

Dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici
"Giuseppe Mazzariol"

**Dottorato di ricerca in Storia antica e archeologia, storia dell'arte
XXII ciclo (A.A. 2006/2007 – A.A. 2008/2009)**

***«per essere io, volere o no, un antesignano»:
la strategia culturale di Bartolomeo Bezzi tra Monaco e Venezia***

**SettorE scientifico disciplinare di afferenza
L-ART/03 Storia dell'Arte Contemporanea
Tesi di dottorato di Silvia Bruno, matricola 955395**

Direttore della Scuola di dottorato

Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del dottorando

Prof. Giuseppe Barbieri

INDICE

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI	3
INTRODUZIONE	4
CAPITOLO PRIMO	
«A competere con le nazioni più favorite»	
1. ROMA 1883	19
2. PITTURA DI PAESAGGIO: UNA VISIONE D'INSIEME	23
3. MONACO 1883	27
4. ALLE ORIGINI DELLA FEDE INTERNAZIONALE: I NATALI TRENTINI	33
5. ARTISTI TRENTINI IRREDENTISTI	44
6. L'EPISTOLARIO CON ETTORE TOLOMEI	50
CAPITOLO SECONDO	
Tra Monaco e Venezia	
1. VENEZIA 1887	61
2. MONACO 1888	67
3. L'EREDITÀ MILANESE	75
4. DALLA PARTE DEGLI SCAPIGLIATI	82
5. IL "TUTORE DEL GAZZETTINO"	93
CAPITOLO TERZO	
Le prime Biennali	
1. IL SOGGIORNO VENEZIANO E L'INVENZIONE DELLA BIENNALE	100
2. CRONACA DI UNA STAGIONE CRUCIALE	108
3. TRA SCOZIA E GIAPPONE	122
4. PER UN "DEGNO CONTRIBUTO DELL'ARTE TEDESCA"	128
5. PER IL MONUMENTO A DANTE	136
CAPITOLO QUARTO	
La Corporazione dei pittori e scultori	
1. 1898: «ARTISTI <u>MILITANTI</u> E NON CON NOMI DECORATIVI»	145
2. LA CORPORAZIONE E LA BIENNALE	150
3. LA CORPORAZIONE IN MOSTRA: RISULTATI CONTRASTANTI	161
4. IL CASO DI PARIGI. L'ARTICOLO SUL TEMPO E L'INTERPELLANZA DI FRADELETTO	166
5. ALLE ORIGINI DI UNO SPIRITO CRITICO: L'ESPERIENZA VERONESE	169

CAPITOLO QUINTO

Ai margini della Biennale

- | | |
|-------------------------------|-----|
| 1. L'ULTIMO ORDINAMENTO | 183 |
| 2. L'AUTOCRAZIA DI FRADELETTO | 193 |
| 3. GLI ANNI DI CA' PESARO | 203 |
| 4. EPILOGO ROMANO | 209 |

NOTA BIBLIOGRAFICA 215



Pro arte – «Progetto di B. Bezzi e M. de Maria»

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

ASAC	Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia
BMC	Biblioteca del Museo Correr, Venezia
FMST	Fondazione Museo Storico del Trentino
MART	Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto

INTRODUZIONE

«Io mi ero lusingato dalle parole dell'amico Fradeletto e dal nuovo fervore artistico subentrato in me dopo lunga malattia, che fosse arrivata finalmente anche per me l'occasione di mostrare tutta l'opera mia alla futura Mostra Veneziana. Mi ero lusingato per due ragioni: l'una per essere io - volere o no - un antesignano, e che fino dal 1883 mi fu dato un posto fra gli artisti italiani uguale a quello dei miei coetanei, che in allora emergevano»¹. Attribuendo a se stesso la prerogativa almeno di essere stato un antesignano, Bartolomeo Bezzi - allora più che sessantenne - ribadiva a Vittorio Pica - al tempo Sottosegretario della Biennale di Venezia - il valore del contributo ch'egli sentiva di aver offerto in passato al progresso dell'Arte.

Bezzi non si riferiva soltanto agli esiti delle proprie conquiste artistiche, quanto piuttosto alla lungimiranza che gli aveva consentito di cogliere assai per tempo, certamente dunque in anticipo rispetto ad altri, l'importanza della promozione di una politica artistica di respiro internazionale, e di operare affinché anche l'Italia mettesse in atto tutte le strategie necessarie a consentire all'arte nazionale di porsi in relazione con quella straniera e di trarre da questo confronto un fervido beneficio. Bartolomeo aveva agito a più livelli e in forme differenti, fino ad azzardare una proposta destinata a turbare gli equilibri sui quali si reggeva dalla nascita l'organizzazione dell'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia.

Della vicenda si fa menzione in un documento di enorme valore conservato presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia. Si tratta di una lettera destinata a Bezzi, e inviata l'11 novembre del 1898 dal Segretario della Biennale, Antonio Fradeletto. «Capirai - scrive per l'appunto quest'ultimo - che io non potevo arbitrami di introdurre nel Regolamento, approvato dalla Giunta, modificazioni così importanti come quelle da te suggerite, tanto più che mi vincolavi al silenzio con tutti, persino coi comuni amici. Io penso, francamente, che non sia opportuno iniziare la "secessione" a

¹ Venezia, ASAC, Collezione autografi Riproduzioni 1-2, Bezzi a Vittorio Pica, Venezia, 13 giugno 1913: «Questo, dunque, l'uno dei motivi che legittimamente mi aveva lusingato; l'altro è per il fatto, che dato che mi è capitata la fortuna di un periodo, se non di rinascita, di fervore, e con nuovi e giovanili intendimenti, sarebbe una buona occasione per fare e mostrare ciò che non ho potuto negli anni precedenti a causa delle disgraziate mie malattie».

Venezia, e ciò per molte ragioni che potrò accennarti a voce». Si tratta di una replica certamente stringata a una richiesta più precisa - e che tuttavia altre fonti non hanno restituito -, per cui il frammento si presta forzatamente a più letture.

Daniele Ceschin², che richiama lo stralcio all'interno di un'ampia, ben documentata e autorevole monografia dedicata all'attività pubblica di Fradeletto, laddove illustra le iniziative messe in atto per garantire il buon esito della terza edizione della mostra, adduce la dichiarazione a riprova del fatto che il Segretario non trovasse opportuno «che i secessionisti esponessero a Venezia»³. Non si tratta però di una inevitabile constatazione, dato che artisti "secessionisti" avevano partecipato alle mostre dei Giardini fin dal 1895. Il senso più corretto della lettera emergerebbe dunque da una interpretazione più stringente dell'espressione impiegata dal Segretario. Solo così le parole di Fradeletto divengono inequivocabili: questi si stava opponendo all'intenzione di avviare, a Venezia, un movimento secessionista *italiano*.

Si trattava della Corporazione dei pittori e scultori italiani: movimento "riscoperto" nel 1982 da Maria Mimita Lamberti⁴, riportato all'attenzione degli studiosi da Ceschin, e qui riletto alla luce dei materiali parzialmente inediti rinvenuti nel corso delle ricerche effettuate presso l'archivio della Biblioteca del Museo Correr e presso l'Archivio del '900 del Mart di Rovereto, ma anche con l'ausilio dei documenti riportati dai biografi dell'artista trentino prima che andassero - a quanto pare definitivamente - perduti⁵.

² Daniele Ceschin è dottore di ricerca in Storia sociale europea dal Medioevo all'età contemporanea e svolge attività didattica presso il Dipartimento di Studi storici dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

³ DANIELE CESCHIN, *La "voce" di Venezia: Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Padova, Il poligrafo, 2001, p. 132.. Daniele Ceschin ha raccolto i materiali consultati nella ricostruzione delle vicende della Corporazione dei pittori e scultori italiani in un articolo mai pubblicato - DANIELE CESCHIN, *Il "colpo di stato" dell'arte italiana. La Corporazione dei Pittori e Scultori alla III Esposizione Internazionale di Venezia - e che ha voluto ugualmente mettermi a disposizione. A lui è rivolta la mia più sentita gratitudine.*

⁴ MARIA MIMITA LAMBERTI, *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti, in Storia dell'arte italiana, Il Novecento*, VII, Torino, Einaudi, 1982, pp.110-116.

⁵ Venezia, BMC, Archivio Privato de Maria, Corrispondenza, Fascicoli 25-29: lettera di Mario de Maria a Vittore Grubicy, 23 marzo 1899. Venezia, BMC, Archivio Privato de Maria, Corrispondenza, Fascicolo 31: Mario de Maria a Ugo Ojetti, Venezia, giugno 1900; Mario de Maria a Ugo Ojetti, Venezia, 10 giugno 1900; Mario de Maria a Ugo Ojetti,

È uno degli elementi che la nostra ricerca intende precisare, che trova suffragio nel contesto delle esperienze maturate fino a quel momento dall'artista e ben si inserisce in quel processo di internazionalizzazione e di innovazione che Bezzi si era da tempo impegnato a promuovere inseguendo passo per passo le conquiste conseguite poco prima dai colleghi tedeschi. L'acquisizione è di capitale importanza, e assume tanto più valore alla luce dei molteplici contributi offerti dal Nostro sul volgere del secolo nell'ambito della promozione culturale: nel 1888, in prima battuta, quando su incarico del Ministero italiano dell'Istruzione Pubblica assiste la Commissione di accettazione delle opere degli artisti italiani a Monaco di Baviera (assumendo *ante litteram* funzioni che negli anni successivi sarebbero state inquadrare nell'incarico rivestito da Gerolamo Cairati⁶); al principio degli anni Novanta, quando si adopera perché anche in Italia si organizzasse una mostra internazionale; e ancora quando ciò finalmente avviene a Venezia per la buona disposizione della giunta Selvatico, prendendo parte attiva alle iniziative legate alla fondazione e alla organizzazione delle prime edizioni dell'Esposizione Internazionale d'Arte.

Bezzi collaborerà con la Presidenza della mostra in qualità di membro della giuria e del Comitato ordinatore fino al 1901, e in

Venezia, 22 giugno 1900. Rovereto, MART, Archivio del Novecento: lettera di Bezzi a Ugo Ojetti, febbraio 99; lettera di Bezzi a Ugo Ojetti, Cles, 18 aprile 1899; lettera di Bezzi a Ugo Ojetti, 16 dicembre 1899. Si segnalano inoltre: una lettera di Bezzi a Domenico Trentacoste inviata da Venezia il 21 maggio 1898, una lettera di Bezzi a Domenico Trentacoste inviata da Venezia in data 1 giugno 1898, una lettera di Giovanni Segantini a Bezzi inviata il 2 luglio 1898 da Maloja, una lettera di Bezzi a Domenico Trentacoste datata 1 giugno 1899. Questi documenti, conservati a Trento fino agli anni Settanta, sono riportati in ROSSELLA PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi (1851-1923)*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, anno accademico 1972-73, rel. Luciano Caramel. Si coglie qui l'occasione per ringraziare tutto il personale della Biblioteca del Museo Correr e dell'Archivio del Novecento di Rovereto, e in particolare Paola Pettenella, Carlo Prosser e Federico Zanoner. La mia riconoscenza va anche a Margherita De Pilati, che mi ha messo a disposizione la sua tesi di laurea, altrimenti inaccessibile, e a Alessandra Tiddia, che mi ha suggerito, prima ancora che affrontassi questo studio, l'importanza della figura di Gerolamo Cairati, e che con le sue preziose indagini mi è stata fino ad oggi di modello e di esempio.

⁶ A partire dal 1901 e fino al 1913 Cairati avrebbe assunto l'incarico di commissario per l'Italia alle esposizioni di Monaco di Baviera. «I tempi di Cairati sono più propizi», avrebbe scritto Bezzi a Pica con rimpianto. Venezia, ASAC, Collezione autografi Riproduzioni 1-2, lettera di Bezzi a Vittorio Pica, Verona, 15 giugno 1913.

quegli anni sarà preminente, da parte sua, l'attenzione per l'arte straniera: quella tedesca innanzitutto, che esamina nella selezione operata in vista dell'allestimento della sezione germanica alla terza edizione della Biennale; e inoltre le espressioni della ricerca artistica scozzese e giapponese, che valorizza nella promozione dell'esposizione del 1897 ma sempre, a buon titolo, per il tramite dei colleghi d'oltralpe.

La serie degli incarichi è più che nota, ed è generalmente tramandata in tutta la sua interezza dai biografi dell'artista: vi abbiamo contribuito con una serie di riscontri documentari rintracciati negli archivi tedeschi⁷. Densi di particolari e di cospicui riferimenti a un archivio più personale, andato infine perduto, sono anzitutto gli interventi di Ernesta Bittanti, sposata Battisti, che il pittore conobbe quand'era ancora in vita: i suoi contributi – prodotti tra il 1907 e il 1950 - sono un riferimento obbligato per quanti intendano avvicinarsi allo studio della vita e dell'opera di Bezzi; non a caso alla vedova Battisti Riccardo Maroni avrebbe affidato, nel 1956, il «Saluto» che apre la monografia destinata al pittore solandro all'interno della Collana Artisti Trentini.

Una puntuale ricostruzione delle vicende di Bartolomeo, unita a un'attenta analisi dell'evoluzione della sua produzione artistica, si deve negli anni seguenti alla ricerca di tesi di Rossella Perrozzì, laureata alla Cattolica di Milano nel 1973. Alla sua ricostruzione hanno attinto le principali restituzioni operate successivamente: come per esempio la tesi *Bartolomeo Bezzi (1851-1923). Un artista trentino tra la Scapigliatura milanese e il paesaggismo veneto di fine secolo* che Margherita De Pilati, autrice di un imponente catalogo ragionato dell'opera pittorica del Nostro, licenzia nel 2000; e ancora, i testi pubblicati all'interno del catalogo della mostra *Il fascino della natura*:

⁷ Proficue sono state in particolare le ricerche effettuate presso i Bayerischen Hauptstaatsarchivs di Monaco, che hanno riportato alla luce la documentazione relativa alla assegnazione dell'onorificenza di Cavaliere dell'Ordine di San Michele di Baviera assegnata a Bezzi in ragione dell'opera prestata nel 1888. Ringrazio i funzionari dell'archivio, e con loro il personale della Alte Pinakothek, della Pinakothek der Moderne, della Haus der Kunst, del Museum Villa Stuck, il Dr. Michael Koch del Bayerische Nationalmuseum e il Dr. Root della Neue Pinakothek, infine i bibliotecari della Bayerische Staatsbibliothek, per il loro supporto nelle ricerche bibliografiche legate alla Secessione di Monaco. Colgo questa occasione per ringraziare anche Caterina Tomasi, responsabile dell'archivio della Fondazione Museo Storico del Trentino, e Marcello Liboni, responsabile della biblioteca di Dimaro e del servizio intercomunale Dimaro- Mezzana.

Bartolomeo Bezzi allestita a Palazzo Geremia, a Trento, tre anni più tardi e curata da Alberto Pattini.

