

Storie dell'arte contemporanea 2

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

a cura di
Stefania Portinari



Edizioni
Ca' Foscari

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

Storie dell'arte contemporanea

Serie diretta da
Nico Stringa e Stefania Portinari

2



Edizioni
Ca' Foscari

Storie dell'arte contemporanea

Direzione scientifica Nico Stringa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Stefania Portinari** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Luca Massimo Barbero (Fondazione Giorgio Cini Venezia, Italia) **Giuseppina Dal Canton** (già Università degli Studi di Padova, Italia) **Stefania Portinari** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Jean-François Rodriguez** (già Università degli Studi di Verona, Italia) **Sileno Salvagnini** (Accademia di Belle Arti di Venezia, Italia) **Nico Stringa** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Valerio Terraroli** (Università degli Studi di Verona, Italia)

Comitato di lettura Guido Bartorelli (Università degli Studi di Padova, Italia) **Riccardo Caldura** (Accademia di Belle Arti di Venezia) **Massimo De Grassi** (Università degli Studi di Trieste, Italia) **Silvia Grandi** (Alma Mater Studiorum Università degli Studi di Bologna, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Umanistici
Università Ca' Foscari Venezia
Palazzo Malcanton Marcorà
Dorsoduro 3484/D | 30123 Venezia
artecontemporanea@unive.it

ISSN [online] 2610-9891

ISSN [print] 2610-9905

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/storie-dellarte-contemporanea/>

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

a cura di
Stefania Portinari

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2018

Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920
Stefania Portinari (a cura di)

© 2018 Stefania Portinari per il testo

© 2018 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia,
Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione marzo 2018
ISBN 978-88-6969-199-7 [ebook]
ISBN 978-88-6969-200-0 [print]

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-200-0/>
DOI 10.14277/978-88-6969-199-7/SAC-2

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

a cura di Stefania Portinari

Le mostre di Ca' Pesaro e la scultura a Venezia nel primo dopoguerra

Massimo De Grassi
(Università degli Studi di Trieste, Italia)

Abstract This essay analyses the presence of sculptures at the exhibitions held at Ca' Pesaro palace in 1919 and 1920. Studying works of art created by artists of the calibre of Arturo Martini and Napoleone Martinuzzi, a style or a general inclination can be identified, because otherwise very few documents certify that moment. In conclusion, a comparison is carried out between ancient and classical suggestions and monumental sculptures made by Martini and Martinuzzi in the 20s.

Keywords Sculpture. Twentieth century. Exhibitions. Venice.

Crediamo che dinanzi alle manifestazioni artistiche dei giovani, le quali come una ridente primavera, sembrano promettere sempre una disordinata abbondanza di frutti preziosi, non si possa esser severi se non in un modo: cercando di differenziare coloro che avendo una parola da dire si sforzano di dirla e la dico incompiutamente soffrendo della propria incapacità tecnica ad esprimersi da coloro che assai spesso tentano di nascondere l'inconsistenza del pensiero e del sentimento dietro una piacevole ma vuota calligrafia. Via libera all'ansiosa sincerità dei primi; controllo accurato alla indifferente ed inutile facilità dei secondi; ecco in brevissime parole il programma che abbiamo tentato di attuare. E se in errori siamo caduti, si tratta di errori involontari di cui, pure ignorandoli, già ora ci amareggiano. Non vogliamo tuttavia nascondere che, pur con questo programma, tra i giovani i quali ci apparivano degni di incoraggiamento le nostre simpatie si volsero particolarmente a quelli che mostravano di muoversi nell'ambito di tutte le forme e le tendenze più moderne dell'arte


recita la «Relazione della giunta» della collettiva di Ca' Pesaro del 1919 (Esposizione di Palazzo Pesaro 1919, 22-4).

La ripresa delle esposizioni veneziane di Ca' Pesaro all'indomani della Prima Guerra Mondiale, oltre che dai buoni propositi sottolineati nella relazione della giunta d'accettazione, appariva «modellata sullo spirito solidaristico del clima di pacificazione postbellico. La mostra raccolse gli elogi di Ugo Ojetti, della stampa locale, e un discreto volume di vendite (Del Puppò

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

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

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

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

2013, 35). Sul piano strettamente espositivo era segnata dalla presenza nell'atrio della grande *Monaca* di Arturo Martini (Vianello, Stringa, Gianferrari 1998, 76) (fig. 1) che era anche l'immagine che apriva la sezione illustrata del catalogo: un'opera monumentale e ambiziosa dalla cui analisi Ugo Ojetti ricavava anche una sorta di esortazione destinata a diventare quasi profetica per i successivi sviluppi stilistici dello scultore: «ma dalla scultura romanica che gli deve essere cara, egli può ancora molto imparare, ad esempio a modellare nettamente un volto così da rivelarne l'anima».¹

L'opera di Martini, insieme agli altri due gessi presenti alla rassegna *L'amica del cipresso* e *Fanciulla verso sera* (Vianello, Stringa, Gianferrari 1998, 74-5), andava però decisamente al di là delle altre proposte scultoree, peraltro piuttosto limitate sul piano strettamente numerico, anche sul piano della novità della proposta stilistica. Oltre a Martini esponevano infatti, in ordine di apparizione sul catalogo: Bortolo Sacchi, con un *Bambino* in gesso (nr. 89), Oreste Zampieri, con il gesso *Il poeta Silvio Corazzini* (nr. 90) (fig. 2), Giuseppe Turati con il marmo *Colui che ha tutto perduto* (nr. 139), Angelo Franco con *Uomo del passato* (gesso, nr. 217) e tre non meglio identificati ritratti in bronzo di Maria Teresa Longo (nrr. 218-220), chiudevano la rassegna altri due ritratti in gesso di Romeo Cadorin (nrr. 300-301) (Esposizione di Ca' Pesaro 1919, 31, 35, 42, 49).

Di certo, visto in quest'ordine, non si trattava di un panorama entusiasmante, Martini a parte, ma evidentemente la fluttuante situazione post-bellica non offriva in quel momento prospettive migliori.

