Gazzettino*, 17 luglio.

17 Molti riconoscimenti, spesso difficili (come quelli di *Tigri reali* e *Procellarie*), sono stati resi possibili grazie alle ricerche di Marino Barovier e Rosa Barovier Mentasti.

18 Spes (1919). «L'Esposizione a Ca' Pesaro. Uno sguardo alle sale (I)». *Il Gazzettino*, 17 luglio.

La piccola retrospettiva dell'artista trentino, che riunisce dipinti e litografie del periodo veneziano-veronese e di quello romano, proviene quasi interamente da collezioni private (Abruzzetti, Nani Mocenigo, Soppelsa), integrata da una selezione di opere rimaste alla vedova Anna (Damerini 1919b). Talvolta resa possibile proprio grazie alla loro provenienza, l'identificazione dei soggetti indicati in catalogo rimane spesso incerta, rinviando a luoghi che l'artista aveva raffigurato e ripreso in numerose varianti (San Francesco del Deserto, Mazzorbo, Treporti, la campagna di Carpegna). Lo stesso dicasi per le litografie, ad eccezione di *Bambina al lavoro*, spedita da Anna Moggioli su consiglio di Disertori che la considera una delle migliori litografie dell'artista.¹⁹

Anche i dipinti di Gino Rossi, indicati con il titolo generico di 'paesaggio', sollevano simili difficoltà. *Marina* invece è illustrata e identificabile con *Douarnenez* (1911), già in collezione Barbantini (ed in seguito donata alla Galleria di Ca' Pesaro nel 1938) (Rossi Bortolato 1974, 48). Assieme ad un *Ritratto* del 1906, la veduta assume il valore di documento di una ricerca ormai conclusa sul colore, mentre l'artista si stava preparando alla svolta verso 'l'architettura del quadro' e la sua 'coscienza plastica'. Si tratta di un passaggio critico, che i suoi stessi sostenitori faticano ad accettare: nel recensire le opere esposte nel '19, Damerini (1919b) si sofferma sui legami con la pittura francese e sul sintetismo del colore adottato dall'artista che in fondo (nei paesaggi) «non è mutato dall'ultima volta»; tuttavia, «in qualche abbozzo recentissimo di ritratto, in cui la ricerca dei volumi appare quasi spasmodica a tutto danno del colore (conseguenza del resto inevitabile per chi volga al cubismo) è dato scoprire un accenno di evoluzione». Manifesta già nei titoli (*Disegno per la costruzione di un ritratto*), la nuova direzione intrapresa dall'artista verrà confermata dalle opere esposte nel '20 alla Geri Boralevi.

La sala si completa con due sculture di Martini, *L'amica del cipresso* e *Fanciulla verso sera*: il superamento delle posizioni giovanili è evidente nel recupero della matrice classica, con effetti 'contemplativi' e sobrietà dei volumi. Entrambe esposte alla Cispadana di Verona, le sculture sono un prestito da privati: la prima del collezionista e mecenate Giovanni Pallazzoli, la seconda di Barbantini (che ne farà dono a Ca' Pesaro nel '51).

La visita si sposta quindi al piano ammezzato, salendo la contigua scala Meduna: in una recensione del 1909 sulla *Venezianina*, la visitatrice descrive la «breve scaletta laterale di Palazzo Pesaro, dove la luce, attraversando le vetrate a colori delle finestre, proiettava, nel bianco, la gaiezza policroma di quelle tinte».²⁰ Nonostante i restauri interni eseguiti negli anni, l'effetto suggerito non è molto diverso da quanto si può vedere an-

19 AIBLM, b. 1919, Lettera di Anna Moggioli a Barbantini, 8 luglio 1919.

20 donna Cilia (1909). «Venezianina in salotto». *Venezianina*, 8, settembre.