L'interesse - generalmente preminente - riservato all'attività creativa dell'artista, ha impedito tuttavia che si operasse fino a oggi una più approfondita analisi delle occasioni legate agli incarichi citati, e che si pervenisse a una corretta valutazione dei suoi contributi per lo sviluppo di una aggiornata politica artistica nazionale. Il presente studio cerca di colmare la lacuna, sforzandosi di proporre un inquadramento "a tutto tondo" della cosiddetta attività "extra-artistica" del Nostro, riconoscendovi le tappe di una parabola ascendente, in cui alla progressiva acquisizione di nuove competenze corrisponde anche il conseguimento di maggiori consapevolezza, e di lì l'assunzione di un nuovo impegno verso una organica strategia di promozione culturale e di confronto internazionale⁸.

Se la formulazione di uno scenario coerente consente di restituire - mentre lo avvalora - il senso più profondo dei dati già acquisiti, gli spunti fino ad oggi trascurati e rinvenuti nel corso delle indagini qui di seguito riportate trovano un significato convincente solo nel contesto storico e geografico in cui si colloca l'attività - anche pittorica - dell'artista.

Artista trentino attivo a partire dagli anni Settanta (al 1876 risale la sua prima partecipazione alla mostra annuale dell'Accademia di Belle Arti di Brera), Bezzi precorre gli esiti dell'irripetibile congiuntura generata dall'incontro, e talvolta dallo scontro, fra la cultura mediterranea e quella mitteleuropea, che sul più tardo svolgersi dell'arte locale avrebbe avuto effetti tali da indurre Edoardo Persico a scrivere del Trentino in occasione di un'esposizione sindacale: «Paese di confine, vi si agitano le tendenze più opposte e contraddittorie, e quasi tutte dicono una parola originale, e propongono una espressione di vita»⁹. A partire

⁸ In ragione degli obiettivi del presente studio, dunque del preminente interesse per le manifestazioni occorse a margine dell'attività pittorica del Nostro, il testo che segue privilegia una lettura eminentemente "storica" delle vicende riportate. Le notazioni di carattere più propriamente artistico sono state circoscritte, anche in considerazione degli autorevoli commenti offerti nelle precedenti restituzioni. Alle finalità del discorso proposto va ascritta ugualmente la scelta di dare spazio allo sviluppo del solo testo.

⁹ La riflessione di Edoardo Persico era stata pubblicata ne "Il Brennero" in occasione di una Mostra Sindacale della Venezia Tridentina, e venne riportata nel catalogo della V Mostra Sindacale della Venezia Tridentina.

dall'ultimo quarto del XIX secolo, le ricerche artistiche dei maggiori fra i figli dell'arte trentina sarebbero infatti pervenute all'espressione di una «genuina vena innovativa rispetto alla tradizione corrente, mescolandosi ora al versante del realismo crepuscolare italiano ora alla fonte tardo-simbolista europea, che culminerà nelle esperienze moderniste delle secessioni»¹⁰.

Fra i primi protagonisti di questa stagione, di tali composite influenze ricevute Bezzi risentirà nella stessa misura in cui se ne farà mediatore. L'impronta dovuta alla provenienza trentina e rinnovata da un senso di appartenenza che mai verrà meno (Bezzi lascia il Trentino a 20 anni, e tuttavia vi farà regolarmente ritorno, fino a morirvi, nel 1923), è alla base di un *modus vivendi* che rifugge i termini di un'esistenza stanziale, per cercare e trovare occasioni di crescita umana e professionale in quello che può a buon titolo denominarsi nomadismo culturale, e che Carlo Pirovano ha definito un'«atavica propensione al rimescolamento culturale conseguente alla migrazione»¹¹.

Monaco e Venezia saranno i traguardi estremi di un percorso che si muove lungo le traiettorie già battute - o prossime a essere seguite - da alcuni fra i maggiori rappresentanti della storia dell'arte trentina. A Venezia avevano finito per stabilirsi nella prima metà dell'Ottocento Giustiniano degli Avancini e Ferdinando Bassi¹²; in

¹⁰ GABRIELLA BELLI, *Era un mondo ordinato...*, in *Il Secolo dell'Impero. Principi, artisti e borghesi tra 1815 e 1915*, a cura di Ead., Alessandra Tiddia, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2004, pp. 11-19, qui p. 16.

¹¹ CARLO PIROVANO, *Una storia frazionata*, in *Il Novecento in Trentino, Alto Adige e Tirolo. Scultura*, a cura di Giuseppe Barbieri, Vicenza, Terra Ferma, 2009, pp. 15-49, qui p. 16.

¹² «[...] esempio di artista proveniente da una terra di frontiera che riesce a costruire un ambito di interessi e di operosità che tiene conto, in una sorta di sincretismo, delle esperienze di studio e di lavoro, che trae dal suo viaggiare in tutta Europa», Giustiniano degli Avancini (Levico, 1807 - 1843) si stabilirà a Venezia a partire dal 1840 dopo avere soggiornato a Roma tra il 1829 e il 1833, ovvero sul volgere del trentennio di permanenza dei romano-tedeschi giunti nella capitale con il cambio di secolo. Per un maggiore approfondimento della figura di degli Avancini, riportato all'attenzione del pubblico nella seconda metà del secolo scorso, si veda il più recente contributo di GIOVANNA BONASEGALE, *1800-1830: la cultura figurativa tedesca a Roma*, in *Il Secolo dell'Impero. Principi, artisti e borghesi tra 1815 e 1915*, a cura di Gabriella Belli, Alessandra Tiddia, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2004 pp. 35-41. Ferdinando Bassi (Trento, 1812 - Venezia, 1883) sarà a Venezia nel 1834 - dopo avere frequentato l'Accademia di Milano tra il 1830 e il 1833 - per seguire le lezioni di Odorico Politi e Ludovico Lipparini. Delle figure di entrambi si è

Laguna sarebbero giunti nel nuovo secolo Umberto Moggioli e Tullio Garbari¹³; in Germania si formeranno invece gli emuli delle Secessioni, come Luigi Bonazza e Luigi Ratini¹⁴.

occupato di recente, in occasione di una restituzione del clima storico-artistico del tempo, Elvio Mich. Si veda pertanto ELVIO MICH, *Panorama della pittura dell'Ottocento, Storia del trentino, V, L'età contemporanea 1803-1918*, a cura di Maria Garbari, Andrea Leonardi, il Mulino, Bologna, 2003, pp. 439-489.

¹³ Umberto Moggioli (Trento 1886 - Roma 1919) si iscriverà all'Accademia di Venezia nel 1904, Tullio Garbari (Pergine Valsugana 1892 – Parigi 1931) lo raggiungerà nel 1908. È opportuno sottolineare che in entrambi, tanto quanto negli altri artisti capesarini, sarà marcata l'influenza stilistica della pittura secessionista, osservata alle Biennali di Venezia, e anzi acquisita – nel caso di Garbari – in virtù della mediazione operata da Luigi Bonazza e Guido Marussig. Tappa irrinunciabile per quanti vogliono avvicinare le figure dei due artisti sono i testi e gli apparati curati da Gabriella Belli e Giorgio Mascherpa all'interno del catalogo *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro. 1908-1920*, a cura di Chiara Alessandri, Giandomenico Romanelli, Flavia Scotton, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 1987, pp. 136-139; 168-173. Si segnalano altresì le recenti pubblicazioni: *Umberto Moggioli 1886 - 1919. Un trentino a Ca' Pesaro*, a cura di Gabriella Belli e Alessandra Tiddia, Mori (Tn), Editore La Grafica, 2006; *Tullio Garbari. Lo sguardo severo della bontà*, a cura di Domenica Primerano e Riccarda Turrina, catalogo della mostra, Trento, Museo Diocesano Tridentino, 2007.

¹⁴ Luigi Bonazza (Arco, 1877 – Trento, 1965) giunge alla Kunstgewerbeschule di Vienna nel 1897. Tra il 1898 e il 1903 segue le lezioni di Franz von Matsch, tramite il quale si suppone che possa conoscere Gustav Klimt, al quale deve – in termini linguistici e iconografici - l'inconfondibile impronta della propria produzione. Luigi Ratini (Trento, 1880 – 1934) sarà a Monaco a partire dal 1899 sotto la guida di Ludwig Herterich e Carl Marr; tra il 1901 e il 1902 studierà a Vienna con Griepenkerl. Tra le pubblicazioni più recenti si segnalano ALESSANDRA TIDDIA, *Mito e allegoria nell'opera di Bonazza, Ratini, Disertori. Breve guida alla mostra*, a cura di Ead, Rovereto, Litografia Stella, 2004; ALESSANDRA TIDDIA, *Secessione e dintorni. Pittura a Vienna e a Monaco fra Dioniso e Apollo*, in *Il Secolo dell'Impero. Principi, artisti e borghesi tra 1815 e 1915*, catalogo della mostra, a cura di Gabriella Belli, Alessandra Tiddia, Milano, Skira, 2004, pp. 66-79.

Da almeno un ventennio Alessandra Tiddia indaga la complessità delle vicende connesse agli scambi tra le aree nordiche di lingua tedesca e le ex periferie meridionali dell'impero austrungarico. Si vedano ad esempio ALESSANDRA TIDDIA, *Declinazioni secessioniste fra gli allievi della ex province asburgiche*, tesi di dottorato, Università di Padova, Venezia, Trieste, anno accademico 1993-1996, rel. Giuseppina Dal Canton; ALESSANDRA TIDDIA, *Acquisti tedeschi al Museo Revoltella*, in *Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914. Trieste e le Biennali*, a cura di Maria Masau Dan, Giuseppe Pavanello, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1995, pp. 49-53; ALESSANDRA TIDDIA, *Centro e Periferia. Il bipolarismo centro/periferia come modello paradigmatico dei rapporti fra la pittura triestina e le secessioni di Monaco e Vienna*, in "Arte in Friuli, Arte a Trieste", Studi e Ricerche dell'Istituto di Storia dell'arte, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Trieste, voll. 16-17, Udine 1997, pp. 167-200; ALESSANDRA TIDDIA, *Bortolo Sacchi a Monaco, 1909-1913. Opportunità formative e occasioni di aggiornamento*, in *Bortolo Sacchi 1878-1978. Dipinti, disegni, ceramiche*,

Nella biografia di Bezzi la scoperta di Monaco e di Venezia non avviene tuttavia in conseguenza dell'esigenza di un più ricco contesto formativo. Bezzi ha lasciato l'Accademia milanese da quattro anni quando per la prima volta espone nella città bavarese, nel 1883, e a Venezia arriverà solamente l'anno ancora successivo (ma vi abiterà stabilmente a partire dal 1890) dopo essere passato per Verona.

Monaco, con cui Bezzi mantiene contatti assidui almeno dal 1888, è il luogo in cui l'artista solandro apprende e ritiene l'idea del progetto di Secessione che tenterà, come detto, di ricalcare in Italia. Ancora a Monaco, assistendo alle polemiche sorte intorno all'opportunità di aprire sistematicamente agli stranieri le mostre del Glaspalast - ipotesi sostenuta dai futuri animatori del *Verein bildender Künstler Münchens* e osteggiata invece dai gruppi conservatori della *Münchener Künstlergenossenschaft*¹⁵ - Bezzi si conferma in una profonda convinzione del valore del "principio dell'internazionalità" inteso come processo imprescindibile nel cammino evolutivo dell'arte nazionale.

Venezia, «soggetto d'attrazione inevitabile per tutti i pittori, con un crescendo addirittura parossistico verso la fine del secolo, che coincide anche con il culmine della moda neosettecentesca»¹⁶, si afferma come interlocutore privilegiato in virtù delle aperture della giunta progressista guidata al principio degli anni Novanta da Riccardo Selvatico. Nell'ottica del disegno culturale immaginato da Bartolomeo Bezzi la città lagunare sarà altresì il contenitore delle acquisizioni importate d'oltralpe e il luogo di applicazione di un progetto pressoché certamente innato e caparbiamente sostenuto fin dagli anni giovanili.

catalogo della mostra, a cura di Giuseppina Dal Canton, Nico Stringa, Venezia, Marsilio editore, 2000, pp. 43-51; ALESSANDRA TIDDIA, *Secessionismi in laguna*, Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia, 8, Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 2001, pp. 33-40.

¹⁵ Si vedrà come, sul volgere degli anni Ottanta del XIX secolo, Monaco divenga la tribuna del dibattito tra gli artisti – e in generale gli intellettuali – che confluiranno nel movimento secessionista, e le frange tradizionaliste del *Münchener Künstlergenossenschaft*, la Società artistica monacense. Il pretesto è offerto dall'internazionalizzazione dell'attività espositiva, ma assumerà tratti più radicali.

¹⁶ SERGIO MARINELLI, *Ai confini (dentro e fuori) dell'Impero*, in *Il Secolo dell'Impero. Principi, artisti e borghesi tra 1815 e 1915*, a cura di Gabriella Belli, Alessandra Tiddia, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2004, pp. 50-55, qui p. 53.

Se – come si è anticipato - l'impulso a una visione transnazionale della cultura è da ricercarsi nelle radici trentine e in un legame periodicamente rinsaldato con ambienti e intellettuali che – velatamente o smaccatamente – esplicitano una matrice *irredentista* (dal salotto di Giulia Turco Lazzari a Sopramonte a Ernesta Bittanti e Cesare Battisti, passando per Ettore Tolomei), la precoce volontarietà di un impegno nel settore della politica artistica, e in particolare di una politica artistica attenta alle manifestazioni dell'arte straniera, va viceversa rintracciata negli anni della formazione.

In questa chiave di lettura, assume un nuovo significato, rispetto agli studi sin qui condotti, l'esperienza milanese, e specialmente i rapporti umani e artistici stretti al di fuori dell'ambiente accademico. Le affinità con la Scapigliatura evidenziate fino a oggi con il precipuo obiettivo di rilevare la primaria influenza delle prove di Tranquillo Cremona, Daniele Ranzoni e Luigi Conconi sulla poetica pittorica dell'artista, vanno in questo senso intese come il fondamento di un'adesione intellettuale a un'attitudine spirituale prima ancora che stilistica o più latamente artistica.

Dell'esperienza vissuta a Milano – dove per sua stessa ammissione frequenta l'Accademia «sette anni senza imparare nulla!»¹⁷ - Bezzi dovette viceversa ritenere in modo particolare due lezioni.

Da una parte, l'apertura alle sperimentazioni d'oltreconfine, dunque l'attitudine a sviluppare l'interesse per quanto di nuovo e di diverso andavano facendo altrove i contemporanei; dall'altra, la propensione per la tutela dell'autonomia e dell'autodeterminazione degli artisti, e in essa lo sprezzo e l'ostinazione che è proprio di chi contesta il potere costituito (disposizione questa dalla quale certamente non lo avrebbe distratto il cugino Ergisto Bezzi, garibaldino e mazziniano, presso il quale a Milano il pittore aveva trovato ospitalità).

