Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

L'Opera Bevilacqua La Masa a Venezia: la ripresa dell'attività espositiva nel secondo dopoguerra (1947-1955)

Relatore
Prof.ssa Stefania Portinari

Correlatore
Prof. Nico Stringa

Laureando
Margherita Divari
Matricola 818311

Anno Accademico
2012/2013

OPERA BEVILACQUA LA MASA A VENEZIA:
la ripresa dell'attività espositiva nel secondo dopoguerra
(1947-1955)

INDICE

INTRODUZIONE p. 4

1. **L'OPERA BEVILACQUA LA MASA: un breve excursus storico** p. 8
    1. Le ragioni di un testamento lungimirante
    2. La Galleria internazionale d'arte moderna di Venezia e i rapporti con la Biennale
    3. Nino Barbantini e il ventennio "capesarino"
    4. Gli anni tra le due guerre (1919 – 1945)
    5. La stagione post–bellica tra scontri e confronti

2. **La 35ma Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa: 23 luglio – 10 settembre 1947** p. 38

3. **La 36ma Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa: 8 dicembre 1947 – 16 gennaio 1948** p. 55

4. **La 37ma Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa: 15 novembre – 15 dicembre 1949** p. 69

5. **La 38ma Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa: 28 ottobre – 3 dicembre 1950** p. 80

6. **La 39ma Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa: 5 aprile – 15 maggio 1952** p. 93

7. **La 40ma Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa: 23 dicembre 1952- 31 gennaio 1953** p. 108

8. **La 41ma Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa: 23 dicembre 1953 – 31 gennaio 1954** p. 120

9. **La 42ma Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa: 23 dicembre 1954– 31 gennaio 1955** p. 129

CONCLUSIONI p. 139

APPARATO ILLUSTRATIVO p. 148

BIBLIOGRAFIA p. 162

INTRODUZIONE

Le attività dell'Opera Bevilacqua La Masa hanno svolto fin dall'epoca della sua fondazione nel 1908, grazie al munifico lascito della duchessa Felicita Bevilacqua che ha donato il palazzo di Ca' Pesaro al comune di Venezia, l'importante ruolo di sostegno e promozione dei giovani artisti veneziani, registrandone annualmente le evoluzioni e gli sviluppi. Per quanto le ricerche e le riflessioni condotte dai giovani possano mantenere un carattere di esordio o "sperimentale", non quindi esaustivo dell'intero panorama artistico veneziano dell'epoca, l'attività espositiva dell'ente può comunque rivelare aspetti indicativi del gusto e delle propensioni della cultura artistica a Venezia nel difficile momento di approdo all'epoca contemporanea, permettendo di indagarne i rimandi e le influenze in ambito locale ma soprattutto in quello di respiro internazionale, dettato *in primis* dal confronto con le iniziative della Biennale.

La prima stagione dell'Opera, il cosiddetto "ventennio capesarino", che rappresenta probabilmente il momento più vivo e controverso nella storia dell'istituzione, grazie anche all'apporto di personalità significative che ne hanno impostato e influenzato l'andamento, come il primo segretario Nino Barbantini e gli artisti del calibro di Gino Rossi, Arturo Martini, Pio Semeghini e Umberto Boccioni, è stata già più volte materia di indagine e di studio, portando alla formazione di una significativa base bibliografica di riferimento. A questo proposito, si annoverano tra i testi principali la ricostruzione storica delle vicende dell'ente tracciata da Enzo Di Martino in *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti* (1994), oltre agli atti del convegno tenuto nel 1992 a Palazzo Ducale *Nino Barbantini a Venezia* (27-28 novembre 1992). Di particolare rilievo, sono state inoltre alcune esposizioni che, pur trattando di temi più vasti, hanno ripercorso le varie tappe della storia della Bevilacqua La Masa, dai primi anni di grande ardore iniziale fino ad esiti più recenti, come la mostra del 2007 alla Fondazione Cassamarca di Treviso *Venezia '900: da Boccioni a Vedova,* o quella allestita nel 2008 nelle sale di Ca' Giustinian a Venezia *Arte al bivio. Venezia negli anni Sessanta,* entrambe a cura del prof. Nico Stringa. Altri momenti della storia dell'istituzione veneziana, più recenti e per certi versi meno vivaci e tumultuosi, non godono invece di altrettante riflessioni e approfondimenti

se non solamente per alcuni particolari precisi periodi o presenze. Per questo motivo si è scelto di focalizzare la trattazione sulle esposizioni dell'Opera Bevilacqua La Masa, e in particolare sulle mostre collettive annuali, organizzate nel periodo che comprende i primi anni di ripresa delle attività nel secondo dopoguerra, e quindi dal 1947, fino alla metà degli anni Cinquanta. Attraverso l'esegesi delle fonti archivistiche, conservate in particolare presso l'archivio dell'attuale Fondazione Bevilacqua La Masa a Palazzetto Tito, e all'Archivio Storico Comunale alla Celestia, si cercherà quindi di delineare un quadro accurato delle attività promosse e abbracciate dall'ente in un periodo decisivo per le sorti dell'arte e della cultura, non meno che della politica e della società, italiane.

Con l'avvento della Liberazione, che metteva definitivamente fine all'infausto ventennio fascista, l'Italia risorge in un clima di fervori, speranze e grandi prospettive che investivano ogni aspetto della vita e della cultura. La stagione artistica e culturale che si apre alle soglie degli anni cinquanta, sarà infatti caratterizzata da forti scontri e confronti, tanto sul piano ideologico quanto sul piano artistico, che vede stagliarsi in primo piano l'acceso dibattito sulle posizioni antitetiche di Realismo ed Astrattismo. All'interno di questo clima vario e movimentato si proverà però a rintracciare gli elementi di continuità tra i fatti e i protagonisti del passato che vivevano nel medesimo luogo, cioè Venezia, che all'indomani della guerra si afferma come rinnovato centro propulsore di rinascita culturale, dove gli impegni e le ricerche estetiche emergevano da un prolungato torpore localistico e volgevano finalmente verso le principali istanze di un senso moderno europeo. Ambiente artistico ricco d'interessi e di scambi di portata internazionale, di personalità preminenti nel mondo intellettuale, Venezia nel secondo dopoguerra vive una stagione culturalmente molto intensa, imponendosi come fulcro di riferimento per tutta l'arte italiana. All'aggiornamento sulle questioni artistiche, partecipano innanzitutto le iniziative della Biennale, che rappresentano certamente il paragone più efficace, oltre che più vasto, cui gli artisti potevano attingere per avanzare le proprie ricerche. A latere delle attività della Biennale, Venezia vede fiorire anche l'intensa attività delle gallerie d'arte, in particolare quella di Carlo Cardazzo e della sua Galleria del Cavallino che, oltre a proporre esposizioni di grande rilievo, allestiva importanti occasioni d'incontro tra gli artisti operanti nel

milieu veneziano e gli esponenti dei principali gruppi artistici italiani loro contemporanei, ampliando le possibilità di contaminazioni e interdipendenze.
Le reazioni degli artisti agli stimoli provenienti dalla frequentazione dell'arte internazionale, agli scambi e ai confronti con le più mature riflessioni artistiche contemporanee, ma anche, e soprattutto, le influenze di una radicata tradizione locale, possono essere individuati attraverso l'indagine dell'attività espositiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, che provvedeva a registrare puntualmente, con mostre personali e collettive, gli esiti dell'arte giovanile veneziana.
Se da una parte quindi si proverà a capire in che modo gli impulsi esterni hanno agito nella produzione artistica dei giovani artisti, dall'altra si verrà a riflettere sul rapporto inverso, ossia su come la città e gli enti, pubblici e privati, hanno accolto le iniziative della Bevilacqua La Masa: se ne sono stati promotori attivi o semplici spettatori, se l'arte locale, e specialmente quella più nuova e inesplorata dei giovani, riusciva ad attrarre le sperate attenzioni, valutando in questo modo anche l'effettivo riscontro che queste rassegne suscitavano nel pubblico cittadino.
Il mezzo più efficace di cui si dispone per identificare con chiarezza la risonanza che queste manifestazioni potevano avere nel pubblico dell'epoca è certamente la stampa. La stampa e i quotidiani locali fungevano, infatti, da maggior referente per rilevare l'opinione anche della critica in merito agli orientamenti intrapresi dagli artisti e dalle varie giurie preposte alla valutazione delle opere esposte alle mostre della Bevilacqua La Masa. Tramite l'analisi delle rassegne stampa, e delle informazioni pervenute dai cataloghi e dai documenti, sarà quindi possibile riconoscere verso quali direzioni tendeva in prevalenza il gusto estetico contemporaneo, spinto da una parte verso il radicale rinnovamento delle forme, avviato dall'influenza delle grandi avanguardie storiche, e dall'altro sopito dalle suggestioni non meno influenti di una tradizione artistica locale radicata solidamente, soprattutto nell'insegnamento accademico. Conflitto questo, che nel corso degli anni cinquanta a Venezia si radicalizzerà sempre più nell'antinomia tra le correnti del Realismo e dell'Astrattismo, cui le rassegne della Bevilacqua La Masa non mancheranno di apportare contributi significativi.
L'indagine, che prende la forma di una cronaca condotta con riferimento puntuale al materiale archivistico, sarà dunque orientata a valutare in che modo s'inserivano le proposte avanzate dagli espositori dell'ente veneziano nel contesto del dibattito

culturale e artistico cittadino, evidenziando le personalità preminenti e gli artisti più influenti segnalati, appunto, dalle mostre collettive annuali della Bevilacqua La Masa.

1. L'OPERA BEVILACQUA LA MASA: un breve excursus storico

1.1. Le ragioni di un testamento lungimirante

Nel febbraio del 1898 la duchessa Felicita Bevilacqua La Masa lascia in eredità il palazzo di Ca' Pesaro al Comune di Venezia, con la volontà di creare "un'esposizione permanente di arti e industrie veneziane a profitto specie dei giovani artisti ai quali è spesso interdetto l'ingresso nelle grandi mostre"[1]. In aggiunta il testamento della duchessa prevedeva di destinare il terzo e il secondo piano del palazzo all'uso di atelier gratuiti, o a prezzo molto basso, per giovani artisti in difficoltà economiche.
Le intenzioni che portarono Felicita Bevilacqua a devolvere il proprio palazzo sul Canal Grande ad una causa civica, con il preciso intento di promuovere lo sviluppo dell'arte a Venezia creando una sorta di "officina" artistica, sono tutt'ora oggetto di studio e di dibattito. Il progetto, indubbiamente generoso e lungimirante, rivela un interesse specifico per l'arte da parte di un personaggio dedito per di più alla beneficienza e alle opere filantropiche.
Le attività della promotrice, che tra l'altro trascorre a Venezia solo un breve periodo della propria vita, e nemmeno il più felice, non registrano, però, particolari legami con le vicende artistiche dell'epoca. La duchessa non fa parte di organizzazioni a sostegno delle arti, come, ad esempio, quella Società Veneta Promotrice delle Belle Arti, da metà Ottocento punto di riferimento per la promozione e lo sviluppo della pittura veneziana. E ancora, dall'asta pubblica indetta nel 1900, poco dopo la sua morte, emerge che tra i beni di Felicita Bevilacqua la Masa abbondano dipinti, sculture e arredi d'epoca, ma non si trovano per contro opere d'arte contemporanea. Questo dato particolare non va inteso in realtà, come negligenza d'interesse da parte di Felicita verso gli sviluppi artistici di fine secolo, ma piuttosto è da rinviarsi alle precarie condizioni economiche in cui verteva il patrimonio familiare in seguito ai debiti contratti dai fratelli minori, Girolamo e Guglielmo Bevilacqua, amanti dello

[1] Dal testamento della duchessa Felicita Bevilacqua La Masa, ora in Enzo Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti*, Marsilio Editori, 1994 Venezia.

svago e della mondanità dei salotti veneziani. È comprensibile che in un clima di ristrettezze economiche si evitassero costosi investimenti nell'arte contemporanea.
L'estraneità della duchessa dal circuito culturale artistico veneziano, e soprattutto da quello più legato al dibattito contemporaneo, aumenta l'interesse nei confronti dell'entità del lascito testamentario da lei redatto nel 1898.
L'unica testimonianza di una sentita partecipazione al panorama dell'arte veneziana ci viene data, infatti, dalle sue ultime volontà, che, abbracciando problematiche davvero all'avanguardia per l'epoca, dimostrano la sua particolare sensibilità verso le condizioni sempre più difficili degli artisti del suo tempo, ma soprattutto verso le condizioni precarie dei giovani studenti di belle arti esclusi dai riflettori delle grandi esposizioni.
Nel corso dell'Ottocento si assiste infatti all'ampliamento del mercato dell'arte e di conseguenza all'aumento della necessità da parte degli artisti di diffondere e pubblicizzare il proprio lavoro. Il ruolo sociale dell'artista era, infatti, profondamente mutato in seguito alla caduta delle relazioni di committenza tradizionali dettate dalle corti e dagli istituti religiosi, ed egli si trovava ora a fare i conti con le problematiche di produzione e diffusione delle proprie opere. La fine del mecenatismo tradizionale aveva inoltre pesantemente influito sulle condizioni di vita degli artisti, i quali, considerati alla stregua di artigiani, difficilmente potevano sostentarsi con il proprio lavoro. E lo sapeva bene Felicita Bevilacqua che nel proprio illuminato testamento non manca di denunciare come i poveri studenti "sconosciuti e sfiduciati non hanno mezzi da farsi avanti, e sono sovente costretti a cedere i loro lavori a rivenduglioli e incettatori che sono i loro vampiri".[2]
Per i giovani studenti la possibilità di emergere in questo sistema viene ulteriormente ostacolata dal mutamento dei rapporti tra arte e pubblico, mediati ora da nuovi organismi come le gallerie, o le grandi mostre universali, alle quali gli artisti emergenti difficilmente avevano accesso. L'ideologia dominante nelle mostre dell'epoca, una tra tutte la più prestigiosa, anche se ancora recente, Biennale di Venezia[3], non ancora aperta alle risonanze delle rivoluzioni che muovevano il panorama artistico europeo, prediligeva ancora per lo più un gusto borghese

[2] *Ibidem*.
[3] La duchessa Felicita Bevilacqua La Masa ha modo di vedere le prime due edizioni della allora "Esposizione internazionale d'arte di Venezia" nel 1895 e nel 1897.

fondato sulla tradizione accademica, e continuava ad onorare soprattutto i maestri di fama consolidata.

In questo contesto di moderno mecenatismo si può cogliere l'importanza ed il valore simbolico, oltre che materiale, del lascito della duchessa Bevilacqua La Masa, testimonianza di una volontà di cambiamento e reazione allo status quo, che si attua fornendo ai giovani artisti una soluzione ai problemi di committenza e un aiuto per immettersi sul mercato dell'arte. La possibilità di vendita dei propri lavori, si colloca, infatti, al centro delle volontà testamentarie della duchessa che devolve il proprio palazzo "giovani pittori studenti poveri (…) allo scopo di promuovere lo spaccio delle loro opere".[4] Mettendo a disposizione degli artisti gli studi dove produrre i propri lavori in alternativa ai costosi atelier e uno spazio dove esporli, Felicita fornisce loro la visibilità fino a questo momento negata e crea un'alternativa, con una critica neanche troppo velata, al sistema elitario condotto dalla Biennale. Il munifico lascito s'inseriva dunque in una tendenza di filantropismo borghese volto ad agevolare la carriera dei giovani artisti, in un dialogo aperto anche con le istituzioni artistiche maggiori, in un più vasto disegno di recupero e valorizzazione della tradizione delle arti e dell'artigianato veneziani.

Le cause e i motivi della donazione, e soprattutto della particolare e specifica volontà promotrice in campo artistico, coinvolgono però ulteriori fattori che interessano le vicende personali e familiari della duchessa.

Qualche decennio prima la città aveva già ricevuto un generoso incentivo nell'ambito della cultura da parte di un altro onorevole benefattore, il cardinale Giovanni Querini Stampalia che con il lascito del 1868-1869 donava al comune il suo palazzo e la ricca biblioteca, destinata ad essere accessibile ad un vasto pubblico nel modo più agevole possibile, rimanendo aperta quasi tutto l'anno con orari diversi e complementari rispetto all'offerta di altre istituzioni.[5] Il precedente potrebbe aver colpito Felicita Bevilacqua La Masa, soprattutto considerando un aspetto meno noto del lascito Querini, ossia quello che prevedeva un finanziamento agli artisti, se i fondi disponibili lo avessero permesso. Nel 1875 la Fondazione Querini Stampalia

[4] Angela Vettese, *Felicita Bevilacqua e la promozione delle arti a Venezia: appunti*, in *Felicita Bevilacqua La Masa. Una donna, un'istituzione, una città*, Marsilio Editori, Venezia 2005.

[5] Flavia Scotton, "*Una benemerita donna ha voluto mettere riparo". Felicita Bevilacqua e la promozione delle arti a Venezia: appunti*, in *Felicita Bevilacqua La Masa. Una donna, un'istituzione, una città*, Marsilio Editori, Venezia 2005.

contribuisce nuovamente a incentivare la pittura veneziana, bandendo un concorso per un dipinto in onore di Daniele Manin e Nicolò Tommaseo, vinto poi da Napoleone Nani. Quest'episodio in particolare deve aver colpito senz'altro i sentimenti patriottici di Felicita, grande attivista in prima persona, che insieme alla famiglia sostenne tenacemente la causa risorgimentale italiana contro l'occupazione austriaca. Il lascito testamentario della duchessa va, infatti, inserito nel più ampio contesto di rifondazione culturale post-unitaria che tende verso un rinnovamento dell'arte in senso moderno. Il neonato stato italiano intendeva porsi sulla scia della tendenza di mutamento avvertita nel resto d'Europa che incoraggiava la diffusione d'istituzioni promotrici di eventi artistici: le gallerie d'arte moderna nazionali (la prima a Torino nel 1860, poi a Roma nel 1883, infine quella recentissima proprio a Venezia nel 1897, che troverà sede proprio a Ca' Pesaro), e le esposizioni d'arte nazionali ed internazionali, distinte nei poli di Roma e Venezia. La mecenate recepisce, quindi, quali sono le nuove esigenze dell'epoca che sta iniziando e offrendo tutto ciò che era rimasto in suo possesso, il magnifico palazzo del Longhena affacciato sul Canal Grande, dimostrava una sensibilità e un'attenzione straordinaria nei confronti della condizione in cui verteva l'arte del suo tempo.

Il lascito di Felicita Bevilacqua si fa portatore però di un ulteriore significato, legato alla situazione familiare della duchessa e del marito, il generale Giuseppe La Masa, e va inserito in un più ampio programma di rappresentazione. Non avendo eredi diretti la duchessa aveva destinato i propri beni ad una funzione civica e, in linea con i tradizionali lasciti di tipo assistenziale, fece creare e nominare suo erede universale l' Asilo di Quiete Bevilacqua La Masa presso il suo castello a Bevilacqua, in provincia di Verona, a cui sarebbe andato anche Ca' Pesaro se il comune non avesse rispettato le richieste del lascito[6].

Con finalità meno specifiche rispetto a quelle richieste per Ca' Pesaro, Felicita donava inoltre a Verona l'importante palazzo del Sanmicheli, situato proprio nel centro della città nell'attuale Corso Cavour, per fondarne un istituto di decoro votato alle arti e alle attività culturali. Tramite queste generose donazioni rivolte al sostegno della collettività, la duchessa, ultima discendente della stirpe Bevilacqua, intendeva celebrare e consacrare il nome della famiglia e quello del marito, il

[6] *Felicita Bevilacqua La Masa: la ragione di famiglia e il sentimento per l'arte,* a cura di Marco Zavagno, in *Felicita Bevilacqua La Masa. Una donna, un'istituzione, una città*, op. cit.

generale Giuseppe La Masa, intaccato moralmente nell'opinione comune in seguito agli scandali e alle azioni sconsiderate dei fratelli minori. Questo punto sta particolarmente a cuore alla testatrice che precisa "Io desidero che siano accennati negli edifici che lego al pubblico i nomi Bevilacqua e La Masa, perché con me si estingue il ceppo dei Bevilacqua, come in mio marito si estinse la intera famiglia La Masa; e siccome nella storia d'Italia non sono nomi sconosciuti, così voglio che la pietra sepolcrale che ricopre per sempre le nostre famiglie, attesti che gli ultimi rappresentanti di esse non furono degeneri ma seguirono le secolari tradizioni degli antenati."[7]

Nel proprio testamento la duchessa Felicita si premura di istruire sulla forma delle effigi dei patrocinanti dell'opera e richiede l'affissione di una lapide murata nella facciata e porta di terra del palazzo recante il nome dell'istituzione Opera Bevilacqua La Masa, e l'erezione sul primo pianerottolo dello scalone del busto in marmo del generale La Masa[8]. La scelta d'istituire un ente dedicato all'arte proprio a Venezia, città che aveva portato ben poche gioie alla vita della duchessa[9], anziché in un altro dei suoi possedimenti, pare essere una scelta obbligata di fronte al modello culturale che la città aveva da sempre rappresentato, meta tutt'ora di grande interesse presso intellettuali e artisti. L'eredità di Ca' Pesaro si colloca in questo programma di munificenza, ma ne rappresenta indubbiamente l'aspetto più originale e lungimirante. La vicinanza ai problemi che ruotavano attorno al moderno sistema dell'arte, una sensibilità eccezionale verso le vicende politiche e culturali del suo tempo, e infine la volontà di trasmettere un'eredità del proprio nome e di quello dell'amato marito, sono le ragioni che portarono la duchessa Bevilacqua a compiere un gesto d'illuminata filantropia. In questo modo Felicita Bevilacqua La Masa ha lasciato soprattutto un input alla collettività, un'espressione di desiderio di maggiore sensibilità verso i talenti che gravitavano al di fuori dei soliti circuiti.

---

[7] Dal testamento olografo della duchessa Felicita Bevilacqua La Masa, ora in Enzo Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti,* Marsilio Editori, Venezia 1994.

[8] Il busto del generale La Masa viene fatto erigere in occasione dell'accettazione del lascito Bevilacqua da parte del comune di Venezia il 5 dicembre 1899, e viene realizzato dallo scultore Urbano Bottasso. Lo scultore realizzerà successivamente, nel 1904, anche quello della consorte Felicita Bevilacqua.

[9] Gli scandali suscitati dai fratelli avevano creato un'aura di disagio e di vergogna attorno alla famiglia Bevilacqua e Felicita non fu mai accolta benevolmente dalla società nobiliare veneziana. Inoltre la duchessa trascorse a Venezia, per motivi pratici e di salute piuttosto che per spontanea volontà, i tristi anni di vedovanza dall'amatissimo marito Peppino.

1.2. La Galleria internazionale d'arte moderna e i rapporti con la Biennale

Secondo il volere espresso nel testamento olografo redatto tra febbraio e giugno 1898, e in seguito all'accettazione del legato a quasi un anno dalla morte della testatrice Felicita Bevilacqua La Masa, il 5 dicembre 1899 il comune di Venezia entrava in possesso del magnifico palazzo del Longhena vicino a San Stae, Ca' Pesaro. La destinazione dell'edificio come luogo di studio e di rappresentanza per i giovani che iniziavano la difficile professione dell'arte, come previsto dal testamento, non venne però resa subito effettiva, il comune non aveva ancora un'idea precisa su che struttura dare all'iniziativa, ma si adoperò, in realtà, fin dall'inizio del secolo, applicando la parte del testamento che riguardava la concessione gratuita, o con affitto molto limitato, del secondo e terzo palazzo ad uso di atelier per artisti poveri, ma i ritmi dell'istituzione nel dare corpo a un progetto concreto per quanto concerneva l'esposizione collettiva permanente, diventavano, però, inesorabilmente lenti.

Alcune proposte furono avanzate nel 1901 e nel 1903 dalla Società promotrice di belle arti, organo ancora attivo, seppur in declino, per il sostegno dell'arte a Venezia, ma non trovarono l'approvazione del comune. Il primo intervento concreto che negli stessi anni coinvolse gli spazi capesarini, invece, faceva capo paradossalmente proprio a quella grande esposizione cui la Bevilacqua La Masa si era posta come alternativa. In occasione della seconda edizione della Biennale nel 1897, il principe Alberto Giovanelli aveva, infatti, acquistato un sostanzioso gruppo di opere che destinava al comune tramite lascito testamentario, e che sarebbero andate a costituire il primo nucleo della nascente Galleria d'arte moderna. La creazione di una galleria che documentasse l'arte del tempo aveva già visto dei precedenti in Italia, a Torino e a Roma, ma per Venezia, che già ospitava la Biennale, questo evento incarnava un valore particolare. Nel panorama dell'Italia da poco unita, Venezia stava faticosamente cercando di delineare la propria identità e di affermare la propria collocazione all'interno del panorama artistico moderno. Si è così di fronte alla volontà di coniugare la cura del passato, artefice di un patrimonio ineguagliabile di storia e arte, con le sorti di un futuro artistico che sconfinava le barriere nazionali mirando a far recuperare a Venezia una centralità nell'universo culturale mondiale.

Il Municipio non poteva, dunque, che accogliere con entusiasmo il lascito di Giovanelli e, valutando inizialmente l'ipotesi di porre la collezione al piano nobile di Ca' Foscari, decide infine di sfruttare, "provvisoriamente" fino a che non si fosse trovata un'altra sede idonea, la risorsa d'eccellenza da poco acquisita tramite il lascito Bevilacqua La Masa e ancora in attesa di destinazione. Il 18 maggio 1902 viene così ufficialmente inaugurata la Galleria internazionale d'arte moderna al piano nobile di Ca' Pesaro. La prima serie di opere date in dono dal principe Giovanelli sarebbe stata accresciuta nel tempo, oltre che da altre generose donazioni, dagli acquisti che il comune s'impegnava a sovvenzionare biennalmente in occasione dell'Esposizione Internazionale[10].

La Galleria nasce quindi, almeno nei propositi, come specchio delle novità che animavano lo scenario artistico internazionale, proposte dalle esposizioni dei Giardini, ma fino a che punto questa si riveli un testimone fedele delle innovazioni artistiche europee sarà terreno di forti polemiche e violenti scontri tra le due istituzioni. Resta comunque evidente fin da subito come le vicende che ruotarono attorno alla nascita, come ai risultati futuri, dell'Opera Bevilacqua La Masa, siano strettamente intrecciate con l'attività della Biennale. Circostanza questa che risulta ancora più evidente alla luce del fatto che la direzione della Galleria d'arte moderna di Ca' Pesaro era affidata alla segreteria della Biennale, il cui presidente era lo stesso sindaco della città[11].

Il paradosso ideologico rimane lampante: l'edificio donato con intento illuminato da Felicita Bevilacqua La Masa per ovviare alle discriminazioni della Biennale nei confronti dei giovani artisti, diventava, invece, la sede del "museo" preposto ad accogliere proprio le opere promosse dalla nota esposizione. Nonostante le valide obiezioni sulla mancata coerenza dell'iniziativa comunale rispetto ai voleri originari della testatrice, la decisione d'istituire una galleria d'arte "contemporanea" a Ca' Pesaro può essere però solo in parte biasimabile e anzi rivela una fortunata intuizione. Basandosi proprio sul testamento della duchessa Bevilacqua, il comune trova il modo di portare acqua al proprio mulino affittando a se stesso quella parte del palazzo

[10] Come si avrà modo di riscontrare nel seguito della trattazione, gli acquisti del comune finalizzati alla Galleria d'arte di Ca' Pesaro, investiranno anche le opere esposte in occasione delle mostre collettive annuali organizzate dall'Opera Bevilacqua La Masa.

[11] Il Sindaco di Venezia negli anni presi in esame era Filippo Grimani, che esercitò il proprio mandato dal 1895 al 1919.

destinata a procurare le risorse atte al mantenimento dell'istituzione, e installandoci l'istituenda Galleria d'arte moderna, richiamava pure l'attenzione del pubblico sugli studi e sulle esposizioni giovanili. In questo modo i giovani che lavoravano negli atelier avrebbero avuto la possibilità di frequentare quotidianamente le opere provenienti dalla Biennale informandosi su ciò che accadeva in quegli anni nel resto d'Europa, anche se, la cultura artistica a Venezia tra Ottocento e Novecento, in realtà, si distingueva ancora per un generale conservatorismo e culto della tradizione accademica, che guardava con diffidenza e ostilità le nuove correnti che negli ultimi anni avevano sconvolto il panorama artistico internazionale.

Tra gli espositori delle prime edizioni delle Biennali, alle quali per i giovani era davvero difficile entrare come espositori, seppure spesso tardivamente, si annoverano alcuni dei nomi dei protagonisti delle novità artistiche del secolo. È possibile constatare che Monet, ad esempio, espone una sua opera già nel 1897, alla seconda edizione della Biennale e, nello stesso anno, nella sezione riservata alla Germania, espongono Arnold Böcklin e Franz Von Stuck; alla Biennale successiva del 1899 nella sezione austro-ungarica Klimt espone il dipinto *Acqua mossa* assieme a Carl Moll, che nella stessa sala presenta due opere; nel 1901 la Francia presentò una grande mostra delle sculture di Rodin e la Svizzera una personale di Böcklin; nel 1903 nella sezione "Internazionale" sono presenti i lavori di Renoir, Pissarro, Manet e Sisley.

Una possibilità di apertura verso l'esterno, dunque, c'era. La conoscenza dell'arte europea da parte degli studenti, soprattutto per coloro che non avevano i mezzi per permettersi un viaggio all'estero, avveniva per l'appunto attraverso le esposizioni dei padiglioni internazionali dei Giardini. Le stagioni iniziali della Biennale, che potremmo datare nell'arco di oltre un decennio, tuttavia, si contraddistinguono proprio per la "miopia" con cui quelli che Barbantini definisce i "giudici assoluti"[12] dell'istituzione, ovvero il segretario Antonio Fradeletto e gli altri membri del direttivo della Biennale, promuovevano gli acquisti delle opere, destinate ad accrescere il nucleo iniziale della Galleria internazionale d'arte moderna. Si preferiva acquistare i lavori dei noti Dall'Oca, Fragiacomo, Sartorio, Milesi, Tito ed altri, per cifre considerevoli, anziché azzardare più lungimiranti spese nei padiglioni stranieri. Ormai aneddoto ricorrente, è l'episodio del dipinto di Picasso esposto nel padiglione spagnolo della Biennale del

[12] Enzo Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti,* op. cit.

1905, che Fradeletto fece rimuovere perché "con la sua novità avrebbe potuto scandalizzare il pubblico."[13]

Questa attitudine portò certamente il comune ad una serie di "occasioni mancate", come le definisce Giandomenico Romanelli, che tutt'oggi si rimpiangono, accusando il fatto che una più cosciente e avveduta politica delle acquisizioni nei primi decenni del secolo, avrebbe portato a Venezia uno dei più completi e puntuali musei d'arte moderna del mondo[14]. Per capire le ragioni di questa poco oculata tendenza, è quindi utile riflettere sulle condizioni generali in cui s'inseriva Venezia nel panorama artistico moderno del primo Novecento.

Indubbiamente l'accademia aveva conquistato nel corso dell'ultimo secolo una rappresentatività e un decoro tali, da imporsi come guida del mondo artistico anche all'interno di un organismo come la neonata Esposizione internazionale d'arte, che avrebbe dovuto votarsi al nuovo, e invece non accoglieva tra le sue schiere che i titolari delle cattedre di pittura e scultura delle accademie europee, imponendo un gusto di tipo tradizionale. D'altra parte però, la Biennale stessa era in grado di informare, attraverso il prezioso contributo dei padiglioni internazionali, sui nuovi linguaggi espressivi che si affermavano nel resto del mondo occidentale, a Parigi, a Monaco a Vienna, permettendo a giovani e anonimi artisti, che sebbene difficilmente vi entravano come espositori, di interiorizzare i nuovi stilemi formali, "tradendo" l'esempio dei maestri[15]. Gli studenti potevano così ricevere materiale nuovo e stimolante con cui alimentare i propri studi e le proprie ricerche creative. Basti pensare all'apporto evidente che le opere di Toorop e soprattutto di Klimt, che esposero rispettivamente in Biennale nel 1905 e 1910, ebbero nell'evoluzione del linguaggio pittorico di un artista come Vittorio Zecchin, che non uscì mai da Venezia.

L'ufficialità accademica stava in questo modo coltivando inconsapevolmente al proprio interno il germe di una crisi latente, che sfocerà nel giro di qualche anno nella contrapposizione violenta e polemica che vedrà come protagonisti proprio i giovani artisti insediati nelle sale capesarine, sostenitori di una nuova visione dell'arte, consapevole del mutamento del proprio ruolo all'interno della società. Il gruppo

---

[13]Jean Francois Rodriguez, *Picasso alla Biennale di Venezia 1905-1948*, Padova 1993.

[14] *Ca' Pesaro. Il palazzo, le collezioni* a cura di Giandomenico Romanelli, in *Ca' Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, Fondazione Musei Civici Venezia, Skira Marsilio editori, Venezia 2011.

[15] Giandomenico Romanelli, *La cultura artistica a Venezia tra Ottocento e Novecento,* in *Modernità allo specchio. Arte a Venezia (1860-1960),* a cura di Toni Toniato, Supernova, Venezia 1995.

Capesarino degli artisti "ribelli", Arturo Martini, Gino Rossi, Guido Cadorin, Guido Marussig, Pio Semeghini, Nino Springolo, uniti dalla guida trainante e ispirata di Nino Barbantini si fecero rappresentanti della giovane avanguardia e affermarono, seppur attraverso forme e linguaggi differenti, la volontà di evoluzione verso il moderno.
La rigida contrapposizione tradizione-avanguardia, funziona però fino a un certo punto, anche perché gli stessi rapporti che intercorsero tra Ca' Pesaro e la Biennale furono tutt'altro che lineari: le relazioni tra le due istituzioni furono contraddistinte fin dagli esordi da scontri polemici, ma, come abbiamo visto anche da incontri e contaminazioni. Uno sguardo d'insieme alle vicende che coinvolsero Ca' Pesaro e la Biennale avvallano di certo l'ipotesi di una maggiore complementarietà dei due organismi anziché quella di un'ostile opposizione[16].

1.3 Nino Barbantini e il ventennio "capesarino"

Nel maggio del 1902 le sale del piano nobile di Ca' Pesaro si aprono quindi finalmente alla fruizione pubblica mediante l'installazione della Galleria internazionale d'arte moderna e già dall'inizio del secolo alcuni studenti cominciano ad affittare gli atelier. Ciò che resta però ancora in attesa di destinazione è la parte più importante e clamorosa del lascito di Felicita Bevilacqua La Masa: i procedimenti per la creazione di una fondazione a beneficio di giovani artisti che promuovesse "l'Esposizione permanente di arti e industrie veneziane", stentano a concretizzarsi.
Il progetto, già presentato nel 1901, viene rivisto dalla Società promotrice delle belle arti, la quale lo ripropone prevedendo l'uso degli ammezzati, del cortile e dei magazzini per le Esposizioni permanenti giovanili, mantenendo l'attuale assetto per gli studi e la Galleria d'arte moderna. Il piano era accompagnato però anche dalla richiesta di istituire un ordinamento amministrativo autonomo per la fondazione, e ciò incontra l'opposizione del comune che ritiene "non conforme allo spirito delle disposizioni testamentarie della duchessa Bevilacqua La Masa fare un'opera speciale

[16] Laura Lorenzoni, *I gioielli di Ca' Pesaro: 1908-1914*, in *Venezia '900: da Boccioni a Vedova*, catalogo della mostra a cura di Nico Stringa, Treviso 2006-2007, Fondazione Cassamarca, Marsilio, Venezia 2006.

per l'istituenda esposizione."[17] Forse proprio a causa delle incalzanti sollecitazioni della società di belle arti, e certamente per il crescente timore di veder decadere il beneficio del lascito per inadempienza, il comune si convince a riprendere finalmente in mano lo Statuto, già abbozzato nel 1901, e procedere con l'ufficializzazione dell'Opera.

Il 29 settembre 1905, sei anni dopo l'accettazione del lascito, nasce l'Opera Bevilacqua La Masa.[18] Lo Statuto, approvato in sede comunale con delibera del 9 marzo e del 26 aprile 1906, prevedeva l'istituzione di un consiglio di vigilanza di durata triennale, nominato dal consiglio comunale, con l'onere di presiedere all'andamento dell'Esposizione permanente, e l'elezione di un segretario con l'incarico di sovrintendere l'allestimento e la vendita delle opere durante l'Esposizione, in costante riferimento con il comune nella figura del Sindaco per affari amministrativi e finanziari. Il Segretario dell'Opera Bevilacqua La Masa avrebbe avuto, inoltre, l'incarico di direttore della Galleria internazionale d'arte moderna.

Una volta decretati questi incarichi, ciò che finora esisteva soltanto sulla carta poteva finalmente prendere corpo. Infatti fu solo l'8 agosto 1907 che, in seguito ad un opportuno concorso, l'Opera Bevilacqua La Masa conoscerà il suo primo giovane e brillantissimo segretario, Nino Barbantini, destinato a guidare la fondazione con spirito audace e carismatico e a divenire in qualche modo il simbolo della sua stagione più feconda.

Il giovane ferrarese, nonostante la laurea in giurisprudenza, a soli 22 anni aveva già coltivato numerose esperienze in campo artistico, pubblicando alcuni saggi in materia sulla "Gazzetta Ferrarese"[19] e dimostrando conoscenze specifiche di storia dell'arte, moderna in particolare. Fin dall'inizio del suo incarico, Barbantini si distinse per le qualità e l'entusiasmo che lo legheranno indissolubilmente alle vicende dell'Opera Bevilacqua la Masa, e al resto della città, anche oltre al compimento del suo ventennale

---

[17] Deliberazioni del Consiglio Comunale di Venezia, 9 marzo e 26 aprile 1906, Archivio Storico Comunale di Venezia, 9 marzo 1906: "*Proposte relative all'ordinamento amministrativo della Galleria Internazionale d'arte moderna*.". 26 aprile 1906: "*Approvazione in seconda lettura delle proposte relative alla istituzione di un'Esposizione permanente di arti e industrie veneziane in Palazzo Pesaro ai sensi del testamento della Duchessa Felicita Bevilacqua La Masa"*.

[18] Enzo Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti,* op.cit.

[19] Gilberto Pellizzola, *Situazioni Ferraresi di Nino Barbantini*, in *Atti del Convegno su Nino Barbantini a Venezia*. (Palazzo Ducale 27-28 novembre 1992) a cura di Sileno Salvagnini e Nico Stringa, Edizioni Canova, Treviso 1995.

mandato[20]. Segretario dell'Opera Bevilacqua La Masa per vent'anni, dal 1907 al 1928, e contemporaneamente direttore della Galleria[21], egli fu per i giovani artisti che frequentavano l'ambiente di Ca' Pesaro una guida fraterna, quasi un confidente, molto lontano dalla figura di direttore istituzionale. Mentore fidato e compagno di battaglie, la vicinanza che lo accumunava agli artisti del suo gruppo non derivava soltanto da una questione generazionale, ma da una forte unione d'intenti. Il suo più grande merito sta, infatti, nell'aver esercitato tenacemente per tutto l'arco del suo mandato, come afferma Giandomenico Romanelli, una "spregiudicata e illuminata politica di giovani talenti e di opposizione all'ufficialità che stava affermandosi in Biennale".[22]

Egli rappresenta senza dubbio il padre della stagione 1908-1920, detta anche gli anni "capesarini", i più controversi e allo stesso tempo appassionati della storia dell'istituzione, che vedono lo schieramento della giovane ricerca artistica veneziana contro l'immobilismo decadente delle accademie e contro l'ostilità della Biennale. Barbantini si accorge fin da subito, infatti, della condizione di staticità in cui versava il mondo culturale veneziano, dove la visione dell'arte accademica, quieta e rassicurante, se poco guardava casomai a ciò che accadeva a Monaco e Vienna, certamente restava più indifferente agli "impressionismi" parigini. La sua aperta adesione alla contemporaneità contro l'accademismo, si esemplifica perfettamente nella conferenza che egli curò nel 1908 all'Ateneo Veneto sul tema "L'ambiente e l'atmosfera nella pittura veneziana", tema "galeotto" per far emergere un'affinità tra il colorismo luministico dei maestri della pittura veneziana e l'impressionismo francese, ancora poco conosciuto a Venezia[23].

---

[20] Gli apporti che Nino Barbantini diede all'ambiente artistico veneziano non si esaurirono nell'esperienza capesarina della Galleria internazionale d'arte moderna e nell'Esposizione permanente di arti e industrie veneziane per l'Opera Bevilacqua La Masa, ma coinvolsero altre realtà culturali. Nel 1927 stanziò a Ca' Pesaro il Museo d'arte orientale, costituito dalle collezioni borboniche che il trattato di Versailles affidava all'Italia. Nel 1927 poi, collabora con Lorenzetti al riordino del Museo del vetro a Murano, mentre nel 1931 fa acquistare al comune, Ca' Rezzonico, dove aveva destinato la mostra permanente del Settecento veneziano. Egli ebbe un ruolo importante anche nell'opera di restauro della Fondazione Cini, di cui impostò il piano iniziale dei lavori.

[21] Nino Barbantini rimase a Ca' Pesaro come direttore della Galleria internazionale d'arte moderna fino al 1930, quando assunse l'incarico, istituito apposta per lui, di direttore delle belle arti del Comune di Venezia.

[22] Giandomenico Romanelli, *Nino Barbantini a Venezia, demiurgo di Ca' Pesaro*, in *Atti del Convegno su Nino Barbantini a Venezia. Venezia – Palazzo Ducale 27-28 novembre 1992*, a cura di Sileno Salvagnini e Nico Stringa, Edizioni Canova, Treviso 1995.

[23] Giuliana Tomasella, *La critica d'arte in Veneto nel Novecento*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, Vol. I, a cura di Giuseppe Pavanello e Nico Stringa, Electa, Milano 2008.

Critico nei confronti dell'uso che veniva fatto della Galleria d'arte moderna quale "museo della Biennale", sebbene lodandone l'approccio internazionale, ne disapprovava gli acquisti per la sezione d'opere italiane, che reputava scadenti e povere di contenuti significativi, dichiarando precisamente che "Il gruppo di opere italiane è numerosissimo ma è quello dove più abbondano le opere mediocri e sono pochissime quelle che rappresentano nella storia del periodo artistico contemporaneo un valore essenziale"[24].

Fin dagli esordi delle mostre collettive, la cui prima edizione avviene nel 1908, egli si prodiga a sostegno dei suoi protetti, sollecitando il Municipio a "provvedere a dare maggiore incremento alle Esposizioni acquistando le opere dei giovani meritevoli."[25] Grazie al suo intervento e alla sua amicizia, giovani artisti ancora ignoti riuscirono nel tempo a diventare i protagonisti di un capitolo della storia dell'arte moderna italiana come Gino Rossi, Arturo Martini, ma anche Umberto Boccioni e Felice Casorati. In questo contesto, la fortunata circostanza di avere sotto la propria conduzione sia l'Esposizione permanente di arti e industrie veneziane, sia la Galleria internazionale d'arte di Ca' Pesaro, gli consentì, inoltre, di sviluppare un progetto globale per l'arte moderna a Venezia, e in qualche modo di colmare un vuoto, di sanare quel debito di negligenza che incombeva sì sulle opere della collezione, ma soprattutto sulla realtà culturale cittadina, chiusa nella morsa di un gusto borghese ancora ottocentesco. Egli sosteneva la necessità di un'estetica nuova per la nuova Italia, contro la tendenza involutiva del culto di un passato artistico ormai non più recuperabile.

Nino Barbantini incarnò una figura quanto mai versatile, un ruolo a metà strada tra il curatore, il critico militante e quello, ancora mai incontrato prima, di "operatore culturale"[26], come lo identifica Giandomenico Romanelli, per il quale la fruizione delle opere, il rapporto con gli artisti e con il pubblico, ma soprattutto la divulgazione e l'informazione sugli sviluppi artistici contemporanei, occupavano il primo posto.

Intenzionato a far uscire Venezia dalla sua condizione d'immobilismo e riportarla verso una cultura viva, egli seppe sfruttare con originalità ed entusiasmo la materia viva preesistente nell'ambiente cittadino, fatta di una molteplicità di risorse per

---

[24] Enzo Di Martino, *Nino Barbantini: un critico dalla parte dei giovani artisti*, in *Atti del Convegno su Nino Barbantini a Venezia. Venezia – Palazzo Ducale 27-28 novembre 1992*, a cura di Sileno Salvagnini e Nico Stringa, Edizioni Canova, Treviso 1995.

[25] Enzo Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti,* op.cit.

[26] Giandomenico Romanelli, *Nino Barbantini a Venezia, demiurgo di Ca' Pesaro*, in *Atti del Convegno su Nino Barbantini a Venezia. Venezia – Palazzo Ducale 27-28 novembre 1992*, op. cit.

delineare una nuova identità della città volta verso il moderno. E la torre di comando del suo mirabile progetto, fu proprio Ca' Pesaro, che dal suo arrivo comincia a funzionare come centro attivo d'arte contemporanea, luogo catalizzatore di energie giovanili tese al rinnovamento del gusto, che si contrapponeva alla Biennale.

L'esperienza che avrà luogo nelle sale capesarine sotto la guida appassionata di Barbantini, insegnerà un modello da seguire per la cultura artistica, non solo veneziana, ma nazionale, concorde agli sviluppi e alle ricerche di un più vasto fronte europeo. Quelle di Ca' Pesaro furono, infatti, le prime rassegne d'arte giovanile in Italia, ed ebbero probabilmente un ascendente sugli sviluppi futuri di altre realtà, come le rassegne artistiche giovanili della *Secessione Romana* nel 1913 e nel 1916.

La lunga e controversa stagione delle collettive capesarine del primo ventennio si apre il 26 luglio 1908, con una mostra alla quale abilmente, oltre ai giovani, furono invitati a partecipare anche alcuni nomi importanti provenienti dalle Biennali di quegli anni per favorire la risonanza dell'evento, come Ciardi, Fragiacomo e Milesi.

Per l'occasione era stato eletto il primo Consiglio di Vigilanza dell'Opera, il cui presidente era il conte Nani Mocenigo. L'evento non riportò subito il successo sperato, anche a causa della locazione un po' fuorimano di Ca' Pesaro, all'epoca non ancora raggiungibile con il vaporetto. Per ovviare a questa situazione Barbantini si adoperò tenacemente, chiedendo al Municipio l'affissione di maggiori indicazioni in direzione del palazzo, e sollecitando l'acquisto delle opere e l'istituzione di premi per i giovani meritevoli, come incoraggiamento al loro lavoro. Ma ciò che appare evidente in questi esordi è la sudditanza delle rassegne capesarine nei confronti della Biennale che tendeva a considerarle nei limiti di una palestra per nuovi talenti che potesse fare da filtro alla selezione giovanile verso il traguardo dei Giardini. Infatti alla Biennale del 1909 presero parte ben dieci emergenti provenienti da Ca' Pesaro, tra cui Cadorin, Marussig e Dal Bò. Questo atteggiamento, seppur non risolvesse i contrasti di fondo, avvallò un andamento pacifico nei primi due anni di esposizioni capesarine, le quali si collocavano in apertura e chiusura della Biennale.

Il giro di boa per le mostre dell'Opera Bevilacqua La Masa avvenne con la duplice esposizione, primaverile ed estiva, del 1910 che riscosse uno straordinario successo, in numeri di vendite e visitatori. Si era in quell'anno iniziata la pubblicazione dei cataloghi, e le sale del palazzo venivano per la prima volta illuminate dalla luce elettrica, ma ciò che fomentò più di altra cosa l'interesse del pubblico, fu il clamore

suscitato dalle opere di alcuni giovani artisti, che occupavano sempre più spazio all'interno dell'area espositiva: Gino Rossi, Umberto Boccioni e Arturo Martini.

Fin da subito fu chiaro che il gruppo di artisti promossi da Barbantini non era legato da omogeneità stilistica, ma si rifaceva a diverse declinazioni di soluzioni pittoriche, "spezzoni di avanguardia e brandelli di accademia" come suggerisce Romanelli.[27] Se ci deve essere una cifra distintiva di questo "gruppo", che gruppo è solo di fatto, ma non di nome, è da ricercarsi nelle intenzioni, più che nelle forme stilistiche della loro arte, che al massimo riflettono nella tematica, nei titoli e nei soggetti semplici, domestici, un fronte ideale comune. Gino Rossi, che con Arturo Martini rappresenterà l'anima dell'avanguardia capesarina, veniva accettato al terzo tentativo, e presentava le due tele che lo resero celebre, *La fanciulla del fiore* e *Il muto* legate certamente a modelli francesi delle scuole di Pont- Aven e dei Nabis, conosciuti attraverso i viaggi in Francia del 1906 e 1909 (il pittore avrà nuovamente occasione di recarsi in Francia nel 1912); Boccioni, per la prima volta a Venezia, partecipò con una personale di quarantadue opere, presentate da un'introduzione di Marinetti, che seppur innovatrici rispetto all'ambiente tradizionale accademico, erano ancora orientate verso una maniera tardo– divisionista, si rivelavano ancora lontane dagli esiti più tardi del futurismo.

Personalità dissonanti rispetto al gusto borghese dell'epoca, i giovani artisti di Ca' Pesaro risvegliarono comunque molta curiosità, testimoniata dalle sostanziose vendite in cataloghi e ingressi e dal fatto che gli stessi enti pubblici iniziarono ad acquistare le opere dei giovani pittori di Ca' Pesaro. Ad alimentare l'interesse del pubblico verso la mostra, tuttavia, fu certamente il clamore agitato dal movimento futurista capitanato da Marinetti, che fece il proprio ingresso a Venezia al grido di "Bruciamo le gondole, poltrone a dondolo per cretini!" suscitando l'indignazione generale, ma che attirò e incuriosì i visitatori verso la personale di Boccioni[28].

Con la mostra del 1910 però si acuirono irreparabilmente le tensioni che già sottendevano latenti le relazioni tra l'Opera Bevilacqua La Masa e la Biennale. Da una parte Barbantini risentiva del ruolo di ente ausiliario subalterno con cui la grande

---

[27] Giuseppina Dal Canton, *Dalla cultura artistica del simbolismo a quella delle esposizioni di Ca' Pesaro*, in *Modernità allo specchio. Arte a Venezia (1860-1960),* a cura di Toni Toniato, Supernova, Venezia 1995.

[28] Stefania Portinari, *Venezia 1895-1964- Cronologia*, in *Venezia '900: da Boccioni a Vedova*, catalogo della mostra a cura di Nico Stringa, (Fondazione Cassamarca, Treviso 2006-2007) Marsilio, Venezia 2006.

internazionale guardava a Ca' Pesaro, per altro senza condividerne l' orientamento estetico, d'altra parte l'ambiente capesarino, luogo d'incontro e confronto tra giovani e vivaci artisti, cominciava ad apparire alla Biennale come un crogiolo di sentimenti ribelli e "sovversivi". Il caso di Umberto Boccioni, scartato quell'anno dalla mostra ai Giardini, ma accolto invece a San Stae, fu la miccia che esacerbò questo clima e alimentò le polemiche tra Fradeletto e Barbantini, quest'ultimo accusato di aggirare il diritto di selezione qualitativa della Biennale attuando un sovvertimento gerarchico che non piaceva per nulla alla celebre Internazionale. A sostegno di Barbantini viene la risposta del brillante giornalista Gino Damerini, portavoce delle istanze di Ca' Pesaro, che dalle colonne della "Gazzetta Veneta" dichiara "la mostra sarebbe degna di figurare accanto e dentro la mostra Internazionale, indice di una gioventù ben più entusiasta, esperta, sensitiva, ed espressiva di quella grigia e fiacca che compone colà la sala appunto della gioventù"[29]. La polemica non fece che aumentare l'irritazione di Fradeletto nei confronti di questa nuova Ca' Pesaro antagonista della Biennale, ma servì a dare risonanza alla mostra di San Stae, che ne trasse sicuramente beneficio, almeno in termini di pubblicità.

Va rimarcato però, che quell'anno anche la Biennale propose finalmente una rassegna innovativa e presentando una mostra su Courbet e una personale di Renoir, mentre una grande sezione riservata a Klimt era allestita nel padiglione austriaco, dove, tra i ventidue dipinti esposti, c'era anche la celebre *Giuditta*, poi acquistata per Ca' Pesaro.

Per l'Opera Bevilacqua La Masa la mostra del 1910 segnò un'importanza fondamentale dando agli artisti una rinnovata fiducia nei propri mezzi, sotto il segno di un'antitesi radicale contro la Biennale, per usare le parole di Arturo Martini "piaga di favoritismi e dedizioni vergognose*"[30].* Si potrebbe affermare che, in qualche modo, il gruppo trasse il proprio criterio di coesione interna proprio dal confronto e dalla rivalità con l'esposizione internazionale.

L'edizione del 1913, segnò un nuovo clamoroso scandalo per le mostre di Ca' Pesaro. Le opere presentate dagli artisti partecipanti, tra i quali Ubaldo Oppi, Gino Rossi,

---

[29] M.M. Lamberti, *La stagione di Ca' Pesaro e le Biennali*, in *Venezia - gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920*, a cura di C. Alessandri, G. Romanelli, F. Scotton, Mazzotta, Venezia 1987.

[30] Da una lettera inviata dal gruppo dei giovani artisti trevigiani, capitanati da Arturo Martini, a Nino Barbantini. Egli stesso scaglia durissime parole contro il segretario dell'Istituzione Antonio Fradeletto, rimproverandogli la chiusura della mostra nei confronti delle nuove correnti europee "*Ci indennizzi in fretta delle omissioni e degli equivoci provvedendo ad informarci biennalmente su quanto si è fatto nel biennio di veramente vivo e seriamente discutibile in Europa*." in Enzo Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti,* Marsilio Editori, Venezia 1994.

Arturo Martini, Tullio Garbari, Umberto Moggioli, Teodoro Wolf Ferrari, Guido Marussig, Vittorio Zecchin e Felice Casorati, che presenziava con una mostra personale, raccolsero i peggiori insulti, additate come inutili "grullerie"[31].

Le nuove istanze dettate dall'insegnamento dell'impressionismo francese, e dai richiami delle avanguardie d'oltralpe, si riflettevano nelle ricerche di alcuni debuttanti di Ca' Pesaro, e non venivano, in effetti, accolte favorevolmente dal mondo accademico veneziano. La mostra rischiò di chiudere i battenti a poche ore dall'inaugurazione, tanto forti furono le polemiche che riuscì a scatenare.

Recepita come una diretta provocazione dello stesso Barbantini, imputato di invitare personalmente questi "artisti futuristi" ad esporre, venne appositamente indetta un'interpellanza in consiglio comunale sull'argomento, per cercare, in sostanza, di boicottare lo scomodo operato del segretario della fondazione.

In supporto alla collettiva giovanile si levarono però numerose, le voci di autorevoli personalità della stampa e della cultura veneziana, che difendevano il duro cammino di questi innovatori contro le accuse dei benpensanti dell'arte. Addirittura un gruppo di artisti belgi, che esponeva alla Biennale, chiese di aggregarsi al gruppo dei "vivi" di Ca' Pesaro invece che esporre insieme ai "morti" dei Giardini!

Ormai era chiaro a tutti il ruolo che Ca' Pesaro stava assumendo quale alternativa oppositrice della Biennale. I rapporti diretti tra le due istituzioni, soprattutto nelle figure dei segretari, si erano però dovuti fare più cauti, essendo subentrata una più facoltosa rivale a minare le sorti dell'Internazionale veneziana. Il 1911 aveva visto, infatti, l'esordio della "Mostra Internazionale d'arte di Roma", in aperta gara con Venezia per aggiudicarsi il primato nel panorama della cultura internazionale, e dunque gli attriti locali vennero accantonati per far fronte comune alla minaccia romana. Prova di questo clima di collaborazione, imposto più che cercato, sta nel coinvolgimento di Barbantini nella curatela dell'allestimento della sala di Medardo Rosso ai Giardini nel 1914[32].