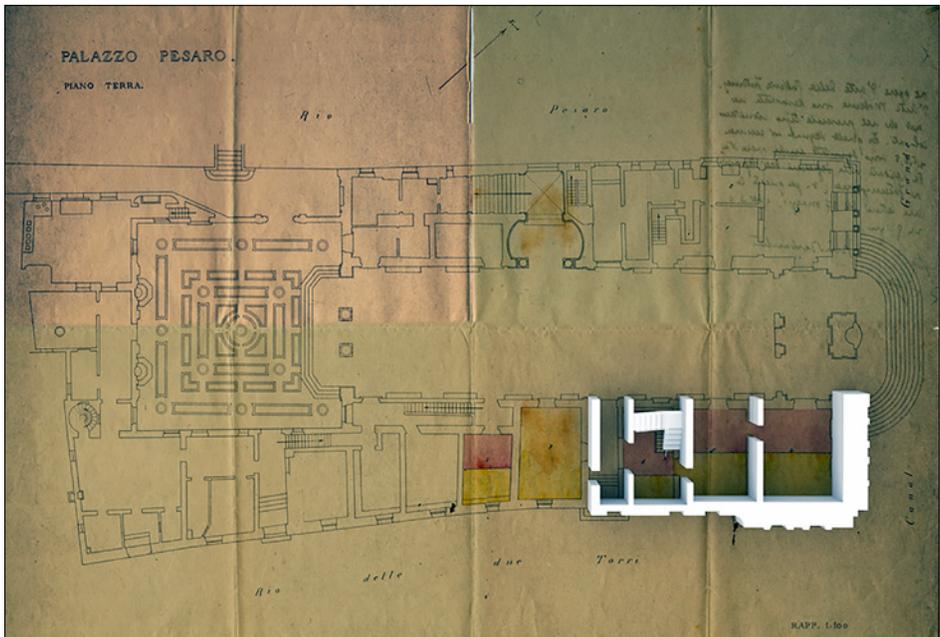


Figura 2. Palazzo Pesaro, pianta del piano terra, 23 luglio 1915 [Venezia, Archivio della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia (AGIAMVe)]. *Render delle salette al piano terra utilizzate nelle esposizioni collettive BLM (C. Travaini, F.C. Giusta)*

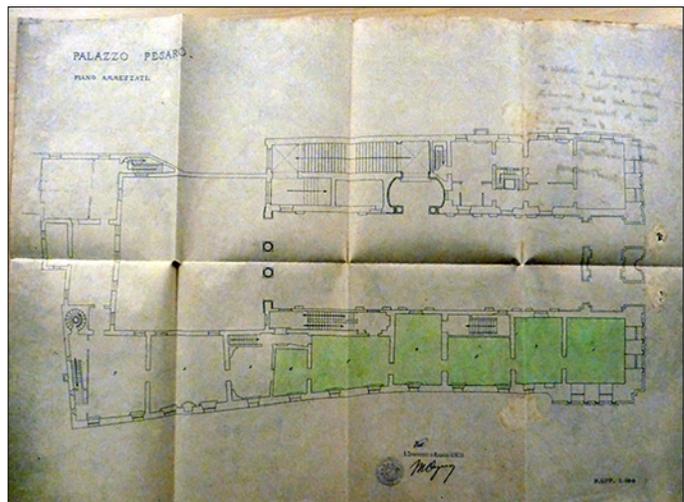


Figura 3. Palazzo Pesaro, pianta del piano ammezzato, 1915 (AGIAMVe)

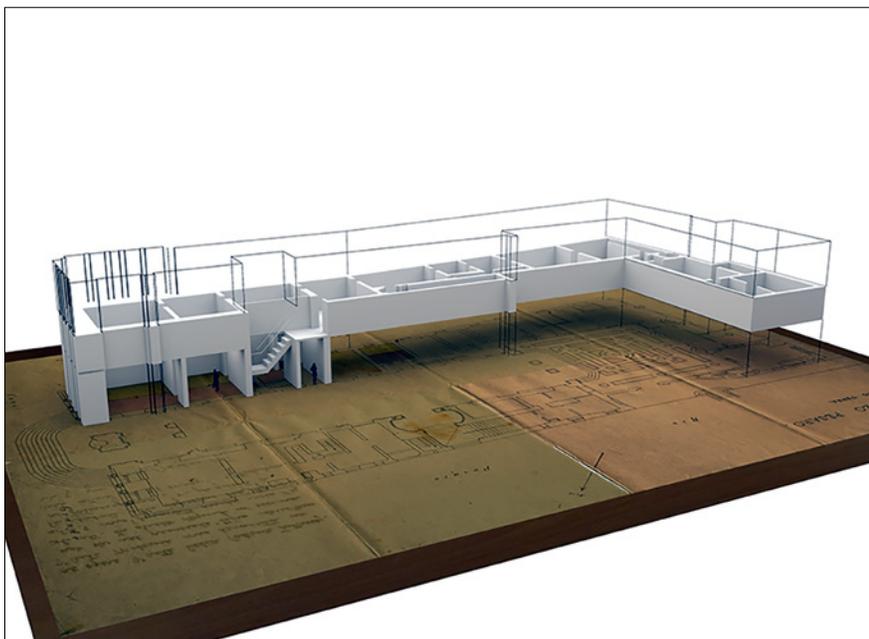


Figura 4. Palazzo Pesaro, *render* del piano terra e del piano ammezzato
(C. Travaini, F.C. Giusta)

cora oggi sulle pareti del vano scala che si affaccia sull'atrio. Raggiunto il mezzanino, il senso della visita veniva probabilmente indirizzato a sinistra, verso Canal Grande, procedeva poi in senso inverso fino alla fine del piano e si concludeva riprendendo la stessa scala per l'uscita. Lo si può dedurre da alcune recensioni di precedenti collettive: gli inviati della *Serenissima* (1908) descrivono un dipinto di Milesi «subito, appena entrati nella prima sala a sinistra», al quale daranno poi un ultimo sguardo all'uscita.²¹ Un altro indizio è legato alla numerazione delle sale presente nei cataloghi: in una recensione della mostra del '13, Damerini riporta la descrizione delle due sale al piano terra (Casorati), procedendo con quelle dei postimpressionisti e soffermandosi sulla «sala sopra il Canalazzo», quella di Scopinich, Rossi e Martini, che in catalogo è appunto la VI.²²

