

**Cesare Laurenti**

(1854-1936)

*Collana*  
Segni da un territorio

*Direzione*  
Giovanni Lessio

*Cura del catalogo*  
Cristina Beltrami

*Coordinamento*  
Francesca Muner

*Collaborazione*  
Luciano Franchi

*Referenze fotografiche*

Luigi Baldin, Giuseppe Boratto, Roberto Caccialanza,  
Cameraphoto Arte, Studio foto Dives, Foto Diego Ferrini,  
Foto Ottica Nodari, Giuliano Ghiraldini, Ire, Claudio Marcon,  
Riccardo Maria Moretti, Valter Parisotto, Pietro Parmiggiani,  
Saporetti Immagini d'Arte

*Impaginazione*  
ZeL Edizioni

*Redazione*  
ZeL Edizioni

*In copertina*

Alessandro Pomi, *Cenacolo*, 1931, olio su tela, 166x251 cm,  
Pordenone, collezione FriulAdria

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare.

© 2010 ZeL Edizioni  
e-mail [info@zeledizioni.it](mailto:info@zeledizioni.it) - [www.zeledizioni.it](http://www.zeledizioni.it)

ISBN 978-88-96600-07-8

*Ringraziamenti*

Un vivo pensiero di gratitudine va a Banca Popolare FriulAdria-Crédit Agricole per aver promosso questa prima monografia dedicata a Cesare Laurenti, anticipata da una mostra pordenonese allestita con eleganza e professionalità da Carla Dal Ben, Erica Martin e Francesca Muner, sotto l'egida di Giovanni Lessio. Grazie a Nico Stringa a cui devo suggerimenti preziosi nonché una brillante introduzione.

Voglio ringraziare tutti coloro che, a diverso titolo, hanno contribuito alla realizzazione di questo volume: Roberta Abbatangelo, Olindo Andrighetti, Laura Benini, Alessandro Bertazzini, Gianluca Berardi, Alberto Berlingieri, Andrea Busato, Donatella Calabi, Antonio e Paola Casellati, Marianne Cavanaugh, Marina Cavazza, Elena Cazzaro, Gianni Chiarion, Marvi Chiarottin, Angelo Comotto, Federico Corrà, Giacomo Corrà, Enrico Maria Dal Pozzolo, Jacopo De Lucchi, Luigi De Lucchi, Alessandro Del Puppo, Beatrice Chiara Ferrario, Leopoldo Ferri de Lazara, Silvia Ferri de Lazara, Luciano Franchi, Sancia Gaetani, Paolo Galimberti, Giovanna Ginex, Alberto Giordani, Giovanna Giusti, Diego Gomiero, Sabbatina Macera, Bruno Mantura, Holly McCullough, Matteo Mazzato, Akemi May, Alessandra Moschini, Chris Naffziger, Loredana Olivato, Fabio Pacifico, Claudia Palma, Roberta Parise, Daniela Piccini, Matteo Piccolo, Nuccia Pasqualetto, Silvia Pizzinelli, Martina Pizzul Chiggiato, Elena Pontiggia, Lionello Puppi, Debora Rossi, Barbara Sarfatti, Laura Savoia, Lucio Scardino, Paolo Serafini, Nicoletta Serio, Vittorio Sgarbi, Paolo Stimamiglio, Marilena Tamassia, Annalisa Tonicello, Antonio Placido Torresi, Luisa Turchi.

# Cesare Laurenti

(1854-1936)

a cura di  
CRISTINA BELTRAMI

introduzione di  
NICO STRINGA

testi di  
CRISTINA BELTRAMI, MARTINA CARRARO

schede di  
CRISTINA BELTRAMI, DOMENICA MARUZZO, MARTINA MASSARO



L'edizione di una monografia e la realizzazione di una così ben ponderata mostra antologica sull'opera del veneziano Alessandro Pomi, che riunisce opere di raccolte private e altre di proprietà pubblica, costituiscono due ulteriori e rilevanti tasselli in una strategia che Banca Popolare FriulAdria persegue da molti anni, da prima ancora che essa assumesse il nome riassuntivo di "Segni da un territorio".

Essa concretamente si traduce nell'impegno a valorizzare opportunamente il patrimonio storico artistico della nostra terra, soprattutto per un'epoca che è così vicina al tempo che viviamo. L'obiettivo di questa nostra iniziativa è quello di recuperare figure e percorsi di artisti a torto ritenuti o divenuti marginali in sede di valutazione storica e critica, e di restituire la loro memoria a quella comunità che li vide operare e lasciare una traccia, nella stessa fase in cui cresceva l'attività della nostra Banca, in uno spirito sincero di condivisione.

Che Pomi meritasse da tempo una rilettura risulterà a tutti evidente dalla qualità dei suoi lavori, nonché dalla diffusione insospettabile della sua produzione, che ebbe una dimensione davvero internazionale, da Pittsburgh all'America latina, al Giappone, così pure dallo spessore della sua diretta o indiretta influenza su altri ben più conosciuti artisti, come emerge dal saggio introduttivo di Sergio Marinelli. Questo non sarebbe però stato possibile senza apposite e capillari indagini, premurosamente dispiegate dal curatore del volume, Stefano Franzo, che finalmente ci riconsegnano una personalità certamente complessa e per alcuni versi sfuggente, ma anche di appassionante modernità.

Un altro aspetto importante del nostro programma è il tentativo di sviluppare negli appassionati d'arte, in un pubblico più vasto, nelle nuove generazioni una fruizione più attenta e attiva, che non può darsi senza criteri di analisi e di giudizio costantemente aggiornati e verificati. A questo provvede sicuramente la mostra, che ospiteremo presso la sede direzionale della Banca, con la ferma speranza che essa possa incontrare il favore del pubblico e l'attenzione rinnovata della critica.

Come lo scorso anno Cargnel, anche Alessandro Pomi ci rammenta la densissima permeabilità di stimoli e di reciproci scambi che tra la fine del XIX e il XX secolo si instaura tra Veneto e Friuli Venezia Giulia, le due regioni in cui più distesamente si registra la presenza di FriulAdria.

"Segni da un territorio" ambisce a districare questa fitta trama di rapporti, evidenziare le comuni radici e sottolineare le analoghe ambizioni che hanno caratterizzato gli artisti di quest'area in questa fase storica. La nostra convinzione è che l'arte abbia saputo anticipare spesso le tendenze e le scelte che una società si è poi trovata a compiere, e che, quindi, perlustrare quei percorsi serva a comprendere meglio quale sia la nostra identità culturale e il futuro prossimo che ci attende.

Angelo Sette  
Presidente  
Banca Popolare FriulAdria - Crédit Agricole



## Sommario

Cesare Laurenti che "seppe tener lo campo" <i>Nico Stringa</i>	9
Cesare Laurenti: dalla pittura di genere all'idea <i>Cristina Beltrami</i>	13
La pescheria di Rialto e le altre incursioni architettoniche di Cesare Laurenti <i>Martina Carraro</i>	29
Tavole	37
Schede <i>Cristina Beltrami</i> <i>Domenica Maruzzo</i> <i>Martina Massaro</i>	101
Apparati	131
Bibliografia	132
Biografia	144
Esposizioni	152
Indice delle opere	156
Crediti fotografici	157



## Cesare Laurenti che “seppe tener lo campo”

Nico Stringa

La pubblicazione monografica su Cesare Laurenti, preparata e coordinata con la consueta accuratezza e sagacia da Cristina Beltrami, ci porta a toccare con mano una delle questioni più spinose che attengono alle vicende degli artisti: la loro affermazione in vita e, spesso, l'oblio che patiscono dopo la scomparsa.

Si tratta, come è noto, di un vero e proprio “topos” che ha ottenuto la consacrazione letteraria già nel Trecento nella celeberrima terzina di Dante Alighieri: “Credette Cimabue ne la pentura / tener lo campo ma ora ha Giotto il grido / sì che la fama di colui è scura”, a ricordare non solo che le cose, in breve tempo, erano cambiate, ma che, in assoluto, le vicende umane sono sottoposte al destino della mutevolezza; una nota pessimistica che sembrava quasi anticipare la “sfortuna” che Giotto a sua volta avrebbe patito dopo la sua morte.

A dire il vero, Laurenti fu dimenticato, progressivamente, già durante gli ultimi anni della sua esistenza, quando altri gusti, altri sistemi culturali e organizzativi, altri ideali si imponevano per opera di una nuova generazione di artisti; un cambiamento molto rilevante che avveniva anche in seguito ai mutati rapporti tra artisti e critici d'arte e tra arte e politica.

Nato all'inizio degli anni cinquanta dell'Ottocento, Laurenti fa parte di quella generazione che annovera i nomi di Favretto e Nono, Tito e Fragiaco, Sezanne e Bressanin, Milesi e Ciardi; tutti artisti che sia pure in modi diversi (e con l'eccezione dei paesaggisti) hanno esordito nella pittura cosiddetta di “genere” per poi maturare proprie elaborazioni personali, sospinti verso il nuovo sia dalla Biennale di Venezia (1895) sia dal cruciale passaggio tra i due secoli, facendo i conti soprattutto con la svolta simbolista degli anni novanta. Ma sia la sua formazione, avvenuta fuori di Venezia, sia i suoi gusti e le sue esperienze lo collocano in una zona intermedia tra Venezia e Firenze, tra Nord e Centro Italia, come si vedrà dalle sue inclinazioni che matureranno in una rilettura originale del Rinascimento italiano e in un intreccio di interessi (scultura, architettura, ceramica) che fanno della sua pittura qualcosa di difficilmente individuabile con gli schemi “settoriali” dei suoi contemporanei.

Se a Favretto, morto giovane già nel 1887, e a Guglielmo Ciardi e a Luigi Nono, scomparsi tra il 1917 e il 1918, fu risparmiata la crisi dell'arte italiana del dopoguerra, il più longevo Laurenti dovette invece vivere fino in fondo le contraddizioni del “ritorno all'ordine” che, in conseguenza della dittatura fascista, divenne poi, in buona parte, arte di regime.

Dal momento che spetta al termometro della storia dell'arte – anch'essa a sua volta da sottoporre al vaglio della critica! – rilevare e rendere note le diverse “temperature” che di volta in volta si vengono a formare in un “clima” artistico ben determinato, gli esiti che la curatrice di questo volume ci sottopone sono non solo di carattere anamnastico ma propongono una nuova “dia-gnosi”, una conoscenza che avendo attraversato con occhio vigile ottant'anni di storia e arte perviene a giudizi motivati e fondati.

Nel caso di Laurenti si riscontra in modo esemplare quale fosse la differenza tra gli artisti che parteciparono, magari anche a latere, ai movimenti innovativi dell'avanguardia, e invece la vecchia guardia che si illudeva di poter essere considerata antesignana della

10 svolta del ritorno all'ordine solo perché aveva abbracciato, già prima della Guerra, un ideale classicista. Niente di più equivoco, ovviamente.

Se artisti come Laurenti avevano resistito, ed erano sopravvissuti, alla stagione delle avanguardie, a cui potevano ancora contrapporre la loro antitetica visione del mondo, ben più difficile, se non impossibile, era misurarsi con quel ritorno all'ordine che in Italia, pur nelle diversificate accezioni, si poneva apparentemente sulla stessa linea d'onda di quel classicismo che anche Laurenti praticava nel secondo decennio del XX secolo, ma con criteri molto diversi e addirittura incompatibili con il montante novecentismo degli anni venti.

Per quanto possa sembrare incredibile, occorre registrare un dato di fatto che la dice lunga sull'isolamento che già in vita aveva circondato la figura di Laurenti; a differenza infatti di tanti altri suoi colleghi, a lui non è stata dedicata alcuna monografia, neppure quando la sua vicenda poteva apparire, negli anni dieci, tra le più rilevanti, connotata come era da successi internazionali e da riscontri continui della qualità del suo impegno, confermati dai prestigiosi acquisti dei più importanti musei italiani ed europei.

Tanto più preziosa appare pertanto la ricerca di Cristina Beltrami – coadiuvata da schede scientifiche di Martina Massaro e Domenica Maruzzo e da un saggio sulla produzione architettonica di Martina Carraro – che ha ricostruito, sulla base incontrovertibile dei documenti dell'epoca, le vicende non solo biografiche ma creative e della recezione critica, delineando un quadro pressoché completo di una esperienza particolarissima nel panorama italiano dell'epoca quale è stata quella di Laurenti.

Finalmente, dopo quasi ottant'anni dalla morte, appare una ricostruzione dettagliata ed esaustiva, come si conviene a quelli che sono stati i protagonisti di un'epoca; se non all'Accademia, dove Laurenti non ha mai insegnato (distinguendosi in questo dai "maestri del vero" che erano diventati professori), certo alle Biennali storiche, in quei vent'anni, dal 1895 al 1914, che hanno visto la nascita e l'affermazione internazionale dell'Esposizione Internazionale di Venezia nella gestione del segretario generale Antonio Fradeletto. È accaduto però che, dopo la fortuna critica che aveva collocato Laurenti, in vita, tra le celebrità dell'arte contemporanea, calasse un silenzio di decenni, interrotto solo dall'unica ricognizione critica che Luciano Caramel ha effettuato nell'ormai lontano 1985, tracciando un sintetico ma corretto profilo della poetica laurentiana; dagli esordi in chiave di verismo aneddotico, passando per la svolta degli anni novanta, sensibile a quella "sindrome nordica" che Vittorio Pica aveva identificato come una sorta di epidemia che aveva contagiato gli artisti italiani, fino all'adesione a stilemi Liberty, rivisti però in chiave personale di rilettura del Rinascimento italiano, come si verificò nel convincente fregio in ceramica esposto alla Biennale del 1903 – *Le statue d'oro* – tuttora conservato a Mesola, paese natale del pittore nei pressi di Ferrara.

Attraverso un meticoloso lavoro di spoglio della stampa dell'epoca Cristina Beltrami ha potuto ricollocare nella corretta sequenza cronologica la realizzazione di alcune opere tra le più importanti dell'artista, cosa che consente quindi di rettificare la periodizzazione della produzione di Laurenti e quindi anche di riformulare il giudizio critico relativo a anni importanti della svolta tra la prima maniera e quella matura, in chiave allegorico-simbolica. Alcuni esempi possono dare l'idea delle conseguenze che si possono trarre da questi spostamenti: l'anno di esecuzione di *Foglie cadenti* della Collezione della Fondazione di Venezia è il 1892 e non il 1907 come veniva oramai riportato correntemente; *Via Aspra* della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma non è stato dipinto nel 1895 ma invero due anni prima, nel 1893, e *Finis est anima mea* del Museo Bottacin di Padova è stato identificato con il dipinto intitolato *Lutto* che Laurenti espose già a Milano nel 1884. Il dipinto che per anni è stato pubblicato come *Primi approcci* del 1884 si è scoperto avere un titolo differente – *Scaramucce al confine* – che ha permesso di rintracciarne l'iter espositivo. Alla stessa maniera ci sono buone ragioni per ritenere che *Armonie della sera* della Galleria Ricci Oddi sia del 1900 – e non del 1902 – poiché col titolo di *Hirtenleben* sarebbe stata esposta anche alla Mostra di Monaco di Baviera nel 1900.

Ritrovamenti, precisazioni e recuperi che grazie all'appassionata e competente ricerca di Cristina Beltrami hanno contribuito ad aggiornare il catalogo generale di Cesare Laurenti, un artista che si può apprezzare ora in tutta la sua complessità e qualità artistica grazie a questa pubblicazione: un volume elegante e un prezioso strumento di studio.

Anche in questa occasione si conferma l'importanza dell'investimento culturale che la Banca Popolare FriulAdria-Crédit Agricole sta portando avanti da anni, promuovendo le pubblicazioni della collana "Segni da un territorio"; in sintonia con l'impegno che la Regione del Veneto ha continuamente dimostrato in questi anni, dedicando particolare attenzione alla storia dell'arte veneta con la prestigiosa collana: *La Pittura nel Veneto, dalle origini al XX secolo*. E, *last but not least*, sia consentito sottolineare, quale ulteriore motivo di orgoglio, che Cristina Beltrami, formatasi all'Università Ca' Foscari, sta facendo onore, con lavori come questo, all'Istituzione veneziana.

C. Laurent  
**TORMENTO**  
(Auchalla)



## Cesare Laurenti: dalla pittura di genere all'idea

Cristina Beltrami

Come negli artisti rinascimentali, in Cesare Laurenti la qualità del prodotto tende all'eccellenza. Sia che si misuri con la pittura, l'incisione, la scultura, l'illustrazione, la ceramica, che progetti architetture, allestisca musei, restauri dipinti, impartisca lezioni oppure – in privato – scriva poesie.

È dunque il Rinascimento, più che il legame familiare, l'impronta ferrarese che si rintraccia nella sua opera. Appena possibile, probabilmente attorno al 1873, Laurenti si rende indipendente dal padre, lavorando presso una stamperia in città. È proprio grazie a una stampa capitata fra le mani del conte Leopoldo Ferri che egli incontra il suo mecenate, colui che gli consente di muovere i primi passi fuori da Ferrara, ospitandolo prima nelle proprie tenute di campagna, a Voltabarozzo, e indirizzandolo poi a Padova nella bottega dello scultore Luigi Ceccon, colui che Laurenti ricorda come «primo maestro e quello mi additò la via dritta». <sup>1</sup> Nello stesso ambiente fa la conoscenza di Pietro E. Selvatico – intellettuale dai molteplici interessi – che lascia un segno ragguardevole nella formazione del giovane Laurenti. <sup>2</sup>

Nel 1878, nonostante gli anni di praticantato presso Ceccon, l'artista sente il bisogno di colmare alcune lacune che solo un'accademia ufficiale può fare: dal 18 gennaio risulta perciò tra gli iscritti del corso di "speciale figura" di Giuseppe Ciaranfi, che include lezioni di anatomia e di storia dell'arte e mitologia. L'anno successivo, dopo il diploma, coronato anche dalla gratifica di una medaglia d'argento, Laurenti lascia Firenze. Nel capoluogo toscano la sua sensibilità artistica non può trovare corrispondenza né nel rigore accademico di Ciaranfi, degno successore di Enrico Pollastrini, né nell'ambiente *bohémien* dei macchiaioli. Tenta invece la via di Napoli, dove nel 1879, grazie a *Parole misteriose*, dipinto di genere quanto le ragioni della scelta della città partenopea, Laurenti viene ammesso alla bottega di Domenico Morelli. <sup>3</sup> Dopo la presentazione degli *Iconoclasti* a Parigi nel 1855, Morelli vive una gloria inestenuata; egli inoltre è il capofila di una pittura di «figure e cose, non viste, ma immaginate e vere ad un tempo» <sup>4</sup> che per Laurenti deve rappresentare, a questa data, il vero modello a cui tendere. Nonostante l'ottimo rapporto instaurato sia con il "maestro" che con i suoi collaboratori, <sup>5</sup> egli già nell'autunno del 1880 lascia Napoli, prima per Padova e subito dopo per Venezia, dove comincia una carriera artistica autonoma, potendo contare ancora una volta sull'aiuto di Leopoldo Ferri. Il nobiluomo gli fornisce una casa, mobili e biancheria per la somma di 7.000 lire e gli procura un primo nucleo di clienti che, cinque anni dopo, permette all'artista di estinguere il debito. <sup>6</sup> Se nella sua prima esposizione pubblica documentata – la mostra della Società Promotrice di Firenze del 1881 – la pittura di Laurenti presenta un evidente legame con l'ambiente napoletano, <sup>7</sup> l'anno successivo, a Milano con *Un baso a la più bela*, dimostra un adeguamento alla produzione lagunare degli anni ottanta. Dalla «patria del colore» <sup>8</sup> sia il mercato che la critica si attendono scanzonate e colorite scene di genere, esemplate al meglio dalla produzione di Giacomo Favretto. La nozione di "vero" appresa da Morelli, lungi da qualsivoglia denuncia, viene dunque applicata da Laurenti sia alle vivaci scenette popolari che alle tele di maggiore densità emotiva, come nel *Prete* che, esposto a Milano nel 1882, cattura l'attenzione di Luigi Chirtani perché «manda il tanfo della cera e delle sacrestie mal tenute». <sup>9</sup>

L'anno successivo Laurenti si confronta per la prima volta sul piano internazionale inviando a Monaco di Baviera un *Ritratto femminile*, subito notato per la «forte consistenza di impasti». <sup>10</sup> Capace di una grande versatilità, egli mantiene dunque toni favrettiani ove il mercato



lo richieda mentre sperimenta nuove amalgame ove l'occasione lo conceda. Alla mostra milanese del 1884 convivono sia il Laurenti immediato di *A Venezia* che quello di *Lutto* in cui la ricerca simbolica è già latente. Da una svista di Chirtani – che confonde pastello con olio – è evidente come Laurenti padroneggi a tal punto le due tecniche che, soprattutto quando sotto vetro, l'opera possa trarre in inganno. Proprio nel pastello, pratica che ha illustri precedenti nella tradizione settecentesca veneziana, Laurenti tocca vertici altissimi, tanto che sempre Chirtani scrive: «non credo siensi ancora esposti in Italia molti pastelli di così alto pregio».<sup>11</sup>

Attorno alla metà degli anni ottanta la frenesia espositiva rallenta; Laurenti può probabilmente contare su un cespite di committenza privata per la quale realizza ritratti e leziose scene di vita veneziana: *Giovani innamorati*, *L'Apertura del regalo*, *Mosca cieca*, *La visita*, *La scelta del pesce*, *La Lettura* (in questa pagina) o *Ciaccole* mostrano un mondo popolare, animato principalmente da giovani che, anche se in contesti disagiati, sorridono alla vita con «quell'umorismo sano e scorrevole»<sup>12</sup> tipico della pittura di genere veneta. Sono per altro scene d'invenzione; la finzione emerge evidente nei dettagli d'arredo che rispondono a *topoi* pittorici, talvolta indifferenti alle incoerenze: alle pareti si notano sovente stampe costose che Laurenti riproduce come un omaggio ai maestri del suo tempo, Morelli *in primis*.

La perizia descrittiva che egli mette a punto in questa prima produzione è il passaggio necessario per sviluppare *Frons animi interpretis*: l'opera di punta che Laurenti presenta alla mostra veneziana del 1887. Le cinque protagoniste del dipinto interpretano altrettanti atteggiamenti verso la vita e la preghiera: «Il Laurenti scelse cinque tipi di donne credenti e le collocò nell'interno di una chiesa perché esprimessero collo sguardo i sentimenti dei loro cuori [...] Una di esse, giovanissima, è inginocchiata dinanzi a un crocifisso ed ha i gomiti puntati sul banco e la testa sulla mani. Esprime la religione del rimorso ed ha tutto il calore e la febbre dell'anima che, dopo il peccato, sente il bisogno di riabilitarsi presso Dio. Vicino a lei, da una parte, è inginocchiata una monaca colla testa alta, collo sguardo tranquillo come di chi sa di non aver nulla di male sulla coscienza, e dall'altra è seduta una donna matura, una popolana, con una corona in mano, che biascica aridamente delle preci e guarda la giovane pregante con occhi foschi e profondi [...] di fattucchiera abominevole. [...] Quante sensazioni non ridesta ognuna di quelle donne! Che storie di dolori, di virtù e di sozzure, di sacrifici e di godimenti si riflette in quel momento della vita di quei cinque esseri che dimentichi d'ogni mondana cura palesano interamente lo stato dei loro cuori!».<sup>13</sup> Queste ultime tre righe del commento di Piero Rota rivelano un mutamento nella pittura di Laurenti che può ora licenziare un grande dipinto allegorico, segnando



Cesare Laurenti, *La lettura*, 1887, Collezione privata.

Cesare Laurenti, *Nel vivaio*, seconda metà degli anni Novanta, Collezione privata.

Cesare Laurenti, *Studio di testa*, 1895, Collezione privata.

Cesare Laurenti, *Sogno di una notte d'inverno*, 1899, ubicazione ignota.

Cesare Laurenti, *Lady Madeline*, s.d., Collezione privata.



il principio di una svolta idealista che la critica attribuisce solitamente a *Parche*. Esposto nella primavera del 1891 alla I Triennale di Milano il dipinto si aggiudica il premio Principe Umberto, attirando su Laurenti non poche polemiche: *Parche* è «incompleto nella tecnica e poco evidente nella idea» per “L’Illustrazione Italiana”,<sup>14</sup> da «pensionnat ad un concorso accademico» ma privo di originalità per G. Bocciardelli,<sup>15</sup> mentre le parole di Alberto Sormani sono talmente infuocate, e insensatamente focalizzate sull’aspetto fisico delle tre parche, da provocare la reazione di Vittore Grubicy.<sup>16</sup> La presa di posizione del critico milanese in difesa di Laurenti cade del tutto inaspettata: l’artista e Grubicy si sono quasi certamente conosciuti all’Esposizione Nazionale di Venezia del 1887, dove Giovanni Segantini espone un *Ritratto* – di proprietà di Grubicy – proprio nella stessa sala di *Frons animi interpret*.<sup>17</sup> Tra i due s’instaura un’amicizia sincera quanto distante, fatta di stima reciproca ma non di condivisione dei medesimi principi pittorici.

Durante gli anni novanta la componente simbolica diviene sempre più salda: il turbamento della fanciulla di fronte allo scatenamento dell’amore in *Primo dubbio*, i quesiti sentimentali delle amiche *Nel vivaio* (fig. p. 14),<sup>18</sup> la desolazione della madre che percorre la *Via aspra*, la fusione tra la figura femminile e il paesaggio di *Foglie cadenti* creano un legame indissolubile tra quanto viene rappresentato e quanto viene sotteso.

Sono manifestazioni di una pittura dell’idea che è ora l’obiettivo primo di Laurenti, partecipe di quel «movimento intellettuale contemporaneo»<sup>19</sup>, messo a fuoco da Diego Angeli in occasione della mostra romana del 1893, dove Laurenti espone cinque dipinti, tanto da essere segnalato come «il migliore e il più forte dei veneziani».<sup>20</sup> Sempre Angeli ne individua una suggestione preraffaellita, in particolare egli fa il nome di E. Burne Jones<sup>21</sup> al quale Giulio Aristide Sartorio, proprio nello stesso anno, dedica un lungo articolo monografico in “Nuova Rassegna”.<sup>22</sup>

Laurenti e Sartorio intendono la pittura in maniera simile: essa deve essere simbolista, capace di dialogare sul piano internazionale e al contempo fortemente radicata alla tradizione italiana. Quando Sartorio, uscendo dal Salon parigino del 1894, auspica di «riabbracciare a nostra maggior forza la nostra grande tradizione»<sup>23</sup> non può che trovare il plauso di Laurenti. Egli infatti già alla mostra milanese del 1894 espone quattro opere – *La*

16 *coscienza, Foglie cadenti, Epilogo, L'incubo* – che dimostrano la ricerca di un linguaggio proprio e un allontanamento dai colleghi lagunari, tanto che Ettore Ximenes lo isola rispetto al gruppo dei veneziani.<sup>24</sup> Egli rivela anche un lato narrativo che si coglie in maniera più esplicita in *Coscienza* ed *Epilogo*: per entrambi il nocciolo è una questione morale, legata alla debolezza femminile verso i doveri del matrimonio nel caso di *Coscienza*, e dei voti nel caso della Capinera di *Epilogo*. *L'incubo* invece parrebbe rispondere alla descrizione che la stampa dà di *Sogno di una notte d'inverno* (fig. p. 14), proposto nuovamente alla Biennale del 1899 e definito da "Il Gazzettino" «un vero incubo».<sup>25</sup> Il dipinto, di ubicazione ignota, mostra una figura ammantata che, in piena notte, incontra un gatto nero: lo spavento provocato dalla visione reciproca viene evocato attraverso il violento contrasto luminoso. La luce artificiale emanata della lanterna fende nettamente la scena in due zone in cui l'ombra assume una presenza fisica e un valore semantico tipici delle atmosfere gotiche della letteratura di Edgar Allan Poe.<sup>26</sup> A partire dagli anni ottanta dell'Ottocento infatti lo scrittore statunitense esercita il suo fascino anche sulla cultura italiana e, in particolare, sugli ambienti simbolisti più congeniali a Laurenti: si pensi alla serie di disegni che Gaetano Previati realizza per l'edizione italiana dei *Racconti del terrore* (1887) o alle tre tavole che Mario De Maria crea per la versione illustrata della *Isotta Guttadauro* di Gabriele D'Annunzio (1886). Per altro il *Ritratto di Gabriellino D'Annunzio* (in questa pagina), esposto alla Biennale del 1901, attesta l'adesione di Laurenti allo stesso *milieu* culturale.<sup>27</sup> Luciano Caramel opportunamente, nel saggio d'apertura del catalogo della mostra di Mesola del 1985, accenna alla produzione di Roberto Bracco, quale alter ego letterario di Laurenti.<sup>28</sup> Entrambi collaboreranno alla rivista "Novissima" dove nel 1902 Bracco pubblica il racconto *Il nottambulo* (n. 2, 1902, s.p.) seguito, nel 1905, da *Nell'ombra* (n. 5, 1905, s.p.) in cui i protagonisti, colti da gelosia morbosa, vagano in una Napoli notturna e deserta al pari dei personaggi che animano i dipinti di Laurenti.

Fin dagli anni ottanta Laurenti accarezza l'idea di ottenere una cattedra in Accademia; l'ipotesi, oltre che nella testimonianza della nipote,<sup>29</sup> trova conferma nella presenza nel fondo Laurenti di numerose copie di Statuti,<sup>30</sup> sia di Venezia che di Milano e Torino. In particolare egli conserva una copia della *Riforma dello insegnamento artistico* di Giuseppe Lavini (Torino, 1896), zeppo di sapide annotazioni e glosse polemiche sul sistema di reclutamento dei docenti.

Benché la carriera accademica gli sia sempre stata preclusa, Laurenti ha avuto modo di soddisfare la vena didattica in una propria scuola, privata, allestita nel suo studio veneziano. Qui Laurenti accoglie sia artisti di professione, come Luigi Selvatico, Vittore Antonio Cargnel, Nino Busetto e Guido Cadorin, che allievi "occasionalisti"; turisti che, di passaggio a Venezia, colgono l'occasione per apprendere qualche rudimento dell'arte. La corrispondenza di Laurenti comprende ad esempio una lettera dello svizzero Georges Vodoz che, nell'estate del 1895, prende da lui alcune lezioni di pittura<sup>31</sup> e l'anno successivo si fa consigliare un indirizzo simile a Firenze.<sup>32</sup> L'atelier di Laurenti raccoglie anche una biblioteca fornita che l'artista ha messo assieme negli anni; il fondo Laurenti conserva infatti alcuni elenchi e ricevute che annoverano titoli di vario genere: letteratura antica e moderna, sia italiana che straniera, pubblicazioni di storia e tecnica dell'arte.<sup>33</sup> In particolare Giosuè Carducci dovette fungere da modello per i suoi stessi componimenti; benché la sua produzione lirica sia rimasta a livello amatoriale, non trovando mai l'opportunità, o la volontà, di una pubblicazione.

A Venezia, nel frattempo, sia i vertici politici che la "fraglia" degli artisti più attivi e dinamici si sono resi conto del potenziale delle grandi mostre d'arte. Sulla scorta del successo della Mostra Nazionale del 1887, nel 1895 si apre dunque la I Esposizione Internazionale di Venezia dove Laurenti presenta due opere inedite: *Parabola* e *Armonie della sera*. *Parabola* è «un gran dittico armonico [...] uno dei quadri più profondi e solenni di tutta l'esposizione»<sup>34</sup> che, con i suoi quasi sei metri di base, domina il salone centrale della Biennale. Il *Ponte della vita*, titolo alternativo, interpreta in chiave leopardiana l'evoluzione dell'esistenza umana: la processione inizia a sinistra con delle bambine, allegre, nel mezzo di un festeggiamento e prosegue sulla scalinata con la fase dell'innamoramento e dell'euforia, per ridiscendere dal lato opposto in un corteo di dolore, vecchiaia e morte. Nonostante un coro unanime di apprezzamenti *Parabola* riceve solamente, e in extremis a due giorni dalla chiusura della mostra, il Premio Franchetti. Il dipinto non trova inoltre un acquirente sino al 1900 quando Carl Brandt, direttore del Telfair Museum of Art di Savannah, ne propone l'acquisizione per le collezioni della galleria. Sia la scelta del soggetto che la sua trattazione, collocano *Parabola* nel solco di una produzione simbolista, che a livello europeo vanta illustri prece-



Cesare Laurenti, *Ritratto di Gabriellino d'Annunzio o Gabriele d'Annunzio II*, 1901, ubicazione ignota.

Cesare Laurenti, *Lilium candidum*, 1896, ubicazione ignota.



Cesare Laurenti, *Pagina elegiaca*, 1901, da "Novissima", n. 2, 1902, s.p. (ignota la collocazione del dipinto).

Cesare Laurenti, *Contino Cavazza*, 1901, ubicazione ignota..

denti in *Vita somnium breve* di Arnold Böcklin o *Ponte della vita* Walter Crane. È Vittorio Pica che chiama in causa proprio questi due esempi volendo dimostrare come la tela di Laurenti sia un dipinto già logoro.<sup>35</sup>

La pittura di Laurenti dunque si assesta su soggetti simbolici che, sia per la piacevolezza del tema che per le dimensioni più ridotte, trovano facile collocazione sul mercato privato: inizia la stagione delle teste femminili che da una componente preraffaellita e sensuale degli anni novanta – si pensi a *Studio di testa* (fig. p. 14) o alla *Testa femminile* pubblicata sul primo numero di "Novissima" (in questa pagina) o quella esposta alla personale del 1907 (fig.n.) – passa a una maggiore definizione dei tratti del viso nella *Testa di donna* della Fondazione di Venezia e della collezione del Quirinale.

Sul finire del secolo Laurenti parla un linguaggio tra Liberty e Simbolismo che gli consente di dialogare sul piano artistico nazionale: *Lilium candidum* (fig. p. 16) condivide la mostra fiorentina del 1896 con *Persèfone* di E. Lusini e con le sinuose *Spose della morte* di Leonardo Bistolfi. E si mantiene sulla stessa linea anche l'anno successivo, quando alla II Biennale di Venezia espone *Fioritura Nuova*, affrontando così pubblicamente il tema del nudo. La grande tela è accolta come un «Bellissimo studio di nudo, che infiniti pittori non trattano»<sup>36</sup> sia per la complessità del soggetto che – lamentela curiosa! – per la difficoltà nel reperire «una bella ragazza da ritrarre nel "roseo ammanto" di Venere».<sup>37</sup> Laurenti affronta la sfida con piglio scientifico, da trattato, come dimostrano un taccuino conservato presso la Biblioteca ariostea di Ferrara<sup>38</sup> e la totale assenza di erotismo, tanto che "Emporium" parla di carni «gessose»<sup>39</sup>. L'abbacinante brillantezza cromatica di *Fioritura Nuova*, dovuta anche alla densità della materia pittorica, mostra un evidente aggiornamento alla lezione nordica che certamente è maturata attraverso la *Guarigione* di Walther Firlé e la *Biancabella e Samaritina* di Eduard Robert Hughes, entrambi esposti alla Biennale del 1895.<sup>40</sup> È lo stesso Laurenti che, mentre commenta la Biennale del 1897, confessa a Grubicy di vivere la manifestazione come un'occasione d'aggiornamento: «Qualcosa manca; come per esempio cinque o sei dei quadri della levatura d'alcuni che ornavano nel 1895 le sezioni inglese – francese – tedesca. In compenso però abbiamo una propria bella sezione Scozzese; e quella americana è più ricca e forte che non fosse nella precedente [...] Ci manca, è vero, il colpo di gran cassa [...] ma in compenso c'è un rinnovamento più largo e più sincero alla ricerca della bellezza».<sup>41</sup>

Assodata la curiosità degli artisti veneziani verso i preraffaelliti inglesi, gli accademici quanto i secessionisti tedeschi, i francesi e anche le novità scandinave; Vittorio Pica, a latere della prima Biennale, dà alle stampe *L'arte europea a Venezia*, in cui perentoriamente apre il secondo capitolo affermando: «La sala che maggiormente richiama l'attenzione del pubblico



è quella dei pittori inglesi, ed è naturale e giusto che sia così, perché essi ci presentano una visione della natura e dell'umanità affatto originale, ci rivelano una concezione estetica affatto nuova e caratteristica della razza anglo-sassone». <sup>42</sup> Come ha opportunamente notato Alessandro Del Puppo, W. Hunt, E. Burne-Jones e J.E. Millais rientrano in una sorta di «recupero del patrimonio spirituale italiano» <sup>43</sup>. A questo punto dunque la *Ninfea* che Laurenti presenta alla Biennale del 1899 appare come una rilettura in chiave nazionale dell'*Ofelia* di J.E. Millais (1851-1852, Londra, Tate Britain).

Benché Laurenti, nel 1896, abbia direttamente espresso a Gubricy le proprie perplessità sul divisionismo <sup>44</sup> è inopinabile che allo scadere del secolo la perizia tecnica della sua pittura, la pennellata allungata che porta allo sfaldarsi sia dei contorni che della componente disegnativa, lasci intuire una rilettura della lezione di G. Segantini, presente alla Biennale di



Cesare Laurenti, *Calera*, 1901, ubicazione ignota.

Cesare Laurenti, *La Calera de Laurenti*, da "Sior Tonin", 4-5 maggio 1901, p. 1.

Cesare Laurenti, *Venezia Gloriosa*, illustrazione da *Venezia 1848-49*, p. 33.

Cesare Laurenti, *La pittura veneziana*, 1903, copertina.

Cesare Laurenti, *Figura di donna*, (1902), da "Novissima", n. 8, 1908, s.p. (ignota la collocazione del dipinto).



Venezia fin dalla sua prima edizione.<sup>45</sup>

Dal 1899 infatti, indipendentemente che il soggetto sia la nobile *Ortensia Treves de' Bonfili* o l'impudente *Calera* (fig. p. 18)<sup>46</sup> Laurenti impiega campiture oblunghe e pastose, in cui il disegno è ancillare rispetto alle esigenze espressive del colore. Con la medesima tecnica tratta anche *La meraviglia in attesa* e la *Figura femminile* di collezione privata, nonché i tre nudi di *Visione Antica*. Quando nel 1901 Ugo Fleres prende di mira gli obsoleti, a dir suo, politici della Biennale – «abbandonati da oltre cinque secoli, salvo rare eccezioni anacronistiche»<sup>47</sup> – deve certamente riferirsi anche a *Parallelo* di Laurenti, in cui la retorica del dipinto funziona proprio nel confronto degli opposti: a sinistra tre donne danzano nella gioia della vita mentre a destra altre tre siedono in preda ai loro peggiori dispiaceri.

Il 1902 si apre con la consacrazione nazionale di Cesare Laurenti a cui Mario Morasso dedica un lungo articolo monografico sul numero di gennaio di "Emporium": il critico napoletano conclude rendendo pubbliche le ricerche di Laurenti sulla sua nuova tempera.<sup>48</sup> L'artista condivide infatti con altri colleghi veneziani, Mariano Fortuny e Mario de Maria, una profonda passione per la sperimentazione tecnica che lo porta alla creazione della "Tempera Laurenti". A differenza però della "tempera De Maria",<sup>49</sup> rigorosamente artigianale, egli ricorre anche a preparati chimici preconfezionati che modifica al momento dell'impiego. A conferma di questa differenza il Fondo Laurenti conserva la ricevuta di un fornitore partenopeo che dimostra come l'artista mesolano fosse attento nella ricerca dei materiali, continuando a procurarseli dai propri rivenditori di fiducia.<sup>50</sup> Egli è anche autore di un *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*,<sup>51</sup> un manoscritto inedito in cui l'artista trascrive i procedimenti da lui impiegati: come buona parte dei colleghi di fine Ottocento, essi si basano naturalmente sulle fonti di Cennino Cennini, Gian Paolo Lomazzo e Lord Eastlake, che per altro trovavano riscontro nei titoli custoditi nella sua biblioteca.<sup>52</sup> Secondo la testimonianza della nipote inoltre, egli avrebbe avuto intenzione di brevettare la sua tempera e renderla commerciabile.<sup>53</sup>

Laurenti, come ha avuto modo di dimostrare fin dagli anni ottanta, eccelle anche nella tecnica del pastello, abilità che gli vale l'ammissione alle annuali mostre della Pastel Society di Londra, ove il suo nome compare dal 1897<sup>54</sup> al 1900; un impegno condiviso con l'amico Pietro Fragiaco, con Giulio Aristide Sartorio e con Giovanni Segantini.<sup>55</sup> Nella maturità però il pastello diviene principalmente lo strumento con cui realizzare i bozzetti e assolvere agli incarichi da illustratore: egli è retorico per la *Venezia gloriosa* che celebra i moti del 1848 (in questa pagina), neocinquecentesco per la copertina de *La pittura veneziana* di Pompeo Molmenti (in questa pagina) e al contempo Liberty nelle scelte delle immagini per la rivista "Novissima" (1901-1908, in questa pagina).<sup>56</sup>

La sperimentazione tecnica in Laurenti si spinge fino alla decorazione ceramica: il primo aprile del 1903 Alessandro Milesi fa visita all'amico a Treviso, mentre è intento a lavorare al suo grande fregio, e lo «incoraggia ad affrontare le ultime difficoltà». <sup>57</sup> Il fregio è un «complesso di oltre sessanta figure»<sup>58</sup> che alla Biennale del 1903 ammantava tutta la sala P di una luce dorata. L'intento didascalico, insito nell'esemplarità dei soggetti ritratti, è pari alla dimostrazione d'erudizione storico-artistica che Laurenti propone imitando i grandi capolavori della tradizione pittorica italiana: dal *Ritratto di Alfonso d'Este* di Pisanello alla *Primavera* di Botticelli, con un occhio di riguardo per il Cinquecento veneziano, il fregio si presenta come una panoramica sul passato artistico italiano. Se è vero che un lungo fregio decorativo adornava già la sala emiliana della Biennale precedente e che la tradizione della ceramica ha profonde radici in Veneto,<sup>59</sup> è certo anche che Laurenti fosse a conoscenza del *Leone X* e i *Maestri del Risorgimento italiano* (fig. p. 21). Il ciclo figurativo in "ceramica greccia" di Sèvres è presentato infatti alla Esposizione Universale di Parigi del 1900 e, anche se l'artista non avesse avuto occasione di ammirarlo dal vivo, certamente non poteva ignorare l'*Album* ricordo della mostra parigina che, oltre ad una grande riproduzione della sua *Fioritura Nuova*, dava ampio spazio al fregio ceramico francese.<sup>60</sup> Nel 1903 dunque la Biennale offre l'opportunità di una riflessione sulle modalità del ritratto che prende avvio dalla grande tradizione italiana ripercorsa nel fregio di Laurenti sino agli artisti contemporanei, con una netta maggioranza di nomi stranieri.<sup>61</sup> Nel ritratto Laurenti è stato tra i migliori interpreti dei decenni a cavallo tra i due secoli, capace di guardare alla straordinaria stagione rinascimentale veneta e aggiornarla attraverso modalità internazionali, apprese sia durante le numerose occasioni espositive che dal contatto con gli artisti "di passaggio" a Venezia.

Da una precisione accademica inappuntabile dei due ritratti giovanili conservati a Ca' Pesaro



(fig.nn.) Laurenti passa infatti a un aggiornamento evidente alla lezione della pittura russa, di Ilya Repin in particolare, nello splendido ritratto di *Giuseppe Treves de' Bonfilii*. Diviene più Liberty nel *Ritratto di Gabriellino d'Annunzio* (fig. p. 16) e nel *Ritratto del contino Cavazza* (fig. p. 17)<sup>62</sup> entrambi presentati alla Biennale del 1901. In alcuni casi la ripresa dell'impianto compositivo cinquecentesco lo spinge all'introduzione di elementi enigmatici, come il tagliacarte nelle mani di *Paolina Giustiniani Toso* o simbolici, come la soglia belliniana dietro cui ritrae *Roberto Sarfatti*. Laurenti licenzia i ritratti migliori quando rinuncia alla citazione antica come nel caso di *Ortensia Treves de' Bonfilii* e di *Erminia Dondi dell'Orologio*, due capolavori di ritrattistica internazionale che certamente tengono presente la lezione di J.S. Sargent.<sup>63</sup> C'è infine un'immediatezza pittorica, specchio di una consuetudine umana, nella rapidità, quasi bozzettistica, del *Ritratto di Pietro Fragiaco* (fig.n.) al quale, pressoché venti anni dopo, fa dono del ritratto della moglie: *Eugenia Fragiaco*.

Il successo del fregio ceramico accredita Laurenti anche come maestro nelle arti applicate, probabile ragione della sua chiamata a Padova nel 1903 per la decorazione della sala ristorante dell'Hotel Storione che, nella soluzione della cortina di alberi, riprende proprio il dettaglio del *Palcoscenico delle muse* (fig. p. 21). Iniziato nel 1903 il *Restaurant Storione* viene inaugurato la sera del 3 giugno 1905 con un grande concerto e un raffinato menù francese che fa *pendant* con la sofisticata decorazione Liberty ideata dall'artista. Undici danzatrici si muovono aggraziate, a seno scoperto, nella vaporosità delle vesti, tra racemi fioriti, nastri e alberi carichi di frutti. Dello Storione oggi non restano che alcuni lacerti provenienti da un'incauta operazione di strappo (fig.n), qualche disegno preparatorio<sup>64</sup> e delle foto d'epoca (in questa pagina) conservati in massima parte presso i Musei Civici di Padova. Recentemente sono stati individuati anche due bozzetti degli undici che Laurenti espone alla Biennale del 1905, anticipando di qualche giorno l'apertura del locale.<sup>65</sup> Lo *Storione* diviene uno degli ambienti più prestigiosi ed amabili del Veneto, una tappa di ristoro tra le più frequentate come testimonia anche Anselmo Bucci che, di passaggio in città il 3 maggio 1932, ferma la sala in uno schizzo del suo codice *Antenoreo* (fig. p. 21). Il disegno è accompagnato da un ricordo colorito: «Il buon Laurenti che mi abbracciò piangendo a Venezia, amava le fantasie sensuali [...] grandi belle donne sane dai seni pesi ballano come bambine, dalla cintola in giù, i fianconi avvolti in veli color confetto [...] e i lacci rossi leonardeschi legano una pergola d'alberi di melograno rosso, che è una sala delle Assi».<sup>66</sup> Il riferimento alla sala leonardesca del Castello Sforzesco di Milano è subito colto da Bucci, milanese di nascita, ma sfugge a buona parte della critica locale. Laurenti inaugura lo Storione in anni di profondo interesse per Leonardo Da Vinci; una passione che sfocerà nella progettazione di un monumento a Dante Alighieri,<sup>67</sup> ispirato alla Divina Commedia stessa, e basato sugli studi d'architettura di Leonardo.

Il 28 aprile del 1907 finalmente Laurenti può assistere all'inaugurazione della sua più grande



A. Bucci, *Storione*, da *Codice Antenoreo*, 1932, courtesy Galleria Gomiero, Milano - Padova.

Cesare Laurenti, *Calera*, 1901, Collezione privata.

E. Bellotto, *Lampada della Pescheria di Venezia*, 1907 ca.



Cesare Laurenti, *Fregio ceramico (Palcoscenico delle Muse)*, 1903, Castello di Mesola.

Cesare Laurenti, *Fregio ceramico (particolare)*, 1903, Castello di Mesola.

*Leone per i Maestri del Risorgimento italiano*, **fregio ceramico**, 1900, da *Esposizione Universale del 1900 a Parigi*, 1900, p. 205.

Cesare Laurenti, *Fregio ceramico (particolare)*, 1903, Castello di Mesola.



impresa architettonica, la nuova pescheria di Rialto che lo impegnava, a più riprese, fin dal 1896: «Fra la prima Biennale e la seconda mi chiusi nello studio per studiare il progetto della *Nuova Pescheria* di Venezia, che studiai singolarmente in tutte le sue parti prima che chiamassi un collaboratore tecnico». <sup>68</sup> Il collaboratore è Domenico Rupolo, il «paziente e sagace restauratore di Palazzo Ducale», <sup>69</sup> a cui Laurenti affida l'aspetto statico dell'edificio e qualche dettaglio decorativo e scultoreo, mentre delega a Eugenio Bellotto la realizzazione dei ferri battuti. <sup>70</sup> Proprio i dettagli decorativi del nuovo edificio e, in particolare il grande San Pietro bronzeo che chiude l'angolo su Canal Grande, permettono a Laurenti di manifestarsi pubblicamente anche come scultore. Nonostante infatti la sua prima formazione sia legata a Cecon, la produzione scultorea – salvo per il bronzo *Pulsate et aperietur vobis*, esposto alla Biennale del 1907 – si è limitata a teste, di piccole o medie dimensioni, spesso relegate all'ambito familiare (figg. p. 23). Il *San Pietro* dunque, «coscienziosamente modellato» <sup>71</sup> per Ugo Ojetti, è l'unica opera che permetta di azzardare un discorso sul Laurenti-scultore, probabilmente associabile alla plastica dell'amico Emilio Marsili, sostenuto e condiviso in più occasioni. <sup>72</sup> In effetti il volto scarno del "pescatore di anime" (fig. p. 23). riprende da un lato i tratti dell'artista stesso, che "firma" il suo edificio, e dall'altro mostra affinità col *Paolo Sarpi* di Marsili (1892, Venezia, Campo di S. Fosca).

Lo scoppio della guerra esaspera le possibilità di guadagno, per altro in un Veneto già danneggiato dalla inevitabile sospensione della Biennale. Per affrontare le difficoltà economiche degli artisti maggiormente colpiti dal conflitto, Laurenti si fa promotore di una mostra di bozzetti negli spazi dell'Hotel Vittoria di Venezia, dove la sua *Testa di giovane* è acquistata dalla Casa Reale per le collezioni del Quirinale. Due anni dopo *Verità*, esposta a Milano, viene nuovamente acquistata dal re Vittorio Emanuele III che ne fa dono alle collezioni cittadine. Forse questa repentina vendita, abbinata alle disastrose condizioni del Veneto all'indomani della sconfitta di Caporetto, persuade Laurenti a lasciare momentaneamente

Cesare Laurenti, *Ritratto femminile*, 1906, ubicazione ignota.

Cesare Laurenti, *Maschera bella*, 1906 ca., ubicazione ignota.



Cesare Laurenti, *Testa d'uomo*, s.d., Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro.

Cesare Laurenti, *Testina femminile*, s.d., Collezione privata.

Cesare Laurenti, *Pescatore*, 1907, Venezia, Pescheria.

Venezia per Milano. O meglio, qui fissa la sua residenza come risulta dalla lettera d'incarico per il *Ritratto di Ezzelina Menni Carati* ma si sposta spesso su Bergamo e Firenze, affidando la gestione della casa-atelier milanese ad Angelo Bonutto, suo fidato assistente almeno dal 1909. Appena possibile però, nel 1919, Laurenti riprende possesso del suo studio veneziano di San Vio e si riappropria anche dei suoi vecchi soggetti come la bella *Popolana veneziana* del Museo Civico di Bassano del Grappa. Nel 1924 chiede l'appoggio di Molmenti<sup>73</sup> perché *Maschera Bella* (fig. p. 22) venga premiata alla mostra del ritratto femminile di Milano: richiesta curiosa per un'opera così datata, già inserita in una collezione pubblica e soprattutto inadeguata al gusto milanese del tempo. Nel 1924 a Milano stava infatti maturando il Novecento di Margherita Sarfatti, distante dalle allegorie rinascimentali di *Maschera Bella*. La Sarfatti aveva dimostrato di apprezzare la sua pittura quando nel 1903 aveva segnalato *Armonie della sera* come un «delizioso pastello»<sup>74</sup> e inoltre, durante la sua permanenza meneghina, Laurenti dovette probabilmente frequentare il salotto della Sarfatti. Il ritratto di Roberto Sarfatti testimonia infatti quanto meno un'amicizia formale, basata anche sulla comune provenienza veneziana e sulla condivisione dell'enorme dolore della perdita di un figlio. Con gli artisti del gruppo sarfattiano Laurenti può condividere l'avversione per le avanguardie astratte e la volontà di una ricerca pittorica che non prescinda dalla tradizione culturale italiana; mentre però, i primi evolvono e interpretano le proprie radici in chiave europea, Laurenti si perde nel citazionismo anacronistico di *Colloqui* o nella riproposizione del *Ponte della gelosia* alla Biennale del 1928.

A partire dagli anni trenta la produzione di Laurenti, nonostante abbia superato la settantina, viene scossa da una ventata di modernità. Alla Biennale del 1930 egli espone *Bebè* – un ritratto disperso<sup>75</sup> ma di cui è noto un disegno preparatorio (fig. p. 24) – dal tratto pulito, moderno, lineare che ricorda alcuni esiti della grafica italiana degli anni venti.<sup>76</sup> È da collocarsi attorno al 1930 anche il *Ritratto di Nina Sguario*, anomalo per quanto spietato sia nella stesura cromatica che nella resa del volto della figlia. Anche *Eterno enigma* (1932) testimonia l'attenzione di Laurenti per una pittura déco distantissima dai suoi esordi e attenta piuttosto alle novità lagunari: al pari delle *Signorine* di Felice Casorati (1912, Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro) *Eterno enigma* gioca sull'evidente ambiguità



del soggetto, trattato con una pittura brillante. Il nucleo ferrarese, di cui fa parte anche *Ritratto di bambina con bambola* (Ferrara, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea), è la prova di come Laurenti abbia mantenuto, anche in tarda età, la curiosità e la capacità di sperimentare nuove soluzioni pittoriche.