L'edizione della rassegna giovanile del 1914 non venne tuttavia autorizzata dal Sindaco, nonché presidente della Biennale, Filippo Grimani. In compenso all'interno dell'Internazionale fu istituita una giuria di accettazione, dando l'illusione a tutti di poter partecipare. È vero che nella realtà, tra i tantissimi artisti che si candidarono, la

[31] *Mostra d'arte dell'Opera Bevilacqua La Masa*, "La Difesa", 19 maggio 1913.
[32] M. M. Lamberti, *La stagione di Ca' Pesaro e le Biennali*, in *Venezia - gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920*, op. cit.

maggior parte non furono accettati, ma scorrendo i nomi dei partecipanti all'undicesima stagione della Biennale, affianco agli intramontabili Sartorio, Tito, De Nittis si trovano anche i nomi di alcuni giovani provenienti dalle collettive capesarine, come Teodoro Wolf Ferrari, Vittorio Zecchin, Felice Casorati, Scopinich, Licudis, Marussig e Moggioli. Tra gli esclusi, non a caso, gli animosi Gino Rossi e Vittorio Zecchin, i quali, oltre a rappresentare le personalità più irrequiete nel gruppo di Ca' Pesaro, avevano peraltro partecipato nella primavera di quell'anno all'esposizione della Secessione romana e alla "Esposizione libera futurista internazionale di pitture" alla galleria Sprovieri di Roma.

Quest'interdizione, non fece che riscaldare i sentimenti di reazione verso l'istituzione, e come risposta, gli artisti non ammessi guidati da Arturo Martini, allestirono una mostra dei "Rifiutati alla Biennale veneziana" all'hotel Excelsior del Lido di Venezia. La mostra non sollevò i clamori del 1913, ma il coraggioso gesto di ribellione, aveva rappresentato una forte presa di posizione contro il sistema di favoritismi e faziosità che regolava le scelte della grande mostra.

Le polemiche e gli scontri si sarebbero forse riproposti nelle stagioni successive, ma le circostanze che s'imposero poi nei mesi seguenti obbligarono una tregua a questa continua diatriba tra i giovani ribelli e i conservatori. Nel 1915 l'Italia entra in guerra ed entrambe le istituzioni dovettero sospendere le attività, per riaprire poi, la Bevilacqua La Masa nel 1919 e la Biennale nel 1920, in un clima completamente mutato.

1.4. Gli anni tra le due guerre (1919 – 1945)

Il gruppo di Ca' Pesaro rimase unito, nonostante la chiusura forzata dopo il 1913, fino allo scoppio della guerra, esprimendosi anche attraverso una rivista, che uscì in un unico numero, dal titolo "I pazzi", dopodiché, le giovani forze arruolate si separarono. Per molti l'esperienza della guerra fu davvero drammatica. Gino Rossi, ad esempio, non si riprese mai più dall'orribile esperienza di prigionia nel campo di concentramento tedesco a Restatt, che lo portò nel tempo ad una profonda crisi psicologica che compromise la sua intera esistenza.

Nel 1919 l'esposizione di Ca' Pesaro riapre i battenti: dopo sei anni di sosta il clima è quello di rinnovata speranza e voglia di riannodare a Venezia un fronte comune per la giovane ricerca artistica. Come da tradizione, l'inaugurazione delle mostre della Bevilacqua La Masa all'indomani della guerra, si aprì con una polemica. Questa volta però i dissidenti erano gli stessi appartenenti alla cerchia di Ca' Pesaro: uniti nell'UGA (Unione dei giovani artisti), che faceva capo a Teodoro Wolf Ferrari, essi rivendicavano il diritto di non sottoporsi al giudizio della giuria di accettazione. Il rischio nel concedere totale libertà di partecipazione, notava Gino Rossi, e permettere a chiunque di esporre a Ca' Pesaro, sarebbe stato quello di svalutare completamente il significato delle lotte e dei sacrifici che avevano portato il gruppo storico a preziose conquiste.[33] Barbantini però, per evitare dissidi interni al gruppo, in questo periodo già di per sé fragile dopo la ripresa post –bellica, accolse le richieste dell'UGA, e le opere candidate vennero vagliate da una duplice commissione, di cui una interna all'Unione, provvedendo comunque a distinguere nel catalogo tali artisti da quelli ammessi "regolarmente". La decisione dev'essere costata non poco a Barbantini, il quale commenterà a posteriori, a proposito della collettiva: "la Mostra del 1919 era riuscita troppo bella perché i pittori e gli scultori di quadri e di statue brutte, che, senza mettere in conto i loro compari e consorti, sono sempre almeno settanta volte di più dei pittori e degli scultori plausibili, non ne sentissero menomato il prestigio e minacciati gli interessi della propria specialità, e non decidessero di organizzarsi e di reagire".[34]

La mostra raccolse molti apprezzamenti, e alcuni artisti come Pio Semeghini, e i veterani Martini e Casorati ricevettero entusiasmanti recensioni, prove forse di un cambiamento nell'opinione pubblica e di un'accettazione dell'ambiente veneziano al rinnovamento dell'arte da loro rivendicato.

La Biennale dal canto suo inaugurava la nuova stagione l'anno seguente, nel 1920, e dichiarava un grande cambiamento, auspicato dall'arrivo di un nuovo segretario, Vittorio Pica, personalità emergente nel panorama della cultura a Venezia, e certamente più aperto alle istanze dell'arte contemporanea rispetto al suo predecessore Fradeletto. Aspettative che, ahimè, rimasero abbastanza deluse, almeno

[33] Enzo Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti*, op. cit.
[34] Nino Barbantini, *Prefazione,* in "*Mostra dei primi espositori di Ca' Pesaro 1908 – 1920*", catalogo della mostra, Opera Bevilacqua La Masa, Venezia 1948.

per quanto riguarda l'arte italiana, che non promosse particolari innovazioni rispetto all'assetto consueto dell'Internazionale. I padiglioni stranieri contribuirono però notevolmente a diffondere nomi e linguaggi nuovi, per lo meno a Venezia, infatti il padiglione francese ospitava artisti come Matisse e Redon, Seurat e Signac, mentre la Russia esponeva una grande mostra su Archipenko.

Il 1920, segnerà tuttavia una data chiave per il destino delle due istituzioni, che prenderanno svolte diverse: mentre la Biennale si avviava, seppur a rilento, verso il tanto aspirato rinnovamento, la giovane esperienza di Ca' Pesaro arrivava invece al tramonto della sua stagione più prolifica e appassionata.

Le circostanze che portarono al tramonto degli anni d'oro capesarini vanno ricondotte ad un clima di generale mutamento: la Biennale, con l'istituzione di una commissione d'accettazione, dava la possibilità ad uno spettro maggiore di candidati di partecipare alla mostra (nel 1920 alla Biennale furono accettati ben 117 artisti) attraendo molti pittori che fino a quel momento avevano esposto a Ca' Pesaro; la figura di Nino Barbantini aveva progressivamente perso l'ascendente sulle decisioni dell'Opera Bevilacqua La Masa, dopo l'arrivo di una giuria d'accettazione anche troppo elastica, ma soprattutto in seguito all'abbandono dell'incarico del conte Nani Mocenigo, presidente del consiglio di vigilanza dell'Opera, che morirà poi l'anno seguente.

La disputa, che come tradizione inaugurava le mostre capesarine, coinvolgeva quest'anno proprio l'operato della giuria di accettazione, che, avendo incredibilmente accettato ben 93 artisti su 97 che avevano presentato domanda, respinse invece la candidatura di Felice Casorati, personalità significativa delle collettive, che quell'anno aveva persino rinunciato a partecipare alla Biennale per esporre a Ca' Pesaro. La motivazione dell'esclusione – il fatto che l'artista non fosse veneziano- si rivelava quanto mai inconsistente, avendo egli partecipato in precedenza alle mostre e non essendo inoltre precisato, nel testamento della duchessa Bevilacqua La Masa, alcun vincolo a proposito della cittadinanza veneziana. All'esclusione di Casorati seguì la dura reazione degli altri artisti che con lui facevano parte del gruppo storico di Ca' Pesaro, tra cui Rossi, Carrà, Semeghini, Zecchin e Wolf Ferrari, i quali per protesta decisero di non esporre a San Stae e organizzare per contro una mostra dissidente negli spazi della galleria Geri-Boralevi in piazza San Marco.

Gli artisti più influenti del panorama giovanile veneziano si dissociavano in questo modo da Ca' Pesaro, luogo che era stato simbolo di profonda aggregazione e unione d'intenti. Nella loro azione secessionista, essi però non presero le distanze da colui che fino a quel momento era stato il loro mentore indiscusso e compagno di lotte, e nel lungo testo di presentazione al catalogo della "Esposizione degli artisti dissidenti di Ca' Pesaro" essi dedicano a Nino Barbantini una menzione solidale e affezionata: "Questa decisione non ha naturalmente carattere di ostilità verso la istituzione veneziana condotta così felicemente agli insperati e brillanti risultati del 1919, dal suo segretario Nino Barbantini, mediante un tenace, intelligente, imparziale disinteressatamente nobile lavoro di lunghi anni, indubbiamente proficuo per l'arte italiana e per una numerosa schiera di giovani".[35]

Il nucleo storico si allontanava così dai locali dell'Opera Bevilacqua La Masa, divenuta un interlocutore ostile, e rivendicava ancora il proprio carattere insubordinato, ma i tempi ormai erano cambiati e l'esposizione alla Geri - Boralevi rappresentava un ultimo sussulto di orgoglio di una stagione ormai finita.

Il gesto eversivo, come il precedente nel 1913, rivelano indirettamente quale fosse il vero punto debole del gruppo storico di Ca' Pesaro, ciò che, aldilà delle opposizioni e delle critiche, impedì loro di proporsi ufficialmente come gruppo propriamente inteso. Come sottolinea Alessandro Del Puppo, infatti, dipendendo dall'Opera Bevilacqua La Masa, gli artisti sostenuti da Nino Barbantini non ebbero mai la possibilità di organizzarsi autonomamente, di autogestirsi, ma subirono le restrizioni imposte dal regolamento della fondazione[36], e fu proprio quando si trovarono a rivendicare la propria dissidenza verso questi veti che si dimostrò più forte l'aggregazione e la solidarietà della squadra capesarina.

Lo status di gruppo in qualche modo "obbligato" anziché scelto e organizzato, è da intendersi come una delle principali cause che portarono al declino della straordinaria stagione delle rivoluzioni capesarine, il cui termine viene fissato proprio con la secessione del 1920.

Alla rassegna dell'anno successivo, non solo non partecipò alcun rappresentante degno di nota delle collettive storiche, ma gli artisti che candidarono la domanda di

[35] Enzo Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti,* op. cit.
[36] Alessandro Del Puppo, *La Fondazione Bevilacqua La Masa*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, Vol. I, a cura di Giuseppe Pavanello e Nico Stringa, Electa, Milano 2008.

partecipazione furono così pochi che la giuria di accettazione dovette faticare per allestire una mostra accettabile.

Ben più alto rilievo ebbero nella primavera del 1921 le iniziative ai Giardini di Castello, che si aprirono ad accogliere una mostra che ricordava la Biennale per l'aria internazionale, ma che invece era organizzata dalla Galleria d'arte internazionale moderna, segno di una rinnovata collaborazione tra le istituzioni municipali e tentativo, forse, di rimediare a qualche lacuna. L'obiettivo della mostra era in fondo quello di dare visibilità alle collezioni della Galleria, che comprendevano a questo punto grandi opere di artisti internazionali, tra cui Toorop, Redon, Valotton, Klimt, Lieberman e Klinger, ma che ancora non aveva compensato le gravi mancanze degli acquisti poco oculati negli anni precedenti.

Una stanza intera era riservata alle sculture di Medardo Rosso, oltre a cui, per il fronte italiano, erano presenti, in un pot-pourri di vecchio e nuovo, Felice Carena, Ettore Tito, Beppe Ciardi, Moggioli, Casorati, Fattori, Telemaco Signorini, Favretto, Milesi, Nono, Previati e Pelizza da Volpedo.

Questo clima di generale quiete permase anche l'anno seguente, che non vide particolari eccitamenti né all'esposizione di Ca' Pesaro né alla Biennale, che tralasciando la piccola mostra commemorativa su Amedeo Modigliani, scomparso due anni prima, proposero mostre mediocri, continuando a ignorare i movimenti nuovi che investivano anche l'Italia, correnti come la Metafisica.

Un contributo degno di nota arrivava invece, al solito, dalle partecipazioni straniere ai Giardini: la Francia proponeva una selezione di opere di Bonnard e Maurice Denis, ma ancor più significativo fu l'apporto della Germania che presentò una consistente rassegna sulla pittura espressionista, con quadri di Kirchner, Kokoschka, Kaethe Kollowitz, Pechstein e Barlach.

Le mostre di Ca' Pesaro del 1923 videro il ritorno di alcuni dei pionieri del gruppo, ma anche la presenza di nuovi personaggi, (tra cui il giovane architetto Ettore Sottsass!), questo anche grazie alla decisione del nuovo presidente del consiglio di vigilanza, G. Battista Dal Vo, di aprire le porte dell'esposizione anche a giovani provenienti da altre regioni d'Italia, infrangendo il criterio di "assoluta venezianità", imposto dal precedente caso di Casorati. Nonostante gli incontri positivi, le mostre mancavano di quel mordente che le aveva contraddistinte fino a quel momento, facevano sempre

meno parlare di sé e i profitti delle vendite ne risentirono molto, creando un generale malcontento tra gli espositori.

Nel corso del 1925, a seguito del riordino delle collezioni di Palazzo Pesaro, si volle cercare una più adeguata sede per le esposizioni della Bevilacqua La Masa. Dopo aver scartato l'ipotesi d'istituire un padiglione autonomo ai Giardini, la nuova sede venne allestita di fronte all'hotel Excelsior nel lungomare del Lido di Venezia. L'idea di esporre nella zona balneare, meta prediletta del turismo di lusso, non poteva che entusiasmare le speranze dei giovani artisti di incrementare le proprie vendite. Inoltre, si può ipotizzare che l'idea di portare la mostra al Lido potesse provenire, direttamente dalla CIGA ("Compagnia Grandi Alberghi") nell'ottica di accrescere l'interesse verso la zona di villeggiatura attraverso eventi culturali.

La nuova stagione delle mostre capesarine si apriva dunque in un contesto decisamente diverso da quello che le aveva ospitate finora, e diversa era pure la situazione politica e storica che l'Italia si apprestava a vivere: l'epoca del fascismo. La tendenza autoritaria della politica in poco tempo investì ogni aspetto della vita sociale, e la cultura in particolar modo, così le scelte che furono adottate in quegli anni sia nei padiglioni della Biennale sia al Lido, non furono che un riflesso delle volontà del potere.

L'orientamento artistico del governo fascista tendeva verso tematiche popolari, di insegnamento didattico e sociale, attraverso l'uso di forme riconoscibili e rassicuranti, riprese dagli stilemi neoclassici che diventarono il baluardo dell'arte di regime contro l'eccentricità delle avanguardie. Tutto ciò si accompagnava al prepotente ritorno al figurativismo e alla tradizione, alla tecnica, all'artigianato.

Non stupisce dunque che dal 1925 al 1936 le collettive della Bevilacqua La Masa si limitino a registrare la situazione generale imposta dal fascismo, soprattutto negli aspetti meno innovativi, proponendo rassegne molto simili una all'altra, scontate e banali, praticamente monopolizzate da un gruppo di artisti che si ripresentavano ad ogni edizione, gli apprezzati Seibezzi, Privato, Springolo e Novati. Occasioni tutt'al più d'interesse mondano, erano volte principalmente alla vendita, lontane dalle tensioni ideali ed emotive dei primi anni.

A gravare ulteriormente sulla situazione già molto pesante del periodo, era la serie innumerevole di raccomandazioni e favoreggiamenti che venivano puntualmente presentati a Barbantini da enti e personaggi che tentavano di spingere i propri

protetti. Nel 1930 infine, l'Opera perse anche ciò che rimaneva della propria autonomia, lasciando le redini della gestione artistica al sindacato fascista, che in cambio, conservò all'istituzione solo le responsabilità contabili e amministrative.
In quello stesso anno Nino Barbantini abbandona la carica di segretario dell'Opera Bevilacqua La Masa. Visto gli sviluppi che la Fondazione aveva preso negli ultimi anni, preferisce allontanarsi dalla fondazione, che con lui aveva vissuto i suoi anni più gloriosi ed intensi. Egli rimarrà però direttore della Galleria internazionale d'arte moderna e continuerà a seguire le vicende dell'Opera, seppur indirettamente.
L'ombra del fascismo intanto incombeva sempre più pesante sulle istituzioni culturali e l'anno successivo ci fu la prima "Mostra regionale veneta del sindacato fascista" che, in linea con il rilancio dell'arte decorativa e dell'artigianato promosso da Mussolini, veniva affiancata alla "Mostra di arti plastiche di Venezia". Le mostre della Bevilacqua La Masa diventano infatti in questo periodo le "mostre sindacali", ovvero delle mostre che il fascismo gestiva per selezionare gli artisti, a livello sia regionale che comunale, cui potevano partecipare solo gli iscritti al sindacato fascista di belle arti.
La Biennale dal 1930 diventa appannaggio dello stato, presieduta dal conte Giuseppe Volpi affiancato dal segretario Antonio Maraini. La coppia impugnerà le redini dell'Istituzione per oltre un decennio, fino al 1942, esercitando anche una forte influenza, se non un vero e proprio controllo, sulla gestione dell'Opera Bevilacqua La Masa, dove scompare la figura del segretario, sostituito negli incarichi proprio da Maraini.
Nel periodo di direzione di Volpi e Maraini, Venezia vede nascere sotto il segno della Biennale altre due manifestazioni artistiche molto importanti, destinate a catalizzare l'attenzione mediatica ancora oggi, ossia il Festival della Musica e l'Esposizione internazionale d'arte cinematografica.
Le attenzioni dunque sono tutte per la Biennale, che propone per la verità in quegli anni rassegne interessanti come quelle sul futurismo, curate da Marinetti, o le mostre retrospettive sull'impressionismo (finalmente!) con personali di Monet, Manet e Renoir. La sezione italiana in questi anni elogiava i tratti plastici del Novecento, ma le presenze di Prampolini, Basaldella, Guttuso testimoniano la partecipazione di frammenti di realtà diverse.
Le mostre della Bevilacqua La Masa, subendo il controllo del regime dall'interno della giuria d'accettazione, tornavano all'originario ruolo di anticamera della Biennale,

scandendo in maniera convenzionale e ripetitiva le estati dei ricchi villeggianti del Lido di Venezia. In seguito all'istituzione del Festival del cinema nel 1932, evento certamente di maggior richiamo popolare rispetto alle rassegne dei giovanili, le collettive della fondazione erano diventate superflue agli interessi della CIGA, e vennero trasferite nella Sala Napoleonica di Palazzo reale a San Marco.

Nonostante la perdita in questi anni del proprio ruolo storico, che l'aveva resa riferimento esemplare per l'arte moderna italiana, le collettive della Bevilacqua continuarono anche dopo lo scoppio della guerra e dopo la sospensione delle attività della Biennale nel 1942, e alternano artisti affermati ad altri emergenti, destinati però a essere ricordati a lungo, come De Pisis, Eugenio Da Venezia ed Emilio Vedova.

Nel 1945 gli eventi che drammaticamente gravavano sul paese inducono anche la Bevilacqua La Masa a chiudere, per una sosta di due anni che terminerà all'indomani della guerra, nel 1947, quando l'Ente inaugurerà, in anticipo di un anno sulla Biennale, la nuova stagione di fervore culturale e artistico che animerà Venezia dopo la buia cesura inferta dal regime fascista.

Saranno anni decisamente difficili e controversi, che vedranno però un generale fermento di ricerche e sperimentazioni, di battaglie e schieramenti artistici e sociali, ai quali la Bevilacqua La Masa e i suoi artisti non mancheranno di partecipare attivamente.

1.5. La stagione post – bellica tra scontri e confronti

La Liberazione, che chiudeva definitivamente l'infausto ventennio fascista, porta in Italia un clima di fervori, speranze, e grandi prospettive che si concretizzeranno nel dopoguerra, investendo ogni aspetto della vita e della cultura.

La stagione artistica e culturale che si apre alle soglie degli anni '50, sarà caratterizzata da forti contrapposizioni e dure battaglie, tanto sul piano ideologico quanto sul piano artistico, ma all'interno di questo clima tormentato sarà possibile

anche rintracciare elementi di continuità tra i fatti e i protagonisti del passato che appartenevano al medesimo *milieu*[37].

E quel milieu era Venezia, che all'indomani della guerra si afferma come rinnovato centro propulsore di rinascita culturale, dove l'impegno creativo volgeva finalmente verso le principali istanze di un senso moderno europeo. Ambiente artistico ricco d'interessi, e di confronti di respiro internazionale, di personalità preminenti nel mondo intellettuale, Venezia risorge nel dopoguerra in una stagione culturalmente molto intensa, imponendosi come fulcro di riferimento per tutta l'arte italiana.

Il 1946 segnerà l'inizio di una stagione di numerose e vivaci iniziative, incontri e dibattiti che porteranno una decisiva svolta di rinnovamento. Risale al '46 la nascita dell'associazione culturale "Arco", fondata da Ferruccio Bortoluzzi, terreno di confronto per giovani "impegnati" che si occupano di letteratura, arte e teatro[38]. Lo stesso anno registra la riapertura della stagione delle mostre d'arte in Italia, con la rassegna del "Premio Burano", un appuntamento importante per la verifica e la promozione degli sviluppi della ricerca pittorica nell'area triveneta, anche se attraverso un'ottica piuttosto tradizionale. In questa prima edizione il primo e il secondo premio venivano consegnati rispettivamente a Carlo Dalla Zorza e a Umberto Lilloni, ma altri premi andarono a voci più innovative come Deluigi, Breddo, Varagnolo, Gaspari, Valenzin, Barbisan e Pizzinato[39].

Al premio Burano, di iniziativa pubblica, seguirà poi quella privata del premio "La Colomba", di scala nazionale, la cui organizzazione rimanda a Carlo Cardazzo, personalità di primo piano nel panorama del mercato artistico italiano dell'epoca. Nel clima generale di rilancio del mercato dell'arte, cui seguì la formazione di una moltitudine di gallerie private, a Venezia come in tutt'Italia, le attività di Cardazzo della Galleria del Cavallino s'imponevano con esemplare rilievo, anche per la collaborazione di personaggi del calibro di Peggy Guggenheim e Carlo Scarpa, proponendo esposizioni d'indiscussa importanza storica. Personaggio molto vicino agli artisti, egli seppe sostenere e guidare con acume illuminato alcuni dei

[37] Giuseppina Dal Canton, *"Dalla cultura artistica del simbolismo a quella delle esposizioni di Ca' Pesaro",* in *Modernità allo specchio. Arte a Venezia (1860-1960),* a cura di Toni Toniato, Supernova, Venezia 1995.

[38] Dino Marangon, *I Precedenti*, in *Cronaca 1947-1967,* catalogo della mostra a cura di Toni Toniato, (Venezia, Galleria Opera Bevilacqua La Masa, 11 luglio-5 agosto 1984) Comune di Venezia, Assessorato alla cultura, Tipografia commerciale, Venezia 1984.

[39] Enzo Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti*, op. cit.

movimenti che ebbero particolari conseguenze sull'ambiente artistico veneziano, come il Gruppo di Arti Plastiche, formato da Carlo Scarpa, Mario Deluigi, Giulio Ambrosini, e come lo Spazialismo, cui aderirono Guidi, Deluigi, Vinicio, De Toffoli, Bacci, Morandi, Tancredi.

Il sorgere di numerose gallerie in ambito veneziano, dimostra come fosse attivo l'interesse anche per la produzione delle nuove generazioni, nonostante il gusto preponderante del collezionismo fosse ancora orientato verso linguaggi più tradizionali.

Il polo catalizzatore delle attenzioni di critici, mercanti, artisti, e collezionisti, crocevia d'incontri di respiro europeo, restava però sempre la Biennale, che riprese le attività nel 1948 presentando una delle edizioni più interessanti, inaugurando una nuova stagione di dialoghi internazionali, che ebbe notevole influenza sui giovani artisti veneziani, i quali non potevano che trarre stimoli e incentivi da queste mostre. La retrospettiva sull'Impressionismo, e sui relativi celebri esponenti, le mostre su Cubismo, Futurismo ed Espressionismo, per non parlare della collezione Guggenheim accolta ai Giardini nel '48, costituirono la materia d'investigazione da cui si generarono nuovi linguaggi, rispecchianti un clima di maturità e apertura al nuovo.

Ancora nel 1946, un gruppo di artisti soliti animare i convivi intellettuali del ristorante "All'Angelo" si riunirono sotto l'insegna di Nuova Secessione Artistica, che diverrà l'anno seguente Fronte Nuovo delle Arti, cui presero parte i veneziani Pizzinato, Santomaso, Vedova, e Alberto Viani, oltre che Cassinari, Guttuso, Morlotti e Leoncillo Leonardi. Il gruppo, guidato dal critico Giuseppe Marchiori, di origini locale, ma con propaggini di aderenti a Roma e Milano, spinto da uno spirito dichiaratamente antifascista, affermava il deciso rifiuto verso il vuoto e sterile accademismo del Novecento italiano, auspicando la voglia di ricongiungersi all'Europa del moderno e delle avanguardie.

All'ondata d'internazionalismo culturale che investe gli ideali nella ripresa post - bellica avevano contribuito in parte anche le Biennali degli anni '20 e '30: la politica del ventennio non fu, infatti, molto oscurantista per quanto riguarda il contemporaneo, e ciò è rilevato anche dalle acquisizioni di quegli anni per la Galleria internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro, cui affluirono numerose opere, anche se prevalentemente di artisti italiani. Già durante il fascismo, infatti, la Biennale

aveva aperto le porte all'Europa con esposizioni che informavano, anche se in maniera non sempre puntuale, sui fenomeni storici dell'arte, su cui i giovani potevano ampliare le proprie conoscenze. In questi anni ferveva anche il campo della critica artistica, a sostegno di visioni diverse, e non sempre ben disposta a tutelare le voci emergenti, ma che pur vantava interlocutori di alto livello, dai più anziani Gino Damerini, Silvio Branzi, Giuseppe Marchiori, Umbro Apollonio, ai giovani Giuseppe Mazzariol, Guido Perocco e Luigi Ferrante, orientati verso una prospettiva tutt'altro che provinciale.

In questo clima stimolante di risveglio culturale seguito alla Liberazione, al desiderio di rinnovamento si accompagna negli artisti la volontà di riscattare l'arte italiana compromessa dall'esperienza fascista, nella consapevolezza del valore che l'arte esprimeva ancora come mezzo di rinascita morale e civile. Gli artisti presero, quindi, coscienza del proprio ruolo all'interno del contesto di ricostruzione civile e culturale del dopoguerra, e sostennero la necessità di ristabilire un legame tra scelte prettamente espressive e orientamento ideologico.

In linea con il principio di "recuperare il passato come base per il futuro", il rinnovamento dell'arte che investì le risorse e le intuizioni degli anni post- bellici partiva dal recupero critico di tutto ciò che era stato prodotto in campo estetico in Europa negli anni dell'oscurantismo fascista, dal Cubismo al Futurismo, al Costruttivismo, dall'Espressionismo all'Astrattismo e al Surrealismo. La rivisitazione delle avanguardie storiche portò inevitabilmente a risultati quanto mai eclettici che confluirono poi in quella che sarà la grande querelle estetica degli anni '50, il dibattito tra realismo e astrattismo, il cui epilogo è da ricercarsi nelle poetiche informali del decennio successivo[40].

Indagando le varie esperienze artistiche da un punto di vista metodologico oltre che sul piano delle idee e dei contenuti, in un atteggiamento incline all'aggiornamento della resa formale ancora legato alla realtà, piuttosto che al cambiamento radicale della rappresentazione, la maggior parte delle ricerche creative in questo periodo, avevano assunto il cubismo e la lezione di Picasso come modello stilistico. Il verbo picassiano, soprattutto quello di *Guernica*, si diffuse con straordinaria risonanza in

[40] Gabriella Belli, *Gli anni '50 tra Realismo e Astrattismo*, in *Modernità allo specchio. Arte a Venezia (1860-1960),* op. cit.

tutta Europa, grazie alla capacità di saper unire al contenuto di denuncia, e alla forza ideologica, una rielaborazione formale stilizzante piuttosto che destrutturante.

In Italia, il cubismo si mescolò ai caratteri peculiari delle esperienze dell'epoca, Metafisica e Futurismo, aprendo quelli che saranno gli orizzonti estetici e metodologici dell'arte italiana nel dopoguerra. A Venezia i richiami picassiani sono riconoscibili in artisti come Fulgenzi, Dinon, Bortoluzzi, e Polato, di diversa formazione ma riceventi le medesime sollecitazioni tramite le vetrine biennali, e più da vicino, attraverso il dibattito che circolava tra le giovani generazioni smaniose di aggiornamento dei linguaggi espressivi.

Nell'ambito di questa riflessione culturale, le diverse ricerche creative facevano sostanzialmente capo alle due tendenze fondamentali e contrapposte, del realismo, legato a un rapporto immediato con la figurazione, assunto a bandiera di un marcato impegno civile e sociale antifascista, e dell'astrattismo, che negava la resa oggettiva del reale, pur esprimendone i valori e le tensioni, ma tramite forme pure nello spazio. La diatriba tra figurativi e non – figurativi, diverrà in breve tempo il pretesto che farà da sfondo all'interminabile contrapposizione fra tradizionalisti e innovatori, di cui Venezia sarà teatro vivacissimo. Le politiche Istituzioni culturali, non da ultima l'Opera Bevilacqua La Masa, miravano a far prevalere in campo estetico un principio di sana conservazione, orientando le scelte verso un figurativismo ripreso da modelli locali.

Un compromesso verso questa radicale contrapposizione sembra essere tentato dagli artisti "politici" del Fronte Nuovo delle Arti, esponenti di linguaggi diversi, intrecciando echi di eredità passate e slanci verso il futuro, in una convivenza di realismo e astrazione che darà in seguito luce all'Informale. L'aggregazione del gruppo faceva capo a motivi etici più che estetici, legati alla visione comune nei valori dell'antifascismo, ma che si rivelò insufficiente a reggere il percorso di un'impresa artistica. L'esperienza del Fronte si esaurirà, infatti, nel giro di un anno, tra la mostra alla Galleria La Spiga di Milano e la presentazione ufficiale alla Biennale nel 1948, a prescindere dalle gravi sentenze di Togliatti in "Rinascita" che parlando di "una raccolta di cose mostruose"[41], provocava la rottura definitiva del

[41] Giuseppina Dal Canton, *Dalla cultura artistica del simbolismo a quella delle esposizioni di Ca' Pesaro,* in *Modernità allo specchio. Arte a Venezia (1860-1960),* op. cit.

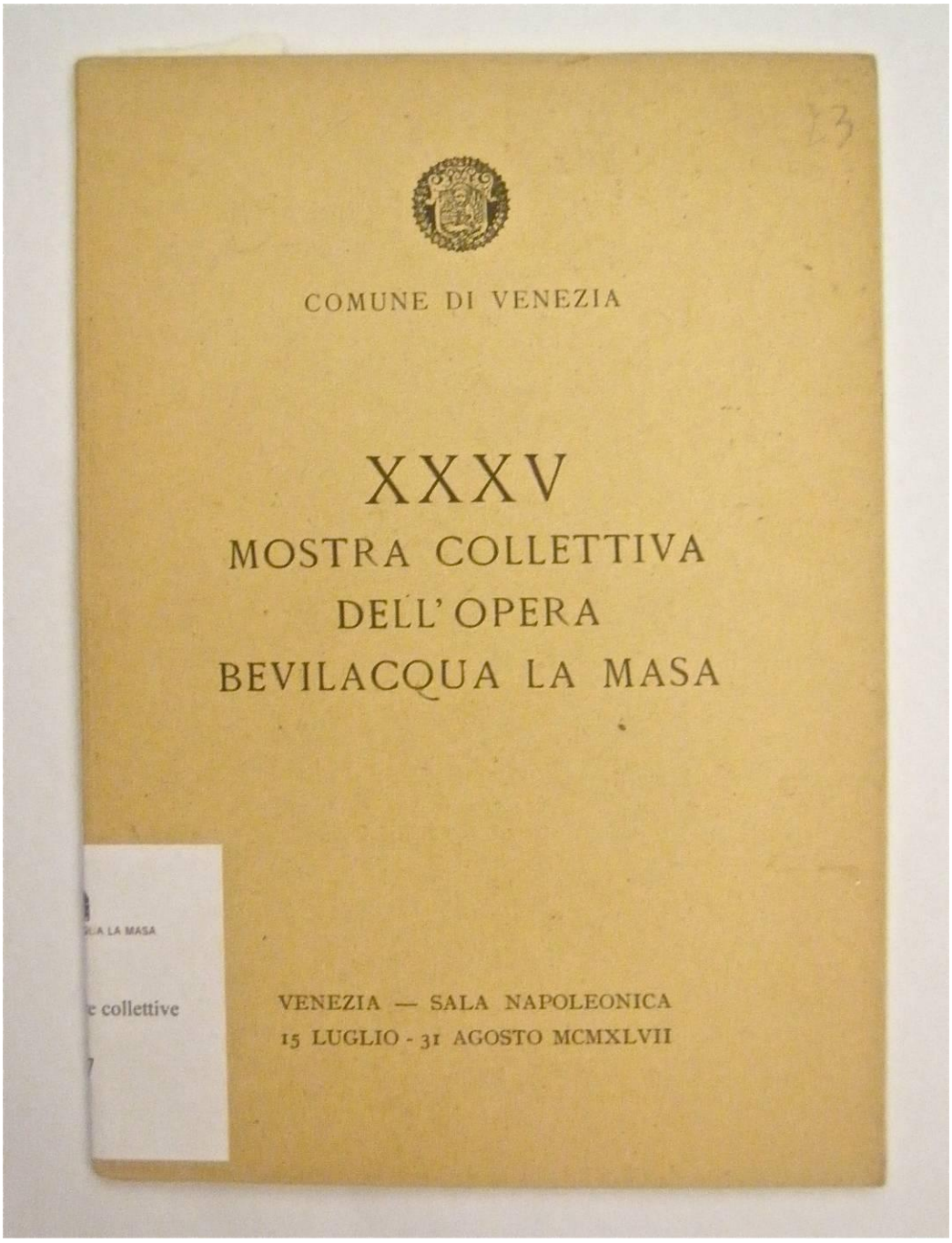
Fronte, il destino del gruppo era già annunciato nell'impossibilità di conciliare forme per natura contrastanti.

In questo clima di grande fermento sociale, intellettuale e artistico, la cultura veneziana appare in qualche modo frammentaria, divisa dalla *querelle* tra innovazione e tradizione, sullo sfondo della quale si generavano tra gli stessi artisti rivalità e scontri che vanificavano ogni possibilità di confronto e scambio. Questa situazione portava gli artisti più giovani e protesi verso il nuovo a una condizione di profondo isolamento, acuito dalla chiusura e dall'inerzia dell'ambiente istituzionale e dallo scarso appoggio della critica, che tendevano a garantire una continuità dell'estetica di ordine tradizionale.

È questo il contesto in cui nel luglio del 1947 riprenderanno le attività delle Collettive dell'Opera Bevilacqua La Masa, organo pienamente inserito nel tessuto di idee, esperienze, contaminazioni e dibattiti che si stava intessendo nella Venezia del secondo dopoguerra.

2. La 35ma Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa: 23 luglio – 10 settembre 1947

Le Rivendicazioni del Sindacato Regionale di Pittori e Scultori, dell'Associazione dei giovani artisti e dell'Ordine della Valigia; i Premi



Le mostre dei giovani artisti dell'Opera Bevilacqua La Masa continuano ad essere attivate regolarmente, in veste di palcoscenico per l'arte fascista, fino al 1945, quando l'aggravarsi delle vicende politiche e militari impongono la sospensione delle attività dell'ente.

Nel clima di fermento e di rinascita culturale che investe gli anni successivi alla Liberazione, si ripresentano invece le condizioni per riprendere l'organizzazione delle esposizioni giovanili, mosse anche da un rinnovato slancio di collaborazione tra le istituzioni comunali. Anche i rapporti con la Biennale, infatti, si prospettavano più sereni, e anzi diretti verso una politica di supporto reciproco, grazie anche all'elezione nel 1947 di Rodolfo Pallucchini come Segretario Generale della Biennale, guida a aperta e brillante, che porterà l'istituzione ai felici esiti della mostra di riapertura del 1948. Come da consuetudine, però, per le esposizioni della Bevilacqua La Masa, anche la nuova stagione delle collettive portava con sé una cornice di polemiche e contestazioni.

L'esigenza di riprendere al più presto l'andamento delle collettive si palesa tra i membri direttivi della fondazione già dal dicembre del 1946, ma l'entusiasmo per il ritorno alle attività viene ridimensionato dalla necessità di adempire a più immediate urgenze, come il rinnovamento dello schema di Regolamento dell'Opera.

Nel frattempo erano in corso le pratiche per la formalizzazione della concessione di alcuni locali in Piazza San Marco che il comune consegnava alle mostre di pittura e di scultura della Bevilacqua già in epoca fascista. Tale concessione aveva scadenza quadriennale, ma in coincidenza con gli avvenimenti bellici fu sempre tacitamente rinnovata. Il 2 settembre 1937 il Comune, infatti, approvava con determinazione podestarile la convenzione con il Ministero dell'Educazione Nazionale per la concessione in uso gratuito di alcuni locali a pianterreno del Palazzo Reale "allo scopo di destinare a mostre d'arte di pittura e scultura e d'arte applicata e decorativa antica e moderna."[42] L'Opera ne entrava in possesso l'anno successivo e dal 1939 iniziò ad allestire le proprie esposizioni nella nuova sede denominata alle "Botteghe d'arte".

Con la fine della guerra e l'avvento della Repubblica, si liberavano poi anche i locali disposti nei piani ammezzati, non più in uso dalla famiglia reale, i quali vennero

[42] Archivio della Fondazione Bevilacqua La Masa, (AFBLM), Palazzetto Tito, Venezia: Verbali; busta 1, Delibera della Commissione di Vigilanza dell'Opera Bevilacqua La Masa, 24 gennaio 1947.

affidati dalla Sovrintendenza alla Direzione Belle Arti e all'Istituto Veneto per il Lavoro al fine di allestire esposizioni d'arte industriale e d'artigianato locale. All'interno delle "Botteghe d'Arte" si trovavano dunque a convivere due diverse manifestazioni artistiche, e i rispettivi direttori, Mario Nono per l'Opera Bevilacqua La Masa e Giuseppe Dell'Oro per l'Istituto Veneto del lavoro, si accordarono per effettuare l'organizzazione delle "Mostre d'Arte Figurativa e d'Arte Decorativa Industriale" nei locali dell'Ascensione avuti in uso dal Demanio.

Il 24 gennaio 1947 verrà dunque approvata un'apposita convenzione tesa ad assicurare unità d'indirizzo alle mostre concordando che "In ottemperanza alle comuni finalità, ed agli scopi dell'Opera Bevilacqua La Masa, l'attività delle manifestazioni delle Botteghe, sempre ispirata ad alti concetti d'arte, sia unificata sotto la direzione del Consiglio di vigilanza della predetta Opera"[43] e a tal fine si pattuisce l'aggregazione al Consiglio dei rappresentanti della Sovrintendenza ai monumenti e dell'Istituto per il lavoro. Alla mostra d'arte industriale si destinava il mezzanino, mentre a quelle di "arte pura" era confermato il pianterreno, dove già si allestivano le esposizioni.

La sede delle mostre giovanili permanenti, era ancora invece, in via provvisoria, la Sala Napoleonica dell'ex Palazzo Reale, essendosi il comune impegnato a destinare alla fondazione alcune sale al pianterreno di Palazzo Giustinian, una volta liberato dallo stanziamento degli alleati.

L'organizzazione delle prime mostre viene prevista per i mesi successivi, ma un ulteriore inconveniente frenerà l'inizio delle attività della rinnovata Commissione di Vigilanza. Con lettera inviata il 9 marzo al Sindaco Giovanni Battista Gianquinto, infatti, un gruppo di artisti uniti nel Sindacato Regionale di Pittori e Scultori, fondato subito dopo la Liberazione, aveva aperto una severa vertenza contro il comune tesa ad ottenere il risarcimento dei "gravissimi danni già procurati agli artisti che dovrebbero godere dei benefici cui hanno diritto per il lascito della duchessa Bevilacqua La Masa"[44]. Essi accusavano il comune d'inottemperanza ai doveri imposti dal munifico legato, per aver estromesso i giovani artisti da Ca' Pesaro,

[43] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Verbali; busta 1, Convenzione stipulata il 24 gennaio 1947 presso la sede della Direzione Comunale delle Belle Arti di Venezia, fra i sottoscrittori Carlo Izzo, Assessore alle Belle Arti, Ferdinando Forlati, Soprintendente ai Monumenti medioevali e moderni del Veneto orientale, Mario Nono, presidente del Consiglio di vigilanza dell'Opera Bevilacqua La Masa, Rodolfo Pallucchini, Direttore alle Belle Arti, Giuseppe Dall'Oro, Direttore dell'Istituto Veneto per il Lavoro.

[44] Archivio Storico Comunale, Celestia, Venezia: Verbali delle delibere del Comune di Venezia 1947.

appropriandosi dei locali a proprio interesse, e non avendo concesso in cambio all'organizzazione della mostra permanente che poche salette di Palazzo Giustinian, non ancora agibili perché in attesa di adattamenti.

Il Sindacato impone quindi il veto alla partecipazione dei suoi iscritti al Consiglio di Vigilanza e alla Commissione per l'Assegnazione dei turni alle "Botteghe d'arte". Di fronte alle improvvise dimissioni degli artisti Luigi Pavanati, Eugenio Da Venezia, Marcello Leoncini e Giuseppe Romanelli, il presidente del Consiglio Mario Nono, affermando l'impossibilità di procedere nelle attività dell'Opera senza l'appoggio della sua parte sostanziale, gli artisti, ritenne necessario rassegnare egli stesso il proprio mandato, incaricando come successore provvisorio l'Assessore alle Belle Arti Carlo Izzo.

Considerata però la priorità della preparazione della mostra collettiva imminente, il Consiglio decideva d'invitare il Sindacato Regionale di Pittori e Scultori ad indicare cinque artisti delegati per collaborare alla redazione del bando della mostra, e vennero proposti i nomi di Da Venezia, Varagnolo, Leoncini, Pavanati e Franco. Data l'urgenza dei provvedimenti determinati dall'azione degli artisti contro il comune, il consiglio comunale intanto aveva nominato l'illustre poeta Diego Valeri presidente del Consiglio di Vigilanza dell'Opera, incarico che egli condusse in maniera straordinaria nell'arco di tutto il suo ventennale mandato[45]. Il procedere stimolante ed innovativo di Valeri si evince fin da subito, a partire dalla proposta d'istituire dei premi rivolti ai giovani che dimostrino "notevoli qualità artistiche"[46], intitolati agli artisti che si erano distinti negli anni storici delle mostre a Ca' Pesaro, riuscendo tra l'altro a raccogliere i fondi tramite finanziamenti privati, senza incidere nelle casse del Comune. I premi, a cui avevano diritto esclusivamente i minori di trentacinque anni, venivano intitolati per la pittura a Umberto Moggioli e a Gino Rossi, per la

[45] Il Nuovo Consiglio di Vigilanza dell'Opera Bevilacqua La Masa approvato con la seduta del 3 giugno 1947 era composto da: il presidente Diego Valeri, Vittorio Moschini, il Soprintendente ai Monumenti medioevali e moderni del Veneto orientale Ferdinando Forlati, dal Direttore alle Belle Arti Rodolfo Pallucchini, i rappresentanti dell'Istituto Veneto per il lavoro Giuseppe Dall'Oro e Virgilio Vallot, l'Assessore alle Belle Arti Carlo Izzo, i rappresentanti del Sindacato Regionale Pittori e Scultori Da Venezia, Franco, Varagnolo, Leoncini, Pavanati. Il consiglio delibera inoltre che alle proprie sedute siano invitati, quando siano da trattare questioni d'arte, gli artisti Saetti e Pizzinato, in rappresentanza rispettivamente della Soprintendenza e del Comune per la Commissione per l'andamento delle mostre personali.

[46] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 2, Verbale della seduta del Consiglio di Vigilanza dell'Opera Bevilacqua La Masa, 16 giugno 1947.

scultura ad Arturo Martini, tutti del valore di 50.000 lire; a Ugo Valeri s'intitola un premio di 25.000 lire per il disegno; segue poi l'istituzione del riconoscimento di 20.000 lire per l'arte decorativa, intitolato a Vittorio Zecchin.

Il 29 maggio, il Consiglio riunito, con il contributo dei cinque rappresentanti del Sindacato, iniziava i preparativi alla stesura del bando per la 35ma Collettiva, la cui data inaugurale viene fissata per il 5 luglio 1947. In questa sede furono inoltre esaminati i candidati per i turni delle successive mostre personali da allestire alle "Botteghe d'arte" i cui lavori di ristrutturazione stavano per essere terminati. Prese in esame le 36 domande ricevute, solo due furono scartate a causa dell'età avanzata e della notorietà degli artisti richiedenti, criteri che si convenne precisare nel regolamento a scanso di lamentele da parte degli esclusi, come anche la partecipazione ad una collettiva precedente o l'appartenenza al Sindacato.

Scelti i primi candidati (Tonello, Sogaro, Novati, Vio e Romano) si delega una sottocommissione, cui facevano parte Bruno Saetti, Armando Pizzinato, Angelo Franco, Mario Varagnolo e Marcello Leoncini, con l'incarico di visitare gli studi degli aspiranti espositori.

Solo una settimana più tardi, il 5 giugno, si presenta al Consiglio dell'Opera una nuova richiesta, mossa questa volta da un "gruppo di giovani artisti", guidati dallo scultore Bruno De Toffoli, i quali si professano dissidenti rispetto all'azione intrapresa dal Sindacato Regionale di Pittori e Scultori, rivendicando il diritto di precedenza sui benefici derivanti dalle disposizioni testamentarie della duchessa Felicita. Non riconoscendosi rappresentati dal Sindacato, nonostante le rassicurazioni di Da Venezia e Pavanati, essi pretendevano di rappresentare la maggioranza nel Consiglio e nelle Commissioni in confronto ai rappresentanti del Sindacato. Il Consiglio non poteva ignorare questa richiesta, effettivamente legittima, e decise di venire incontro alla neonata associazione promuovendo una semi-collettiva di giovani come mostra straordinaria per l'inaugurazione dei locali riallestiti all'Ascensione, chiedendo inoltre agli esponenti della protesta di proporre dei possibili candidati.

Le pagine de "Il Gazzettino" del giorno seguente riportavano un comunicato che invitava i giovani, iscritti al Sindacato o aventi già partecipato alle collettive, a presentare le domande di ammissione entro il giorno 20 giugno. Ogni artista poteva partecipare con non più di cinque opere, e quali sarebbero state vagliate

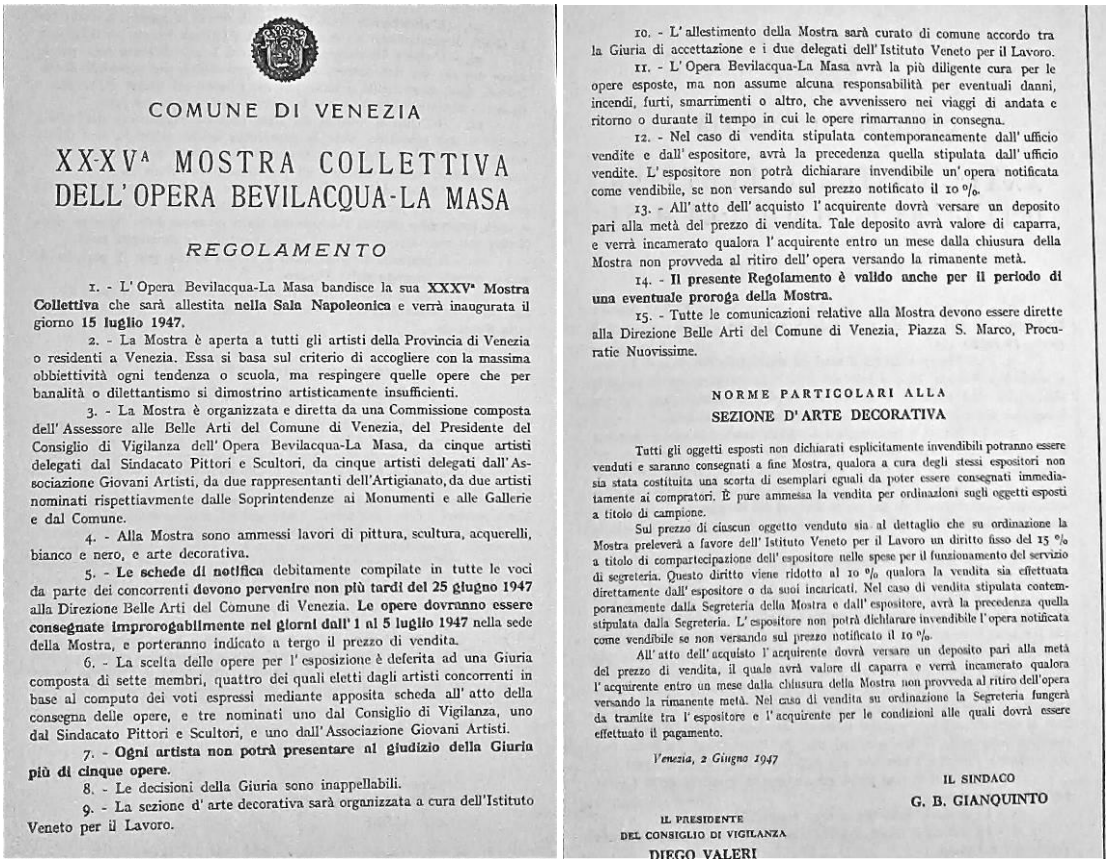
dall'inappellabile giudizio della Commissione d'accettazione. Si annunciava quindi l'imminente mostra collettiva, che sarebbe durata dal 15 luglio al 31 agosto nella Sala Napoleonica di Palazzo Reale.

I cinque rappresentanti dell'Associazione di Giovani Artisti (cinque erano anche i rappresentanti in seno al Sindacato), Vinicio Vianello, Toni Fulgenzi, Bruno De Toffoli, Ottone Marabini e Aldo Polato, venivano accolti qualche giorno più tardi tra le fila del Consiglio di Vigilanza dell'Opera, riuscendo inoltre a guadagnare un rappresentante nella giuria di accettazione della 35ma Collettiva, al pari del Sindacato. La decisione, spinta favorevolmente da Diego Valeri, si richiamava alle volontà espresse nel legato della duchessa, che donava la Bevilacqua La Masa a favore dei giovani artisti non ancora conosciuti, principio a cui l'ente si era da sempre rivolto, accogliendo con entusiasmo, prima i gruppi di artisti della Società promotrice delle belle arti, poi i membri del Sindacato Interprovinciale Fascista delle Belle Arti e recentemente quelli del Sindacato Regionale di Pittori e Scultori e dell'Associazione dei Giovani Artisti.

In questa riunione del Consiglio troviamo la presenza alla seduta di Guido Perocco in rappresentanza della Direzione delle Belle Arti, iniziavano forse, in queste occasioni, ad infittirsi i rapporti tra la fondazione e quello che sarà, l'anno dopo, uno dei suoi segretari più celebri e prolifici, il primo a riottenere quest'incarico dopo la soppressione della carica da parte del Sindacato fascista[47].

Si sottoscrive dunque il nuovo regolamento per la 35ma Collettiva, che verrà pubblicato tramite apposito manifesto.

[47] Giuseppe Dall'Oro, presidente dell'Istituto Veneto per il Lavoro, assunse il ruolo di Segretario il 16 giugno 1947, con incarico però circoscritto alla durata dell'esposizione, in attesa che il consiglio comunale eleggesse il candidato definitivo.



COMUNE DI VENEZIA

XX-XV^A MOSTRA COLLETTIVA
DELL'OPERA BEVILACQUA-LA MASA

REGOLAMENTO

1. - L'Opera Bevilacqua-La Masa bandisce la sua **XXXV^a Mostra Collettiva** che sarà allestita **nella Sala Napoleonica** e verrà inaugurata il giorno **15 luglio 1947.**

2. - La Mostra è aperta a tutti gli artisti della Provincia di Venezia o residenti a Venezia. Essa si basa sul criterio di accogliere con la massima obbiettività ogni tendenza o scuola, ma respingere quelle opere che per banalità o dilettantismo si dimostrino artisticamente insufficienti.

3. - La Mostra è organizzata e diretta da una Commissione composta dell'Assessore alle Belle Arti del Comune di Venezia, del Presidente del Consiglio di Vigilanza dell'Opera Bevilacqua-La Masa, da cinque artisti delegati dal Sindacato Pittori e Scultori, da cinque artisti delegati dall'Associazione Giovani Artisti, da due rappresentanti dell'Artigianato, da due artisti nominati rispettiavmente dalle Soprintendenze ai Monumenti e alle Gallerie e dal Comune.

4. - Alla Mostra sono ammessi lavori di pittura, scultura, acquerelli, bianco e nero, e arte decorativa.

5. - **Le schede di notifica** debitamente compilate in tutte le voci da parte dei concorrenti **devono pervenire non più tardi del 25 giugno 1947** alla Direzione Belle Arti del Comune di Venezia. **Le opere dovranno essere consegnate improrogabilmente nei giorni dall' 1 al 5 luglio 1947** nella sede della Mostra, e porteranno indicato a tergo il prezzo di vendita.

6. - La scelta delle opere per l'esposizione è deferita ad una Giuria composta di sette membri, quattro dei quali eletti dagli artisti concorrenti in base al computo dei voti espressi mediante apposita scheda all'atto della consegna delle opere, e tre nominati uno dal Consiglio di Vigilanza, uno dal Sindacato Pittori e Scultori, e uno dall'Associazione Giovani Artisti.

7. - **Ogni artista non potrà presentare al giudizio della Giuria più di cinque opere.**

8. - Le decisioni della Giuria sono inappellabili.

9. - La sezione d'arte decorativa sarà organizzata a cura dell'Istituto Veneto per il Lavoro.

10. - L'allestimento della Mostra sarà curato di comune accordo tra la Giuria di accettazione e i due delegati dell'Istituto Veneto per il Lavoro.

11. - L'Opera Bevilacqua-La Masa avrà la più diligente cura per le opere esposte, ma non assume alcuna responsabilità per eventuali danni, incendi, furti, smarrimenti o altro, che avvenissero nei viaggi di andata e ritorno o durante il tempo in cui le opere rimarranno in consegna.

12. - Nel caso di vendita stipulata contemporaneamente dall'ufficio vendite e dall'espositore, avrà la precedenza quella stipulata dall'ufficio vendite. L'espositore non potrà dichiarare invendibile un'opera notificata come vendibile, se non versando sul prezzo notificato il 10 %.

13. - All'atto dell'acquisto l'acquirente dovrà versare un deposito pari alla metà del prezzo di vendita. Tale deposito avrà valore di caparra, e verrà incamerato qualora l'acquirente entro un mese dalla chiusura della Mostra non provveda al ritiro dell'opera versando la rimanente metà.

14. - **Il presente Regolamento è valido anche per il periodo di una eventuale proroga della Mostra.**

15. - Tutte le comunicazioni relative alla Mostra devono essere dirette alla Direzione Belle Arti del Comune di Venezia, Piazza S. Marco, Procuratie Nuovissime.

NORME PARTICOLARI ALLA
SEZIONE D'ARTE DECORATIVA

Tutti gli oggetti esposti non dichiarati esplicitamente invendibili potranno essere venduti e saranno consegnati a fine Mostra, qualora a cura degli stessi espositori non sia stata costituita una scorta di esemplari eguali da poter essere consegnati immediatamente ai compratori. È pure ammessa la vendita per ordinazioni sugli oggetti esposti a titolo di campione.

