

**1911**

Le Arti in Friuli e Veneto

# 1911

## Le Arti in Friuli e Veneto

a cura di  
CRISTINA BELTRAMI

testi di  
CRISTINA BELTRAMI, MARIA NOVELLA BENZONI, MALVINA BORGHERINI, GIOVANNA DAL BON  
LAURA D'ANGELO, MONICA MOLteni, GIOVANNA MONTANI, PIERANDREA MORO  
EUGENIA QUERCI, NICO STRINGA, ALESSANDRA ZAMPERINI

*Collana*  
Segni da un territorio

*Direzione*  
Giovanni Lessio

*Cura del catalogo*  
Cristina Beltrami

*Coordinamento*  
Francesca Muner

*Referenze fotografiche*  
Luigi Baldin, Cameraphoto Arte, Riccardo Maria Moretti

*Impaginazione*  
ZeL Edizioni

*Redazione*  
ZeL Edizioni

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

© 2011 ZeL Edizioni  
e-mail [info@zeledizioni.it](mailto:info@zeledizioni.it) - [www.zeledizioni.it](http://www.zeledizioni.it)

ISBN 978-88-96600-18-4

### *Ringraziamenti*

Al momento di licenziare questo volume il mio primo pensiero va a Banca Popolare FriulAdria – Crédit Agricole per avermi affidato questa riflessione sul 1911, specchio anche di una raffinata mostra orchestrata con Giovanni Lessio, Francesca Muner e Carla Del Ben.

Grazie a tutti coloro che, con grande generosità, hanno contribuito segnalandomi opere, contatti e bibliografia, nonché partecipando a proficui scambi: Daniela Balzaretto, Ida Barbarigo, Teresa Benacchio, Alberto Bevilacqua, Silvia Bertoncini, Riccardo Boatto, Elisabetta Bocchese, Anna Buzzaccaro, Isabella Campagnol, Tiziana Casagrande, Cecilia Casaril, Carlo Cesaro, Angelo De Giudici, Marianna De Giudici, Nicoletta De Giudici, Ettore de la Grennelais, Patrizio De Mattio, Enzo Di Martino, Luciano Franchi, Matteo Gardonio, Alessandra Gini, Diego Gomiero, Vania Gransinigh, Monica Greppi, Elisabetta Staudacher, Maria Elisabetta Gerhardinger, Cecilia La Monaca, Emilio Lippi, Silvia Locatelli, Fabio e Marco Mondì, Giordana Naccari, Alessandra e Luigi Nonino, Federica Pallucco, Barbara Rizzo, Federica Rossi, Andrea Salvador, Enzo e Laura Savoia, Luigi Toso, Francesca Visentini.

Grazie agli autori di questo volume, il cui impegno è andato ben oltre la stesura dei saggi.

Volge ormai a termine il 2011, l'anno in cui la nostra Banca ha ricordato a più riprese il primo centenario della sua attività: non per esigenze auto celebrative, ma per ribadire il proprio impegno nei confronti del territorio in cui opera. E "Segni da un territorio" è per l'appunto il titolo che raggruppa da qualche tempo una serie di eventi espositivi che stanno gradualmente diventando il nostro modo di congedarci da un anno di operosa attività, di scambiare insieme gli auguri per l'anno che viene, attraverso ricognizioni tematiche o incentrate sull'attività di un artista che costituiscono la memoria, se non addirittura la radice, della nostra esperienza.

In questa circostanza abbiamo voluto ricordare il 1911, che non fu solo l'anno di costituzione del nostro Istituto, ma, a sua volta, una importante ricorrenza: quell'anno infatti sottolineava solennemente i primi cinquant'anni dell'Italia unita, così come questo 2011 ha ricordato in mille modi e con grande partecipazione i 150 anni dello Stato unitario.

Il 1911 fu dunque l'occasione di un bilancio, non solo sul piano politico, economico, sociale, ma anche a livello culturale, e segnatamente artistico: furono promosse numerose esposizioni, fu appositamente sospesa in quell'anno la Biennale di Venezia, e si tentò, in molti modi diversi, di offrire non solo agli italiani le intime potenzialità degli artisti. Abbiamo provato a raccogliere, negli spazi pur limitati della nostra sede centrale, alcuni segni eminenti di quella congiuntura, in particolare per quanto si riferisce al contesto veneto e friulano che occupa prioritariamente i nostri interessi. Al di là delle opere esposte, l'ampio catalogo che accompagna questa rassegna ripercorre la fisionomia delle arti maggiori, di quelle applicate, dell'architettura in maniera esauriente ed efficace. E confido pertanto che, al di là dei confini necessariamente effimeri di questa esposizione, il presente volume potrà rappresentare davvero, una volta di più, un prezioso "segno dal territorio".

Colgo infine l'occasione per partecipare a tutti, in una situazione forse non semplice, ma in piena fiducia per quelli che potranno essere i futuri sviluppi, il mio più sincero e cordiale augurio per l'anno nuovo, in cui FriulAdria riprenderà, con lena rinnovata, il proprio secolare cammino.

Angelo Sette  
*Presidente*  
Banca Popolare FriulAdria - Crédit Agricole

## Sommario

Il 1911 tra spinte contrapposte e slanci celebrativi <i>Giovanna Dal Bon</i>	9
Inquadramento storico: il Veneto e il Friuli nell'Italia del 1911 <i>Pierandrea Moro</i>	13
Il Veneto in mostra: la pittura antica all'Esposizione Internazionale del 1911 <i>Alessandra Zamperini</i>	19
La pittura veneta del Seicento e del Settecento alla mostra fiorentina del ritratto del 1911 <i>Monica Molteni</i>	27
L'arte veneta all'Esposizione romana del Cinquantenario nel 1911: il Padiglione regionale e la mostra di Belle Arti <i>Eugenia Querci</i>	35
Enrico Chiaradia, uno scultore friulano nel cantiere del Vittoriano <i>Laura D'Angelo, Giovanna Montani</i>	51
1911. Uno sguardo sulla pittura a Venezia attorno alla Biennale mancata <i>Cristina Beltrami</i>	61
Con gli occhi di Arturo: breve viaggio nella scultura attorno al 1911 (appunti) <i>Nico Stringa</i>	83
I nuovi volti delle città: architettura nel Triveneto all'alba del Novecento <i>Malvina Borgherini</i>	95
Il 1911 e le arti decorative in Veneto e Friuli <i>Maria Novella Benzoni, Cristina Beltrami</i>	105
Cronologia	117
Apparati	
Bibliografia	132
Crediti fotografici	139



Duilio Korompai (Corompai), *Salice sul fiume*, 1910, olio su tela, 110x148 cm, Pordenone, Banca Popolare FriulAdria – Crédit Agricole

## *Il 1911 tra spinte contrapposte e slanci celebrativi*

Giovanna Dal Bon

Il 1911 è annata di spinte contrapposte e alterne tensioni in un'Europa proscenio di modernità controverse e indizi di conflitti imminenti. Mentre altrove serpeggiano ideologie avanguardiste, nell'Italia unificata da ormai un cinquantennio spirano ventilazioni imperialiste: si guarda all'impresa libica con rinnovato slancio e Giolitti è al suo quarto (e ultimo) mandato. Nell'Urbe si celebra con magniloquente pompa il cinquantenario. Il monumento equestre a Vittorio Emanuele II, per mano del friulano Enrico Chiaradia, campeggia sul Campidoglio. La statua inaugurata il 4 giugno è lunga 10 metri e alta 12. Laura D'Angelo nel suo intervento ripercorre le vicende dell'esecutore: Chiaradia è originario di Caneva, a pochi chilometri da Pordenone, ha una formazione ingegneristica e si forma alla bottega dello scultore Giulio Monteverde a Roma. Ne abbozza un ritratto Primo Levi dalle pagine de "La Tribuna": «appariva come uno dei tronchi verdeggianti delle sue selve, forte, nodoso, frondoso, spirante la sana letizia di una natura fiorente [...]».

A celebrare il cinquantenario in pompa magna ci pensano i Padiglioni dell'Esposizione Internazionale di Valle Giulia che rigurgitano di retoriche trionfalistiche e rivendicano la *crème* degli artisti e artigiani regionali.

In un sorvolo che inquadra storicamente gli accadimenti di quel fatidico anno tra il Veneto e il Friuli, Pierandrea Moro li cadenza con incalzante ritmo di cronaca: il 7 marzo muore il vicentino Fogazzaro e, forse, con lui, tardive scapigliature, il 25 aprile il veronese Emilio Salgari «bello di fama e di sventura»; al largo di Livorno il fisico Domenico Pacini dimostrerà la natura extraterrestre dei raggi cosmici. A Parigi viene rubata la *Gioconda* dal decoratore italiano Vincenzo Peruggia: sarà ritrovata due anni più tardi a Firenze. A Trieste si vota per il Reichstag austriaco a suffragio universale con un risultato politico sorprendentemente composito.

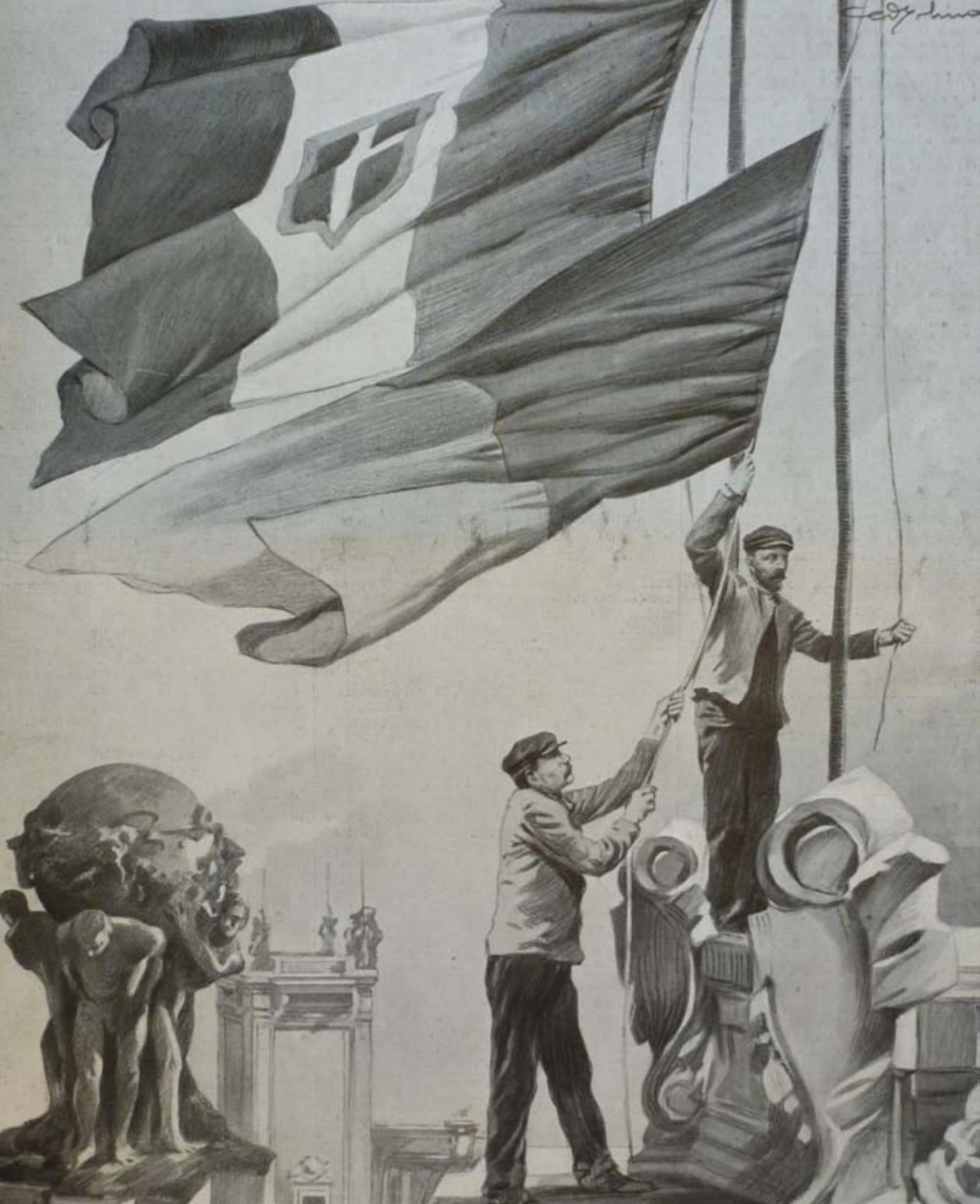
Pullulano le iniziative e le smanie di rinnovamento. Mentre Oltralpe Marcel Proust si distrae nella *Recherche*, il giovane Lukàcs aggiorna i suoi taccuini incubando «L'anima e le forme», Picasso decostruisce volumi e tribalizza il pittorico; i futuristi nostrani inneggiano al convulso di velocità e stimoli elettrici dal pulpito guerreggiato del loro Manifesto, inaugurato due anni prima e aggiornato a rinnovati moniti fino al 1911. Inneggiano al ribaltamento del sistema allo spasmodico rifiuto dei vecchi cascami d'Accademia e avvizzite musealità. Se la prendono con i sortilegi del chiaro di luna e le svenevoli anticaglie *fin du siècle*. Tuonano contro le piaghe passatiste e scudisciano Venezia con la sua marcescente malia: «Venga finalmente il regno della divina luce Elettrica, a liberare Venezia dal suo venale chiaro di luna da camera ammobiliata» sembrano per fatal combinazione propagandare quella Società Adriatica di Elettricità (Sade) fondata dal conte Giuseppe Volpi di Misurata proprio pochi anni prima, a cui farà seguito, tempo dopo, l'atollo siderurgico dell'*altera Venezia*: Marghera.

Un'eco meno convulsa dei rutilanti manifesti in rottura con le trite convenzionalità si avverte anche in laguna con l'avventura di Ca' Pesaro a convocare gli animi inquieti degli "esclusi" dalla Biennale. Gino Rossi, Arturo Martini, Ugo Valeri, Umberto Boccioni – presente allo scoccare del 1910 –, Pio Semeghini, Felice Casorati (trasferitosi con la famiglia a Verona nel 1911), Guido Cadorin che respingerà "l'ingaggio" futurista da parte di Filippo Tommaso Marinetti e proprio nel 1911 dipinge il vibratile e

10 tattile ritratto di quella che sarebbe diventata sua moglie intitolandolo *L'idolo*: esclusa alla Biennale la tela venne esposta provocatoriamente al Caffè Cova di Milano. Una pattuglia di ferventi giovani pittori affratellati da un movimento escogitato da Teodoro Wolf-Ferrari – “L'Aratro” – e capitanati dall'infaticabile piglio del critico ferrarese Nino Barbantini, partecipano di una missione da “sentinelle avanzate” con forti riverberi nel sociale e un'inclinazione tematica al decorativo e alle arti applicate, inanellando dal 1908 a cadenza annuale mostre e pubblicazioni. Suscettibili degli umori estetici delle *Sezession*, alcuni tra loro assorbono gli spiragli febbrili dell'avanzante *kultur* viennese. A Vienna in quel primo decennio di Novecento accadeva infatti molto, o quasi tutto. All'inizio del Novecento Karl Kraus si riferisce alla capitale austriaca definendola, «il laboratorio di un'apocalisse». Con il trascorrere del secolo è da Vienna che dispiega una convulsa critica della modernità, uno stormo di “uomini senza qualità”, spiriti e ingegni multiformi, intercettano lo *Zeitgeist*. Sigmund Freud accanisce a setacciare nevrosi nell'*habitat* fertile dell'alta borghesia ebraica, Adolf Loos fa vibrare la linea nell'edificabile, Wittgstein elabora disagi, Egon Schiele finisce in carcere per immoralità, Gustav Klimt trascina l'oro nel cuore della mitteleuropa. Come pensare non fosse faticosa “ai nostri” capesarini proprio quella saletta monografica dedicata a Klimt nella Biennale del 1910. Sfogliando lo scolorito cataloghetto illustrato di quella Biennale si prova un certo sussulto nel trovar argomentata la “Mostra individuale” dedicata alla “forte, strana, irruente” personalità del viennese (decorazione della sala ideata dall'architetto Wimmer). Di quel lontano passaggio veneziano vi è traccia duratura a Ca' Pesaro dov'è esposta la Giuditta II, acquistata allora dal Comune di Venezia per ben 900 lire. La Biennale salterà l'anno dopo per lasciar oneri e ribalta alle iniziative che scuotevano Roma capitale. Tornando alle brulicanti regionalità dei padiglioni a Valle Giulia «innalzati con legno, graticci di canne e gesso nella Piazza d'Armi» si fanno vessillo e compendio di peculiarità locali, fornendo ciascuno un tocco caratterizzante quelle vicissitudini particolari che sfociano nella strada maestra dell'unificazione nazionale (Alessandra Zamperini nel suo approfondimento sulla pittura antica all'Esposizione Internazionale). L'intervento di Eugenia Querci ci permette di dare una sbirciata su cosa accade nel Padiglione del Veneto “solennemente inaugurato dai sovrani il 12 maggio 1911 (...)”. Progettato dall'architetto-soprintendente Max Ongaro, riproduceva in facciata la Loggia di Candia, escogitata da Francesco Morosini “il peloponnesiaco” e concepita dall'architetto veronese Michele Sammicheli nel 1626-28, si proponeva quale “segno del veneto dominio e della civiltà latina”. Nello specifico, nella sala veneziana viene riprodotta, a grandezza naturale, una stanza da letto quattrocentesca ispirata al carpaccesco *Sogno di Sant'Orsola*. Le sale veronesi trattengono le atmosfere di Pisanello e quella trevigiana raccoglie le ipotesi cavalleresche e stilnoviste di “una corte d'amore del duecento”. Il percorso espositivo coinvolge Belluno, Rovigo e Vicenza, passando attraverso Udine e “la riproduzione di una cucina di un Castello Friulano”. Si immagini il capillare e rutilante coinvolgimento di artigiani, mobiliari, decoratori, maestranze varie nelle doviziose ricostruzioni ambientali. Maria Novella Benzoni e Cristina Beltrami testimoniano dell'andamento delle arti decorative in Veneto e Friuli in quell'anno, ne emerge che il padiglione veneto è decorato con «vetri settecenteschi, ricche riproduzioni di soprarizzi e altri antichi tessuti, delle ditte Bevilacqua e Rubelli, e i lampadari in ferro battuto di Umberto Bellotto appesi all'imponente ricostruzione della loggia di Candia», insomma un compendio di straordinarie energie locali per celebrare fasti conquistativi. Un'occhiata alla selezione dei dipinti degli antichi fa notare che provengono da collezioni private romane e si esauriscono in un totale di tre opere: Tintoretto, Crivelli e un'attribuzione incerta. Tra i contemporanei trionfeggia la roboanza tondeggiante dell'iper celebrato Ettore Tito, i Ciardi di vecchia e nuova generazione, lo spiritualista Cesare Laurenti, veneziano d'elezione, il triestino Glauco Cambon, lo scultore di area goriziana Alfonso Canciani. In un sorvolo sull'avventura scultorea di quegli anni, Nico Stringa anima una traiettoria del possibile attraverso lo sguardo “iniziatico” di un giovanissimo Arturo Martini, destinato a raccogliere i moniti migliori per trasformarli in scultura viva e nuova.

Vottorio Emanuele Bressanin, *Tributo d'arte: le navi apportanti a Venezia da Costantinopoli i cavalli d'oro per la basilica*, 1911, olio su tela, 391x257 cm, Venezia, Ca' Corner della Regina, Provincia di Venezia





## *Inquadramento storico: il Veneto e il Friuli nell'Italia del 1911*

Pierandrea Moro

Due sono gli eventi di rilievo che caratterizzano, in ambito nazionale, l'anno 1911: il ritorno al governo, nella primavera, di Giovanni Giolitti alla guida del suo quarto, ultimo e più duraturo esecutivo (1911-1914), e lo scoppio della guerra coloniale di Libia. Alla fine di marzo, infatti, si dimette il governo guidato dal veneziano Luigi Luzzati. Lo statista piemontese torna così al timone del Paese nel pieno delle celebrazioni per il cinquantesimo anniversario dell'unità d'Italia, che si svolgono con una serie di mostre a Roma, Firenze e Torino, culminate, poi, con l'inaugurazione del monumentale complesso del Vittoriano a Roma, il 4 giugno, da parte del re Vittorio Emanuele III.

Il quarto ministero Giolitti intraprende subito una vigorosa azione di governo, da un lato, riformatrice all'interno, dall'altro, in politica estera, tendente a una più forte collocazione dell'Italia in ambito internazionale, che si tradurrà, appunto, in settembre, in risposta all'occupazione francese del Marocco, nella dichiarazione di guerra alla Turchia per il possesso della Libia, con le sue regioni di Tripolitania e Cirenaica "a far da Quarta Sponda" alla Penisola. Questa operazione militare, voluta in primo luogo dai nazionalisti, che proprio nel 1911 danno vita al settimanale "L'Idea Nazionale", ottiene un ampio consenso interno, godendo, infatti, dell'appoggio dei cattolici e di vasti settori del partito socialista. Dopo un conflitto molto più impegnativo del previsto, la sovranità italiana sulla Libia verrà riconosciuta dalle principali potenze europee, due anni più tardi, nel 1913.

Primo e fondamentale intervento in politica interna è, invece, la promulgazione in giugno della legge "Provvedimenti per l'istruzione elementare e popolare", che, addossando allo stato e non più ai comuni le spese per la scuola primaria, costituisce l'atto ufficiale di nascita della scuola pubblica italiana.

La cronaca dell'anno registra la morte, il 7 marzo, dello scrittore vicentino Antonio Fogazzaro e il suicidio, il 25 aprile, del veronese Emilio Salgari; l'inizio, il 24 giugno, di una serie di sperimentazioni (concluse il 30 giugno) da parte del fisico Domenico Pacini, al largo dell'Accademia Navale di Livorno, grazie alle quali dimostrerà la natura extraterrestre dei raggi cosmici; il furto della Gioconda, il 21 agosto, sottratta dal Museo del Louvre dal decoratore italiano Vincenzo Peruggia (e ritrovata a Firenze due anni più tardi); lo scoppio, in estate, di un'epidemia di colera a Venezia, che si protrarrà fino al 1912, causando gravi danni alla nascente economia turistica del Lido. A Trieste, si vota per il Reichsrat, il parlamento austriaco, a suffragio universale e per collegi uninominali: i candidati liberal-nazionali italiani ottengono solo 13.700 voti, su 35.500 complessivi, contro i 10.700 dei candidati sloveni, i 10.200 dei socialisti e i 900 dei tedeschi. Dati, questi ultimi, che dimostrano l'esistenza di una Trieste fortemente multietnica, sia pure in maggioranza italiana.

Geograficamente Veneto e Friuli, rispetto a oggi, concedono ampi territori nel 1911 all'Austria-Ungheria: a nord, l'estremo lembo dell'odierna provincia di Belluno; a est, Gorizia (la Contea di Gorizia e Gradisca) e, naturalmente, Trieste con la Venezia Giulia. La provincia di Udine, che rappresenta l'intera area del Friuli italiano, è inserita amministrativamente all'interno del Veneto.

Su 36 milioni di abitanti del Regno d'Italia, in Veneto sono residenti 3 milioni di

Apertura dell'Esposizione Etnografica in Piazza d'Armi a Roma, da "L'Illustrazione Italiana", 30 aprile 1911, copertina



I confini Italia-Austria nel 1911

Un ritratto fotografico di Giovanni Giolitti, foto storica

Cartolina celebrativa il Cinquantenario dell'Unità d'Italia



persone, di cui 725 mila nella provincia di Udine, la più estesa della regione con i suoi 667 mila ettari di superficie.

L'anno si colloca, per l'intero Paese, in un quadro di ristagno economico, che segue un periodo di grande espansione. Tra il 1896 e il 1912 il valore delle importazioni risulta, infatti, triplicato. Veneto e Friuli, in bilico tra arretratezza e modernità, restano però ancora lontane dallo sviluppo in atto nel cosiddetto "triangolo industriale" costituito dall'area compresa tra le città di Milano, Genova e Torino.

Terre di emigrazione, si trovano ai primi posti fra le regioni italiane nella classifica delle partenze nel periodo compreso tra il 1876 e il 1913: il Veneto è primo con 1.822.000 partenze, di cui ben 97.588 nel solo 1911, mentre la Venezia Giulia (austriaca) si attesta al quarto posto con 1.407.000 unità.

I dati del Veneto, censiti proprio nel 1911, comunque, dimostrano complessivamente buoni valori economico industriali: in percentuale, sul Regno, il Veneto (compresa la provincia di Udine) ha l'8,6 delle imprese, l'8,4 dei cavalli dinamici, l'8,6 delle persone occupate, che rappresentano il terzo posto assoluto fra tutte le regioni, mentre con 126.000 addetti alle attività industriali risulta quarta dopo Lombardia, Toscana e Piemonte. Il modello industriale cosiddetto "veneto" rappresentato nell'Ottocento da Schio e Valdagno, con i Rossi e i Marzotto, si presenta però in declino nel primo decennio del nuovo secolo, lasciando il primato a nuove realtà come la Società Adriatica Di Elettricità (SADE), fondata da Giuseppe Volpi nel 1905, "per la costruzione e l'esercizio di impianti per la generazione, trasmissione e la distribuzione di energia elettrica in Italia e all'estero", che poco alla volta acquista varie società del Veneto e del Friuli, operanti nel settore dell'energia, diventando in assoluto la più importante.

Il Veneto, privo di particolari grosse realtà produttive, si manifesta quindi come un comprensorio costituito da piccole e medie imprese con dimensioni non molto diverse fra loro, assai diffuse sul territorio, soprattutto lungo l'asse padano, e dotate di intensa operosità. Gli undici maggiori centri industriali risultano essere nel 1911: Vicenza, prima grazie alle varie attività tessili, Venezia, Verona, Treviso, Udine, Padova, Vittorio Veneto, Pordenone, Murano, Schio e Valdagno.

In Italia nel 1911 nasce la Confederazione nazionale dell'Agricoltura, mentre la produzione agricola cresce al ritmo del 2% annuo. L'amministrazione pubblica contribuisce all'espansione del settore con la diffusione dell'istruzione agraria, con l'istituzione delle cattedre ambulanti e delle stazioni sperimentali e con lo sviluppo dei Consorzi agrari. Ciò determina considerevoli progressi, soprattutto nelle regioni padane, che nel 1910 con il 13% della superficie agraria totale, danno il 31% della produzione nazionale. Nel nord-est, in agricoltura, si intensificano le opere di bonifica, l'incremento del patrimonio zootecnico, la meccanizzazione e l'uso dei fertilizzanti. Il mi-

Verona 1911, Festa degli alberi

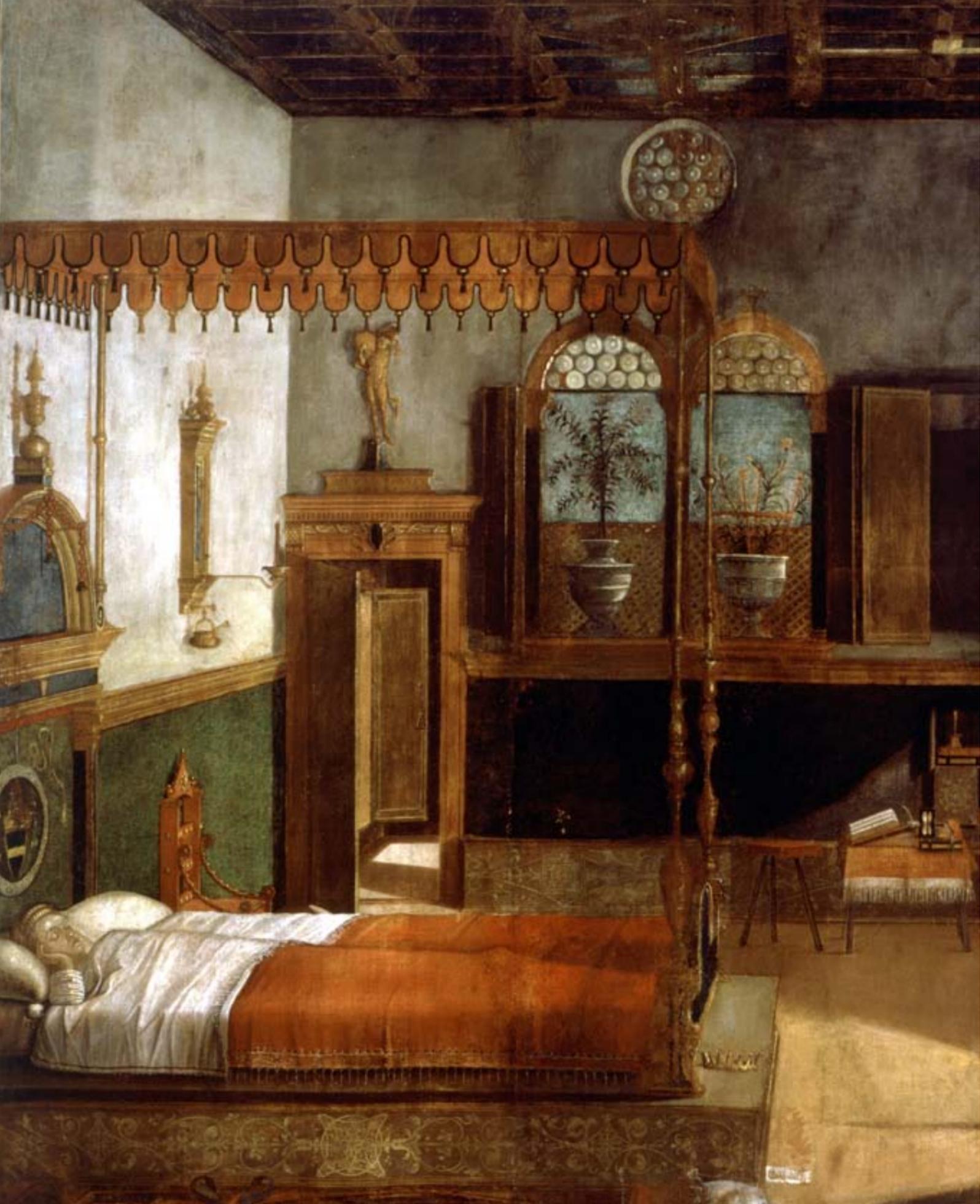


gioramento delle condizioni di vita è evidente: fra fine '800 e 1915 il reddito medio aumenta del 28%, mentre il tasso di mortalità scende dal 25 al 19%. In tutto il nord Italia si registra il 15% di analfabetismo contro il 60% delle regioni del sud. In ambito sociale, la struttura piccolo proprietaria del Veneto, in particolare nelle province di Vicenza, Treviso e di Belluno, e del Friuli costituisce uno dei fattori principali per il comportamento sostanzialmente conservatore delle classi subalterne, in anni caratterizzati da forti agitazioni politico sindacali. Non mancano, però, episodi anche se isolati di aspro scontro sociale come quello avvenuto nel marzo del 1911, con la dura vertenza tra le maestranze della miniera Magni, in Valle Imperina nel bellunese, e la società proprietaria, la Montecatini, che dà origine a una lotta operaia tra le più significative del Veneto postunitario. Differenze non di poco conto si registrano, comunque, nel dibattito politico tra un Veneto "bianco" e un Friuli, dove, la componente cattolica deve confrontarsi duramente con le forze laiche emergenti, con i radicali e i socialisti. Proprio nel 1911, in un diffuso clima veementemente anticlericale, il congresso dei giovani cattolici, fissato per il mese di maggio a Udine, per ordine del prefetto e su sollecitazione del sindaco della città, deve subire un inatteso e forzato rinvio.

La prima bandiera innalzata a Tripoli la mattina del 7 ottobre 1911, da "L'Illustrazione Italiana", 22 ottobre 1911, p. 419

La Vittoria alata del Vittoriano con Roma sullo sfondo, da "L'Illustrazione Italiana", 4 giugno, 1911, copertina





## *Il Veneto in mostra: la pittura antica all'Esposizione Internazionale del 1911*

Alessandra Zamperini

Nel 1911, ancora fresco e, per molti verso amaro, il ricordo delle imprese risorgimentali, Roma capitale si apprestava a commemorare il cinquantenario del nuovo Stato italiano<sup>1</sup>.

Tra i mille problemi che affliggevano la giovane nazione, dal 1901 sotto la *leadership* di Giovanni Giolitti, l'impegno celebrativo di quell'anno venne ripartito fra diverse iniziative a capo dell'Esposizione internazionale, con il fine di ripercorrere le tappe di una storia secolare di cui Roma doveva essere l'epicentro morale e materiale, oltre che il fulcro attorno cui indirizzare gli apporti delle singole regioni che stavano ricomponendo il tessuto nazionale disgregato dagli eventi storici.

D'altronde, il contesto appariva assolutamente propizio a valorizzare il retaggio storico e culturale italiano in funzione di una propaganda volta a presentare la nuova nazione quale attore di rilievo nello scacchiere mondiale. Non casualmente, proprio il 1911 avrebbe visto nascere l'impresa libica, con cui la "Grande proletaria" (per usare le parole di Giovanni Pascoli) metteva a fuoco la sua immagine di potenza colonialista, in un momento in cui, vittima di quella che è stata definita una "illusione ottica", gli indubbi progressi industriali generavano l'idea di uno stato potente, capace di competere nei campi privilegiati della politica moderna (che erano essenzialmente l'impegno militare e la capacità produttiva) con i più agguerriti e blasonati concorrenti europei.

Sotto questo punto di vista, le iniziative per il cinquantenario, culminate non casualmente con l'inaugurazione del magniloquente monumento a Vittorio Emanuele II a ridosso del Campidoglio, concorsero a tessere una trama espositiva tesa a rivalutare il patrimonio artistico e culturale prodotto nei secoli, di cui l'Italia giolittiana poteva e doveva fregiarsi con orgoglio, non solo nei confronti degli osservatori esteri, ma anche dinnanzi ai critici interni, che del paese stavano divulgando, giusta la formula di Gaetano Salvemini, l'immagine di "Italiotta"<sup>2</sup>.

All'interno di questi moti, la scelta di Castel Sant'Angelo a sede di alcune mostre retrospettive sotto la direzione di Mariano Borgatti cadeva quanto mai propizia. Da un lato, essa suggellava il restauro del sito intrapreso proprio da Borgatti ed Enrico Rocchi tra il 1901 e il 1906, con il fine di riportare il mausoleo al presunto stato che esso aveva nel Quattro e nel Cinquecento, nel solco del perdurante gusto neorinascimentale<sup>3</sup>. Dall'altro, se l'intenzione primaria era quella di costituire il Museo dell'arte medievale e rinascimentale, l'opzione si rivelò del pari favorevole alla messa in scena di un ambiente che, al di là delle ricostruzioni filologicamente arbitrarie, ebbe tuttavia il merito di offrire all'attenzione del pubblico una gamma assai estesa e, per alcuni versi innovativa, di oggetti artistici, epigrafici, numismatici, tessili, così da illustrare la storia di Roma e delle regioni italiane dal Medioevo sino all'Ottocento. A dire il vero, in un'ottica territoriale e nonostante le premesse, quest'ultimo fu il lato meno approfondito, giacché la capitale svolse la parte del leone nel percorso espositivo.

Viceversa, lo spazio accordato agli apporti regionali fu alquanto ridotto. Poiché inevitabili, in specie dopo la Prima Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna di Torino del 1902, risultavano le arti applicate, in assenza di prodotti romani competitivi fu giocoforza affidarsi alle maioliche di Urbino, Faenza, Deruta, Firenze. Ma

Carpaccio, *Il sogno di Sant'Orsola*, Venezia, Gallerie dell'Accademia



laddove fu possibile rinvenire adeguati saggi locali, lo squilibrio fu evidente, come per i costumi storici, di cui venne sottolineato il carattere "specialmente romano".

In tale cornice, non sorprende che un analogo trattamento fosse riservato al Veneto, cui – al pari delle altre regioni – venne accordato spazio a patto di assimilarne gli esponenti in un contesto nazionale: sicché, tra le glorie celebrate dalle medaglie, a fronte di Antonio Barberini, Giambattista Borghese e Alessandro Farnese, nomi altisonanti e riassuntivi del passato pontificio, stava solo il cardinale e poeta Pietro Bembo; nella squadra degli artisti, accanto a Raffaello, Michelangelo, Carracci e Bernini, trovava posto solo Antonio Canova.

Semmai, un margine leggermente maggiore toccò alla zecca di Venezia. Di Firenze fu ricordato il fiorino, di Palermo fu rievocato il periodo normanno, di Milano fu rammentata l'era viscontea e sforzesca, per tutti non fu fatto alcun cenno ai regni preunitari dei Lorena, dei Borbone o degli Asburgo. Invece, l'apertura concessa a Venezia fu più ampia ma non per questo meno calcolata, arrivando anche all'esposizione di pezzi conati dagli Asburgo, con un'estensione in realtà opportunamente bilanciata dagli esemplari della Repubblica di Daniele Manin, memoria del Risorgimento posto a fondamento del nuovo Stato.

Per quanto simili emergenze fossero piuttosto il frutto di vagli funzionali alla celebrazione nazionale, ciò non toglie che alcuni esiti riuscissero sorprendenti. Ne offrì un saggio la selezione dei dipinti antichi, per i quali, se davvero fosse stato desiderato l'effetto rappresentativo e di presa presso il pubblico, a illustrare il Veneto sarebbe stato lecito aspettarsi un Bellini o un Veronese. Invece, l'apporto venne solo da tre opere di collezioni private romane, un *Adamo ed Eva* di Tintoretto e una *Pietà* di Carlo Crivelli, appartenenti a Robert Crawshay; un *Putto* della raccolta di Henriette Hertz, attribuito a Nicola Giolfino<sup>4</sup>.

Ignoto il destino della tela di Tintoretto, essa è stata tuttavia riconosciuta in un lavoro un tempo nel palazzo veneziano dei Pisani di Santo Stefano<sup>5</sup>. La tavola di Carlo Crivelli, per contro, verosimilmente parte di un polittico proveniente dalla chiesa di San Domenico ad Ascoli, era dal 1892 nella collezione Crawshay: l'esposizione del 1911 fu una delle sue ultime apparizioni italiane, poiché poco dopo essa venne venduta alla Sulley & Co., giungendo, nel 1913, al Metropolitan Museum di New York, dove tuttora si trova<sup>6</sup>.

Se la scelta di Tintoretto, quantunque con un lavoro poco noto, appare tutto sommato legittima a rappresentare il rinascimento veneziano, se il quattrocentesco Carlo Crivelli poteva accordare il suo tono grafico e ornato ai pittori umbri e toscani che spiccavano nell'esposizione, maggiore sorpresa genera il *Putto* ascrivito al veronese Nicolò Giolfino, all'epoca pressoché misconosciuto al di fuori dei confini locali. Vero è che quella paternità giungeva dalla collocazione precedente nella raccolta Habich

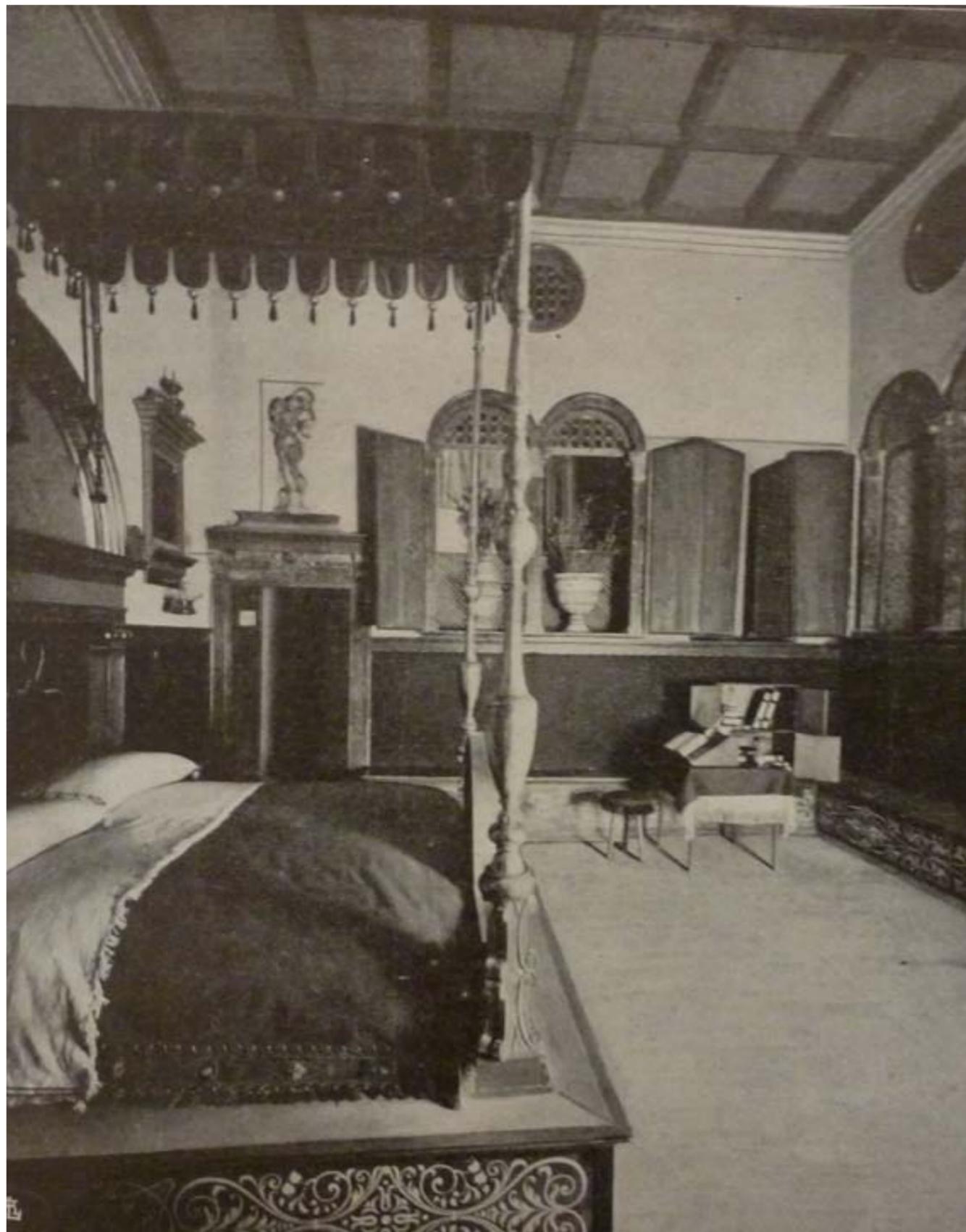
Jacopo Tintoretto, *Adamo ed Eva*, già collezione Crawshay, ubicazione ignota

Da Giovanni Bellini, *Bacco fanciullo*, già collezione Hertz, Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini



Carlo Crivelli, *Pietà*, già collezione Crawshay, New York, Metropolitan Museum of Art

di Cassel<sup>7</sup>. Ed è altrettanto inoppugnabile che essa fosse una sorta di voce comune, se una seconda redazione di questo dipinto, censita nella collezione di Frederick Richards Leyland alla fine dell'Ottocento, esibiva la stessa attribuzione. Come giustificare però un nome così insolito in una manifestazione votata al grande effetto? Si può premettere che, nel 1930, la versione Leyland, giunta nel frattempo alla National Gallery di Washington, sarebbe stata riconosciuta come una derivazione dal piccolo Bacco del *Festino degli Dei* di Giovanni Bellini (anch'essa a Washington)<sup>8</sup>. E



Ricostruzione della stanza di Sant'Orsola, Roma, Padiglione veneto, 1911

che anche l'attribuzione per la tavola Hertz sarebbe stata ridimensionata (sebbene in misura meno puntuale), poiché nel 1928 il catalogo della collezione parlò di "scuola veneziana" per le incongruenze formali del dipinto, al quale facevano "difetto le principali caratteristiche dello stile del Giolfino", ma che, viceversa, esibiva una somiglianza con i putti del trittico di Bellini a Santa Maria dei Frari. Ne uscì il salomonico suggerimento di un'attribuzione, sì, al più classicheggiante e ancora veronese Gian Francesco Caroto (come già aveva suggerito Berenson), ma sotto l'influenza di modelli lagunari<sup>9</sup>.