L'artista si spegne l'8 novembre 1936 a Venezia dove, a pochi giorni dalla sua scomparsa, Guido Cadorin saluta il maestro con un ricordo, personale prima che professionale, che ci restituisce l'approccio di Laurenti all'arte e alla vita: «Mai alcuna malignità – nessun pettegolezzo, nessuna meschinità. Era polemista vivacissimo, ma sincero: nessuna invidia lo turbava; nessun egoismo. Se un giovane artista ricorreva a lui, lo aiutava con amorosa generosità, anzi molto spesso cercava chi avesse bisogno di lui. Tutti i giovani, tutti quelli che tentavano affannosamente una strada lo hanno avvicinato amandolo e ancora lo amano».<sup>77</sup>

- <sup>1</sup> ASAC, Fondo Laurenti, n. 2, scritti s.d.
- <sup>2</sup> Sull'impatto del pensiero e degli scritti di P.E. Selvatico sul panorama artistico veneto si veda, F. BERNABEI, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, Neri Pozza, Vicenza, 1974 e G. PAVANELLO, *La pittura dell'Ottocento a Venezia e nel Veneto*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Electa, Milano, 1991, p. 180. P. Selvatico, sostenitore di una parafrasi architettonica delle forme del gotico e del Rinascimento, attorno al 1880, raccomanda l'uso dell'ornato vegetale (Cfr. BERNABEI 1974, p. 35) – al pari di Mackintosh e della Scuola di Glasgow – tutti elementi che torneranno nel Laurenti maturo, in particolare nella produzione architettonica e decorativa.
- <sup>3</sup> La notizia è riportata sia da CENTELLI 1896, p. 355, che da GRATA 1961, p. 14 che da Anna Laurenti Capisani: VACP, Fondo Laurenti, scritto dattilografato di A. Laurenti Capisani, s.d., s.p.
- <sup>4</sup> PEROCCO 1967, p. 17.
- <sup>5</sup> Laurenti mantiene i contatti sia con alcuni colleghi dello studio di Morelli che con il Circolo Artistico di Napoli, come prova la corrispondenza con un allievo di Morelli, di cui non è stato possibile sciogliere il nome, che all'indomani della scomparsa del maestro (1901) coinvolge Laurenti in un appello affinché l'atelier partenopeo venga musealizzato (ASAC, Fondo Laurenti, n. 4, Lettera di [nome non leggibile], 9 ottobre 1901).
- <sup>6</sup> VACP, Fondo Laurenti, *Dichiarazione di Leopoldo Ferri*, 15 ottobre 1885.
- <sup>7</sup> Cfr. *Catalogo delle opere 1881*: Laurenti espone due soggetti – *A Pompei* e *Al fonte* – che a questa data trovavano una forte presa soprattutto sul pubblico centro-meridionale. A tal proposito rimando a L. LOMBARDI, *Naturalismo e Accademia*, in *Storia delle arti in Toscana. L'Ottocento*, a cura di C. Sisi, Edifir, Firenze, 1999, pp. 163-201.
- <sup>8</sup> CHIRTANI (a), 1882, p. 182.
- <sup>9</sup> CHIRTANI (b), 1882, p. 196.
- <sup>10</sup> CHIRTANI (c), 1883, p. 183.
- <sup>11</sup> CHIRTANI 1884, p. 234.
- <sup>12</sup> ROTA 1888, p. 39.
- <sup>13</sup> Ivi, p. 103.
- <sup>14</sup> DOCTOR VERITAS 1891, p. 342.
- <sup>15</sup> BOCCIARDELLI 1891, p. 248.
- <sup>16</sup> GRUBICY (a), 1891, p. 100. Grubicy difende *Le Parche* che trova parlino un «linguaggio moderno, vero *fin de siècle* [...] Il passato non può essere che vecchio e brutto: vecchio per l'età, brutto per i dolori che ci ha fatto provare e per le gioie che si i portate via con sé».
- <sup>17</sup> Cfr. *Esposizione Nazionale...* 1887, p. 13.
- <sup>18</sup> Opera battuta da Christie's a New York il 2 maggio 2001 col titolo *In the nursery*, lotto n. 17, olio su tela, cm 69,3x78, firmato "C. Laurenti" in basso a sinistra, (Cfr. *19th century European Art*, asta n. 9676).
- <sup>19</sup> ANGELI 1893, p. 468.
- <sup>20</sup> Ibidem.
- <sup>21</sup> Ibidem.
- <sup>22</sup> G.A. SARTORIO, *Burne Jones*, in "La Nuova Rassegna", I, n. 33, 3 settembre 1893.
- <sup>23</sup> G.A. SARTORIO, *L'Arte della pittura nei Salons*, in "La Nuova Rassegna", II, n. 21, 27 maggio 1894, p. 647.
- <sup>24</sup> XIMENES, 1894, p. 295.
- <sup>25</sup> *Guida spiegativa...* 1899, p. 4. Il dipinto viene aspramente criticato anche da Vittorio Pica perché «privo d'ogni seduzione di colore» in un «soggetto opportuno forse per un'acquaforte ma non abbastanza interessante per un quadro» (PICA 1899, p. 125). Concetto ribadito anche da Diego Angeli che, in occasione di un commento alla Biennale del 1899, lo definisce una «grande tela che non significa nulla» (ANGELI 1899, p. 115).
- <sup>26</sup> Mario Morasso chiama apertamente in causa E.A. Poe fin dal 1899, commentando *Sogno d'una notte d'inverno* (MORASSO 1899, p. 169). Del resto due anni prima Giulio Monti in "Emporium" aveva dedicato un lunghissimo articolo al letterato statunitense che nelle prime due righe viene definito come il «grande fratello di Dürer, di Leonardo e di Rembrandt» (G. MONTI, *Letterati contemporanei: Edgar Allan Poe*, in "Emporium", vol V, n. 30, giugno 1897, pp. 448-463). L'interesse di Laurenti verso Poe è testimoniato anche da un disegno che ritrae Lady Madeline (fig. p. 14) protagonista de *La caduta della casa degli Usher*.
- <sup>27</sup> Rufo Paralupi critica l'eccessiva oscurità dello sfondo «dalla quale fa uscire il viso simpatico del figlio giovinetto di Gabriele D'Annunzio» (PARALUPI 1901, p. 69).
- <sup>28</sup> Roberto Bracco (1861-1943) è stato un giornalista, scrittore e drammaturgo napoletano che ha goduto di una certa fama proprio a partire dagli anni ottanta dell'Ottocento con opere teatrali i cui titoli – *Una donna*, *Maschere*, *Infedele...* – calzano all'opera pittorica di Laurenti.
- <sup>29</sup> *Laurenti* 1990, p. 24.
- <sup>30</sup> ASAC, Fondo Laurenti, n. 2, busta "7. varia".
- <sup>31</sup> ASAC, Fondo Laurenti, n. 5, lettera di G. Vodoz, 24 agosto 1895.
- <sup>32</sup> ASAC, Fondo Laurenti, n. 5, lettera di G. Vodoz, 16 febbraio 1896.
- <sup>33</sup> Dagli elenchi di pubblicazioni acquistate o "desiderate" (Cfr. ASAC, Fondo Laurenti, n. 1, busta

- n. 3 “Corrispondenza con artisti”) si comprende come l’artista fosse attento alla storia dell’arte veneta, sia coeva che del passato – *Guida per la città di Padova* di G. Moschini, *Il Diario della Carriera* di G. Vianelli (Laurenti contrae e semplifica il titolo che per esteso è, *Diario degli anni 1720 e 1721 scritto di proprio mano in Parigi da Rosalba Carriera dipintrice famosa*), *Della pittura veneziana* di A.M. Zanetti e una non meglio specificata opera di [Ippolito] Caffi – e avesse un profondo interesse per le stampe di W. Hogarth del quale elenca un’edizione delle stampe (*The genuin work of Hogarth*) o delle edizioni Boydell o Baldwin.
- <sup>34</sup> PILO 1895, p. 2.
- <sup>35</sup> PICA 1895, pp. 160-161 «[...] pure riconoscendo i pregi non comuni d’invenzione e di fattura del dittico del Laurenti, e pur non volendo, d’altra parte, attardarmi a censurarne le tinte troppo sbiaccate e la poca solidità di alcune figure, mi sento obbligato ad affermare che esso, come tentativo di pittura simbolica, può considerarsi fallito».
- <sup>36</sup> BARBIERA 1897, p. 267.
- <sup>37</sup> Ibidem.
- <sup>38</sup> TORRESI 2005, pp. 39-45.
- <sup>39</sup> MARTINELLI 1897, p. 139.
- <sup>40</sup> Cfr. *I Esposizione...* 1895, p. 90, n. 106, *Guarigione* e p. 100, n. 155, *Biancabella e Samaritana*.
- <sup>41</sup> Rovereto, Mart, Archivio del ‘900, Fondo Grubicy, lettera di C. Laurenti, 1 maggio 1897.
- <sup>42</sup> PICA 1895, p. 19.
- <sup>43</sup> DEL PUPPO 1995, p. 22.
- <sup>44</sup> Rovereto, Mart, Archivio del ‘900, Fondo Grubicy, lettera di C. Laurenti, 2 agosto 1896: «Mi commuove l’opera d’arte (quando essa è veramente tale) sia essa fatta coi puntini, coi tratti, con la [coltellina], con le dita, col manico della scopa ed altro; ma non so come per correr dietro ad un fenomeno che sembrami illusorio affatto (quale è quello vostro della luce) io debba sacrificare dentro alle fiere strettoie d’una tecnica minuziosa e paziente, una luce che parmi più interessante e divina: intendo dire l’Idea! La quale erompe sempre improvvisa dall’anima; e se l’artista avesse la potenza della istantaneità nella esecuzione ci sarebbe indubbiamente, i più bei fantasmi pittorici che potessero rallegrare e commuovere lo spirito. Non credere però che io non comprenda il significato della tua lotta [...] Ma a me il risultato dell’opera pittorica dei divisionisti; appare come un luogo, intimo, amorosissimo colloquio con la natura; e tale mi apparirebbe [...] anche quando il fenomeno ottico dovesse, un giorno, darvi ragione; cosa di cui io ancora dubito con una testardaggine che ti farà o sorridere di compassione o scattare di dispetto» – «a me il risultato dell’opera pittorica dei divisionisti; appare come un luogo, intimo, amorosissimo colloquio con la natura; e tale mi apparirebbe [...] anche quando il fenomeno ottico dovesse, un giorno, darvi ragione; cosa di cui io ancora dubito con una testardaggine che ti farà o sorridere di compassione o scattare di dispetto».
- <sup>45</sup> Alla I Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia G. Segantini espone *Ritorno al paese nativo* (n. 311) mentre all’edizione successiva (1897) porta *Pascoli alpini di primavera* (n. 30).
- <sup>46</sup> *Calera* è esposto d’angolo della sala P (fig. n. ) della IV Esposizione di Venezia (Cfr. *IV Esposizione Internazionale...* 1901, n. 23) dove viene subito preso di mira dalla rivista satirica “Sior Tonin” che notando il «lieve errore» (ETTORIS 1901, p. 40) – come definisce Elio Etoris la svista di far svolazzare le vesti nella direzione opposta ai capelli – disegna la donna come un sorta di banderuola (fig. p. 18).
- <sup>47</sup> FLERES 1901, p. 273.
- <sup>48</sup> MORASSO 1902, pp. 21-22: «Egli ha bandito adunque del tutto i colori ad olio, ha bandito quelle tinte pesanti e nerastre, quelli impasti bituminosi che rendevano così sordide le tele, e vi ha sostituito la tempera, una tempera speciale fluida e trasparente in cui la luce vi penetra e vi si svolge con tutte le sue sfumature. Questa tempera si stende a velature sopra una preparazione bianca e consistente, che fa corpo, e in cui già l’artefice come in un finissimo bassorilievo ha tracciato i contorni della sua visione».
- <sup>49</sup> MAZZANTI 2007, p. 184.
- <sup>50</sup> ASAC, Fondo Laurenti, n. 1, ricevuta di A. Laezza, 15 febbraio 1905.
- <sup>51</sup> ASAC, Fondo Laurenti, n. 2, appunti manoscritti: *Trattato dell’arte della pittura, scultura et architettura*. Per altro il fondo Laurenti conserva anche alcune annotazioni tecniche appuntate senza una premeditazione didattica, dei veri promemoria, come il retro dell’invito alla *Esposizione annuale intima* della famiglia artistica di Milano (22 dicembre 1918 - 12 gennaio 1919) sul quale l’artista scrive: «Una mano di colla dietro la tela, e quando è asciutta dare una mano di glicerina per richiamare la umidità alla colla e così poter dipingere ad acqua sulla parte opposta e poter impastare i colori più agevolmente senza che questi secchino troppo» (ASAC, Fondo Laurenti, n. 1, retro dell’invito all’*Esposizione annuale intima*, Milano). La tecnica pittorica di Laurenti è stata oggetto di studio da parte di A.P. Torresi (TORRESI 1991, pp. 47-50; TORRESI 1999, p. 86; TORRESI 2005, pp. 39-45) e recentemente S. Fuso e C. Sant, in un articolo a due mani, hanno letto la tecnica laurentiana come un ulteriore strumento della rappresentazione simbolica dei suoi soggetti, capace di sublimare il confine tra «vernacolare ed idea» (FUSO, SANT, 2008, p. 83). Tra i primi accenni alla particolarità della sua tecnica va segnalato quello di Fausto Salvatori che nel 1903, commentando *Preludio*, scrive, «Sopra una preparazione a tempera, preparazione biac-

- cosa ora lucida come le maioliche, le figure sono disegnate a chiaro scuro, e poi dipinte con velature e tormentate con fregamenti per ottenere la trasparenza delle tinte» e fa riferimento ad A. Milesi che impiegherebbe il medesimo procedimento (SALVATORI 1903, pp. 168-169).
- <sup>52</sup> Oltre ai nomi già citati negli elenchi bibliografici conservati presso il Fondo Laurenti dell'ASAC risultano anche H.T. SHEFFER, *Sull'arte della tintura*; (Cfr. ASAC, Fondo Laurenti, n. 1, busta n. 3 "Corrispondenza con artisti") e i non meglio identificati, Sorte – *Asserzioni sulla pittura* – e un generico *Scuole pittoriche della Grecia*.
- <sup>53</sup> Laurenti 1990, p.7
- <sup>54</sup> ASAC, Fondo Laurenti, n. 5, lettera di M. Gemmell, 7 settembre 1897.
- <sup>55</sup> ASAC, Fondo Laurenti, n. 5, attestato di sottoscrizione, gennaio 1899.
- <sup>56</sup> La rivista annuale "Novissima. Albo d'arti e lettere", edita a partire dal 1901 a Milano con Edoardo De Fonseca, è un capolavoro di grafica Liberty. Fin dal primo numero annovera tra i collaboratori nomi vicini a Laurenti – Giorgio Kienerk, Giuseppe Mentessi, Domenico Morelli, Pompeo Molmenti, Gaetano Previati, Aristide Sartorio e pubblica la riproduzione di alcune opere dell'artista. Uno studio per *Fioritura Nuova* nel n. 1 (fig. n.), *Pagina elegiaca* (fig. p. 17) sul n. 2 e infine nel 1908 pubblica una *Figura di donna* (fig. p. 19) che per quanto sia vista di spalle, presenta una pittura assolutamente paragonabile alle coeve teste femminili.
- <sup>57</sup> Cesare Laurenti 1990, p. 19.
- <sup>58</sup> M. MORASSO 1903, p. 84.
- <sup>59</sup> Cfr. N. STRINGA 1998, pp. 141-147.
- <sup>60</sup> Cfr. P. YORDE, *Fregio in ceramica della manifattura di Sèvres*, in *Esposizione Universale del 1900 a Parigi*, F.lli Treves, Milano, 1901, pp. 209-210, 218-219; ill. p. 205. Il fregio, che ha un'estensione di novanta metri ed è il risultato della collaborazione tra l'architetto Albert Thomas e il pittore Giuseppe Blanc.
- <sup>61</sup> Gli unici italiani che espongono nella sala del ritratto sono infatti A. Milesi (*Ritratto di Riccardo Selvatico*), A. Mancini (*Ritratto della Signora Luigia Torelli*) e G. Boldini (*Donna Franca Florio*) che per altro ha dimora fissa Oltralpe. Tra gli stranieri vanno segnalati P.A. Bersnard, E.J. Blanche e E. Carrière per la Francia; tre ritratti di J.M.N. Whistler, due di J.S. Sargent e quattro di F. Von Lenbach, solo per citare i nomi più celebri (cfr. *V Esposizione...* 1897, pp. 84-88).
- <sup>62</sup> Stando ad alcune lettere datate tra il 1908 e il 1909, l'artista avrebbe realizzato altri due ritratti per la nobile famiglia bolognese: un ritratto della Contessa Anna Cavazza che lei vede prima in fotografia nel 1908 (Cfr. ASAC, Fondo Laurenti, lettera di A. Cavazza, 9 settembre 1908) ma che nell'aprile del 1909 non è ancora terminato (Cfr. ASAC, Fondo Laurenti, n. 4, lettera di A. Cavazza, 1 aprile 1909). A questo si aggiunge anche il ritratto del consorte – il conte Cavazza – che Laurenti si augura di portare a termine nell'estate del 1909 (Cfr. VACP, Fondo Laurenti, lettera di C. Laurenti, 14 agosto 1909).
- <sup>63</sup> Sull'influenza esercitata da J.S. Sargent (1856-1925) sulla pittura veneziana dell'Ottocento rimando a P. SERAFINI, *Favretto, Sargent e la "neo-Venetian school"*, in *Giacomo Favretto* a cura di P. Serafini, Milano, 2010, pp. 38-44.
- <sup>64</sup> Oltre al disegno pubblicato in questo volume grazie alla disponibilità di L. Scardino, esistono presso il Musei Civici di Padova alcuni schizzi editi in *Da Giovanni De Min...* 2005, pp. 459-473.
- <sup>65</sup> Sulla vicenda dello Storione la pubblicazione più recente e bibliograficamente aggiornata si deve a Franca Pellegrini: PELLEGRINI 2009, pp. 31-39.
- <sup>66</sup> A. BUCCI, *Codice Antenoreo*, pagina del 3 maggio 1932, courtesy Galleria Gomiero, Milano-Padova.
- <sup>67</sup> Rimando ogni approfondimento inerente all'attività architettonico-urbanistica di Laurenti al saggio di Martina Carraro.
- <sup>68</sup> VACP, Fondo Laurenti, manoscritto di C. Laurenti [1931].
- <sup>69</sup> U. OJETTI 1907, p. 3.
- <sup>70</sup> Da un confronto con i lampadari, ancora in uso, della Pescheria (fig. p. 20) e le testimonianze fotografiche della sala interna dello *Storione* è evidente come E. Bellotto abbia replicato a Venezia un modello molto simile a quello del ristorante padovano.
- <sup>71</sup> U. OJETTI 1907, p. 3.
- <sup>72</sup> Su E. Marsili (1841-1926) la scheda biografica più aggiornata è a cura di C. Beltrami in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma, in corso di pubblicazione. Il fondo Laurenti dell'ASAC inoltre conserva un *corpus* di corrispondenza tra Marsili e Laurenti che testimonia un rapporto confidenziale di supporto reciproco.
- <sup>73</sup> ASAC, Fondo Laurenti, n. 2, lettera di P. Molmenti, 5 aprile 1924.
- <sup>74</sup> SARFATTI 1903, p. 3.
- <sup>75</sup> Da un appunto sul retro del disegno preparatorio – "Bozzetto per il Ritratto di Baby Scholler New York" – conservato presso la Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro (n. 4388) è plausibile che i due ritratti esposti alla XVII Biennale di Venezia del 1930 – sia il generico *Ritratto di signora straniera* che quello intitolato *Bebè* – si possano identificare con quelli che Antonia Dugro Scholler reclama già a partire dal 1928 (ASAC, Fondo Laurenti, n. 5, lettera di A. Dugro Scholler, 3 gennaio 1928), richiesta sollecitata anche nel giugno del 1929 (ASAC, Fondo Laurenti, n. 5, telegramma di A. Dugro Scholler, 5 giugno 1929). Con buona probabilità Laurenti procrastina il ritardo nella consegna ed espone i due dipinti alla Biennale del 1930, prima di inviarli negli Stati Uniti come richiesto dalla committente.
- <sup>76</sup> Cfr. F. BENZI, *Purismo, museo e surrealità nel disegno italiano degli anni tra le due guerre*, e M. PRATESI, *Novecentismo*, in *Disegno Italiano del Novecento*, Electa, Milano, 1992, pp. 106-153.
- <sup>77</sup> CADORIN 1936, p. 4.



Martina Carraro

Nelle vicende urbane di Venezia tra Otto e Novecento, il nome di Cesare Laurenti è legato alla realizzazione della pescheria di Rialto, di cui è ben visibile l'edificio di testata percorrendo il Canal Grande.

Sebbene non sia l'unica occasione che il pittore ha di misurarsi con l'architettura, questo episodio è comunque il primo, il più laborioso e, in apparenza, anche il solo ad avere realizzazione.

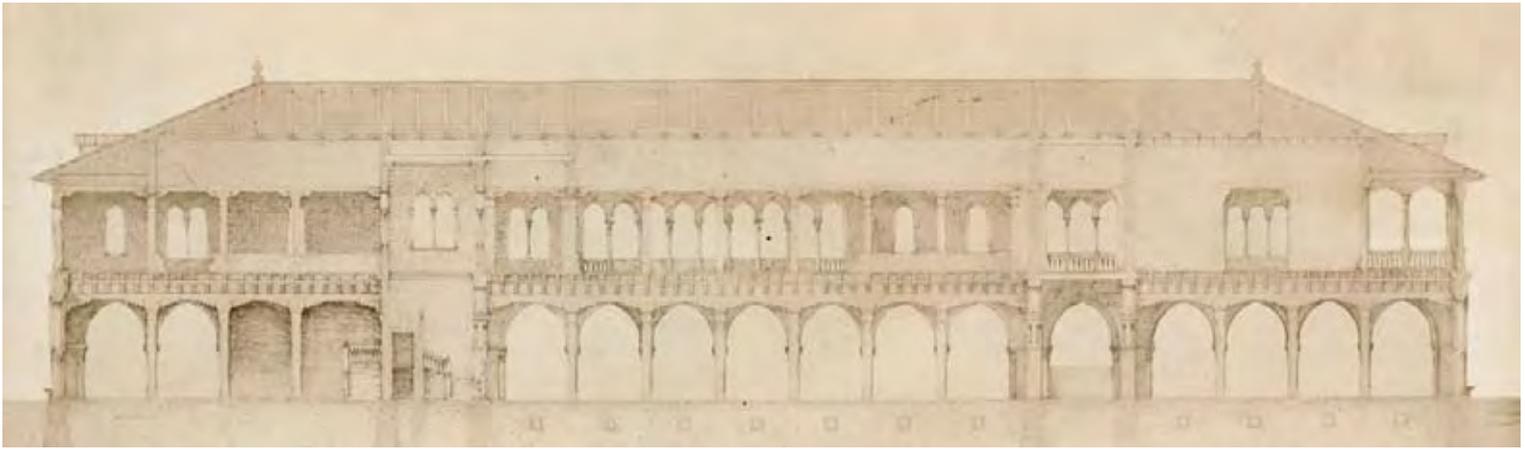
La scelta di impegnarsi in una direzione per lui del tutto nuova trae origine dall'insoddisfacente tettoia in ferro che, dal 1884, ospitava il mercato cittadino.<sup>1</sup> La sua è una libera iniziativa non la conseguenza di una commessa. Non gli viene conferito alcun incarico, almeno non dichiaratamente. In realtà però Laurenti gode dell'appoggio dell'amministrazione locale che approverà il progetto senza neppure valutare la possibilità di un pubblico concorso.<sup>2</sup> A favore del progetto si schierano l'ex sindaco Riccardo Selvatico, Antonio Fradeletto, Giovanni Bordiga, l'amico Pompeo Molmenti, e da ultimo lo stesso assessore ai Lavori Pubblici Ettore Sorger. A sostenerlo sono dunque i protagonisti di quell'élite culturale che, dagli scranni del consiglio comunale e dalle pagine dei giornali, stava conducendo la battaglia per la salvaguardia del carattere artistico della città e che credeva fermamente alla possibilità di un rilancio economico della città in chiave culturale.

Laurenti mostra di seguire con attenzione gli eventi, registrando le critiche che fin dall'inizio scandiscono l'esistenza della tettoia<sup>3</sup>; per intervenire però attende l'acquisto, da parte del Comune, dell'antico fabbricato dello "Stallon".<sup>4</sup>

Dopo i primi studi, di cui non si conoscono i contenuti, Laurenti si rivolge a Domenico Rupolo<sup>5</sup>, alla ricerca di un architetto che desse forma compiuta alle sue riflessioni. Sulla loro collaborazione, cominciata nel 1896, non esiste una bibliografia che attesti quali siano i singoli contributi. È certo però che dal lavoro congiunto nasca un primo progetto<sup>6</sup> di cui l'unica testimonianza grafica resta un disegno in sezione, conservato presso il Museo Civico di Padova (fig. 1).<sup>7</sup>

L'idea di fondo è già ben leggibile: realizzare un nuovo corpo di fabbrica che faccia da testata allo Stallon sul Canal Grande. La soluzione però è ancora embrionale trattandosi addirittura di un ampliamento in aderenza: un vero e proprio prolungamento dell'edificio esistente, come attestano l'andamento e la continuità della copertura. L'ipotesi è destinata a tramontare per le critiche di eccessiva invasività ai danni della preesistenza<sup>8</sup>. È invece definito lo schema dell'affaccio sul Canal Grande: un porticato al pianterreno necessario al mercato e, al piano superiore, una loggia con esili colonne a sostenere quelli che, al momento, sembrano archi ribassati.

Com'è noto, il progetto approvato<sup>9</sup> è dato alle stampe nel 1900.<sup>10</sup> La planimetria generale mostra un impianto con avancorpo parzialmente indipendente collegato all'edificio retrostante da un passaggio in quota cui si accede tramite una scala esterna. I disegni pubblicati però non illustrano il progetto nella sua integrità. La descrizione è demandata ai soli prospetti (fig. 2) e, al più, a qualche tavola in sezione utile paradossalmente a denunciare la mancanza di uno studio distributivo<sup>11</sup> come rileva la stampa di settore<sup>12</sup>. La qualità degli elaborati rimanda più alla pittura che all'architettura e non solo per certi indugi al pittoresco, ma anche per l'assenza di indicazioni dimensionali<sup>13</sup>. Manca, ad esempio, un'esplicita scala metrica di riferimento, sostituita da più approssimative figure



umane, raffigurate per l'occasione con le sembianze di pescatori.

In sostanza, più che un manufatto con una sua coerenza interna, la pescheria è presentata come un oggetto che ha valore solo per il suo aspetto esteriore e le vedute prospettiche lo provano ampiamente (figg. 3-4). Conta innanzitutto rispondere ad un'esigenza di decoro, risolta attraverso un dialogo stilistico-formale con il contesto. I riferimenti provengono dal repertorio quattrocentesco: da Palazzo Ducale per gli archi ogivali del pianterreno<sup>14</sup>, agli esempi residenziali di edilizia minore da cui è tratto l'elemento della scala esterna con arrivo sul loggiato d'ingresso.

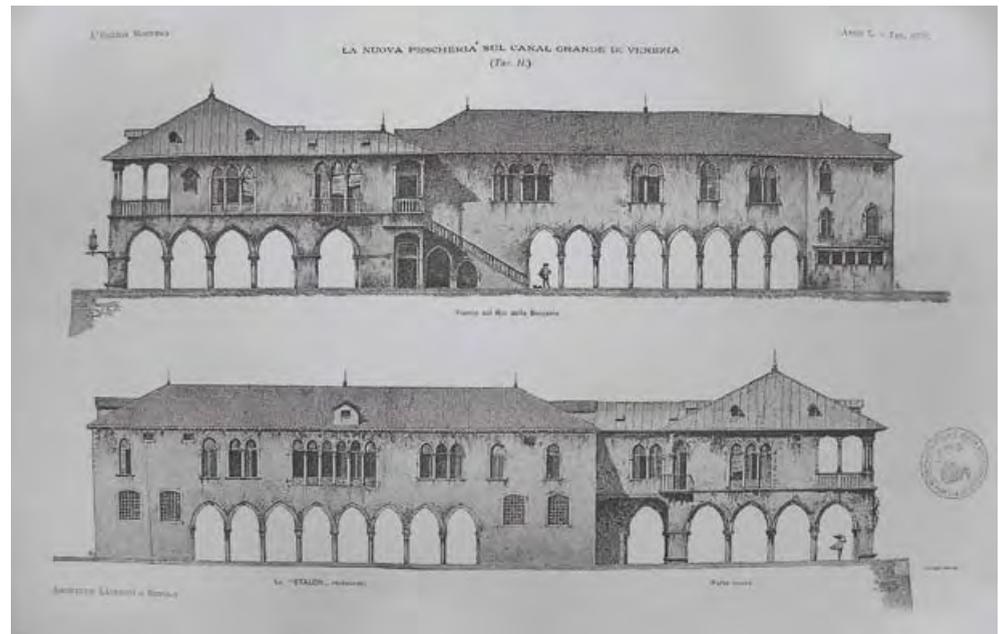
La sensazione, confortata da alcuni schizzi<sup>15</sup>, è che "ideare" un edificio significhi per Laurenti disegnarne i prospetti e decidere quale linguaggio debbano parlare: in altri termini, creare una scenografia urbana. In questo quadro si inserisce anche la citazione della loggia del mercato di Rialto derivata da Vittore Carpaccio<sup>16</sup>. La riproposizione, oltre a essere un fattore di continuità tra vecchio e nuovo, vale come indizio di senso: rappresenta, cioè, un primo frammento di quel discorso sulla natura funzionale del manufatto che spetterà all'apparato decorativo narrare in forma più esplicita.

Sono, infatti, la flora e la fauna marina e le attività legate alla pesca a comporre il programma iconografico dei capitelli che, in qualità di "direttore artistico", spettava a Laurenti definire e controllare. Al contrario la figura di Rupolo, "direttore tecnico", si rivela più autonoma e ingombrante del previsto. In cantiere gli equilibri che avevano caratterizzato il processo progettuale si rompono, aprendo una vertenza legale tra i due protagonisti (1905-1906) che si chiude con il reintegro di Laurenti<sup>17</sup>. La causa del conflitto di competenze era la buona dimestichezza di entrambi con la scultura, ragione delle firme apposte, da Rupolo, sull'edicola con l'altorilievo della Madonna della Concezione e da Laurenti sul San Pietro in bronzo. Dopo le consuete prove di posa in opera con l'impiego dei modelli, le due sculture sono collocate al loro posto nel 1908, poco prima dell'entrata in funzione dell'edificio nella seconda metà di quello stesso anno. L'inaugurazione è però ufficialmente celebrata il 28 aprile 1907, in occasione dell'apertura della VII edizione della Biennale.

In breve tempo, a testimonianza dell'eco dell'operazione, la nuova pescheria è assunta a modello per un altro edificio realizzato nella cornice dell'esposizione romana del 1911 che celebrava il cinquantenario dell'Unità d'Italia. La mostra etnografica, allestita nella sede di Piazza d'armi, si articolava in una serie di padiglioni caratteristici per usi e costumi. Tra questi figura il palazzo della Pesca (fig. 5), costruito sulla base dei rilievi dell'edificio veneziano condotti nel 1910 dall'ingegnere-architetto romano Augusto Giustini cui spetta anche l'idea della ricostruzione<sup>18</sup>. È a Venezia, dunque, che Laurenti entra in contatto con Giustini, al quale si rivolge nel 1911 per la redazione del progetto di Monumento a Dante Alighieri.

Rispetto alla vicenda della pescheria, in cui è pressoché impossibile stabilire gli apporti di ciascuno degli artefici, quella del Monumento a Dante è più facile da interpretare<sup>19</sup>.

Laurenti coglie lo spunto da un disegno di Leonardo da Vinci che raffigura, sopra un'altura, una costruzione a tronco di cono culminante in una sorta di tempio classico, anch'esso evidentemente a pianta circolare. Inoltre una sezione orizzontale illustra sbrigativamente il sistema degli spazi interni. Laurenti studia questo schizzo realizzandone un modello in cartapesta e una veduta prospettica. Quindi definisce il programma simbolico del mausoleo



che doveva essere la traduzione spaziale della Divina Commedia ed ospitare al suo interno raccolte bibliografiche e iconografiche, nonché reliquie e cimeli, dedicate al poeta.

A partire da questi elementi Giustini sviluppa le tavole del progetto architettonico composto da sei grandi stanze – disposte in sequenza quasi a formare una lunga galleria circolare – e da un'altra serie gerarchica di ambienti, tutti rigorosamente voltati come da tradizione costruttiva romana<sup>20</sup>. Su mandato del pittore fa eseguire – sempre a Roma – una veduta prospettica dall'alto, così da inserire il progetto in un contesto che, su proposta di Giustini, doveva essere quello dei Monti Parioli<sup>21</sup>.

Presentato nell'ambito della mostra di architettura, il progetto esaurisce il suo corso con l'Esposizione stessa<sup>22</sup>.

Come evidenzia il caso romano, il successo della pescheria accresce la reputazione di Laurenti che ottiene, in laguna, qualche nuovo incarico sia operativo che di consulenza. Tuttavia, niente di quanto farà, dirà o scriverà avrà un effettivo seguito.

Nel 1906 è tra i membri della commissione incaricata di verificare le operazioni di ricostruzione del campanile di San Marco, crollato nel luglio del 1902. Nel 1907, a conclusione del mandato, Laurenti illustra il suo disappunto in una apposita relazione con cui si dissocia in parte dai giudizi dei suoi colleghi. Secondo lui alcune scelte attuative, per quanto basate su ragioni filologiche, avevano portato a modificare l'immagine esterna della torre, compromettendo il concetto di "fedele riproduzione pittorica" e "modificando completamente l'effetto prospettico preesistente fra il crollato campanile e la Basilica di San Marco"<sup>23</sup>. In sostanza ciò che gli stava a cuore era evitare l'alterazione di uno spazio che ormai si era sedimentato nella memoria collettiva.

L'intransigenza che, in questa occasione, mostra nei riguardi della trasformazione dei luoghi non fa di lui però un "immobilista". Laurenti non fa parte di quella schiera di intellettuali contrari per principio al cambiamento, ma accetta che Venezia si trasformi a patto che le modifiche siano concepite con accortezza. Di questa convinzione dà prova anche intervenendo nelle discussioni sui nuovi ponti della città.

Nel 1898, con la presentazione al Comune del progetto di Giuseppe Torres e dell'ingegnere Giovanni Antonio Vendrasco, riesplode con vigore la questione del raddoppio del ponte translagunare, finalizzato alla creazione di un collegamento carrozzabile tra Venezia e la sua terraferma. Pompeo Molmenti coinvolge nel dibattito alcuni artisti che, nei giudizi, si rivelano meno drastici del previsto<sup>24</sup>. L'orientamento possibilista tenuto da Laurenti è solo uno dei fattori che, di lì a breve, portano Giovanni Stucky ad affidargli un incarico, questa volta, di tipo progettuale<sup>25</sup>.

Il 16 febbraio 1901 l'imprenditore si presenta al Comune come parziale finanziatore di un collegamento stabile tra le Zattere e l'isola della Giudecca, ovvero tra Venezia e la sua zona industriale<sup>26</sup>. I tre progetti da lui consegnati hanno però il limite di essere opera di

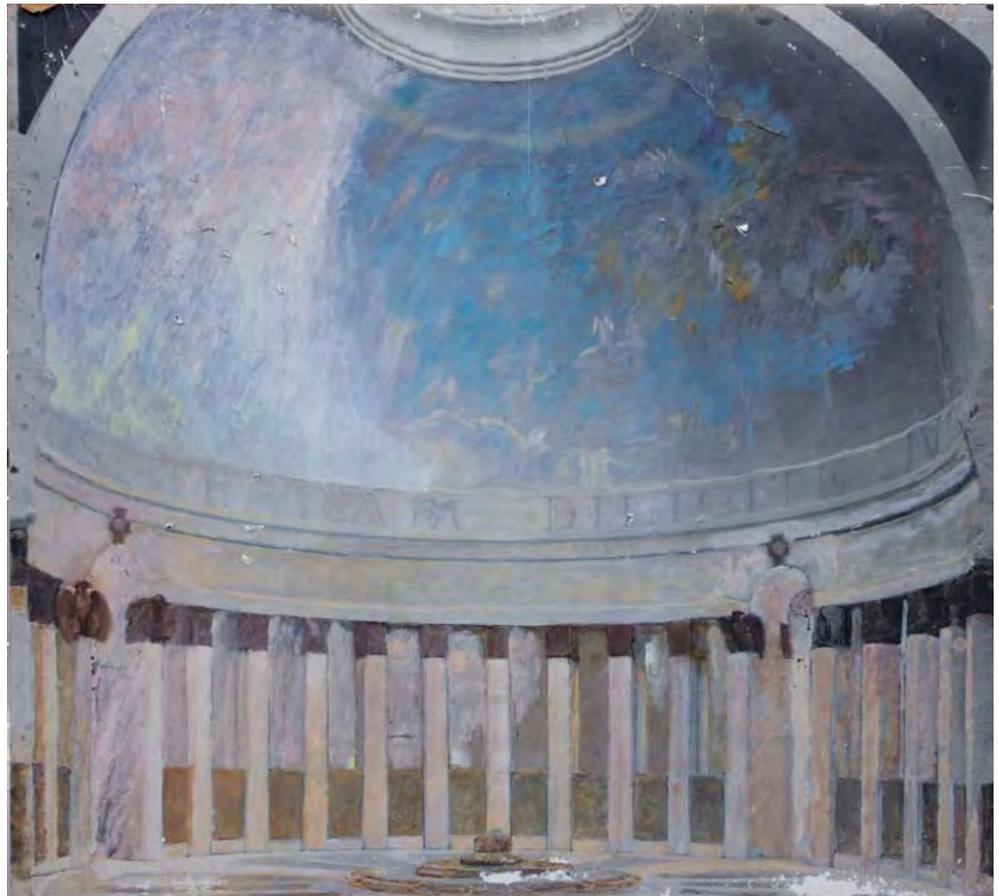
Cesare Laurenti, *Venezia. La pescheria nuova*, 1905 ca., Collezione privata.

Cesare Laurenti, *Calera da, 0000*, Collezione privata.



mera ingegneria<sup>27</sup>. Perciò si rivolge alla coppia Laurenti – Rupolo, chiedendo ai due “di dare un’occhiata [...] ai disegni dei progetti [...] per vedere e studiare quali modifiche e cambiamenti riterrebbero eventualmente consigliabili dal punto di vista architettonico e decorativo, affinché l’erigendo ponte fosse meglio intonato all’ambiente ed allo stile ed al gusto veneziano e dovesse quindi **riescire** quanto più possibile cosa pregevole anche dal lato artistico”<sup>28</sup>. Le ragioni e gli obbiettivi del coinvolgimento risultano oltremodo chiari: Stucky chiede loro una revisione con “abbellimento”. Se ciò abbia portato, come si sostiene altrove<sup>29</sup>, anche alla redazione di un vero e proprio nuovo progetto, resta difficile da verificare poiché niente di quanto da loro eventualmente prodotto è mai giunto all’esame dell’ente pubblico.

Un ultimo episodio che, al momento, si rivela problematico da studiare riguarda la presunta realizzazione in campo San Vio di un edificio destinato a galleria d’arte. Il problema che si pone nell’indagine funge da paradigma dell’intero *excursus* fin qui tracciato. Come la realizzazione delle idee di Laurenti richiedeva il concorso di un professionista capace di dare al concetto “la forma più concreta che risponda alle esigenze statiche”<sup>30</sup>, anche la ricerca ha bisogno, in questo caso, del nome di un responsabile esecutivo come chiave d’accesso. Pertanto se è indubbio che anche l’architettura vada inclusa tra i suoi molti interessi, sarebbe invece errato definire Laurenti architetto, sia perché nemmeno lui lo ha mai detto di se stesso, sia perché, forse, si farebbe un torto all’artista fiero delle proprie libere incursioni in territori diversi dalla pittura



- <sup>1</sup> Per le vicende antecedenti rimandiamo a S. BARIZZA, *Mercato*, in *Le Venezie possibili. Da Palladio a Le Corbusier*, catalogo della mostra, a cura di Lionello Puppi e Giandomenico Romanelli, Electa, Milano 1985, pp. 197-198 e S. SCHRAMMEL, *Architektur und Farbe in Venedig 1866-1914*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1998, pp. 218-226.
- <sup>2</sup> Cfr. *Seduta del Consiglio Comunale del 3 dicembre 1900*, in *Atti del Consiglio Comunale di Venezia*, Carlo Ferrari, Venezia 1900, pp. 431-453.
- <sup>3</sup> Tra le sue carte si trovano appunti manoscritti tratti da articoli di giornale e resoconti dei dibattiti consiliari. I documenti sono conservati nell'Archivio della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro a Venezia (VACP, fondo Cesare Laurenti, fasc. "Lettere varie su opere e proprietari di opere").
- <sup>4</sup> L'acquisto dell'immobile è deliberato nella seduta del Consiglio Comunale del 13 agosto 1896, cfr. *Atti del Consiglio Comunale di Venezia*, Stabilimento tipografico Nodari, Venezia 1896, pp. 373-376.
- <sup>5</sup> All'epoca Domenico Rupolo (Caneva di Sacile 1861-1945) era impiegato presso l'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Veneto diretto da Federico Berchet e aveva anche l'incarico di direttore dei restauri di Palazzo Ducale. Cfr. R. PORTIERI, *Domenico Rupolo architetto*, Unione Provinciale Cooperative Friulane, Edizioni Concordia Sette, Pordenone 2001, pp. 25-59, 129-136, 154-158.
- <sup>6</sup> Cfr. Luca BELTRAMI, *La nuova Pescheria di Venezia. Progetto Laurenti-Rupolo*, in "L'Edilizia Moderna", a. X, fasc. IV, aprile 1901, pp. 13-14.
- <sup>7</sup> Il disegno, catalogato come sezione di un edificio gotico, è pubblicato in Musei Civici di Padova, *Da Giovanni De Min a Emilio Greco. Disegni del Museo d'arte secoli XIX-XX*, catalogo della mostra, a cura di Franca Pellegrini, Il Poligrafo, Padova 2005, p. 459.
- <sup>8</sup> Così si era espressa la commissione di architetti nominata dal comune per valutare il progetto e composta da Camillo Boito, Alfredo d'Andrade e Edoardo Trigomi Mattei. Dello stesso avviso è anche Pompeo Molmenti. La "Gazzetta degli artisti" parla in proposito di un fabbricato completamente nuovo: cfr. *Laurenti e la pescheria*, in "Gazzetta degli Artisti", a. II, n. 38, 16 novembre 1897, p. 3.
- <sup>9</sup> In realtà il progetto è sottoposto a una seconda delibera nel 1902. Cfr. *Seduta del Consiglio Comunale del 6 giugno 1902*, in *Atti del Consiglio Comunale di Venezia*, Carlo Ferrari, Venezia 1902, pp. 236-242. Le minime revisioni apportate al progetto si leggono nei prospetti conservati in Archivio Storico del Comune di Venezia, miscellanea disegni e pubblicati anche nel citato volume di Stefan Schrammel.

Cesare Laurenti, *Bozzetto per il monumento a Dante*, 1911 ca., Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro.

- 34 <sup>10</sup> Cesare Laurenti, Domenico Rupolo, *Album di n. 6 tavole appartenenti al progetto di un nuovo mercato del pesce a Rialto in Venezia*, Tip. Naratovich, Venezia 1900.
- <sup>11</sup> Fatta eccezione per la planimetria generale, non sembra esistere alcuna pianta relativa all'intervento. Va detto però che la Galleria di Ca' Pesaro conserva altri disegni che non si sono potuti consultare perché in restauro e purtroppo, la mostra di cui sono stati oggetto nel 2008, era priva di catalogo.
- <sup>12</sup> Cfr. tra l'altro Luigi Marangoni, *La nuova Pescheria di Venezia*, in "Il Monitore tecnico", a. VII, n. 7, 10 marzo 1901, pp. 97-98.
- <sup>13</sup> In merito alle scelte di rappresentazione grafica si legge: "Il piano [...] venne presentato al Municipio dai progettisti, affetto bensì della colpa di avere alcune tavole illustrative sapientemente vestite di seduzioni ignorate alla consuetudine della scienza professionale", A. Breda, *La nuova Pescheria di Venezia*, in "L'Edilizia Moderna", a. XVII, fasc. II, febbraio 1908, p. 8.
- <sup>14</sup> Cfr. Giacomo Boschieri, *La Nuova Pescheria*, in "L'Illustrazione italiana", a. XXXIV, n. 18, 5 maggio 1907, pp. 445-447.
- <sup>15</sup> Il riferimento è ai due disegni pubblicati rispettivamente in Antonella Palazzi, *Cesare Laurenti (1854-1936). Catalogo delle opere*, 2 voll., tesi di laurea, rel. prof. Emanuele Mattaliano, Università degli studi di Venezia, Facoltà di lettere e filosofia, a.a. 1987-1988, vol. II, fig. 65 I e in S. SCHRAMMEL, *op. cit.*, p. 221.
- <sup>16</sup> Il particolare è citato da tutti i commentatori, ma si veda soprattutto Giovanni Chiggiato, *Per Venezia e per l'Arte*, in "Emporium", vol. XII, n. 72, dicembre 1900, pp. 492-495.
- <sup>17</sup> Alla vertenza Ninetta Laurenti – nipote di Cesare – dedica interamente il suo *Cesare Laurenti e la pescheria di Rialto*, (VACP, fondo Cesare Laurenti, fasc. "Pescheria").
- <sup>18</sup> In relazione al padiglione della Pesca e al ruolo di Giustini nell'organizzazione dell'esposizione romana rimandiamo a M. MAGUOLO, *L'ethnos ricostruito, L'architettura nella mostra regionale ed etnografica a Roma nel 1911. Un'ipotesi di interpretazione*, 2 voll., tesi di laurea, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, a.a. 1989-1990, in particolare vol. I, pp. 30-32, e vol. II pp. 97, 109. Si veda inoltre: URIEL, *Il padiglione veneto. Il gruppo caratteristico veneto. Mostra della pesca*, in "Roma. Rassegna illustrata della esposizione del 1911. Organo ufficiale del comitato esecutivo. Arte, archeologia, storia, etnografia", fasc. IV, 15 settembre 1911, senza paginazione e L. ANGELINI, *I palazzi e gli edifici dell'Esposizione di Roma. Valle Giulia e Piazza d'Ami*, in "Emporium", vol. XXXIV, n. 204, dicembre 1911, pp. 403-424.
- <sup>19</sup> In questo è d'aiuto il carteggio di Giustini; cfr. VACP, fondo Cesare Laurenti, fasc. "Esposizione Roma 1911. Prime idee e contatti per Monumento a Dante".
- <sup>20</sup> Le tavole di Giustini – piante, sezioni e prospetti – sono quelle conservate al **Comune di Ferrara**, pubblicate in *Cesare Laurenti*, catalogo della mostra, Amministrazione Provinciale di Ferrara, Comune di Mesola 1985.
- <sup>21</sup> "Occorre che Ella [Giustini] provveda a trovare giovane artista per esecuzione tavola prospettica veduta dall'alto inclusovi anche il Tevere. Ora che progetto fu bene accolto renderò subito conto che idea monti Parioli parta da Lei che ormai ritengo mio collaboratore", testo di un telegramma di Laurenti a Giustini, senza data ma 1911 (VACP, fondo Cesare Laurenti, fasc. "Esposizione Roma 1911. Prime idee e contatti per Monumento a Dante").
- <sup>22</sup> Negli anni Trenta, affiancato da un altro architetto, Laurenti mette mano ancora al progetto, ricollocando il mausoleo a Monte Mario.
- <sup>23</sup> *Relazione del 1 maggio 1907 del pittore prof. Cesare Laurenti sul progetto di ricostruzione del Campanile di S. Marco*, Carlo Ferrari, Venezia 1907, pp. 28-29.
- <sup>24</sup> Si vedano: *Gli artisti veneziani ed il progetto di un nuovo Ponte sulla Laguna*, in "Gazzetta degli Artisti", a. III, n. 42, 9 febbraio 1898, p. 2 e a. III, nn. 43-44, 7 marzo 1898, pp. 1-2; *Venezia. Il progetto di un nuovo ponte sulla Laguna in Consiglio. Trionfo del voto degli Artisti*, in "Gazzetta degli Artisti", a. III, n. 45, 7 aprile 1898, p. 1.
- <sup>25</sup> Laurenti era già in contatto con Giovanni Stucky, quantomeno dal 1897-1898. Allora infatti, assieme all'amico pittore Pietro Fragiaco, aveva proposto all'imprenditore la realizzazione di una nuova residenza alle Zattere con "vista del suo grande mulino a vapore". La notizia è in una lettera manoscritta di Laurenti a Stucky, del 22 marzo 1900 (VACP, fondo Cesare Laurenti, fasc. "Note per il progettato palazzetto Stucky alle Zattere"). Dell'iniziativa senza seguito restano solo gli elenchi delle particelle catastali che avrebbero dovuto costituire la nuova proprietà immobiliare.
- <sup>26</sup> Anche in questo caso, l'iniziativa di Stucky conta illustri precedenti. Cfr. S. BARIZZA, *Collegamento stabile Venezia-Giudecca*, in *Le Venezie possibili...*, *op. cit.*, pp. 210-211.
- <sup>27</sup> Cfr. *Seduta del Consiglio Comunale del 23 marzo 1901*, in *Atti del Consiglio Comunale di Venezia*, Carlo Ferrari, Venezia 1901, pp. 58-65 e, tra gli altri articoli riportati in bibliografia, *Il ponte sul Canale della Giudecca*, in "Gazzetta di Venezia", 19 febbraio 1901, p. 2.
- <sup>28</sup> Lettera di Giovanni Stucky al Sindaco Filippo Grimani, Venezia 23 febbraio 1901, in Archivio Storico del Comune di Venezia, *Atti 1900-1904*, fasc. IX/2/16.
- <sup>29</sup> Cfr. N. LAURENTI, *Un progetto di ponte sul Canale della Giudecca*, in "Ateneo Veneto", vol. 130, n. 4/5/6, 1943, pp. 99-101.
- <sup>30</sup> L. BELTRAMI, *La nuova Pescheria di Venezia...*, *op. cit.*, p. 13.



Cesare Laurenti, *Calera da*, 0000, Collezione privata.



*TAVOLE*



1. I due confinanti o Scaramucce al confine  
1884

I due confinanti, cartolina storica

2. La pescheria in Campo San Pantalon  
1884





5. L'apertura del regalo  
1886

CESARE LAURENTI  
**La lettura**  
1887, Collezione privata

9. Ciaccole  
1887





6. Mosca cieca  
1886

7. Venditrice d'uccelli  
1887

GIACOMO FAVRETTO,  
Venditore di uccelli  
1899  
Collezione privata







4. Giovani innamorati  
1885 ca

8. La scelta del pesce  
1887







11. **Le contadine**  
1887

CESARE LAURENTI  
**Voltabarozzo**  
1887 ca.  
Collezione privata

CESARE LAURENTI  
**Ragazzina con fazzoletto rosso**  
anni 90  
Collezione privata







CESARE LAURENTI  
Tristis est anima mea o Lutto  
1883  
Provenienza

10. Frons Animi Interpres  
1887



12. Parche  
1891



17. La capinera (o Epilogo)  
1894

Cesare Laurenti  
**Epilogo**  
1894  
ubicazione ignota





13. Primo dubbio  
1891



25. Ninfea  
1898



15. Via aspra  
1892

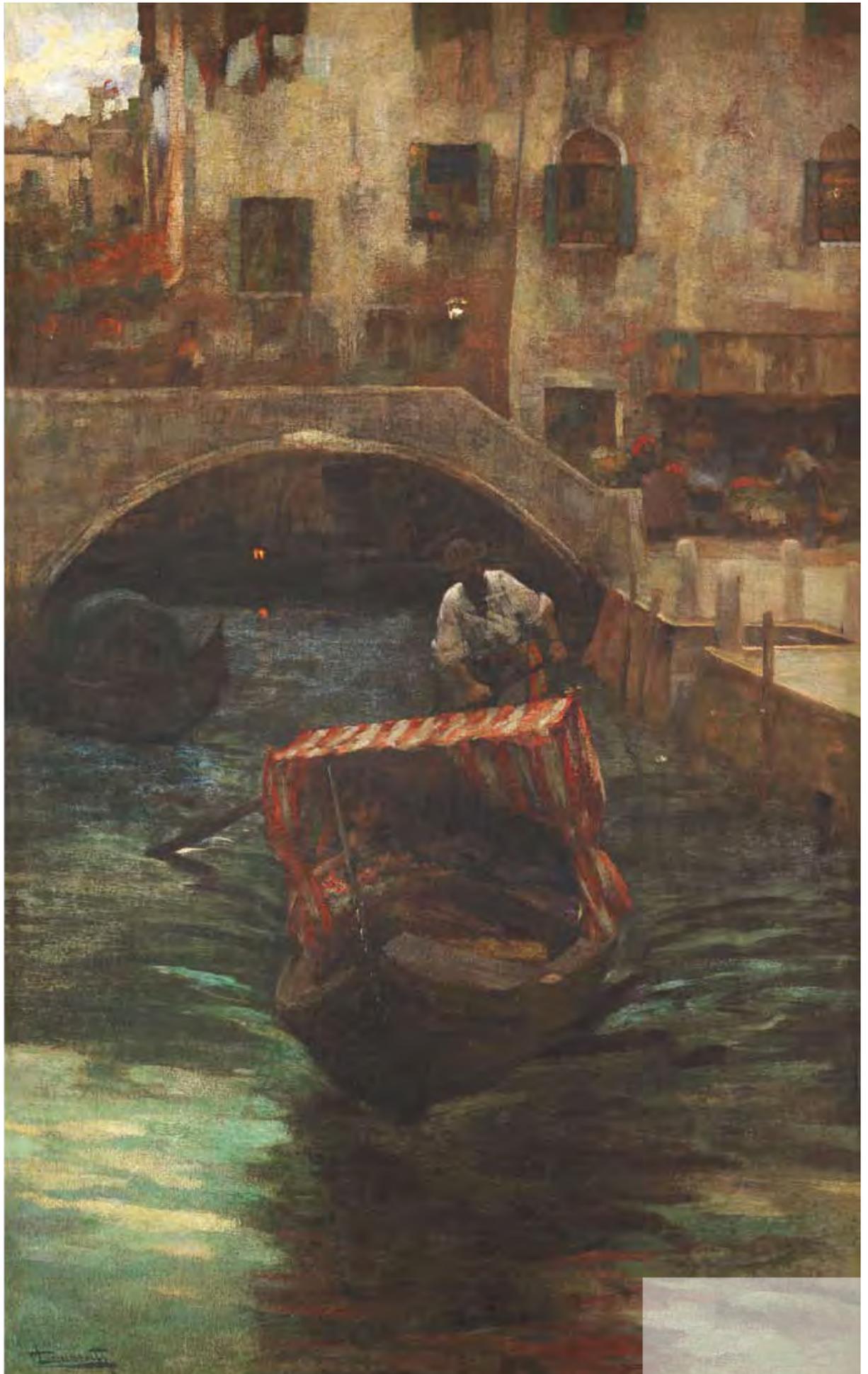


22. Armonie verdi  
1895



14. Foglie cadenti  
1892

21. Rio  
1895





3. La Vedova  
1896-1897

35. Donna  
s.d.





40. L'ombra  
1907

16. La coscienza  
1893





19. La Parabola  
1895





24. Fioritura Nuova  
1897

32. Armonie della sera  
1902

ALESSANDRO GOLTZ

**Il Poeta**  
1897

da "L'Illustrazione Italiana", 24 ottobre 1897, p. 271.

CESARE LAURENTI

**Fioritura Nuova (schizzo)**  
1897 ca.

da "Novissima", 1901, n. 1, s.p.





**30. Visione antica**  
1901 ca

IV Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia,  
1901: sulla destra si vedono esposti i due  
quadri riprodotti in questa doppia pagina.