Sul prezzo di ciascun oggetto venduto sia al dettaglio che su ordinazione la Mostra preleverà a favore dell'Istituto Veneto per il Lavoro un diritto fisso del 15 % a titolo di compartecipazione dell'espositore nelle spese per il funzionamento del servizio di segreteria. Questo diritto viene ridotto al 10 % qualora la vendita sia effettuata direttamente dall'espositore o da suoi incaricati. Nel caso di vendita stipulata contemporaneamente dalla Segreteria della Mostra e dall'espositore, avrà la precedenza quella stipulata dalla Segreteria. L'espositore non potrà dichiarare invendibile l'opera notificata come vendibile se non versando sul prezzo notificato il 10 %.

All'atto dell'acquisto l'acquirente dovrà versare un deposito pari alla metà del prezzo di vendita, il quale avrà valore di caparra e verrà incamerato qualora l'acquirente entro un mese dalla chiusura della Mostra non provveda al ritiro dell'opera versando la rimanente metà. Nel caso di vendita su ordinazione la Segreteria fungerà da tramite tra l'espositore e l'acquirente per le condizioni alle quali dovrà essere effettuato il pagamento.

Venezia, 2 Giugno 1947

IL SINDACO
G. B. GIANQUINTO

IL PRESIDENTE
DEL CONSIGLIO DI VIGILANZA
DIEGO VALERI

Regolamento della 35ma Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa 23 luglio – 10 settembre 1947

Approvati gli accordi, anche se rimanevano ancora alcuni malumori tra i membri delle nuove cerchie, si ripresero in fretta i preparativi della collettiva e delle mostre personali, posticipate ormai a luglio e ad agosto a causa dell'esposizione giovanile straordinaria alle "Botteghe d'arte".

In seguito al successo ottenuto dai giovani, ecco però farsi avanti, tramite una lettera del 23 giugno indirizzata a Diego Valeri, la richiesta di un'altra associazione di artisti, l'Ordine della Valigia, che aspiravano a partecipare al comitato direttivo per l'organizzazione delle esposizioni[48].

Considerate le polemiche che già si sollevavano presso il Sindacato in seguito all'ammissione dei giovani al Consiglio di Vigilanza, questa volta Diego Valeri e gli altri vertici della fondazione, decisero di rifiutare la richiesta, motivando la decisione con l'impossibilità di correggere il bando della mostra, oramai reso

[48] Di recente formazione, il gruppo di artisti fedeli alle più recenti tradizioni pittoriche locali e meno inclini alle novità, aveva adottato a proprio simbolo distintivo una valigia abbandonata, la cui superficie, divisa in ventisette riquadri era stata dipinta da altrettanti artisti. Il cimelio era conservato al ristorante Gorizia, luogo di mostre ma anche di riunioni e convivi a cui partecipavano i maestri Mariano Fortuny, Giuseppe Cherubini e Felice Carena.

pubblico tramite manifesto. In verità, i membri dell'Ordine della Valigia, godevano già di un illustre legato all'interno della Giuria di Accettazione, il pittore Felice Carena, rappresentante del Sindacato Regionale di Pittori e Scultori.

Le dispute non erano, però, ancora finite, e anzi continuavano violente. Il 5 luglio 1947, una quarantina di artisti del Sindacato si presentarono a Carlo Izzo, Daissè e Ilario Neri della Camera del Lavoro, chiedendo l'annullamento del bando per la 35ma Collettiva, in seguito all'inclusione dell'Associazione dei Giovani Artisti all'interno della Commissione di Accettazione, rivendicando invece al Sindacato tutti i diritti di rappresentanza degli artisti. Essi invocavano il rinvio della collettiva all'autunno, sperando che per quella data si fosse risolta la vertenza in atto con il Comune. L'Assessore alle Belle Arti Carlo Izzo nega la richiesta, non vedendo alcun serio motivo per rinviare la mostra, sottolineando, peraltro, che il bando era "regolarissimo perché votato all'unanimità da tutta la commissione, compresi i cinque rappresentanti del Sindacato Regionale di Pittori e Scultori"[49].

Egli capiva comunque la necessità di conciliare le divergenze e propose, infatti, di sostituire lo scultore Venanzo Crocetti, professore di scultura presso l'Accademia di Belle Arti, cattedra che era stata prima di Arturo Martini e che andrà poi ad Alberto Viani, con un altro più gradito al Sindacato: si nomina dunque Toni Lucarda come rappresentante del Consiglio di Vigilanza all'interno della Giuria di Accettazione.

Le polemiche si protraevano ormai da più di un mese, animando le critiche di Gastone Breddo che nella "Gazzetta Veneta" paragonava sarcasticamente le riunioni della Commissione ai raduni ministeriali tant'era ansiosa l'urgenza degli incontri tra il Direttivo e i gruppi di artisti "più o meno legali" che vi chiedevano appello, circostanza che spingeva l'artista a chiedersi se "i pittori abbiano pensato con eguale interesse e intensità alle opere loro, da esporre più che al modo di esporle di farle esporre e giudicare e, semmai, premiare. Non vorremmo noi sostenere la teoria del binocolo con le sue vedute parziali"[50].

Il succedersi delle polemiche aveva inoltre procrastinato l'organizzazione della rassegna giovanile annuale, e per questo motivo probabilmente, un comunicato stampa dell'11 luglio, informava i giornali del rinvio della data d'inaugurazione della 35ma collettiva, posticipata alle ore 18.00 del 23 luglio 1947. Il catalogo della mostra

[49] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 2, Verbale della seduta del Consiglio di Vigilanza dell'Opera Bevilacqua La Masa, 5 luglio 1947.
[50] Gastone Breddo, in "La Gazzetta Veneta", 17 luglio 1947.

probabilmente era già stato dato alle stampe in data precedente all'11 luglio, quando si decide di posticipare l'inaugurazione, per questa ragione riporta nel frontespizio le date 15 luglio - 31 agosto 1947. Partendo da questa fonte originale, le pubblicazioni successive relative alla storia della Bevilacqua La Masa, hanno perdurato nell'errore di fissare questa come data inizio dell'esposizione, ma dai controlli d'archivio è risultato questo nuovo dato[51].

Sanati i conflitti alla vigilia dell'inaugurazione, la Giuria si riunì finalmente il 14 luglio per vagliare le opere presentate per essere esposte alla 35ma mostra dell'Opera Bevilacqua La Masa, valutandone le più meritevoli di riconoscimenti onorifici. Sono presenti cinque dei sette membri: Bruno Saetti (anche in rappresentanza di Giuseppe Cesetti, impossibilitato perché impegnato con i preparativi del premio Auronzo), Virgilio Guidi e Alberto Viani, eletti dagli artisti concorrenti alla mostra, Luciano Gaspari, rappresentante dell'Associazione dei giovani artisti beneficiari dell'Opera Bevilacqua La Masa, lo scultore Toni Lucarda, membro del Consiglio di Vigilanza dell'Opera; è assente, invece, il pittore Felice Carena, rappresentante del Sindacato Regionale di Pittori e Scultori.

Su 261 artisti che si erano candidati alla mostra, presentando un totale di 579 opere, ne furono accettati 92 con 181 opere, rispettivamente 117 di pittura, 26 sculture e 38 disegni[52]. Tra gli esclusi, principalmente troviamo coloro che avevano occupato la scena durante il ventennio fascista: Dino Martens, Martinuzzi, Novati, Rino Villa, Varagnolo, Seibezzi, Privato e Neno Mori. Ma accanto a questi, non passano la selezione nemmeno i più aggiornati Gaspari, Barbaro, Lucatello e i "giocatori in casa" Alberto Viani, Eugenio da Venezia e Marco Novati.

Il Sindacato, in seguito alla decisione del Consiglio di non rinviare l'inaugurazione della mostra, aveva invitato gli artisti a ritirare le proprie opere tramite un comunicato uscito su "Il Gazzettino " il 9 luglio 1947[53]. Gran parte degli iscritti non parteciparono quindi all'esposizione. Il catalogo della mostra, di piccolo formato e molto sobrio (viste le limitate risorse economiche a disposizione si convenne che,

[51] Il comunicato stampa che attesta il posticipo dell'inaugurazione si trova all' AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre Collettive Annuali; busta 2.

[52] Dei 261 artisti che si partecipavano alla mostra, ben 53 appartenevano al Sindacato Regionale di Pittori e Scultori, come si evince dalle liste dei candidati ammessi, nelle quali i nomi dei membri del Sindacato vengono sottolineati.

[53] In seguito alla pubblicazione di questo comunicato, il pittore Armando Pizzinato si dimetteva dal Direttivo del Sindacato stesso, non essendo stato consultato in occasione di un provvedimento di tale importanza.

dato il costo enorme delle pubblicazioni a stampa, il catalogo *dovesse* essere "semplicissimo e senza cliché ")[54] riportava il dispiacere della Commissione per la rinuncia degli artisti affermando che "Sono state accolte tutte le più significative espressioni della giovane pittura, le più attuali, ciò non impedisce il rammarico per l'astensione di altre espressioni particolari a questa regione e familiari alle mostre dell'Opera Bevilacqua La Masa, poiché esse avrebbero dato più interesse dimostrativo"[55].

COMUNE DI VENEZIA

OPERA BEVILACQUA LA MASA

VENEZIA, 15 LUGLIO 1947

MERCOLEDÌ 23 CORRENTE, AD ORE 18, VERRÀ INAUGURATA, NELLA SALA NAPOLEONICA DELLE PROCURATIE NUOVISSIME, LA 35ª MOSTRA COLLETTIVA DELL'OPERA BEVILACQUA LA MASA. PREGO LA S. V. DI VOLER ESSERE PRESENTE ALLA CERIMONIA INAUGURALE.

IL PRESIDENTE
DEL CONSIGLIO DI VIGILANZA
DIEGO VALERI

IL SINDACO
G. B. GIANQUINTO

Invito alla 35ma Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa

Alla collettiva partecipavano esponenti di orientamenti linguistici molto diversi, ma la tendenza generale della mostra, nonostante i fermenti che animavano la ricerca pittorica a Venezia in quegli anni, evitava le esperienze più radicali, fornendo un quadro piuttosto convenzionale. Inoltre, proprio l'accostamento di opere d'impari livelli pittorici e culturali, che affiancava nuovi o affermati talenti a prove decisamente più mediocri, aveva il risultato di omologare i risultati individuali di questi lavori, appiattendo anche l'esito delle spinte più innovative[56].

È interessante, del resto, notare come nella rassegna non emersero quei fenomeni che avevano rappresentato negli stessi anni le tendenze più legate alla ricerca del panorama artistico veneziano. Queste esperienze non toccavano che indirettamente

[54] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 2, Verbale della seduta del Consiglio di Vigilanza dell'Opera Bevilacqua La Masa per il bando e la regolamentazione della 35ma Collettiva, 29 maggio 1947.

[55] *Catalogo della 35ma Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa*, 23 luglio – 31 agosto 1947,Venezia 1947.

[56] *Cronaca 1947-1967,* catalogo della mostra a cura di Toni Toniato (Venezia, Galleria Opera Bevilacqua La Masa, 11 luglio-5 agosto 1984), Tipografia commerciale, Venezia 1984.

la realtà registrata dalla 35ma Collettiva, nonostante il fatto che proprio i protagonisti dei neonati gruppi veneziani del Fronte Nuovo delle Arti, Vedova, Viani, Santomaso e Pizzinato e dello Spazialismo, Bacci, Morandi, De Toffoli, Vinicio, vi continuassero a esporre. In effetti, l'ambito delle collettive della Bevilacqua La Masa, essendo circoscritto agli artisti emergenti, non poteva informare puntualmente su tutte le esperienze che circolavano nell'ambiente veneziano, ma trasmetteva una realtà molto ristretta, seppur con il vantaggio che questa fosse in continuo ricambio generazionale e individuale. Confrontando queste esperienze, non si possono che evidenziare le differenze tra ciò che veniva proposto da questi gruppi più avanzati e ciò che avveniva alla Bevilacqua La Masa, che restava ancorata alla tradizione pur affermando che le scelte si operassero cercando di rispettare "l'autenticità e la necessità o un minimo dell'una o dell'altra a qualunque ordine estetico si volgano."[57]
Per la prima volta nella storia delle annuali esposizioni de Bevilacqua erano stati istituiti dei riconoscimenti per gli artisti più meritevoli, e così il primo premio per la pittura "Gino Rossi" veniva consegnato a Gino Morandis[58], il quale partecipava con due *Spiaggia* e tre *Natura Morta*, mentre il premio "Umberto Moggioli" viene diviso a parità di merito tra i pittori Ezio Rizzetto, Vinicio Vianello e Piero Zuffi; anche il premio "Arturo Martini" per la scultura viene consegnato a tre artisti, Bruno De Toffoli, Guido Manarin e Luigi Pavanati; il premio "Ugo Valeri" per il disegno va alle acqueforti di Giovanni Barbisan.
I fondi per stanziare i premi erano stati generosamente offerti da enti e privati, come la *SAED*, le Assicurazione Generali, l'Associazione industriali di Marghera, Renzo Camerino, la Casa Editrice "Arte Veneta", il Credito Industriale, Arturo Deana, la Fondazione Querini Stampalia, la Libreria "Sansovino".
La giuria motivava la particolare assegnazione ad ex aequo per i premi di pittura e scultura, a causa della consistente qualità delle opere pervenute, non mancando di citare l'importanza dei contributi dei pittori Bacci, Breddo e Vedova, e degli scultori Romanelli e Messina. Riconosceva inoltre meritevoli di riconoscimento onorifico le opere di Remigio Butera, Bergamini e Armando Pizzinato, ai quali però non poteva

[57] *La XXXV Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa* , catalogo della mostra, (Venezia, Ala Napoleonica, 23 luglio – 31 agosto 1947), Venezia 1947.
[58] Gino Morandi cambierà poi la sua firma in "Morandis" per distinguersi dal noto pittore Giorgio Morandi.

essere attribuito un premio avendo essi superato il limite dei trentacinque anni d'età.

Nel complesso la mostra riscuoterà un discreto successo, soprattutto per quanto riguardava le vendite e il numero di visitatori, anche se le opinioni della critica si rivelarono piuttosto discordanti, ponendosi in alcuni casi, in aperta polemica con gli esiti della mostra.

Tra le schiere degli oppositori si trova certamente Gastone Breddo, allo stesso tempo artista espositore e riferimento critico per le pagine della "Gazzetta Veneta", il quale a pochi giorni dall'inaugurazione si pronuncia in maniera tutt'altro che favorevole verso la mostra, lamentando le scelte dei giudici, che avevano accolto troppe presenze "inutili", svalutando i contributi di coloro che davvero avrebbero potuto suggerire qualcosa di nuovo e di qualitativamente notevole, e rendendo il tono dell'esposizione "denso di quei parziali riconoscimenti sul piano estetico, o delle cosiddette tendenze"[59]. L'accusa maggiore che veniva lanciata alla mostra da parte della critica avversa, tuttavia, riguardava proprio l'atteggiamento "remissivo" della Commissione organizzativa, che offriva sì del materiale innovativo, ma accostandolo alle cifre più convenzionali della maniera locale, evitava con cautela di entrare nel vivo del dibattito contemporaneo a quegli anni tra astratto e figurativo, rappresentato più concretamente nell'opposizione tra novità e tradizione. Alla Giuria s'imputavano dunque le scelte timide, rivolte ad accontentare un po' tutti, senza chiarire una precisa posizione, incoraggiando una tendenza rispetto a un'altra. Atteggiamento d'imbarazzo dei giudici, che si palesava, per Breddo, soprattutto al momento dell'assegnazione dei premi, conferiti a tre artisti a pari merito sia per il premio di pittura "Umberto Moggioli", che per quello di scultura "Arturo Martini".

Dello stesso parere anche Silvio Branzi che non approvava questa politica diplomatica adottata dalla Giuria, volta a conciliare artisti d'indirizzi diversi, operazione questa, che non avrebbe mai potuto compensare il gesto di una scelta unica, per quanto scandalo essa avrebbe potuto destare. L'opinione di Branzi, che tengo riportare integralmente, tendeva comunque a privilegiare i meriti dei singoli, senza cercare di ricondurre le personalità individuali a sterili categorie: "L'attività artistica contemporanea, così fluida negli aspetti e mutevole nei caratteri suoi non sarà storicamente definibile se non a cicli ultimati, a processo evolutivo esaurito: e

[59] Gastone Breddo, *XXXV Bevilacqua La Masa*, in "La Gazzetta Veneta", 26 luglio 1947.

cioè quand'essa abbia cessato di appartenerci direttamente. E tanto più se si tratta di artisti giovani o giovanissimi, ancora in via di ricerca e di maturazione come appunto sono i più raccolti in questa rassegna, pei quali il solo procedimento onesto appare ancora quello di avvicinarli uno per uno fuori dai limiti di ogni schema chiuso"[60].

La premiazione di Gino Morandi viene in realtà condivisa dalla critica, che rintracciava nei suoi lavori "un segno di civiltà", "un'intelligenza vera e una sensibilità avvertita" da rinviare all'insegnamento del maestro Virgilio Guidi, da cui seppe trarre il giusto valore. Ma accanto a Morandi si segnalavano le opere di altri artisti altrettanto, se non più, meritevoli, come il giovane Vinicio Vianello, poco tempo prima vincitore di un premio ad Auronzo, o Armando Pizzinato, di cui Marchiori aveva curato una scheda personale ed estetica molto giusta e puntuale, lo stesso Breddo, che esponeva i dipinti Maternità e Uomo malato, Remigio Butera, ampiamente lodato da Branzi che ne auspicava una personale celebrante l'indipendenza della sua visione che "germina direttamente dallo spirito in cui la natura si decanta e purifica."[61] Ancora tra le cose migliori esposte le tempere verniciate di Leoncini, i pastelli di Vedova, il quale a fine agosto inaugurava alla Galleria Sandri una personale di disegni colorati eseguiti a Burano, le nature morte di Minassian e di Santomaso, cui Guido Perocco loda la "gustosissima qualità del colore"[62], di Darzino, Bacci, Music, Bruna Gasparini, Pinelli, i paesaggi della Spadon e di Giannotti.

Infine, aspre sentenze erano spese per la categoria scultorea, su cui il durissimo articolo di Gastone Breddo traccia un quadro impietoso, anzi addirittura "cimiteriale", piangendo le sorti della disciplina che ora arrivava "all'apologia del poggia carte, alla destrezza dell'artigianato, alla funesta lapide votiva, inesorabilmente fuori dall'arte."[63] Egli faceva proprie le parole del celebre testo di Arturo Martini, Scultura lingua morta, per esprimere il proprio rammarico per la situazione in cui verteva la scultura dell'epoca, o almeno la parte rappresentata alla 35ma collettiva, nelle cui sale sfilavano "opere svogliate, prive di sincerità decorative le migliori, ferme di più al mestiere, alla ginnastica dell'artigiano

[60] Silvio Branzi, *Gli artisti della Bevilacqua*, in "Il Gazzettino", 2 agosto 1947.
[61] *Ibidem.*
[62] Guido Perocco, *I pittori alla "Bevilacqua"*, in "Il Gazzettino Sera", 26 luglio 1947.
[63] Gastone Breddo, *Scultura lingua morta*, in "Gazzetta Veneta", 22 agosto 1947.

riecheggianti ricordi recenti e remoti, prive di quella matrice plastica che ne avrebbe determinato la loro vitalità"[64]. Invocando la necessità di rinunciare alle maniere sterili, e troncare lo "stato di vacanza" in cui vedeva immersa la scultura, auspicava un ritorno ad entrare nuovamente nel vivo di questa pratica, per costruire "prima con lo spirito e poi con la terra"[65].

Al di là delle critiche mosse dagli "addetti ai lavori", i risultati della mostra furono nel complesso soddisfacenti. Certo è che, poco prima della chiusura dei battenti dell'esposizione, prevista per il 31 agosto, un comunicato stampa informa che in seguito al successo e all'importanza riconosciuta all'evento (e probabilmente anche a causa del ritardo dell'inaugurazione), si era deciso di prorogare la mostra fino al 10 settembre 1947.

Alla riuscita della rassegna intervennero, inoltre, le azioni d'istituzioni pubbliche e di privati che comprarono le opere dei giovani espositori. Ad esempio, il prof. Moschini sovrintendente alle Gallerie acquistava tre opere alla mostra collettiva, per conto del Ministro della Pubblica Istruzione, il dipinto *Strade* e *Cipresso* di Remigio Butera e una scultura in bronzo, *Nudo*, di Giuseppe Romanelli. Alcuni dei giovani emergenti ricevettero poi, oltre all'ampia visibilità, importanti gratificazioni, come l'interesse del presidente della Commissione americana di distribuzione di materiali per l'artigianato (CADMA), fiduciaria per la ditta Handicraft di New York, che decise di conferire al sedicenne mosaicista Renato Gregorini, già vincitore del premio "Vittorio Zecchin" riservato all'arte decorativa, un ulteriore premio di 5.000 lire per il mosaico *Uccelli* esposto alla 35ma Collettiva[66].

Allo scopo d'ampliare il mercato delle proprie opere, gli artisti proposero a Diego Valeri di affidare l'ufficio vendite a Carlo Cardazzo, personaggio d'incomparabile fama e talento nel commercio d'arte a Venezia del secondo dopoguerra. Il presidente accetta la proposta, precisando però che l'incarico avrebbe avuto carattere privato, senza obblighi da parte del comune.[67] Ciò causerà alcuni screzi con l'Istituto Veneto per il Lavoro, che, posto di fronte al "fatto compiuto", lamentava soprattutto la perdita della percentuale, il 10%, spettante all'ufficio vendite, tassa che sarebbe stata compensabile con una lieve maggiorazione dei prezzi.

---

[64] *Ibidem.*
[65] *Ibidem.*
[66] "Il Mattino del Popolo", 27 luglio 1947.
[67] Enzo Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti*, op. cit.

Oramai però, nonostante le svariate difficoltà, le attività avevano ripreso il via, e nell'estate del 1947, l'Opera Bevilacqua La Masa presentava un intenso programma di manifestazioni artistiche da aggiungersi alla Collettiva.

Il 1 luglio era stata inaugurata la mostra straordinaria per presentare i nuovi locali all'Ascensione che il comune aveva concesso alla Bevilacqua La Masa e all'Istituto Veneto per il Lavoro. All'esposizione partecipavano i pittori del momento, senza limiti d'età, presentando nel complesso 31 opere e 12 mosaici. La mostra prefigurava l'inclinazione estetica e culturale della fondazione, confermata poi dalla collettiva al Salone Napoleonico, dove sotto il nome di "moderno" si costringevano diverse declinazioni e linguaggi, non sempre di pari validità, uniformandone i risultati, e sottraendo forza alle espressioni più evolute. Precisa illustrazione di questa tendenza emerge dalle colonne della "Gazzetta Veneta" l'opinione di Luigi Ferrante: "Crediamo che la cosa da segnalare per prima in questa collettiva sia quella che riguarda il tono dei quadri raccolti insieme fusi da un clima di modernità, fatte alcune eccezioni legate ancora al vedutismo e all'illustrazione generica, tutte le altre risentono positivamente della cultura figurativa contemporanea"[68].

Accanto a rappresentazioni di stampo più tradizionale e accademico, dove ancora sopravviveva l'abusato vedutismo di chi si rifaceva a influenze limitate al contesto provinciale e alla maniera consolidata di riprendere motivi comunemente apprezzati, si manifesta però il tentativo di "coloro che sentono più vivo il bisogno di una realtà trasfigurata"[69] di sviluppare modalità espressive personali, basate sulle ricerche più evolute della realtà internazionale contemporanea.

A questa mostra si esponevano, infatti opere di giovani non ancora conosciuti, e altri dai nomi più noti: accanto a Vedova, Music, Barbaro, Rizzetto, Hollesh, si ospitavano i lavori di altri espositori tra i quali Luciano Gasparini, Vinicio Vianello e Ferruccio Bortoluzzi. Proprio a quest'ultimo, Bortoluzzi, era dedicata al termine dell'esposizione, nella seconda sala delle "Botteghe", una mostra personale in cui si esponevano oli e disegni; la prima sala era invece concessa ai paesaggi di Romualdo Scarpa.

I locali delle "Botteghe d'arte" si trovavano di fronte alla nuova Galleria "l'Arco", inaugurata pochi mesi prima con una mostra di Mario Mafai, e che ora esponeva le

[68] Luigi Ferrante, in "Il Mattino del Popolo", 10 luglio 1947.
[69] *Ibidem.*

personali di Alessandro Pornaro e Giuseppe Colonna, entrambi artisti aggiornati sulla base delle recenti istanze europee, nella direzione dell'astrattismo, il primo, e di matrice più espressionista il secondo.

Dal 16 al 31 agosto, sempre nei nuovi locali dell'Ascensione, era ospitata una mostra del pittore Marcello Leoncini, artista iscritto al Sindacato, già noto per le precedenti partecipazioni alle mostre di Ca' Pesaro dal 1933 al '39, come all'ultima del 1947, alla "Mostra Nazionale Premio di pittura La Colomba" 1946, e al "Premio Burano" dello stesso anno, nel quale conseguiva un riconoscimento. Molto prolifico in quegli anni dunque, come egli stesso affermava nella presentazione al catalogo dell'esposizione: "Ho lavorato con fatica ed ostinazione cercando di precisare la mia espressione entro i limiti di quelle intenzioni che solo potevano essere convalidate dalle mie risorse spirituali: non è presunzione ma piuttosto l'attaccamento all'attività che professo, considerandola lo scopo della mia vita"[70].

In inverno, invece, venne presenta la mostra personale di Ferruccio Quaia, il quale espose le proprie sculture dal 1 al 15 dicembre.

Mentre l'Opera Bevilacqua procedeva il lavoro a ritmo incalzante, ai Giardini cominciavano i primi incontri tra personalità preminenti nel campo della cultura veneziana, allo scopo a ripristinare la nuova stagione della Biennale. Un comitato formato da artisti, Morandi, Carrà, Casorati, Martini, Semeghini, e da professori e critici d'arte, Conghi, Venturi, Barbantini, Pallucchini, Ragghianti, convocato già alla fine di agosto del 1947 aveva il compito di studiare i piani più confacenti affinché la Biennale riprendesse al più presto le proprie attività. L'attesa non fu poi tanto lunga, e il 6 giugno 1948, sotto la direzione di Rodolfo Pallucchini, si inaugurò la prima edizione della Biennale dopo la sosta bellica. Fu una delle edizioni più memorabili per la qualità delle opere esposte ma soprattutto per il passo decisivo che l'istituzione dimostrava nell'adeguarsi alle istanze artistiche moderne, ormai affermate da tempo nel resto del mondo[71].

L'esposizione di certo ebbe moltissima influenza sulle sorti del dibattito artistico veneziano, riluttante a recidere i legami con la propria tradizione, e ancor più presa

[70] *Mostra di Marcello Leoncini*, catalogo della mostra (Sale dell'Opera Bevilacqua La Masa all'Ascensione, 16 - 31 agosto 1947), Venezia 1947.

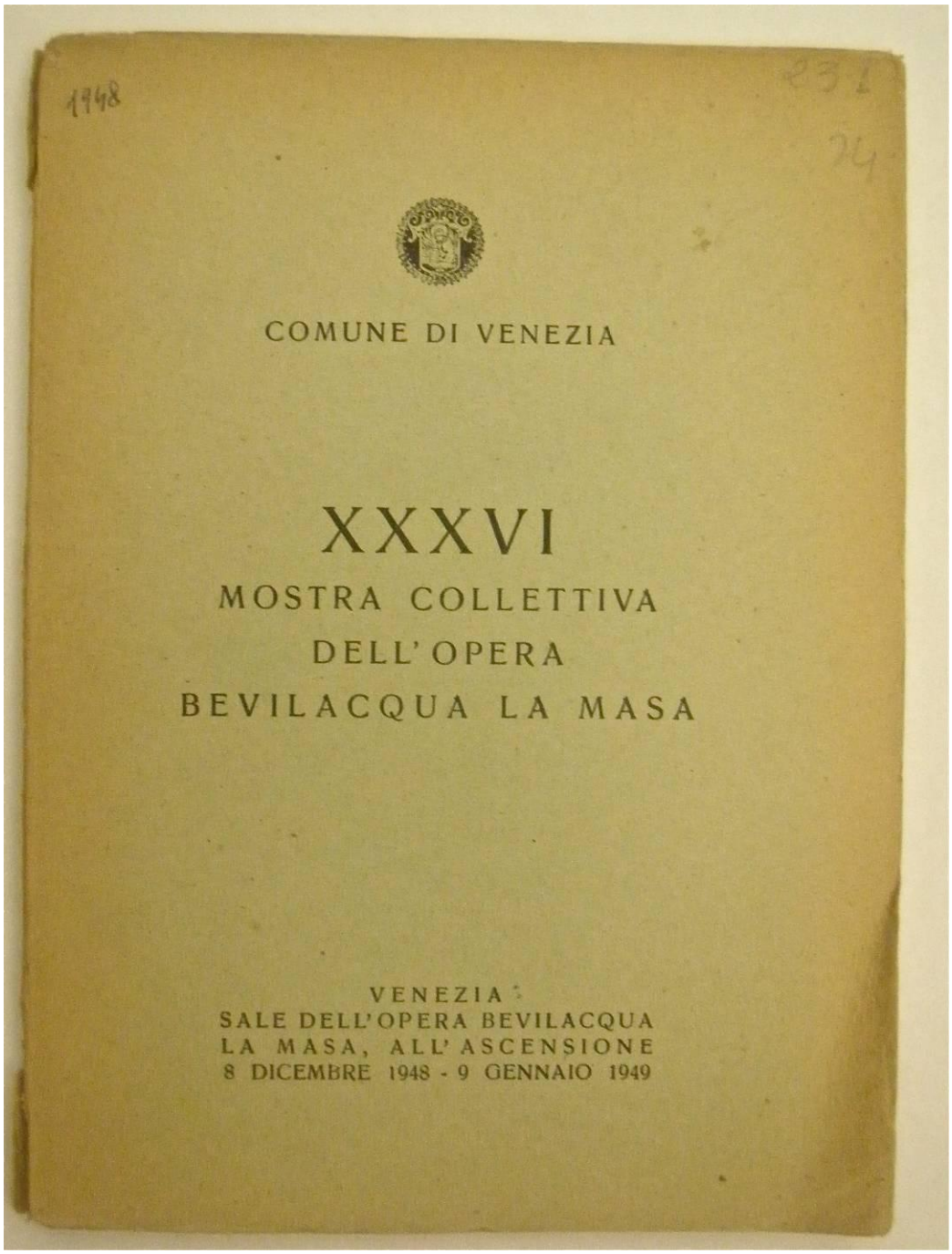
[71] M. Cristina Bandera, *Le prime Biennali del dopoguerra. Il carteggio Longhi-Pallucchini* (1948-1956), Charta, Milano 2000.

ebbe sulle giovani personalità che gravitavano all'interno di quel milieu, e che esponevano annualmente alla Bevilacqua La Masa.

Ezio Rizzetto, *Autoritratto*

3. La 36ma Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa: 8 dicembre 1948 – 16 gennaio 1949

La XXIV Biennale di Venezia - Le mostre sui "Primi Espositori" di Ca' Pesaro



Il 1948 rappresentò un anno di grande importanza per l'arte a Venezia. L'evento più atteso era senz'altro la riapertura della grande esposizione delle arti visive, la XXIV Biennale, che riprendeva le proprie attività dopo sei anni d'interruzione sotto la guida di Rodolfo Pallucchini, che presiederà la segreteria generale della Biennale fino al 1956 e che si accingeva a presentarne una delle edizioni più significative. L'evento, che s'inaugurava il 6 giugno dal neo eletto Presidente della Repubblica Luigi Einaudi, aveva fatto gravitare sulla città artisti e critici, mercanti e collezionisti di ogni parte del mondo[72].

Si trattò di un'edizione memorabile in cui, oltre alla consueta panoramica di artisti ammessi o invitati, si registravano gli esempi più significativi delle ricerche artistiche, a cominciare dalla straordinaria mostra degli Impressionisti voluta da Roberto Longhi, fino agli esiti più recenti rappresentati dall'apporto delle 136 opere presentate da Giulio Carlo Argan appartenenti all'incredibile collezione di Peggy Guggenheim, recentemente stabilitasi a Palazzo Venier dei Leoni sul Canal Grande. L'importante raccolta partiva dai Cubisti, dai Futuristi e dagli Espressionisti, e includeva Dada, Suprematismo, Neoplasticismo, e le varie manifestazioni dell'Astrattismo, giungendo a comprendere recenti opere di Roberto Matta, Arshile Gorky, di Alexander Calder e di Jackson Pollock, ancora inedite in Italia[73].

Tra le ultime novità rappresentate dalla grande esposizione, si rivela anche la presenza degli artisti italiani "impegnati" del Fronte Nuovo delle Arti, presentati da Giuseppe Marchiori, proclamatori di un rinnovamento estetico e culturale informato della lezione cubista di Picasso (partecipe quell'anno, per la prima volta, alla Biennale con una personale presentata da Renato Guttuso), assunto come idioma universalmente comunicativo per sviluppare un linguaggio aggiornato, che rivoluzionasse la figurazione novecentesca[74]. Accanto all'esperienza del Fronte, che con quest'occasione otteneva il riconoscimento nazionale, troveranno posto diverse importantissime mostre personali: da Klee, Kokoschka, Schiele, Turner, a Chagall,

---

[72] Dino Marangon, *Cronaca veneziana 1948-59. Eventi e protagonisti*, in *Venezia 1950-59: il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo della mostra a cura di Maria Grazia Messina, (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 26 settembre 1999-9 gennaio 2000) Ferrara Arte, Ferrara 1999.

[73] Peggy Guggenheim, Bruno Alfieri, *La collezione Peggy Guggenheim*, Venezia 1948; Peggy Guggenheim, *Out of this Century. Confessions of an Art Addict*, New York 1960.

[74] *Fronte nuovo delle arti: l'arte italiana attraverso le avanguardie del secondo dopoguerra,* catalogo della mostra a cura di Luca Massimo Barbero (Cosenza, ottobre 1999-gennaio 2000), Fondazione Cassa di risparmio di Calabria e di Lucania, Matera 1999; Stefania Portinari, *Venezia 1895-1964-Cronologia*, in *Venezia '900: da Boccioni a Vedova*, catalogo della mostra a cura di Nico Stringa, (Fondazione Cassamarca, Treviso 2006-2007) Marsilio, Venezia 2006.

Picasso, Braque e Moore, e poi ancora gli italiani Carrà, De Chirico, Morandi, Martini, Gino Rossi e Scipione. Passavano quasi inosservate, però, nel padiglione degli Stati Uniti, le opere di alcuni dei futuri protagonisti della stagione dell'«Action Painting» come Jackson Pollock[75].

Quella del 1948 fu una delle edizioni più importanti dell'Esposizione Internazionale, perché riapriva verso l'Europa le porte della cultura artistica italiana rimaste pressoché chiuse, salvo alcuni sporadici spiragli, durante il ventennio fascista. Gli stessi gran premi, del resto, confermavano questa svolta storica: furono consegnati a Braque e Moore per gli stranieri e a Morandi e Manzù per gli italiani[76].

In risposta alla straordinaria ondata di stimoli e risorse portate dalla Biennale, le gallerie private della città organizzarono nei mesi successivi una serie di mostre prestigiose, come la personale su Morandi e sull'opera grafica di Braque alla galleria al Cavallino, l'esposizione di De Pisis, e in seguito di Anastasio Soldati, alla Sandri. Un convegno del Sindacato Nazionale Pittori e Scultori nella Sala dei Pregadi a Palazzo Ducale, commemorava invece, l'opera di Gino Rossi mancato pochi mesi prima, al quale la Biennale stessa dedicava un omaggio.

Al fervore d'iniziative che ruotavano attorno all'evento dei Giardini, partecipavano anche le attività dell'Opera Bevilacqua La Masa, che proponeva, fin dai primi mesi del 1948, una serie di esposizioni personali alle "Botteghe d'arte" in Piazza San Marco, ormai sede stabile delle mostre, nell'attesa che il comune concedesse finalmente alla fondazione le sale al pian terreno di Ca' Giustinian, cosa che, in realtà, non avverrà mai. Così dall'8 al 24 gennaio si esponevano le sculture di Roberto Rebecchi, il cui catalogo era curato dal critico d'arte Luigi Scarpa[77].

L'evento di maggior rilievo e successo, che attirò le attenzioni del pubblico sulla Bevilacqua nell'estate del 1948, fu però la retrospettiva organizzata nelle sale all'Ascensione sui "Primi Espositori" di Ca' Pesaro. La mostra si divideva in due diversi momenti, presentando una prima rassegna sugli artisti degli anni 1908 – 1920, e poi una seconda comprensiva degli anni 1920 al 1928. A distanza di

---

[75] Dino Marangon, *Cronaca veneziana 1948-59. Eventi e protagonisti*, in *Venezia 1950-59: il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo della mostra a cura di Maria Grazia Messina (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 26 settembre 1999-9 gennaio 2000), Ferrara Arte, Ferrara 1999; La Biennale di Venezia: le esposizioni internazionali d'arte, 1895-1995 : artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi, La Biennale di Venezia, Electa, Milano 1996.

[76] Enzo Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti*, op. cit.

[77] *Roberto Rebecchi*, 8 – 24 gennaio 1948, catalogo della mostra a cura di Luigi Scarpa, Venezia 1948.

quarant'anni dalla prima esposizione di Ca' Pesaro, si sentiva il bisogno di fare una breve ricapitolazione su quanto era stato prodotto finora dall'Istituzione, un'occasione per ricordare l'utile funzione che la Bevilacqua aveva esercitato per molti anni di stimolo e d'incoraggiamento ai giovani artisti della regione, contribuendo validamente a creare un ambiente favorevole allo sviluppo delle personalità più originali e più nuove. La retrospettiva rappresentava però senz'altro anche un tributo all'opera Nino Barbantini, il primo segretario della fondazione definito da Diego Valeri nella prefazione al catalogo della mostra, "cervello e anima dell'istituzione nel suo tempo primo, più difficile e più bello"[78]. E proprio a Barbantini si affidava la presentazione al catalogo della mostra, testo ormai celebre, che dava spazio ad una rievocazione storica dei momenti cruciali della fondazione, dalle prime mostre passate quasi inosservate, alla notorietà insperata che arrivò grazie all'esposizione del 1913, in cui Rossi, Martini e Garbari "fecero miracoli", ma soprattutto, come egli stesso sottolinea, grazie alla popolarità derivante dagli accesi scontri con la Biennale di Fradeletto, per la quale "i giovani era come se non esistessero", ma che allo stesso tempo, con le sue polemiche, faceva proprio il loro gioco, incrementando l'attenzione attorno alle rassegne capesarine.[79] Barbantini non manca però di riconoscere anche i meriti dell'Esposizione Internazionale, nonostante questi concorressero alla "sfortuna" dell'Opera, perché se da un lato a Ca' Pesaro il declino era causato dall'esagerata indulgenza della Giuria, che accettava "a tutto spiano" ogni proposta artistica anche mediocre - un comportamento che aveva portato gli artisti più validi anche a compiere alcune azioni "secessioniste" - la Biennale da parte sua rinnovava la propria modalità di essere, cominciando ad accogliere i giovani nelle proprie mostre. E seppure la Bevilacqua La Masa avesse da allora cambiato indirizzo – continua fiero Barbantini - conformandosi alle rinnovate circostanze imposte dal mutare dei tempi, ne andava sottolineato il primato e l'importanza storica di aver assolto la funzione, indispensabile e coraggiosa per l'epoca, di promuovere le voci fuori dal coro, le stesse che di lì a pochi anni erano state accolte ai padiglioni dei Giardini.

[78] "*Mostra dei primi espositori di Ca' Pesaro 1908 –1920*", catalogo della mostra a cura di Diego Valeri, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia 1948.
[79] Nino Barbantini, *Prefazione,* in "*Mostra dei primi espositori di Ca' Pesaro 1908 – 1920*", catalogo della mostra a cura di Diego Valeri, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia 1948.

Alla mostra sui “Primi Espositori”, inaugurata il 5 luglio 1948, erano presenti i lavori dei maggiori rappresentanti degli anni “capesarini”, tra i quali Ugo Valeri, Arturo Martini, Gino Rossi, Umberto Moggioli, Pio Semeghini, Umberto Boccioni, Felice Casorati, Carlo Carrà, Tullio Garbari, Ubaldo Oppi, Teodoro Wolf Ferrari e Nino Springolo.

La seconda tranche della rassegna, che esordiva il mese successivo, comprendeva gli artisti più rinomati che avevano frequentato le Collettive di Ca’ Pesaro nel decennio successivo, prima dell’affermazione del controllo fascista. Tra i nomi si annoverano quelli, tra gli altri, di Juti Ravenna, Novati, Seibezzi, Giuseppe Santomaso, Remigio Butera, Mario Varagnolo, Neno Mori, Aldo Bergamini, Filippo De Pisis e Toni Lucarda.

Tra luglio e agosto cominciavano, poi, i lavori della Commissione di Vigilanza dell’Opera, che il 23 luglio 1948, già si riuniva per iniziare la preparazione della 36ma mostra collettiva annuale e per definire criteri e caratteristiche della nuova Giuria di Accettazione. Le previsioni erano rosee per quell’anno, confidando di riuscire finalmente ad allestire la mostra, la cui data inaugurale era fissata al 20 ottobre, nelle sale al pianterreno di Ca’ Giustinian, promesse dal comune alla Bevilacqua La Masa in risarcimento alla perdita di Ca’ Pesaro. Le attese, tuttavia, furono deluse, e l’esposizione collettiva annuale, posticipata poi all’8 dicembre, non si sarebbe ancora tenuta a Ca’ Giustinian, ma avrebbe avuto luogo per la prima volta alle Botteghe d’arte, dov’erano state finora collocate le esposizioni personali e le altre rassegne d’arte figurativa e industriale.

Il cambiamento dei piani logistici gravò non poco sui tempi e sulle spese atti a sostenere la costruzione della mostra. Infatti, gli ambienti ristretti e le poche sale dell’Ascensione richiedevano accorgimenti speciali per accogliere una grande mostra, progettata in precedenza sulla disponibilità di locali più ampi e più consoni all’esposizione delle opere. In seguito ad una visita ricognitiva dell’avvocato Chiodo Vianello e Guido Perocco, una lettera dell’Assessore alle Belle Arti Lorenzetti, diretta all’Ufficio tecnico del comune di Venezia, chiedeva quindi di approntare alcune modifiche all’atrio, che necessitava di una maggiore distribuzione delle fonti luminose; alle pareti, da ridipingere e da ricoprire con velluto; alla porta a vetri d’entrata, che abbisognava di una chiusura automatica, soprattutto in vista del freddo della stagione invernale; alle pareti andavano fissate le fasce di legno atte ad

appendere le cornici dei quadri; le finestre mancavano poi di tende, utili a regolare la quantità di luce all'interno delle sale.

In questa fase organizzativa preliminare emergono quelli che erano i problemi più ingenti dell'Opera: le scarse finanze a disposizione per l'allestimento della collettiva, dato che gran parte della cifra disponibile andava riservata agli acquisti del comune per le opere d'arte. Il comune e il Genio Civile furono costretti a spendere più di un milione di lire per le modifiche ai locali, per questa ragione la commissione organizzativa fu costretta ad agire in grande economia quando si trattò di rifinire i dettagli dell'allestimento, ricorrendo anche al prestito di alcuni arredi da altri enti, come accadde per le vetrine espositive delle opere d'arte applicata, provenienti in parte dal Museo Correr, e in parte della sezione d'arte decorativa della Biennale.[80] Guido Perocco cercherà in ogni modo di racimolare dei fondi per far fronte al costosissimo preventivo della tappezzeria "Sardi" per le tende, quarantacinque mila lire, ma si troverà poi costretto ad accettare l'offerta di alcuni pezzi di tela Calicot recuperati tra i depositi della Biennale!

Nonostante questi piccoli imprevisti e la scarsità dei mezzi, nel novembre 1948 i lavori erano ultimati e la Commissione procedeva all'elezione dei membri della Giuria, incaricati di vagliare le opere che gli artisti si apprestavano a presentare. Su proposta di Eugenio Da Venezia, per la prima volta in quest'occasione, agli artisti votanti si richiedeva la partecipazione ad almeno una mostra ufficiale. Il 28 novembre si eleggevano per libero scrutinio gli artisti Mario Varagnolo, Alberto Viani e Leone Minassian, cui si aggiungevano il presidente Diego Valeri, Angelo Franco, rappresentante del Consiglio di Vigilanza, Eugenio Da Venezia, per il Sindacato Pittori e Scultori e Luciano Gaspari, delegato dell'Associazione di Giovani Artisti.

Una lettera di Valeri del 4 dicembre informava il Sindaco Gianquinto che la Commissione aveva provveduto alla scelta delle opere concorrenti alla mostra e ne curava l'allestimento. La partecipazione degli artisti, che lui assicurava essere "notevolissima" e superiore a quella dell'anno precedente, dimostrava l'interessamento che la funzione dell'Opera continuava a muovere nell'ambiente artistico cittadino.

[80] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre Collettive Annuali; busta 3.

Grazie al contributo di enti e privati era stato possibile garantire anche quell'anno, i premi agli artisti più talentuosi e, inoltre, la Sovrintendenza alle Gallerie aveva ottenuto dal Ministero un contributo di cento mila lire per gli acquisti delle opere esposte alla collettiva: opere che, come quelle acquistate dal comune, erano destinate ad accrescere le collezioni della Galleria internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro.

Il segretario Guido Perocco procedeva intanto ad inviare alle maggiori testate giornalistiche italiane, dal "Corriere della Sera" a "Emporium", dal "Il Quotidiano" a "Vernice", una copia del catalogo della 36ma Collettiva, invitandoli a visitare la mostra, che, specchio dell'arte attuale, prometteva raccogliere "le migliori energie artistiche della città e provincia."[81]

È interessante sfogliare la corrispondenza tra Perocco e i giornalisti, il più delle volte riluttanti, causa il freddo o eventuali malori, a compiere il viaggio, magari da Roma o Milano, per recarsi a Venezia e visitare la mostra, ma alle cui richieste, di foto, appunti, estratti o altro, il Segretario rispondeva sempre prontamente, disponibile a coltivare amichevoli relazioni con quella che rappresentava all'epoca il più potente mezzo della critica: la stampa.

A supportare e a dare visibilità all'opera della Bevilacqua La Masa, contribuiva anche l'iniziativa dell'Associazione artistica di mutuo soccorso, che intendeva valorizzare la collettiva con una serie di concerti e di conferenze sul tema dell'arte conseguendo il duplice scopo di valorizzare la 36ma collettiva e i giovani artisti, incrementandone l'attenzione da parte della cittadinanza, e di aumentare il fondo di assistenza.[82] L'associazione chiedeva al comune l'appoggio morale e un contributo di diecimila lire, nell'ottica di dare ricorrenza annuale all'iniziativa, per continuare a promuovere l'arte e la cultura anche durante l'inverno. Il programma, accolto favorevolmente dall'Assessore al turismo, prevedeva una serie di concerti di musica contemporanea per pianoforte, oltre a un ciclo di conferenze sulle arti figurative, sulla letteratura e sulla musica, da tenersi negli stessi locali della mostra e che

[81] *Ibidem*.

[82] L'Associazione artistica di mutuo soccorso era stata fondata nel 1882 ed era composta da esponenti dell'arte, della musica, e della letteratura. Questa aveva lo scopo di riportare assistenza materiale e morale ai propri associati, con sussidi giornalieri in caso di malattia e promuovendo iniziative atte a svilupparne i mezzi e contribuendo al decoro della città.

avrebbero visto il contributo di noti relatori, come Diego Valeri, e di alcuni artisti, tra cui Armando Pizzinato, chiamato a discutere sulla pittura contemporanea.

Un fervore d'iniziative e di consensi fermentava, quindi, attorno all'imminente collettiva, il cui regolamento informava intransigente che la mostra "aperta a tutti gli artisti della provincia di Venezia o residenti, si basa sul criterio di accogliere con la massima obiettività ogni tendenza o scuola, ma respingere opere che per banalità o dilettantismo si dimostrino artisticamente insufficienti"[83].

Le sale nel giorno dell'inaugurazione erano talmente colme di gente, a detta delle cronache, che a mala pena era possibile vedere le opere, tant'era la ressa e il fumo di sigaretta[84]. Mariano Fortuny, ci testimonia un suo biglietto inviato a Diego Valeri, era stato impossibilitato a presenziare all'evento a causa di un "tremendo raffreddore" che lo debilitava da giorni.

Tra le tele e le sculture era presente anche quell'anno una sezione d'arte decorativa, curata dai responsabili dell'Istituto Veneto per il Lavoro, il direttore Giuseppe Dell'Oro e da Virgilio Vallot, e che offriva al visitatore un complesso di esemplari di "animali decorativi", vasi, servizi e sculture in ceramica, piatti di marmo, stoffe, tappeti, scatole di rame e argento, tra cui le ceramiche di Neera Gatti, i vetri di Murano delle ditte di Anzolo Fuga, Barovier e Toso e i mosaici di Romualdo Scarpa.

La relazione della Commissione di Vigilanza constatava un miglioramento nel livello e nell'impegno degli artisti ammessi, ma le scelte che vennero operate, dimostravano un orientamento decisamente selettivo della Giuria di Accettazione, necessario a proteggere gli sforzi delle ricerche più valide e innovative, così, su 587 opere di pittura, 58 di scultura e 148 di disegno, si accettavano rispettivamente solo 153 dipinti, 16 sculture e 27 disegni.[85]

In linea con le scelte annunciate nell'edizione precedente, dettate da una politica di prudenza e remissività, senza schieramenti, anche in questa rassegna la Giuria accoglieva tutte le manifestazioni che dimostravano qualità oltre ad una sensibilità genuina, anche se non sempre matura, appartenenti in realtà alle correnti più opposte, da "un'aderenza timida ma amorosa alla natura, alle avventure più

---

[83] *La XXXVI Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa*, catalogo della mostra (Venezia, Sale dell'Opera Bevilacqua La Masa all'Ascensione, 8 dicembre 1948 – 16 gennaio 1949, Venezia) Venezia 1948; Luca Massimo Barbero, *Cent'anni di collettive: Fondazione Bevilacqua La Masa 1899-1999*, Cicero, Venezia 1999.

[84] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre Collettive Annuali; busta 3.

[85] *La 36ma Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa*, op. cit.

spericolate”[86]. Rappresentando ampiamente le diverse tendenze si soddisfacevano le inclinazioni di tutti, artisti, critici, scrittori, amatori d’arte: all’inaugurazione nessuno sembrava deluso, non importa se per ragioni del tutto opposte.

La mostra era distribuita lungo otto sale, che raccoglievano le opere di ben centocinquanta artisti veneziani, di cui quarantasette avevano già esposto alla Biennale lo stesso anno, distribuiti con accortezza in modo da non opporre ai giovani le opere degli artisti veterani della Bevilacqua, che esponevano “fuori concorso”, ma servendosi di questi ultimi come avvio e sostegno al lavoro degli esordienti. La prima sala quindi, ospitava i più noti “Capesarini”: Seibezzi, Novati, Varagnolo, Da Venezia, Guidi, Saetti, Cadorin e gli altri maestri più conosciuti. Procedendo nell’ambiente successivo, poi, s’incontravano espressioni più fresche, Valenzin, Potenza, Cavallet, Music, Leoncini, che pur riprendendo la tradizione, la rinnovavano dall’interno. Brillante la sala al primo piano, che ospitava le opere dei vincitori, Polato e Hollesch. Le ultime sale, infine, erano dedicate ai lavori dei giovani veneziani, dai più nuovi a quelli già affermati nell’ambiente artistico, come Santomaso, Gaspari, Fulgenzi, Pizzinato, Vedova, Minassian, Morandi, Rizzetto, Barbisan, Pornaro, Darzino, Wilma Spadon.

Questo percorso espositivo, era stato sapientemente curato in modo che, oltre a seguire una scansione puramente generazionale, e in qualche modo “gerarchica”, poteva restituire una panoramica, per quanto sommaria nei limiti che comportava un giudizio “a caldo”, delle principali correnti vigenti nella pittura veneziana dell’epoca. Secondo il tentativo classificatorio avanzato da Guido Perocco nelle pagine del “Gazzettino”, sicuramente difficile in mancanza di una distanza “prospettica” che solo il tempo avrebbe garantito, le prime sale si potevano rinviare, così, ad una corrente che si definisce “*buranella*” , facente capo all’Opera di Pio Semeghini, più tradizionale, legata all’atmosfera della città, a cui seguivano gli artisti “*indipendenti*”, perché all’infuori di una spiccata tendenza veneta, erano orientati singolarmente verso altre correnti della scena internazionale, come Minassian, Leoncini, Music, Cobianco, Valenzin, Hollesch e Longo.[87] Si aggiungeva poi un numeroso gruppo di artisti di ideale ascendenza “guidiana”, accumunati da una particolare nettezza del colore, che se anche risentiva dell’influenza accademica,

[86] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre Collettive Annuali; busta 3.
[87] Guido Perocco, *Quarantasette pittori alla Bevilacqua La Masa*, in “Il Gazzettino – Sera”, 28-29 dicembre 1948.

rappresentava una delle posizioni più originali e apprezzate della giovane scuola, e i nomi sono quelli di Morandi, Gasperi, Bacci, Rizzetto, Padoa, Dinon. In una posizione a parte, Perocco colloca i lavori dei "frontisti" Pizzinato, Vedova, Santomaso, e quindi dei giovanissimi Fulgenzi, Polato, Pornaro, Vinicio e Lucatello[88].

Certamente la 25ma Biennale aveva aperto molti orizzonti e la collettiva della Bevilacqua La Masa, ne registrava gli insegnamenti, restituendo però i diversi input, mediati da un generale equilibrio e senso della misura, che gli artisti veneziani riuscivano ad anteporre alle massime divergenze della pittura a loro contemporanea. Anche se nella rassegna partecipavano quasi tutti gli artisti già noti, le attese erano dirette ai più giovani, che nei casi più maturi, si orientavano maggiormente verso le forme dell'astrattismo, sdoganato ampiamente dalla Biennale in primavera, anche se nessuno recideva del tutto i ponti con la realtà: nessuno tranne Emilio Vedova, i cui "*spezzatini geometrici*" non sempre incontrarono il favore della critica[89]. Così il contrasto tra le generazioni, le tendenze, le scuole, si rivelava, in realtà, più apparente che reale, mitigato dalla sincera vocazione delle ricerche personali e dalla qualità dei risultati a cui queste tendevano, lontane dagli "*estremismi*"[90] della Biennale.

Grazie al generoso contributo delle donazioni elargite da enti e privati, gli "Amici della Bevilacqua La Masa"[91] cui si aggiungeva anche una sostanziosa elargizione da parte del Sindaco stesso, anche alla 36ma edizione della mostra collettiva fu possibile assegnare dei premi ai giovani artisti non ancora affermatisi nelle esposizioni maggiori: il primo premio, di 50 mila lire per la pittura andava ad Aldo Polato, che aveva presentato il dipinto *Il Ragno*, il premio "Umberto Moggioli", di 30 mila lire, andava invece a pari merito ad un *Nudo* di Edmondo Bacci e al *Violino* di Carlo Hollesch. Per quanto riguarda la scultura vengono premiati, anche loro a pari merito, Salvatore Messina, Bruno De Toffoli e Luigi Pavanati. A Mario Dinon poi, veniva assegnato all'unanimità il premio "Ugo Valeri" per il bianco e nero. La

[88] *Ibidem.*

[89] Remigio Marini, *Uno specchio dell'arte italiana d'oggi: la mostra Bevilacqua La Masa nelle sale comunali di Venezia*, in "La Voce Libera", 10 gennaio 1949.

[90] Guido Perocco, *Quarantasette pittori alla Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino – Sera", 28-29 dicembre 1948.