In questo senso andrà anche interpretato il passaggio - di pochi anni successivo - a Verona (dove Bezzi arriva almeno nel 1882). A margine dei riscontri eminentemente pittorici, restituiti altrove da autorevoli e puntuali contributi, nell'incontro con la città scaligera si dovrà leggere altresì l'occasione per lo sviluppo e l'esercizio di uno spirito critico fino a quel momento – a dar fiducia alle fonti - rimasto

¹⁷ Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Fondo Maroni, Bezzi a Ugo Ojetti, Innsbruck, Neuhauserstrasse, 16 agosto 1913.

sopito. Certamente, anche in virtù degli stimoli raccolti nella frequentazione dell'ambiente vivace de "La Ronda", Bezzi principia a interessarsi alle questioni più proprie del dibattito culturale legato all'attualità della cronaca cittadina: egli si interessa alla salvaguardia del patrimonio artistico di Verona e per più volte, a partire dalla fine del mese di aprile del 1885, interviene a mezzo stampa in difesa dei beni architettonici e monumentali del veronese "tempio dell'arte", scatenando un dibattito che avrà ampia eco sui quotidiani locali, da "L'Adige" all'"Arena"¹⁸.

I suoi contributi hanno, ai fini di questo studio e come vedremo in seguito, una duplice valenza. In primo luogo, in essi si evidenzia la convinzione dell'opportunità dell'intervento degli artisti nel dibattito culturale, e dunque nella gestione delle politiche artistiche. In questo senso i documenti hanno il sapore di una dichiarazione d'intenti, giacché nella medesima direzione Bezzi muoverà la contestazione dei vertici della Biennale (almeno cinque anni prima della mobilitazione dei firmatari del documento polemico consegnato al presidente dell'Esposizione Filippo Grimani nella primavera del 1904).

Dall'altra appaiono a buon titolo il tentativo di affinare uno strumento che sarà di prezioso ausilio nella propaganda di una progettualità culturale ormai giunta a piena maturazione: mi riferisco alla decisa presa di posizione della lettera aperta al Ministro Panzacchi *A proposito dell'Esposizione Universale di Parigi* pubblicata sulle pagine de "Il Tempo" il 4 ottobre 1900¹⁹.

Se Monaco e Venezia appaiono per quest'ordine di ragioni gli estremi geografici entro i quali si sviluppa il gioco di prestiti e crediti governato, in quest'ottica, dall'artista solandro, l'origine e il termine entro i quali si inquadra il primo sviluppo e il compimento ultimo di questa vasta operazione culturale si identificano invece con la città di Roma.

¹⁸ BARTOLOMEO BEZZI, *Cose d'arte*, in "L'Adige", 1 maggio 1885; BARTOLOMEO BEZZI, *Sulla protesta degli artisti*, in "La Ronda" III, n. 22, 31 maggio, 1885, pp. 173-174;; BARTOLOMEO BEZZI, *Un grido*, in "L'Adige", 29 aprile 1885; BARTOLOMEO BEZZI, *Verona. La questione d'Arte*, in "L'Adige", 5 maggio, 1885.

¹⁹ Il 1900 è l'anno dell'esordio internazionale della Corporazione dei pittori e scultori, che a Monaco raccoglie il primo – e ultimo – successo; ma è anche l'anno dell'Esposizione Universale di Parigi. Delude, in quest'ultima, la gestione della sezione italiana operata dal governo. La posizione polemica assunta sulla stampa da Bezzi sarà di stimolo a Fradeletto per trattare la questione in Parlamento.

A Roma, nel 1883, Bezzi prende parte alla Esposizione di Belle Arti: mostra internazionale - e non nazionale, come preteso da alcuni biografi – che per la prima volta vale al pittore il consenso unanime del pubblico, della critica, «e specialmente degli artisti»²⁰. *Primus inter pares*, Bartolomeo ha modo, in quella circostanza, di imbastire le maglie di una trama di relazioni che andrà infittendosi in concomitanza con il suo trasferimento a Venezia. La mostra romana ratifica – e, anzi, rende indispensabile - l'opportunità di un esordio espositivo oltreconfine: esordio che avviene, non a caso, al Glaspalast di Monaco²¹. Si dimostrerà come sia plausibile che l'impulso a tentare la strada tedesca venga proprio dalla capitale, e in particolare dagli ambienti vicini al “ribelle” Nino Costa, al tempo frequentati da un altro artista che si dimostrerà emblematico nella crescita del Nostro: Mario De Maria, che pure sarà fra gli espositori della mostre di Roma e Monaco, e che Bezzi avrà accanto negli anni veneziani.

Sarà di nuovo un'esposizione romana (quella – mondiale - del 1911) a valersi per l'ultima volta della collaborazione dell'artista trentino. In quel caso, in mancanza di prove aggiuntive, a Bezzi va attribuita perlomeno l'assunzione di un incarico onorifico di rappresentanza: funzione che agli occhi degli organizzatori dovette suonare come il tributo a una vita integralmente votata – in tutte le sue accezioni - all'Arte.

Il coinvolgimento nella mostra romana (dovuto, secondo quanto si sostiene, allo scultore Ettore Ferrari, che per quella esposizione era presidente della Sezione per le Belle Arti, e che in più di un'occasione aveva dimostrato anche in passato benevolenza nei confronti del Nostro²²) appare a buon titolo l'esito finale e più alto dei

²⁰ PASQUALE DE LUCA, *Il povero Bezzi!*, in "Il Piccolo di Trieste", 8 ottobre 1923.

²¹ Monaco sarà per Bezzi la prima, vera vetrina del più aggiornato sistema dell'arte contemporanea internazionale, e l'occasione per avvicinare e amare le opere dei maggiori maestri del naturalismo lirico tedesco (ben più delle prove simboliste di Arnold Böcklin e Max Klinger).

²² Artista e politico di fede repubblicana, Ettore Ferrari era stato tra i promotori e gli organizzatori dell'Esposizione di Belle Arti di Roma del 1883. In occasione dell'Esposizione nazionale quadriennale romana del 1890 Ferrari, che era in sottocommissione con Barabino e Mosè Bianchi, proporrà al Ministero e sosterrà l'acquisto della tela di Bezzi *A Sera*. Al fianco del Nostro, Ferrari farà parte inoltre della commissione giudicatrice del concorso per il Monumento a Dante di Trento, e sarà con lui inevitabilmente coinvolto nella *bagarre* sull'assegnazione dell'incarico.

contrasti maturati tra Bezzi e l'organizzazione della Biennale, e in particolare degli screzi occorsi nelle relazioni intrattenute con Antonio Fradeletto. Rapporti stretti fin dal principio degli anni Novanta²³, guastati - sul volgere del secolo - in conseguenza delle incomprensioni legate al viaggio in Germania del Nostro e alla nascita della Corporazione²⁴, infine definitivamente interrotti con la chiusura della quarta edizione della Esposizione Internazionale di Venezia, per ricomporsi, parrebbe, nella diplomazia degli scambi legati alla cura della presenza dell'artista alla edizione del 1914.

Importante indizio e termometro dell'evolversi della vicenda sono apparsi i contributi di Guido Marangoni, giornalista apertamente avverso all'"autocrazia" di Fradeletto (che in più occasioni avrà modo di attaccare) e viceversa vicino alle posizioni di Bartolomeo, che pure sosterrà nella difesa del principio della valorizzazione della "vita attiva" degli artisti²⁵.

Si crede opportuno evidenziare - anche in queste pagine introduttive - il frammento di un articolo pubblicato dal giornalista a pochi mesi dall'apertura della mostra romana e rimasto inascoltato fino ad oggi: «Mentre altri meno degni partecipano ai crescenti trionfi della istituzione nobilissima - scrive Marangoni -, il Bezzi che ne fu il primo ideatore e pretendeva di vedere il suo sogno realizzato in impresa più preoccupata della selezione diligente ed aliena dal carattere speculativo, per i contrasti insorti dovette ritirarsi in disparte. L'ultima esposizione di Venezia non ha neppure

²³ Una lettera inviata da Bezzi a Tolomei da Venezia in data I maggio 1890 consente di anticipare l'origine delle relazioni tra Bezzi e Fradeletto al 1890 (ragione per cui si profila peraltro l'ipotesi che la loro conoscenza precorresse i contatti tra il pittore e il Riccardo Selvatico): «Fra le altre cose dovetti recarmi a Milano ad accompagnare l'oramai celebre conferenziere prof. Fradeletto; e perdetti una decina i giorni (*anche questo se non ha portato frutto alla nostra causa, lo porterà in seguito avendo io la promessa dal Fradeletto che verrà anche a Trento a parlare della nostra istituzione*)». Il documento è riportato in ERNESTA BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore - patriota trentino (Bartolomeo Bezzi)*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche" XXVIII, fasc. 4, 1949, p. 245-278.

²⁴ Della Corporazione si è detto poc'anzi; quanto all'altra occorrenza, gli scambi epistolari tra Bezzi e Fradeletto inducono a ritenere che il Segretario avesse contestato le scelte operate dall'artista in Germania.

²⁵ GUIDO MARANGONI, *Alla Esposizione di Venezia, "Pagine Libere"*, I, n. 20, I ottobre 1907, p. 438-442; GUIDO MARANGONI, *Ancora sulle esposizioni veneziane, "Pagine Libere"*, I, n. 9, 15 aprile 1907, pp. 595-597; GUIDO MARANGONI, *L'Esposizione di Venezia*, in "Pagine Libere", I, n. 12, I giugno 1907, pp. 782-785; GUIDO MARANGONI, *Le esposizioni veneziane e gli artisti*, in "Pagine Libere", I, n. 6, 1 marzo 1907, pp. 377-387.

un quadro del Bezzi. E quanti lo ammiriamo e lo apprezziamo fummo profondamente amareggiati dal fatto. Speriamo che i dissensi si compongano e che le future esposizioni non debbano più lamentare l'assenza del loro babbo spirituale»²⁶.

L'intervento è apparso di fondamentale importanza per due ragioni. In primo luogo perché avvalorava la teoria sostenuta in questo studio di ricerca (teoria fondata su riscontri documentari e biografici ritenuti peraltro inequivocabili, e che tuttavia si giovano della conferma data dal giudizio – seppur “schierato” - di un autorevole commentatore contemporaneo). In secondo luogo poiché consente di individuare - fra i momenti più alti della produzione culturale italiana di inizio Novecento - una sorta di “linea del consenso”, generalmente incline ad accordare a Bezzi la stima e la riconoscenza che l'esperienza gli aveva conquistato.

Si tratta, accanto al già citato Marangoni, di Gino Fogolari, che belle parole riserva a Bezzi proprio nell'anno della rottura con Biennale²⁷; di Nino Barbantini, che in più occasioni si adopererà per valorizzarne l'opera e la persona, fino a curare la retrospettiva allestita presso il Castello Sforzesco di Milano²⁸; e ancora, nella cerchia degli artisti capesarini, del più giovane Umberto Moggioli, che a Bezzi deve il fatto stesso di trovarsi a Venezia²⁹.

Il capo estremo di questa linea ideale è – come annunciato - il *milieu* romano, culla dell'esposizione mondiale del 1911 e ancora, due anni più tardi, dell'esordio espositivo della prima Secessione italiana: si sono evidenziate, in questo senso, le concordanze dovute alla

²⁶ GUIDO MARANGONI, *Artisti trentini: Bartolomeo Bezzi*, in "L'Alto Adige", 20-21 ottobre 1910.

²⁷ GINO FOGOLARI, *Bartolomeo Bezzi*, in "Il Popolo", 4 novembre.

²⁸ In più di un caso l'attività critica di Nino Barbantini avrà a trattare della produzione pittorica di Bezzi. Si vedano, in particolare: NINO BARBANTINI, *Artisti trentini all'XI Biennale veneziana*, in "L'Alto Adige", 6-7 giugno 1914; ID., *Gruppo d'opere di Bartolomeo Bezzi*, in *XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, Ferrari, 1914, pp. 49-51, 98-99; ID., *Mostra individuale di Bartolomeo Bezzi*, in *XIV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, Venezia, Ferrari, 1924, pp. 94-96; ID., *Dipinti di Bartolomeo Bezzi ordinati in mostra retrospettiva dal comitato commemorativo nel Castello Sforzesco di Milano*, Milano, SETI, 1938; *Artisti trentini negli scritti di Nino Barbantini*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche" XXXVIII, n. 1, pp. 78-82.

²⁹ Sarà l'intermediazione di Bezzi e Eugenio Prati, convinti della propensione artistica del giovane Umberto Moggioli, a procurargli il sostegno economico di Antonio Tambosi e a garantirgli pertanto la possibilità di un trasferimento in laguna. Si veda CARLO PIOVAN, *Umberto Moggioli*, quaderno della rivista "Trentino", 12, 1932.

presenza possibilmente polemica del Nostro, e lo stesso status delle iniziative espositive, sorte – secondo alcuni fra i commentatori del tempo – in un clima di competizione con la mostra dei Giardini.

Da Roma a Roma, passando per il Trentino, Milano, Monaco e Venezia: la densità dei ricorsi, la rete degli scambi, dei prestiti e dei crediti, le ascendenze e le influenze, assumono significato – e dunque valore - in virtù di un'impostazione metodologica che ha prediletto un ordinamento cronologico stretto, e che si riflette nella organizzazione dei temi privilegiata dall'indice dello studio.

In conseguenza del metodo impiegato - che ha seguito passo per passo l'evolversi delle vicende principali, salvo nel caso dei doverosi excursus imposti dalla necessità di riscontri e approfondimenti ulteriori - si è ottenuto di poter mettere in luce le analogie e i punti di contatto tra l'attività di Bezzi e quella dei contemporanei, e ancor di più le congruenze interne all'opera stessa del Nostro, cosicché episodi, apparentemente marginali e fino ad oggi intesi alla stregua di occasionali applicazioni, hanno assunto nuove accezioni all'interno di un contesto coerente e motivato.

E' il caso del progetto mai compiuto di un "Album di Lusso", ove l'artista intendeva celebrare il patrimonio naturale e architettonico del Trentino, e della collaborazione – sfociata, anche questa, in polemica – prestata alla promozione del concorso per la costruzione di un monumento dedicato a Dante Alighieri per la piazza della Stazione della città di Trento. Eventi che nelle pagine che seguono si arricchiscono delle sfumature dovute alla contestualizzazione di più ampio respiro proposta (nazionale, e non più smaccatamente locale), e che per questo confluiscono nelle più larghe maglie di un disegno culturale e politico unitario.

Inficiato, parrebbe, da una indisposizione tutta umana alla cura dei rapporti diplomatici e politici, da una instabilità psicologica dai gravi risvolti patologici, e forse ancor prima e di più, da quella propensione all'intimo raccoglimento che alla sua produzione pittorica avrebbe dato un'impronta inconfondibile.