Oltre a Giuseppe Turati, di cui non sembra restare traccia, né Zampieri, né Franco, né Cadorin e nemmeno Maria Teresa Longo, nata a Castelnuovo, in Valsugana, nel 1889,² potevano considerarsi degli artisti alle prime armi, anche se per la Longo si trattava dell'esordio veneziano. Franco, classe 1887, aveva esordito alla mostra capesarina del '13; Romeo Cadorin (nato nel 1889) destinato a una carriera molto breve per motivi di salute, si muoveva da tempo nell'ambito della bottega di famiglia e aveva esordito a Ca' Pesaro nel 1912 (Terraroli 1988, 454; Ferretti 2016); Zampieri, nato nel 1886, era invece alla sua prima partecipazione alla rassegna veneziana (Scotton 1987, 276). Il più giovane in campo era Bortolo Sacchi, classe 1892, presente grazie alla deroga concessa alla commissione interna dell'Unione Giovani Artisti soprattutto come pittore.

Delle opere esposte nel '19 resta solo l'immagine della testa di Zampieri, pubblicata sulle pagine di *Emporium* a corredo della stringata recensione di Ilario Neri, che si limitava a segnalare la finezza dell'immagine

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

2 Così le note biografiche depositate presso l'Archivio Storico Arti Contemporanee (<http://asac.labiennale.org/it/ricerca/ricerca-persona.php?p=386936>, 2018-09-10); Fabris (2008, 185) la dice invece nata nel 1857; forse qualche anno di troppo per una mostra destinata ai giovani.

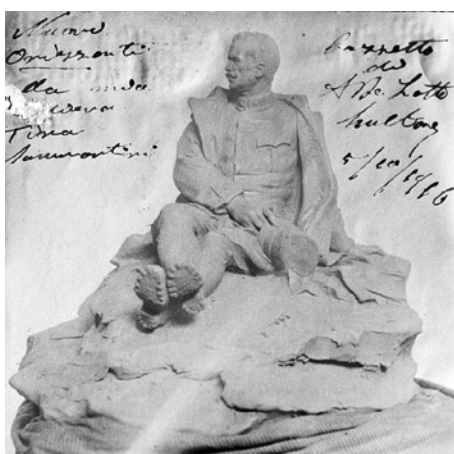
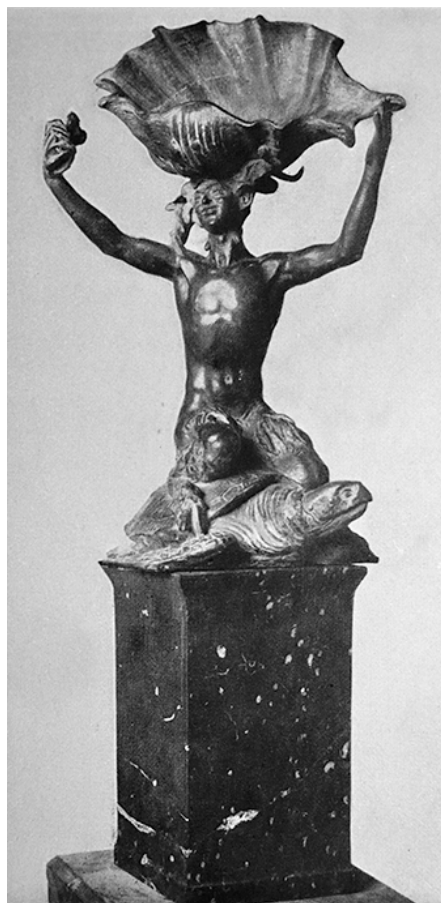


Figura 2. Oreste Zampieri, *Il poeta Silvio Corazzini*. 1919. Gesso (Emporium, 1919)

Figura 3. Umberto Bellocco, *Fontanina*. 1920. Bronzo (Emporium, 1920)

Figura 4. Annibale De Lotto, *Nuovi orizzonti*. 1916. Gesso. Foto d'epoca

del poeta e la presenza a margine di Angelo Franco; poco per tentare di tracciare un quadro complessivo. Dall'immagine si può certamente notare come Zampieri guardi con attenzione agli enigmatici volti delle figure di Casorati traducendoli plasticamente con una certa levigatezza d'estrazione wildtiana, comunque estranea a quella tradizione accademica che ancora strutturava la presenza veneta alla Biennale dell'anno successivo, imperniata su artisti indubbiamente validi ma poco aggiornati come Carlo Lorenzetti, Emilio Marsili, Annibale De Lotto, Umberto ed Eugenio Bellotto, con l'eccezione di Oreste Licudis, dagli inizi del decennio presente sulla scena lagunare con opere meno legate a quella tradizione naturalistica e sostanziate da un moderato e a tratti criptico simbolismo; se Sapori annotava alla Biennale del 1920 la presenza di «una testina in bronzo, *Silvia*, pulita e asciutta, che si guarda volentieri» (fig. 5), nel caso del *Ritratto di Aldo Fiammingo* (fig. 6), il critico continuava poi annotando come Licudis esponesse anche: «una testa di poeta tagliata, non si sa perché, alla fronte, con la corona d'alloro; e vuol raggiungere un abile effetto pittorico punteggiando con la creta uguale uguale» (Sapori 1920, 270).

Oreste Zampieri appare invece capace di destreggiarsi efficacemente tra la ben radicata tradizione veneta e le 'modernità' imposte dal regime, come nel caso del busto in bronzo di Dante esposto nel 1937 e conservato alla Galleria d'arte moderna di Milano; ma anche, soprattutto lungo gli anni Trenta, di leggere in chiave personale, e nelle piccole sculture da esposizione, alcune delle proposte in qualche modo eccentriche rispetto alla statuaria ufficiale: prima tra tutte quella di Domenico Rambelli, apertamente citato in sculture come *Muratore* o *Madre con fanciullo*.³