Sicché, alla fine, si può immaginare che a sostegno del dipinto Hertz nel 1911 stesse proprio la sua intrinseca struttura formale classicheggiante "alla veneziana". E che, dovendosi accettare un nome tramandato – e al momento senza alternative – come quello di Giolfino, la condizione non stonasse per alcuni commissari delle Retrospective quali Gino Fogolari e Carlo Gamba, entrambi autori di incursioni nel panorama veronese, l'ultimo per aver dedicato un articolo al pittore Paolo Cavazzola nel 1905, il primo ancor più addentro al tema per essere intervenuto, nel 1909, su un'ancona scolpita di Bartolomeo Giolfino, nonno del pittore Nicola<sup>10</sup>.

Per contro, le culture territoriali ebbero maggiore visibilità negli splendidi padiglioni regionali innalzati con legno, graticci di canne e gesso nella Piazza d'Armi, a costituire una vera e propria rassegna architettonica effimera, in cui si condensavano specificità locali assurte a paradigma<sup>11</sup>: lo dimostrava il padiglione veneto, realizzato da Max Ongaro con stilemi codussiani, sanmicheliani e sansoviniani carichi di roboanti significati celebrativi<sup>12</sup>, cui giovavano, con un'ovvia ricaduta sulle aspirazioni imperialistiche di stretta attualità, il rimando a Venezia signora dell'Adriatico e l'inserimento della sala trentina, della quale si rivendicava l'italianità prima dell'annessione nel 1918.

Accanto all'esibizione dell'artigianato veneziano o della produzione popolare veneta, alle ricostruzioni rievocanti il medioevo cortese o il preumanesimo petrarchesco, la pittura antica venne proposta in una duplice via<sup>13</sup>. Da un lato, vi fu il recupero "in stile" di immagini ispirate programmaticamente ai *genii loci*, che fossero i frescanti medievali per Treviso, Giotto e Giusto de' Menabuoi per Padova, i pittori del Buonconsiglio per la sala trentina, Pisanello e Brusasorci per quella veronese. Dall'altro vi fu l'esibizione degli originali, fra cui emerse il *Sogno di Sant'Orsola* di Carpaccio, che nell'ambito della più generale riscoperta del pittore sostenuta dalla recente monografia di Gustav Ludwig e Pompeo Molmenti del 1906<sup>14</sup>, sottolineava la crescente importanza assegnata al dipinto come sintesi di quella genuina "ispirazione religiosa" che, sulla scia di John Ruskin, accompagnava molte riletture critiche capriccesche; senza scordare il passaggio, inevitabile per un gusto pronto alla ricostruzione "in stile", dalla vita quotidiana dipinta alla sua traduzione materiale, che comportò l'innalzamento di una vera e propria copia tridimensionale a grandezza naturale della camera di Orsola<sup>15</sup>.

Nonostante tutto, però, il pezzo forte fu riservato al Settecento, l'epoca che, a dispetto delle riserve sulla frivolezza che la cultura accademica le attribuiva, nell'immaginario collettivo continuava a essere percepita come una sorta di secondo Rinascimento veneto<sup>16</sup>. D'altro canto, può essere utile ricordare come, in veste di curatore della mostra, tornasse Gino Fogolari, il cui interesse per la pittura settecentesca era stato corroborato proprio nel 1911 con un intervento sulla collezione di Francesco Algarotti<sup>17</sup>. Sicché, in una sala ricostruita per l'occasione, con lampadari di Murano, tessuti e mobili "in parte autentici, in parte imitazioni accurate", stavano le copie del *Trionfo dell'Amore* di Giambattista Tiepolo dal veneziano palazzo Alvisi Michiel e dei *Putti che giocano col pappagallo* di suo figlio Giandomenico dalla vicentina villa Valmarana, mentre della vera mano tiepolesca compariva un disegno per gli affreschi dell'Arcivescovado di Udine. Attorno, nell'ennesimo salone ricostruito "in stile", vedute di Canaletto, paesaggi di Marco Ricci e Giuseppe Zais, ritratti di Rosalba Carriera e Pietro Longhi, assieme al *Procuratore Giorgio Pisani* di suo figlio Alessandro, che nello stesso anno avrebbe avuto una mobilità piuttosto intensa, figurando anche alla mostra del Ritratto italiano a Firenze<sup>18</sup>.

Con tanta pompa, il salone del 1911 non rimase senza eco. Si può dire, anzi, che qui furono gettati i prodromi per la mostra del Settecento italiano (1929) e per la

24 nascita di Ca' Rezzonico (1935), due eventi che consacrarono il XVIII secolo a epoca oramai emblematica della vita veneziana. Nel suo immaginario, d'ora innanzi, sarebbero entrati a pieno titolo proprio quei nomi che avevano figurato nel padiglione del 1911. E per concludere – ci sia consentita una nota frivola, ma non priva di significato – non è casuale che il grandioso ballo in maschera organizzato dal miliardario Carlos de Beistegui a palazzo Labia nel 1951, di cui restano le magnifiche foto di Cecil Beaton, non solo puntasse su ospiti del *jet-set* internazionale abbigliati giustappunto come aristocratici veneziani, ma prevedesse lo sfondo degli affreschi di Tiepolo padre. Nel giro di quarant'anni, dopo due guerre, il mito di Venezia e della sua pittura era definitivamente passato da Roma al mondo.

#### Note

- <sup>1</sup> Le iniziative sono riepilogate nel volume *Roma 1911* 1980. Dei testi redatti per l'occasione, basti segnalare i cataloghi *Esposizione Internazionale di Roma. Guida generale delle mostre retrospettive di Castel Sant'Angelo*, Bergamo 1911; *Guida ufficiale delle Esposizioni di Roma: Internazionale di Belle Arti, Regionale ed Etnografica, Archeologica, d'Arte Retrospettiva, del Risorgimento, del Cinquantenario*, Roma 1911; *Esposizione Internazionale di Roma. Catalogo della mostra di etnografia italiana in Piazza d'Armi*, Bergamo 1911.
- <sup>2</sup> Sull'argomento in questa sede sono sufficienti Caracciolo 1980, pp. 39-40; con un'analisi specifica del contesto storico in Caracciolo 1992<sup>5</sup>, pp. 293-301. Per un quadro urbanistico si rimanda ai primi otto capitoli di Insolera 1962, pp. 9-103, e alle pp. 99-100 per gli eventi del 1911.
- <sup>3</sup> Spagnesi 1995, pp. 96-122. Sulle mostre si veda il catalogo *Esposizione Internazionale di Roma. Guida generale delle mostre retrospettive di Castel Sant'Angelo*, Bergamo 1911.
- <sup>4</sup> *Esposizione Internazionale di Roma. Guida generale delle mostre retrospettive di Castel Sant'Angelo*, Bergamo 1911, pp. 150, 153.
- <sup>5</sup> L'identificazione spetta a Moretti 1977, pp. 170, 180 nota 29. Essa si basa sul confronto tra la foto pubblicata in Bertini Calosso 1911, p. 453 e un'acquaforte settecentesca di Pietro Monaco (Apolloni 2000, pp. 226-227).
- <sup>6</sup> Bertini Calosso 1911, p. 453. Nonostante l'articolo non pubblichi la foto del dipinto, l'identificazione qui proposta è certa grazie alla descrizione dei passaggi di proprietà precedenti all'acquisto di Crawshay – dalla collezione Bisenzo a Roma (1836-1847) alla raccolta Ward-Dudley a Londra –, tutti confermati da Zeri-Gardner 2004, pp. 22-24.
- <sup>7</sup> Sul dipinto Hertz: Berenson 1906, p. 189; Richter 1928, p. 44; Franco Fiorio 1971, p. 123. Sulla figura di Henriette Hertz: Rischbieter 2004.
- <sup>8</sup> Il dipinto passò dalla collezione Leyland alla raccolta Benson (1892-1927), fu venduto alla Duveen Brothers, nel 1949 fu acquistato da Samuel Kress e donato nel 1961 alla National Gallery di Washington: Rusk Shapley 1979, I, pp. 54-55.
- <sup>9</sup> Richter 1928, p. 44. Il giudizio sulle qualità giolfinesche, del resto, era suffragato dal fatto che nella collezione figurava una "vera" opera di Giolfino, una *Madonna col Bambino*, peraltro acquistata nel 1885 come di Perin del Vaga: Richter 1928, p. 24 e tav. XV.
- <sup>10</sup> Gamba 1905; Fogolari 1909.
- <sup>11</sup> Forcella 1980, pp. 30-32; Sanfilippo 1992, pp. 144-146.
- <sup>12</sup> Marconi 1980, pp. 225-228.
- <sup>13</sup> *Comitato regionale veneto per le feste commemorative del 1911 in Roma. Guida ufficiale illustrata del padiglione veneto*, Milano 1911.
- <sup>14</sup> Ludwig-Molmenti 1906.
- <sup>15</sup> Del Puppo 2004, pp. 72-80; per il *Sogno*: in particolare alle pp. 74 e 78.
- <sup>16</sup> Fincardi 2001, pp. 450-451.
- <sup>17</sup> Fogolari 1911.
- <sup>18</sup> Del ritratto esistono due versioni, una presso la raccolta Liechtenstein di Vienna e una documentata sul mercato antiquario: <http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/ricerca> (schede 66768 e 66377). Del Trionfo tiepolesco è ignoto il destino, a meno di non volerne trovare le tracce a Parigi nel negozio Trotti-Nicolle almeno dal 1909: Molmenti 1909, p. 310; Sack 1910, p. 314. Nessuno di questi autori dà notizia della provenienza e nessuno ricorda in qualche altra occasione il palazzo Alvisi Michiel. Al tempo stesso, non è nemmeno possibile trarre conclusioni o escludere tout court questi dati, poiché giova ricordare che il Trionfo in mostra era comunque una copia.



Alessandro Longhi, *Ritratto del senatore Pisani*



*La pittura veneta del Seicento e del Settecento alla mostra fiorentina del ritratto del 1911*

Monica Molteni

L'11 marzo 1911 pomposamente si inaugurava sulle rive dell'Arno la grande mostra del *Ritratto italiano*. Firenze, già capitale del nuovo regno d'Italia dal 1865 al 1871, partecipava così alle celebrazioni del «grande giubileo laico»<sup>1</sup> dell'Unità, accodandosi – buona terza – con un proprio, ambizioso evento a Roma e Torino, poli privilegiati di un magniloquente programma espositivo che, allo scadere del cinquantenario dell'unificazione, intendeva proporre un'immagine solida e competitiva del Paese, corroborata dal richiamo delle glorie artistiche e culturali del passato, così come dall'esaltazione dei progressi tecnici e scientifici su cui si fondava la recente crescita economica della nazione<sup>2</sup>.

Entro tale quadro, il contributo della mostra fiorentina, la cui curatela era stata affidata a Ugo Ojetti, fu indubbiamente di straordinaria rilevanza, particolarmente per il numero impressionante di opere radunate nelle sale cinquecentesche di Palazzo Vecchio<sup>3</sup>. Davanti ai visitatori si schieravano infatti ben ottocento ritratti, «ottocento figure vive per miracolo d'arte, fissate nel loro gesto più singolare, nelle loro vesti più eleganti, spesso vicine agli oggetti e ai luoghi che sono stati loro più cari», a comporre un'emblematica galleria di uomini illustri di tutte le epoche, che efficacemente assecondava un progetto di orgogliosa esaltazione del passato nazionale: dunque «papi, re, principi, cardinali, dame, poeti, guerrieri», fra i quali tuttavia spuntava di frequente il viso «anonimo d'una dama bella, d'un vecchio, d'un bambino, per rappresentare nei vari costumi la folla»<sup>4</sup>.

La valorizzazione dei risvolti politici e propagandistici inevitabilmente sottesi all'operazione non era d'altronde la priorità che aveva guidato le scelte del critico, che si era più sottilmente proposto di attestare la superiorità italiana secondo un diverso punto di vista, peraltro non scevro di implicazioni contraddittorie. Pur nella consapevolezza che la vera forza del ritratto stava nella sua capacità di far scomparire l'artista «dietro la figura del suo modello», soverchiando, con l'intensità dei suoi portati umani e psicologici, «l'arte, la critica, il confronto delle varie scuole e delle varie pitture»<sup>5</sup>, Ojetti aveva infatti puntato a ricomporre nelle sale medicee due secoli e mezzo (1600-1861) di tradizione pittorica proprio per dimostrare, attraverso la potenza degli interpreti convocati e la libertà «dagli effetti più umilianti dell'accademismo» da essi raggiunta nell'esercizio privilegiato della ritrattistica, l'ininterrotta grandezza dell'Italia artistica: cui perciò non si poteva continuare a guardare come a una mera «erede e [...] conservatrice del rinascimento», poiché «essa era ancora il rinascimento stesso»<sup>6</sup>.

Una selezione tanto ampia di opere di secoli e provenienze diverse inevitabilmente servì in maniera imperfetta l'idea di uno «svolgimento perenne dell'arte italiana»<sup>7</sup>, poiché l'accostamento fra protagonisti riconosciuti e artisti minori, se non addirittura misconosciuti, non sempre risultò equilibrato; mentre dislivelli qualitativi e quantitativi rimasero percepibili anche fra le diverse scuole o epoche, posto che i commissari regionali deputati all'organizzazione delle singole sezioni dovettero spesso trovarsi condizionati nelle loro scelte non tanto da auspicabili criteri di pregio, quanto piuttosto da più prosaiche circostanze, quali l'effettiva reperibilità e disponibilità di opere che per larga parte provenivano da collezioni private o istituzioni straniere<sup>8</sup>.

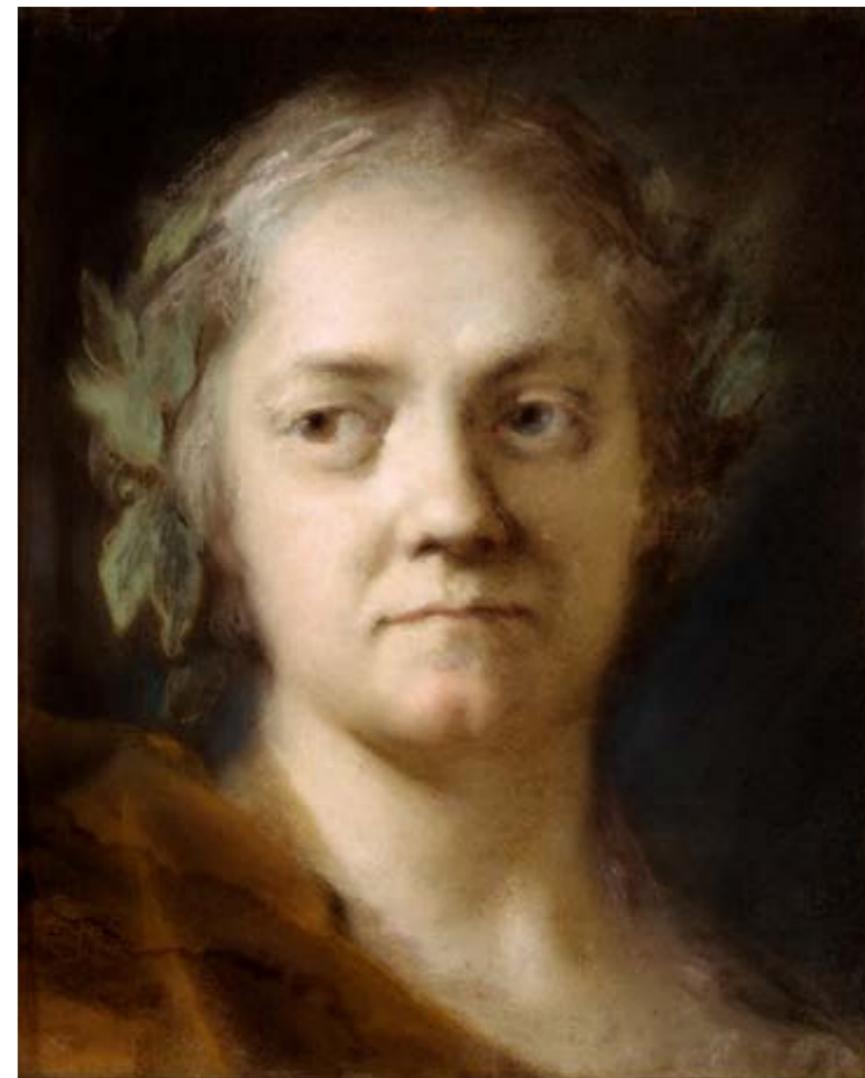
*Il Duca di Genova e le autorità in visita all'Inaugurazione della Mostra del Ritratto Italiano di Firenze, da "L'Illustrazione Italiana", 19 marzo 1911, copertina*



D'altronde per casi come quello veneto tracciare un percorso qualitativamente lineare attraverso il Seicento e il Settecento senza suscitare confronti troppo penalizzanti con gli straordinari protagonisti della ritrattistica cinquecentesca era impresa marcata da una certa inverosimiglianza. E tuttavia efficacemente bilanciata dall'ampiezza del panorama d'insieme ricomposto in Palazzo Vecchio, dove, accanto alle opere di più occasionali frequentatori del genere, vennero presentati al grande pubblico nuclei significativi di dipinti di alcuni dei più emblematici specialisti del ritratto di questi secoli.

Dunque, sebbene il Seicento venisse stigmatizzato come un'età di sostanziale decadenza per Venezia, priva di «un suo ritrattista che la rappresenti degnamente» e viceversa «scuola ottima per i forestieri», che sull'esempio dei portati di Tiziano, Tintoretto e Veronese imparavano «quale potenza abbiano l'ombra e la luce nel dar forza di vita alle figure»<sup>9</sup>, a favore dell'esposizione fiorentina andranno ricordate la presenza di alcuni dipinti di Leandro Bassano, primo fra tutti il malinconico *Suonatore di liuto* di Cracovia<sup>10</sup>, che individua una tipologia compositiva caratteristica dell'artista, connotata dall'apertura di una finestra paesaggistica sullo sfondo cui è affidato il bilanciamento spaziale dell'opera<sup>11</sup>; nonché la – pur più incerta<sup>12</sup> – selezione di opere del suo allievo prediletto, il «Pittore e Cavaliere» Tiberio Tinelli. Al quale ultimo rimane confermato lo scenografico *Ritratto di Luigi Molin* dell'Accademia di Venezia, che stilisticamente segna «il punto massimo di accostamento al gusto di Anton van Dyck»<sup>13</sup> dell'artista, al tempo stesso introducendo esplicite suggestioni rubensiane attraverso il motivo delle due monumentali teste marmoree

Tiberio Tinelli, *Ritratto di Luigi Molin*, Venezia, Gallerie dell'Accademia



effigiate a sinistra del ritratto, immediatamente riferibili alle versioni del *Tiberio* e *Agrippina* dipinte dal fiammingo<sup>14</sup>.

L'astro della scuola lagunare tornerà semmai a splendere, nella prospettiva fin qui delineata, nel Settecento, quando Venezia «poteva vantarsi di possedere i più valenti artisti d'Italia, degni di stare a paragone coi migliori d'Europa»<sup>15</sup>, e parrà infine configurarsi come «l'ultimo rifugio di un'arte del ritratto tutta nazionale»<sup>16</sup>. Presunzioni, queste ultime, che nell'esposizione fiorentina andranno efficacemente a nutrirsi della presenza, in mezzo a tanti comprimari, spesso di assai felice mano come il veronese Pietro Rotari, alla cui firma resta associata la sfavillante *Elisabetta di Sassonia* di Dresda<sup>17</sup>, di luminosi specialisti quali la Carriera: fra le cui damine delicate e leziose inevitabilmente spiccava la dolente autenticità e la fragile tavolozza di grigi e di bruni del tardo *Autoritratto* delle Gallerie veneziane<sup>18</sup>; nonché, ovviamente, i due Longhi, Pietro e il figlio Alessandro. Rispetto ai quali, seppur fra più di una svista attributiva – la più clamorosa delle quali relativa alla *Giovinetta con ventaglio* della Carrara di Bergamo del Ceruti, a Firenze presentata come del Longhi padre<sup>19</sup> – la mostra avrà il merito di tentare un primo risarcimento della figura di Alessandro, lungamente compressa entro il più noto profilo del genitore, dal cui catalogo erano stati fin lì scorporati a suo favore solo «i quadri più deboli e più grossolani»; e viceversa riconoscibile per la maniera «esperta e brillante»<sup>20</sup>, lodata come tale da letterati e poeti quali lo stesso Goldoni, e apprezzabile, nelle sale di palazzo Vecchio, più

Rosalba Carriera, *Autoritratto*, Venezia, Gallerie dell'Accademia



Alessandro Longhi, *Ritratto di Giulio Contarini da Mula*, Rovigo, Accademia dei Concordi

che per una debole replica dell'effigie del commediografo veneziano<sup>21</sup>, grazie alla sinfonia di grigi del *Ritratto di Giulio Contarini Da Mula* dell'Accademia dei Concordi di Rovigo<sup>22</sup> e per la sontuosa veste scarlatta a ricami dorati «pennelleggiata con un fare franco, largo, vigoroso, con brillante fluidità di colori» del ritratto Pisani<sup>23</sup>, di cui si era all'epoca proposta l'attribuzione a Pietro<sup>24</sup>.

Nelle sale fiorentine l'idea che nel Settecento prendesse corpo una venezianità per così dire di ritorno, in grado di ricondurre la scuola cittadina all'altezza delle conquiste cinquecentesche, si alimentava insomma a più fonti, che nel loro complesso evocavano perfettamente l'immagine di una società ancora interessata al mecenatismo artistico, intellettualmente vitale e anzi pervasa di istanze cosmopolite, dove si muoveva una nutrita «schiera di pittori valorosissimi»<sup>25</sup> la cui operosità abbracciava tutti i generi, tuttavia difficilmente eludendo la prova del ritratto, per il quale la passione del pubblico lagunare era all'epoca vivissima: come d'altronde provano le incursioni anche sporadiche nel genere da parte di artisti la cui vera fama si fonda sull'eccellenza raggiunta in altri ambiti, ad esempio la pittura di paesaggio, o le grandi scenografie storiche. Al proposito, emblematico è dunque il caso di Tiepolo, che i curatori dell'esposizione non rinunceranno a convocare nelle sale fiorentine sebbene le sue applicazioni in materia risultino di una rarità cui poco convincentemente sopperivano le teste di carattere<sup>26</sup> o l'assai incerto – per attribuzione – *Consilium in arena* di Udine<sup>27</sup>. E tuttavia responsabile di capolavori di toccante potenza psicologica e materica quali il *Ritratto di Antonio Riccobono* dell'Accademia dei Concordi di Rovigo<sup>28</sup>: che, come un monito, ricordava ai visitatori delle sale fiorentine che se lo scopo del ritratto era la conquista della naturalezza, non vi era però grandezza in questa arte se dietro all'effigiato il pittore non sapeva far trapelare una scintilla di ideale e universale.

#### Note

- <sup>1</sup> La paternità di tale definizione si deve al conte Enrico di San Martino, che la impiegò in un discorso del 31 gennaio 1908: Forcella 1980, p. 27.
- <sup>2</sup> Sui festeggiamenti messi in cantiere per il 1911 con l'esplicito intento di «poter dire al modo da Roma: l'Italia guarda il passato con grata reverenza, il futuro con tranquilla fiducia», e sul definirsi *in fieri* dei programmi espositivi, che in origine prevedevano unicamente lo sdoppiamento della Grande Esposizione fra le sedi di Torino, deputata a ospitare tutto quanto concernesse l'industria, il lavoro e la tecnica, e Roma, dove sarebbero state viceversa celebrate l'arte, l'archeologia e la storia, si veda nuovamente Forcella 1980.
- <sup>3</sup> All'esposizione vennero dedicati due cataloghi: il primo, con il solo elenco delle opere, uscì puntualmente nel 1911: *Mostra del ritratto* 1911; il secondo, illustrato e arricchito da numerosi interventi critici, nonché da una prefazione di Ojetti, dopo molti ritardi conseguenti anche all'intermezzo bellico vide infine la luce nel 1927, peraltro con un diverso titolo (*Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo*, 1927) che finiva per escludere del tutto la controversa rappresentanza degli artisti ottocenteschi, in merito alla quale si veda Spinosa 2004, in particolare pp. 409-410.
- <sup>4</sup> Ojetti 1911 (a), p. 3.
- <sup>5</sup> Ibidem.
- <sup>6</sup> Caprin 1911 (a), p. 244.
- <sup>7</sup> Caprin 1911 (b), p. 214.
- <sup>8</sup> Ivi, p. 214. Per il caso specifico della sezione dedicata alla ritrattistica napoletana dell'Ottocento si veda inoltre Spinosa 2004.
- <sup>9</sup> Fogolari 1927, pp. 101-102. La debolezza dei veneziani a parere del critico era evidenziata in mostra dalle opere dei vari tintoretteschi, da quelle dei «miseri epigoni» del Moroni e di Veronese, ancora dai ritratti di Farinati e Flacco. Per contro la vitalità della scuola lagunare, che sarebbe stata rappresentata ai massimi livelli dal Greco, si lasciava percepire nella produzione degli eclettici pittori di Genova, città «senza una genuina scuola sua» eppure nel Seicento «piacevole quanto altra mai, tanta è l'abbondanza e la vigoria dei pittori» di questo secolo (Ivi, p. 103).
- <sup>10</sup> *Mostra del ritratto* 1911, p. 179; C.G. in *Il ritratto italiano* 1927, p. 115.
- <sup>11</sup> Sul tema si vedano in particolare Rossi 1997; Sclosa 2010.
- <sup>12</sup> *Mostra del ritratto* 1911, pp. 173-174; C.G. in *Il ritratto italiano* 1927, pp. 126-127. Sulla difficoltà di mantenere a Tinelli tutti i ritratti presentati a Firenze si veda quanto per tempo

- 32 osservato da Caprin 1911, p. 252 e Fogolari 1927, pp. 105-106; per la successiva vicenda critica delle opere in questione si rimanda a Bottacin 2004, pp. 158, 165-166.
- <sup>13</sup> Pallucchini 1981, I, p. 108. La sopravvalutazione delle discendenze vandyckiane di Tinelli, in effetti particolarmente percepibili nel quadro veneiano, sembrano d'altronde essere alla base dell'errato attribuzione al pittore di opere autografe del fiammingo, quali il cosiddetto *Doppio ritratto* della Capitolina (Caprin 1911, p. 252), tuttavia presentato all'esposizione fiorentina con formula dubitativa (*Mostra del ritratto* 1911, p. 173; Fogolari 1927, p. 106): cfr. Bottacin 2004, p. 121.
- <sup>14</sup> Bottacin 2004, pp. 118-121.
- <sup>15</sup> Ravà 1927, p. 195.
- <sup>16</sup> Caprin 1911 (a), p. 258.
- <sup>17</sup> *Mostra del ritratto* 1911, p. 95; O.H.G. in *Il ritratto italiano* 1927, p. 225. Una recente schedatura del dipinto con bibliografia precedente è stata realizzata da A. Henning, in *Il Settecento a Verona* in c.s.
- <sup>18</sup> *Mostra del ritratto* 1911, p. 81; O.H.G. in *Il ritratto italiano* 1927, p. 210. Un riepilogo delle notizie relative all'opera, con bibliografia precedente, si recupera in Sani 2007, p. 367, cat. 419.
- <sup>19</sup> *Mostra del ritratto* 1911, p. 90; O.H.G. in *Il ritratto italiano* 1927, p. 218. L'attribuzione del ritratto al Ceruti, inizialmente proposta da Roberto Longhi (Longhi 1927, p. 167), è stata in seguito accolta dalla maggioranza della critica: al proposito basti il rimando alla scheda di E. Lucchesi Ragni in *Giacomo Ceruti* 1987, p. 186, cat. 57, con bibliografia precedente.
- <sup>20</sup> Ravà 1927, p. 200.
- <sup>21</sup> *Mostra del ritratto* 1911, p. 89; O.H.G. in *Il ritratto italiano* 1927, p. 216. La questione dei ritratti goldoniani di Alessandro Longhi è stata diffusamente affrontata da G.M. Pilo 1957 (a) e (b).
- <sup>22</sup> *Mostra del ritratto* 1911, p. 87; O.H.G. in *Il ritratto italiano* 1927, p. 216. Ravà 1927, p. 200 a elogio del quadro segnalava la memoria di un perduto *Ritratto di locandiere* analogamente giocato su poche tinte pallide ricordato nell'*Osservatore* da Gasparo Gozzi: «notabili sono cinque colori bianchi da lui adoperati: un vaso da tener calde le vivande, una tovaglia sopra un deschetto, un tovagliolino in spalla, la camicia, una berretta, difficilissimi per l'uniformità e da lui si variati che gli servono a maggior virtuosità della sua pittura, senza sforzo veruno». Per una recente schedatura del dipinto di Rovigo si veda Filippo Pedrocco in *Splendori del Settecento Veneziano* 1995, p. 364.
- <sup>23</sup> Ravà 1927, p. 200.
- <sup>24</sup> *Mostra del ritratto* 1911, p. 89; O.H.G. in *Il ritratto italiano* 1927, p. 220.
- <sup>25</sup> Ravà 1927, p. 194.
- <sup>26</sup> *Mostra del ritratto* 1911, p. 97; O.H.G., in *Il ritratto italiano* 1927, pp. 226-227.
- <sup>27</sup> *Mostra del ritratto* 1911, p. 98; N.T. in *Il ritratto italiano* 1927, p. 226. Lo stesso Ravà, nell'introdurre la sezione dei veneziani, aveva insistito sul fatto che di Tiepolo «si potrebbe dire che non dipinse un solo ritratto in vita sua». Tuttavia i curatori ritennero di non far mancare a Palazzo Vecchio «la nota potente della sua arte accogliendovi alcune tele che possono in certo modo rientrare nella categoria dei ritratti» (Ravà 1927, p. 203), fra cui appunto, in ragione della straordinaria varietà, naturalezza e verosimiglianza degli effigiati, il *Consilium in arena* di Udine, la cui esecuzione è però ritenuta dalla maggior parte della critica posteriore assegnabile piuttosto al figlio Gian Domenico: al proposito si vedano la relativa scheda di Marina Magrini in *Splendori del Settecento Veneziano* 1995, p. 388, con bibliografia precedente e, più ampiamente, il recente *Consilium in arena* 2009.
- <sup>28</sup> *Mostra del Ritratto* 1911, p. 97.; O.H.G. in *Il ritratto italiano* 1927, p. 226; più recentemente sull'opera si veda la scheda di D. De Grazia in *Giambattista Tiepolo* 1996, pp. 264-265, cat. 41.



Giambattista Tiepolo, *Ritratto di Antonio Riccobono*, Rovigo, Accademia dei Concordi



Ettore Tito, *L'Italia erede e custode dei tesori marini di Venezia*, 1910, olio su tela, pannello per il soffitto della Sala della Gloria di Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia

## *L'arte veneta all'Esposizione romana del Cinquantenario nel 1911: il Padiglione regionale e la mostra di Belle Arti*

Eugenia Querci

Nell'autunno del 1905 veniva presentata al Consiglio Comunale di Roma, allora retto dal sindaco Enrico Cruciani Alibrandi, una mozione per celebrare nella primavera del 1911, "con adeguata solennità", il cinquantesimo anniversario della proclamazione del Regno d'Italia – il "giubileo della patria" –, che avrebbe dovuto coincidere con l'inaugurazione in quella stessa data dell'imponente monumento dedicato a Vittorio Emanuele II, ancora in fase di costruzione nell'area di piazza Venezia. Nel giro di pochi mesi s'era fatta strada l'idea di celebrare tale ricorrenza con una serie di grandi mostre nazionali e internazionali, "le quali riassumessero, quasi documentandolo, il cammino fecondo percorso dall'Italia nello spazio di tempo in cui essa è ridiventata una Nazione".<sup>1</sup> L'ampio consenso raccolto dall'iniziativa era motivato dal significato politico, civile e patriottico-nazionalistico prontamente attribuito alla commemorazione quale legittimazione di Roma capitale, fulcro reale e simbolico della terza Italia. Non a caso, all'atto di proporre in Consiglio comunale, nel febbraio 1906, la grande esposizione romana del 1911, il consigliere Eugenio Trompeo aveva ricordato le parole pronunciate nel 1861 da Camillo Benso di Cavour: *Ho detto, o signori, e affermo ancora una volta che Roma, Roma sola deve essere la capitale d'Italia*.

A Roma si era affiancata Torino, prima capitale del regno (si sarebbe poi aggiunta anche Firenze per iniziativa di Ugo Ojetti), e il 15 gennaio 1908 i Sindaci delle rispettive città avevano pubblicato un manifesto comune, in cui era sancita un'ideale continuità tra le due città sorelle, nell'"unire, nel pensiero e nell'azione, il passato e il presente, la capitale d'allora – Torino – quella d'oggi – Roma – insieme congiunte per commemorare i fasti consegnati alla storia, e trarne gli auspici per l'avvenire".<sup>2</sup> Torino, simbolo del Piemonte industriale, avrebbe accolto le manifestazioni economiche, scientifiche, produttive; Roma, "faro del pensiero italiano", avrebbe ricoperto il ruolo suo proprio di capitale "concettuale", depositaria di un primato culturale che si esprimeva attraverso i fasti indiscutibili dell'arte e della storia.

È in questo contesto, in una capitale guidata dalla giunta di centro-sinistra di un sindaco 'agguerrito' come il mazziniano Ernesto Nathan, che prende corpo la complessa macchina delle esposizioni romane del 1911, concepite con un'apertura internazionale mossa da un ambizioso intento comparativo, dimostrativo della potenza, del progresso e della floridità della nazione, ma anche teso a perpetrare e ribadire quell'immagine di Roma per secoli capitale internazionale delle arti, di fatto relegata in posizione di marginalità dalla Parigi delle avanguardie.

Due erano i piani su cui si svolgevano le iniziative artistiche: uno dedicato alle arti contemporanee attraverso l'Esposizione internazionale d'arte a Vigna Cartoni (Valle Giulia) e l'Esposizione d'Architettura dedicata alla casa moderna; l'altro, di natura retrospettiva, si articolava attorno alle mostre "storiche" in Castel Sant'Angelo, alla mostra archeologica, allestita nei suggestivi spazi delle Terme di Diocleziano, che significativamente raccoglieva "il geniale contributo delle Province dell'Impero alla Madre Roma"<sup>3</sup>; infine, tra loro connesse e destinate a risultare un fondamentale polo d'attrazione, l'Esposizione Etnografica, voluta dal Comitato per le Celebrazioni del Cinquantenario, e quella Regionale, creata per iniziativa delle singole regioni.



A queste ultime era riservata l'ampia area di Piazza d'Armi, al di là del Tevere in corrispondenza di Valle Giulia, a cui era collegata da un ponte a campata unica in cemento armato, oggi Ponte Risorgimento, appositamente realizzato.

Complessivamente, una scelta strategico-espositiva che pretendeva ridurre a un'unica sintesi concettuale il particolare e l'universale, che celebrava le peculiarità e le eccellenze delle "piccole patrie" italiane – le Regioni – per smorzarne le forze centripete e consegnarle, attraverso la loro storizzazione, alla vocazione organica e universalistica dell'unica patria-nazione.<sup>4</sup>

*Il Padiglione del Veneto alla mostra regionale. L'esposizione delle Belle Arti*  
Attraverso la costruzione di edifici, prospetti, giardini, il vasto spazio suburbano di Piazza d'Armi era stato completamente trasformato. Era costellato dai padiglioni delle singole regioni italiane, disposti come una "ghirlanda" attorno alla piazza

*Il Padiglione Veneto*, da "Emporium", gennaio 1912, tav. f.t.  
*Facciata della Loggia di Candia*, da *Guida Ufficiale Illustrata del Padiglione Veneto*, 1911, p. 10



centrale con la fontana, il Foro delle Regioni e il Padiglione delle Feste, il "più sfarzoso di tutta la mostra", progettati da Marcello Piacentini. Il Padiglione Veneto, solennemente inaugurato dai sovrani il 12 maggio 1911, sorgeva sullo sfondo di Monte Mario ed era stato progettato dal Soprintendente ai Beni architettonici regionali, l'architetto Max Ongaro. L'edificio, destinato a ospitare la mostra d'arte decorativa retrospettiva, le sale veneziane e quelle provinciali, era informato – come del resto tutti gli altri – a criteri filologici e ideologici nel presentare un'architettura "tipica" e storicamente rilevante, costruita su riconoscibili modelli regionali, segno del potere culturale e politico della regione attraverso i secoli. Si era così scelto di riprodurre nella facciata principale la *Loggia di Candia*, costruita nell'isola di Creta quale "segno del veneto dominio e della civiltà latina", come si leggeva nella Guida Ufficiale del Padiglione Veneto. La loggia era stata danneggiata dai Turchi e infine distrutta dal governo cretese nel settembre 1904, proprio per il significato politico-ideologico che tale edificio assommava e che ora la mostra del 1911 intendeva ribadire: "ecco la loggia grandiosa ove trattavasi il piccolo ed il grande traffico, ove i mercanti convenivano d'oriente e d'occidente a patteggiare i loro prodotti e le preziose merci dei loro paesi. È tutta, questa, una rievocazione stupefacente".<sup>5</sup>

Il lato posteriore, invece, si caratterizzava per un elevato che ricordava la torre di San Marco e la Torre dell'Orologio di Udine, con figure di Mori in bronzo battenti la campana e un Leone di San Marco d'oro in campo azzurro stellato, modernizzazione a tutto tondo del tradizionale modello veneziano, voluta dal Sindaco Grimani e opera dello scultore Vito Pardo, autore anche dei gruppi di giganti sorreggenti il globo in cima all'ingresso d'onore.

Il risultato finale era esaltato dalla vicinanza degli edifici della sezione etnografica, che proponevano un'ecclettica e pittoresca ricostruzione di un isolato veneziano,

Sala della *Gloria di Venezia* con i pannelli decorativi di Carlo Donati e Giovanni Vianello, da *Guida Ufficiale Illustrata del Padiglione Veneto*, 1911, p. 49

Sala della *Gloria di Venezia* col pannello decorativo di Vittorio Emanuele Bressanin, da *Guida Ufficiale Illustrata del Padiglione Veneto*, 1911, p. 54



con case e palazzetti, un ponte e gondole nere che si specchiavano in placidi canali.<sup>6</sup> L'allestimento del Padiglione veneto seguiva criteri celebrativi e allegorici, attraverso le scelte architettoniche, il posizionamento di sontuosi elementi decorativi e simbolici, antichi e moderni (un pozzo gotico veneziano autentico, le fontane rappresentanti il Po e l'Adige, ecc.) e, nelle sale del piano terreno, la rassegna d'arte decorativa delle province venete attraverso i secoli a cura dell'ingegner Beppe Ravà. Il mobilio, le decorazioni, gli allestimenti, le preziose suppellettili originali, alternate o abbinate ad attente ricostruzioni o reinterpretazioni di ambienti antichi, sulla falsa riga delle museali *period rooms* – "danno campo – recitava la Guida Ufficiale del Padiglione veneto – a rievocazioni di vita vissuta; indicano le idealità che sono passate o che stanno nell'anima veneta; dimostrano quali superbe energie la veneta stirpe abbia conferito alla nazione italiana".<sup>7</sup> Nel complesso una grande macchina celebrativa destinata a suscitare impressione e consenso, il cui ideale filo conduttore era delineato dai magniloquenti cicli decorativi di artisti contemporanei dedicati a enfatizzare i fasti storici del Triveneto.