[91] Gli enti e i privati che nel 1948 elargirono donazioni per i premi della 36ma Collettiva furono Assicurazioni Generali, di Arnaldo Bennati, Manlio Cappellin, Renzo camerino, Arturo Deana, della Deputazione provinciale, Mario Della Frattina, Mario Friedenberg, Ferruccio Ferrarin, Querini Stampalia, Unione Importazione Fossili.

Commissione sentiva il dovere di segnalare il lavoro della pittrice Brunella Saetti, entrata in discussione per l'assegnazione di un secondo premio ed altri giovani il cui talento faceva promettere bene per l'avvenire, ossia i pittori Giovanni Barbisan, Vittorio Felisati, Toni Fulgenzi, Bruna Gasparini, Marcello Leoncini, Alessandro Pornaro, Vera e Wilma Spadon, Angelo Variola, e lo scultore Giuseppe Romanelli.
Oltre ai premi ufficiali, quell'anno se ne aggiungeva un altro offerto dall'Ordine della Valigia, una "Medaglia d'oro con diploma" da attribuirsi a un giovane espositore, non iscritto al suddetto ordine, che non avesse ancora partecipato a mostre importanti, in conformità con lo spirito del testamento della duchessa Felicita Bevilacqua La Masa.[92] L'Opera, cui era affidata la competenza dell'assegnazione della qualifica, decise di premiare Gigi Candiani, sebbene non fosse più giovanissimo e avesse già esposto in precedenza a svariate esposizioni.
A favorire e gratificare il lavoro dei giovani espositori, partecipava inoltre l'iniziativa dell'amministrazione comunale, che destinava ben 170.000 lire, ciò che restava delle 350.000 lire messe a disposizione per la pubblicazione dei cataloghi e l'allestimento della 36ma collettiva, agli acquisti delle opere esposte in mostra. Fin dal novembre, una commissione composta dall'Assessore alle Belle Arti Carlo Izzo, da Diego Valeri, Vittorio Moschini, Soprintendente alle Gallerie, dal pittore Felice Carena, e dal critico d'arte Silvio Branzi, era stata incaricata di scegliere le opere da acquistare per conto del comune, che sarebbero poi andate a far parte della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, che aveva ormai aperto le sue porte alle migliori espressioni dell'arte "contemporanea" veneziana.
Oltre agli acquisti comunali, alle collezioni capesarine si aggiungevano anche le quattro opere che il Ministero della Pubblica Istruzione s'impegnava a finanziare, versando un contributo di cento mila lire, lo stesso dell'anno precedente. La selezione delle opere, che verteva sui giovani non ancora rappresentati nella galleria, era affidata al Soprintendente Vittorio Moschini, che il giorno dell'inaugurazione esprimeva le sue preferenze, supportato nella scelta dalla sapiente consulenza di Giulio Lorenzetti, Direttore della Galleria di Ca' Pesaro e di Umbro Apollonio, noto critico d'arte del quale era in corso la nomina a Ispettore Onorario per l'arte contemporanea. La scelta cadde su una *Composizione* di Ezio

[92] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre Collettive Annuali; busta 3.

Rizzetto e una di Gino Morandi, sul quadro *Tempesta* di Hollesch e sul disegno *Campo Santi Apostoli* di Ferruccio Stefanutti[93].

Il comune deliberò, invece, l'acquisto di ben dieci opere tra tele, sculture, bianco e nero e lavori d'arte industriale: per la pittura si scelse la tela *Inverno* di Giovanni Barbisan, *Paesaggio al mare*, di Wilma Spadon, *Burano d'inverno* di Giorgio Valenzin, una *Testa di donna* di Toni Fulgenzi; tra le opere in bianco e nero, l'acquaforte *Alberi a sera* di Virgilio Tramontin e un ritratto di Valeria Rambelli; una sola scultura in terracotta, *Contemplazione*, di Giuseppe Romanelli; gli acquisti per l'arte decorativa furono invece una coppetta in vetro Corinto della ditta Toso – Barovier, un vaso in vetro di Angelo Fuga e un piatto inciso, *Marina*, di Romeo Ongaro.

Ma non finisce qui. Le vendite delle opere esposte alla 36ma Collettiva interessarono, infatti, anche l'iniziativa di alcuni privati, soprattutto grazie alla tenace promozione del segretario della fondazione Perocco, che non perdeva occasione per incoraggiare "atti di solidarietà con chi lavora e si affatica per l'arte."[94] Così Luciano Cattaneo di Sedrano, da Roma, s'informava su un dipinto di Mario Varagnolo del valore di cinquantamila lire, mentre Camillo Matter, comprava la tela *Campanile a San Vitale* di De Pisis, *Burano* di Luigi Cobianco, e *Augurio* di Angelo Sara oltre a numerosi acquisti per l'arte decorativa.

Le vendite, inutile dirlo, contavano moltissimo per gli artisti, soprattutto per i più giovani e gli emergenti, che ne derivavano un forte riscontro morale, oltre che, indubbiamente, materiale.

E forte riscontro si attestava anche nelle pagine dei quotidiani dell'epoca, locali e nazionali, che non mancavano di segnalare l'esposizione di arte giovanile della Bevilacqua La Masa.

L'orientamento generale della critica, ancora abbastanza scettica nelle valutazioni dei lavori che assecondavano cambiamenti radicali, lodava soprattutto le qualità della pittura, che, seppur di evidente discendenza dalla tradizione pittorica locale, riusciva ad esprimere esiti originali e innovativi. Alla qualità dunque, ci si appellava come segno distintivo della pittura veneziana, risultato di aspirazioni profonde e reale tensione di ricerca, libera dalle forzature e dagli eccessi segnalati dai padiglioni della Biennale. Ma l'approvazione della critica, guardava soprattutto alla capacità dei

[93] *Ibidem.*

[94] Guido Perocco, *Centocinquanta artisti alla Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino – Sera", 8/9 dicembre 1948.

giovani artisti, anche nei tentativi più timidi e incerti, di dimostrare la propria personalità e il proprio valore, al di là delle inutili e sterili imitazioni dai maestri più in voga, perché ai giovani si era data "la libertà più completa nell'arte"[95] ed ora ne si attendevano i frutti.

Giuseppe Marchiori, a questo proposito, sottolineava i meriti di Carlo Hollesch, che "ha trovato la sua libertà proprio dove gli altri, di solito, naufragano nell'arbitrio e nell'inconsistenza", e di Toni Fulgenzi, nelle cui opere riconosceva la costanza dell'impegno, che gli faceva affermare con orgoglio "Fulgenzi ha trovato una propria dimensione morale e poetica, e il segno della sua maturata certezza è nel rifiuto delle soluzioni esterne, e anche nei falsi problemi nei quali si cristallizza l'intelligenza di troppi giovani incapaci di affrontare il solo problema possibile: quello della personalità"[96].

Appaiono, invece, prove mistificanti agli occhi di Arturo Manzano, i lavori dei "secessionisti" Santomaso, Vedova e Pizzinato e in generale, delle forme dell'astrattismo a Venezia, tentativi dilettanteschi di scimmiottare, e quindi sciupare, i discorsi più profondi fatti dai veri artisti creatori, "ci fanno venire a noia Picasso e Braque e sono i migliori valorizzatori della meno chiassosa tradizione lagunare che vorrebbero negare e calpestare"[97]. Marzano reputava ben più saggio per i giovani, tornare a rifugiarsi nelle forme della tradizione "che stia nelle norme della grammatica e della sintassi, opera di poesia frutto della coscienziosa fatica"[98]. Sullo stesso fronte si schierava Anacleto Margotti, da "L'Avvenire d'Italia", che riferendosi alle opere di scultura presenti alla rassegna, per la maggior parte d'influenza astratta, ne accusava l'incomprensibilità delle forme e la banalità del linguaggio, derivanti dall'imitazione delle forme "vaghe ed approssimative" delle opere di Moore, diventato di moda dopo la premiazione alla Biennale, e per il quale il critico non serbava particolare ammirazione come si evince dalla curiosa metafora: "sul

[95] Guido Perocco, *Venezia focolaio di pittura fra i più insigni d'Italia*, "Il Gazzettino – Sera", 4/5 gennaio 1949.
[96] Giuseppe Marchiori, *La XXVI Mostra d'Arte della Bevilacqua La Masa*, in "Il Mattino del Popolo", 15 dicembre 1948.
[97] Arturo Manzano, *Dove si vede che a Venezia gli astrattisti non son che dei dilettanti*, "Il Messaggero Veneto", 15 gennaio 1949.
[98] *Ibidem.*

greto dei fiumi fra una roccia e l'altra, rotolano sovente blocchi di sasso che assumono aspetti di una ben più alta e significativa efficacia espressiva"[99].

D'altro canto, la scultura raccoglieva anche stimati consensi, soprattutto per le opere di Pavanati, che aveva scelto di "rispettare" il soggetto umano, e infatti veniva premiato dalla giuria all'unanimità, ma anche per le sculture astratte del De Toffoli, di cui si lodavano "l'emozione plastica e la ricchezza architettonica" come valori più profondi[100].

Per concludere, il bilancio della 36ma Collettiva, ad onta delle varie polemiche che entravano nel vivo del dibattito, accesissimo in quegli anni, tra figurativo e astratto, fu complessivamente positivo: il panorama dell'arte giovanile veneziana si rivelava ancora una volta attivo e promettente, per citare le parole orgogliose del segretario della fondazione Perocco "un focolaio di pittura, forse il più quotato oggi in Italia"[101]. Alla rassegna era presente, infatti, un avvertimento che, se ben studiato e capito, poteva servire da guida per il futuro, e proveniva proprio dalle voci giovani, irrequiete e dotate, tormentate dalla sete di novità.

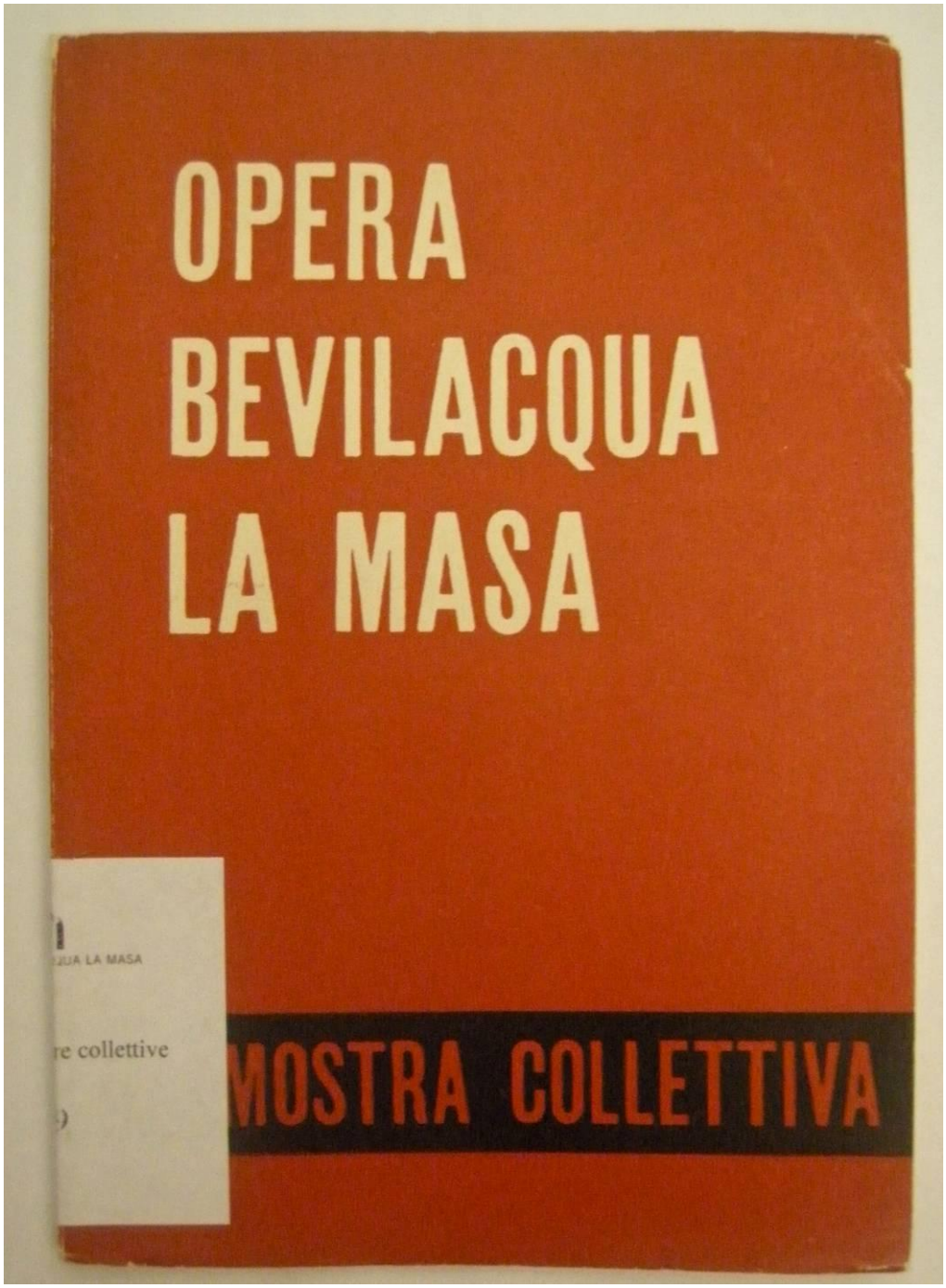
[99] Anacleto Margotti, *Mostra Collettiva alla Bevilacqua La Masa*, in "L'Avvenire d'Italia", 19 gennaio 1949; *La Biennale di Venezia: le esposizioni internazionali d'arte, 1895-1995 : artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*, La Biennale di Venezia, Electa, Milano 1996.

[100] Guido Perocco, *La giovane scultura è più astratta che figurativa*, "Il Gazzettino – Sera", 15/16 gennaio 1949.

[101] Guido Perocco, *Venezia focolaio di pittura fra i più insigni d'Italia*, "Il Gazzettino – Sera", 4/5 gennaio 1949.

4. La 37ma Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa: 15 novembre – 15 dicembre 1949

La transizione con il Comune del 5 maggio 1949 e le controversie per la cessione degli spazi di Ca' Giustinian



Il 1949 a Venezia si presentava come un anno caratterizzato da un significativo proliferare di iniziative nei più diversi settori. La città si apriva ad ospitare numerosi convegni, come quello delle Casse di Risparmio o il Congresso Internazionale del Pen Club a Ca' Farsetti che riuniva scrittori di tutto il mondo, ma soprattutto si distingueva per il fiorire di manifestazioni artistiche, a cominciare dall'importantissima mostra su Giovanni Bellini curata da Rodolfo Pallucchini e allestita da Carlo Scarpa nell'appartamento del doge a Palazzo Ducale, che richiamò moltissimi visitatori da tutto il mondo[102]. Nella Sala Grande delle Procuratie Napoleoniche, poi, si allestirono un'ampia rassegna di "Disegni sovietici" e una mostra sulla pittura italiana contemporanea, promossa dal premio "La Colomba", con opere di oltre sessanta artisti dell'ultimo trentennio, dai futuristi ai rappresentanti del Fronte Nuovo delle Arti[103].

Grande risonanza raccoglieva inoltre la commemorazione di Giacomo Favretto nella ricorrenza del centenario della nascita, organizzata da Felice Carena e dagli artisti iscritti all'Ordine della Valigia, che per l'occasione avevano istituito anche un premio speciale, intitolato al celebre pittore veneziano, che vide vincitore nella sua unica edizione Marco Novati[104]. Continuavano poi le iniziative di alcuni mecenati e collezionisti, animatori di vivaci convivi nei ristoranti della città, assunti da tempo come sede di mostre e dibattiti di carattere culturale per alcuni gruppi artistici, come il ristorante "La Colomba" di Arturo Deana, promotore dell'arte contemporanea sia italiana che internazionale, o "L'Angelo" di Vittorio Carrain, che commissionava, acquistava ed esponeva nel suo locale le opere dei protagonisti del Fronte Nuovo delle Arti e degli altri artisti che gravitavano attorno a Giuseppe Marchiori[105]. A confermare la vivacità dell'ambiente artistico veneziano, si aggiungeva anche l'attività delle gallerie private, in primis quella del Cavallino di Carlo Cardazzo, che confermerà la sua fama con mostre collettive e personali di ottimo livello, da Felice Carena all'opera grafica di Picasso, da Massimo Campigli a

[102] *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra a cura di Rodolfo Pallucchini, (Venezia, Palazzo Ducale, 12 giugno-5 ottobre 1949), Venezia 1949.

[103] Dino Marangon, *Cronaca veneziana 1948-59. Eventi e protagonisti*, in *Venezia 1950-59: il rinnovamento della pittura in Italia*, op. cit.

[104] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre personali, collettive periodiche, storiche e antologiche; busta 3.

[105] Dino Marangon, *Cronaca veneziana 1948-59. Eventi e protagonisti*, in *Venezia 1950-59: il rinnovamento della pittura in Italia*, op. cit.

De Chirico e a De Pisis, e ancor Leon Zack, Henri Steiner, Giuseppe Zavattini, Bruno Munari[106]. Alla galleria Sandri, invece, si allestivano la prima personale di Tancredi, presentato da Virgilio Guidi e un esposizione dei lavori a metà tra figurativo e astratto di Jean Atlan.

Di grande interesse era la mostra d'inaugurazione dello "Sculpture Garden" a Palazzo Venier dei Leoni, residenza e sede della vastissima collezione d'arte di Peggy Guggenheim, che diventò presto un punto d'attrazione e di riferimento per gli artisti cittadini, come apertura internazionale rispetto alle problematiche dell'arte contemporanea. L'esposizione, presentata da Marchiori, forniva un panorama aggiornato e puntuale dell'arte plastica più recente, attraverso le sculture di Hans Harp, Calder, Alberto Giacometti, David Hare, Moore, Salvatore Messina, Anton Pevsner, Viani e al celebre gruppo equestre dell'*Angelo della città* 1948 di Marino Marini[107].

L'ambiente artistico locale, intanto, si stava sempre più diversificando, evidenziando capacità di rinnovamento anche attraverso esperienze di avvicinamento e scambio con culture e linguaggi diversi. A ciò contribuì anche l'attività dell'Opera Bevilacqua La Masa, che nel corso del 1949, infatti, sarà in grado di allargare i confini provinciali e di ospitare una mostra sulla scultura sarda, una vasta rassegna di artisti siciliani, tra i quali Guttuso, Giuseppe Migneco e Francesco Trombadori, una mostra dei "Pittori e Scultori Milanesi", e un'esposizione delle accademie di belle arti italiane[108]. Il calendario delle esposizioni della Bevilacqua si rivelava in realtà serratissimo fin dai primi mesi dell'anno, registrando il susseguirsi di vari artisti veneti e non, con mostre che duravano in media dalle due alle tre settimane, e che videro la presenza di Giovanni Giuliani, Salvatore Tosi, Giuseppe Longo, Giovanni Pontini, i due friulani Max Piccini e Fred Pittino, e dei giovani già affermati nelle precedenti collettive, come Giorgio Valenzin, Guido Manarin, Polato, Dinon e Ivan Beltrame[109]. A maggio, poi, la Bevilacqua La Masa proponeva per la prima volta una personale femminile, quella di Ebe Poli, pittrice veronese di fama già affermata grazie alle partecipazioni

[106] Antonella Fantoni, *Il gioco del paradiso: la collezione Cardazzo e gli inizi della galleria del Cavallino*, Cavallino, Venezia 1996.
[107] Peggy Guggenheim, *Out of this Century. Confessions of an Art Addict*, New York, 1960.
[108] Dino Marangon, *Cronaca veneziana 1948-59. Eventi e protagonisti*, in *Venezia 1950-59: il rinnovamento della pittura in Italia*, op.cit.; Guido Perocco, *Racchiuse nel segreto del colore le ardenti aspirazioni dei giovani*, in "Il Gazzettino-Sera", 8-9 dicembre 1949, Venezia 1949.
[109] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre personali, collettive periodiche, storiche e antologiche; busta 3.

alle Biennali e Quadriennali di Roma, e tramite la mostra personale, di poco precedente, presso la galleria "Cairola" di Milano[110]. Nonostante non fosse nuova la partecipazione delle donne alle mostre della Bevilacqua, la personale di Ebe Poli risultava ancor più significativa alla luce del fatto che le donne, se già da pochissimi anni avevano raggiunto diritto di voto, solo da pochi mesi potevano usufruire della concessione di uno studio presso Palazzo Carminati, e le prime a beneficiare del nuovo diritto furono le pittrici Valeria Rambelli e Marcella Ghersi[111]. In estate nei locali delle Botteghe d'Arte si allestiva invece una collettiva di "Sei artisti veneziani" che avevano avuto il loro riconoscimento ufficiale dieci anni prima nelle diverse mostre di Ca' Pesaro: Da Venezia, Mori, Novati, Seibezzi e Varagnolo, artisti che con il loro "talento ed esuberanza pittorica esprimevano la nuova voce dell'arte veneziana, che più tardi si è inserita nel quadro nazionale ed internazionale dell'arte moderna contemporanea"[112].

In occasione della mostra su "L'Arte antica e moderna della Sardegna", che inaugurava il 5 agosto in Sala Napoleonica la sezione più antica, offrendo una vastissima raccolta di bronzi nuragici provenienti dal Museo di Cagliari, la Bevilacqua offriva i suoi spazi all'Ascensione per allestire l'esposizione sugli artisti sardi moderni. Attraverso oltre duecento opere di pittura e scultura, si distendeva un panorama completo ed esauriente della cultura figurativa sarda attuale, che per la sua particolare posizione geografica, era rimasta spesso isolata nel passato più recente, dalle grandi mostre di carattere nazionale[113].

Nei primi mesi del 1949, nel frattempo, si avviavano verso nuovi sviluppi le pratiche della causa mossa contro il comune dal Sindacato Regionale Pittori e Scultori per l'inadempienza dell'amministrazione comunale nei confronti del lascito della duchessa Bevilacqua La Masa. Nell'atto di citazione notificato il 19 aprile 1947, il Sindacato dichiarava decaduto il comune di Venezia dal beneficio attribuitogli dal testamento della duchessa, chiedendo la riconsegna di Ca' Pesaro agli artisti e il risarcimento "dei danni causati con l'arbitraria distrazione degli immobili dall'uso

[110] Claudia Salaris, *La Quadriennale: storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi,* Marsilio, Venezia 2004.
[111] ABLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 2; elenco degli artisti detentori di uno studio presso Palazzo Carminati.
[112] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre personali, collettive periodiche, storiche e antologiche; busta 3.
[113] *Ibidem.*

prescritto in lire «10.000.000»"[114]. Nelle more del giudizio, riconosciuta l'impossibilità sia pratica sia economica di trasferire altrove il Museo di arte orientale e la Galleria d'arte moderna stanziati a Ca' Pesaro, le due parti in causa intavolarono delle trattative per un'amichevole soluzione della controversia. Dopo laboriose discussioni si era finalmente giunti ad un atto di transazione, il 5 maggio 1949, approvata poi con delibera del consiglio comunale il 21 luglio[115]. Nella transizione il Sindacato rinunciava all'azione promossa davanti al tribunale, e in cambio il comune di Venezia s'impegnava a mettere permanentemente "a disposizione ed uso degli artisti i locali al piano terreno del palazzo ex reale a San Marco, denominati «Botteghe d'Arte»" e a consegnare all'Opera Bevilacqua La Masa il locale al piano terreno del Palazzo Giustinian e altri due locali indicati nella planimetria allegata alla deliberazione: "Detti locali verranno, a spese del comune, restaurati e messi in condizioni di accogliere esposizioni collettive degli artisti pittori e scultori, nonché dell'artigianato e saranno tenuti in stato di manutenzione e di esercizio."[116] Oltre a queste disposizioni, il comune rinnovava la concessione degli studi per i giovani artisti poveri a Palazzo Carminati, e s'impegnava a sostenere, attraverso premi e acquisti, il successo delle mostre collettive, versando inoltre, a favore del Sindacato che aveva deciso per la pacifica soluzione della controversia, sessantamila lire a fondo perduto. In sostanza, questi provvedimenti non si allontanavano di molto dalle misure già in vigore, ad eccezione della promessa dei locali al pian terreno di Ca' Giustinian, che da tempo si aspettavano in cessione. Promessa che l'amministrazione civica ribadiva pubblicamente tramite il discorso dell'Assessore alle Belle Arti Carlo Izzo, in occasione della cerimonia inaugurale della 37ma Mostra collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, annunciando che il comune s'impegnava a "organizzare la prossima mostra collettiva (cioè la 38ma) nelle sale terrene di Ca' Giustinian, secondo i voti consacrati dagli accordi fra Comune e Sindacato Pittori e Scultori"[117].

[114] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Statuti, regolamenti, documenti istitutivi 1899 – 1980; busta 4, fascicolo 5, "Atto di transizione e promemoria sullo stato di fatto"; Sedi: gestione, restauri, trasferimenti 1920 – 1988; busta 1, 1920 -1986.
[115] *Ibidem.*
[116] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Sedi: gestione, restauri, trasferimenti 1920 – 1988; busta 2.
[117] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Statuti, regolamenti, documenti istitutivi 1899 – 1980; busta 4, fascicolo 5, "Atto di transizione e promemoria sullo stato di fatto"; Sedi: gestione, restauri, trasferimenti 1920 – 1988; busta 1, 1920 -1986.

Le vicende che seguirono, e che si protrassero per diversi anni, non approdarono, sfortunatamente, a nulla di positivo per quanto riguardava l'esigenza di tradurre in termini concreti le condizioni imposte al Comune dall'atto di transizione, in particolare appunto la cessione e la sistemazione dei locali al pianterreno di Ca' Giustinian, nonostante i numerosi tentativi iniziali, dei Sindaci, degli Assessori e degli altri organi tecnici preposti. Il problema maggiore all'avvio dei lavori di sistemazione degli ambienti, per i quali erano stati destinati due milioni di lire nel bilancio straordinario del 1950, risultava dal fatto che fosse impossibile risalire, sia presso la Direzione Belle Arti, sia presso l'Ufficio legale, alla già citata planimetria allegata alla transazione, che contrassegnava i sei locali del pianterreno del palazzo destinati alla Bevilacqua. Il progetto ideato dall'architetto Virgilio Vallot fu infine trasmesso, con alcune modifiche rispetto alla planimetria originale, in data 26 maggio 1950 all'Ingegnere Rossi, capo della Divisione Ufficio Lavori e in tale occasione veniva anche sollecitato l'inizio dei lavori, per consentire l'inaugurazione della nuova sede concessa alla Bevilacqua La Masa con l'organizzazione di una grande mostra collettiva prevista per il successivo 1 settembre 1950. Neppure questa scadenza fu però rispettata, e anzi le pratiche, le riunioni e le proteste continuarono per oltre vent'anni, senza approdare a nessun risultato effettivo, come dimostra il fatto che tutt'ora le esposizioni della fondazione Bevilacqua La Masa si allestiscono nei locali delle Botteghe d'Arte in Piazza San Marco.

Nel 1949 dunque, in attesa che fossero messe a disposizione dell'Opera le sale terrene di Ca' Giustinian si concordava l'allestimento della 37ma collettiva annuale nelle salette terrene e d'ammezzato delle Botteghe, come avvenuto l'anno precedente. Ciò era stato reso possibile, in realtà, solo in via eccezionale, per adesione di Giuseppe Dell'Oro, dell'Istituto Veneto per il Lavoro che dichiarava però di non poter più concedere le sale dell'ammezzato in futuro, dovendo organizzare negli stessi spazi le proprie mostre d'arte decorativa. Il 12 luglio la Commissione di Vigilanza dell'Opera si riuniva allora per procedere all'organizzazione della collettiva, fissata preventivamente per il 22 ottobre 1949. Sulla scorta del bando del 1948, si decideva di apportare alcune modifiche al nuovo regolamento introducendo un criterio più democratico per l'elezione dei tre artisti, eletti dagli stessi artisti concorrenti, che sarebbero andati a far parte della Giuria di Accettazione. Si proponeva, infatti, la soppressione dal bando della norma che disponeva facoltà di

voto solo a chi avesse in precedenza esposto ad altre mostre con giuria: la modifica veniva approvata nonostante l'opposizione di alcuni membri, come Franco, Pavanati e Varagnolo, che temevano per la rappresentanza del Sindacato in seno alla Giuria. Nella stessa riunione si erano nominati poi i tre rappresentati della Commissione di Vigilanza all'interno della Giuria d'Accettazione, nelle persone di Varagnolo per il Sindacato, De Toffoli per l'Associazione dei giovani artisti e Pizzinato come rappresentante del Consiglio stesso[118].

Il bando della collettiva, approvato e stampato, veniva affisso già in agosto per tutta la città, con ben trenta manifesti nel centro storico, soprattutto nel sestiere di San Marco, ed altrettante copie in provincia e nelle isole. Il comune quell'anno stanziava 1.540.000 lire per l'allestimento della mostra, destinandoli alla ridipintura dei locali, al montaggio e smontaggio delle opere, alla stampa dei cataloghi e dei manifesti, affidata alla tipografia Fantoni, e prevedendo di riservarne una buona parte, ossia duecentocinquantamila[119], per gli acquisti di opere d'arte per la Galleria di Ca' Pesaro.

Il 7 settembre le sale della Bevilacqua alle Botteghe diventavano poi teatro della mostra "Premio di pittura Giacomo Favretto", che commemorava il noto pittore nella ricorrenza del centenario dalla sua nascita. L'esposizione, aperta a tutti i pittori veneti, era sorta su iniziativa di Felice Carena e dell'Ordine della Valigia, da lui presieduto, e veniva affiancata anche da una mostra di "cimeli favrettiani" presso il ristorante Gorizia in Calle dei Fabbri, sede del suddetto Ordine.

Come da prassi, i tempi di sistemazione dei locali per l'esposizione annuale si protrassero più a lungo del previsto, e l'inaugurazione della 37ma collettiva venne rinviata di un mese, al 15 di novembre.[120] Il 3 novembre il Consiglio di Vigilanza, composto da Vittorio Moschini, Rodolfo Pallucchini, Giulio Lorenzetti, Bruno Saetti, Ferdinando Forlati, Vianello Chiodo oltre che, ovviamente, dal presidente Valeri, procedeva allo spoglio delle schede per l'elezione degli artisti partecipanti alla Giuria di Accettazione. I 141 artisti votanti, sui 228 iscritti alla mostra, eleggevano come propri rappresentanti, Alberto Viani, con cinquantaquattro voti, Giorgio

[118] AFBLM: Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 4.
[119] A tale ingente somma contribuiva anche la partecipazione dell'Ufficio Comunale per il Turismo che metteva a disposizione dell'Opera centomila lire da ripartirsi sotto forma di premi agli artisti più meritevoli; AFBLM: Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 3.
[120] AFBLM: Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 4.

Valenzin e Fioravante Seibezzi, quest'ultimo eletto in seguito ad un ulteriore ballottaggio con Aldo Bergamini. Alla mostra mancava ancora però un segretario, essendo Guido Perocco impegnato nei lavori di smontaggio e riconsegna delle opere della mostra su Giovanni Bellini a Palazzo Ducale, e dunque impossibilitato a presenziare agli allestimenti della rassegna. Lorenzetti, su richiesta dell'assessore Izzo, affidava quindi l'incarico provvisorio di Segretario della mostra a Terisio Pignatti[121].

Il 15 novembre 1949 s'inaugurava dunque la terza edizione della Mostra collettiva annuale dell'Opera Bevilacqua La Masa del dopoguerra. L'adesione era stata ampissima con 228 artisti canditati per un totale di 635 opere di pittura, 43 sculture e 75 tra disegni, incisioni e acqueforti. Il giudizio della Commissione, pur constatando "l'elevata qualità delle opere prescelte e l'affermarsi sicuro si alcune giovani personalità", aveva riconfermato una tendenza alquanto selettiva, accettando 101 artisti, con 124 pitture, appena 10 sculture e 35 opere in bianco e nero[122]. La giuria conveniva inoltre nell'intento di dare maggior sostegno e visibilità agli artisti esordienti e meno conosciuti, quindi conferendo i premi a giovani meritevoli che non erano mai stati prima premiati alle mostre dell'Opera. Le somme destinate ai premi erano state raccolte anche quest'anno grazie alla premurosa iniziativa di Diego Valeri e all'aiuto dei contribuenti dell'associazione da lui fondata degli "Amici della Bevilacqua La Masa". Diego Valeri aveva infatti posto fin dall'inizio del suo incarico, la prerogativa della promozione e del sostegno dei giovani artisti, che riconfermava nel suo discorso durante la cerimonia inaugurale della mostra, raccomandando alla Biennale di tenere in debito conto, nei suoi inviti, gli espositori premiati e segnalati dalla Bevilacqua La Masa "per tradizione rivelatrice di artisti talentuosi"[123].

I premi per la pittura venivano allora assegnati a Ivan Beltrame e a Mario Dinon che vincevano il primo premio ad ex aequo, e a Toni Fulgenzi e Mario Pellarin che si aggiudicavano rispettivamente il secondo e terzo premio. Per la categoria del "bianco e nero" la commissione premiava poi all'unanimità le opere di Albino Lucatello e Sandro Sergi. Nessun riconoscimento invece per la scultura, per ragioni

---

[121] *Ibidem.*

[122] *La XXXVII Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa*, catalogo della mostra (Venezia, Sale dell'Opera Bevilacqua La Masa all'Ascensione, 15 novembre – 15 dicembre 1949), Venezia 1949.

[123] *La vernice della mostra alla Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino", 16 novembre 1949.

che la giuria rinviava alla scarsa partecipazione degli artisti, e alla mediocre qualità dei lavori. Oltre ai premiati, la relazione della commissione segnalava Carlo Hollesch, che non poteva essere preso in considerazione nelle premiazioni, avendo già ricevuto una gratifica l'anno precedente, Gigi Candiani, Attilio Carrer Battaglia, Mario Carraro, Claudio Cavaggioni, Saverio Barbaro, che si apprestava ad allestire la sua prima mostra personale in gennaio, proprio alla Bevilacqua, Giorgio Celiberti e Giuseppe Longo. Singolarmente, la premiazione ebbe luogo qualche mese dopo il termine della mostra, precisamente la sera del 19 aprile 1950, come testimonia l'invito alla cerimonia inviato al Sindaco Gianquinto, e si tenne nella saletta superiore della bottiglieria "Al Calice" in Frezzeria[124]. Neppure il compenso riservato ai vincitori venne elargito subito, anzi, tra i documenti amministrativi della fondazione si annoverano svariati solleciti da parte degli artisti che reclamano il pagamento del proprio premio[125].

Nella rassegna era naturalmente presente anche una sezione per l'arte industriale, a maggior ragione alla luce della collaborazione di Giuseppe Dell'Oro, che aveva rinnovato, seppur in via eccezionale, la concessione del piano ammezzato di proprietà dell'Istituto Veneto per il Lavoro per l'allestimento della collettiva. Per le premiazioni inerenti alla sezione d'arte decorativa vigeva il giudizio di una commissione autonoma, composta dai rappresentanti dell'Istituto Veneto per il Lavoro e dell'Ufficio commissionario Industrie Artigiane, i quali intendevano gratificare i "giovani artigiani che seppure hanno partecipato ad altre rassegne, tuttavia documentano in questa mostra dell'arte decorativa veneziana, una sicura tendenza a superarsi e a dare tutta la più volenterosa ed attenta ansia ad innovazioni tecniche, armonizzatesi con nuove forme d'arte applicata."[126] Il primo premio andava alle bambole di Gioconda Velluti, cui seguivano le lacche di Andreina Rosa e i mosaici di Floreano Romanin. Un ulteriore riconoscimento, istituito ad onorare il compianto giornalista del "Il Gazzettino" Efisio Norfo, andava all'allieva della scuola di Neera Gatti, Elena Pietrangeli[127].

[124] AFBLM: Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 4.
[125] *Ibidem.*
[126] *La XXXVII Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa*, catalogo della mostra (Venezia, Sale dell'Opera Bevilacqua La Masa all'Ascensione, 15 novembre – 15 dicembre 1949), Venezia 1949.
[127] *La vernice della mostra alla Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino", 16 novembre 1949.

Anche quell'anno si era costituita una commissione preposta alla scelta delle opere da acquistare per conto del comune, formata dall'Assessore Izzo, Valeri, Moschini, Carena e Silvio Branzi, i quali "sia per il valore artistico, sia per lo spirito che anima l'Opera Bevilacqua La Masa", proponevano all'unanimità l'acquisto del dipinto *Alla luna* di Carlo Hollesch; di un *Paesaggio* di Gigi Candiani e uno di Bepi Longo; di *Barche sul lago* di Saverio Barbaro, dipinto in cui Guido Perocco nota un rilievo rispetto alle prestazioni precedenti; di una *Natura Morta* di Claudio Cavaggioni; *Temporale* di Laura Padoa; per la categoria del bianco e nero si erano la preferenza cadeva su un disegno di Aldo Polato del valore di ben quindicimila lire, un prezzo elevato per un disegno all'epoca, e su un altro di Giuseppe Romanelli.

Una diversa commissione sceglieva invece gli acquisti da farsi nella sezione d'arte decorativa, consigliando d'investire tra le coppe di ceramica di Neera Gatti, gli smalti di Paolo De Poli e tra i mosaici di Renato Gregorini, già espositore alla Bevilacqua con una mostra personale, durante la quale non era stato però possibile procedere con qualche acquisto. Ad accrescere la raccolta della Galleria civica, partecipavano a volte anche interventi di alcuni privati, come testimonia l'iniziativa del sarto Corradini, che cedeva in omaggio a Ca' Pesaro due vetri di sua proprietà, creati da Alfredo Barbini, precisamente una "forbice gigante" e una caricatura di Mario Varagnolo[128].

Alle spese per le opere presentate alla collettiva aveva partecipato nuovamente il Ministero della Pubblica Istruzione, rinnovando il proprio contributo annuale di centomila lire, che il consiglio di Vittorio Moschini destinava all'Acquisto di tre opere dal titolo *Natura Morta*, rispettivamente di Mario Dinon, Mario Pellarin e Marcello Leoncini, e del disegno *Tambre* di Albino Lucatello.

Sebbene fossero ormai pienamente inserite nel calendario di manifestazioni artistiche che animavano la vita culturale veneziana, richiamando l'attenzione e gli interessi della critica e delle istituzioni, le collettive della Bevilacqua rimanevano un banco di prova delle nuove generazioni, mantenendo di conseguenza un carattere prettamente giovanile, e spesso, quindi più immaturo rispetto ad altre espressioni artistiche presenti a Venezia negli stessi anni. Per questo motivo nelle recensioni alla 37ma edizione della mostra collettiva annuale, non si registravano nel complesso particolari avanzamenti nell'arte esordiente, ma si evidenziavano ancora,

[128] AFBLM: Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 4.

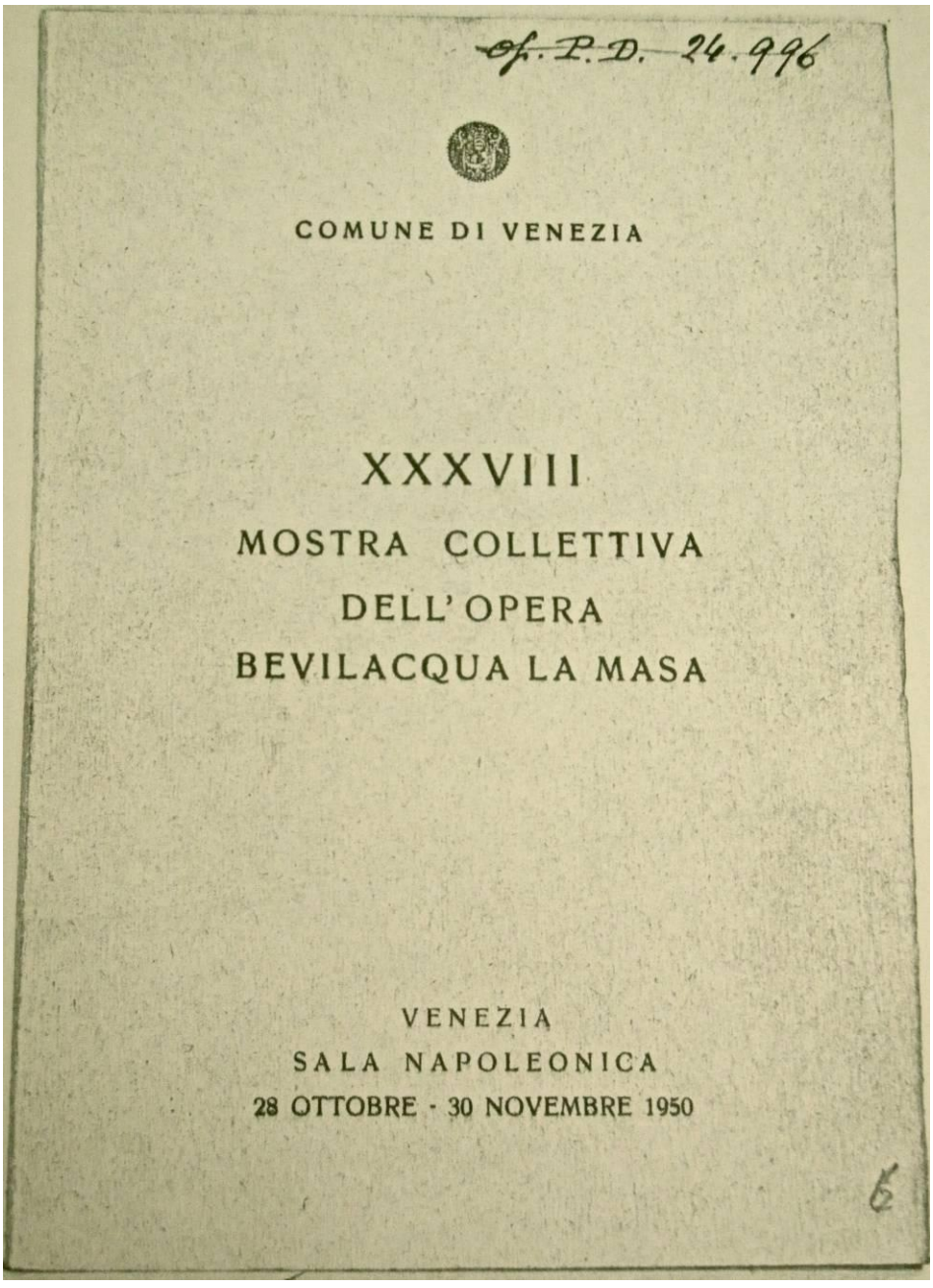
invece, casi di "aspirazioni confuse" e "realizzazioni incerte".[129] A difesa delle opere giovanili presentate alla rassegna interveniva il segretario Guido Perocco, affermando dalle colonne del "Il Gazzettino" che "Il carattere sperimentale non toglie alla mostra un intrinseco valore anche se è facile muovere critiche e giudizi catastrofici su opere dei giovani. Il pubblico in via di massima è propenso a riconoscere oggi la validità di un De Pisis o Morandi e di tutti i maestri del Novecento, ma è piuttosto negativo verso le giovani generazioni, anche se ad esse si sente il bisogno di chiedere una parola nuova nell'arte."[130] Lo stesso accanimento, continuava Perocco, si era manifestato tempo prima nei confronti di Rossi, Martini e Semeghini, ma il senno di poi aveva invece premiato le ricerche di questi artisti, allora considerate trasgressive. Il mutare dei tempi aveva agito a favore delle collettive, anche grazie alla riappacificazione dei rapporti con la Biennale, che vi trovava ora delle risorse anziché delle minacce, e grazie al contributo di collezionisti e mercanti d'arte, che avevano aperto i propri interessi anche alle mostre di artisti esordienti, coscienti del valore che potevano avere, se coltivate, alcune espressioni magari ancora acerbe: "han fatto l'occhio alle mostre collettive di pittura contemporanea che hanno figurato quest'anno in Italia e all'estero, e la Bevilacqua La Masa è uno dei più fervidi focolai di giovani artisti che abbiamo in Italia."[131] In ogni caso, il giudizio della critica operava nell'esigenza di rivelare dei valori effettivi, come le capacità proprie del mestiere o la qualità della tecnica pittorica, perché, come sottolineava l'opinione delle rivista "Cronache Veneziane", "prima di raggiungere il bello dell'arte, la *spiritualità*, occorre che i giovani riescano a fare della buona pittura: condizione essenziale per un'eventuale ascesa."[132] Tuttavia, nel contrasto tra le forme estetiche del figurativo e del non- figurativo, pur scontrandosi a volte posizioni opposte, le preferenze del gusto della cultura artistica veneziana si rivolgevano ancora alle declinazioni più conformi ai modelli tradizionali. Con l'affermazione di tale tendenza, anche la stessa registrazione effettuata dalle collettive stentava dunque a segnalare le proposte linguistiche di una qualche novità.

---

[129] *L'edizione del 1949 alla Bevilacqua La Masa,* in *"*Cronache Veneziane*",* 10-20 novembre 1949.
[130] Guido Perocco, *Racchiuse nel segreto del colore le ardenti aspirazioni dei giovani*, in "Il Gazzettino-Sera", 8-9 dicembre 1949.
[131] *Ibidem.*
[132] *L'edizione del 1949 alla Bevilacqua La Masa,* in *"Cronache Veneziane",* 10-20 novembre 1949.

5. La 38ma Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa: 28 ottobre – 3 dicembre 1950

La XXV Biennale e le altre manifestazioni artistiche



Il nuovo decennio si apriva a Venezia nell'attesa per la XXV Biennale. Il segretario generale Pallucchini, d'intesa con la commissione preposta all'organizzazione della mostra, di cui facevano parte Morandi, Carrà, Casorati, Martini, Roberto Longhi, Lionello Venturi, Barbantini, Carlo Ludovico Ragghianti con l'aggiunta del professore Giuseppe Fiocco, che sostituiva Semeghini dimessosi per motivi di salute, e degli scultori Leoncillo e Manzù, presentava anche quell'anno una serie d'importanti eventi, a cominciare dalle retrospettive, come quella sui fauves, proposta da Longhi e Ragghianti, o quelle sul cubismo e futurismo curate da Venturi. Nei padiglioni stranieri si presentavano mostre altrettanto significative, come la retrospettiva su James Ensor del padiglione belga, o quelle di Matisse, Utrillo e Villon al padiglione francese.

Tema centrale anche nel contesto internazionale, restava tuttavia il grande dibattito sulle correnti antitetiche del realismo e dell'astrattismo, entrambe ampiamente rappresentate alla Biennale, partendo dalla mostra del padiglione messicano sul realismo socialmente impegnato di Josè Clemente Orozco, Diego Rivera, Alfaro David Siqueiros, o quello "magico" di Carel Willink e Pyke Koch nel padiglione olandese, per arrivare alle istanze più in voga dell'astrattismo con la presenza di Kandinskij, Willi Baumeister e Ernst Nay nel padiglione tedesco e di Willem de Kooning e Jackson Pollock[133].

Moltissimi erano gli artisti presenti nel padiglione Italia, e non mancava tra questi una folta schiera di veneziani, esponenti alcuni di una tendenza ancora tradizionale, ma altri volti invece verso il rinnovamento, come gli esponenti dell'appena sciolto Fronte Nuovo delle Arti, presentato ufficialmente proprio alla Biennale nel 1948 e già arrivato al capolinea. Infatti, il gruppo dei frontisti, che univa l'impegno morale all'intento di riallacciare l'arte italiana ai modelli più avanzati del resto d'Europa, aveva ceduto all'eterogeneità stilistica inconciliabile dei suoi rappresentanti, che spaziavano dal realismo più impegnato, come Pizzinato, Guttuso e Zingaina, alle forme dell'astrattismo, uno su tutti, Emilio Vedova. Al di là dell'esperienza del Fronte, il contrasto tra figurativo e astratto, rappresentava comunque il punto focale attorno a cui ruotavano la maggior parte delle polemiche legate all'esposizione della Biennale, giudicando di volta in volta ambigue e pretenziose le intenzioni degli

[133] Giuseppina Dal Canton, *Le Biennali degli anni Cinquanta e gli artisti veneti*, catalogo della mostra "*Venezia 1950-59: il rinnovamento della pittura in Italia"*, a cura di Maria Grazia Messina Palazzo dei Diamanti, 26 settembre 1999-9 gennaio 2000, Ferrara Arte SpA, Ferrara 1999.

astrattisti, involutive e pericolose quelle dei neorealisti.[134] Ad ogni modo, è importante rilevare che tra gli artisti veneti espositori nel padiglione Italia, la maggior parte aveva mosso i primi passi nel mondo dell'arte attraverso le collettive della Bevilacqua La Masa, ad effettiva conferma dell'importanza delle attività svolte dall'istituzione nella promozione e nel supporto dell'arte veneziana giovanile. Tra questi figuravano, infatti, Gaspari, Minassian, Morandi, Breddo, Deluigi e ancora Springolo, Seibezzi, Varagnolo, Da Venezia, Mori, Candiani, Bergamini, Novati, Butera, Barbisan e i più giovani Toni Fulgenzi, Saverio Barbaro e Wilma Spadon;[135] per quanto riguarda la scultura erano presenti invece Alberto Viani, Salvatore Messina, Bruno De Toffoli e Luigi Pavanati[136].

A latere delle mostre della Biennale, il 1950 vedeva fiorire importanti progetti e manifestazioni culturali anche nel resto della città, tra queste, al primo posto si trovavano le iniziative di Carlo Cardazzo che allestiva proprio all'interno della Biennale, nel nuovo padiglione realizzato da Carlo Scarpa, una Mostra del Libro, oltre alla personale di Eugène Berman, esponente del gruppo neoumanista, in Ala Napoleonica.[137] Tra le altre iniziative di Cardazzo nello stesso anno, una mostra sull'arte Italiana al Moma alla Galleria del Cavallino, le personali di Giuseppe Capogrossi, Migneco, Antonio Zancanaro, de Pisis, Corrado Cagli, Guidi, i quattro incisori Morandi, Maccari, Bartolini e Viviani, sempre al Cavallino, ma soprattutto l'importantissima personale di Jackson Pollock, la prima in Europa, curata in collaborazione con Peggy Guggenheim, in Ala Napoleonica.[138] Quest'ultima mostra verrà però quasi ignorata dalla critica, come ricorderà la nota collezionista americana nella sua autobiografia affermando che migliaia di persone visitarono l'esposizione, ma come se si trattasse semplicemente di una stanza da attraversare

[134] *Ibidem.*
[135] *La Biennale di Venezia: le esposizioni internazionali d'arte, 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*, La Biennale di Venezia, Electa, Milano 1996.
[136] *Ibidem.*
[137] Orietta Lanzarini, *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale 1948-1972*, Marsilio Editori, Venezia 2003.
[138] Stefania Portinari, *Venezia 1895-1964- Cronologia*, in *Venezia '900: da Boccioni a Vedova*, op. cit.; Antonella Fantoni, *Il gioco del paradiso: la collezione Cardazzo e gli inizi della galleria del Cavallino*, Cavallino, Venezia 1996; Peggy Guggenheim, *Confessions of an art addict*, Deutsch, op. cit.

per raggiungere il Museo Correr, precisando comunque che molti dei giovani pittori che videro la mostra ne rimasero molto influenzati[139].

Tuttavia le vicende della Biennale e le iniziative di Cardazzo non esaurivano il complesso panorama artistico veneziano che nel corso del 1950 registrava un'ampia mostra della grafica di Goya alle Procuratie Nuovissime, oltre alla celebre "Mostra del Lavoro nell'Arte" promossa da Giuseppe Verzocchi, che presenterà ben settantadue opere di artisti tra i migliori allora attivi in Italia. L'Accademia di Belle Arti poi celebrava il bicentenario della propria fondazione con la mostra "Da Tiepolo a Martini" organizzata da Giuseppe De Logu, che poneva l'accento, oltre che sugli esiti dell'arte veneziana del XVIII e XIX secolo, sulla recente tradizione locale di Ciardi, Favretto, Nono, Milesi, cui facevano ancora riferimento gli artisti dell'Ordine della Valigia, protagonisti fra l'altro di un'esposizione organizzata in primavera dall'Opera Bevilacqua La Masa[140]. Le sale di Ca' Pesaro si aprivano ad ospitare una mostra d'incisioni di Ensor e a giugno, una mostra sulla pittura giovanile americana, esponendo parte della Collezione Guggenheim. Intensa era anche l'attività delle gallerie private, che avanzavano notevoli proposte, come la personale di Edouard Pignon alla Sandri, presentata da Marchiori, o le mostre di Hollesh e dello scultore Salvatore, presentato da Mario Deluigi, alla Galleria Antico Martini.

Anche l'opera Bevilacqua La Masa partecipava attivamente ad infittire il programma di manifestazioni culturali proposte dalla città, promuovendo artisti locali, ma aprendo anche i propri orizzonti ad altre realtà, come già annunciato l'anno precedente con la mostra sull'arte della Sardegna. Le sale dell'Opera si prestavano, infatti, ad accogliere nei primi mesi del 1950 una mostra di pittori e scultori trentini, in linea con il progetto ideato da Diego Valeri di "scambi culturali" interregionali come mezzo di promozione e diffusione dell'arte regionale in tutta Italia. Ad agosto poi, esponevano alla Bevilacqua cinque giovani artisti fiorentini, Vinicio Berti, Bruno Brunetti, Alvaro Monnini, Gualtiero Nativi e Mario Nuti, presentati da Giusta Nicco Fasola[141]. Il gruppo, chiamato "Arte Oggi" si faceva promotore dell'Astrattismo Classico, corrente che riprendeva "l'esprit de geometrie" dei movimenti geometrici e

---

[139] Peggy Guggenheim, *Confessions of an art addict*, op. cit. ; Alessia Castellani, *L'America di Pollock*, in *Jackson Pollock a Venezia*, catalogo della mostra, Museo Correr 23 marzo – 30 giugno 2002, Venezia 2002.

[140] Dino Marangon, *Cronaca veneziana 1948-59. Eventi e protagonisti*, op. cit.

[141] Guido Perocco, *Gli artisti fiorentini di "Arte Oggi" alla Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino- Sera", 13-14 agosto 1950.

costruttivisti, raccolse il favore della Bevilacqua che, come confermava Perocco, "per tradizione ospita volentieri le opere dei giovani anche nei tentativi più polemici e discussi per cementare più profondamente il vaglio della critica in una tipica palestra di giovani a contatto con gli indirizzi dell'arte contemporanea che figurano alla Biennale."[142] Nello stesso periodo poi, una delegazione di artisti veneti esponeva al Palazzo Comunale di Cagliari, "ricambiando" la visita dei sardi presenti l'anno prima a Venezia, proprio alla Bevilacqua, con una mostra itinerante che avrebbe toccato anche Nuoro e Sassari[143].

Le attività dell'Opera continuavano inoltre con un serrato programma di mostre personali e collettive, storiche e antologiche, a cominciare da quella di Saverio Barbaro, presentata a gennaio da Guido Perocco, e proseguendo con Valeria D'Arbela, Soldo, Ada Zanon, Maria Lupieri, Remo Wolf, Carlo Conte, Balest, Armando Tonello, Pornaro, Rambelli, Marabini, Gennaro Favai, Emo Mazzetti, Renzo Zanutto, Albino Lucatello, e quella del pittore Carlo Cherubini cui venne dato grande rilievo. E ancora, a luglio la prima personale di Amedeo Renzini presentato da Luigi Ferrante, che esponeva dieci composizioni ispirate al realismo sociale, non convincendo per la verità la critica locale che non gli riconosceva "la forza di sostenere un assunto così complesso e ardito"[144]. Nel corso dell'anno si allestirono anche retrospettive, come quelle su Gaetano Cingarini e su Livio Bondi, quest'ultima teatro di premiazione del concorso intitolato all'artista da parte della Fondazione Livio Bondi, vinto da Mario Dinon. Anche l'Ordine della Valigia, dopo l'esposizione a Milano in ottobre, presentava una mostra nelle salette delle Botteghe d'Arte in occasione del terzo anniversario della propria fondazione, rievocando i propri principi fondatori con le parole di Gino Damerini che nella presentazione della mostra, paragonava il gruppo alla "reincarnazione un poco scapigliata di una di quelle fraglie o confraternite corporative che contraddistinsero con si estrosa genialità l'antica vita delle categorie veneziane, le quali, lasciate fuori ogni tipo di rivalità individuale, saldavano nella reciproca conoscenza, nelle aspirazioni e negli interessi comuni, nel

[142] *Ibidem.*
[143] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre personali, collettive periodiche, storiche e antologiche; busta 4.
[144] Guido Perocco, "Il Gazzettino – Sera", 5-6 agosto 1950.

rispetto delle idee e delle idealità, una amicizia ed una assistenza ricche di iniziative e di fecondi risultati"[145].