Delle altre sculture esposte alla rassegna capesarina del 1919 non resta nessun'altra testimonianza visiva; vale la pena quindi passare alla disamina delle presenze plastiche all'edizione successiva. Nell'arco di tempo intercorso tra le due mostre cambiano però radicalmente i presupposti organizzativi, soprattutto in virtù dell'insediamento

di una giuria che ribaltava l'indirizzo fino ad allora seguito dalla Bevilacqua La Masa. Dal momento che la giuria veniva nominata dal Consiglio di vigilanza è lì che si deve guardare. Quelle del 1920 furono nomine che sovvertirono gli equilibri consolidati. Dietro esse s'intravedeva la situazione di debolezza del Comune di Venezia, retto in quei mesi da un commissario straordinario. Gli amici di Ca' Pesaro, come Damerini o Soppelsa, non erano più presenti, oppure erano in minoranza. Il Consiglio di vigilanza nominato nel 1920 si rese responsabile della nomina di Eugenio Bellotto, Attilio Cavallini, Romeo Dall'Era, Gian Luciano Sor-

3 Le opere citate sono transitate di recente (2015) sul mercato antiquario.

mani (proprio uno dei primi affittuari degli studi di Ca' Pesaro) e Oreste Licudis, quali membri della giuria di accettazione. Furono costoro a imprimere l'indirizzo restrittivo verso i non veneziani, e assai generoso verso gli iscritti del Circolo Artistico, cioè innanzitutto a loro stessi. Ma il concetto dell'«assoluta venezianità» era già stato anticipato nella presentazione di una mostra, nel Natale del 1919, proprio nella galleria Geri Boralevi. La mostra, tenuta a cavallo tra le prime due esposizioni postbelliche di Ca' Pesaro, segnò la trasformazione dell'Unione Giovani Artisti in Circolo Artistico. Il Circolo ebbe gioco facile, con la nuova giuria, a imporre le proprie scelte corporative. [...] Il testo di presentazione della mostra del 1919 fu firmato dal Consiglio direttivo: Ilario Neri, Teodoro Wolf Ferrari, Angelo Franco, Attilio Cavallini, Gian Luciano Sormani, Brenno del Giudice e Alessandro Pomi. Due esponenti di questo consiglio direttivo si ritrovarono nella giuria di Ca' Pesaro pochi mesi dopo, oltre ai due soci ordinari Licudis e Bellotto. Mancano dati per il quinto membro, Romeo Dall'Era: ma si può concludere che nel 1920 Ca' Pesaro fu monopolizzata dal Circolo Artistico. Era ormai chiaro che il problema non era più tanto l'accesso agli istituti espositivi, quanto la forma organizzativa in sé. (Del Puppo 2013, 35)

La svolta 'veneziana' imposta nel 1920 si riflette inevitabilmente in una rassegna se possibile ancora più 'conservativa'. A valle di questi rivolgimenti organizzativi, la mostra 'ufficiale' del 1920 presentava nel campo della scultura una partecipazione certamente più articolata sul piano numerico e di genere, vista la significativa presenza femminile rispetto all'anno precedente, ma ai numeri non rispondeva un tasso di novità adeguato; anzi la svolta 'corporativa' aveva di fatto prodotto un arretramento su posizioni tradizionaliste, esemplate per esempio dalla presenza di Eugenio Bellotto e Oreste Licudis nella giuria d'accettazione e l'indirizzo stilistico della stessa e, con l'ovvia e assai significativa eccezione di Martini e Martinuzzi, ben lontano da avvicinare la maggiore pluralità di voci che offriva invece l'arte sorella.

Sulla mostra 'ufficiale' del '20 il materiale illustrativo è decisamente più consistente e consente di tracciare, se letto in filigrana con le presenze alla pressoché contemporanea Biennale, un profilo ben più ricco e articolato della scultura in laguna.

Dando per acquisita la posizione di Martini, che esporrà soltanto alla mostra dei dissidenti alla Galleria Geri Boralevi, in ordine di importanza la precedenza non può che spettare alla figura di Napoleone Martinuzzi, che tra le presenti era quella dotata di un profilo di gran lunga più consistente, anche e soprattutto in prospettiva futura. La mostra del 1920 vede infatti il ritorno dell'artista muranese sulla scena capesarina, di cui era stato tra i protagonisti più assidui nell'anteguerra. L'esordio dello scultore era com'è noto avvenuto in occasione della seconda mostra d'autunno del

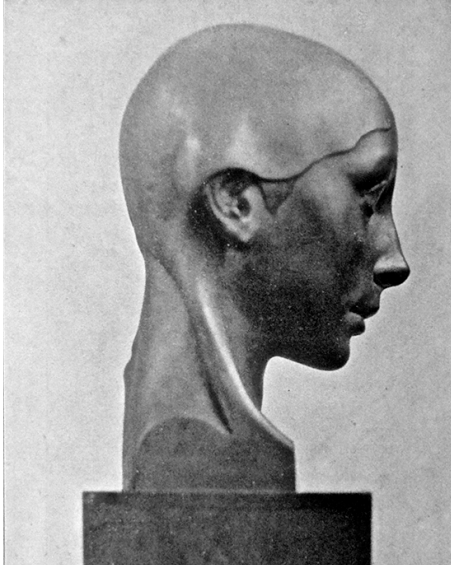


Figura 5. Oreste Licudis, *Silvia*. 1920. Bronzo (Emporium, 1920)



Figura 6. Oreste Licudis, *Il poeta Aldo Fiammingo*. 1920. Bronzo (Emporium, 1920)

1908 allestita dall'Opera Bevilacqua La Masa nei locali di Ca' Pesaro, di questa sua partecipazione, due sculture e quattro placchette lavorate a sbalzo, non rimane traccia, come del resto nulla si sa dei lavori esposti alla seconda mostra del 1909.⁴ Qualche notizia in più ci è giunta riguardo la sua presenza alla rassegna della primavera del 1910: in quell'occasione il giovanissimo Martinuzzi aveva presentato quattro opere: due gessi, tra cui un *Busto di bambino*, e due «Sbalzi in rame», *Pensiero* e *Riccardo Wagner* (Palazzo Pesaro 1910, nrr. 211-214), di cui resta solo l'immagine del volto di tre quarti del grande musicista, di cui è noto un prototipo datato 1908 e legato alle celebrazioni wagneriane di quell'anno (Stringa 1987, 159), un'opera ancora largamente interlocutoria ma certo tutt'altro che banale se non altro per la qualità dell'esecuzione. È molto probabile poi che il gesso con il *Busto di bambino* sia, anche per ragioni stilistiche, identificabile con quello di analogo titolo presentato nel 1917 alla *Esposizione delle Tre Venezie* di Milano, dove sarà acquistato dal re per essere destinato alla galleria veneziana di Ca' Pesaro, dove tutt'ora si conserva (Scotton 2006, 115-18, nr. 99). Si tratta infatti di una prova ispirata a un convenzionale naturalismo vicino a certe coeve soluzioni del maestro Dal Zotto o di Carlo Lorenzetti.