Nella Sala Veneziana, ad esempio, il bolognese Augusto Sezzane – che da anni aveva scelto Venezia come sua patria – aveva ideato la riproduzione di una stanza da letto quattrocentesca ispirata al *Sogno di Sant'Orsola* di Vittore Carpaccio, il cui mobilio era stato eseguito da Marco Dal Tedesco e acquistato per il suo villino di Milano dall'avvocato Cesare Agrati che aveva suggerito l'allestimento. Nelle due sale veronesi, entrambe ideate dal direttore dei Musei Civici Giuseppe Gerola, quella dedicata al Quattrocento era decorata dalle pitture murali, ispirate all'età di Pisanello, opera di Gaetano Miolato, mentre quella riprodotte parte degli elementi decorativi della cinquecentesca sala di ricevimento del castello del Buonconsiglio di Trento<sup>8</sup>, segno del munifico mecenatismo rinascimentale del vescovo Bernardo Clesio, era dominata dal fregio pittorico della *Cavalcata* ideato e realizzato, ispirandosi alle opere di Domenico Brusaporzi, dal bolognese Alfredo Savini, da anni direttore dell'Accademia Cignaroli di Verona e importante innovatore della pittura scaligera. Il percorso contemplava anche una sala di Treviso, riprodotte una "corte d'amore del duecento", ricco di spunti cavallereschi e provenzali; una sala Padovana con la ricostruzione della Stanza da Studio del tempo del Petrarca, ornata da una decorazione pittorica ispirata alla Cappella degli Scrovegni; una Sala Veneziana delle Arti, ricostruzione di un ricco salotto veneziano del Settecento, ricolmo, "come in un patrizio privato museo", di oggetti e sculture raffinati, ornata da dipinti originali

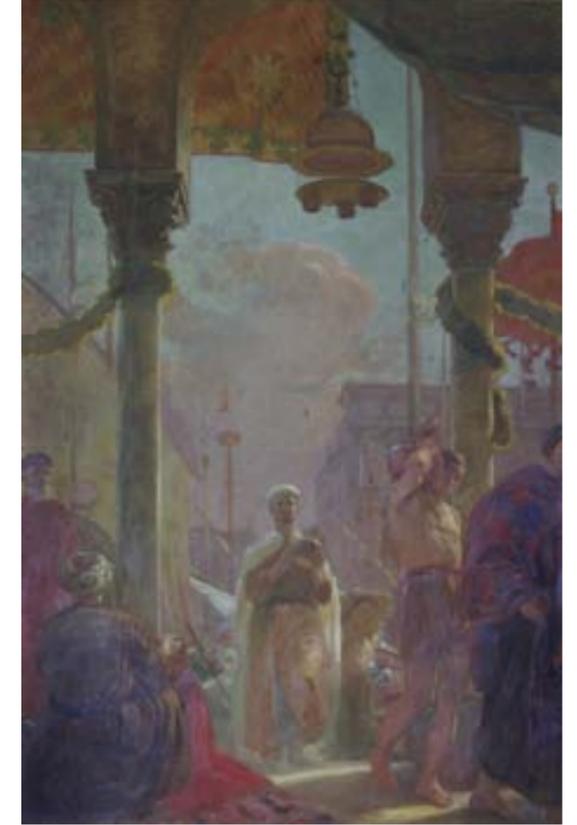
Vittorio Emanuele Bressanin, *Venezia gloriosa per la sua sapienza politica*, 1911, olio su tela, 390x700 cm, Venezia, Ca' Corner della Regina, Provincia di Venezia

Giovanni Vianello, *Il Fondaco dei Tedeschi*, 1911, olio su tela, 392x257 cm, Venezia, Ca' Corner della Regina, Provincia di Venezia

Giovanni Vianello, *Il Fondaco dei Turchi*, 1911, olio su tela, 393x257 cm, Venezia, Ca' Corner della Regina, Provincia di Venezia

Carlo Donati, *Il porto commerciale*, 1911, olio su tela, 391x257 cm, Venezia, Ca' Corner della Regina, Provincia di Venezia

Carlo Donati, *L'Arsenale*, 1911, olio su tela, 390x257 cm, Venezia, Ca' Corner della Regina, Provincia di Venezia





di Alessandro e Pietro Longhi, Rosalba Carriera, Tiepolo ecc.; e così via, passando attraverso Udine, con la riproduzione di una cucina di un Castello Friulano, Belluno e Rovigo, Vicenza, con un'aula palladiana circolare riprodotte la stanza d'angolo del Palazzo Thiene, fino alla Sala Veneziana della "Nave", ideata da Piero Foscarelli e dal pittore Giuseppe Vizzotto-Alberti. Questi, già autore con Vincenzo De Stefani delle decorazioni celebrative per la Sala delle adunanze del Consiglio Provinciale di Venezia (1896-97), aveva realizzato in quest'occasione i pannelli intitolati *Le espansioni commerciali e coloniali di Venezia* e *Venezia navale vittoriosa in guerra*. Al centro della sala si ergeva un modello del Bucintoro, simbolo della città dei Dogi che "dal mare derivò la sua potenza economica e politica"<sup>9</sup>, accanto al quale, su un antico leggione, era stato collocato il manoscritto originale – dono dell'autore alla città di Venezia – de *La Nave* di Gabriele D'Annunzio, tragedia in versi dal forte sapore nazionalistico ed eroico-patriottico, rappresentata trionfalmente per la prima volta proprio a Roma nel 1908 e celebrante i fasti di Venezia e il destino sui mari dell'Italia imperialista. Proprio nell'autunno 1911, del resto, il paese si avventurava nella conquista della Libia.

Il fulcro ideologico del Padiglione era, tuttavia, la Sala della Gloria di Venezia che, collocata al di sopra del portico d'ingresso e destinata ai ricevimenti solenni e agli intrattenimenti artistici (musica, storia, lettere, poesia locale), era adornata da imponenti cicli decorativi di artisti veneti contemporanei. Al centro del soffitto campeggiava, chiuso in una sfarzosa cornice con corona d'alloro dorata a rilievo, il tondo allegorico a tempera di Ettore Tito dal titolo *L'Italia erede e custode dei tesori marini di Venezia* (1910, Venezia, Ca' Pesaro), una scena tiepolesca dall'andamento turbinoso, le cui iperboli formali e compositive confermavano la sorprendente abilità tecnico-compositiva che aveva reso celebre Tito. Il programma allegorico era puntualmente spiegato sulle pagine di "Emporium": "su dal mare, sopra un delfino, emerge la bellezza di Venezia. Alla sua sinistra, tritoni soffiavano nella buccina, alzavano scrigni coi tesori conquistati, e dietro ad essi si profila il conquistatore col volto e l'elmo del Colleoni. A destra, Mercurio conduce in corsa i cavalli dei commerci. In alto l'Italia armata vola proteggendo la bellezza, la storia e il commercio di Venezia".<sup>10</sup> Il messaggio era dunque chiaro: la nuova Italia, solida e agguerrita, si ergeva a custode della floridità, passata e presente, di Venezia e dei suoi tesori. Prima reale prova nel campo della decorazione ambientale, informato alla grande tradizione decorativa italiana, il *plafond* ideato da Tito aveva fatto guadagnare all'artista la nomina, assieme a Giulio Aristide Sartorio e Pietro Fragiaco, a commissario per la scelta della disposizione e il collaudo dell'imponente decorazione //

Ettore Tito, *Oxen plowing (L'aratro)*, olio su tela, 67x176,2 cm New York, Brooklyn Museum



Beppe Ciardi, *Cavallo bianco*, 1910 ca., olio su tela, 95x120 cm, Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi

*risveglio di Venezia* ideata per la Biennale del 1912 da Pieretto Bianco,<sup>11</sup> presente anche a Roma con due paesaggi, *Casa di pescatori* e *Campiello a Burano*.

Oltre al soffitto di Tito, sui lati minori della sala della Gloria avevano trovato posto da una parte un palcoscenico, dall'altra il trittico di Vittorio Emanuele Bressanin costituito dal teler centrale *Venezia gloriosa per la sua sapienza civile e politica, per l'amore alle arti e alla guerra*, e dai laterali *Una nave capitana veneta, seicentesca, in piena battaglia* e *Tributo d'arte: le navi apportanti a Venezia da Costantinopoli i cavalli d'oro per la Basilica* (Venezia, Ca' Corner, Salone Centrale della Provincia). Bressanin, definito da Pompeo Molmenti "pittore immune da ogni influsso straniero" e profondamente veneziano "per la forza del colorito e la serenità del concetto"<sup>12</sup>, aveva maturato esperienze come decoratore nel corso di più di vent'anni, a partire dall'incarico, nel 1887, degli affreschi della Rotonda di Rovigo, fino alle decorazioni di tema risorgimentale nella Torre di San Martino della Battaglia. Nella sala della Gloria di Venezia dava sfoggio di una sontuosa e limpida pittura ispirata alla grande tradizione veneta cinquecentesca, di cui molti contemporanei rilevavano, con qualche perplessità, la "violenza" cromatica dei contrasti brillanti e inusuali, tuttavia riscattata dall'impeccabile magistero disegnativo.<sup>13</sup>

Altri pannelli nella stessa sala erano poi quelli collocati tra le colonne che scandivano lo spazio delle pareti maggiori: da un lato *Fondaco dei Turchi* e *Fondaco dei Tedeschi* dell'acclamato pittore padovano Giovanni Vianello, tesi a celebrare l'espansione commerciale veneta verso il Levante e sulla terraferma, dall'altro *Arsenale* e *Marittima* del veronese Carlo Donati.

Un programma decorativo che, pur nella peculiare specificità dei singoli autori, si caratterizzava per il prevalere di un'intonazione stilistica anticheggiante, improntata alla salvaguardia dei valori del disegno, delle glorie del passato e di una genericamente intesa "tradizione"; un orientamento legato al movimento liberty, possibile risposta alla necessità, costantemente ribadita, di un'arte nuova e "nazionale", e segnato dall'importante precedente delle imprese decorative di Cesare Laurenti, in particolare il ciclo neorinascimentale a fregio *Le statue d'oro* eseguito in ceramica per la *Sala del Ritratto* alla Biennale di Venezia del 1903.<sup>14</sup>

Degli artisti coinvolti nelle decorazioni del Padiglione veneto, solo alcuni esponevano anche all'interno del Palazzo delle Belle Arti progettato da Cesare Bazzani a Valle Giulia, dove erano assenti le divisioni regionali in base al taglio internazionale adottato



per la mostra.<sup>15</sup> Tra i più apprezzati vi era ancora una volta Tito, sebbene molte fossero le assenze, anche illustri, complici la sovrapposizione con la Biennale di Venezia, anticipata al 1910, e la rigida applicazione del regolamento che tra l'altro prevedeva, per gli artisti non romani, di presentare solo opere antecedenti l'ultimo biennio.<sup>16</sup> Alla mostra di Belle Arti Tito esponeva sei olii di sciolto e vigoroso realismo, *L'aratro* (identificabile, quasi certamente, con *Oxen plowing* del Brooklyn Museum di New York, acquistato nel 1911), *Bagnanti*, *I miei bambini*, *Canalazzo*, *Nubi d'Alpe* e *Altipiano d'Asiago*, e una vasta tela di soggetto sacro, *Redenzione* (Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires), scena di deposizione dallo spericolato manierismo vincitrice del premio per pala d'altare. Vittorio Pica, Commissario speciale per l'arte straniera all'esposizione del Cinquantenario, dichiarava la propria ammirazione per la maestria compositiva e il virtuosismo tecnico-luministico dell'artista, ma lamentava comprensibilmente una certa freddezza di sentimento citando, per confronto, opere d'intenso misticismo come il simbolista *Cristo in croce* di Eugène Carrière e *L'imbalsamazione di Cristo* di Domenico Morelli.<sup>17</sup>

Gennaro Favai, *Notturmo a Venezia*, 1910, olio su tela, 116x142 cm, Udine, Galleria d'Arte Moderna



Glauco Cambon, *Notte d'aprile (Trieste)*, 1909, olio su tela, 97x104 cm, Udine, Galleria d'Arte Moderna

Non mancavano consolidate e storiche presenze della pittura veneta e lagunare, come Pietro Fragiaco e Guglielmo Ciardi, entrambi con scene acquatiche di delicato e pacato lirismo, ma anche i più giovani Emma e Beppe Ciardi; quest'ultimo, in particolare, esponeva *Cavallo bianco*, un'opera caratterizzata da un'inquadratura fotografica d'effetto e dal suggestivo scenario atmosferico, comprata l'anno successivo da Giuseppe Ricci Oddi. Assente Mario De Maria, il paesaggismo veneziano più visionario, denso di umori finesecolari, trovava un rappresentante nell'artista di formazione cosmopolita Gennaro Favai, che esponeva *Notte di luna a Venezia* (1910, Gamud, Udine). Già alla Biennale del 1909 Favai aveva inviato *Notturmo-Venezia*, e nel 1910, *Notturmo-Festa a Palazzo*, caratterizzate da un'interpretazione onirica ed evocativa della città lagunare e delle sue liquide atmosfere, debitrice del simbolismo paesistico di De Maria, suo maestro, ma anche dei dipinti e delle acqueforti del modenese Giuseppe Miti-Zanetti, cantore sin dagli anni ottanta di una Venezia colta nelle ore incerte che dissolvono i contorni ed evocano la quiete. Alla mostra del 1911 Miti-Zanetti, che l'anno prima aveva



Cesare Laurenti, *Ritratto della marchesa Moschini Dondi dell'Orologio*, 1910, olio su tavola, 173x99 cm, collezione privata



Guido Cadorin, *Ritratto della madre*, 1910, collezione privata



avuto un'ampia personale alla Biennale, esponeva *Tranquillità* e *Acqua stagnante*. Circoscritta apertura verso uno straniante simbolismo figurativo ancorato ai valori del disegno erano le illustrazioni di Alberto Martini per i *Petits poèmes en prose* di Mallarmé, per *Vert-vert* di Louis Gresset e per il *Macbeth* di Shakespeare.

Presente a Roma anche Cesare Laurenti, figura di riferimento nel panorama veneziano, che esponeva il suo utopistico progetto per un monumento a Dante Alighieri da erigersi proprio nella capitale in cima a Monte Mario, e due ritratti, il neorinascimentale *Maschera bella*<sup>18</sup> e quello della marchesa Moschini Dondi Dell'Orologio, iscritto nella linea del grande ritrattismo internazionale, da John Lavery a Jacques-Emile Blanche, sebbene più fermo nella pennellata.

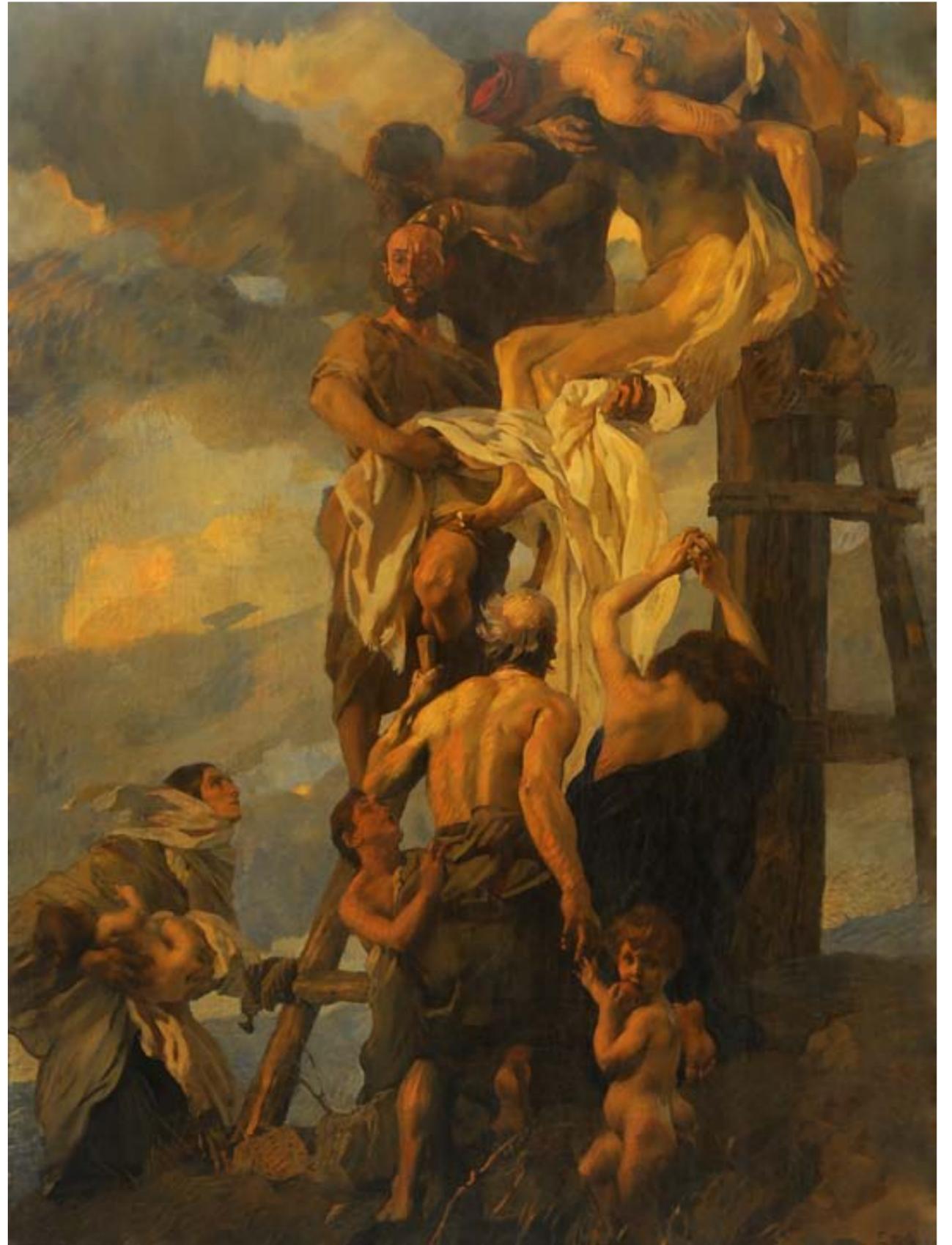
Anche il triestino Glauco Cambon presentava un ritratto, il sofisticato *Procellaria nera*, testimonianza delle sue frequentazioni monacensi, cui affiancava il paesaggio *Notte d'aprile (Trieste)* (1909, Udine, Galleria d'arte moderna), sospeso tra spunto romantico e la suggestione modernista per il crepitare delle luci artificiali.

Lo scultore Alfonso Canciani, originario della provincia goriziana e formatosi a Vienna, esponeva nelle sale austriache opere di diverso registro, per lo più di composta ascendenza mitteleuropea: dal simbolismo "emozionale" della *Sonnambula*, all'asciutta sintesi volumetrica dello *Schermidore*, alla quasi diretta citazione, nel *Lavoratore*, dei plasticismi dello scultore belga Costantin Meunier, cantore riconosciuto della classe operaia industriale.

Nel panorama della partecipazione veneta, complessivamente piuttosto moderato, emergeva però con nettezza il giovane Guido Cadorin, che proprio quell'anno ve-

Giuseppe Miti-Zanetti, *Valle silenziosa*, primo ventennio del Novecento, olio su tela incollata su compensato, 102x135 cm, Venezia, Camera di Commercio

Ettore Tito, *Descendimiento de la cruz*, olio su tela, 300,5x224 cm, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes



48 niva invitato da Marinetti, senza esito, ad aderire al Futurismo. “Allievo prediletto” di Cesare Laurenti, era entrato nella sua scuola nel 1907, quando il maestro era al culmine del successo, e già nel 1908 aveva esposto a Ca’ Pesaro, l’anno successivo alla Biennale di Venezia. Alla mostra di Roma del 1911, appena diciannovenne, Cadorin presentava una pittura magra e rarefatta, i cui soggetti intensamente caratterizzati, *La cugina zitella* (o *La beghina*), *Ritratto di mia madre* e *L’offerta* – venivano apprezzati da Pica proprio per la capacità di cogliere dei “tipi”<sup>19</sup>, trattati dall’artista con una tensione introspettiva capace di richiamarne in superficie, nelle linee secche e incerte, negli accordi sommessi, la presenza umana e spirituale dei soggetti. Dipinti in cui, per riprendere un’osservazione di Leandro Ozzòla, si avvertono richiami alla tradizione fiamminga e olandese, in particolare per lo studio dei caratteri fisionomici, talvolta rasenti la caricatura,<sup>20</sup> qualità che trovavano ulteriore riscontro in chiave psicologica nella pittura regionalista spagnola, e di Ignacio Zuloaga in particolare, affermatasi con dirompente successo attraverso le grandi mostre internazionali (da Parigi a Monaco) e le Biennali veneziane dell’inizio del secolo, per risultare consacrata proprio alla mostra di Roma del 1911.<sup>21</sup> Ma possibile punto di riferimento poteva anche essere, per il giovane Cadorin, la pittura di Felice Casorati – presente alla mostra del 1911 con *Le vecchie* e *Persone* – il quale aveva frequentato alcuni anni prima l’atelier padovano di Vianello, era approdato nel 1911 a Verona e aveva anche lui assorbito certe modalità zuloaghesche, tuttavia con una venatura mitteleuropea e secessionista del tutto peculiare, trasfusa già in olii come *Ritratto di signora* (*La sorella Elvira*), che ne aveva decretato il successo alla Biennale veneziana del 1907. Una pittura, quella di Casorati e Cadorin, che, attraverso un’attenta riflessione sui valori più profondi della forma, si apprestava a consegnare il testimone della tradizione alle inquietudini del Novecento.

Note

<sup>[1]</sup> A. Calza, *Come nacque l’Esposizione di Roma*, in *Le esposizioni del 1911, Torino-Roma-Firenze*, Fratelli Treves, Milano 1911, p. 2, pubblicato anche in “Roma. Rassegna illustrata della Esposizione del 1911 ufficiale per gli atti del Comitato esecutivo”, n. 1, giugno 1910. Sulle celebrazioni, sul loro significato politico-ideologico e per un completo affresco storico si veda: B. Tobia, *Il giubileo della patria: Roma e Torino nel 1911*, in U. Levra, R. Roccia (a cura di), *Le esposizioni torinesi 1805-1911. Specchio del progresso e macchina del consenso*, Torino 2003, pp. 145-174. Sulle questioni più propriamente storico-artistiche si veda: G. Piantoni (a cura di), *Roma 1911*, catalogo della mostra, Roma 1980. Per lo studio dell’esposizione in tutti i suoi aspetti, si veda *Roma 1911 nella rassegna illustrata dell’esposizione*, a cura di Stefania Massari, De Luca Editori d’arte, Roma 2011.

<sup>[2]</sup> A. Calza, *Come nacque l’Esposizione di Roma*, in *Le esposizioni del 1911, Torino-Roma-Firenze*, Fratelli Treves, Milano 1911, p. 4.

<sup>[3]</sup> A. Calza, *Come nacque l’Esposizione di Roma*, in *Le esposizioni del 1911, Torino-Roma-Firenze*, Fratelli Treves, Milano 1911, p. 5.

<sup>[4]</sup> E. Querci, *Diversità-identità. La visione regionalista nel Novecento*, in A. Moltedo Mapelli (a cura di), *Tra Oriente e Occidente. Stampe italiane della prima metà del ’900*, catalogo della mostra, Roma 2006, pp. 19-26.

<sup>[5]</sup> G. Cucchetti, *Attraverso le sale del Padiglione Veneto*, in “La Tribuna illustrata”, n. 31, anno XIX, Roma 27-30 luglio 1911, pp. 489.

<sup>[6]</sup> Erano state ricostruite, in particolare, “alcune casette di Burano, il Palazzetto Von Axel, una casa borghese di Chioggia, un’altra della Giudecca. In fondo, oltre il ponte arcuato posto fra due “campielli”, sono costruiti la “cavana” e lo “squero” per l’ormeggio e la riparazione delle gondole. Nell’interno del gruppo si svolge, oltre la lavorazione dei merletti e delle perle, anche quella delle vetrerie e dei mobili. Vi è altresì un ristorante”. Cfr. *Esposizione internazionale di Roma. Catalogo della mostra di Etnografia italiana in piazza d’Armi*, Bergamo 1911, p. 159.

<sup>[7]</sup> *Guida ufficiale illustrata del Padiglione Veneto*, Comitato Regionale Veneto per le feste commemorative del 1911 in Roma, Milano, Alfieri & Lacroix 1911, p. 12.

<sup>[8]</sup> Sulla sala trentina si veda, G. Gerola, *La sala trentina nel padiglione del Veneto all’Esposizione di Roma*, in G. Gerola, *I, Scritti 1896-1920*, Società di studi trentini di scienze storiche, Trento, sezione seconda, LXVII-LXVIII, 1988-1989, pp. 255-262. Da notare che l’intera sala era in vendita.

<sup>[9]</sup> G. Cucchetti, *Attraverso le sale del Padiglione Veneto*, in “La Tribuna illustrata”, n. 31, anno XIX, Roma 27-30 luglio 1911, p. 490.

<sup>[10]</sup> *Cronachetta artistica. Ettore Tito: La Gloria di Venezia*, in “Emporium”, XXXIII, n. 195, 1911, pp. 236-237.

<sup>[11]</sup> A. Bettagno (a cura di), *Ettore Tito 1859-1941*, catalogo della mostra, Milano 1998, p. 209. Il tondo di Tito veniva nuovamente esposto alla Biennale del 1912.

<sup>[12]</sup> P. Molmenti, *La pittura veneziana*, Alinari 1903, p. 167.

<sup>[13]</sup> “[...] la pittura di Bressanin può sembrare uno sforzo di colori un po’ troppo arrischiato, ma l’autore qui, come altrove, si addimostra un gran maestro del disegno, impeccabile nelle grandi forme figurative”, in G. Cucchetti, *L’arte Veneta all’Esposizione di Roma*, in *Le esposizioni del 1911, Torino-Roma-Firenze*, Fratelli Treves, Milano 1911, p. 310.

<sup>[14]</sup> Si veda N. Stringa, *I grandi cicli decorativi 1903-1920*, in *Venezia e la Biennale. I Percorsi del gusto*, Venezia 1995, pp. 129-130; C. Beltrami (a cura di), *Cesare Laurenti (1854-1936)*, Zel Edizioni 2010, pp. 19-21.

<sup>[15]</sup> Cfr. *Esposizione Internazionale di Roma 1911. Catalogo della mostra di Belle Arti*, Bergamo 1911.

<sup>[16]</sup> G. Piantoni, *Nell’ideale città dell’arte...*, in G. Piantoni (a cura di), *Roma 1911*, Roma 1980, p. 72 e *Programma* a cura del “Comitato esecutivo per le feste commemorative del 1911 in Roma”, Roma, 6 luglio 1909.

<sup>[17]</sup> *Gli artisti italiani*, in V. Pica, *L’arte mondiale a Roma nel 1911*, VIII, Bergamo 1912, p. CL.

<sup>[18]</sup> Cfr. C. Beltrami (a cura di), *Cesare Laurenti (1854-1936)*, Zel Edizioni 2010, pp. 22, 149.

<sup>[19]</sup> V. Pica, *L’arte decorativa moderna. Guido Cadorin*, Edizione della Galleria Pesaro, Milano [19..], pp. 7-8.

<sup>[20]</sup> Cfr. L. Ozzòla, *L’arte contemporanea alla Esposizione di Roma del 1911*, Roma 1911, p. 14.

<sup>[21]</sup> Si veda E. Querci, *Roma 1911: il trionfo di Zuloaga, Anglada e dei pittori spagnoli*, in *Storia dell’arte*, n.s., 25/26, 2010, pp. 209-234.



## *Enrico Chiaradia, uno scultore friulano nel cantiere del Vittoriano*

Laura D'Angelo, Giovanna Montani

### *Enrico Chiaradia e l'epica risorgimentale.*

Nel 1878, al coro che in tutto il Paese stava consacrando al mito le gesta del suo primo monarca appena scomparso, si andava ad aggiungere la voce della città Eterna. Qui, infatti, si sarebbe realizzata, per effetto della legge del 16 marzo di quell'anno, "l'erezione in Roma del Monumento Nazionale alla memoria del Re Vittorio Emanuele II, liberatore della Patria e fondatore della sua unità" che, per il suo carattere nazionale, si sarebbe distinto da ogni altro presente sul territorio per mole e magnificenza.

Il mito reale si era imposto nell'immaginario della cittadinanza italiana attraverso un numero consistente di sculture commemorative che grandeggiavano nelle piazze dei maggiori centri del Regno in cui anche le fattezze grassocce di un uomo ormai appesantito, nel fisico come nello spirito, si sublimavano artisticamente in un effetto di maestosa e paterna autorevolezza.

Il ritratto del *Re Galantuomo* assumeva un rilievo fondamentale nel contesto del tempio concepito dal conte Giuseppe Sacconi, vincitore del concorso nazionale nel 1884, con un progetto in stile classicista che si collocava proprio a ridosso del Campidoglio, come a suggellare la continuità del ruolo storico di Roma, dalla fondazione al Regno d'Italia.

In tutti e tre i concorsi dedicati alla struttura generale del monumento e nelle altre proposte di architettura celebrativa che li avevano preceduti, il prototipo di statua equestre era stato preferito al modello di figura stante, in evidente affinità con il Marco Aurelio capitolino che, tra il 1876 e il 1878, Achille Monti aveva avanzato di sostituire con l'effigie del sovrano d'Italia<sup>1</sup>.

La Commissione Reale incaricata di determinare gli orientamenti culturali del Monumento, interamente composta da parlamentari e non da esperti, si concentrò maggiormente sul contenuto politico del complesso, caldeggiando una traduzione fedele della fisionomia del sovrano, senza tenere conto di armonizzare le numerose parti che lo componevano: «La rappresentazione del Re, che fu l'uomo più popolare del suo tempo, deve esattamente rispondere all'immagine che ne rimane ancor viva in tutte le menti. Nessuna alterazione sarebbe sofferta. Tutto ciò che potesse alterare, smorzare, sbiadire, quanto vi ebbe di più sporgente e caratteristico nel tratto, nel vestire, nel portamento del Re, sarebbe un'offesa fatta al culto amoroso, che alla generazione di mezzo alla quale visse, professa alla sua memoria; e il rispetto di questo sentimento spinge forzatamente ad una maniera nella quale alla fedele rappresentazione del vero, possono talvolta essere sacrificate le ragioni dell'arte. E veramente in nessuna opera d'arte come nel monumento onorario, ci pare tanta la difficoltà di cogliere il giusto mezzo tra una maniera che rasenta quella, che potrebbe dirsi scultura di genere, e l'alto stile, che si ispira alle tradizioni classiche, e ai grandi modelli, e par solo degno di parlare nel marmo e nel bronzo alle nazioni ed ai secoli.»<sup>2</sup> Tali indicazioni erano successivamente state ribadite da Camillo Boito, relatore della Commissione Reale, al quarto concorso per l'assegnazione del modello della statua equestre bandito dieci anni dopo dall'avvio delle pratiche legali per il



Modello della Statua equestre del Chiaradia nell'anfiteatro Corea, da "L'Illustrazione Italiana", 4 giugno 1911, p. 555

L'aspetto del monumento e di Piazza Venezia mentre arrivano i cortei nel giorno dell'inaugurazione, da "L'Illustrazione Italiana", 11 giugno 1911, p. 581



Lo scultore Enrico Chiaradia nel 1883, da "L'Illustrazione Italiana", 4 giugno 1911, p. 555

Vittoriano «Le difficoltà del tema sono davvero spaventose. La figura del cavaliere da un parte deve rammentare le schiette fattezze, la naturale espressione del Re Galantuomo, del caro Padre della Patria; ma dall'altro canto deve informarsi alla dignità monumentale dell'eroe, al concetto maestoso, un poco forse ampolloso, del Campidoglio. Il cavallo deve essere vero, come l'arte d'oggi richiede, e nello stesso tempo non deve mostrarsi indegna cavalcatura di tanto cavaliere, nè parere spostato lì sulle enormi scalee, innanzi all'immenso portico sereno. Cavallo e cavaliere devono apparire animati dalla fervida vita dell'arte, e pure sottomettersi alle ponderate ragioni architettoniche del tutt'insieme ed alle dure condizioni delle visuali prospettiche»<sup>3</sup>.

Le selezioni per l'affidamento dell'incarico della scultura rappresentante il re Vittorio Emanuele II, iniziate nel 1885, dovettero ripetersi per quattro volte prima che la commissione fosse assegnata nel 1889<sup>4</sup> – con undici voti su sedici – al friulano Enrico Chiaradia, prescelto, in virtù del bozzetto maggiormente rassomigliante al modello, tra il campano Alfonso Balzico, il milanese Francesco Barzaghi, il marchigiano Nicola Cantalamessa Papotti e il palermitano Benedetto Civiletti.

Chiaradia originario di Caneva, a pochi chilometri da Pordenone, aveva una formazione tecnica: laureatosi in ingegneria all'Università di Padova, dopo aver studiato a Monaco, a Vienna e a Milano, per assecondare la sua passione per la scultura si era infine recato a Roma per ricevere i fondamenti della professione presso la bottega di Giulio Monteverde, affermato esponente della corrente verista. Primo Levi aveva poeticamente ricordato le sue impressioni sul giovane friulano dalle pagine de "La Tribuna": «Appariva come uno dei tronchi verdeggianti delle sue selve, forte, nodoso, frondoso, spirante la sana letizia di una natura fiorente e a tutta prima sembrò non considerare l'arte come un'espressione conforme della stessa fisica vita, non chiedendole e non traendone che la parola della vigoria»<sup>5</sup>.

La scelta del bozzetto del friulano fu estremamente avversata dall'architetto Sacconi, che gli avrebbe preferito quello del corregionale Cantalamessa Papotti. Quest'ultimo avrebbe accolto il lavoro di Chiaradia e l'intonazione realistica del suo destriero con un'ironica quartina « Il Re a cavallo era il gran soggetto / ma il capo d' opra fu aspettato invano. / Nacque solo un cavallo da carretto / per il gran monumento sacconiano ». Chiaradia, dal suo canto, aveva pienamente compreso la grande opportunità che quell'incarico gli avrebbe garantito: da poco passato i trent'anni, aveva speso il periodo della sua formazione rifuggendo "il facile successo delle esposizioni" senza sfruttare l'onda di popolarità che il gusto verista riscontrava in quegli anni<sup>6</sup>. Egli aveva commentato con estrema umiltà il raggiunto successo, dichiarando di non comprendere il motivo di «tante dimostrazioni e tante feste perché un asino ha fatto un cavallo»<sup>7</sup>. Eppure il processo di unificazione culturale dell'Italia si stava avviando proprio tramite quell'immensa montagna di botticino a cui ogni realtà regionale era stata chiamata a contribuire con le sue più valide personalità artistiche, tentando la sfida di costituire un nuovo lessico nazionale concertando a Roma la varietà degli idiomi locali. Durante un banchetto imbandito dall'Associazione Artistica Internazionale in onore del vincitore, il deputato Valentino Rizzo aveva «interpretato i sentimenti de' veneti congratulandosi col Chiaradia e rammentando opportunamente un altro veneto che ha lasciato in Roma tanti capolavori: Canova» confermando come il Vittoriano dovesse tradurre in immagini durature e accessibili al pubblico le istanze di patriottismo che il mondo politico sollecitava al suo popolo. Il racconto dell'epica risorgimentale si declamava a Roma da un'orchestra di dialetti diversi e il monumento del *Re Galantuomo*, la cui realizzazione veniva seguita passo passo dalla stampa italiana con dovizia di particolari, notizie e commenti a volte indiscreti, si contendeva ormai solo con la cupola di San Pietro il ruolo di *genius loci* della città.

*l.d.*



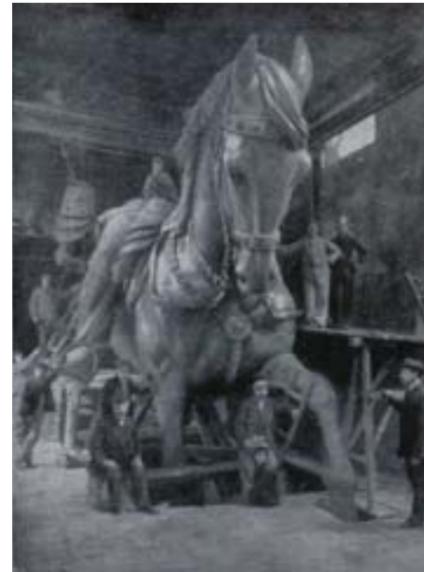
Il momento solenne dello scoprimento della statua equestre, da "L'Illustrazione Italiana", 11 giugno 1911, copertina

La giuria, confusa dai molteplici concorsi in atto fin dal 1885, aveva selezionato Enrico Chiaradia sia per la verosimiglianza con il modello sia grazie alla sua propensione a modificare il bozzetto secondo eventuali indicazioni suggerite dalle commissioni preposte. I deterrenti del giovane artista, prescelto quale scultore di un monumento di grande rilievo nazionale, giustificarono la sua vittoria anche in base ai rapporti del friuliano con alcuni membri della giuria, in particolare con Giulio Monteverde suo maestro a Roma, e Camillo Boito, per cui aveva eseguito la decorazione di Palazzo Franchetto a Venezia, costruito proprio dall'architetto commissario. Il fratello dello scultore era deputato al III Collegio di Udine e amico di Depretis che, a dire di Gabriele D'Annunzio, avrebbe fatto in modo di aiutarlo<sup>8</sup>.

Il compenso per tale produzione era stato stabilito in 400.000 lire<sup>9</sup>, con delle penalità prestabilite in caso di ritardo nella consegna. Secondo gli accordi lo scultore si doveva occupare esclusivamente di realizzare il modello, modificandolo eventualmente secondo le indicazioni delle commissioni, reali e sottocommissioni, realizzandone tre versioni: il primo di un ventesimo della grandezza finale (di circa mezzo metro, quindi), il secondo di quattro metri doveva essere consegnato dopo due anni dall'affidamento dell'opera, il terzo con la grandezza di esecuzione consegnato al terzo anno. Una foto del modello vincitore è tra le carte del Ministero dei Lavori Pubblici, controfirmato dall'artista e dal presidente del Consiglio, Francesco Crispi, a corredo del contratto di affidamento dell'incarico allo scultore. Per la realizzazione della statua colossale, ben sei volte la dimensione reale, venne affidato allo scultore la platea dell'anfiteatro Corea, edificato sui resti dell'antico mausoleo di Augusto a Campo Marzio.

La sottocommissione nominata per i miglioramenti da eseguirsi alla statua equestre, (formata da Giuseppe Fiorelli, Giulio Monteverde, Alessandro Guiccioli, Raffaele Canevari, Enrico Falconcini, Domenico Morelli, Camillo Boito e da Giuseppe Sacconi) espresse al vincitore vari suggerimenti finalizzati a spostare l'ago della cifra stilistica da un realismo più spiccato verso un assetto più classicheggiante che si individuavano di volta in volta nella sostituzione dell'elmo con la feluca, o nel far scoprire il Capo al Re in segno di saluto o di ricoprirlo, di portare più indietro o in avanti lo spencer, di far avanzare o ritrarre le gambe del cavallo<sup>10</sup>. Il problema era visto persino nelle zampe dell'animale che non sarebbero mai state in linea tra loro e mal si sarebbero accordate con gli elementi verticali del porticato sacconiano. Fu inoltre imposto un innalzamento del gruppo equestre da otto a dieci metri e poi, definitivamente, a dodici direttamente su consiglio dell'architetto Sacconi, per poter essere bilanciato con l'intero monumento e ben visibile da diversi punti di vista. Possiamo quindi soffermarci sulle scelte dell'artista nel modo di raffigurare il gruppo equestre. Vittorio Emanuele viene rappresentato in alta uniforme, con il cimiero piumato, la giubba e la tunica, il braccio destro appoggiato sulla coscia e il sinistro che regge le redini; il cavallo sembra frenarsi sulle zampe posteriori e porta la zampa levata e tesa in avanti. L'iconografia del gruppo, i particolari anatomici del cavallo, la resa fisionomica del re furono tema di dibattiti e critiche nei giornali per tutto il periodo della realizzazione che riflettevano le continue trasformazioni suggerite dalla commissione. Uno spiccato realismo pervade la scultura rappresentando un Vittorio Emanuele altero e deciso, non più comandante del suo esercito o re in trionfo, ma sovrano riconosciuto e amato della nazione.

Alla morte di Chiaradia (1901), Emilio Gallori fu designato dagli eredi quale continuatore del lavoro nella fase conclusiva occupandosi esclusivamente delle eventuali modifiche del modello richieste dalla commissione reale. Gallori dovette, però, limitarsi solo a ritoccare le cere, il tanto vessato progetto originale del friulano fu infine fuso in bronzo a cura della ditta romana Bastianelli e messo in opera dal Ministero dei Lavori Pubblici. Le ultime vicissitudini del Vittorio Emanuele capitolino furono di natura esclusivamente tecnica; la lega metallica di cui sarebbe stata costituita l'opera, la cui enorme quantità di cinquanta tonnellate proveniva da cannoni forniti



dal Ministero della Guerra<sup>1</sup>, richiese il consenso per la fusione della Commissione Reale, e si procedette alla divisione del gruppo in ben tredici pezzi per poi essere nuovamente assemblati. Al termine del 1910 gli ultimi pezzi del colosso furono trasportati tra il giubilo del popolo per le vie di Roma fino a trovare la loro finale collocazione sul basamento monumentale raffigurante le città d'Italia<sup>12</sup>.

La statua colossale fu finalmente inaugurata il 4 giugno del 1911. Le dimensioni sono gigantesche: è lunga 10 metri e alta 12, ma sono i dettagli a rendere ancor meglio la dimensione enorme della scultura: la sola sciabola è lunga quattro metri e pesa 350 chilogrammi mentre la testa del sovrano con l'elmo è alta due metri e mezzo e pesa 210 chili. L'incavo del ventre del cavallo è talmente grande che nel 1909, in occasione della visita di Vittorio Emanuele III, venne imbandita all'interno una tavola dove tennero banchetto una trentina di persone. In quest'occasione ricorda il cronista dalle pagine dell'Illustrazione Italiana il paragone con il cavallo omerico «Questo cavallo ci rievoca quello smisurato che costruito sotto la direzione di Pallade stessa fu introdotto nella città di Troia, gravido d'armi e gravido di gente. Perché passasse la macchina fatale dice Enea: *dividimus muros et moenia pandimus urbis!*»<sup>13</sup>

Fotografia del modello di Chiaradia vincitore del concorso, firmata in originale da Francesco Crispi e da Enrico Chiaradia allegata al contratto per la realizzazione della statua. Archivio Centrale dello Stato, Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione Generale Edilizia e Porti, divisione V, 1878-1922, b. 115

La fusione del cavallo della statua equestre, da "L'Illustrazione Italiana", 4 giugno 1911, p. 556

La colazione nel ventre del cavallo, da "L'Illustrazione Italiana", 4 giugno 1911, p. 556

Trasporto della colossale statua del Re, da "L'Illustrazione Italiana", 4 giugno 1911, p. 556



Si aggiunge successivamente una nuova lettura della scultura e del monumento stesso. L'architetto Sacconi solo in occasione del suo "testamento artistico" del 1905 manifesta l'avversione per il gruppo equestre e dichiara che aveva immaginato per la sua creazione un'immagine in apoteosi, con gli indumenti regali e coronato dal genio della Vittoria, in quanto più corretta sotto il profilo del contenuto e maggiormente efficace da quello estetico<sup>14</sup>. L'ipotesi di non circoscrivere il fine encomiastico del monumento alla sola figura di Vittorio Emanuele ma di estenderlo a tutto il paese da lui unito e governato con il concetto di "Altare della Patria" fu accolta da Sacconi. Così oltre che tornare al principio che aveva ispirato la sua opera architettonica, il conte aveva anche l'occasione di liberarsi del gruppo equestre, progettato in una fase diversa di costruzione del monumento e da uno scultore con il quale ebbe sempre dissidi. La scultura rimase saldamente nel suo basamento ma il punto focale del monumento veniva così spostato, dalla statua equestre alla decorazione scultorea complessiva di impianto simbolico, intorno alla sacra nozione di un altare per la nuova patria. Tale significato venne ampliato in particolare negli anni successivi quando, nel 1911, anno di inaugurazione del monumento complessivo in corrispondenza con il primo cinquantenario del Regno, l'Italia era impegnata nella guerra imperialista contro la Libia. Il segno del compimento della coscienza nazionale e dell'unità della patria verso l'esterno trovava quindi la verifica in quel monumento che perdeva il nome di Vittoriano e la sua connotazione di celebrazione encomiastica di un regnante per trovare una dimensione generale nell'idea di Patria.