**31. Dolore**  
1901 ca

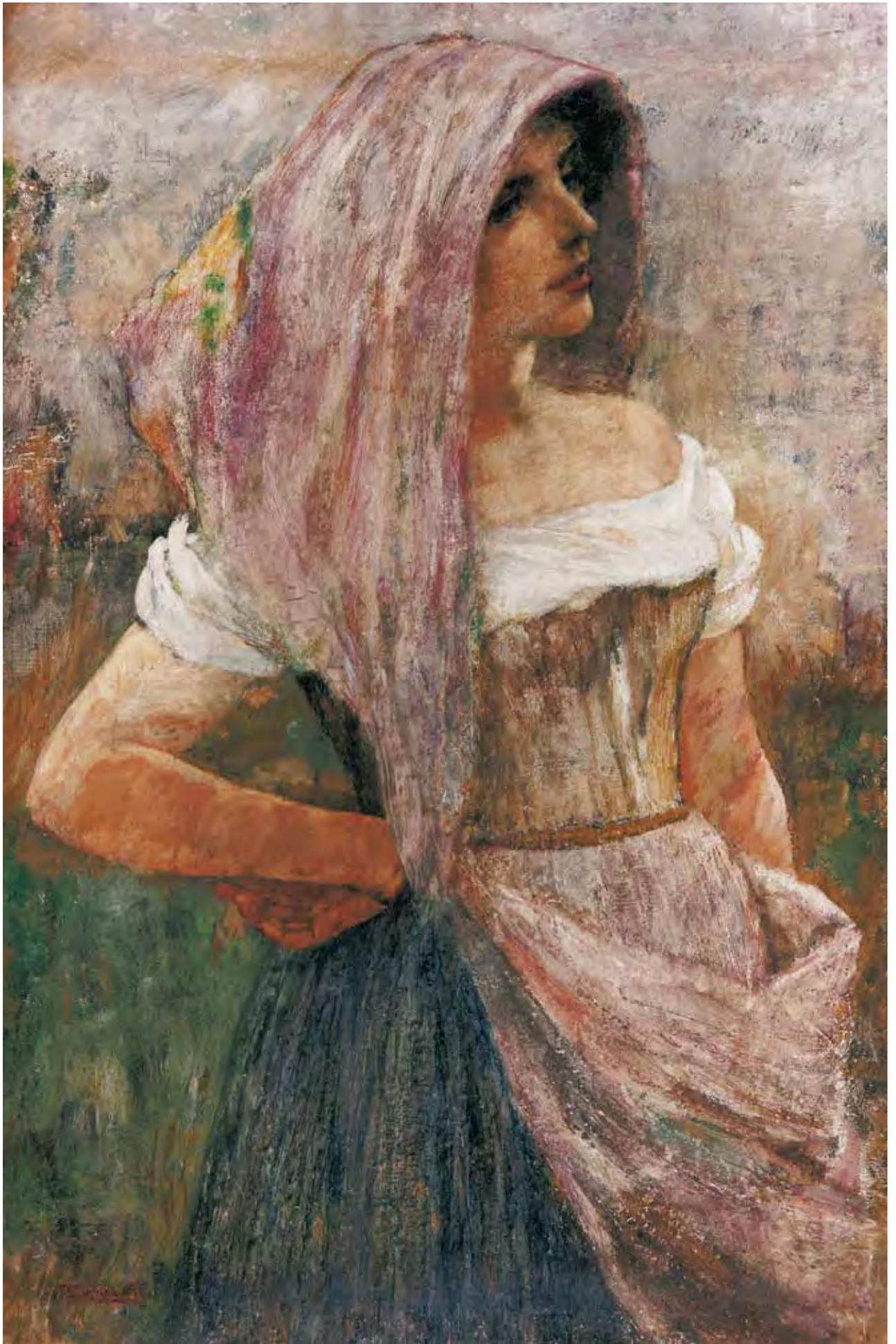






27. Figura femminile  
1900

29. Contadina con fazzoletto  
1900 ca.

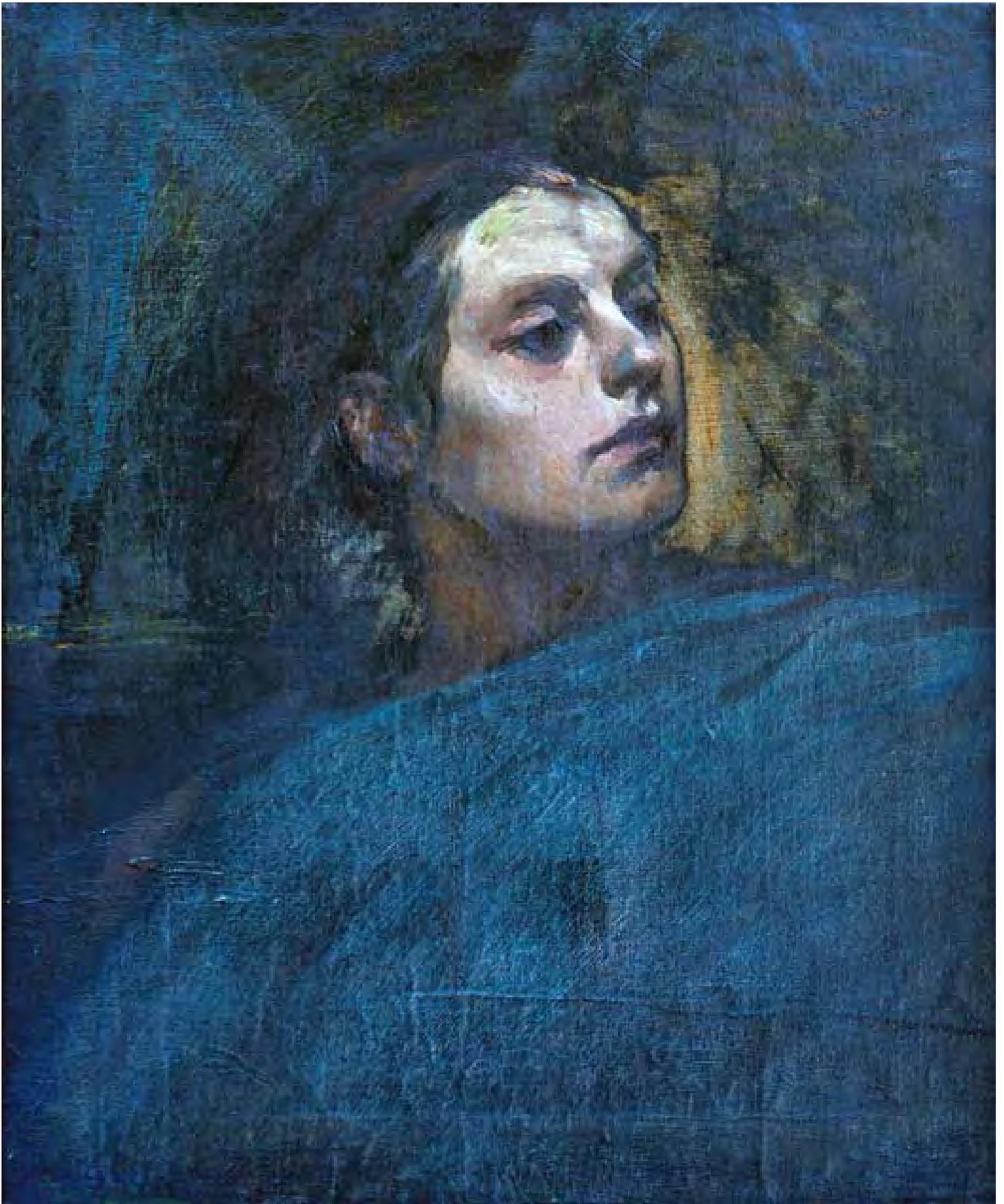




28. La meraviglia in attesa  
1900 ca.



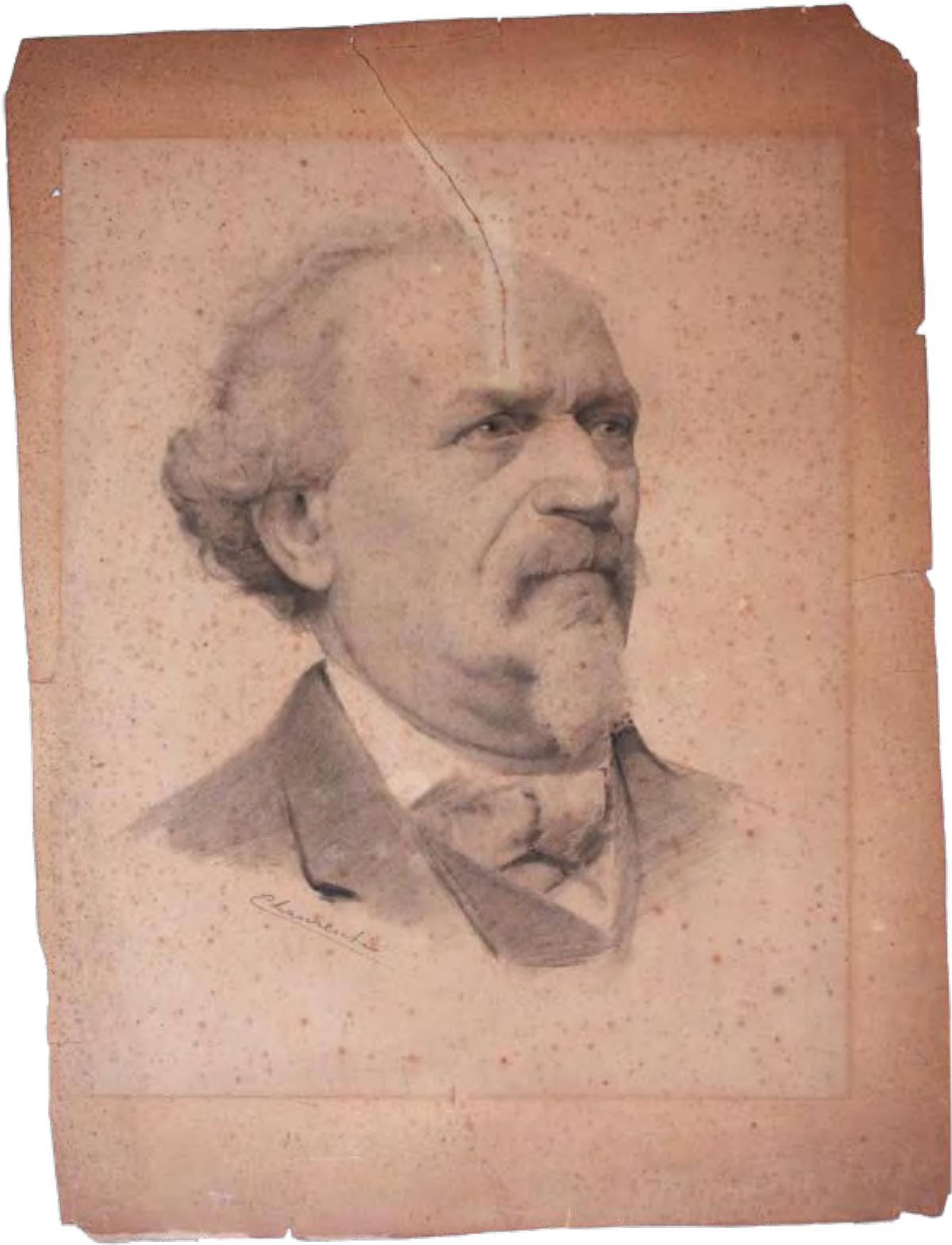
34. Preludio  
1902-3



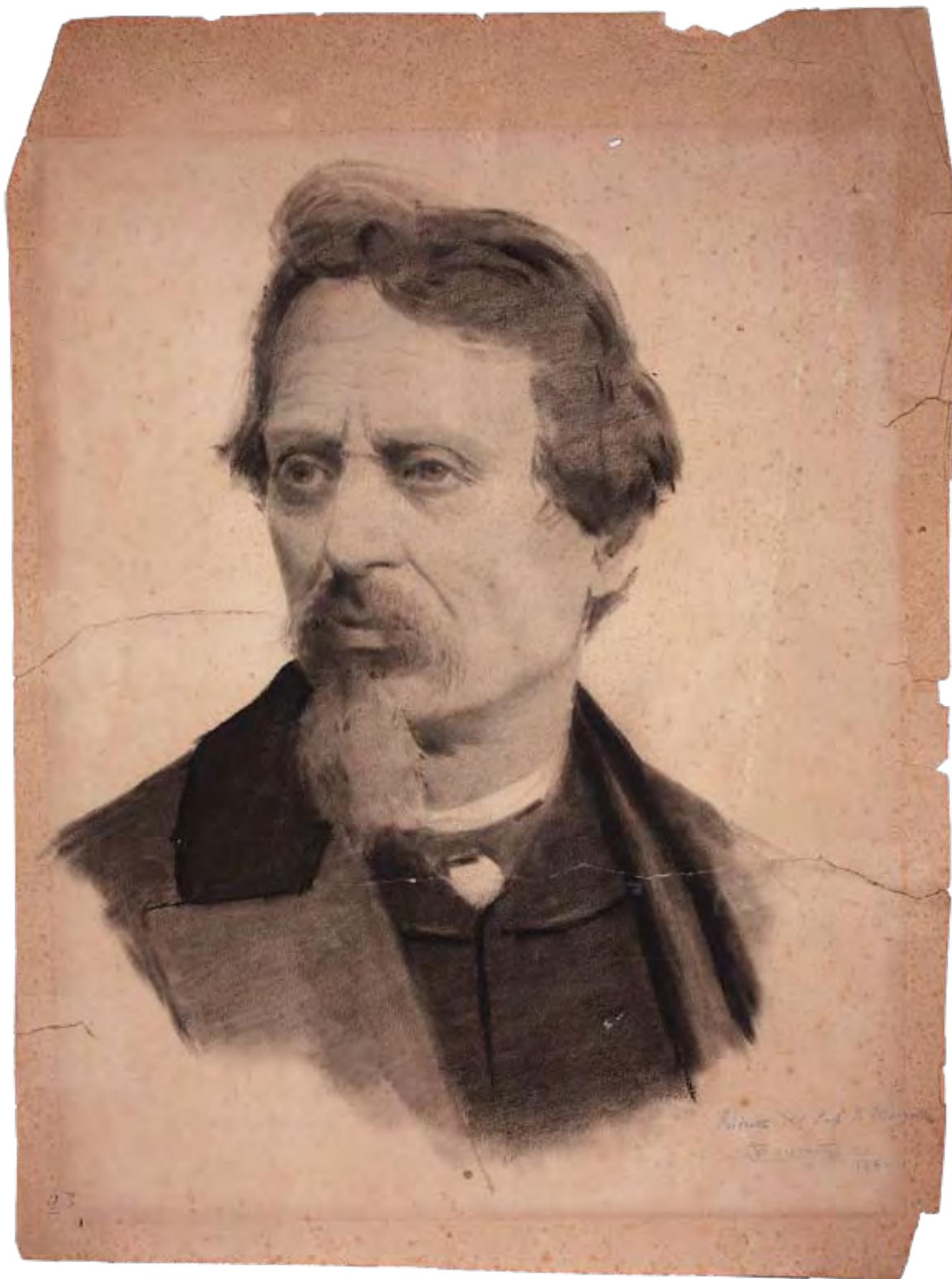


20. Testa femminile  
1894 ca.

52. Ritratto (bozzetto)  
1931



CESARE LAURENTI  
**Ritratto maschile**  
anni Settanta  
Venezia, Galleria Internazionale d'Arte  
Moderna di Ca' Pesaro



CESARE LAURENTI  
Ritratto del Prof. Marzollo  
1870  
Venezia, Galleria Internazionale d'Arte  
Moderna di Ca' Pesaro





39. Ritratto della Signora Fragiacomò  
1907

18. Ritratto Barone Treves de' Bonfili  
1894





38. Autoritratto di Cesare Laurenti -  
Tormento  
1906c.

33. Ritratto della contessa Paolina  
Giustiniani Toso  
1902

CESARE LAURENTI  
Ritratto di Pietro Fragiacomò  
1888  
Collezione privata





26. Ritratto della Baronessa Ortensia  
Treves de' Bonfili  
1899

CESARE LAURENTI  
Ritratto della Baronessa Ortensia Treves  
de' Bonfili (*bozzetto*)  
1899 ca.  
Venezia, Galleria Internazionale d'Arte  
Moderna di Ca' Pesaro

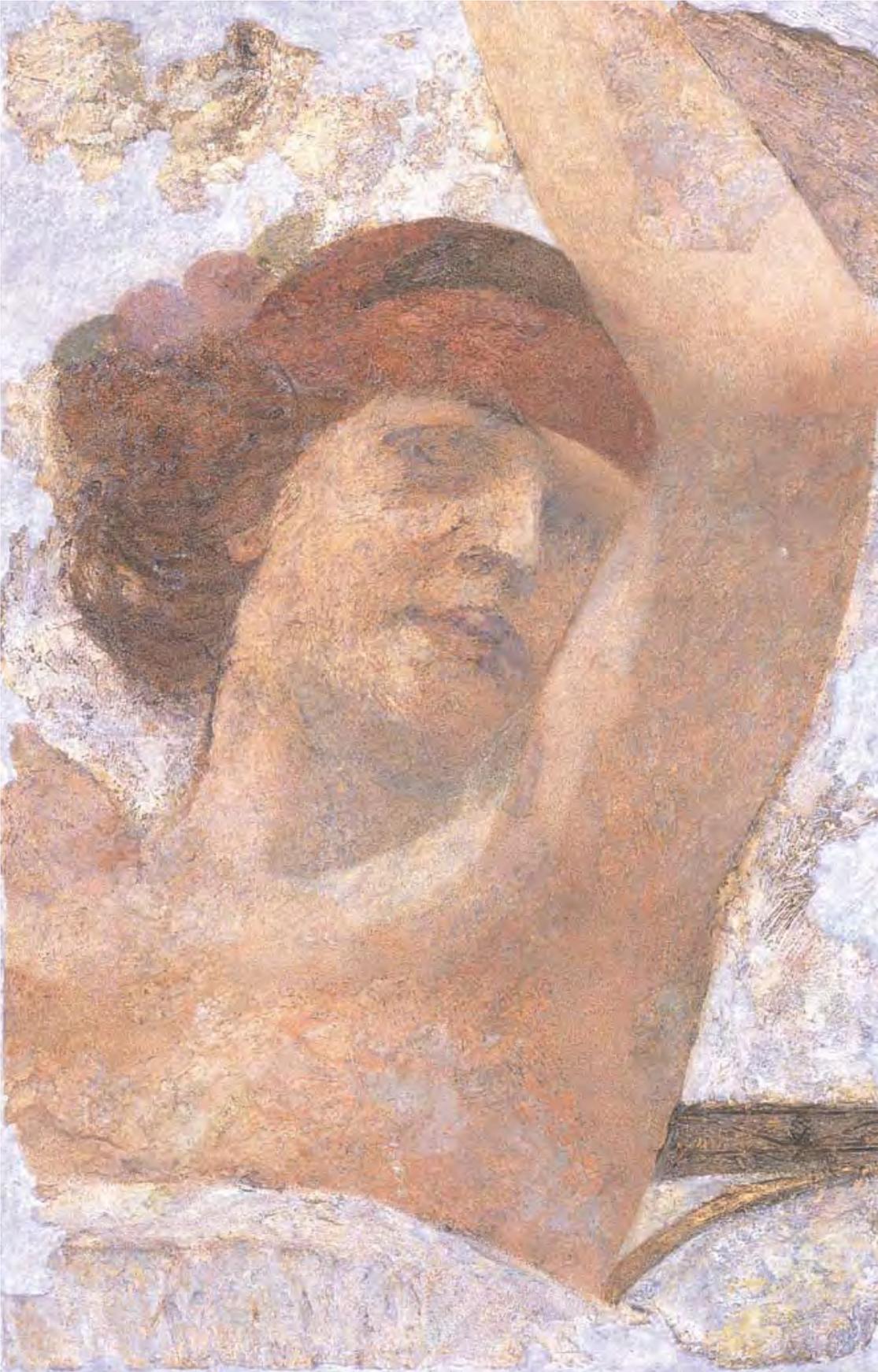
43. Ritratto della marchesa Moschini  
Dondi dell'Orologio  
1910

nelle pagine seguenti  
36. Studio per danzatrice – Bozzetto per la  
decorazione dello Storiene  
1905

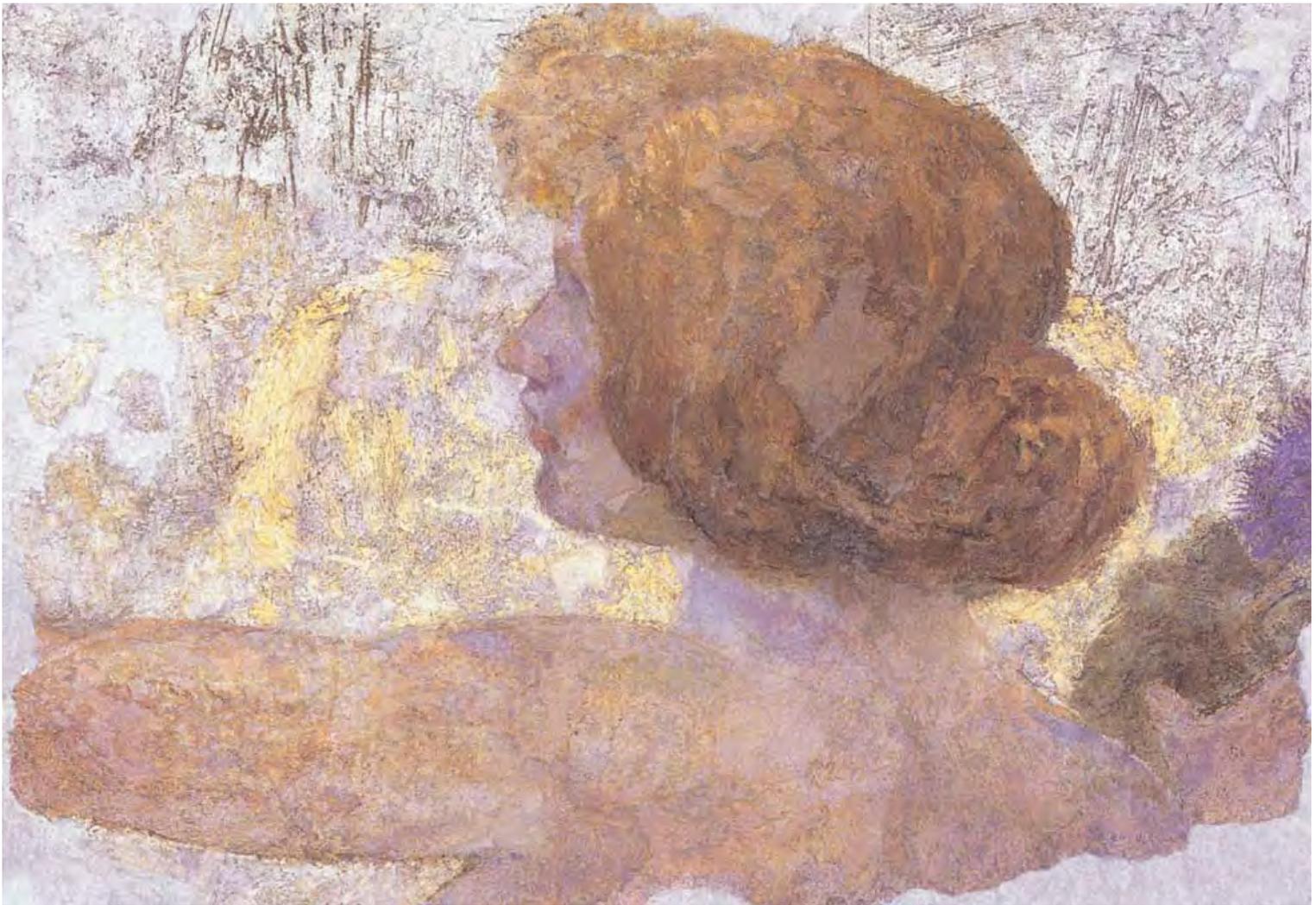
37. Studio per danzatrice – Bozzetto per la  
decorazione dello Storiene  
1905







CESARE LAURENTI  
**Testa di donna con fascia rossa**  
1903-1905  
Banca Antoniana

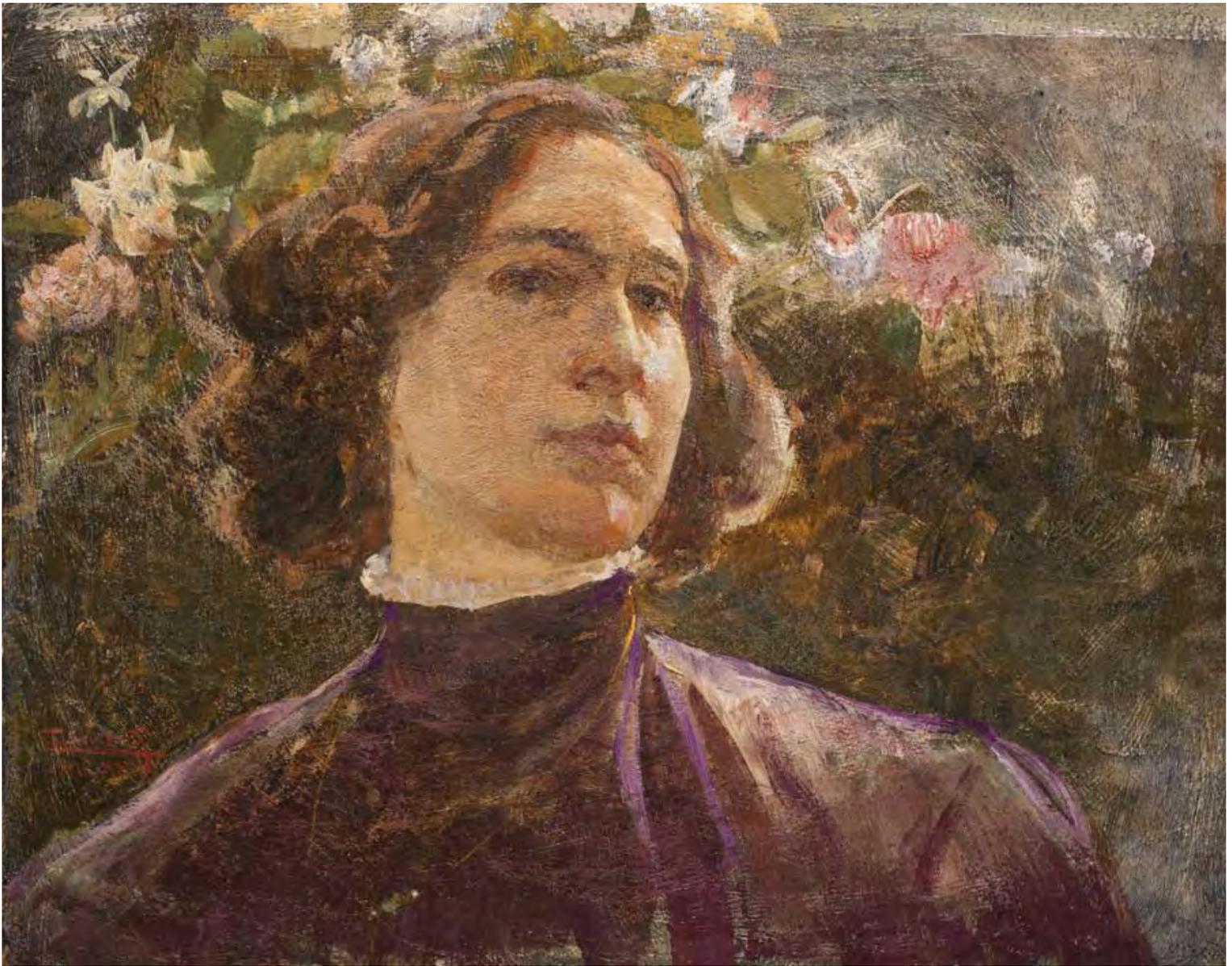


CESARE LAURENTI  
**Testa di donna con festone**  
 1903-1905  
 Banca Antoniana

Bozzetto?

CESARE LAURENTI  
 decorazione della sala "Laurenti" dell'albergo  
 Storione prima della demolizione





CESARE LAURENTI  
**Dominio**  
1909  
tavola smembrata

41. Il Ponte della gelosia  
1909

42. Dominio  
1909

45. Testa di giovane  
1915



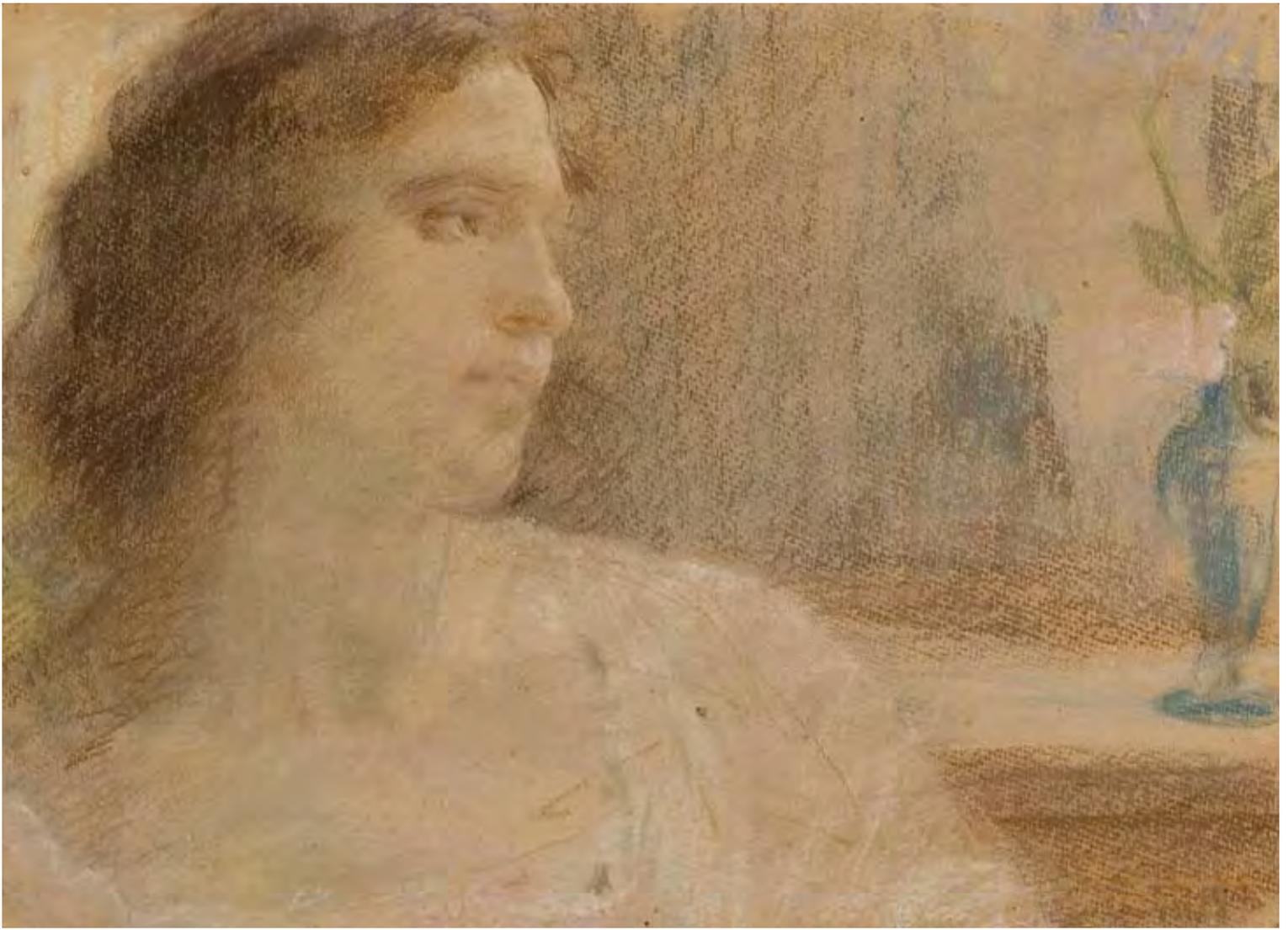
CESARE LAURENTI  
**Testa femminile (donna pensosa)**  
1919  
Collezione privata

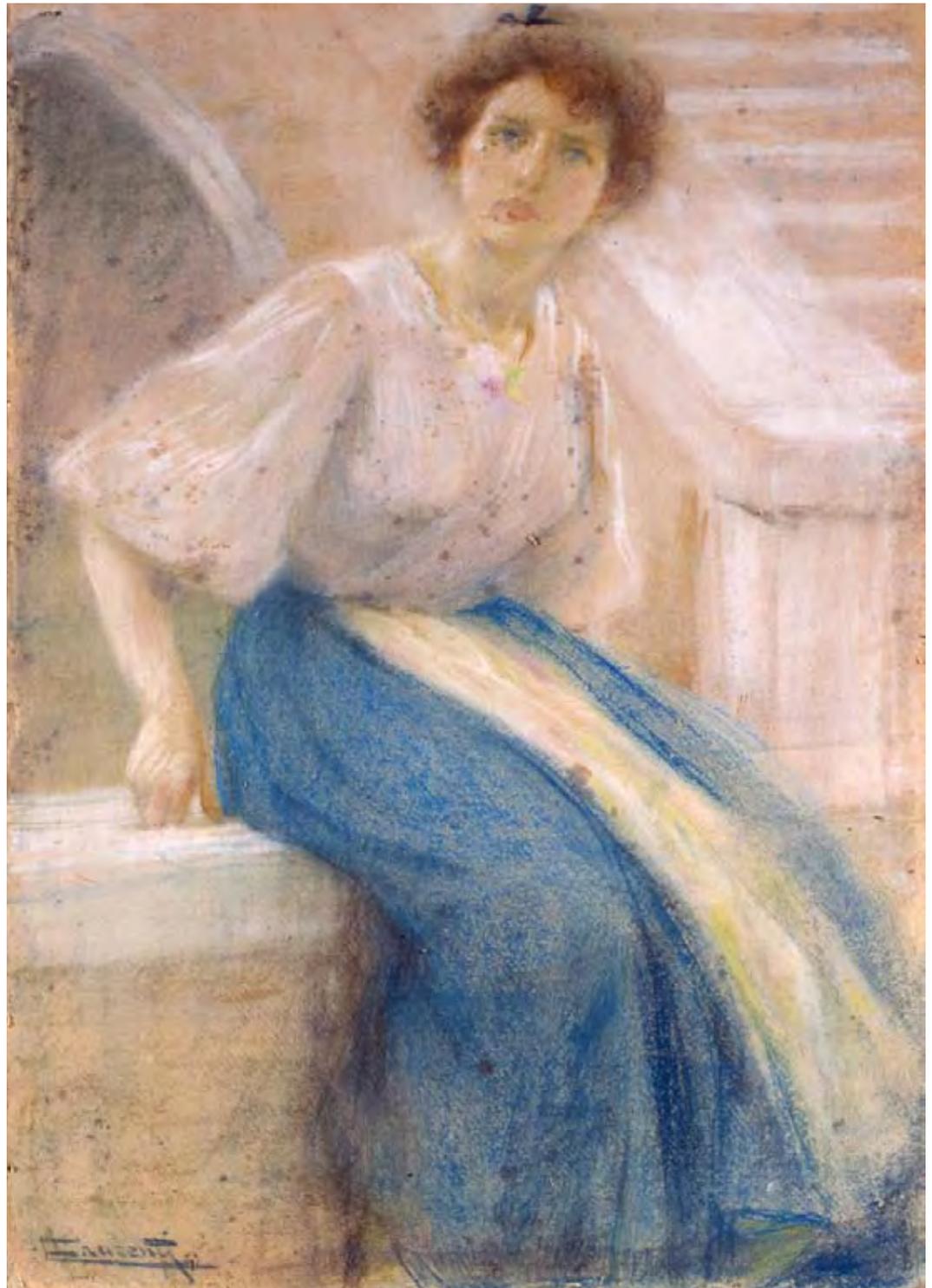
CESARE LAURENTI  
**Ritratto femminile**  
1907  
ubicazione ignota



44. Testa di donna  
1912

CESARE LAURENTI  
Testa femminile in un paesaggio  
1916  
Collezione privata





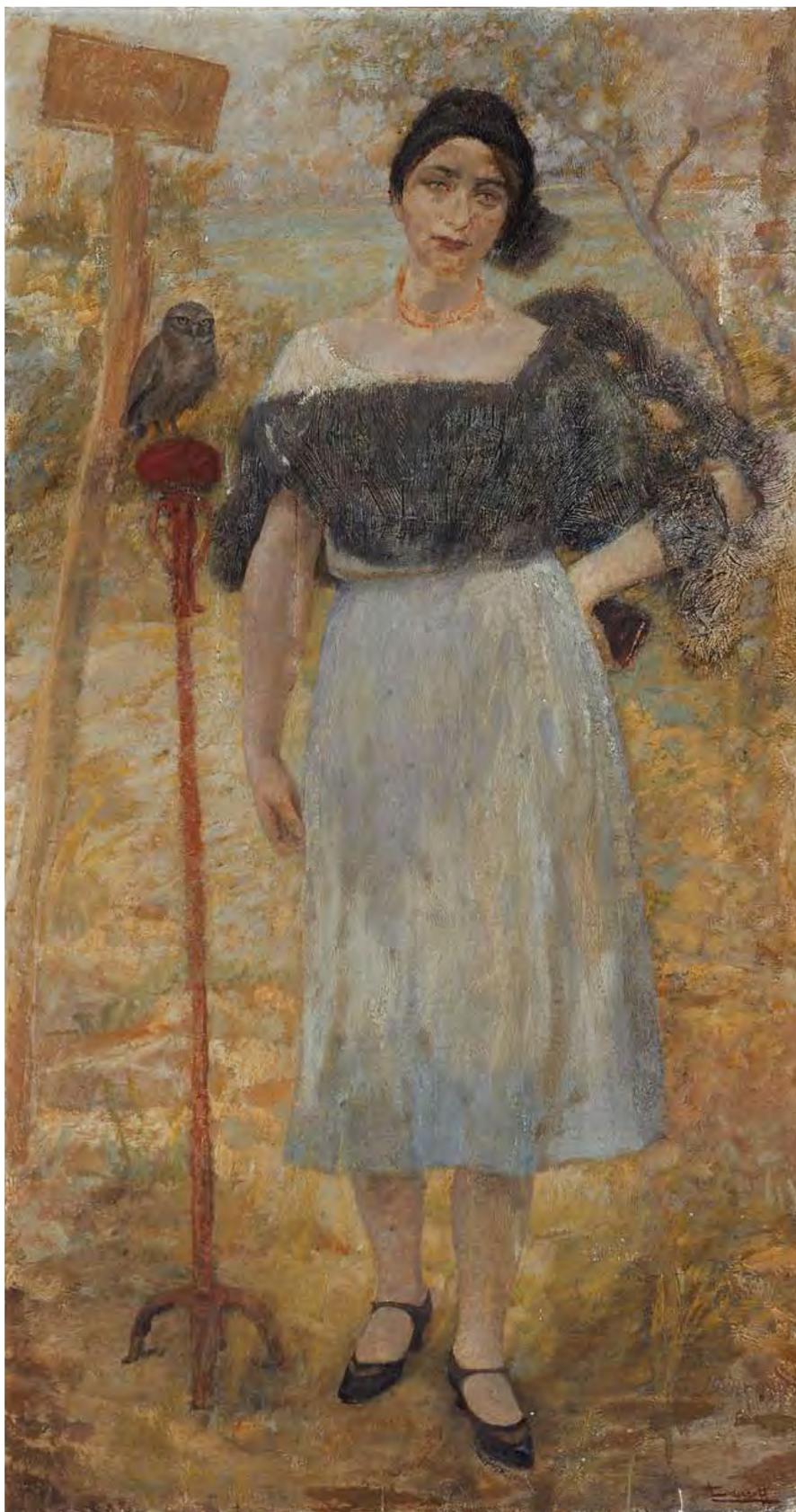
46. Testa femminile con vaso di fiori  
1915

CESARE LAURENTI  
**Il riposo**  
anni venti  
Collezione privata

CESARE LAURENTI  
**In vedetta**  
ante 1907  
ubicazione ignota

48. Popolana veneziana  
1920 c.a





47. La verità  
1917 ca

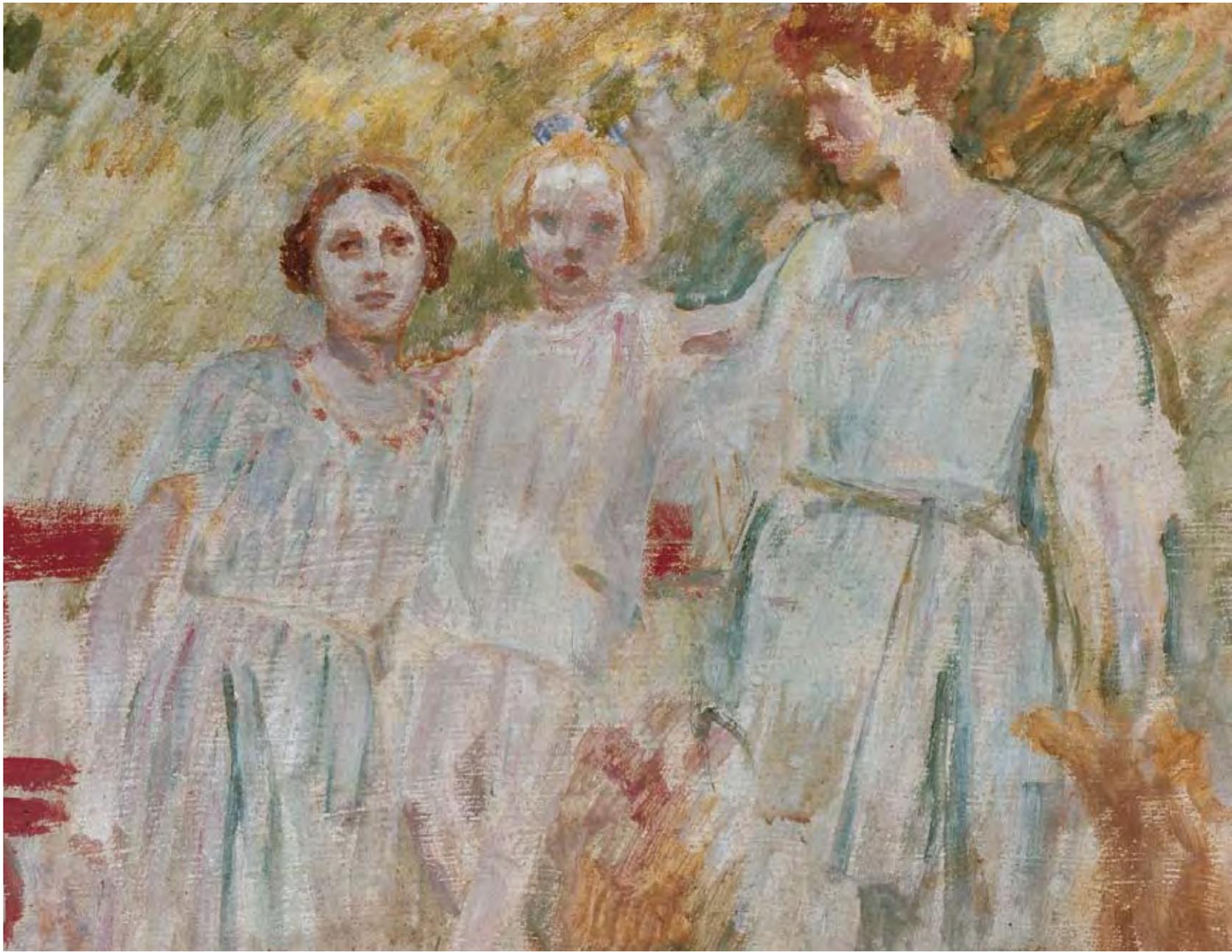
53. Eterno enigma  
1932



50. Ritratto di Roberto Sarfatti  
1925

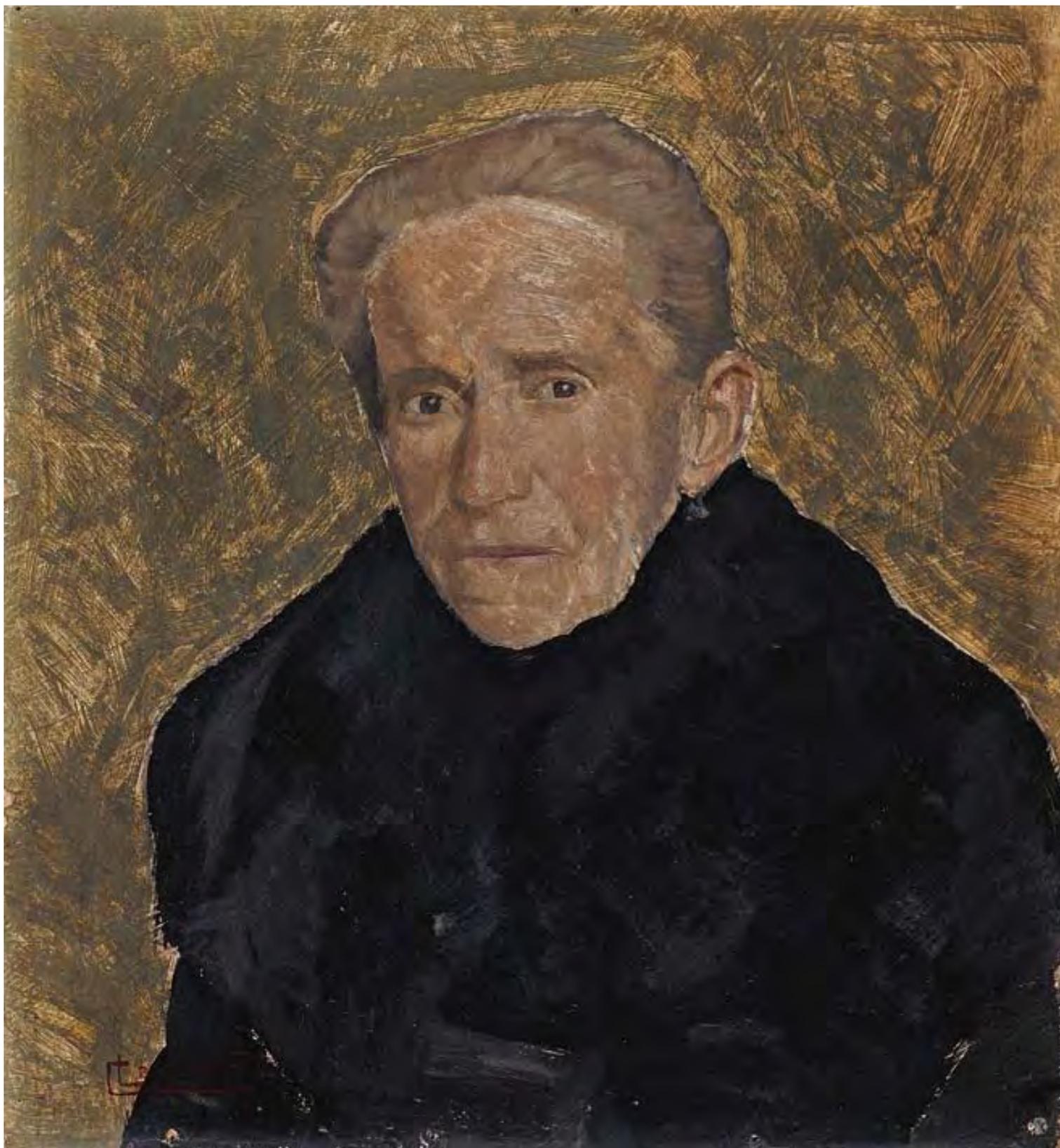
CESARE LAURENTI  
Ritratto di Roberto Sarfatti (*bozzetto*)  
1925 ca.  
Collezione privata

CESARE LAURENTI  
La famiglia del pittore  
1926 ca.  
Collezione privata





49. Ritratto di Ezzelina Menni Carati  
1918-1921



51. Ritratto di Nina Sguario  
1930 ca



*schede di*

*Cristina Beltrami*      *c.b.*  
*Domenica Maruzzo*    *d.m.*  
*Martina Massaro*      *m.m.*

## 1. I due confinanti o Scaramucce al confine 1884

Olio su tela, 152 x 81 cm



Firmato in basso a sinistra: "C. Laurenti '84".

Collezione privata.

*Bibliografia:* R. Accademia 1884, p. 28; *Maestri italiani* 1984, s.p.; *Cesare Laurenti* 1985, s.p.

*Esposizioni:* Milano 1884, n. 331 [*Scaramucce al confine*]; Bologna 1984, s.n. (*Primi approcci*), Mesola 1984, n. 1 (*Primi approcci*).

Data l'esistenza di una cartolina d'epoca (fig. p. 38) che riproduce il dipinto col titolo de *I due confinanti*, mi sento di identificare questa tela con *Scaramucce al confine* che Laurenti espone alla mostra annuale di Brera nel 1884 e che L. Chirtani descrive come un «quadro anedddotico, grazioso, solo d'invenzione» (CHIRTANI 1884, p. 234). Il titolo, più sbrigativo, di *Primi approcci* è stato impiegato dalla bibliografia successiva per similitudine con il dipinto del 1889 (fig. p. 47). La scelta del soggetto, come appunto nota Chirtani, non è che un pretesto per raccontare una scena di genere, leziosa e cromaticamente vivace, come il pubblico milanese si attendeva dalla scuola veneziana. Laurenti non delude le aspettative: in un impianto compositivo verticale, stringe la scena sui due protagonisti a cui dà pari risalto che alla natura morta in primo piano. Non tralascia una descrizione puntigliosa della gestualità: la contadina tiene la mano destra appoggiata alla spalliera e la sinistra sotto il mento di un volto ben definito, anche nella sua espressione imbronciata; l'innamorato invece sembra bisbigliarle parole di perdono. Con pochi e calibrati tocchi Laurenti alza i toni cromatici del dipinto: sceglie il rosso per il grembiule e il foulard che richiamano le puntine infilate nel legno. Forse proprio nella natura morta Laurenti raggiunge il brano più felice della tela: la cassetta dell'uva, la botte, le foglie ingiallite a terra dimostrano l'acquisizione della lezione di D. Morelli e collocano la scena in una calda giornata d'autunno. Nel 2008, in occasione di una mostra alla Galleria Benini, L. Scardino ha pubblicato un bozzetto di questo dipinto, oggi in collezione privata (*Verso Ferrara*, 2008, pp. 78-79).

c.b.

## 2. La pescheria in Campo San Pantalon 1884

Pastello su carta, 161 x110 cm



Firmato in basso a sinistra: "C. Laurenti / Venezia".  
Retro: cartiglio d'esposizione: "Aquarell Ausstellung zu Dresda 1890 n. 479".

Collezione privata.

*Bibliografia:* R. Accademia di 1884, p. 28, *Catalogo* 1884, p. 31; CHIRTANI 1884, p. 234; CHIRTANI 1887, p. 62; VOLPI 1887, p. 57; *Esposizione* 1887, p. 48; MIKELLI 1888, p. 156; CENTELLI 1896, p. 358; MORASSO 1902, p. 19, fig. p. 20; DE GUBERNATIS 1906, p. 257; COMANDUCCI 1934, p. 346; THIEME BECKER 1999, p. 452; *Ottocento* nn. 34-35, 2005, p. 256; *Ottocento* 2006, ultima di cop. e p. 27; MARINI 2006, p. 427; *Vita a* 2010, pp. 52-53.

*Esposizioni:* Firenze 1884, n. 380 (*A Venezia*); Milano 1884, n. 641 (*A Venezia*); Venezia 1887, n. 104; Dresda 1890, n. 479.

«Bello vivace e caldo è il pastello *In pescheria* [...] Nel disordine stesso delle tinte è qualche cosa di animato e di vero, almeno in Venezia, che può forse parer un po' esagerato solamente a chi non conosce le condizioni del luogo e le consuetudini della popolazione», così V. Mikelli descrive nel 1888 la *Pescheria di campo San Pantalon*, un pastello di grande formato in cui Laurenti mostra ancora il suo debito con la pittura impressionista di Favretto. Il muro della casa che chiude lo spiazzo verso est fa da quinta scenica per una composizione dal taglio fotografico, giocata sui toni caldi e freddi, impreziosita da dettagli quali i fiori ricamati sullo scialle della donna in primo piano o i panni stesi sull'altana della casa. L'opera è terminata in occasione della mostra di Brera del 1884 e in seguito viene presentata sia alla Esposizione Nazionale di Venezia del 1887 che all'Esposizione di Acquarelli a Dresda nel 1890, a prova di come in questo caso il pastello sia trattato con una trasparenza e una luminosità tali da essere accettato ad una rassegna di acquarelli. In occasione della mostra milanese del 1884 infatti Luigi Chirtani commentava: «[...] non credo siensi ancora esposti in Italia molti pastelli di così alto pregio» (CHIRTANI 1884, p. 234). Qualche anno dopo, nel 1887 a Venezia,

sempre Chirtani dice di aver rivisto con piacere l'opera, già ammirata a Milano, che tiene come elemento di confronto con *Frons animi interpret* (Trieste, Museo Revoltella), pure esposto a Venezia, a dimostrazione dei grandi progressi della pittura di Laurenti. Il medesimo giudizio è confermato da E. Volpi che sinteticamente nota come *La Pescheria* sia un «Egredo lavoro a pastello ma da questo quadro al N.14 della prima sala (*Frons animi interpret*) c'è un passo da gigante» (Volpi, 1887, p. 57).

d.m.

### 3. Tristis est anima mea (o Lutto)

1884

Olio su tela, 128 x 73 cm



Firmato in alto a sinistra "C. Laurenti".

Padova, Palazzo Zuckermann, inv. M.B. 26.

Provenienza: legato del conte Gino Cittadella di Vigodarzere, 1919.

Bibliografia: *Catalogo delle* 1884, p. 27; CHIRTANI 1884, p. 234; *R. Accademia di* 1884, p. 28; CENTELLI 1888, p. 67; CENTELLI 1896, p. 358; BAGNOLO 1935, p. 2.

Esposizioni: Firenze 1884, n. 387; Milano 1884, n. 332.

«Ha pure un quadro col titolo, *Lutto*, nel quale non si vede che una bella e ben dipinta faccia di donna afflitta, e due mani in un campo nero nel quale si distingue nulla» (CHIRTANI 1884, p. 234) la descrizione di Luigi Chirtani non lascia dubbi che *Tristis est anima mea* sia da identificarsi con il dipinto che Laurenti espone, nel 1884, sia alla mostra annuale di Brera a Milano che a quella della Società Promotrice di Firenze con un prezzo di 1000 lire. Pochi anni più tardi invece Attilio Centelli confonde *Frons anima interpres* con *Tristis est anima mea* che crede di vedere sia alla mostra veneziana del 1887 che a Monaco di Baviera l'anno successivo (CENTELLI 1888, p. 67). *Lutto* è certamente la prova di come, anche a una data così recente, Laurenti sia in grado di allontanarsi dalla pittura di genere di matrice favrettiana per soluzioni simbolico-allegoriche che divengono poi ricorrenti nella produzione della maturità. Da uno sfondo nero, trattato quasi a monocromo e in cui a stento s'individua la firma, emergere l'incarnato diafano del volto: malinconico, dagli occhi profondamente scavati e incorniciati da folte sopracciglia. Le mani godono di altrettanta evidenza: affusolate e impreziosite dal dettaglio della fede all'anulare esse chiariscono la natura del lutto. La protagonista è probabilmente una giovane vedova, *topos* della pittura laurentiana. La tela viene plausibilmente acquistata – forse anche con la complicità del marchese Pietro Estense Selvatico – da Gino Cittadella di Vigodarzere ed entra a far parte delle collezioni dei Musei Civici padovani nel 1919 a seguito del legato del conte Vigodarzere.

c.b.

### 4. Giovani innamorati

1885 ca

Olio su tela, 59 x 39 cm



Firmato in basso a destra "Laurenti".

Collezione privata.

Bibliografia: *19th Century* 2005, p. 74.

Un giovane appoggiato allo stipite di una porta osserva una ragazza venuta con un panierino a vendere il pesce: la scena si svolge all'esterno, in una corte dove probabilmente affacciano più case. Il ragazzo ha appoggiato un secchio pieno d'acqua davanti all'uscio per nascondersi e spiare l'innamorata: l'artista in questo dipinto adotta nuovamente una soluzione compositiva già impiegata in *I due confinanti* (1884, collezione privata), dove lo spasimante osserva l'amata non visto. La scelta di questa raffigurazione da parte del giovane artista è un chiaro segnale della fascinazione per lo stile anedddotico della scuola veneziana di matrice favrettiana: com'era d'abitudine per Giacomo Favretto, anche Laurenti sceglie di trasformare un soggetto tipico della pittura verista – una giovane intenta a mansioni umili – e renderla protagonista di scene leggere, dai toni familiari. L'approccio, il flirt o meglio "la flirtazion" è uno dei soggetti prediletti dai pittori veneziani, proposto assiduamente e con successo alle esposizioni coeve. Nel 1885 Luigi Nono realizza *Flirtazion* (collezione privata) dove una ragazza appoggiata allo stipite di una porta viene blandita dalle attenzioni di un giovane innamorato. Il tema della venditrice di pesce invece ha larga fortuna nella produzione pittorica degli anni Ottanta dell'Ottocento: Giuseppe Segantini all'Esposizione di Torino del 1882 presentò appunto una *Pescivendola* (1882, collezione privata) che riscosse grande successo per il suo carattere verista e la compattezza cromatica. Laurenti invece non sembra interessato a indagare l'aspetto realista della condizione della protagonista, quanto più a narrare la vicenda sentimentale, ambientata in un fantomatico "Sottoportego dell'Amor". Il piccolo dipinto, di certo eseguito in gioventù e databile, su basi stilistiche, attorno al 1885, descrive una giovane che ha molto in comune

con la ragazza protagonista de *La scelta del pesce* (1887, collezione privata): le due hanno i medesimi tratti somatici ed entrambe sfoggiano un piccolo fiore rosa come ornamento.

d.m.

## 104 5. L'apertura del regalo

1886

Olio su tela, 71 x 107 cm



Firmato in basso a destra "C. Laurenti 1886 Venezia".

Collezione privata.

*Bibliografia:* *Fine continental* 1982, p. 38, (*Giovani donne in un interno*); *Cesare Laurenti* 1985, s.p.; *BÉNÉZIT* 1999, p. 337.

*Esposizioni:* Mesola 1985, n. 2.

Cinque ragazze si concedono una pausa dal lavoro e si perdono in chiacchiere: la giovane al centro ha ricevuto un regalo e le amiche stanno probabilmente fantasticando circa la provenienza del dono. L'ambientazione è quella usuale delle scene in interno realizzate da Laurenti negli anni ottanta dell'Ottocento: una stanza dall'aspetto spartano, arredata con pochi e semplici elementi, che tuttavia conferiscono alle pareti un tocco di umanità. Una tenda rudimentale scherma la finestra, una zucca vuota decora il muro insieme a uno specchio dalla cornice dorata, dove Laurenti, dimostrando un gusto per il dettaglio virtuosistico, riproduce il riflesso di una stampa. Il divano che si indovina accostato al muro grazie alla sagoma della spalliera è probabilmente un elemento d'arredo di proprietà del pittore, poiché ricompare nel *Ritratto della marchesa Moschini Dondi dell'Orologio* (1910, collezione privata) e potrebbe anche far parte di quella prima fornitura d'arredo e biancheria che il conte L. Ferri gli procura nel 1880 (VACP, Fondo Laurenti, *Dichiarazione di Leopoldo Ferri*, 15 ottobre 1885). Il gruppo degli artisti veneziani hanno uno stretto dialogo e osservano le opere l'uno dell'altra. È quindi piuttosto semplice riconoscere nella torsione della protagonista in azzurro, la medesima posa della bellissima giovane de *L'ombreta de nero* (1885, collezione privata) realizzata l'anno precedente da A. Milesi, coetaneo, amico e futuro collaboratore di Laurenti. Le donne verosimilmente lavorano in una sartoria; lo si evince sia dal tessuto che la ragazza dalla cuffia rossa tiene in grembo che dal ferro da stiro posato a terra. Proprio nella resa delle stoffe si manifesta un *topos* della pittura veneziana, già affrontato in precedenza

da G. Favretto in *La sartoria* (1878, collezione privata) nonché ne *Il lavoro a maglia* (1878, collezione privata). Rispetto a una produzione di genere ampiamente radicata in Italia, Laurenti elige la vena favrettiana, connotata dalla "leggerezza" e dal colore: nei suoi interni non vi è la denuncia, ma il gioco, l'ironia, il sottinteso che incontra il gusto del mercato più spicciolo.

d.m.

## 6. Mosca cieca

1886

Olio su tela, 69,8x97,8 cm



Firmato e datato in basso a destra, "C. Laurenti 1886".

Collezione privata.

*Provenienza:* The Cooling Gallery, Londra; Asta Christie's n. 7406, 19 febbraio 1992, New York.

*Bibliografia:* *19th Century* 1992, p. 42 (*Blind Man's Bluff*); *Il valore dei* 1992-1993, p. 247.

Nonostante sia licenziato nel 1886 e dunque a ridosso della svolta idealista di Laurenti, *Mosca cieca* rientra ancora pienamente nella pittura di genere di matrice favrettiana che aveva incontrato sia il favore del mercato che di buona parte della critica e che anzi, non rinunciava ad identificare Venezia con la «patria del colore» (Chirtani(a), 1882, p. 182). Il dipinto mostra un intervallo ludico di cinque giovani veneziani: una ragazza bendata, accompagnata da un ragazzo alle sue spalle, entra nella stanza dove dovrà "catturare" una delle sue tre amiche nascoste divertite dietro la parete. Laurenti applica la lezione morelliana nel definire ogni singolo dettaglio di un ambiente che si connota come popolare. Le pareti sono infatti finite con assi di legno alle quali sono appesi gli oggetti ricorrenti degli interni laurentiani: una lanterna, una treccia di cipolle, una stampa, si intravede anche un piccolo quadro devozionale sotto al quale è appoggiato un vasetto di fiori. Una grande anfora e una scopa in salgina poggiano accanto a una parete scrostata. Nonostante l'ambiente denoti una situazione disagiata il dipinto non è percorso che dall'allegria del gioco: i soggetti sono giovani e Laurenti li racconta con tinte squillanti. I bianchi delle camiciole, della benda, della tovaglia, della brocca, rendono l'intero dipinto di una luminosità intensa. Laurenti ingentilisce tutte le figure femminili con qualche delicato dettaglio: le prime due fanciulle a sinistra portano un fiore tra i capelli, la terza ha un foulard arancio annodato attorno al capo e un fiocco blu sul petto che riprende le righe delle calze. Ma la figura che certamente ha maggior resa è la donna bendata; la sua gestualità è delicatissima: ella con passo incerto

## 7. Venditrice d'uccelli

1887  
Olio su tela, 51x69 cm



appoggia appena la mano allo stipite per non inciampare, indossa una gonna a fantasia blu intenso mentre una rosa le ferma morbidamente lo scialle sul petto. Mai come in questo dipinto è evidente l'influenza della fotografia: Laurenti taglia volutamente dall'inquadratura la finestra e il dipinto votivo e crea una doppia spazialità, quella in cui si svolge la scena e quella in cui si trova ancora il giovane.

c.b.