Tuttavia, l'indirizzo impresso al processo di internazionalizzazione dell'arte e della cultura, che ampio riscontro aveva raccolto tra quanti - con il Nostro - lo avevano compreso e condiviso, e che un seguito tanto maggiore andava trovando tra le più giovani e ricettive generazioni, avrebbe gradualmente e progressivamente condizionato i destini della politica artistica nazionale. Nuovi

scenari sarebbero sorti lungo il cammino tracciato dai padri della "creatura di genio"³⁰ concepita tra le sale del Florian e i confini dei Giardini, portando a compimento la solida intuizione dell'artista. Profetico appare in questo senso quanto di lui scrisse, nell'anno stesso della inaugurazione della Prima Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, Giulia Turco:

il Bezzi, che nei suoi nobili vagheggiamenti fu forse il primo a concepire l'idea di una Esposizione internazionale a Venezia fatta per inviti e selezioni, e che, forte propugnatore del proprio sogno generoso, disdegnando sempre ogni materiale vantaggio, contribuì altresì coll'opera alla realizzazione di esso, egli che con costante abnegazione si occupò indefesso di molti particolari inerenti alla Mostra, specie del collocamento dei quadri, cosa assai ardua, e dell'ospitalità e della cura dovuta alle opere degli stranieri che vennero ad abbellirla, può gloriarsi [...] d'aver collaborato ad un avvenimento artistico che onora Venezia e con essa l'Italia, e che sarà principio di vanti futuri³¹.

³⁰ GIANDOMENICO ROMANELLI, *Biennale 1895: nascita, infanzia e prime imprese di una creatura di genio*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra, Venezia, Fabbri, 1995, pp. 21-25.

³¹ U.V.Z. (GIULIA TURCO), *Bartolomeo Bezzi all'Esposizione artistica internazionale di Venezia*, in "Il Raccoglitore", n. 68, 6 giugno 1895.

CAPITOLO PRIMO

«A competere con le nazioni più favorite»

1. ROMA 1883

«A Roma la pittura italiana si è mostrata così disinteressata nei fini, così eccelsa nell'idealità, così varia nelle espressioni, così corretta nelle manifestazioni che può ormai avventurarsi a competere con le nazioni più favorite»³².

Le parole di Luciano Bellinzoni sono indispensabili a intendere quella che dovette essere – almeno nelle intenzioni degli organizzatori - la portata della mostra inaugurata nella capitale il 21 gennaio del 1883³³.

Publicando la *Guida Critica della Esposizione Artistica Internazionale di Roma*, Bellinzoni plaudiva a un evento che – nel suo giudizio – superava, per quantità e qualità delle attestazioni artistiche, la mostra di Parigi del 1878, che egli stesso aveva criticato anni prima sul “Popolo Romano”. «La pittura – scriveva Bellinzoni riferendosi alla mostra del 1883 – ha compreso la sua missione», e «mai come oggi i pittori italiani accorsi ad una esposizione si presentarono numerosi ed agguerriti»³⁴. Aggiungendo che l'impulso «ad afferrare [nella

³² LUCIANO BELLINZONI, *Guida Critica della Esposizione Artistica Internazionale di Roma*, Roma, Treves, 1883. Si veda anche ALESSANDRA TIDDIA, *Klinger e l'Italia. Spunti per un itinerario critico*, in *Max Klinger, Sogni e segreti di un simbolista*, Lana, Tappeiner, 2005, pp. 31-45.

³³ Sul valore dell'esposizione e sul dibattito che preparò la promozione della mostra si veda ANNA MARIA DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia: 1885-1900*, Torino, Einaudi, 1981, p. 26: «L'idea che Roma, per suo destino, fosse chiamata a una “Missione” e che questa consistesse essenzialmente nel rinnovamento civile nazionale, in una riforma spirituale, si era formata fin dal periodo risorgimentale ed era stata un “forza unificatrice” di tendenze politiche diverse, che aveva fatto convergere tutte le opinioni sulla scelta definitiva della capitale». Sull'esposizione di Roma si veda anche CATERINA BON VALSASSINA, *La pittura a Roma nella seconda metà dell'Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di Enrico Castelnuovo, vol. I, Milano, Electa, pp. 431-468. Tra le testimonianze dell'epoca si segnalano, insieme a quella di BELLINZONI, *Guida Critica della Esposizione* cit., anche quella apparsa in *Roma. Giornale illustrato dell'Esposizione di belle arti*, Roma, 1883; inoltre i contributi di Costa in “Gazzetta d'Italia”, aprile-giugno 1883 e di Gabriele D'Annunzio - che in questa occasione esordisce nel campo della critica d'arte – sul “Fanfulla della Domenica”, 28 gennaio, 11 e 18 febbraio, 4 marzo.

³⁴ BELLINZONI, *Guida Critica della Esposizione* cit.

mostra] gli espedienti della civiltà moderna» era venuto dai «pochissimi che con l' accettare le istituzioni nuove miravano non a mantenere la capitale d'Italia una veduta da panorama, ma farne un centro di attività e risorgimento»³⁵.

L'idea della mostra, secondo quanto riferito da Bellinzoni, andava pertanto attribuita a quel «nucleo di bravi romani – capitanati da Francesco Jacovacci e da Ettore Ferrari», che avevano fatto pressione in questo senso sul Congresso artistico in occasione della terza esposizione nazionale di Napoli³⁶.

Lo scultore Ettore Ferrari - «l'artista colto, il fervente patriotta» - in particolare, avrebbe partecipato alla promozione della mostra in più modi. Segretario del Comitato Esecutivo e della Commissione Generale per l'ordinamento della mostra (in quest'ultimo caso in collaborazione con l'architetto Carlo Tenerani), lo scultore figurava altresì tra i tre componenti di uno dei Giurì di accettazione e di collocamento delle opere, «eletto per voto degli Artisti esponenti» accanto al pittore Francesco Jacovacci e all'architetto Luigi Rosso³⁷. Della selezione dei pittori milanesi si erano occupati invece Filippo Carcano, l'architetto Luca Beltrami e lo scultore Donato Barcaglia, che fra gli altri avevano ammesso anche Bartolomeo Bezzi³⁸, poco più che trentenne e reduce dalle sole mostre di Brera allestite a Milano e dagli appuntamenti di Torino³⁹.

³⁵ Ibidem.

³⁶ La proposta di Jacovacci e Ferrari ebbe in seguito il via libera del Municipio di Roma: «Quella sera in Via Toledo – e propriamente nella trattoria dei *Giardini di Torino* – si vide il fondo a parecchie bottiglie di Capri rosso e s'inneggiò all'esposizione permanente dagli artisti romani e napoletani ivi convenuti. Michetti abbracciava Rosa, Belliazzi applaudiva Jacovacci, Di Bartolo sfogava la sua gioia premendo sul proprio intabaccato *gilet* la mano nervosa di Ferrari». Ci volle poi del tempo perché il progetto fosse approvato dal Governo e iniziassero i lavori per il palazzo dell'Esposizione: BELLINZONI, *Guida Critica della Esposizione* cit.

³⁷ *Esposizione di belle arti in Roma 1883*, catalogo generale ufficiale, Roma, Tipografia Bodoniana, 1883.

³⁸ L'indice alfabetico degli espositori indica il suo domicilio in via Ciavasso, 11, Milano.

³⁹ La ricostruzione delle ricorrenze espositive precedenti l'esordio romano cui si perviene anche con l'ausilio delle restituzioni operate dai biografi dell'artista consente di riscontrare la presenza di Bezzi alla mostre collettive annuali dell'Accademia di Belle Arti di Brera del 1876 (*Paesaggio e Impressione* le opere presentate); del 1877 (con *Al pozzo e Val Solandra*); del 1878 (con *Valle di Rabbi*). Nel 1880 Bezzi avrebbe preso parte alla Quarta esposizione Nazionale di Belle Arti di Torino (*Sul Tonale, Una via di Trento, La vigna, Una*

A Roma espongono i «campioni» dell'arte nazionale del tempo: i lombardi, da Filippo Carcano a Eugenio Gignous – che Bezzi già conosceva bene –; i veneziani – *in primis* Giacomo Favretto; i veronesi – Angelo Dall'Oca Bianca in testa –; e poi Francesco Paolo Michetti, Giovanni Fattori, Aristide Sartorio e Giovanni Segantini, Augusto Sezanne e Mario de Maria (entrambi ancora domiciliati a Bologna). Bezzi presenta una serie di paesaggi: *Verona lungo l'Adige*, *Un mattino a Verona*, *Pescarenico*, *Mulini sull'Adige* e *Giornata d'Autunno*⁴⁰, che gli valgono la prima profonda affermazione e l'acquisizione di una popolarità riconosciuta su larga scala. Le fonti sono concordi nel ritenere che Bartolomeo «suscitò consensi inaspettati e parve veramente dominare»⁴¹, conquistando l'attenzione della critica⁴²,

frana in Val d'Adige); nel 1881 avrebbe esposto all'Esposizione Nazionale di Brera (*Il mio paesello*, *Ricordo dei bagni*, *Sul Tonale*, *Confidenze*); di nuovo a Torino e a Milano avrebbe esposto nel 1882, presentando *Un mulino*, *Case al sole*, *Cadine*, *Ricordo dei monti* nell'un caso, *Mattino* all'Esposizione Nazionale di Brera.

⁴⁰ *Esposizione di belle arti in Roma 1883*, catalogo generale cit.: *Pescarenico*, *Mulini sull'Adige* e *Verona lungo l'Adige* sono esposti nella Sala V; *Un mattino a Verona* nella Sala IX; *Giornata di autunno* nella Sala XIX. In ROSSELLA PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi (1851-1923)*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 1972-1973, rel. Luciano Caramel si sostiene che Bezzi era stato per la prima volta a Roma nel 1880, anno cui si fa risalire il piccolo dipinto *Foro romano*.

⁴¹ GIORGIO NICODEMI, *Nota biografica*, in *Dipinti di Bartolomeo Bezzi ordinati in mostra retrospettiva dal comitato commemorativo nel Castello Sforzesco di Milano*, Milano, SETI.

⁴² Il senso del successo raccolto da Bezzi in questa occasione è dato anche dall'ampia ricorrenza delle critiche positive. Si veda LUCIANO BELLINZONI, *B. Bezzi ed E. Gignous*, in "Il Popolo romano", 16-17 maggio 1883; ID., *Guida Critica della Esposizione* cit. (la divisione in sale può non essere coerente a quella proposta in catalogo: «Da un giorno all'altro, quanti quadri ho veduto cambiati di posto e di sala», precisa Bellinzoni); p. 44: «L'eroe di questa sala [la V] è Bartolomeo Bezzi di Trento. I quattro quadri che vi conto, firmati da questo artista, sono altrettante superbe impressioni colme di verità, di brio, di solidità. Il Bezzi, di cui mi si parlò a Milano, non essendo ambrosiano, lascia i laghi a' suoi colleghi puro sangue e porta le sue simpatie verso la città degli Scaligeri. *Verona lungo l'Adige* ed un *Mattino a Verona* sono i due migliori quadretti d'impressione verace, coi quali abbiamo avuto a combattere finora. Lascio il Bezzi cullarsi nel suo trionfo [...]»; p. 66: «qui ha un'altra veduta di Verona sotto un aspetto variato dai precedenti quadri: cioè quando le nebbie mattutine alimentate dall'Adige la involgono in un velo argenteo. Graziosa impressione resa con vena felice, che gli fruttò il premio a Milano nello scorso autunno»; GIULIO CANTALAMESSA, *Mulino sull'Adige di Bartolomeo Bezzi*, in "L'Italia", 15 aprile 1883; LUIGI CHIRTANI, *Album ricordo della Esposizione di B. A. a Roma*, Milano, 1883; FABRICE (PASTEUR JUNIOR), *L'exposition des Beaux Arts*, in "L'Italie", 3 febbraio 1883; UGO FLERES *Esposizione di Roma*, in "Capitan Fracassa", 8 febbraio 1883; L'ITALICO (PRIMO LEVI), *Bartolomeo Bezzi*, in "Il secondo Rinascimento", 1883-84; *L'Esposizione di Belle Arti a Roma. I*

l'interesse dei danarosi acquirenti ivi convenuti⁴³, ma soprattutto «l'ammirazione del pubblico e specialmente degli artisti»⁴⁴. Si comprende bene come, elevato alla cerchia dei primi, il Nostro abbia in questa occasione per la prima volta l'opportunità di confrontarsi "da pari"⁴⁵ con i migliori fra i colleghi, dunque di accedere con maggiore facilità a una qualità di relazione che gli sarà d'aiuto nell'approccio futuro con la realtà veneziana (a Roma, come detto, espongono anche Guglielmo Ciardi, Emilio Marsili, Luigi Nono, Augusto Sezanne, Ettore Tito, e in particolare Mario de Maria).

Le nazionalità rappresentate alla mostra romana sono abbastanza varie. Fra l'elenco degli espositori stranieri (che risiedano in Italia o all'estero), quanti spiccano agli occhi dei commentatori - e in virtù delle loro indicazioni, ai visitatori dell'epoca - sono i belgi Luigi Gallait e Renato Giuseppe Gilbert, il cileno Pedro Leon Carmon, i francesi Alberto Aublet, Léonie Dusseuil, Rosa Bonheur, gli inglesi Alma Tadema e Federico Leighton (allora presidente dell'Accademia di Londra), i polacchi Giovanni Mateiko ed Enrico Siemiradski, gli

veneziani, in "L'Illustrazione italiana" X, n. 24, 17 giugno 1883, pp. 380-381. Si veda infine quanto riferito anni dopo dallo stesso da Bezzi: «Il mio primo successo l'ebbi a Roma nella prima grande esposizione del 1883, con due quadri di Verona, Mattino e Mulini sull'Adige, ed un terzo, Pescarenico, coi quali ottenni l'anno prima a Milano il premio Fumagalli. I critici di quel tempo, furono tutti larghi di encomi, e cito per es. De Zerbi, Nino Costa, Fleres, Primo Levi, de Renzis, Matilde Serao, Arbib ecc.»: Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Bezzi a Ugo Ogetti, Innsbruck, Neuhauserstrasse, 16 agosto 1913.

⁴³ Secondo le fonti, all'Esposizione Nazionale di Roma quadri di Bezzi sarebbero acquistati dal principe Ruspoli (e don Emanuele dei principi Ruspoli è il Presidente del Comitato Esecutivo per quella esposizione), dall'ex Vicerè d'Egitto Ismail Pascià (MARGHERITA DE PILATI, *Un trentino per l'arte*, in *Il fascino della natura: Bartolomeo Bezzi*, a cura di Alberto Pattini, catalogo della mostra, Trento, Comune di Trento, 2003, pp. 27-34). *Mulini a Verona* passa invece alla Galleria Nazionale di Arte Moderna (*Il fascino della natura: Bartolomeo Bezzi*, a cura di Alberto Pattini, catalogo della mostra, Trento, Comune di Trento, 2003). Si veda anche Primo Levi («L'Italico»), *Bartolomeo Bezzi*, in «Il secondo Rinascimento» - Roma, 1883-1884: «Il Bezzi è infatti riuscito uno dei grandi successi dell'Esposizione: sino a sciogliere i lacci della borsa di un signore romano, sino a ferire la fantasia arabo-europea d'Ismail Pascià, sino a meritare l'approvazione della ostagota Giuria delle Belle Arti».

⁴⁴ PASQUALE DE LUCA, *Il povero Bezzi!*, in "Il Piccolo di Trieste", 8 ottobre 1923.