Il primo dei tredici ambienti espositivi del mezzanino ospita un'ampia personale (la maggiore in questa edizione) di Pio Semeghini. È la prima partecipazione dell'artista quarantunenne, che si lascia convincere dalle 'insistenze' degli organizzatori e viene presentato sui giornali tra coloro «che il pubblico italiano ignora completamente».²³ Le 26 opere, tra dipinti, acquerelli, disegni e incisioni, testimonianza del periodo veneziano dell'artista e in molti casi eseguiti prima della guerra, suscitano un generale apprezzamento: le recensioni sulla *Gazzetta* e sul *Corriere della Sera* considerano la sala tra le più riuscite, lo stesso Ogetti acquisterà il dipinto *Merlettaie*, mentre *Pescatore di Burano* (1913) entra in questa occasione nelle collezioni reali. Parte della critica, tuttavia, non tace sulla diversità di posizione rispetto ai giovani: si sarebbe preferito, insomma, «che la Mostra fosse stata meno ospitale verso artisti come il Semeghini, il Pomi e qualche altro» (Manacorda 1919), che per età e formazione apparivano più radicati nella tradizione che aperti alle nuove correnti.

La sala IV accosta le opere di due artiste, Giulietta Rusconi (*Lo specchio* è illustrato in catalogo) e Angelina Pericoli (con un curioso *Effetto di luce elettrica*), ai dipinti di Teodoro Wolf Ferrari. Quest'ultimo è figura ormai nota nell'ambiente Bevilacqua, sia nell'ambito della pittura che in quello delle arti decorative (protagonista, nel '12, dell'esperienza del gruppo L'Aratro); nel '19, inoltre, è presidente dell'UGA e membro della giuria di accettazione della collettiva. I paesaggi esposti nel '19 preludono alla svolta stilistica che sarà esemplificata dalla serie di impressioni di San Zenone degli Ezzelini: qui l'artista «purifica e discioglie le sue ultime passioncelle germaniche [*Il pupo e il vaso*, acquistato da Damerini] in un'estate radio-

21 E.Q.P. (1908). «Una visita alla Mostra d'Arte Moderna nel Palazzo Pesaro». *Serenissima*, 29 agosto.

22 Damerini, Gino (1919). «L'ottava mostra giovanile d'arte a Ca' Pesaro. Dalla mostra di Felice Casorati a quella dei postimpressionisti». *Gazzetta di Venezia*, 18 maggio.

23 «L'Esposizione di Palazzo Pesaro. Pio Semeghini». *Gazzetta di Venezia*, 5 luglio 1919.

sa e chiarita» (Manacorda 1919). La sala si completa con due sculture di dimensioni contenute, *Bambino* di Bortolo Sacchi (forse lo stesso ritratto, in terraglia decorata a freddo, esposto alla mostra dei bozzetti del '15) e un busto di Oreste Zampieri (*Il poeta Sergio Corazzini*).

A seguire è la sala personale di Ercole Sibellato. La critica è concorde nell'apprezzare la qualità della selezione, un insieme di 19 opere tra disegni (concentrati su soggetti e episodi del periodo bellico) e dipinti; alcuni fra questi, realizzati da oltre un decennio (*Eclissi di sole*, 1905; *Gli amori*, 1907; *Le sirenette*, 1909), si rivelano particolarmente significativi per l'originale interpretazione visionaria dell'artista, che anticipa il clima del Realismo magico. Il noto *Ritratto di D'Annunzio* (1916), esposto con relativo disegno, verrà acquistato dopo la chiusura della mostra da un comitato di cittadini per la Galleria d'Arte Moderna, costituendo di fatto una delle prime (oltre che rare) confluenze di opere Bevilacqua nella collezione della Galleria.

Contraddistinta dall'ampia varietà di presenze, la sala VI presenta un consistente numero di opere (30): ritratti e paesaggi dell'inglese Alis Levi, una malinconica veduta di Vittorio Zanetti Tassis (*Ora stanca*) e una ripresa dei dintorni del Garda di Maria Ponzilacqua; un ritratto di Adolfo Callegari, *Lottatori* di Giovanni Setti e due esempi della ritrattistica femminile di Antonio Nardi, che dopo aver assimilato l'influenza di Casorati negli anni Dieci si prepara a svoltare verso il Realismo magico; le nature morte di Aldo Voltolin (cf. Manzato 2000, 45-8), realizzate attorno al '17, poco prima della scomparsa (un momento di evoluzione della sua ricerca, che abbandona le pennellate filamentose della precedente fase divisionista), e di Gabriella Orefice (*Fiori* verrà acquistata da Ferruccio Scattola); una scultura di Giuseppe Turati (*Colui che ha tutto perduto*). Ma la presenza più incisiva della sala è senza dubbio quella di Benvenuto Disertori, artista molto legato a Barbantini che già nel '14 gli dedicava «L'ironico» su *Vita d'Arte*. Ad eccezione di un nudo, ad essere esposte sono le 'acqueforti civiche', vedute toscane, perugine e romane dedicate a centri medievali e rovine antiche. La sala è molto apprezzata e le vendite sono numerose, tanto da indurre l'artista a inviare più volte gli stessi soggetti per coprire i 'vuoti' (è il caso, ad esempio, dell'*Arco di Tito* di cui sono venduti tre esemplari nel corso dell'esposizione).²⁴