Firmato in basso a sinistra "C. Laurenti 1887 Venezia".

Collezione privata.

Bibliografia: *Il valore dei* 1990-91, p. 229.

Se il tema del commercio ambulante è un soggetto ricorrente della pittura veneziana degli anni ottanta – si pensi a *Stampe e libri* (1880, collezione privata) o *La bottega della fioraia* (1887, collezione privata) entrambi di G. Favretto – la *Venditrice d'uccelli* è il dipinto in cui maggiormente Laurenti dimostra il suo debito verso Favretto, sfiorando persino il plagio. Al culmine della sua carriera l'artista veneziano licenzia *Venditore d'uccelli*, un'opera che compare pubblicamente alla Biennale del 1899 (sala B, n. 7) ma che certamente deve già essere nota all'interno del circuito degli artisti veneti. In un formato verticale di medie dimensioni Favretto presenta un uomo che, col pretesto di vendere volatili, corteggia una giovane veneziana. Similmente, a dispetto del titolo, anche in Laurenti il protagonista è il corteggiamento: una giovane donna con un foulard rosso intenso, slacciato sul petto, siede accanto a giovane contadino con il quale si scambia uno sguardo divertito. Il momento di maggior adesione al modello favrettiano è nello sfondo dove una donna dagli abiti sgargianti sta sistemando la mercanzia. Qui Laurenti recupera la stessa gabbia dalla sagoma leggermente a pagoda, lo stesso dettaglio architettonico del volto e soprattutto la medesima tovaglia fiorata che pende dal tavolo. Rispetto però alla pennellata rapida e scanzonata di Favretto, che sorvola sulla descrizione dell'intorno affidato a una generica atmosfera di colore, Laurenti si sofferma maggiormente sui dettagli: descrive con attenzione le pietre del selciato, le botti in legno, il cestino in vimini con le uova, la treccia di cipolle alla parete e la zucca per l'acqua. In entrambi i casi la venditrice non pare interessata alla scena del corteggiamento, è presa piuttosto dalle proprie mansioni, in uno scorcio che non sembra esente dal fascino della pittura orientalista.

c.b.

## 8. La scelta del pesce

1887  
Olio su tela, 78x102 cm



Firmato in basso a destra: "C. Laurenti 1887".

Collezione privata.

Bibliografia: *Ottocento* 2006, n. 35, p. 302 (*Servendo il pranzo*); *19th Century* 2006, p. 56; MARINI 2006, p. 514 (*Colazione pronta*); MARINI 2007, p. 503.

L'ambientazione di questo dipinto, noto anche con il titolo di *Servendo il pranzo* e *Colazione pronta*, è una modesta abitazione popolare, dove i tre protagonisti danno vita a una scena di quotidianità familiare. Un anziano pescatore, seduto di profilo, offre i pesci a una ragazza che li sta scegliendo: subito dietro alla ragazza un bimbo nel suo seggiolone giocherella con un mandarino. La schiettezza della parete di fondo è arricchita da dettagli: alcuni d'uso comune come bottiglie, fiaschi, gabbiette per i volatili; altri invece più ricercati, come la stampa appesa a destra: in questo caso è ben riconoscibile la riproduzione de *Le tentazioni di Sant'Antonio* (1878, Roma, Gnam) di D. Morelli, maestro e amico di Laurenti, prosaicamente appesa accanto a una treccia d'aglio. Proprio nel 1878, quando Morelli espose con immediato successo *Le tentazioni* a Parigi, Laurenti lasciò Napoli e la citazione potrebbe quindi risultare un affettuoso omaggio all'artista napoletano. A livello compositivo *La scelta del pesce* risponde ai crismi della pittura di genere veneziana degli anni ottanta: la storia di vita quotidiana, l'ambientazione modesta, i protagonisti in abiti sdruciti e una viva attenzione a piccoli dettagli narrativi: si osservi come Laurenti indugi ad esempio sul dettaglio delle unghie annerite dal lavoro, ponendo un anomalo accento verista sul dipinto. La tela è collocabile tra i lavori giovanili dell'artista che, stabilitosi a Venezia attorno al 1880, inizia la sua attività espositiva adeguandosi al gusto di un mercato affascinato dal verismo popolare di Favretto, Bordignon, Bressanin, Tito e Milesi. Quest'ultimo in particolare propone – e subito vende – un medesimo terzetto all'Esposizione di Milano del 1881 ne *Il nonno offre*, (1880, collezione privata).

d.m.

## 9. Ciaccole

1887

Olio su tela, 95x128 cm



Firmato e datato in basso a destra, "C. Laurenti 87". Collezione privata.

Bibliografia: "The Illustrated London", n. 5, 1888 (Love Tales); Cesare Laurenti, 1985, s.p.; TIDDIA 1990, p. 878; PISTELLATO 1991, p. 930; BELTRAMI 2009, p. 241.

Esposizioni: Mesola 1985, n. 4.

Il dipinto mostra sei ragazze rapite dalle "ciacole" di un giovanotto. La composizione è costruita sulla ragazza centrale che Laurenti evidenzia con uno scialle dal colore giallo intenso. La donna tiene il mento appoggiato all'avambraccio destro, esattamente come nella stampa appesa alle sue spalle. Laurenti adotta toni particolarmente vivaci che bene riflettono la leziosità del soggetto: con un'attenta alternanza cromatica egli calibra con cura i rossi intensi, i bianchi accesi, gli azzurri sgargianti secondo una distribuzione estremamente ponderata. Ciaccole dialoga in maniera serrata con L'apertura del regalo (1886, collezione privata) con cui condivide l'uso dei colori e l'impostazione scenica. A giudicare dall'ampio vassoio di legno posato a terra all'estrema sinistra della composizione le donne potrebbero essere delle "impiraperle"; un soggetto peculiare della pittura veneziana che il pittore austriaco Cecil van Haneen, porta alla ribalta in occasione dell'Esposizione di Parigi nel 1876 (*The bead stringers*, 1876, collezione privata) e che A. Milesi riprende con *Le infilatrici di perle* (collezione privata) del 1883. Compositivamente la tela è comparabile a *Cronaca allegra* (1887, collezione privata), un dipinto di G. Barison, che testimonia la fortuna dei soggetti di genere riletti in tono brioso.

Nel 1888 una riproduzione di *Ciaccole* appare su "The Illustrated London" con il titolo esplicativo di *Love tales* (racconti d'amore) che, oltre a chiarire la natura delle chiacchiere tra i giovani, attesta la presenza del nome di Laurenti nel mercato inglese fin dagli anni ottanta dell'Ottocento.

d.m.

## 10. Frons Animi Interpres

1887

Olio su tela, 200x256 cm



Trieste, Museo Civico Revoltella, inv. 106.

Provenienza: acquistato alla Prima Esposizione del Circolo Artistico di Trieste, 1890.

Bibliografia: CHIRTANI 1887, p. 351; *Esposizione 1887* p.13; *Gli artisti veneti* 1887, n. 10, 3 luglio 1887 s.p.; *Guida pratica* 1887, p. 5; MUNARO 1887, p. 210; OTTOLENGHI 1887, p. 108; ROTA 1887, pp. 103-104; SINCERO 1887, p. 99; VOLPI 1887, p. 8; *Illustrierter Katalog* 1888, p. 77; DIETRICH 1888, pp. 8-9; MIKELLI 1888, pp. 94-95; DE GUBERNATIS 1889, p. 257; *Catalogo della* 1890, s.p.; ill. in "United Kingdom weekly newspaper" 1893, s.p.; TAMÁS 1896, p. 107; CENTELLI 1896-1897, p. 358; MORASSO 1902, p. 19, fig. p. 20; VON BROSCHE 1903, pp. 102-103; MOLMENTI 1903, p. 160; BUCCI 1928, p. 8; *Mostra d'arte ferrarese* 1928, p. 21, n. 5; BAGNOLO 1935, p. 2; FIRMIANI, MOLESI 1970, p. 89, fig. n. 157; MARINI 1974, p. 366, fig. n. 480; CARAMEL 1985, s.p.; PALAZZI 1987-88, pp. 149-152, n. 9; TIDDIA 1991, p. 879; PISTELLATO 1992, p. 930; CUDERI 1995, p. 75; DEL PUPPO 1995, p. 20; FASOLATO 1995, p. 55; MASAU DAN 1995, p. 14; PISTELLATO 1995, pp. 104-105, n. 5, p. 286; SCARDINO 2003, pp. 56-58; BELTRAMI 2008, p. 91, ill. p. 13.

Esposizioni: Venezia 1887, n. 14; Monaco di Baviera 1888, n. 1480; Trieste 1890; Ferrara 1928, n. 5; Mesola 1985; Trieste 1991, 1992, 1995-96.

*Frons animi interpres* mostra cinque donne che, con cinque differenti approcci, si siedono in preghiera tra i banchi di una chiesa: la figura in primo piano, girata verso sinistra, fissa una giovane che prega disperata, la quale a sua volta siede accanto a una figura nascosta da un crocefisso, nella quale P. Rota riconosce una monaca (ROTA 1887, p. 103), identificazione avallata da una stampa in bianco e nero pubblicata nel 1893 sull'"United Kingdom weekly newspaper" (fig. n.). Nell'ultimo banco due donne pregano a occhi bassi, mentre nel centro esatto del dipinto siede una popolana: ella ha un fazzoletto giallo sul capo e la sua sedia è – inavvertitamente – posta sopra una lastra tombale. L'anziana, che pure reca in mano un rosario, bada solamente al bracciale sfoggiato dalla giovane accanto. È proprio nascondendo

il volto tra le mani che la donna ci rende partecipi dei suoi turbamenti: «questa è la fronte, nel quadro, la quale, non vista, interpreta più di tutte le altre che si vedono, l'animo della sua legittima posseditrice» (MUNARO 1887, p. 10). Al di là di ogni lettura, l'opera presenta un soggetto di ampia diffusione: lo dimostrano, tra i tanti, *Parola di Dio* (1885, Roma, Gnam) di M. Bianchi presente alla stessa mostra del 1887 e *Averte faciem tuam a peccatis meis* che V.A. Cargnel, allievo di Laurenti, porta alla Biennale del 1895. *Frons animi interpres* è in seguito esposto alla Mostra Internazionale d'Arte di Monaco del 1889 e l'anno successivo all'Esposizione del Circolo Artistico di Trieste dove viene acquistato per il Museo Revoltella.

d.m.

## 11. Le contadine

1887

Olio su tela, 68x100 cm



Firmato in basso a destra "C. Laurenti 87".  
Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, inv. 1968.  
*Provenienza:* Lascito Molmenti ai Civici Musei Venezia, 1928.  
*Bibliografia:* *Mostra dei* 1962, p. 32; *Cesare Laurenti* 1985, s.p. (*Le contadine-Tempo di mietitura*); SCOTTON 1986, p. 261; SCOTTON 1988, pp. 261-262.  
*Esposizioni:* Venezia 1962, tav. n.n.; Venezia 1988, n. 19.

La grande tela mostra una contadina in primo piano che percorre un viottolo di campagna, mentre impugna una falce nella mano sinistra e appoggia la destra in vita, secondo un gesto lezioso che entrerà a far parte del repertorio laurentiano della maturità. Una seconda donna la segue da lontano con un bimbo in braccio, soggetto che l'artista avrà modo di sviluppare autonomamente in *Via Aspra* (1892) come metafora esistenziale. *Le contadine* invece, poiché «scevro da elementi aneddotici» (F. SCOTTON 1988, p. 262) testimonia il distacco di Laurenti dalla pittura di genere di matrice favrettiana e l'avvio verso una produzione simbolico-idealista. La prospettiva incalzante e il punto di vista scorcio concentrano l'attenzione sulla contadina al centro che è inoltre evidenziata dal rosso acceso del foulard sul capo e dai sapienti colpi di biacca della camicia che esce dal corpetto. I grandi casoni dal tetto trapezoidale di sfondo riprendono naturalmente le costruzioni della campagna padovana in cui sovente Laurenti si trova a soggiornare e al contempo rappresentano un delicato brano paesistico che omaggia la lezione di Guglielmo Ciardi. Osservando la stesura cromatica del viottolo in primo piano, piuttosto anomala nella carriera dell'artista, si ravvisa una pennellata densa, tutta giocata sui toni del grigio e dell'ocra, che si ritrova anche in *Voltabarozzo* (fig. n. 00) la cui attribuzione a Cesare Laurenti aveva suscitato alcune perplessità. Secondo anzi una testimonianza di Anna Laurenti la tela di Ca' Pesaro sarebbe il *pendant* del dipinto di collezione privata e en-

trambi mostrerebbero la campagna attorno alla proprietà del conte Leopoldo Ferri, protettore dell'artista (Lettera manoscritta di A. Laurenti, 25 febbraio 1982, Padova, archivio privato). *Le contadine*, rimasto per anni nella collezione di Pompeo Molmenti a suggello dell'amicizia con il critico, entra poi a far parte delle collezioni di Ca' Pesaro a seguito del lascito omonimo.

c.b.

## 12. Parche

1891

Olio su tela, 184x266 cm



Firmato e datato in basso a destra, "C. Laurenti 1891".  
Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, inv. n. 332.  
*Provenienza:* dono della Regina Margherita, 1907.  
*Bibliografia:* *I Triennale* 1891, p. 30; BOCCIARDELLI 1891, p. 248; *Brera 1891* 1891, p. 32; CHIRTANI 1891, p. 318; DOCTOR VERITAS 1891, p. 342; GUBRICY 1891, p. 100; *I Premi* 1891, p. 43; *Attraverso le* 1891, p. 30; *Relazione della* 1891, p. 2; XIMENES 1895, p. 9; CENTELLI 1896, p. 359; *Festa dell'Arte* 1896, p. 33; TAMAS 1896, s.p.; *Il Esposizione* 1897, p. 115; STELLA 1897, p. 3; *IV Esposizione* 1901, p. 35; MORASSO 1902, pp. 17-19; VICE VERSA 1903 p. 5; VON BROSCHE 1903, p. 107; MARINI 1905, p. 256; *VII Esposizione* 1907, p. 96; OJETTI 1907, p. 3; CALLARI 1909, p. 300; *Catalogo della* 1913, p. 68; BÉNÉDITE, FOGOLARI 1915, p. 496; ill. n. 416; *Catalogo della* 1921, p. 41; *Mostra d'arte* 1928, p. 21; COSTANTINI 1934, p. 31; *Mostra di* 1962, p. 20; DENTICE 1966, p. 3; *Cesare Laurenti*, 1985, s.p.; TIDDIA 1991, p. 878.  
*Esposizioni:* Milano 1891, n. 215; Roma 1893, n. 308; Anversa 1894; Firenze 1896, n. 109; Venezia 1907, n. 2; Venezia 1921, n. 5; Ferrara 1928, n. 4; Mesola 1985, n. 7.

Tre donne, certamente tre veneziane per Chirtani (CHIRTANI 1891, p. 318), due anziane e una più giovane seduta sulla destra, sono intente all'umile mansione del filare la lana. L'interno è spoglio, malconco, le tre protagoniste siedono su una panca e tengono i fusi in cesti di vimini d'uso comune. Le due anziane sulla sinistra, più sgraziate, indossano abiti consunti che, arrangiati addosso quasi casualmente, concorrono a un generale sentimento d'inquietudine. La giovane, seduta un po' scostata sulla destra, veste invece un abito nero che la rende più austera e composta; il suo ruolo nella scena è decisivo poiché sta a lei tagliare il filo. Se non fosse per il titolo il dipinto apparirebbe come un momento verista di Laurenti. L'opera però esordisce alla I Triennale di Brera come *Le parche*, palesandone dunque il forte valore simbolico: la sgradevolezza dell'aspetto e la tristezza dei

volti delle donne sono lo specchio della loro ragione d'essere; esse recidono le vite umane con una indifferenza terrificante. Nel 1902 Mario Morasso parla di una «democratizzazione del mito» e di come «nella unione delle tre figure, in qualcosa del loro essere risulta già una tendenza a oltrepassare la realtà materiale, risulta una aspirazione verso il mondo dell'anima, verso la fonte e le leggi oscure della vita» (MORASSO 1902, p. 18).

A Milano – dove *Le parche* condivide la stessa sala de *Le due madri* di G. Segantini – si aggiudica il Premio Principe Umberto scatenando non poche polemiche. Per "L'Illustrazione Italiana" è un «lavoro incompleto nella tecnica e poco evidente nella idea» tanto da insinuare l'esistenza di appoggi di Laurenti tra i membri della giuria (DOCTOR VERITAS 1891, p. 342) dove, in effetti, compare il nome di Emilio Marsili (*Relazione della* 1891, p. 2). Le polemiche più aspre giungono da Alberto Sormani, tanto che inaspettatamente, Vittore Grubicy interviene in difesa delle *Parche*: «povero quadro che, secondo il signor Sormani, ha gravi difetti di essere apatico, sbagliato, senza verità, senza idealità, nel quale non è colpita né la linea, né il colore, né la struttura. Ah si! Sono proprio brutte quelle due vecchie, e, a parte la questione di gusti, secondo me, non è bella neppure la giovane [...] Il Signor Laurenti quindi dipingendole come ha sentito e voluto non ha fatto altro che usare d'un suo pieno diritto incontrastabile. E se ha fatto brutte la "Nascita e la Vita" (denominazione secondo il signor Sormani) non ha proprio avuto torto. [...] Le *Parche*, distinte così, parlano questo linguaggio moderno, vero *fin de siècle*. Il passato non può essere che vecchio e brutto: vecchio per l'età, brutto pei dolori che ci ha fatto provare e per le gioie portate via con sé» (GUBRICY 1891, p. 100). Di opinione opposta è anche Bocciardelli per il quale *Parche* è «un'opera che avrebbe potuto ragionevolmente procurare un *pensionnat* ad un concorso accademico, ma come opera d'arte moderna, quella tale opera che deve imporsi come originalità di

concetto, di forma alle nostre anime assetate di nuovi ideali, non credo risponda al suo scopo» (BOCCIARDELLI 1891, p. 248).

Non è in effetti un dipinto di grande modernità: impiega i modi della pittura verista che piega alle esigenze simboliche: è un vero inteso alla maniera di Morelli, inventato, manomesso e perciò ancora più foriero di simboli. La figura della morte è la protagonista e pittoricamente la più originale: è più giovane, più curata, con mani candide e affusolate, siede accanto a una boccia di vetro nella quale sta appassendo un fiore giallo. Quest'ultimo dettaglio non ha alcuna ragione d'essere se non come *vanitas*. A partire dalla Biennale del 1897 il dipinto viene spesso associato a un «sentimento leopardiano» (*Esposizione Internazionale 1897*, p. 115; MARINI 1905, p. 256; OJETTI 1907, p. 3; CALLARI 1909, p. 300) per il medesimo atteggiamento verso la morte, intesa come sollievo da ogni male. E non a caso nel 1903 L. Von Brosch associa *Parche* ad alcuni versi del *Morphine* di H. Heine: «Buono è il sonno/la morte è migliore/certamente la cosa migliore/sarebbe non essere mai nati» (BROSCH 1903, p. 107).

Nel 1891 il dipinto viene premiato ma non acquistato, ragione della sua riproposizione in numerose occasioni successive: a Roma, Anversa e Firenze senza però mai trovare un acquirente, sino alla mostra personale alla Biennale del 1907 quando la Regina Margherita ne fa dono alla Galleria di Ca' Pesaro.

c.b.

### 13. Primo dubbio

1891

Olio su tela, 107x147 cm



Firmato e datato in basso a destra "C. Laurenti 1891".

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 1092.

Provenienza: Acquistato dagli Amatori e Cultori di Roma, 1892.

Bibliografia: COLASANTI s.d., p. 129; CENTELLI 1896, p. 358; OJETTI 1897, p. 62; BROSCH 1903, p. 108; MORMENTI 1903, p. 160; VII Esposizione 1907, p. 96; CIMDINI 1907, p. 2; OJETTI 1907, p. 3; PICA 1907, p. 299, ill. p. 300, *Mostra dei* 1935, p. 93; TIDDIA 1991, p. 878; BELTRAMI 2009, p. 242.

Esposizioni: Venezia 1907, n. 4; Venezia 1935, n. 7.

Nel mezzo di un laghetto primaverile una ragazza interrompe la gita perché la sua attenzione viene catturata da un gruppo marmoreo – *Leda e il cigno* – al centro dello specchio d'acqua: il "primo dubbio" del titolo si riferisce proprio ai quesiti di natura amorosa tipici degli adolescenti che s'affacciano alla vita. Secondo Antonella Palazzi la ragazza avrebbe i tratti di Anita, la figlia annegata nel Piave che l'artista sente accanto a se come una sorta di presenza angelica (PALAZZI 1891, p. 13). Il gruppo della *Leda con il cigno* riprende l'omonimo marmo di collezione Grimani (II sec. d.C., Venezia, Museo Archeologico Nazionale) che Laurenti può facilmente osservare a Venezia. Il soggetto mitologico fa capolino nella produzione di laurentiana almeno dall'anno precedente quando, a Monaco di Baviera, presenta *Mythologische Studien* e non è escluso che alla stessa mostra, sotto l'etichetta di *Erstes Gestaendnis*, si celasse una prima versione di questo stesso dipinto. La citazione antica legata a un paesaggio che dialoga a stretto contatto con l'animo della fanciulla asservono la vena simbolica dell'artista, sempre più distante dalla pittura di genere degli esordi. L'opera è acquistata dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, anche grazie all'intervento di E. Marsili, che nella primavera del 1891, scrive: «Faccio seguito al mio telegramma per confermarti la notizia che la proposta d'acquisto del tuo dipinto "Primo

## 14. Foglie cadenti

1892

Olio su tela, 131x171 cm



dubbio" fu dalla commissione Perm. accolta ad unanimità, come pure fu accettato il prezzo da te indicatomi £ 2500 [...] è fuor di dubbio che l'opera ne sia degna e che entrando in Galleria farà vero onor all'arte Italiana» (ASAC, Fondo Laurenti, n. 5, lettera di E. Marsili [primavera, 1891]). Nel 1897 Ugo Ojetti ne parla come del «più gentile quadro di tutta la galleria romana» (OJETTI 1897, p. 62). Il museo concede la tela sia per la mostra individuale della Biennale del 1907, accolto come una «malinconica poesia» (CIVIDINI 1907, p. 2), che alla esposizione commemorativa del 1935.

c.b.

Firmato in basso a destra "C. Laurenti".

Venezia, Fondazione Venezia, inv. D105.

Provenienza: Acquistato alla VII Biennale di Venezia, 1907.

*Bibliografia:* *Catalogo delle* 1892, p. 13; ANGELI 1893, pp. 468-469; SPINAZZOLA 1893, p. 85 (*Caduta di foglie*); *Esposizioni riunite* 1894, p. 86; *Guida del* 1894, p. 152; CENTELLI 1896, p. 360; MORASSO 1902, p. 16, ill. p. 16; BROSCHE 1903, p. 105; *VII Esposizione* 1907, p. 96; CIVIDINI 1907, p. 2; MARESCOTTI 1907, p. 749; PICA 1907, p. 299, ill. p. 300; GRATA 1961, p. 14; PEROCCO 1962, p. 21; *Cesare Laurenti* 1985, s.p.; *Da Boccioni a* 1992, p. 24, ill. p. 24; TORRESI 1999, p. 86; DI MARTINO, CALVESI 2004, pp. 90-91; *Venezia e il secolo* 2007, pp. 25, 145, ill. pp. 30-31; BELTRAMI 2009, p. 242.

*Esposizioni:* Napoli 1892-93, n. 47; Milano 1894, n. 1272; Venezia 1907, n. 8; Venezia 1992, s.n.; Palermo-Verona-Roma- Pistoia, 2007-2010, s.n.

Il dipinto, talvolta indicato anche come *Foglie d'autunno* o *Caduta di foglie*, presenta una giovane donna di profilo, con tutta probabilità la moglie, assorta nei propri pensieri in un caldo quanto malinconico giardino autunnale. Il delicato gesto della mano, i morbidi capelli castani, il fiore bianco appuntato sul petto e soprattutto lo sguardo, rivolto all'intrico di ocre e verdi – una «nube dorata» (ANGELI 1893, p. 468) – trasformano il dipinto nell'ennesima metafora di uno stato d'animo: il giardino diviene il protagonista dell'opera che Laurenti restituisce con campiture dense, mentre la linea dell'orizzonte è fortemente scorciata in una fuga verticale. Proprio quest'ultimo dettaglio viene stigmatizzato da Vittorio Spinazzola in occasione della prima esposizione pubblica del dipinto nel 1892 (SPINAZZOLA 1893, p. 85). Solo alla mostra individuale del 1907 *Foglie cadenti* viene letto correttamente, come il riflesso de «l'anima soave» dell'artista (CIVIDINI 1907, p. 2) e Vittorio Pica sottolinea come «una nota sottile di sentimento, la trovata di qualche delicato particolare e sopra tutto una garbata abilità nel collegare così le scene della natura, come agli

atteggiamenti della persona e le espressioni del volto a speciali stati di animo inoculino loro una preziosa intensità suggestiva e attribuiscono loro anche un lieve soffio di poesia» (PICA 1907, pp. 299-300). Iconograficamente il dipinto risponde a un *topos* che seguirà ad avere un buon riscontro come dimostrano *Foglie cadenti* di Angelo Dall'Oca Bianca, *In giardino* di Egisto Lancerotto, – esposto a Roma nel 1894 – e *Primavera* di Vittore Antonio Cargnel (1908, Treviso, Museo di S. Caterina, Collezione Lorenzon). Laurenti stesso, stando alle parole di Centelli, ne avrebbe realizzato una seconda versione che, esposta a Berlino nel 1896 col titolo di *Venezianische Atimmunghild*, sarebbe stata sia premiata che acquistata dal governo tedesco (CENTELLI 1896, p. 354)

c.b.

1892

Tempera su tela, 107x184 cm



Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 1346.

Provenienza: Acquistato alla III Triennale di Milano, 1897.

Bibliografia: COLASANTI s.d., p. 129; *All'Esposizione di 1892*, s.p.; *Catalogo delle 1892*, p. 13; SPINAZZOLA 1893, p. 86; PIRANDELLO 1895, (in 2006, p. 177); *Società degli 1895*, p. 32; CENTELLI 1896, p. 362; *Internationale Kunst-Ausstellung 1896*, s.p. (*Rauher Pfad*); *Taccuino della 1896*, p. 3; CHIRTANI 1896-1897, p. 68; *Via aspra 1896-1897*, ill. s.p.; BARBIERA 1897, p. 267; *Terza Esposizione 1897*, p. 23; ANGELI 1899, pp. 114-115; MORASSO 1902, ill. p. 18; BROSCHE 1903, p. 108; *VII Esposizione 1907*, p. 96; CIVIDINI 1907, p. 2; OJETTI 1907, p. 3; PICA 1907, p. 99; CALLARI 1909, p. 300; BESSONE AURELI 1928, p. 376; COMANDUCCI 1934, p. 345; *Mostra dei 1935*, p. 93; *Cesare Laurenti 1985*, s.p.; MENEGHELLO 1986, p. 158; TIDDIA 1991, p. 878. *Esposizioni*: Napoli 1892-1893, n. 43; Verona 1892, s.n.; Roma 1895, n. 391; Berlino 1896, n. 1269; Milano 1897, n. 189; Venezia 1907, n. 3; Venezia 1935, n. 6.

«Per un sentiero sassoso di campagna, piè d'un colle verde, s'avvia triste e frettolosa una povera donna, che si tiene stretto tra le braccia e ripara con lo scialle dal freddo un neonato, di cui si vede soltanto la testina, o meglio la cuffietta, presso il volto emaciato della madre. Dietro il colle il giorno rompe l'aria fosca, ond'è afflitto. Semplice tela, densa d'un sentimento di dolore indefinito! Dove corre, così desolata e misera, quella giovane madre col giovane bambino?» (PIRANDELLO 2006, p. 177). Con queste parole Fausto Pirandello descrive *Via aspra* in occasione della mostra romana del 1895. Proprio dalla presenza del dipinto a Roma si deve la datazione errata del 1895 (COLASANTI s.d., p. 129); in realtà la tela risale al 1892 e ha un iter espositivo piuttosto articolato. Essa compare per la prima volta nella primavera del 1892 alla Esposizione di Belle Arti di Verona dove la critica nota «Una tetra figura di donna [...] un paesaggio, eminentemente plastico e drammatico. È una pittura densa di efficacia, di ambiente e piena

di sentimento; peccato però, secondo noi, che non risponda troppo bene alla linea semplice di quel selvaggio paesaggio la figura della donna che lo attraversa, troppo grande, troppo sul primo piano» (*All'Esposizione di 1892*, s.p.). La figura della donna appare in effetti incombente e non tanto per ragioni di dimensioni quanto proprio per il taglio prospettico: come accaduto in alcuni dipinti coevi Laurenti scorcchia violentemente la prospettiva dei suoi paesaggi alzando drasticamente la linea dell'orizzonte. La scelta stilistico-formale assolve naturalmente la missione simbolica del dipinto, accentuandone la drammaticità. L'opera è poi proposta sul mercato tedesco alla mostra internazionale di Berlino del 1896 e, l'anno successivo, alla Terza Triennale di Milano dove è acquistata dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. In quest'occasione anche Luigi Chirtani sottolinea come si tratti di «una tempera agli antipodi della pittura precedente». In questa la virtuosità sorprendente della mano è la nota dominante. [...] Il materiale della scena è niente, ciò che esprime è tutta una passione. I pensieri che desta abbracciano le aspirazioni sociali più umane, l'eroismo della maternità. [...] Eppure non vi scorgi che sassi» (CHIRTANI 1896-1897, p. 68). Un soggetto simile viene ripreso, molti anni più tardi, anche da Alessandro Milesi che alla Biennale del 1921 presenta *Sulla spiaggia*, in cui una giovane madre vaga solitaria con un neonato tra le braccia.

c.b.

1893

Olio su tela, 160x120 cm



Firmato e datato in basso a destra, "C. Laurenti 1893".

Milano, Galleria d'Arte Moderna, inv. 564.

Provenienza: Acquistato alla Biennale di Venezia, 1907.

Bibliografia: ANGELI 1893, p. 468; *Catalogo dell'esposizione 1893*, p. 207; *Esposizioni riunite 1894*, p. 86; *Guida del 1894*, p. 152; CENTELLI 1896, p. 360; TAMAS 1896, s.p.; *The Fourth Annual 1899*, p. 16; *L'arte all'Esposizione 1900*, p. 33; PESCI 1900, p. 322; MORASSO 1902, p. 16, ill. p. 1; MOLMENTI 1903, p. 160; VICE VERSA 1903, p. 5; *Universal Exposition 1904*, p. 254; MARINI 1905, p. 256; DE GUBERNATIS 1906, p. 257; *VII Esposizione 1907*, p. 96, ill. p. 98; CALLARI 1909, p. 300; DE CARLO 1909, pp. 885-886; COMANDUCCI 1934, pp. 345-346; COSTANTINI 1934, p. 32; *La Galleria 1935*, p. 287; *Mostra dei 1935*, p. 33; NICODEMI, BEZZOLA 1935, n. 1107; GRATA 1961, p. 14; *Mostra dei 1962*, p. 21; CARAMEL, PIROVANO 1975, p. 340, ill. n. 307; *Cesare Laurenti 1985*, s.p.; TIDDIA 1991, p. 878; BELTRAMI 2009, p. 242. *Esposizioni*: Roma 1893, n. 306; Milano 1894, n. 1271; Pittsburg 1899, n. 2; Verona 1900, n. 460; S. Louis 1904, n. 136; Venezia 1907, n. 2; Venezia 1935, n. 5.

Il soggetto è degno di un *feuilleton* di fine secolo: una coppia illegittima si apparta in una strada deserta e la donna è presa dai rimorsi e dalla propria coscienza. Etichettato come «puerile e teatrale» (ANGELI 1893, p. 468) alla sua prima apparizione a Roma nel 1893, *Coscienza* ha senza dubbio un lato «audacemente letterario» (DE CARLO 1909, p. 885) che ha un riflesso diretto sulle scelte stilistiche di Laurenti. L'artista diviene infatti inaspettatamente narrativo: pone attenzione all'abbigliamento, anche a quello dell'uomo che, con quel bavero alzato, dà l'idea di una temperatura rigida e soprattutto di una certa clandestinità. Benché Guido Perocco nel 1962 lo inserisca tra i dipinti di una prima produzione simbolista (PEROCCO 1962, p. 21) esso appare piuttosto come il tentativo di dare forma alla pagina di un romanzo popolare. Tant'è vero che quando il dipinto è esposto a

## 17. La capinera

1894

Olio su tela, 190x227 cm



Verona nel 1900, dove Laurenti è noto per le sue figure femminili a pastello, la stampa nota come «al soggetto nuovo egli unisce tecnica nuova, [...] Il quadro è assolutamente suggestivo, chi lo guarda se ne ritrae turbato e nello stesso tempo stimolato da una curiosità simile a quella che si prova allorquando, leggendo di un romanzo passionale l'episodio risolvete, si è costretti a chiudere il libro. Come andrà a finire?» (*L'arte all'Esposizione 1900*, p. 33). L'ambientazione spoglia, i toni bituminosi, la luce artificiale che proietta le due sagome sul muro retrostante, concorrono ad accrescere la sensazione claustrofobica del dipinto in cui l'ombra diviene la materializzazione stessa della coscienza turbata.

c.b.

*Iscrizioni:* firmato e datato in basso a destra, «C. Laurenti / 1894».

Collezione privata.

*Bibliografia:* COMANDUCCI 1934, p. 345, ill. p. 353; CANELLA 1935, p. 381, ill. p. 382; *Mostra dei 1935*, p. 93; GALLETI, CAMESASCA 1950, p. 1296; OJETTI s.d., tav. 26, n. 89; *Cesare Laurenti* 1985, s.p.; BELTRAMI 2009, p. 242.

*Esposizioni:* St. Louis 1904, n. 136 (*Soul in Trouble*); Venezia 1935, n. 14; Milano 1956; Mesola 1985, n. 8.

Ispirato all'omonimo romanzo epistolare di G. Verga (1870) il dipinto rappresenta gli ultimi istanti di vita di Maria. La protagonista, rinchiusa in convento all'età di sette anni, ritorna alla casa paterna per un breve periodo, dove assapora i piaceri della vita mondana che però dovrà presto abbandonare per prendere i voti. La tela mostra la giovane donna nella sua cella, rannicchiata su di un giaciglio scomposto. Di fianco al letto vi è l'inginocchiatoio su cui è appoggiato un piccolo vaso in ceramica con qualche semplice fiore, un portalume e un libro d'orazioni ormai chiuso; sul muro l'immagine di una *Madonna con bambino* e un'acquasantiera con due ramoscelli d'ulivo. Il disordine e la trasandatezza dello spazio sono l'immagine esteriore della confusione mentale e dell'abbandono della donna, tormentata dalla sua passione.

Il medesimo soggetto con lo stesso impianto impaginativo è proposto – edito con la variante significativa della protagonista ritratta senza vita sul letto di morte – alle *Esposizioni Riunite* di Milano nel 1894 col titolo di *Epilogo* che, con *La coscienza*, *Foglie cadenti* e *L'incubo*, creava un'insieme paradigmatico dei turbamenti dell'animo umano. Non vi è ragione di attribuire una diversa datazione all'opera rispetto al 1894, sebbene rispetto ad altre opere coeve, anche per l'esigenza narrativa del soggetto, *La capinera* mostra ancora un debito con la pittura verista, attenta ai dettagli dell'intorno, come nei primi dipinti di genere.

Nel 1904, nella speranza di trovare un acquiren-

te (VACP, Fondo Laurenti, biglietto di B. Laurenti, 9 settembre 1904), Laurenti la invia alla mostra annuale di St. Louis dove *Soul in Trouble* si aggiudica la medaglia d'oro. Il dipinto ritorna infine alla mostra commemorativa dei quaranta anni della Biennale di Venezia ed entra in seguito nel mercato privato. È plausibile che nella scelta del soggetto Laurenti sia stato colpito dalla *Capinera* che Luigi Mion, altro veneziano d'adozione, espone a Milano nel 1891 (Cfr. *l'Esposizione 1891*, n. 180).

m.m.

## 112 18. Ritratto Barone Treves de' Bonfili

1894

Olio su tela, 120x93 cm



Firmato in basso a sinistra "C. Laurenti".

Venezia, collezione privata.

*Bibliografia:* *Mostra dei* 1962, p. 32, tav. n.n.; BELTRAMI 2009, p. 242.*Esposizioni:* Venezia 1962, s.n.

Probabilmente grazie all'intercessione di Pompeo Molmenti (VACP, Fondo Laurenti, manoscritto di C. Laurenti [1931]), Laurenti riceve l'incarico di ritrarre il barone Giuseppe Treves de' Bonfili (1819-1893) padre del senatore Alberto Treves de' Bonfili (1855-1921) ed esponente di una delle famiglie più influenti della Venezia di fine Ottocento. All'indomani della scomparsa del nobiluomo, l'artista licenzia un ritratto di intensa espressività in cui il volto e le mani acquistano profondità nel contrasto con l'abito scuro. È un ritratto che, probabilmente fin dalla sua ideazione, deve restare in una sfera privata – esso infatti viene esposto per la prima volta solo negli anni sessanta – ragione che forse incide sulla scelta di un tono informale. Il barone è colto in una posa quotidiana, con una mano in tasca e il braccio appoggiato alla sua scrivania, ciò nonostante il lignaggio del soggetto non viene intaccato. I due volumi appoggiati sul mobile sono l'unica concessione alla descrizione del contesto; anche la parete retrostante è risolta in un monocromo sui toni del verde di grande eleganza. Sia la trattazione dello sfondo che il gesto della mano in tasca hanno un noto precedente nel *Giacomo Levi* di Giacomo Favretto (1886 c., Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi), capolavoro della maturità dell'artista, come pure nel *Giuseppe Barovier* di Luigi Gasparini (1893, collezione privata). Laurenti però dimostra una profondità emotiva raggiunta attraverso un'essenzialità pittorica che ne rivela il confronto con la pittura russa e tedesca.

c.b.

## 19. La Parabola

1895

Olio su tela, 221x287 cm ciascun pannello



Firmati entrambi in basso d'angolo "C. Laurenti".

Savannah-Georgia (USA), Telfair Museum of Art, n. 31.

*Provenienza:* acquistato alla *Münchner Jahres-Ausstellung* di Monaco di Baviera, 1900.

*Bibliografia:* BRENNA 1895, pp. 251, 257 (*La scala della vita - Maturità e vecchiaia - Infanzia e giovinezza*); DINI 1895, pp. 886-887; MUNARO 1895, p. 293; OTTOLENGHI 1895, p. 114; *Gli ultimi giorni* 1895, p. 3; *Guida alla* 1895, p. 17; *L'Esposizione. Si alza* 1895, p. 1; PICA 1895, pp. 159-161; PILO 1895, p. 2; *La Relazione della* 1895, p. 2; SYLVIVS 1895, p. 2; XIMENES 1895, p. 9; DALL'ACQUA 1896, p. 17; MONTECORBOLI 1896-97, p. 888; MORASSO 1896, p. 450; CENTELLI 1896 p. 362; *Esposizione Internazionale* 1897, p. 115; *IV Esposizione Internazionale...*, 1901, p. 35; *Offizieller Katalog* 1900, p. 62; F.D. 1902, p. 834; MORASSO 1902, pp. 15-17; MOLMENTI 1903, p. 160; BROSCHE 1903, p. 112-114; CALLARI 1909, p. 300; DE CARLO 1905, pp. 886-887; LUPPIS 1906, p. 30; OJETTI 1907, p. 3; COMANDUCCI 1934, p. 346; COSTANTINI 1934, p. 31; CANELLA 1935, p. 385; DENTICE 1966, p. 3; *Cesare Laurenti* 1985, s.p.; DAL CANTON 1995, p. 112; STRINGA 2002, p. 106; BIANCHI 2003, p. 579, ill. nn. 657-658; McCULLOUGH 2005, pp. 132-133, ill. p. 133; BELTRAMI 2009, p. 242.

*Esposizioni:* Venezia 1895, n. 176; Firenze 1896, n. 108; Monaco di Baviera 1900, n. 575 (*Lebensbrücke*).

Parabola è il manifesto della svolta di Laurenti verso una pittura "idealista". Esposta nel salone centrale della I Biennale di Venezia, l'opera vince in extremis, nell'autunno del 1895, il premio Raimondo Franchetti (1000 lire) che stando però a una lettera di Emilio Marsili (ASAC, Fondo Laurenti, n.5, lettera di E. Marsili, 26 novembre 1895) Laurenti vive come una sorta di "premio di consolazione", poiché sperava in un acquisto istituzionale. Per questa ragione lo ripropone sia a Firenze l'anno successivo che a Monaco di Baviera, dove Carl Brandt – direttore del Telfair Museum of Art – lo ritiene l'opera più importante dell'esposizione monacense (McCullough 2005, p. 133, nota n. 6). Nella primavera

del 1901 Brandt raggiunge l'artista in Italia e in un report alla Georgia Historical Society del 6 maggio 1901 lo definisce, «una personalità raffinata e affascinante capace di una grande versatilità professionale» (McCullough 2005, p. 133). Al di là delle tante letture che *Parabola* suscita all'indomani della sua apparizione, credo che il miglior viatico per la sua comprensione ce lo fornisca Laurenti stesso in una lettera scritta a Brandt e nota solo nella sua versione in inglese, qui di seguito tradotta. Al direttore statunitense, che chiedeva spiegazioni sul significato, Laurenti risponde: «Il mio dipinto "La Parabola" è la rappresentazione della vita umana. La corsa verso il piacere e la discesa dall'alto d'esso, quando il dolore, con le sue mani crudeli, ha distrutto i sorrisi e le illusioni che animano la primavera della vita. Ho voluto sviluppare la prima parte della mia "Parabola" con una festa vivace, nella quale due ragazzi invitano un gruppo di ragazze gioiose a partecipare ai cori e ai sorrisi. Alla porta della casa nella quale la festa sembra prendere luogo, c'è uno di questi giovani che dà un bacio sulle guancie della ragazza che sta attraversando la soglia. Egli rappresenta l'Amore. Dopo questo bacio si può vedere la ragazza, già pensierosa e triste, passare dietro la finestra con un fiore; quest'episodio si riferisce al fiore della sua verginità che è già stato colto. Immaginai la seconda parte alla porta di una chiesa ove all'interno povere anime sofferenti vanno a cercare sollievo dalla loro tristezze e disgrazie. Qui, si può vedere l'uomo, che indossa un abito scuro, in rappresentanza della Fede, e come un prete assolve alle sue mansioni pie ed umanitarie, accompagnando e consolando le anime al loro ultimo cammino. La narrazione culmina con la figura della donna anziana vestita in modo assai modesto, abiti seri, che zoppicando scende le scale della chiesa. Appena leggibili sul terreno accanto ai suoi piedi si legge la scritta Chi-Rho, un monogramma cristiano formato dalle lettere "X" e "P," le prime due lettere sono il nome di Cristo in Greco. L'inclusione di questo simbolo ribadisce il messaggio del dipinto: i piaceri ter-

## 20. Testa femminile

1894 ca.

Olio su tela, 48,7x59,4 cm



Collezione Cavallini Sgarbi.  
Firmato in basso a sinistra "C. Laurenti".

Di un blu intenso, la *Testa femminile* che Laurenti realizza con tutta probabilità attorno al 1894 è molto distante da quanto già dipinto in precedenza. Essa infatti non presenta alcun elemento di contestualizzazione né vengono definiti i dettagli dell'abbigliamento. Il volto affiora per puro contrasto cromatico: una campitura densa rischiarata le gotte del viso mentre un solco pesante definisce i contorni in antitesi con la porzione di tela lasciata in parte scoperta. Ciò permette all'ovale di acquisire luminosità accentuando ulteriormente l'espressività di uno sguardo che risulta ancora più cupo. La protagonista, sia per la posizione che per l'atteggiamento, quasi altero, ricorda quella donna solitaria che «guarda a testa alta e con piglio sicuro [...] la saggezza della vita» (PILLO 1895, p. 2) nella grande *Parabola* del 1895. Le anomalie stilistiche della tela si comprendono meglio se dunque si legge il dipinto come un momento riflessivo rispetto alla ciclopica impresa del 1895, ove sia sul lato destro che su quello sinistro compare una donna – metafora della Saggezza appunto – nel medesimo atteggiamento.

c.b.

reni sono transitori, ma il sollievo eterno può arrivare da Cristo. Il titolo stesso dell'opera ha un'implicazione cristiana, e si riferisce alla maniera in cui Gesù spesso formula il suo insegnamento» (McCULLOUGH 2005, p. 132). Laurenti è più conciso di molta critica che va oltre: per Pilo ad esempio quella donna altera che «guarda a testa alta e con piglio sicuro [...] Pare voglia simboleggiare la saggezza della vita» (PILLO 1895, p. 2). Proprio di questa figura, posta specularmente agli angoli del dipinto, esistono almeno due bozzetti: un pastello (29x22 cm, collezione privata, cfr. PALAZZI 1987-88, n. 19) e un olio databili entrambi al 1894.

Fin dal suo esordio espositivo le critiche sono entusiastiche, per la "Gazzetta Letteraria" è l'opera di un artista-filosofo che «arresta pensoso lo spettatore [...] uno dei quadri più profondi e solenni di tutta l'esposizione [...] è magistrale, e va crescendo di perfezione dalle prime figurine infantili, [...] fino alle ultime vecchie pietose, che sono dei veri capolavori [...] quadro meraviglioso, che coi soli e schietti elementi della realtà quotidiana ha dentro di sé mille volte più di profonda filosofia, che non tutta una galleria di metafisici scarabocchi e di nebulosi delirii trascendentali» (PILLO 1895, p. 2). È lusinghiero anche il giudizio de "L'Illustrazione Italiana": «È questa un'opera di grande valore, spigliata, libera, eloquente [...] Il Laurenti che è uno dei più valorosi del gruppo dei veneziani, non sfugge mai le difficoltà [...] Basterebbe a provarlo la risoluzione felice della linea continua dei due ballatoi, sequentisi nel dittico e l'accordo magistrale delle due parti, di composizioni così diverse» (XIMENES 1895, p. 9). I due pannelli hanno in effetti una trattazione cromatica completamente differente, asservita ovviamente a necessità simboliche: i toni pastello per la scena di festa e i grigi più cupi per la mesta processione.

c.b.

## 21. Rio

1895

Olio su tela, 155x97 cm



Firmato in basso a sinistra "C. Laurenti".  
Venezia, Camera di Commercio, inv. 405.  
Provenienza: Acquisito alla VII Biennale di Venezia, 1907.

Bibliografia: PIRANDELLO 1895 (2006, p. 177); *Società degli 1895*, p. 32; *Offizieller Katalog 1900*, p. 62, ill. p. 46; *VII Esposizione 1907*, p. 97; RE LEAR 1907, p. 2; *Mostra d'arte 1928*, p. 21; *Venezia nell'Ottocento 1983*, p. 86, ill. p. 87.

*Esposizioni*: Roma 1895, n. 387 (*Poesia veneziana*); Monaco di Baviera 1900, n. 576 (*Abend in Venedig*); Venezia 1907, n. 11; Ferrara 1928, n. 6; Venezia 1983, n. 100.

«Un rio interno, con alte case in ombra per sfondo, a più delle quali un fanale riflette nell'acqua il rosso lume, mentre nel cielo ancora, dietro le case, trema l'estrema luce del giorno; va una gondola senza la negra cupola tradizionale, con una tenda a strisce bianche e rosse, guidata da un marinaio che rema in piedi, su per l'acqua placida, verdastra del canale: ecco la scena rappresentata con ammirabile schiettezza dal Laurenti» (Pirandello 1895). La descrizione di F. Pirandello non lascia dubbi che il dipinto esposto a Roma nel 1895, col titolo *Poesia veneziana*, sia lo stesso oggi conservato dalla Camera di Commercio di Venezia. Cinque anni più tardi Laurenti lo invia a Monaco col titolo *Abend in Venedig*. La tela ricompare dunque alla personale del 1907 a Venezia dove viene acquistata per le collezioni della Camera di Commercio. La scheda redatta in occasione della mostra del 1983 poneva l'accento sulla singolarità del formato verticale che conferisce alla veduta l'intensità di uno angolo rubato da un balcone semichiuso. Il riferimento nella stessa al "Rio delle Terreselle" dà un prezioso indizio per l'individuazione dello scorcio: probabilmente è il rio che taglia Santa Croce all'altezza di Campo S. Giacomo dall'Orio. Il dipinto, sottoposto a un intervento di pulitura negli anni sessanta, presenta una complessa gamma cromatica giocata sui toni dei grigi e degli ocri, ravvivata dalle righe della felza e dalla camicia immacolata del vogatore.

c.b.

1895

Olio su tela, 127x273 cm



*Iscrizioni:* firmato in basso a destra «C. Laurenti 1895».

Collezione privata.

*Bibliografia:* *I Esposizione* 1895, p. 104; BISI 1895, p. 28; MUNARO 1895, p. 293; PICA 1895, p. 159; ROBUSTELLI 1895, p. 3; XIMENES 1895, p. 9; OJETTI 1897, p. 62; MOLMENTI 1903, p. 160; MARINI 1905, p. 256; COMANDUCCI 1934, p. 345; *Cesare Laurenti* 1985, s.p.; *C. Laurenti* 1990, p. 11; TIDDIA 1991, p. 878.

*Esposizioni:* Venezia 1895, n. 175; Mesola 1985, n. 9.

L'opera ritrae una contadina di spalle, in mezzo a una radura sul limitare di un bosco di esili arbusti che permettono allo sguardo di sconfinare sino alla linea dell'orizzonte. Il paesaggio è l'elemento predominante e i toni malinconici avvicinano il dipinto a una sensibilità simbolista. *Armonie verdi* è infatti la prova matura di un percorso che Laurenti ha intrapreso fin dai primi anni novanta e per il quale il dipinto deve farsi portatore di un messaggio. Per Ugo Ojetti esso è «il primo quadro gioioso di Laurenti» (OJETTI 1897, p. 62).

L'artista lo propone alla prima Biennale di Venezia (1895) dove espone anche *La parabola*: due dipinti di grandi dimensioni che, sebbene in sale differenti, giocando sul contrasto, fruttano all'artista l'attenzione della critica: «Il Laurenti [...] gentile nel grandioso dittico *La parabola*, assurge a una straordinaria vivezza di colore in paesaggio verde. Nella *Parabola* predomina il pensatore – nel paesaggio il colorista. Il quale ha voluto venire all'Internazionale con tutte le sue armi, combattendo cioè nella sala C una battaglia per l'idea, nella sala F una battaglia per la vivacità. Così l'artista apparisce completo» (MUNARO 1895, p. 293). *Armonie verdi* è segnalato come uno dei paesaggi più interessanti: «Laurenti ha visto la campagna con l'occhio del vero artista, l'ha dipinta con bravura, riprodotta con intelligenza. La sua lingua dei colori, delle luci, delle ombre è gentile, ricca, ingegnosa: alla copia fedele del vero, egli seppe unire le più squisite seduzioni dell'arte» (ROBUSTELLI 1895, p. 3). L'eco dei plausi riscossi nella città lagunare

non tarda a giungere anche a Milano, dove E. Ximenes parla di «un quadro di passaggio largo e vigoroso» e di un Laurenti tra i «più valorosi del gruppo dei veneziani, [che] non sfugge mai le difficoltà e i mille ardui problemi dell'arte, li affronta sempre audacemente e li supera con raro talento» (XIMENES 1895, p. 9). Il successo riscosso dall'opera porta l'artista a concludere la vendita già in sede di mostra, come documentato da una lettera dell'amico scultore E. Marsili (ASAC, Fondo Laurenti, n. 5, lettera di E. Marsili, 26 novembre 1895).

m.m.

1896-1897

Pastello e gessetto su cartone, 497x604 mm



Firmato in basso a destra, "C. Laurenti".

Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, n. 1926

*Provenienza:* lascito Molmenti ai Musei Civici Veneziani, 1928.

*Bibliografia:* CENTELLI 1896, n. 97 p. 358; *Cesare Laurenti* 1985, s.p.; SCOTTON 1986, pp. 262-263; SCOTTON 1988, pp. 262-263; PAVANELLO 1991, p. 195, ill. n. 275; SCOTTON 2002, p. 218.

*Esposizioni:* Mesola 1985, n. 10; Venezia 1988, n. 20.

Una donna volge lo sguardo malinconico a un mazzo di crisantemi e probabilmente ripensa alla recente perdita del marito. *La vedova* indossa un abito scuro e castigato che a mala pena si legge nell'insieme cupo del pastello. Il tema non è nuovo, né a Laurenti né all'ambiente artistico veneziano: probabilmente è una giovane vedova anche la protagonista di *Tristis est anima mea* mentre Egisto Lancerotto espone una vedova dalla «eccessiva colorazione» (CALLARI 1909, p. 303) alla Biennale di Venezia del 1897 (Sala F, n. 19). Come opportunamente nota Flavia Scotton, *La vedova* rientra in quella pittura «psicologica intimistica» (SCOTTON 1988, p. 263) che caratterizza la produzione laurentiana degli anni novanta, quando appunto egli è «molto apprezzato nel mondo artistico per i suoi pastelli di donne» (*All'Esposizione di 1892*, s.p.). La datazione si deve a Centelli che ne dà notizia in "Natura e Arte" tra il 1896 e il 1897. Laurenti calibra sapientemente l'alternanza tra colore e ombra: il bell'ovale diafano è ravvivato da una bocca carminio e da occhi profondi dai quali affiora il disegno sottostante, mentre i capelli si addensano in una nebulosa di sfumature. Non va dimenticato che a partire proprio dal 1897 Laurenti partecipa con regolarità alle mostre della Pastel Society di Londra (ASAC, Fondo Laurenti, n. 5, lettera di M. Gemmell, 7 settembre 1897). Il bel pastello è, con tutta probabilità, un dono di Laurenti all'amico Pompeo Molmenti che, in più d'una occasione, l'ha appoggiato e sostenuto. Datano proprio al 1897 due lettere,

## 24. Fioritura Nuova

1897

Tempera e gesso su tela incollata su tavola, 203x218 cm



conservate presso la Biblioteca del Museo Correr, in cui l'artista ringrazia Molmenti «dell'ardente e valido appoggio» nella questione della Pescheria (Lettera di C. Laurenti, 9 febbraio 1897) e per avere illustrato la sua pittura durante una conferenza del 20 febbraio 1897 (Lettera di C. Laurenti, 21 febbraio 1897).

c.b.

Firmato in basso a sinistra "C. Laurenti".

Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, inv. n. 8.

*Provenienza*: dono del principe A. Giovannelli, 1897.

*Bibliografia*: MORASSO 1896, p. 450; DE CARLO 1897, p. 54; *Il Esposizione* 1897, p. 152; BARBIERA 1897, p. 267; FERRER 1897, pp. 54-55; MARTINELLI 1897, p. 139; MUNARO 1897, pp. 84-85; PICA 1897, pp. 85, 224; PILO 1897, p. 4; *Rivista ed Impressioni* 1897, p. 29; *Taccuino della* 1897, p. 3; TONI(a) 1897, p. 2; TONI(b) 1897, p. 2; BERRI, HANAU 1900, p. 117 (*Fioritura novella*); *Exposition Internationale* 1900, p. 454; *L'arte all'Esposizione* 1900, p. 33 (*Primavera*); PICA 1899, p. 786; PICA 1900, p. 258, ill. p. 255; *Esposizione Universale* 1901, p. 335; *Offizieller Katalog* 1901; PANTINI 1901, p. 127; PICA 1901, p. 98; MORASSO 1902, pp. 6-7; F.D. 1902, p. 834; BROSCHE 1903, pp. 109-110; MARINI 1905, p.256; Romanello 1905, p.4; Luppis 1906, p.30; Ojetti, 1907, p. 3; PICA(a) 1907, p. 298; PICA(b) 1907, p. 165 con ill.; DE CARLO 1909, p. 887; CALLARI 1909, p. 300; PICA 1909, p.n.n.; *Catalogo della* 1913, p. 68; BENEDITE, FOGOLARI 1915, p. 412; *I Esposizione* 1920, p. 47; NEBBIA 1926, p. 28; COMANDUCCI 1934, p. 346; COSTANTINI 1934, p. 31; *Mostra dei* 1935, p. 33; BESSONE AURELI 1928, p. 376; *Cesare Laurenti* 1936, p. 4; *La Galleria* 1938, p. 20, con ill.; BAZZONI 1962, p. 77; GIORELLI, LO FORTE 1974, p. 365; *L'Ottocento a* 1977, p. 94, con ill.; RIZZI 1977, p. 72; PEROCCO 1980, p. 22; TIDDIA 1991, p. 878; DAL CANTON 1995, p. 11; SCARDINO 2001, p. 62; BELTRAMI 2008, p. 97, ill. p. 30; BELTRAMI 2009, p. 242.