Tale prerogativa verrà consacrata poi dopo il primo conflitto mondiale, con la collocazione, nel 1921, nella parte centrale del monumento, della tomba del Milite Ignoto, simbolo del sacrificio della vita per la patria nei campi di guerra per l'unità patriottica saldamente ricostituita.

*g.m.*

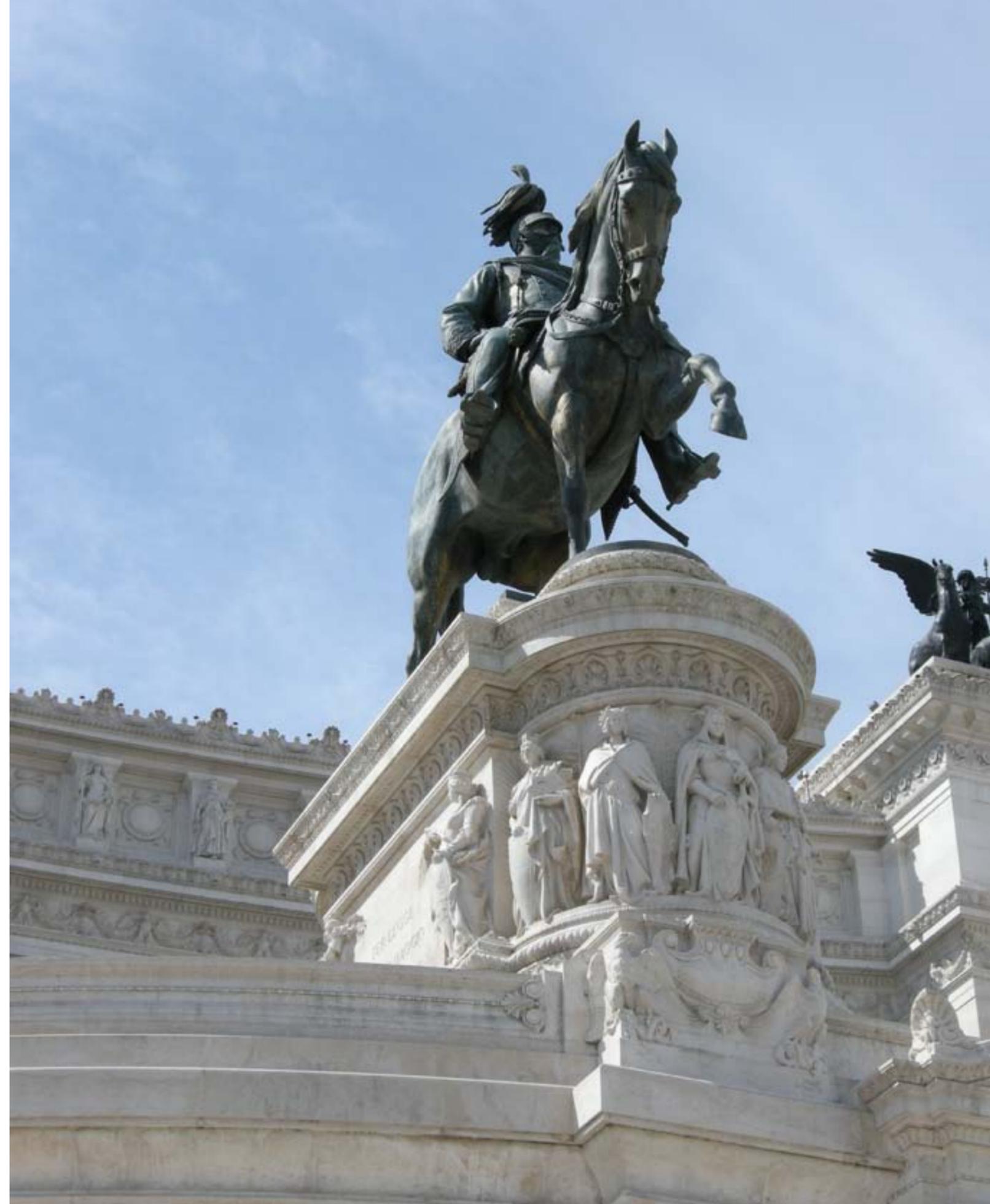
#### Note

<sup>1</sup> Lars Berggren, Lennart Sjöstedt, *L'ombra dei grandi. Monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1905)*, Roma, Ardemide Edizioni, 1996, p. 61.

<sup>2</sup> Camera dei Deputati, Progetto di Legge presentato dal presidente del Consiglio ministro dell'interno (de pretis) nella tornata del 14 giugno 1879, n. 238. Monumento Nazionale a S.M. Vittorio Emanuele II, Relazione della Commissione pel Monumento del Re Vittorio Emanuele II, Composta dal Presidente del Consiglio dei Ministri, Presidente, del Ministro dei Lavori Pubblici e del Ministro della Pubblica Istruzione, Vice-presidenti, dei Senatori Tabarrini, Morelli, Mauri, Belggiojoso, Carlo Vitelleschi, Mamiani, Fiorelli, Cadorna, Raffaele e Giorgini, 354

Il trasporto della statua equestre di Vittorio Emanuele dalla fonderia ai cantieri, da "L'Illustrazione Italiana", 27 marzo 1910, p. 354

- 58 Relatore, dei Deputati Biancheri, Cavalletto, Cocco-Ortu, Rudini, De Renzis, Fabrizi Nicola, Martini, De Sanctis, Ruspoli Emanuele, Sindaco di Roma, Trocchi cavaliere Valerio, delegato dal Consiglio Comunale di Roma, a S.E. Il Presidente del Consiglio, Ministro dell'Interno, p. 8.
- <sup>3</sup> Commissione reale pel monumento al Re Vittorio Emanuele. *Relazione al Governo del Re in Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia*, n. 48, lunedì 27 febbraio 1888, pp. 601-603.
- <sup>4</sup> *Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia*, 15 aprile 1889.
- <sup>5</sup> Enrico Chiaradia, in "Illustrazione italiana" del 1 settembre 1901, n. 35, p. 152-1.
- <sup>6</sup> Aveva esposto solamente alle Esposizioni torinesi, nel 1880 un *Caino* e una *Figura di donna* in quella veneziana del 1887, entrambe apprezzate da pubblico e critica.
- <sup>7</sup> Enrico Chiaradia e la statua equestre di Vittorio Emanuele in "L'illustrazione italiana" del 26 maggio 1889, n. 21, p. 326-1.
- <sup>8</sup> Per le vicende sui concorsi precedenti si veda Catherine Brice, *Il Vittoriano. Monumentalità pubblica e politica a Roma*, traduzione Luisa Collodi, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Roma, Archivio Guido Izzi, 2005, in particolare le pp. 252-267.
- <sup>9</sup> Contratto del 23 ottobre 1889 tra Francesco Crispi ed Enrico Chiaradia, in Archivio Centrale dello Stato, Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione Generale Edilizia e Porti, divisione V, 1878-1922, Monumento a Vittorio Emanuele, Palazzo del Parlamento, Palazzo di Giustizia, b. 115.
- <sup>10</sup> Ugo Ojetti, *Il Monumento a Vittorio Emanuele in Roma e le sue avventure narrate da Ugo Ojetti con lettere e giudizi di Leonardo Bistolfi, Lodovico Pogliaghi, Benedetto Croce, Corrado Ricci, Alfredo D'Andrade, Ernesto Basile, Antonio Fradeletto, Camillo Boito, Gabriele d'Annunzio e illustrate da 19 incisioni*, Milano, Treves, 1907, p. 22.
- <sup>11</sup> Archivio Centrale dello Stato, Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione Generale Edilizia e Porti, divisione V, 1878-1922, Monumento a Vittorio Emanuele, Palazzo del Parlamento, Palazzo di Giustizia, bb. 115 e 126.
- <sup>12</sup> Bruno Tobia, *L'altare della patria*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- <sup>13</sup> Arturo Calza, *La colossale statua per il monumento a Vittorio Emanuele II in Roma, Illustrazione Italiana*, 1909, p. 493.
- <sup>14</sup> Relazione di Giuseppe Sacconi sulla statua equestre, 22 gennaio 1905, Archivio Centrale dello Stato, Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione Generale Edilizia e Porti, divisione V, 1878-1922, Monumento a Vittorio Emanuele, Palazzo del Parlamento, Palazzo di Giustizia, b. 107.



Enrico Chiaradia, *Monumento equestre a Vittorio Emanuele II*, 1911, Roma, Vittoriano



Italo Brass, Venezia. Carnevale in Piazzetta, 1911, olio su tela, 91x72 cm, Padova, collezione privata

## 1911. Uno sguardo sulla pittura a Venezia attorno alla Biennale mancata

Cristina Beltrami

A dispetto della rotazione biennale, divenuta titolo stesso – benché informale – dell'intera manifestazione, il 23 aprile, a soli sei mesi dalla VIII Esposizione Internazionale d'Arte del 1909 si inaugurava la IX Biennale di Venezia.<sup>1</sup> Un'eccezione che si era resa necessaria per evitare il sovrapporsi all'imponente mostra romana del cinquantenario dell'Unità nazionale. Nel numero di agosto di "Emporium", Vittorio Pica apre la lunga recensione alla Biennale del 1910 con un plauso allo sforzo organizzativo di Antonio Fradelleto e con un elogio ai valori della manifestazione.<sup>2</sup> La perentorietà delle parole di Pica lascia intendere come i mesi precedenti fossero stati animati da polemiche, puntualmente riportate da "Il Marzocco" che propone anche alcune alternative come, ignorare la coincidenza delle date e lasciare accavallare le due mostre, per riproporre la X Biennale nel 1912 o, lasciare «riposare la mente e la mano dei pittori, e insieme la borsa degli acquirenti e riprendere la rotazione col 1913».<sup>3</sup> In effetti l'ipotesi di una mostra nel 1913 sarebbe andata a «vantaggio degli artisti che avrebbero avuto maggior tempo a lavorare, e [...] dei compratori che avrebbero per un quadriennio risparmiato somme non indifferenti».<sup>4</sup> Giuseppe Melli diviene pungente quando scrive che se un tempo lo scopo della Biennale era «l'elevazione del senso artistico. Oramai sembra che non si abbia di mira se non l'elevazione della cifra degli acquisti».<sup>5</sup> Rimando ad altra sede un'analisi sulle vendite,<sup>6</sup> e in particolare sul profilo degli acquirenti, sia pubblici che privati, ma è evidente che Fradelleto non avrebbe mai tollerato un intervallo di quattro anni per un evento che si era già delineato come «un centro industriale»,<sup>7</sup> col rischio di «sviare gli acquirenti» altrove.<sup>8</sup> Vale dunque la pena analizzare il risultato di questa Biennale allestita in tempi rapidissimi ma con una personale di Gustav Klimt e un affondo sull'arte francese, in particolare dell'Ottocento: l'attenzione data ai "cugini d'Oltralpe" è tale da stupire persino la stampa straniera.<sup>9</sup> Osservando le mostre individuali dedicate agli italiani viene il sospetto che, probabilmente anche in funzione di una più rapida reperibilità delle opere, gli organizzatori abbiano avuto un occhio di riguardo per gli artisti locali: Italo Brass, Pietro Fragiaco, Francesco Sartorelli e Giuseppe Miti-Zanetti. Pica dedica proprio alla compagine veneta l'incipit della sua terza, e ultima, recensione sulla Biennale del 1910 definendolo: «Il più numeroso, vario e brillante gruppo regionale italiano».<sup>10</sup> Brass apre un'ipotetica visita delle mostre individuali con una selezione di quarantatré dipinti, per la maggioranza vedute di quella Venezia che egli «ama e canta senza pose, cogliendone la significazione molteplice nella Piazza meravigliosa, negli angoli remoti e suggestivi, nelle tradizioni, nei tipi, nella vita comune. La sua pittura è un omaggio fervido e diuturno alla grande ammagliatrice».<sup>11</sup> All'apertura del secondo decennio del secolo Brass ha raggiunto una tecnica «larga, impressionistica, ma senza esagerazioni più o meno spontanee. Con poche pennellate robuste e rapide egli ferma gli elementi essenziali della figurazione [...] la rappresentazione vien resa con impressionante verità, circoscritta con evidenza nel suo ambiente, palpitando in un'atmosfera fluida, trasparente che dà l'immagine precisa della posizione delle cose».<sup>12</sup> Nella sala successiva, la numero venticinque, Pietro Fragiaco canta «Il mare, qualche cantuccio di laguna, alcuni aspetti di Venezia, varie scene delle campagne e delle colline di quella Trieste [...] sotto le raffiche del



cento o dietro i veli della nebbia e della pioggia, ingiallite e rattristate dall'autunno precipitante nell'inverno o pallidamente illuminate del sole che scende all'orizzonte». <sup>13</sup> È un omaggio a Trieste anche la stanza ventisei, interamente decorata da Guido Marussig, artefice del fregio di coronamento e del disegno degli arredi <sup>14</sup> nonché di due suggestive vedute – *Le vele purpuree di Chioggia* e *Laghetto di salici* – che bene dialogano con i pastelli di Arturo Rietti. Al friulano Francesco Sartorelli viene dedicata la sala ventotto che Mario Pilo però liquida come «Una vera fiera!», <sup>15</sup> per l'abbondanza di opere, alcune non finite, e che occhieggiano troppo alla scuola di Glasgow. Lo stesso critico non apprezza nemmeno Ferruccio Scattola, <sup>16</sup> particolarmente amato invece dal Re che, durante la visita alla mostra, ne elogia la capacità di evocare luoghi a lui cari. <sup>17</sup> Scattola, veneziano d'origine, ampia in effetti gli orizzonti della pittura di paesaggio come un vero «pellegrino [...] come i poeti celebrati, come Byron, Keats, Shelley, Chateaubriand, Lamartine, Goethe, ha compiuto anch'egli il suo pellegrinaggio attraverso l'Italia»; <sup>18</sup> tanto che nel 1910 Nino Barbantini dà alle stampe *Ferruccio Scattola pittore di paesaggi*, in cui il critico ferrarese prende immediatamente le difese di una pittura di «commozioni profonde» a dispetto di quanti vedono nell'artista la «gustosa traduzione di estetiche altrui», <sup>19</sup> Frank Brangwyn *in primis*. Riceve al contrario parole di apprezzamento il giovane Gennaro Favai e i suoi «buoni paesaggi, tra reali e fantastici [...] una scialba facciata veneziana, scrostata dalla salsedine, mazzata dai verdi riflessi del rio, imporporata dalle foglie dei rampicanti, chiazata d'ombre e di luci, svariata di finestre moresche, di stemmi, di fregi, d'emblemi marmorei; ed un *Notturmo*, un biancore di luna su un altro palazzo, tra rii lividi e vitrei, tra gondole vuote dormienti, sotto un oscuro cielo

Ferruccio Scattola, *Duomo di Siena*, 1911, da "Emporium", 1911, p. 233



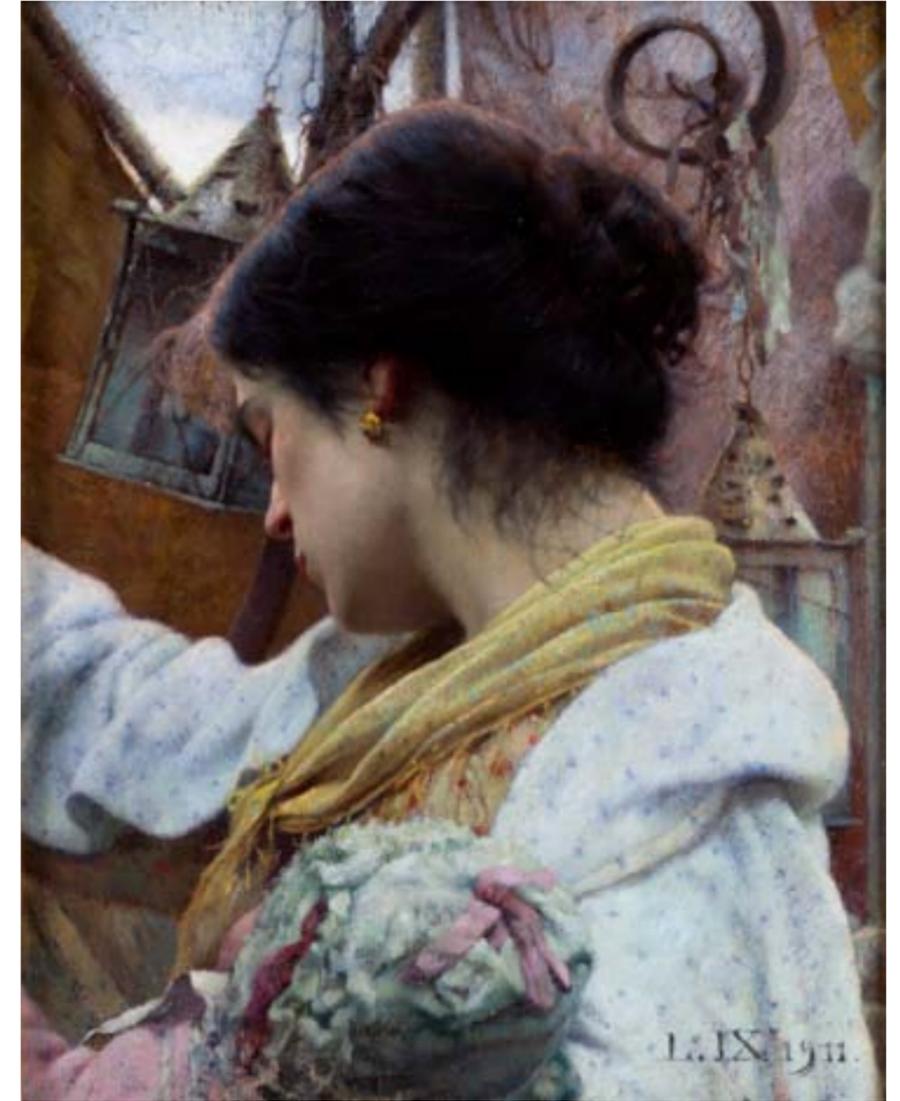
stellato: filtrano luci dorate dalle finestre socchiuse». <sup>20</sup> Appartengono invece a un romanticismo differente, meno cupo e "umido", i paesaggi di Emma Ciardi che è alla ricerca di una modalità espressiva autonoma, svincolata dall'eredità paterna. La Ciardi si rifugia in leziose vedute ambientate in un Settecento fantastico, animato da crinoline e colori pastello e che Antonio Stella sintetizza come pittura «femminilmente pittoresca». <sup>21</sup> Forse sono proprio osservazioni come quella di Stella – che la invita apertamente a diventare moderna e a «scrivere una pagina di arte contemporanea» <sup>22</sup> – a spronare l'artista verso un radicale mutamento dei propri soggetti da cui nascono le "bituminose" vedute di Londra. La capitale britannica la accoglie proprio nella primavera del 1910 per la sua prima personale alla Leichesther Galleries, <sup>23</sup> qui la tavolozza si fa più cupa e la pennellata più densa: ne sono testimonianza *La colonna di Nelson* (Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro), *Inghilterra* (1911, Venezia, collezione privata) o *Waterloo Bridge* (1912, collezione privata). <sup>24</sup> L'ultima sala personale, la numero trentadue, è dedicata a un veneto d'adozione, Giuseppe Miti-Zanetti che presenta poco meno di una trentina di tele, «assai gradevoli all'occhio [...] per la fosca sobrietà cromatica e per la visione tragicamente romantica del paesaggio». <sup>25</sup> Ojetti legge nei suoi paesaggi «tutti d'una poesia profonda, malinconica, personalissima». <sup>26</sup> Al di là però di ogni mostra individuale, la critica si trova unanimemente concorde nell'elogio di Ettore Tito, che, con cinque dipinti, <sup>27</sup> viene consacrato come il «grande seduttore del pennello». <sup>28</sup> Pur riconoscendo una sua retroguardia rispetto all'aggiornamento linguistico, Pica si arrende di fronte alla «grazia misurata e sapiente della composizione, la gioconda e vivace piacevolezza degli accordi cromatici [...] d'indole più equilibrata, di esecuzione più sicura, di effetto più immediato». <sup>29</sup> L'immediatezza della pittura di Tito, amata da critica e pubblico, è probabilmente decisiva nella selezione dei dipinti inviati a Roma alla grande mostra di Valle Giulia nel 1911, sulla quale rimando al saggio di Eugenia Querci edito in questo stesso volume. Curiosamente all'edizione della Biennale del 1910 manca all'appello Cesare Laurenti che, non certo noto per la rapidità d'esecuzione, aveva già concentrato le sue attenzioni sulla mostra romana del 1911 dove, oltre al grande progetto per un monumento a Dante Alighieri da collocarsi su Monte Mario, <sup>30</sup> avrebbe portato anche il delicato ritratto della *Marchesa Dondi dell'Orologio*. <sup>31</sup> Nello stesso anno Laurenti è presente anche alla mostra fiorentina di primavera dove, accanto a *Notte a Venezia* di Marius Pictor, <sup>32</sup> espone una grande tela raffigurante una *Madonna* che Giulio Caprin su "Emporium" giudica «palliduccia». <sup>33</sup> Quando, nel novembre del 1910 Filippo Sacchi tira le conclusioni della Biennale

Emma Ciardi, *Londra*, 1911, olio su cartone, 20x27 cm, Venezia, collezione privata



appena conclusasi, si chiede come e con quale spirito l'arte moderna italiana possa affrontare il futuro.<sup>34</sup> È dunque evidente che la riflessione di Sacchi è rivolta a «la più varia ed importante mostra d'arte che si sia finora avuta in Italia»<sup>35</sup> che si sarebbe aperta il 27 marzo del 1911 dopo due anni e mezzo di preparativi. Alcuni numeri legati alla manifestazione sono eloquenti: l'allestimento, nei sei mesi antecedenti l'inaugurazione, ha richiesto l'impiego di 8000 operai,<sup>36</sup> 24 commissari stranieri – sotto l'egida di Pica – per un totale di 3281 espositori<sup>37</sup> raccolti in un catalogo di 429 pagine con 252 illustrazioni. Il compito di questa festa patriottica, fortemente sostenuta dal nazionalismo del governo Giolitti all'alba dell'intervento in Libia, è quello di rinsaldare lo spirito d'appartenenza di un popolo a una Nazione di recente fondazione e che cerca di definire un'identità nazionale. Anche l'arte deve dunque concorrere alla codificazione di un linguaggio unitario, tracciato sulle eccellenze artistiche del Paese.<sup>38</sup> Nonostante il dispiego di mezzi ed energie, senza precedenti nella ancor breve storia espositiva italiana, la mostra fallisce nel tentativo di segnare una linea artistica unitaria, e anzi, la presenza di allestimenti nettamente suddivisi per area geografica e con riferimenti alle radici culturali di ogni singola regione, evidenziano la frammentarietà del panorama artistico nazionale. Già l'anno precedente Ojetti terminava il suo commento sulla X Biennale interrogandosi sul senso di una divisione regionale in una manifestazione che giocava sul piano internazionale.<sup>39</sup>

Cesare Laurenti, *Maternità*, 1911, olio su tela, 100x85 cm, Padova, Galleria Arte Cesaro



Luigi Nono, *Testa femminile* (dettaglio da *L'Ave Maria*), 1911, olio su tela, 35x27,3 cm, Padova, Galleria Nuova Arcadia

Proprio sulla sfida tra arte italiana e arte straniera si concentra Gino Damerini che, all'apertura della Biennale del 1912, accusa la mostra romana di aver penalizzato l'arte nazionale a favore di quella straniera e vede nella XI Biennale un'occasione di riscatto.<sup>40</sup>

Questa decima edizione, apriva a pochi mesi di distanza dalla grande *kermesse* romana e dopo due anni di intensa attività espositiva per gli artisti veneti, impegnati anche in occasione dell'ottantesima annuale di Roma del 1910, delle due mostre internazionali di Bruxelles e Buenos Aires, senza contare la periodicità costante delle esposizioni di Milano, Parigi e Monaco di Baviera. Proprio oltreoceano l'esposizione universale, in onore del centenario dell'indipendenza argentina, fu come sempre un'occasione di promozione, nonché di vendita. Nel caso specifico degli artisti veneto-friulani, ricorrono i nomi di Francesco Sartorelli, Miti Zanetti, Lino Selvatico con un bel ritratto – *Nina* –, una versione dell'ormai celeberrimo *Refugium peccatorum* di Luigi Nono<sup>41</sup>, e i paesaggi simbolici di Alessandro Milesi<sup>42</sup>, tra cui *Octubre*, un olio il cui probabile bozzetto è noto col titolo di *Autunno*.<sup>43</sup>

A Bruxelles<sup>44</sup> invece viene difesa la salda tradizione del paesaggio veneto, con i tre Ciardi,<sup>45</sup> una *Processione su Canal Grande a Venezia* di Italo Brass, un notturno di Guido Marussig, il *Soupir* di Alessandro Milesi, *Les moines sans yeux* di Marius Pictor e ben tre Tito: *Sur le grand canal à Venise*, *Promenade romantique*



e soprattutto *Le coup de collier*, olio già acquistato dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma alla Biennale del 1909 col titolo di *La gomera* e che a Bruxelles si aggiudica una medaglia d'oro.<sup>46</sup> Tornando al maggio del 1912, ai Giardini si apriva un'edizione della Biennale all'insegna del *Risveglio di Venezia*, titolo profetico della decorazione realizzata da Pieretto Bianco per il salone centrale della mostra con lo scopo preciso di glorificare l'operosità della vita veneziana.<sup>47</sup> Sul piano nazionale l'XI Biennale rappresenta la consacrazione di Beppe Ciardi, che a trentasette anni e dopo la presenza alla mostra romana, non è più nominato a tre, come la sorella accanto al padre, ma ha una meritata personale, seguita in luglio da un lungo articolo monografico su "Emporium" a firma di Pica.<sup>48</sup> I suoi dipinti sono la manifestazione di un'arte profondamente inserita nel solco della tradizione italiana, lontana dalle "irrequietezze" di Segantini, Previati o Rosso e in linea con la tradizione del vedutismo guardesco.<sup>49</sup> Il riferimento di Ojetti alla scapigliatura è

Alessandro Milesi, *Octubre*, foto storica da *Sección de la Exposición de Bellas Artes Italianas*, 1910, s.p. n. 88

Alessandro Milesi, *Autunno*, 1911, bozzetto, olio su tavola, 50x65,5 cm, collezione privata



*La Sala VI dell'esposizione di Belle Arti di Buenos Aires del 1910*, da *Esposizione Internazionale di Belle Arti in Buenos Aires*, MCMX, 1910, p. 9

Luigi Nono, *Refugium peccatorum*, 1883, olio su tela, 116x188 cm, collezione privata

riproposto anche da Damerini nel commento apparso su "La Gazzetta di Venezia" del 1912, quando si chiede se proprio la pacata pittura di Beppe Ciardi non farà un giorno di lui «il più grande grido dell'arte nostra».<sup>50</sup> Viene invece definito «un pittore che dipinge veramente!»<sup>51</sup> Vincenzo De Stefani, artista veronese che alla Biennale porta trentacinque opere introdotte in catalogo da Filippo Sacchi che ne sottolinea la grande abilità nel manipolare la luce affinché «ogni metallo, ogni stoffa perdono peso, mutano materia, diventano pura vibrazione di colore».<sup>52</sup> È esattamente quest'ultimo commento a irritare Diego Angeli, critico de "L'Illustrazione Italiana", che ne riprende parimenti le parole per relegare De Stefani in atmosfere tardo ottocentesche e liquidarlo come, «bitume romantico».<sup>53</sup> Critico della stessa testata ma di differente opinione invece, Raffaello Barbiera trova che De Stefani «Non gode ancora la fama che merita [...] Questo artista, dalla bella testa e dal bel talento giustamente definito solitario e melanconico, si lanciò alla pittura realista quando molti la prendevano per eresia».<sup>54</sup> La Biennale dà attenzione a un altro veronese, Angelo Dall'Oca Bianca che, con una nota di sarcasmo, sfiducia i critici e si auto presenta nel catalogo definendosi, in quanto artista, «molto ... nobile, o molto matto».<sup>55</sup> Dall'Oca Bianca è per Barbiera il «il pittore del popolo e degli ambienti popolari veronesi»<sup>56</sup> al pari di Alessandro Milesi che invece è «il pittore del popolo e degli ambienti popolari veneziani».<sup>57</sup> Milesi dunque viene letto come un pittore pienamente ottocentesco, in una mostra personale in cui si propone prin-



Vincenzo De Stefani, *Rose invernali*, 1910 ca.,  
olio su tela, 73x96,5 cm, Venezia, Camera di  
Commercio



Vincenzo De Stefani, *Un'azalea*, 1911, olio  
su tela, 72x96 cm, Venezia, Fondazione di  
Venezia

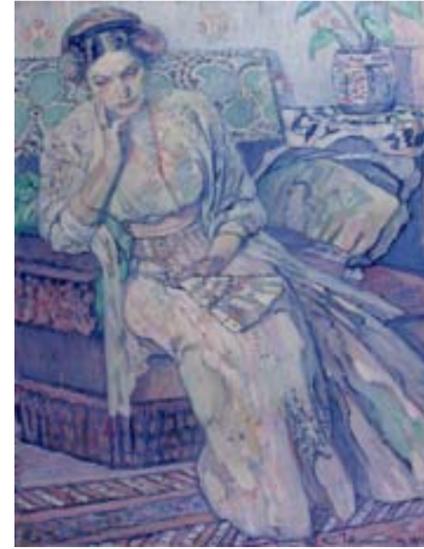


cialmente come ritrattista.<sup>58</sup> È interessante la lettura che ne dà Diego Angeli che commenta la sala individuale del veneziano in diretto confronto con la personale di Ettore Tito. I due artisti divengono la cartina di tornasole delle due differenti strade verso le quali la pittura veneziana, partendo da una base comune, poteva evolversi: il primo rivolto al passato, il secondo permeabile agli aggiornamenti.<sup>59</sup> Dopo il providenziale articolo che nell'aprile del 1910 Pompeo Molmenti dedica ai Selvatico in "Emporium"<sup>60</sup>, Lino Selvatico ha l'occasione di esporre trenta dipinti testimoni di una innata propensione alla rappresentazione di «[...] un mondo di sottile bellezza e di fine eleganza femminile».<sup>61</sup> Raffaele Barbiera finge di rubare un commento al volo della sala e scrive: «È tutta una melodia signorile di toni la sala di Lino Selvatico. È il pittore della distinzione. La muliebrità elegante è ancora il suo tema prediletto. Vi è un ritratto di signora misteriosamente ombreggiato, che vorrei avere sempre vicino. Il ritratto della giovanetta, figliuola del pittore, è pieno della dolce *reverie* di quell'età. La ballerina Rita Sacchetto sembra uscire dalla cornice. Ma a me piacciono anche i cani. Che bei cani! E quel nudo?... Non approfondiamo».<sup>62</sup> La Biennale del 1912 è l'occasione l'esordio per Eugenio Bonivento che in *Romitaggio* (Venezia,



Guido Cadorin, *L'idolo*, 1911, tempera su cartone, 100x72 cm, Venezia, collezione privata

Lino Selvatico, *Bebè*, 1910-12, olio su tela, 81x72 cm, Milano, Galleria Daniela Balzaretti



Piero Marussig, *Donna seduta con ventaglio*, 1911, olio su tela, 124x93 cm, Torino, Galleria Circosta

Felice Casorati, *Ritratto di Ada Trentini*, 1911, olio su cartone, Torino, collezione privata



Collezione della Provincia di Venezia) affronta un soggetto che sfiora il mistero: silenzioso e vagamente inquietante il dipinto fa già presagire una nuova maniera di sentire la pittura. Prima volta anche per il triestino Piero Marussig, che da questa edizione sino agli anni trenta diventerà presenza abituale. Il suo *Sull'erba* è un paesaggio cauto che però mostra sia l'influenza della formazione avvenuta presso la Scuola Industriale di Trieste sotto la guida di Eugenio Scaparini, che i germi di una pittura moderna, al pari di *Donna col ventaglio* (Torino, Galleria Circosta). Le Biennali del 1910-12 dunque presentano qualche infiltrazione da parte della nuova generazione, primo fra tutti Felice Casorati che – benché torinese –, già nel 1910, con *Bambina* e *Signorine* colpisce la critica per come «sa riuscire non meno efficace ed espressivo nel ritrarre sulla tela vecchie donne rugose e sdentate che brune e formose giovanette, precocemente civettuole».<sup>63</sup> E perciò nello stesso anno Antonio Stella colpito dalle *Ereditiere* lo vedeva come il vero interprete dei tempi moderni<sup>64</sup> e Arduino Colasanti, critico di "Emporium", parla di *Cugina* – che Casorati espone all'annuale di Roma – come di un «piccolo capolavoro d'intuizione psicologica».<sup>65</sup> Sulla laguna del resto a partire dal 1908 soffiava un vento di rottura con il passato e di sperimentazione dovuto alla costante organizzazione delle mostre di Ca' Pesaro.<sup>66</sup> Marussig, Casorati, Cadorin, Zecchin, Wolf-Ferrari, Gino Rossi, Arturo Martini appartengono infatti a quella generazione di artisti che trovarono maggiore congenialità nelle mostre capesarine, allestite in alternativa alle paludate

72 sale della Biennale, ove ha la sua possibilità di sviluppo anche la parabola artistica di Gigi De Giudici che, talvolta liquidato come un dilettante,<sup>67</sup> va invece tenuto presente quale tassello necessario alla ricostruzione del tessuto storico-artistico d'inizio secolo. Tra il 1907 e il 1909, proprio all'interno di quel "ribollente crogiolo capesarino",<sup>68</sup> egli sviluppa una vena ironica che ne contraddistingue anche la produzione successiva. L'ambiente veneziano, nonostante le numerose occasioni d'aggiornamento – proprio De Giudici è a Parigi nel 1910 ad esempio – sembra impermeabile all'avanguardia futurista: nel 1911 Filippo Tommaso Marinetti invita anche Guido Cadorin ad aderire al Futurismo, ricevendo però risposta negativa in virtù piuttosto della libertà di proseguire una pittura di «bel disegno e di elegante fattura e di delicata colorazione».<sup>69</sup> L'unica eccezione è rappresentata da Luigi Russolo che proprio nel 1911 licenziava *La Rivolta* (L'Aia, Gemeentemuseum), dipinto che Marinetti avrebbe inserito nel Gran Tour europeo dei futuristi.<sup>70</sup> Attorno al 1911 s'impone dunque una riflessione, non solo sull'identità nazionale, ma anche sul sistema dell'arte, inteso come intreccio di vocazione culturale e interessi economici: le Biennali erano – e sono – un volano irrinunciabile per Venezia e al tempo anche un'occasione di vendita e affermazione, oltre che di aggiornamento, per gli artisti italiani e veneti in particolare. La mostra romana del 1911 è stata una macchina organizzativa senza precedenti necessaria a dimostrare quanto l'Italia avesse raggiunto uno *status* di nazione, anche sul piano della disponibilità economica. Se infatti le grandi mostre del triennio 1910-1912 falliscono ancora nell'individuazione di una linea nazionale, certo sono lo specchio di una macchina organizzativa, anche ministeriale, capillarmente funzionante. Per paradosso nelle grandi esposizioni internazionali, ove inevitabilmente si abbandonano allestimenti di stampo regionalistico, emergono caratteri nazionali collettivi. Nel 1910 ad esempio, alla Esposizione Universale di Bruxelles l'arte italiana appare come una realtà culturalmente più compatta e omogenea, ove gli artisti, indipendentemente dalla natura della propria opera, concorrono a uno stesso obiettivo: la dimostrazione di una qualità propria che, inevitabilmente, diventa specchio di una nazione capace di sostenerli.<sup>71</sup>

#### Note

<sup>1</sup> G. Melli, *La IX Biennale nel 1910*, in "Marzocco", 21 novembre 1909, p. 1: «[...] l'Esposizione chiusasi il 7 novembre, verrà riaperta a metà d'aprile; che solo il 15 novembre hanno avuto notizia della deliberazione gli artisti, i quali dovranno consegnare le loro opere entro il futuro marzo; che a questo punto si trovano ad avere, sì e no, tre mesi o al più tre mesi e mezzo per meditare e condurre a termine il quadro».

<sup>2</sup> V. Pica, *L'Arte Mondiale alla IX Esposizione di Venezia. I*, in "Emporium", XXXII, n.188, agosto 1910, p. 83: Pica plaude a «colui, che, con intelligente, appassionata ed instancabile attività, si occupa di ordinare queste periodiche feste dell'arte internazionale, le quali tanto hanno giovato all'incremento della scultura e della pittura nazionali, nonché ad accrescere la coltura ed a raffinare il buongusto estetico del pubblico italiano».

<sup>3</sup> Melli, 1909, op. cit., pp. 1-2.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 1.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Un'approfondita analisi sulle vendite alla Biennale di Venezia – nei termini cronologici 1920-1950 – è stata pubblicata da Claudia Gian Ferrari in occasione della mostra celebrativa del centenario della Biennale; cfr. C. Gian Ferrari, *Le vendite alla Biennale di Venezia dal 1920 al 1950*, in J. Clair, G. Romanelli, 1995, pp. 69-94.

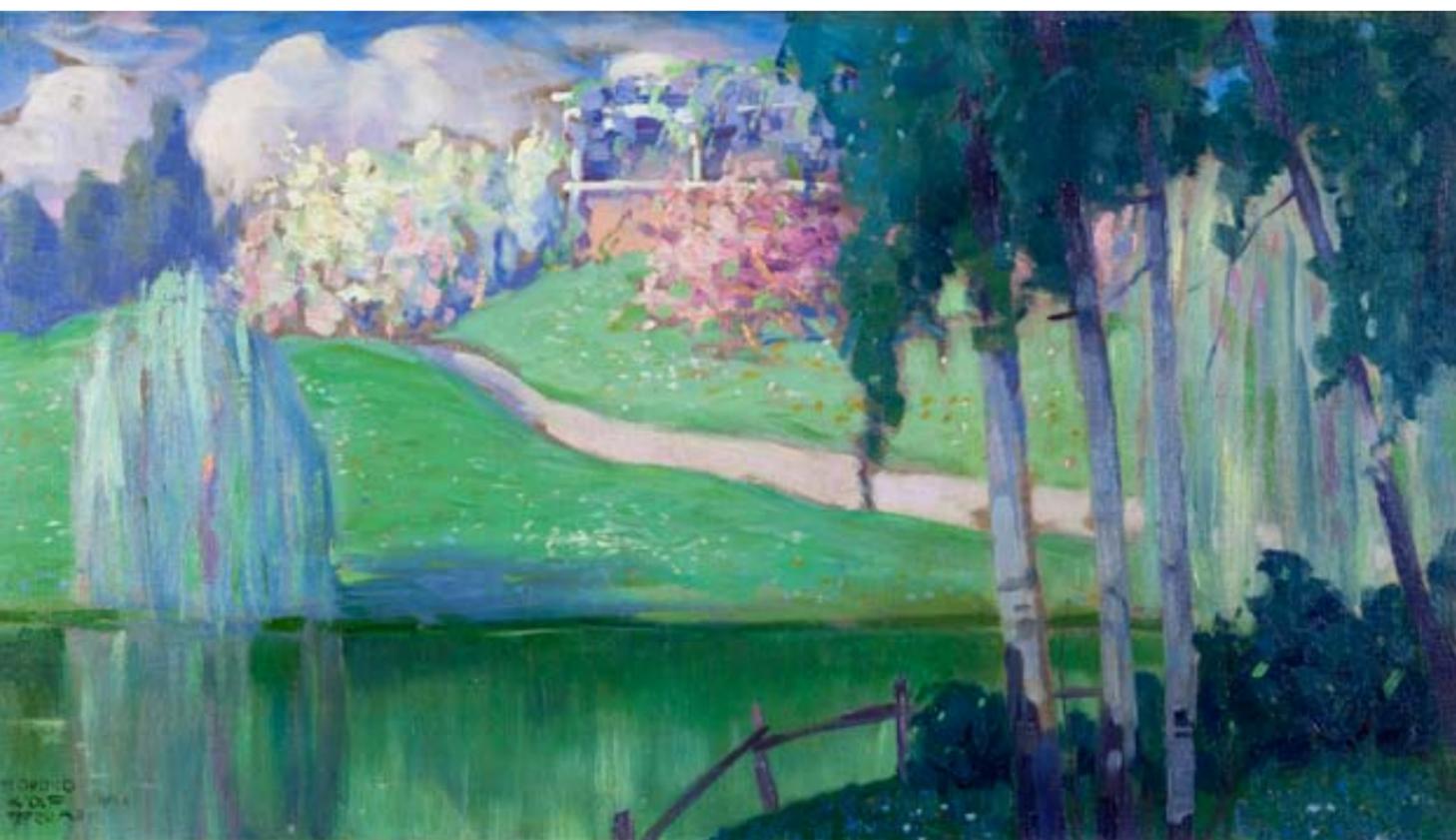
<sup>7</sup> Melli, 1909, op. cit., p. 1.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>9</sup> *L'art français à Venise*, in "Paris-Journal", 14 maggio 1910, p. 4: «[...] il semble bien n'avoir pas encore revêtu autant de cordialité, de magnificence et, disons-le, de signification que cette année. Sous les vélums blancs, dans les salles sobrement et exquisément décorées de l'exposition qu'inaugurait l'autre jour le duc des Abruzzes, l'art français d'hier et d'aujourd'hui et, en effet, représenté par le 19 toiles de Gustave Courbet, 33 d'Adolphe Monticelli, 37 d'Auguste Renoir, 52 de Rol, une vingtaine de "sculptures" de Dalou, de Batholomé, de Bourdelle, de Desbois, de Camille Lefèvre, de Voulot, une vitrine d'orfèvrerie de Henri Husson, enfin près de 200 gravures qu'expose la société des peintres-graveurs français, dont notre ami Léonce Bénédite est l'actif président». [sembra non abbiano mai rivestito tanta cordialità, magnificenza



Gennaro Favai, *Notturmo - Ponte dei sospiri*, 1911 ca., olio su faesite, 60x80 cm, Venezia, collezione privata



Teodoro Wolf-Ferrari, *Giardino fiorito*, 1912,  
olio su tela, 37,5x66 cm, Padova, Galleria  
Nuova Arcadia



Teodoro Wolf-Ferrari, *Giardino con laghetto  
e salice*, 1912, olio su tela, 37,5x65,5 cm,  
Padova, Galleria Nuova Arcadia

e, diciamo, importanza come quest'anno. Sotto i tendaggi bianchi, nelle sale, sobriamente e squisitamente decorate, dell'inaugurazione inaugurata qualche giorno fa dal Duca degli Abruzzi, l'arte francese, di ieri e di oggi, è rappresentata da 19 tele di Gustave Courbet, 33 d'Adolphe Monticelli, 37 d'Auguste Renoir, 52 de Rol, una ventina di "sculture" di Dalou, di Batholomé, di Bourdelle, di Desbois, di Camille Lefèvre, di Voulot, una vetrina di oreficeria di Henri Husson, infine circa 200 incisioni esposte dalla société des peintres-graveurs français, di cui l'amico Léonce Bénédicté ne è l'attivo presidente.]