Anche la successiva sala VII è consacrata all'incisione (con la sola eccezione di un dipinto, *Notturmo*, di Callegari), ospitando una personale di Guido Balsamo Stella. Tornato definitivamente in Italia nel '19 (durante la guerra si era trasferito in Svezia), l'artista presenta alcune monumentali acqueforti realizzate utilizzando lastre di rame di grandi dimensioni; oltre ad una serie di ex libris, a essere ripresi sono soggetti veneziani e soprattutto stoccolmesi (*Il palazzo di città in costruzione*), con particolare attenzione al tema degli stabilimenti industriali, peraltro già trattato a Venezia. Tra gli

24 ABV, Lettera di Benvenuto Disertori a Barbantini, Roma, 12 ottobre 1919.



Figura 5. Sala di Umberto Moggioli alla collettiva BLM del 1912

acquirenti, si registrano la Galleria Marangoni di Udine (*Fucina*) e S.M. il Re, il cui acquisto de *Il ponte in costruzione* risaliva in verità all'*Esposizione di Belle Arti Amatori e Cultori* di Roma del marzo-giugno '19.

La sala VIII presenta un insieme eterogeneo di diversi autori, per lo più legati ai generi tradizionali: i ritratti di Oloferne Collavini, Maria Vinca, Giuseppe Duodo, Giovanni Talamini e Giuseppe Vianello; le vedute veneziane di Oscar Sogaro, Bortolo Sacchi (con una *Santa Margherita di notte* risalente, probabilmente, al 1908), Duilio Corompai, già noto nell'ambiente Bevilacqua per la propensione al tema del notturno, e Giulio Enrico Trois (che dispone di uno studio al terzo piano); gli interni e le nature morte di Casimiro Jodi, modenese di stanza a Verona, dove allaccia rapporti con Casorati e il gruppo di Ca' Pesaro, quelle di Nina Masciadri e Rina Romoli, di Trois e Alessandro Rossi Veneto; Ettore Beraldini, infine, trasferitosi a Verona e avvicinosi a Casorati, espone un soggetto legato alla guerra cui aveva preso parte da volontario (*Passatisti*), sulla linea di un Realismo d'intonazione sociale che lo vedeva impegnato già da alcuni anni.

Anche nella sala IX, contenente ben 33 opere, vengono riuniti generi e linguaggi diversi: gli esterni e i giardini di Baldassarre Longoni, artista comasco presente alla Biennale dal 1903 e attivamente coinvolto nelle mostre veronesi, apprezzato interprete del paesaggio in chiave simbolista e allegorica (*La villa dei cipressi* viene acquistata da Nani Mocenigo), le vedute di Vittorio Zanetti Tassis e Nei Pasinetti, un *Paesaggio* di Angelo

Franco (che presenta anche una scultura, *Uomo del passato*), un *Ritratto d'albero* di Bortolo Sacchi, soggetto di gusto secessionista ripreso in più occasioni (anche come tronco di betulla)²⁵ ed esposto nello stesso anno alla Quadriennale torinese. Al ritratto si rivolgono Umberto Martina e Maria Teresa Longo, alla rappresentazione di nature morte e interni Rina Romoli e Tina Tommasini, allieva di Aldo Voltolin; Angelo Turri presenta una scena di lavoro, *La lavatura delle seppie*, esposta anche alla Cispadana del '19. Emilio Notte sceglie un soggetto legato alle difficoltà della vita militare (aveva preso parte ai combattimenti restando ferito): pur non esposta nella cosiddetta 'sala dei futuristi', *La distribuzione del pane* è coerente con la sua adesione al Futurismo e con il tentativo di promuoverne una linea 'antiastrattista'. Nella sala è presente inoltre un significativo gruppo di incisioni di Giuseppe Bressan e Piero Guizzon, di Giovanni Giuliani e Fabio Mauroner, che riprende soggetti veneziani, fiorentini e romani su cui aveva lavorato in precedenza (*Il cipresso*).