⁴⁵ A sessantadue anni Bezzi scriverà a Vittorio Pica: «fino dal 1883 mi fu dato un posto fra gli artisti italiani uguale a quello dei miei coetanei, che in allora emergevano: Favretto, Nono, Ciardi, Tito, Fragiaco (più tardi), Sartorio, Carcano, Gignous ecc...». Venezia, ASAC, Collezione autografi Riproduzioni 1-2, Bezzi a Vittorio Pica, Venezia, 13 giugno 1913.

spagnoli José Echéna, Juan Luna e Raffaele Senét, lo svizzero Ernesto Von Muyden, i tedeschi F. Saverio Birckinger, Carlo Kalher e Alessandro Schneider⁴⁶, ma non mancano nemmeno gli statunitensi e gli scandinavi.

L'evento non fu tuttavia all'altezza delle attese: «Sfogliando le guide dell'esposizione romana non sfugge la cattiva qualità delle opere, improntate a un verismo volgare e pacchiano, al peggior bozzettismo sdolcinato, o macchinose ricostruzioni storiche»⁴⁷. Per chi, come Bezzi, era assunto al più alto grado nella stima dei connazionali, e sentiva oramai come una necessità impellente il confronto con l'arte straniera, la mostra aveva dimostrato che per potere assistere a una seria illustrazione della produzione artistica delle altre nazioni – in particolare per la pittura di paesaggio –, era altrettanto necessario andare all'estero. L'occasione venne dall'apertura, qualche mese più tardi, della mostra internazionale estiva del Glaspalast di Monaco di Baviera.

2. PITTURA DI PAESAGGIO: UNA VISIONE D'INSIEME

Quoique le nom de Corot vienne sous notre plume au moment où nous abordons le peintre des *Bords de l'Adige*, nous osons à peine rappeler notre grand paysagiste, de peur d'altérer, par un rapprochement, ce qu'il y a d'absolument personnel chez l'artiste italien. Comme Corot, M. Bezzi ador les levres du jour, les heures indécisées où la nature sommeille encore; mais, au contraire de Corot, qui lassait toujours ses paysages enveloppés de brumes floconneuses, M. Bezzi peint les siennes plus nettement⁴⁸.

Con queste parole Pasteur Junior salutava l'esordio romano di Bezzi in una recensione pubblicata sulle pagine de "L'Italie" a meno di due settimane dall'apertura della mostra.

Il fatto che un commentatore, per di più di nazionalità francese, avesse avuto l'audacia di accostare il nome di Bartolomeo a quello di

⁴⁶ Si fa menzione degli artisti citati nella guida BELLINZONI, *Guida Critica della Esposizione* cit.

⁴⁷ DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia* cit., p. 27. Damigella, citando Costa, in "Gazzetta d'Italia", 5 giugno 1883, spiega tuttavia come le critiche sollevate dai contemporanei non fossero indirizzate agli artisti, quanto, all'organizzazione, alla classe al potere, e finanche al papa e al re, in una polemica dai tratti specificamente antiromani.

⁴⁸ FABRICE (PASTEUR JUNIOR), *L'exposition des Beaux Arts* cit.

un vero gigante della pittura francese qual era stato Jean-Baptiste-Camille Corot, e ancor di più si interrogasse sull'opportunità del paragone per il solo timore che l'originalità dell'artista italiano ne venisse sminuita, merita di essere adeguatamente segnalato. Tanto più per il fatto che Bezzi, a quella data, la pittura di Corot «non aveva ancora sentito per così dire a nominare»⁴⁹.

Scomparso otto anni prima, Corot aveva influenzato e continuava a influenzare i più giovani artisti francesi, e in particolare i futuri pionieri delle tendenze postimpressioniste e simboliste⁵⁰. L'ascendente esercitato dalla lezione del paesaggista francese sulla pittura italiana è stato indagato negli anni scorsi da Chiara Stefani, che ha illustrato i termini dell'incontro con l'ambiente toscano offrendo ampi riscontri documentali⁵¹. In assoluto, Corot sarà, con William Turner, John Constable, Jsaack Ruysdael, fra i modelli di un certo tipo di ideale di paesaggio in cui «l'esigenza di vivere quasi all'unisono la vita della natura nelle sue variazioni di ora, stato atmosferico, nei suoi momenti transitori, che sono anche fenomeni costanti e universali, è mossa anche da forti spinte etiche ed emotive»⁵².

A fronte delle poetiche realiste sostenute da Gustave Courbet e confluite, attraverso la pittura di James McNeil Whistler nella "presa diretta" della sperimentazione impressionista, il motivo romantico

⁴⁹ Rovereto, MART, Archivio del Novecento, lettera di Bezzi a Ugo Ojetti, Innsbruck, Neuhauserstrasse, 16 agosto 1913.

⁵⁰ Michael Pantazzi ha di recente ricordato in che misura l'ombra lunga della sua pittura avrebbe lambito la sperimentazione di Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Pablo Picasso, George Braque, André Derain, Henry Matisse e Maurice Denis. Si veda MICHAEL PANTAZZI, *Armonie irresistibili: nella scia di Corot*, in *Corot e l'arte moderna. Souvenirs et Impressions*, a cura di Vincent Pomarède, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 26-39. Pantazzi legge in un'opera più tarda di Bezzi – *Sulle rive del Ticino*, 1907, conservata a Ca' Pesaro – una "modernizzazione" delle formule classiche di Corot.

⁵¹ Di particolare importanza appare nel suo studio il giudizio positivo maturato dal critico toscano Diego Martelli, fondatore nel 1867 del "Gazzettino delle Arti del Disegno" «che si offriva come veicolo di riflessioni storico-artistiche di taglio ormai europeo», e ancora il consenso espresso da Federico Zandomenighi, comprovato da una lettera inviata da questi a Telemaco Signorini nell'agosto del 1874. CHIARA STEFANI, *Paesaggio, figura e storia. Corot visto dall'Italia fra Otto e Novecento*, in *Corot. Natura, emozione, ricordo*, a cura di Vincent Pomarède, catalogo della mostra, 2005, pp. 93-103.

⁵² DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia* cit., p. 35. Sulla pittura paesaggistica si veda anche *Paesaggi: pretesti dell'anima. Visioni ed interpretazioni della natura nell'arte italiana dell'Ottocento*, a cura di Carlo Sisi, Milano, Skira, 2004.

della relazione tra l'oggetto rappresentato e il soggetto rappresentante, e dunque tra natura e intelligenza, viene recuperato nella seconda metà del XIX secolo dai fautori di una pittura di paesaggio che cerca, nella rivisitazione dei luoghi, conforto e consolazione dalla presente attualità⁵³.

Anna Maria Damigella è di recente tornata a riflettere sulle derivazioni della poetica avviata dai fautori della Scuola di Barbizon, riscontrandole nelle ricerche promosse in alcuni centri del Nord Europa e dell'Italia Settentrionale, e in particolare nei protagonisti del *pleinarisme* belga, nel *Stimmungsimpresionismus* austriaco, e nelle prove intimiste di Bezzi, Fragiaco e Guglielmo Ciardi:

Il senso di precarietà, la poesia depressa da una vena di tristezza elegiaca del paesaggio che insisteva su condizioni atmosferiche rispondenti a una sensibilità a fior di pelle e cercava di coglierle con un modo di dipingere immediato, per lasciare intatta l'impressione del quadro finito, era indice di un diverso modo di accostarsi alla natura: contemplativo e in cerca di un rifugio. Le infiltrazioni soggettive si effondono nel dare spazio al sentimento di colore, nell'affermare la ricerca coscienziosa della forma, senza temere la mancanza di solidità (Bezzi, *Quiete*, un tramonto) con l'estensione al terreno di impressioni abbaglianti di riflessi luminosi sul mare (Pietro Fragiaco, *Plenilunio*; Miti Zanetti, *Giudecca*) e delle trasparenze dei cieli. Sono i tratti che nella scuola veneta, forte e unita, si andranno accentuando nel decennio successivo, insieme alla tendenza alla cristallizzazione che si poteva intravedere già nella fase di maggiore espansione⁵⁴.

Com'è noto, in più parti d'Italia l'attitudine alla rappresentazione di un "paesaggio stato d'animo" riporterà ampie attestazioni, orientando le prove di artisti diversi come Antonio Fontanesi, Daniele Ranzoni, Gaetano Previati, Giovanni Segantini, Giuseppe Pellizza e il romano Nino Costa⁵⁵, promotore quest'ultimo – certamente anche in virtù dei suoi rapporti con i preraffaelliti e i

⁵³ Un ormai classico snodo critico negli studi sul passaggio da un tipo di rappresentazione "realistica" alla teoria simbolista è RENATO BARILLI, *Soggettività e oggettività del linguaggio simbolista*, in *L'arte moderna*, vol. II, Milano, Fabbri, 1967, e in particolare *Aspetti dell'arte europea alla fine del secolo*, ivi, pp. 241- 280, e *Internazionalità del simbolismo*, pp. 281-320.

⁵⁴ ANNA MARIA DAMIGELLA, *Convergenze Italia-Europa nel paesaggio dal realismo al simbolismo*, in *Il Secolo dell'Impero. Principi, artisti e borghesi tra 1815 e 1915*, a cura di Gabriella Belli, Alessandra Tiddia, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2004, p. 60.

⁵⁵ LAURA LOMBARDI, *Il Paesaggio "stato d'animo" nella seconda metà del XIX secolo: verso una "georgica dello spirito"*, in *La pittura di paesaggio in Italia. L'Ottocento*, a cura di Carlo Sisi, Milano, Electa, 2003, pp. 63-75.

“tedeschi-romani” - di un paesaggismo di respiro internazionale fondato sulla ricerca del “Vero” «inteso non come rappresentazione più o meno oggettiva della realtà, ma superamento e trasformazione di questa attraverso una sensibilità che aveva molti punti di contatto con l’affermarsi parallelo delle tendenze decadenti-estetizzanti e simboliste della cultura europea»⁵⁶.

In concomitanza con la mostra romana del 1883, Costa aveva fondato nella capitale la “Scuola etrusca”: da una parte l’intento era quello di incentivare una pittura di paesaggio capace di farsi interprete del sentimento dell’artista, dall’altra quello di «rifondare quella internazionalità della cultura romana che nella nuova capitale si stava perdendo»⁵⁷. La “Scuola etrusca” – che quattro anni più tardi avrebbe assunto le forme della società di pittori “In Arte Libertas” - esporrà nel 1886 all’interno dello studio di Pietro Giorgi, amatore d’arte⁵⁸. In quella circostanza – e il dato merita a buon titolo di essere menzionato – spicca la partecipazione di Mario de Maria - già citato tra gli espositori della mostra internazionale cui aveva preso parte anche Bezzi - che in questa occasione sarà «l’artista più rappresentativo, in questo momento, della pittura di stati d’animo applicata all’interpretazione del paesaggio»⁵⁹. E non sarà forse un caso se in quello stesso 1886 – secondo quanto riferito da Alberto Pattini e Margherita De Pilati - Bezzi sarebbe stato nuovamente a Roma con *Sulle rive dell’Adige*⁶⁰.

⁵⁶ GIANNA PIANTONI, “Modernità” della pittura di paesaggio a Roma fra ottocento e novecento, in *La poesia del vero. Pittura di paesaggio a Roma tra ottocento e novecento da Costa a Pisani*, catalogo della mostra a cura di Ead., Roma, De Luca, 2001, pp.9- 19, qui p. 9. Costa sosteneva il principio secondo il quale il paesaggio doveva «“rendere la vita della natura studiata nei grandi rapporti in armonia col vero”, tradurre il senso di una data ora e di un dato momento». Si veda anche qui DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia* cit., p. 35.

⁵⁷ Così PIANTONI, “Modernità” della pittura di paesaggio a Roma cit., p. 12

⁵⁸ Si veda per questo DIEGO ANGELI, *Cronache del Caffè Greco*, Milano, F.lli Treves Editori, 1930, pp. 159 e segg.; DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia* cit., p. 61; PIANTONI, *La poesia del vero* cit., p. 12 e segg.; TIDDIA, *Klinger e l’Italia* cit., p. 35.

⁵⁹ TIDDIA, *Klinger e l’Italia* cit., p. 35.

⁶⁰ ALBERTO PATTINI, *Bartolomeo Bezzi: il poeta dell’agonia del giorno*, in *Il fascino della natura: Bartolomeo Bezzi*, catalogo della mostra a cura di Id., Trento, Comune di Trento, 2003, pp. 11-14; MARGHERITA DE PILATI, *Sulle rive dell’Adige*, in *Il Secolo dell’Impero* cit., p. 292.

3. MONACO 1883

Il primo luglio 1883, a Monaco di Baviera, alla presenza del re Ludovico II di Baviera, del principe Liutpoldo, dei membri della casa reale, delle autorità civili e militari, delle rappresentanze cittadine, della vita artistica e intellettuale, si inaugura la mostra internazionale del Glaspalast⁶¹.

La città bavarese aveva da tempo assunto un ruolo trainante nelle ricerche espressive, in virtù della grande serietà della sua Accademia di Belle Arti e di un'intensa attività espositiva, che da tempo aveva sperimentato – se non ancora definitivamente acquisito – il valore aggiunto di un autentico confronto internazionale⁶².

A Monaco, Bezzi espone le sue opere – si tratta di *Giorno d'autunno*, *Verona* ed *Estate*⁶³ – accanto alle tele di Arnold Böcklin, Ludwig Dill, Max Klinger, Gustav Klimt, Max Liebermann e Fritz Uhde⁶⁴. Le tendenze rappresentate in seno alla stessa arte tedesca erano molteplici poiché, accanto alle espressioni più tipiche del naturalismo, identificate – a titolo di esempio - dalle opere di Liebermann, Uhde e Franz Lenbach, convivono le prove idealiste di Böcklin e i simbolismi di Klinger, segnali della vena allegorica e celebrativa insieme inaugurata dai più giovani artisti che si

⁶¹ *Illustrierter Katalog der internationalen Kunstausstellung im Königl. Glaspalast in München 1883*, 4. Aufl., Sept. 1883, München, 1883

⁶² EBERHARD RUHMER, *Kunst im Zeichen der Secession*, in *Die Münchner Schule, 1850-1914*, München, Haus der Kunst, 1979, pp. 89-105; KARL HEINZ MEISSNER, *Der Handel mit Kunst in München 1500-1945*, in *Ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels*, Band I, München 1989, pp. 12-103; NORBERT HUSE, *Kleine Kunstgeschichte Münchens*, München, Taschenbuch, 1990; RAINER METZGER, *Munich. Its golden age of art and culture. 1890-1920*, London, Thames Hudson, 2009.

⁶³ Si veda al riguardo *l'Illustrierter Katalog* cit.: «Bezzi, B., Mailand, Herbsttag, Bezzi B., Mailand, Verona, Bezzi, B., Mailand, Sommer». Si veda anche RICCARDO MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore*, Collana Artisti Trentini, Trento, 1956, p. 343; PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 3: «Compie un viaggio a Roma e Capri, com'è documentato dalle opere. A Roma partecipa alla mostra di Belle Arti. Espone a Monaco di Baviera, alla mostra del Glaspalast».

⁶⁴ Al Glaspalast non ci saranno i milanesi Carcano e Previati; sono invece presenti i veneziani, da Guglielmo Ciardi (medaglia di seconda classe) a Mario de Maria, da Emilio Marsili a Luigi Nono (medaglia di prima classe), ed Eugenio Prati, artista trentino che a Monaco aveva già esposto nel 1879.

apprestavano ad affacciarsi sulla scena pittorica internazionale, Franz Stuck in testa⁶⁵.