Alla fine dell'anno la Bevilacqua La Masa accoglieva, inoltre, la mostra "Ex Libris" sull'arte grafica della decorazione dei libri tramite incisione o litografia, cui parteciparono più di cento artisti provenienti da ben ventidue nazioni diverse.

Nonostante l'intenso calendario di mostre e manifestazioni, il Consiglio di Vigilanza dell'Opera iniziava a predisporre già in primavera le condizioni per l'organizzazione della 38ma Mostra Collettiva annuale. Ci si trovava però fin da subito a fare i conti con il problema fondamentale di dover trovare una sede per l'esposizione. L'attuazione dei provvedimenti imposti dalla transazione avvenuta l'anno precedente tra Sindacato Pittori e Scultori e il comune di Venezia, cui seguiva l'impegno del comune a cedere e il pian terreno di Ca' Giustinian agli usi dell'Opera Bevilacqua La Masa, stentava infatti a concretizzarsi a causa delle condizioni del bilancio del 1950 che non avevano permesso l'avvio dei lavori di ristrutturazione dei locali in tempo per la 38ma collettiva annuale dell'Opera. In aggiunta a ciò, le sale delle Botteghe d'Arte non potevano essere utilizzate ai fini della mostra per accordi precedenti con l'Istituto Veneto per il Lavoro, che riservava il piano ammezzato all'allestimento delle proprie esposizioni d'arte decorativa e artigianale. Di fronte a queste circostanze, provvedeva a trovare rimedio Diego Valeri, che otteneva la cortesia da parte di Giuseppe Verzocchi di poter usare per la collettiva l'allestimento progettato da Carlo Scarpa per la rassegna di pittura italiana del 1949, attualmente in uso per la "Mostra del Lavoro", in Sala Napoleonica. Il nulla osta all'avvio dell'organizzazione della mostra arrivava da parte del Sovrintendente ai Monumenti Ferdinando Forlati a metà luglio, accompagnato da una lettera di riconoscimento per il lavoro svolto del sindaco Gianquinto, che rinnovava la promessa di garantire l'utilizzo di Ca' Giustinian per l'anno avvenire. La data d'inaugurazione dell'esposizione si auspicava quindi per il 25 ottobre 1950.

Trovata una sede dove collocare l'esposizione, mancava da risolvere la questione dei finanziamenti, che da sempre rappresentava un grave problema per l'amministrazione dell'Opera, costretta a far fronte a tutte le spese di allestimento, manutenzione, stampa di manifesti e cataloghi, oltre alle spese riguardanti gli studi a

[145] Guido Perocco, *"La Valigia" alla Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino-Sera", 13-14 luglio 1950; "Minosse", 15 ottobre 1950.

Palazzo Carminati, ma soprattutto a provvedere ai premi e ai riconoscimenti agli artisti, solo attraverso le sovvenzioni comunali, che per forza di cose non potevano essere molto consistenti. In particolare, la spesa quell'anno sarebbe stata più ingente dell'anno precedente, data la particolare sede della mostra che richiedeva un numero maggiore di personale di guardia oltre a superiori spese di manutenzione. Il presidente Valeri si apprestava quindi a cercare nuovi contribuenti, invitando l'Assessore Carlo Izzo a spingere per un finanziamento dal bilancio del turismo, precisamente dal fondo per le manifestazioni culturali, com'era avvenuto già in passato, e interpellando anche il favore di Mario Zanotti, allora presidente della S.A.V.I.A.T (S.A. Veneziana Imprese Artistiche e Turistiche), per incrementare il fondo dell'associazione degli "Amici della Bevilacqua La Masa", fondata dallo stesso Valeri due anni prima allo scopo di fiancheggiare l'azione del comune a favore dell'Opera. A Zanotti chiedeva la possibilità di concordare un contributo annuo, accontentandosi anche "di uno solo grosso una volta tantum", assicurandolo che le somme stanziate dal fondo venivano destinate esclusivamente al sostegno degli artisti, tramite "i premi ai migliori, l'incoraggiamento ai giovani, il riconoscimento agli anziani" con il nobile scopo di continuare a promuovere le iniziative della Bevilacqua La Masa a vantaggio dell'arte.[146] Purtroppo però, questi appelli trovarono riscontro negativo, infatti Izzo faceva notare in sede di Consiglio che il disavanzo dal bilancio del turismo sarebbe stato impiegato per altre manifestazioni esterne al bilancio delle Belle Arti, in cui rientravano le attività dell'Opera Bevilacqua La Masa; Zanotti comunicava invece a Valeri che nelle recenti modifiche alle clausole finanziare con il comune si era concordata una convenzione determinante un contributo biennale, stanziato da entrambe le amministrazioni, di ben un milione di lire, da destinarsi alle associazioni artistiche, ma che tale somma non poteva ancora essere erogata in attesa della ratifica dal Ministero[147].

Di fronte alle scarse disponibilità con cui si era costretti ad organizzare la mostra, il Consiglio di Vigilanza in accordo con la Commissione per l'andamento delle mostre, risolse con il convertire i tradizionali premi agli artisti in "acquisti-premio", la cui assegnazione sarebbe stata di competenza della Giuria stessa anziché della commissione per gli acquisti del comune. Il provvedimento, cui seguiva la necessaria

[146] AFBLM: Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 4.
[147] *Ibidem*.

modifica al Regolamento, veniva approvato con seduta del Consiglio del 18 agosto 1950, nonostante la viva opposizione degli artisti De Toffoli e Pavanati, fermi nella convinzione che i due riconoscimenti dovessero rimanere due cose separate, essendo i premi "la ragione morale di una mostra collettiva, non concepibile senza premi di un certo valore, e ciò indipendentemente dagli acquisti del Comune".[148] Valeri in accordo con l'Assessore Izzo, che era presente all'assemblea, decisero di ricorrere all'appello del Sindaco per esporre le richieste degli artisti e i problemi della Bevilacqua. La discussione si concludeva dunque decretando che "un'eventuale assegnazione di somme per i premi da parte di enti e privati sarebbe disciplinabile in aggiunta a quanto contemplato dalle norme del regolamento in oggetto."[149]

Nel frattempo in sede di Commissione si procedeva all'elezione dei membri della Giuria di Accettazione, nominando Leoncini come rappresentante del Sindacato Pittori e Scultori, che però rinuncerà all'incarico e verrà sostituito da Angelo Franco, Polato per l'Associazione dei Giovani Artisti e Pavanati designato da Valeri in rappresentanza del Consiglio.

Il tema della distribuzione delle sovvenzioni per gli acquisti–premio veniva nuovamente ripreso, in seguito all'approvazione del Sindaco per lo stanziamento di 250.000 lire provenienti dall'Ufficio comunale del turismo, a cui si aggiungevano le 400.000 lire immesse dal Comune per gli acquisti di opere d'arte figurativa.[150] Il 27 settembre 1950, la Commissione si riuniva infatti per discutere sul criterio di assegnazione di suddetti finanziamenti, approvando la proposta di Pizzinato che assegnava la somma stanziata dal bilancio del turismo a un primo e un secondo premio di pittura, uno di scultura e uno per il disegno, di entità sicuramente inferiore rispetto a quelli delle edizioni precedenti, mentre il restante denaro sarebbe confluito negli acquisti-premio effettuati dalla Giuria di Accettazione in accordo con il Prof. Moschini. La Giuria, una volta eletti i membri candidati dagli artisti espositori nelle persone di Guidi, Carena e Bergamini, si riuniva per la prima volta il 16 ottobre per iniziare i lavori di vaglio delle opere da esporre alla 38ma

[148]AFBLM: Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 4; Verbale Seduta del Consiglio di Vigilanza e della Commissione per l'andamento delle mostre del 22 agosto 1950.

[149]AFBLM: Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 4; Verbale Seduta del Consiglio di Vigilanza e della Commissione per l'andamento delle mostre del 18 agosto 1950.

[150] Per quanto riguardava il finanziamento per gli acquisti d'arte decorativa, il Comune aveva provveduto con un fondo autonomo, di centomila lire, stanziati in favore dei maestri vetrai.

Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, la cui inaugurazione si era ufficialmente fissata per il 28 ottobre 1950.

L'ufficio vendite della mostra, su suggerimento di Antonio Zaggia, era stato affidato quell'anno ad Aristide Ballista, il quale aveva da poco seguito anche le vendite della mostra, di De Chirico organizzata dal mercante Zamberlan come gesto di opposizione alla Biennale che non aveva invitato il pittore, nella sede dei Canottieri Bucintoro ai Giardinetti Reali[151].

Guido Perocco, confermato in veste di Segretario dell'istituzione, seguiva come da consuetudine, le fasi di promozione della mostra, inviando cataloghi e inviti alle personalità di spicco dell'ambiente veneziano, seguendo i rapporti con la stampa locale e nazionale, ma anche intessendo relazioni con diverse iniziative di divulgazione culturale, come quella avanzata da Lionello Venturi, rappresentante per l'Italia dell'Associazione Internazionale dei critici d'arte (A.I.C.A.) di Parigi, che aveva recentemente organizzato un convegno a Palazzo Ducale, il cui scopo era la propaganda in ambito europeo delle mostre organizzate in Italia tramite la diffusione dei cataloghi delle rispettive esposizioni. Perocco collaborerà inviando ben venti copie dei cataloghi delle Mostre Collettive annuali della Bevilacqua La Masa del 1947, '48 e '49, oltre che alcune copie del catalogo del Premio Burano[152].

Il 28 ottobre nei sontuosi saloni dell'Ala Napoleonica s'inaugurava dunque la 38ma mostra collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, richiamando come in ogni sua edizione l'attenzione dei maggiori critici, mercanti e collezionisti dell'arte veneta contemporanea. La relazione della Giuria affermava l'obbiettività e l'armonia alla base del proprio giudizio esercitato sulla grande quantità di opere presentate, che ovviamente si rifacevano agli estremi antitetici del naturalismo e dell'astrattismo, dichiarando inoltre di non aver ecceduto in severità, accettando più della metà degli artisti concorrenti. Le opere di pittura ammesse erano 149, scelte fra le 585 presentate, 10 su 30 quelle di scultura, e 41 su 63 tra incisioni e disegni: nel complesso si accettavano 200 opere su 678. A questo riguardo, non mancavano alcuni commenti sottilmente insinuanti, come quello di Silvio Branzi, che vedevano nella "larghezza" dimostrata dalla giuria, più che l'imparzialità del giudizio, il

[151] AFBLM: Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 4; Stefania Portinari, Venezia 1895-1964- Cronologia, in *Venezia '900: da Boccioni a Vedova*, op. cit.
[152] AFBLM: Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 4.

desiderio di evitare scompensi fra i due estremi, appunto, del figurativo e dell'astratto.[153]

In verità, l'orientamento estetico della giuria si esprimeva chiaramente nell'assegnazione dei premi, di cui il primo per la pittura spettava al giovane Toni Fulgenzi per il dipinto *I Fucilati*, mentre il secondo andava a Mario Varagnolo per *L'Assemblea*: vigorosi esempi della pittura "impegnata" e del realismo.

Per quanto riguardava la scultura invece, a conferma delle difficoltà che incontrava la disciplina già annunciate qualche anno prima da Arturo Martini, e rincalzato da Breddo, il premio non veniva assegnato nemmeno quell'anno, non riscontrando la giuria "opere di una certa entità", di conseguenza l'importo restava a disposizione della Bevilacqua come contributo ai premi di scultura per la successiva collettiva del 1951[154].

Oltre ai premi, la giuria distribuiva anche gli "acquisti premio" d'incoraggiamento agli artisti meritevoli, destinati ad incrementare le collezioni della Galleria di Ca' Pesaro, la cui attribuzione concorreva a sottolineare l'emergenza della corrente del realismo: un *Paesaggio* di Giorgio Valenzin, *Donne al mare* di Gaspari, *Paesaggio* di Alessandro Pornaro, una *Natura morta* di Claudio Cavaggioni, *Canal Grande* di Rosetta Fontanarosa, *Alba* di Vinicio Vianello, una *Donna seduta* di Ivan Beltrame, la *Natura morta n. 6* di Guido Carrer e infine il dipinto *Santa Margherita* di Bepi Longo; per la scultura si acquistavano invece la *Donna barchetta* di Remigio Barbaro e le *Figure nello spazio* di Salvatore Messina; alcuni acquisti anche tra i disegni, come *Canali e alberi a sera* di Giovanni Barbisan, *Modella n. 3* di Federico Castellani, una figura di Alberto Payer e un disegno di Mario Abis. Nella lista era compreso anche un disegno di Bepi Girghele *Il panificio dell'Arsenale*, ma si scoprirà in seguito che l'opera non poteva essere venduta in quanto già appartenente ad una collezione privata[155].

All'esposizione partecipavano anche tre opere di Filippo De Pisis, costretto in quel periodo al ritiro dalle scene a causa del suo stato di salute, cui la giuria rivolgeva i più caldi auguri nella speranza che tornasse in breve tempo ad esporre a Venezia.

---

[153] Silvio Branzi, *Pittori e scultori veneti alla 38ma Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino", 16 novembre 1950.

[154] La *XXXVIII Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa*, catalogo della mostra (Venezia, Sala Napoleonica, 28 ottobre–30 novembre 1950) Comune di Venezia, 1950.

[155] AFBLM: Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 4.

Tra le scoperte di quell'anno, possiamo infine ricordare Ennio Finzi, che esponeva per la prima volta in galleria il quadro *Giovane donna con collana.*

Come da consuetudine, la mostra presentava anche una sezione per l'arte decorativa, dove si esponeva il meglio dell'artigianato veneziano, come i vetri soffiati e incisi di Murano, ma anche lacche, bronzi, tessuti, ceramiche, smalti e mosaici. Una commissione esaminatrice, composta da Valeri, Ercole Barovier, Bergamini, Ferruccio Dal Bon, Dell'Oro, Franco e Vallot aveva il compito di assegnare i premi, che si presentavano quell'anno in forma di "acquisti-premio" anche per quanto riguardava le arti applicate, e interessavano una "coppetta basalto" della Ditta Barovier –Toso, un vaso inciso a felci della S.A.L.I.R., un piatto di Giulio Radi e la ceramica *Il Gallo* di Giovanni Petucco, opere anche queste destinate alla Galleria d'Arte Internazionale Moderna di Ca' Pesaro. Sempre nell'ambito delle arti decorative, la stessa sera dell'inaugurazione della 38ma Collettiva della Bevilacqua, si apriva anche una mostra allestita d'intesa con l'opera stessa dall'Istituto Veneto per il Lavoro alle Botteghe d'Arte.

L'andamento della mostra, il cui termine venne prorogato dal 30 novembre al 3 dicembre 1950, proseguì in generale tranquillità, ad eccezione di un piccolo inconveniente, ossia il furto di due coppette smaltate del De Poli del valore di cinquemila lire l'una, dalle vetrinette della galleria in un momento di assenza del custode. L'episodio, di per sé magari poco significante, desta però un risvolto curioso nella constatazione che l'amministrazione dell'Opera, per non ammettere la mancanza ed evitare contestazioni, coprì l'accaduto risarcendo l'artista inscenando l'acquisto delle coppe da parte di un acquirente amatore di oggetti d'arte, riuscendo fra l'altro ad ottenere uno sconto sul prezzo originale da parte dello stesso De Poli[156].

Le opinioni della critica locale sulla mostra non evidenziarono particolari successi o personalità emergenti, ma si limitarono a giudicare i lavori proposti sulla base di quanto già presentato finora dalle collettive o dagli esempi della Biennale. Così si biasimano le opere di Marabini e Pellarin che non avanzavano nessuna novità, o quelle di Mario Dinon che apparivano "un po' fredde"[157]; neppure Vinicio Vianello destava particolari entusiasmi e di Saverio Barbaro si disse che "s'è come arenato

[156] *Ibidem.*

[157] Guido Perocco, *Energie nuove alla Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino- Sera", 8-9 dicembre 1950.

nelle secche di una maniera sfatta e senza impulsi attivi."[158] Particolarmente significativi erano ritenuti invece i quadri di Romualdo Scarpa, e più intensa la pittura di Ivan Beltrame e Bepi Longo. Tra giovani appena usciti dall'Accademia che attendevano il vaglio proprio da questa mostra, si lodavano i lavori di Sandro Sergi, Perolari, Renato Gregorini. Il primo premio andò a Toni Fulgenzi, che aveva da poco esposto con una personale alla Galleria del Cavallino ed era appoggiato in linea di massima anche dalla critica, che ne apprezzava l'impegno e il duro lavoro nella realizzazione dei tre dipinti presentati in mostra i quali esprimevano "l'atmosfera tesa di sapore acre, propria dei migliori giovani del tempo, in ogni espressione poetica, non solo figurativa" ma, a ricordare l'orientamento favorito, non a caso aggiungeva poi Perocco "i colori non rispettano ne le leggi armoniche degli impressionisti ne certe finezze su cui si insiste troppo nella pittura astratta."[159] Silvio Branzi disapprova invece l'attribuzione del secondo premio a Varagnolo, preferendo che venisse gratificato un artista più giovane, anziché riaffermare le doti del già noto e apprezzato pittore. Va rilevato, però, che la presenza di artisti più anziani e affermati era in realtà necessaria ai fini del successo della mostra, e al conseguente guadagno di visibilità degli esordienti, senza contare che la partecipazione degli "anziani" contribuiva ad aumentare il valore della mostra, generando eventuali richiami e confronti. Comunque, come sottolineava Branzi, le collettive annuali dell'Opera Bevilacqua La Masa erano frequentate in massima parte da artisti giovani e giovanissimi. Gli artisti che avevano ormai raggiunto una notorietà consolidata, e soprattutto quelli aderenti alle influenze dell'astrattismo, tendevano infatti a diradare le loro presenze nelle "normali" occasioni espositive veneziane, puntando piuttosto ad una consacrazione internazionale, come ad esempio nel caso di Pizzinato, che con Afro, Cagli, Gattuso e Morlotti partecipava alla mostra della Galleria di Catherine Viviano a New York[160].

L'anno seguente "circostanze varie" impedivano di realizzare la 39ma Mostra Collettiva annuale dell'Opera Bevilacqua La Masa, rimandando la manifestazione all'anno seguente[161]. Nella 40ma edizione del 1952 il primo premio per la pittura

[158] Silvio Branzi, *Pittori e scultori veneti alla 38ma Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino", 16 novembre 1950.
[159] Guido Perocco, *Energie nuove alla Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino- Sera", 8-9 dicembre 1950.
[160] Dino Marangon, *Cronaca veneziana 1948-59. Eventi e protagonisti*, in *Venezia 1950-59: il rinnovamento della pittura in Italia*, op. cit.
[161] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre Collettive Annuali; busta 5.

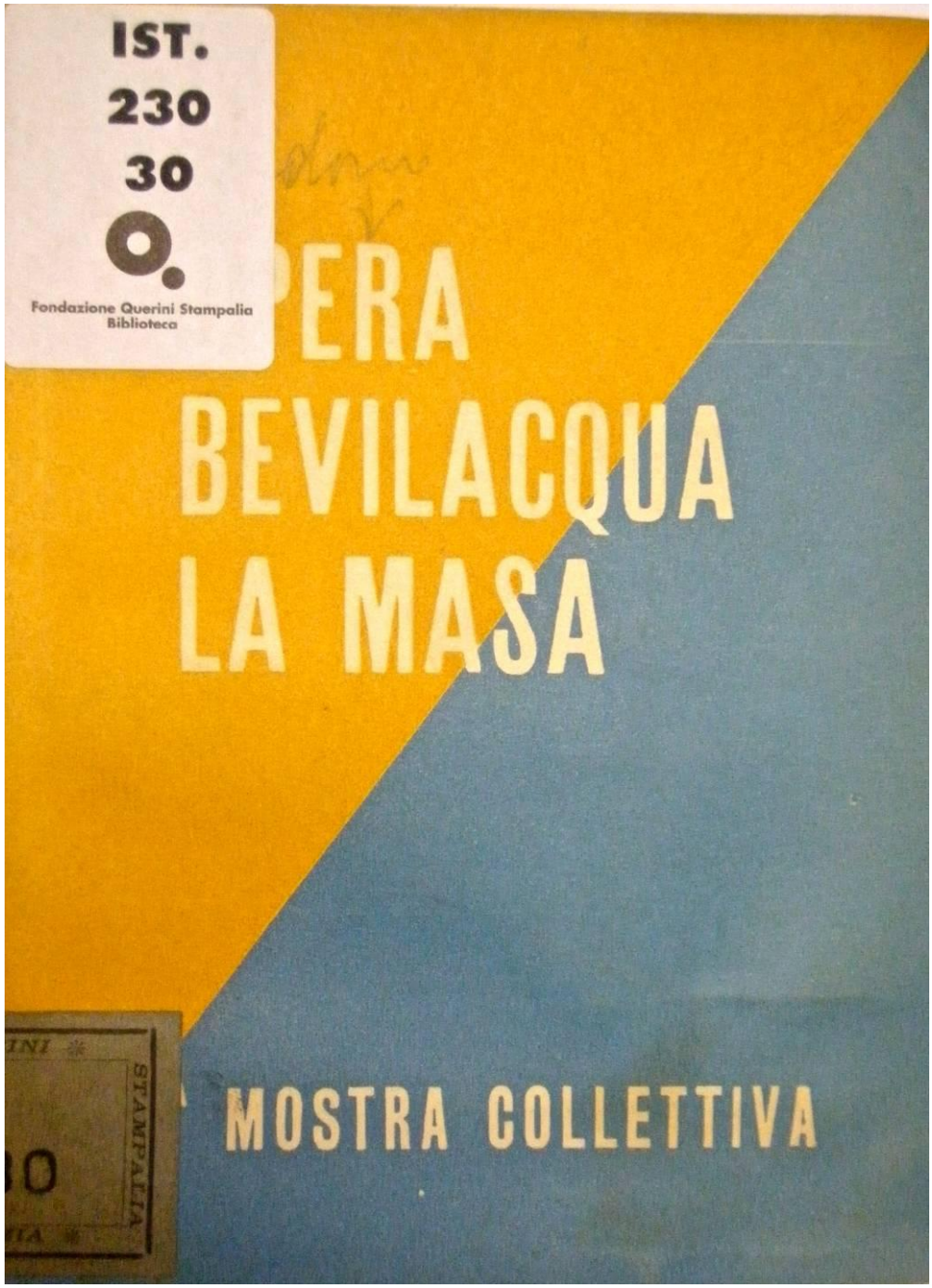
veniva assegnato a Tancredi, seppur ad ex-aequo con Boldrin e Diani, a testimonianza dell'emergere di nuovi impulsi tesi a risollevare il dibattito sul gusto estetico, già acceso nello stesso anno dall'irrompere a Venezia dello Spazialismo[162].

Mario Varagnolo, *L'Assemblea*

[162] *Cronaca 1947-1967,* catalogo della mostra a cura di Toni Toniato, 11 luglio-5 agosto 1984, Galleria Opera Bevilacqua La Masa, Comune di Venezia, Assessorato alla cultura, Tipografia commerciale, Venezia 1984.

6. La 39ma Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa: 5 aprile – 15 maggio 1952

Il Comitato direttivo provvisorio – Una borsa di studio per Parigi ai vincitori della collettiva annuale della Bevilacqua La Masa



Nel 1951 "circostanze varie" avevano impedito la realizzazione della 39ma collettiva della Bevilacqua La Masa[163]. I documenti non forniscono dati esaurienti per risalire alle cause effettive che decretarono il rinvio della rassegna, ma si può supporre che queste fossero collegabili alle difficoltà che il Consiglio di Vigilanza dell'Opera, e soprattutto il presidente Diego Valeri, incontravano annualmente nella ricerca di fondi per finanziare l'istituzione. Le somme che venivano messe a disposizione dal Comune per l'organizzazione delle Mostre collettive annuali dell'Opera potevano essere sufficienti a coprire le spese di allestimento, di stampa dei cataloghi e manifesti, e delle altre spese di rappresentanza, ma non permettevano però di garantire i premi d'incoraggiamento e gli acquisti delle opere esposte alla mostra, e quindi di poter assolvere la reale finalità per cui erano nate queste mostre: il sostegno ai giovani che intraprendevano "il difficile sentiero dell'arte" voluto dalla duchessa Bevilacqua La Masa. Anche nel 1950, in occasione della 38ma collettiva, Diego Valeri aveva dovuto avviare diverse trattative per poter assicurare agli espositori un giusto riconoscimento per il loro lavoro, contattando gli enti e i privati più abbienti della città affinché contribuissero al fondo da lui istituito degli "Amici dell'Opera Bevilacqua La Masa", e già allora la sua ricerca non aveva dato sempre esiti positivi. Fu solo grazie al contributo dell'Assessore Carlo Izzo, che impegnando parte del disavanzo dal bilancio del turismo riuscì a garantire alla mostra le qualifiche che onoravano e premiavano i giovani artisti. Queste circostanze potrebbero forse non essersi riproposte l'anno seguente, e dunque non furono presenti le condizioni per l'organizzazione della 39ma mostra collettiva. Va ricordato inoltre che quell'anno non veniva eletto il Consiglio di Vigilanza dell'Opera, sostituito provvisoriamente per non rallentare l'andamento delle attività dell'ente, da un Comitato Direttivo formato da tecnici nominati dal nuovo sindaco Angelo Spanio.

Queste decisioni potrebbero forse sottendere i segnali di una possibile controversia tra i membri del Consiglio di Vigilanza e il Comune, che oltre a non garantire i fondi necessari all'allestimento della collettiva, doveva ancora rendere effettivi i provvedimenti concordati nella transizione del 1949 riguardanti la cessione del pianterreno di Ca' Giustinian all'uso della Bevilacqua La Masa. A questo proposito innumerevoli furono ancora le sollecitazioni di Diego Valeri all'amministrazione

[163] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre Collettive Annuali; busta 5.

municipale affinché si cominciassero i lavori di sistemazione dei suddetti locali in tempo per l'allestimento dell'esposizione annuale, ma a queste richieste non seguì nessun intervento concreto. In effetti stupisce in questo quadro l'assenza del professor Valeri, che da cinque anni guidava le attività dell'Ente con passione e dedizione, dal Comitato Direttivo preposto dal sindaco a vigilare sull'andamento della 39ma collettiva e ancor di più la sua assenza nella generale gestione dell'Opera Bevilacqua La Masa durante il 1952. Ciò potrebbe dar adito a supposizioni circa un volontario allontanamento del presidente dalle proprie mansioni in seguito alla perpetuata inadempienza del Comune nei confronti dell'Istituzione, anche se in verità egli continuò ad attendere sull'organizzazione delle mostre personali e collettive che si tenevano all'Ascensione per tutto il 1951. Valeri non partecipava poi nemmeno all'inaugurazione della 39ma collettiva, che avveniva il 5 aprile 1952, nonostante si fosse premurato d'incaricare l'assessore Brunetti dell'Ufficio Belle Arti, membro del Comitato direttivo, a porgere agli artisti le proprie scuse "affinché non venga male interpretata la mia assenza"[164].

Tuttavia, nonostante le questioni interne, le attività della Bevilacqua La Masa continuavano assiduamente nel corso del 1951, registrando una vasta serie di appuntamenti fin dai primi mesi dell'anno con le mostre personali e collettive di Luigi Strazzabosco, Fulvio Pendini, Virgilio Tramontin, Oscar Sogaro, Giuseppe Duodo, di Boldrin, Perolari, Gerardi e Colussi.[165] Continuavano anche le iniziative di scambio interregionale intraprese già qualche anno prima attraverso il contributo di espositori provenienti da altre regioni d'Italia, ospitando una mostra di pittori cadorini, organizzata con la collaborazione del Circolo Artistico di Pieve di Cadore, e un'altra di pittori bellunesi che accoglieva gli artisti iscritti al Sindacato Pittori e Scultori di Belluno e Feltre. In primavera il Sindacato Unitario di Pittori e Scultori di Venezia allestiva invece la "Mostra del Delta", presentata da Luigi Ferrante, che raccoglieva le testimonianze di artisti "di tutte le tendenze, vecchi e giovani, astrattisti e realisti, o continuatori dell'impressionismo lagunare"[166] recatisi in visita nelle campagne del Polesine, che di li a pochi mesi sarebbero state investite dal drammatico evento dell'alluvione del 6 novembre 1951 che devastò gran parte della

[164] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre Collettive Annuali; busta 5.
[165] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre personali, collettive periodiche, storiche e antologiche; busta 5.
[166] *Ibidem.*

Pianura Padana. Gli artisti interpretavano e documentavano le reali condizioni di miseria e abbandono degli abitanti del Delta "nella necessità di situare il particolare carattere del paesaggio e dell'uomo in una nuova e attuale concezione del mondo."[167] Alla mostra esponevano i più noti rappresentanti della pittura veneziana contemporanea: Ivan Beltrame, Caramel, Cobianco, D'Arbela, Franzoi, Fontanarosa, Lucatello, Pizzinato, Rampin, Renzini, Rizzetto, Romanelli, Santomaso, Vianello, Vedova e Zingaina.

In estate si susseguivano poi la retrospettiva di Alessandro Milesi curata dall'Ordine della Valigia in collaborazione con l'Opera stessa, e la personale di Matelda Capisani, allieva di Varagnolo e Cadorin, recentemente espositrice insieme ad Emilio Vedova alla rassegna sugli astrattisti italiani organizzata dalla rivista "Numero" a Firenze. Le esposizioni successive alternando collettive e personali, annoveravano la presenza di Ferruccio Stefanutti, Luigi Mariano, Primo Potenza, Toni Lucarda, Zaramella, Sasso, Gancini, Venturini, Balest e Tancredi, il quale era divenuto recentemente beneficiario di uno studio presso l'abitazione della mecenate Peggy Guggenheim[168], oltre ad una singolare mostra di autoritratti, tra i quali un'apposita commissione avrebbe scelto le opere da inserire nella nuova saletta recentemente progettata per accogliere proprio gli autoritratti, alla Galleria di Ca' Pesaro. Verso il finire dell'anno si allestiva poi la personale di Licata, Rampin e Finzi, a dimostrazione della crescente propensione dei giovani artisti verso l'estetica astratta.

Al di fuori delle attività dell'Opera, nel 1951 nel resto della città vi erano numerose occasioni di approfondimento culturale e artistico, a cominciare dal neonato Centro Internazionale delle Arti e del Costume voluto da Franco Marinotti a Palazzo Grassi, con l'intento di dar vita a rassegne, serate teatrali e cinematografiche, convegni, sfilate di moda, concorsi e festival, contribuendo altresì a dar slancio al *Festival d'Alta Moda e del Costume nel Film*, promosso in collaborazione con la Biennale.[169] Nasceva poi l'istituzione culturale Giorgio Cini, per volontà di Vittorio Cini e con la collaborazione di Nino Barbantini che ne diventava il primo presidente[170].

---

[167] "*Mostra del Delta*", catalogo della mostra a cura di Luigi Ferrante, Opera Bevilacqua La Masa, Venezia 1951.

[168] Stefania Portinari, *Venezia 1895-1964- Cronologia*, in *Venezia '900: da Boccioni a Vedova*, op. cit.

[169] Stefano Colliccelli Cagol, *Venezia e la vitalità del contemporaneo*. *Paolo Marinotti a* Palazzo Grassi *(1959-1967)*, Padova 2008.

[170] *Atti del Convegno su Nino Barbantini a Venezia. Venezia – Palazzo Ducale 27-28 novembre 1992*, op. cit.

L'evento di maggior risonanza nel 1951 sarà comunque, oltra alla mostra dei "Fiamminghi in Italia" dal XV al XVIII secolo a Palazzo Ducale, la grande mostra di Giambattista e Giandomenico Tiepolo allestita da Carlo Scarpa a Ca' Rezzonico e al palazzo Centrale dei Giardini e curata da Lorenzetti, che venuto a mancare otto giorni prima dell'inaugurazione, verrà sostituito da Pallucchini[171].

Per quanto riguardava invece l'arte contemporanea, ancora una volta Venezia vedrà come protagonista Carlo Cardazzo e la sua Galleria del Cavallino. Cardazzo confermava il respiro internazionale delle proprie attività ospitando, assieme alla mostra "Ricordo di Arturo Martini", i disegni di Matisse e la recente opera grafica di Mirò (30 litografie dal 1948 al 1951), oltre alla mostra di Leonor Fini e delle "Ceramiche di Picasso" in Ala Napoleonica.[172] L'attività più significativa svolta da Cardazzo quell'anno riguardava però il suo contributo alla partecipazione di un gruppo di critici e artisti veneziani al movimento spazialista sorto nell'ambito della sua galleria milanese del Naviglio tra il 1947 e il 1948. Egli infatti creò i ponti che spinsero gli artisti veneziani Mario Deluigi, Vianello e Guidi, e i critici Ambrosini e Morucchio, ad aderire assieme a Fontana, Crippa, Dova, Joppolo, e Milena Milani al *IV Manifesto dell'arte Spaziale,* esito della discussione svoltasi nella Galleria del Naviglio il 26 novembre 1951[173]. Le mostre e gli incontri d'ambito spazialista orchestrate da Carlo Cardazzo saranno infatti molto frequenti a Venezia, a partire dalla mostra dello scrittore e pittore Beniamino Joppolo al Cavallino, oltre che dagli interventi degli altri artisti "spaziali" quali Lucio Fontana e Gianni Dova, oltre a Guido La Regina, Roberto Crippa, Cesare Pevarelli, Enrico Donati, Jaroslav Serpan, Roberto E. Matta, Aldo Bergolli, Ettore Sottsass e Giuseppe Capogrossi[174].

Le attività della Biennale erano sospese nel 1951 in attesa della XXVI edizione che si andava organizzando per l'anno seguente, ma l'Ente, che in aprile vedeva nominare Giovanni Ponti come nuovo presidente, continuava ad attrarre le attenzioni del

---

171 *Mostra del Tiepolo*, catalogo della mostra a cura di Giulio Lorenzetti, Alfieri, Venezia 1951; Stefania Portinari, Venezia 1895-1964- Cronologia, in *Venezia '900: da Boccioni a Vedova*, op. cit.

172 Antonella Fantoni, *Il gioco del paradiso: la collezione Cardazzo e gli inizi della galleria del Cavallino*, op. cit.; Nico Stringa, *Giovanni Petucco, ceramiche,* in Stefania Portinari, Nico Stringa, Nadir Stringa, *Giovanni Petucco. Ceramiche*, Treviso, Canova 2012; Giovanni Bianchi, *Carlo Cardazzo profilo di un collezionista, editore e gallerista*, in *Donazione Eugenio Da Venezia Quaderno 16*, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2006.

173 Dino Marangon, *Spazialismo: Protagonisti, Idee, Iniziative*, Quinto di Treviso 1993.

174 Massimo De Grassi, *Lo Spazialismo a Venezia*, in *Venezia '900: da Boccioni a Vedova*, catalogo della mostra a cura di Nico Stringa (Treviso 2006-2007, Fondazione Cassamarca), op. cit.; Dino Marangon, *Spazialismo: Protagonisti, Idee, Iniziative*, Quinto di Treviso 1993.

mondo artistico internazionale, la cui eco più rilevante era indubbiamente rappresentato dall'inaugurazione della Biennale di San Paolo del Brasile, dove partecipava anche una folta rappresentanza italiana appoggiata dall'istituzione veneziana[175]. Nel frattempo la Biennale era protagonista dell'accesa polemica lanciata dall'Ordine della Valigia che proponeva agli artisti un referendum per contestare e contrastare il nuovo progetto di Statuto elaborato dal Comune. La tendenza, ribadita anche dallo stesso Pallucchini sulle pagine del "Il Gazzettino", era infatti quella di dare più spazio all'arte internazionale, tramite personali e soprattutto mostre retrospettive, a discapito delle espressioni locali, considerando che queste potevano anche essere ampiamente registrate dalla rinata Biennale d'Arte Triveneta di Padova.[176] Così facendo si sarebbe evitata la strada "dell'inflazione numerica"[177] e dei "facili dilettantismi personali" che cercavano di "forzare l'ingresso della grande Rassegna", per portare invece avanti il criterio di selettività che garantiva la continuità dell'istituzione veneziana.[178] In questo contesto si entrava indirettamente nel merito della questione che ormai emergeva evidente, della divisione della cultura artistica veneziana tra tradizionalisti e innovatori, che trovava ulteriore conferma nell'assegnazione ad ex aequo del Premio Burano a Virgilio Guidi, aperto alle istanze dell'arte contemporanea, e a Iuti Ravenna, artista più moderato ed esponente della cosiddetta seconda Scuola di Burano.

Ad ogni modo, all'interno delle varie tendenze in cui si divideva la ricerca artistica veneziana affioravano via via esempi di significative declinazioni personali, i cui esiti non mancheranno di essere registrati dalla nota rassegna giovanile della Bevilacqua La Masa.

Con l'avvento del 1952 si manifestava infatti l'urgenza di organizzare la 39ma Mostra Collettiva annuale della Bevilacqua La Masa, mancata l'anno precedente, e sollecitata dai giovani artisti veneziani che attendevano il proprio momento di visibilità. L'amministrazione comunale non aveva ancora eletto però il nuovo

---

[175] *Artistas italianos de hoje na primeira Bienal do Museo de arte moderna de Sao Paulo,* catalogo della mostra a cura del Ministero delle Relazioni Internazionali e del ministero dell'Educazione (San Paolo del Brasile ottobre-dicembre 1951), prefazione di Rodolfo Pallucchini, C. Ferrari, Venezia 1951.

[176] Rodolfo Pallucchini, *Il significato e la funzione della Biennale d'arte Triveneta*, in "Il Gazzettino", 19 giugno 1951.

[177] *Ibidem*.

[178] *A proposito di un referendum. Il Segretario della Biennale risponde all'Ordine della Valigia*, in "Il Gazzettino", 17 giugno 1951.

Consiglio di Vigilanza cui spettava l'organizzazione della rassegna prevista per la primavera successiva, dunque in via eccezionale per non compromettere l'andamento delle esposizioni, il sindaco Angelo Spanio aveva nominato un Comitato direttivo provvisorio, da lui stesso presieduto, che assumeva in via transitoria le funzioni del Consiglio. Del Comitato facevano parte Vittorio Moschini, il Sovrintendente ai Monumenti Ferdinando Forlati, il Sovrintendente alle Belle Arti Carlo Izzo, il Direttore dell'Ufficio comunale delle Belle Arti Mario Brunetti, e Giuseppe Dell'Oro, cui si affiancavano il consigliere comunale Giovanni Zulian e il segretario Guido Perocco.

La prima riunione del Comitato direttivo dell'Opera si tenne il 9 febbraio 1952 in sede municipale a Ca' Farsetti, in cui il consigliere comunale Giovanni Zulian presiedeva in rappresentanza del Sindaco[179]. La direzione pratica e amministrativa della mostra era infatti affidata alla Direzione Belle Arti che autorizzava la spesa di ben un milione e cinquecentomila lire per l'organizzazione della 39ma collettiva annuale della Bevilacqua.

La seduta si apriva considerando l'esigenza di organizzare una duplice mostra collettiva durante l'anno in corso, per rispettare "l'impegno di carattere morale" intrapreso con gli artisti, che era venuto a mancare nell'anno precedente. La 39ma edizione della Collettiva annuale della Bevilacqua La Masa veniva dunque fissata per il 5 aprile 1952, data ravvicinata ma improrogabile, onde evitare la concomitanza con l'imminente inaugurazione della XXVI Biennale, prevista per il 14 giugno dello stesso anno. La mostra si sarebbe allestita nelle sale delle Botteghe d'Arte in Piazza San Marco, disponendo anche del piano ammezzato concesso dall'Istituto Veneto per il Lavoro, nel quale fra l'altro si sarebbe poi allestita la sezione d'arte decorativa della stessa Biennale. In quest'occasione vengono anche discusse le modalità di suddivisione della somma stanziata dal comune, cinquecentomila lire a cui si aggiungevano le centomila provenienti dalla mancata assegnazione del premio di scultura nella 38ma collettiva, per i premi e riconoscimenti agli artisti, imponendo per la prima volta un limite d'età, trentacinque anni, agli artisti che vi concorrevano. Ma la proposta più rilevante era senza dubbio quella avanzata da Guido Perocco che presentava la possibilità di istituire una borsa di studio di 150.000 lire per un

[179] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre Collettive Annuali; busta 5; Verbale della seduta del Comitato Direttivo dell'Opera Bevilacqua La Masa del 9 febbraio 1952.

soggiorno di due mesi a Parigi da assegnare ai vincitori del primo premio di pittura e scultura. L'iniziativa rappresentava senz'altro una grande opportunità per i giovani artisti, di accrescimento didattico oltre che personale, sebbene le distanze si fossero di molto accorciate e le frequentazioni internazionali non fossero più ormai un privilegio, come accadeva invece trent'anni prima.

Il budget restante veniva poi suddiviso in due secondi premi di cinquantamila lire per la pittura e la scultura, e altrettanti per la categoria del bianco e nero, sebbene si prospettasse già l'eventualità, visti i precedenti, di non conferire alcun premio alla categoria scultorea e di poter dunque disporre di un fondo più vasto per gli altri premi; per l'arte decorativa si assegnavano poi quattro premi a pari merito di venticinquemila lire ciascuno. Procedendo al riesame del Regolamento dell'Opera, si propongono alcuni accorgimenti, come la riduzione da cinque a tre delle opere da presentare alla Commissione d'Accettazione, misura adottata per far fronte all'esiguità dello spazio delle gallerie all'Ascensione, convenendo comunque che sarebbe spettato alla giuria "preoccuparsi di non accettare opere che per la loro mole potrebbero ingombrare o rendere impossibile l'esposizione di altre opere meritevoli." [180] Si procedeva poi alla revisione della norma che limitava la partecipazione alla mostra ad "artisti della provincia di Venezia o residenti a Venezia", convenendo nel considerare residenti a Venezia anche gli studenti iscritti agli istituti e alle scuole d'arte veneziane nonché tutti i nati nella Provincia.

Al termine della seduta il Comitato unanime approvava il nuovo Regolamento della mostra e procedeva all'elezione dei membri della giuria nominando gli artisti Novati e Viani e il critico Silvio Branzi (Viani e Branzi rifiutarono poi l'invito, e vennero sostituiti da Martinuzzi e Apollonio). Per la commissione giudicatrice dell'arte decorativa si proposero invece i candidati Remigio Butera, Giulio Padovan e Virgilio Vallot.

All'indomani dell'approvazione del nuovo regolamento, cui si allegava anche un apparato integrativo con le norme per disciplinare nei particolari l'uso delle borse di studio, Guido Perocco s'incaricava di avviare le trattative con gli Istituti culturali e politici francesi, allo scopo di organizzare al meglio il soggiorno parigino dei futuri premiati alla 39ma Collettiva. Facendosi portavoce di quella che "si può definire la

[180] *Ibidem*.

massima rassegna dell'attività artistica dei giovani di Venezia"[181] egli chiedeva l'appoggio alla signora Campologhi del Consolato Italiano di Parigi, per orientare i giovani vincitori nelle conoscenze di artisti e critici d'arte nella capitale francese. Dal Consolato arrivava inoltre la risposta di Luigi Ferrarino, il quale entusiasta del progetto, non solo appoggiava l'offerta, ma proponeva di dare ulteriore sviluppo al premio assegnato concludendo il soggiorno dei vincitori con una mostra collettiva a Parigi da inserirsi tra quelle organizzate nella galleria del Centro d'Arte Italiana nella capitale francese. A tal fine però sarebbe stato necessario che almeno un componente del Centre d'Art Italienne potesse essere invitato a far parte della commissione giudicatrice della 39ma collettiva. A malincuore Perocco si trovava però costretto a declinare il generoso invito rifacendosi al vigente Regolamento dell'Opera Bevilacqua La Masa, secondo cui la Commissione d'Accettazione doveva essere eletta per metà dal Comune e per metà dagli artisti stessi, non contemplando dunque la facoltà di aggiungere ulteriori membri alla giuria. La collaborazione veniva comunque confermata, e l'ipotesi di un'eventuale esposizione dei giovani veneziani a Parigi rinviata a premiazioni avvenute, quando il direttivo del Centre d'Art avrebbe potuto vagliare i lavori degli artisti tramite una presentazione corredata da riproduzioni fotografiche e recensioni. Per di più l'appoggio all'iniziativa era assicurato anche dal dott. Vieillefont, addetto culturale all'Ambasciata di Francia a Roma, il quale garantiva ai giovani artisti vincitori la tessera di "étudiant patroné" che avrebbe assicurato loro apprezzabili vantaggi, come l'opportunità di essere guidati nell'esperienza di soggiorno dal "Comitato d'Accoglienza agli studenti stranieri".

Una novità di quell'anno era rappresentata anche dall'invito, per la sezione d'arte decorativa della collettiva, degli allievi delle scuole d'arte veneziane, nell'interesse di ampliare la partecipazione alla mostra da parte dei giovani. Gli studenti accolsero l'invito con molto entusiasmo, forse anche troppo, a detta del direttore dell'Istituto d'arte Giorgio Wenter Marini, il quale alla luce del fatto che "gli artisti partecipavano alla mostra privatamente trascurando l'attività scolastica che rimaneva assai fiacca e poco produttiva" interdiceva tassativamente agli allievi di partecipare alla mostra,

[181] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre Collettive Annuali; busta 5.

se non esponendo le opere eseguite in sede scolastica e notificando chiaramente nella domanda d'iscrizione alla rassegna la propria appartenenza all'Istituto[182].

A pochi giorni dall'inaugurazione della mostra, il 27 marzo 1952 il Comitato direttivo eseguiva lo spoglio delle schede per l'elezione dei tre membri della giuria designati dagli artisti concorrenti, che nominavano Carena, Bergamini e Virgilio Guidi, il quale era anche impegnato ad esporre nella Sala degli Specchi a Ca' Giustinian alla mostra "Notti, albe e crepuscoli a Venezia e nel suo Estuario", la mostra premio a cui partecipavano i pittori delle Tre Venezie e in cui vinse il primo premio[183].

La neo-eletta Commissione d'Accettazione procedeva poi al vaglio delle opere presentate dagli artisti, ciascuno partecipante con tre lavori che dovevano essere "di sua proprietà e mai esposte precedentemente in altre mostre."[184] La relazione della Commissione, firmata da Zulian in rappresentanza del Sindaco, affermava il pieno accordo dei giurati nelle scelte intraprese, essendo ricorsi alla votazione per maggioranza solo in pochi casi ed ammettendo in totale 131 opere delle 489 candidate. Se le opere di pittura che comparivano nella rassegna erano 92 su 377, e ben 36 su 86 per il bianco e nero, appare davvero bassa, quasi preoccupante, l'affluenza degli scultori che nel complesso avevano proposto appena 26 opere e di mediocre qualità, dato che la giuria ne ammetteva soltanto tre. Martinuzzi attribuiva le ragioni di questa esigua partecipazione al limite di età posto all'assegnazione dei premi, considerando che i giovani si orientavano maggiormente verso la pittura a discapito delle arti plastiche[185].

La scelta della giuria tra le opere papabili di premiazione spaziava tra una vasta rosa di candidati, tutti inferiori ai trentacinque anni, esponenti delle più diverse tendenze dell'astratto e del figurativo, tra cui emergevano: Saverio Barbaro, Nuto Barovier, Maria Bergamin, Gustavo Boldrin, Renato Borsato, Sergio Domian, Laura Drudi, Ennio Finzi, Sergio Franzoi, Hollesh, Bepi Longo, Dario Paolucci, Aldo Radi, Ezio Rizzetto, Gianbattista Seibezzi, Tancredi e Giancarlo Zaramella.

---

[182] *Ibidem*.

[183] Francesco Castellani, *Mostre d'Arte*, in "Il Gazzettino", aprile 1952.

[184] *La 39ma Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa*, catalogo della mostra (Venezia, Sale dell'Opera Bevilacqua La Masa all'Ascensione, 5 aprile – 15 maggio 1952), Venezia 1952.

[185] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre Collettive Annuali; busta 5; Verbale della seduta del Comitato Direttivo dell'Opera Bevilacqua La Masa del 2 aprile 1952.

Il primo premio di pittura veniva assegnato infine al ventiseienne Dario Paolucci che "non ha presentato dei capolavori, ma ha compiuto due opere sue senza tener presenti schemi specifici di maestri, come han fatto altri giovani presenti."[186] Il regolamento relativo alla borsa di studio da lui ricevuta per un soggiorno di due mesi a Parigi, prevedeva che questa dovesse essere usufruita entro il 31 marzo 1953, per lasciare il tempo al borsista di perfezionare la propria conoscenza del francese, e inoltre richiedeva che egli al ritorno a Venezia, presentasse al presidente dell'Opera una relazione sulla sua attività artistica nel *milieu* culturale parigino.

Ezio Rizzetto, *Burchiero*

I secondi premi di pittura di cinquantamila lire ciascuno venivano consegnati invece, per mano del pro-Sindaco Pastega in rappresentanza di Spanio, a Carlo Hollesh ed Ezio Rizzetto, a confermare la preferenza della giuria, già manifestata nelle precedenti edizioni, verso una pittura d'impianto naturalista. Per i disegni e le incisioni veniva ugualmente preso in particolare considerazione un gruppo formato

[186] Guido Perocco, *Alla Bevilacqua La Masa numerose le opere di un certo impegno*, in "Il Gazzettino-Sera", 18-19 aprile 1952.

da più artisti, Valeria D'Arbela, Riccardo Licata, Albino Lucatello, Sandro Sergi, e Agostino Venturini e si stabiliva di non assegnare un premio unico e indivisibile per il bianco e nero, ma, a titolo di segnalazione e di merito, si deliberava la consegna di un premio di ventimila lire ciascuno ad Albino Lucatello e Agostino Venturini. A causa dello scarso livello e dell'esiguità dei lavori presentati, neppure nel 1952 si ponevano le basi per l'assegnazione di un premio alla scultura. La modalità di ripartizione del disavanzo così accumulato, cui si aggiungeva anche il mancato conferimento del premio di scultura della 38ma collettiva, diedero adito ad un acceso dibattito in sede di Comitato Direttivo tra chi, come Napoleone Martinuzzi, sosteneva la causa degli scultori volendo serbare a loro vantaggio i finanziamenti per la prossima edizione della mostra, e chi osservava che i premi dovessero invece essere messi in palio in relazione alla partecipazione degli artisti: "più pittori, più premi per i pittori", come sosteneva Saetti.[187] A votazione di maggioranza si conveniva infine nel destinare una parte del fondo, centomila lire, ai premi di scultura della 40ma collettiva che si sarebbe organizzata entro la fine del 1952, e investirne subito il rimanente come premi a titolo d'incoraggiamento per la pittura. Alle qualifiche della rassegna si andavano così ad aggiungere i "premi per segnalazione" di ventimila lire ciascuno, che venivano assegnati a Barovier, Gustavo Boldrin, Giuseppe Longo, Seibezzi, Tancredi e Licata.

Per quanto riguardava l'arte decorativa, una commissione composta da Remigio Butera, Giulio Padoan, Virgilio Vallot, Guglielmo Barbini, Nino Caine e Ferruccio Dal Bon, accettava più della metà delle opere presentate, appartenenti ai più vari campi dell'arte applicata dalle ceramiche alle lacche, dai tessuti agli smalti, ai mosaici, e comprendente anche la cartellonistica e il ricamo, anche se la giuria lamentava la mancanza di mobili d'arte, vetri e oreficerie, arti che avevano una tradizione secolare a Venezia e che ancora si mantenevano produttive, pur con sintomi notevoli di rinnovamento.[188] La giuria unanime riteneva quindi "meritevoli di premio per la freschezza dell'ideazione per la tecnica adoperata e per il buon gusto"[189] gli espositori Giorgio, Gianni Tochet, Bruno Rivaroli che ricevevano un premio di

[187] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre Collettive Annuali; busta 5; Verbale della seduta del Comitato Direttivo dell'Opera Bevilacqua La Masa del 2 aprile 1952.
[188] *La 39ma Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa*, catalogo della mostra (Venezia, Sale dell'Opera Bevilacqua La Masa all'Ascensione, 5 aprile – 15 maggio 1952), Venezia 1952.
[189] *Ibidem*.

venticinquemila lire ciascuno, mentre dei "premi-acquisto" venivano elargiti verso Laura Sasso e Giorgio Rallo.

A sostegno dell'operato degli artisti veneziani, il Ministero della Pubblica Istruzione riservava come ogni anno la somma di centomila lire per l'acquisto delle opere esposte alla collettiva annuale dell'Opera Bevilacqua La Masa, e la scelta cadde sul dipinto *Testa di ragazza* di Saverio Barbaro, *Figura di Uomo* di Dario Paolucci, l'acquaforte *Madre* di Mario Dinon, *Tre Figure* di Agostino Venturini e un vaso raffigurante un uccello di Giovanni Battista Mitri.

Nel complesso, l'orientamento dei giovani espositori, che si affermava con impianto più sicuro rispetto agli anni precedenti, pur indugiando tra le molteplici tendenze estetiche degli ultimi anni, aveva rotto i ponti con le forme più tradizionali di postimpressionismo e vedutismo, e si rivolgeva prevalentemente a nuovi aspetti dell'espressionismo, e quindi a un modello che, pur ricreando e trasfigurando il reale, manteneva una rappresentazione figurativa della realtà. A ispirazione di questa linea pittorica si riscopriva la prima avanguardia capesarina e soprattutto Gino Rossi, le cui fonti postimpressioniste e nabis erano sentite come alternativa alla ormai dilagante e neoaccademica maniera postcubista, com'è riscontrabile dalle opere di Saverio Barbaro, Borsato, Corrado Balest, Carlo Hollesh e dello stesso Paolucci. [190] Alla rassegna emergevano comunque anche le nuove leve dell'astrattismo, Riccardo Licata, Ennio Finzi e il giovanissimo Tancredi, tornato a Venezia dopo il soggiorno romano del 1951 e che di recente era entrato a far parte del gruppo di artisti veneziani coinvolti nel movimento spazialista, sottoscrivendo nella primavera del 1952 assieme allo scultore De Toffoli il *Manifesto tecnico per la Televisione,* con il quale affermavano la volontà della propria arte di esplorare "spazi ancora ignoti nel cosmo, che vogliamo affrontare come dati d'intuizione e di mistero."[191]

La disposizione delle opere all'interno della 39ma collettiva seguiva la suddivisione degli artisti nelle varie sale secondo queste diverse declinazioni e tendenze

[190] Dino Marangon, *Cronaca veneziana 1948-59. Eventi e protagonisti*, in *Venezia 1950-59: il rinnovamento della pittura in Italia*, op. cit.