La successiva sala X, definita 'dei veronesi', ha come referente ideale Felice Casorati: l'artista, figura di primo piano dell'ambiente Bevilacqua, si era già impegnato nel ruolo di coordinatore per il gruppo veronese nella mostra giovanile di Napoli del '13 (e lo sarà anche per la Promotrice di Torino di quell'anno). Espone tre «nature artificiali»: ²⁶ *I burattini* del '14, *Giocattoli* del '15-'16 e *Le uova*, oltre alla celebre figura femminile di *Una donna o L'attesa*, opera che lo stesso Casorati considera contenere «i germi essenziali di ciò che è la mia pittura d'oggi» e che prelude all'evoluzione della sua ricerca verso una pittura dai «valori plastici».²⁷

Attratti dal sintetismo e dal primitivismo di Rossi e Garbari, Guido Trentini e Angelo Zamboni espongono in questa sala alcune opere significative nell'ambito del paesaggio e della figura. Zamboni, in particolare, presenta una sorta di ciclo delle stagioni contraddistinto da forme condensate e dalla sintesi quasi geometrica (rappresentazioni che avevano già suscitato polemiche per gli 'accenti futuristi' alla mostra veronese della primavera del '18). L'artista è inoltre tramite tra Barbantini e la giuria per l'accettazione di alcuni giovani colleghi veronesi (Bertoldi, Nardi e Franzoni),²⁸ che riusciranno ad esporre in questa sala. Anche lo scultore Eugenio Prati, studente all'Accademia Cignaroli, è legato a Zamboni e Casorati. Espone

25 Il dipinto è probabilmente da identificarsi con *Ritratto d'albero*, pubblicato in Baradel 2011, 133.

26 Fiumi, Lionello (1919). «Un piemontese: Felice Casorati». *L'Ascesa*, settembre. Bertolino, Poli 1995: se per *Giocattoli* (nr. 119) e *I burattini* (*Scherzo: marionette o Marionette*, nr. 108) l'identificazione è sicura, maggiori difficoltà ha sollevato quella di *Le uova*, soggetto realizzato in più versioni, qui probabilmente da intendersi quale *Le uova sulla tavola* (nr. 138).

27 AIBLM, b. 1919, Lettera di Felice Casorati a Barbantini, s.d. [1919].

28 AIBLM, b. 1919, Lettera di Angelo Zamboni a Barbantini, 10 luglio 1919: «Cosa ti è parso degli altri? Ha passato...l'esame il Bertoldi? E Nardi e Franzoni [?].».

un gruppo di disegni, soggetti drammatici legati agli anni della guerra (*Il mutilato, La morta, Il ritorno dal funerale*) e di cui la critica coglie il tormento che l'artista stesso, prossimo all'emigrazione in Brasile, sembra attraversare; in alcuni casi è noto il corrispettivo in gesso (*Noviziato*, esposto a Verona nell'aprile del '18), dove si può meglio apprezzare quel carattere di anticlassicità che viene attribuito al giovane.

Alla varietà di linguaggi e proposte espressi fino a questo punto, seguono tre sale più contenute nel numero di opere e di artisti (si tratta, quasi interamente, di personali), che potrebbe far pensare alla suddivisione di uno stesso ambiente in più parti. La sala XI ospita quindici opere di Alessandro Pomi, tra cui alcuni noti ritratti di contemporanei (la moglie dell'amico Ilario Neri, critico d'arte e fautore della rinascita del Circolo artistico nel primo dopoguerra, la madre dell'artista, il giovane collega Giovanni Nei Pasinetti) (cf. Franzo 2009; 2014, 115-29). La critica non manca di sottolinearne le doti pittoriche, confermate del resto dal successo delle vendite (almeno nove), ma al tempo stesso non tace sullo sfoggio di una «manierata facilità» (Damerini 1919c). Nonostante l'inserimento, non troppo coerente, di due dipinti di Nino Busetto (un'*Atmosfera*, che sembra rinviare alle precedenti incursioni nel filone del notturno, e un ritratto che ne rappresenta la maggiore e più nota produzione), la sala XII è senz'altro dominata dai disegni di Federico Cusin, compreso quello utilizzato per la copertina del catalogo. Pressoché sconosciuto, l'artista desta sorpresa nel pubblico e nella critica che ne apprezzano il segno marcato, vicino a effetti xilografici, per le vedute cittadine, la figurazione fantasiosa, di matrice astrologica, per i *Calendari*. La valutazione positiva della sua capacità di illustratore si riflette anche nella vendita di tutte o quasi le opere presentate, che vengono sostituite durante l'esposizione. In linea con quella di Cusin, anche la successiva sala XIII ospita un gruppo di disegni di Irene De Hruschka, artista e illustratrice russa da poco trasferitasi in Italia, dove collabora con giornali e riviste. La sua partecipazione, per la quale Domenico Varagnolo funge da intermediario, riceve commenti positivi e quasi tutte le opere esposte (accostabili ai «fragili e immaginosi» esposti alla Biennale del 1920) vengono acquistate da due anonimi collezionisti.²⁹