Per Bezzi tuttavia il vero incontro con le più aggiornate tendenze dell'arte contemporanea avrà luogo cinque anni più tardi: solamente nel 1888, secondo quanto emerge dalle fonti, il Nostro si recherà personalmente in Germania. La data del 1883 rimane tuttavia ugualmente un riferimento importante, poiché da questo momento ha inizio il percorso di un'attività espositiva che ne porterà le opere Oltralpe, e finanche Oltreoceano. Proveremo a scorrere rapidamente le tappe di questo ideale itinerario, con l'avvertenza che i casi di maggior rilevanza saranno trattati con più attenzione e separatamente in una sezione successiva.

All'occasione offerta dalla mostra di Monaco del 1883 fa seguito, due anni più tardi, l'Esposizione Universale di Anversa, alla quale Bezzi partecipa con *Campagna romana*⁶⁶; nel 1886 il pittore solandro figura invece tra gli artisti dell'Esposizione Internazionale di Berlino: partecipazione che non passa inosservata e che non gli vale solo il plauso della critica, ma anche una menzione d'onore⁶⁷.

Al Glaspalast Bezzi torna nel 1888, con *Paesaggio alpestre, Ricordo di Roma e Sole cadente sul lago di Garda*⁶⁸: quadro che, secondo quanto

⁶⁵ Per un approfondimento del tema, si veda il contributo di BARBARA GUIDI, *Simbolismo e Secessioni. La diffusione dell'arte idealista in Germania e Austria*, in *Il Simbolismo. Da Moreau a Gauguin a Klimt*, a cura di Geneviève Lacambre, catalogo della mostra, Ferrara, Ferrara Arte, 2007, pp. 64-77.

⁶⁶ Si veda PATTINI, *Bartolomeo Bezzì: il poeta dell'agonia* cit., p.13: «Tra le opere più significative si segnalano: *Campagna romana*, presentato nel 1884 a Torino, nel 1885 all'esposizione Universale di Anversa [...]».

⁶⁷ FRANCESCO AMBROSI, *Scrittori ed artisti trentini*, Trento, ed. Zippel, 1894, p. 485; PATTINI, *Bartolomeo Bezzì: il poeta dell'agonia* cit., p. 13: «Nel 1921 il Re Vittorio Emanuele III dona al comune di Trento *Sulle rive dell'Adige* del 1885, esposto a Milano nell'anno di esecuzione, nel 1886 a Roma e premiato a Berlino [...]»; pag. 13-14: «Tra le opere più significative si segnalano: [...]Sulle rive dell'Adige, esposto nel 1885 a Milano, nel 1886 a Roma e a Berlino dove venne premiato [...]»; e sempre a pag. 13 ma alla nota 1: «1886 - Menzione onorevole a Berlino (per *Sulle rive dell'Adige*)». Nella biografia del catalogo, infine, al 1885 si dice: «Espone "*Sulle Rive dell'Adige*" a Milano, e nel 1886 ad una mostra collettiva a Berlino, riscuotendo anche qui gli apprezzamenti della critica e del pubblico». Si veda anche DE PILATI, *Sulle rive dell'Adige. Scheda*, in *Il Secolo dell'Impero* cit., p. 292: «Il dipinto, premiato all'Esposizione Internazionale di Berlino nel 1886, venne acquistato da Umberto I e depositato presso il Ministero della Real Casa a Roma. Nel 1921, fu donato da Vittorio Emanuele III al Museo Civico di Trento.

⁶⁸ Si veda *Illustrierter Katalog der III. Internationalen Kunstausstellung (Münchener Jubiläumsausstellung) im Königl. Glaspalaste zu München 1888*, 1. Aufl., ausgeg. Anfang Juni,

riferito dagli studi più recenti, il Nostro avrebbe inviato nello stesso anno anche ad un'esposizione a Parigi⁶⁹. Nel 1889 l'artista è certamente nella capitale francese, dove si era aperta l'Esposizione Universale, con l'opera *Les bords d'une rivière*⁷⁰; nel 1890 è di nuovo a Monaco con *Canale a Venezia*⁷¹. Da questo momento in poi, la sua

München, 1888, pag. 9: «624 Bezzi Bartolomeo, Mailand, Sonnenuntergang, 625 - - Erinnerung an Rom, 626 - - Gebrigslandschaft. Si veda anche PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., catalogo delle opere in appendice, n. 66, che indica, fra le opere esposte, *Sole morente* (1887). Come si vedrà più avanti Bezzi, che in quell'occasione si era occupato anche dell'organizzazione della mostra in qualità di membro della Commissione di accettazione delle opere italiane, ricevette una medaglia d'oro e l'onorificenza di Cavaliere dell'Ordine di San Michele di Baviera.

⁶⁹ Per questa segnalazione si veda PATTINI, *Bartolomeo Bezzi: il poeta dell'agonia* cit., p. 13: «Tra le opere più significative si segnalano: [...] Sole cadente sul Lago di Garda, esposto nel 1888 a Bologna e a Parigi, dove venne premiato»; e ancora ibidem, alla nota 1: «1888 - Medaglia d'oro a Monaco di Baviera – Menzione onorevole a Parigi (per Sole cadente sul Lago di Garda». Si veda anche FIORENZO DEGASPERI, *I paesaggi dell'anima di Bartolomeo Bezzi*, in *Il fascino della natura: Bartolomeo Bezzi*, a cura di Alberto Pattini, catalogo della mostra, Trento, Comune di Trento, 2003, pp. 17-26, qui p. 23: «Nel 1888 Parigi lo applaude all'Esposizione Internazionale: viene premiato per "Sole cadente", acquistata in seguito dal Civico Museo Revoltella di Trieste». Nella biografia del catalogo, infine, al 1888 si dice: «All'Esposizione di Parigi, dopo averla esposta a Bologna, viene premiato per l'opera "Sole cadente sul lago di Garda"».

⁷⁰ Si tratta in questo caso della grande esposizione tenuta a Parigi tra il 6 maggio e il 31 ottobre. La sede della mostra era il Campo di Marte, vicino alla Senna. All'entrata della zona espositiva, dopo il Ponte di Iena, era stata collocata la Torre Eiffel.

⁷¹ Si veda *l'Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken Aller Nationen im königl. Glaspalast 1890*, Ausgeg. Anfang September, München [s.d. ma 1890]. In più occasioni, nella primavera del 1890, Bezzi fa riferimento alla preparazione delle opere che intende inviare di lì a poco a Monaco: «Ora devo finire i quadri per Monaco – scrive a Ettore Tolomei in una cartolina spedita all'inizio di maggio, per giustificare il ritardo nella consegna dei materiali richiesti - : si tratta della lotta per la vita» (Cartolina di Bezzi a Tolomei, 1 maggio 1890, da Venezia, pubblicata in ERNESTA BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore – patriota trentino (Bartolomeo Bezzi)*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche" XXVIII, fasc. 4, 1949, p. 245-278. Dei quadri per Monaco Bartolomeo torna a parlare una settimana più tardi, e ancora alla fine di maggio, quando a Tolomei promette - «se la fotografia riesce» - una riproduzione del quadro che sta per inviare a Monaco (lettera di Bezzi a Tolomei, 8 maggio 1890 da Venezia, pubblicata ivi, p. 249; lettera di Bezzi a Tolomei, 31 maggio, pubblicata ivi, p. 250). Quando Tolomei ventila l'ipotesi che il suo quadro *A sera*, allora esposto a Roma, possa essere acquistato, Bezzi tentenna «avendo egli avuto intenzione di inviare il suo quadro all'Esposizione di Monaco, quando esso fosse rimasto invenduto» (così ivi, pp. 250-251, in riferimento della lettera di Bezzi a Tolomei del 19 giugno). «Mi perdonerà la fretta – scrive poi Bezzi nella stessa lettera -: sono ancora occupato al quadro di Monaco, avendolo voluto rifare» (lettera

presenza in Germania si fa costante: stando alle fonti, Bezzi esporrebbe nella città bavarese ogni anno fino al 1898, fatta eccezione per il 1894 e il 1895⁷² (quando sarebbe stato per altro premiato a

di Bezzi a Tolomei del 19 giugno, pubblicata ivi, p. 251). Ernesta Bittanti Battisti (ivi, p. 252) riferisce infine di una lettera di Bezzi a Tolomei, Malè, 4 luglio 1890: «Da questa lettera – sottolinea la studiosa – apprendiamo che il quadro per Monaco era partito e il pittore ne attendeva notizie».

⁷² Bezzi è a Monaco nel 1891 con quattro opere. Si veda il catalogo di quella mostra, *l'Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken Aller Nationen im kgl. Glaspalaste 1891*, München [s.d. ma 1891]: «Bezzi, Bartolomeo, Venedig, S. Pantalon, Palazzo Dolfin-Bruso: 119a – Abend, 119b – Am Lido, 119c – Frühlingsnacht, 119d – Stille». Secondo le fonti bibliografiche Bezzi riceverebbe una medaglia d'oro per *Notte di primavera*. Si veda MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore* cit., p. 344 e p. 350; PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 5. (qui si riferisce anche di una menzione onorevole); PATTINI, *Bartolomeo Bezzi: il poeta dell'agonia* cit., p. 13, nota 1, attribuisce a questa partecipazione anche l'assunzione del titolo di cavaliere: «Alle esposizioni a cui partecipa vince spesso premi e medaglie: [...] 1891 - Medaglia d'oro a Monaco di Baviera, onorificenza di Cavaliere dell'Ordine di San Michele per intercessione del Principe Liutpoldo per *Notte di Primavera*». Si veda al riguardo anche FERDINANDO FONTANA, *Pittori milanesi a Monaco*, in "Italia del Popolo", 23 agosto 1891. Nel 1892 Bartolomeo è ancora al Glaspalast: in questo caso espone *Nubi temporalesche* e *Ultimo raggio di sole/Venezia*. Si veda *l'Illustrierter Katalog der VI. Internationalen Kunst-Ausstellung 1892 im Kgl. Glaspalaste*, München, 1892: «Bezzi, B., Venedig, San Pantalon, Pal. Dolfin Brusa. 156 – Gewitterwolken. 157 – Letzter Sonnenstrahl (Venedig). Si veda anche MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore* cit., p. 344, che pure identifica le opere esposte con *Nubi temporalesche* e *Ultimo raggio di sole/Venezia*; della presenza di Bezzi a Monaco nel 1892 fa menzione anche la scheda riportata in appendice a PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., che indica, fra le opere esposte in quell'occasione, *Pianura Lombarda* (1892). Bezzi fa menzione della mostra anche in una lettera inviata a Conconi da Venezia il 16 maggio del 1892 (Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Gru.I.1.1.98.1892.7); il pittore trentino si lamenta della condotta di un redattore della "Cronaca d'Arte": «Gli artisti veneziani – scrive – sarebbero disposti ad abbonarsi alla Cronaca d'Arte, se cambiano il corrispondente artistico. Giorni fa vi è stato un vero avvenimento artistico alla Permanente. Le opere che partivano per Monaco tutte nuove ed importanti. Lei non ne ha fatto parola!». Come ha notato ALESSANDRO DEL PUPPO, *Attraverso le Esposizioni veneziane, 1887-1914*, in *Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914. Trieste e le Biennali*, a cura di Maria Masau Dan, Giuseppe Pavanello, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1995, pp. 19-35, in questa occasione espositiva gli artisti veneziani incontrano particolare favore. Da questo momento in avanti Bezzi si sarebbe associato all'attività espositiva dei Secessionisti. Al Glaspalast tornerebbe per l'ultima volta nel 1909 con *Inverno a Fulpmes*, anche noto come *Innsbruck* (cfr. MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore* cit., p. 345 e PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 9.) e *In riva all'Inn* (cfr. MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore* cit., p. 345). Si veda infatti *l'Offizieller Katalog der X. Internationalen Kunstausstellung im kgl. Glaspalast zu München 1909*, 1. Juni bis Ende Okt., 2. Ausg., München, 1909: «Bezzi, Bartolomeo, Mezzolombardo (Trient): 136 Am Inn, 137 Winter in Fulpmes».

Berlino⁷³). In un primo tempo, dunque fino al 1892, il Nostro partecipa agli eventi promossi dalla *Münchener Künstlergenossenschaft*. Poi si risolve per le iniziative espositive della Secessione, cui prende parte fin dalla prima mostra inaugurata, il 16 luglio del 1893, all'interno del palazzo eretto all'angolo tra la Pilotystrasse e la Prinzregentenstrasse⁷⁴ (secondo quanto riferito da Rossella Perrozzi,

⁷³ Ancora secondo MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore* cit., p. 350, e PATTINI, *Bartolomeo Bezzi: il poeta dell'agonia* cit., p. 13, nota 1, la menzione gli fu assegnata per *Raggio di luna*. Secondo quanto riferito in *Mostra dei quarant'anni della Biennale MDCCCXCV MCMXXXV*, catalogo della mostra, Venezia, La Biennale di Venezia 1935, p. 55, Bezzi avrebbe ottenuto una menzione onorevole a Berlino anche nel 1891.

⁷⁴ Nel 1893 Bezzi diserta la mostra della *Künstlergenossenschaft* ed espone con la Secessione. Si veda a questo proposito MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore* cit., p. 344, e PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., catalogo delle opere in appendice, n. 91. Entrambi identificano l'opera esposta con *Canal Grande*, anche noto come *Venezia o Canal grande a Venezia* (1893). Si veda anche la scheda di quest'opera curata da DE PILATI per *Il Secolo dell'Impero* cit., p. 294, che alla voce «Esposizioni» segnala per l'appunto la presenza alla Mostra della Secessione di Monaco di Baviera del 1893, dove la tela sarebbe stata esposta con il n. 787. De Pilati aggiunge: «Il dipinto fu scelto dall'artista per partecipare alla Secessione di Monaco nel 1898 [1893], dove era in vendita per la somma di 3500 marchi, come riportato sull'etichetta apposta dietro la cornice originale, successivamente sostituita dagli attuali proprietari». Bezzi sarebbe ancora a Monaco nel 1896: si veda MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore* cit., p. 344 e PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 6 (Maroni identifica l'opera inviata alla mostra con *Al Lido*, anche nota con il titolo *Venezia*). PATTINI, *Bartolomeo Bezzi: il poeta dell'agonia* cit., p. 14 afferma invece che fu *Canal Grande a Venezia* a essere presentato «nel 1896 all'esposizione della Secessione di Monaco di Baviera»; così nella biografia dello stesso catalogo: «1896 Importante partecipazione all'Esposizione della Secessione di Monaco con l'opera "Canal Grande"». Nel 1897 Bezzi espone al Glaspalast *Vigilia della Sagra*. Si veda l'*Offizieller Katalog der VII. Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalaste zu München 1897*, München, 1897: «Bezzi Bartolomeo Venedig, Kirchweihvorabend» (si noti che la copertina del catalogo cita la *Künstlergenossenschaft* e pure la *Secession*: l'esposizione era stata in effetti organizzata in collaborazione tra i due enti). Si vedano anche MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore* cit., p. 344 e PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., catalogo delle opere in appendice, n. 98. L'opera è conservata presso la Neue Pinakothek di Monaco di Baviera.