⁴ Per queste partecipazioni cf. Stringa 1987, 157.

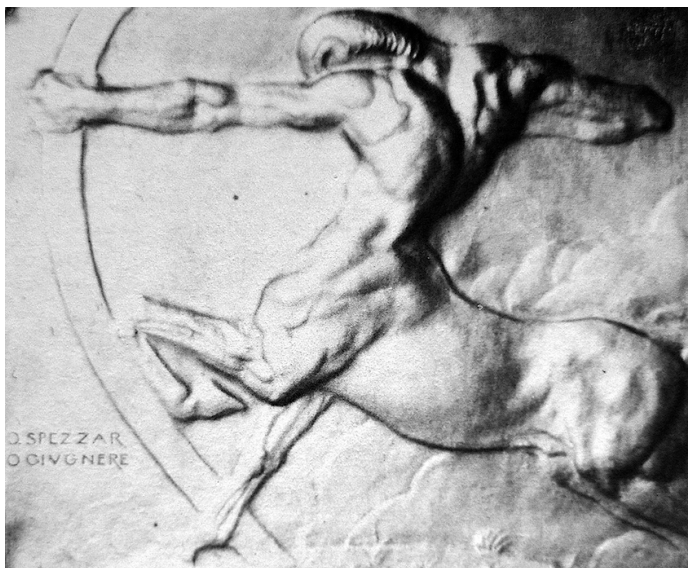


Figura 7. Napoleone Martinuzzi, *Centauro saettante*. 1917. Bronzo dorato. Gardone Riviera, Vittoriale degli italiani

Il giovanile soggiorno romano al seguito di Antonio Dal Zotto e Achille Tamburlini e a ridosso del cinquantenario per l'unità d'Italia sarà fondamentale per dare una dimensione 'europea' alla ricerca di Martinuzzi (Stringa 1987, 157): da un lato la grande mostra dominata dalla vasta personale di Ivan Meštrović e allestita nel nuovo palazzo di Valle Giulia, e dall'altro il cantiere del macchinoso monumento a Vittorio Emanuele II, dove si stava allestendo una vera e propria antologia della migliore scultura italiana di quegli anni, offrivano un vasto spettro di possibili opzioni stilistiche al giovanissimo muranese, consentendogli un rapido aggiornamento sulle istanze 'moderne'.

Sarà però l'impatto con il monumentalismo mestroviciano a segnare profondamente l'evoluzione di Martinuzzi che sentirà a lungo la potenza visiva di questo influsso. Altro importante momento di frattura sarà l'incontro nel 1917 con Gabriele D'Annunzio (Rossi Colavini 1992, 2-23): il vate mostrerà di apprezzare soprattutto le opere in vetro e le piccole sculture degli esordi, quelle più vicine allo spirito decadente dell'universo figurativo del poeta come i rilievi bronzei con *Apollo* o il *Centauro saettante*, figli delle fascinazioni secessioniste della prima parte della carriera



Figura 8. Napoleone Martinuzzi, *Prigione*. 1919. Gesso (Esposizione di Palazzo Pesaro 1920)

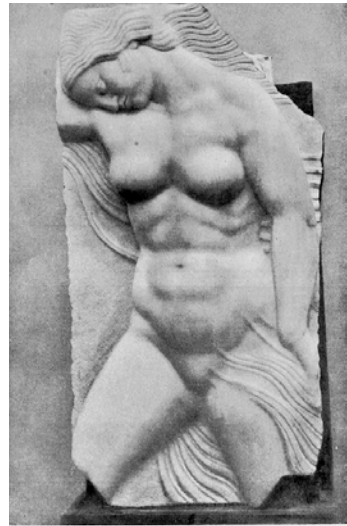


Figura 9. Ivan Meštrović, *Danzatrice*. 1911. Marmo (*Emporium*, 1915)

dell'artista veneziano.⁵ Una *Testa di Apollo* in bronzo dorato e un *Centauro saettante* e in «rame dorato» (fig. 7), saranno presentati anche alla ripresa capesarina del '20, insieme a *L'Amazzone*, ancora in bronzo dorato e *La fiamma* in rame argentato.

Nelle prime opere presentate alle esposizioni ufficiali dopo il ritorno da Roma traspare sin da subito la fascinazione per la cultura simbolista europea, con un punto di riferimento imprescindibile individuabile in Georges Minne: *Bagliori* realizzato nel 1913, pur non esente di ricordi della plastica di Meštrović, è in buona parte costruito sui componenti della celebre *Fontana della giovinezza*; mentre *Risveglio*, di due anni successivo, pare in parte esemplato sulla replicatissima figura di *Adolescente* realizzata nel 1891. Da quel momento in poi la componente mestroviciana diverrà via via prevalente, come si avverte da prove come *Danza voluttuosa* ed *Etera*, datate entrambe 1914, che lo avvicinano «di più alla simbiosi di motivi arcaici e simbolisti come essi erano condensati nella poetica di Ivan Meštrović» (Stringa 1987, 160). Risente di questo clima, costruita com'è sugli *exempla* dello scultore dalmata ma non priva di fascinazioni primitiviste, anche la

⁵ Non troveranno invece concreta realizzazione le gigantesche cariatidi pensate per il mausoleo alla madre del poeta, ulteriore esempio della portata della lezione di Meštrović (cf. Martinuzzi 1990, 24-32).