*Esposizioni*: Venezia 1897, n. 19; Parigi 1900, n. 54 (*Floraion nouvelle*); Dresda 1901; Ferrara 1920, n. 1; Pittsburg 1921, s.n. (*New Blossoming*); Venezia 1935, n. 2; Venezia 1977, n.n.

«Tre grazie ignude, cinte appena da una zona sottile di nastro rosa nell'una, giallo in un'altra, e azzurro nella terza, come per sostenere i bei seni giovanili, danzano tacite e lente, con dolci mosse di grazia, sul prato verde, fra gli alberelli fioriti, presso il lago quieto, sotto il cielo pallido, appena accennati sommariamente: un fondo in cui la delicatezza arriva fino all'inconsistenza» (PILO

1897, p. 4); queste le parole con cui Mario Pilo descrive *Fioritura Nuova* esposto alla II Biennale di Venezia. Immediatamente la critica coglie le citazioni più evidenti. Essa è «leggiadra allegoria decorativa di derivazione botticelliana» per Vittorio Pica (1897, p. 224) e ripresa canoviana per "L'Illustrazione Italiana": «Qui abbiamo le tre Grazie, che, stanche di stare aggruppate, come il Canova le scolpì un giorno, si sono sciolte, e, nel campo che fiorisce al bacio della primavera» (BARBIERA 1897, p. 267). A dispetto della soavità del soggetto, la questione del nudo apre invece un dibattito che divide la critica: sempre per l'"Illustrazione Italiana" esso è un «Bellissimo studio di nudo, che infiniti pittori non trattano più, perché non ne sanno superare le difficoltà enormi» (BARBIERA 1897, p. 267). Per la "Gazzetta Letteraria" invece «i tre bei nudi muliebri [...] sono di creta bianca e piatta» (PILO 1897, p. 4) ed "Emporium" parla di «carni gessose ed uno scheletro poco normale» (MARTINELLI 1897, p. 139). Le "carni gessose" sono il risultato della personalissima tempera messa a punto da Laurenti partendo da un'attenta osservazione delle modalità pittoriche inglesi e tedesche, come notato anche dalla critica successiva (DE CARLO 1897, p. 54; PICA 1899, p. 786; F.D. 1902, p. 834; LUPPIS 1906, p. 30). L'ispirazione di *Fioritura Nuova* si perde nell'aneddoto, nel 1936 infatti si narra di una illuminazione improvvisa, «guardando casualmente dall'interno del suo studio una sua modella che si era affacciata ad una veranda piena di sole» (*Cesare Laurenti* 1936, p. 4). In realtà Laurenti è un artista accorto, sa che il dipinto verrà esposto alla II Biennale di Venezia, sia dunque le fonti visive che la tecnica devono essere state oggetto di un'attenta riflessione. La sensibilità è molto vicina a *Il Poeta* che Alessandro Goltz espone alla stessa mostra veneziana con una grande riproduzione su "L'Illustrazione Italiana" (BARBIERA, *La II Esposizione Internazionale di Belle Arti di Venezia*, in "L'Illustrazione italiana", XXIV, n.43, 24 ottobre 1897, p. 271), ove però la musa è sensualissima, nuda di fronte al suo poeta, in un giardino fiorito (fig. n.). No-

## 25. Ninfea

1898

Olio su tela, 114x175 cm



Firmato in basso a destra "C. Laurenti".

Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, inv.n.116

Provenienza: Dono di Umberto I di Savoia, 1899.

Bibliografia: *III Esposizione* 1899, p. 71; ANGELI 1899, p. 115; *Guida spiegativa* 1899, p. 4; MORASSO 1899, p. 169; PAOLETTI 1899, p. 534; PICA 1899, p. 125; PILO 1899, p. 278; PARALUPI 1899, p. 94; MORASSO 1902, p. 12, ill. p. 11; BROSCHE 1903, p. 111; DALL'ACQUA 1903, p. 5; MOLMENTI 1903, p. 160; DAMERINI 1905, p. 3; MARINI 1905, p. 256; PICA 1907, p. 299; CALLARI 1909, p. 300; DE CARLO 1909, p. 890; STELLA 1912, p. 46; *Catalogo della* 1913, p. 68; *Catalogo della* 1921, p. 41; COMANDUCCI 1934, p. 346; BESSONE AURELI 1938, p. 376; DAMIGELLA 1981, ill. n. 49; BORTOLATTO 1987, p. 602; *Dalle maschere* 2002, p. 13, ill. p. 46; FUSO, SANT 2008, p. 83, ill. p. 82.

Esposizioni: Venezia 1899, n. 20; Venezia 1921, n. 6; Mestre 2002, s.n.

«Il lago stagnante, donde emerge tra le larghe foglie stupite il corpo della vergine violata, mentre lontano fugge aprendo le acque energeticamente il maschio violatore. La tragedia del sesso è compiuta in quella solitudine oscura, e ormai incombono la tristezza del fato adempiuto» (MORASSO 1902, p. 12): le parole di Mario Morasso descrivono chiaramente il significato della tela che Laurenti presenta alla Biennale del 1899, quando il vento simbolista spira ancora forte e la pennellata dell'artista è ancora sensibile alle pastosità nordiche. Egli elige il momento immediatamente successivo alla violenza: una prospettiva vertiginosa concentra l'attenzione sul satiro in fuga e sul bosco in lontananza. Solo Diego Angeli interpreta la scena in chiave eroica: «Il quadro rappresenta un fiume invaso da una vegetazione di ninfee, un fiume torpido e lento [...] Una naiade giace tra gli steli di quelle piante acquatiche, mentre una figura maschile cerca di difendere il grave flutto vischioso» (ANGELI 1899, p. 115). La ninfa, che a seno scoperto galleggia confondendo le sue carni candide con l'agallo floreale, è probabilmente il momento di massimo erotismo della pittura di

nostante la moltiplicazione del soggetto però il nudo di Laurenti non ha «Niente di bassamente terreno [...] non la concupiscenza della carne, non la provocazione del sorriso, non la voluttuosità della movenza. Castità nel colore, castità nell'atteggiamento delle gambe, del busto, delle teste fini, delle braccia specialmente, che si distendono in movenza ritmica classica e si intrecciano con un garbo di linee e di composizione da innovare» (TONI 1897, p. 2). Laurenti ottiene una sospensione della fisicità attraverso l'impiego di un colore denso quanto luminoso, tanto che se visto in una riproduzione fotografica in bianco e nero «senza il carattere suo proprio del colore, pareva il divertimento di tre vere donne, di una semplice cintura vestite e danzanti» (TONI 1897, p. 2). Le stesse osservazioni sul valore del colore vengono ribadite anche da Giovanni A. Munaro che ritiene *Fioritura Nuova* un grande progresso nella maturazione di Laurenti: è la prima opera «nata fuori dal vero, anzi dal verismo [...] che giunge a render in modo così squisitamente pittorico un'idea immateriale» (MUNARO 1897, p. 84). Sicuro di una tecnica ponderata, di una intensa luminosità e di una leziosità che può dialogare con il dilagante gusto Liberty, nel 1900, nonostante sia già di proprietà del museo di Ca' Pesaro, Laurenti manda *Fioritura Nuova* alla *Exposition Internationale Universelle* di Parigi, dove il dipinto si guadagna sia una medaglia che la riproduzione nell'*Album* illustrato dell'Esposizione. L'anno successivo, sul primo numero della rivista annuale "Novissima" Laurenti pubblica un disegno preparatorio che mostra la figura centrale delle tre danzatrici abbozzata sui toni della sanguigna (fig. n.). Inviata anche alla mostra annuale del Carnegie Institute di Pittsburg nel 1921, la tela ha dimensioni talmente grandi che, nonostante il titolo fosse già stato inserito nel catalogo, non poté essere esposta (ringrazio Akemi May del Carnegie Museum of Art per l'informazione).

c.b.

Laurenti che pare allinearsi alla celebre *Sirena* (1893) di Giulio Aristide Sartorio. Alla stessa mostra per altro anche De Stefani porta *Nymphalem* che rientra a pieno nel filone di pittura allegorico-mitologica che ha grande fortuna in Italia anche sulla scorta della letteratura dannunziana. Laurenti sceglie con puntualità anche la specie floreale: la "Nymphaea alba" il cui nome deriva dal greco *nymphaia*, ovvero pianta delle ninfe, tipica dei boschi e delle zone acquatiche e paludose dove esse dimoravano. Nel 1899 Vittorio Pica parla di un «raggio di poesia pagana» (PICA 1899, p. 125). L'impatto del dipinto è tale che, nel 1905, a sette anni di distanza dalla sua comparsa e, in un articolo sulla decorazione dello Storiato, Gino Damerini parla di Laurenti come del «pittore di *Ninfea*» (DAMERINI 1905, p. 3). Nel 1935, in occasione della mostra dei quarant'anni della Biennale, Laurenti ne espone un bozzetto.

c.b.

## 26. Ritratto della Baronessa Ortensia

Treves de' Bonfilii

1899

Olio su tela, 205x117 cm



Firmato in basso a destra "C. Laurenti".

Venezia, collezione privata.

*Bibliografia:* *III Esposizione* 1899, p. 71; *Guida spiegativa* 1899, p. 4; PAOLETTI 1899, p. 534; PICA 1899, p. 124; PILO 1899, p. 278; MARINI 1905, p. 256; *Mostra dei* 1935, p. 33, ill. p. 382; PEROCCO, SALVADORI 1977, ill. p. 1298.

*Esposizioni:* Venezia 1899, n. 18; Venezia 1935, n. 8.

Con un biglietto datato 12 gennaio 1899 Ortensia Treves de' Bonfilii avvisa Laurenti che il giorno successivo non potrà posare per il suo ritratto che evidentemente a questa data è già abbozzato (ASAC, Fondo Laurenti, n. 5, biglietto di O. Treves de' Bonfilii, 12 gennaio [1899]). Esiste peraltro un bozzetto del dipinto (fig. n. 00) databile attorno al 1899 che Laurenti dona alla baronessa – probabilmente come saggio per l'approvazione dell'opera finale – con la dedica, «Alla Nobil Donna Baronessa Ortensia Treves de' Bonfilii omaggio C. Laurenti». La tela deve essere terminata in tempo per la III Biennale di Venezia; se ne raccomanda anche il marito, Alberto Treves, che in marzo ne sollecita la consegna (ASAC, Fondo Laurenti, n. 5, lettera di A. Treves, 12 marzo 1899). Puntuale, nella primavera del 1899, il ritratto campeggia nella sala P dell'esposizione veneziana. Se per S.D. Paoletti il *Ritratto di Ortensia Treves* è «D'una dolcezza armonica di toni» (PAOLETTI 1899, p. 534); Pilo coglie l'occasione per sferrare una critica al nuovo *modus* pittorico dell'artista, troppo «sfilacciato e incorporeo» (PILO 1899, p. 278). L'Ortensia Treves è in realtà una delle prove più alte della ritrattistica di Laurenti che dimostra un evidente aggiornamento alla lezione straniera, *in primis* tedesca. Secondo modalità internazionali, la baronessa è a figura intera, immersa in un giardino, elegantissima in un abito che le mette in risalto la vita sottile e la figura aggraziata. Laurenti accompagna la pennellata per restituire la vaporosità della seta, mentre si affida al solo tocco materico per le ortensie che rimandano anche al nome della nobildonna.

c.b.

## 27. Figura femminile

1900

Olio su cartone, 96x58 cm



Firmato in basso a sinistra, "C. Laurenti 1900".

Padova, collezione privata.

*Bibliografia:* Cesare Laurenti, 2010, s.p.

*Esposizioni:* Pordenone 2010, s.n.

Il dipinto mostra una popolana veneziana mentre cammina lungo una fondamenta – probabilmente la Fondamenta Nani poco distante dall'abitazione dell'artista – e lancia un distratto gesto di saluto. Sia per il soggetto dunque, che per il formato, l'opera rientra in quella produzione laurentiana che trova facile collocazione sul mercato proprio a cavallo dei due secoli. Per altro, l'olio, essendo datato 1900, potrebbe essere stato realizzato dall'artista come precedente alla *Calera* (fig. p. 18) esposta alla Biennale del 1901, con la quale condivide il gesto della mano, preso di mira anche dalla testata satirica "Sior Tonin" (*Su e zo per* 1901, p. 1). Nella resa dell'abito consunto Laurenti ricorre a una pennellata sfrangiata e filamentosa che ha fatto propria a partire dal *Ritratto di Ortensia Treves de' Bonfilii*. Rispetto alla spiccata sensualità e all'irriverenza di altre "calere", questa donna, nel cui volto ritornano sempre i medesimi tratti, ha una dolcezza quasi domestica. La scelta della tavolozza è anche piuttosto singolare perché cade su tonalità molto accese – il rosso e il rosa della gonna e il celeste intenso dello scialle – che trovano riscontro nel limitato brano di vita veneziana dello sfondo ove sono appesi i panni. Proprio questa capacità di creare un'opera attraverso accostamenti cromatici entusiasma la critica coeva: "Pochi sono i pittori [...] che colgono la natura, se paesisti, con quella lucidità di visione e freschezza e robustezza di colore e di ambiente che è dote di chi si esercitò sul vero a lungo." (*L'Arte all'Esposizione* 1900, p. 33).

c.b.

## 28. La meraviglia in attesa

1900 ca.

Olio su cartone applicato su telaio, 171x99,5 cm



Firmato in basso a destra "C. Laurenti".

Milano, Fondazione Cariplo, n. inv. FCIP 0088.

*Provenienza:* Segrate (Milano), collezione privata; Roma, Collezione Istituto Bancario Italiano (fino al 1991).

*Bibliografia:* REBORA 1999, pp. 238-239.

La presenza delle barche di sfondo, lo scorcio lagunare e il titolo stesso rendono plausibile un'ambientazione chioggiotta, ove l'attesa della donna è da intendersi come il ritorno del marito dalla pesca. Il tema ha ampia diffusione già a partire dagli anni ottanta dell'Ottocento, si pensi ad esempio ad *In attesa* che A. Milesi espone alla mostra veneziana del 1887. Il soggetto, con tali modalità espressive, ricorre nella produzione di Laurenti a partire dall'inizio degli anni novanta e trova pubblica conferma con l'esposizione di *Calera* (fig. p. 18). La donna è colta in cammino, con le vesti scostate, al pari della *Figura femminile* del 1900 e della *Calera* che la critica ama proprio per la sua carica di vivacità popolare: «È spettinata; veste un abito sudicio e spesso a sbrendoli [...]. Le maniche dell'abito e delle camicie rimboccate, sulla testa, per tutto ornamento, pone a *grempo* un fazzoletto colorato. Il suo linguaggio è arditto, quasi sempre ironico, irto d'insolenza da passare da parte a parte. E, come le parole offensive, sono pronte le mani, e ciò al rovescio dei barcaioli, che si minacciano carneficine e non si torcono mai un capello. Gli schiaffi e i pugni tra le calere volano. Le loro baruffe sono clamorosissime... Ma che spirito in quelle tempeste di parole irruenti, in quelle canzonature delle frasi pittoresche, originali» (*Belle Arti* 1901, p. 106). La descrizione di *Calera* calza a tal punto anche alla *Meraviglia in attesa* da avallare una datazione attorno al 1900. L'analisi di Laurenti si sofferma ora sulla fisicità della donna, resa attraverso una pennellata densa che, abbinata alla prevalenza di toni bruni, accentua il carattere malinconico del soggetto.

c.b.

## 118 29. Contadina con fazzoletto

1900 ca.  
Olio su tela, 94x72 cm



Padova, collezione privata  
*Bibliografia:* Cesare Laurenti, 2010, s.p.  
*Esposizioni:* Pordenone 2010, s.n.

*Contadina con fazzoletto* coglie una giovane che, secondo la tradizione chioggiotta, indossa un grembiule da lavoro sufficientemente lungo da permetterle di ripararsi il capo dal sole. La donna è ritratta a mezza figura, di profilo, probabilmente durante una pausa dalle proprie mansioni. Il volto grazioso ravvivato dal rosso delle labbra, la lucentezza delle carni messa in risalto dalle maniche arrotolate e dall'ampia scollatura riportano l'opera di Laurenti allo stereotipo della istintiva sensualità delle donne del popolo che aveva riempito le pagine della letteratura coeva. Il dipinto, per le dimensioni e per la tipologia del soggetto, va incluso in quelle opere con cui Laurenti soddisfa quella fetta di mercato legato all'immagine di una Venezia popolare e un po' stereotipata, affine del resto alla «fresca Giovane chioggiotta» (LANCELLOTTI 1911, p. 80) che Laurenti espone a Roma nel 1911. Recentemente comparsa alla mostra pordenonese su Cesare Laurenti con una datazione attorno al 1900, la tela potrebbe calzare anche alle modalità pittoriche successive: la trattazione della materia è la medesima di *Preludio* (1903), ma al contempo la complessa gamma dei rosa ritorna in alcune prove pittoriche molto più tarde, come nel dipinto del 1921 conservato presso il museo di Bassano. In quest'ultimo caso però la tecnica del pastello rende tutto più arioso e leggero, mentre il Laurenti di *Contadina con fazzoletto* sceglie una pittura più densa che accende i bianchi della camicia della donna, ma confonde e appiattisce l'orizzonte, dove il colore steso per rapidi tocchi sovrapposti occhieggia alle maniere di Franz von Lenbach. Se un tempo le popolane di Laurenti animavano scene di genere di sapore favrettiano, ora la sua pittura si è resa capace «di una originale e delicata poesia» (MORASSO 1901, p. 2), come nota lo stesso amico Mario Morasso a commento della sua partecipazione alla Biennale del 1901.

m.m.

## 30. Visione antica

1901 ca.  
Olio e tempera su tavola, 200x221 cm



Padova, collezione privata  
Firmato in basso a sinistra "C. Laurenti".  
*Bibliografia:* IV Esposizione 1901, p. 35; *Album della* 1901, p. 27; LACCETTI 1901, pp. 120-121; BEDUSCHI 1901, pp. 124-125; BENELLI 1901, p. 117; ETTORIS 1901, p. 40; FLERES 1901, p. 273; MATINI 1901, p. 19; MORASSO 1901, pp. 1-2; PAOLETTI 1901, p. 81; PARALUPI 1901, p. 57; PICA 1901, p. 98, ill. p. 99; XIMENES 1901, p. 315; F.D. 1902, p. 834; *Offizieller Katalog* 1902, p. 68; PILO 1902, p. 13; MORASSO 1902, p. 10, ill. p. 4; MOLMENTI 1903, pp. 158-159 (con ill.); ROMANELLO 1905, p. 3; CALLARI 1909, p. 300; GURRIERI 1932, p. 45; Comanducci 1934, p. 346; CANELLA 1935, p. 381; DI STEFANO 1981, p. 201; TIDDIA 1991, p. 878; DI NATALE 2005, pp. 18-19; STRINGA 2006, p. 19, ill. n. 9; *Cesare Laurenti* 2010, s.p.  
*Esposizioni:* Venezia 1901, n. 9 (*Parallelo*); Monaco di Baviera 1902, n. 729 (*Antike Vision*); Palermo 1981, n. 33 (*Dolore*); Palermo 2004, n. XII; Pordenone 2010 (*Visione antica*), s.n.

Il dittico esordisce alla IV Internazionale di Venezia – sala D (fig. p. 68) – col titolo *Parallelo*, proprio per indicare il confronto fra due situazioni opposte della vita: da un lato «Tre giovani ignude in un chiuso aranceto intrecciano [...] una danza molle e lenta nell'ora del crepuscolo» (PAOLETTI 1901, p. 81) e dall'altra tre donne riflettono meste in un interno scarsamente connotato. Per la critica coeva esse sono «tre povere ragazze intente all'opera dell'ago, modeste, buone» (BENELLI 1901, p. 117) o «tre donne in vesti dimesse, ma ricche [...] di grazia e sanità» (LACCETTI 1901, p. 33). In alcuni casi la lettura del pannello di destra si fa ancora più tragica: «tre popolane veneziane, sul tipo fisico di quelle che si incontrano – dipinte – nelle botteghe delle Procuratie [...] in pose dolorosissime, quasi tragiche, commosse per un'emozione assolutamente enigmatica» (BEDUSCHI 1901, p. 132) o persino «tre fanciulle [...] che cercano volontariamente la morte» (PAOLETTI 1901, p. 81). La vitalità delle tre danzatrici è invece inequivocabile; esse sono «tre visioni di grazia» (BENELLI 1901, p. 28) che «dalle

## 31. Dolore

1901 ca.  
Tempera su tavola retata, 200x220 cm



Palermo, Galleria Civica d'Arte Moderna, inv. 221  
*Provenienza:* Dono di Ignazio Florio, 1 luglio 1908.  
Firmato in basso a sinistra "C. Laurenti".

preziose forme snelle lascian volare i capelli e si piegano con dolci movenze a trastulli spensierati [...] qualche cosa di nuovo alita in queste tele e non è già l'insolita bizzarria libertyaria: nessun vecchio colore si à, pure riposo trovano gli occhi fra le tinte fuse; nessun simbolo straordinario si nota, pure una idealità grande è compagna alla realtà della scena» (LACCETTI 1901, p. 33). La novità notata da Laccetti è infatti tutta stilistica: mai l'artista si è concesso pennellate tanto esasperate da mettere in guardia sull'evoluzione di una tale tecnica, «la quale è personale, ma appare avviata verso una stranezza più voluta che sentita» (BEDUSCHI 1901, p. 132).

«Ha il Laurenti in queste tele espressioni caratteristiche e personali, energie profonde e languide, una delicata poesia ed un sentimento squisito della modernità, non della moda» (LACCETTI 1901, p. 33). Per "moda" Laccetti si riferisce probabilmente al divisionismo che in alcuni ambienti era ancora visto con un certo sospetto, nonostante Gaetano Previati avesse goduto di mostra individuale proprio alla Biennale del 1901. Anche Laurenti, che in una lettera indirizzata allo stesso V. Grubicy prende le distanze dalla tecnica divisionista, pare sperimentare un impiego della materia cromatica inusuale: «v'è da osservare che le vesti delle donne tanto nel *Parallelo* quanto nella *Calera*, sembrano disfarsi in tante sfilaciture quanti sono i filamenti dell'impasto che le compongono» (BENELLI 1901, p. 117) scrive Sam Benelli all'indomani dell'esposizione.

Se l'atteggiamento delle danzatrici riprende quello di *Fioritura Nuova* (1897) le donne di destra, mostrano tre differenti atteggiamenti del pensiero, alla stessa maniera in cui *Frons animi interpretes* rappresentava cinque momenti di preghiera. In particolare la donna con i gomiti

## 32. Armonie della sera

1902

Pastello su carta, 80x107 cm



sul braccio è associabile a *Notturmo* (ubicazione ignota) mentre le due di lato, nella loro possente mestizia, riprendono le parche dell'omonimo dipinto del 1891. Nel gennaio del 1902 Mario Morasso spende un lungo passaggio per puntualizzare che *Fioritura Nuova* non va intesa come un precedente alla *Visione antica* (MORASSO 1902, p. 9); ciò nonostante Pompeo Molmenti l'anno successivo lo pubblica con una didascalia errata. Sempre nel 1902 Laurenti ripropone *Visione Antica* a Monaco di Baviera dove ha occasione di ammirarlo anche Beppe Ciardi che lo ricorda, «collocato al centro della migliore parete della sala si ammira e si gode in questa luce [...] (la migliore non si potrebbe desiderare). Fa davvero un'impressione splendida ed anche rivedendolo per la seconda volta» (ASAC, Fondo Laurenti, n. 4, lettera di B. Ciardi, 27 luglio 1902). Laurenti realizza certamente una seconda versione di *Visione Antica* su commissione di John Markle che, nel luglio del 1905, salda l'artista con 5.400 lire (ASAC, Fondo Laurenti, n. 5, lettera di J. Markle, 17 luglio 1905). Lusingato dalla committenza, l'artista si raccomanda che l'opera, leggermente modificata per volontà dello stesso Markle, venga esposta nella maniera corretta: «Sarei molto lieto che il quadro fosse veduto da molti del mondo intellettuale della vostra grande capitale [...] Vi raccomando di collocare bene in luce e cioè con la luce in questo senso» ed accompagna la lettera con un piccolo schizzo che mostra come la luce dovesse colpire la prima figura di sinistra direttamente sul ventre (ASAC, Fondo Laurenti, n. 5, minuta di C. Laurenti, s.d.). È plausibile inoltre identificare una copia di *Visione Antica*, di più ridotte e dunque gestibili dimensioni, anche con *Danzatrici* che "La Galleria Guglielmi" di Milano espone nel dicembre del 1938 (*Raccolta privata* 1938, n. 1) immettendolo nell'ambiente del collezionismo milanese. Un bozzetto di *Visione Antica* è segnalato invece nel 1983 da Lucio Scardino (1983, p. 114).

c.b.

Firmato in basso a sinistra, "C. Laurenti".

Piacenza, Galleria Ricci Oddi, inv. n. 377.

Provenienza: Acquistato da G. Ricci Oddi, maggio 1913.

Bibliografia: MORASSO 1902, pp. 6, 12; *V Esposizione* 1903, p. 77; BROSCHE 1903, p. 112; CALLARI 1903, p. 852; DALL'ACQUA 1903, p. 5; *Dalle Lagune* 1903, p. 3; SARFATTI 1903, p. 3; VIZZOTTO 1903, p. 59; DE FRENZI 1904, p. 92; MORASSO(a) 1904, p. 132 (*Armoni della terra*); MARINI 1905, p. 256; *Esposizione delle* 1917, p. 9; COMANDUCCI 1934, p. 346; MANETTI, CINTI 1931, p. 17; RAPETTI 1932, p. 121; *Galleria d'arte* 1963, p. 52; ARISI 1967, p. 243.

Esposizioni: Venezia 1903, n. 17; Londra 1905; Milano 1917, n. 50.

«Un giovane pastore suona la fistola, appoggiato ad un albero; una donna nuda fino alla cintola conduce un agnello. La figura della donna è veramente superba e superbamente modellata: in quella luce di sera, figure e paesaggio fondono in un unico insieme armonioso di concetto e di luci» (DALL'ACQUA 1903, p. 5). L'anno seguente Mario Morasso elogia la schiettezza con cui Laurenti affronta il soggetto pastorale: «ripreso in una maniera affatto nuova, scevra da ogni romanticheria» (MORASSO (a) 1904, p. 132). Esposto alla Biennale del 1903, Margherita Sarfatti lo descrive come un «delizioso pastello [...] dominato da una soave figura seminuda di donna, nei cui occhi le tenebre notturne si addensano, diventano pensiero» (SARFATTI 1903, p. 3) e lo preferisce a *Preludio*. Le due opere condividono in realtà lo stesso tema – il corteggiamento – l'uno ambientato però su una fundamenta veneziana e l'altro in un eden arcadico. Per "La Libertà", testata napoletana, *Armonie della sera* è «un pastorale finissimo e poetico, ottimamente disegnato e reso con pochi e sinceri tocchi di pastello. Vi è tutta la dolcezza de l'ora che segue il tramonto».

Nonostante il consenso unanime l'opera non viene venduta in mostra ma acquistata da Giuseppe Ricci Oddi, per intercessione di Pennaroli, nel maggio del 1913. Il collezionista comasco è

solito frequentare lo studio dell'artista durante i suoi soggiorni veneziani, come egli stesso annota in una lettera del 1935: «mi ricordo la bella visita da me fatta al di lei delizioso studio dove tante cose indimenticabili ho potuto apprezzare e godere; e a quanto proposto mi preme assicurarla che alla prima occasione di una mia gita a Venezia non mancherò di rinnovare per me questa intima gioia» (ASAC, Fondo Laurenti, n. 4, Lettera di G. Ricci Oddi, 31 maggio 1935). Nella stessa lettera però Ricci Oddi nega *Armonie della sera* per la retrospettiva della Biennale del 1935, poiché teme «un sicuro ed imperdonabile deterioramento» del pastello. Benché non suffragato da una riproduzione in catalogo non è da escludere che il dipinto si possa identificare con *Hirtenleben*, esposto a Monaco di Baviera nel 1900. Se così fosse la datazione andrebbe anticipata di almeno due anni (*Offizieller Katalog* 1900, p. 62).

c.b.

120 33. Ritratto della contessa Paolina Giustiniani Toso  
1902  
Olio su tela, 102x85 cm



Venezia, collezione privata

*Bibliografia:* *Mostra di Pittori* 1962, p. 32; PEROCCO 1967, tav. LIII; GIORELLI, LO FORTE 1974, p. 367; TONIOLO 2003, p. 476; LEVOLELLA 2005, p. 60.  
*Esposizioni:* Venezia 1962, tav. n.n.

Il dipinto ritrae Paolina Giustiniani Toso presumibilmente all'età di trentacinque anni, quando era da poco divenuta la moglie dell'ingegnere Lorenzo Giustiniani. La contessa è colta di tre quarti in un luminoso abito avorio, dalla scollatura tonda e le maniche ampie impreziosite da merletti: il decolté è ravvivato da un fiocco di seta rosa pallido i cui lembi scendono morbidamente lungo il fianco, sino ad arrotolarsi al polso della mano sinistra, dove con un unico tocco dorato Laurenti evidenzia la fede nuziale. Non è ben chiaro invece il significato del gesto della mano destra che tiene un tagliacarte puntato su un tavolino appena abbozzato: è certamente una soluzione atta a equilibrare la torsione del busto verso sinistra e dà l'impressione di cogliere la donna in un momento privato. Di certo lo sfondo privo di qualsiasi rimando a un contesto ha il pregio di rafforzare l'intensità espressiva del ritratto ed è una scelta che Laurenti replicherà anche nel *Ritratto della Signora Fragiacomò* (1907, Venezia, Galleria Internazionale d'Arte, Ca' Pesaro) e nel *Ritratto di Ezzelina Menni Carati* (1918-21, Milano, Ospedale della Ca' Granda). Con quest'ultimo la Toso Giustiniani condivide anche l'accenno di un arco superiore che, se nel caso del ritratto milanese riprende l'architettura del chiostro della Ca' Granda, qui è probabilmente solo l'indicazione per una cornice. L'impostazione del dipinto è ancora una volta di matrice cinquecentesca; Laurenti guarda ai grandi maestri del Rinascimento veneziano come farà in maniera ancora più esplicita in *Ritratto di Signora o Maschera Bella* ([fig.mn.](#)).

m.m.

34. Preludio  
1902-3  
Olio su tavola, 188x138 cm



Firmato in basso a sinistra "Cesare Laurenti, 1903".  
Padova, collezione privata.

*Provenienza:* collezione H.C. Lytton, Chicago; Asta Christie's, n. 1308, 2-3 dicembre 2003, New York.  
*Bibliografia:* *V Esposizione* 1903, p. 77, ill. p. 86; BEDUSCHI 1903, p. 221; CALLARI 1903, p. 853; *Dalle lagune* 1903, p. 3; PARALUPI 1903, p. 122; PORENA 1903, p. 39; SALVATORI 1903, p. 168; SARFATTI 1903, p. 3; VICE VERSA 1903, p. 5; VIZZOTTO 1903, p. 59; DE FRENZI 1904, p. 106; FRANCHI 1904, p. 38; MARINI 1905, p. 255; CALLARI 1909, p. 300; BESSONE AURELI 1938, p. 376; *The House* 2003, p. 22 (*Flirting by the canal*); *Cesare Laurenti* 2010, s.p.  
*Esposizioni:* Venezia 1903, n. 16; Pordenone 2010, s.n.

«Una calera si volge a guardare un giovane marinaio che accende la pipa, in una calle veneziana; vi è proprio il preludio di un prossimo amore», così viene descritto dalla stampa coeva questo «bel quadrone di genere» (*Dalle lagune* 1903, p. 3) che Cesare Laurenti presenta alla Biennale del 1903. Non tutti i giudizi sono però unanimi: Margherita Sarfatti lo trova «non bello [ma] concettosamente significativo». Del resto la Sarfatti del 1903 si è appena trasferita a Milano dove frequenta circoli socialisti – nonché femministi *ante litteram* – e non può certo apprezzare un dipinto in cui la donna è vista come soggetto seducente. Rincarà la dose la testata satirica "Capitan Fracassa" che, forte dell'anonimato dell'autore, definisce *Preludio* «l'epilogo di una tempra pittorica che dopo aver dipinto una bella *Parabola* si disponga essa stessa a seguirne la curva». Anche Mazzini Beduschi chiosa, «Il Laurenti in *Preludio* espone un quadro che sarebbe banale se non fosse nobilitato dalla fattura» (BEDUSCHI 1903, p. 221) e Rufo Paralupi lamenta l'assenza di «una profonda significazione morale o simbolica» (PARALUPI 1903, p. 122). Se effettivamente il soggetto si attarda su modelli "di genere", è altresì vero che il tema affascina ancora una buona fetta di mercato, in particolare quello straniero che è ancora divertito dallo stereotipo

di una Venezia di corteggiamenti e soggetti popolari. *Preludio* infatti è commissionato da Henry C. Lytton, nell'estate del 1902 (ASAC, Fondo Laurenti, n. 4, Lettera di H. C. Lytton, 15 ottobre 1902). A dispetto dunque della data posta accanto alla firma, l'opera deve essere quanto meno a buon punto già nel dicembre del 1902, quando il committente chiede che la tela, dopo l'autentica, gli sia spedita a Chicago (ASAC, Fondo Laurenti, n. 4, lettera di H.C. Lytton, 31 dicembre 1902). L'archivio dell'ASAC conserva un serrato carteggio, in parte in francese, tra l'artista e il suo cliente che rivela alcuni dati di estremo interesse. Nel 1902 Laurenti dipinge infatti due opere su incarico di Lytton e vorrebbe esporre entrambe alla Biennale ma la commissione accetta solamente *Preludio* che nel gennaio del 1903 il collezionista statunitense ha già saldato per 60 sterline (ASAC, Fondo Laurenti, n. 4, minuta di C. Laurenti, 24 gennaio 1903).

Non sfugge nemmeno l'incoerenza dell'ambientazione, risolta da Laurenti con una vertiginosa fuga prospettica in cui la fondamenta diviene sproporzionata: «senza distacchi, senza prospettiva, senz'aria: quel popolano [...] appare troppo grande per la distanza tra le due figure; il ponte, in fondo, è mal costruito e fuorché nel profilo femminile, tracciato a linee robuste e sobrie in tutto il disegno è manchevole. Eppure il colore forse non abbastanza chiaro, ottenuto mercé infinite sovrapposizioni è di una potenza rara» (VIZZOTTO 1903, p. 59). Carlo Vizzotto attacca dunque l'impianto compositivo e l'eccessivo rimpicciolimento della figura del marinaio in uno spazio appena abbozzato, in cui non funzionano nemmeno le proporzioni dell'imbarcazione a vela nel canale. Resta però inappuntabile la qualità pittorica di Laurenti: fedele alla tradizione cromatica veneziana, sovrappone più toni di rosa e ocra per la veste, rischiarata dal bianco acceso del corpetto, e vivacizza anche l'abito del pescatore con tocchi di un blu intenso.

c.b.

### 35. Donna

s.d.

disegno e pastelli su carta, 40,2x27,6 cm



Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Ca' Pesaro, inv. n. 1903.

*Provenienza:* lascito Molmenti ai Civici Musei Veneziani, 1928.

*Bibliografia:* Scotton 2002, p. 79, ill. n. 103.

Una giovane donna siede sotto una pensate mantella scura che lascia scoperte appena le mani e una minuscola porzione di abito carminio; sulle ginocchia ella tiene una sorta di scialle giallo cangiante che alza i toni dell'intero pastello. La figura emerge letteralmente dall'oscurità: il volto, dall'incarnato perlaceo e dalle labbra vivaci, affiora da uno sfondo cupo e riprende il candore delle mani, vero fulcro della composizione. Proprio la posizione di queste ultime, appoggiate sul ventre, nonché l'accentuata fisicità della ragazza lasciano presagire che la donna sia incinta. Benché alcune modalità nella resa del viso siano paragonabili al *Ritratto della Signora Fragiaco* (1907) è più plausibile anticipare la datazione di questo pastello attorno ai primi anni del Novecento. Esso è l'ennesima testimonianza del rapporto di amicizia, e di stima, che legava Laurenti a Pompeo Molmenti a cui il dipinto apparteneva sino alla donazione al Museo di Ca' Pesaro (1928).

c.b.

### 36. Studio per danzatrice – Bozzetto per la decorazione dello Storione

1905

Pastello su carta, 100x70 cm



Firmato in basso a sinistra, "C. Laurenti"

Pordenone, FriulAdria, inv. 000.

*Bibliografia:* VI Esposizione 1905, p. 94; DE PAULIS 1905, p. 32; PICA 1905, pag. 144; ROMANELLO 1905, p. 3; *Dipinti del 2006*, p. 34; MARINI 2007-2008, p. 503 (n. 36); PELLEGRINI 2009, pp. 36-37 con ill.; BELTRAMI 2009, p. 241, con ill. (n. 36); *Cesare Laurenti* 2010, s.p.

*Esposizioni:* Venezia 1905, nn. 3-13; Milano 2006, n. 100 (*L'autunno e L'estate*); Padova 2009, nn. 9-10; Pordenone 2010, s.n.

Laurenti abbozza due figure femminili che, a busto scoperto, danzano in un ambiente indefinito e quasi monocromo: la danzatrice di spalle riprende le stesse modalità, in particolare nel dettaglio del nastro dietro le scapole, di *Fioritura nuova*; mentre quella frontale si libra in un'autentica danza, e la contorsione ne gonfia le vesti secondo un gusto squisitamente Liberty. L'impiego del pastello, tecnica usuale per i bozzetti, risulta qui particolarmente adatta al soggetto: la morbidezza della cera rende quasi palpabili le carni e vaporose le vesti. I due pastelli compaiono sul mercato antiquario milanese nel 2006 con i titoli di *Estate* ed *Autunno*, senza che dunque se ne comprenda la vera natura. Nonostante la descrizione puntuale che ne dà la "Gazzetta di Venezia" – «gli undici pastelli [...] sono gli studi per un vasto fregio da lui recentemente composti nella sala principale dell'albergo *Lo Storione* di Padova» (ROMANELLO 1905, p. 3) – solo da pochi anni i due pastelli, esposti alla VI Biennale di Venezia, sono stati individuati come due bozzetti per la decorazione del ristorante padovano (Pellegrini 2009, pp. 36-37). La sala, purtroppo andata perduta, offriva un «fregio delizioso [...] composto di undici leggiadre figure femminili, in atteggiamenti tutti diversi, le quali [...] danzano nella gioia della vita» (MARINI 1905, p. 256). Giovanni De Paulis, che ha occasione di vedere l'intera serie di bozzetti esposti a Venezia nel 1905, li ricorda come degli «studi di figura in altrettanti disegni di donne così piene di grazia, eleganti, e belle

### 37. Studio per danzatrice – Bozzetto per la decorazione dello Storione

1905

Pastello su carta, 100x70 cm



Firmato in basso a destra, "C. Laurenti" ROSSO

Pordenone, FriulAdria, inv. 000.

che non si sa che cosa più ammirare in esse» (DE PAULIS 1905, p. 32). Per Vittorio Pica «Le snelle e giovanili figure muliebri» sono un esempio di «squisita ed agile grazia decorativa» da parte di Laurenti (PICA 1905, p. 144). Un appunto dell'artista stesso in un manoscritto conservato presso il Fondo Laurenti nell'archivio del museo di Ca' Pesaro conferma la datazione dei bozzetti con quella dell'esposizione veneziana (VACP, Fondo Laurenti, elenco manoscritto, s.d.).

c.b.

### 38. Autoritratto di Cesare Laurenti - Tormento

1906 ca

Tempera ed olio su tela applicata su cartone, 100x105,5 cm



Firmato in alto a sinistra "Cesare TORMENTO Laurenti".

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 9215.

*Provenienza:* dono della famiglia dell'artista, 1937 (Polo Museale Fiorentino – Centro di Documentazione, Registro n. 11, p. 99).

*Bibliografia:* SCARDINO 1983, p. 116; *Cesare Laurenti* 1990, p. 95.

«Nerissimo di capelli e barba che portava a pizzo, fronte spaziosa; la bozza frontale rimasta abbastanza sporgente, occhi non grandi [...]. Naso un po' grosso, bocca regolare. Fisionomia nobilissima, ed espressiva che rispecchiava fedelmente l'intero tormento creatore» (VACP, Fondo Laurenti, dattiloscritto di A. Capisani, s.d.) le parole con cui A. Laurenti Capisani ricorda il nonno calzano perfettamente all'autoritratto della Galleria degli Uffizi. Elegante, con ampio cappotto, cappello, papillon, e barba canuta e curata, Laurenti si ritrae plausibilmente attorno ai cinquant'anni, quando il progetto della Pescheria sta divenendo realtà e, non a caso, sullo sfondo pare proprio di riconoscere le arcate nel nuovo edificio veneziano. Quanto alla presenza del sostantivo "tormento", accanto alla firma, è bene chiarire come questo termine avesse per l'artista un'accezione positiva, da intendersi come fuoco vitale, come curiosità creativa tipica della vivacità giovanile. Egli stesso, infatti, nell'estate del 1923, raccomandando Enrico Scarpa a Barbantini scrive: «è giovane [...] un tormentatore della propria anima» (VACP, Fondo Laurenti, lettera di C. Laurenti, 27 luglio 1923). A fronte di un carattere riservato e dell'assenza negli archivi sino ad oggi visionati di immagini personali dell'artista, l'autoritratto fiorentino diviene una delle rare testimonianze dell'aspetto fisico di Laurenti. Sempre affascinato dalla grande tradizione rinascimentale egli imposta anche il proprio ritratto secondo uno schema compositivo cinquecentesco. Nel gennaio del 1937 Colomba Levi, vedova dell'artista, dona il ritratto alla Galleria degli Uffizi che ne sanciscono l'atto il 5 aprile 1938 con una stima di 5000 lire.

c.b.

### 39. Ritratto della Signora Fragiacomò

1907

Olio su tela, 121x69 cm



Firmato in alto a destra, "A Pietro Fragiacomò/ con sincera amicizia/ C. Laurenti".

Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, inv. n. 1282.

*Provenienza:* dono di Eugenia Fragiacomò, s.d.

*Bibliografia:* VII Esposizione 1907, p. 97; *Mostra di* 1962, p. 32; *L'Ottocento a* 1972, p. 72; PEROCCO 1980, p. 22; *Cesare Laurenti* 1985, s.p.; *Dalle maschere* 2002, ill. p. 28; LEVOLELLA 2005, p. 60, ill. p. 57; BELTRAMI 2008, p. 103, ill. p. 41; BELTRAMI 2009, p. 242; *Lina Rosso* 2008, p. 19, ill. n. 5.

*Esposizioni:* Venezia 1907, n. 13; Venezia 1962; Venezia 1977, n. 22; Mesola 1985, n. 12; Mestre 2002, s.n.

Il ritratto di Eugenia Fragiacomò è tra i più intensi e riusciti dell'intera carriera di Laurenti: seduta di tre quarti la donna lancia uno sguardo, assorto quanto malinconico, appena al di fuori dalla tela. Benché il viso non appaia particolarmente segnato, Eugenia ha già l'ovale incorniciato da una nube di capelli grigi, resi con la stessa pennellata vaporosa ed eterea del lungo boa che tiene sulle spalle. La mano è coperta da un guanto beige calibrato sullo stesso punto cromatico del volto. La *Signora Fragiacomò* incarna l'abilità di Laurenti nel collegare «le espressioni del volto a speciali stati d'animo» (PICA 1907, pp. 299-300). Lo splendido incarnato sul quale, in punta di pennello, Laurenti definisce occhi e labbra emerge in contrasto con la vaporosità del collo di pelo; mentre il foulard in un'ocra brillante, si stacca vistosamente dal resto del dipinto proprio per scongiurare l'effetto di un'eccessiva bidimensionalità. Il fondale, reso solo attraverso l'incrocio di ampie campiture monocrome, concorre a creare una zona luminosa che ha il suo perfetto contrappunto nella parte sottostante della tela più scura, dove una materia pittorica densa non permette di distinguere la foggia dell'abito indossato dalla donna. La dedica posta accanto alla firma testimonia la profonda amicizia che legava Laurenti a Pietro Fragiacomò.

c.b.

### 40. L'ombra

1907

Tempera su tavola, 140x188 cm



Firmato in basso a destra "C. Laurenti".

Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, inv. n. 363.

*Provenienza:* dono di Angela Reinelt, 1907.

*Bibliografia:* VII Esposizione 1907, p. 96; DE CARLO 1909, p. 897; STELLA 1912, p. 86; *Catalogo della* 1913, p. 68; *Catalogo della* 1921, p. 41; *Mostra dei* 1935, p. 93; FUSO, SANT 2008, p. 84; BELTRAMI 2009, p. 242.

*Esposizioni:* Venezia 1907, n. 7; Venezia 1921, n. 7; Venezia 1935, n. 4.

*L'ombra* è tra i dipinti di Laurenti che maggiormente aderiscono alla corrente simbolista ed è perciò passibile di differenti interpretazioni. La protagonista, ammantata nel suo scialle, cammina di gran passo nella semioscurità di un sottoportico e pare spaventata dalla sua stessa ombra. A rendere la scena ancora più inquietante concorrono le due figure di fondo che osservano la donna con espressione torva. Laurenti non è nuovo a notturni di sensibilità romantica, si pensi a *Sogno di una notte d'inverno* (fig. n.) presentato alla Biennale del 1899. Ogni elemento del dipinto concorre ad accentuarne la dimensione claustrofobica: la figura della donna fortemente scorciata in primo piano, le travi incumbenti, l'assenza di contorni definiti nonché una tavolozza dai toni genericamente cupi. Le ombre stagliate sulla parete si prestano a una lettura moraleggiante, al pari di *Coscienza* (1901) in cui l'ombra alle spalle della moglie è la materializzazione del suo stesso peccato. *L'ombra* concede anche dei paralleli letterari: opportunamente Luciano Caramel, in occasione della mostra di Mesola del 1985, legge l'opera matura di Laurenti alla luce della drammaturgia di Roberto Bracco e naturalmente non si possono ignorare le visioni spaventevoli di Edgard Allan Poe. Recentemente il dipinto è stato letto come un «soggetto immateriale, mobile e mutevole [...] tra simbolo e metafora; l'ombra è una entità oscura, immagine del mistero, della inesplorata realtà interiore, ma è anche allegoria di un'esistenza effimera, di fantasmi dell'inconscio, si aggravia di allusioni e presagi,

## 41. Il Ponte della gelosia (o Dominio)

1909  
Tempera su tavola, 185x105 cm



diviene il luogo mentale di timori sconfortanti» (FUSO, SANT 2008, p. 84). Certamente esso è un dipinto che, in particolare nella sequenza delle ombre, risolte con una pennellata indefinita e limitata ai toni del grigio e del verde, riprende compositivamente la tavola degli *Spiriti mancati ai voti* che l'artista realizza per una versione della "Divina Commedia" edita da Alinari (1900-1902). L'*Ombra* è premiata con la medaglia d'oro alla VII Biennale di Venezia dove la baronessa Angela Reinelt l'acquista per la collezione del Museo di Ca' Pesaro che nel 2009 l'ha esposta in occasione dell'apertura al pubblico dell'ultimo piano della Galleria.

c.b.

*Iscrizioni:* firmato in basso a sinistra «C. Laurenti». Venezia, collezione privata  
*Bibliografia:* VIII Esposizione 1909, p. 110; DE CARLO 1909, ill. a p. 897; XVI Esposizione 1928, p. 53, ill. p. 105; VIVIANI 1928, p. 3; *Mostra dei* 1935, p. 93; *I dipinti dell'Ottocento* 1983, p. 280 (ill. *Il ponte della gelosia*); Cesare Laurenti 1985, s.p.; TONILO 2003, p. 476.  
*Esposizioni:* Venezia 1909, n. 12 (*Dominio*); Venezia 1928, n. 16 (*El ponte de la gelosia*); Venezia 1935, n. 16 (*Il ponte della gelosia*); Mesola 1985, n. 13 (*Dominio*, particolare).

In origine i due pannelli facevano parte di un'unica tavola presentata alla Biennale del 1909 col titolo di *Dominio*. Ancora una volta dunque Laurenti propone un «fiacco» (PICA 1909, p. 281) soggetto amoroso ambientato a Venezia. Un pescatore, con i calzoni arrotolati e il torace scoperto, viene provocato dal passaggio di una giovane donna dall'aria ammiccante, egli è talmente agitato da doversi aggrappare con forza alla spalletta del ponte per non raggiungerla. Il tema non è dunque distante da *Preludio* (1902) e si rifà sempre a quello stereotipo di una Venezia licenziosa e ironica, appartenente soprattutto ai ceti sociali più bassi, che incontra ancora il favore del mercato.

Forse però non è stato così semplice collocare una tavola di oltre due metri di base, e per questa ragione sembra probabile che l'artista abbia optato per il suo smembramento, sebbene non si conoscano le esatte circostanze.

Laurenti deve ritenere più "spendibile" la figura femminile che col titolo di *Ponte della gelosia* ricompare sia alla Biennale del 1928 che a quella del 1935. L'artista, pur mantenendo lo stesso impaginato, modifica sia la figura che lo sfondo: accorcia la gonna e semplifica il pannello, anche le maniche della camicia sono meno ricche giusto per adeguarsi ai dettami della nuova moda (cfr. *Eterno enigma*, 1932). Il pannello col pescatore invece è donato allo scultore Francesco Scarpabolla (ringrazio Vittoria Scarpabolla per l'informazione) e sempre col titolo di

## 42. Dominio

1909  
Tempera su tavola, 185x105 cm



Ubicazione ignota.

*Dominio* è prestatato alla personale di Mesola del 1985. *Ponte della gelosia* resta indubbiamente la metà più accattivante del dipinto: la bella popolana che incede fiera, in un abito dal garbato colorismo, risulta «gustosa e saporosamente interpretata» in una «armoniosa composizione» secondo il commento de "Il Giornale dell'Arte" alla Biennale del 1928 (VIVIANI 1928, p. 3). Riproposto anche alla mostra commemorativa dei quarant'anni della Biennale *Il ponte della gelosia* ricompare ad un'asta milanese – Semenzato – negli anni ottanta dove viene acquistata da un collezionista veneziano.

m.m.

### 43. Ritratto della marchesa Moschini Dondi dell'Orologio

1910

Olio su tavola, 173x99 cm



*Iscrizioni:* firmato e datato in basso a sinistra «C. Laurenti MCMX».

Padova, collezione privata.

*Esposizioni:* Venezia 1935, n. 20; Venezia 1962, tav. n.n.

*Bibliografia:* *Mostra dei* 1935, p. 93; CANELLA 1935, ill. p. 383; *Mostra dei pittori* 1962, p. 32.

Il bel ritratto di Erminia Dondi dell'Orologio è realizzato nel 1910, quando la marchesa è già moglie dell'ingegnere Moschini e madre dei suoi quattro figli: solo due anni più tardi, nel 1912, ella rimane vedova a causa di un incidente automobilistico. Del resto è possibile affermare che la conoscenza – e forse anche alcune trattative tra Laurenti e i committenti – sia cominciata già nella prima metà del decennio se, come risulta dalla corrispondenza il pittore viene invitato a colazione nella villa Moschini a Strà nel novembre del 1904 (ASAC, Fondo Laurenti, n. 5, cartolina di Moschini-Dondi, 24 novembre 1904). Il quadro ritrae la dama quasi a grandezza naturale, altera e aristocratica, a braccia conserte, vestita con un elegante abito lilla, con lo strascico corto e mosso sulla gonna da un morbido drappeggio. Così i dettagli dell'abbigliamento sembrano enfatizzare il portamento, ma anche quel lato femminile che l'atteggiamento severo vorrebbe celare. La figura snella è assecondata dalle linee dell'abito: il collo lungo ed elegante è esaltato da un colletto bianco a fascetta e un cappello ampio in garza di tulle *tone sur tone* è decorato con piume e fiori di seta. Il divano settecento, reso più confortevole da morbidi cuscini, e il mazzo di fiori bianchi ingestiscono ulteriormente la composizione che si avvicina a un gusto da *belle époque*. Quest'opera, godibilissima per la qualità pittorica, rappresenta una decisa incursione di Laurenti nella ritrattistica di matrice internazionale, memore anche della sontuosità dei ritratti di John S. Sargent che in più occasioni ha esposto e soggiornato in laguna (vedi P. Serafini, *Favretto, Sargent e la "neo-Venetian school"*, in *Giacomo Favretto* a cura di P. Serafini, Milano, 2010, pp. 38-44).

m.m.

### 44. Testa di donna

1912

Olio su tavola, 42x62 cm



Firmato e datato in basso a sinistra, "C. Laurenti MCMXII".

Venezia, Fondazione di Venezia, inv. D106.

*Provenienza:* Acquistato dalla Cassa di Risparmio di Venezia.

*Bibliografia:* TORRESI 1999, p. 86; *Da Boccioni a* 1992, p. 25 (con ill.); *La Carive e* 1995, s.p., ill. in copertina; DI MARTINO, CALVESI 2004, p. 91.

*Esposizioni:* Venezia 1992, s.n.; Mestre-Venezia 1995, s.n.

In una splendida giornata estiva Laurenti immagina la sua musa – forse la nuora – mentre, con un gesto di estrema delicatezza, tiene tra le dita un ramo fiorito che le incornicia il volto. È una tavola di grande vivacità cromatica, realizzata dall'artista con la consueta intensità emotiva, ma la velocità nella chiusura del paesaggio retrostante lascia intuire che si tratti probabilmente di un momento di studio per una delle tante teste realizzate a partire dall'inizio del secolo. Per altro il soggetto – una giovane donna immersa nel verde mentre tiene gentilmente dei rami fioriti – è un *topos* della pittura di matrice simbolica, come dimostra anche la presenza di *Mattino di primavera* di Alessandro Battaglia alla Biennale del 1901. Laurenti riserva al soggetto un ruolo primario fin dal 1905 quando presenta proprio una *Testa* alla Biennale e, nel gennaio del 1908, raccomanda a Guido Cadorin di iniziare il suo percorso formativo dallo studio dal vero di una *Testa femminile* (Guido Cadorin 1987, p. 23). Laurenti si sofferma con puntualità sulle mani, in particolare sulle dita affusolate, e sul volto dominato da uno sguardo di pacata intesa. L'incarnato chiaro del decolté è invece trattato a rapide campiture come pure la vaporosità del tessuto. L'artista infine quasi sorvola sul paesaggio retrostante che potrebbe rappresentare la pedemontana bellunese, attorno a Sedico, dove i Laurenti erano soliti soggiornare almeno a partire dal 1909.

c.b.

### 45. Testa di giovane

1915

Olio su cartone, 42,1x53,2 cm



Firmato e datato in basso a sinistra, "C. Laurenti MCMXV".

Roma, Quadreria del Quirinale.

*Provenienza:* Acquistato presso l'artista, 1915.

*Bibliografia:* *Esposizione di* 1915, p. 28; *Il patrimonio artistico* 1995, p. 251, n. 891; TORRESI 1999, p. 86.

*Esposizioni:* Venezia 1915, n. 356.

Laurenti riprende lo stesso volto di *Testa di donna* del 1912 ma resa qui con maggiore austerità, ragione che rende l'olio adatto alla *Esposizione dei Bozzetti degli artisti veneziani*; la mostra, allestita nel 1915 negli spazi dell'Hotel Vittoria, allo scopo di raccogliere fondi per le famiglie degli artisti maggiormente colpite dalla guerra. Oltre ad esporre, Laurenti fa anche parte del comitato ordinatore della mostra e riceve dunque la lamentale di Luigi Nono: «Alla mostra di bozzetti, tenuta durante l'anno scorso [...] esposi due cosette che sfruttarono all'impresa benefica una discreta somma, e a me una discreta dose d'impertinenze da parte di certi sedicenti critici d'arte di giornali veneziani». (ASAC, Fondo Laurenti, n. 4, lettera di L. Nono, 27 dicembre 1915). In una gradevole cornice floreale Laurenti calibra sapientemente lo sguardo d'intesa della fanciulla con l'austerità dell'abito accollato che elude qualsiasi accento sensuale. Nell'essenzialità del soggetto Laurenti realizza un olio godibile che trovi facilmente un acquirente di modo da poter devolvere il compenso alla causa.

Il cartone di Laurenti riceve una proposta d'acquisto – 400 lire – da parte della Casa Reale (ASAC, Fondo Laurenti, n. 2, *Proposte d'acquisto per la Casa Reale*, dattiloscritto, 3 marzo 1915) ragione della sua attuale presenza nella collezione del Museo del Quirinale.

c.b.

## 46. Testa femminile con vaso di fiori

1915

Pastello su cartoncino, 38,5x55 cm



*Iscrizioni:* firmato in basso a destra, «C. Laurenti MCMXV».

Padova, collezione privata.

*Bibliografia:* Cesare Laurenti 2010, s.p.

*Esposizioni:* Pordenone 2010, s.n.