Alla mostra della Secession del 1898 Bezzi (che infatti non è menzionato nel catalogo della *Künstlergenossenschaft*) sarebbe presente con *San Michele all'Adige*, noto anche come *Alto Adige* (così MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore* cit., p. 344 e PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit.) e *Chiaro di luna* (così RICCARDO MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore* cit., p. 344) o *Calma è la notte* (così la biografia de *Il fascino della natura...* op. cit., p. 100). Di nuovo è a Monaco per la mostra della Secession nel 1903 (anche in questo caso dunque il catalogo della *Künstlergenossenschaft* tace): qui espone *Fantasmia sull'acqua/Fantasmia sulla Laguna/Fantasmia* (MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore* cit., p. 345; PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 8; PATTINI, *Bartolomeo Bezzi: il poeta*

Bezzi sarebbe stato addirittura Socio Corrispondente dei Secessionisti di Monaco)⁷⁵. La presenza di Bezzi a Monaco culmina con la partecipazione all'esposizione del Glaspalast del 1900, ovvero con il grande esordio all'estero della Corporazione dei pittori e scultori italiani⁷⁶.

Parigi è l'altro importante centro propulsore in cui più spesso Bezzi torna ad esporre. Vi sarà, come detto, nel 1889, poi ancora nel 1899, quando si aggiudica la medaglia di bronzo per *Sulle rive dell'Adige*⁷⁷ e nel 1900, in occasione dell'Esposizione Universale, che assegna a *Giorno di Magro*, dipinto cinque anni prima, una medaglia d'argento⁷⁸. Negli anni seguenti il raggio dell'attività espositiva si allarga: tra il 1906 e il 1907 Bezzi sarà a Buenos Aires, Montevideo e Valparaiso⁷⁹, nel 1907 a Barcellona⁸⁰, nel 1910 a Bruxelles⁸¹ e a Buenos Aires⁸².

dell'agonia cit., p. 14; *Il fascino della natura...* cit., p. 100); ma anche *Calma è la notte* (MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore* cit., p.346.

⁷⁵ Si veda PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 7, che questa informazione in sede di biografia ascrive al 1898. Tuttavia, il nome di Bezzi non risulta nell'elenco riportato in *Secession 1892-1914*, a cura di Horst G. Ludwig, catalogo della mostra, München, Minerva, 2008, che fra i «Corresponding members» include invece artisti come E. Gola, C. Laurenti, A. Sartorio e G. Segantini. Stando a quanto riferito nello stesso catalogo da Bettina Best, soci corrispondenti sarebbero tuttavia tutti coloro che espongono con la Secessione. Si veda BEST, *The Secession Movement* cit., p. 262: «The list of the first members of the Munich Secession in the 1893 exhibition catalogue eventually included 284 members with 108 regular members and an additional 176 international artists as corresponding members, who supported the Secession with their names».

⁷⁶ *Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung 1900 im kgl. Glaspalast*, München, 1900. Si veda in questo senso L'ITALICO (PRIMO LEVI), *La prima prova all'estero della Corporazione Artistica Italiana*, estratto dalla "Rivista politica e letteraria", 1900; PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 7.

⁷⁷ PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 7; PATTINI, *Bartolomeo Bezzi: il poeta dell'agonia* cit., p.13, nota 1.

⁷⁸ ROMUALDO PANTINI, *L'arte a Parigi nel 1900*, Firenze, F. Lumachi, 1901; MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore* cit., p. 350; PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 8; *Il fascino della natura* cit., p. 100.

⁷⁹ VITTORIO PICA, *Testo del Catalogo della III Esposizione d'arte a Buenos Aires, Montevideo, Valparaiso*, Bergamo, Ed. Ist. Arti Grafiche, 1906; UGO OJETTI, *IV Esposizione d'Arte a Buenos Aires, Montevideo, Valparaiso*, Bergamo, Edizione Istituto Arti Grafiche, 1906; MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore* cit., p. 346, che segnala l'esposizione di *Mattino sul lago* e del bozzetto di *A Sera* a Buenos Aires nel 1906 e di *Prima neve a Desenzano* e *Quiete del lago (Caldonazzo)* a Buenos Aires-Montevideo-Valparaiso nel 1907; così PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 8, che distingue l'esposizione a Buenos Aires da quella dell'anno successivo a Buenos Aires-Montevideo-Valparaiso; *Il fascino della natura*

4. ALLE ORIGINI DELLA FEDE INTERNAZIONALE: I NATALI TARENTINI

«Definire geograficamente Bartolomeo Bezzi – ha scritto di recente l'ultima dei suoi biografi, Margherita De Pilati - è troppo riduttivo per un artista che, come lui, ha sempre creduto nell'internazionalizzazione dell'arte»⁸³. Sarà forse per questo tanto più opportuno cercare le radici di questa sua fede che fu allo stesso tempo origine e conseguenza del suo essere apolide, nella vita come nell'arte. E sarà facile ritrovarle in quella terra trentina che a Bartolomeo Bezzi aveva dato i natali, il 6 febbraio del 1851⁸⁴.

Italiano, ma in terra straniera, straniero in terra austroungarica, comunque protagonista e testimone di una «situazione di conflitto che riletta sotto il profilo dei fatti dell'arte documenta per paradosso

cit., p. 101, menziona la sola esposizione di *Prima neve a Desenzano* e *Quiete del lago (Caldonazzo)* alle mostre del 1907.

⁸⁰ GUIDO MARANGONI, *Artisti trentini: Bartolomeo Bezzi*, in "L'Alto Adige", 20-21 ottobre 1910, che individua in *L'Adigetto* l'opera esposta e aggiunge che per la tela Bezzi riceve una medaglia d'oro; MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore* cit., p. 350, parla di una medaglia d'argento; così PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 8 e *Il fascino della natura* cit., p. 101. In quest'ultima fonte si fa menzione tuttavia di una medaglia d'oro (ma nello stesso PATTINI, *Bartolomeo Bezzi: il poeta dell'agonia* cit., p.13, nota 1, si torna a parlare di argento).

⁸¹ MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore* cit., p. 346, in cui si riferisce che all'Esposizione Universale e Internazionale di quella città il Nostro presenta *Paesaggio*; PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 9: «Partecipa all'esposizione universale ed internazionale di Bruxelles»; *Il fascino della natura* cit., p. 102: «Una sua opera, *Paesaggio*, viaggia intanto fino a Bruxelles dove viene esposta in una collettiva di artisti europei organizzata in occasione dell'Esposizione Universale e Internazionale».

⁸² MARANGONI, *Artisti trentini* cit.; *Il fascino della natura* cit., p. 101.

⁸³ DE PILATI, *Un trentino per l'arte*, in *Il fascino della natura* cit., p. 27

⁸⁴ Bartolomeo Bezzi nasce a Fucine di Ossana, in Val di Sole, in un mattino di febbraio del 1851, e cresce in un ambiente familiare colto e distinto: «Il padre Domenico era notaio e geometra; amava la pittura e aveva fatto una raccolta di quadri antichi [...]. La madre, la nobile Luisa Taraboi di Trento, era pure intendente di pittura» (ERNESTA BITTANTI BATTISTI, *Nel decennale della morte di Bartolomeo Bezzi*, in "Trentino" IX, n. 12, dicembre, 1933, pp. 473-477, qui p. 476); si veda anche MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore* cit., p. 329: «Il 6 febbraio nasce a Fucine di Val di Sole, Bartolomeo Bezzi, figlio di Domenico e della nobildonna Luigia Taraboi. Il padre, notaio e geometra, amico della pittura e raccoglitore di quadri antichi, gli muore presto»; e ancora *Il fascino della natura* cit., p. 97: «alle 10 antimeridiane, nasce a Fucine d'Ossana (Val di Sole) Bartolomeo Teofilo Ismaele Bezzi, figlio di Luigia del fu S.v. Dr. Bartolomeo Taraboi e di Bezzi Domenico fu Franco, geometra, notaio, nonché grande appassionato d'arte. A casa sua si poteva trovare una ricca raccolta di quadri, stoffe, damaschi e mobili bellissimi».

una tensione decisamente positiva, come avviene spesso nelle situazioni di ibridismo forzato, quale fattore di scambi accelerati, per niente convenzionali o scontati e su diramazioni decisamente vivificanti rispetto alle ottiche locali condizionate in negativo dalla limitatezza geografica»⁸⁵.

Di questa intensa stagione della pittura trentina, Bezzi è protagonista accanto al più anziano Eugenio Prati. Ambedue - seguendo uno schema comune alle biografie degli artisti trentini, per lo meno fino al principio del XX secolo - obbediranno alla necessità di migrare per trovare altrove le opportunità formative che il Trentino non aveva messo loro a disposizione. Alle conquiste di entrambi va il merito di aver contribuito allo sviluppo - nella valle dell'Adige - di una *facies* culturale più aggiornata: «all'inizio del XX secolo il Trentino si presenta sempre più come terra di confine, non più intesa come provincia ritardataria o scialba propaggine di un centro fervente - sia esso austriaco oppure italiano - quanto piuttosto come punto di incontro di culture e, quindi, come luogo in cui i modelli artistici si moltiplicano». Così Elena Casotto in un saggio dedicato alle relazioni tra Umberto Moggioli e il Trentino⁸⁶: in questo senso assume quasi il significato di un testamento spirituale steso a quattro mani l'episodio riportato nel 1932 da Carlo Piovan, secondo il quale, trent'anni prima, i due pittori avrebbero riconosciuto il talento del giovanissimo Moggioli e si sarebbero adoperati affinché potesse lasciare anch'egli il Trentino e recarsi a Venezia per frequentarvi l'Accademia⁸⁷.

⁸⁵ CARLO PIROVANO, *Una storia frazionata*, in *Il Novecento in Trentino, Alto Adige e Tirolo. Scultura*, a cura di Giuseppe Barbieri, Vicenza, Terra Ferma, 2009, pp. 15-49, qui p. 15.

⁸⁶ ELENA CASOTTO, *Moggioli e il Trentino*, in *Il Secolo dell'Impero* cit., pp. 95-99.

⁸⁷ Si veda CARLO PIOVAN, *Umberto Moggioli*, quaderno della rivista "Trentino", 12, 1932, pp. 451-473. Secondo la ricostruzione proposta, in un giorno d'autunno il giovane Moggioli avrebbe bussato alla porta della baronessa e avrebbe preteso di sottoporre una piccola tela dipinta, nei dintorni di Trento, *en plein air*. «La signora e i due pittori, incuriositi e allettati dall'insolito caso, si fan venire dinnanzi il ragazzo. E' il battesimo dell'arte sua. Ecco il quadro: Bezzi guarda, Prati guarda. Poi Eugenio Prati sorride: "Scometo che te l'ài piturà dopo che l'aveva piovù". "L'è vera" esclama il piccolo Moggioli. E il cuore gli ride d'allegrezza. Dunque il quadro è vero! E corre a casa. E sfoga la sua gioia con la madre, con tutti, perché Eugenio Prati "ha indovinato": dopo che l'aveva piovù! Così il Prati e il Bezzi trovano il mecenate per quel ragazzo ardito e vivace che diverrà uno dei più puri artisti della loro terra: Antonio Tambosi provvederà, con cuore generoso e aperto

L'amicizia tra Bezzi e Prati risale certamente agli anni Settanta: secondo quanto si ricava dai dati contenuti nelle fonti, i due potrebbero essersi avvicinati nel 1877, anno in cui entrambi espongono alla Mostra di Brera, o al più tardi nell'anno successivo, quando lo scultore Andrea Malfatti, che Prati aveva ritratto nel 1871, accompagna la baronessa Giulia Turco (cui Prati è già da qualche anno legato da una profonda amicizia⁸⁸) nello studio milanese di Bezzi⁸⁹.

Certamente, nel 1879 i rapporti tra Bezzi e Prati sono già buoni, se il 3 novembre la Turco può scrivere al fratello di Eugenio, Leone, chiedendo che informi il pittore che Bartolomeo è in quei giorni a Sopramonte e sarebbe felice di vederlo⁹⁰. Da allora in avanti, sono frequenti le comuni occasioni espositive⁹¹; Bezzi e Prati assumono

intelletto, una piccola pensione al *Mogioret* che andrà a Venezia, all'Accademia, verso il sogno. Solo con l'arte sua».

⁸⁸ Eugenio Prati aveva conosciuto Giulia Turco Turcati a Firenze nel 1870: la donna si era recata in Toscana per far visita all'artista ticinese Antonio Ciseri, maestro di pittura del giovane Eugenio. Si veda il *Diario di Giulia Turcati* riportato in ALBERTO PATTINI, *Giulia Turco Turcati e Eugenio Prati*, Sopramonte (TN), Associazione culturale Giulia Turcati, 2009: «1870 - 26 marzo (Firenze): nello studio di Eugenio Prati erano parecchie tavole antiche e un pianoforte scordato. Un insieme strano e geniale. Andammo all'Accademia a vedere alcuni quadretti di Prati». Per un approfondimento sui rapporti tra Prati e i Lazzari si veda ELENA FILIPPI, *La figura di Eugenio Prati in relazione al contesto artistico e culturale trentino*, tesi di laurea in Scienze dei Beni Culturali, Università degli Studi di Trento, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 2005-2006; e ancora PATTINI, *Giulia Turco Turcati* cit., pp. 9-36.

⁸⁹ *Diario di Giulia Turcati* cit., p. 40.

⁹⁰ Il 3 novembre del 1879 Giulia scrive a Leone Prati da Sopramonte: «Dell'Eugenio è un secolo che non abbiamo notizie e non sappiamo nemmeno ove sia. Vi prego fategli sapere che è qui il pittore Bezzi che avrebbe piacere di vederlo come pure noi che già s'intende». Si veda ELISABETTA STAUDACHER, *Eugenio Prati: il pittore che narrò la vita trentina dell'Ottocento*, Strigno (TN), Croxarie, 2007, p. 300.

⁹¹ Nell'attività espositiva di Bezzi e in quella di Prati figurano numerose tappe comuni. In particolare in questo periodo: le esposizioni di Brera (nel 1877, nel 1882, 1883, 1885); l'Esposizione di belle arti in Roma del 1883 e, nello stesso anno, quella di Monaco di Baviera; l'Esposizione Nazionale Italiana della Società Promotrice di Belle Arti di Torino (nel 1884, si veda il *Diario di Giulia Turcati* cit., p. 43); la Mostra inaugurale della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano (nel 1886; Bezzi scrive a Lazzari il 19 aprile: «io non vedo l'ora di andarvi perché mi dicono che deve essere una bella esposizione; avremo il piacere di vedere anche il s. Antonio di Morelli del quale tiene la fotografia la signora Baronessa. I miei quadri saranno un nulla in confronto di tanti capolavori. E il Prati ha spedito qualche cosa? E voi lavorate?»); la Mostra Nazionale di

l'uno per l'altro il ruolo di consiglieri e sodali nell'arte: «ho ricevuto con mia grande soddisfazione lettera all'amico Bezzi che il mio dipinto che figura presentemente all'Esposizione di Brera rapp. = In campagna = piace moltissimo agli artisti di costì per la sua originalità» scrive Prati al «Carissimo signor Grubicy» nel 1883⁹²; dodici anni dopo, a Venezia, in occasione dell'inaugurazione della prima edizione della Esposizione Internazionale d'Arte, Prati - che pure nella diretta promozione della mostra non ha parte - sarà ugualmente una fedele presenza al fianco di Bezzi⁹³.