Una diversa impostazione presenta invece la sala XIV, la cui varietà di tipologie espressive (pittura, mosaico, disegno, scultura) è tenuta insieme dalla particolare dimensione 'familiare' dell'insieme, oltre che dalla comune adesione all'UGA. La sala «di intonazione moderatamente decorativa»³⁰ accoglie infatti le opere dei fratelli Guido e Romeo Cadorin (il primo con dipinti e un pannello decorativo a mosaico, realizzato dalla ditta Gianese,

29 AIBLM, b. 1919, Lettera di Domenico Varagnolo a Barbantini, 24 giugno 1919.

30 «L'esposizione di Ca' Pesaro. La mostra Del Giudice-Cadorin. Il gruppo dei veronesi. La visita degli espositori». Gazzetta di Venezia, 11 luglio 1919.

forse riconducibile ai lavori per Villa Papadopoli, il secondo con due ritratti scultorei) e del cognato Brenno Del Giudice; quest'ultimo presenta alcuni progetti architettonici per chiese e villini realizzati per un concorso al Lido, sospeso a causa della guerra. Guido Cadorin espone qui «parecchie delle sue cose migliori» (Manacorda 1919), tra cui alcuni noti ritratti femminili. *Il prato e Il giardiniere del giardino fiorito* appartengono invece alla serie di dipinti realizzati nel '17: l'artista, di stanza a Sant'Elena, aveva incontrato il capitano Roberto Papini, direttore della Galleria d'Arte Moderna di Roma, che lo incaricò di realizzare alcuni quadri per la mensa ufficiali. Con la fine della guerra i soggetti vennero sottoposti a una sorta di 'trasfigurazione', agevolata dalla gamma cromatica: a trincea si preferì prato, mentre il ritratto del capitano De Micheli, a comando della batteria di Sant'Elena, divenne quello di un anonimo giardiniere (cf. Dal Canton 2007, 63, 80).

A chiusura del percorso, la sala XIV riunisce le opere dei 'futuristi': ma la distanza nei confronti del Futurismo storico e, soprattutto, dei ribelli del '13, è ben chiara tanto agli organizzatori quanto alla critica, che ne riprendono l'etichetta per indicare più che altro il generale antiaccademismo. Si tratta degli artisti ammessi per concessione speciale da un'apposita giuria nominata dall'UGA, presieduta da Cavallini e non dalla Giunta d'accettazione: rivendicazione di un diritto che sembra servire, al tempo stesso, a declinare ogni responsabilità. Ogetti ne smorza in fretta la vis battagliera («in una delle salette sono rinchiuso alcune delle minori belve futuriste») e lo stesso Damerini li comprende «nella ressa dei minori». ³¹ Probabilmente, l'ipotesi iniziale di una presenza futurista alla mostra doveva essere molto diversa e riguardare piuttosto i protagonisti storici (sebbene avessero, in alcuni casi, intrapreso nuove direzioni di ricerca): forse incoraggiato dal consiglio di Rossi, ³² Barbantini aveva infatti invitato Carrà, Depero e Dudreville, oltre ad aver scritto alla madre di Sant'Elia, senza però ricevere alcuna risposta favorevole.

Assente dalla *Mostra dei Bozzetti* all'Hotel Vittoria del febbraio '15, dove i suoi compagni di sala si erano fatti notare per lo spirito d'avanguardia (come verrà dichiarato nel foglio *I Pazzi*), Cagnaccio espone qui due dipinti del periodo futurista, senz'altro vicini alle cromografie conservate a Ca' Pesaro. ³³ L'adesione al linguaggio futurista aveva condotto l'artista a sviluppare, seppur per breve tempo, una ricerca legata alle 'emozioni pittoriche' e agli

31 Ogetti, Ugo (1919). «Le mostre di Palazzo Pesaro a Venezia». *Corriere della Sera*, 14 agosto. Damerini 1919c.

32 AIBLM, b. 1919, Lettera di Gino Rossi a Barbantini, 15 giugno 1919: «Occorre assolutamente la presenza di Carrà all'Esposizione di Ca' Pesaro. Se avremo Depero e il gruppo veronese possiamo sin d'ora contare in un bel successo. Passata questa burrasca, Ca' Pesaro può guardare all'avvenire con calma e fiducia».

33 In particolare si fa riferimento a: *Disillusione notturna* (nr. inv. 3830), *Sensibilità tattiche di un bacio* (nr. inv. 3831), *Cromografia di guerra: scoppio di una granata* (nr. inv. 3832).

stimoli esterni, sonori e olfattivi. In linea con quanto suggerito dai Manifesti, anche Gigi De Giudici (cf. Bianchi 2000, 19-32) si presenta con un insieme di opere sperimentali realizzate tra '16 e '17: le compenetrazioni tra le forme e la simultaneità della visione (*Scarpe, Il mio studio a Tolmezzo*), l'uso della sinestesia (*Profumi*) e del collage (*Viaggiare*), lo iscrivono a pieno titolo nel novero delle ricerche futuriste, sebbene l'artista si fosse nel frattempo impegnato in una direzione diversa (già evidente nella partecipazione alla mostra del Circolo alla Geri Boralevi nel dicembre dello stesso anno). Una maggiore connotazione storica possiedono invece i soggetti di Morando e soprattutto di Attilio Cavallini (*Aeroplano malato, Autoblindata che spara*), che in questi anni transita nel Futurismo dopo l'esperienza parigina nell'ambito simbolista, svolta indotta dalla drammatica esperienza bellica cui partecipa da volontario.