Accordato sulle cromie del liberty, il dipinto raffigura una donna a mezzo busto, vista di profilo, dall'imponente fisicità. La giovane bruna porta i capelli raccolti morbidamente dietro la nuca, ha occhi scuri messi in evidenza da sopracciglia espressive e un incarnato eburneo. Accanto a lei, su una mensola o forse un davanzale, è appoggiato un vaso di fiori che Laurenti tratta con la dignità e l'attenzione di una piccola natura morta: il vetro, probabilmente di Murano, dalla sagoma anforata, mantiene la trasparenza grazie al delicato trattamento degli azzurri, ravvivati dalla macchia rosa del fiore posto a ingentilire l'insieme. Lo sguardo della donna, assorto e malinconico, è rivolto nella direzione dei fiori, lasciando così presagire che si tratti di un pensiero legato alla fragilità dell'esistenza. Il vaso appartiene probabilmente all'artista visto che era già apparso in *Metamorfosi*, un dipinto degli anni novanta e oggi disperso (*fig.n.*), in cui si ravvisano delle similitudini impaginative con il pastello padovano; sebbene la presenza di un teschio non lascia dubbi che si tratti di rimando alla *vanitas*. Questo pastello è l'ennesima prova di una produzione tutta incentrata sull'universo femminile: a questa data la donna ritratta potrebbe essere la figlia Fosca. La "testa femminile" è un soggetto costante della produzione laurentiana a partire dall'inizio del secolo: si pensi all'olio di proprietà della Fondazione Venezia o quello conservato nella quadreria del Quirinale. Salvo in rari casi, come alla Biennale del 1905 l'artista destina questo genere di produzione alla vendita diretta e non alle esposizioni pubbliche. La tecnica del pastello unita alla delicatezza del tratto e alla scelta della gamma cromatica, contribuisce a sfumare i contorni del segno creando un'opera godibilissima.

m.m.

## 47. La verità

1917 ca

Olio su tela, 186x97 cm



*Iscrizioni:* Firmato in basso a destra «C. Laurenti».

Milano, Galleria d'Arte Moderna, n. 1108.

*Provenienza:* Dono di Vittorio Emanuele III, 1917.

*Bibliografia:* *Esposizione delle* 1917, p. 9; NERI 1917, p. 2; *Le compere* 1917, p. 2; COMANDUCCI 1934, p. 346; GIRELLI, LO FORTE 1974, p. 366; CARMEL, PIROVANO 1975, p. 340; TIDDIA 1991, p. 878.

*Esposizioni:* Milano 1917, n. 48.

Il dipinto rappresenta l'immagine allegorica della *Verità*, sebbene con qualche licenza poetica rispetto alla iconografia classica, codificata da Cesare Ripa: Laurenti immagina una giovane donna, senza veli con lunghi capelli biondi e la pelle candida e luminosa come l'alabastro, aderente alla descrizione della fonte tradizionale. Il dettaglio della maschera è invece una libera interpretazione dell'artista che accentua così la sensualità del dipinto, calato pienamente in un atteggiamento déco. Le movenze del nudo ricordano la flessuosità di *Fioritura nuova* (1897) e di *Visione antica* (1901). Datato in precedenza intorno agli anni venti, in base al recente riscontro documentario, è stato possibile stabilire il termine *ante quem* al 1917, quando il dipinto venne esibito per la prima volta alla *Esposizione delle Tre Venezie*. La mostra, curata da Fradelletto, Pica e Bazzoni, viene allestita a Palazzo Pesaro e inaugura l'8 aprile 1917, non senza alcune difficoltà organizzative dovute alla terribile congiuntura della guerra. Le opere di Laurenti, che a questa data vive stabilmente a Milano, ottengono un riscontro favorevole da parte della critica: «Anche Cesare Laurenti ha diverse opere "trattate" ad olio ed al pastello nelle quali si mantiene sempre delicato e personale nella sua tecnica. Il suo quadro, per esempio: *La verità* è opera egregiamente condotta» (NERI 1917, p. 2). Il 26 aprile 1917 la tela è acquisita da S.M. Vittorio Emanuele III il quale ne dispose seduta stante la donazione, insieme alle opere di B. Bezzi, I. Brass e G. Marussig, alla Galleria del Castello Sforzesco di Milano (*Le compere* 1917, p. 2) e oggi confluite nel patrimonio della GAM.

m.m.

## 48. Popolana veneziana

1920 c.a

Pastello su cartone, 50,5x35,5 cm



*Iscrizioni:* firmato in basso a sinistra «C. Laurenti».

Bassano del Grappa, Museo Civico, inv. n. 384.

*Provenienza:* Dono di Gaspare Fontana, 1938.

*Bibliografia:* PASSAMANI 1975, p. 90, n. 222; MAGAGNATO, PASSAMANI 1978, p. 68; CASAGRANDA 1998, p. 91; GUDERZO 2000, p. 78, n. 69.

La popolana veneziana è un soggetto caro all'artista, rivisitato in più di un'occasione. Qui la giovane donna indossa un grembiule da lavoro, una gonna azzurro intenso e una camicia chiara a maniche larghe con una leggera scollatura rotonda. È ritratta ai piedi di un ponte, seduta su un muretto che parrebbe appartenere a Fondamenta Nani a pochi passi dallo studio dell'artista. La posa, non delle più aggraziate, e l'espressione dura denotano l'appartenenza a una classe sociale umile e restituiscono al contempo un effetto pittoresco che si lega all'immaginario della rissosità delle *calere* veneziane.

La produzione di Laurenti abbonda di cartoni di medie dimensioni con un impianto immaginativo similare, in cui la protagonista è in primo piano su uno sfondo veneziano: certamente esso è stato un soggetto "facile", un *souvenir de Venise*, che incontrava il consenso di un vasto pubblico.

L'atmosfera del dipinto è ben resa dalla tecnica pittorica del pastello che tende a sfumare i contorni, scelta questa che enfatizza l'effetto della gamma di colori chiari tendenti dal bianco al rosa, che esaltano e mettono in evidenza le pietre di Venezia. Una resa pittorica questa che accomuna alcuni dei dipinti eseguiti intorno agli anni venti, come appare evidente nel confronto con un altro pastello, dal medesimo soggetto, intitolato *Il riposo* venduto all'asta da Christie's a Roma nel giugno 2005. *Popolana veneziana* è conservato presso il Museo Civico di Bassano del Grappa, dove è giunto nel 19382 grazie al generoso lascito del pittore bassanese Gaspare Fontana.

m.m.

## 49. Ritratto di Ezzelina Menni Carati

1918-1921

Olio su tavola, 180x119,5 cm



Firmato in basso a destra, "C. Laurenti".

Milano, Ospedale Maggiore, "Ca' Granda", inv. 414.

Provenienza: Dono di E. Menni Carati, 1921.

Bibliografia: PECCHIAI 1927, p. 210; *La Ca' Granda* 1981, p. 293; SCARDINO 1983, p. 116; *Scritti d'arte* 1990, p. 25.

Esposizioni: Milano 1921, s.n.; Milano 1981, n. 594.

Nella migliore tradizione dell'alta borghesia milanese, Ezzelina Menni, vedova di Carlo Carati, a fronte di una donazione di 400.000 lire, ottiene un suo ritratto nella galleria degli illustri benefattori della Ca' Granda. Il 29 gennaio 1918 l'incarico è affidato a Cesare Laurenti (ASCG, Fondo Testatori, Testamento di Carati Carlo, n. 1240) che la ritrae a figura intera, seduta di tre quarti con l'avambraccio destro appoggiato su un plinto sul quale, in grisaille, è citato il motto "nunc et semper".

La Carati indossa un abito castigato e dai toni scuri, come s'addice al suo stato di vedovanza, e lo sguardo – intensamente emotivo – tradisce un velo di malinconia. La tonalità quasi monocroma, che avvicina il ritratto alle modalità dell'affresco, e l'inedita ricostruzione di un intorno architettonico così rigoroso bene si integrano all'architettura del chiostro, dove il dipinto viene esposto il 25 marzo del 1921. La vaporosità della capigliatura, ormai canuta, l'immediatezza dei tratti del volto restituiti da una pennellata densa e il non finito delle mani dipendono da una lato dalla volontà dell'artista di mantenere un tono vivido ma dall'altra, sono anche la conseguenza di una tempistica realizzativa lunga e discontinua. A distanza di un anno dall'incarico infatti l'Istituto ne sollecita la consegna (VACP, Fondo Laurenti, biglietto del 18 dicembre 1918) poiché la committente vorrebbe ammirare il proprio ritratto all'esposizione del 1919. Laurenti termina invece il dipinto, in extremis, per l'edizione successiva della mostra, nella primavera del 1921. Nel febbraio del 1921 egli raccomanda ad Angelo Bonutto, suo assistente, di dare gli ultimi ritocchi al di-

pinto e di firmarlo secondo indicazioni molto precise, accompagnate anche da uno schizzo: «Lei deve soltanto lucidare la seguente firma e ripeterla, con terra rossa diluita di vernice, sul quadro nel posto che le indicherò qui retro [...] Guardi che non riesca dura – cioè troppo piena di colore. Magari dopo eseguita, prenda un po' di carta asciugante ed esporti un po' il colore». Nelle sue intenzioni Laurenti avrebbe poi apportato gli ultimi ritocchi non appena chiusa la mostra: «che lo espongo così tale e quale riservandomi di dargli quelle poche pennellate che ancora mancano allorché sarà chiusa la mostra ed io potrò venire a Milano» (VACP, Fondo Laurenti, lettera di C. Laurenti, 15 febbraio 1921). Il dipinto, in ottime condizioni conservative, è stato sottoposto a un intervento di pulitura nell'autunno del 1963 (VACP, Fondo Laurenti, lettera del Consiglio degli Istituti Ospedalieri di Milano, 14 novembre 1963).

c.b.

## 50. Ritratto di Roberto Sarfatti

1925

Olio su tavola, 49x36 cm



Firmato in basso a destra "C. Laurenti MCMXXV".

Collezione privata.

Etichetta della *Mostra dei Quarant'anni della Biennale di Venezia 1895-1935*, n. 304 – sia sul retro della tavola che sulla cornice.

Iscrizione sul retro "Alla illustre Donna Margherita Grassini Sarfatti questa reminiscenza del suo Roberto, l'eroe adolescente e glorioso. Omaggio di C. Laurenti. Dicembre del 1925".

Bibliografia: *Mostra dei* 1935, p. 93; CANELLA 1935, p. 384; SCARDINO 1983, p. 116.

Esposizioni: Venezia 1935, n. 10.

Roberto Sarfatti, primogenito di Margherita Grassini Sarfatti, cade in battaglia il 28 gennaio 1918, quando non ha ancora compiuto diciotto anni. Il 4 novembre del 1925 a Milano, nel settimo anniversario della vittoria, la madre riceve la medaglia d'oro al valore del figlio Roberto; la stessa medaglia che Laurenti gli appunta sulla divisa. Proprio a seguito di questa ricorrenza egli realizza prima un bozzetto (fig. n.) e poi l'olio che dona alla promotrice di Novecento. Partendo probabilmente da una nota immagine fotografica che lo ritrae diciassettenne – cfr. *Da Boccioni a Sironi: il mondo di Margherita Sarfatti*, a cura di E. Pontiggia, Skira, Milano 1997, p. 191 – Laurenti reinterpreta la figura di Roberto Sarfatti alla luce della grande tradizione del Quattrocento veneto: come un Cristo di Giovanni Bellini il giovane è ritratto al di là di una soglia, simbolo del suo avvenuto trapasso ed evidente richiamo al sacrificio per la patria. Proprio di trapasso parla la citazione riportata come un'iscrizione alla base del ritratto: «La morte trovata combattendo per il proprio ideale non è morte, ma trapasso» è il frammento di una lettera che Roberto Sarfatti scrive ai genitori poco prima di cadere in battaglia. Secondo Lucio Scardino (SCARDINO 1983, p. 116) sul *Roberto Sarfatti* Laurenti avrebbe impostato anche il ritratto di Franco Lupis, mancato prematuramente il 26 marzo 1926 all'affetto della sua famiglia, ma di cui resta solamente un disegno preparatorio (1926, matita su carta,

51. Ritratto di Nina Sguario  
1930 ca  
Tecnica mista su cartone, 50x46 cm



40x28, Ferrara, collezione L. Scardino). Se con Ferruccio Luppis, padre di Franco, Laurenti ha un'amicizia ventennale, il motivo di un "omaggio" alla Sarfatti è forse da leggersi come la volontà dell'artista di avvicinarsi al gruppo di Novecento, che proprio nel 1925 si avvia a divenire un movimento di respiro nazionale. Non va scordato nemmeno l'entusiasmo di Laurenti per le prime imprese del duce, inclusa la presentazione ufficiale del gruppo artistico sarfattiano alla Biennale del 1926. Dal canto suo Margherita Sarfatti riceveva un dono da un artista che, come lei, aveva provato il dolore lacerante della perdita di un figlio.

c.b.

Firmato in basso a sinistra "C. Laurenti". Ferrara, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. 692. Firmato "C. Laurenti" in basso a sinistra. *Bibliografia*: Scardino 1983, p. 114.

Il ritratto Nina Sguario è forse la pagina di più audace modernità della pittura di Laurenti. "Nina" era il diminutivo corrente di Fosca Laurenti, la figlia che nel 1904 sposa Francesco Sguario, col quale si trasferisce a Torino. Probabilmente è lei la "simpatica Ninetta" ricordata nei saluti di una lettera del 1926 che Alessandro Milesi scrive alla famiglia Laurenti (ASAC, Fondo Laurenti, lettera di A. Milesi, 23 agosto 1926). Plausibilmente il ritratto è un'opera degli anni trenta, una datazione suffragata sia dall'aspetto della donna che dalla pittura stessa. Nina indossa un ampio cappotto nero, costruito per campiture dense quanto indefinite, che Laurenti impiega come una base materica su cui incastona il volto della donna. Esso alterna dettagli eccezionalmente definiti – la profondità degli occhi, l'orecchio sinistro, la morbidezza dei capelli – ad aree volutamente non finite in cui le pennellate fluide e leggere cambiano nervosamente direzione. La lieve smorfia della bocca ammantata il ritratto di una nota malinconica che trova riscontro nello sguardo di Nina. Sembra che il "tormento" che accompagnava l'autoritratto degli Uffizi emerga anche in quest'opera tarda. Raramente l'artista ritrae i propri famigliari; un altro caso è *La famiglia del pittore* (1926 ca., fig. p. 97) in cui però l'ambientazione all'aperto, in un giardino, e la presenza delle bambine rendono il tutto più solare ed arioso.

c.b.

52. Ritratto (bozzetto)  
1931  
Pastello su carta, 35x20 cm



Collezione privata.

Firmato con dedica in alto "1 giugno 1932 Ai carissimi amici Lola e Giocondo per ricordo di questo dì: il giorno più gioioso e sacro della Loro vita. C. Laurenti".

*Bibliografia*: *Mostra dei 1935*, p. 93; *Dipinti del 1994*, n. 279.

*Esposizioni*: Venezia 1935, n. 12.

Cesare Laurenti realizza il bozzetto di un ritratto femminile, forse della stessa Lola Protti a cui è dedicato il pastello. La dedica giustapposta in cima al cartone, per quanto plausibilmente posteriore al bozzetto stesso, fornisce delle indicazioni importanti per la sua identificazione: «il dì più gioioso della Loro vita» è riferito con tutta probabilità alle nozze di Giocondo Protti, avvenute il primo giugno del 1932. Nell'occasione Laurenti dona il bozzetto alla futura moglie "Lola", forse come promessa di un futuro ritratto. È prassi per l'artista regalare dipinti di piccole-medie dimensione agli amici in occasione delle nozze, soprattutto teste femminili, se ne trova conferma anche nella corrispondenza con Giovanni Chiggiato, (Cnfr. ASAC, Fondo Laurenti, n. 4, lettera di G. Chiggiato, 30 marzo 1907). Giocondo Protti fa parte del gruppo dei "Platonici veneziani", capeggiati proprio da Laurenti (Cnfr. ASAC, Fondo Laurenti, n. 5, elenco dattiloscritto del Gruppo dei Platonici Veneziani, s.d.). Nel 1935 l'artista chiede all'amico di poter esporre il ritratto alla mostra celebrativa dei quarant'anni della Biennale dove compare con la datazione del 1931, assieme ad altri ritratti del Maestro. L'incarnato perlaceo del volto accentua l'intensità del nero corvino dei capelli e l'azzurro profondo degli occhi. Lo sfondo, sfumato sui toni del celeste, è interrotto dal rosso del fiore infilato tra i capelli. La pennellata di Laurenti diviene rapida ma incisiva nella sciarpa che gira attorno al collo della donna fino a ricaderle sulla spalla.

c.b.

128 53. Eterno enigma

1932

tecnica mista su cartone, olio su tavola, 187x100 cm



Ferrara, Civica Galleria d'Arte Moderna, inv. n. 693.  
*Iscrizioni:* firmato in basso a destra «C. Laurenti»; sul verso una etichetta della "XVIII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia – 1932" e un'altra manoscritta "Cesare Laurenti / Quadro ad olio rappresente: Enigma / Insolubile / S. Vio 622".

*Bibliografia:* XVIII Esposizione 1932, p. 94, ill. p. 80; CANELLA 1935, p. 380; SCARDINO 1983, p. 113; Cesare Laurenti 1985, s.p.; Cesare Laurenti 1990, p. 27, ill. p. 97.

*Esposizioni:* Venezia 1932, n. 7; Venezia 1935 n. 8; Mesola 1985, n. 15.

Il dipinto è eseguito con tutta probabilità nel 1932, poco prima della XVIII Biennale di Venezia dove viene esposto nella sala dedicata agli artisti veneti. Il soggetto enigmatico, come enuncia il titolo stesso, raffigura una donna, a grandezza naturale, in mezzo a un sentiero di campagna: forse ella sosta a un bivio, data la presenza di un'insegna, su cui però non si legge alcuna indicazione. La donna porta i capelli raccolti e una fascia annodata di lato sulla nuca, il volto molto truccato, abbinato a un contegno disinvolto con la spalla scoperta e a uno sguardo allusivo, concorre a restituire un'immagine ambigua e conturbante. Giusto al fianco della donna sta una civetta, appollaiata su un trespolo, il cui rimando simbolico in questo contesto ci rimane oscuro. Il significato doveva avere però qualche attinenza con l'arte venatoria se l'artista durante le trattative di vendita alla sua città natale nel febbraio del 1936 scrive testualmente, «essendo Mesola paese di caccia immagino che la sua "civetta" possa interessare» (Cesare Laurenti 1990, p. 27): nonostante il cospicuo sconto accordato, l'affare non va a buon fine. Il dipinto si allaccia al filone allegorico-simbolista di matrice europea, come del resto nella pittura del paesaggio sullo fondo si ravvisa nuovamente l'influenza della pittura tedesca e russa, ammirate alle Biennali. In particolare però la figura femminile si attesta nei modi del Novecento italiano, declinato secondo la maniera di due artisti anomali nel panorama Veneto: il buon

allievo di Laurenti, Guido Cadorin, e Felice Casorati. Quest'ultimo in particolare aveva messo in subbuglio la Biennale del 1912 con *Le Signorine* (1912, Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Ca' Pesaro): un dipinto fortemente enigmatico che mostra quattro donne in un improbabile boschetto. *Eterno Enigma* viene ceduto dagli eredi Laurenti - Sguario al Comune di Ferrara solamente dopo la scomparsa dell'artista avvenuta nell'autunno del 1936.

*m.m.*





***APPARATI***

## Fonti archivistiche

Ferrara, Archivio Storico Comunale  
 Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea  
 Firenze, Polo Museale Fiorentino - Centro Documentazione  
 Milano, Archivio Storico della Ca' Granda, (MACG)  
 Roma, Archivio Biografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna  
 Roma, Archivio della Quadreria del Quirinale  
 Rovereto, Mart, Archivio del '900  
 Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, (ASAC)  
 Venezia, Archivio Comunale della Celestia, (VACC)  
 Venezia, Archivio della Galleria Internazionale d'Arte di Ca' Pesaro, (VACP)  
 Venezia, Biblioteca del Museo Correr

## s.d.

*Venezia par Harry Perl. Avec 211 illustrations originales par Ettore Tito, Tony Grubhofer, Luigi Cina, Mainardo Pagani, Cesare Laurenti, Egisto Lanceratto, Guglielmo Berti, Emanuel Brugnoli, Mitto Bartoluzzi*, Librairie Nilsson, Parigi, [s.d.].  
 COLASANTI A., *La galleria nazionale d'arte moderna in Roma*, Bestetti & Tumminelli, Roma-Milano, [post 1915], p. 129.

## 1881

*Catalogo delle opere ammesse alla esposizione solenne nelle sale della Società Promotrice delle belle arti in Firenze*, Firenze, 1881.

## 1882

*XLI Esposizione Società Promotrice*, Torino, 1882, pp. 8, 16.  
 CHIRTANI L. (a), *L'Esposizione di Brera*, in "L'Illustrazione Italiana", IX, n. 36, 3 settembre 1882.  
 CHIRTANI L. (b), *L'Esposizione di Belle Arti a Brera. Primo giro*, in "L'Illustrazione Italiana", IX, n. 37, 10 settembre 1882, p. 196.  
 R. *Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione 1882. Catalogo Ufficiale*, Tip. A. Lombardi, Milano, 1882, pp. 19, 26, 29.

## 1883

*XLII Esposizione Società Promotrice*, Torino,

1883, p. 16.

*Esposizione di Belle Arti in Roma 1883. Catalogo Generale Ufficiale Illustrato*, E. Perino editore, Roma, 1883, pp. 20, 37, 61, 67, 94.

DE RENZIS F., *Conversazioni artistiche*, A. Sommaruga ed., Roma, 1883, p. 340.

*Illustrierter Katalog der Internationalen Kunstausstellung im Königl. Glaspalaste zu München. 1883*, F. Bruckmann, Monaco di Baviera, 1883, p. 214.

R. *Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione 1883. Catalogo Ufficiale*, Tip. A. Lombardi, Milano, 1883, pp. 7, 9.

CHIRTANI L. (a), *L'Arte. La pittura* in "Album-Ricordo della Esposizione di Belle Arti a Roma. 1883", F.lli Treves, Milano, 1883, p. 36.

CHIRTANI L. (b), *L'Esposizione di Belle Arti a Roma. VII. I Veneziani*, in "L'Illustrazione Italiana", X, n. 24, 17 giugno 1883, pp. 379-380.

CHIRTANI L. (c), *L'Esposizione di Brera. II*, in "L'Illustrazione Italiana", X, n. 37, 16 settembre 1883, p. 183.

## 1884

*Catalogo delle opere ammesse alla esposizione Solenne, Società Promotrice Firenze*, 1884, p. 31, 27, 32.

CHIRTANI L., *L'esposizione di Brera*, in "L'Illustrazione Italiana", XI, n. 41, 12 ottobre 1884, p. 234.

R. *Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione 1884. Catalogo Ufficiale*, Tip. A. Lombardi, Milano, 1884, pp. 28, 50.

## 1885

*Catalogo delle Opere ammesse alla Esposizione Solenne della società d'incoraggiamento delle belle arti in Firenze nell'anno 1885*, F.lli Bencini, Firenze, 1885, p. 29.

## 1886

CHIRTANI L., *Esposizione di Brera*, in "L'Illustrazione italiana", XIII, n. 39, 19 settembre 1886, p. 213.

R. *Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione 1886. Catalogo Ufficiale*, Tip. A. Lombardi, Milano, 1886, pp. 14, 30.

## 1887

CHIRTANI L., "La sala degli acquerelli" in "Sesta esposizione nazionale. Venezia 1887: quadri e statue" 1887, p. 62.

CHIRTANI L., Lettere Artistiche in "L'Illustrazione Italiana", XIV, n. 20, 15 maggio 1887, p. 351.

*Gli artisti veneti. Pittura*, in "Illustrazione Polare Artistica dell'Esposizione di Venezia 1887", n. 10, 3 luglio 1887, s.p.

*Esposizione Nazionale Artistica. Venezia 1887. Catalogo ufficiale*, Tip. Dell'Emporio, Venezia, 1887, pp. 13, 30, 48.

*Esposizione Artistica Nazionale. III*, in "Gazzetta di Venezia", 20 maggio 1887, p. 2.

*Esposizione Nazionale Artistica, X e XI*, in "Gazzetta di Venezia", 5 settembre, p. 2.

OTTOLENGHI G. (a), *Catalogo critico umoristico della Esposizione Nazionale Artistica di Venezia 1887*, Venezia, S. Zanco ed., 1887, pp. 4, 30, 56.

OTTOLENGHI G. (b), *Un imbecille all'Esposizione di Venezia. Bizzarra critica*, Ferrari, Kirchmayr e Scozzi, Venezia, 1887, p. 108.

*Guida pratica indispensabile del visitatore alla Esposizione Nazionale Artistica di Venezia 1887. Volo d'uccello nel recinto dell'Esposizione*, Il ed., Tip. Veneta, Venezia, 1887, p. 5.

MUNARO G.A., *Considerazioni d'ordine generale: Bressanin e Laurenti*, in "L'Esposizione Artistica Nazionale Illustrata", Venezia 1887, I, n. 27, 16 ottobre 1887, pp. 209-210.

*Alla Patria e all'Arte*, in "L'Adriatico", 1 maggio 1887, pp. 1-2.

ROTA P., *Studi d'arte. A proposito della prima Esposizione Nazionale Artistica in Venezia*, Annichini, Verona, 1887, pp. 103, 104.

SINCERO, *Cronaca. Esposizione Nazionale Artistica Venezia 1887*, in "Bollettino ufficiale del comitato esecutivo", n. 5, 8 marzo 1887.

SINCERO, *A volo d'uccello*, in "L'Esposizione Nazionale artistica illustrata. Venezia 1887", I, n. 13, 26 giugno 1887, p. 99.

SINCERO, *A volo d'uccello*, in "L'Esposizione Nazionale artistica illustrata. Venezia 1887", I, n. 17, 24 luglio 1887, p. 134.

SINCERO, *Esposizione Nazionale Artistica. Venezia 1887*, in "Bollettino Ufficiale del Comitato Esecutivo Generale, Venezia, n. 15, 26 agosto 1887, s.p.

- SINCERO, *A volo d'uccello*, in "L'Esposizione Nazionale artistica illustrata. Venezia 1887", I, n. 22, 29 agosto 1887, p. 174.
- SINCERO, *La Scuola Veneziana*, in "L'Esposizione Nazionale artistica illustrata. Venezia 1887", anno I, n. 26, 2 ottobre 1887, p. 203.
- SINCERO, *Zig zag per l'Esposizione Artistica e d'Arte applicata all'industria. Venezia 1887*, F.lli Vicentini ed., Venezia, 1887, pp. 8, 46, 57.
- Venezia e l'Esposizione artistica, in "L'Adriatico", 29 aprile 1887, p. 2.
- Venezia e l'Esposizione artistica. *L'arte e la critica*, in "L'Adriatico", 11 maggio 1887, p. 2.
- Venezia e l'Esposizione artistica. *L'ambiente*, in "L'Adriatico", 15 maggio 1887, p. 3.
- Venezia e l'Esposizione artistica. *Indisposizione artistica*, in "L'Adriatico", 19 maggio 1887, p. 2.
- VOLPI E., *Zig-zag per l'Esposizione Artistica e d'Arte applicata all'industria. Venezia 1887. Rivista ed impressioni critico-illustrative di tutte le opere esposte*, Venezia, 1887, p. 8.
- R. *Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione 1887. Catalogo Ufficiale*, Tip. A. Lombardi, Milano, 1887, p. 18.
- 1888**
- CENTELLI A., *La III Mostra artistica internazionale*, in "L'Illustrazione Italiana", XV, n. 32, 29 luglio 1888, pp. 66-67.
- Illustrierter Katalog der III Internationalen Kunstausstellung im Königl. Glaspalaste zu München. 1888*, F. Bruckmann, Monaco di Baviera, 1888, p. 77.
- MIKELLI V., *Esposizione Nazionale di Belle Arti in Venezia. Profili e pensieri*, Tip. Eredi Botta, Roma, 1888, p. 94.
- R. *Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione 1888. Catalogo Ufficiale*, Tip. A. Lombardi, Milano, 1888, p. 7.
- ROTA P., *Studi d'Arte*, Stab. Tip. G. Annichini, Verona, 1888, p. 39.
- "The Illustrated London", n. 5, 1888.
- DIETRICH W., *Una critica tedesca dell'esposizione artistica veneziana*, tradotta da E.D., Loescher & Seeber, Firenze, 1888, pp. 8-9.
- 1889**
- CHIRTANI L., *Novità dell'arte. I monumenti. La vendita Secrétan*, in "L'Illustrazione Italiana", XVI, n. 28, 14 luglio 1889, p. 19.
- DE GUBERNATIS A., *Dizionario degli Artisti italiani viventi. Pittori, scultori e Architetti*, Lemonnier, Firenze, 1889, p. 257.
- 1890**
- Illustrierter Katalog der Zweiten Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königl. Glaspalaste. 1890*, F. Hanfstaege, Monaco di Baviera, 1890, p. 23.
- Catalogo della Prima Esposizione del Circolo Artistico di Trieste*, Trieste, 1890, s.p.
- 1891**
- Attraverso le sale*, in "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti", I, n. 7, 29 maggio 1891, p. 30.
- BETTINI P., *Il verdetto anonimo e il verdetto autoritario*, in "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti", I, n. 7, 28 maggio 1891, p. 50.
- BOCCIARDELLI G., *L'Esposizione di Brera. Gli ultimi giorni*, in "Cronaca d'Arte", I, n. 30, 12 luglio 1891, p. 248.
- Brera 1891. I Esposizione Triennale 1891. Catalogo ufficiale illustrato*, A. De Marchi, Milano, 1891, p. 32.
- CALDERINI M., *La prima Esposizione Triennale di Belle Arti a Brera. Risultati e tendenze*, in "Gazzetta Letteraria", XV, n. 31, 1 agosto 1891.
- CHIRTANI L., *L'Esposizione Triennale di Brera. II. Il piano superiore*, in "L'Illustrazione Italiana", XVIII, n. 20, 17 maggio 1891, p. 318.
- Doctor veritas, Conversazione*, in "L'Illustrazione Italiana", XVIII, n. 22, 31 maggio 1891, p. 342.
- GUBRICY V. (a), *Discussione libera. Una difesa debole*, in "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti", I, n. 13, 18 giugno 1891, p. 100.
- GUBRICY V. (b), *Discussione libera. Pittura ed opera d'Arte*, in "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti", I, n. 14, 21 giugno 1891, pp. 107-108.
- GUBRICY V. (c), *Prima Esposizione Triennale. Brera 1891. Tendenze evolutive delle Arti Plastiche*, estratto dal fascicolo IX del "Pensiero Italiano", Tip. Insurbia, Milano 1891, p. 50.
- I Premi Principi Umberto*, in "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti", I, n. 6, 24 maggio 1891, p. 43.
- Prima Esposizione Triennale 1891. Catalogo Illustrato*, A. De Marchi, Milano, 1891, p. 30.
- Relazione della Commissione pel conferimento dei premi Principe Umberto*, "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti. Esposizione Triennale di Brera 1891", (n. supplemento), Milano, 18 giugno 1891, p. 2.
- 1892**
- Catalogo delle opere ammesse alla XXVIII Esposizione. Società Promotrice. Napoli*, De Angeli, Napoli, 1892, p. 13.
- All'Esposizione di Belle Arti. VII*, in "L'Adige", XXVII, n. 137, 16 maggio 1892, p. 3.
- Fra Quadri e Statue*, in "L'Arena", XXVII, n. 129, 29-30 aprile 1892, p. 3.
- Illustrierter Katalog der VI Internationalen Kunstausstellung. 1892*, F. Bruckmann, Monaco di Baviera, 1892, p. 47.
- Le prossime feste. Tra quadri e statue*, in "L'Arena", XXVII, n. 119, 18-19 aprile 1892, p. 2.
- 1893**
- Catalogo dell'esposizione nazionale di belle arti in Via Nazionale. 1893*, Tip. dell'opinione, Roma, 1893, p. 207.
- ANGELI D., *L'Esposizione nazionale*, in "La Nuova Rassegna", anno I, n. 4, 30 aprile 1893, pp. 467-469.
- JACOBACCI A., *Cronaca d'arte. L'Esposizione di Belle Arti*, in "L'Avvistatore artistico", Milano, II, n. 8, 13 maggio 1893, p. 208.
- SPINAZZOLA V. (a), *L'Esposizione promotrice di Napoli*, in "La Nuova Rassegna", I, n. 2, 29 gennaio 1893, p. 47.
- SPINAZZOLA V. (b), *La pittura di paesaggio*, in "La Nuova Rassegna", I, n. 3, 5 febbraio 1893, p. 85.
- "United Kingdom weekly newspaper" 1893, s.p.
- 1894**
- Esposizioni riunite. Milano 1894. Belle Arti. Catalogo della Esposizione Triennale della R. Accademia di Brera*, Comitato esecutivo delle Esposizioni Riunite, Milano, 1894, p. 86.

- Guida del visitatore nelle Esposizioni riunite del 1894 in Milano*, Edoardo Sonzogno Editore, Milano, maggio-ottobre 1894, p. 152.
- XIMENES E., *Un'ultima parola sulla Esposizione artistica*, in "L'Illustrazione Italiana", XXI, n. 44, 4 novembre 1894, p. 295.
- 1895**
- BISI E., *L'Arte a Venezia*, Tip. Cappelli, Rocca S. Casciano, 1895, pp. 24-28.
- BOLAFFIO L.F., *Uno sguardo alla Esposizione di Venezia*, in "L'Arte illustrata", Milano, anno I, n. 5, maggio 1895, p. 3.
- BRENNA G., *All'Esposizione di Venezia*, in "La tribuna illustrata", V, n. 5, maggio 1895, pp. 149-151, ill. p. 221.
- DINI P., *L'Esposizione Internazionale di Belle Arti in Venezia. La pittura. Gli italiani*, in "Natura ed Arte", IV, fasc. XXIII, 1894-1895, pp. 886-895.
- L'Esposizione. Si alza il sipario*, in "Gazzetta di Venezia", anno CLIII, n. 118, 30 aprile 1895, n. 118, p. 1.
- Gli ultimi giorni dell'Esposizione*, in "Gazzetta di Venezia", CLIII, n. 303, 2 novembre 1895, p. 3.
- Guida alla esposizione di Belle Arti con disegni e ritratti pubblicata dal Gazzettino*, Tip. del "Gazzettino", Venezia, 1895, p. 17.
- La Relazione della giuria per i Premi Franchetti*, in "Il Rinnovamento", III, n. 303, 2 novembre 1895, p. 2.
- MUNARO A., *Critica d'arte. L'esposizione d'arte Internazionale*, in "Nuove Veglie Veneziane", anno I, n. 4, 1 giugno 1895, pp. 290-294.
- OTTOLENGHI G., *Un imbecille. L'esposizione Internazionale con Catalogo critico umoristico delle 516 opere esposte*, Venezia, Stab. Tipo-Litografico dell'Emporio, 1895, pp. 114, 132.
- PANZACCHI E., *L'Esposizione artistica a Venezia*, in "Nuova Antologia" vol. LVIII, serie III, 1 agosto 1895, pp. 642-643.
- PICA V., *L'arte europea a Venezia*, Stab. Tipografico Pierro e Veraldi, Napoli, 1895, pp. 159-161.
- PILO M., *L'arte odierna europea alla Prima Esposizione Biennale di Venezia. La pittura italiana*, in "Gazzetta Letteraria", XII, 24 agosto 1895, n. 34, pp. 2-3.
- MONTECORBOLI E., *La Festa dell'Arte e dei Fiori. Gli artisti Italiani*, in "Natura ed Arte", VII, fasc. XX, 1895, p. 888.
- PIRANDELLO F. (a), *Pittura*, in "Giornale di Sicilia", 20-21 settembre 1895 (edito in *Pirandello. Saggi e interventi*, Mondadori, Milano, 2006, p. 154).
- PIRANDELLO F. (b), *Pittura*, in "Giornale di Sicilia", 14-15 novembre 1895 (edito in *Pirandello. Saggi e interventi*, Mondadori, Milano, 2006, p. 177).
- Prima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1895. Catalogo illustrato*, F.lli Visentini, Venezia, 1895, p. 104.
- XIMENES E., *L'Arte Internazionale a Venezia*, in "Esposizione Internazionale di Belle Arti", Treves, ed., Milano-Roma, 1895, p. 9.
- Società degli amatori e cultori delle Belle Arti. Esposizione LXVI. Catalogo, anno 1895-96*, Tip. dell'unione cooperativa editrice, Roma, 1895, p. 32.
- SYLVIVS, *L'Esposizione Internazionale artistica. La festa dell'arte*, in "L'Adriatico. Giornale del mattino", XX, n. 118, 30 aprile 1895, p. 2.
- PICA V., *L'Arte europea a Venezia*, Pierro, Napoli, 1895, pp. 159-161.
- ROBUSTELLI, *Note veneziane*, in "La Gazzetta di Ferrara" (estr. della "Gazzetta Ufficiale del Regno", 14 maggio 1895, p. 3.
- 1896**
- CENTELLI A., *Il pittore Laurenti*, in "Natura ed Arte", XII, fasc. XVII, 1896, pp. 352-364.
- CHIRTANI L., *III Esposizione Triennale della R. Accademia di Belle Arti*, in "Natura e Arte", VI, fasc. XIII, 1896, p. 68.
- DALL'ACQUA A., *La prima Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia*, G. Mondovi ed., Mantova, 1896, pp. 15-27.
- Festa dell'Arte e dei fiori. Catalogo Ufficiale dell'Esposizione*, Tipografia S. Landi, Firenze, 1896, p. 33.
- Internationale Kunst-Austellung Berlin*, Berlino, 1896, p. 69.
- MORASSO M., *Note critiche sull'Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia. Cosmopolitismo e Nazionalità: Tito, Fragiaco, Laurenti*, in "Natura ed Arte", anno VII, fasc. XVIII, 1896, pp. 446-450.
- Notizie ed informazioni. Firenze*, in "Gazzetta degli artisti", 1 dicembre 1896, p. 3.
- Seduta del Consiglio Comunale del 13 agosto 1896*, in *Atti del Consiglio Comunale di Venezia*, Stabilimento tipografico Nodari, Venezia, 1896, pp. 373-376.
- Taccuino della Critica. L'arte Italiana all'Esposizione Internazionale di Berlino*, in "Gazzetta degli artisti", 15 ottobre, 1896, p. 3.
- S. Tamas, *Cesare Laurenti*, in "Magyar Szalon", Budapest, ottobre 1896 (una traduzione dattiloscritta dell'articolo si conserva presso il Fondo Laurenti, VACP).
- Via aspra*, illustrazione s.n. in "Natura e Arte", VI, fasc. XIII, 1896, s.p.
- 1897**
- Gli allievi dell'Accademia Albertina di Torino a Venezia*, in "Gazzetta degli artisti", 1 luglio 1897, p. 3.
- BARBIERA R., *La II Esposizione Internazionale di Belle Arti di Venezia*, in "L'Illustrazione Italiana", XXIV, n. 43, 24 ottobre 1897, pp. 263-274.
- CENTELLI A., *Da Venezia. L'esposizione inaugurata*, in "L'illustrazione italiana", XXIV, n. 19, 9 maggio 1897, p. 298.
- FERRER A., *Alla II Internazionale d'Arte della città di Venezia*, Tip. Gambella, Napoli, 1897, pp. 54-55.
- Di una Scuola libera di Pittura*, in "Gazzetta degli artisti", 1 marzo 1897, p. 1.
- DE CARLO A., *La II Esposizione Internazionale della città di Venezia. Appunti critici*, Tip. Lit. F.lli Salmin, Padova, 1897, p. 54.
- DE FONSECA A., *Conversazione d'arte: studio critico dell'Esposizione di Firenze 1896-1897*, Firenze, 1897, p. 18.
- G.C., *L'esposizione Triennale di B. Arti a Milano. L'inaugurazione. Il re del Belgio. Una passeggiata tra i quadri*, in "L'illustrazione italiana", XXIV, n. 17, 25 aprile 1897, p. 251.
- Laurenti e la pescheria*, in "Gazzetta degli Artisti", 16 novembre 1897, p. 3.
- MARTINELLI G. (a), *La critica all'esposizione di Milano. II*, in "Gazzetta Letteraria", 29 maggio 1897, pp. 4-5.
- MARTINELLI G. (b), *Le grandi esposizioni internazionali: l'Esposizione Artistica di Venezia*, in "Emporium", vol. VI, n. 32, agosto 1897, p. 139.

- MUNARO A., *La seconda Esposizione Internazionale d'Arte*, F. Ongania editore, Venezia, 1897, pp. 84-85.
- OJETTI U., *L'Arte Moderna a Venezia*, E. Voghera Editore, Roma, 1897, pp. 17, 62, 76, 78, 93, 119.
- Per la LVI esposizione della Società promotrice di belle arti in Torino*, F.lli Lobetti-Bodoni, Torino, 1897.
- PICA V., *L'Arte Mondiale a Venezia*, L. Pierro Editore, Napoli, 1897, pp. 85, 212, 221, 223-224.
- PILO M., *La Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. L'arte italiana*, in "Gazzetta Letteraria", 16 agosto 1897, pp. 3-5.
- Il Ponte sulla Laguna fra Venezia e Mestre*, in "Gazzetta degli Artisti", 1 giugno 1897, p. 1.
- Il Re e la Regina a Venezia. Gli acquisti del Re. Il dono alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna in Venezia*, in "Gazzetta di Venezia", 24 settembre 1897, p. 3.
- Rivista ed Impressioni critico illustrative di tutte le opere. Uno zig zag per la II Biennale*, Visentini ed., Venezia, 1897 (Allegato della rivista "Marco e Todaro", anno IV, 8 maggio 1897), p. 29.
- Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1895. Catalogo illustrato*, Venezia, 1897, pp. 114-115.
- TONI (a), *L'Esposizione. Girando fra il pubblico. Il Giury. Nota generale dominante*, in "Gazzetta di Venezia", 22 maggio 1897, p. 2.
- TONI (b), *L'Esposizione. Fuori e dentro del vero*, in "Gazzetta di Venezia", 21 luglio 1897, p. 2.
- STELLA G.A., *La III Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano*, in "Gazzetta degli artisti", 17 aprile 1897, pp. 3-4.
- Taccuino della critica*, in "Gazzetta degli artisti", 15 maggio 1897, p. 3.
- Notizie ed Informazioni*, in "Gazzetta degli artisti", 16 novembre 1897, p. 3.
- Terza Esposizione Triennale di Belle Arti. Brera 1897. Catalogo illustrato*, F.lli Treves ed., Milano 1897, p. 13.
- 1898**
- DE LA SIZERANNE R., *Le peintre de l'Engadine*, in "Revue des Deux Mondes", 15 marzo 1898, p. 3.
- Venezia 1848-49. Numero unico edito a cura del Comune dal Comitato cittadino nel cinquantesimo anniversario della gloriosa epopea, C. Ferrari, Venezia, 1898, p. 33.
- Gli artisti veneziani ed il progetto di un nuovo Ponte sulla Laguna*, in "Gazzetta degli Artisti", 9 febbraio 1898, p. 2.
- Gli artisti e il progetto di un nuovo ponte sulla Laguna di Venezia*, in "Gazzetta degli Artisti", 7 marzo 1898, pp. 1-2.
- Venezia. Il progetto di un nuovo ponte sulla Laguna in Consiglio. Trionfo del voto degli Artisti*, in "Gazzetta degli Artisti", 7 aprile 1898, p. 1.
- La Nuova Pescheria a Venezia*, in "Gazzetta degli Artisti", 14 aprile 1898, p. 1.
- 1899**
- III Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, Stab. C. Ferrari, Venezia, 1899, p. 69.
- ANGELI D., *L'Esposizione di Venezia*, Sta. Tip. Pierro e Veraldi, Napoli, 1899, pp. 114-116.
- Guida esplicativa dell'Esposizione. Sala P-Corporazione dei Pittori e scultori italiani*, in "Il Gazzettino", 27 maggio 1899, p. 4.
- MORASSO M., *L'arte moderna alla III Esposizione di Venezia*, in "Nuova Antologia", V, 1 giugno 1899, p. 169.
- PICA V. (a), *L'Arte en Italie (1895-1899)*, in "Revue Encyclopédique Larousse", IX, n. 315, 16 settembre 1899, pp. 785-792.
- PICA V. (b), *L'arte mondiale a Venezia nel 1899*, n. straordinario dell'Emporium-Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo, 1899, pp. 124-125.
- PAOLETTI S.D., *La III esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1899. La pittura*, in "Natura ed Arte", VIII, n. 19, settembre 1899, pp. 531-547.
- PARALUPI R., *L'arte internazionale a Venezia*, Libreria Editrice F.lli Treves, Bologna, 1899, p. 94.
- PILO M., *La terza Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, in "Gazzetta Letteraria", 2 settembre 1899, pp. 277-279.
- RIVALTA E., *L'arte a Venezia*, Licino Cappelli ed., Rocca S. Casciano, 1899, p. 29.
- III Esposizione Internazionale della città di Venezia*, in "Gazzetta degli Artisti", 29 aprile 1899, p. 3.
- L'Esposizione di Belle Arti a Como*, in "Gazzetta degli Artisti", 6 maggio 1899, p. 3.
- III Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, "Gazzetta degli Artisti", 31 ottobre 1899, p. 3.
- Venezia. Per una nuova Pescheria*, in "Gazzetta degli Artisti", 31 ottobre 1899, p. 1.
- Per una nuova Pescheria. Lettera di N.F. Zarmarchi ad A. Stella*, in "Gazzetta degli Artisti", 16 dicembre 1899, p. 2.
- L'esposizione dei Bozzetti*, in "Gazzetta degli Artisti", 31 dicembre 1899, p. 2.
- Un critico tedesco nell'Arte italiana*, in "L'illustrazione Italiana", 22 ottobre 1899, p. 269.
- The Fourth annual Exhibition held at the Carnegie Institute*, Pittsburg, 1999, p. 16.
- 1900**
- Appunti e notizie*, in "Memorie di un architetto", X, vol. XII, dicembre 1900, p. 3.
- L'arte all'Esposizione*, in "Rivista dell'Esposizione 1900", I, n. 5, Verona, 1900, p. 33.
- Esposizioni Belle Arti Verona*, Verona, 1900.
- BERRI G., HANAU C., *L'Esposizione mondiale in Parigi del 1900*, F. Vallardi, Milano-Roma, 1900, p. 117.
- Brera. IV Esposizione Triennale di Belle Arti. Catalogo ufficiale*, Treves ed., Milano, 1900, p. 48.
- L'esposizione di Verona è stata rimandata*, in "Gazzetta degli Artisti", 20 aprile 1900, p. 2.
- Exposition Internationale Universelle de 1900. Catalogue Général Officiel*, II, Imprimeries Lemercier, Parigi, 1900, p. 454.
- Exposition Internationale Universelle de 1900. Catalogue illustré officiel de l'exposition décennale des Beaux-Arts. 1889 à 1900*, L. Baschet, Parigi, 1900, p. 309.
- LAURENTI C., RUPOLO D., *Album di n. 6 tavole appartenenti al progetto di un nuovo mercato del pesce a Rialto in Venezia*, Eliotipia C. Jacobi - Lit. Zecchinato, Pandiani - tip. Naratovich, Venezia, 1900.
- MOLMENTI P., *Per Venezia e per l'arte*, in "Emporium", vol. XII, n. 70, ottobre 1900, pp. 313-322.

- Il nuovo mercato del pesce a Rialto*, in "Gazzetta degli Artisti", 17 dicembre 1900, p. 1.
- Offizieller Katalog der Münchner Jahres-Ausstellung im Kgl. Glaspalast. 1900*, F. Bruckmann, Monaco di Baviera, 1900, p. 62.
- PESCI U., *All'Esposizione di Verona*, in "Illustrazione Italiana", XXVII, n.1 8, 6 maggio 1900, pp. 319-322.
- STELLA A., *L'Italia all'Esposizione Universale di Parigi 1900*, Tip. Nazionale G. Bertero, Roma, 1900, p. 24.
- CHIGGIATO G., *Per Venezia e per l'Arte*, in "Emporium", vol. XII, n. 72, dicembre 1900, pp. 492-495.
- Seduta del Consiglio Comunale del 3 dicembre 1900*, in *Atti del Consiglio Comunale di Venezia*, Carlo Ferrari, Venezia 1900, pp. 431-453.
- 1901**
- IV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, Stab. C. Ferrari, Venezia, 1901, pp. 35, 168.
- IV Esposizione internazionale d'Arte della città di Venezia*, Cosmos Catholicus, Roma, 1901, p. 53.
- Album della Esposizione d'Arte. Venezia 1901* (con testo di E. Ximenes), F.lli Treves, Milano, 1901, p. 27.
- A.M., *L'Italia a Monaco. Artisti italiani premiati*, in "Gazzetta degli Artisti", 30 luglio 1901, p. 2.
- J.B., *Il ponte fra Venezia e la Giudecca*, in "Gazzetta di Venezia", 12 marzo 1901, p. 2.
- BEDUSCHI M., *L'arte e la critica. Considerazioni generali e esame critico della IV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, R. Cabianca ed., Verona, 1901, pp. 127, 131.
- Belle Arti*, in "L'Illustrazione Italiana", XXVIII, n. 44, 3 novembre 1901, p. 106.
- BENELLI S., *La IV Esposizione d'Arte a Venezia (1901)*, G. Calvetti, Firenze, 1901, pp. 28, 115-117.
- BELTRAMI L., *La nuova Pescheria di Venezia. Progetto Laurenti-Rupolo*, in "L'Edilizia Moderna", X, fasc. IV, aprile 1901, pp. 13-14.
- CENA G., *L'Esposizione a Venezia*, in "Nuova Antologia", VI, 1 gennaio 1901, p. 535.
- CERADINI M., *Salviamo Venezia moderna!*, in "La Tribuna", 14 marzo 1901, pp. 1-2.
- CONTI A., *Un altro ponte*, in "Il Marzocco", 10 marzo 1901, s.p.
- ETTORIS E., *Sette giorni a Venezia per la IV Esposizione d'Arte*, Tip. Martinelli, Milano, 1901, p. 40.
- Esposizione Universale del 1900 a Parigi*, F.lli Treves ed, Milano 1901, p. 335 .
- FLERES U., *IV esposizione Internazionale d'Arte a Venezia. La Pittura*, in "Rivista d'Italia", IV, vol. III, n. 10, ottobre 1901, p. 273.
- Il ponte sul Canale della Giudecca*, in "Gazzetta di Venezia", 19 febbraio 1901, p. 2.
- Interessi veneziani. Il ponte tra Venezia e la Giudecca*, in "Gazzetta di Venezia", 10 marzo 1901, pp. 2-3.
- LACCETTI F., *La pittura alla IV Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia*, Tip. Pierro e Velardi, Napoli, 1901, pp. 33, 120.
- MARANGONI L., *La nuova Pescheria di Venezia*, in "Il Monitore tecnico", VII, n. 7, 10 marzo 1901, pp. 97-98.
- MATINI U., *Fra tele e marmi. Visita alla IV Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia*, Tip. della Perseveranza, Milano, 1901, p. 19.
- MOLMENTI P., *I ponti a Venezia*, in "La Tribuna", 6 marzo 1901, pp. 1-2.
- MORASSO M. (a), *Le condizioni della pittura alla IV Esposizione*, in "Gazzetta di Venezia", 14 luglio 1901, p. 3.
- MORASSO M. (b), *La pittura alla IV Esposizione di Venezia*, in *Gazzetta di Venezia*, 18 agosto 1901, p. 4.
- MORASSO M. (c), *La pittura alla IV Esposizione di Venezia. Opere simboliche*, in "Gazzetta di Venezia", 26 agosto 1901, pp. 1-2.
- MORASSO M. (d), *La pittura alla quarta Esposizione di Venezia*, in "Gazzetta di Venezia", 7 settembre 1901, p. 2.
- Offizieller Katalog der VIII Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München 1901*, R. Mosse, Monaco di Baviera, 1901, p. 85.
- Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Austellung Dresden 1901*, A. Arnold, Dresda - Blasewitz, 1901.
- PANTINI R., *L'arte a Parigi nel 1900*, Lumachi, Firenze, 1901, p. 127.
- PAOLETTI S.D., *L'arte alla IV Esposizione Internazionale di Venezia*, Scotoni e Vitti, Trento, 1901, p. 81.
- PARALUPI R., *L'arte europea a Venezia*, R. Bemporad e figlio, Firenze, 1901, pp. 57, 69.
- PICA V., *L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, pp. 98-99.
- PILLO M., *La Quarta Esposizione di Venezia*, Tip. Tiberina di F. Setth, Roma, 1902 (estratto da "Rivista popolare", VII, nn. 20, 22-23, 1901), p. 13.
- G. S., *La nuova pescheria a Venezia*, in "L'Illustrazione italiana", XXVIII, n. 2, 13 gennaio 1901, pp. 35-36.
- STEFANI F., *Esposizioni d'arte. Catalogo della IV Esposizione*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1901, p. 10.
- Su e zo per l'Esposizione*, in "Sior Tonin", 4-5 maggio 1901, p. 1.
- PETIT L., *Il ponte fra Venezia e la Giudecca*, in "Gazzetta di Venezia", 15 marzo 1901, p. 2.
- Venezia. Il ponte fra la Giudecca e le Zattere*, in "Gazzetta degli artisti", 10 marzo 1901, pp. 1-2.
- Seduta del Consiglio Comunale del 23 marzo 1901*, in *Atti del Consiglio Comunale di Venezia*, Carlo Ferrari, Venezia 1901, pp. 58-65.
- XIMENES E., *La IV Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia. L'arte italiana*, in "L'Illustrazione Italiana", XXVIII, n. 18, 6 maggio 1901, p. 315.
- 1902**
- MORASSO M., *Artisti contemporanei. Cesare Laurenti*, in "Emporium", vol. XV, n. 85, gennaio 1902, pp. 2-22.
- F.d, *Neues Blühen. Gemälde von Cesare Laurenti*, in "Illustrierte Zeitung", 29 maggio 1902, p. 834.
- Offizieller Katalog der Münchner Jahres-Ausstellung im Kgl. Glaspalast. 1902*, F. Bruckmann, Monaco di Baviera, 1902, p. 68.
- Seduta del Consiglio Comunale del 6 giugno 1902*, in *Atti del Consiglio Comunale di Venezia*, Carlo Ferrari, Venezia, 1902, pp. 236-242.
- 1903**
- V Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, Stab. C. Ferrari, Venezia, 1903,

- pp. 12-13, 77, 82-84, 86.
- L'Arte a Venezia. *Marasmo veneziano*, in "La Stampa", 31 maggio 1903, p. 3.
- ARTIOLI R., *L'arte decorativa alla V Esposizione di Venezia*, in "La nuova parola", II, n. 9, vol. IV, 1903, pp. 221-222.
- ANGELI D., *Il ritratto moderno all'Esposizione di Venezia*, Uff. della Nuova Parola, Roma, 1903, p. 75.
- BEDUSCHI M., *Arte contemporanea*, S. Rosen editore, Venezia, 1903, pp. 89, 91.
- CALLARI L., *Cosmos Illustrato. La V Esposizione di Belle Arti di Venezia*, n. speciale (9), settembre 1903, p. 853.
- DALL'ACQUA A.F., *Quinta Esposizione Internazionale d'Arte. Venezia 1903. L'espressione dell'Idea*, in "Gazzetta di Venezia", 9 agosto 1903, p. 5.
- Dalle lagune. *La V Esposizione di Belle Arti a Venezia*, in "La Libertà", 17 agosto 1903, p. 3.
- DURAND-GRÉVILLE E., *L'Exposition Internationale de Venise*, in "La Revue de l'Art", 1903, pp. 421-437.
- FRANCHI A., *La V Esposizione Internazionale di Venezia*, Lumachi, Firenze, 1904, pp. 38, 67.
- In biblioteca, in "Emporium", vol. XVII, n. 103, luglio 1903, p. 80.
- MOLMENTI P., *La pittura veneziana*, F.lli Alinari, Firenze, 1903, pp. 160-161.
- MORASSO M., *Cesare Laurenti*, in "Secolo XX", 1903, pp. 530-536.
- Offizieller Katalog der Münchner Jahres-Ausstellung im Kgl. Glaspalast. 1903*, F. Bruckmann, Monaco di Baviera, 1903, p. 67.
- OJETTI U., *La festa dell'Arte a Venezia*, in "Corriere della Sera", 26 aprile 1903, p. 1.
- PARALUPI R., *L'arte moderna a Venezia*, Tip. editrice dello "scienza e diletto", Cerignola, 1903, pp. 16, 122-123.
- PICA V., *L'Arte Mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1903.
- PORENA M., *L'arte moderna alla V Esposizione di Venezia*, Stab. Tip. A. Codara, Milano, 1903, p. 39.
- GRASSINI SARFATTI M., *L'Esposizione di Venezia III. I veneti*, in "L'Adriatico", 16 maggio 1903, p. 3.
- SALVATORI F., *L'arte a Venezia*, Casa editrice della Roma Letteraria, Roma, 1903 (estratto da "Roma Letteraria", XI, fasc. 9-18), pp. 168-169.
- STELLA A., DE CARLO A., *La V Esposizione Internazionale di Venezia*, Rosen, Venezia, 1903, s.p.
- VON BROSCHE L., *Cesare Laurenti*, in "Die Kunst unserer Zeit", 1903, pp. 97-116.
- VICE VERSA, *L'Esposizione di Venezia. I pittori italiani*, in "Capitan Fracassa", 8 agosto 1903, p. 5.
- VIZZOTTO C., *L'arte a Venezia*, N. Zanichelli, Bologna, 1903, p. 59.
- 1904**
- DE FRENZI G., *Il Sandalo d'Apelle. Note sull'arte contemporanea*, Libreria Treves di L. Beltrami, Bologna, 1904, pp. 68, 92, 106, 113.
- MORASSO M. (a), *La vita moderna nell'arte*, Bocca, Torino, 1904, pp. 132, 225, 258, 266-267.
- MORASSO M. (b), *L'Esposizione di Venezia e gli artisti. Il dissidio e le sue cause*, in "Il Marzocco", 29 maggio 1904, p. 1.
- Offizieller Katalog der Münchner Jahres-Ausstellung im Kgl. Glaspalast. 1904*, F. Bruckmann, Monaco di Baviera, 1904, p. 67.
- Universal Exposition St.Louis, USA, 1904. Official Catalogue of Exhibitors*, Committee on Press and Publicity, St. Louis, 1904, p. 254.
- VIZZOTTO C., *L'arte a Venezia*, ditta N. Zanichelli, Bologna, 1904, pp. 33-34, 59.
- 1905**
- VI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, Stab. C. Ferrari, Venezia, 1905, pp. 94, 113.
- DAMERINI G., *Una nuova opera decorativa di Cesare Laurenti a Padova*, in "Giornale di Venezia", 27 gennaio 1905, p. 3.
- DE PAULIS G., *Impressioni d'un ipercritico sulla VI Esposizione Internazionale d'arte a Venezia*, A. Perflia Editore, Aquila, 1905, p. 32.
- DEAK, *Laurenti e l'arte decorativa allo "Storione di Padova"*, in "La Gazzetta di Venezia", 5-6 giugno 1905, p. 4.
- MARINI E., *Venezia antica e moderna*, F. Visentini, Venezia, pp. 255-256.
- PICA V., *L'Arte Mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano Arti Grafiche, Bergamo, 1905, pp. 121, 144.
- ROMANELLO E., *Cesare Laurenti e la sua nuova opera decorativa*, in "Gazzetta di Venezia", 30 aprile 1905, pp. 3-4.
- RUSCONI J., *La pittura italiana alla VI Esposizione di Venezia*, in "La Nuova Parola", IV, n. 8, agosto 1905, p. 118.
- Una festa dell'arte*, in "Padova", 4 giugno 1905, p. 4.
- 1906**
- BARBIERA R., *Le Belle Arti all'esposizione Internazionale di Milano I*, in "L'Illustrazione italiana", n. straordinario, XXXIII, 28 aprile 1906, p. 1.
- DE GUBERNATIS A., *Dizionario degli artisti italiani viventi*, Le Monnier, Firenze, 1906, p. 257.
- Esposizione di Milano 1906. Mostra Nazionale di Belle Arti. Catalogo Illustrato*, Tip. Capriolo e Massimino, Milano, 1906, p. 43.
- LUPPIS F., *La catena simbolica nella moderna pittura veneziana*, F.lli Drucker, Verona, 1906, pp. 26-30.
- Milano Esposizione Belle Arti II*, n. straordinario de "L'Illustrazione italiana", XXXIII, 15 luglio 1906, s.p.
- Le Mostre delle Belle Arti*, in "L'Esposizione Illustrata di Milano 1906", I, novembre 1906, p. 317.
- PILLO M., *La Sesta Esposizione d'Arte a Venezia*, Rivista Popolare, Roma-Napoli, 1906 (estratto da "Rivista Popolare", anno XI, 1905), p. 36.
- OJETTI U., *L'Arte nell'Esposizione di Milano*, Treves, Milano, 1906, pp. 37, 42-43.
- Una medaglia al Sindaco di Venezia*, in "L'Illustrazione italiana", XXXIII, n. 26, 1 luglio 1906, p. 25.
- 1907**
- VII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1907*, C. Ferrari, Venezia, 1907, pp. 96-98.
- BOSCHIERI G., *La Nuova Pescheria*, in "L'Illustrazione italiana", XXXIV, n. 18, 5 maggio 1907, pp. 445-447.
- CIVIDINI G., *In giro per l'Esposizione*, in "Gazzetta di Venezia", 30 aprile 1907, pp. 1-2.
- LAURENTI C., *Lettera aperta* [sulla ricostruzione del Campanile di San Marco], Tip. Ferrari, Venezia, 1907.