<sup>10</sup> V. Pica (a), 1910, op. cit., p. 323.

<sup>11</sup> Serra, 1911, pp. 79-80: in realtà il commento di Luigi Serra si riferisce specificatamente alle opere che Brass seleziona per una mostra itinerante nelle maggiori città tedesche, ma calza perfettamente anche ai dipinti esposti nel 1910 a Venezia.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Queste le parole con cui Vittorio Pica apre la presentazione della personale di P. Fragiaco nel catalogo della Biennale (IX *Esposizione ...*, 1910, p. 104); una descrizione per altro già pubblicata in un lungo articolo monografico dedicatogli dallo stesso Pica in un "Emporium" del dicembre 1905 (vol. XXII, n. 132, p. 403).

<sup>14</sup> Gli arredi vennero invece materialmente eseguiti da Vittorio Covacich.

<sup>15</sup> Pilo, 1910, p. 57.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>17</sup> *La prima visita...*, 1910, p. 2: «Ferruccio Scattola pure è presentato al Re, quando entra nella sala che contiene la sua mostra collettiva S.M. si compiace di veder riprodotti luoghi che egli ricorda, paesaggi e punti di vista e soggetti caratteristici dell'Umbria e della Toscana».

<sup>18</sup> E.R., 1912, p. 233: il commento si riferisce alla personale che Scattola tiene a Buenos Aires nel 1912, dove vengono esposte opere similari.

<sup>19</sup> Barbantini, 1910, p. 9.

<sup>20</sup> Pilo, 1910, p. 59.

<sup>21</sup> Stella, 1910, p. 20.

<sup>22</sup> *Ibidem*: «[...] l'Alloro trionfale, parmi iniziata a quell'affermazione, per avere col padre, e speriamo col fratello, una sua pagina nella storia dell'arte contemporanea e veneziana. E tanto più presto, quanto meno perderà il suo tempo nella ormai convenzionale interpretazione coloristica di Venezia, di cui è esempio quella sua *Scuola di S. Marco* veduta, sentita, dipinta di maniera».

<sup>23</sup> Cfr. Zerbi, 2009, p. 21.

<sup>24</sup> I tre dipinti sono pubblicati in Zerbi, 2009, nn. 42, 44, 45.

<sup>25</sup> Pica (a), 1910, p. 210.

<sup>26</sup> U. Ojetti (b), La nona Esposizione d'arte a Venezia. I pittori italiani, in "Corriere della Sera", 3 giugno 1910, p. 3.

<sup>27</sup> Alla Biennale del 1910 Ettore Tito presenta solamente 5 dipinti in sala 29: *Piovaschi*, *Ritorno dalla pesca*, *Le reti*, *Ampio orizzonte* e *Sullo sprone*. (Cfr., IX *Esposizione ...*, 1910, p. 117).

<sup>28</sup> Pica (a), 1910, p. 323.

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 323-324.

<sup>30</sup> Cfr. C. Beltrami, *Il monumento a Dante di Roma: un progetto di Cesare Laurenti*, in Querci, 2011, pp. 149-155.

<sup>31</sup> Cfr. scheda n. 43 in Beltrami, 2010, p. 124.

<sup>32</sup> Caprin, 1911, p. 389.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 387. La *Maternità* di Laurenti rientra in realtà a pieno titolo in una fascinazione iconografica che nello stesso scorcio di anni faceva presa anche su altri artisti attivi sulla scena veneta: da Felice Carena a Glauco Cambon che nel 1913 espone a Palazzo Pesaro il *Sorriso del mondo*.

<sup>34</sup> Sacchi, 1911, p. 83: «Le condizioni dell'arte moderna – in Italia, almeno – sono parse così disperate, che se n'è cercato perfino i rimedi. Così si è proposto di abolir le Accademie, cosa ingiusta e ingiustificabile, perché le Accademie rispondono a un profondo bisogno umano, la paura della solitudine. E poi prendersela con le Accademie, quarant'anni fa poteva essere un bel gesto: adesso è per lo meno eccessivo, dal momento che le Accademie – considerate come totalità, e indipendentemente dall'opera [...] non sono più capaci di fare né del male né del bene. [...] il problema è soprattutto un problema di cultura. [...] I nostri artisti, parlo specialmente dei giovani, mancano soprattutto di quelle che si potrebbero chiamare con una profonda frase scolastica, virtù intellettuali: difetto di un forte centro morale, difetto di un chiaro proposito d'azione.»

<sup>35</sup> *L'Arte Mondiale all'Esposizione di Roma nel 1911*, avviso promozionale in "Emporium",



Eugenio Bonivento, *Romitaggio*, 1911, olio su tela, 102x102 cm, Venezia, Provincia di Venezia

XXXIII, n. 196, aprile 1911.

<sup>36</sup> Cfr. *Guida ufficiale...*, 1911, p. 9.

<sup>37</sup> Cfr. *Esposizione Internazionale...*, 1911.

<sup>38</sup> Per un rapido sguardo sulla mostra rimando a Beltrami, 2011. L'Esposizione romana ha poi goduto di una recente lettura in occasione della riedizione di "Roma 1911. Rassegna illustrata" (cfr. Massari, 2011).

<sup>39</sup> Ojetti (a), 1910, p. 33: «La divisione per sale regionali non è più che una lustra, buona a impedire al pubblico ogni retto giudizio. La ricerca e la scelta dei quadri in ogni città non esistono più che i commissarii sono stati soppressi o ridotti a ordinatori di sale e condannati a racimolare nelle ultime settimane quel po' che trovano di buono negli studii degli artisti [...] Gli stessi veneziani addolorati di vedere ogni anno più frequenti nelle sale le intrusioni di opere di puro commercio [...] molti quest'anno sono scusabili per la fretta con cui l'esposizione è stata preparata. [...] E il miglior modo sarebbe ridurre a cento o a duecento le opere da



Gigi De Giudici, *Case sul Canal Grande*, 1911, tecnica mista, 18,5x24,2 cm, Venezia, collezione privata



Gigi De Giudici, *Vecchio con cilindro*, 1911, tecnica mista, 35x12,5 cm, Venezia, collezione privata



Gigi De Giudici, *Uomo con le mani in tasca*, 1911, tecnica mista, 18,9x8,5 cm, Venezia, collezione privata

Gigi De Giudici, *Il capintesta*, 1911, tecnica mista, 16,5x9,8 cm, Venezia, collezione privata



parrebbe un dipinto di grandi dimensioni da identificarsi con il *Refugium peccatorum* schedato da Paolo Serafini a p. 86 del suo catalogo ragionato.

<sup>42</sup> Cfr. *Sección de la...*, 1910, p. 31.

<sup>43</sup> Cfr. Turchi, 2011, p. 37. Nella recente monografia a cura di Luisa Turchi viene pubblicato il dipinto di medie dimensioni (olio su tavola, collezione privata) che con tutta probabilità ha funto da bozzetto per l'olio inviato in Argentina.

<sup>44</sup> *Exposition universelle...*, 1910, pp. 207-215.

<sup>45</sup> Dei tre Ciardi presenti alla mostra, Emma riceve una medaglia d'argento per il dipinto *Grigio antico*. Cfr. Zerbi, 2009, p. 22.

<sup>46</sup> Cfr. la scheda di Maura Picciau in, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il secolo XIX*, Electa, Milano, 2006, p. 281.

<sup>47</sup> Il ciclo è stato oggetto di studio da parte di Rita Bernini: cfr. Bernini, 2004, pp. 21-41.

<sup>48</sup> Pica (a), 1912, pp. 1-19.

<sup>49</sup> U. Ojetti, *Mostra individuale di Beppe Ciardi*, in *X Esposizione Internazionale...*, 1912, p. 41, «Non so quel che direbbero Paul Signac o Gaetano Previati: ma certo Francesco Guardi direbbe che sono dipinti bene, cioè, umilmente, come soleva dipingere lui...».

<sup>50</sup> Damerini, 1912, p. 1.

<sup>51</sup> F. Sacchi, *Mostra individuale di Vincenzo De' Stefani*, in *X Esposizione Internazionale...*, 1912, p. 79.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>53</sup> Angeli, 1912, p. 12.

<sup>54</sup> Barbiera, 1912, p. 442.

invitare o da accettare ogni anno fuori delle mostre individuali, e in tutte le altre sale disporre molte di queste mostre, di giovani e di vecchi, di pittori, di scultori, di disegnatori, d'artisti di decorazione.»

<sup>40</sup> Damerini, 1912: «La X esposizione biennale della città di Venezia, che si inaugurerà solennemente stamane ai Giardini, segna la prevalenza e il trionfo dell'arte italiana in confronto all'arte straniera. Vogliamo mettere in evidenza questo carattere distintivo, incominciando la rassegna consentitaci da una fuggevole visita di poche ore, perché esso sembra associarsi in questa magnifica primavera della coscienza nazionale a tutti gli altri poderosi fattori di entusiasmo che germinarono dalla commemorazione del cinquantenario dell'Unità ed ebbero il loro coronamento nel gesto guerresco che ricondusse oltre mare la nostra gente sulle terre della nostra gente antica. Non è privo d'importanza il fatto che proprio dalla Internazionale di Venezia del 1912 esca la affermazione di un'arte italiana poderosa se non ancora fermamente ordinata e chiaroveggente: non è privo di importanza soprattutto se si considera che alla esposizione mondiale dell'anno scorso a valle Giulia, bandita precisamente per attestare i progressi della Nazione dal giorno della proclamazione di Roma capitale, l'arte italiana per le deficienze e la contraddittorietà della preparazione subiva, a petto della esuberante perspicua raccolta di decenni d'arte straniera, una immeritata umiliazione. Siamo dunque oggi dinnanzi a una rivincita, la quale dall'esame attento e riposato delle giornate che si preparano potrà aumentare, e certo aumenterà, di proporzioni e di consistenza, poiché essa riposa meglio che su di un riepilogo della produzione passata sulla indicazione d'una produzione anche più nobile, anche più cosciente, anche più elevata per l'avvenire.»

<sup>41</sup> Delle diverse versioni del dipinto (Cfr. Serafini, 2006, schede nn. 224, 241, 248, 250; pp. 83-86) con tutta probabilità si tratta di una delle due tele di collezione privata datate entrambe al 1883 e, da quanto parrebbe dal confronto fotografico con l'immagine dell'allestimento,

- 80 <sup>55</sup> A. Dall'Oca Bianca, *s.t.*, in *X Esposizione Internazionale...*, 1912, p. 37.
- <sup>56</sup> Barbiera, 1912, p. 442.
- <sup>57</sup> *Ibidem*.
- <sup>58</sup> A. Centelli, *Alessandro Milesi*, in *X Esposizione Internazionale...*, 1912, pp. 86-87. L'accento posto da Attilio Centelli sulla ritrattistica di Milesi viene ribadito anche da Gino Damerini (cfr. Damerini, 1912, p. 1).
- <sup>59</sup> D. Angeli, *III. Le mostre individuali*, in *X Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1912*, Pubblicazione dell'Illustrazione Italiana, Fratelli Treves, Milano, 1912, p. 10: «La mostra individuale di Ettore Tito, accanto a quella del Milesi è interessante ed utile ad esaminarsi come la conclusione di uno svolgimento artistico. Partiti ambedue dallo stesso punto, uno arriva alle deliziose visioni di vita veneziana, così fresche, così vive, così piene di movimento e di luce: l'altro si ferma ai suoi ritratti scialbi e senza carattere».
- <sup>60</sup> Molmenti, 1910, pp. 243-266.
- <sup>61</sup> Damerini, 1912, p. 1.
- <sup>62</sup> Barbiera, 1912, p. 444.
- <sup>63</sup> Pica 2, 1910, p. 614.
- <sup>64</sup> Stella 1910, p. 17: «magistrale nel sentimento, nella forma e nel colorito. L'ironismo, la esasperata curiosità, la raffinatezza intellettuale e sensuale, il psicologismo, l'inquietudine estetica, che la letteratura ha derivato dal più evoluto stato d'animo dei nostri giorni, ha trovato in Casorati il suo pittore. In Italia nessuno l'uguaglia».
- <sup>65</sup> Colasanti, 1910, p. 377.
- <sup>66</sup> Per un inquadramento di massima degli anni di Ca' Pesaro, oltre al catalogo della storica mostra – *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro. 1908-1920*, Mazzotta, Milano, 1987 – e a *Emblemi d'arte: da Boccioni a Tancredi. Cent'anni della Fondazione Bevilacqua La Masa (1899-1999)* rimando, tra gli articoli più aggiornati e intelligenti, a L. Lorenzoni, *I Giovani di Ca' Pesaro, 1908-1914: "propaggini di una tradizione" non ribelli ma innovatori*, 2006, pp. 36-63.
- <sup>67</sup> R. Bossaglia, *Introduzione*, in *Gigi De Giudici*, 2000, s.p.; nell'introduzione del catalogo della mostra organizzata nel 2000 presso la Fondazione Querini Stampalia di Venezia Rossana Bossaglia parla di "pittura da salotto", non da intendersi in senso dispregiativo ma di pura godibilità dell'immagine, forte di «una vena satirico/grottesca ricca di umore [...]» che ne fanno «un colto e sensitivo testimone del suo tempo e insieme un artista di aggressiva o delicata vena personale». Una scelta stilistica e contenutistica che negli stessi anni era condivisa anche da Ugo Valeri e Aroldo Bonzagni.
- <sup>68</sup> G. Dal Canton, *Gigi De Giudici. Itinerario artistico di un capesarino*, in *Gigi De Giudici*, 2000, p. 13.
- <sup>69</sup> Giovanola, 1912, p. 398 Questo il commento di Luigi Giovanola – pubblicato sul numero di novembre di "Emporium" – al ritratto di Livia esposto, col titolo *L'idolo*, nel 1912 alla mostra del Caffè Cova a Milano.
- <sup>70</sup> Sulla presenza di L. Russolo alla mostra itinerante futurista del 1911 rimando al saggio di Franco Tagliapietra – *Dalla suggestione simbolista alla teorizzazione e produzione futurista: incisioni e dipinti* – in, *Luigi Russolo*, 2006, pp. 15-58 e scheda n. 61.
- <sup>71</sup> Tale concetto viene ribadito anche nel giugno del 1910, in occasione dell'inaugurazione del padiglione italiano alla grande Esposizione Universale di Bruxelles – creato in stile neoquattrocentesco da Marcello Piacentini e decorato da Augusto Sezanne e Galileo Chini – dal ministro belga Hubert che afferma: «questa Mostra è il documento irrefrenabile che nel vostro paese è avvenuta una rapida rivoluzione economica che pone l'Italia su la medesima linea delle grandi Nazioni Europee»(Cfr. *La inaugurazione della...*, 10 giugno 1910, p. 2).



Vittorio Zecchin, *Laguna*, 1911-13, tempera su tela, 133,5x60,5 cm, collezione privata



Vittorio Zecchin, *Laguna*, 1911-13, tempera su tela, 133,5x60,5 cm, collezione privata



## Con gli occhi di Arturo: breve viaggio nella scultura attorno al 1911 (appunti)

Nico Stringa

Nell'estate del 1906 un giovane trevigiano con qualche esperienza di modellatore, e aspirante artista, parte da Treviso per un viaggio in treno (vagone di terza classe) e si reca a Milano a visitare la sezione Belle Arti dell'Esposizione Internazionale che è stata allestita per festeggiare l'apertura del traforo del Sempione.<sup>1</sup> Il diciassettenne squattrinato si chiama Arturo Martini, viene da una delle famiglie più povere di Treviso ed è mosso dalla volontà di memorizzare innanzitutto le opere di scultura che, a Milano, sono esposte in gran numero.<sup>2</sup>

Forse non ha esperienza di grandi mostre, dal momento che a Treviso non ha avuto l'opportunità di assistere allo 'spettacolo' moderno di questo tipo; ma forse ha già visto l'anno precedente la prima mostra importante della sua vita, la VI Biennale di Venezia del 1905. Se l'ha visitata si sarà reso conto della varietà dei linguaggi plastici che vi erano presentati, del ruolo importante che era assegnato alla scultura europea e anche dello squilibrio che appariva vistoso tra i grandi nomi degli scultori italiani presenti e invece il ruolo minoritario che gli artisti veneti rivestivano in quella mostra dove primeggiava la personalità di Leonardo Bistolfi. Modesta la presenza di Ettore Cadorin, di Annibale De Lotto e di Urbano Nono, i tre scultori più vicini geograficamente al giovane trevigiano. Non è escluso che un giovane scultore rimanesse colpito dal loro naturalismo venato di impronta classica, o per meglio dire accademica. De Lotto si destreggia infatti tra antico e moderno con *L'incidente* (Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia), una rivisitazione dell'antico *Spinario* e con il più interessante *Il Vortice*, farraginoso ma ardito gruppo che, sia pure in chiave allegorica, descrive una scena erotica; mentre Urbano Nono, che sarà per breve tempo, nel 1908-1909 il maestro veneziano di Martini, si mantiene dentro i limiti di un controllato formalismo.<sup>3</sup>

È a Milano, dunque, che un visitatore interessato e coinvolto come il giovane di Treviso può cercare conferme o smentite; più semplicemente, può esercitare per la prima volta il suo giudizio critico, con l'occhio rivolto soprattutto agli scultori del Veneto e del nord-est, come magari gli avrà raccomandato di fare il suo maestro di quel periodo, lo scultore trevigiano Antonio Carlini.

Come prima cosa l'artista in pectore si sarà accorto della enorme sproporzione quantitativa tra dipinti e sculture, e in particolare avrà notato poi come fra le sculture fossero comprese anche le ceramiche della ditta Chini & co., cosa particolarmente suggestiva per lui e per la Treviso 'ceramica' del tempo dentro cui il giovane artista sta muovendo i primi passi. Inoltre la scultura si presentava prodiga di frutti diversi: dalle scelte monumentali di Ettore Ferrari ed Enrico Butti fino alle piccole statuine ornamentali ma soprattutto, come afferma egli stesso nei *Colloqui*, Martini resta impressionato dal caso Paolo Troubetzkoy che si impone agli sguardi di molti giovani artisti per la fresca facilità della modellazione al 'tocco', una tipologia espressiva che ha diretti riscontri con opere di quegli anni di Martini stesso, in gran parte conservate al Museo Civico "L. Bailo" di Treviso. E tra gli scultori presenti a Milano c'è anche quell'Oreste Licudis che dopo qualche anno avrà un ruolo di primo piano nella compagine di Ca' Pesaro e che già nel 1906 si presenta con opere di impronta fortemente sintetica, come il *Ritratto del conte Van Axel*.

Annibale De Lotto, *Il dannato* (1906 il modello in gesso), h 200 cm, Milano, Galleria Gomiero



Tra i maestri veneziani, dirompente come al solito Annibale De Lotto, con *Dannatus*, arrischiato nudo maschile colto mentre precipita dall'alto in basso, significativo per l'antifrasa proposta e dunque per lo scatto così suggestivo per un giovane visitatore come quello che stiamo seguendo nel suo peregrinar per mostre, che forse se ne ricorderà tanti anni dopo nella sua *Annunciazione*. Ma anche Urbano Nono non si limita a una presenza secondaria, presentando un ritratto e *Sull'abisso*; più difficile valutare dagli scarni dati del catalogo la qualità delle opere di Aurelio Mistruzzi e di Ruggero Rovani, due ritratti che comunque attestano da parte del friulano e del triestino una precoce presenza in ambiti espositivi importanti<sup>4</sup>.



Annibale De Lotto, *Il dannato*, foto storica del modello in gesso

Annibale De Lotto, *L'incidente*, 1905, bronzo, 99x47 cm, foto storica



Auguste Rodin, *Il Pensatore*, foto storica da *Catalogo della VII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 1907*

Pietro Canonica, *L'Abisso*, 1909, marmo bianco patinato, 112x90x90 cm, Roma, Museo Pietro Canonica

Giuseppe Graziosi, *La lupa*, 1907, foto storica



Seguendo il nostro protagonista per avvicinarci al 1911, è alla Biennale del 1907 che dobbiamo sostare prima di fare tappa a Monaco di Baviera; una Biennale, la settima, dominata, in scultura, dal *Pensatore* di Auguste Rodin e dalla *Bagnante* di Max Klinger (entrambe conservate presso la Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia), dalle ultime opere di Costantin Meunier – scomparso nel 1905 – e da un gruppo di sculture, anche se non le principali, di Ivan Mestrovic. Molti inoltre gli scultori 'locali' che presentavano opere recenti, dal trevigiano Umberto Feltrin, poi emigrato in America del Sud, a Urbano Nono; da Annibale De Lotto a Emilio Marsili fino a Ettore Cadorin. Questi artisti si muovono in ordine sparso tra scene di genere e vaghe aspirazioni simboliste tradotte in immagini allegoriche.<sup>5</sup> Il distacco da questo mondo mediocre avviene, per Martini, nel 1909 quando, aiutato da Cesare Augusto Levi e da Gregorio Gregorj, può vivere e studiare per molti mesi a Monaco di Baviera, uno dei centri mondiali dell'arte moderna.<sup>6</sup> Monaco è, con Vienna, la meta privilegiata di numerosi artisti veneti, friulani e triestini che vi si recano in alternativa a Parigi: Nino Springolo, Bortolo Sacchi, Teodoro Wolf-Ferrari, Alfonso Cancian, Ubaldo Oppi, Ruggero Rovani e molti altri.

La mostra al Glaspalast di Monaco del 1909 che Martini ha potuto visitare è tra le più interessanti tra quante organizzate dalla Kuenstlergenossenschaft monacense per il fatto che essa fu aperta alla Secessione e a una particolarmente cospicua presenza di artisti italiani.<sup>7</sup> Non ci sono artisti dell'alto adriatico, diciamo così, ma che Martini abbia visitato con interesse e partecipazione questa mostra del 1909 è evidente dalle conseguenze che si vedranno subito, nelle sue ceramiche che sta modellando per Gregorj, e in seguito, anche a molti anni di distanza, in opere di grande impatto come *La lupa* (1932). Tra i tanti italiani presenti infatti troviamo Rembrandt Bugatti con i suoi animali, Pietro Canonica, che espone *Der Abgrund*, *l'Abisso*, già presentato alla Biennale del 1907 e un sorprendente Giuseppe Graziosi con *La lupa* che è stata indicata come il precedente iconografico per la terracotta dal medesimo titolo che Martini realizzerà nel 1932. Una mostra importante dunque anche dal nostro parziale punto di vista: seguire cioè il percorso di un giovane scultore che se guarda con indubbia curiosità agli apporti internazionali, è comprensibile che dedichi uno speciale interesse agli artisti italiani là presenti, cercando magari tra di loro quanti, anche geograficamente vicini, erano già riusciti ad affermarsi in un ambiente molto vivo come quello della Monaco di Baviera di quel periodo. Del tutto diversa la situazione della partecipazione italiana alle grandi mostre se ci fermiamo a Monaco l'anno successivo, quando l'unico italiano presente è il friulano



no Alfonso Canciani, uno scultore che, com'è noto, già dal 1883 si era trasferito a Vienna ed era entrato nell'ambiente della Secessione; come residente a Vienna infatti egli presenta nel 1910 a Berlino il *Monumento a Dante*, già anticipato nel bozzetto presentato a Venezia nel 1899 e a Udine nel 1903. A Monaco Canciani espone due bronzi – *Martellatore* e *Madre con bambino* – nelle quali è agevole riconoscere il forte debito verso Costantin Meunier: lo scultore belga infatti, che aveva già esposto a Venezia, sarebbe diventato terreno di confronto, per altro con esiti deludenti, anche per De Lotto in occasione della Biennale del 1910.<sup>8</sup>

Se per le mostre di cui stiamo parlando possiamo seguire con certezza il nostro visitatore, siamo altrettanto certi che Martini non ha attraversato l'Atlantico per visitare la grande *Exposicion de Bellas Artes Italianas* di Buenos Aires, organizzata per festeggiare il centenario dell'indipendenza dell'Argentina; né si è recato a visitare un'altra mostra di una certa importanza come quella di Bruxelles, sempre del 1910. Non è solo questa circostanza che ci permette di sorvolare su questi due diversi esempi di grande esposizione, ma anche il dato di fatto che gli scultori di cui stiamo seguendo e inseguendo le tracce sono pressoché assenti in queste due occasioni internazionali; nessuno scultore "triveneto" è presente a Bruxelles tra i diciotto scultori italiani, in maggioranza artisti di Roma, Napoli e Milano. A Buenos



La sala VII dell'Esposizione di Belle Arti di Buenos Aires del 1910 (al centro il *Discobolo* di U. Nono), da *Esposizione Internazionale di Belle Arti in Buenos Aires*, MCMX, 1910, p. 21

Alfonso Canciani, *Monumento a Dante*, 1896, gesso, bozzetto non realizzato



Aires primeggiano Leonardo Bistolfi con un grande rilievo e Saverio Sortini con una mostra personale; il *Discobolo* di Urbano Nono è il solo esempio di plastica moderna dell'area alto-adriatica<sup>9</sup>.

Torniamo dunque in Italia dove, per tempo, si è deciso di organizzare a Roma nel 1911 i festeggiamenti per il cinquantenario dell'unità d'Italia e dove si è deciso di anticipare la Biennale prevista per il 1911 al 1910; a Venezia abbiamo quindi due Biennali in due anni consecutivi, il 1909 e il 1910.<sup>10</sup>

Non è certo che Martini abbia visitato l'esposizione del 1911 di Roma, anche se è abbastanza probabile che ciò sia avvenuto. In evidenza, in quella gigantesca rassegna, oltre a un'opera straordinaria di Rodin come *L'uomo che cammina*, sono Ivan Mestrovic e Medardo Rosso, due scultori che Martini già conosce. Di Medardo infatti ha trovato, come sappiamo sempre dai *Colloqui*, le fotografie nello studio di Urbano Nono tra 1908 e 1909, e ne è rimasto folgorato; di Mestrovic ha avuto cognizione diretta già durante la lunga permanenza a Monaco del 1909, come risulta ancora una volta dai *Colloqui*.<sup>11</sup>

Più deludente non potrebbe essere la partecipazione veneta e triveneta alla grandiosa mostra romana del 1911 se si pensa che ci sono solo tre scultori presenti: il veneziano Emilio Marsili con *Monello*, un piccolo bronzo, il triestino Giovanni Mayer e il goriziano Antonio Camaur. Due artisti quest'ultimi che solitamente si mostrano più sensibili dei veneziani ai linguaggi della coinè secessionista mitteleuropea ma a Roma fanno evidentemente eccezione: Mayer presenta *Bimba* e *Scherzosa*, due opere ascrivibili ancora alla tematica di genere, evidentemente non avendo ancora maturato l'intensa sua poetica attestata da un'opera come *Risveglio* (1921 circa, al Museo Revoltella di Trieste); Camaur espone una non meglio identificata *Testa d'uomo*. Inserito per evidenti ragioni storiche tra gli austriaci, Alfonso Canciani porta invece tre sculture: *Sonnambula*, *Schermitore* e *Bassorilievo sepolcrale*.

Assente Annibale De Lotto che, pur tra contraddizioni evidenti, era comunque sempre il più dotato e a volte anche coraggioso scultore veneziano di quegli anni; assente "ingiustificato" (secondo Vittorio Pica) Antonio Dal Zotto, il decano degli scultori veneziani, professore all'Accademia di Venezia; assente Eugenio Bellotto da poco rientrato

Il fegio di L. Bistolfi alla Esposizione di Belle Arti di Buenos Aires del 1910, da *Esposizione Internazionale di Belle Arti in Buenos Aires*, MCMX, 1910, p. 5

Alfonso Canciani, *Schermitore*, 1910, bronzo

Alfonso Canciani, *Sonnambula*, 1902, gesso

Nelle pagine successive:  
Arturo Martini, *Seminatrice*, 1911 ca., terraglia maiolicata, 18,6x6,7 cm, Treviso, Musei Civici

Arturo Martini, *Vaso fiaba*, 1911 ca., terraglia smaltata, 35x21 cm, Treviso, Musei Civici



90 da una lunga permanenza al Cairo e futuro professore all'Accademia veneziana.<sup>12</sup> Neppure il Padiglione Veneto a Roma, nella stessa circostanza, brillava per originalità; ispirato a un eclettico storicismo ideato da Max Ongaro, presentava un edificio a doppia entrata con la ricostruzione della Loggia di Candia (demolita nel 1904) da un lato e dall'altro un edificio composito, sempre di ispirazione sammicheliana, con una torre dell'orologio ispirata a quella di Piazza San Marco. Per quanto riguarda la scultura, i grandi gruppi allegorici erano stati eseguiti da Vito Pardo, un artista di origini veneziane ma che da sempre era operativo al centro-sud della Penisola secondo un gusto eclettico-internazionale<sup>13</sup>.

Il cantiere del Vittoriano, monopolizzato dall'ambiente romano, brillava per l'assenza totale degli artisti del nord-adriatico se si escludono Enrico Chiaradia, autore del Re a cavallo e, ma in sottordine, del giovane Napoleone Martinuzzi che collabora solo temporaneamente con Angelo Zanelli alle grandiose composizioni scultoree dell'altare della patria.

È piuttosto nel 1912 che a Martini e ad altri artisti italiani viene offerta una grande opportunità: esporre a Parigi al Salon d'Automne di quell'anno. Arrivato nella capitale francese dall'inizio dell'estate assieme a Gino Rossi e alla moglie di quest'ultimo, Bice Levi Minzi, Martini sceglie però di presentarsi, come è noto, in chiave di pittore e incisore. Ciò non toglie che in quella occasione egli abbia modo di rivedere tanta scultura moderna, dagli animali di Bugatti alle opere sorprendenti di Archipenko, dal tormentato classicismo di Bourdelle all'onnipresente Troubetzkoy; soprattutto di osservare da vicino l'exploit di Amedeo Modigliani che si presenta al contrario in veste di scultore con il celebre ciclo di sculture 'africane': le sette Teste (*Ensemble decoratif*) a cui Martini si ispirerà, appena rientrato a Treviso, nella scultura in ceramica, altrettanto famosa, esposta a Ca' Pesaro nel 1913: *Fanciulla piena d'amore* (Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia mentre il gesso si conserva presso i Musei Civici di Treviso).<sup>14</sup>

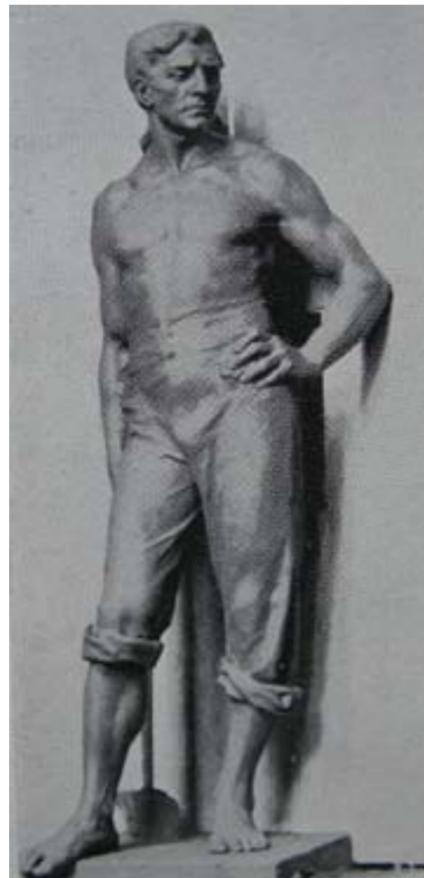
Attorno al 1911 non sono ancora maturate le situazioni più interessanti della scultura veneta nelle due figure dei giovani artisti – Martinuzzi e Martini – che si impongono a vent'anni e poco più come le due promesse – non disattese – della scultura e anche delle arti decorative, in particolare legate al vetro e alla ceramica. Bisognerà attendere per entrambi che passi il 1912 perché molte cose si chiariscano; e il palcoscenico per entrambi sarà quello della Fondazione Bevilacqua La Masa diretta da Nino Barbantini. Entrambi coinvolti nel clima secessionista che aleggia negli ambienti giovanili veneziani, potranno nella mostra di Ca' Pesaro del 1913 dare conto della maturazione raggiunta. Nella medesima mostra giovanile della Fondazione Bevilacqua, dove Martini ha una personale, Martinuzzi, rientrato da Roma, espone un bronzo molto significativo delle tensioni simboliste che animano la cerchia capesarina, *Bagliori*, più volte replicato.<sup>15</sup>

Nel primo dopoguerra, queste promesse appaiono confermate anche da altri scultori, come nel caso del triestino Attilio Selva, autore di una scultura, *Enigma*, diventata ben presto un simbolo della situazione nuova e incerta che gli artisti sono chiamati a interpretare; un compito nuovo per tutti, anche per Martini che oramai ha finito di 'scrivere' il suo *Bildungsroman*, molto ricco degli spunti che ha raccolto proprio alle esposizioni che ha visitato tra il 1906 e il 1912.

A proposito di scultura, e di scultura veneta e di scultura ageografica, nel corso del 1911, fuori da scadenze celebrativo-anagrafiche, dopo un lungo lavoro di ricerca, viene pubblicata a Milano, da Hoepli, la monumentale monografia illustrata che Vittorio Malamani ha dedicato ad Antonio Canova: è il primo lavoro storico-critico moderno e precoce segnale del lento lavoro di recupero e riscoperta del maggiore scultore italiano tra Settecento e Ottocento, allora quasi dimenticato.

Note

<sup>1</sup> Lo sappiamo dai suoi ricordi di cui sono intrisi i *Colloqui sulla scultura 1944-1945*, Treviso, Canova editore 1997 p. 173 dove Martini precisa che ha dormito due notti nel capannone appositamente allestito, vicino alla stazione ferroviaria, per i visitatori dell'Esposizione. Per quanto riguarda le sculture di Martini più volte citate nel testo, rinvio una volta per tutte a:



Annibale De Lotto, *Il lavoro*, bronzo, foto storica da *Catalogo della IX Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*, 1910, p. 134.



Eugenio Bellotto, *Primo frutto*, foto storica da *Catalogo della X Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*, 1912, p. 28.

Carlo Lorenzetti, *La marangona*, bozzetto, foto storica da *Catalogo della X esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*, 1912, p. 121.

Arturo Martini. *Catalogo ragionato delle sculture*, Vicenza 1998 e, dato il periodo qui preso in considerazione, a: *Il giovane Arturo Martini*, catalogo della mostra, Treviso, Museo Civico 1989; Arturo Martini. *Opere al Museo di Treviso*, Treviso, 1993.

- <sup>2</sup> *Inaugurazione del nuovo valico del Sempione. Esposizione di Milano 1906. Mostra Nazionale di Belle Arti*, catalogo illustrato, Milano 1906. In generale sulle grandi esposizioni italiane di questa fase, si veda: M. Picone Petrusa, M. Pessolano, M.R. Bianco, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911: la competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli 1988.
- <sup>3</sup> Sulla scultura a Venezia nel 1905, oltre al catalogo della mostra, si veda almeno: V. Pica, *L'arte mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, Bergamo 1905 p. 179-224; al 1905 risale anche la preziosa pubblicazione di Ernesto Marini, *Venezia antica e moderna*, Venezia, dove sono elencati gli artisti allora attivi in Laguna, con profili abbastanza dettagliati. Per una sintesi sulla scultura alle Biennali di Venezia si veda F. Fergonzi, *La scultura alla Biennale di Venezia (1895-1948)*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Venezia 1995, p. 95-102; per l'aspetto monumentale a Venezia si rinvia a: G. Nonveiller, *Aspetti della scultura a Venezia dal 1860 al 1960*, in *Modernità allo specchio. Arte a Venezia 1860-1960*, a cura di T. Toniato, Venezia 1995, pp.148-193; C. Beltrami, *Un'isola di marmi. Guida al Camposanto di Venezia*, Filippi editore, Venezia 2005.
- <sup>4</sup> Su questi autori si rinvia a: M. De Grassi, *Annibale De Lotto*, Mariano del Friuli 2003, con numerose illustrazioni e confronti anche degli altri scultori citati e a *Ruggero Rovani scultore 1877-1965*, catalogo della mostra, Trieste, Museo Revoltella 1977; sempre a De Grassi si deve un recente studio sulla scultura tra '800 e '900 a Trieste: *La scultura Liberty a Trieste*, in "Archeografo Triestino" serie IV vol. LXX/2, 2010 p. 155-211. Per Mistruzzi si deve ricorrere ancora ai repertori generali sulla scultura: A. Panzetta, *Nuovo Dizionario degli Scultori Italiani dell'ottocento e del primo Novecento*, AdArte, Torino, 2003, vol.2, con bibliografia precedente. Di Marsili è recentemente uscita la voce biografica: C. Beltrami, *Emilio Marsili*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2008, pp.758-760.
- <sup>5</sup> Uno sguardo generale alle VII esposizione veneziana in: V. Pica, *L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Bergamo 1907, in particolare nella sezione: *I pittori e gli scultori dell'Alta Italia* (p. 275 sgg.), dove il critico d'arte napoletano si rifiutava non solo di riprodurre ma anche di commentare le sculture dei veneti "più o meno disinvolute esercitazioni accademiche di Urbano Nono e di Annibale De Lotto, [...] romantico-sentimentali di Emilio Marsili e decorative di Ettore Cadorn" (p. 300).
- <sup>6</sup> Molto importanti le pagine dedicate nei *Colloqui* alla permanenza bavarese; in generale si veda il classico: *Muenchen 1869-1969. Aufbruch zur modernen Kunst*, catalogo della mostra a cura di S. Wichmann, Muenchen 1969.
- <sup>7</sup> *Offizieller Katalog der X Internsationalen Kunstausstellung im Kgl. Palast zu Muenchen 1909*, Muenchen 1909; la presenza numerosa degli italiani al Glaspalast del 1909, con prestiti importanti provenienti dalla Galleria nazionale d'Arte Moderna di Roma, fa pensare a una collaborazione diretta con il Ministero.
- <sup>8</sup> *Offizieller Katalog der Muenchener Jahres-Austellung 1910 im Kgl. Glaspalast*, Munchen 1910 n. 1473 (*Arbeiter mit Hammer*) e n. 1474 (*Mutter und Kind*); per un profilo dell'artista e dei suoi rapporti con l'ambiente austriaco: *Alfonso Canciani a Vienna*, a cura di Hans Kitzmueller, Udine 1984; lo scultore friulano ha avuto, proprio nel 1911, un prestigioso riconoscimento dalla più diffusa rivista dell'epoca da parte di uno studioso di scultura rinascimentale come Leo Planiscig, *Artisti contemporanei: Alfonso Canciani*, in "Emporium", V, maggio 1911 p. 335-344. Per quanto riguarda Martini si tenga presente che egli non vede la Biennale di Venezia del 1909, la VIII, essendo a Monaco di Baviera già dal marzo di quell'anno ed essendo rientrato a fine anno; ma nel catalogo della mostra l'unica scultura illustrata tra quelle esposte dai veneziani è *Pudicitia* di Annibale De Lotto che fa parlare di sé e di cui forse il trevigiano si ricorderà tanti anni dopo quando, nel 1928, modellerà *La Pisana*. De Lotto, il più dotato ma anche il più diseguale tra gli scultori attivi in Laguna, proprio per la varietà degli spunti che offre ai giovani è stato molto 'osservato' dalla nuova generazione; nel 1900 aveva fatto scalpore la scultura che il ventitreenne De Lotto espose a Roma e a Milano, una *Didone* in cui era proposta l'iconografia della Saffo, gettatasi dalla rupe, con il corpo della regina africana, dalla pelle nera, riverso sulla roccia.
- <sup>9</sup> *Exposicion Internacional de Arte del Centenario. Buenos Aires 1910. Catalogo*, Buenos Aires 1910 (II ed.); *Exposicion Universal del Centenario. Secion de la Exposicion de Bellas Artes Italianas. Catalogo ilustrado*, Buenos Aires 1910 (in questa pubblicazione la presenza di Urbano Nono non è segnalata). Si veda anche: G. Moretti, *Esposizione Internazionale di Belle Arti in Buenos Aires MCMX*, Roma 1910. Per Bruxelles: *Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1910. Ouvres d'art moderne, catalogue générale*, 1910.
- <sup>10</sup> *Esposizione Internazionale di Roma 1911. Catalogo della Mostra di Belle Arti*, Roma, Palazzo delle Belle Arti, 1911; *Roma 1911*, catalogo della mostra a cura di Gianna Piantoni, Roma 1980; per la sezione delle raccolte della Galleria Nazionale d'Arte Moderna relative – parzial-



Napoleone Martinuzzi, *Bagliori*, foto storica da *Catalogo dell'Esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia, 1913*, s.p.



Arturo Martini, *Fanciulla piena d'amore*, foto storica da *Catalogo dell'Esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia, 1913*, s.p.

Oreste Licudis, *Un ritratto*, foto storica da *Catalogo della Mostra d'estate in Palazzo Pesaro a Venezia, 1910*, s.p.



mente – agli acquisti e doni provenienti dalla mostra suddetta v. *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, a cura di Sandra Pinto, Milano 2005. Inoltre si veda il recentissimo: *Roma 1911 nella Rassegna Illustrata della Esposizione*, a cura di Stefania Massari, Roma 2011.