[191] Maria Grazia Messina, *Venezia anni Cinquanta: il turbamento della pittura*, in *Venezia 1950-59: il rinnovamento della pittura in Italia*, op. cit.; Dino Marangon, *Spazialismo: arte astratta Venezia 1950-1960*, catalogo della mostra, Vicenza 1996-97; Dino Marangon, *Spazialismo, protagonisti, idee, iniziative*, op. cit., *Lo Spazialismo a Venezia*, in *Venezia '900: da Boccioni a Vedova*, op. cit.

estetiche, presentando "il bene ed il male in pittura"[192] dei giovani veneziani. Cominciando dall'atrio, in cui erano raccolte le numerose opere di disegno e acqueforti, si accedeva alla prima sala che, secondo il parere di Perocco, permetteva di trarre le conclusioni più positive della mostra presentando i "giovani migliori", esponenti del filone di matrice espressionista: Carlo Hollesch, Saverio Barbaro, che esponeva la *Testa di Ragazza* acquistata per la Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, e ancora Giuseppe Longo, Borsato, De Stefani e Beltrame.[193] Nella sala successiva c'erano poi gli esempi di pittura astratta Licata, Finzi, e le due "più spregiudicate" opere astratte di Tancredi, che pur destando interesse, secondo alcuni ancora non convinceva, come registrava il Segretario della mostra: "è prudente attendere una mostra personale, ma c'è indubbiamente del talento."[194] Il percorso conduceva poi agli esiti del neorealismo socialista, di cui Ezio Rizzetto rappresentava senz'altro l'esempio più maturo. Le sale superiori infine accoglievano le opere "più quiete" come ritratti e nature morte di artisti giovani e giovanissimi come Aldo Radi, Ginevra Vallot, Brunella Saetti, Loredana Marascalchi, Andreina Rosa e Valeria Carli, e altre di artisti più maturi e già affermati in precedenti mostre della Bevilacqua La Masa: Rino Villa, Gigi Candiani, Vittorio Felisati, Gigi Novigno, Bruna Gasparini e Vilma Spadon. Alla rassegna non faceva bella figura invece la scultura, che concorreva con sole tre opere degli artisti Remigio Barbaro e Armando Depetris.

Le opere presentate alla rassegna riflettevano anche il forte impatto emotivo suscitato negli artisti dai tristi avvenimenti che avevano colpito le campagne del Polesine qualche mese prima, come dimostrano i dipinti *La notte del Po* di Renato Borsato, *Alluvionati* di Valeria D'Arbela, *Alluvione* di Sergio Domian, *La Furia del Po* di Maria Bergamin. Gli artisti esprimevano così la propria solidarietà agli alluvionati, dimostrando l'ideale espresso in occasione della "Mostra del Delta" dell'anno precedente che affermava la forza dell'arte "nella lotta generale dell'umanità per la pace e il progresso."[195]

Nel complesso la mostra era ben riuscita: vi avevano partecipato per la maggior parte artisti giovani, probabilmente anche a causa della limitazione d'età istituita

---

[192] Guido Perocco, *Alla Bevilacqua La Masa numerose le opere di un certo impegno*, in "Il Gazzettino-Sera", 18-19 aprile 1952.
[193] *Ibidem*.
[194] *Ibidem*.
[195] "*Mostra del Delta*", catalogo della mostra a cura di Luigi Ferrante, Opera Bevilacqua La Masa, Venezia 1951.

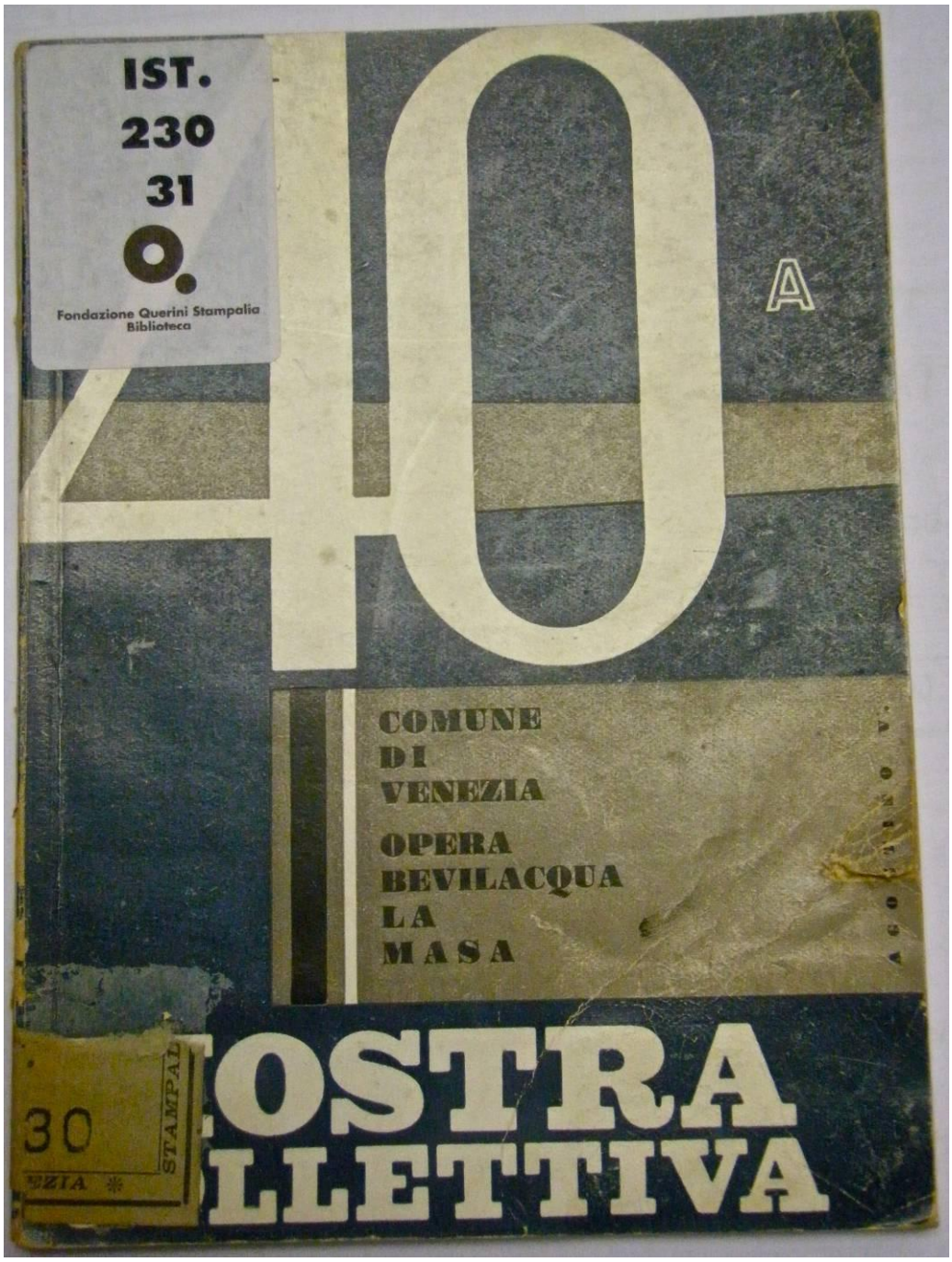
per l'assegnazione dei premi che aveva fatto "disertare" molti artisti più anziani, ciononostante non emergevano tra loro grandi rivelazioni. L'andamento così quieto e sottotono che caratterizzava le recenti stagioni delle collettive della Bevilacqua La Masa destava il disappunto della critica, che quasi rimpiangeva le accese polemiche dei primi anni di vita dell'istituzione. Anche il pro-Sindaco Pastega, nel suo discorso il giorno dell'inaugurazione si augurava che la mostra tornasse ad essere, come in passato "cosa viva, suscitatrice di entusiasmi ed anche, in clima democratico, motivo di sane e costruttive polemiche."[196]

Anche Guido Perocco si lasciava prendere da sentimenti nostalgici verso i primi tempi di Ca' Pesaro, citando nelle pagine de "Il Gazzettino" la celebre lettera inviata a Barbantini da Arturo Martini, il quale rimpiangendo "le lotte e le botte di quei bei giorni di primavera!" arrivava alla triste conclusione "ora non ho più illusioni e ho la tremenda malinconia di aver svelato tante verità e misteri che allora mi rendevano magnificamente irrequieto." [197] Perocco riconosceva con amarezza il mutare delle condizioni e delle intenzioni che spingevano i giovani contemporanei, ignari della "tremenda malinconia" che aveva colto Arturo Martini, che nel 1913, ad appena ventiquattro anni, aveva dovuto sostenere la famosa polemica che finì con una deplorazione dell'intero consiglio comunale. Secondo lui, i giovani contemporanei, viziati da un ambiente rinnovato che li aggiornava prontamente su ogni novità artistica che compariva a livello mondiale, e pur avendo a disposizione molti più stimoli e incentivi di quelli di cui disponevano i primi capesarini, mancavano di spontaneità e d'ingenuità, d'incapacità "di tentare una via indicata solo dalla prepotenza della personalità", che li faceva cadere nella fredda e calcolata imitazione, con il risultato che, proprio nella disciplina scultorea, da anni non si rilevavano artisti meritevoli di un riconoscimento nelle collettive dell'Opera. La conclusione più diplomatica di Perocco lasciava però aperte le speranze al futuro: "sarebbe ingeneroso verso i giovani d'oggi voler fare raffronti: ogni stagione da i suoi frutti e la Bevilacqua attende come quarant'anni fa i nuovi artisti che potranno dar conferma domani della fiducia riposta."

[196] Francesco Castellani, *Mostre d'Arte*, in "Il Gazzettino", aprile 1952.
[197] Guido Perocco, *I giovani e la tradizione alla Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino-Sera", 9-10 aprile 1952.

7. La 40ma Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa: 23 dicembre 1952 – 31 gennaio 1953

La XXVI Biennale di Venezia



La 39ma Mostra collettiva annuale dell'Opera Bevilacqua La Masa si chiudeva il 15 maggio 1952, e già si avvertiva nell'aria l'attesa per l'imminente XXVI Biennale che si sarebbe inaugurata il 14 giugno. Sotto la guida del segretario generale Pallucchini e del presidente Giovanni Ponti, la Biennale allestiva un'ampia serie di mostre storiche e retrospettive di notevole spessore, come quella degli espressionisti della Brücke, degli olandesi di De Stijl, o quella dei quattro maestri del cubismo, fino ai divisionisti italiani e francesi, oltre che alle personali antologiche nei singoli padiglioni, continuando in questo modo la sua opera di recupero e documentazione.[198] Anche se molte di queste esposizioni, per quanto interessanti, non rappresentavano più ormai fonti d'informazione recente e di viva attualità, per i giovani veneziani c'era molto da apprendere. Venivano premiati Matisse e Ossip Zadkine.

Come già preannunciato dal rinnovamento dello Statuto dell'Ente, che tendeva a favorire l'allestimento di grandi mostre retrospettive e antologiche a discapito delle mostre sugli artisti operanti nel territorio, e che era stato infatti fortemente contestato dagli artisti dell'Ordine della Valigia, il padiglione italiano si apriva all'insegna di una partecipazione più selettiva. Nello Statuto si era ridotto il numero delle opere da sottoporre al vaglio della commissione, la giuria dichiarava quindi di "aver permesso che gli invitati si presentassero con un gruppo di quadri tali da permettere un giudizio più valido e concreto su ciascuno di essi."[199] Promotore di questa politica era stato in primis il segretario generale Pallucchini, il quale nonostante gli scontri con gli artisti locali, era riuscito nel suo scopo di equilibrare numericamente il padiglione italiano per adeguarlo a quelli stranieri. Ciò nonostante, alla XXVI esposizione erano stati invitati i maestri italiani del momento: de Pisis, Semeghini, Guidi, Carrà, Morandi, Casorati, Birolli, Cassinari, Guttuso, Saetti e Soldati[200].

Per quanto riguardava invece la materia artistica, il quadro proposto dalla XXVI Biennale faceva emergere un acuirsi delle differenze tra le tendenze antitetiche e preponderanti del realismo e dell'astrattismo, evidente soprattutto dalle strade

---

[198] *La Biennale di Venezia: le esposizioni internazionali d'arte. 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*, op. cit.

[199] Rodolfo Pallucchini, *Introduzione*, in *XXVI Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1952.

[200] Giuseppina Dal Canton, *Le Biennali degli anni Cinquanta e gli artisti veneti*, in *Venezia 1950-59: il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo della mostra a cura di Maria Grazia Messina (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 26 settembre 1999-9 gennaio 2000), Ferrara Arte, Ferrara 1999.

intraprese dagli ex frontisti, che avevano rappresentato la novità delle precedenti edizioni. Mentre Pizzinato, che all'inizio dell'anno aveva tenuto una personale alla galleria del Pincio a Roma, uno dei maggiori punti di riferimento per il realismo italiano, abbracciava definitivamente la strada del realismo di tipo narrativo e documentario per raccontare la "nostra storia nazional-popolare", come dimostrano le opere presentate alla rassegna, *Fucilazione*, i *Falciatori* e la *Liberazione di Venezia*,[201] Santomaso e Vedova confermavano le proprie ricerche in campo astratto e aderivano al cosiddetto Gruppo degli Otto Pittori Italiani, presentati dalla monografia che Lionello Venturi pubblicava proprio in concomitanza con la Biennale.[202] Il gruppo, che riuniva anche gli ex compagni del Fronte Renato Birolli, Antonio Corpora, Ennio Morlotti e Giulio Turcato, oltre a Afro Basaldella e Mattia Moreni, si proponeva di rinnovare i frutti delle avanguardie storiche, nell'ottica di un'ideale rinnovamento dell'arte Europea. Nonostante l'unità d'intenti però, il gruppo non manifestava in realtà una solida omogeneità stilistica. Di certo tra essi Emilio Vedova, che nel 1951 aveva tenuto un'importante personale presso la Galleria Viviano a New York, rappresentava il tentativo più deciso nella direzione astrattista, esprimendosi anche alla rassegna internazionale attraverso cifre stilistiche dalla fisionomia ormai ben definita.

Alla XXVI Biennale erano presenti anche gli artisti veneziani che l'anno prima avevano aderito al *IV Manifesto Spaziale*, quindi Deluigi, Guidi e Vianello, oltre a Bacci e Gino Morandi che si sarebbero poi aggiunti nel 1953 al gruppo spazialista veneziano partecipando all'importante "Mostra spaziale" allestita nella Sala degli Specchi di Ca' Giustinian.

Se quindi non rari apparivano gli esempi di tendenze astratte, la pittura locale manteneva però salde le radici del gusto figurativo, nelle diverse varianti di ascendenza cubista e soprattutto espressionista, ma non prescindendo mai dalla rappresentazione del dato reale. Ecco quindi sfilare i noti pittori Cadorin, de Pisis, Semeghini, Saetti, Cesetti, Della Zorza, Butera, Seibezzi, Marco Novati, gli scultori

[201]Giuseppina Dal Canton, *Le Biennali degli anni Cinquanta e gli artisti veneti*, op. cit.; *La Biennale di Venezia: le esposizioni internazionali d'arte. 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*, op. cit.

[202] Lionello Venturi, *Otto Pittori Italiani. Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova*, Roma 1952.

Giuseppe Romanelli, Pavanati e Primo Bidischini, i disegnatori e gli incisori Fulvio Pendini, Neri Pozza, Giovanni Barbisan, Tono Zancanaro e Alberto Martini.

Tra gli eventi collaterali organizzati in concomitanza dell'esposizione internazionale, di grande rilievo era la Conferenza Mondiale degli Artisti, organizzata dall'UNESCO che aveva luogo a Palazzo Ducale e alla Fondazione Cini di San Giorgio, e in cui intervenivano numerose personalità nazionali ed internazionali, tra cui Giuseppe Ungaretti, Henri Moore, Jaques Villon e Le Corbusier, per indagare sulle sorti dell'arte e dell'ispirazione creativa nell'epoca moderna[203].

In campo privato si poneva ancora una volta in primo piano l'attività della Galleria del Cavallino, che ospitava le mostre personali dei maestri italiani de Pisis, Sironi, Guidi, Campigli, Morandi, oltre ad altre rassegne dedicate all'arte internazionale come quella su Kandinskij o su Ruth Francken. Grande spazio presso la Galleria di Carlo Cardazzo era inoltre riservato alle esposizioni degli artisti spazialisti, attraverso personali e collettive, tra cui la più significativa, quella allestita in occasione del Premio Gianni "per dipinti spaziali e nucleari ispirati alla bomba atomica"[204] che vedeva per la prima volta la compresenza degli spaziali veneziani e milanesi. Alla mostra partecipavano infatti accanto a Gianni Dova, che vinceva il primo premio, Roberto Crippa, Lalla Aldrovandi, Alberto Burri, Gian Carozzi, Joppolo, Peverelli anche Tancredi, Deluigi, Bianco, Bacci, Morandis e Vianello, oltre agli espositori fuori concorso de Pisis, Lucio Fontana, Guidi e Severini. In primavera si presentava poi un altro momento di coesione tra gli spaziali veneziani e milanesi, con la sottoscrizione del *VIII Manifesto del movimento spaziale per la televisione* ideato da Lucio Fontana e firmato oltre che da Ambrosiani, Burri, Deluigi, Dova, Carozzi, Guidi, Joppolo, La Regina, Milani, Morucchio, Peverelli, e Vianello anche dallo scultore Bruno De Toffoli e dal giovane Tancredi.[205] Nel frattempo De Chirico riproponeva le sue opere nell'ormai tradizionale mostra alla Società Canottieri Bucintoro e la galleria La Fenice presentava una mostra dell'artista informale tedesco Fritz Winter.

---

[203] Dino Marangon, *Cronaca veneziana 1948-59. Eventi e protagonisti*, in *Venezia 1950-59: il rinnovamento della pittura in Italia*, op. cit.

[204] Stefania Portinari, Venezia 1895-1964- Cronologia, in *Venezia '900: da Boccioni a Vedova*, op. cit.

[205] Dino Marangon, *Spazialismo: arte astratta Venezia 1950-1960*, catalogo della mostra, Vicenza 1996-97.

Come ogni anno anche la Bevilacqua La Masa partecipava a intensificare il calendario di manifestazioni culturali della città presentando gli esiti della giovane pittura contemporanea locale sia con l'annuale rassegna giovanile, che come si è visto veniva inaugurata in primavera dal 5 aprile al 15 maggio, sia attraverso numerose mostre personali e collettive, a cui partecipavano per lo più, tranne qualche apparizione di Licata e Finzi, artisti orientati verso l'indirizzo figurativo, come Borsato, Casaril, De Stefani, Franzoi, Longo, Lucatello, Perolari, Pontini, Renzini, Romagna, Sergi e Stefanutti.

La Bevilacqua aderiva poi con una mostra provinciale alle manifestazioni indette dalle "Olimpiadi della Gioventù", iniziativa promulgata da una comitato direttivo d'eccellenza, formato dalle massime personalità della cultura e delle arti italiane tra cui Capogrossi, Carrà, Casorati, Vittorio De Sica, Giulio Einaudi, Carlo Levi, Alberto Mondadori, Elsa Morante, Alberto Moravia, Salvatore Quasimodo, Umberto Saba, Ungaretti, Luchino Visconti e Diego Valeri, con lo scopo di "dare alle forse giovanili della cultura italiana la possibilità di manifestarsi."[206]

Nel corso del 1952 molte esposizioni della Bevilacqua La Masa vedevano come protagoniste le artiste veneziane, soprattutto grazie alle iniziative della FIDAPA (Federazione Italiana Donne Arti Professioni e Affari) che negli anni successivi darà vita a una ricca attività espositiva. Così a luglio le salette alle Procuratie Nuove ospitava una "Piccola Collettiva di Giovani Pittrici", presentando le opere di Eleonora Camata, Sara campesan, Carla Caser, Valeria d'Arbela, laura Drudi, Valentina Pianca, Sandra Pittini, Brunella Saetti, Margherita Schenetti, Maria Sbisà e Andreina Rosa, organizzata da Luciano Gaspari, Mazzariol e Pizzinato, e subito dopo l'esposizione delle più mature e conosciute "Pittrici Veneziane" Laura Padoa, Gina Roma, Laura Sasso, le sorelle Wilma e Vera Spadon, Ginevra Vallot e Wanda Zamicheli. Oltre agli apporti cittadini e provinciali, l'Ente aveva modo di allestire per la prima volta alcune mostre di respiro più internazionale, accogliendo una collettiva di giovani americani, Lief Anderson, John Lewis, Ernst Mondorf, Paul Resika, Chester Williams, cittadini statunitensi ma residenti a Venezia ed allievi dell'Accademia di Belle Arti, a riprova della risonanza che avevano le mostre della Bevilacqua La Masa all'interno

[206] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre personali, collettive periodiche, storiche e antologiche; busta 5.

del giovane contesto artistico cittadino.[207] A settembre poi veniva allestita un'esposizione di arazzi francesi, provenienti dalla celebre manifattura di Au Busson, di proprietà della Galleria Denise René di Parigi, eseguiti con i cartoni realizzati dai più noti specialisti francesi della tappezzeria oltre che da famosi designer come Jean Arp, Deyrolle, Herbin, Le Courbusier e Fernand Leger.[208] Per quanto riguarda invece le mostre personali, di particolare rilievo si affermavano quella antologica di Marco Novati presentata da Gastone Breddo, che raccoglieva le opere realizzate tra il 1919 e il 1952, e quella commemorativa del pittore Teo Giannotti, scomparso a pochi mesi di distanza dalla sua personale prevista proprio alla Bevilacqua La Masa.

In autunno cominciavano invece in seno al Comitato direttivo dell'Opera, i preparativi per la 40ma edizione della mostra collettiva annuale, prevista per il dicembre 1952 già in occasione della prima seduta del Comitato nel febbraio dello stesso anno, convenendo che "in applicazione alle norme dello Statuto" e di conseguenza "per impegno di carattere morale con gli artisti" nell'arco del 1952 si dovevano organizzare ben due mostre collettive, per rimediare alla mancata edizione del 1951 dovuta a ragioni contingenti, specialmente di natura economica[209]. Il Comitato direttivo presieduto dall'Assessore alle Belle Arti Piero Leonardi, si riuniva in sede municipale a Ca' Farsetti il 7 ottobre 1952. Alla riunione partecipavano anche gli altri "tecnici" nominati l'anno precedente dal Sindaco Angelo Spanio: il consigliere delegato Giovanni Zulian, il sovrintendente alle gallerie Vittorio Moschini, il sovrintendente ai monumenti Fausto Franco, il direttore dell'Accademia Bruno Saetti, il direttore dell'Ufficio Belle Arti del Comune Mario Brunetti, Giuseppe Dell'Oro dell'Istituto Veneto per il Lavoro, l'avvocato Vianello Chiodo e il segretario per la parte tecnica dell'Opera Guido Perocco. Ravvisando la necessità di organizzare al più presto la collettiva per non far perdere i benefici agli artisti, si fissava la data inaugurale della mostra per l'antivigilia di Natale[210]. Non potendosi ancora utilizzare gli appositi spazi di Ca' Giustinian, si contava di poter usufruire ancora una volta dei locali alle Botteghe d'Arte, ma in caso contrario,

[207] *Ibidem*.
[208] *Ibidem.*
[209] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 5; Verbale della seduta del Comitato Direttivo dell'Opera Bevilacqua La Masa del 9 febbraio 1952.
[210] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 6; Verbale della seduta del Comitato Direttivo dell'Opera Bevilacqua La Masa del 7 ottobre 1952.

essendo prevista nello stesso periodo una mostra sull'artigianato veneto nel piano ammezzato curata dall'Istituto Veneto per il Lavoro, emergeva la possibilità di realizzare la mostra in Ala Napoleonica, "riciclando" l'allestimento creato da Carlo Scarpa per la mostra della Biennale sull'opera grafica di Toulouse Lautrec, servendosi dello stesso espediente trovato da Diego Valeri pochi anni prima. La Direzione Belle Arti aveva assunto nuovamente la direzione amministrativa della mostra, stanziando anticipatamente in base al bilancio preventivo del 1952, un milione di lire per l'allestimento dell'esposizione, dei quali ben la metà veniva destinata ai premi d'incoraggiamento agli artisti[211].

Qualche giorno più tardi, una volta eletti il critico Giuseppe Marchiori, lo scultore Alberto Viani e il pittore Carlo della Zorza in quanto membri della Commissione d'Accettazione per l'arte figurativa[212], mentre Bruno Saetti, Angelo Franco e Vinicio Vianello venivano nominati per l'arte decorativa, il Comitato procedeva a redigere un nuovo bando e Regolamento per la 40ma mostra giovanile della Bevilacqua La Masa. Il Regolamento prevedeva anche in quell'anno che la mostra fosse aperta a tutti i nati o residenti a Venezia, oltre agli insegnanti o studenti iscritti agli istituti artistici della città, e che i premi fossero destinati a coloro che entro il 1 gennaio 1952 non avessero compiuto 35 anni d'età. La suddivisione dei premi contemplava un primo premio di pittura e scultura di centomila lire ciascuno, e un secondo premio per entrambe le discipline di cinquantamila lire; per la categoria del bianco e nero si riservavano altre cinquantamila lire, da assegnarsi a discrezione della Giuria; infine si disponevano quattro premi da venticinquemila lire ciascuno per l'arte decorativa. Novità del 1952 era invece l'istituzione di un concorso per la

[211] La proposta di deliberazione era stata infatti predisposta tempestivamente dalla Direzione Belle Arti, in base al bilancio preventivo del 1952, ma questa ebbe a subire notevole ritardo per i controlli dell'ufficio del Personale e della Ragioneria comunale, tanto che si arrivò alla data d'inaugurazione della mostra prima che la deliberazione fosse sottoposta alle necessarie autorizzazioni. Data l'urgenza di allestire la mostra stessa entro il 1952 e data la difficoltà di sottoporre tempestivamente il provvedimento alla deliberazione del consiglio Comunale, si chiedeva alla giunta comunale di autorizzare con esecutività immediata la predetta deliberazione. Si giudicò quindi opportuno non interrompere l'organizzazione pratica della manifestazione ed inaugurare la mostra, sia per non danneggiare gli artisti interessati sia per non rendere inadempiente l'amministrazione nei suoi obblighi derivanti dal lascito della duchessa Bevilacqua La Masa. In concomitanza con l'inaugurazione della rassegna si chiedeva quindi la sanatoria per il fatto compiuto. L'amministrazione comunale provvedeva poi ad autorizzare con esecutività immediata l'organizzazione della mostra, già conclusasi da due mesi, in data 2 marzo 1953 con deliberazione N° 49675/819.

[212] Nell'occasione si eleggevano anche dei sostituti nell'eventualità che i membri eletti rinunciassero all'incarico e per l'arte figurativa venivano proposti i nomi di Giuseppe Mazzariol, Fioravante Seibezzi, che prenderà poi infatti il posto di Della Zorza e Toni Lucarda.

realizzazione della copertina del catalogo della 40ma mostra collettiva, bandito dalla commissione ordinatrice e rivolta a tutti i pittori candidati all'esposizione.[213] Agli artisti era concessa piena libertà nella scelta del soggetto e della sua interpretazione, come nella tecnica da utilizzare, tenendo però presenti le qualità grafiche di un catalogo di mostra d'arte. Il bozzetto vincente sarà infine il *Bozzetto n°1* di Agostino Venturini, allievo dell'Istituto d'Arte di Venezia.

Il Comitato direttivo, mentre si procedeva all'organizzazione della mostra, era occupato anche della gestione degli studi d'artista presso palazzo Carminati, vagliando le richieste dei nuovi candidati e valutandone "le capacità artistiche" prima di acconsentire all'assegnazione dello studio, come nel caso dello scultore Ruffini, in lista per uno spazio a Ca' Pesaro. Tra i nuovi richiedenti, il 1952 annoverava Ezio Rizzetto, che effettivamente otterrà uno studio ai Carminati, Gustavo Boldrin, Caramel, Finzi, Romagna, Borsato e Tancredi, il quale pur vedendosi rifiutare uno studio dall'Opera Bevilacqua La Masa, verrà invece accolto a Palazzo Venier Dei Leoni presso la mecenate americana Peggy Guggenheim, che prima gli concederà uno studio, e poi anche l'alloggio presso la sua abitazione.[214]

I preparativi per l'allestimento della collettiva procedevano a ritmo serrato, e si accompagnavano a una vivace propaganda dell'evento, attraverso l'affissione dei manifesti con il bando e il regolamento nella città e in provincia e tramite le inserzioni nelle rubriche artistiche dei quotidiani cittadini. E proprio dalle pagine del *"Il Gazzettino"* il Segretario diocesano per la moralità, Lina Trinè, aveva appreso dell'imminente inaugurazione della mostra premurandosi tempestivamente di ricordare alla Giuria dell'Opera di serbare il rispetto delle norme morali nella scelta di selezione delle opere da esporre per evitare che queste possano "offendere la pubblica decenza" e ancor peggio, provocare nei ragazzi che l'avrebbero visitata "eccitamento alla fantasia ed incitamento al male" [215]. Queste preoccupazioni ci appaiono come minimo esagerate, oltre che un po' ridicole, considerando gli esiti della pittura veneziana dell'epoca, che non poteva certo considerarsi sovversiva.

Il 23 dicembre 1952 veniva dunque inaugurata nei locali delle Botteghe d'Arte in Piazza San Marco la 40ma mostra collettiva annuale dell'Opera Bevilacqua La Masa, che sarebbe rimasta aperta per tutto il mese di gennaio. La mostra si apriva però con

[213] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 6.
[214] Stefania Portinari, *Venezia 1895-1964- Cronologia*, in *Venezia '900: da Boccioni a Vedova*, op. cit.
[215] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 6.

un'aura di triste rammarico in seguito alla morte di Nino Barbantini, il primo segretario dell'Ente, nonché uno dei suoi massimi promotori, mancato qualche giorno prima dell'inaugurazione, il 12 dicembre 1952[216]. La Giuria presieduta dall'Assessore Leonardi e composta dai tre membri eletti dal Comitato direttivo Marchiori, Viani e Fioravante Seibezzi, che aveva sostituito Della Zorza, e dagli altri tre eletti dagli artisti concorrenti Felice Carena, Virgilio Guidi e Aldo Bergamini, dichiarava di aver preso tutte le decisioni all'unanimità, ammettendo 88 dipinti su 376 presentati, 3 sculture su 14 e 26 opere in bianco e nero su 122. Nell'assegnazione dei premi elargiti dal comune, la giuria aveva inizialmente formulato una rosa di artisti papabili di riconoscimento, che annoverava Saverio Barbaro, Gustavo Boldrin, Borsato, Luigina De Grandis, Alessandro Diani, Laura Drudi, Ennio Finzi, Riccardo Licata, Bepi Longo, Sandro Sergi, Tancredi e Giancarlo Zamarella. Mentre, per il riconoscimento al disegno, si poneva attenzione sulle opere dei giovani che ormai primeggiavano da anni nella categoria del bianco e nero, ossia Mirco Casaril, Ferruccio Stefanutti, Gianni Tochet e Agostino Venturini. Dopo un'ampia discussione, la giuria risolveva infine nell'assegnare il primo premio per la pittura con l'ormai consueto espediente del "pari merito" a Gustavo Boldrin, al giovanissimo Alessandro Diani, e alla rivoluzionaria *Aspirazione a New York* di Tancredi. La scelta, per certi versi sorprendente di Tancredi, a spezzare il tradizionale orientamento della Giuria verso il figurativo, era stata forse imposta da Guidi, il quale ne aveva già lodato pubblicamente gli esordi, poco intuiti dalla critica locale del tempo[217]. La decisione era però attenuata, oltre che dalla forma solitamente ambigua dell'ex aequo, anche dal confronto con gli altri due vincitori, di profilo senz'altro più basso: Boldrin, ancora legato a un generico "stile" espressionista, e Diani, appena quindicenne, agli esordi di una vocazione cui rinuncerà subito. Il premio a Tancredi costituiva comunque un precorrimento rispetto alle scelte operate allora dalla Biennale, che nel padiglione italiano, con la premiazione di Cassinari e Saetti, continuava a mostrare, a tutto il 1952, maggior attenzione per il versante figurativo.[218]

---

[216] Enzo Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti*, op. cit.
[217] *Cronaca 1947-1967,* catalogo della mostra a cura di Toni Toniato, (Galleria dell'Opera Bevilacqua la Masa, Venezia, 11 luglio-5 agosto 1984) Comune di Venezia, Assessorato alla cultura, Tipografia commerciale, Venezia 1984.
[218] *La Biennale di Venezia: le esposizioni internazionali d'arte. 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*, La Biennale di Venezia, Electa, Milano 1996.

Tancredi, *Aspirazione a New York*

Un secondo premio di ventimila lire veniva poi conferito a Renato Borsato, confermando il gusto generale proteso verso il realismo. Anche la qualifica per il bianco e nero si divideva tra tre espositori e veniva suddivisa in questo modo: un premio di ventimila lire ad Agostino Venturini, e due premi da 15mila a Ferruccio Stefanutti e a Gianni Tochet. Come da parecchi anni a questa parte, la giuria non riteneva infine di assegnare il primo premio alla scultura e quindi suddivideva il secondo premio di cinquantamila lire in due premi a pari merito a Guido Manarin e Carlo Mandelli. Per venire incontro alle difficoltà che la disciplina scultorea continuava a incontrare, soprattutto per la scarsa aderenza dei giovani, la Bevilacqua decideva di accantonare le centomila lire riservate al primo premio di scultura per istituire un "concorso di scultura" in occasione della prossima collettiva, aperto a tutti gli artisti residenti nella provincia di Venezia e senza limiti d'età, nella fiducia inoltre che la somma potesse essere nuovamente integrata dal comune data l'importanza del concorso[219].

[219] Il Concorso di scultura, previsto per il settembre successivo, non verrà però mai realizzato, nonostante il comune avesse provveduto a versare ulteriori 150.000 lire per il finanziamento dei

La commissione preposta al giudizio dell'arte decorativa, formata invece dal direttore dell'Istituto d'arte Giorgio Wenter Marini oltre a Aldo Bergamini, Giulio Padoan e Luigi Zecchin, nonostante la soddisfazione per la qualità delle opere presentate, esprimeva però una certa difficoltà nello svolgere il proprio incarico di selezione degli artisti "a causa della molteplicità di mostre che in Italia e all'estero attraevano notevoli nuclei di artisti artigiani veneziani"[220]. I premi stanziati dal comune andavano invece "per freschezza d'ideazione, tecnica adoperata e per il buon gusto"[221] a Giorgio Ferro, Laura Sasso, Bepi Toso e a Giorgio Rallo. Nelle opere d'arte decorativa si riscontrava quell'anno una forte commistione tra l'arte figurativa e le arti applicate, grazie alla collaborazione di alcuni artisti con i colleghi artigiani, come nel caso dei vetri ideati da Ezio Rizzetto per la fornace Dalla Venezia – Martinuzzi di Murano, o nel caso dei mosaici realizzati da Riccardo Licata.

A causa di alcuni problemi di ordine burocratico, circa la mancata autorizzazione della mostra da parte dell'amministrazione comunale nei tempi previsti (vedi nota 212), gli artisti premiati alla 40ma collettiva, non poterono riscuotere i premi ricevuti fino al marzo seguente, fatto che secondo le "Cronache veneziane" di quei giorni risultava addirittura "strabiliante", data l'entità della "manifestazione d'arte riservata ai giovani e davvero importantissima."[222] I premi venivano poi effettivamente pagati il 25 marzo 1953, in base al disposto della deliberazione comunale 49675/819.

A rimediare a questa mancanza dell'amministrazione comunale e a compensare nel sostegno e nell'incoraggiamento agli artisti con dei contributi economici, intervenivano d'altra parte altri enti pubblici e privati, provvedendo all'acquisto dei lavori esposti alla mostra. Così il segretario della Biennale Rodolfo Pallucchini, acquistava una creazione in vetro di Ezio Rizzetto, eseguita dalla fornace Dalla Venezia – Martinuzzi di Murano, e allo stesso modo venivano acquistate le opere di Giuseppe Duodo, Saverio Barbaro, Sandro Sergi e Luigi Tommaseo. Il Ministero della Pubblica Istruzione ancora una volta destinava centomila lire da investire nelle opere esposte alla Bevilacqua al fine di farle confluire nella ormai ampia collezione

---

premi, e le somme accumulate verranno nuovamente ripartite per i riconoscimenti della 41ma mostra collettiva annuale.

[220] *La 40ma Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa*, (Venezia, Sala dell'Opera Bevilacqua La Masa all'Ascensione, 23 dicembre 1952 – 31 gennaio 1953), Venezia 1952.

[221] *Ibidem.*

[222] "Cronache veneziane", 29-30 dicembre 1952.

della Galleria internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro. Grazie al tradizionale suggerimento di Vittorio Moschini, aiutato nell'incarico da Umbro Apollonio, ispettore onorario per l'arte moderna di Venezia, e da Guido Perocco, diventato nel frattempo il direttore della Galleria di Ca' Pesaro, il Ministero procedeva ad investire il proprio finanziamento in una sola opera d'arte, la grande "Fabbrica" di Edmondo Bacci, ceduta dall'artista all'appunto ingente somma di centomila lire[223].

Nel tirare le somme della 40ma edizione della rassegna della Bevilacqua La Masa, non si può che confermare l'adesione dell'Ente verso le istanze più moderne del realismo, e la vittoria di Tancredi non bastava a negare questa attitudine. Registrando quelle che erano le tendenze giovanili del momento, si andavano delineando chiaramente le diverse correnti di chi si schierava nella direzione di ricerche più formali e nuove, cioè Finzi, Rampin, Tancredi, Patuzzi, Licata, e chi invece volgeva verso la revisione delle istanze figurative, come Borsato, Barbaro, Lucatello, Paolucci, Magnolato, gruppo quest'ultimo senz'altro più folto e corposo.

[223] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 6.

8. La 41ma Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa: 23 dicembre 1953 – 31 gennaio 1954

Il successo di vendite e la partecipazione dei giovani

Anno di sosta della Biennale, il 1953 vede primeggiare a Venezia l'attività delle gallerie private, una su tutte, al solito, Il Cavallino di Carlo Cardazzo. Oltre alle ormai consuete mostre di maestri italiani ed europei, come quella a giugno su Rossi, Braque, Oscar Dominguez e Fernand Léger o alle raccolte antologiche di Massimo Campigli e Sebastian Matta allestite in Ala Napoleonica, le iniziative di Cardazzo tenderanno a dare sempre più ampio spazio alle attività dello Spazialismo[224]. Alla Galleria del Cavallino si terranno prima, infatti, una "Collettiva di Pittori Spaziali Veneziani e Milanesi", e in seguito un'esposizione di artisti aderenti al movimento: Tancredi, Deluigi, Guidi, Emilio Scanavino e Capogrossi. Molto significativa infine la grande "Mostra Spaziale", allestita in settembre nella Sala degli Specchi a Ca' Giustinian, quando nell'occasione si presentava il Manifesto *Lo Spazialismo e la Pittura italiana nel secolo XX* redatto da Ambrosini, cui aderivano anche Bacci e Morandis[225].

Nonostante tali iniziative, le esposizioni della Bevilacqua La Masa rimangono per lo più estranee, almeno direttamente, alle tematiche spaziali, mantenendo nell'andamento di mostre personali e collettive, un profilo di più limitati orizzonti. Sintomatico della tendenza che sembrava cercare una più tranquilla sicurezza nelle risorse tecniche del mestiere, era forse il notevole rilievo dato alla rassegna di incisori veneti moderni organizzata in aprile con la partecipazione di diversi artisti, tra cui Disertori, Barbisan (il quale aveva vinto nello stesso anno un premio speciale per l'incisione durante il Premio Burano), Mario Dinon, Giuliani, Marangoni, Music, Polo, Pozza, Wolf e Zancanaro. Alla stessa tendenza si rifaceva anche la "Mostra della produzione 1946-53", organizzata in collaborazione con l'Istituto d'arte di Venezia, dove venivano esposti i lavori in bianco e nero di Gianni Tochet, Mirco Casaril, Agostino Venturini, oltre alle lacche di Andreina Rosa e Laura Sasso e i tessuti di Wanda Zamicheli, frequentatori ormai assidui della Bevilacqua La Masa[226]. Sempre in aprile le sale della Bevilacqua La Masa ospitavano una collettiva cui partecipavano: Magnolato, Tancredi, Romagna, Balest, Domestici e Pontini, alla quale seguiva poi in estate quella sui "Giovani Artisti veneziani", Boldrin, Borsato,

[224] Giovanni Bianchi, *Carlo Cardazzo profilo di un collezionista, editore e gallerista*, in *Donazione Eugenio Da Venezia Quaderno 16*, op. cit.
[225] Stefania Portinari, *Venezia 1895-1964- Cronologia*, in *Venezia '900: da Boccioni a Vedova,* op. cit.
[226] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre personali, collettive periodiche, storiche e antologiche; busta 5.

Diani e Stefanutti, presentata dagli interventi di Gastone Breddo, Felice Carena e Silvio Branzi[227]. Un generale rinnovamento generazionale, e quindi la partecipazione di molte nuove leve alle mostre dell'Opera, era confermata poi da un'altra collettiva di giovani, presentata a settembre da Bruno Alfieri, in cui si esponevano i lavori di Blenner, Bonso, Finzi, Gerardi, Licata, Tochet e Zennaro.

A fianco di questa serie di collettive dedicate alla giovane arte veneziana, l'Ente dava spazio anche ad alcune mostre personali, riservate ad artisti già affermati, come Carlo Hollesh, Mario Delitala, che tornava a Venezia dopo trent'anni, la pittrice cecoslovacca Lotte Frumi, e ancora Pornaro, Marabini, Primo Potenza, e Bruno Alfieri. Una mostra personale veniva dedicata verso la fine dell'anno anche a Renato Borsato, presenza ormai consueta alle manifestazioni della Bevilacqua.

Con la seduta del 12 ottobre 1953, come recita il verbale, "In applicazione delle norme dello Statuto dell'Opera Bevilacqua La Masa che fa carico all'amministrazione comunale di organizzare annualmente una mostra collettiva aperta a tutti gli artisti d'arte figurativa e decorativa"[228], si deliberava l'organizzazione, entro l'anno corrente, della 41ma mostra collettiva dell'Opera[229]. All'assemblea partecipavano l'assessore alle Belle Arti, Piero Leonardi, che presiedeva la seduta, oltre agli altri membri del Comitato direttivo provvisorio preposto all'organizzazione e all'allestimento delle manifestazioni artistiche curate dalla Bevilacqua La Masa, istituito dal sindaco nel 1951 ed ora composto da Pietro Zampetti, recentemente insignito dell'incarico di Direttore Generale delle Belle Arti (in sostituzione di Pallucchini che già da due anni aveva lasciato l'incarico, avendo ottenuto la cattedra di Storia dell'arte all'Università di Bologna[230]), Mario Brunetti, Direttore dei Musei Civici, Vittorio Moschini, Sovrintendente alle Gallerie e ai Monumenti, dal pittore Bruno Saetti, direttore dell'Accademia di Belle Arti e da Giuseppe dell'Oro. Ad attendere alla riunione, durante la quale si procedeva alla discussione del regolamento e alla redazione del bando per la futura mostra, non mancavano ovviamente il segretario dell'Ente Guido Perocco e l'avvocato Vianello Chiodo. Non

---

[227] *Ibidem.*

[228] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 7; verbale della seduta del Comitato direttivo dell'Opera Bevilacqua La Masa del 12 ottobre 1953.

[229] L'organizzazione della 41ma mostra collettiva verrà però autorizzata dall'amministrazione comunale solo a metà novembre, con deliberazione n° 51533/769.

[230] *Rodolfo Pallucchini e le arti del Novecento*, Atti del convegno a cura della Fondazione Cini, Venezia 2008.

essendo ancora allestiti gli appositi locali terreni di Ca' Giustinian, a distanza di ormai quattro anni dall'emanazione del provvedimento che li destinava alla Bevilacqua, si concordava che l'esposizione avrebbe dovuto avere ancora una volta sede nelle salette delle Botteghe d'Arte in piazza San Marco, premurandosi di sottolineare che "le opere concorrenti dovranno essere selezionate con cura sia per il poco spazio, sia soprattutto per tenere alto il livello della mostra" [231]. Si fissava poi la data d'inaugurazione per l'antivigilia di Natale, il 23 dicembre, prevedendo che l'esposizione sarebbe proseguita fino al 31 gennaio 1954.

Per l'organizzazione della mostra il comune metteva a disposizione quell'anno un milione di lire, di cui centomila provenienti dalla mancata assegnazione del premio di scultura l'anno precedente. La suddivisione dei premi offerti dal comune agli artisti più meritevoli della 41ma collettiva veniva quindi così prevista: un primo premio di centomila lire e due secondi premi di cinquantamila lire ciascuno, per pittura e scultura; un premio di trentamila lire al disegno e un altro, di pari valore, per la volta specificamente riservato all'incisione; tre premi per l'arte decorativa rispettivamente di cinquanta, trenta, e ventimila lire e in aggiunta, veniva offerto dall'Istituto Veneto per il Lavoro, un premio per "un'opera artigiana in cui sia particolarmente curata la parte tecnica dell'esecuzione"[232]. Il Comitato riservava inoltre quarantamila lira a disposizione della giuria per l'assegnazione di eventuali premi aggiuntivi o integrazioni ad altri premi.

Ad intervenire nei finanziamenti della Bevilacqua La Masa si aggiungeva inoltre la donazione della famiglia Seibezzi, che per onorare la memoria del figlio recentemente scomparso, Giambattista Seibezzi, donava all'Opera la somma di venticinquemila lire, chiedendo di poter esporre alcune opere del pittore che già aveva esposto diverse volte alle mostre della Bevilacqua, oltre ad aver vinto il Premio Burano nel 1951. L'offerta di cordiale solidarietà che la famiglia del defunto artista dimostrava con gli artisti veneziani, veniva naturalmente accolta "con vivo e commosso compiacimento", e il Comitato disponeva che alla collettiva venissero presentate tre opere del Seibezzi.

---

[231] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 7; verbale della seduta del Comitato direttivo dell'Opera Bevilacqua La Masa del 12 ottobre 1953.

[232] *La 41ma Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa*, catalogo della mostra, (sale dell'Opera Bevilacqua La Masa all'Ascensione, Venezia, 23 dicembre 1953 – 31 gennaio 1954), Venezia 1953.

A far parte della Giuria d'Accettazione delle opere presentate alla rassegna il Comitato nominava gli artisti Carlo della Zorza, Napoleone Martinuzzi, e il segretario della Biennale Rodolfo Pallucchini, mentre l'esame delle schede di votazione dei partecipanti alla mostra, portava alla nomina di Virgilio Guidi, Aldo Bergamini e Bruno Saetti. La selezione dei partecipanti prendeva luogo dal 12 al 15 dicembre nella galleria della Bevilacqua all'Ascensione, dove alla Giuria spettava il compito di prendere in esame 349 opere di pittura, 82 di bianco e nero, 17 di scultura e 190 d'arte decorativa. Tra queste si sceglievano 148 tele, 39 lavori di disegno, incisione e acqueforti, 11 sculture e 86 manufatti d'artigianato, ma come già era avvenuto nell'edizione precedente, l'assegnazione dei premi di riconoscimento agli artisti veniva rinviata in un secondo momento, a mostra già avviata. Nel frattempo si procedeva con il resto dei preparativi, come la ridipintura e la sistemazione delle sale espositive, la realizzazione di un nuovo "gonfalone" da erigere all'entrata della mostra, e soprattutto la redazione del catalogo. A questo proposito Piero Zampetti scriveva al direttore dell'Istituto d'arte veneziano, Giorgio Wenter Marini, affinché la copertina del catalogo fosse ideata da un giovane "che s'inizia all'arte della decorazione del libro", proponendo quindi il tema agli allievi dell'Istituto che ne fossero interessati. A differenza dell'anno precedente, in cui era stato indetto un vero e proprio concorso tra i giovani studenti d'arte, di cui fu vincitore Agostino Venturini, questa volta si trattava di una reale commissione: i bozzetti delle copertine dovevano quindi essere presentate al vaglio di Perocco, che scelse infine il lavoro di Alfredo Assante. Una volta selezionati i partecipanti e le opere da esporre alla collettiva, il catalogo veniva dato alle stampe presso la tipografia Gasparoni. Il lavoro della commissione aveva impiegato però più del tempo stabilito, e il materiale veniva consegnato in tipografia oltre il tempo concordato, di conseguenza la ditta aveva dovuto spendere molte ore di lavoro straordinario affinché il catalogo fosse pronto per il giorno d'inaugurazione della mostra, comportando quindi notevoli spese aggiuntive. Una volta pronto il catalogo, il segretario Perocco ne inviava le copie alla stampa e quindi ai direttori dei giornali, tra cui Venturi del "Il Gazzettino", Scarpa del "Messaggero", Marussi per "Le Arti", Giani del "Il Quotidiano" e Borghese del "Il Corriere", oltre alle personalità più eminenti nel panorama culturale veneziano, specialmente della critica d'arte, come Francesco Castellani,

Silvio Branzi, Giuseppe Marchiori, Luigi Ferrante, Umbro Apollonio, Gino Damerini, Giuseppe Mazzariol, provvedendo a informarli della mostra imminente.

Il 23 dicembre 1953, come da previsione, s'inaugurava la 41ma edizione della mostra collettiva annuale dell'Opera Bevilacqua La Masa, le sale cui sale all'Ascensione, come riferisce "Il Gazzettino" erano state "opportunamente ampliate e addobbate con gusto per cui la mostra si apre in una cornice particolarmente decorosa e accogliente"[233]. Alla cerimonia, cui presenziavano numerosi artisti, amatori e invitati, il sindaco Angelo Spanio riservava calde parole d'incoraggiamento ai giovani espositori: "l'arte è tanto vecchia quanto l'umanità, ed ha punteggiato di fari luminosi la storia del sentimento e del pensiero umano, illuminando anche i periodi più tenebrosi, per questo noi incoraggiamo le manifestazioni d'arte e in particolare quelle che pongono in luce gli artisti più giovani, ai quali auguro di raggiungere nell'arte le loro più giuste ambizioni"[234]. Oltre alle tre opere del compianto pittore Giambattista Seibezzi, la commissione accogliendo la proposta del Comitato direttivo dell'Opera, aveva voluto ricordare anche il pittore Giancarlo Cortellazzo, prematuramente scomparso, facendo figurare alcune delle sue opere nel complesso dell'esposizione.[235]

La prima seduta della Giuria per discutere l'assegnazione dei premi, di cui ricordiamo facevano parte Pallucchini, Saetti, Guidi, Bergamini, Dalla Zorza, Martinuzzi, aveva luogo il 12 gennaio 1954, e stabiliva un primo elenco di artisti da mettere in evidenza per il premio di pittura, ossia: Saverio Barbaro, Nuto Barovier, Nani Billi, Gustavo Boldrin, Renato Borsato, Sara Campesan, Matelda Capisani, Carlo Caser, Valeria D'Arbela, Luigina De Grandis, Sandro Diani, Laura Drudi, Ennio Finzi, Brunella Saetti, Sergio Franzoi, Alberto Gianquinto, Giuseppe Longo, Giorgio Dario Paolucci, Maria Grazia Sbrisà, Tancredi, Agostino Venturini e Carmelo Zotti. Data la numerosa quantità dei candidati e la qualità delle opere presentate, la giuria deliberava di aggiungere cinquantamila lire, tra quelle assegnate al premio di scultura, e quarantamila lire della somma "bonus" a disposizione per eventuali premi aggiuntivi, per incrementare i premi alla categoria pittorica. Il 16 gennaio, sempre nelle sale dell'Ascensione, avveniva finalmente la premiazione degli artisti

[233] *Aperta la Collettiva della Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino", 24 dicembre 1953.
[234] *Ibidem.*
[235] *La 41ma Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa,* op. cit.

che vedeva premiati nel complesso ben ventitré espositori. Il primo premio di pittura veniva assegnato infatti, con l'ormai tradizionale pari merito a Renato Borsato, protagonista dell'ultima stagione della Bevilacqua La Masa tramite mostre collettive e personali, di cui l'ultima nell'ottobre 1953, il quale presentava l'opera *Parigi, ragazza 1953,* e a Bepi Longo, un'altra presenza assidua alle manifestazioni artistiche dell'Ente, premiato per *Paesaggio a Marghera*[236]. Il secondo premio di pittura era poi conferito all'opera *Marghera* di Saverio Barbaro, oltre a due premi aggiunti assegnati ad Ennio Finzi e a Carmelo Zotti. La Giuria segnalava inoltre i lavori di Gustavo Boldrin, Maria Grazia Sbisà e Tancredi, mentre il premio in memoria di Giambattista Seibezzi era attribuito a Giovanni Soccol.[237]

Per la scultura, la giuria rammaricandosi della scarsa partecipazione dei giovani entro i limiti d'età previsti dallo statuto dell'Opera, aveva deciso di non assegnare i premi previsti, ma in accordo con il consiglio di vigilanza, aveva comunque destinato la somma di centocinquantamila lire ad un premio di scultura per artisti superiori ai trentacinque anni, che andava ad ex aequo a Bruno de Toffoli e Giuseppe Romanelli. Un secondo premio inoltre veniva assegnato a Remigio Barbaro per *La Sulamita*. La commissione segnalava poi particolarmente Gianbattista Mitri e Romano Vio. I premi per l'incisione erano poi vinti da Riccardo Licata e Cesco Magnolato, mentre quello per il disegno era suddiviso tra Mirko Casaril e Ada Castro. Per quanto riguarda poi l'arte decorativa, si premiavano i vetri di Nuto Barovier, Carla Caser e Wanda Zammicheli per opere di tessitura, le ceramiche di Mitri e Tochet, i tessuti dipinti di Claudio Cavaggiani. Il premio speciale indetto dall'Istituto Veneto per il Lavoro, da assegnarsi al lavoro di più riuscita esecuzione tecnica, veniva dato alla ditta di Aureliano Toso per la realizzazione dell'opera in vetro di Barovier, ai vasi in rame di Giorgio Rallo e a quelli in vetro di Aureliano Visinoni. Si esprimeva anche un particolare elogio verso l'opera in vetro di Riccardo Licata, già premiato per l'incisione. La relazione della giuria suggeriva infine di tenere a mente per eventuali acquisti del comune o di enti pubblici le opere esposte da Gustavo Boldrin, Giovanni Pontini e, appunto, Tancredi.

Oltre ai premi, a vantaggio degli artisti concorrevano dopo alcuni anni di assenza, anche gli acquisti da parte del comune. Abbiamo notato come la mancanza di

---

[236] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 7.

[237] Enzo Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti,* op. cit.

acquisti comunali nelle ultime edizioni delle mostre collettive della Bevilacqua La Masa, o la sostituzione di questi con "acquisti-premio", fosse da imputare prevalentemente a questioni di tipo economico, quindi alla mancanza dei fondi necessari per adempiere alle norme dello Statuto vigente. Risulta quindi un po' forzata la dichiarazione dell'amministrazione comunale che giustifica il rinnovato impegno verso la promozione della mostra con una motivazione di tipo puramente estetico e qualitativo: "La collettiva ha avuto un lusinghiero successo sia come critica sia come affluenza di visitatori, essendo riuscita anche più interessante degli anni precedenti: vi figuravano opere di un certo valore artistico, pertanto si è ravvisata la possibilità che il comune acquistasse alcune delle opere migliori"[238].

In ogni caso, una commissione che faceva capo come da norma a Vittorio Moschini e a Guido Perocco, sceglieva tra le opere esposte quelle più meritevoli di entrare alla Galleria d'arte internazionale moderna di Ca' Pesaro, e quindi si acquistava *Maternità 1953*, di Ennio Finzi, *Paesaggio di Marghera* di Sergio Franzoi, una *Composizione* di Matelda Capisani, una *Figura* di Laura Drudi e un vaso decorato di Carlo Pelusi, per l'ammontare complessivo di 20.600 lire. Come ogni anno, anche il Ministero della Pubblica Istruzione stanziava centomila lire per gli acquisti alla Bevilacqua La Masa, comprando il quadro *Città all'alba* di Renato Borsato, due incisioni di Riccardo Licata e una ceramica di Giovanni Battista Mitri raffigurante un toro.

La stampa informa poi che oltre agli acquisti avanzati da parte di enti pubblici, la mostra aveva avuto un discreto successo anche nelle vendite ai privati, il commendatore Bortolo acquistava la *Festa campestre* di Miro Romagna, l'architetto Meo una *Composizione* di Tancredi e, inoltre, venivano acquistati il dipinto *Macchina* di Bruno Blenner e due tessuti di Chiara Nerdini[239]. Anche il dipinto di Renato Borsato che gli aveva guadagnato il primo premio, *Parigi, Ragazza 1953,* trovava, a pochi giorni dall'inizio dell'esposizione, un facoltoso acquirente e infatti l'artista si trovava costretto a richiedere in via eccezionale il permesso di rimuovere il quadro dalla mostra per spedirlo al più presto a Philadelphia. Altri non erano stati però altrettanto fortunati, e a testimonianza delle condizioni ancora difficili in cui spesso verteva la vita degli artisti, la cui rendita proveniva unicamente dalla vendita dei

[238] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 7; Verbale del 5 febbraio 1954.
[239] *Successo di pubblico alla Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino", 20 gennaio 1954.

propri lavori, si cita la lettera di Corrado Balest, che pure chiedeva il ritiro dei propri lavori dalla rassegna, per poterli esporre alla propria personale di Padova, anticipata di qualche mese e per la quale era "a corto di opere". Il pittore affermava infatti di non essere riuscito a svolgere il lavoro previsto perché il suo studio in quei mesi invernali era "ghiaccio" e non aveva modo di riscaldarlo[240].