Figura 10. Gaetano Cigarini, *Ritratto*. 1920. Gesso (Esposizione di Palazzo Pesaro 1920)



Figura 11. Angelo Franco, *Il pappagallo*. 1920. Gesso (Esposizione di Palazzo Pesaro 1920)

coeva *Testa d'uomo* (fig. 5), che aveva attirato l'attenzione della critica: «il Martinuzzi è artista di sicuro avvenire. Egli è un modellatore sagace e raffinato che plasma le sue figure con virile grazia infondendo ad esse una calda vita ricca di inflessioni».⁶

Al 1913 risale anche *Incipit vita nova* (fig. 6), anch'esso presentato alla personale del '23; un'altra figura di giovane che pare in bilico sulle raffinate e sinuose eleganze alla Minne, ma che in realtà rilegge, in controparte, la possente torsione del celebre *Milos Obilic* di Meštrović, uno dei punti focali dell'esposizione romana del 1911,⁷ qui sapientemente risarcito delle braccia e in parte frenato nel suo incedere imperioso e venendo così investito del ruolo di alfiere di una possibile rinascita.

La cesura della guerra, pur rallentando l'attività dello scultore muranese, non attenua la natura delle direttrici stilistiche rodiate negli anni precedenti. Lo testimonia proprio un'opera come il *Prigione dolorante* (fig. 8) esposto alla rassegna capesarina del 1920 (Esposizione di Palazzo Pesaro

⁶ La scultura sarà presentata alla *Mostra dei rifiutati* del 1914 e riprodotta sulle prestigiose pagine di *Emporium* (Serra 1914, 156); è forse possibile identificarla con il *Ritratto d'uomo* (1913) esposto alla personale del 1923.

⁷ Una prima ricognizione italiana in Planiscig, Leone (1910). «Artisti contemporanei: Ivan Mestrovic». *Emporium*, 31(185), 332.



Figura 12. Angelo Franco, *Primavera*. 1921. Gesso (*Emporium*, 1921)



Figura 13. Carmen Corigliano, *Vergine orante*. 1920. Gesso. (Esposizione di Palazzo Pesaro 1920)



Figura 14. Maria Teresa Longo, *Ritratto*. 1920. Bronzo. (Esposizione di Palazzo Pesaro 1920)

1920, 9, nr. 24), che segna il suo ritorno sulla platea veneziana. La scultura, oltre a suscitare inevitabili ricordi michelangioleschi, conserva intatte le suggestioni mestroviciane che lo avevano affascinato nell'immediato anteguerra, a partire dal gusto per il frammento (che tornerà come tratto dominante nella sala personale del '23) anche se questa volta la secca spigolosità del prototipo pare stemperarsi, a giudicare dalla riproduzione apparsa nel catalogo della mostra, in una modellazione più addolcita e distesa, propria anche del prototipo di Meštrović, quella frammentaria *Danzatrice* (fig. 9) più volte esposta e pubblicata anche in Italia sulle pagine di *Emporium* (Pica 1915, 407).

Martinuzzi a parte, il catalogo del 1920 vedeva al numero 1, nell'atrio del palazzo e nel posto occupato l'anno precedente dalla *Monaca* di Martini, un gesso di Gaetano Cigarini intitolato *L'olocausto*, di cui però non rimane traccia, evidente segno del cambio di rotta in atto all'interno del comitato organizzatore, come del resto per due delle altre tre opere da lui esposte: i due gessi *Testa d'uomo* e *Salomè*. Maggior fortuna si ha con il *Ritratto* (fig. 10) in gesso patinato riprodotto in catalogo, che mostra una modellazione sfaccettata e a tratti spigolosa, decisamente non in linea con la contemporanea presenza alla Biennale, dove lo scultore esponeva un gesso che riproduceva la parte superiore del monumento ai caduti del sestiere di Castello, con una teoria di madri veneziane declinate a stacciate con un gusto tipicamente secessionista.⁸ Nonostante le sue presenze alla Biennale fossero cominciate già nel 1914 con *Metempsicosi* e fossero continuate ancora nel '22, '24 e 1930 (XI Esposizione 1914, 184), Cigarini pare testimone di un gusto eclettico e privo di particolare personalità che accomuna di fatto gran parte dei protagonisti della rassegna capesarina di quell'anno. Sullo stesso solco si muove infatti anche Angelo Franco, che tra gli espositori del 1920 sarà quello destinato negli anni successivi a ritagliarsi il profilo più consistente sul piano espositivo e delle realizzazioni pubbliche, con numerosi interventi monumentali e cimiteriali (cf. Beltrami 2005, *passim*; 2003-04, 106; 2013, 566).

Il gruppo in gesso *Il pappagallo* presentato nel 1920 (fig. 11) pare ispirarsi, come la *Primavera* (fig. 12) presentata l'anno successivo alla mostra del Circolo Artistico (Neri 1921, 118), a quella scultura di genere a soggetto femminile che trovava all'epoca grande consenso nelle rassegne di tutta Italia, specie nelle declinazioni tardo secessioniste di Amleto Cataldi e Nicola D'Antino, cui Franco pare ispirarsi soprattutto per *Il pappagallo*.⁹ Questa vocazione 'di genere' della scultura di Franco si stempererà successivamente in una produzione decorativa di carattere piuttosto generico ma di una certa fortuna in ambito strettamente veneziano.

8 Cf. XII Esposizione 1920, 231.

9 Su D'Antino cf. Tolomeo Speranza 1987.



Figura 15. Maria Teresa Longo, *Il Dott. Guido Vivante*. 1920. Bronzo (Sapori 1920)

Degli altri protagonisti della mostra capesarina del '20 si conosce molto poco: niente di Giovanni Battista Pagliani, Carlo Siffi e Luigi Soressi, presenti rispettivamente con i gessi *Sorriso*, *Bambino dormiente* e *Verso la vita* (nrr. 197, 234, 84), qualcosa in più di Emilio Gaggio, che presentava un *Ardito* in bronzo e un *Busto di fanciulla* in marmo (nrr. 227, 275).