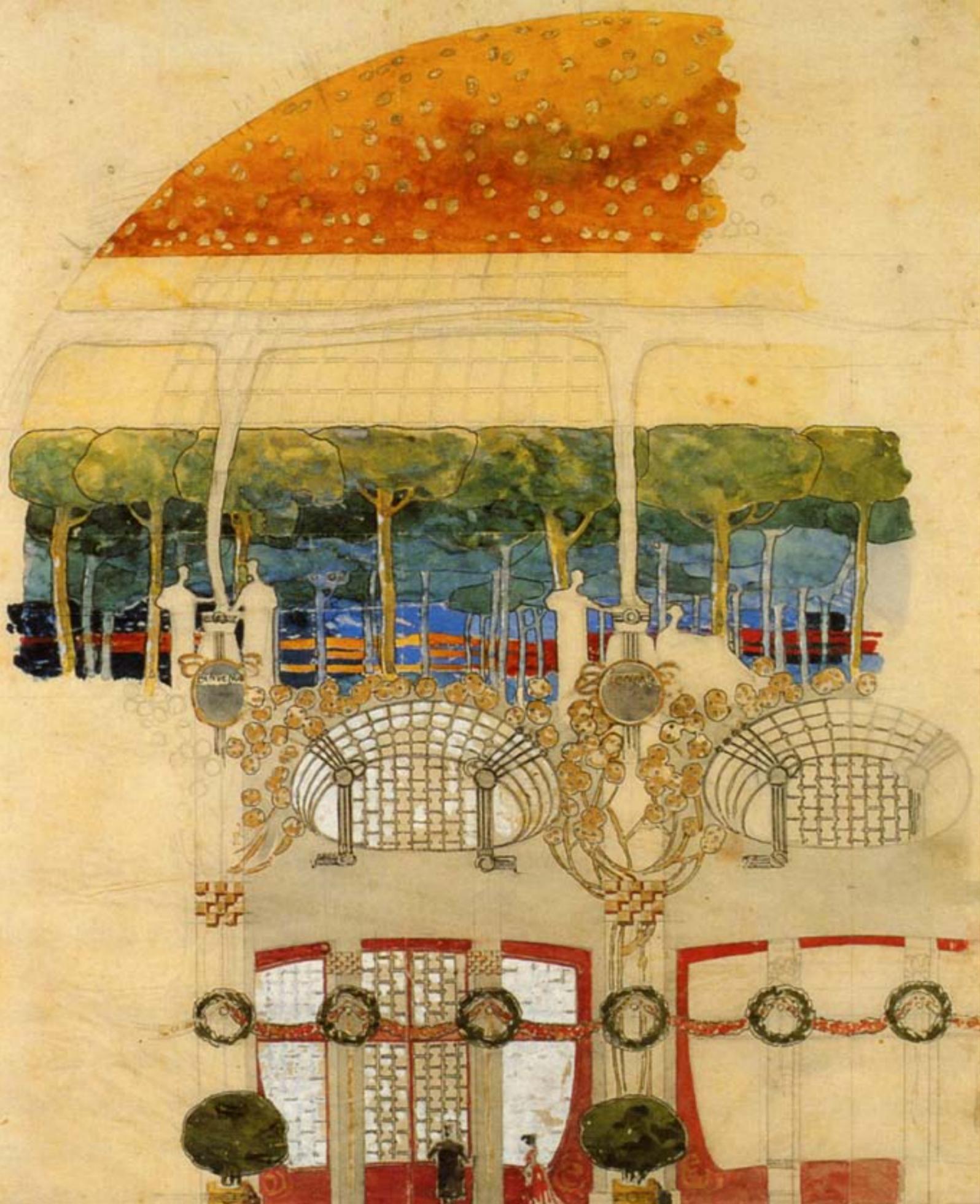
<sup>11</sup> Si veda *Colloqui*, op.cit, pp.159-160 e p.172.

<sup>12</sup> A proposito della situazione critica della scultura alla Esposizione di Roma, si legga quanto scriveva Vittorio Pica (tra gli organizzatori della manifestazione celebrativa) in: *L'arte mondiale a Roma nel 1911*, Bergamo 1913 p. CLVI: "Indubbiamente, nel palazzo centrale di Valle Giulia, l'Italia è di gran lunga meglio rappresentata dai pittori che dagli scultori. Le ragioni ne sono varie. Vi sono innanzi tutto ragioni di ordine affatto occasionale, fra le quali la più importante è costituita dall'astensione deliberata, quasi ostile ed oltremodo riprovevole di artisti della non comune valentia e della riconosciuta fama di un Bistolfi, di un Trentacoste, di un Butti, di un Calandra, di un Dal Zotto, di un Jerace, di un Canonica, di un Quadrelli [...] i quali non hanno saputo e non hanno voluto comprendere [...] che un elementare dovere patriottico imponeva a ciascuno di loro di non mancare all'importantissimo convegno internazionale. E avrebbero dovuto far ciò anche a costo di rinunciare a qualche ripicco ed a qualche puntiglio contro il Comitato ordinatore romano [...]. Vi sono poi ragioni di ordine generale e quindi di carattere molto più grave. Fra queste è da mettere in prima linea la crisi profonda che [...] travaglia già da alcuni anni la statuaria italiana". Sugli scultori qui menzionati confluirono nelle collezioni pubbliche si rinvia a: G. Nonveiller, *Eugenio Bellotto e la sua scuola di pittura all'Accademia di Belle Arti di Venezia*, in: *Ado Furlan nella scultura italiana del Novecento*, a cura di F. Fergonzi e C. Furlan, Udine 2005 p. 205-222 e in generale: *Il Museo Revoltella di Trieste*, a cura di M. Masau Dan, Vicenza 2004; *La Scultura. Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro*, a cura di F. Scotton, schede di M. Piccolo, Venezia 2006; Isabella Reale, *La Galleria d'Arte Moderna di Udine*, Milano 1997 e Id., *Le arti a Udine nel Novecento*, Venezia 2001; V. Gransinigh, *Pittura e scultura fra tradizione e innovazione nel periodo postunitario in Friuli*, Udine 1999.

<sup>13</sup> *Comitato regionale veneto per le feste commemorative del 1911 in Roma, Guida Ufficiale Illustrata del Padiglione Veneto*, Milano 1911.

<sup>14</sup> *Salon d'Automne 1912. Catalogue*, Paris 1912 p. 168 dal n. 1211 al n. 1217: *Tete, ensemble decoratif*, su questo aspetto si veda ora: *Modigliani scultore*, catalogo della mostra a cura di G. Belli, F. Fergonzi, A. Del Puppo, Silvana ed., Cinisello Balsamo, 2011.

<sup>15</sup> *Venezia 1908-1920. Gli anni di Ca' Pesaro*, catalogo della mostra, Venezia, Museo Correr, 1987.



## *I nuovi volti delle città: architettura nel Triveneto all'alba del Novecento*

Malvina Borgherini

Le esposizioni internazionali dei primi anni del Novecento, organizzate per un aggiornamento sulle novità tecniche e le tendenze artistiche dei vari paesi partecipanti<sup>1</sup> – ma soprattutto, nelle intenzioni, un'ottima vetrina per mostrare all'Europa e al resto del mondo lo sforzo prodotto dal nostro paese per avviare uno sviluppo industriale nel territorio e rilanciare l'economia – rendono oggi estremamente chiara la difficile situazione del panorama architettonico e urbano in Italia prima dello scoppio della Grande guerra.

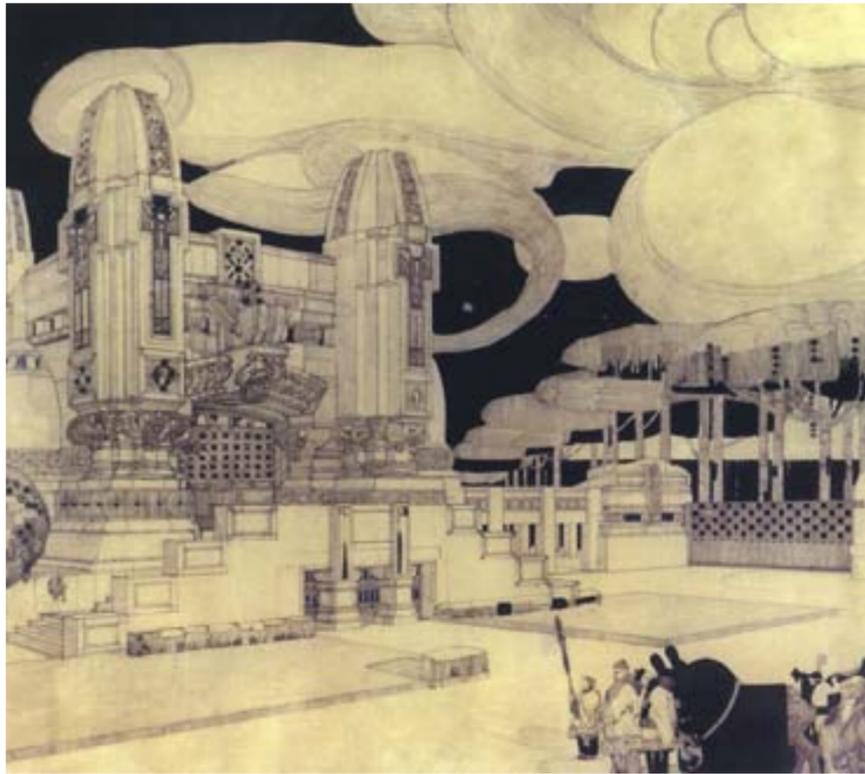
A un primo interesse nei confronti delle avanguardie artistiche d'oltralpe, di cui sono testimonianza sia i nomi di tutto rilievo di alcuni dei componenti delle diverse commissioni nazionali responsabili dell'esposizione di Torino del 1902<sup>2</sup>, sia gli stessi padiglioni realizzati per l'occasione, si contrappone una forte regressione nella sperimentazione del linguaggio architettonico delle strutture atte ad accogliere la grande mostra romana del cinquantenario, solo dieci anni più tardi<sup>3</sup>. Esempio emblematico dello spirito innovativo che contraddistinse la Prima Esposizione Internazionale di Arte decorativa moderna di Torino, fu la vittoria al concorso per i padiglioni del vulcanico Raimondo D'Aronco: la sua maestosa rotonda d'onore, caratterizzata da una chiara ispirazione *jugendstil* nelle forme e nei materiali della decorazione, oltre a consacrare il progettista friulano come alfiere della nuova architettura, segna l'ingresso dell'Italia nel contemporaneo dibattito europeo.<sup>4</sup>

Punto di svolta cruciale nell'evoluzione della ricerca figurativa tra XIX e XX secolo, l'esposizione di Torino segna un momento di rottura con la tradizione accademica ottocentesca, anche se i suoi esiti positivi – riproposti e reinterpretati – si incanalano per lo più nel giovane movimento futurista senza purtroppo lasciarne quasi traccia negli spazi urbani, all'epoca in forte espansione per aumento delle attività produttive, crescita della popolazione e ampliamento delle infrastrutture. Di questo vento nuovo rimangono per lo più testimonianze grafiche: la visionarietà monumentale e meccanicistica delle città multipiano di Antonio Sant'Elia, il gigantismo funebre di Enrico Griffini, i sogni secessionisti di Giuseppe Torres.

Le ragioni di questa occasione perduta sono molteplici e forse non ancora del tutto esplorate, data anche l'ampia varietà di situazioni differenzialmente caratterizzate; mi limiterò qui ad accennare ad alcune delle questioni aspramente dibattute in quel periodo e negli anni successivi, relative alla creazione di una formazione universitaria e all'inquadramento della figura professionale dell'architetto in ambito giuridico<sup>5</sup>, e a ripercorrere per brevissimi cenni alcuni casi di ampliamento urbano di quegli anni, tra Padova, Udine e Prodenone.

La prima scuola di architettura in Italia nasce da un inganno: il 13 dicembre 1914 viene emanato un decreto che ne istituisce tre, una a Roma, una a Firenze e una a Venezia<sup>6</sup>; pur riportando la firma del re, il decreto non è regolare perché privo di copertura finanziaria e per questo non apparirà mai sulla Gazzetta Ufficiale. Di fatto però l'operazione promossa dal sottosegretario Giovanni Rosadi permetterà il decollo della Scuola Superiore di Architettura di Roma ai danni di Milano, sede che da più anni chiedeva con forza l'istituzione di una scuola universitaria che accorpasse le materie tecnico-scientifiche delle scuole politecniche con quelle artistiche

Raimondo D'Aronco, *Progetto per la rotonda d'ingresso* (part.), Esposizione Internazionale di Arti Decorative, Torino 1902

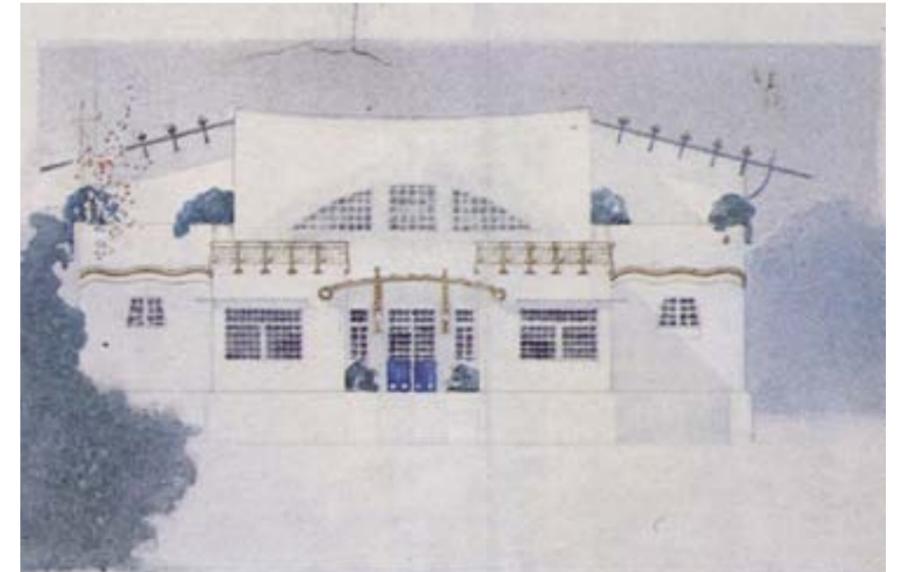
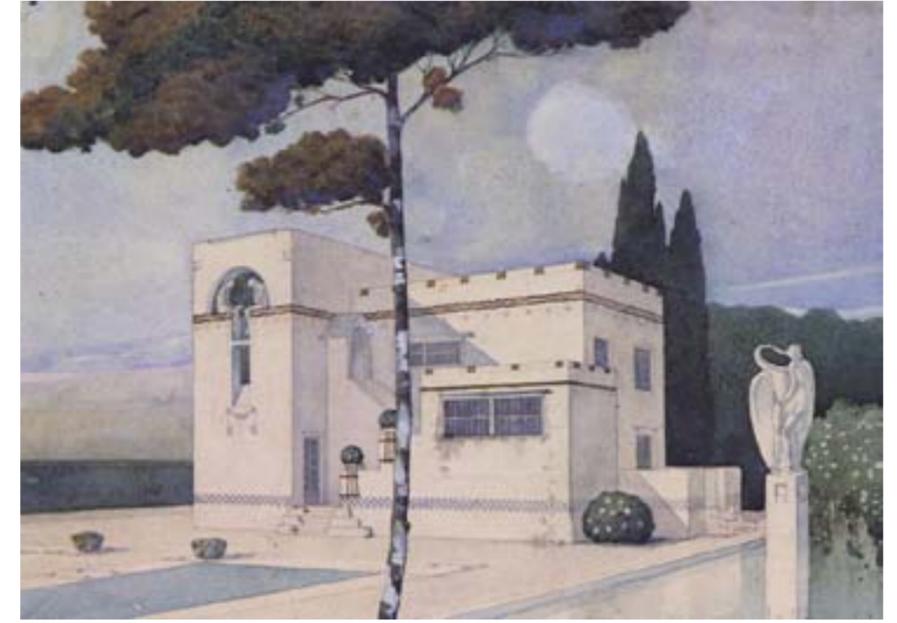


delle accademie di belle arti (nel caso specifico i programmi della locale sezione di architettura del Politecnico, attiva dal 1865, con quelli della sezione di architettura dell'Accademia di Brera)<sup>7</sup>.

Negli stessi anni in cui si strutturarono le fondamenta delle istituzioni che avrebbero sovrinteso alla formazione dei futuri architetti, in parallelo si lavorò al riconoscimento giuridico della professione. Emersero due ordini di problemi: da una parte bisognava individuare chi, tra coloro che erano privi di laurea, avrebbe avuto accesso al titolo; dall'altra era necessario definire gli ambiti di competenza. Alla fine, nel 1929, dei 1300 professionisti non laureati che presentano domanda – tra questi numerosi sono i docenti delle scuole – verranno abilitati 694 professori di disegno che, in base

I padiglioni esteri sulla sponda destra del Po decorati pittorescamente dalla neve, in "L'Illustrazione Italiana", 29 gennaio 1911, p. 105

Antonio Sant'Elia, *Studio per il nuovo cimitero di Monza* (vista prospettica), 1911-12



al censimento del 1931, rappresentano il 63% degli architetti. L'albo professionale degli architetti italiani nasce dunque da una sanatoria che abilita proprio quella categoria (i professori di disegno delle accademie) di cui il ministro Gentile aveva decretato il superamento. La seconda questione, che riguarda gli ambiti di competenza, si risolve anch'essa con un pasticcio: «sostenere che le opere di 'rilevante carattere artistico' sono di competenza degli architetti, mentre l'«edilizia civile» spetta agli ingegneri, equivale a definire una norma ambigua, inefficace nella pratica. Si aprono così continui conflitti dapprima con gli ingegneri, più tardi con i geometri»<sup>8</sup>. Osservando più da vicino la situazione in cui si trovano a operare le singole amministrazioni pubbliche delle città venete intorno al 1911, in particolare in relazione ai casi di Padova e di Udine, si è di fronte anche in questo caso a delle occasioni mancate. Compresa all'interno delle sue mura cinquecentesche fino alla fine dell'Ottocento, Padova all'inizio del secolo conosce la sua prima consistente espansione dovuta al forte incremento demografico, a una moderata ripresa economica, alla necessità di collegare il centro della città alla stazione ferroviaria (rientrando così in un più

Giuseppe Torres, *Studio per la Casa del Silenzio al Lido di Venezia* (vista prospettica), 1908

Giuseppe Torres, *Studio per la Casa del Poeta al Lido di Venezia* (vista prospettica), 1908



ampio piano nazionale di potenziamento delle infrastrutture), nonché al desiderio del nuovo sindaco e del primo governo popolare di risanare le zone malsane della città e di costruire nuove case popolari<sup>9</sup>.

Tra le molteplici iniziative che determinano il nuovo volto funzionale della città – canalizzazione dell'acquedotto in periferia (primi del Novecento); ampliamento della stazione ferroviaria e costruzione del cavalcavia Borgomagno (1900-04); elettrificazione dell'illuminazione pubblica (1901 e seguenti); realizzazione dei giardini pubblici dell'Arena (1902); apertura del rettilineo dalla stazione a piazza Garibaldi (1905 e seguenti); municipalizzazione ed elettrificazione delle tramvie (1907) – il taglio rettilineo che agisce come un bisturi sulla vecchia città, attraversando due corsi d'acqua e abbattendo le antiche mura, suscita forti polemiche e catalizza il dibattito locale.

«Il progetto del rettilineo procurò un notevole conflitto tra progressisti e conservatori, occupando per un lungo periodo le prime pagine dei giornali d'allora [...] la difesa del progetto arrivò a toni molto accesi sino ad accusare di senilità tutti coloro che cercavano di osteggiarlo [...] Così interveniva, autorevolmente, nel dibattito il sindaco Giacomo Levi-Civita: "[...] dato che occorre dare uno sbocco migliore fra il centro e la Stazione, lasciate che si faccia una nuova via moderna [...] la necessità di questo lavoro è ormai nella coscienza di tutti. Il lavoro si impone ed è una di quelle opere che hanno realizzato tante altre città: l'ha fatto Bologna, che pur aveva una via abbastanza larga da accedere alla Stazione, l'ha fatto Ferrara, città assai meno importante della nostra, a Milano basta pensare a via Umberto I"»<sup>10</sup>.

Il corso che collegava il mondo esterno al centro di Padova, proponendosi come occasione per una serie di interventi privati e imitando il *boulevard* parigino (o ciò che nell'immaginario comune rappresenta la grande metropoli), si candidava a diventare il nuovo volto della città. E proprio in virtù di questo forte potenziale la locale Cassa di Risparmio decide di posizionare la sua nuova sede sul rettilineo, così da essere prossima al centro<sup>11</sup> ma al tempo stesso direttamente connessa alla zona della città più in rapida espansione e a maggiore sviluppo industriale.

La forma complessa che assume il lotto su cui verrà costruita la banca richiede un progettista di grande esperienza: nel 1913 verrà quindi chiamato a intervenire Daniele Donghi, già responsabile dell'ufficio Lavori pubblici del Comune di Padova, strutturista di provata competenza (a Padova progetta il cavalcavia Borgomagno), docente alla Scuola di Applicazione per Ingegneri dell'Università di Padova, nonché autore di un famoso *Manuale dell'architetto*<sup>12</sup>.

L'edificio realizzato risolverà egregiamente le difficoltà della forma irregolare del lotto, tanto da essere paragonato alla Landerbank di Otto Wagner, ma rispecchia nella sua doppia facciata (quella sul corso e quella sulla piazza antistante la chiesa degli Eremitani) l'eccesso di decorazione e di stili tipico del clima culturale e dell'architettura monumentale di quel periodo. La necessità di dialogo con un patrimonio storico esuberante, il confronto con i nuovi materiali e le più aggiornate tecniche costruttive da un lato, e dall'altro la modestissima disponibilità finanziaria e la scarsa

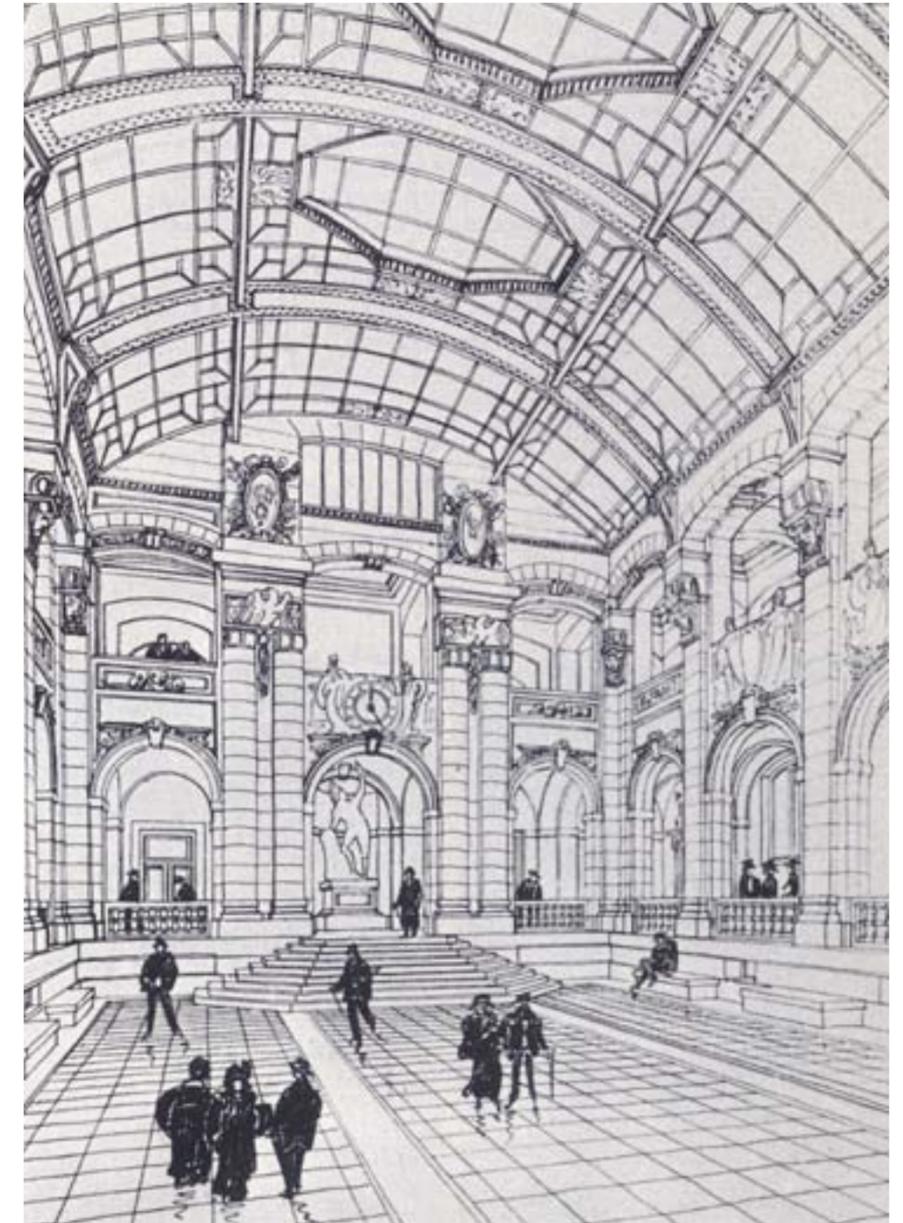
La nuova Cassa di Risparmio su corso Garibaldi a Padova, 1918-20

Il nuovo Corso del Popolo a Padova, 1918-20



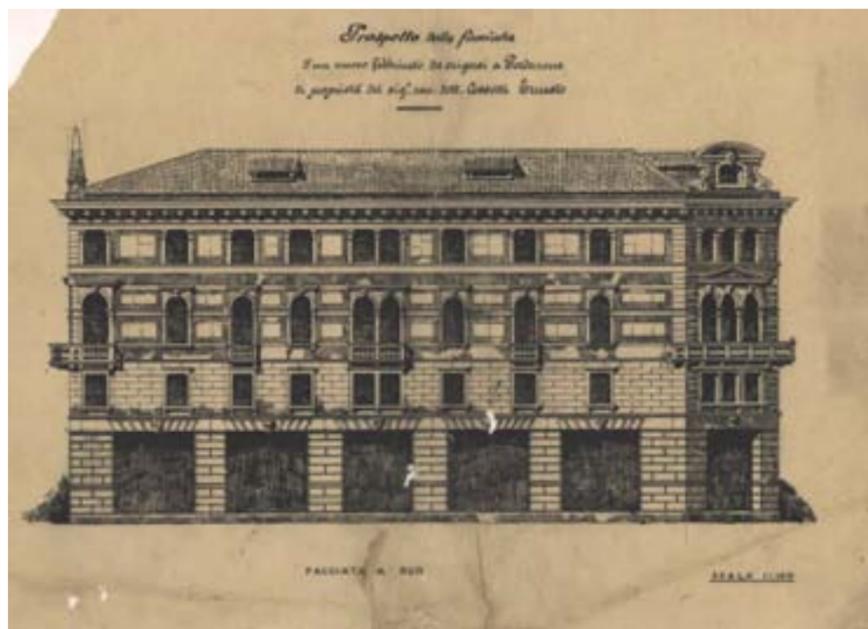
Raimondo D'Aronco, Palazzo Municipale di Udine (situazione attuale), 1911-32

Raimondo D'Aronco, Studio per il salone del Palazzo Municipale di Udine (vista prospettica), 1920-30



propensione a una progettazione sistematica e ad ampio respiro cronologico, sono alcuni dei fattori che, uniti alla tragica contingenza politica dell'avvento della Prima Guerra Mondiale, determinano l'insuccesso diffuso delle operazioni di ampliamento urbano di quegli anni.

Se nella prima parte del rettilineo, corrispondente all'attuale corso Garibaldi, venne a crearsi una certa «continuità formale con alcune pregevoli emergenze architettoniche», sulla seconda parte, dal ponte sul fiume Pievego alla stazione, finirono per attestarsi solo alcuni sporadici episodi disomogenei e di scarso valore compositivo e formale: «l'obiettivo di creare due quinte edilizie comparabili ai grandi *boulevard* parigini era in parte fallito; altri interessi, soprattutto quelli legati alle scelte della proprietà fondiaria, avevano preso il sopravvento sulle scelte politiche che si erano limitate al solo disegno di un tracciato [...] Il corso chiamato poi corso del Popolo, enfaticamente celebrato come uno tra i più significativi interventi della nuova svolta politica cittadina all'inizio del secolo scorso, rimane come una delle prime occasioni mancate che hanno segnato il divenire della città di Padova nel XX secolo».



In un altro episodio di quegli anni – riferito alla vicenda dell’ampliamento urbano di Udine e alla realizzazione di un suo importante edificio dell’epoca, il palazzo degli Uffici comunali – si ripropone l’ennesima occasione perduta: pur riuscendo la città friuliana a coinvolgere in quel frangente due grandi personalità dell’epoca, l’architetto Raimondo D’Aronco<sup>14</sup> e l’ingegner Edmondo Sanjust di Teulada<sup>15</sup>, una mentalità «taccagna» e una totale anarchia imprenditoriale nei confronti di ogni opera di urbanizzazione, rendono completamente inefficace l’importante e ben calibrato progetto di *Piano Regolatore e di Ampliamento*<sup>16</sup> proposto per la città da Sanjust nel 1909.

Giovanni Sardi, *Facciata sud di Palazzo Cossetti a Pordenone* (prospetto), 1911

Giovanni Sardi, *Facciata est di Palazzo Cossetti a Pordenone* (prospetto), 1911

Giovanni Sardi, *Facciata ovest di Palazzo Cossetti a Pordenone* (prospetto), 1911

L’idea di città che Sanjust aveva in mente, con frequenti piazze a cerchio o a losanga, appare ovviamente oggi datata, ma è «una città che vuole espandersi restando città», non rinunciando al decoro formale che le è sempre stato proprio per secoli. L’Udine prevista dal Sanjust possiede una precisa gerarchia, nell’orditura del tessuto viario, e una idea molto più corretta della densità urbana (400 ab/ha) di quanto non sia – invece – andato producendosi negli ultimi decenni, di totale asservimento di ogni idea urbana alla schiavitù dell’automobile [...]. Il piano contiene anche l’idea, pericolosa, di “attualizzare” il centro storico mediante operazioni di sventramento: idea sbagliata ma, forse, l’unica del grande piano, che sarà recepita dai pianificatori degli anni Trenta e Cinquanta<sup>17</sup>».

Il nuovo Palazzo municipale invece sarà realizzato ma con una gestazione lunga e dolorosa: un primo progetto del 1888 è accantonato, segue un progetto nel 1906, modificato nel 1909 e infine approvato nella versione del 1911. Accusato di proporre un edificio dal «carattere poco italiano» D’Aronco così presenterà la versione definitiva del suo progetto: «lo stile dell’edificio vuol essere italiano ed ispirato al 500 e al 600 per quanto era compatibile colle esigenze dei tempi nostri [...] Si troverà che molti elementi di questa architettura non sono ricalcati sulle forme che la tradizione e il dilettantismo hanno consacrato come classiche [...] L’arte in passato mai si è fossilizzata in una forma [...] ma sempre fu varia e libera [...] Ed è a questa libertà che dobbiamo l’immensa varietà di forme e di stili di cui è ricco tutto il passato. Fare un’arte di stile, combinare cioè come in un mosaico i disparati elementi d’un breve periodo è fare cosa non bella, non artistica [...] è fare della archeologia, se si vuole, non certo dell’architettura [...] Ho cercato di dare all’opera mia un’impronta italiana e moderna<sup>18</sup>».

Questa descrizione troverà solo in parte effettiva realizzazione: le vicende costruttive del palazzo, segnate da uno strascico lungo quasi cinquant’anni e una cronica carenza di fondi, costringeranno l’architetto in estenuanti trattative con la committenza che imponeva vincoli e riserve e restringeva di continuo il margine discrezionale della sua direzione lavori.

Nel caso di Pordenone, provincia il cui notevole sviluppo industriale a cavallo del secolo porta al raddoppio della sua popolazione, si assiste a una puntiforme crescita di edifici e spazi commissionati ad architetti di chiara fama che segnano la volontà di dotare il centro urbano dei servizi e delle attrezzature necessarie a una moderna città<sup>19</sup>. L’ampliamento di Pordenone si svilupperà agli estremi del borgo medievale con la costruzione di un nuovo viale (attuale via G. Mazzini) che unisce la stazione ferroviaria alla città – su cui andranno a collocarsi sia residenze signorili che nuove attività industriali – e con la realizzazione di una nuova piazza (oggi Piazza XX settembre) delimitata da una parte dal palazzo Cossetti, disegnato nel 1911 da Giovanni Sardi, – architetto veneziano autore del neogotico Hotel Bauer-Grünwald e del grandioso complesso dell’Hotel Excelsior al Lido – e dall’altra dal nuovo teatro Licinio (oggi teatro Verdi), progettato nel 1908 dall’udinese Provino Valle. Fino al 1934, anno del primo piano regolatore della città e dell’inizio di una crescita fortemente influenzata dalla nuova trama infrastrutturale, la città continuerà a crescere mantenendo la fisionomia del vecchio borgo e del sistema di canali, risorgive e piccoli laghi fortemente compenetrati con l’urbanizzazione del primo novecento.

#### Note

<sup>1</sup> Sul territorio nazionale, nel 1902, ebbe grande successo la *Prima Esposizione Internazionale di arte decorativa moderna* organizzata a Torino; per il cinquantenario dell’Unità d’Italia nel 1911 si realizzarono, tra le tante iniziative, a Torino l’*Esposizione Internazionale dell’industria e del lavoro* e a Roma la *Rassegna Internazionale d’arte contemporanea*. Cfr. Garuzzo Valeria, *Torino 1902. Esposizione internazionale*, Testo e Immagine, Torino 1999; Stefania Massari (a cura di), *Roma 1911 nella Rassegna Illustrata della Esposizione*, De Luca, Roma 2011.

<sup>2</sup> Tra i diversi nomi basti ricordare Peter Behrens e Josef Maria Olbrich per la Germania, Charles Rennie Mackintosh per la Scozia, Victor Horta per il Belgio, Ernesto Basile e Camillo Boito per l’Italia.

<sup>3</sup> Cfr. Giorgio Muratore, *Uno sperimentalismo eclettico*, in Giorgio Ciucci-Giorgio Muratore (a cura di), *Storia dell’architettura italiana. Il primo Novecento*, Mondadori Electa, Milano 2004,

pp. 10-37.

<sup>4</sup> Sulla figura di questo brillante architetto vedi Diana Barillari, *Raimondo D'Aronco*, Laterza, Roma-Bari 1995.

<sup>5</sup> Al riguardo cfr. Paolo Nicoloso, *Una nuova formazione per l'architetto professionista: 1914-28*, in Ciucci, Muratore, *Storia dell'architettura italiana* cit., pp. 56-73.

<sup>6</sup> La scuola di Firenze in questa prima fase durerà solo un anno, mentre quella di Venezia non partirà proprio. *Ibid.*, pp. 56-58.

<sup>7</sup> La Scuola Superiore di Architettura, che avvierà i suoi corsi solo nel 1919, nasce di fatto dalle ceneri dell'Istituto di Belle Arti di Roma (una roccaforte della massoneria presieduta dallo scultore Ettore Ferrari, gran maestro della più antica e potente loggia massonica italiana). Arnaldo Foschini, pupillo di Ferrari, e Marcello Piacentini, saranno i leader di una scuola di stampo accademico che svolgerà un ruolo determinante nella gestione del potere universitario in Italia dagli anni trenta agli anni sessanta. *Ivi.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>9</sup> Sulla situazione architettonica e urbanistica della Padova postunitaria vedi Lionello Puppi, Mario Universo, *Padova*, Laterza, Roma-Bari 1982, pp. 237-50.

<sup>10</sup> Cfr. Claudio Rebeschini, *La città cambia volto*, in *Palazzo Donghi. Sede della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo*, Skira, Milano 2002, pp. 19-20.

<sup>11</sup> Corso Garibaldi, dove sarà collocata la nuova sede della Cassa di Risparmio, collega in successione elementi e spazi di grande valore storico-artistico come il caffè Pedrocchi, piazza Cavour, piazza Garibaldi, i resti dell'Arena romana, la chiesa degli Eremitani e la cappella degli Scrovegni.

<sup>12</sup> Sulla figura di Daniele Donghi si veda Giuliana Mazzi, Guido Zucconi (a cura di), *Daniele Donghi. I molti aspetti di un ingegnere totale*, Marsilio, Venezia 2006.

<sup>13</sup> Cfr. Rebeschini, *Palazzo Donghi* cit., p. 25.

<sup>14</sup> Cfr. Barillari, *Raimondo D'Aronco* cit..

<sup>15</sup> Edmondo Sanjust di Teulada, ingegnere e senatore del Regno d'Italia nella XXVI legislatura, apparteneva a un'aristocratica famiglia sarda di antica origine catalana. Nel 1906 fu nominato membro del comitato esecutivo dell'Esposizione Internazionale di Milano e nel 1909 con il suo piano regolatore per Roma, fu il primo a regolamentare l'espansione della città fuori dalle mura aureliane, prevedendo una strada di circonvallazione larga 60 metri e lunga 25 km che oggi corrisponde all'incirca al tracciato della Tangenziale Est, di viale Foro Italico e della Circonvallazione Gianicolense.

<sup>16</sup> Per un riepilogo dei fatti relativo alla vicenda del *Piano Regolatore e di Ampliamento* della città di Udine, proposto da Sanjust nel 1909, cfr. Francesco Tentori, *Udine*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 151-57.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>18</sup> Cfr. Barillari, *Raimondo D'Aronco* cit., pp. 126-27.

<sup>19</sup> Cfr. Umberto Trame, *Pordenone*, in Sergio Polano, Luciano Semerani, *Friuli Venezia Giulia. Guida critica all'architettura contemporanea*, pp. 200-07.



Piazza XX Settembre a Pordenone, 1920 ca.

Piazza XX Settembre a Pordenone, 1920 ca.

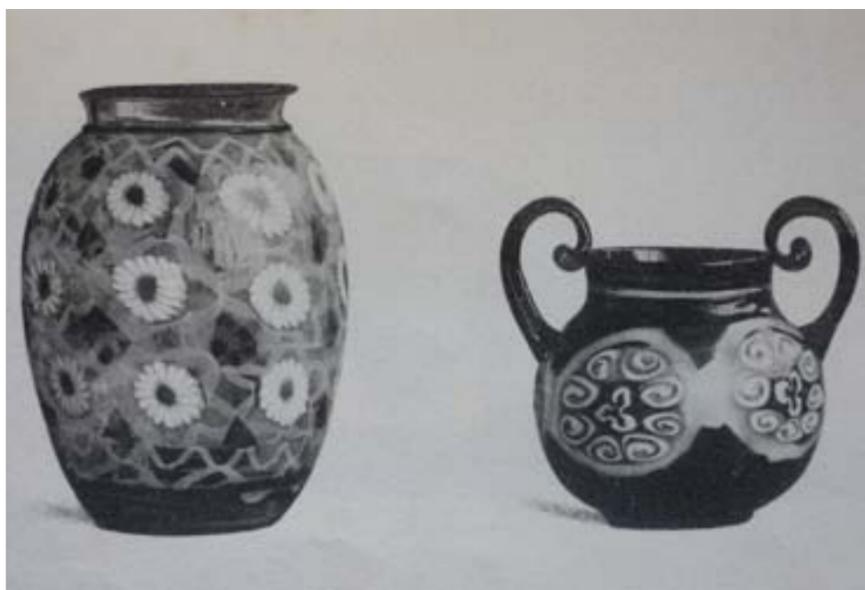


Raffaele Mainella, *Disegno per tessuto*, 1911 ca., acquerello su carta (verde), 30x44 cm, Venezia, Archivio Rubelli

## *Il 1911 e le arti decorative in Veneto e Friuli*

Cristina Beltrami, Maria Novella Benzoni

Il 26 luglio del 1908 si apriva a Palazzo Pesaro la prima Collettiva che, sotto l'egida di Nino Barbantini, proponeva un'alternativa alle paludate mostre dei Giardini: qui gli artisti giovani e meno affermati, a cui spesso la Biennale era preclusa, trovavano una propria dimensione espressiva, all'insegna di una ricerca estetica svincolata dall'ossequio della tradizione. In questo clima di libera sperimentazione, prima che altrove, evolvono anche le arti applicate, in modo particolare il vetro muranese che intraprende una via d'emancipazione dagli schemi ottocenteschi. Gli Artisti Barovier infatti furono presenti a Ca' Pesaro, fin dalla prima edizione, con alcuni *vetri artistici*, di cui uno acquistato dallo scultore Eugenio Bellotto<sup>1</sup> e, dopo due anni di assenza del vetro alle mostre capesarine,<sup>2</sup> nel 1912 Giuseppe Barovier, personalità vivace e creativa, presenta dei soffiati<sup>3</sup> seguiti, nel 1913, da una serie originalissima di vasi a piume e murrini: essi apparvero subito come la risposta muranese alla vetreria francese Art Nouveau. Già alla Biennale del 1912, Hans Stoltenberg-Lerche<sup>4</sup>, artista norvegese noto soprattutto per le sue ceramiche e i gioielli, aveva proposto una serie di vetri di eccezionale interesse, capaci di coniugare la tradizionale maestria muranese nella lavorazione a caldo, alle forme dell'Art Nouveau: vasi e coppe con decorazioni tratte dal mondo naturale, materie vitree con colorazioni nebulose ottenute con filamenti e graniglia di vetro, inglobate nella massa, e ornati con animali applicati alle pareti esterne.<sup>5</sup> Nello stesso scorcio di anni si crea un fruttuoso connubio fra artisti del ferro e maestri del vetro, che raggiungono un picco d'eleganza nella collaborazione tra Umberto Bellotto e Cesare Laurenti, capaci di creare lampade, torcere e tripodi.<sup>6</sup> Sempre nel 1912, ma a Ca' Pesaro, accanto a tre dipinti e una vetrina con gioielli in oro, Teodoro Wolf Ferrari presenta tre vetrate di piccole dimensioni – *Casa*, *Betulle* e *Paesaggio* – e una grande a due ante dal titolo *Campo di grano*,<sup>7</sup> tutte realizzate nella vetreria veneziana di Giuseppe Maffioli. Le vetrate eseguite da Wolf-Ferrari sono, a detta di Guido Perocco, «[...] dei documenti quanto mai rari per una storia moderna del vetro veneziano: il colore del vetro assume tonalità diverse, lucide, vibranti, opaline o fonde come su pietre dure, con uno stacco netto di superfici, ora levigate, ora a leggere ondulazioni, ora a strisce, per ottenere una diversa e misurata rifrazione della luce».<sup>8</sup> Due anni più tardi, per la Biennale del 1914, lo stesso Wolf-Ferrari disegna, in collaborazione con Vittorio Zecchin, una collezione di murrine<sup>9</sup> che già avevano esposto a Monaco di Baviera nel dicembre del 1913.<sup>10</sup> La guerra, che vide il temporaneo trasferimento di alcune vetrerie in regioni lontane, non segna un'immediata cesura col passato: la parabola del vetro alle mostre capesarine si chiude infatti nel 1919 con i purissimi soffiati, decorati a smalti policromi e oro, di Vittorio Zecchin, che nel frattempo, dal 1916 aveva anche aperto, a Murano, un laboratorio per la produzione di arazzi. Quando dunque il Padiglione Veneto all'esposizione romana del 1911 si presenta decorato con i soffiati neo-settecenteschi e gli archi a mosaico di Murano,<sup>11</sup> le «ricche riproduzioni di soparizzi ed altri antichi tessuti»<sup>12</sup> delle ditte Bevilacqua e Rubelli, e le «stupende cancellate»<sup>13</sup> e i lampadari in ferro battuto di Umberto Bellotto dell'imponente ricostruzione della Loggia di Candia, l'arte applicata veneziana era alla linea di partenza di uno sviluppo, forse inimmaginabile per produttività e



capacità inventiva, nel vetro, quanto nel tessile e nel ferro battuto.