A discapito del generale apprezzamento che la mostra riscuoteva in termini appunto di vendite, ma anche di critica, si levavano comunque alcune stroncature, come quella di Francesco Castellani, il quale rimpiangeva all'interno delle ultime edizioni delle collettive la presenza degli artisti più affermati contro il generale rinnovamento generazionale: "coloro che ci sanno veramente fare, che hanno un nome conquistato dopo lunghi e faticosi anni di lavoro nell'arte si sono anche quest'anno quasi completamente astenuti dalla mostra. Non c'è da stupirsi che per metà si espongano dipinti di modesto valore"[241]. Tra i mediocri, Castellani faceva rientrare anche Tancredi, paragonando le sue composizioni astratte a "squisite decorazioni da night club"[242]. Ciò dimostra come si fosse invertita la tendenza rispetto alle stagioni passate delle collettive alla Bevilacqua La Masa, soprattutto le prime a ridosso della guerra, nelle quali si auspicava la partecipazione dei giovani, per indagarne gli esiti e le proposte, anziché confermare la notorietà dei più anziani. Se i giovani e giovanissimi artisti che frequentavano la mostra in quest'ultima edizione potevano forse apparire acerbi, va rilevato però che tra questi emergevano alcune personalità che avrebbero dato notevoli risultati in futuro, come Alberto Gianquinto, che era stato addirittura selezionato tra i papabili di premio presentando i dipinti *Paesaggio e ponte* e *Marina di tramontana*, Bruno Blenner, Tullio Bonso, Finzi, Bruno Gerardi, Raoul Schultz e Andrea Pagnacco, allora appena sedicenne, e lo scultore Giorgio Zennaro. Artisti questi, che pur nella diversità delle personalità e degli indirizzi, si rivelavano tra i più aperti alle novità.

[240] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 7.
[241] Francesco Castellani, *"Collettiva" dei giovani alla Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino", 24 gennaio 1954.
[242] *Ibidem.*

9. La 42ma Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa: 23 dicembre 1954 – 31 gennaio 1955

Uno sguardo alla XXVII Biennale di Venezia e alle altre manifestazioni artistiche cittadine

Confermando il proprio programma di rivisitazione dei grandi movimenti storici, la XXVII edizione della Biennale, inaugurata il 19 giugno 1954, proponeva una serie di mostre significative, come l'ampia retrospettiva dedicata a Munch alle Procuratie Nuovissime, e soprattutto la vasta retrospettiva di Gustave Courbet nel padiglione centrale. Le direttrici ufficiali della rassegna erano però prevalentemente incentrate sulla celebrazione del movimento surrealista, con le personali dei maestri del movimento Max Ernst, Joan Mirò e Hans Arp, ai quali vennero anche assegnati i principali premi internazionali, rispettivamente come miglior pittore, incisore e scultore[243]. Il surrealismo, e più in generale l'arte dedicata ad una rappresentazione della realtà "fantastica", rappresentava infatti il tema trainante dell'esposizione, cui aderirono le varie partecipazioni nazionali, non senza avanzare però i consueti contributi alle tendenze dell'astrattismo e del realismo che si contrapponevano nei vari padiglioni. La Francia ospitava, infatti, la mostra dei fauves, e allo stesso tempo offriva esempi di astrattismo tramite le opere di Roger Bissière, Maurice Estève, Géreard Schneider, Nicolas De Staël e Maria Vieira Da Silva, ma anche di realismo, con le litografie e colori di André Fougeron[244]. Anche la Gran Bretagna manteneva lo stesso registro, ospitando contemporaneamente Francis Bacon e Ben Nicholson; idem per gli Stati Uniti che proponevano il binomio Willem de Kooning-BenShahn e per la Germania che puntava sulle personalità ormai storicizzate di Paul Klee e Oscar Schlemmer.

Ad imporsi, secondo l'opinione di Venturi che aggira in questo modo il difficile impasse tra astratto e figurativo, avrebbe dovuto essere quella corrente dell'arte da lui denominata "dell'astratto concreto", nel senso, cioè, di un "linguaggio astratto in cui si realizza un concreto modo di vedere e di giudicare la vita"[245]. Venturi già definiva la corrente "dell'astratto-concreto" nel 1950, intendendo un tipo di astrattismo, che a differenza di quello puro, non rifiutava qualche spunto dal dato naturale. Il concetto poteva essere enucleato secondo Venturi, dalle ricerche operate dal Gruppo degli Otto, formato da Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Santomaso, Turcato e Vedova, che egli stesso presentava quell'anno nel padiglione italiano. Gli otto

[243] Giuseppina Dal Canton, *Dalla cultura artistica del simbolismo a quella delle esposizioni di Ca' Pesaro*, in *Modernità allo specchio. Arte a Venezia (1860-1960)*, op.cit.
[244] *La Biennale di Venezia. Le esposizioni internazionali d'arte, 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi,* op. cit.
[245] Silvio Branzi*, Klee ed altri alla XVII Biennale,* in "Il Gazzettino", 12 ottobre 1954.

pittori erano essenzialmente i superstiti dallo scioglimento del Fronte Nuovo delle Arti, scisso proprio a causa dell'eterogeneità dei linguaggi degli artisti che ne facevano parte, alcuni dei quali avevano seguito un ritorno alla figurazione, come ad esempio Armando Pizzinato e Guttuso[246]. In realtà anche gli Otto stavano vivendo per lo stesso motivo una forte crisi, e infatti il gruppo si sarebbe sciolto proprio nell'ottobre dello stesso anno, annunciando ufficialmente la rottura in occasione del convegno "Arte figurativa e Arte astratta" organizzato presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia[247].

Il padiglione Italia, pur adeguandosi alle tendenze, sembrava dare comunque maggior risalto all'astrattismo, esponendo con due ampie mostre personali, le opere di Giuseppe Capogrossi e di Lucio Fontana. D'altra parte infatti, escludendo la personale di Carlo Levi, lo schieramento del realismo veniva poco rappresentato, relegandone gli esponenti Pizzinato, Guttuso, Zigaina e Migneco, nell'ultima saletta dell'esposizione. Ciò ebbe ovviamente la conseguenza di sollevare vaste polemiche, cui si aggiungevano generali dissensi verso le scelte organizzative e soprattutto verso il criterio dei premi, soprattutto nel caso dell'assegnazione del cospicuo premio di un milione di lire offerto dal Comune di Venezia per la pittura italiana, assegnato a Santomaso anziché al più noto Guidi, presente alla rassegna con un'ampia mostra personale. Altri premi minori, come quelli assegnati a Cesco Magnolato, Cesetti e Renato Borsato, venivano invece accolti favorevolmente dall'opinione generale[248]. In ogni caso, il padiglione italiano non si esimeva dalle polemiche già durante la fase preparatoria, quando gli artisti come al solito protestavano per le restrizioni numeriche programmate dagli organizzatori, rivelatesi poi immotivate a mostra iniziata, constatata la pletorica affluenza degli

[246] Scrive infatti Venturi nel catalogo della Biennale del 1952: "essi non sono e non vogliono essere degli astrattisti; essi non sono e non vogliono essere dei realisti; si propongono di uscire da questa antinomia, adoperano quel linguaggio pittorico, che dipende dalla tradizione iniziatasi attorno al 1910 e comprendente l'esperienza dei cubisti, degli espressionisti e degli astrattisti" e ancora "se nel loro arabesco l'immagine di una barca o di un qualsiasi altro oggetto della realtà può essere inclusa, non si privano dell'arricchimento che quell'oggetto può dare alla loro espressione. Se essi sentono il piacere di una materia preziosa, di un accordo lirico di colore, di un effetto di tono, non vi rinunziano. Non sono dei puritani in arte, come gli astrattisti: accettano l'ispirazione da qualsiasi occasione e non si sognano di negarla", Lionello Venturi, *Introduzione*, in *La XXVI Biennale d'Arte di Venezia*, catalogo della mostra, Alfieri, Venezia 1952.

[247] Emilio Vedova, *Umori di un pittore, in Arte figurativa e arte astratta*, Firenze 1955 ("Quaderni di San Giorgio").

[248] Giuseppina Dal Canton, *Le Biennali degli anni Cinquanta e gli artisti veneti*, in *Venezia 1950-59: il rinnovamento della pittura in Italia,* op. cit.

artisti (ben 237 presenze per un totale di 1400 opere) in confronto alla sobrietà delle rappresentanze straniere, anche se pur permanevano le dispute circa le esclusioni di artisti ammessi o addirittura premiati nelle edizioni precedenti[249].

Alla rassegna era rappresentato anche lo Spazialismo, con opere di Bacci, Gino Morandi, e Deluigi, che esponevano cinque dipinti ciascuno. Nel novero degli artisti che partecipavano al padiglione italiano, cui non mancavano i celebri maestri de Pisis, Carena, Saetti e Cesetti, va sottolineata la presenza di molti artisti locali, per la maggior parte provenienti proprio dalle esposizioni dell'Opera Bevilacqua La Masa della nuova e vecchia generazione, come Paolucci, Lotte Frumi, Music, Novati, Varagnolo, Mori, Hollesch, Borsato, Breddo, Minassian, Barbisan, Licata e gli scultori Martinuzzi, Romanelli, Viani, Salvatore e De Toffoli.

La XXVII Biennale appariva comunque sottotono rispetto alle edizioni precedenti, a causa anche della sempre più vivace attività in campo artistico, soprattutto privato, di città come Milano e Roma, pronte a cogliere le novità. Ciò nonostante, a Venezia avvenivano ancora iniziative di notevole interesse, come il convegno organizzato presso il Centro internazionale d'arte e cultura della Fondazione Giorgio Cini, cui prendevano parte artisti e critici di diversi paesi per discutere sul dibattito attuale tra "Arte astratta e Arte figurativa", ampliando i confini del confronto alla situazione in cui vertevano le ricerche più aggiornate dell'arte contemporanea. Felice Carena, che presenziava tra i coordinatori del congresso, prendendo le parti del filone del realismo, accusava in tutta la "nuova pittura" la mancanza di quella tensione viva e della sensibilità che aveva da sempre portato l'artista a riversare una parte di se nella propria opera, constatando che "ogni artista non dovrebbe temere il sentimento ma abbandonarsi ad esso interamente senza paura di parere poco moderno o troppo sentimentale, senza affannarsi a nascondere il proprio io correndo supinamente dietro a schemi formule e teorie che non riuscirà mai a far sue"[250]. A queste considerazioni ne derivava, continuava Carena, il carattere troppo costruito in cui verteva l'arte contemporanea "oggi più intellettualistica che umana, priva di poesia e contenuto e perciò fatalmente decorativa"[251].

---

[249] *Gli italiani alla Biennale del 1954*, in "Minosse", 3 settembre 1954; Dino Marangon, *Cronaca veneziana 1948-59. Eventi e protagonisti*, in *Venezia 1950-59: il rinnovamento della pittura in Italia,* op.cit.

[250] *Incontro tra artisti e critici alla Fondazione Giorgio Cini*, in "Il Gazzettino", 5 ottobre 1954.

[251] *Ibidem.*

Per quanto riguardava poi il panorama delle mostre nelle gallerie private cittadine, in primo piano, al solito, erano le attività di Carlo Cardazzo col Cavallino, che era sempre molto aggiornato dell'evoluzione dell'arte sia italiana che europea e offirva una personale di Sebastian Matta, una grande mostra di Emilio Vedova presentata da Silvio Branzi e l'esposizione, allestita nella Sala degli Specchi di Ca' Giustinian, sul Movimento Nucleare, cui partecipavano Giuseppe Allosia, Enrico Baj, Joe Colombo, Mario Colucci, Sergio Dangelo, Leonardo Mariani, Max G. Rusca e Pino Serpi. A quest'ultima si affiancava poi un'esposizione su "Nove pittori spaziali", cui prendevano parte anche Bacci, Morandis, Deluigi, De Toffoli e Tancredi.

L'Opera Bevilacqua La Masa continuava da parte sua la propria attività di promozione degli artisti locali, annoverando mostre collettive e personali degli artisti veneziani, cui parteciparono tra gli altri Bepi Longo, Dario Paolucci, Casaril, Zancanaro, Zamichieli, Borsato, Stefanutti, Magnolato, Beltrame, Favai e Romagna. In seguito al desiderio espresso dalla famiglia Seibezzi, la Bevilacqua La Masa allestiva, inoltre, una mostra retrospettiva del pittore Giambattista Seibezzi, scomparso l'anno precedente[252]. A queste mostre si accompagnavano le consuete iniziative di scambio interregionale, avviate qualche anno prima da Diego Valeri, e che portarono nel 1954 all'allestimento della collettiva "Sei pittrici fiorentine" - Bottero Elisa, Checchi Fettucciari Zena, Del Vivo Nannetta, Levasti Fillide, Miniati Paoli Ryna, Mori Marisa - presentate dalla F.I.D.A.P.A. di Venezia, oltre ad una "Mostra d'arte" organizzata in agosto dal Sindacato Pittori e Scultori di Bolzano, cui partecipavano venti artisti tra pittori, scultori e incisori[253].

Anche le arti decorative trovavano ampia visibilità attraverso le attività dell'Ente municipale, che organizzava in febbraio una "Gara di maestri vetrai muranesi", seguita poi da una grande mostra nazionale di arte decorativa organizzata in collaborazione con l'Istituto Veneto per il Lavoro e una "Mostra di Tessuti serici lavorati a mano" presentati dalla Ditta Luigi Bevilacqua di Venezia. A confermare poi l'attenzione che la città ha sempre riservato alla grafica d'arte, va ricordata l'importante mostra di "Incisori Veneti" organizzata presso la Sala degli Specchi di Ca' Giustinian, e al cui catalogo concorrevano gli interventi di Rodolfo Pallucchini, Tranquillo Marangoni e Giorgio Trentin. Nella mostra si esponevano le acqueforti

[252] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 7.
[253] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre personali, collettive periodiche, storiche e antologiche; busta 5.

d'incisori noti come Giuliani, Barbisan Narivera, Bonacina, Neri Pozza e Zancanaro, ma si notavano le qualità di alcuni giovani che emergevano "per modernità di concezione" come Cesco Magnolato, premio nazionale alla Biennale e recente espositore alla Bevilacqua La Masa con una mostra personale, e ancora Mario Abis e Riccardo Licata, unico astrattista[254].

Nonostante l'esiguità della documentazione archivistica inerente alla programmazione della 42ma Mostra collettiva annuale del 1954 pervenuta, si può comunque riscontrare che i primi provvedimenti organizzativi della mostra cominciavano a luglio, sotto l'amministrazione del Consiglio di Vigilanza "provvisorio", oramai al suo terzo incarico, che riunendosi in assemblea il 19 luglio 1954 iniziava a stendere le linee guida per la prossima esposizione, approvando il nuovo bando di partecipazione e nominando i tre membri prescelti per la Giuria di accettazione, ossia Remigio Butera, Umbro Apollonio e Venanzio Crocetti, oltre ai loro eventuali sostituti, Cadorin, Manarin e Silvio Branzi[255]. In aggiunta ai compiti specifici riguardanti l'organizzazione della mostra, al Consiglio spettavano però anche altri incarichi di ordine amministrativo e gestionale, come la cura nell'andamento delle mostre personali e l'assegnazione degli studi d'artista a Palazzo Carminati, dove spesso s'incontravano dissidi e disaccordi tra gli occupanti. Era questo il caso dello studio condiviso dagli scultori Pavanati e Romanelli, i quali continuavano ad occupare lo spazio assegnato invece già due anni prima alle pittrici Marascalchi e Caser, che avviarono una sentita protesta. La piccola, seppur duratura, controversia, vedeva infine le due pittrici riconoscere i propri diritti, e il conseguente immediato allontanamento dei due scultori. Nelle liste degli assegnatari di studi nello stesso anno si annoverano anche l'incisore Cesco Magnolato ed Ennio Finzi, tra i giovani più promettenti delle recenti stagioni espositive della Bevilacqua La Masa.

La proposta definitiva di deliberazione per l'organizzazione della 42ma collettiva arrivava invece a settembre, quando il Comitato e la Direzione Belle Arti, procedevano alla compilazione del nuovo Bando di partecipazione. Preso atto che gli spazi al pianterreno di Ca' Giustinian dovevano ancora essere sistemati, e che anzi le disposizioni in proposito erano ferme alla transizione del 1949 tra il Sindacato

[254] Francesco Castellani, *Incisori veneti*, in "Il Gazzettino", 14 ottobre 1954.
[255] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia: Mostre collettive annuali; busta 7.

Pittori e Scultori e il comune, senza che a questa fosse susseguito alcun risultato effettivo, la mostra si sarebbe allestita nei locali della Bevilacqua La Masa alle Procuratie Nuove, le "Botteghe d'Arte", divenute di fatto la principale sede espositiva dell'Ente. Anche le date d'inizio e fine della mostra si erano ormai fissate stabilmente alla fine dell'anno, dal 23 dicembre al 31 gennaio 1955.

Il 10 dicembre la commissione organizzativa affiancata da due artisti chiamati a presenziare le operazioni di scrutinio, Renato Borsato e Albino Lucatello, si riuniva per lo spoglio delle votazioni degli artisti, che nominavano i propri candidati per la giuria giudicatrice: Aldo Bergamini, Virgilio Guidi e Felice Carena. Tra i membri della commissione è significativo notare per la prima volta la presenza di Giorgio Trentin, che inizialmente affiancherà le attività del segretario Guido Perocco, a cominciare dal 1958 quando sarà segretario per la parte grafica della mostra, per diventarne poi l'anno seguente il segretario ufficiale, attività che svolgerà per oltre vent'anni, fino al 1981[256].

Di lì a pochi giorni, il 12 dicembre, sarebbero cominciati i lavori di selezione delle opere e di assegnazione dei premi da conferire agli artisti nel giorno d'inaugurazione della collettiva, che manteneva il limite d'età a trentacinque anni. Nel complesso la suddivisione dei riconoscimenti era stata organizzata come l'anno precedente, dando maggior risalto alla categoria della pittura, cui erano riservati in tutto ben tre premi, ma riducendo significativamente i premi destinati alla scultura (solo un primo premio di centomila lire), risolvendo così il problema che si ripeteva puntualmente ormai da vari anni, ovvero la mancata assegnazione dei premi alla disciplina scultorea che la giuria motivava a causa della mediocre qualità delle opere presentate alla mostra. Si confermava poi l'istituzione di un premio separato per disegno e incisione, a dimostrazione dell'importanza che la Bevilacqua La Masa continuava a tributare alla sezione del "bianco e nero".

Veniva rinnovata anche l'iniziativa di istituire un concorso per la copertina del catalogo, rivolto agli artisti partecipanti all'esposizione e che sarebbe stato vinto da Enzo Giudice. Il regolamento dava piena libertà riguardo al soggetto e all'interpretazione, solo dovevano essere rispettate le "qualità grafiche e 'di copertina'" del catalogo[257]. Pur conservando le caratteristiche di quello dell'anno

[256] Enzo Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti,* op. cit.
[257] *Ibidem.*

precedente, il catalogo del 1954 presentava un'ampia introduzione accompagnata dall'elenco dei nomi di tutti gli artisti espositori alla Bevilacqua La Masa dal 1908 al 1954.

Alla cerimonia d'inaugurazione l'assessore alle Belle Arti, e presidente della Commissione, Piero Leonardi sottolineava nel proprio discorso come molti artisti attualmente famosi avessero compiuto i primi passi, e riscosso i primi successi, proprio all'annuale collettiva, che si proponeva di "valorizzare i giovani artisti, ma nello stesso tempo di respingere quelle opere che per banalità o dilettantismo si dimostrino artisticamente insufficienti"[258]. Leonardi leggeva poi la Relazione della Giuria, firmata dal collega Zampetti, la quale dichiarava di aver proceduto sia nella selezione delle opere che nell'assegnazione dei premi offerti dal Comune, che raggiungevano nel complesso le 500.000 lire, applicando il criterio di maggioranza, non riuscendo mai a raggiungere l'unanimità nelle scelte. Infatti, la Giuria constatava con rincrescimento che il livello medio delle opere presentate risultava piuttosto basso. Tale giudizio appare confermato anche dal numero delle opere scelte, cioè 87 pitture su 436 presentate; 30 opere in bianco e nero su 83; 3 sculture su 15; 77 oggetti d'arte decorativa su 148[259]. A ciò va aggiunto che, nonostante tale severità di giudizio, si precisava nella relazione che Venanzio Crocetti, membro della Giuria, avrebbe preferito un criterio di selezione ancor più rigoroso "ai fini di un maggiore prestigio delle tradizioni e delle finalità della mostra"[260]. La commissione unanime pertanto, avanzava la proposta che in avvenire i premi fossero dati senza limite di età nella speranza di ottenere un più alto livello artistico, pur conservando alcuni premi esclusivamente per i giovani. L'imbarazzo della Commissione nel distribuire le varie qualifiche si palesava nella copiosa quantità di premi ex aequo, che vedeva assegnare due primi premi alla pittura ad Alberto Gianquinto e Carmelo Zotti, e ben quattro secondi premi a Corrado Balest, Gustavo Boldrin, Renato Borsato e Agostino Venturini, oltre ad un altro premio "bonus" a Maria Grazia Sbisà. Il premio per l'incisione veniva vinto da Cesco Magnolato, mentre quello per il disegno veniva

[258] *La 42ma Collettiva alla Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino", 24 dicembre 1954.
[259] *42ma mostra collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa,* catalogo della mostra (Sale dell'Opera Bevilacqua La Masa all'Ascensione, 23 dicembre 1954-31 gennaio 1955, Venezia), Venezia 1954.
[260] *Relazione della Giuria*, in *42ma mostra collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa,* catalogo della mostra (Sale dell'Opera Bevilacqua La Masa all'Ascensione, 23 dicembre 1954-31 gennaio 1955, Venezia), Venezia 1954.

suddiviso tra tre artisti: Eleonora Camata, Antonio Ferrari e Benedetto Pietrogrande. La giuria aveva poi ritenuto di non assegnare anche in questa occasione il premio per la scultura e proponeva per l'ennesima volta l'accantonamento della somma non assegnata per il premio di scultura della successiva mostra collettiva.

Per il settore d'arte decorativa la giuria aveva assegnato un premio ad Angelo Barovier e Gigi Toso per le opere in vetro, a Luigi Gheno ed Elio Schiavon per le ceramiche a Gianmaria Potenza per i lavori con lacche colorate. In aggiunta, l'Istituto Veneto per il Lavoro aveva voluto assegnare alcuni premi speciali, oltre a quelli assegnati dal regolamento, ad alcuni artigiani i cui lavori dimostravano una particolare abilità nell'esecuzione tecnica, e questi andavano a Rina Bergamini per l'arazzo *Città sul porto,* alle ceramiche di Giorgio Silvestri, ai lavori in ferro sbalzati di Franco Basaglia e ai raffinati gioielli in ceramica di Gigliola Minisi.

Tra le novità dell'esposizione, comparivano per la prima volta i nomi di Giuseppe Gambino, che partecipava con il dipinto *Amanti di periferia* oltre a quello di Vittore Basaglia, allora appena diciassettenne, che esponeva il quadro *Mercato*.

Gli acquisti che interessarono le opere esposte all'annuale collettiva, si concentrarono per lo più sui lavori degli artisti di orientamento più tradizionale, come *Paesaggio di Marghera n°1* di Giuseppe Longo, *Amanti di Periferia* e *Folla* di Giuseppe Gambino, *Paesaggio sul Brenta* di Antonio Ferrari, *La chiesa della Salute* e *Foro romano* di Ferruccio Stefanutti, *Fiori* di Gigi Novigno, *Lettrice* di Giuseppe Duodo e l'incisione ad acquaforte *Inverno* di Cesco Magnolato.

Gli esiti suggeriti della 42ma mostra collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa non facevano che confermare la tendenza mantenuta dall'Ente nelle recenti edizioni, manifestando, un evidente preferenza per la pittura orientata verso canali convenzionali del linguaggio figurativo. Quest'orientamento veniva confermato anche dalla 43ma edizione (23 dicembre 1955- 30gennaio 1956), dedicata alla memoria dello scultore Guido Manarin da poco scomparso, "uno degli ultimi scultori che aveva valso alle prove della Bevilacqua La Masa"[261]. Per l'occasione si allestiva una retrospettiva dell'artista che allineava 25 sculture e 30 disegni, oltre ad altre opere offerte da un folto gruppo di artisti, alcuni assenti da parecchi anni dalle collettive della Bevilacqua, come Bacci, Morandi, Valenzin, Pizzinato, Santomaso, e

[261] *43ma Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa*, catalogo della mostra (Venezia, Sale dell'Opera Bevilacqua La Masa all'Ascensione, 23 dicembre 1955 – 30 gennaio 1956), Venezia 1955.

Vedova. Il primo premio alla pittura si divideva addirittura in quattro ex aequo, ed era assegnato a Barbaro, Borsato, Rampin e Zotti. Per la prima volta dopo diversi anni si riusciva inoltre ad assegnare un primo premio di scultura, che andava alla *Scultura* di Giorgio Zennaro. Appariva dunque evidente come la scena espositiva della Bevilacqua La Masa nei primi anni cinquanta, fosse dominata ormai in maniera consolidata da posizioni che, seppur con accezioni diverse, mantenevano un carattere moderato, quali Borsato, Gianquinto, Carmelo Zotti, Romagna, Paolucci, Magnolato, e poco spazio trovassero invece tentativi più aperti alla ricerca e alla sperimentazione, i quali potevano solo cercare riscontro in altre realtà, per lo più private, o di più ampi orizzonti internazionali. Si deve però sempre tenere conto del fatto che gli artisti espositori alla Bevilacqua La Masa erano giovani, anche se non tutti esordienti, di conseguenza non ci si può aspettare dalle loro ricerche risultati di portata rivoluzionaria.

CONCLUSIONI

Gli argomenti trattati in questa tesi riguardano le attività espositive dell'Opera Bevilacqua La Masa, che ricominciavano nel 1947 dopo il ventennio fascista, durante il quale la struttura e i compiti stessi dell'istituzione erano stati asserviti ai fini del regime, che ne aveva fatto uno strumento di controllo sugli artisti tramite il sindacato di belle arti e anche in parte di propaganda delle proprie ideologie. Negli anni immediatamente successivi alla Liberazione però Venezia risorgeva in un clima di generale risveglio culturale e artistico, spinto dalla volontà di riscatto morale e civile, e teso verso l'adeguamento ai più recenti modelli europei. In questo contesto l'Opera Bevilacqua La Masa inaugurava una nuova stagione di esposizioni, rivelando come influivano sulle opere dei giovani artisti veneziani, e nell'ambiente cittadino e provinciale, quelle che erano le influenze e le suggestioni dell'arte internazionale.
La ripresa delle attività dell'ente veniva accompagnata anche da una serie d'immancabili polemiche: un gruppo di artisti riunito nel Sindacato Regionale Pittori e Scultori, fondato subito dopo la Liberazione, rivendicava i propri diritti espressi dal munifico legato della duchessa Felicita Bevilacqua La Masa, contestando al comune l'inottemperanza dei doveri imposti dal lascito per aver estromesso gli artisti dal palazzo di Ca' Pesaro, installandovi a proprio interesse la Galleria d'arte internazionale moderna e il recente Museo d'arte orientale. Ciò ebbe come esito l'aspra vertenza avviata contro il Comune, che venne "risolta", almeno formalmente, con una transizione stipulata il 5 maggio del 1949 nella quale l'amministrazione comunale s'impegnava a mettere permanentemente a disposizione dell'Opera Bevilacqua La Masa il piano terreno dell'ex palazzo reale a San Marco, delle sale denominate "Botteghe d'arte", effettivamente già in uso dalla stessa Bevilacqua La Masa in via non ufficiale dal 1939, e soprattutto a concedere alle attività dell'Opera i locali al pianterreno di Palazzo Giustinian[262]. La transizione, pur riuscendo a sedare i dissidi con la rappresentanza degli artisti espressa dal Sindacato, non arrivò mai a trovare un'effettiva attuazione, e la disponibilità dei locali a Ca' Giustinian rimase una promessa ancor oggi non mantenuta e le sale presso le "Botteghe d'Arte",

[262] AFBLM, Palazzetto Tito, Venezia; Sedi: gestione, restauri, trasferimenti 1920-1988; busta 2, 1947-1988.

denominati poi correntemente le "Sale dell'Opera Bevilacqua La Masa all'Ascensione", rimasero quella che ancora è attualmente la sede dell'istituzione.
Al di là delle divergenze interne, che videro opporsi oltre al Sindacato altri gruppi di nuova aggregazione come l'Associazione dei Giovani Artisti e l'Ordine della Valigia, la situazione in cui versava l'ambiente artistico veneziano in cui riprendevano le iniziative dell'ente si rivelavano all'indomani della guerra profondamente cambiate, soprattutto nel confronto con le altre manifestazioni artistiche locali, prima tra tutte la Biennale, che grazie alla guida del nuovo Segretario Generale Rodolfo Pallucchini, riapriva verso l'Europa le porte della cultura artistica italiana rimaste chiuse, salvo alcuni spiragli, durante gli anni del regime fascista. Il mutato indirizzo della Biennale, che in precedenza aveva rappresentato l'effige della tradizione e del gusto accademico poco propenso ad accogliere le novità che giungevano dall'esterno, cambiò radicalmente anche la natura delle relazioni e delle interdipendenze che si erano instaurate tra le due istituzioni civiche. Se mentre la prima epoca della Bevilacqua La Masa, gli anni "capesarini" della carismatica direzione di Nino Barbantini, aveva visto nella rassegna internazionale di Antonio Fradeletto un'ostile antagonista, chiusa nel proprio inespugnabile conservatorismo e restia ad accogliere tra le proprie schiere gli artisti emergenti, la nuova stagione della Biennale, che riapriva i battenti nel 1948 dopo la chiusura forzata dalla guerra, dimostrerà certamente una rinnovata tendenza, molto più attenta alla promozione delle ricerche artistiche locali, anche più giovani (confermata anche dal pletorico numero di artisti chiamati ad esporre nel padiglione italiano, nonostante il rinnovo dello Statuto nel 1954 fosse teso ad adeguare la quantità di presenze alla sobrietà delle partecipazioni straniere). Si rileva, effettivamente, che tra gli artisti veneti espositori al padiglione Italia nelle edizioni del secondo dopoguerra, la maggior parte aveva mosso i primi passi nel mondo dell'arte attraverso le collettive annuali della Bevilacqua La Masa a partire da esponenti del Fronte Nuovo delle Arti quali Emilio Vedova, Pizzinato, Santomaso e Viani, e più tardi dello Spazialismo, come Mario Deluigi, Vinicio Vianello, De Toffoli e Tancredi, oltre ad altri artisti come Borsato, Barbaro, Franzoi, Hollesh, Finzi e Rizzetto. Ciò da un lato conferma l'importanza delle attività svolte dall'istituzione nella promozione e nel supporto dell'arte giovanile veneziana, ma dall'altro testimonia anche la maggiore disponibilità della

rassegna internazionale ad accogliere artisti ancora agli esordi, vedendo in essi una risorsa anziché una minaccia.

Anche da un punto di vista delle proposte estetiche operate dalle due rassegne sarà possibile riconoscere delle scelte d'indirizzo molto diverse. Da una parte infatti la Biennale procede al recupero e alla documentazione su quanto era stato prodotto in campo artistico in Europa negli anni dell'oscurantismo fascista, organizzando mostre retrospettive importanti, come quella sull'Impressionismo del 1948 voluta da Longhi, o su Cubismo e Futurismo curate da Venturi nel 1950, ma dall'altra non manca di proporre l'aggiornamento sulle evoluzioni artistiche più recenti, informando quindi sui risultati raggiunti dalla *querelle,* centrale in quegli anni, tra realismo e astrattismo. Se le nuove proposte provenienti dal versante astratto trovano dunque ampia rappresentanza tra i padiglioni della Biennale, con esposizioni ad esempio di Kandinskij, Klee, de Kooning, Pollock, scarsa approvazione riscuotono invece nelle mostre allestite alla Bevilacqua La Masa, che volgevano verso posizioni decisamente più convenzionali, legate alle forme del realismo. Gli orientamenti promossi dalla Bevilacqua La Masa, infatti, pur avendo definitivamente rotto i ponti con le forme più tradizionali di post-impressionismo e vedutismo, indugiando tra le molteplici tendenze estetiche degli ultimi anni si rivolgevano prevalentemente ai modelli che mantenevano una rappresentazione figurativa della realtà.

Questa tendenza si allinea per la verità alle preferenze del gusto della cultura artistica del *milieu* veneziano negli anni cinquanta, rivolte ancora alle declinazioni più conformi ai modelli tradizionali, di conseguenza, anche la stessa registrazione effettuata dalle collettive della Bevilacqua La Masa stenta dunque a segnalare le proposte linguistiche di una qualche novità, considerando anche la giovane età dei partecipanti che devono ancora spesso trovare una loro espressione personale. Ciononostante, gli aggiornamenti provenienti dall'arte internazionale mantenevano un forte ascendente sui giovani, sia sugli esponenti che prediligevano il figurativo, pur affondavano le proprie basi formali nelle esperienze linguistiche dei grandi movimenti della pittura degli inizi del secolo quali Fauvismo o Espressionismo o in quelle dei maestri del novecento, come Carrà, Guidi e Morandi, anche rischiando a volte di cadere nella trappola del mimetismo espressivo, sia sui rappresentanti dello

schieramento astratto, che provavano invece ad intraprendere percorsi più personali, magari affini alle dinamiche dell'informale.

Questi ultimi tuttavia, solo di rado trovavano l'approvazione delle strutture ufficiali, ad eccezion fatta eventualmente per la Biennale. Infatti, gli espositori che regolarmente ricevevano gli ambiti premi offerti dal comune alle mostre collettive annuali della Bevilacqua La Masa, come Fulgenzi, Varagnolo, Beltrame, Borsato, Valenzin, Pellarin, Paolucci, Hollesh, Rizzetto, Boldrin e ancora Gianquinto, Zotti e Basaglia, aderivano perlopiù, anche se con diverse connotazioni individuali, al versante del realismo. Coloro che tendevano invece verso i linguaggi dell'astrazione, come Riccardo Licata, Finzi, Bacci, Tullio Bonso, Tancredi, Tochet, Vianello e gli scultori De Toffoli e Salvatore Messina, non trovavano lo stesso riscontro nei riconoscimenti ufficiali, e anche quando ciò accadeva, il peso della scelta veniva spesso smorzato dalla cauta formula del premio "ad ex aequo", che nell'intento di registrare ugualmente tutte le sperimentazioni in atto, si rivelava in realtà un espediente per accontentare un po' tutti, senza risultare troppo palesemente di parte. Ciò avveniva ad esempio con l'inusuale premiazione di Tancredi alla 40ma Collettiva nel 1952 - un precorrimento anche nei confronti della Biennale che nello stesso anno nel padiglione italiano sceglieva invece il versante figurativo e assegnava i premi a Cassinari e Saetti - attenuata però, oltre che dalla forma ambigua del pari merito, anche dal confronto con gli altri due premiati, Boldrin e Diani, di profilo senz'altro più basso. La premiazione conferita a Tancredi non gli basterà, infatti, ad ottenere, negli stessi anni, uno studio presso gli spazi che l'Opera concedeva agli artisti a Palazzo Carminati, e sarà invece ospitato nell'abitazione della nota mecenate americana Peggy Guggenheim presso la sua casa-atelier Ca' Venier dei Leoni.

Anche altri tentativi di apertura verso iniziative potenzialmente vantaggiose per i giovani artisti finivano per certi versi, per rivelare l'incapacità dell'istituzione di osare la novità, come la borsa di studio per un viaggio di due mesi a Parigi, istituita come premio in occasione della 39ma Collettiva dell'Opera, assegnata a Dario Paolucci, pittore promettente ma non di certo innovatore.

Gli esiti appena descritti confermano un'inversione di tendenza negli indirizzi della Bevilacqua La Masa, bloccata in un evidente immobilismo d'intenti, rispetto alla forza delle battaglie condotte dall'avanguardia capesarina e da Barbantini verso lo

svecchiamento delle istituzioni[263]. Va rilevato inoltre che di poco aiuto poteva essere l'attitudine del nuovo presidente dell'Opera, Diego Valeri, il quale seppur vivamente partecipe alla promozione della giovane arte locale, non riusciva però a coglierne le reali esigenze e prospettive, e continuava ad optare per scambi e incontri di carattere interregionale, anziché di più ampio respiro. Di conseguenza, nell'andamento delle mostre della Bevilacqua La Masa, risulta difficile notare la ricezione dei fenomeni artistici più avanzati di quegli anni nel panorama artistico veneziano e nazionale, come le ricerche del Fronte Nuovo delle Arti, del Gruppo degli Otto e dello Spazialismo, che pur includevano tra i propri esponenti, alcuni artisti che avevano esordito alle mostre della Bevilacqua La Masa.

Il quadro restituisce così l'immagine di una situazione volta ad una progressiva involuzione, causata in primo luogo dall'incapacità dell'istituzione di aggiornare le proprie strutture verso criteri più orientati e stimolanti, tendenza che portava anche alla perdita di certe funzioni di cui l'Opera era investita, come la volontà di fornire ai giovani esordienti lo spazio e la visibilità che consentissero loro l'ingresso nella sfera dell'arte contemporanea, pur sempre elitaria anche se più aperta rispetto agli inizi del secolo. Come nota Giulio Mariotti trattando nella sua tesi l'andamento delle attività espositive della Bevilacqua La Masa nel corso degli anni sessanta[264], data la centralità del fattore economico e quindi della vendita all'interno delle funzioni dell'Opera, considerata come incentivo al lavoro dei giovani, tra le ragioni della chiusura dell'istituzione nei confronti delle ricerche più avanzate dell'arte contemporanea si potrebbe indicare la volontà di rivolgersi a un pubblico ancora conservatore, quello veneziano dal gusto borghese e ancora legato ai canoni dell'arte tradizionale, ma la difficoltà dei giovani artisti nell'intraprendere ricerche nuove e complesse potrebbe risiedere anche semplicemente nella tipologia di insegnamento che ricevevano all'Accademia, da cui faticano a liberarsi, o da uno spaesamento nel trovare la propria strada espressiva dato non solo dal contesto in cui vivevano ma anche dal loro essere ancora in formazione.

---

[263] Cfr. Nico Stringa, *Dolce stil novo veneziano*, in *Arte al bivio. Venezia negli anni Sessanta*, catalogo della mostra a cura di Nico Stringa (Venezia, Ca' Foscari), Canova, Venezia 2008.

[264] Giulio Mariotti, *"Un momento più felice del presente". Le mostre collettive annuali dell'Opera Bevilacqua La Masa dal 1958 al 1967*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari, relatore Stefania Portinari, correlatore Nico Stringa, a.a. 2011/2012.

Il mancato riconoscimento delle istituzioni di alcuni talenti emergenti, non faceva che acuire così il senso d'isolamento in cui si trovavano certi artisti emergenti propensi verso posizioni più innovative, i quali cercavano appoggio altrove, specialmente nelle gallerie private o in altri circuiti di più ampio raggio. Il generale rilancio del mercato dell'arte all'indomani della guerra aveva infatti visto sorgere in ambito veneziano una significativa presenza di gallerie private, dimostrando come fosse attivo in città l'interesse anche per la produzioni delle nuove generazioni, nonostante il gusto preponderante del collezionismo fosse ancora orientato verso linguaggi più tradizionali. Tra queste s'imponeva l'attività espositiva orchestrata da Carlo Cardazzo e dalla sua Galleria del Cavallino, che vantava importanti collaborazioni con personalità del calibro di Peggy Guggenheim e Carlo Scarpa, rivelandosi il tramite più ricettivo ad accogliere le nuove proposte che arrivavano, oltre che da paragoni internazionali, anche da altri poli culturali italiani, come Milano e Roma. A lui si deve infatti l'aggregazione di alcuni artisti veneziani ai fenomeni artistici più attuali, come ad esempio la partecipazione di Deluigi, Bianco, Bacci, Morandis, Vianello, Guidi e più tardi anche di Tancredi e De Toffoli, al movimento spazialista.

Le principali testimonianze di critica d'arte in merito alle vicende artistiche erano veicolate attraverso la stampa locale, che si rivelava, nella maggior parte dei casi, ostile alle nuove proposte e orientata piuttosto ad apprezzare gli esiti più vicini alla tradizione locale. Nonostante le mostre della Bevilacqua La Masa riscuotessero sorprendentemente scarsa attenzione da parte dei giornali cittadini, le testate del "Il Gazzettino" e della "Gazzetta Veneta" rappresentavano le fonti più informate, offrendo a volte qualche articolo divulgativo e non solo di mera cronaca pubblicistica. Va evidenziato però che ciò era reso possibile in verità solo grazie agli interventi degli "addetti ai lavori" che vi affidavano testimonianze dirette, e spesso di parte, come quelle dell'artista Gastone Breddo, tese per la maggior parte alla critica delle attività dell'ente, o di Guido Perocco, segretario dell'Opera dal 1948, che puntualmente riferiva sull'andamento delle mostre dalle pagine del "Il Gazzettino – Sera", procedendo a dare visibilità all'esposizione e agli artisti, lodandone gli intenti e i successi, senza esimersi però dal presentare anche opinioni personali non sempre favorevoli. A questo proposito, va rilevato il ruolo fondamentale di Guido Perocco all'interno della Bevilacqua La Masa, come principale promotore delle

attività dell'istituzione attraverso l'incessante opera di corrispondenza con la stampa locale, ma anche nazionale e addirittura internazionale, mirante ad intessere contatti e a diffondere informazioni sulle attività svolte dall'ente veneziano. Oltre alle intense relazioni con la stampa, a lui si deve infatti la proposta d'istituire una borsa di studio per un soggiorno di due mesi a Parigi come primo premio di pittura e scultura in occasione della 39ma mostra collettiva del 1952, occupandosi inoltre di creare i contatti e gli appoggi necessari tra le personalità dell'ambiente artistico parigino, per garantire agli assegnatari del premio un soggiorno il più interessante e produttivo possibile. In questo senso Perocco ci appare come uno dei personaggi più influenti all'interno dell'organo direttivo dell'istituzione, sicuramente più aggiornato e aperto verso confini più ampi di quelli locali, a cui si fermava invece il programma proposto da Diego Valeri.

Gli altri contributi di più alto spessore culturale e divulgativo provenienti dalle testate giornalistiche cittadine, venivano dai "critici" più in auge al tempo: Gino Damerini, Luigi Ferrante, Francesco Castellani, Mazzariol, Umbro Apollonio e soprattutto Silvio Branzi, che oltre a partecipare all'informazione sulle attività della Bevilacqua La Masa, vi prendeva spesso parte personalmente in quanto eletto più volte a membro della commissione esaminatrice delle mostre personali e collettive. La critica, pur offrendo spesso osservazioni puntuali sugli esiti personali degli artisti e contestando a volte le decisioni delle giurie dell'Opera, tendeva comunque a non prendere le parti in modo decisivo verso una corrente artistica piuttosto che un'altra. Va detto però che, nonostante nelle recensioni si auspicasse spesso un rinnovamento dei linguaggi artistici, solo di rado venivano manifestati diffusi apprezzamenti nei confronti delle opere d'arte astratta, preferendo tendenzialmente i modelli più moderati dell'arte figurativa. In ogni caso, si può notare che il giudizio della critica operava per lo più nell'esigenza di rivelare dei valori effettivi, come le capacità proprie del mestiere o la qualità della tecnica pittorica, perché, come sottolineava il giornale "Cronache Veneziane", "prima di raggiungere il bello dell'arte, la *spiritualità,* occorre che i giovani riescano a fare della buona pittura: condizione essenziale per un'eventuale ascesa"[265].

Ad ogni modo, l'analisi delle rassegne stampa dell'epoca ha rappresentato il mezzo più utile per rintracciare le linee salienti dell'opinione del pubblico oltre che

[265] *L'edizione del 1949 alla Bevilacqua La Masa*, in "Cronache Veneziane", 10-20 novembre 1949.

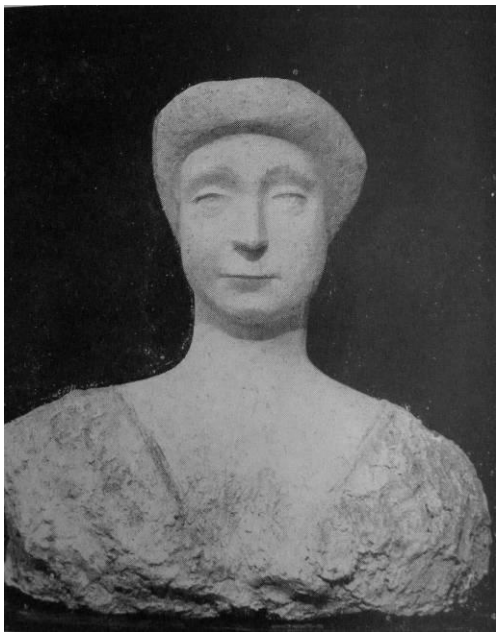
l'effettiva risonanza degli eventi organizzati dalla Bevilacqua La Masa all'interno dell'ambiente cittadino, restituendo chiaramente le direzioni su cui si muoveva la cultura artistica a Venezia nei primi anni cinquanta.

A latere delle rassegne stampa, d'importanza fondamentale per la redazione di questa tesi, è stata la frequentazione del materiale archivistico conservato presso la sede della Fondazione Bevilacqua La Masa a Palazzetto Tito. In mancanza di una bibliografia approfondita inerente l'attività dell'ente nel periodo preso in esame, come invece esiste per la Biennale, che annovera numerosi studi sulle edizioni del dopoguerra, come ad esempio il testo curato da Maria Cristina Bandera *Le prime Biennali del dopoguerra* che ricostruisce il carteggio tra Longhi e Pallucchini tra 1948 e 1956, la maggior parte dei dati contenuti nella tesi sono stati pervenuti dall'esegesi delle fonti dirette, come verbali, carteggi, documenti istitutivi oltre che dai cataloghi a stampa. Nonostante i ripetuti cambi di sede della segreteria abbiano comportato rilevanti dispersioni del materiale documentario, soprattutto per quello riguardante i primi anni di vita dell'Opera fino al 1940, nel complesso, per quanto riguarda il periodo di tempo da me indagato, quindi gli anni dal 1947 al 1955, è stato fortunatamente possibile arrivare, nella maggior parte dei casi, alla raccolta di una buona quantità di informazioni. Questo tuttavia non si è verificato sempre nella stessa misura, e se per alcune edizioni delle mostre collettive annuali sono stati raccolti dati e notizie eterogenei, più o meno significativi, ma comunque utili ai fini della trattazione, in altri casi, come ad esempio per l'ultima collettiva affrontata, la 42ma del 1955, il materiale a disposizione si è rivelato appena sufficiente alla registrazione dei fatti, senza dare la possibilità di aggiungere note o aneddoti inediti. A causa dell'irrisorietà dei dati relativi alla gestione del 1951 inoltre, non è stato possibile risalire alle cause reali per cui, oltre a mancare l'organizzazione della 39ma Mostra collettiva dell'Opera, rinviata all'anno seguente, non si procederà nemmeno, in sede comunale, all'elezione di un nuovo Consiglio di Vigilanza, sostituito invece da un "Comitato direttivo" preposto dal sindaco, all'interno del quale si nota l'ambigua mancanza di Diego Valeri, presidente dell'istituzione in quegli stessi anni. Le circostanze portano a presumere il verificarsi di alcuni dissidi interni all'amministrazione dell'ente stesso, causati soprattutto da problemi di natura economica, legati ai finanziamenti per i premi agli artisti, ma queste, per quanto

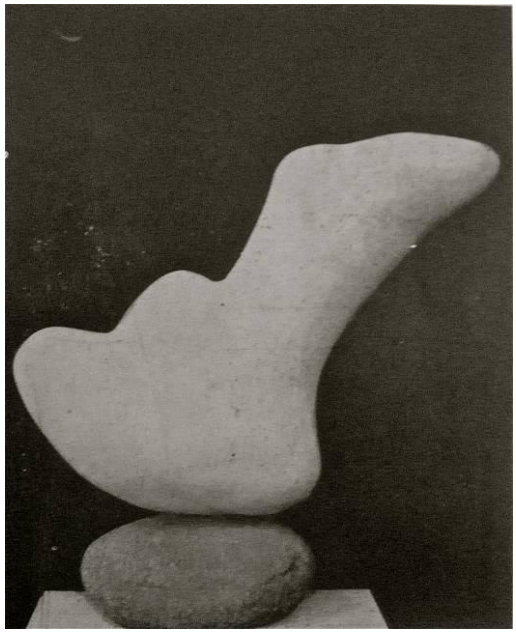
probabili, non possono sfortunatamente che rimanere delle ipotesi non essendosi potuto trovare un riscontro ufficiale nella documentazione amministrativa.
Ad ogni modo, nonostante le lacune presenti, grazie all'indagine documentaria sono emersi nuovi dati che possono intervenire a correggere eventuali errori accorsi in precedenza e che ancora si ripetono nei testi relativi alla storia della Bevilacqua La Masa, come nel caso della 35ma mostra collettiva del 1947, la cui data di chiusura viene prorogata di quasi un mese (dal 31 agosto al 23 settembre), mentre la storia dell'ente redatta da Enzo Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti,* e a partire da questa anche altre pubblicazioni successive, fa ancora riferimento alla data riportata sul frontespizio del catalogo, probabilmente dato alle stampe prima della decisione di posticipare l'evento. Negli apparati informativi in appendice all'opera di Di Martino, inoltre, nella sezione relativa a "I presidenti, i segretari, i consigli di vigilanza e le giurie d'accettazione", manca integralmente il riferimento al cambio d'indirizzo nella gestione dell'Opera non più affidata a un consiglio di vigilanza ma ad un nuovo "comitato direttivo" composto da tecnici.
La trattazione è stata formulata come una "cronaca" delle vicende inerenti l'attività espositiva della Bevilacqua La Masa nel periodo che va dal 1947 al 1955, allo scopo di evidenziare in primo luogo i referenti di una trama culturale che si è venuta a produrre a Venezia nell'immediato dopoguerra e a cui non mancavano di concorrere le stesse collettive della Bevilacqua La Masa, non pretendendo però di registrare la complessità e la molteplicità delle ricerche artistiche compiute nell'ambiente veneziano di quegli anni, di certo di orizzonti ben più ampi. La mia tesi intende quindi offrire uno spaccato che, per quanto parziale, considerato anche il carattere giovanile delle mostre, possa essere sufficiente per rivisitare quel momento, avviandone una ricognizione che senza pretese lasci comunque intravedere la vivacità del panorama artistico di quegli anni, perché se le mostre della Bevilacqua La Masa rimanevano specchio di un circuito "provinciale", questo dipendeva soprattutto da dei limiti istituzionali e gestionali, più che dall'importanza dei fenomeni che transitarono a Venezia in quel particolare periodo storico.