Oltre alla consueta predominanza maschile, va però notata alla mostra del '20 una significativa e anomala presenza femminile. In questo contesto si inserisce la *Vergine orante* (fig. 13) della non altrimenti nota Carmen Corigliano, che sembra muoversi, come Zampieri ma senza la sua eleganza nel modellare, tra suggestioni simboliste di varia ascendenza, con singolari tangenze con la contemporanea produzione di Ermenegildo Luppi.

Più interessante il profilo di Maria Teresa Longo, presente anche alla mostra ufficiale del '19 e alla Biennali dell'anno successivo e del '22, dove le sue placchette troveranno buoni riscontri nelle recensioni di Francesco Sapori. La semplice testa presentata alla mostra capesarina del '20 e riprodotta in catalogo, un sorridente volto di giovinetta, si caratterizza per una modellazione vibrante e a tratti tagliente di estrazione vagamente espressionista, figlia forse di suggestioni stilistiche che arrivavano d'oltralpe. Più interessante per altri versi la placchetta-ritratto di Guido Vivante (fig. 14) presentata dalla Longo alla pressoché contemporanea Biennale e riprodotta da Sapori (1920, 272), che tuttavia si limitava a una lode generica associandole a quelle di Giuseppe Romagnoli: in questo caso la modellazione secca e spigolosa della Longo appare alimentata anche dal gusto secessionista di molte analoghe placchette realizzate nell'immediato anteguerra da Publio Morbiducci (Cardano 1999, 52-7).



Figura 16. Marta Sammartini, *Ritratto di giovinetta*. 1920 ca. Marmo. Foto d'epoca



Figura 17. Marta Sammartini, *Prepotenza*. 1920. Bronzo. Collezione privata



Figura 18. Marta Sammartini, *Gerolamo Savonarola*, particolare. 1920. Bronzo. Collezione privata



Figura 19. Arturo Martini, *Monumento ai caduti*. 1923-24. Bronzo. Vado Ligure

Tra le presenze femminili per solidità e continuità spicca senz'altro quella dell'allora ventenne Marta Sammartini, pressoché al suo esordio con un'articolata partecipazione alle rassegne veneziane di quell'anno (Stringa 2003, 183). Nella mostra schierava una nutrita serie di opere, tutte saldamente legate a quel filone bozzettistico (figg. 16-18), ma con evidenti compiacimenti, che aveva evidentemente ereditato dal maestro Annibale De Lotto, da tempo assente dalla rassegna capesarina evidentemente per 'raggiunta fama', e presente invece alla pressoché contemporanea Biennale, anche se con opere non certo destinate a lasciare il segno, se è vero che Saporì (1920, 274) sosteneva che «sarebbe stato bene non esporre affatto tre miseri bronzi» dello scultore cadorino.¹⁰

La vena di Marta Sammartini, che proprio in quell'anno di fatto esordiva in pubblico, appare invece fresca a movimentata, con vivaci accenti drammatici. Si leggono così, tra le altre, le opere destinate a illustrare il dramma vissuto in prima persona della 'profuganza' seguita alla rotta di Caporetto.

¹⁰ Si trattava di due busti ritratto in bronzo e di un bozzetto per il monumento ai caduti di Feltre, opere non certo all'altezza della fama raggiunta in passato dall'artista, che negli anni successivi sarà impegnato soprattutto nel campo della scultura monumentale legata alla grande guerra prima della prematura scomparsa (cf. De Grassi 2003, 156).



Figura 20. Napoleone Martinuzzi, *Monumento ai caduti*. 1923-26. Marmo. Murano

La plastica della Sammartini non sembra però in grado di discostarsi del tutto dal naturalismo tardo ottocentesco proprio della sua formazione, e pur mostrando una modellazione assai efficace pare fuori contesto anche rispetto alle altre presenze alla rassegna capesarina. Rimane tuttavia indubbia la qualità di invenzione e di modellazione della giovane scultrice, in grado di tradurre al meglio gli ultimi bagliori di una tradizione accademica veneziana ormai da tempo prigioniera del proprio passato.

In margine a quanto sin qui elencato è forse il caso di tornare sulle due figure principali della scena veneziana dei primissimi anni Venti, Martini e Martinuzzi, e provare a indagare sulle tangenze congiunturali che li vedranno tra i protagonisti della scena monumentale italiana.

Anno chiave il 1923, quanto una efficace sintesi dei primi anni di attività scultorea di Martinuzzi trova spazio in una sala personale allestita a Ca' Pesaro: lo scultore ha ormai varcato la soglia della trentina e si avvia a definire con chiarezza le direttrici della propria ricerca. Ne è consapevole Ugo Nebbia (1923), che saluta con molto favore questa presenza, muovendo solo una velata critica all'eccessiva frammentazione tematica:

Napoleone Martinuzzi, giovane scultore muranese, che offre saggi svariati e multiformi - forse un po' troppo - d'oltre un decennio della sua attività, sento pure si deve parlare con favore; non tanto perché ha cominciato bene, quanto perché nelle ultime sue cose, mostra d'a-

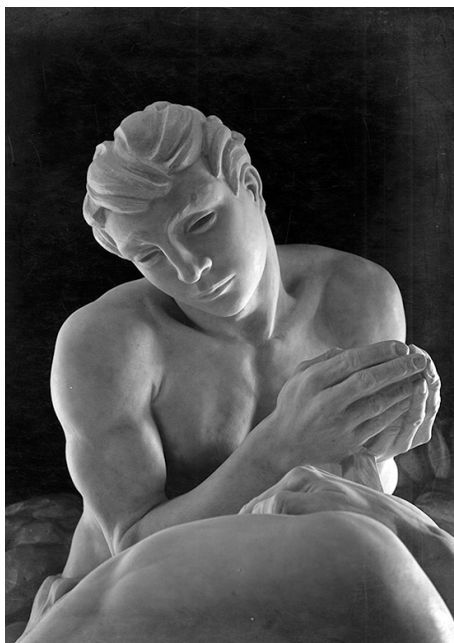


Figura 21. Napoleone Martinuzzi, *Monumento ai caduti*. 1923-26. Dettaglio del soldato del gruppo centrale. Marmo. Murano. Foto d'epoca



Figura 22. Napoleone Martinuzzi, *Monumento ai caduti*. 1923-26. Dettaglio con le Spose dei combattenti. Marmo. Murano. Foto d'epoca