Proprio quest'ultimo a partire dalla fine dell'Ottocento ebbe un forte implemento sia in Veneto che in Friuli: da un lato una famiglia, padre e figlio, Giuseppe e Alberto Calligaris che, incoraggiati dall'*exploit* di Raimondo d'Aronco, aprono a Udine un laboratorio a supporto decorativo dei progetti dell'architetto;<sup>14</sup> dall'altra Carlo Rizzarda che, al contrario, lascia la sua Feltre in giovane età, per apprendere i segreti del mestiere dal più celebre "fabbro" lombardo, Alessandro Mazzucotelli. Dopo sette anni di apprendistato e successiva collaborazione, nel 1911, Rizzarda abbandona la bottega di Mazzucotelli e fa ritorno a Feltre, forte di una tecnica che gli permette di piegare la durezza della materia alle forme dell'immaginazione e del sogno. Ciò è evidente nelle inferriate e nelle specchiature ascrivibili all'inizio del secondo decennio del Novecento, probabilmente eseguite proprio al suo rientro in Veneto: le forme geometriche si mescolano agli elementi floreali e ai soggetti zoomorfi, giocati sui movimenti sinuosi che vengono dal Liberty ma che, nelle masse dei volumi, già ne preludono l'esaurimento.<sup>15</sup>

A Venezia sono i nomi di Umberto Rosa e di Michele e Antonio Fagherazzi a tenere viva la tradizione del ferro battuto impiegato come elemento decorativo dell'archi-

Fratelli Toso, *Vaso ametista con anse a ciocca e finitura in pasta bianca e opalino*, 1910-14, h 19 cm, Ø base 12 cm, Ø bocca 6 cm, collezione privata

Artisti Barovier, *Vaso in vetro ametista a forma di bulbo rovesciato con applicazioni in vetro opalino di tipico sapore Art Nouveau*, 1910-13, h 30 cm, Ø 10 cm, collezione privata

xxxxxxx

Giuseppe Barovier, *Due vasi*, foto storica da *Catalogo dell'Esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia*, 1913, s.p.

Fratelli Toso, *vaso in vetro verde con anse e decoro fenicio*, 1910-11, h 26 cm, Ø bocca 11 cm, Ø da ansa ad ansa 19 cm, collezione privata



tettura che si andava erigendo in città, per il cimitero di San Michele e naturalmente per i turisti che, sempre più numerosi, rappresentavano un cespite di guadagno. Protagonista di questa stagione è Umberto Bellotto: rappresentavano un cespite di guadagno. Protagonista di questa stagione è Umberto Bellotto che eleva la lavorazione del metallo dallo status di artigianato a quello di arte. Affianca infatti Laurenti, non solo nella realizzazione di oggetti come già accennato, ma anche nei suoi progetti architettonici di maggior impegno, come il *Restaurant Storione* di Padova (1905),<sup>16</sup> ove Bellotto crea lampadari non dissimili da quelli appesi al soffitto della Pescheria Nuova, inaugurata su Canal Grande il 28 aprile del 1907. Le forme dunque neorinascimentali della tradizione architettonica veneziana vengono snellite in chiave Liberty da Bellotto, senza rinunciare alle proprie radici tanto che, quando nel 1924, Arrigo Pozzi stende il testo per il primo numero della collana "gente nostra", promossa dall'editore veneziano Zanetti, scrive che «Tutto quello che egli fa, pensa e dice è veneziano; ogni lavoro, anche importante, uscito dalla sua officina, risente in modo innegabile dell'ambiente dell'arte in cui questo poderoso artista è nato [...] Trasportate Umberto Bellotto fuor di Venezia ed egli, sollecito, vi ritornerà [...] almeno nel ricordo continuo ed assillante, nella ispirazione ininterrotta».<sup>17</sup>

Umberto Bellotto, *Lavori artistici in ferro*, da *Catalogo della XI Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*, p. 143



Il 1912 è un anno cruciale per le arti applicate a Venezia, oltre alla comparsa de "L'Aratro", movimento promosso da Teodoro Wolf-Ferrari a Palazzo Pesaro, atto a creare un "ambiente armonico" attraverso l'uso dell'arte decorativa, alla Biennale vengono abolite le sale regionali, ragione di una fisiologica diminuzione delle presenze e di un diretto innalzamento della qualità.<sup>18</sup> Il metro di quanto fosse mutato l'atteggiamento verso le arti decorative, ormai anche da parte dell'*establishment* artistico ufficiale, lo danno le parole con cui, il 5 ottobre 1911, la commissione artistica – composta per l'appunto da Giulio Aristide Sartorio, Pietro Fragiaco e Cesare Laurenti – approva la decorazione proposta da Pieretto Bianco per la sala personale di Augusto Sezanne: «Fra le geniali iniziative di queste famose Esposizioni veneziane, fruttifere per l'Italia deve essere quella di spronare le arti decorative, per le quali la nostra stirpe ha un'attitudine preclara cercando di far nascere negli artisti il desiderio di misurarsi con le arti applicate che necessita all'autore un così largo respiro, oseremmo dire un'attitudine fisicamente speciale, da far parere ai più temeraria la prova».<sup>19</sup> Si radica dunque la convinzione – già alla base del movimento dell'Arts & Crafts inglese o della Vereinigte Werkstätten tedesca – per cui la creatività appartiene anche agli oggetti d'uso che, benché prodotti meccanicamente, non perdono in valore e originalità. Concetto che a Venezia trova la sua applicazione presso i due nomi storici della tessitura cittadina, Bevilacqua e Rubelli. Per quest'ultimo infatti, attorno al 1911, Raffaele Mainella mette su carta una fantasia di pesci inabissati e una decorazione sinuosa dalle forme squisitamente liberty, specchio di quella società cosmopolita che ama frequentare e alla quale era destinata la seta.<sup>20</sup> Non meno affascinante è la vicenda di Cesare Bevilacqua che all'inizio del secolo sposa la contessa svedese Glenny Charlotte von Redlick, foriera di contatti internazionali favorevoli all'azienda i cui manufatti nel 1910 conquistano la medaglia d'oro alla Esposizione Universale di Bruxelles. Per Bevilacqua, attorno al primo scorcio del secolo, Guido Cadorin disegna un delicato fiorato che, se da un lato riprende motivi floreali tradizionali, dall'altro li attualizza attraverso una vaga stilizzazione e una scelta cromatica insolitamente tenue.<sup>21</sup>

Anticipatore del connubio tra arte e produzione tessile seriale, nonché figura autonoma anche sul piano della produzione, è Mariano Fortuny che, spagnolo di nascita, francese di formazione e veneziano d'elezione, fin dal 1907 allestisce un *atelier* tessile nella sua dimora di Palazzo Pesaro, ove realizza magnifici plissé e velluti stampati.<sup>22</sup> I tessuti Fortuny riprendono motivi rinascimentali, applicati però al *katagami*,



Carlo Rizzarda, *Specchiatura quadra con topo stilizzato*, 1911, ferro battuto, 37x28 cm, Feltre, Musei Civici

Carlo Rizzarda, *Specchiatura quadra con testa di montone*, 1911, ferro battuto, 28x28 cm, Feltre, Musei Civici

Il ciclo del Risveglio di Venezia di Pieretto Bianco nel salone centrale della X Biennale di Venezia, 1911, foto storica, collezione privata



ovvero una complessa tecnica di stampa giapponese: ne sortiscono delle stoffe di raffinata eleganza, capaci di catturare e riflettere la luce, realizzate con grandi telai meccanici che permettono all'artista di soddisfare l'ampia richiesta internazionale. Dal suo rapporto con la luce e dall'esperienza diretta come scenografo, Fortuny crea anche la celebre lampada, a luce indiretta e diffusa da una grande cupola, che ancora oggi è in produzione.

Distante dai telai meccanici e ancorata alla tradizione del tombolo la ditta Jesurum a Venezia produce merletti destinati a «biancheria artistica da casa, tende, stores, coperte, fazzoletti, ventagli, sciarpe, ombrelli ecc...», come reclamizzato nel catalogo della Biennale del 1910.<sup>23</sup> Nello stesso anno Attilio e Aldo Jesurum, seguendo una

Raffaele Mainella, *Disegno per tessuto*, 1911 ca., tempera su carta (rosso), 30,5x45 cm, Venezia, Archivio Rubelli

Carlo Rizzarda, *Inferriata con motivi vegetali*, 1911, ferro battuto, 24x94 cm, Feltre, Musei Civici



Ditta Bevilacqua, *Velluto soprarizzo o cesellato*, primo quarto del xx secolo, 60x63 cm, Venezia

Ditta Bevilacqua, *Velluto soprarizzo o cesellato a più corpi*, primo quarto del xx secolo, 80x69,5 cm, Venezia

*Antica sede della Jesurum nei primi anni del Novecento*, foto storica, Venezia, Archivio Jesurum

Michelangelo Jesurum, *Antico merletto policromo*, 1910, Venezia, Archivio Jesurum





pratica editoriale già diffusa nel Rinascimento, curano la pubblicazione di ottanta-quattro modellari dei merletti maggiormente noti e raccolti nel secolo precedente da Michelangelo Jesurum.<sup>24</sup> La geniale intuizione che ha reso celebre il merletto moderno di Burano risale agli settanta dell'Ottocento, quando appunto Michelangelo Jesurum inizia a produrre macramè policromi, con fili di diversa colorazione, i quali, nel 1878, gli valgono la medaglia d'oro all'Esposizione Universale di Parigi.<sup>25</sup> Per ragioni fisiche l'arte della ceramica resta invece relegata all'entroterra veneto, con una particolare concentrazione a Nove e a Bassano del Grappa, entrambi in provincia di Vicenza, sedi di due musei interamente dedicati all'argomento.<sup>26</sup> All'inizio del secolo anche la ceramica è ancora fatalmente legata a un gusto liberty<sup>27</sup>, intesa come unica alternativa alla ripresa delle forme del passato, del Settecento *in primis*. La prova del successo dei ceramisti vicentini nel 1911 è proprio la loro presenza a ben quattro mostre: Torino, Milano, Firenze e naturalmente Roma. Con la ceramica, come del resto con le manifatture veneziane, si sta ragionando su una produzione ancora fortemente artigianale, giocata inevitabilmente sui "piccoli numeri"; mentre nell'entroterra, soprattutto nelle aree del vicentino e del padovano, alcune aziende manifatturiere di salda qualità, e spesso d'illuminata gestione, producono già serialmente manufatti che, specchio di un'epoca, preludono a una

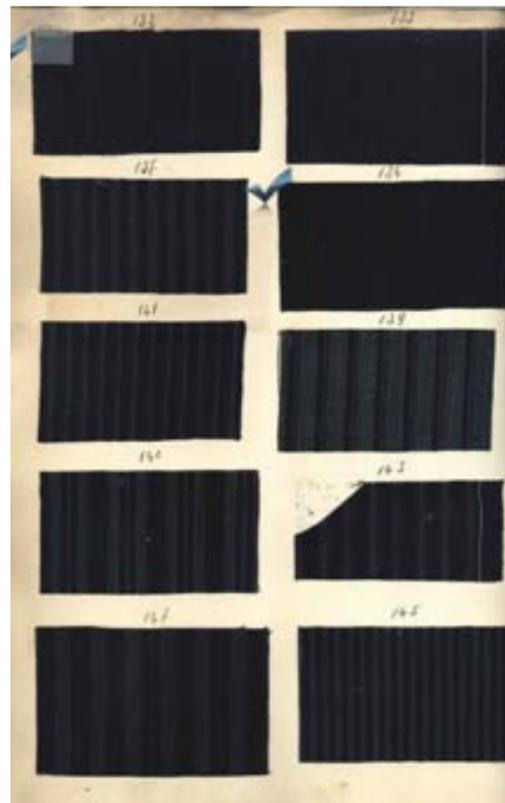
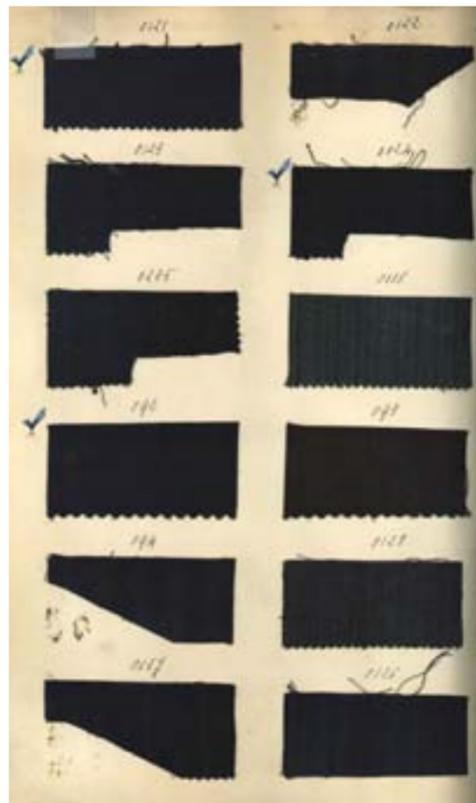
Mariano Fortuny, *Lampada a cupola*, 1910, h da 190 a 240x93,5x82 cm (attualmente in produzione presso la Pallucco srl, Treviso)

vera e propria industrializzazione. Attorno al 1911 ad esempio l'azienda della famiglia Marzotto è già in grado di offrire un ampio campionario di tagli di lana, quelli stessi che si riconoscono negli eleganti ritratti coevi. Ne è un bell'esempio il *Ritratto di industriale vicentino* di Giovanni Caldana (1899, collezione privata) ove appena si intravede anche una raffinata scarpa maschile, del tutto vicina a quelle che già nel 1911 i laboratori calzaturieri padovani erano in grado di produrre. In questo stesso scorcio di anni si stava infatti affermando il distretto calzaturiero lungo la riviera del Brenta che è divenuto una realtà industriale fatta di aziende capaci oggi di soddisfare i più esigenti *couturier*, inclusi quei francesi che all'inizio del secolo rappresentavano il modello, per non dire il miraggio.

#### Note

- <sup>1</sup> Cfr. Barbero, 1999, p. 2.
- <sup>2</sup> Sia nel 1910 che nel 1911 non sono presenti oggetti in vetro.
- <sup>3</sup> *Catalogo della Esposizione...*, 1912, p. 21.
- <sup>4</sup> M. Quesada, *Hans St. Lerche: uno scultore norvegese tra Roma e Murano*, in *L'arte del vetro*, 1992, pp. 185-193.
- <sup>5</sup> Tale concetto è apertamente espresso anche nel catalogo stesso della Biennale del 1912 ove si legge: «L'eminente scultore e ceramista norvegese Hans Lerche, innamorato dei nostri vetri, si è accinto a dar loro nuove forme ornamentali. Crediamo debba avere qualche attrattiva questa libera applicazione della fantasia nordica ad una materia tradizionalmente veneziana. I vetri qui esposti furono eseguiti nelle fornaci dei F.lli Toso di Murano.» (*X Esposizione Internazionale...*, 1912, p. 81).
- <sup>6</sup> *Mille anni di arte...*, 1982, p. 251.
- <sup>7</sup> Cfr. *Catalogo della Esposizione ...*, 1912, p. 7, nn. 16-19, e in seguito M. Barovier, C. Sonogo, Teodoro Wolf Ferrari, *la decorazione e l'arte del vetro*, in Luser, 2006, p. 96.
- <sup>8</sup> Cfr. Perocco, 1968, s.p.
- <sup>9</sup> T. Wolf-Ferrari, V. Zecchin, *Arte decorativa di Teodoro Wolf-Ferrari e Vittorio Zecchin*, in *XI Esposizione Internazionale...*, 1914, pp. 92-93: i due artisti spiegano direttamente nel catalogo le ragioni e processo produttivo legati alla loro scelta espositiva: «Osservando le *Murrine* che si fabbricano da pochi anni a Murano e pensando alla vaghezza dei colori del vetro, nacque in noi l'idea di cimentarci a prove nuove, pure approfittando in parte di sistemi oggi in uso e apportandovi opportuni miglioramenti. Ci servimmo a tal fine, dell'opera degli artisti baronie di Murano, conoscitori profondi dell'arte del vetro. Volevamo, e ci è riuscito, connettere i pezzi di vetro, formarne ornamentazioni e figure, come per i vasi così anche per le lastre, evitando le commettiture di piombo. Non essendovi, pur troppo [sic!] a Murano i forni adatti per lastre grandi dovemmo accontentarci di piccole, le quali mostrano però che cosa si possa fare e ottenere in codesto campo.»
- <sup>10</sup> La notizia è riportata dagli stessi artisti nell'introduzione del catalogo della Biennale del 1914 (Wolf Ferrari, Zecchin, 1914, *op. cit.*, p. 93) ma non ha riscontro nei cataloghi delle annuali Kunstaustellung monacensi.
- <sup>11</sup> G.d., 1911, p. 2.
- <sup>12</sup> Cfr. *Guida Ufficiale Illustrata...*, 1911, p. 26.
- <sup>13</sup> G.d., 1911, p. 2.
- <sup>14</sup> Sull'argomento si veda il saggio di Gabriella Bucco, *Il ferro battuto in Friuli: Alberto Calligaris e la sua scuola*, in Zugni Tauro, 1987, pp. 91-97.
- <sup>15</sup> Stando al saggio di Rossana Bossaglia – *Rizzarda e le grandi esposizioni*, in Zugni Tauro, 1987, p. 61 – quando l'artista lascia Mazzucotelli, nel 1911, la bottega sta vivendo una battuta d'arresto dovuta proprio alla crisi del gusto Liberty.
- <sup>16</sup> Cfr. Beltrami, 2010, p. 20; Baradel, 2011 (in corso di stampa). A Padova U. Bellotto dirige anche una Scuola – legata alla Scuola d'Arte Industriale della città – dedicata espressamente alla tecnica del ferro battuto.
- <sup>17</sup> Pozzi, 1924, pp. 10-11.
- <sup>18</sup> L'intervento più denso e autorevole sul rapporto tra arti applicate e Biennale resta quello di F. Scotton, *Arti applicate: dalla formazione al Padiglione Venezia*, in J. Clair, G. Romanelli, 1995, pp. 123-128.
- <sup>19</sup> *X Esposizione Internazionale...*, 1912, p. 23.
- <sup>20</sup> Cfr. un articolo di Léon Riotor nel quale il critico francese commentando la sala della stampa della Biennale del 1903, elogia Mainella per lo straordinario gusto nella creazione di tessuti di lusso (cfr. Riotor, 1903, p. 1) e la scheda biografica – Raffaele Mainella (1856-1941) –, a cura di M. Piccolo, in *La pittura nel Veneto*, 2009, p. 263.

- 114 <sup>21</sup> Lo stesso tessuto verrà esposto anche alla *I Mostra Internazionale delle Arti Decorative* di Monza nel 1923 dove l'architetto svedese Ragnar Östberg lo acquista per il rivestimento di alcune poltrone per la Sala delle tre corone del Municipio di Stoccolma (Cfr. Davanzo Poli, 2004, p. 127, n. 9, con bibliografia precedente). In occasione della mostra *I percorsi del gusto* l'ideazione del motivo decorativo del tessuto venne attribuito a Maja Sjöstrom (Cfr. Clair, Romanelli, 1995, p. 399, n. 310) mentre d'abitudine viene fatto il nome di Guido Cadorin.
- <sup>22</sup> Sulle molteplici attività di Mariano Fortuny rimando ai cataloghi di Franzoi, 1978 e di Ferretti e Franzini, 2010.
- <sup>23</sup> Reclame edita nelle pagine finali del catalogo della Biennale del 1910, cfr. *IX Esposizione Internazionale...*, 1910, s.p.
- <sup>24</sup> Cfr. M. Jesurum, 1910.
- <sup>25</sup> Sulla storia in generale del merletto italiano si veda Carmignani, 2005, con particolare riferimento alle pp. 279-329; nello specifico sul merletto veneziano invece: Colli, Munari, 2011; Davanzo Poli, 2011; Davanzo Poli, Lunardon, 2001; Davanzo Poli, 1998; *Il merletto di Pellestrina*, 1986.
- <sup>26</sup> Cfr. Brugnolo, 2004.
- <sup>27</sup> In particolare sulla ceramica del XX secolo si veda M.M. Polloniato, *La ceramica del '900 a Bassano e Nove: dalle manifatture alle fabbriche*, in Brugnolo-Ericani, 2004, pp. 47-67.



Calzatura maschile in agnello nero e laccato e ghetta incorporata, primo ventennio del Novecento, Strà, Museo Rossimoda della Calzatura

Due album campionario dei tessuti prodotti dalla Marzotto (1910-12), Valdagno, Archivio Storico Manifattura Lane Gaetano Marzotto & Figli S.p.A.

Giovanni Caldana, *Ritratto di industriale vicentino*, 1899, olio su tela, 45x60 cm, collezione privata





Lo scultore Girolamo Bortotti e il nuovo *Leone alato* per la facciata di Palazzo Ducale, da "L'Illustrazione Italiana", 15 gennaio 1911, p. 59

a cura di Cristina Beltrami e Pierandrea Moro

6 gennaio, la Nazionale italiana di calcio, alla terza partita della sua storia, debutta con la maglia azzurra (le due precedenti erano state giocate in maglia bianca), adottando il colore di Casa Savoia. Avversari dell'Italia sono gli ungheresi che sconfiggono gli "azzurri" 1 a 0.

8 gennaio, muore a Livorno il politico anarchico Pietro Gori.

15 gennaio, "L'Illustrazione Italiana" celebra il nuovo edificio delle scuole elementari inaugurato il 16 ottobre 1910 a Bassano Veneto su progetto di Daniele Donghi: le 21 aule distribuite su due piani sono in grado di accogliere 1134 allievi.

In gennaio un alpinista inglese scala il Cervino: impresa che prima non era riuscita a nessuno.

La facciata verso il mare di Palazzo Ducale a Venezia viene decorata con un nuovo *Leone alato*, opera dello scultore Gerolamo Bortotti, in luogo di quello distrutto dai francesi nel 1797.

L'onorevole Domenico Ridola dona al Museo Civico di Matera la sua preziosa collezione di raccolte preistoriche.

Marie Curie, già membro dell'Istituto Internazionale del Radio di Vienna, fa domanda all'Accademia francese delle Scienze: la candidatura suscita aspre reazioni.

11 gennaio, a Roma viene ufficialmente inaugurato il Nuovo Palazzo di Giustizia, la cui prima pietra è stata posta ancora il 14 marzo 1888.

11 gennaio, escono a Milano sia il *Manifesto dei drammaturghi futuristi*, redatto da Filippo Tommaso Marinetti, che il *Manifesto dei Musicisti futuristi* di Francesco Balilla Pratella

14 gennaio, promosse della Confederazione Generale del Lavoro si svolgono agitazioni in tutta Italia contro il rincaro del costo della vita e in favore del suffragio universale.

15 gennaio, nel salone della Mutua Assistenza di Roma viene svelata una targa in onore del veneziano Luigi Luzzatti, primo ministro in carica: il monumento è opera dello scultore veneto Vito Pardo.

15 gennaio, a Spalato viene commemorato Antonio Bajamonti, ultimo podestà italiano della città.

22 gennaio, a Modena scompare il patriota Francesco Prampolini.

22 gennaio, Treviso ricorda il professore e garibaldino Luigi Pinelli con una lapide di Umberto Feltrin.

Alla Scala di Milano va in scena la suite *Shéhérazade* composta nel 1888 da Rimskij Korsakov e i costumi disegnati da Léon Bakst.

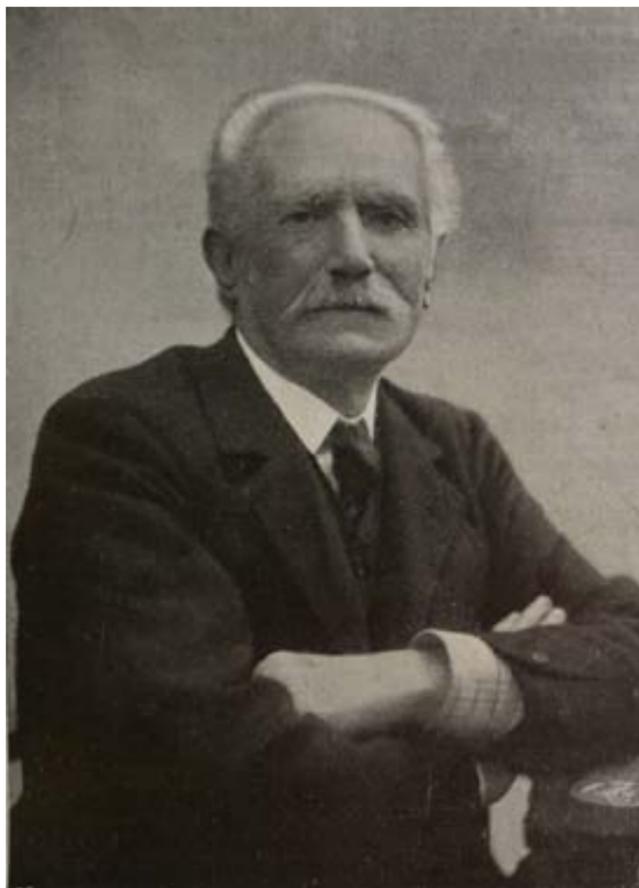
La Scuola di Aviazione di Pordenone, diretta dall'ingegner Jacchia e dal dottor Cavicchioni, costruisce «il primo apparecchio in Italia che abbia dato risultati veramente pratici» ("L'Illustrazione Italiana", 22 gennaio 1911, p.92).



Il nuovo edificio progettato da Daniele Donghi per le scuole elementari di Bassano Veneto, da "L'Illustrazione Italiana", 15 gennaio 1911, p. 50

L'inaugurazione del Nuovo Palazzo di Giustizia di Roma, da "L'Illustrazione Italiana", 22 gennaio 1911, p. 80

Lo *Shéhérazade* alla Scala di Milano, da "L'Illustrazione Italiana", 22 gennaio 1911, p. 80



Ritratto fotografico di Paolo Liroy, da "L'Illustrazione Italiana", 22 gennaio 1911, p. 80

Il volo di Umberto Cagno sopra la Basilica di San Marco a Venezia, da "L'Illustrazione Italiana", 12 marzo 1911, p. 255

Le prime signore in pantaloni, da "L'Illustrazione Italiana", 26 febbraio 1911, p. 196



Il principe Filippo Corsini viene eletto sindaco a Firenze

27 gennaio, a Vancimuglio (Vicenza) si spegne lo scienziato e senatore veneto Paolo Liroy.

30 gennaio, Emanuele Greppi, liberale moderato, è eletto sindaco a Milano

Giulio Cantalamessa, da poco Sovrintendente del Lazio, attribuisce a Gian Lorenzo Bernini il busto del cardinale Domenico Ginnasi

Durante l'inverno del 1911 a Parigi viene lanciata la moda dei pantaloni per le donne. Le prime signore in pantaloni (*jupe-culotte*) sono accolte così dal Corriere della Sera: «La comparsa in pubblico, a piazza San Babila, dell'arditissima moda ha suscitato ovunque le risa dei passanti, svegliando tanta curiosità da richiamar spesso la folla lungo il percorso delle audaci innovatrici».

18 febbraio, Gennaro Favai partecipa alla VI edizione della mostra organizzata dalla Société Internationale de la Peinture à l'Eau a Parigi.

19 febbraio, il pilota automobilistico prestatato all'aviazione Alessandro Umberto Cagno si libra in volo sopra la basilica di San Marco a Venezia; impresa reiterata nello stesso anno dal belga Jules Fisher sul Vaticano a Roma.

Il politico veneziano Antonio Fradeletto, segretario generale



della Biennale d'Arte, pubblica *Conferenze* (F.lli Treves, Milano) in cui raccoglie per l'appunto i suoi interventi pubblici

Febbraio, la statua equestre di Vittorio Emanuele II, da collocare sul Vittoriano, è conclusa. Per festeggiare l'evento, il principe Torlonia (sindaco di Roma) e Bastianelli (proprietario della fonderia) banchettano nella pancia del cavallo con i 21 operai che hanno realizzato l'opera.

Febbraio, Un gruppo di contrabbandieri, che trasportava tabacco e zucchero dall'Austria a Val dei Signori, nel vicentino, è travolto da una valanga: trovano la morte tutti e dieci i contrabbandieri.

1 marzo, iniziano le pubblicazioni il settimanale (poi quotidiano) "L'Idea Nazionale", organo ufficiale del Partito Nazionale Italiano, fondato da Corradini, Federzoni, Forges Davanzati e Coppola.

2 marzo, la contessa Giulia Trigona di Sant'Elia, dama d'onore della regina Elena, è uccisa a Roma dal suo amante, il tenente di cavalleria barone V. Paternò.

7 marzo, Eugenio Pacelli, futuro papa Pio XII, è nominato sottosegretario della Congregazione degli Affari Straordinari della Chiesa.

7 marzo, scompare a Vicenza lo scrittore Antonio Fogazzaro.

8 marzo, si tiene in Europa per la prima volta, su scelta del Segretariato internazionale delle donne socialiste, la giornata internazionale della donna.

10 marzo, presso la Corte d'assise di Viterbo inizia il processo contro 45 imputati della camorra accusati dell'uccisione dei coniugi Cuocolo (Torre del Greco, Napoli, 5 giugno 1906). Il processo si chiude nel 1912 con 26 condanne.

Guido Gozzano pubblica *I colloqui* (F.lli Treves, Milano) con una copertina illustrata da Leonardo Bistolfi

10 marzo, Virginio Avi pubblica un articolo sul progetto romano al monumento a Dante Alighieri di Cesare Laurenti (*Per un monumento a Dante in Roma. L'idea di Cesare Laurenti*, "Gazzetta di Venezia", 10 marzo 1911, p.3)

11 marzo, a Palazzo Vecchio a Firenze s'inaugura la mostra del *Ritratto italiano*, che, curata da Ugo Ojetti, ha un enorme successo.

17 marzo, tutta Italia festeggia il Cinquantenario dell'unificazione nazionale.

25 marzo, alla Gallery 291 di New York si inaugura *Exhibition of Early and Recent Drawings and Water-Colors by Pablo Picasso of Paris*, una mostra di 83 disegni e acquerelli, che per la prima volta mostra al pubblico americano un artista dell'avanguardia europea.

25-28 marzo, l'imperatore Guglielmo e l'imperatrice Augusta di Germania sono in visita a Venezia; il soggiorno anticipa il loro imbarco per Corfù.

27 marzo, tutta l'Italia celebra il cinquantenario dell'unità nazionale: a Roma viene ufficialmente inaugurata l'Esposizione di Belle Arti.

Ritratto fotografico di Antonio Fogazzaro, da "L'Illustrazione Italiana", 12 marzo 1911, copertina

L'imperatore Guglielmo e l'Imperatrice Augusta di Germania in visita a Venezia, da "L'Illustrazione Italiana", 2 aprile 1911, p. 328

L'arrivo dell'imperatore Guglielmo di Germania a Palazzo Papadopoli, da "L'Illustrazione Italiana", 2 aprile 1911, p. 328



I grandi telamoni di Vito Pardo per il portale di Piazza d'Armi a Roma, da "L'Illustrazione Italiana", 12 febbraio 1911, p. 91

L'inaugurazione della fontana di Piazza Esedra a Roma, da "L'Illustrazione Italiana", 2 aprile 1911, p. 332

Il corteo inaugurale esce dai padiglioni dell'Emilia e del Veneto, da "L'Illustrazione Italiana", 21 maggio 1911, p. 501

La prima tappa del Giro d'Italia (14 maggio 2011), da "L'Illustrazione Italiana", 21 maggio 1911, p. 507

Lo Zeppelin Deutschland distrutto da un colpo di vento, da "L'Illustrazione Italiana", 21 maggio 1911, p. 536

Vettura da turismo prodotta dalla Spa di Torino, da "L'Illustrazione Italiana", 21 maggio 1911, p. 514

29 marzo, a Milano viene pubblicato *La musica futurista – Manifesto tecnico*, sempre a firma di Francesco Balilla Pratella.

29 marzo, si dimette il Presidente del Consiglio Luigi Luzzatti.

30 marzo, entra in carica il quarto governo di Giovanni Giolitti con 340 voti a favore, 88 contrari e 9 astensioni. Sarà l'esecutivo più longevo del grande statista piemontese (1911-1914).

A Roma, lo scultore palermitano Mario Rutelli inaugura la sua grande fontana in Piazza Esedra.

All'Earls Court di Londra viene allestita una grande mostra d'arte antica e moderna in onore dell'incoronazione di Re Giorgio V.

31 marzo, viene varato il transatlantico *Titanic*, il più grande di sempre: oltre 46 mila tonnellate di stazza, 250 metri di lunghezza, potrà trasportare 2600 passeggeri alla velocità di crociera di 22 nodi.

2 aprile, il francese Gustave Garrigou vince la corsa ciclistica Milano-Sanremo.

A Venezia, si apre l'Esposizione d'Arte di Palazzo Pesaro.

20 aprile, aperta a Torino l'Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro, per celebrare il cinquantenario dell'unificazione; un corteo di 100.000 persone chiude le celebrazioni il 19 novembre.

21 aprile, in occasione del Natale di Roma si apre l'Esposizione Etnografica in Piazza d'Armi.

22 aprile, a Valle Giulia vengono solennemente inaugurati i padiglioni degli Stati Uniti, della Serbia, del Giappone e le sale cinesi. La cerimonia si conclude con una cena di gala al Quirinale.

23 aprile, in palazzo Pini a Bologna s'inaugura il III Congresso Nazionale Agrario.

23 aprile, a Venezia viene inaugurata la mostra primaverile di Palazzo Pesaro.

25 aprile, Alfredo Cavalieri vola col tricolore del corpo volontari aviatori da Palmanova all'Austria.

25 aprile, muore suicida a Torino lo scrittore veronese Emilio Salgari.

29 aprile, alla presenza dei sovrani, si apre a Torino l'Esposizione della Scienza e del Lavoro.

A Torino viene premiata la casa cinematografica Cines che, proprio nell'11, realizza *Pinocchio* e *Il tamburino sardo* tratti da due capisaldi della letteratura nazionale, Carlo Collodi e Edmondo De Amicis.

30 aprile, sul Gianicolo a Roma vengono inaugurati sei busti di patrioti: Maurizio Quadrio, Carlo Pisacane, Achille Sacchi, Francesco d'Avorio, Carlo Mayr e Colombo Antonietta.

Alla fine di aprile, nel foyer del teatro La Fenice, viene allestita per beneficenza una mostra di lavori femminili.

1 maggio, Gino Damerini pubblica una lunga recensione sul

Padiglione del Veneto alla Esposizione di Roma ("Gazzetta di Venezia", 1 maggio 1911, p. 2).

1 maggio, viene fondato a Roma il giornale socialista massimalista "La Soffiata", diretto da Giovanni Lerda e Costantino Lazzari.

7 maggio, a Firenze i sovrani inaugurano la Esposizione internazionale di floricoltura e viene posta la prima pietra dell'edificio della Biblioteca Nazionale.

In maggio la Società fiorentina di Belle Arti organizza l'Esposizione Primaveraile d'Arte.

In maggio il dirigibile militare P.2 vola da Venezia a Milano in circa 5 ore, a una velocità media di 53 chilometri orari. Passando sopra le città suscita l'entusiasmo degli italiani.

A Vicenza comincia la sottoscrizione per il monumento ad Antonio Fogazzaro.

4 maggio, in Campidoglio viene inaugurato il Congresso internazionale della stampa con un discorso di Luzzatti.

8 maggio, il centro di Aviano diventa la più importante scuola aerea italiana sotto il comando del tenente colonnello Cordero di Montezemolo. Conseguiranno il brevetto nel corso dell'anno 12 ufficiali.

12 maggio, a Roma viene solennemente inaugurato, alla presenza dei Reali, il Padiglione Veneto dell'Esposizione Internazionale del cinquantenario.

14 maggio, da Roma parte la terza edizione del Giro d'Italia. Carlo Galletti bisserà il successo dell'anno precedente.

16 maggio, lo Zeppelin *Deutschland*, primo dirigibile costruito per il servizio di passeggeri con una capacità massima di 24 persone, viene distrutto a Dusseldorf a causa di un forte colpo di vento.

16 maggio, il dirigente socialista Lorenzo Panepinto è ucciso dalla mafia a S. Stefano Quisquina (Agrigento).

18 maggio, scompare a Vienna il compositore Gustav Mahler.

18 maggio, si apre ad Ancona l'XI Congresso del Partito Repubblicano Italiano. Otello Masini viene riconfermato segretario.

La Spa di Torino si aggiudica il concorso di Modena per vetture di Turismo.

A Parigi va in scena il *Mistero di San Sebastiano* di Gabriele D'Annunzio: tra gli interpreti anche la celebre Ida Rubinstein.

21 maggio, con la scusa di una rivolta contro il sultano del Marocco, i francesi occupano Fez. La risposta italiana sarà l'occupazione della Libia.

28 maggio, il III congresso nazionale della Confederazione Generale del Lavoro a Padova approva la mozione di Michele Bianchi e dei sindacalisti rivoluzionari per l'autonomia della Confederazione dal PSI.

30 maggio, viene fondata a Piacenza la Federazione Italiana dei Consorzi Agrari.





Ida Rubinstein recita nel *Mistero di San Sebastiano* di D'Annunzio a Parigi, da "L'Illustrazione Italiana", 21 maggio 1911, p. 520

*L'Isabeau* di Pietro Mascagni al teatro Coliseo di Buenos Aires, da "L'Illustrazione Italiana", 9 luglio 1911, p. 613

L'inaugurazione del Vittoriano di Roma, da "L'Illustrazione Italiana", 11 giugno 1911, p. 587

L'inaugurazione del ponte Vittorio Emanuele II a Roma il 15 giugno 1911, da "L'Illustrazione Italiana", 11 giugno 1911, p. 587

Un dirigibile militare sorvola Castelfranco Veneto, da "L'Illustrazione Italiana", 11 giugno 1911, p. 594

*La Fanciulla del West* di Giacomo Puccini presentata al teatro Costanzi di Roma, da "L'Illustrazione Italiana", 8 gennaio 1911, copertina



30 maggio, a Catania viene inaugurato, alla presenza dei sovrani, il monumento equestre a Umberto I, di Mario Rutelli.

2 giugno, a Rivoli si inaugura l'Esposizione Internazionale di Umorismo.

3 giugno, al teatro Coliseo di Buenos Aires va in scena *Isabeau* di Pietro Mascagni su libretto di Luigi Illica.

3 giugno, viene presentato da Francesco Saverio Nitti il progetto di monopolio statale riguardante le assicurazioni sulla vita.

4 giugno, viene emanata la legge "Provvedimenti per l'istruzione elementare e popolare", che, addossando allo stato e non più ai comuni le spese per la scuola primaria, costituisce l'atto ufficiale di nascita della scuola pubblica italiana.

4 giugno, inaugurazione a Roma del complesso monumentale dedicato a Vittorio Emanuele II: il Vittoriano, su disegno di Giuseppe Sacconi, diverrà nel 1921 l'Altare della Patria con la sepoltura del Milite Ignoto.

5 giugno, a Roma viene inaugurato il nuovo ponte dedicato a Vittorio Emanuele II.

In occasione dei festeggiamenti per San Liberale, Castelfranco Veneto è sorvolata da un dirigibile militare.

Il critico Ugo Ojetti pubblica *Ritratti d'artisti italiani* (F.lli Treves, Milano).



A giugno le salme di Alessandro Lamarmora e di Rodolfo di Montecaccio rientrano dalla Crimea.

*La Fanciulla del West* di Puccini viene presentata anche al teatro Costanzi di Roma dopo il successo statunitense: esordì infatti al Metropolitan di New York il 10 dicembre 1910.

Vittorio Malamani pubblica una nuova monografia dedicata ad Antonio Canova (Hoepli, Milano).

In Messico scoppia una violenta rivoluzione guidata da Francisco Madero, che segna la nascita dello zapatismo.

9 giugno, viene presentato il progetto di riforma elettorale da parte del governo Giolitti che estende il diritto di voto a tutti i maschi che abbiano compiuto trent'anni o abbiano svolto il servizio militare.

10 giugno, parte il V censimento generale: la popolazione risulta di 36.184.000 residenti, di cui oltre il 40% analfabeti.

Nella notte tra il 14 e il 15 giugno Trieste è battuta da un violento ciclone.

7 giugno, a seguito di nuovi scavi nella zona di Paestum viene ritrovata una preziosa statua di Claudio Imperatore.

17 giugno, a Roma è inaugurata la Mostra Etnografica legata alle esposizioni del cinquantenario.

18 giugno, il campionato italiano di calcio è vinto dalla Pro Vercelli.

Durante l'estate scoppia a Venezia un'epidemia di colera, che si protrarrà fino al 1912, causando gravi danni alla nascente economia turistica del Lido.

22 giugno a Londra Giorgio V viene incoronato re d'Inghilterra.

24 giugno, lo scienziato Domenico Pacini inizia una serie di misure di ionizzazione (concluse il 30 giugno) al largo dell'Accademia Navale di Livorno; grazie a esse dimostrerà la natura extraterrestre dei raggi cosmici.

25 giugno, nel Castello di Moncalieri si spegne la principessa Clotilde di Savoia, figlia del re Vittorio Emanuele II e sposa del principe francese Napoleone Giuseppe Carlo Bonaparte, detto *Plon Plon*.