- MARESCOTTI E.A., *Alla VII Internazionale d'Arte della città di Venezia*, in "Ars et Labor", 15 agosto 1907, pp. 745-755.
- La nuova pescheria di Venezia*, in "Il Gazzettino", 19 aprile 1907, p. 3.
- OJETTI U. (a), *L'Esposizione di Venezia*, in "Corriere della Sera", 27 aprile 1907, pp. 2-3.
- OJETTI U. (b), *Il campanile di Venezia*, in "Corriere della Sera", 5 maggio 1907, p. 2.
- PICA V. (a), *L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo, 1907, pp. 298-300.
- PICA V. (b), *La Galleria d'Arte Moderna a Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1907, p. 144.
- RE LEAR, *La VII Mostra Internazionale d'Arte. Le sale tedesche*, in "Gazzetta Balneare", 16 giugno 1907, pp. 1-2.
- Relazione del 1 maggio 1907 del pittore professor Cesare Laurenti sul progetto di ricostruzione del Campanile di San Marco*, Tip. C. Ferrari, Venezia, 1907.
- Relazione del 2 maggio 1907 dei sigg. D'Andrade, Jorini e Basile. Relazione 1 maggio 1907 del pittore prof. Cesare Laurenti sul progetto di ricostruzione del Campanile di San Marco*, C. Ferrari, Venezia, 1907, s.p.
- Venezia. Il Lido. La Esposizione a volo d'uccello*, anno V, n. 24, 18 luglio 1907, G. Scotti ed., Roma, 1907, pp. 18-19.
- XIMENES E., *La VII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, in "L'Illustrazione italiana", XXXIV, n. 18, 5 maggio 1907, pp. 432-433.
- WOLF A. (a), *VII Internationale Kunstausstellung in Venedig*, in "Huntchronich", 17 ottobre 1907, pp. 7-8.
- WOLF A. (b), *Die Internationale Kunstausstellung im Venedig*, in "Huntchronich", 17 ottobre 1907, s.p.
- 1908**
- BREDA A., *La nuova Pescheria di Venezia*, in "L'Edilizia Moderna", XVII, n. II, febbraio 1908, pp. 7-10.
- La trasformazione della Fiera di Bergamo*, in "Emporium", XIV, vol. XXVII, n. 159, marzo 1908, pp. 240-241.
- 1909**
- VIII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1909, Catalogo illustrato*, C. Ferrari, Venezia, 1909, p. 110.
- CALLARI L., *Storia dell'arte contemporanea in Italia*, E. Loescher, Roma, 1909, pp. 293, 295, 300, 303, 401.
- DAMERINI G., *L'Arte all'VIII Internazionale. La mostra di Guglielmo Ciardi. Altri pittori veneti*, in "Gazzetta di Venezia", 12 settembre 1909.
- DE CARLO A., *Un artista della rinascenza del nostro secolo: Cesare Laurenti*, in "Il Secolo XX", anno VIII, luglio 1909, pp. 882-897.
- Esposizione di Venezia*, in "Rassegna d'Arte", I, nn. 6-7, 20 maggio 1909, p. 8.
- Guida esplicativa dell'Esposizione*, in "Il Gazzettino", 11 giugno 1909, p. 4.
- LAVINI G., *Venezia*, in "L'Architettura italiana", V, n. 2, novembre 1909, pp. 13-14.
- MOSCHINO E., *Dopo la chiusura dell'esposizione di Venezia. Passando ed annotando*, in "Rivista di Roma", n. XXII, 25 aprile 1909, p. 726.
- PARALUPI R., *L'Ottava Esposizione di Venezia*, Stab. Tip. Del Lauro, Loreto Aprutino, 1909, p. 42.
- 1911**
- ANGELINI L., *I palazzi e gli edifici dell'Esposizione di Roma. Valle Giulia e Piazza d'Ami*, in "Emporium", vol. XXXIV, n. 204, dicembre 1911, pp. 403-424.
- BERTOLINI G., *Italia. Le categorie sociali. Venezia nella vita contemporanea e nella storia*, Istituto Veneto di Arti Grafiche, Venezia, 1912, p. 656.
- CAPRIN G., *Arte retrospettiva e contemporanea a l'Esposizione fiorentina di primavera*, in "Emporium", vol. XXXIII, n. 197, maggio 1911, p. 387.
- Esposizione Internazionale di Roma. Catalogo della mostra di Belle Arti. 1911*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo, 1911, pp. 18, 22, 59.
- LANCELLOTTI A., *Le mostre romane del Cinquantenario*, Fratelli Palombi, Roma, 1911, p. 80.
- Progetto pel monumento a Dante Alighieri in Roma da un disegno di Leonardo da Vinci proposto da Cesare Laurenti pittore. Relazione*, Stamperia M. Norsa, Venezia 1911.
- URIEL, *Il padiglione veneto. Il gruppo caratteristico veneto. Mostra della pesca*, in "Roma. Rassegna illustrata della esposizione del 1911. Organo ufficiale del comitato esecutivo. Arte, archeologia, storia, etnografia", fasc. IV, 15 settembre 1911, s.p.
- 1912**
- VII Esposizione dell'Associazione degli artisti italiani in Firenze (1911)*, Tip. Ducci, Firenze 1912.
- STELLA A., *Cronistoria della esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1895-1912*, G. Fabbris ed., Venezia, 1912, pp. 46, 49, 86.
- Vicenza. L'apertura del museo. La visita ufficiale*, in "Il Gazzettino", 3 giugno 1912, p. 2.
- 1913**
- Catalogo della Galleria d'Arte Moderna della Città di Venezia*, Istituto Veneto d'Arti Grafiche, Venezia, 1913, p. 68.
- 1915**
- BÉNÉDITE L., FOGOLARI G., *Storia della pittura del secolo XIX. Pittori veneziani*, Società Ed. Libreria, Milano, 1915, pp. 487, 489, 496.
- Esposizione di Bozzetti degli artisti veneziani*, catalogo della mostra (Venezia, Hotel Victoria, 8-22 febbraio 1915), Istituto Veneto di Arti Grafiche, Venezia, 1915, p. 28.
- Gli artisti di fronte alla crisi economica. Una riunione degli artisti veneziani*, in "Il Gazzettino", 13 gennaio 1915, p. 2.
- 1916**
- MILESI A.L., *Vecchi costumi in moderni ritratti femminili*, in "Emporium", XLIV, n. 264, 1916, p. 464.
- 1917**
- Esposizione delle Tre Venezie. 1917. Catalogo*, Bestetti & Tuminelli, Milano, 1917, p. 9.
- NERI I., *Esposizione delle Tre Venezie*, «Gazzetta di Venezia», 8 aprile 1917, p. 2.
- Le compere del Re alla Esposizione delle Tre Venezie*, "Il Gazzettino", 27 aprile 1917, p. 2.
- 1920**
- I Esposizione d'Arte Ferrarese*, Tip. A Taddei, Ferrara, 1920, p. 47.

**1921**

*Catalogo della mostra Straordinaria nel Palazzo dell'esposizione ai Giardini Pubblici*, (primavera - estate, 1921), Soc. Veneziana Industrie Grafiche, Venezia, 1921, p. 41.

*Mostra d'arte. Palazzo Ducale - Loggia Foscarina. Venezia. Catalogo*, Istituto Veneto di Arti Grafiche, Venezia, 1921.

*The annual International Exhibition*, Carnegie Institute, Pittsburgh, 1921.

**1922**

SAPORI F., *La tredicesima Esposizione d'Arte a Venezia - 1922*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1922, p. 22.

**1924**

*XIV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, C. Ferrari, Venezia, 1924, p. 45.

BIADENE C., *Un'occhiata alla Mostra di Ca' Pesaro*, in "Il Resto del Carlino della sera", 24 aprile, 1923, p. 3.

GONZATO G., *La pittura italiana alla XIV Biennale Veneziana*, in "La sera", 10 giugno 1924, p. 3.

*Mostra del ritratto femminile contemporaneo*, con prefazione di G. Marangoni, Istituto Italiano d'Arti grafiche, Bergamo, 1924, pp. 20-21, 45.

NICODEMI G., *La Mostra del ritratto femminile contemporaneo nella Villa Reale di Monza*, in "Emporium", vol. LIX, n. 354, giugno 1924, p. 395.

SAPORI F., *La XIV Esposizione d'Arte Internazionale a Venezia*, in "Nuova Antologia", 1 ottobre 1924, p. 9.

**1926**

*XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, C. Ferrari, Venezia, 1926, p. 122.

*LXXXIV Esposizione nazionale annuale di arti figurative. Primavera 1926. Catalogo*, Società Promotrice delle Belle Arti, Torino, 1926.

FRANCINI A., *Alla XV Biennale Veneziana. Gli italiani*, in "La Festa", 13 giugno 1926, p. 4.

LANCELLOTTI A. (a), *La XV Biennale Veneziana. Pittori italiani*, in "Corriere d'Italia", 18 maggio 1926, p. 6.

LANCELLOTTI A. (b), *Le biennali veneziane dell'ante guerra*, Casa D'Arte Ariel, Alessandria, 1926, pp. 12, 16, 18, 22, 36, 68.

MARAINI A., *Alla XV Biennale veneziana. Gli italiani*, in "La Nazione", 14 maggio 1926, p. 4.

NEBBIA U., *La XV Esposizione d'Arte a Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1926, pp. 21, 28.

OJETTI U., *I pittori italiani all'Esposizione di Venezia*, in "Corriere della Sera", 26 aprile 1926, p. 3.

PECCHIAI P., *I ritratti di benefattori dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Arti Grafiche Pizzi & Pizio, Milano, 1927, p. 210.

ZORZI E., *Pittori e scultori italiani alla XV Biennale veneziana*, in "Le Tre Venezie", maggio 1926, pp. 15-27.

**1927**

*V Esposizione d'arte delle Venezie*, catalogo della mostra (Padova, Sala della Ragione, maggio - giugno 1927), Società di Belle Arti - Sindacato pittori-scultori, Padova, 1927, p. 75

*Catalogo della vendita all'asta della raccolta Carlo Sacchi*, catalogo della mostra (Galleria Pesaro, Milano, 8 aprile 1927), Ed. Bestetti e Tumminelli, 1927, p. 9.

*Cinquantenario della R. Scuola di Viticoltura e di enologia di Conegliano. Mostra Internazionale d'Arte ispirata alla Vite e al Vino*, catalogo della mostra (Conegliano Veneto), p. 2.

*La I Mostra d'Arte veneziana dell'Opera Cardinal Ferrari*, "Gazzetta di Venezia", 19 dicembre 1927, p. 8.

*La nuova sede dell'Opera Card. Ferrari benedetta solennemente dal Patriarca*, "Gazzetta di Venezia", 20 dicembre 1927, p. 7.

*Opera Cardinal Ferrari. Prima mostra d'Arte Veneziana*, catalogo della mostra (Palazzo Morosini, S. Giovanni e Paolo, Venezia 18 dicembre 1927 - 8 gennaio 1928), Venezia, 1917, p. 28.

**1928**

*XVI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, C. Ferrari, Venezia, 1928, p. 55.

BESSONE AURELI A.M., *Dizionario dei Pittori Italiani*, Soc. Ed. D. Alighieri, Milano - Genova-

Roma - Napoli, 1928 (II ediz.), p. 376.

BUCCI V., *La settimana ferrarese*, in "Il Corriere della Sera", 23 ottobre 1928, p. 8.

DAMERINI G., *La XVI Biennale di Venezia. Una esposizione istruttiva*, in "Il Marzocco", 13 maggio 1928, p. 2.

LANCELLOTTI A., *La XVI Biennale veneziana. Nel Palazzo Italiano: l'Ottocento*, in "Il Corriere d'Italia", 21 giugno 1928, p. 5.

*Mostra d'arte ferrarese. Settimana ferrarese, ottobre - novembre 1928*, catalogo della mostra, SATE, Ferrara, 1928, p. 21.

NEBBIA U., *La XVI Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia*, L. Alfieri ed., Roma, 1928, pp. 18, 34.

*Raccolta Internazionale d'arte offerta dagli autori in omaggio a Vittorio Pica*, Milano, Galleria Scopinich, febbraio 1928, p. 31.

*Romantici italiani provenienti dalla casa d'Austria e collezione Bolasco*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Scopinich), Rizzoli, Milano, p. 7.

*La solenne inaugurazione della XVI Biennale d'Arte alla presenza del Duca di Bergamo e del Ministro Volpi*, in "Gazzetta di Venezia", 4 maggio 1928, p. 4.

THIEME U., Becker T., *Cesare Laurenti*, *Kunstler-Lexikon*, Lipsia, vol. XXII, p. 452.

VIVIANI R., *La Biennale di Venezia. La sala XV*, in "Giornale dell'Arte", 20 maggio 1928, p. 3.

ZORZI E., *L'arte italiana alla XVI Biennale di Venezia*, in "Le vie d'Italia", XXXII, n. 8, agosto 1928, p. 622.

**1929**

*Mostra d'Arte Triveneta - Padova*, catalogo della mostra, (Padova, 8 giugno - 20 luglio 1929), STEDIV, Padova, 1929, p. 49.

TEDESCHI P., *La Mostra del Sindacato Veneto delle Belle Arti a Padova*, in "La Gazzetta di Venezia", 8 giugno 1929, p. 3.

**1930**

*XVII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, C. Ferrari, Venezia, 1930, p. 45.

BARBANTINI N., *Venezia inaugura oggi con rinnovato fervore la sua XVII Esposizione Internazionale d'Arte. I caratteri generali della mostra*, in "Gazzetta di Venezia", 4 maggio

- 1930, pp. 3-4.
- NEBBIA U., *XVII Esposizione Internazionale d'Arte*, Anonima Editrice Arte, Milano, 1930, p. 48.
- 1931**
- MANETTI D., CINTI I., *La Galleria d'Arte Mod. Ricci Oddi di Piacenza*, Reggio Emilia, 1931, p. 17.
- 1932**
- XVIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, C. Ferrari, Venezia, 1932, p. 80.
- Collezione G.D.*, catalogo d'asta della "Galleria Scopinich" (Milano, novembre 1932), Rizzoli, Milano, 1932, s.p.
- Collezione Lodigiani*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Scopinich, aprile 1932), Rizzoli, Milano, 1932, s.p.
- DAMERINI G., *Pittori e scultori veneti alla XVIII Biennale*, in "Le tre Venezie", anno X, agosto 1932, p. 500.
- DI STEFANO E., *Le arti figurative*, in *Palermo 1900*, catalogo della mostra a cura di S. Boscarino, R. Bossaglia, G. Pirrone, P. Portoghesi, E. Di Stefano, Palermo, 1981, p. 201.
- GURRIERI O., *La Galleria d'Arte Moderna della Città di Palermo*, in "Emporium", vol. LXXVI, 1932, p. 45.
- LANCELLOTTI A., *Alla Biennale di Venezia. Gli artisti italiani*, in "Rivista di Cultura", agosto 1932, p. 308.
- RAPETTI A., *La Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi*, Piacenza, 1932, p. 121.
- RATTA C., *Artisti Moderni Italiani*, Apollo, Bologna, [1932].
- SPRINGER A., RICCI C., *Manuale di storia dell'arte dal 1800 ai nostri giorni*, vol. V, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1932, vol. V, p. 674.
- Una eccezionale raccolta di opere d'arte. La grande Mostra di beneficenza al Castello Estense*, in "Corriere Padano", 20 febbraio 1932, p. 3.
- 1933**
- ad vocem *Cesare Laurenti*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere e arti*, Istituto dell'enciclopedia Italiana "G. Treccani", XX, Roma, 1933, p. 629.
- 1934**
- COMANDUCCI A.M., *I pittori italiani dell'Ottocento*, Casa Ed. Artisti d'Italia S.A., Milano, 1934, pp. 345-346.
- COSTANTINI V., *Pittura italiana contemporanea. Dalla fine dell'Ottocento a oggi*, Hoepli, Milano, 1934, pp. 31-33.
- SCARPA P., *Fragiacomo*, Istituto Nazionale Luce, Bergamo, 1934, p. 2.
- 1935**
- BAGNOLO U., *I quarant'anni della Biennale. Artisti che rivedremo: Cesare Laurenti*, in "Il Gazzettino", 1 maggio 1935, p. 2.
- CANELLA A., *A Venezia da Cesare Laurenti*, in "La Rivista di Ferrara", n. 8, agosto 1935, p. 384.
- La Galleria d'Arte Moderna. I Dipinti*, Ed. d'Arte E. Bestetti, Milano, 1935, pp. 287-288.
- Mostra dei Quarant'anni della Biennale di Venezia 1895-1935*, C. Ferrari ed., Venezia, 1935, pp. 27, 93.
- NICODEMI G., BEZZOLA G., *La galleria d'arte moderna. I dipinti*, 2 voll., edizioni E. Bestetti, Milano 1935, nn. 1107-1108.
- 1936**
- BERGAMO L., *La morte del pittore Cesare Laurenti*, in "Il Gazzettino", 10 novembre 1936, p. 9.
- CADORIN G., *Ricordi di Laurenti*, in "La Gazzetta di Venezia", 3 dicembre 1936, p. 4.
- Cesare Laurenti è morto*, in "Il Piccolo", 9 novembre 1936, p. 11.
- Cesare Laurenti pittore ferrarese*, in "Corriere Padano", 17 novembre 1936, p. 4.
- E.C., *La morte del pittore Cesare Laurenti*, in "Il mattino di Napoli", 10 novembre 1936, p. 9.
- La morte del pittore Cesare Laurenti*, in "L'Ambrosiano", 10 novembre 1936, p. 7.
- La morte del pittore Laurenti*, in "Il Messaggero", 10 novembre 1936, p. 10.
- La morte del pittore Cesare Laurenti*, in "Giornale di Sicilia", 11 novembre 1936, p. 11.
- La morte del pittore Cesare Laurenti*, in "Il Corriere della Sera", 10 novembre 1936, p. 14.
- Necrologio*, in "L'Illustrazione Italiana", LXIII, n. 47, 22 novembre 1936, p. 925.
- 1937**
- Incontro con Cesare Laurenti alle Zattere*, in "Corriere del lunedì. Ferrara", 23 agosto 1937, p. 4.
- [CADORIN G.], *Cesare Laurenti nei ricordi di un allievo*, in "Corriere Padano", 19 gennaio 1937, p. 7.
- GALLO G.O. (a), *L'eremo di Cesare Laurenti alle Zattere*, in "Il Gazzettino", 8 luglio 1937, p. 4.
- GALLO G.O. (b), *Un disegno di Leonardo Da Vinci e il testamento di Cesare Laurenti*, in "L'Ambrosiano", n. 42, 19 febbraio 1937, p. 9.
- MARCHIORI G., *Venezia*, in "Emporium", LXXXV, n. 2, febbraio 1937, p. 116.
- 1938**
- Il fregio in ceramica di Laurenti donato alla città di Ferrara*, in "La Gazzetta di Venezia", 21 aprile 1938, p. 5.
- La Galleria Internazionale d'Arte Moderna della città di Venezia. Catalogo*, C. Ferrari, Venezia, 1938, p. 25, ill. p. 20.
- Raccolta privata di pittura dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Guglielmi, 14-17 dicembre 1938), Tip. A. Lucini e C., Milano, 1938, s.p.
- 1939**
- Opere pittoriche dell'Ottocento nella raccolta E.P.*, catalogo dell'asta (Milano, Galleria Guglielmi, 27-30 novembre 1939), Tip. A. Lucini e C., Milano, 1939, p. 23.
- 1942**
- La quadreria dell'Ottocento nella raccolta E. Cavi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Guglielmi, 12-15 marzo 1942), Milano, 1942, tav. LXXVII.
- 1943**
- GALLO G.O., *Sogni di Laurenti romantico pittore di Venezia*, in "Il Piccolo", 17 marzo 1943, p. 5.
- LAURENTI N., *Un progetto di ponte sul Canale della Giudecca*, in "Ateneo Veneto", vol. 130, nn. 4, 5, 6, 1943, pp. 99-101.
- 1950**
- GALLETTI U., CAMESASCA E., *Enciclopedia della*

- pittura italiana*, Garzanti, Milano, 1950, pp. 1296-1297.
- 1951**  
BUCARELLI P., *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1951, pp. 50, 145.
- 1954**  
D'ANCONA P., *La pittura dell'Ottocento*, Società Editrice Libreria, Milano, 1954, p. 334.
- 1956**  
LAVAGNINO E., *L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei*, Torino, Il, 1956, p. 901.
- 1961**  
GRATA A., *Portò sulle strade del mondo il nome della natia Mesola. Cesare Laurenti, un valentissimo pittore dell'800*, in "Gazzetta padana. Ferrara", 29 luglio 1961, p. 14.
- 1962**  
BAZZONI R., *Sessant'anni della Biennale di Venezia*, Lombroso, Venezia, 1962, pp. 14, 39, 56, 77, 80, 126.  
*Mostra di Pittori Veneziani dell'Ottocento*, catalogo della mostra a cura di G. Perocco (Venezia, sala Napoleonica, giugno 1962), Venezia, Tip. Emiliana, 1962, pp. 20-21.
- 1963**  
*Galleria d'Arte Moderna Nob. Giuseppe Ricci Oddi*, a cura di G. Sidoli, TEP, Piacenza, 1963, p. 52.
- 1966**  
DENTICE F., *I quadri si valutavano coi sorrisi della regina*, in "Il giorno", 30 gennaio 1966, p. 3.
- 1967**  
ARISI F., *Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi. Piacenza*, R.D.B., Bergamo, 1967, pp. 16, 243.  
PEROCCO G., *La pittura veneta dell'Ottocento*, Fabbri, Milano, 1967, pp. 23,93.  
ZORZI E., *Osterie veneziane*, Filippi ed., Venezia, 1967, p. 137.
- 1968**  
BOSSAGLIA R., *Il Liberty in Italia*, Il Saggiatore, Milano, p. 68.
- 1969**  
MARETTO P., *Venezia*, Vitali e Ghianda, Genova 1969, p. 68.
- 1970**  
*Catalogo della Galleria d'arte moderna del Civico museo Revoltella*, a cura di Franco Firmiani e Sergio Molesì, E. P. T., Trieste 1970.
- 1972**  
PEROCCO G., *Le origini dell'arte moderna a Venezia. 1908-1920*, Canova, Treviso, 1972.  
ROMANELLI G., *Architetti e architettura a Venezia tra Otto e Novecento*, in "Antichità viva", n. 5, 1972, pp. 25-48.
- 1974**  
BOSSAGLIA R., *Il Liberty. Storia e fortuna del liberty italiano*, Sansoni, Firenze, 1974.  
MARINI G.L. ad vocem, *Cesare Laurenti in Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori dall'XI al XX secolo*, vol. VI, Torino, 1974, pp. 365-367.  
RIZZI P., *È morto Seibezzi. Il pittore di una Venezia felice*, in "Gazzettino", 17 agosto 1974, p. 3.
- 1975**  
*Musei e Gallerie di Milano. Galleria d'arte moderna. Opere dell'Ottocento. III*, a cura di L. Caramel, C. Pirovano, Electa, Milano, 1975, p. 340.  
PASSAMANI B., *Guida al Museo Civico di Bassano*, Ed. Scrimin, Bassano del Grappa, p. 90.
- 1976**  
MONTOBBO L., *Storione story. Chiude il glorioso albergo*, in "Il Gazzettino", 12 dicembre 1976, p. 3.
- 1977**  
*L'Ottocento a Venezia*, in *Aspetti della pittura dell'Ottocento a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, centro S. Vidal) a cura di E. Costantini, G. Perocco, P. Rizzi, P. Zampetti, UCAI, Venezia, 1977, p. 72.  
*Ottant'anni di allestimenti alla Biennale*, cata-
- logo della mostra a cura di G. Romanelli (Venezia, Ca' Corner della Regina, 3 dicembre 1977 - 29 gennaio 1978), ASAC, Venezia, 1977, pp. 25, 56-57.
- PEROCCO G., SALVADORI A., *L'età moderna*, La Stamperia di Venezia, Venezia, 1977, p. 1298.
- RIZZI P., *La pittura dell'ottocento da oggi [in] mostra a Venezia*, in "Il Gazzettino", 15 giugno 1977, p. 2.
- ROMANELLI G., *Venezia Ottocento. Materiali per una storia architettonica e urbanistica della città nel secolo XIX*, Officina Edizioni, Roma, 1977, pp. 216, 362, 324-329.
- 1978**  
*Il Museo Civico di Bassano del Grappa. Dipinti dal XIV al XX secolo*, a cura di L. Magagnato, B. Passamani, Neri Pozza, Vicenza, 1978, p. 68.
- 1979**  
*...E nell'idolo suo si trasmutava. La Divina Commedia novamente illustrata. Concorso Alinari 1900-1902*, a cura di C. Cresti, F. Solmi, Grafis Ind., Bologna 1979, p. 126.
- 1980**  
PEROCCO G., *Ca' Pesaro. Museo d'arte moderna*, Assessorato alle Belle Arti del Comune di Venezia, Venezia, 1980, p. 22.  
RIZZI P., *C'era una volta a Padova un albergo*, in "Arte Triveneta", anno II, n. 9, novembre 1980, p. 24.
- 1981**  
DAMIGELLA A.M., *La pittura simbolista in Italia: 1885-1900*, Einaudi, Torino, 1981, pp. 152, 166, 168, ill. pp. 49-50.  
*La Ca' Grandà: cinque secoli di storia e d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano*, catalogo della mostra a cura di G.A. Dell'Acqua, Electa, Milano, 1981, pp. 293, 370.
- 1982**  
AMAYA M., *Arte: appuntamento d'amore*, in "AD", Condé Nast, Milano, febbraio 1982, pp. 33-34.  
*Fine continental pitcures of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries*, Christie's-Manson and Woods, Londra, 5 febbraio 1982, pp. 38, 128.

- RIZZI F., DI MARTINO E., *Storia della Biennale 1895-1982*, Electa, Milano, 1982, pp. 19, 22, 85, 95.
- SCARDINO L., *Dalla Biennale del 1903 al Catalogo di Mesola*, in "La pianura", n. 4, Ferrara, 1982, pp. 65-68.
- 1983**  
*I dipinti dell'Ottocento italiano. Annuari di economia dell'arte*, U. Allemandi, Torino, 1983, pp. 280-281.
- SCARDINO L., *Opere e documenti "ferraresi" di Cesare Laurenti*, in "Bollettino di notizie e ricerche da Archivi e Biblioteche", n. 6, 1983, pp. 111-130.
- Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, dicembre 1983 - marzo 1984) a cura di G. Pavanello e G. Romanelli, Electa, Milano 1983, pp. 96-97, 231, 225-241.
- 1984**  
*Maestri Italiani dell'Ottocento e primo Novecento*, pieghevole della mostra (Galleria Giordani, Bologna, 3 novembre - 22 dicembre 1984), s.p.
- 1985**  
 BARIZZA S., *Mercato e Collegamento stabile Venezia-Giudecca*, in *Le Venezie possibili. Da Palladio a Le Corbusier*, catalogo della mostra a cura di L. Puppi e G. Romanelli (Museo Correr, maggio - luglio 1985), Electa, Milano 1985, pp. 197-198, 210-211.
- Cesare Laurenti*, catalogo della mostra (Castello di Mesola, 5 maggio - 30 agosto) con un'introduzione di L. Caramel, Amministrazione Provinciale di Ferrara - Comune di Mesola, 1985, s.p.
- PEROCCO G., *Sessanta figure nel fregio di Laurenti a Mesola. L'opera "Liberty" è tutta in ceramica*, 1985, [da ritaglio dell'Archivio Bioiconografico e Fondi Storici della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma].
- 1986**  
 MENEGHELLO B., *Annali Società Belle Arti di Verona. 1858-1921*, Lions Club Verona Caltullo, Verona, 1986, pp. 158, 251.
- SCOTTON F., *La pittura veneziana dell'Ottocento nel lascito Molmenti*, in Bollettino-Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia", XXX, nn. 1-4, 1986, pp. 249-252, 261-263.
- 1987**  
 BORTOLATTO L., *La Realtà dell'immaginario. Opere d'arte del XX secolo nelle raccolte pubbliche delle regioni Friuli Venezia Giulia, Trentino Alto Adige, Veneto*, Collana Le Venezie, Treviso, 1987, pp. 282, 418-419, 602.
- Guido Cadorin*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 14 marzo - 3 maggio 1987), Electa, Milano, 1987, pp. 13, 23.
- MANZATO E., *Archeologia industriale: le fornaci Guerra - Gregory a S. Antonino*, in "Cronache trevigiane", III, n. 1, febbraio 1987, pp. 18-20.
- RIZZI A., *Scultura esterna a Venezia. Corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua laguna*, Stamperia di Venezia editrice, Venezia 1987, p. 681.
- Venezia: gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920*, catalogo della mostra a cura di G. Romanelli, (Venezia, Museo Correr, 19 dicembre 1987 - 28 febbraio 1988), Mazzotta, Milano, 1987, pp. 120, 157, 276.
- 1988**  
 BACCELLE L., *Liberty ritrovato. Gli affreschi dimenticati di Laurenti*, in "Il mattino di Padova", 9 giugno 1988, p. 19.
- PALAZZI A., *Cesare Laurenti (1854-1936): catalogo delle opere*, 2 voll., tesi di laurea (Rel. Prof. E. Mattaliano), Università degli studi di Venezia, Facoltà di lettere e filosofia, a.a. 1987-1988.
- ROMANELLI G., *Venezia Ottocento. L'architettura, l'urbanistica*, Albrizzi Editore, Venezia 1988, pp. 337-344.
- SCOTTON F., *Pittura veneziana dell'Ottocento nel lascito Molmenti*, in *Una città e il suo museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, catalogo della mostra, Venezia, 1988, pp. 260-263.
- 1989**  
 BACCELLE L., *Ritrovati nei depositi 28 pannelli di Laurenti, il Lautrec italiano*, in "Giornale dell'arte", n. 67, maggio 1989, p. 11.
- 1990**  
 LAURENTI C., *Scritti d'arte (1890-1936)*, a cura di A. Laurenti, Liberty House, Ferrara, 1990.
- Il valore dei dipinti italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, a cura di GL. Marini, U. Allemandi, Torino, 1990-1991, p. 229.
- MAGUOLO M., *L'ethnos ricostruito. L'architettura nella mostra regionale ed etnografica a Roma nel 1911. Un'ipotesi di interpretazione*, 2 voll., tesi di laurea (Rel. Prof. P. Torsello), Istituto Universitario di Architettura di Venezia, a.a. 1989-1990.
- 1991**  
*Cesare Laurenti*, scheda biografica a cura di A. Tiddia in, *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, II, a cura E. Castelnuovo, Electa, Milano, 1991, pp. 878-879.
- PAVANELLO G., *Venezia*, in *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura E. Castelnuovo, I, Electa, Milano, 1991, pp. 194-195.
- RUBALTELLI L., *Il ciclo pittorico di Cesare Laurenti nell'albergo Storione di Padova*, in "Ricerche di storia dell'arte", XLV, n. 45, 1991, pp. 85-92.
- TORRESI A.P., *L'Ottocento da riscoprire. Il ricettario di un artista eclettico: Cesare Laurenti*, in "Kermes", IV, n. 10, gennaio - aprile 1991, pp. 47-50.
- 1992**  
*19th Century European Paintings, Drawings and Watercolors*, catalogo d'asta (New York, 19 febbraio 1992), Christie's, New York, 1992, p. 42.
- Cesare Laurenti*, scheda biografica a cura di P. Pistellato in, *La Pittura in Italia. Il Novecento. II*, Electa, Milano, 1992, pp. 930-931.
- Da Boccioni a Vedova. Opere del XX secolo nella collezione della Cassa di Risparmio di Venezia*, catalogo della mostra a cura di E. Di Martino (Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Ca' Pesaro, 20 novembre - 31 dicembre 1992) Venezia, 1992, pp. 24-25.
- SCARDINO L., *Un enorme fregio ceramico di Cesare Laurenti tra revival e Liberty*, in "Ceramica antica", II, n. 4, 1992, pp. 34-49.
- Il valore dei dipinti italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, a cura di GL. Marini, U. Allemandi, Torino, 1992-1993, p. 247.
- 1994**

*Dipinti del XIX secolo*, catalogo d'asta (Christie's, Roma, 6 dicembre 1994) n. 279.

#### 1995

*Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 15 dicembre 1995 - 31 marzo 1996) a cura di M. Masau Dan, G. Pavanello, Electa, Milano, 1995, pp. 14, 20, 55, 75, 104-105, scheda n. 5.

*La Carive e la Biennale. Dipinti della Collezione della Cassa di Risparmio di Venezia*, catalogo della mostra a cura di E. Di Martino, (Mestre, Sede Carive, 9-31 ottobre 1995), Venezia 1995, s.p.

CONCINA E., *Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo*, Electa, Milano 1995, pp. 297-344.

DAL CANTON G., *Gli artisti veneti alla Biennale, in Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra a cura di J. Clair e G. Romanelli, Fabbri Editori, Milano, 1995, pp. 111-112.

*Il Patrimonio artistico del Quirinale. La quadreria e le sculture. Opere dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di A.M. Damigella, B. Mantura, M. Quesada, Electa, Milano, tomo I (II ediz. aggiornata) 1995, p. 251, n. 891.

SAVIOLI G., *Il pittore Cesare Laurenti. Episodi di una corrispondenza inedita*, in "Bollettino della Ferrariae Decus", n. 7, 15 maggio 1995, pp. 15-22.

STRINGA N., *I grandi cicli decorativi 1903-1920*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra a cura di J. Clair e G. Romanelli, Fabbri Editori, Milano, 1995, pp. 129-130, 134.

*Dipinti dell'Ottocento veneto*, catalogo della mostra a cura di P. Rizzi, Modena, 1995, p. 74.

#### 1996

*La Biennale di Venezia. Le Esposizioni Internazionali d'Arte. 1895-1995*, a cura di E. Di Martino, La Biennale di Venezia - Electa, Milano, 1995.

#### 1997

BOSSAGLIA R., *Il Liberty in Italia*, Charta, Milano, 1997, pp. 57, 68, 76, 77, 82, 140.

#### 1998

CASAGRANDA F., *Dipinti e sculture dal XIX al XX secolo*, in *Il Museo Civico di Bassano del Grappa*, a cura di M. Guderzo, Electa, Milano, 1998, p. 91.

SCHRAMMEL S., *Architektur und Farbe in Venedig 1866-1914*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1998, pp. 45-47, 218-226.

STRINGA N., *Treviso*, in *Ceramiche dell'Ottocento nel Veneto e in Emilia Romagna*, a cura di R. Ausenda e G.C. Bojani, Banca Popolare di Verona, Verona, 1998, pp. 141-147.

#### 1999

BENEZIT E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*, vol n. 8, Gründ, Parigi, 1999, p. 337.

*Cent'anni di Collettive*, a cura di L.M. Barbero, Cicerò, Venezia, 1999, p. 2.

*La civica quadreria di Egisto Lancerotto pittore di Noale (1847-1916)*, catalogo a cura di L. Scardino, Liberty House, Ferrara, 1999, p. 28.

*Le collezioni d'arte. L'Ottocento*, a cura di S. Reborà, Fondazione Cassa di Risparmio delle Province Lombarde - Eleca, Milano, 1999, n. 146, pp. 238-239.

THIEME U., BECKER F., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 21-22: Knip bis Leitch, E. A. Seemann, Leipzig, 1999.

TORRESI A.P., *Primo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Liberty House, Ferrara, 1999, p. 86.

ZATTI P., *Cesare Laurenti*, in *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 24 ottobre 1999 - 15 gennaio 2000) a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, M. Pietrogiovanna, Il Poligrafo, Padova, pp. 21, 35, 329-333.

#### 2000

*Italie 1880-1910. Arte alla prova della modernità*, catalogo della mostra a cura di G. Piantoni e A. Pinget (Roma, Gnam, 22 dicembre 2000 - 11 marzo 2001; Parigi, Museo D'Orsay, 9 aprile - 15 luglio 2001), Allemandi, Torino, 2000, p. 102.

*Pittura dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di M. Guderzo, Terra Ferma, Vicenza, 2000, p. 78.

#### 2001

*Incisori ferraresi del Novecento*, a cura di L. Scardino, Liberty House, Ferrara, 2001, pp. 62-63.

PORTIERI R., *Domenico Rupolo architetto*, Unione Provinciale Cooperative Friulane, Edizioni Concordia Sette, Pordenone, 2001, pp. 25-59, 121, 129-136, 154-158, 331.

#### 2002

*Dalle maschere alle macchine. Pittura veneziana 1869-1914*, catalogo della mostra a cura di F. Scotton (Mestre, Centro Culturale Candiani, 27 ottobre 2002 - 2 febbraio 2003), Marsilio, Venezia, 2002, pp. 13, 28, 46, 52.

SCOTTON F., *Ca' Pesaro. Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, Marsilio, Venezia, 2002, p. 52.

STRINGA N., *Venezia dalla Esposizione nazionale artistica alle prime Biennali: contraddizioni del vero, ambiguità del simbolo*, in *La Pittura nel Veneto. L'Ottocento*, I, Electa, Milano, 2002, pp. 105-107.

*Venezia Ca' Pesaro. Galleria Internazionale d'Arte Moderna. I disegni e le stampe*, catalogo generale a cura di F. Scotton, Musei Civici Veneziani, 2002, pp. 79, 218-219.

#### 2003

*Cesare Laurenti*, scheda biografica a cura di R. Toniolo, in *Pittura nel Veneto. L'Ottocento* a cura di G. Pavanello, vol. II, Electa, Milano, 2003, p. 476.

BIANCHI G., *Le prime Biennali: pittori veneti e pittori "foresti" a confronto*, in "La Pittura nel Veneto", Electa - Regione Veneto, Milano 2003, pp. 579-581, ill. nn. 657-658.

SCARDINO L., *Un capolavoro di Cesare Laurenti*, in "La pianura", n. 1, Ferrara, 2003, pp. 56-58.

*Storia della Biennale di Venezia. 1895-2003*, a cura di E. Di Martino, Papiro Arte, Torino, 2003, pp. 8, 17.

*The House Sale*, catalogo d'asta (Christie's, New York, 2-3 dicembre 2003), n. 50.

#### 2004

DI MARTINO E., CALVESI M., *La collezione della Fondazione di Venezia. I dipinti*, U. Alle-

- mandi, Torino, 2004, pp. 90-91.
- Giuseppe Lorenzoni e la cultura artistica a Bassano tra Otto e Novecento, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Agostinelli, 17 settembre - 14 novembre 2004), Editrice Artistica Bassano, Bassano del Grappa, 2004, p. 73, tav. V1.
- MARINI G.L., *Il valore dei dipinti italiani dell'Ottocento e del primo Novecento. Annuari di Economia dell'arte*, U. Allemandi, Torino, 2004, pp. 468-469.
- Il Museo Revoltella di Trieste*, a cura di M. Masau Dan, Terra Ferma, Vicenza, 2004, p. 92, scheda n. 35.
- Ottocento. Catalogo d'arte italiana dell'Ottocento*, n. 33, Libri Scheiwiller, Milano, 2004, p. 300.
- 2005**
- 19<sup>th</sup> Century Paintings and Sculpture*, catalogo d'asta (Sotheby's, Milano 20 giugno 2005), 2005, lotto n. 101.
- Da Giovanni De Min a Emilio Greco: disegni dal Museo d'Arte. Secoli XIX e XX*, catalogo della mostra a cura di F. Pellegrini (Padova, Musei Civici, Il Poligrafo, Padova, 2005, pp. 459-475).
- DI NATALE M.C., *Dal collezionismo al museo*, in *La Pittura dell'Ottocento in Sicilia tra committenza, critica d'arte e collezionismo*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo, 2005, pp. 18-19.
- Fondo Vittore Grubicy*, a cura di F. Velardita, Mart-Nicolodi, Rovereto, 2005, pp. 88, 188, 366.
- LEVOLELLA L., *La modernità dell'Ottocento: il ritratto a Venezia*, in *Il ritratto nel Veneto*, a cura di S. Marinelli, Banca Popolare di Verona - Bortolazzi Stei ed., Verona, 2005, pp. 30, 32, 48, 52, 57.
- MCCULLOUGH H.K., *Cesare Laurenti: La Parabola (A Parable)*, in *Collection Highlights. Telfair Museum of Art. Savannah, GA - Telfair Museum of Art, Savannah - Georgia* 2005, n. 31, pp. 132-133.
- Ottocento. Catalogo d'arte italiana dell'Ottocento*, n. 34, Libri Scheiwiller, Milano, 2005, pp. 256, 323.
- PIETRINI P., *Laurenti Cesare*, (ad vocem) *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana "G. Treccani", Roma, 2005, pp. 74-77.
- TORRESI A.P., *Un taccuino inedito di Cesare Laurenti*, in "Progetto restauro", XI, n. 34, primavera 2005, pp. 39-45.
- 2006**
- BASALDELLA F., *Stucky. La memoria di un mito*, Quaderno di cultura giudecchina 20 (23), Venezia 2006, pp. 127-128, 209-210.
- Dipinti del XIX secolo*, catalogo d'asta (Finarte, Milano, 30 maggio 2006), Finarte, Milano, 2006, p. 34.
- Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzaghi di Cento*, a cura di F. Gozzi, F. Motta Editore, Milano, 2006, p. 41.
- Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. La scultura*, a cura di F. Scotton, Marsilio, Venezia, 2006, pp. 107, 109.
- Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, a cura di E. Di Majo e M. Lanfranconi, Electa, Milano, 2006, pp. 406, 422, 423.
- MARINI G.L., *Il valore dei dipinti italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, XXV edizione, U. Allemandi, Torino, 2006-2007, p. 514.
- Ottocento. Catalogo d'arte italiana dell'Ottocento*, n. 35, Libri Scheiwiller, Milano, 2006, pp. 27, 302.
- STRINGA N. (a), *Padova*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, Electa - Regione Veneto, 2006, pp. 125-126.
- STRINGA N. (b), *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, Electa - Regione Veneto, 2006, pp. 19-21.
- L'enigma della modernità. Venezia nell'età di Pompeo Molmenti*, a cura di G. Pavanello, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2006, p. 236, n. 245.
- Oreste Da Molin. 1856-1921*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 2 aprile - 9 luglio 2006) a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, N. Stringa, P. Tieto, Banca Credito Cooperativo di Piove di Sacco, 2006, p. 19.
- SERAFINI P., *Il Pittore Luigi Nono (1850-1918)*, U. Allemandi, Torino, 2006, vol I, pp. 33, 38, 42, 44, 46, 81, 196, 198, 215, 281, 284, 287; vol II, pp. 124, 137.
- 19<sup>th</sup> Century European art including sporting paintings*, catalogo d'asta (Sotheby's, New York, 25 aprile 2006), 2006, p. 56.
- 2007**
- L'elogio della tavola: tra conversazione, cibo e mondanità. La pittura italiana dell'Ottocento e del primo Novecento nelle collezioni pubbliche e private italiane*, catalogo della mostra (Moden antiquaria, Modena) a cura di F. Cagianelli, S. Fugazza, D. Matteoni, Silvana ed., Cinisello Balsamo (Mi), 2007.
- Francesco Sartorelli. Luci sull'Alto Adriatico: protagonisti della pittura di paesaggio tra Otto e Novecento*, a cura di I. Reale, Gamud, Udine, 2007, pp. 7, 31.
- MARINI G.L., *Il valore dei dipinti italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, XXV edizione, U. Allemandi, Torino, 2007-2008, pp. 427, 502-504.
- MAZZANTI A., *Simbolismo italiano fra arte e critica. Mario de Maria e Angelo Conti*, Le lettere, Firenze, 2007, pp. 155, 184, 204, 211, 214, 220-221, 227-229, 238-239, 242-245, 270, 275, 285, 337.
- Venezia e il secolo della Biennale: dipinti vetri e fotografie dalla collezione della Fondazione*
- di Venezia*, catalogo della mostra itinerante (Palermo, Verona, Roma, Pistoia) a cura di E. Di Martino, U. Allemandi, Torino, 2007, pp. 25, 30-31, 145.
- 2008**
- CASTELLANI F., *Fatti della pittura decorativa in Veneto 1893-1943*, in *La Pittura nel Veneto. Il Novecento*, II, Electa, Milano, 2008, pp. 414-415.
- FUSO S., SANT C., *Tecnica e simbolo: il caso Laurenti*, in "Bollettino dei Musei Civici Veneziani, III serie, Marsilio, Venezia, 2008, pp. 82-85.
- Ottocento da Canova al Quarto Stato*, catalogo della mostra a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, (Roma, Scuderie del Quirinale, 29 febbraio - 10 giugno 2008) Skira, Milano, pp. 69, 316.
- Lina Rosso. Da Venezia a Torre del Lago*, catalogo della mostra (Spazio Museo Puccini, 20 aprile - 2 giugno 2008) a cura di G. Bacci di Capaci Conti, S. Puccini, Bandecchi e Vivaldi, Pontedera, 2008, pp. 19-20.
- "Vado a Brera". *Artisti, opere, generi, acquirenti nelle Esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera*, a cura di R. Ferrari, Aref, Brescia, 2008.
- Vittore Antonio Cargnel (1872-1931)*, a cura di C. Beltrami, FriulAdria - Canova, Treviso, 2008, pp. 11-13, 30, 91.
- Verso Ferrara... quaranta pittori ferraresi del '900*, catalogo della mostra (Ferrara, Galleria Benini, marzo - aprile 2008) a cura di L. Scardino, Liberty House, Ferrara, 2008, pp. 78-79.
- 2009**
- PELLEGRINI F., *Cesare Laurenti e l'affermazione del liberty a Padova*, in *Un patrimonio per la città. La collezione Antonveneta*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 12 settembre - 4 novembre 2009) a cura di E. De Filippis, Skira, Milano, 2009, pp. 31-39, 134-137, 154-155.
- Cesare Laurenti*, scheda biografica a cura di C. Beltrami, in *La Pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, Regione Veneto - Electa, Milano, 2009, pp. 241-242.
- 2010**
- Vita a Venezia. Colore e sentimento nella pittura veneta dell'800*, catalogo della mostra (Milano - Bottegantica) a cura di E. Savoia, Milano, 2010, pp. 52-53.
- Cesare Laurenti (1854-1936). Dal vero al Liberty. L'alchimia della pittura*, opuscolo della mostra (Pordenone, Palazzo Cossetti, 24 giugno - 30 settembre 2010), FriulAdria - Crédit Agricole, 2010.

**1854**

Nasce a Mesola il 6 novembre, da Agostino Laurenti e Maria Arveda. Dopo qualche anno il padre, giornalista, trasferisce la famiglia a Ferrara.

**1859**

È ancora un bambino quando sfilava accanto alle truppe austriache a Ferrara e ruzzola a terra procurandosi una ferita alla fronte di cui gli sarebbe rimasta cicatrice per tutta la vita. Il padre lo mette a lavoro da un tipografo dal quale apprende l'arte dell'incisione. Il lavoro a contatto con gli acidi ne compromette però la salute rendendolo più cagionevole, in particolare nella stagione invernale: le sue numerosi bronchiti saranno infatti spesso ragione di ritardo nella consegna dei dipinti.

**1864**

Agostino Laurenti presenta domanda d'iscrizione alla Scuola di Disegno del Comune di Ferrara, formazione che gli fu sicuramente necessaria per le sue successive esperienze di tipografo e stampatore.

**1873**

Il nome di Cesare Laurenti compare in una carta d'archivio come «fabbricatore di carte da gioco in Ferrara» (Archivio Storico Comunale di Ferrara, XIX secolo, Popolazione, busta 109). L'alta qualità delle sue stampe cattura l'attenzione dal nobiluomo padovano Leopoldo Ferri che ospita Laurenti prima nella sua villa a Voltabarozzo (Pd) e in seguito a Padova, dove entra in contatto anche con Pietro Estense Selvatico (1803-1880) ed inizia un vero praticantato artistico nella bottega di Luigi Ceccon (1883-1919) che egli, ricorda come «il mio primo maestro e quello mi additò la via dritta e a cui serbo ancora un forte sentimento di gratitudine» (ASAC, Fondo Laurenti, n. 3, manoscritto di C. Laurenti, s.d.). L'affetto per il conte Ferri, che fu per l'artista come un padre, fu tale che ne conservò sempre un ritratto nel suo studio veneziano.

**1875-77**

Sposa la diciannovenne padovana Colomba Levi, nominata in seguito Annina: di credo ebraico la giovane accetta una cerimonia di fede cristiana. Dall'unione nasceranno sei figli: Anita, che annega tragicamente nel Piave a soli sei anni, Fosca, Fosco, Bruto e Rufo (non

è stato possibile identificare il nome del sesto figlio). Annina rimarrà la musa e la compagna di una vita: l'amico Emilio Marsili chiuderà infatti una lettera ricordando come ogni moto dell'artista «si rifletta direttamente nell'animo dell'Egredia sua Signora che partecipa sempre con tanto amore alle sue gioie et alle sue pene» (ASAC, Fondo Laurenti, n. 5, lettera di E. Marsili, [primavera 1891]).

**1878**

Si trasferisce a Firenze, dove prende casa in via Solferino e dove, dal 18 gennaio risulta iscritto alla classe di "speciale figura" sotto la guida di Giuseppe Ciaranfi (1838-1902) presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze (n. 289). Durante il suo *cursus studiorum* egli ha modo di approfondire lo studio dell'anatomia, dell'osteologia, della mitologia, della storia e della figura dal vero eccellendo in particolare in quest'ultima materia.

**1879**

Il 4 agosto L. riceve il Certificato finale di studio da parte dell'Accademia di Belle Arti di Firenze che gli riconosce anche una medaglia d'argento, del valore di 150 lire, per la sua prova di "figura dal vero" (Firenze, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti, Registro degli iscritti, 1860-1890). Del periodo fiorentino resterebbe solo il ritratto di un collega che, stando alle memorie della nipote, parrebbe stilisticamente un'opera più matura. Probabilmente già in autunno L. lascia Firenze per Napoli attirato dalla fama e dalle modalità pittoriche di Domenico Morelli (1823-1901) a cui l'artista avrebbe sottoposto la tela (mai identificata) *Parole misteriose* che «eseguita dal vero. Rappresenta un idillio, il solito idillio d'amore nell'interno di una cucina di campagna, presenti un quadretto della Madonna, un ombrello e una scopa» (CENTELLI 1896, p. 356).

**1880**

Resta a Napoli nove mesi circa dove prende casa a un pian terreno nella vivace Riviera di Chiaia. In autunno L. fa ritorno al Nord e la scelta più ovvia è di nuovo Padova, dove ha mantenuto numerosi contatti primo fra tutti quello con il conte Ferri. Egli infatti in poco tempo gli procura una casa a Venezia, al 1259 di Calle dei Cerchieri, nelle vicinanze di San Trovaso; lo rifornisce di biancheria e mobilio

per 7.000 lire che l'artista gli avrebbe restituito nel corso degli anni attraverso la vendita di opere spesso mediate dallo stesso nobiluomo. Il primo dipinto di questa serie è acquistato il 27 ottobre da un non meglio identificato sig. C. Lotteri per 300 lire.

**1881**

Alla Mostra della Promotrice di Firenze espone tre olii, il cui prezzo varia dalle 500 alle 1.000 lire, e secondo alcune fonti, non confermate però dal catalogo della mostra, presenta *L'antiquario* alla Esposizione di Venezia, un'opera che la critica attacca perché troppo favrettiano e Laurenti decide perciò di distruggerlo.

**1882**

L'11 ottobre, grazie all'intercessione del conte Ferri, vende un dipinto da 1.425 lire al Sig. Frigerio.

**1883**

Nel maggio trascorre qualche giorno con la moglie e i figli in villeggiatura a Seprio, nei pressi di Como. Continuano le vendite grazie ai contatti di L. Ferri: il 4 luglio colloca un dipinto al Sig. [Hontheimer] per 1.000 lire italiane e il 17 ottobre successivo ne vende uno per 1.100 lire al Sig. Amman.

**1884**

Seguitano le esposizioni e le vendite sempre grazie ai contatti di L. Ferri: il 1 maggio vende un dipinto al Sig. Fleischman (700 lire), il 22 novembre uno al Sig. Pisani (400) e il 12 dicembre uno al Sig. Marchiafava (950 lire).

**1885**

Il 18 febbraio vende al Sig. Fleischman un altro dipinto (500 lire) e licenzia il ritratto della signora Von [Spaum] per 950 lire. Il 15 ottobre può dunque saldare il debito – con gli interessi – con il conte Ferri che cinque anni prima gli aveva concesso biancheria e mobilio e gli aveva procurato una casa a Venezia per un totale di 7000 lire.

**1887**

Naturalmente L. partecipa alla *Esposizione Nazionale Artistica* di Venezia per la quale gli era anche stato offerto un ruolo nella giuria d'accettazione delle opere; incarico al quale rinuncia con una lettera del primo marzo, «per ragioni di salute» (Venezia, Archivio Municipale).

pale della Celestia, Lettera di C. Laurenti, 1 marzo 1887, in "Esposizione Nazionale artistica 1887", busta n. 3). È inoltre tra gli iscritti del V Congresso Artistico di Roma.