4 Per un bilancio complessivo

La collettiva aveva esposto più di 330 opere (tenendo conto delle voci multiple in catalogo e di aggiunte e sostituzioni durante l'apertura), una cifra che era stata sfiorata solo nel '13 (317).

La netta maggioranza spetta alla pittura, con 173 opere, seguita da una consistente presenza della grafica tra disegni, incisioni e progetti architettonici (oltre 120). Assai limitata, per i gravosi problemi di trasporto e collocazione (come ricordato dal caso di Martini) è la scultura (12 pezzi), mentre le arti decorative sono concentrate nella sala di Zecchin e in quella dei Cadorin.

Complice l'ingresso gratuito, l'affluenza del pubblico è alta nonostante i problemi di isolamento che avevano penalizzato soprattutto le prime edizioni. Le recensioni riportano che la prima domenica «i visitatori sorpassarono il migliaio»,³⁴ superando la quota di 15 mila in meno di tre mesi.³⁵ La popolarità della mostra induce gli organizzatori a prorogarla, prima fino al 30 settembre, poi al 5 ottobre.

Il volume delle vendite è assolutamente rilevante: un terzo delle opere esposte risulta venduto (115 opere di 29 artisti), per un ammontare complessivo di circa 41.825 lire (nel '13 era di 6.245 lire). La cifra, che deve essere considerata in rapporto alla svalutazione postbellica, è comunque notevole trattandosi di un sistema premercantile, assai lontano dall'azione svolta dal circuito delle gallerie e basato piuttosto sul mecenatismo. Ad essere coinvolti nella promozione delle vendite e negli acquisti sono infatti gli stessi organizzatori, talvolta gli stessi artisti; nei documenti d'archivio

34 «La Mostra di Ca' Pesaro. La prima domenica. Vendite». *Gazzetta di Venezia*, 21 luglio 1919.

35 «L'ultima Mostra di Ca' Pesaro e gli importanti risultati ottenuti. Visitatori, critica e vendite». *Gazzetta di Venezia*, 15 ottobre 1919.

si ripetono gli interventi diretti del Consiglio di Vigilanza, di Barbantini e Nani Mocenigo volti a esortare gli enti pubblici all'acquisto delle opere. D'altronde, il volume delle vendite si rifletteva sugli introiti del Comune e sullo stipendio del Segretario, ai quali spetta secondo lo statuto (punto 14) il 5% ciascuno. Tra gli acquirenti più generosi si possono ricordare la Città di Udine, che per la Galleria Marangoni invia un vaglia cambiario dell'importo di 1.850 lire (11 agosto), S.M. il Re che dispone un importo di 4.000 lire per l'acquisto di opere (della cui selezione è incaricato Fragiaco),³⁶ mentre tra i privati rimasti anonimi una 'persona amica dell'arte' acquista ben 18 opere in un colpo solo (per un totale di 2.730 lire).

L'edizione del 1919 costituisce quindi una delle più significative collettive capesarine, sia per quantità e qualità degli interventi, sia per lo spirito che anima i protagonisti, «quel robusto desiderio di ricostruire» (Manacorda 1919) che si traduce anche in un atteggiamento diverso nella ricezione della mostra (il contegno e la capacità di tolleranza di fronte alle audacie giovanili, più volte notati da Damerini). È un clima che si vuole pacificato, dopo tante polemiche e anni difficili: pur nella consapevolezza di un'intrinseca eterogeneità e di una prossima, inevitabile, dispersione, Ca' Pesaro è ancora lo spazio cui sentono di appartenere tutti e dove «si appianano con libertà tutte le antitesi».³⁷

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.
- Baradel, Virginia (a cura di) (2011). *Novecento privato. Arte italiana con vista su Padova = catalogo della mostra* (Padova, Centro Culturale Altinate/San Gaetano, 2011-12). Dolo: Trart.
- Barovier, Marino; Mondì, Marco; Sonogo, Carla (a cura di) (2002). *Vittorio Zecchin 1878-1947. Pittura, vetro, arti decorative = catalogo della mostra* (Venezia, Museo Correr, 2002-03). Venezia: Marsilio.
- Bertolino, Giorgina; Poli, Francesco (a cura di) (1995). *Catalogo generale delle opere di Felice Casorati. I dipinti (1904-1963)*. Torino: Allemandi.
- Bianchi, Giovanni (2000). «Gigi De Giudici. Un giovane futurista a Venezia - 1912/1919». Dal Canton, Giuseppina (a cura di), *Gigi De Giudici*