Figura 23. Arturo Martini, *Fede*. 1923-24. *Monumento ai caduti*. Bronzo. Vado Ligure

ver raffinato la sua personalità e d'aver fede per procedere oltre e più sicuro di sè.¹¹

Va notato come in questi anni il profilo dell'artista muranese si arricchisca anche di un nuovo filone di ricerca, che lo vede impegnato nel campo della scultura decorativa e monumentale. Un primo esempio in questo senso è offerto dal monumento destinato a celebrare i caduti dell'isola natale che gli viene commissionato nel 1923, mentre al 1925 risale il primo dei molti interventi che lo vedranno a fianco dell'architetto Angiolo Mazzoni, quello per il complesso del dopolavoro ferroviario di Roma, dove sarà attivo nella doppia veste di scultore e di maestro vetraio; qui realizzerà a grandezza naturale anche un *San Cristoforo*, dove fa capolino un'improvvisa fascinazione per il Quattrocento, nata probabilmente sull'onda di quel recupero di tradizioni figurative autenticamente italiane propugnato tra gli altri da Ugo Ojetti (De Grassi 2013, 165-8). Ma il punto d'arrivo di queste sollecitazioni sarà per lo scultore muranese il grande cantiere del monumento ai caduti della sua isola natale (fig. 20), di certo l'opera più complessa e affascinante di Martinuzzi; l'unica realizzazione di questo tipo ad avere a Venezia respiro autenticamente grandioso per vastità e qualità di narrazione.¹² Il filo dell'accorato racconto disseminato tra i brani a rilievo del complesso monumentale troverà accenti di pura poesia nelle note di Nino Barbantini, che dedicherà all'opera un pregevole volumetto:

con quest'opera vasta e complessa, densa di significati e d'intenzioni letterarie che nella scultura monumentale e commemorativa sono ammissibili e possono riuscire indispensabili, Napoleone Martinuzzi conquista all'improvviso nell'esiguo stuolo dei giovani scultori d'Italia un posto eminente. E se quella mania del culturalismo e dell'arcaismo che pervade l'arte odierna in generale e di cui anche nel monumento muranese par di scorgere il segno, lo fa rassomigliare a taluno dei suoi colleghi. (Barbantini 1927, 7)

Quest'ultima annotazione può essere letta anche come un riferimento al pressoché contemporaneo monumento martiniano di Vado Ligure (fig. 19), reso noto in tutta Italia dall'intervento di Ugo Ojetti sulle prestigiose pagine di *Dedalo* (Ojetti 1925-26, 270-1). Qui lo spregiudicato utilizzo delle

11 Ammoniva ancora il critico: «procedere oltre, questo è il problema. Guai agli artisti che s'incantano sulla soglia d'un esposizione e si dimenticano che è solo lavorando che si diventa migliori» (Nebbia 1923, 190).

12 È noto come evidenti ragioni di carenza di spazi pubblici avesse di fatto impedito la realizzazione sul territorio cittadino veneziano di un grande complesso monumentale per celebrare la vittoria; si ovverà delegando alle singole parrocchie la realizzazione di monumenti parietali. Sull'argomento si veda in particolare Stringa 1997, 196-9.

fonti classiche da parte di Martini si leggeva come un recupero di 'italianità' e di modernità: di certo un esempio possibile per il più giovane e quasi altrettante eclettico Martinuzzi, alle prese con un contesto ambientale ben più caratterizzato e caratterizzante. Il punto di contatto tra i due scultori sembra essere in questo caso la (ri)scoperta di un linguaggio plastico che fa riferimento a una tradizione classica non ancora canonizzata dal regime ma nemmeno connessa ai retaggi accademici e ottocenteschi di tanta, troppa, scultura monumentale di quegli anni.

Martinuzzi, come Martini, si pone il problema di rivitalizzare quelle tradizioni e di dare nuovo slancio alla scultura 'ufficiale'. Se i riferimenti culturali di Martini sono certamente più complessi e stratificati, è comunque interessante notare come l'ecletticità di Martinuzzi di sposti velocemente dagli stilismi 'dannunziani' verso un clima di mimesi storicista che comunque lo mette in asse con le ricerche più moderne di quegli anni.

Il quadro dei riferimenti visivi di Martini è tutto interno al proprio sistema visivo e di fatto indipendente dal contesto ambientale (a meno di non pensare Vado Ligure come terra di santi ed eroi antichi), nel caso di Martinuzzi invece il canone che viene intelligentemente scelto è quello di una rivisitazione storico-ambientale che tiene insieme la storia 'minore' dell'isola e quella dei suoi caduti (fig. 21), cui di fatto il monumento è dedicato, con quella 'maggiore' di Venezia, ai cui monumenti più noti lo scultore fa specifico omaggio. Basta infatti il confronto tra il rilievo angolare con «le spose dei combattenti» (fig. 22) e *L'ebbrezza di Noè* di Filippo Calendario all'angolo sud-est di Palazzo Ducale per far capire la natura del serrato dialogo messo in atto da Martinuzzi tra il proprio *milieu* culturale (e quello del pubblico cui era destinato) e la realtà del racconto, ma è possibile che anche il 'supporto' a distanza della *Fede* martiniana di Vado Ligure (fig. 23) possa essere servito a 'costruire' visivamente questo linguaggio. A questo proposito Ugo Nebbia annotava come:

Martinuzzi deve aver fissato, per conquistarne lo spirito plastico ed ornamentale, certi mirabili rilievi delle arcate di S. Marco [evidente per esempio nella candelabra con La preghiera della madre]; o dove chiaramente tenta le raffinatezze di stile e di fattura di certi capitelli e sculture d'angolo di Palazzo Ducale. Nessun mistero e nessun sotterfugio in tutto ciò. Neppure dove qualche imperfezione di fattura, rivela concetti non plasticamente ben espressi. Voglio dire, dove risalta qualche acerbità di temperamento, più che qualche debolezza formale, volontariamente atteggiata a preziosità di concetto e di stile. Inesperienze plastiche dunque, tutt'altro che sospette e pericolose. Anzi, rivelanti un'invidiabile schiettezza nativa, quasi paesana, da buon lapicida, il quale ritrova la virtù d'abbandonarsi ad un'ispirazione episodi e narrativa, come felice d'aver finalmente qualcosa di buono e di santo da narrare collo scalpello ai suoi concittadini. (Nebbia 1936, 198)