APPARATO ILLUSTRATIVO

36° Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa 1948

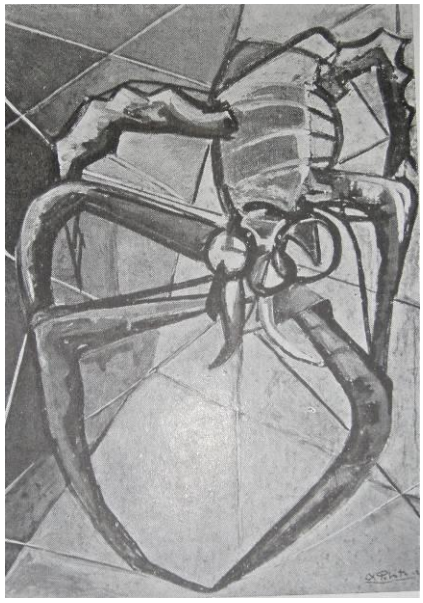


Luigi Pavanati, *Ritratto di donna* (I° premio di scultura ad ex aequo)

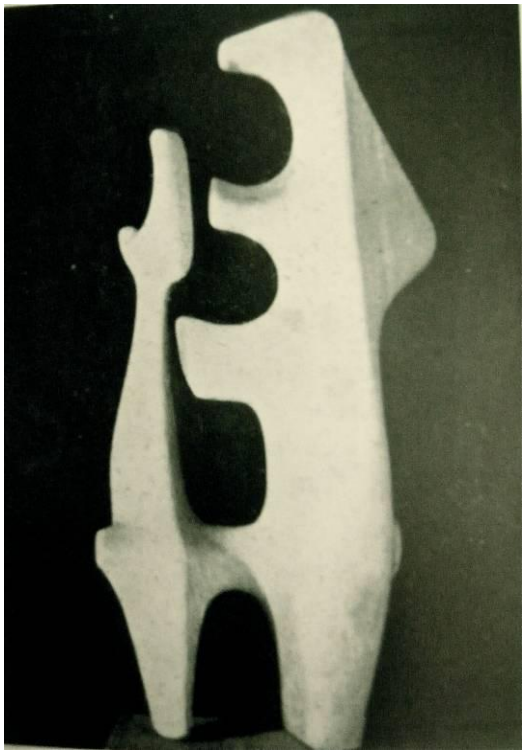


Salvatore Messina, *Nudo* (I° premio di scultura ad ex aequo)

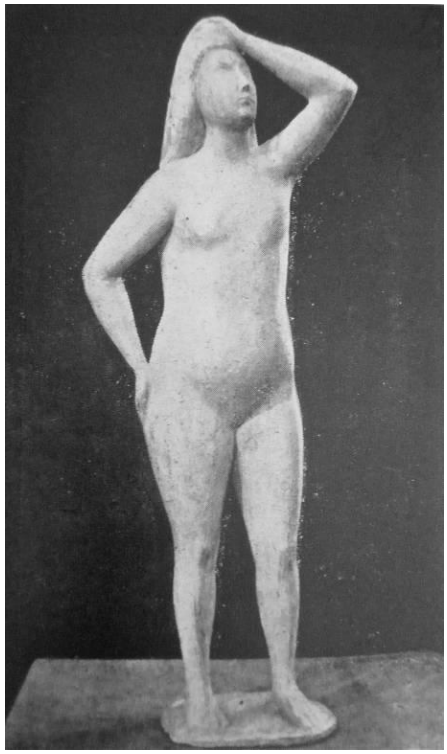
Carlo Hollesch, *Violino* (II° premio di pittura)



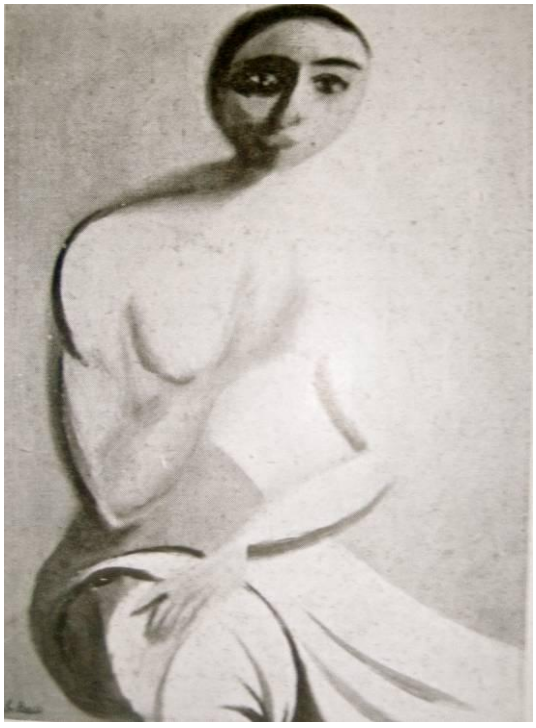
Aldo Polato, *Il ragno* (I° premio di pittura)



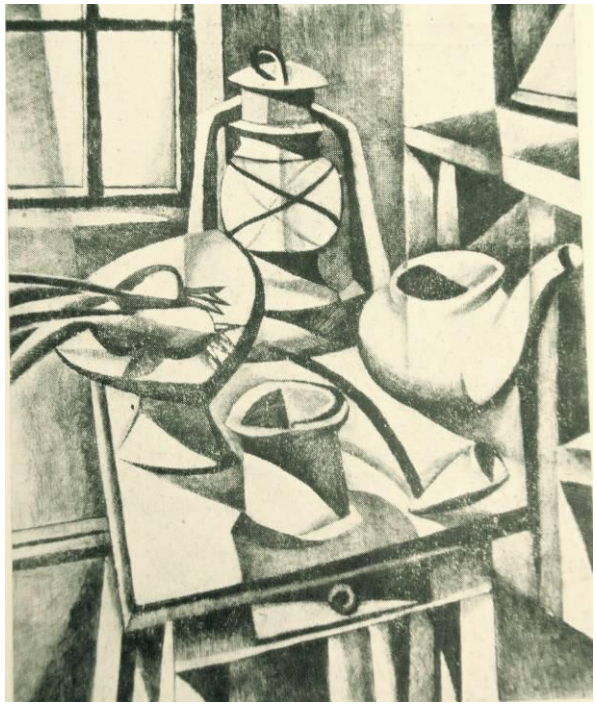
Bruno De Toffoli, *Forcole* (I° premio di scultura ad ex aequo)



Giuseppe Romanelli, *Nudo*



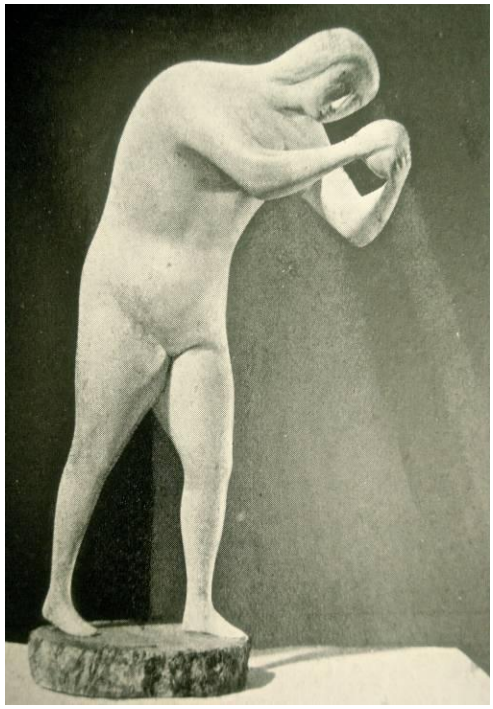
Edmondo Bacci, *Nudo* (II° premio di pittura)



Mario Dinon, *Natura morta* (premio di "bianco e nero")

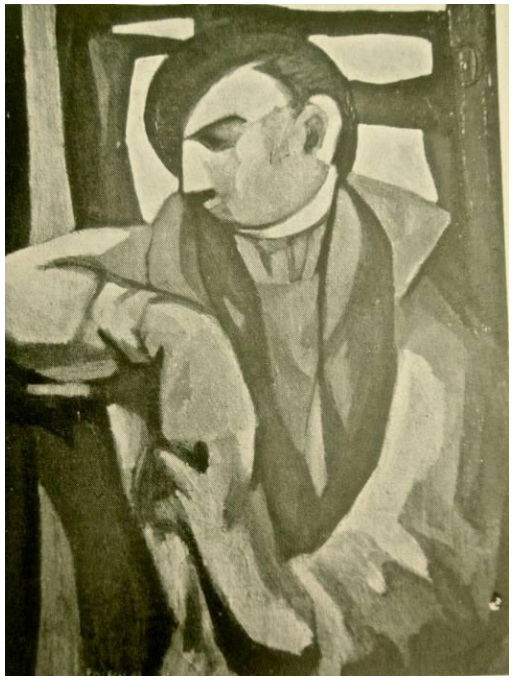
37° Collettiva dell'Opera
Bevilacqua La Masa 1949

Yvan Beltrame, Riposo (I° premio di pittura ad ex aequo)

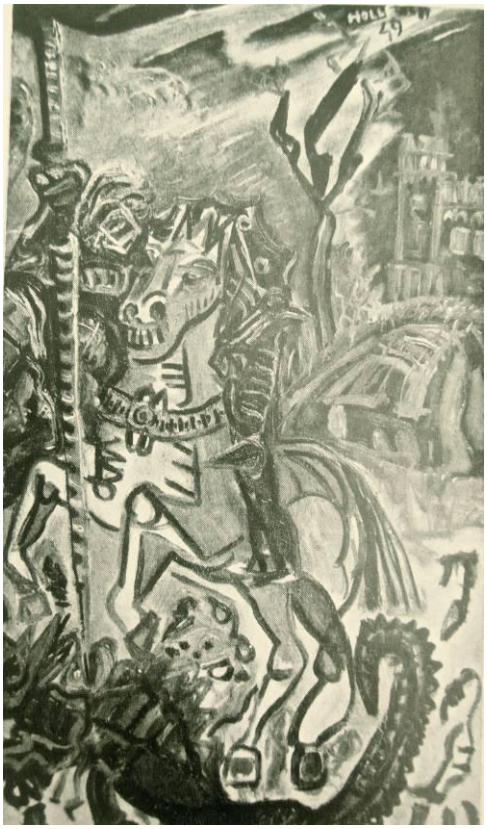


Giuseppe Romanelli, *Il dono*

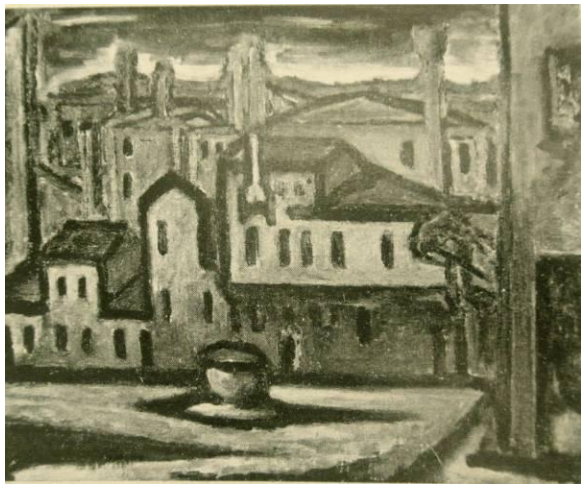
Mario Dinon, *La Madre* (I° premio di pittura ad ex aequo)



Toni Fulgenzi, *Ritratto di pittore*
(II° premio di pittura)



Carlo Hollesh, San Giorgio uccide il drago

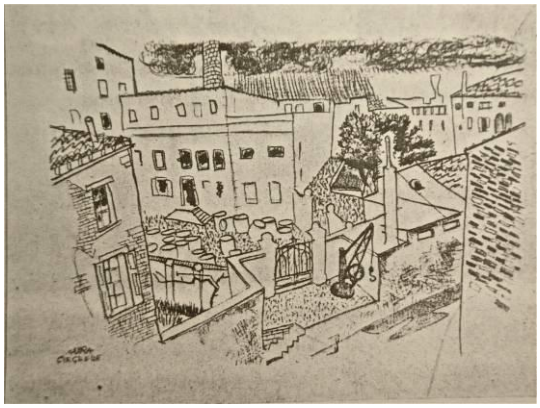


Bepi Longo, *Paesaggio*

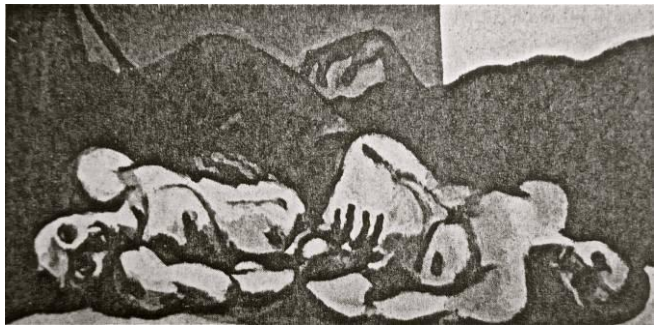
Aldo Polato, *Disegno*

38° Collettiva dell'Opera
Bevilacqua La Masa 1950

Riccardo Schweizer*, Disegno*

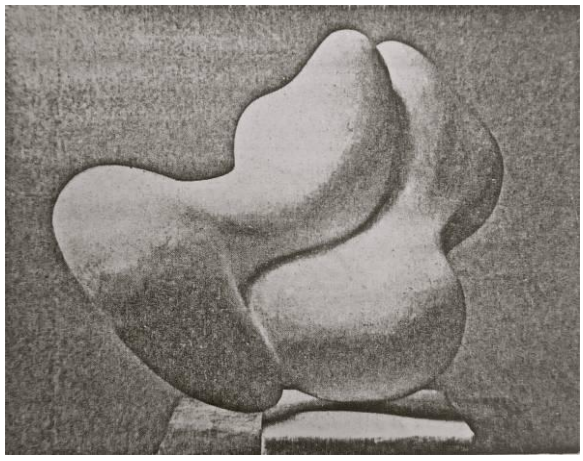


Bepe Girghele*, Il panificio dell'Arsenale*

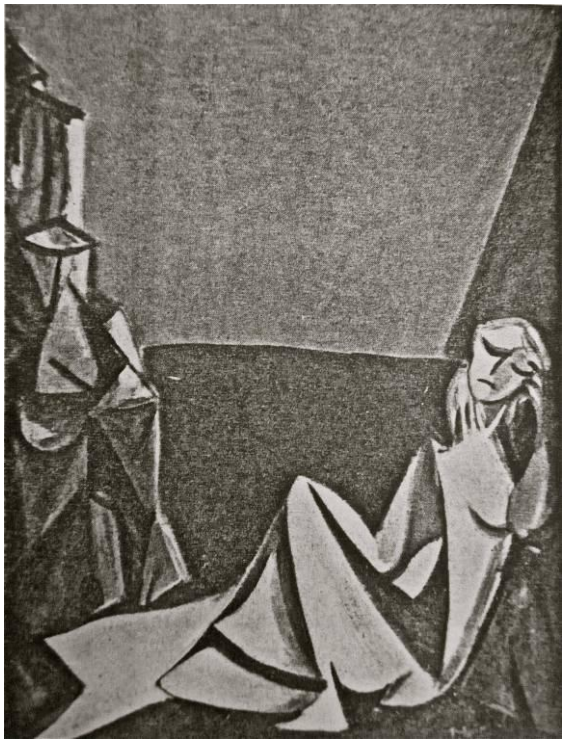


Toni Fulgenzi, *I Fucilati* (I° premio di pittura)

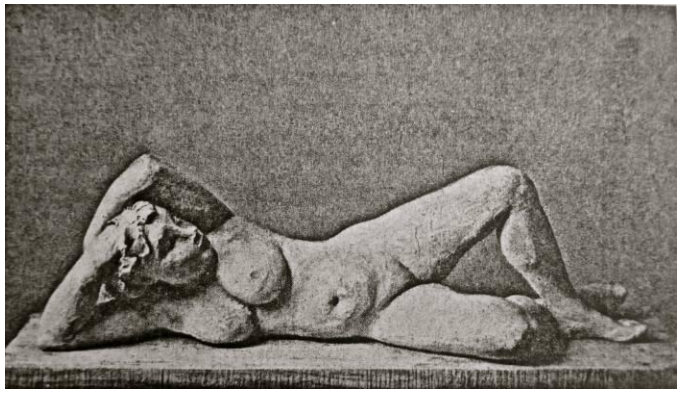
Mario Varagnolo, *L'Assemblea* (II° premio di pittura)



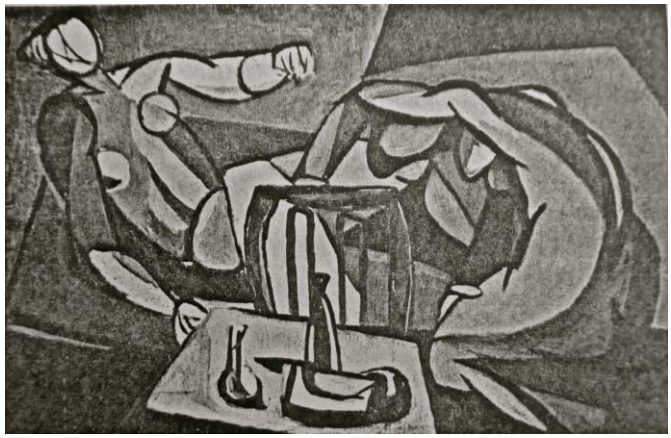
Salvatore Messina, *Figure nello spazio*



Luciano Gaspari, *Donna al mare*

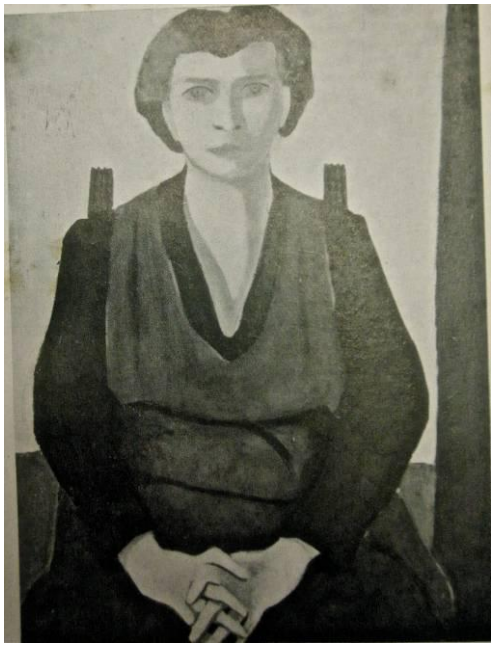


Remigio Barbaro, Donna a barchetta



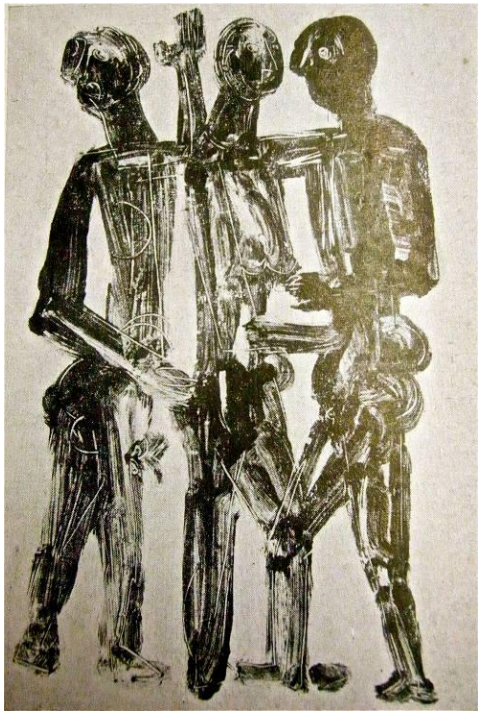
Alessandro Pornaro, *Le figlie di Lot*

39° Collettiva dell'Opera
Bevilacqua La Masa 1952

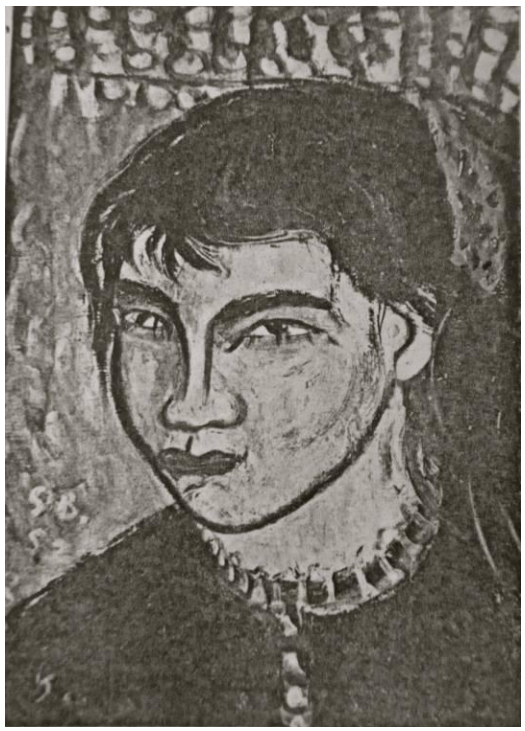


Dario Paolucci, *Figura di donna* (I° premio di pittura)

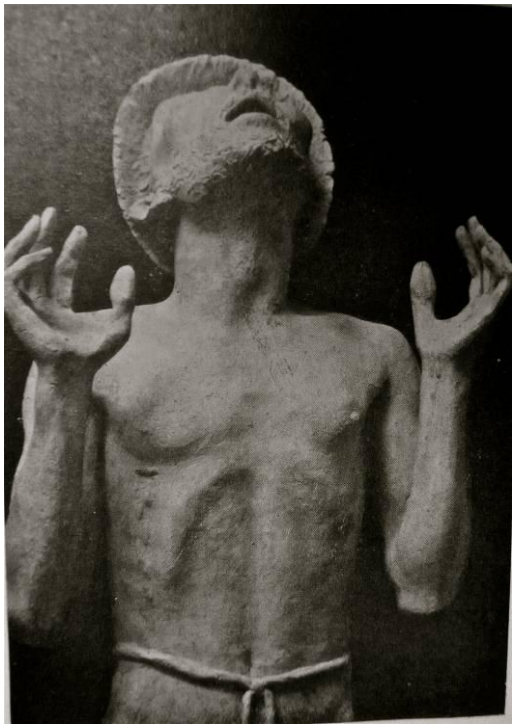
Albino Lucatello, Carbonaio (premio "bianco e nero")



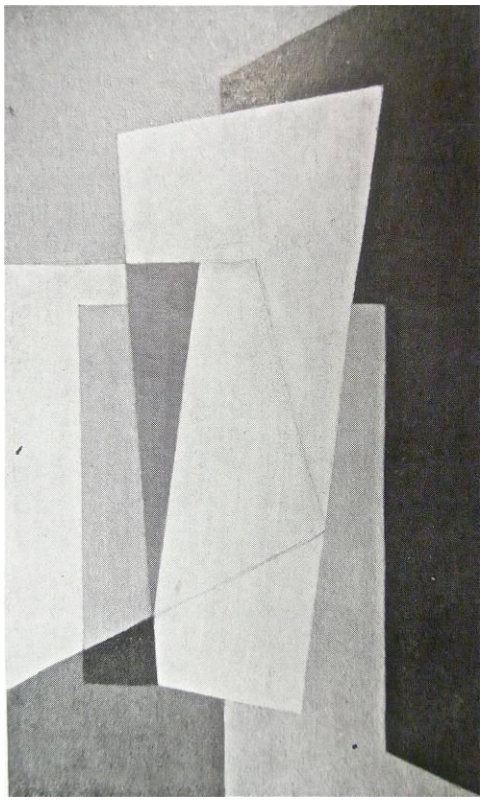
Agostino Venturini, Tre figure (premio "bianco e nero")



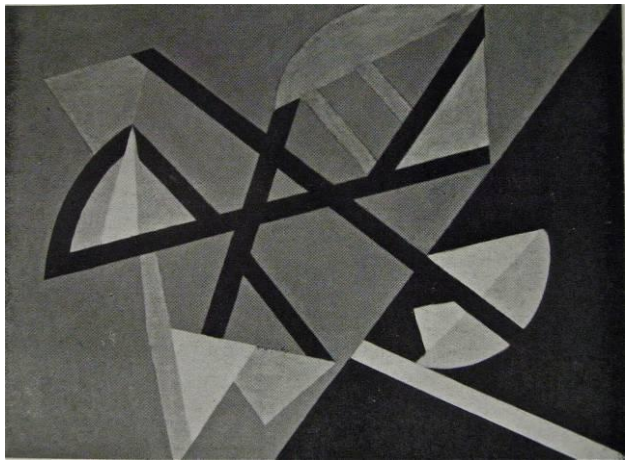
Saverio Barbaro, *Testa di ragazza*



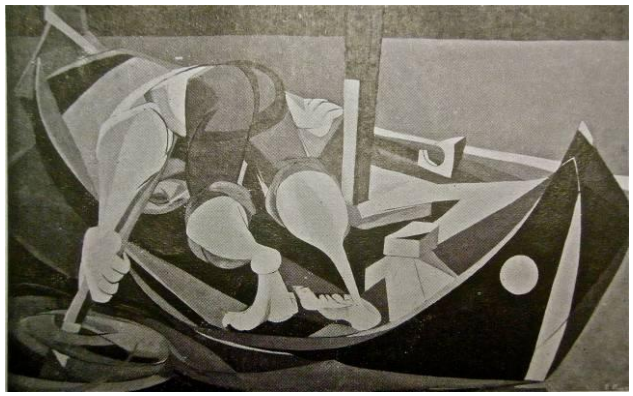
Remigio Barbaro, *Laudato sii Mio Signore*



Tullio Bonso, *Composizione*



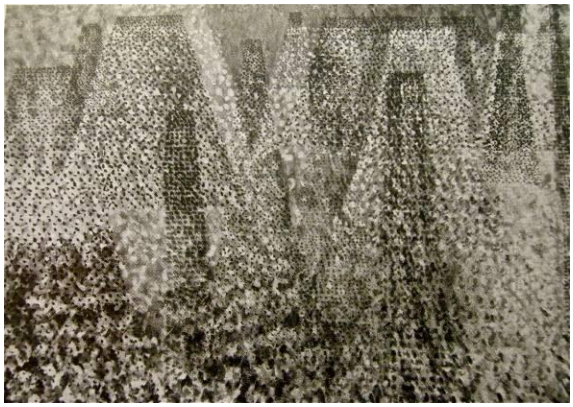
Ennio Finzi, *Invenzione*



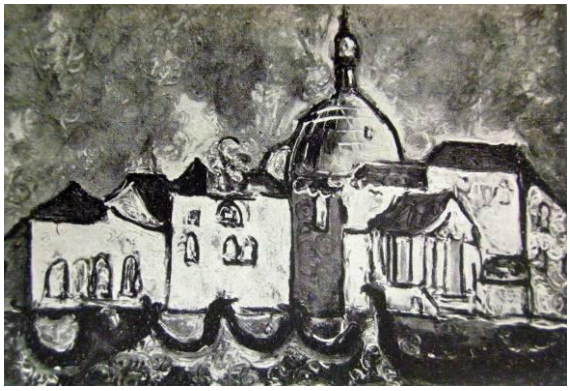
Ezio Rizzetto, *Burchiero* (II° premio di pittura)

Carlo Hollesch, *Burano* (II° premio di pittura)

40° Collettiva dell'Opera
Bevilacqua La Masa 1952



Tancredi, *Aspirazione a New York*
(I° premio di pittura ad ex aequo)



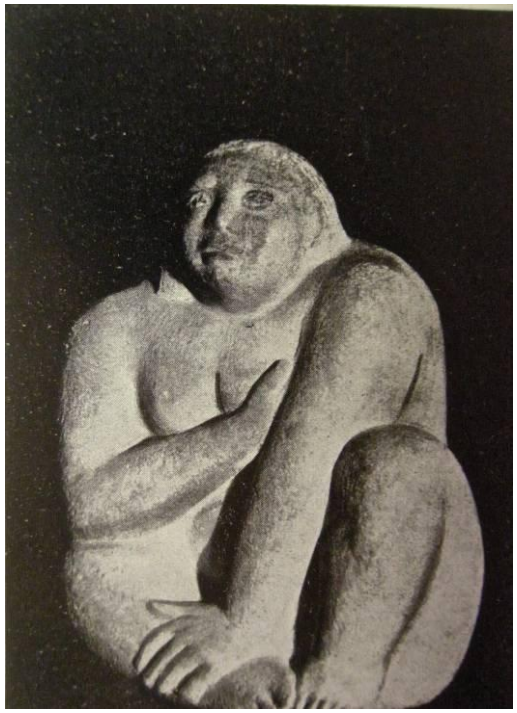
Gustavo Boldrin, *Paesaggio veneziano*
(I° premio di pittura ad ex aequo)

Alessandro Diani, *Tramonto sul golfo*
(I° premio di pittura ad ex aequo)

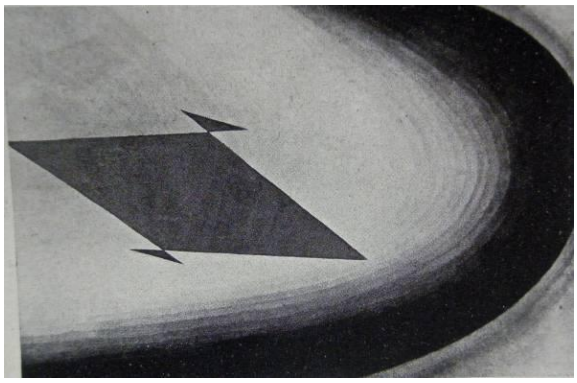
Agostino Venturini, *Disegno* (premio "bianco e nero")

Renato Borsato, *Paese sul lago*
(II° premio di pittura)

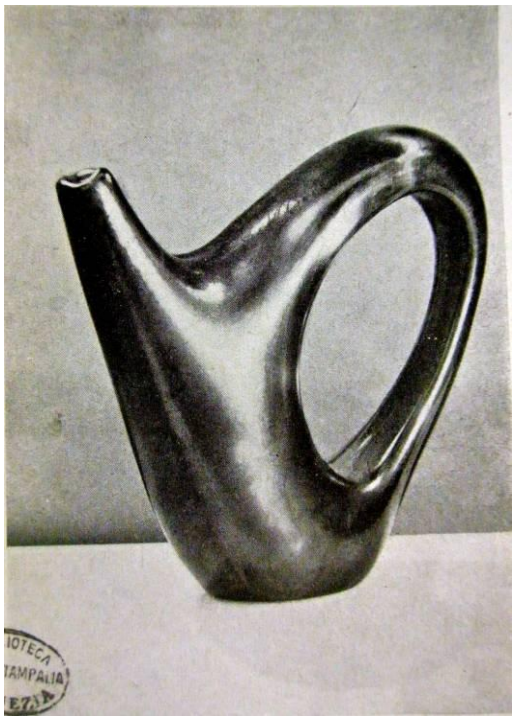
Gianni Tochet, *Composizione* (premio "bianco e nero")



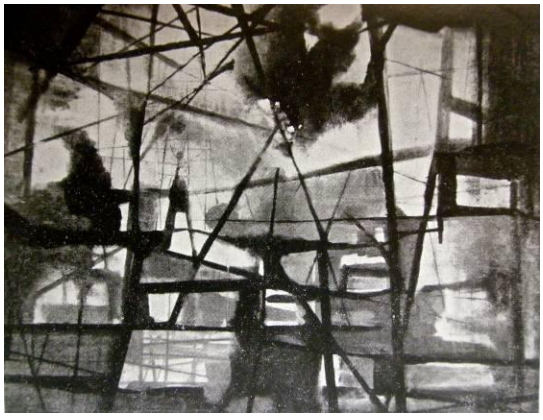
Guido Manarini, *Figura*



Ennio Finzi, *Invenzione*

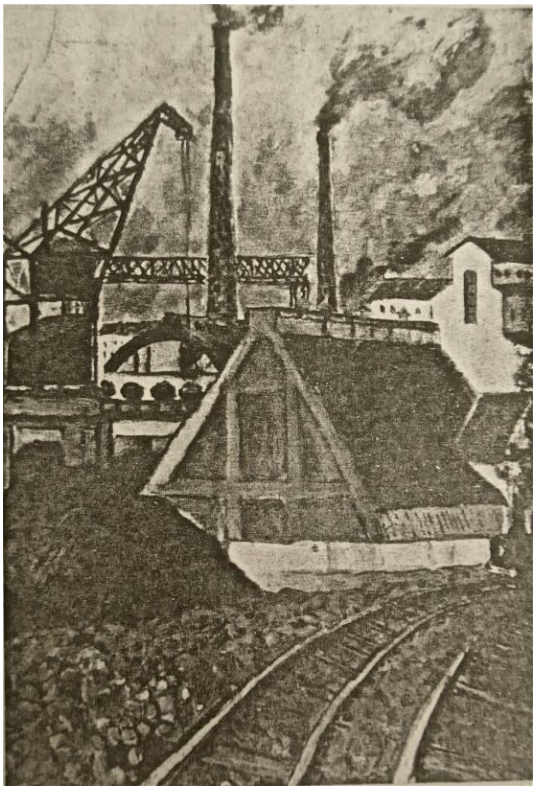


Giorgio Ferro, *Vaso azzurro* – vetro (premio arte decorativa)

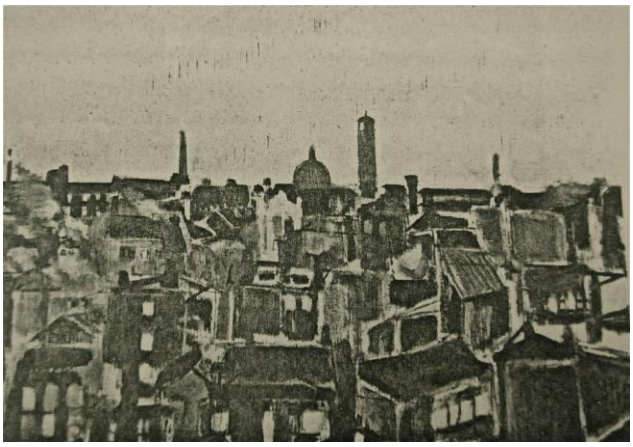


Edmondo Bacci, *Grande fabbrica*

41° Collettiva dell'Opera
Bevilacqua La Masa 1953-1954

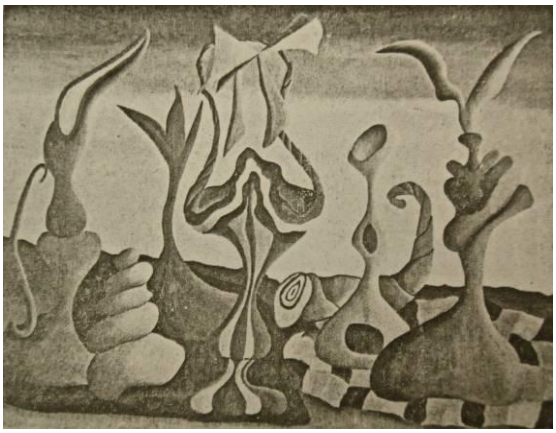


Saverio Barbaro, *a Marghera* (II° premio di pittura)



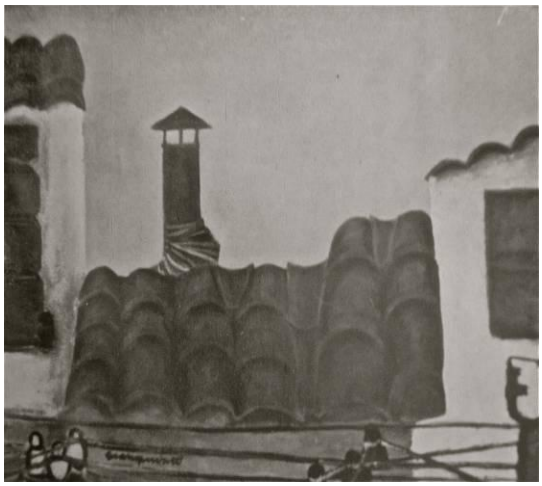
Renato Borsato, *Città all'alba* (I° premio di pittura ad ex aequo)

Pier Luigi Sopelsa, *Nino*



Nuto Barovier, *Composizione N° 2*

42° Collettiva dell'Opera
Bevilacqua La Masa 1954-1955

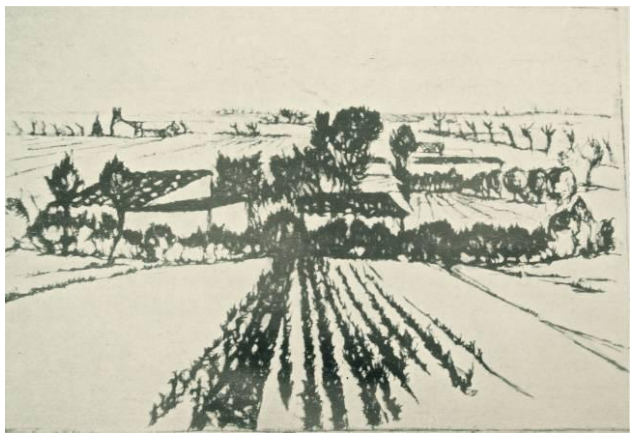


Alberto Gianquinto, *Paesaggio* (I° premio di pittura ad ex aequo)

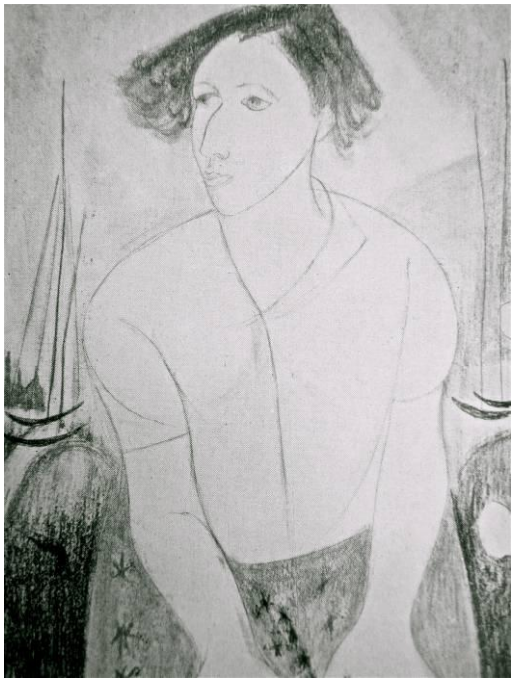
Renato Borsato, *Mimì* (II° premio di pittura ad ex aequo)

Carmelo Zotti, *Composizione* (I° premio di pittura ad ex aequo)

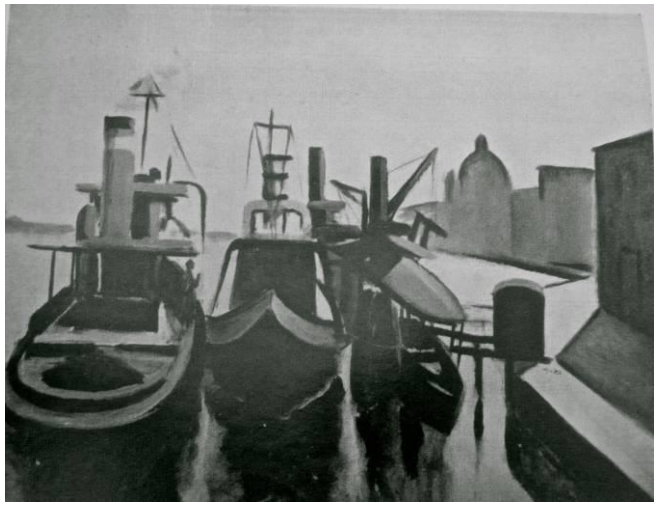
Agostino Venturini, *Paesaggio* (II° premio di pittura ad ex aequo)



Cesco Magnolato, *Inverno*

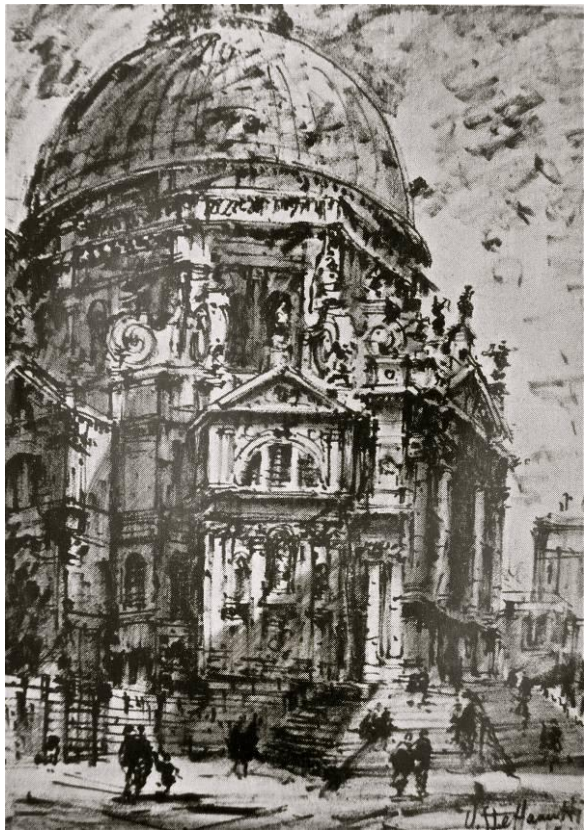


Eleonora Camata, Ritratto (I° premio “bianco e nero” ad ex aequo)

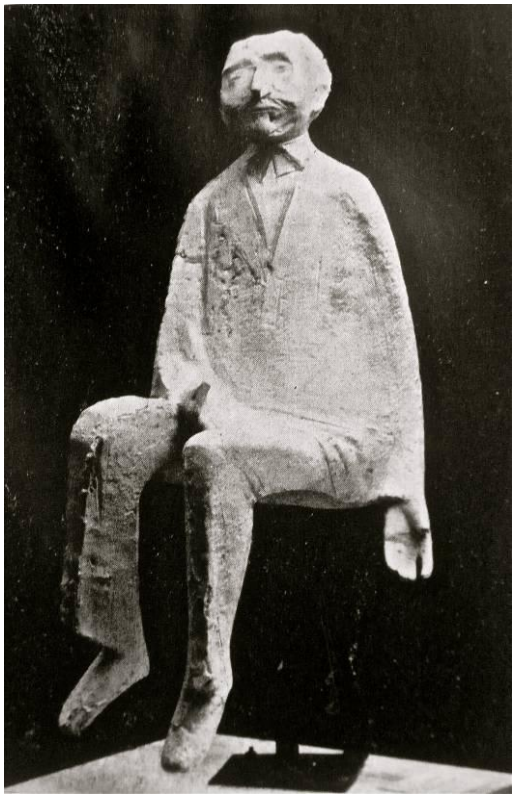


Rosetta Fontanarosa, *Rimorchiatori*

Giuseppe Gambino, *Amanti di periferia*



Ferruccio Stefanutti, *Chiesa della Salute*



Benedetto Pietrogrande, *Omino* – gesso

Angelo Barovier*, Mendicante*

BIBLIOGRAFIA

Aperta la Collettiva della Bevilacqua La Masa, in "Il Gazzettino", 24 dicembre 1953

A proposito di un referendum. Il Segretario della Biennale risponde all'Ordine della Valigia, in "Il Gazzettino", 17 giugno 1951

Arte al bivio. Venezia negli anni Sessanta, catalogo della mostra a cura di Nico Stringa (Venezia, Ca' Giustinian), Canova, Venezia 2008

Artistas italianos de hoje na primeira Bienal do Museo de arte moderna de Sao Paulo, catalogo della mostra a cura del Ministero delle Relazioni Internazionali e del ministero dell'Educazione, prefazione di Rodolfo Pallucchini (San Paolo del Brasile ottobre-dicembre 1951), C. Ferrari, Venezia 1951

Atti del Convegno su Nino Barbantini a Venezia, a cura di Sileno Salvagnini e Nico Stringa (Venezia – Palazzo Ducale 27-28 novembre 1992), Edizioni Canova, Treviso 1995

M. C. Bandera, *Le prime Biennali del dopoguerra. Il carteggio Longhi-Pallucchini (1948-1956),* Charta, Milano 1999

L. M. Barbero, *Cent'anni di collettive: Fondazione Bevilacqua La Masa 1899-1999*, Cicero, Venezia 1999

L. M. Barbero, *La pittura a Venezia dagli anni di Ca' Pesaro alla Nuova Oggettività: 1905- 1940*, Cicero, Venezia 1999

G. Belli, *Silvio Branzi. Un percorso critico*, Edizioni dell'Accademia del Buonconsiglio, Trento 1978

G. Bianchi, *Carlo Cardazzo profilo di un collezionista, editore e gallerista*, in "Donazione Eugenio Da Venezia Quaderno 16", Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2006

G. Bianchi*, Traccia per un'iniziale storia degli studi della Fondazione Bevilacqua La Masa*, in "Donazione Eugenio Da Venezia Quaderno 20", Venezia 2012

G. Bianchi, *Un cavallino come logo: la storia delle Edizioni del Cavallino di Venezia*, Edizioni del Cavallino, Venezia 2007

Borsato. Pagine di diario, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa), Corbo e Fiore, Venezia 1987

S. Branzi*, Klee ed altri alla XVII Biennale,* in "Il Gazzettino", 12 ottobre 1954

S. Branzi, *Gli artisti della Bevilacqua*, in "Il Gazzettino", 2 agosto 1947

S. Branzi, *Pittori e scultori veneti alla 38ma Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino", 16 novembre 1950

G. Breddo, *XXXV Bevilacqua La Masa*, in "La Gazzetta Veneta", 26 luglio 1947

G. Breddo, *Scultura lingua morta*, in "Gazzetta Veneta", 22 agosto 1947

Ca' Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna, a cura di Giandomenico Romanelli, Silvio Fuso, Matteo Piccolo, Laura Poletto, Elisa Prete, Cristiano Sant, Fondazione Musei Civici Venezia, Marsilio, Venezia 2011

L. Caramel, *Arte in Italia 1945-1960*, Milano, Vita e Pensiero, 1994

A. Castellani, Venezia 1948-1968. Politiche espositive tra pubblico e privato, Cleup, Padova 2006

F. Castellani, *"Collettiva" dei giovani alla Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino", 24 gennaio 1954

F. Castellani, *Incisori veneti*, in "Il Gazzettino", 14 ottobre 1954

F. Castellani, *Mostre d'Arte*, in "Il Gazzettino", aprile 1952

S. Colliccelli Cagol, *Venezia e la vitalità del contemporaneo*. *Paolo Marinotti* a *Palazzo Grassi (1959-1967)*, Cleup, Padova 2008

E. Crispolti, *Fontana e lo Spazialismo*, Città di Lugano, 1987

Cronaca 1947-1967, catalogo della mostra a cura di Toni Toniato, (Venezia, Galleria Opera Bevilacqua La Masa, 11 luglio-5 agosto 1984) Comune di Venezia, Assessorato alla cultura, Tipografia commerciale, Venezia 1984

E. Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti*, Marsilio Editori, Venezia 1994

E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003*, Papiro Arte, Torino 2003

Emblemi dell'arte: da Boccioni a Tancredi. Cent'anni della fondazione Bevilacqua La Masa 1899-1999, catalogo della mostra a cura di Luca Massimo Barbero (Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa, 6 marzo-2 maggio 1999), Milano, Electa, 1999

A. Fantoni, *Il gioco del paradiso: la collezione Cardazzo e gli inizi della galleria del Cavallino*, Cavallino editore, Venezia 1996

Felicita Bevilacqua La Masa. Una donna, un'istituzione, una città, atti della giornata di studi (22 ottobre 2004), Marsilio Editori, Venezia 2005

L. Ferrante, *Senza titolo*, in "Il Mattino del Popolo", 10 luglio 1947

Fronte nuovo delle arti: l'arte italiana attraverso le avanguardie del secondo dopoguerra, Catalogo della mostra a cura di Luca Massimo Barbero, (Cosenza, Matera, ottobre 1999-gennaio 2000), Fondazione Cassa di risparmio di Calabria e di Lucania, Matera 1999

Giovanni Bellini, catalogo della mostra a cura di Rodolfo Pallucchini, (Venezia, Palazzo Ducale, 12 giugno-5 ottobre 1949), Venezia 1949

Giovanni Petucco. Ceramiche, catalogo della mostra a cura di Stefania Portinari, Nico Stringa, Nadir Stringa, (Nove, 2012), Canova, Treviso 2012

Giuseppe Marchiori e il suo tempo. Mezzo secolo di cultura artistica e letteraria europea visto da un critico d'arte, catalogo della mostra a cura di Sileno Salvagnini (Rovigo, Palazzo Roncale, 5 novembre-28 novembre 1993), Padova, Fondazione Cassa di risparmio di Padova e Rovigo, 1993

Gli italiani alla Biennale del 1954, in "Minosse", 3 settembre 1954

P. Guggenheim, B. Alfieri, *La collezione Peggy Guggenheim*, Venezia 1948

P. Guggenheim, *Confessions of an art addict*, Deutsch, Londra 1960

P. Guggenheim, *Out of this Century. Confessions of an Art Addict*, New York, 1979

Il Fronte Nuovo delle Arti: nascita di un'avanguardia, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, L. Caramel, L. M. Barbero, Ed. Neri Pozza, Vicenza 1997

Incontro tra artisti e critici alla Fondazione Giorgio Cini, in "Il Gazzettino", 5 ottobre 1954

I premiati alla XXXV Bevilacqua La Masa, in "Il Mattino del Popolo", 27 luglio 1947

Jackson Pollock a Venezia, catalogo della mostra, (Venezia, Museo Correr 23 marzo – 30 giugno 2002), Venezia 2002

La 42ma Collettiva alla Bevilacqua La Masa, in "Il Gazzettino", 24 dicembre 1954

La Biennale di Venezia: le esposizioni internazionali d'arte, 1895-1995 : artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi, La Biennale di Venezia, Electa, Milano 1996

La pittura nel Veneto. Il Novecento, *Tomo I*, a cura di Giuseppe Pavanello e Nico Stringa, Electa, Milano 2008

La pittura nel Veneto. Il Novecento, Tomo II, a cura di Giuseppe Pavanello e Nico Stringa, Electa, Milano 2008

La vernice della mostra alla Bevilacqua La Masa, in "Il Gazzettino", 16 novembre 1949

O. Lanzarini, *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale 1948-1972*, Marsilio Editori, Venezia 2003

L'edizione del 1949 alla Bevilacqua La Masa, in *"*Cronache Veneziane*",* 10-20 novembre 1949

Arturo Manzano, *Dove si vede che a Venezia gli astrattisti non son che dei dilettanti*, "Il Messaggero Veneto", 15 gennaio 1949

D. Marangon, *Spazialismo, protagonisti, idee, iniziative*, Quinto di Treviso 1999

G. Marchiori*, Il Fronte nuovo delle arti*, introduzione di Carlo Munari, Tacchini, Vercelli 1978

G. Marchiori, *La XXVI Mostra d'Arte della Bevilacqua La Masa*, in "Il Mattino del Popolo", 15 dicembre 1948

R. Marini, *Uno specchio dell'arte italiana d'oggi: la mostra Bevilacqua La Masa nelle sale comunali di Venezia*, in "La Voce Libera", 10 gennaio 1949

A. Margotti, *Mostra Collettiva alla Bevilacqua La Masa*, in "L'Avvenire d'Italia", 19 gennaio 1949

G. Mariotti, "*Un momento più felice del presente". Le mostre collettive annuali dell'Opera Bevilacqua La Masa dal 1958 al 1967*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari, relatrice Stefania Portinari, correlatore Nico Stringa, a.a. 2011/2012

Modernità allo specchio. Arte a Venezia (1860-1960), a cura di Toni Toniato, Supernova, Venezia 1995

Mostra d'arte dell'Opera Bevilacqua La Masa, "La Difesa", 19 maggio 1913

Mostra dei primi espositori di Ca' Pesaro 1908 – 1920, catalogo della mostra (Venezia, Opera Bevilacqua La Masa), Venezia 1948

Mostra del Delta, catalogo della mostra a cura di Luigi Ferrante, Opera Bevilacqua La Masa, Venezia 1951

Mostra del Tiepolo, catalogo della mostra a cura di Giulio Lorenzetti (Venezia, 1951), Alfieri, Venezia 1951

Mostra di Marcello Leoncini, catalogo della mostra (Sale dell'Opera Bevilacqua La Masa all'Ascensione, 16 - 31 agosto 1947), Venezia 1947

Rodolfo Pallucchini e le arti del Novecento, Atti del convegno a cura della Fondazione Cini, Venezia 2008

M. Pegoraro, *La Galleria "Il Cavallino" di Carlo Cardazzo 1945-1963: un viaggio tra mercato e cultura*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, relatore Dino Marangon, a.a. 2000-2001

G. Perocco, *Alla Bevilacqua La Masa numerose le opere di un certo impegno*, in "Il Gazzettino-Sera", 18-19 aprile 1952

G. Perocco, *Centocinquanta artisti alla Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino – Sera", 8/9 dicembre 1948

G. Perocco, *Energie nuove alla Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino- Sera", 8-9 dicembre 1950

G. Perocco, *Gli artisti fiorentini di "Arte Oggi" alla Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino- Sera", 13-14 agosto 1950, Venezia 1950

G. Perocco, *Amedeo Renzini alla Bevilacqua La Masa*, "Il Gazzettino – Sera", 5-6 agosto 1950

G. Perocco, *I giovani e la tradizione alla Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino-Sera", 9-10 aprile 1952

G. Perocco, *I pittori alla "Bevilacqua"*, in "Il Gazzettino Sera", 26 luglio 1947

Guido Perocco, *La giovane scultura è più astratta che figurativa*, "Il Gazzettino – Sera", 15/16 gennaio 1949

G. Perocco, *"La Valigia" alla Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino-Sera", 13-14 luglio 1950, Venezia 1950

G. Perocco, *Le origini dell'arte moderna a Venezia* (1908-1920), Canova, Treviso 1972

G. Perocco, *Racchiuse nel segreto del colore le ardenti aspirazioni dei giovani*, in "Il Gazzettino- Sera", 8-9 dicembre 1949

G. Perocco, *Quarantasette pittori alla Bevilacqua La Masa*, in "Il Gazzettino – Sera", 28-29 dicembre 1948

G. Perocco, *Venezia focolaio di pittura fra i più insigni d'Italia*, "Il Gazzettino – Sera", 4/5 gennaio 1949

C. Pirovano, *La pittura italiana*, Electa, Milano 2000

Pitture di Armando Pizzinato, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa), Stamperia di Venezia, Venezia 1962

E. Prete, *Venezia anni Sessanta: fenomeni artistici del contesto veneziano alle soglie del contemporaneo*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, relatore Nico Stringa, correlatrice S. Portinari, a.a. 2006-2007

Primi espositori di Ca' Pesaro 1908-1919, catalogo della mostra a cura di Guido Perocco, Stamperia di Venezia, Venezia 1958

Roberto Rebecchi, catalogo della mostra a cura di Luigi Scarpa, (Venezia, Sale dell'Opera Bevilacqua La Masa all'Ascensione, 8–24 gennaio 1948), Venezia 1948

J. F. Rodriguez, *Picasso alla Biennale di Venezia 1905-1948: Soffici, Paresce, De Pisis e Tozzi intermediari di cultura tra la Francia e l'Italia*, Cleup, Padova 1993

C. Salaris, *La Quadriennale: storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi,* Marsilio, Venezia 2004

T. Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra, 1945-1957,* Schwarz, Milano 1957

Scultori veneziani, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa), Stamperia di Venezia, Venezia 1961

Senza titolo, "Cronache veneziane", 29-30 dicembre 1952

Spazialismo: Arte astratta. Venezia 1950-1960, catalogo della mostra a cura di Luca Massimo Barbero (Vicenza, Basilica Palladiana, 12 ottobre 1996-19 gennaio 1997), Il Cardo, Venezia 1996

Successo di pubblico alla Bevilacqua La Masa, in "Il Gazzettino", 20 gennaio 1954

Tancredi, catalogo della mostra a cura di Pietro Zampetti (Venezia, Ca' Vendramin Calergi, 25 novembre 1967-18 gennaio 1968), Venezia, Fantoni Artegrafica, 1967

Emilio Vedova, *Umori di un pittore, in Arte figurativa e arte astratta*, "Quaderni di San Giorgio", Firenze 1955

L. Venturi, *Otto Pittori Italiani. Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova*, Roma 1952

Venezia 1950-59: il rinnovamento della pittura in Italia, catalogo della mostra a cura di Maria Grazia Messina (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 26 settembre 1999-9 gennaio 2000), Ferrara Arte, Ferrara 1999

Venezia '900: da Boccioni a Vedova, catalogo della mostra a cura di Nico Stringa, (Treviso, Fondazione Cassamarca), Marsilio, Venezia 2006.

Venezia - gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920, catalogo della mostra a cura di C. Alessandri, G. Romanelli, F. Scotton, Mazzotta, (Venezia, Galleria d'arte internazionale moderna di Ca' Pesaro, 1987-1988), Mazzotta, Milano 1987

XXVI Biennale di Venezia, catalogo della mostra, Venezia 1952

XXXV Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, catalogo della mostra (Venezia, Sala Napoleonica, 15 luglio 31 agosto 1947) Comune di Venezia, 1947.

XXXVI Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, catalogo della mostra (Venezia, Sale dell'Opera Bevilacqua la Masa all'Ascensione, 8 dicembre 1948- 9 gennaio 1949) Comune di Venezia, 1948.

XXXVII Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, catalogo della mostra (Venezia, Sale dell'Opera Bevilacqua la Masa all'Ascensione, 15 novembre – 15 dicembre 1949) Comune di Venezia, 1949.

XXXVIII Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, catalogo della mostra (Venezia, Sala Napoleonica, 28 ottobre–30 novembre 1950) Comune di Venezia, 1950.

39° Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, catalogo della mostra (Venezia, Sala dell'Opera Bevilacqua la Masa all'Ascensione, 5 aprile–15 maggio 1952) Comune di Venezia, 1952.

40° Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, catalogo della mostra (Venezia, Sala dell'Opera Bevilacqua la Masa all'Ascensione,23 dicembre 1952 –31 gennaio 1953) Comune di Venezia, 1952.

41° Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, catalogo della mostra (Venezia, Sala dell'Opera Bevilacqua la Masa all'Ascensione,23 dicembre 1953 –31 gennaio 1954) Comune di Venezia, 1953.

42° Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, catalogo della mostra (Venezia, Sala dell'Opera Bevilacqua la Masa all'Ascensione, 23 dicembre 1954 –31 gennaio 1955) Comune di Venezia, 1954.

43° Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa, catalogo della mostra (Venezia, Sale dell'Opera Bevilacqua La Masa all'Ascensione, 23 dicembre 1955 – 30 gennaio 1956), Venezia 1955

DOCUMENTI

Archivio della Fondazione Bevilacqua La Masa (AFBLM), Venezia, Palazzetto Tito:

Serie *Cataloghi delle mostre collettive annuali (1925-1990),* busta 1, Cataloghi delle mostre collettive 1925-1972

Serie *Domande per mostre individuali o collettive (1941-1990),* busta 1, Domande per mostre individuali o collettive 1941-1956

Serie *Mostre collettive annuali (1934-1990)*, busta 2, Collettiva 35 (1947); busta 3, Collettiva 36 (1948); busta 4, Collettive 37 e 38 (1949-1950); busta 5, Collettiva 39 (1952); busta 6, Collettiva 40 (1953); busta 7, Collettive 41 e 42 (1953-1955);

Serie *Mostre personali, collettive periodiche, storiche e antologiche (1941-1990),* busta 2, (1945-1948); busta 3, (1949-1950); busta 4, (1951-1952); busta 5, (1953-1954); busta 6, (1955-1957);

Serie *Sedi: gestione, restauri, trasferimenti (1920 – 1988)*, busta 1, (1920 -1986); busta 2, (1947- 1988);

Serie *Statuti, regolamenti, documenti istitutivi (1899 – 1980)*, busta 1; fascicolo 1, Statuti e regolamenti 1906-1980; busta 4, fascicolo 5, "Atto di transizione e promemoria sullo stato di fatto, Comune-pittori"(1949);

Serie *Studi per pittori: atti diversi (1930-1990)*, busta 1, (1930-1949); busta 2, (1950-1960);

Serie *Verbali (1940-1988)*; busta 1, Verbali 1940-1958 (con documenti dal 1922);

Archivio Storico Comunale, Venezia, Celestia:

Delibere del Comune di Venezia: 1947; 1948; 1949; 1950; 1951; 1952; 1953; 1954; 1955;