36 AIBLM, b. 1919, Lettera di Fragiaco a Barbantini, 5 settembre 1919.

37 Ojetti, Ugo (1919). «Le mostre di Palazzo Pesaro a Venezia». *Corriere della Sera*, 14 agosto.

- 1887-1955 = *catalogo della mostra* (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 2000). Venezia: Fondazione Querini Stampalia, 19-32.
- Bianchi, Giovanni (2002). «Sulla rinascita del Circolo Artistico di Venezia». Beltrami, Cristina (a cura di), *L'identità delle arti a Venezia nel Novecento*. Venezia: Marsilio, 41-55.
- Bossaglia, Rossana; Quesada, Mario; Spadini, Pasqualina (a cura di) (1987). *Secessione romana 1913-1916*. Roma: F.lli Palombi.
- Dal Canton, Giuseppina (a cura di) (2007). *Guido Cadorin 1892-1976 = catalogo della mostra* (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 2007). Venezia: Marsilio.
- Damerini, Gino (1919a). «Le mostre di Ca' Pesaro prima della guerra». *Catalogo dell'Esposizione di Palazzo Pesaro MDCCCXCIX = catalogo della mostra* (Venezia, Opera Bevilacqua La Masa, 15 luglio-5 ottobre 1919). Roma; Milano; Venezia: Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli, 5-18.
- Damerini, Gino (1919b). «L'arte dei giovani a Ca' Pesaro». *Gazzetta di Venezia*, 18 luglio.
- Damerini, Gino (1919c). «Esposizioni di battaglia». *Il Resto del Carlino*, 24 settembre.
- Del Puppo, Alessandro (a cura di) (2013). *L'Avanguardia intermedia. Ca' Pesaro, Moggioli e la contemporaneità a Venezia 1913-2013 = catalogo della mostra* (Trento, Mart - Galleria Civica, 2013-14). Trento: Temi.
- Esposizione 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 (1919). *Catalogo dell'Esposizione di Palazzo Pesaro MDCCCXCIX = catalogo della mostra* (Venezia, luglio-agosto 1919). Roma; Milano; Venezia: Bestetti & Tumminelli.
- Franzo, Stefano (a cura di) (2009). *Alessandro Pomi (1890-1976)*. Treviso: Zel Edizioni.
- Franzo, Stefano (2014). «Novità d'Archivio e collezionismo per Alessandro Pomi». Dal Canton, Giuseppina; Trevisan, Babet (a cura di), *Donazione Eugenio Da Venezia*, 21. Venezia: Fondazione Querini Stampalia; Rovereto Museo Civico, 115-29.
- Lorenzoni, Laura (2006). «I giovani di Ca' Pesaro, 1908-1914: "propaggini di una tradizione" non ribelli ma innovatori». Stringa, Nico (a cura di), *Venezia '900. Da Boccioni a Vedova = catalogo della mostra* (Treviso, Ca' dei Carraresi, 2006-07). Venezia: Marsilio, 36-61.
- Manacorda, Giuseppe (1919). «La IX Mostra di Palazzo Pesaro». *L'Alabarda*.
- Manzato, Eugenio (2000). «Per il catalogo delle opere di Aldo Voltolin». *Donazione Eugenio Da Venezia*, 6. Venezia: Fondazione Querini Stampalia, 31-4.
- Mazzolà, Natale (1967). *Arturo Martini. Le lettere 1909-1947*. Firenze: Vallecchi.

- Perocco, Guido (1958). *Primi espositori di Ca' Pesaro 1908-1919 = catalogo della mostra* (Venezia, Sala Napoleonica, 1958). Venezia: Stamperia di Venezia.
- Piccolo, Matteo (2015). «Un museo in guerra. Fatti straordinari e vita quotidiana nella Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia durante il primo conflitto mondiale». Tonini, Camilla; Crisafulli, Cristina (a cura di), *Bollettino dei Musei Civici Veneziani 2014/15*, III serie. Venezia: Fondazione Musei Civici, 188-95.
- Picone Petrusa, Mariantonietta (1986). *In margine. Artisti napoletani fra tradizione e opposizione, 1909-1923*. Milano: Fabbri.
- Rossi Bortolato, Luigina (a cura di) (1974). *Lettere di Gino Rossi*. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Stringa, Nico (1998). «Semeghini a Venezia: da Burano alla Biennale». Butturini, Francesco; Cortenova, Giorgio (a cura di), *Pio Semeghini = catalogo della mostra* (Verona, Palazzo Forti, 7 febbraio-13 aprile 1998). Milano: Electa, 23-34.
- Tagliapietra, Franco (a cura di) (2014). *Esposizione di alcuni artisti rifiutati alla Biennale veneziana* (Venezia, Excelsior Palace Hotel, giugno 1914). Rist. del catalogo della mostra. Venezia: La Toletta.