2 luglio, nasce a Forlì il drammaturgo Diego Fabbri.

4 luglio, l'Italia inaugura un proprio padiglione alla Esposizione Internazionale d'Igiene a Dresda.

5 luglio, a Stupinigi scompare Maria Pia di Savoia, ex regina del Portogallo.

9 luglio, scoperto il Vittoriano a Roma con al centro l'imponente *Dea* di Arturo Dazzi.

11 luglio, nell'aula magna dell'Università di Perugia s'inaugura il busto di Gentile da Foligno, opera di Venusto Mignini.

15 luglio, a Firenze scompare il pittore e patriota Carlo Ademollo.

16 luglio, naufragio durante una tempesta del piroscafo Irma a Catania: 32 morti.



Durante l'estate lo scultore veneto Vito Pardo inaugura un monumento al 12 ottobre 1860 e un busto di G. Garibaldi, entrambi a Grottammare (Napoli).

21 luglio, distrutto da un incendio il teatro Margherita di Bari.

22 luglio, termina con il proscioglimento degli imputati, a opera della Corte d'Appello di Palermo, il processo per l'omicidio di Giuseppe Petrosino.

22 luglio, un terribile temporale si abbatte su Roma facendo ingenti danni: «I torrenti d'acqua formati in tutte le strade sono penetrati nel Colosseo, riducendolo in un lago improvvisato». ("Gazzetta di Venezia", 23 luglio 1911, p. 1).

30 luglio, ad Arezzo viene svelato un monumento a Giorgio Vasari, opera dello scultore Alessandro Lazzarini.

30 luglio, sciopero negli stabilimenti della Società cristallerie e vetriere riunite: sostenuto dalla Compagnia Generale del Lavoro; si conclude dopo una lunga lotta con la sconfitta degli organismi sindacali.

4 agosto, si spegne a Roma l'onorevole Urbano Rattazzi.

7 agosto, salvataggio del trust siderurgico effettuato dalla Banca d'Italia: l'istituto eroga 96 milioni per il settore; la gestione degli stabilimenti maggiori è assunta dall'ILVA; bloccato per cinque anni l'ampliamento degli impianti; chiusi gli stabilimenti minori.

19 agosto, all'Arsenale di Venezia viene varata la nave esploratore *Quarto*.

Ardengo Soffici pubblica ne "La Voce" di agosto un articolo su Bracque e Picasso corredato – per la prima volta in Italia – da immagini di opere cubiste.

21 agosto, a Parigi viene rubata la *Gioconda* di Leonardo Da Vinci. Tra i primi indagati anche il giovane Pablo Picasso e il poeta Guillaume Apollinaire. Il dipinto sarà ritrovato solo nel 1913 in possesso di un decoratore italiano – Vincenzo Peruggia – che lo aveva rubato perché "ciecamente innamorato" della tela.

21 agosto, entra in funzione a Bergamo il primo "carro a letto – automobile" della Croce Rossa.

23 agosto nel Teatro Grande di Brescia viene inaugurato un busto a Gerolamo Rovetta, scrittore e commediografo, scolpito da Leonardo Bistolfi.

Due artisti italiani, Giuseppe Romagnoli e Guido Bianconi, si aggiudicano il concorso per il grande monumento all'Unione Internazionale dei telegrafi a Berna.

9 settembre, i cattolici riuniti a Firenze per il congresso della Lega democratica approvano un ordine del giorno di Giuseppe Donati (collaboratore de "La Voce") in cui si proclama inopportuno l'espansionismo coloniale e si richiama l'attenzione sui problemi del Paese, in particolare quelli del Mezzogiorno.

12 settembre, a Kiev Ettore Ximenes svela il monumento ad Alessandro II.

17 settembre, parte il primo volo trans americano in occasione del quale viene emesso il Vin Fiz Flyer, celebre francobollo semi-ufficiale di posta aerea.

20 settembre, per celebrare la commemorazione della Presa di Roma e per sancire il legame tra la patria e gli emigrati italiani in Argentina, a Roma viene inaugurato il grande Faro del Gianicolo.

25 settembre, i socialisti riuniti a Bologna proclamano uno sciopero generale contro la guerra per il 27. Raccomandano però ai lavoratori di «essere disciplinati e di non oltrepassare i limiti di un giorno per non rafforzare "le correnti militaresche e la reazione"».

29 settembre, *ultimatum* dell'Italia al Sultano di Costantinopoli: scoppia la guerra italo-turca per il possesso della Libia, considerata dal Governo Italiano come indispensabile "quarta sponda" della penisola. L'agenzia Stefani dirama questo comunicato ufficiale: «Non avendo il Governo ottomano accolte le domande contenute nell'*ultimatum* italiano, l'Italia e la Turchia sono da oggi, 29 settembre 1911, alle ore 14.30, in stato di guerra». Dopo un conflitto molto più impegnativo del previsto, la sovranità italiana sulla Libia verrà riconosciuta dalle principali potenze europee, due anni più tardi, nel 1913.

A ottobre, a Milano si apre la prima Mostra dell'Associazione degli Acquerellisti Lombardi con più di 300 lavori.

3 ottobre, dalle 15.30 alle 18.10 Tripoli viene bombardata dalle squadre navali degli ammiragli Faravelli e Borea Ricci. I forti turchi sono demoliti dalla flotta italiana.

5 ottobre, sbarco dei primi marinai italiani a Tripoli.

14 ottobre, Benito Mussolini e Pietro Nenni vengono arrestati a Forlì, per aver organizzato manifestazioni pacifiste.

18 ottobre, a Roma la principessa Zita di Borbone Parma sposa l'arciduca Carlo d'Asburgo, che diverrà l'erede dell'Impero d'Austria e Ungheria nel 1914, dopo l'assassinio di Sarajevo.

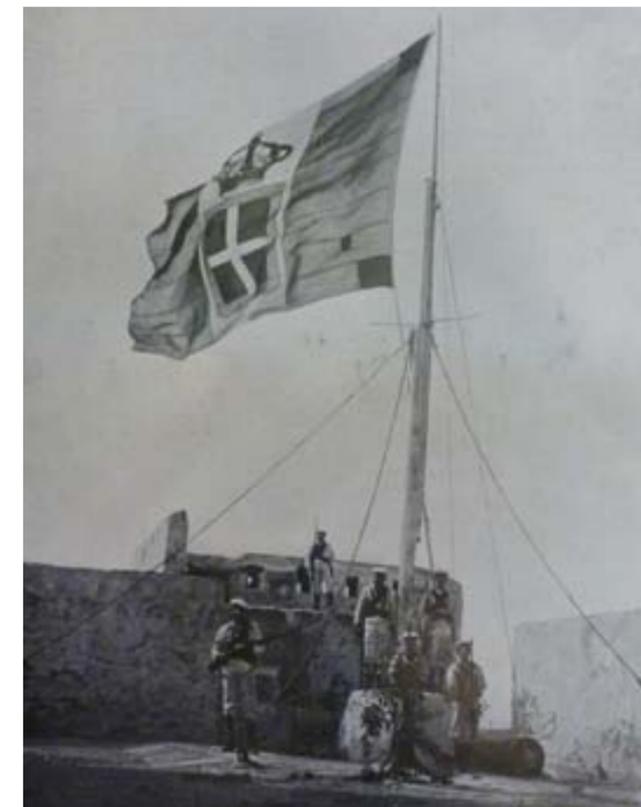
18 ottobre, Bengasi, capitale del *vilayet*, con 22 mila abitanti, viene occupata dalle forze italiane.

18 ottobre, XII congresso nazionale PSI a Modena: la corrente riformista di sinistra (Turati) sostiene il ritiro della fiducia al governo, la destra riformista (Bonomi e Bissolati) sostiene Giolitti. Resta in carica la corrente riformista.

21 ottobre, la Santa Sede condanna la guerra e deplora quelli che la qualificano come "santa". A questa data sono state conquistate Tripoli, Homs, Bengasi, Derna e Tobruk. A Tripoli c'è il capitano di vascello Cagni, a Bengasi il generale D'Ameglio.

22 ottobre, a Pollone viene inaugurato il monumento al pittore Lorenzo Delleani, opera di Leonardo Bistolfi.

26 ottobre, il pittore veneziano Italo Brass inaugura a Budapest una mostra personale con una sessantina di opere; in quest'occasione il Museo Nazionale ungherese acquista *Regata a Burano*.



Ritratto fotografico di Umberto Rattazzi, da "L'Illustrazione Italiana", 30 luglio 1911, p. 119

Varo della nave esploratrice *Quarto* all'Arsenale di Venezia, da "L'Illustrazione Italiana", 27 agosto 1911, p. 243

Furto della *Gioconda* al Louvre, da "L'Illustrazione Italiana", 27 agosto 1911, p. 2776

La bandiera italiana issata a Tripoli, da "L'Illustrazione Italiana", 1 ottobre 1911, p. 354

*Vin Fiz Flyer*, francobollo emesso nel 1911 in occasione del primo volo transatlantico



Il fregio di Davide Calandra per il Parlamento italiano, da "L'Illustrazione Italiana", 8 gennaio 1911, p. 37

La statua della dea Roma di Arturo dazzi, da "L'Illustrazione Italiana", 9 luglio 1911, copertina

La copertina de *Gli Amori Garibaldini* di Ippolito Nievo, Como, 1911

Il raid aereo di Umberto Cagno in un aeroplano costruito a Pordenone, da "L'Illustrazione Italiana", 22 gennaio 1911, p. 92

31 ottobre, in provincia di Caltanissetta, 10 mila contadini aderiscono alla Società Cooperativa Siciliana, per la colonizzazione agricola di Tripoli e Cirenaica.

Alla chiusura dell'Esposizione Internazionale d'Arte di Roma, *L'homme qui marche* di Rodin viene collocato al centro del cortile di Palazzo Farnese, sede dell'ambasciata di Francia, dove resterà sino al 1914.

Pietro Canonica svela a Torino un busto raffigurante il chimico e fisico Amedeo Avogadro.

Alla Pinacoteca di Brera viene inaugurata una sala interamente dedicata agli affreschi di villa La Pelucca di Bernardino Luini.

In autunno a Roma Davide Calandra presenta il suo fregio per la nuova Camera dei deputati del Parlamento italiano

1 novembre, primo bombardamento aereo della storia a opera del sottotenente italiano Giulio Gavotti nei dintorni di Tripoli.

A Parigi, Pompeo Molmenti pubblica, per i tipi di Hachette, *Tiepolo: la vie et l'oeuvre du peintre*

5 novembre, l'Italia dichiara, con atto unilaterale, la propria sovranità sulla Libia.

19 novembre, inaugurata la stazione radiotelegrafica intercontinentale a onde lunghe di Coltano (Pisa) alla presenza di Guglielmo Marconi e del re Vittorio Emanuele III.

26 novembre, a Torino viene svelato il grande monumento allo scultore Vincenzo Vela, opera di Annibale Galateri di Genola.

26 novembre, Giovanni Pascoli pronuncia a Barga (Lucca) il discorso in favore del governo e della guerra di Libia, noto come "La grande proletaria si è mossa".

A dicembre a Vienna prende il via la prima mostra del Blaue Reiter, gruppo di artisti eredi dell'Espressionismo e del movimento di Die Brücke.

19 dicembre, una frana nelle cave di Carrara travolge gli operai al lavoro: si contano 15 morti.

26 dicembre, nasce a Bagheria (Palermo) l'artista Renato Guttuso.

30 dicembre, a Castellamare di Stabia, alla presenza di Giuseppina Bixio, viene varato l'incrociatore "Nino Bixio": la propulsione della nave a tre turbo-motrici è capace di sviluppare 22.500 cavalli.

I tre premi Nobel vanno a Marie Curie per la chimica, Guglielmo Wien per la fisica e a Maurizio Maeterlinck per la letteratura.

A Berlino nasce la rivista di critica d'arte e letteraria "Die Aktion", diretta da Franz Pfemfert, che fino al 1933 sarà un perno dell'Espressionismo e della cultura anti-nazionalista e anti-militarista.

A Firenze, Giorgio de Chirico dipinge *L'enigma dell'ora*, che già presenta la struttura compositiva, la pittura piatta e i temi tipici che l'artista svilupperà nella pittura metafisica.

La libreria antiquaria Gagliardi di Como riedita, come primo numero della collana "Poeti – storici – filosofi del Risorgimento", *Gli Amori Garibaldini* dello scrittore, poeta e patriota padovano Ippolito Nievo.

Nascono due importanti aziende della moda italiana: la Lubbiam a Mantova e la Trussardi a Bergamo.





**s.a.**

Pica V., *L'arte decorativa moderna*. Guido Cadorin, Edizione della Galleria Pesaro, Milano.

**1903**

Molmenti P., *La pittura veneziana*, Alinari.

Riotor L., *Le rappel artistique et littéraire*, in "Le XIX Siècle", 8 ottobre 1903, pp. 1-2.

**1905**

Borsa M., *La sala inglese all'Esposizione di Venezia e il suo decoratore*, in "L'Illustrazione Italiana", XXXII, n. 17, 23 aprile, pp. 398-399.

Gamba C., *Paolo Morando detto il Cavazzola*, in "Rassegna d'arte", 4, pp. 33-40.

Marini E., *Venezia antica e moderna*, Visentini ed., Venezia.

Pica V., *L'arte mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche ed., Bergamo.

**1906**

Berenson B., *North Italian Paintings of the Renaissance*, London-New York.

*Inaugurazione del nuovo valico del Sempione. Esposizione di Milano 1906. Mostra Nazionale di Belle Arti*, catalogo illustrato, Capriolo e Massimino, Milano.

Ludwig G., Molmenti P., *Vittore Carpaccio. La vita e le opere*, Milano.

**1907**

Pica V., *L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche ed., Bergamo.

**1909**

Fogolari G., *L'ancona dei Querini Stampalia di Venezia opera di Bartolomeo Giolfino da Verona del 1470*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", 3, pp. 387-398.

Molmenti P., G. B. Tiepolo: *la sua vita e le sue opere*, Milano.

*Offizieller Katalog der X Internsationalen Kunstausstellung im Kgl. Palast zu Muenchen 1909*, Monaco di Baviera.

*Programma* a cura del "Comitato esecutivo per le feste commemorative del 1911 in Roma", Roma, 6 luglio.

**1910**

Barbantini N., *Ferruccio Scattola pittore di paesaggi*, Istituto Veneto di Arti Grafiche, Venezia.

Colasanti A., *L'Esposizione Internazionale d'arte in Roma*, in "Emporium", XXXI, n. 185, maggio.

*Esposizione Internazionale di Belle Arti in Buenos Aires. MCMX, Estratto dalla Relazione del regio Commissario Generale Arch. Gaetano Moretti*, Tip. U. Allegretti, Milano.

*Exposicion Universal del Centenario. Seccion de la Exposicion de Bellas Artes Italianas. Catalogo ilustrado*, Buenos Aires.

*Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1910. Oeuvres d'art modernes. Catalogue général*, A. Lesigne, Bruxelles.

*IX Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia*, Officine grafiche C. Ferrari, Venezia.

*La inaugurazione della Sezione Italiana alla Esposizione di Bruxelles*, in "Gazzetta di Venezia", 10 giugno, p. 2.

*La prima visita del Re alla IX Esposizione d'Arte*, in "Gazzetta di Venezia", 18 giugno, p. 2.

M. Jesurum. *Esemplari di merletti moderni*, a cura di Attilio e Aldo Jesurum, Jacobi, Venezia-Roma.

*Mentre s'inaugura la IX Esposizione d'Arte della città di Venezia*, in "Gazzetta di Venezia", 23 aprile, pp. 2-3.

Molmenti P., *Luigi e Lino Selvatico*, in "Emporium", XXXI, n. 184, aprile, pp. 243-266.

*Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung 1910 im Kgl. Glaspalast*, Monaco di Baviera.

Ojetti U. (a), *IX Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia 1910*, Fratelli Treves, Milano.

Ojetti U. (b), *La nona Esposizione d'arte a Venezia. I pittori italiani*, in "Corriere della Sera", 3 giugno, p. 3.

Pica V. (a), *L'Arte mondiale alla IX Esposizione di Venezia*, in "Emporium", XXXII, n. 188, agosto, pp. 79-90.

Pica V. (b), *L'Esposizione romana di Belle Arti*, in "L'Illustrazione Italiana", XXXVII, n. 25, 19 giugno, p. 323.

Pilo M., *La IX Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia. Impressioni ed appunti*, Istituto Veneto di Arti Grafiche, Venezia.

"Roma. Rassegna illustrata della Esposizione del 1911 ufficiale per gli atti del Comitato esecutivo", n. 1, giugno.

Sack E., *Giambattista und Domenico Tiepolo: ihr Leben und ihre Werke; ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Hamburg.

*Sección de la Exposición de Bellas Artes Italianas*, Talleres Graf. De la Compania General de Fósforos, Buenos Aires.

Stella A., *Critica dionisiaca*, G. Fabbris di S. Editore, Venezia.

**1911**

Bertini Calosso A., *Le mostre retrospettive in Castel Sant'angelo*, in "L'Arte", XVI, pp. 446-468.

Calza A., *Come nacque l'Esposizione di Roma*, in *Le esposizioni del 1911, Torino-Roma-Firenze*, Fratelli Treves, Milano.

Caprin G. (a), *Il ritratto italiano alla mostra del ritratto a Firenze*, in "Emporium", XXXIII, n. 202, ottobre, pp. 243-270.

Caprin G. (b), *La mostra del ritratto italiano a Firenze Inaugurazione della mostra del ritratto italiano a Firenze*, in "L'Illustrazione Italiana", XXXVIII, n. 12, 19 marzo, coperatina e p. 274.

Caprin G., *Le Esposizioni artistiche: arte retrospettiva e contemporanea all'esposizione fiorentina di primavera*, in "Emporium", XXXIII, n. 197, maggio, p. 387.

*Comitato regionale veneto per le feste commemorative del 1911 in Roma*, in *Guida Ufficiale Illustrata del Padiglione Veneto*, Alfieri e Lacroix, Milano.

*Cronachetta artistica. Ettore Tito: La Gloria di Venezia*, in "Emporium", XXXIII, n. 195, pp. 236-237.

Cucchetti G., *Attraverso le sale del Padiglione Veneto*, in "La Tribuna illustrata", n. 31, anno XIX, Roma, 27-30 luglio.

Cucchetti G., *L'arte Veneta all'Esposizione di Roma*, in *Le esposizioni del 1911, Torino-Roma-Firenze*, Fratelli Treves, Milano.

*Esposizione Internazionale di Roma. Catalogo della mostra di Belle Arti. 1911*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo.

*Esposizione internazionale di Roma. Catalogo della mostra di Etnografia italiana in piazza d'Armi*, Bergamo.

Fogolari G., *Dipinti Veneziani settecenteschi della Galleria del Conte F. Algarotti*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", 5, pp. 311-317.

g.d. [Gino Damerini], *Il padiglione del Veneto in Piazza d'Armi a Roma*, in "La Gazzetta di Venezia", 1 maggio, p. 2.

g.l.m., *Le esposizioni artistiche di Firenze*, in "Gazzetta di Venezia", 18 marzo, p. 5.

*Guida ufficiale delle Esposizioni di Roma*, A. Liebman & C. editori, Roma.

*Guida ufficiale illustrata del Padiglione Veneto*, Comitato Regionale Veneto per le feste commemorative del 1911 in Roma, Milano, Alfieri & Lacroix.

*La "Gloria di Venezia" tondo dipinto da Ettore Tito per il soffitto del Padiglione del Veneto all'Esposizione di Roma*, in "L'Illustrazione Italiana", XXXVIII, n. 9, 26 febbraio, pp. 204-205.

*La mostra del ritratto italiano che si inaugura oggi a Firenze*, in "L'Illustrazione Italiana", XXXVIII, n. 11, 12 marzo, p. 260.

*La mostra di primavera a Palazzo Pesaro. L'inaugurazione ha luogo stamane*, in "Gazzetta di Venezia", 23 aprile, p. 3.

*La statua equestre di Chiaradia*, in "Gazzetta di Venezia", 5 giugno, p. 2.

*Mostra del Ritratto italiano dalla fine del sec. XVI all'anno 1861*, catalogo della mostra (Firenze, 1911), Firenze.

Ojetti U. (a), *Il ritratto italiano (1600-1861)*, in «Corriere della Sera», 11 marzo 1911, p. 3.

Ojetti U. (b), *La mostra del ritratto in Palazzo Vecchio*, in «Corriere della Sera», 27 febbraio 1911, p. 3.

Ozzola L., *L'arte contemporanea alla Esposizione di Roma del 1911*, Roma.

Planiscig L., *Artisti contemporanei: Alfonso Canciani*, in "Emporium", voll. V, maggio, p. 335-344.

Sacchi F., *Colori in un prisma*, Baldini & Castoldi, Milano.

Serra L., *Una mostra di Italico Brass*, in "Emporium", vol. VERIFICA in cini

*Venezia alla Mostra del Ritratto a Firenze*, in "Gazzetta di Venezia", 2 marzo, p. 2.

**1912**

Angeli D. (a), *III. Le mostre individuali*, in *X Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1912*, Pubblicazione dell'Illustrazione Italiana, Fratelli Treves, Milano.

Angeli D. (b), *Le tendenze artistiche della X Mostra*, in *X Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1912*, Pubblicazione dell'Illustrazione Italiana, Fratelli Treves, Milano.

Barbiera R., *II. Esposizione*, in "L'Illustrazione Italiana", XXXIX, n. 18, 5 maggio, pp. 442-444.

*Catalogo della Esposizione d'Arte in Palazzo Pesaro a Venezia nell'anno MCMXII*, Venezia.

Damerini G., *Mentre s'inaugura la X Esposizione d'arte di Venezia. Prime impressioni dopo una rapida visita*, in "Gazzetta di Venezia", n. 112, 23 aprile.

E.R., *F. Scattola nella mostra Stefani e nelle città del silenzio*, in "Emporium", n. 207, marzo, pp. 232-234.

Ojetti U., *La decima Esposizione d'Arte a Venezia. 1912*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo.

Pica V., *Artisti contemporanei: Beppe Ciardi*, in "Emporium", XXXV, n. 211, luglio, pp. 1-19.

Pica V., *L'arte mondiale a Roma nel 1911*, Bergamo.

Pilo M., *La Decima Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia*, Officine Grafiche Vittorio Callegari, Venezia.

*Salon d'Automne 1912. Catalogue*, Société Nationale des Beaux-Arts, Paris.

*X Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia*, Officine grafiche C. Ferrari, Venezia.

**1913**

Pica V., *L'arte mondiale a Roma nel 1911*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.

**1914**

*XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1914. Catalogo illustrato*, C. Ferrari, Venezia.

**1924**

Pozzi A., *Umberto Biondo. Fabbro veneziano*, Zanetti editore, Venezia.

**1927**

Fogolari G., *Ritratto veneziano e genovese del Seicento*, in *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI*, a cura di C. Caversazzi, G. Fogolari, C. Gamba, F. Hermanin, M. Marangoni, A. Ravà, N. Tarchiani, L. Venturi con prefazione di U. Ojetti, Bergamo, pp. ....

*Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI*, a cura di C. Caversazzi, G. Fogolari, C. Gamba, F. Hermanin, M. Marangoni, A. Ravà, N. Tarchiani, L. Venturi con prefazione di U. Ojetti, Bergamo.

Longhi R., *Di Gaspare Traversi*, in «Vita Artistica», II, 8-9, pp. 145-167.

Ravà, *Il ritratto veneziano del Sec. XVIII, in Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo*

alla mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI, a cura di C. Caversazzi, G. Fogolari, C. Gamba, F. Hermanin, M. Marangoni, A. Ravà, N. Tarchiani, L. Venturi con prefazione di U. Ojetti, Bergamo, pp. 193-207.

#### 1928

Richter J.P., *La collezione Hertz e gli affreschi di Giulio Romano nel Palazzo Zuccari*, Leipzig.

#### 1957

Pilo G.M. (a), *Per la datazione di tre ritratti di Alessandro Longhi*, in «Paragone Arte», 8, 91, pp. 45-52.

Pilo G.M. (b), *Tre ritratti goldoniani di Alessandro Longhi*, in «Ateneo Veneto», 141.

#### 1958

*München 1869-1969. Aufbruch zur modernen Kunst*, catalogo della mostra a cura di S. Wichmann, Haus der Kunst, Monaco di Baviera.

*Primi espositori di Ca' Pesaro*, catalogo della mostra a cura di G. Perocco, Stamperia di Venezia, Venezia.

#### 1962

Insolera I., *Roma moderna: un secolo di storia urbanistica*, Torino.

#### 1968

*Opere giovanili di Teodoro Wolf Ferrari 1885-1919*, catalogo della mostra a cura di G. Perocco, Mondadori, Verona.

#### 1969

Mariacher G., Bellodi Casanova L., *I merletti antichi della Collezione Jesurum, donati dall'I.R.I. al Museo Correr*, Stamperia di Venezia, Venezia.

#### 1971

Franco Fiorio M.T., *Giovan Francesco Caroto*, Verona.

#### 1977

Moretti L., *I Pisani di Santo Stefano e le opere d'arte del loro palazzo*, in *Il Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia: centenario della Fondazione (1876-1976)*, Venezia, pp. 135-181.

*Ruggero Rovani scultore. 1877-1965*, catalogo della mostra, Trieste, Civico Museo Revoltella.

#### 1978

*Il laboratorio Fortuny*, catalogo della mostra a cura di U. Franzoi, Marsilio, Venezia.

#### 1979

Rusk Shapley F., *Catalogue of the Italian Paintings*, Washington, D.C.

#### 1980

Caracciolo A., *Il "fatale millenovocentoundici"*. Roma ed Europa fra mostre e congressi, in *Roma 1911*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 4 giugno-15 luglio 1980), a cura di G. Piantoni, Roma, pp. 39-51.

Forcella E., *Roma 1911. I quadri di un'esposizione*, in *Roma 1911*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 4 giugno-15 luglio 1980), a cura di G. Piantoni, Roma, pp. 27-38.

Forcella E., *Roma 1911. Quadri di una esposizione*, in *Roma 1911*, catalogo della mostra (Roma, 1980) a cura di G. Piantoni, Roma 1980, pp. ....

Marconi P., *Roma 1911. L'architettura romana tra italianismo carducciano e tentazione "etnografica"*, in *Roma 1911*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 4 giugno-15 luglio 1980), a cura di G. Piantoni, Roma, pp. 225-264.

Piantoni G. (a cura di), *Roma 1911*, catalogo della mostra, Roma.

*Roma 1911*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 4 giugno-15 luglio 1980), a cura di G. Piantoni, Roma.

#### 1981

Pallucchini R., *La pittura veneziana del Seicento*, Milano.

#### 1982

*Mille anni di arte del vetro a Venezia*, catalogo della mostra a cura di R. Barovier Mentasti, Albrizzi Editore, Venezia.

Puppi L., Universo M., *Le città nella storia d'Italia*, Padova, Laterza, Roma-Bari.

#### 1984

*Alfonso Canciani a Vienna*, a cura di H. Kitzmueller, Del Bianco, Udine.

Franzina E., *Operai, braccianti e socialisti nel Veneto bianco*, in *Veneto*, Storia d'Italia Einaudi, *Le Regioni*, Torino, pp. 699-759.

Roverato G., *La terza regione industriale, in Veneto*, Storia d'Italia Einaudi, *Le Regioni*, Torino, pp. 163-230.

#### 1985

Puppi L., Romanelli G. (a cura di), *Le Venezie possibili. Da Palladio a Le Corbusier*, Electa, Milano.

#### 1986

Bairati P., *Sul filo di lana. Cinque generazioni di imprenditori: i Marzotto*, Il Mulino, Bologna.

*Il merletto di Pellestrina*, A.C.S. Murazzo, Venezia.

#### 1987

Carlo Rizzarda (1883-1931) e l'arte del ferro battuto in Italia, a cura di A.P. Zugni Tauro, Comune-Assessorato alla Cultura, Feltre (Bl).

Giacomo Ceruti. *Il Pitocchetto*, catalogo della mostra (Brescia 1987) a cura di M. Gregori & alii, Milano.

*Venezia 1908-1920. Gli anni di Ca' Pesaro*, catalogo della mostra, Venezia, Museo Correr.

#### 1988

Picone Petrusa M., Pessolano M.R., Bianco A., *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911*, Liguori editore, Napoli.

Tentori F., *Udine*, Laterza, Roma-Bari.

#### 1988-1989

Gerola G., *La sala trentina nel padiglione del Veneto all'Esposizione di Roma*, in Gerola G., *I, Scritti 1896-1920*, Società di studi trentini di scienze storiche, Trento, sezione seconda, LXVII-LXVIII, pp. 255-262.

#### 1989

*Il giovane Arturo Martini*, catalogo della mostra, Treviso, Museo Civico "L. Bailo".

#### 1992

*Alfonso Canciani: uno scultore friulano nella secessione viennese*, catalogo della mostra, Edizioni Della Laguna, Monfalcone.

Barovier Mentasti R., *Vetro veneziano (1890-1990)*, Arsenale editrice, Venezia, pp. 12-59.

Caracciolo A., *Roma capitale: dal Risorgimento alla crisi dello Stato liberale*, Torino<sup>5</sup>.

Della Peruta F., *Storia del Novecento*, Le Monnier, Firenze.

*L'arte del vetro. Silice e fuoco: vetri del XIX e XX secolo*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia.

Polano S., Semerani L., *Friuli Venezia Giulia. Guida critica all'architettura contemporanea*, Arsenale, Venezia.

Sanfilippo M., *La costruzione di una capitale: Roma 1870-1911*, Cinisello Balsamo Milano.

#### 1993

Fontana G.L., *Mercanti, pionieri e capitani d'industria: imprenditori e imprese del vicentino tra '700 e '900*, Neri Pozza, Vicenza.

#### 1995

Barillari D., *Raimondo D'Aronco*, Laterza, Roma-Bari.

Barovier M., Barovier Mentasti R., Dorigato A., *Il vetro di Murano alle Biennali. 1895-1972*, Leonardo Arte, Milano.

Fergonzi F., *La scultura alla Biennale di Venezia (1895 - 1948)*, in Clair J., Romanelli G., pp. 95-102.

*Modernità allo specchio. Arte a Venezia (1860-1960)*, a cura di T. Toniato, Supernova, Venezia.

Spagnesi P., *Castel Sant'Angelo, la fortezza di Roma: momenti della vicenda architettonica da Alessandro VI a Vittorio Emanuele III (1494-1911)*, Roma.

*Splendori del Settecento Veneziano*, catalogo della mostra (Venezia 1995) Milano.

Stringa N., *I grandi cicli decorativi 1903-1920*, in *Venezia e la Biennale. I Percorsi del gusto*, Venezia.

*Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra a cura di J. Clair e G. Romanelli, Fabbri, Milano.

#### 1996

Deboni F., *Murano '900*, Bocca Editori, Milano.

#### 1997

Martini A., *Colloqui sulla scultura: 1944-1945*, Canova, Treviso.

Reale I., *La Galleria d'Arte Moderna di Udine*, Electa, Milano.

Rossi P., *I Bassano e i Tintoretto: due generazioni a confronto*, in «Venezia Arti», XI, 1997, pp. 51-60.

#### 1998

*Arturo Martini: nuove acquisizioni. 1993-1998*, catalogo della mostra a cura di N. Stringa, Treviso, Museo Civico "L. Bailo".

Bettagno A. (a cura di), *Ettore Tito 1859-1941*, catalogo della mostra, Milano.

Davanzo Poli D., *Il merletto veneziano*, De Agostini, Novara.

Vianello G., *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Vicenza, Neri Pozza.

*100 anni di industria calzaturiera nella Riviera del Brenta*, a cura di G. Luigi Fontana, Grafiche Editoriali La Press, Fiesse d'Artico (Ve).

#### 1999

Barovier M., *Il vetro a Venezia dal moderno al contemporaneo*, F. Motta Editore, Milano.

*Cent'anni di Collettive*, a cura di L. M. Barbero, Cicero, Venezia.

Garuzzo V., *Torino 1902. Esposizione internazionale*, Testo e Immagine, Torino.

Gransinigh V., *Pittura e scultura fra tradizione e innovazione nel periodo postunitario in Friuli*, Arti Grafiche Friulane, Udine.

#### 2000

Apolloni D., *Pietro Monaco e la Raccolta di Cento dodici Stampe di pitture della storia sacra*, Monfalcone.

*Gigi De Giudici. 1887-1955*, "Donazione E. Da Venezia", Europrint, Quinto (Tv).

#### 2001

Davanzo Poli D., Lunardon S., *Merletti. Esposizione di una selezione di antichi merletti veneziani della collezione Ire*, IRE-Print House, Albignasego (Padova).

Fincardi M., *Gli "anni ruggenti" del leone. La moderna realtà del mito di Venezia*, in "Contemporanea" IV, 3, pp. 445-474.

*Le arti a Udine nel Novecento*, catalogo della mostra a cura di I. Reale, Marsilio, Venezia.

Sanfilippo M., *Tipologie dell'emigrazione di massa*, in *Storia dell'emigrazione italiana, I, Partenze*, Donzelli, Roma.

*Vetri veneziani dal Rinascimento all'Ottocento. Colori e trasparenze*, catalogo della mostra a cura di M. Zaccagnini, Electa, Napoli.

#### 2002

Morassi L., *Il Friuli, una provincia ai margini (1814-1914)*, in *Il Friuli-Venezia Giulia*, 2 voll., I, Storia d'Italia Einaudi, *Le Regioni*, Torino, pp. 5-148.

Rebeschini C. (a cura di), *Palazzo Donghi*.

Sede della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, Skira, Milano.

### 2003

De Grassi M., *Annibale De Lotto*, Edizioni Della Laguna, Mariano del Friuli.

Panzetta A., *Nuovo Dizionario degli Scultori Italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, AdArte, Torino.

Tobia B., *Il giubileo della patria: Roma e Torino nel 1911*, in Levra U., Rocca R. (a cura di), *Le esposizioni torinesi 1805-1911. Specchio del progresso e macchina del consenso*, Torino 2003, pp. 145-174.

### 2004

Bernini R., *Pieretto Bianco e il risveglio di Venezia*, in *Ciclo decorativo per la X Biennale 1912*, Provincia di Belluno editore, Belluno, pp. 21-41.

Bottacin F., *Tiberio Tinelli "Pittore e Cavaliere" (1587-1639)*, Mariano de Friuli.

Ciucci G., Muratore G. (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Mondadori Electa, Milano.

Del Puppo A., *L'invenzione necessaria: appunti per la fortuna di Carpaccio in Francia nel primo Ottocento*, in "Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien", 10, pp. 72-80.

*Il genio della tradizione. Otto secoli di velluti a Venezia: la Tessitoria Bevilacqua*, catalogo della mostra a cura di D. Davanzo Poli, Cicero, Venezia.

*Il Museo Revoltella di Trieste*, a cura di M. Masau Dan, Terra Ferma, Vicenza.

*La ceramica a Bassano e Nove dal XIII al XXI secolo*, a cura di K. Brugnolo e G. Ericani, Regione del Veneto - Cierre Grafica, Sommacampagna (Vr).

*Museo Civico della Ceramica di Nove*, a cura di K. Brugnolo, Regione del Veneto - Cierre Grafica, Sommacampagna (Vr).

*Museo Civico della Ceramica di Nove*, a cura di K. Brugnolo, Regione del Veneto - Cierre Grafica, Sommacampagna (Vr).

*Museo della Ceramica di Bassano del Grappa*, a cura di G. Ericani, Regione del Veneto - Cierre Grafica, Sommacampagna (Vr).

Rischbieter J.L., *Henriette Hertz: Mäzenin und Gründerin der Bibliotheca Hertziana in Rom*, Stuttgart.

Spinosa A., *I Napoletani dell'Ottocento alla mostra del Ritratto italiano a Firenze nel 1911*, in *Arte collezionismo conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, a cura di M.L. Chappel, M. Di Giampaolo, S. Padovani, Firenze, pp. 409-414.

Zeri F., Gardner E.E., *Italian paintings. A Catalogue of the collection of the Metropolitan Museum of Art, Venetian School*, New York.

### 2005

Beltrami C., *Un'isola di marmi. Guida al Camposanto di Venezia*, Filippi editore, Venezia.

Carmignani M., *Tessuti ricami e merletti in Italia dal rinascimento al Liberty*, Electa, Milano.

*Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, a cura di S. Pinto, Electa, Milano.

Nonveiller G., *Eugenio Bellotto e la sua scuola di pittura all'Accademia di Belle Arti di Venezia*, in *Ado Furlan nella scultura italiana del Novecento*, a cura di F. Fergonzi e C. Furlan, Forum, Udine, pp. 27-42.

### 2006

Barovier M., in *Teodoro Wolf Ferrari. Diario di un paesaggio*, Edizionitart, Venezia.

*La Scultura. Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro*, a cura di F. Scotton, schede di M. Piccolo, Marsilio, Venezia.

*Luigi Russolo. Vita e opere di un futurista*, catalogo della mostra a cura di F. Tagliapietra e A. Gasparotto, Skira, Milano.

Mazzi G., Zucconi G. (a cura di), *Daniele Donghi. I molti aspetti di un ingegnere totale*, Marsilio, Venezia.

Querci E., *Diversità-identità. La visione regionalista nel Novecento*, in Moltedo Mapel-

li A. (a cura di), *Tra Oriente e Occidente. Stampe italiane della prima metà del '900*, catalogo della mostra, Roma, pp. 19-26.

Serafini P., *Il pittore Luigi Nono (1850-1918). Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, voll.2, Umberto Allemandi, Torino.

*Teodoro Wolf Ferrari: diario di un paesista*, a cura di F. Luser, Edizionitart, Dolo (Ve).

*Venezia '900 da Boccioni a Vedova*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia.

### 2007

Davanzo Poli D., *Tessuti del Novecento. Designer e manifatture d'Europa e d'America*, Skira, Milano.

Sani A., *Rosalba Carriera (1673-1757). Maestra del pastello nell'Europa ancien régime*, Torino.

### 2008

Beltrami C., *Emilio Marsili*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 758-760.

### 2009

*Consilium in arena: genesi di un dipinto. Tiepolo e Antonio di Montegnacco*, a cura di A. R. Burelli e L. Cargnelutti, Udine.

*La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, Electa - Regione del Veneto, Milano.

Zerbi M., *Emma Ciardi. Il giardino dell'amore: la vita e le opere di una pittrice veneziana 1879-1933*, Umberto Allemandi, Torino.

### 2010

Beltrami C. (a cura di), *Cesare Laurenti (1854-1936)*, ZeL edizioni, Treviso.

De Grassi M., *La scultura Liberty a Trieste*, in "Archeografo Triestino", serie IV, vol. LXX2, pp. 155-211.

*Mariano Fortuny. La seta e il velluto*, catalogo della mostra a cura di D. Ferretti e C. Franzini, Skira, Milano.

Querci E., *Roma 1911: il trionfo di Zuloaga*,

*Anglada e dei pittori spagnoli*, in "Storia dell'arte", n.s., 25/26, pp. 209-234.

Sclosa M., *Vedute possibili: finestre paesagistiche nella ritrattistica di Leandro Bassano e Domenico Tintoretto*, in «Paragone Arte», 61, 2010, ser.3, 94, pp. 33-52.

Turchi L., *Alessandro Milesi (1856-1945). L'anima nel colore, l'eleganza nel ritratto*, ZeL Edizioni, Treviso.

### 2011

Beltrami C., *Linguaggi a confronto. Arte in mostra nelle celebrazioni postunitarie*, in "Art e Dossier", n. 273, gennaio, pp. 36-41.

*Dante Vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, catalogo della mostra a cura di E. Querci, Allemandi, Torino.

Davanzo Poli D., *Il Museo del merletto*, guide Skira-Marsilio, Milano-Venezia.

Massari S. (a cura di), *Roma 1911 nella Rassegna Illustrata della Esposizione*, De Luca, Roma.

*Modigliani scultore*, catalogo della mostra a cura di G. Belli, F. Fergonzi, A. Del Puppo, Silvana ed., Cinisello Balsamo.

*Novecento privato. Arte italiana con vista su Padova*, catalogo della mostra a cura di V. Baradel, Trart, Trieste.

*Punti in aria. Il merletto veneziano*, rassegna bibliografica a cura di B. Colli e A. Munari, Fondazione Querini Stampalia, Venezia.

*Roma 1911 nella Rassegna Illustrata della Esposizione*, a cura di Stefania Massari, De Luca Editori d'arte, Roma.

### In c.s.

*Il Settecento a Verona. Tiepolo, Rotari, Cignaroli*, catalogo della mostra (Verona, 2011-12) a cura di P. Marini e A. Tomezzoli, Cinisello Balsamo, in c.s.

- Accademia dei Concordi, Rovigo, 30, 33;
- Archivoscultura, Venezia, 50, 59;
- Archivio Banca Popolare FriulAdria, Pordenone, 8;
- Archivio Jesurum, Venezia, 111;
- Archivio Rubelli, Venezia, 104, 109;
- Archivio Storico Manifattura Lane Gaetano Marzotto & Figli S.p.A., Valdagno, 114;
- Brooklyn Museum, New York, 40;
- Bottegantica, Bologna - Milano, 60;
- Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura, Venezia, 46, 68;
- Collezione Gino Argentin, Pordenone, 103;
- Ditta Bevilacqua, Venezia, 110;
- Fondazione Federico Zeri, Bologna, 25;
- Fondazione di Venezia, Venezia, 69;
- Galleria Arte Cesaro, Padova, 64;
- Galleria Circosta, Torino, 71;
- Galleria Daniela Balzaretti, Milano, 70;
- Gallerie dell'Accademia, Venezia, 18, 28, 29;
- Galleria d'Arte Moderna, Udine, 42, 43;
- Galleria Gomiero, Milano, 82;
- Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia, 34;
- Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi, Piacenza, 41;
- Galleria Nuova Arcadia, Padova, 65, 74, 75;
- Iuav - Archivio Progetti, Venezia, 100;
- Metropolitan Museum of Art, New York - Archivio Scala, 21;
- Musei Civici, Feltre, 108, 109;
- Musei Civici, Treviso, 88, 89;
- Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 47;
- Museo Pietro Canonica, Roma, 85;
- Museo Rossimoda della Calzatura, Strà, 114;
- Pallucco, Treviso, 112;
- Provincia di Venezia, Venezia, 11, 38, 39, 77;

FINITO DI STAMPARE PER CONTO DI  
ZEL EDIZIONI  
DA EUROPRINT, QUINTO DI TREVISO (TREVISO)  
NOVEMBRE 2011