### 1888

S'intensificano i rapporti col mercato inglese: in aprile vende *La festa del papà* (400 lire italiane) grazie al contatto con la galleria di L. Pisani che ha sia una sede a Firenze che una a Roma. Al contempo *Ciaccole* (1887) viene pubblicato sulla rivista "The Illustrated London News" col titolo di *Love Tales*. All'inizio di ottobre P. Molmenti invita i Laurenti a trascorre qualche giorno nella villa a Moniga del Garda (Bs) dove l'artista avrebbe, in una data non precisata, realizzato alcune decorazioni.

### 1889

Il soggiorno a Venezia di Morelli è l'occasione per L. di rivedere il maestro partenopeo, al quale egli fece un ritratto che per anni rimase nello studio napoletano dell'artista. In estate prende parte alla commissione del concorso per il monumento a Pietro Cossa a Roma: gli altri componenti della giuria sono C. Zocchi, A. Sanguinetti, E. Biondi e G. Morani.

### 1890

*Frons anima interpret* è acquistato per il Museo Revoltella di Trieste

### 1891

Alla I Triennale di Milano espone *Parche* che, non senza polemiche, si aggiudica il Premio Principe Umberto. In primavera Emilio Marsili (1841-1926) scrive a L. assicurandolo sull'acquisto di *Primo dubbio* da parte della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. In settembre sempre Marsili, da Trento, tiene L. aggiornato sull'esito del concorso per il monumento a Dante. Il suo studio è ora al 378 di San Vio.

### 1892

Trasferisce il suo studio al n. 671 di Fondamenta Bragadin, a S. Vio. A Monaco di Baviera *Am Kanal* si aggiudica la medaglia d'oro.

### 1893

All'inizio di maggio Carolina Vadder chiede alcune immagini dei dipinti, tra cui si raccomanda *Il Peccato* (fig. p. 15) esposto a Roma, da pubblicare in "Picture of the year 1893", pubblicazione che con tutta probabilità non

vede la luce. In maggio L. invia tre olii alla *Esposizione Nazionale di Viareggio* inaugurata il 16 luglio 1893 ma senza un catalogo da permettere una verifica. Di certo egli prende parte alla mostra come attesta la fitta corrispondenza di protesta dell'autunno successivo: «Finalmente posso spedire i miei dipinti che vengono accettati e bene esposti (almeno così mi si riferiva) [...] dopo 12 giorni dalla apertura della mostra veggio arrivarmi l'invito a pagare £ 25 per lo spazio occupato dalle mie opere, mentre questa tassa per universale consuetudine delle Esposizioni va pagata all'atto del ritorno delle opere all'artista» (ASAC, Fondo Laurenti, lettera di C. Laurenti, 9 ottobre 1893). Durante l'esposizione le opere subiscono dei danni scatenando l'ira di L. Il comitato organizzatore - Plinio Nomellini, Ferruccio Pagni, Oreste Pietrini e Giuseppe Di Ciolo - se ne assume la piena responsabilità: «I locali dell'Esposizione costruiti in legno si trovano in riva al mare. In quei giorni che fu fatta la spedizione avvennero qua vari temporali e per la paura che avvenissero dei danni fu fatta a noi come agli altri la spedizione a grande velocità per evitare trasbordi e altri pericoli che si incontrarono nelle spedizioni a piccola velocità». (ASAC, Fondo Laurenti, n.5, lettera di G. Di Ciolo, 9 gennaio 1894).

### 1894

Licenzia il ritratto del *Barone G. Treves de' Bonfilli*: introdotto da Molmenti, L. avrà più di un'occasione di lavorare per la famiglia Treves per i quali progetta anche un'intera sala da pranzo. Nino Busetto (1877-1940) entra nella scuola privata di pittura di Laurenti e, a maggio, la madre chiede notizie sui progressi e le capacità del figlio: «Prima di lasciare Genova per far ritorno al Messico, mi permetto di raccomandarle mio figlio, Nino Busetto, al quale Ella tanto s'interessa, e che segue le di Lei lezioni con tanto trasporto [...] le sarei tenutissima se Ella volesse dirmi con tutta franchezza ciò che pensa di questo mio figliuolo e se Ella crede veramente sicura questa sua reazione» (ASAC, Fondo Laurenti, n.4, Lettera di R. Bolla, 27 maggio 1894).

### 1895

La sera del 3 maggio 1895 L., in abito nero e cravatta bianca come richiesto dall'invito, si reca al ricevimento d'apertura della I Esposizione Internazionale d'Arte della città di Vene-

zia, conscio che l'indomani *Parabola* avrebbe dominato il salone centrale della mostra.

### 1896

A prova del legame che L. ha mantenuto con l'ambiente artistico partenopeo, nell'ottobre del 1896 chiede al paesaggista Francesco Lojacono (1838-1915) di inviargli alcune «fotografie di agrumi» che probabilmente intende utilizzare per qualche dipinto (ASAC, Fondo Laurenti, n.4, lettera di F. Lojacono, 26 ottobre 1896). A questa data L. accarezza ancora l'idea di una cattedra in qualche Accademia italiana come dimostra la presenza nel suo archivio del regolamento di G. Lavini - *La Riforma dello insegnamento artistico* - in buona parte glossato con caustici commenti.

### 1897

Dal 1897 - almeno - partecipa con regolarità fino al 1900 alle mostre della Pastel Society di Londra, impegno che condivide con l'amico Pietro Fragiaco (1856-1922), con Giulio A. Sartorio e con Giovanni Segantini. In marzo ricambia il favore all'amico F. Lojacono provvedendo a realizzare due cornici per i dipinti frettolosamente inviati dal napoletano alla II Biennale di Venezia. Alla stessa mostra L. presenta *Fioritura Nuova* che A. Giovannelli acquista per le collezioni pubbliche veneziane. Sostenuto da Molmenti, in febbraio, elabora un primo progetto per la nuova pescheria di Venezia.

### 1898

In occasione del cinquantesimo anniversario dei moti del 1848 L. realizza *Venezia gloriosa*, un disegno pubblicato sul numero unico della celebrazione (fig. p. 19). Viene invitato a far parte della giuria della Mostra dell'eterno femminino a Padova - con L. Ceccon, A. Dal Zotto, L. Nono e G. Nani - ma declina sostenendo di credere nel «vero e non nella interpretazione del femminino» (ASAC, Fondo Laurenti, Lettera di C. Laurenti, 28 giugno 1898).

### 1899

Partecipa al concorso Mariano indetto dalla ditta Alinari di Firenze: la *Madonna* riprodotta in "Emporium" del 1911 potrebbe dunque essere il frutto di questa prova.

### 1900

Collabora come illustratore con la rivista "Ita-

lia ride". P. Fragiaco informa L. che, nonostante la generale situazione di crisi, *Parabola* è stato acquistato dalla Telfair Accademy: «è una gran fortuna per noi l'aver venduto. Le nostre due sono le sole vendite fatte nella nostra sala. Della Esposizione ti dirò a voce. Nella nostra sala ci sono ancora 6 o 7 quadri che farebbero bene a non esserci. Bisognerà bene pensare seriamente ad una riforma della nostra società [...] La tua Parabola è stata acquistata dalla Telfair Accademy» (ASAC, Fondo Laurenti, n.5; Lettera di P. Fragiaco, 16 settembre 1900). Effettivamente Carl Brandt, direttore del Telfair Museum, segnalava nel suo report da Monaco di Baviera *Parabola* di L. come l'opera più importante dell'esposizione monacense. Dopo l'acquisto viene anche in Italia per conoscere l'artista che sintetizza di «personalità raffinata e affascinante con una grande versatilità nella sua professione» (McCullough 2005, p.133, nota n.5). Realizza la tavola con *Gli spiriti mancati ai voti* (III canto del Paradiso) per il concorso dell'edizione della *Divina Commedia* illustrata da artisti italiani a cura di Vittorio Alinari (1900-1902).

### 1901

Dal 1901 pubblica alcune opere a corredo iconografico della rivista "Novissima" (1901, 1902 e 1908, fig. nn. 10 e 16 e ✕). Giovanni Stucky (1843-1910) invita L. a progettare – con la collaborazione di Domenico Rupolo – un ponte che colleghi le Zattere con la Giudecca. A settembre Pier Augusto Tagliaferri (1872-1909) si presenta nello studio di G.A. Sartorio a Roma grazie a una lettera di presentazione di L. Scompare D. Morelli e un allievo, la cui identità non è stato possibile chiarire, coinvolge L. nel progetto di musealizzazione dello studio del maestro partenopeo: «Dopo la morte del nostro Maestro, il circolo artistico di Napoli ha mandato a tutti gli altri circoli artistici d'Italia una specie d'invito per ottenere la loro adesione ad un voto che il Circolo artistico di Napoli vuole fare al Governo perché tutte le opere che si conservano nello studio del Maestro non vadano disperse e siano conservate allo stato nel loro insieme così significativo e caratteristico [...] una quantità di studi di paesaggio fatti dal vero; inutile che io dica a te l'interesse e l'importanza dello studio di Morelli, del tesoro d'arte che racchiude» (ASAC, Fondo Laurenti, n.4, Lettera di [nome non leggibile], 9 ottobre 1901).

### 1902

L'anno si apre con lungo articolo di Antonio Morasso su "Emporium". L'artista avrebbe voluto esporre «un appartamento intero» alla Esposizione d'arti applicate di Torino (ASAC, Fondo Laurenti, n.4, lettera di N. Laurenti, 20 febbraio 1902) ma il suo nome non compare in catalogo. Il 1 giugno al Glaspalast di Monaco di Baviera si inaugura l'annuale mostra dove L. invia *Visione Antica*; esposto nella sala n.64 il dipinto è ammirato anche da Beppe Ciardi: «Sono stato all'Esposizione. Il suo quadro collocato al centro della migliore parete della sala si ammira e si gode in questa luce [...] (la migliore non si potrebbe desiderare). Fa davvero un'impressione splendida ed anche rivedendolo per la seconda volta, in assai migliori condizioni esposto» (ASAC, Fondo Laurenti, n.4, lettera di B. Ciardi, 27 luglio 1902). Il 13 luglio viene ufficialmente nominata la commissione d'accettazione della Biennale di Brera: accanto ai nomi di V. Grubicy, P. Mariani, A. Alberti, E. Bazzano e C. Zocchi compare anche quello di L. All'alba del giorno dopo (14 luglio) crolla il campanile di San Marco e L. è coinvolto nel dibattito sulla sua ricostruzione. Alla fine dell'anno L. contatta la ditta di Achille Tamburini - Venezia, Madonna dell'Orto, 3539 – che si dovrà occupare dell'allestimento del fregio ceramico alla Biennale del 1903.

### 1903

A gennaio Laurenti riceve l'invito dalla Società di Belle Arti Boema per prendere parte alla Esposizione praghese dell'aprile-maggio 1903. Per i tipi dei fratelli Alinari esce *La Pittura veneziana* di P. Molmenti con una «Magnifica copertina monocroma disegnata dal Laurenti» (*In biblioteca*, in "Emporium", vol. XVII, n.103, luglio 1903, p.80). Il 1 aprile è a Treviso dove sta lavorando alla realizzazione del fregio ceramico e dove riceve la visita di A. Milesi: l'amico è entusiasta del lavoro e lo «incoraggia ad affrontare le ultime difficoltà» (*Cesare Laurenti*, 1990, p.19). Probabilmente L. è rientrato a Venezia entro il 26 aprile, data della cerimonia della posa della prima pietra del nuovo campanile di San Marco. Il Comune di Padova affida a L. la decorazione del *Restaurant Storione*. Espone alla V Biennale di Venezia, oltre a *Preludio e Armonie della sera*, presenta il suo grande fregio ceramico il cui allestimento colpisce Margherita Sarfatti: «Desertato il sa-

lone loro destinato in origine, per timore che il velluto giallo carico delle pareti, e il grande fregio in ceramica istoriato di Cesare Laurenti, nuocessero all'effetto delle loro opere, gli artisti veneziani si rifugiarono quest'anno per la massima parte nella sala tesa di unito damasco rosso-cupo» (Sarfatti, 1903, p.?)

### 1904

Partecipa alla *Universal Exposition* di S.Louis dove *Soul in trouble (Capinera)* riceve la medaglia d'oro. Il 15 febbraio la figlia Fosca sposa Francesco Sguario, nato a Venezia nel 1879: la coppia si trasferisce a Torino. A settembre Fosca trascorre qualche giorno a Montebello (Vi) dove spera nella visita del fratello Fosco, nella stessa lettera viene fatto riferimento al premio vinto da L. alla mostra di S. Louis. Sempre a settembre prende un fermoposta a Padova dove sono iniziati i lavori di decorazione allo Storione che, cinque mesi più tardi, è già a buon punto se lo può mostrare in una visita privata a Gino Damerini.

### 1905

In marzo E. Marini chiede a L. un suo ritratto fotografico da affiancare alla scheda biografica di *Venezia antica e moderna*, per la quale vorrebbe anche una revisione dei testi da parte dell'artista stesso. Marini non avrà mai lo scatto e infatti il testo non è corredato da alcuna immagine. Inaugura la VI Biennale di Venezia e, tra gli ospiti, vi è anche l'amico e critico M. Morasso che, il 23 aprile, lo invita a fargli visita all'Hotel Bauer. La sera del 3 giugno 1905 il *Restaurant Storione* apre ufficialmente con un grande concerto e un menù in francese: *Consommé aux quenx de boeuf*, storione con la *mayonnaise, fruits, café* e cognac. Tra il 21 e il 28 settembre L. prende parte al Congresso Artistico Internazionale di Venezia.

### 1906

F. Luppis dà alle stampe il suo scritto sulla pittura veneziana in cui L., E. Ciardi, I. Brass, P. Fragiaco e L. Selvatico, vengono letti in linea di continuità con la grande lezione del Cinquecento veneto. La copia del volume, conservato presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara, reca la dedica «Al mio caro Cesare con affetto che non muore. Ferruccio Lupis», a prova del rapporto di amicizia e stima che legava i due e che spingerà Luppis a chiedere a L. il ritratto del figlio prematuramente scomparso. Luppis

è anche il tramite con la committente Helen Kay Robertson che da Londra dà la sua disponibilità ad inviare il suo ritratto alla mostra milanese del 1906, dove però probabilmente l'opera non riesce ad arrivare in tempo, poiché sotto il titolo generico di *Ritratto di Signora*, alla IV Mostra Nazionale di Milano L. espone *Maschera bella*, dipinto premiato con 5000 lire e l'acquisto da parte delle collezioni private del Quirinale. Nel febbraio del 1906 L. Rasi (1852-1918) chiede consiglio a L. perché gli fornisca i nomi di alcuni artisti in grado di illustrare la sua versione delle commedie goldoniane, un volume che vedrà la luce a Firenze nel 1909: *Commedie di Carlo Goldoni con illustrazioni artistiche e letterarie di vari*. Il 1 luglio del 1906 si celebrano i dieci anni di F. Grimani come Sindaco di Venezia: con tutta probabilità anche L. è presente alla cerimonia in cui il conte N. Papadopoli omaggia il sindaco di una medaglia di V. Cadorin e di un album interamente decorato dallo stesso L. Dopo almeno otto mesi di diatriba sul compenso, il 5 novembre si chiude la vicenda del pagamento per la decorazione dello Storione: «Io sottoscritto Cesare Laurenti pittore del fu Agostino, dichiaro che mediante la somma di lire 9.700/novemilasettecento pagatami prima d'ora dal Comune di Padova e mediante quella di £ 5.300/cinquemilatrecento, ammontare del mandato del 2 Novembre 1906. [...] complessiva somma di £ 15.000/quindicimila» (ASAC, Fondo Laurenti, n.4, contratto, 5 novembre 1906).

### 1907

L. ha la sua prima personale alla VII Biennale di Venezia dove espone 18 opere, tra cui due sculture. Per la sua grande retrospettiva chiede in prestito al conte Vincenzo Thurn *Il Peccato* (fig. n. 7): il grande dipinto era già stato esposto a Roma nel 1893 ed era in seguito stato acquistato dal conte austriaco direttamente dall'artista per 2000 lire (VACP, Fondo Laurenti, lettera di V. Thurn, 23 ottobre 1897, nella stessa lettera vengono anche elencate le misure del dipinto: 1,25x1,87 cm). La mostra è anche argomento di conversazione con l'amico Giovanni Chiggiato che in marzo gli scrive: «Carissimo Cesare, [...] magari te ne venissi un giorno a colazione! Oltre alla testa da te offertami in occasione delle mie nozze, e te ne ringrazio ancora, un altro tuo pastello io possiedo che mi fu ceduto da Mario Morasso. Consentimi dal canto tuo, quando li avrai pronti, ch'io

venga nel tuo studio a vedere i quadri che metterai all'esposizione. La settimana ventura andrò a Roma, per brevi giorni. Al ritorno, ti porterò *La fonte ignota*, un mio libro di versi» (ASAC, Fondo Laurenti, n.4, lettera di G. Chiggiato, 30 marzo 1907). Il 28 aprile 1907 viene ufficialmente inaugurata la nuova pescheria di Venezia. G. Cadorin (1892-1976), per esplicita volontà del padre Vittorio, entra nello studio di L. dove resta per poco più di un anno. Quasi trent'anni dopo Cadorin ricorda: «la base dello studio severo e lo sdegno della facile pittura mi sono state inculcate per sempre da Lui. Il suo più grande compiacimento era d'essere un maestro. Ed egli in quei tempi era un raro, rarissimo maestro. La sua critica era eccellente, aveva una profonda conoscenza degli antichi e dei moderni. Fu uno dei primissimi in Italia a sfatare infinite inesattezze che si dicevano e si scrivevano sulle tecniche degli antichi Maestri. [...] studiò a fondo il preziosissimo Cennino Cennini, divulgò tra noi molti volumi e tra questi il manuale *Pensieri sulla storia della pittura* ad olio di Sir Eastlake, antico direttore della National Gallery, quando i conservatori delle grandi pinacoteche erano anche dei pittori sapientissimi» (Cadorin, 1936, p.4). Il 1 maggio del 1907 L. firma una relazione indirizzata al sindaco Grimani con il suo pensiero riguardo la ricostruzione del Campanile di San Marco. A metà giugno soggiorna a Firenze e il mese dopo si reca invece a Bergamo. Il 9 novembre nasce a Venezia il nipote, Cesare Sguario, figlio di Fosca Laurenti Sguario. A dicembre John W. Beatty invita Laurenti a far parte della giuria per l'annuale mostra del Carnegie Institute di Pittsburgh.

### 1908

È invitato a partecipare alla I Mostra Biennale Romagnola d'Arte di Faenza (ASAC, Fondo Laurenti, n.5, ciclostile s.d.). Nel marzo del 1908 L. prende contatti con due editori – sia con gli Alfieri e Lacroix che con Bestetti – per realizzare un album illustrato dello Storione. La contessa Anna Cavazza gli commissiona un ritratto che egli abbozza già in primavera e che in settembre fotografa per una conferma da parte della committente. La nobile bolognese approva: «con molto ritardo rispondo alla sua fotografia del ritratto, aggiungo che mi piace e soprattutto per l'espressione vivace ed intelligente ci piace assai» (ASAC, Fondo Laurenti, lettera di A. Cavazza, 9 settembre 1908). L.

stenta però a concluderlo poiché il 1 aprile del 1909 ancora la contessa reclama il suo ritratto: «E il ritratto è pronto? Mi duole tanto di non averlo!» (ASAC, Fondo Laurenti, n.4, lettera di A. Cavazza, 1 aprile 1909). Durante l'estate (26 luglio-2 settembre) espone per la prima e unica volta alla mostre di Ca' Pesaro organizzate da Nino Barbantini che lo invita anche a far parte della commissione d'accettazione.

### 1909

Nell'agosto del 1909 completa probabilmente l'arredo della sala da pranzo di Palazzo Treves, «Domani mentre io sarò ai Giardini là dai Treves [Bonutto e Bertoldi] finiranno il lavoro ed io presenterò subito il conto» (VACP, Fondo Laurenti, lettera di C. Laurenti, 16 agosto 1909). Il 16 agosto scrive una lettera alla moglie che è con la famiglia in vacanza a Sedico Billbano (Bl) in cui le spiega che è rimasto a Venezia per potersi preparare alla Biennale del 1909 e per sistemare «le cose antiche che ho in lavoro» (LAURENTI 1990, p.21) facendo dunque accenno per la prima volta all'attività antiquaria. Il suo nome compare accanto a quelli di Fradeletto, Grimani, Carcano, Trentacoste, Bistolfi e Baertsoen nella giuria di accettazione della Biennale. Il 14 agosto 1909 scrive alla moglie augurandosi di terminare presto il lavoro dai Treves; sta al contempo lavorando ai ritratti dei conti Cavazza che intende portarsi anche in Agordo per lavorarci ulteriormente. In luglio è invitato a far parte del comitato "Per la moda di pvrta arte italiana" (ASAC, Fondo Laurenti, n.5, lettera del Comitato promotore, 6 luglio). Per ferragosto L. riceve la visita dei due figli, Rufo e Bruto; egli è ancora a Venezia perché impegnato sia a Palazzo Treves che con la giuria per gli acquisti di Ca' Pesaro in cui l'ha coinvolto A. Fradeletto. Partecipa alle onoranze funebri per Camillo Boito. Collabora all'allestimento del Museo Civico di Vicenza che gli riconosce il compenso di 700 lire «a titolo di competenze e spese dovute durante il periodo in cui Ella fece parte della Commissione d'inchiesta di questo Museo» (ASAC, Fondo Laurenti, n.5, lettera del Sindaco di Vicenza prot. N. 10.204, 6 novembre 1909). Sempre a Vicenza nello stesso anno L. è anche parte della commissione per un concorso cittadino – non meglio specificato – per il quale sono pervenuti in Municipio 14 bozzetti (ASAC, fondo Laurenti, n.5, lettera di A. De Paoli, 2 febbraio 1909).

**1910**

Già da dicembre L. prende i contatti necessari per poter esporre il suo grande fregio ceramico alla mostra nazionale romana del 1911.

**1911**

A causa di «gravi difficoltà tecniche e finanziarie» il fregio non fu mai esposto a Roma (ASAC, Fondo Laurenti, n.4, "fregio"). Dalla corrispondenza tra L. e il suo assistente, Angelo Bonutto (1852-1930c.), si evince che il 31 marzo erano in allestimento sia *Maschera Bella* che un generico ritratto femminile (ASAC, fondo Laurenti, n.5, Lettera di A. Bonutto, 31 marzo 1911). I primi giorni d'aprile sempre Bonutto scrive: «Ieri ci fu l'inaugurazione ma si fa per dire perché ancora lavorano quasi dappertutto. In quelle poche sale aperte vidi il ritratto posto al centro della sala, con ai lati due paesaggi, sicché trionfa bene, si fa viepiù risaltare la sua finezza» (ASAC, Fondo Laurenti, n.5, biglietto postale di A. Bonutto, 1 aprile 1911). Tre giorni dopo Bonutto inizia a montare anche il plastico del monumento a Dante (ASAC, Fondo Laurenti, n.5, lettera di A. Bonutto, 4 aprile 1911). Alla stessa mostra, nella sezione etnografica, L. presenta un palazzo della Pesca (fig. n.), costruito sulla base dei rilievi della sua Pescheria veneziana.

**1912**

Complice anche la crisi economica, in questi anni l'attività pittorica di L. comincia a cedere il passo alla passione per l'antiquariato, anche Attilio Centelli incuriosito gli domanda: «Che ne è di te? Come stai? Come procede l'arte tua?» (ASAC, Fondo Laurenti, n.4, marzo 1912). Ciò nonostante a maggio Giuseppe Ricci Oddi fa visita a L. da cui acquista *Armonie della sera*. I modi del collezionista conquistano l'artista che scrive: «In ogni città italiana ce ne vorrebbero dieci di Signori veramente Signori come Lei!» (Arisi, 1967, p.16). Arturo Ferrari lo invita a partecipare alla I Biennale di Milano (ASAC, Fondo Laurenti, n.4, 22 agosto 1912). A settembre riapre il museo civico di Vicenza riallestito con la consulenza di L.

**1915**

Il 12 gennaio e moderati da P. Molmenti, gli artisti veneziani, tra cui L., si ritrovano all'Accademia cittadina per trovare una maniera di far fronte alla crisi economica: ne concludono

che è necessaria una maggiore attenzione da parte del Governo e un riassetto organizzativo della Biennale (cfr. "La Gazzetta degli artisti", 13 gennaio 1915, p.2). Sempre a gennaio accetta di far parte – con I. Brass, F. Sartorelli e V. Zanetti Zilla - del comitato ordinatore per l'Esposizione dei bozzetti degli artisti veneziani che in origine doveva tenersi dal 30 gennaio al 1 febbraio 1915. La mostra, allestita negli spazi dell'Hotel Vittoria a Venezia – già ospedale militare - in favore degli artisti maggiormente colpiti dalla guerra, è spostata dall'8 al 22 marzo. Il bozzetto di L., una testa femminile, viene acquistata dalla Casa Reale per 400 lire. Il 28 febbraio scompare a Palermo l'amico, F. Lojacono.

**1916**

Laurenti ripete l'esperienza della mostra dei bozzetti all'Hotel Vittoria per la quale però non può contare sulla partecipazione di Luigi Nono, perché irritato dalle critiche mossegli dalla stampa veneziana l'anno precedente: «Alla mostra di bozzetti, tenuta durante l'anno scorso [...] io esposi due cosette che fruttarono all'impresa benefica una discreta somma, e a me una discreta dose d'impertinenze da parte di certi sedicenti critici d'arte di giornali veneziani. Per non alimentare più oltre il vezzo di dir male delle mie opere, vezzo che dura da troppi anni, decisi, mio malgrado di astenermi ulteriormente del partecipare ad esposizioni siffatte: così mi fosse lecito di non figurare ad altre maggiori che si aprono periodicamente nella nostra città! Ma poi che non voglio tenermi discosto da voi in un'opera così nobile e generosa, concorrerò col mio contributo pecuniario anziché col mio lavoro» (ASAC, Fondo Laurenti, n.4, lettera di L. Nono, 27 dicembre 1915). Il 31 maggio scompare Egisto Lancerotto e L. è tra coloro che intervengono il giorno del funerale. In autunno L. accarezza l'idea di inviare un'opera alla *Esposizione d'arte degli alleati* di Milano; di qui la ragione della presenza nelle sue carte del regolamento dell'esposizione su cui l'artista ha sottolineato la data di scadenza della presentazione delle opere (ASAC, Fondo Laurenti, n.4, *Regolamento della Esposizione d'arte degli alleati*, Milano, Palazzo della Permanente, 25 novembre 1916): nel catalogo però il suo nome non compare.

**1917**

Dopo la disfatta di Caporetto (ottobre 1917) L. intensifica i suoi rapporti commerciali con Milano dove decide in seguito di trasferirsi.

**1918**

Anche il figlio Rufo si è arruolato: il 31 gennaio avvisa la moglie di aver appena passato la linea del Piave e in una lettera dell'aprile successivo manifesta la sua forte nostalgia per la famiglia (VACP, Fondo Laurenti, lettera di R. Laurenti, 10 aprile 1918). A gennaio L. risulta ancora residente a Milano ma è plausibile che dopo la vittoria di Vittorio Veneto (novembre 1918) egli decida di rientrare a Venezia, pur mantenendo un appoggio nel capoluogo meneghino, ove il mercato è certamente più florido.

**1919**

Scompare lo scultore padovano Luigi Ceccon, amico e primo maestro di L. Terminata la guerra riprendono anche i contatti con il Carnegie Institute. Con tutta probabilità alla fine di dicembre riceve la visita in studio di R.B. Harshe, assistente del direttore del Carnegie Institute di Pittsburgh che, trovandosi già a Parigi, vorrebbe fargli visita in studio. Alla fine di ottobre L. rientra in possesso del suo atelier al n.671 di San Vio: lo spazio è stato occupato durante la guerra. Durante l'inverno si ammala gravemente di polmonite e decide di trascorrere qualche giorno a San Remo.

**1920**

In gennaio invia all'architetto Pietro Bartorelli di Roma la somma di 1.500 lire per spese relative al plastico del monumento a Dante (VACP, Fondo Laurenti, biglietto di C. Laurenti, 11 gennaio 1920) che ancora si trova nella capitale dalla mostra del 1911. L. è l'unico italiano nella giuria internazionale del Carnegie Institute.

**1921**

Napoleone Martinuzzi (1892-1977) chiede a L. di essere introdotto ad A. Fradeletto (ASAC, fondo Laurenti, n.5, lettera di N. Martinuzzi, 6 maggio 1921).

**1923**

Con ventotto voti a favore viene eletto membro della giuria d'accettazione della XIV mostra di Ca' Pesaro per la quale porta avanti la causa di Enrico Scarpa. Trascorre probabilmente l'estate a Venezia dove alla fine di agosto è

invitato a colazione da Cagnaccio a San Pietro (Ve) assieme a N. Barbantini, P. Semeghini e A. Pallafacchina.

### 1922

L. vende a G. Ricci Oddi un *Ritratto di Fanciulla* di L. Nono per 8.000 lire.

### 1924

L., dopo anni d'assenza, torna alla Biennale di Venezia dove espone *Colloquio*, dipinto di sapore smaccatamente cinquecentesco, che poi vende sul mercato triestino grazie all'intervento di De Maestri. Riconoscente L. avrebbe donato al mercante triestino *Bambina con bambola*, oggi conservata presso il Museo Civico di Ferrara. Alla Mostra commemorativa per Mosè Bianchi a Milano L. ripropone *Maschera Bella* per la quale ha stipulato un'assicurazione di 25.000 lire (ASAC, Fondo Laurenti, n. 5, Certificato di Assicurazione, 15 aprile 1924) e che vorrebbe vedere premiata, tanto da chiedere anche l'intervento di Molmenti il quale gli fa notare che è un dipinto ormai troppo datato e «visto» (ASAC, Fondo Laurenti, n. 2, lettera di P. Molmenti, 5 aprile 1924). Italo Vagnetti, scultore fiorentino, gli raccomanda il figlio, Giovanni Vagnetti, che espone due opere alla Biennale del 1924. Appena terminata la Biennale L. è invitato da V. Pica a sostituire N. Barbantini «leggermente indisposto» per le operazioni di acquisto delle opere del padiglione russo e ungherese (ASAC, Fondo Laurenti, n. 4, lettera di V. Pica, 20 novembre 1924).

### 1926

Il 2 febbraio scompare l'amico E. Marsili. Ferruccio Luppis contatta L. perché realizzi un ritratto del figlio, Franco Luppis prematuramente scomparso il 16 marzo del 1926. Nonostante l'artista abbozzi un primo disegno (1926, matita su carta, 40x28, Ferrara, collezione L. Scardino) pubblicato dal proprietario nel 1983 (Scardino, 1983, p.115) l'olio non vede mai la luce a causa della salute cagionevole dell'artista.

### 1927

Nel maggio è membro della giuria della Mostra d'arte viticola di Conegliano Veneto (Tv) che raccoglie numerosi consensi, ragione per cui la R. Scuola di Viticoltura e di Enologia gli conferisce un diploma di benemerita.

### 1928

Antonia Dugro Scholler scrive a L. da Nizza per avere informazioni sui suoi due ritratti che vorrebbe fossero spediti a New York, all'indirizzo di Thomas Keogh. Ugo Nebbia raccomanda a L. il nome di un restauratore per lo Storione che evidentemente necessita di un intervento di ripristino.

### 1929

Il 2 gennaio Molmenti segnala a L. una "private view" della Pastel Society di Londra, presieduta dal comune amico Reginald Blackmore (ASAC, Fondo Laurenti, n.1, lettera di P. Molmenti, 2 gennaio 1929). In aprile Paolo Boldrin, allora Segretario generale del Sindacato Regionale degli artisti del Veneto per la sezione di Padova, chiede a L. di ordinare il nucleo dei "maestri", tra cui egli stesso, per la Mostra d'Arte Triveneta: L. espone *Lettura*, «paradigma di una pittura che non esiste più» (ASAC, Fondo Laurenti, n.4, lettera di P. Boldrin, 29 aprile 1929). Il *Restaurant* dell'Hotel Storione viene restaurato. L. risulta tra gli abbonati della rivista "Le arti plastiche", edita a Milano. Antonia Dugro Scholler nuovamente sollecita la spedizione dei suoi due ritratti.

### 1930

Le continue richieste di A. Dugro Scholler hanno esito solo nel 1930 quando L. la invita a venire a Venezia per vedere i progressi del *Ritratto di Bebè* che l'artista presenta alla Biennale: «j'esperais de vous voir ici à Venise, dans le mois de février, pour donner les derniers coups de précieux portarit de Bébé, qui a reussi fort gracieux et qui plait beaucoup à [tues] amis artistes. Comme celui de Madame qu'on trouve très fin, elegant et tres sympathique» (ASAC, Fondo Laurenti, n.5, minuta di C. Laurenti, [gennaio 1930]). Del primo ritratto resta oggi testimonianza in un disegno preparatorio conservato presso la Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro.

### 1931

Il 26 luglio si apre al Lido (Palazzo delle Esposizioni alle Quattro Fontane) la XXII Mostra d'Arte dell'Opera Bevilacqua La Masa. Come Presidente della Commissione Ordinatrice L. chiede che gli artisti vincitori della Mostra di Ca' Pesaro vengano segnalati per un invito alla Biennale: la proposta diviene realtà l'anno se-

guente. Riceve un invito da parte dell'Associazione degli acquarellisti lombardi affinché invii un'opera – «che non richiederebbe nemmeno l'esame della commissione» – alla Esposizione sociale presso la Galleria Pesaro (10 -27 dicembre) con la preghiera di divenire membro dell'associazione (ASAC, Fondo Laurenti, n.5, lettera del Consiglio degli Acquarellisti Lombardi, 5 agosto 1931). In agosto la moglie subisce un lieve infortunio. Il 13 settembre a Pal Grande a Timau, frazione di Paluzza in Carnia, viene inaugurato il *Cristo incoronato di spine - Lux mundi* che il generale Ugo Pizzarello ha commissionato a L. Il dipinto condivide la cappella con la *Madonnina della neve* che P. Fragiaco dipinse nel 1916 sempre per lo stesso Pizzarello.

### 1932

Il 7 aprile il Presidente della Biennale, con il benestare di Antonio Maraini, avvisa L. di aver accettato la sua proposta per facilitare i giovani vincitori di Ca' Pesaro nell'accesso alla Biennale.

### 1933

In occasione del Centenario Ariostesco la città di Ferrara ospita la III Mostra Regionale d'arte per cui prega L. di inviare «il maggior numero di opere che le risulterà possibile» (ASAC, Fondo Laurenti, n.5, lettera di R. Ravenna, 24 marzo 1933). L'artista propone il suo fregio che viene però rifiutato per le dimensioni eccessive. Probabilmente deluso per la risposta e apparentemente anche afflitto da bronchite a metà maggio decide di non inviare nulla. Durante l'inverno un'influenza ne compromette ulteriormente la salute.

### 1935

In agosto rilascia un'intervista ad Aroldo Cannella per la "Rivista di Ferrara" in cui è necessaria la presenza della nipote, Anna Laurenti, per la sordità e la carenza di forze che lo affliggono. Nel frattempo ha trasferito il suo studio al n. 401 delle Zattere. L. chiede *Armonie della sera* per la mostra dei quarant'anni della Biennale ma G. Ricci Oddi si rifiuta poiché «inviare il pastello a Venezia sarebbe esporre l'Opera [...] ad un sicuro ed imperdonabile deterioramento» (ASAC, Fondo Laurenti, n.4, lettera di Ricci Oddi, 31 maggio 1935) Nella stessa lettera il collezionista piacentino ricorda «la bella visita da me fatta al di lei delizioso studio dove

tante cose indimenticabili ho potuto apprezzare e godere; e a quanto proposto mi preme assicurarla che alla prima occasione di una mia gita a Venezia non mancherò di rinnovare per me questa intima gioia».

**1936**

L. scompare a Venezia l'8 novembre e il necrologio più accorato lo rilascia, senza dubbio, Guido Cadorin.



*Sala P della IV Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia, 1901.*

Avvertenza: sono state indicate con un asterisco (\*) le esposizioni segnalate dalla letteratura sul pittore e di cui non è stato possibile verificare l'effettiva validità del dato. Quando possibile sono stati indicati anche il titolo e la numerazione corrispondente all'opera esposta. Il presente elenco segnala comunque l'attività espositiva solamente sino alla scomparsa dell'artista.

**1881**

*Catalogo delle opere ammesse alla Esposizione Solenne nelle sale della Società Promotrice delle belle arti in Firenze*, Firenze, 1881: n. 346 *A Pompei (mezza figura)*; n. 375 *Al fonte*; n. 376 *A compiata*

**1882**

*R. Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione 1882*, Milano, 1882: n. 284 *Prete*; n. 395 *Novembre*; n. 432 *Un baso a la più bela*

*XLI Esposizione Società Promotrice*, Torino 1882: n. 68 *Tu pur morrai-povero fior!*; n. 256, *A compiata*

**1883**

*R. Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione 1883*, Milano, 1883: n. 29 *Finis*; n. 30 *Parole misteriose*; n. 52 *Animali*; n. 60 *Ave Maria*

*Illustrierter Katalog der Internationalen Kunstausstellung im Königl Glaspalaste zu München*, Monaco di Baviera, 1883: n. 2393 *Ritratto femminile*

*Esposizione di Belle Arti in Roma 1883*, Roma, 1883: n. 111 *Dopo il passeggio*; n. 61 *Tra i fiori*; n. 7 *Animali*; n. 45 *Un prete*; n. 27 *Finis*

*XLII Esposizione Società Promotrice*, Torino 1883: n. 269 *A vespro*; n. 212 *Un baso a la più bela*

**1884**

*Catalogo delle opere ammesse alla esposizione Solenne, Società Promotrice Firenze*, Firenze, 1884: n. 380 *A Venezia (pastello)*; n. 349 *Avemaria*; n. 387 *Lutto*

(\*) *Exhibition London, Londra*, 1884: *I fiumi del vino*

*R. Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione 1884*, Milano, 1884: n. 331 *Scaramucce al confine*; n. 332 *Lutto*; n. 640 *Studio dal vero (pastello)*; n. 641 *A Venezia*

(pastello)

**1885**

*Catalogo delle Opere ammesse alla Esposizione Solenne della società d'incoraggiamento delle belle arti in Firenze nell'anno 1885*, Firenze, 1885: n. 339 *Primavera*

**1886**

*R. Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione 1886*, Milano, 1886: n. 115 *Ritratto*; n. 116 *Luna di miele*; n. 311 *Studio dal vero (pastello)*

**1887**

*R. Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione 1887*, Milano, 1887: n. 138 *Trovatella*

*Esposizione Nazionale Artistica. Venezia 1887*. Venezia, 1887: n. 14 *Frons Animi Interpres*; n. 78 *Un ritratto*; n. 104 *In pescheria* [anche *La Pescheria di San Pantalone*]

**1888**

*R. Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione 1888*, Milano, 1888: n. 29 *Uragano imminente*

*Illustrierter Katalog der III Internationalen Kunstausstellung im Königl Glaspalaste zu München*, Monaco di Baviera, 1888: n. 1480 *Frons animi interpres*

**1889**

(\*) *Salon de 1889. Catalogue illustré. Peinture et sculpture*, Parigi, 1889

(\*) *Catalogo della Esposizione Artistica promossa dalla Società di Belle Arti di Verona*, Verona, 1889

**1890**

*Illustrierter Katalog der Zweiten Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königl Glaspalaste*, Monaco di Baviera, 1890: n. 734 *Mythologische Studien* [Studi mitologici]; n. 735 *Erstes Gestaendnis* [Prime confessioni]; n. 736 *Herannahendes Gewitter* [Uragano imminente]

(\*) *Aquarell Ausstellung zu Dresda 1890*, Dresda: n. 479 *La Pescheria di S. Pantalon*

*Catalogo della Prima Esposizione del Circolo Artistico di Trieste*, Trieste, 1890: *Frons Animi Interpres*

**1891**

*Prima Esposizione Triennale 1891*, Milano, 1891: n. 215 *Le parche*

**1892**

*Illustrierter Katalog der VI Internationalen Kunstausstellung*, Monaco di Baviera, 1892, n. 1023, *Am Kanal* [Sul canale]

*Catalogo delle opere ammesse alla XXVIII Esposizione, Napoli*, 1892: n. 43 *Via aspra*; n. 47 *Foglie cadenti*

(\*) *Pubblica Esposizione del 1892*, Roma, 1892

*Esposizioni Belle Arti Verona*, 1892, Verona: *Via aspra*

**1893**

*Catalogo dell'Esposizione Nazionale di belle arti in via Nazionale*, Roma, 1893: n. 306 *La coscienza*; n. 308 *Le parche*; n. 309 *Il Peccato*; n. 310 *Il Notturmo*; n. 311 *Foglie cadenti*

*I Esposizione Nazionale di Viareggio* [manca catalogo: C. Laurenti invia 3 olii]

**1894**

(\*) *Exposition Universelle des Beaux-Arts, Anversa*, 1894: *Le parche*

*Esposizioni riunite. Milano 1894. Belle Arti. Catalogo della Esposizione Triennale della R. Accademia di Brera*, Milano, 1894: n. 1271 *La coscienza*; n. 1272 *Foglie cadenti*; n. 1274 *Epilogo*; n. 1275 *L'incubo*

(\*) *Kunstaustellung Künstlerhaus, Vienna 1894*

**1895**

*Società degli amatori e cultori delle Belle Arti. Esposizione LXVI*, Roma, 1895: n. 387 *Poesia veneziana*; n. 391 *Via aspra*

*I Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1895*, Venezia, 1895: n. 175 *Armonie verdi*; n. 176 *La Parabola*

**1896**

*Internationale Kunst-Ausstellung Berlin*, Berlino: n. 1269 *Rauher Pfad* [Via aspra]; n. 1270 *Venezianische Stimmungsbild* [Immagine sentimentale di Venezia]

*Festa dell'Arte e dei fiori*, Firenze, 1896: n. 108 *Parabola*; n. 109 *Le Parche*; n. 110 *Lilium candidum*

(\*) *Il Internationalen Gemälde-Ausstellung im K. Museum der bildenden Künste*, Stoccarda, 1896

**1897**

(\*) *Den Internationale Kunststilling I København*, Copenhagen, 1897

*Terza Esposizione Triennale di Belle Arti. Brera 1897*, Milano, 1897: n. 101 *Lilium Candidum*; n. 189 *Via aspra*

(\*) *Per la 56. esposizione della Società promotrice di belle arti in Torino*, Torino, 1897

*II Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1895*, Venezia, 1897: n. 19 *Fioritura Nuova*

**1898**

(\*) *Mostra eterno femminile*, Padova 1898.

**1899**

*The fourth annual Exhibition held at the Carnegie Institute*, Pittsburgh, 1899: n. 1 *Conscience* [Coscienza]; n. 2 *Love at Venice* [Amore veneziano]

(\*) *Esposizione di Belle Arti*, Como, 1899

*III Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, Venezia, 1899: n. 18 *Ritratto della Bar.Ortensia Treves de' Bonfilii*; n. 19 *Ritratto della Signora Centelli*; n. 20 *Ninfea*; n. 21 *Sogno di una notte d'inverno*

(\*) *Mostra bozzetti hotel Vittoria*, Venezia, 1899

**1900**

*Brera. IV Esposizione Triennale di Belle Arti*, Milano, 1900: n. 390 *Ricca e poveri*; n. 391 *Motivo elegiaco* (proprietà del prof. A. Fradeletto); n. 483 *Ribellione* (tempera e pastello); n. 483bis *Studio* (prop. Del cav. Jesurum)

*Offizieller Katalog der Münchner Jahres-Ausstellung im Kgl. Glaspalast*, Monaco di Baviera, 1900: n. 575 *Die Lebensbrücke* [Ponte della vita]; n. 576 *Abend in Venedig* [Sera a Venezia]; n. 578 *Hirtenleben* [Vita pastorale forse identificabile con *Armonie della sera*]

*Exposition Internationale Universelle de 1900*, Parigi, 1900: n. 54 *Floraison nouvelle*

*The fifth annual Exhibition held at the Carnegie Institute*, Pittsburgh, 1900: *Una calera Esposizione di Belle Arti di Verona*, Verona, 1900: n. 460 *La coscienza*

**1901**

(\*) *Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung Dresden 1901*, Dresden-Blasewitz, 1901: *Fioritura Nuova*

*Offizieller Katalog der VIII Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München 1901*, Monaco di Baviera, 1901: n. 1036 *Auf der Lauer*

*IV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, Venezia, 1901: n. 9 *Parallelo* (dittico); n. 17 *Ritratto* (acquaforte); n. 23 *Càlera*; n. 24 *Ritratto di Gabriele D'Annunzio II*; n. 25 *Ritratto di Contino Cavazza*

**1902**

*Offizieller Katalog der Münchner Jahres-Ausstellung im Kgl. Glaspalast*, Monaco di Baviera, 1902: n. 729 *Antike Vision*

**1903**

*Offizieller Katalog der Münchner Jahres-Ausstellung im Kgl. Glaspalast*, Monaco di Baviera, 1903: n. 664 *Damensbildung* [figura femminile]; n. 665 *Trauriger Gang* [sentiero triste]

(\*) *Esposizione di Belle Arti di Praga*, 1903, Praga

*Quinta Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, Venezia, 1903: n. 16 *Preludio*; n. 17 *Armonie della sera*; n. 18 *Ritratto*

**1904**

*Offizieller Katalog der Münchner Jahres-Ausstellung im Kgl. Glaspalast*, Monaco di Baviera, 1904: n. 657, *Drohendes Gewitter* [Uragano imminente]

*Universal Exposition St.Louis, USA*, San Louis, 1904: n. 135 *Soul in Trouble*; n. 136 *Coscience*; n. 137 *Venetian Poetry*

**1905**

*VI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, Venezia, 1905: nn. 3-13 *Studi per una decorazione* (pastelli); n. 9 *Testa* (pastello)

(\*) *International Society Exhibition*, Londra, 1905: *Armonie della sera*

**1906**

*Esposizione di Milano 1906. Mostra Nazionale di Belle Arti*, Milano, 1906: n. 31 *Ritratto di signora* [Maschera Bella]

**1907**

*VII Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia*, Venezia, 1907: [mostra individuale nella sala XXIV] n. 1 *Coscienza*; n. 2 *Parche*; n. 3 *Via aspra*; n. 4 *Primo dubbio*; n.

5 *Il Peccato*; n. 6 *Ritorno*; n. 7 *L'ombra*; n. 8 *Foglie cadenti*; n. 9 *Vedetta*; n. 10 *Letture*; n. 11 *Rio*; n. 12 *Notturmo*; n. 13 *Ritratto della Signora Fragiaco*; n. 14 *Ritratto femminile*; n. 15 *Ritratto di L. Brosch*; n. 16 *Studio*; n. 17 *San Pietro* (statua in gesso); n. 18 *Pulsate et aperietur vobis* (bronzo)

**1908**

*Mostra d'arte. Collettiva di Palazzo Pesaro*, 1908, Venezia: s.n. *Teste* (pittura) [Ritratto di Signorina e Ritratto di fanciullino]

**1909**

*VIII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, Venezia, 1909: n. 12 *Dominio* (tempera)

**1910**

(\*) *Esposizione d'Arte Ferrarese*, Ferrara, 1910

**1911**

*Esposizione Internazionale di Roma*, Bergamo, 1911: n. 8 *Progetto di Monumento a Dante Alighieri a Roma*; n. 96 *Maschera bella*; n. 370a *Ritratto* [Giovane chioggiotta]

**1915**

*Esposizione di Bozzetti degli artisti veneziani*, Venezia, 1915: n. 356 *bozzetto* [Testa di giovane]

**1917**

*Esposizione delle Tre Venezie*, Milano, 1917: n. 48 *La Verità*; n. 49 *Leggendo*; n. 50 *Armonie della sera*

**1920**

*I Esposizione d'Arte Ferrarese*, Ferrara, 1920: n. 1 *Fioritura nova*

**1921**

*The annual International Exhibition*, Pittsburgh, 1921: s.n. *New Blossoming* [Fioritura Nuova]

*Mostra d'arte. Palazzo Ducale-Loggia Foscara. Venezia. Catalogo*, Venezia, 1921 [Laurenti partecipa nonostante il suo nome non compaia in catalogo]

*Catalogo della mostra Straordinaria nel Palazzo dell'Esposizione ai Giardini Pubblici*, Venezia, 1921: n. 5 *Le parche*, n. 6 *Ninfee*, n. 7 *L'Ombra*

**1924**

*Mostra del ritratto femminile contemporaneo*, Bergamo, 1924: n. 4 *Maschera bella*  
*XIV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, Venezia, 1924: n. 8 *Colloqui*; n. 9 *Armonie lontane*

**1925**

(\*) *Ente Benefico Nazionale il Fanciullo d'Italia*, Milano, 1925

**1926**

(\*) *LXXXIV Esposizione nazionale annuale di arti figurative*, Torino, 1926

*XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Venezia, 1926: n. 14 *Ritratto del cav. Uff. Emilio Colussi, Presidente della U.S.E.*; n. 15 *Cose passate?*; n. 16 *Ritratto della signorina Rosetta Tomei*

**1927**

*Cinquantenario della R. Scuola di Viticoltura e di enologia di Conegliano*, Conegliano Veneto, [membro della giuria]

*Catalogo della vendita all'asta della raccolta Carlo Sacchi*, Milano, 1927: [Primavera nova]

*V Esposizione d'arte delle Venezie*, Padova 1927: n. 30 *Chioggiotta* (tempera); n. 31 *Cinquant'anni fa* (preludio novecentesco - olio); n. 32 *Armonie lontane* (pastello)

*Opera Cardinal Ferrari. Prima mostra d'Arte Veneziana*, Venezia, 1927: n. 27 *Passato prossimo*

**1928**

*Mostra d'arte ferrarese. Settimana ferrarese*, Ferrara, 1928: n. 4 *Le Parche*; n. 5 *Frons animi interprete*; n. 6 *Rio*

*Raccolta Internazionale d'arte offerta dagli autori in omaggio a Vittorio Pica*, Milano, 1928: n. 178 *Il sospetto*

*Romantici italiani provenienti dalla casa d'Austria e collezione Bolasco*, Milano, 1928: n. 75 *Chiome sciolte*

*XVI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, Venezia, 1928: n. 16 *"El ponte de la gelosia"* (app. al comm. Paolo Ingegneroli)

**1929**

*Mostra d'Arte Triveneta-Padova*, Padova, 1929: n. 19 *Lettura*

**1930**

*XVII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Venezia, 1930: n. 23 *Signora straniera-Ritratto*; n. 24 *Bebè. Ritratto*

**1931**

(\*) *Mostra d'arte*, Galleria Geri, Milano, 1931

**1932**

(\*) *Mostra di beneficenza al Castello Estense*, Ferrara, 1932: [una scultura]

*Collezione G.D.*, Milano, 1932: n. 76 *In vedetta*

*Collezione Lodigiani*, Milano, 1932: n. 229 *Figura Femminile* (pastello)

*XVIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Venezia, 1932: n. 7 *Eterno Enigma* (tempera)

**Venezia, 1935**

*Mostra dei Quarant'anni della Biennale di Venezia 1895-1935*, Venezia, 1935, [errori nella numerazione originaria, sono 22 opere non 24] n. 1 *La maschera bella*; n. 2 *Fioritura nuova*; n. 4 *L'ombra*; n. 5 *Coscienza*; n. 6 *Via aspra*; n. 7 *Primo dubbio*; n. 8 *La Baronessa Ortensia Treves*; n. 9 *Ninfea* (bozzetto); n. 10 *Roberto Sarfatti*; n. 11 *Modella in posa*; n. 12 *Ritratto* (bozzetto); n. 13 *Il pittore Pietro Fragiaco*; n. 14 *La capinera*; n. 15 *Donna del contado*; n. 16 *Il ponte della Gelosia*; n. 17 *L'avv. Manfrin*; n. 18 *La signora Morasso*; n. 19 *La monaca*; n. 20 *La Marchesa Dondi dell'Orologio*; n. 21 *Chioggiotta*; n. 22 *Armonia lontana*; n. 24 *Profilo di donna*



- Al pianoforte*, 55, 111  
*Ali*, 66, 112  
*Allo specchio*, 83, 124  
*Alzaia*, 65, 110  
*Amici*, 86, 121  
*Ascoltazione alla radio di un discorso del duce*, 29  
*Autoritratto*, 76, 116  
*Autoritratto*, 77, 120  
*Autoritratto*, 77, 122
- Bagnante*, 56, 108  
*Bagnante*, 69, 113  
*Barcaiolo*, 97, 122  
*Bonifica*, 87, 121
- Cartolina postale del Gruppo Rionale Fascista "Ugo Pepe" di Venezia*, 29  
***Cavallino bianco*, 45, 102**  
***Cenacolo*, 73, 114**  
*Compartment C, Car 293*, 10  
*Concerto*, 70, 111  
*Contadinella*, 59, 107  
*Contemplazione*, 71, 115  
*Cucendo la vela*, 96
- Fanciulla allo specchio*, 89, 125  
*Fanciulla in barca*, 60, 109  
*Fanciulle sul fiume*, 60, 109
- Garofani*, 99, 126  
*Giovane pescatore*, 64, 110  
*Gli eredi*, 24  
*Gli ospiti*, 25  
*Guardando immagini su un paravento*, 11
- Il Giornale del Veneto, quotidiano fascista*, 31  
*Il liston nell'Ottocento*, 8  
*Il ritratto*, 89, 124  
*In laguna*, 95, 123  
*Intermezzo o Intimità*, 11, 90, 125  
*Interno*, 71, 115
- L'arrivo della Bucintoro in bacino San Marco*, 16  
*L'esperimento*, 23  
*La gomera o Tiro alla fune*, 62, 106  
*La nave del deserto*, 20  
*La violinista*, 26  
*Le coccole*, 81, 121
- Maternità*, 80, 120  
*Melodie*, 88, 124
- Mia madre [La mamma dell'artista]*, 52, 105  
*Mostra Nazionale d'Arte Sacra*, 31
- Nello studio*, 72, 114  
*Nudo*, 82, 119  
*Nudo*, 84, 120  
*Nudo*, 85, 119
- Pescatore*, 63, 110  
*Pescatore*, 94, 127  
*Pregghiera*, 59, 107  
*Prova di debutto*, 43, 102
- Riposo nel bosco*, 61, 109  
*Ritratto della madre*, 54, 106  
*Ritratto della signora Neri*, 50, 104  
*Ritratto di Alessandra Tognana*, 92, 122  
*Ritratto di Alessandro Tognana*, 48, 104  
*Ritratto di Canzianilla Tognana*, 93, 123  
*Ritratto di Edmondo Matter*, 14, 46, 103  
*Ritratto di Giuseppina Marcon*, 48, 105  
***Ritratto di Ilario Neri*, 47, 103**  
*Ritratto di Lidia Bevilacqua*, 93, 123  
*Ritratto di Linda Tognana*, 91, 126  
*Ritratto di Luigia Tognana Trentin*, 49, 104  
*Ritratto di Luisa De Giudici*, 75, 117  
*Ritratto di Maria De Giudici Rolleri*, 74, 117  
*Ritratto di Maria Gaggia Lante*, 53, 105  
*Ritratto di Virgilio Neri*, 51, 103  
*Ritratto femminile*, 79, 118  
*Ritratto*, 76, 116  
*Room in New York*, 10  
*Rose*, 98, 126  
*Rose*, 98, 127
- San Tarcisio*, 12  
*Sera a Fusina*, 58, 108  
*Sorelle*, 48, 106  
*Studio di scultura*, 115  
*Studio di testa di fanciulla*, 78, 118  
*Studio di testa di fanciulla di profilo*, 78, 119  
*Sulla spiaggia*, 57, 108  
*Sulle rive del Tago*, 68, 113
- Tempesta in laguna*, 44, 102**  
*Testa di arabo*, 67, 112  
*Testa di fanciulla*, 78, 118  
*Tilde*, 27
- Un tribuno*, 23  
*Una passeggiata di maschere e gentiluomini sul molo nel Settecento*, 17
- Vespro intimo*, 22  
*Visite*, 24

Archivio Banca Popolare FriulAdria, Pordenone, 58, 59, 60, 64, 73, 107, 108, 109, 110, 114;

Banca d'Italia, Roma, 115;

Banco Popolare - collezione Banca Popolare di Novara, Novara, 62, 106;

Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura, Cremona, 87, 127;

Collezione ITAS - proprietà del Gruppo ITAS Assicurazioni, Trento, 85, 119;

Collezione Intesa Sanpaolo, Vicenza, 96;

Fondazione di Venezia, Venezia, 69, 113;

Galleria d'Arte Moderna, Milano, 77, 120;

Galleria d'Arte Moderna, Udine, 52, 105;

Galleria Internazionale d'Arte Moderna Ca' Pesaro, Venezia, 88, 119;

Hotel Danieli, Venezia, 8, 16, 17;

I.R.E. Istituzioni di Ricovero e di Educazione, Venezia, 43, 102;

MiBAC, Soprintendenza BSAE per le province di Ve, Bl, Pd e Tv, in deposito a TV, Museo Civico L. Bailo, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza B.S.A.E. per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso, 31;

Ospedale civile Santa Maria del Prato, Feltre, 53, 105;

Patrimonio Artistico del Quirinale, Roma, 48, 106.





FINITO DI STAMPARE PER CONTO DI  
ZEL EDIZIONI  
DA EUROPRINT, QUINTO DI TREVISO (TREVISO)  
NOVEMBRE 2010