Bibliografia

- Barbantini, Nino (1927). *Il Monumento ai Caduti di Murano opera di Napoleone Martinuzzi*. Firenze; Roma; Venezia: Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli.
- Beltrami, Cristina (2003-04). «Pantheon cafoscarino. Gli 'illustri' della Regia Scuola di Commercio a Venezia». *Venezia Arti*, 17/18, 101-8.
- Beltrami, Cristina (2005). *Un'isola di marmi. Guida al Camposanto di Venezia*. Venezia: Filippi.
- Beltrami, Cristina (2013). «I Giardini di Venezia. Un percorso nella scultura veneta tra il 1887 e il 1969». *Ateneo Veneto*, 200, 555-72.
- Cardano, Nicoletta (a cura di) (1999). *Publio Morbiducci 1889-1963 = catalogo della mostra* (Roma, 3 novembre-18 dicembre). Roma: De Luca.
- De Grassi, Massimo (2003). *Annibale De Lotto*. Mariano del Friuli: Edizioni della Laguna.
- De Grassi, Massimo (2013). «Tra quattrocentismo e modernità: fonti per la scultura di Napoleone Martinuzzi». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 37, 160-87.
- Del Puppo, Alessandro (2013). «Il gruppo di Ca' Pesaro. Una storia istituzionale». Del Puppo, Alessandro (a cura di), *L'avanguardia intermedia. Ca' Pesaro, Moggioli e la contemporaneità a Venezia 1913-2013 = catalogo della mostra* (Trento, 19 ottobre 2013-2 febbraio 2014). Trento: Civica, 11-79.
- Esposizione di Palazzo Pesaro (1919). *Catalogo dell'Esposizione di Palazzo Pesaro MDCCCXCIX = catalogo della mostra* (Venezia, Opera Bevilacqua La Masa, luglio-agosto 1919). Roma; Milano; Venezia: Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli.
- Esposizione di Palazzo Pesaro (1920). *Catalogo dell'Esposizione di estate del 1920 = catalogo della mostra* (Venezia, luglio-agosto 1920). Roma; Milano; Venezia: Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli.
- Fabris, Vittorio (a cura di) (2008). *Arte e devozione in Valsugana*. Scurelle: Litodelta.
- Ferretti, Daniela (a cura di) (2016). *La Bottega Cadorin. Una Dinastia di Artisti Veneziani*. Cornuda: Antiga Edizioni.
- Martinuzzi, Paola (1990). *Il Monumento ai caduti di Murano e altri studi architettonici dello scultore Napoleone Martinuzzi*. Venezia: Centro internazionale della grafica.
- Nebbia, Ugo (1923). «Cronache veneziane. La quattordicesima mostra di Cà Pesaro». *Emporium*, 58(345), 186-91.
- Nebbia, Ugo (1936). «Cronache veneziane. Per i Caduti di Murano». *Emporium*, 66(393), 196-99.
- Neri, Ilario (1921). «L'esposizione del Circolo artistico di Venezia». *Emporium*, 54(320), 116-19.
- Ojetti, Ugo (1925-26). «A Vado Ligure». *Dedalo*, VI, I, 270-1.

- Palazzo Pesaro (1910). *Palazzo Pesaro Esposizione d'arte Primavera MDCCCCX = catalogo della mostra* (Venezia, aprile-maggio 1910). Venezia: s.n.
- Pica, Vittorio (1915). «Artisti contemporanei: lo scultore del popolo serbo. (Ivan Mestrovic)». *Emporium*, 42(252), 403-20.
- Rossi Colavini, Antonella (1992). «Martinuzzi alla 'corte' di D'Annunzio». Barovier, Marina (a cura di), *Napoleone Martinuzzi Vetraio del Novecento*. Venezia: Franco Martella, 2-23.
- Sapori, Francesco (1920). «La XII Mostra d'Arte a Venezia. I. La scultura italiana». *Emporium*, 51(306), 267-77.
- Scotton, Flavia (a cura di) (1987). «Appendice». Alessandri, Chiara; Romanelli, Giandomenico; Scotton Flavia (a cura di), *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920 = catalogo della mostra* (Venezia, 19 dicembre 1987-28 febbraio 1988). Milano: Mazzotta, 274-6.
- Scotton, Flavia (a cura di) (2006). *Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. La scultura*. Venezia: Marsilio.
- Serra, Luigi (1914). «Mostra di rifiutati a Venezia». *Emporium*, 40(236), 153-6.
- Stringa, Nico (1987). «Napoleone Martinuzzi». Alessandri, Chiara; Romanelli, Giandomenico; Scotton Flavia (a cura di), *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920 = catalogo della mostra* (Venezia, 19 dicembre 1987-28 febbraio 1988). Milano: Mazzotta, 157-61.
- Stringa, Nico (1997). «La scultura a Venezia e nel Veneto: appunti per una rilettura». Crispolti, Enrico; Masau Dan, Maria; De Angelis, Daniela (a cura di), *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie 1927-1944 = catalogo della mostra* (Trieste, 8 marzo-1 giugno). Milano: Electa, 105-18.
- Stringa, Nico (2003). *Marta Sammartini sculture*. Treviso: Editrice Elzeviro.
- Terraroli, Valerio (1988). s.v. «Cadorin, Guido». *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 114-22.
- Tolomeo Speranza, Maria Grazia (a cura di) (1987). *Nicola D'Antino*. Roma: De Luca.
- Vianello, Gianni; Stringa, Nico; Gianferrari, Claudia (1998). *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*. Vicenza: Neri Pozza.
- XI Esposizione Internazionale (1914). *XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1914. Catalogo. Terza edizione*. Venezia: Carlo Ferrari.
- XII Esposizione Internazionale (1920). *XII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1920. Catalogo. Terza edizione*. Venezia: Carlo Ferrari.