In Trentino il punto di riferimento per gli incontri fra i due artisti diviene il salotto culturale animato da Giulia Turco⁹⁴. Intellettuale orientata a una interdisciplinarietà d'interessi tale da consentirle di avvicinarsi tanto allo studio dell'arte e della letteratura quanto a quello della cucina e della micologia, la figura della baronessa ha meritato negli anni l'attenzione di quanti hanno inteso il valore del suo contributo allo sviluppo di un *milieu* culturale trentino di ampio respiro⁹⁵. «[...] Già a 19 anni Giulia Turcati conosceva e perfezionava

Venezia (nel 1887; *Diario di Giulia Turcati* cit., p. 43); Bologna, nel 1888; la Triennale di Brera a Milano (nel 1891; lettera di Bezzi a Tolomei, 6 maggio, in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore – patriota* cit., p. 258); la seconda edizione della Triennale di Milano (nel 1894); la I Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia (nel 1895).

⁹² Lettera di Eugenio Prati a Vittore Grubicy, da Agnedo, 12 settembre 1883, pubblicata in ALESSANDRA TIDDIA, *Grubicy promotore di Eugenio Prati, documenti dal fondo Grubicy*, in *Eugenio Prati (1842-1907) Tra Scapigliatura e Simbolismo*, a cura di Gabriella Belli, Alberto Pattini, Alessandra Tiddia, catalogo della mostra, Milano, Silvana Editoriale, 2009, pp. 80-83, qui p. 81. A proposito dei rapporti intercorsi tra Vittore Grubicy ed Eugenio Prati, si veda anche STAUDACHER, *Eugenio Prati: il pittore che narrò la vita trentina* cit., *passim*.

⁹³ *Diario di Giulia Turcati* cit., p. 47.

⁹⁴ Non è improbabile che i destini dei due pittori si siano incrociati per la prima volta proprio nel salotto della baronessa; ma appare più plausibile che la loro conoscenza precorra l'incontro tra Bartolomeo e Giulia, e anzi ne sia all'origine. Si veda il *Diario di Giulia Turcati* cit., *passim*. Le occasioni di incontro furono certamente numerosissime, anche se la sola nota che documenta la presenza di entrambi i pittori presso la villa estiva è la seguente: «1881 – [...] - agosto (Sopramonte): La nostra casetta fu rallegrata dalle arti. Furono qui Frontali, Bezzi e Prati».

⁹⁵ Per un approccio alla figura di Giulia Turco Turcati si veda anche GIAN PACHER, *Giulia Turco, una donna che anticipò il suo tempo*, in "Alto Adige illustrato", 29 novembre 1980, pp. 35-41; MARINA ECCHER, *Un'intellettuale trentina nel clima letterario dell'ultima fine secolo: Giulia Lazzari (Jacopo Turco)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1995-1996, rel. Niva Lorenzini; DIEGO MAZZONELLI, *Giulia Turco Lazzari. Un'intellettuale trentina di fine '800*, in *Donne intellettuali*

il francese e l'inglese (...) parlava e scriveva in bello stile la lingua materna, era già buonissima pianista mentre la passione sempre sentita per le piante ed i fiori la avevano già resa un'erborista provetta»⁹⁶. Nel 1890, Giulia pubblicherà il suo primo lavoro musicale con le Officine Giulio Ricordi di Milano; più intensa sarà tuttavia la sua attività critica e giornalistica: Alberto Pattini riferisce che tra il 1894 e il 1912, con lo pseudonimo di Jacopo Turco, Giulia avrebbe pubblicato «circa 40 opere letterarie tra cui novelle e romanzi, saggi di critica d'arte, di gastronomia, di botanica e di musica»⁹⁷.

La Turco, e con lei il marito Raffaello Lazzari, sarà fra le più intime frequentazioni di Bezzi che, se giovanissimo era stato costretto a procacciarsi di che vivere rassegnandosi a un'esistenza fatta di privazioni e parsimonia⁹⁸, col tempo era riuscito a mantenersi in

trentine tra Otto e Novecento, Soroptimist International Club di Trento, 1999, pp. 29-41; e il già citato PATTINI, *Giulia Turco Turcati* cit., che mette a disposizione, insieme a un preciso compendio del lavoro della singora, una preziosa serie di documenti d'archivio.

⁹⁶ Il manoscritto è riportato in PATTINI, *Giulia Turco Turcati* cit., p. 11, che lo attribuisce ad Aldo Alberti.

⁹⁷ PATTINI (ivi, p. 23-24,) fa menzione dell'esistenza di numerosi manoscritti a oggi conservati presso la Biblioteca Comunale di Trento.

⁹⁸ La prosperità che caratterizzava la prima infanzia del pittore aveva subito presto una battuta d'arresto: le proprietà di famiglia erano andate distrutte in un incendio, il padre era morto precocemente, la madre era andata presto in sposa ad un altro uomo (PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 15). I dati riportati nelle fonti non sono sufficienti a determinare a che età Bartolomeo fosse rimasto orfano di padre: nella sua ricostruzione biografica la PERROZZI (ivi, p. 13) fa risalire la morte di Domenico al 1855, per cui attribuisce a Bartolomeo l'età di 4 anni. *Il fascino della natura* cit., p. 97, ritarda tuttavia la notizia al 1862. Giovanissimo, Bartolomeo era stato affidato alle cure del fratello del padre: un sacerdote di nome Don Ambrogio, uomo «di rara cultura e prete a Pellizzano in Val di Sole», che si era occupato della sua educazione e della sua prima formazione (*Il fascino della natura* cit., p. 97) Si tratta forse dello stesso zio cui, alla fine degli anni Quaranta, era stato affidato anche il cugino di Bartolomeo, Ergisto, perché il religioso lo guidasse negli studi ginnasiali. In PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 14, si parla di un «rapporto sterile e privo di confidenza»: più verosimilmente, si trattò di un rapporto condotto all'insegna della severità e dell'autoritarismo, e tale rimase nel tempo. Bezzi «frequenta per sei anni la scuola di Ossana» (la notizia è riportata ivi, p. 198, ove si cita un documento un tempo conservato a Trento da Quirino Bezzi. Si tratta di un «Certificato di studio, intestato Comune di Ossana Distretto Capitanale di Cles Provincia del Tirolo, rilasciato dalla scuola maschile di Ossana, in data 4 (2.) ottobre 1871, a firma Antonio Santini maestro, con attestazione di autenticità del Comune di Ossana»). Negli anni successivi intraprende gli studi ginnasiali presso lo stesso zio ed esercita il commercio di venditore ambulante. Si veda ancora PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit. p. 13: «tra il 1865 e il

contatto con gli ambienti più colti ed elevati, anche in Trentino⁹⁹. La loro conoscenza risale al primo semestre del 1879. È il 7 agosto quando Giulia, che cela la propria identità nelle tre lettere puntate D.Z.V., scrive sulle pagine de "Il Raccoglitore": «La dimora del signor Bezzi è a Milano, ove assieme con altri artisti di nostra conoscenza, lavora per la vita e pel suo nome, e mentre quella è oggi tutta serena ed animata dalle più belle speranze, questo promette di farsi un bel nome. Ma il nostro pittore fece quest'anno una scorsa fra i suoi monti, e anziché portarsi direttamente al suo villaggio natio, ebbe l'idea felice di fermarsi qualche tempo presso di noi, dandoci così il piacere di fare personalmente la sua conoscenza»¹⁰⁰. In

1868 viene istruito dallo zio Don Ambrogio Bezzi, che esercita le funzioni di tutore dalla morte del padre (1855), nelle materie di studio dei quattro anni ginnasiali». Perrozzi spiega di avere desunto queste informazioni da una lettera inviata da don Ambrogio Bezzi alla «Charitas» da Pellizzano il 22 ottobre 1873 e allora conservata a Trento da Quirino Bezzi. Secondo Perrozzi, la formazione ginnasiale si svolge nello stesso torno d'anni in cui, «stagionalmente», Bartolomeo fa il venditore ambulante, ovvero fra il 1862 e il 1871. La cronologia è garantita dallo stesso Bezzi, che nella lettera inviata a Ogetti da Innsbruck il 16 agosto 1913 (Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Fondo Maroni) scrive: «È vero che feci il merciajolo ambulante nel Polesine, orfano di padre, dal 1862 al 1871». Nel 1956, la vedova Fernanda Ogetti scrive a Riccardo Maroni, che sta componendo la monografia sul pittore: «... le accludo la lettera di Bezzi dove dichiara di aver fatto il merciajolo. Sono cinque pagine. Se alla vedova non piace si sappia come il marito ha onorevolissimamente cominciato la sua vita, peggio per lei. Non ne terrei conto e pubblicherei anzi riproducendo la lettera come ella desidera tal quale in zincografia» (ivi, lettera di Fernanda Ogetti a Riccardo Maroni, 11 novembre 1956).

⁹⁹ Nella dimora dei Conti Cesarini Sforza Bezzi avrebbe conosciuto la sua futura moglie: Isabella Dal Lago di Cles. Il matrimonio sarà celebrato il 26 settembre 1892. Si veda MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore* cit., p. 334: «Il 26 settembre, a Cles, sposa Isabella Dal Lago, figlia del dott. Gerolamo nob. Dal Lago e di Anna dei Conti Alberti D'Enno». Testimoni di nozze saranno il podestà Paolo Oss Mazzurana, e il musicista e compositore Raffaello Lazzari. Con le nozze, Bezzi acquisirà la parentela con Giulia Turco, figlia del barone Simone Turco Turcati e della contessa Virginia Alberti Poja.

¹⁰⁰ D. Z. V., *Un pittore trentino*, in "Il Raccoglitore", a. 12, n. 94, 7 agosto 1879. Si ritiene più che verosimile che la paternità dell'articolo sia da attribuirsi a Giulia Turco Lazzari per una serie di ragioni. In calce al volumetto *L'opera letteraria di J. Turco*, dedicata alla produzione di Giulia Turco Lazzari, Ernesta Bittanti Battisti stila un elenco degli scritti dell'intellettuale trentina, ivi includendo gli interventi pubblicati all'interno di giornali e riviste dell'epoca. Alla penna della Turco, la Bittanti Battisti attribuisce anche l'articolo *Bartolomeo Bezzi all'Esposizione artistica internazionale di Venezia*, comparso sulle pagine di "Nuove Veglie Veneziane" nell'agosto del 1895 e poi riportato dal "Raccoglitore" di Rovereto il 6 giugno del 1905. Il pezzo non riporta la firma dell'autrice, ma una sigla, U.V.Z. Da Milano, dove Bezzi manteneva ancora abitazione e studio, il pittore dovette

occasione del soggiorno Trentino, Bezzi si era trattenuto «nella simpatica villeggiatura del Barone Ciani presso i Cappuccini», e aveva ritratto, fra le altre cose, «la *Prepositura (via alla torre Vanga)*» - «la nostra contrada» dirà D.Z.V. su “Il Raccoglitore” -; poi sarebbe partito per «la sua Val di Sole»¹⁰¹.

Allo stesso 1879 risale la prima menzione del pittore all'interno del diario della Turco, che in data 25 marzo scrive: «a Milano visitati collo scultore Malfatti diversi studi d'artisti, Brambilla (pittore), Borzaghi, Gignous, Rinaldi (pittore) e di Bezzi nostro giovane compatriota e buon paesista»¹⁰²; entro la fine dell'anno l'artista solandro raggiunge a Sopramonte la baronessa¹⁰³.

Da allora, Bezzi intrattiene con i Lazzari rapporti di vera dimestichezza: frequenti sono le visite dell'uno agli altri (regolarmente ricambiate), e fitta è anche la corrispondenza intrattenuta negli anni¹⁰⁴. Il 31 dicembre del 1880 Bartolomeo Bezzi

assentarsi in quell'anno per un periodo abbastanza lungo, se è vero che in corrispondenza della propria assenza acconsente a che il compagno di studi e collega Gaetano Previati usi il suo atelier per portare a termine un lavoro importante e impegnativo. Si veda la lettera di Previati a Bezzi, 1879, pubblicata in ERNESTA BITTANTI BATTISTI, *Come la figura di Bartolomeo Bezzi entrò in un quadro di Gaetano Previati*, in “Trentino” XXI, n. 11-12, novembre-dicembre, 1942, pp. 186-187. Previati, che da Milano tiene aggiornato l'amico Bezzi dello stato di avanzamento della grande tela (*Gli ostaggi di Crema*, 138x225) che intende presentare a un concorso, ammette di avere perso la cognizione del tempo: «Dal tuo studio – scrive -, non ricordo più quanti né di qual mese del 1879!!». Non si è invece trovato riscontro nelle fonti della notizia riportata nella biografia del catalogo *Il Fascino della Natura* cit., p. 97. ove si afferma che nel 1879 Bezzi si ammalerebbe.

¹⁰¹ Il fatto che Giulia Turco risiedesse effettivamente in questa zona di Trento sembra essere confermato dall'esistenza di un acquerello realizzato dal pittore Eugenio Prati, amico della baronessa: si tratta de *La Portella a Trento*, «interessante testimonianza storica di Torre Vanga» (così ELISABETTA STAUDACHER, *L'intima Arcadia di Eugenio Prati*, in *La magia e la poesia de Trentino nella pittura di Eugenio Prati*, Trento, Comune di Trento, 2002, pp. 13-23, qui p. 22). Si veda un appunto del conte Aldo Alberti: «L'estate madre e figlia la trascorrevano nella graziosa villa di Sopramonte, la vecchia villa Turcati, dove il padre Simone nelle sue giornate libere coltivava con predilezione la Dalhia [...] All'avvicinarsi dell'inverno madre e figlia ritornavano in città nella casa di via S. Trinità» (Trento, Archivio Capitolare, riportata in FILIPPI, *La figura di Eugenio Prati* cit., come riferito in STAUDACHER, *Eugenio Prati: il pittore che narrò la vita trentina* cit., p. 50.

¹⁰² *Diario di Giulia Turcati* cit., p. 40.

¹⁰³ STAUDACHER, *Eugenio Prati: il pittore che narrò la vita trentina* cit., p. 300.

¹⁰⁴ È giunta fino a noi notizia dell'esistenza di alcune lettere consultate e impiegate nel 1949 da Ernesta Bittanti Battisti, e passate poi, negli anni Settanta, per le mani di Perrozzi. Le lettere di cui si fa menzione qui di seguito, furono scritte il 31 dicembre 1880,

informa da Milano Raffaello Lazzari dell'imminente uscita di una strenna natalizia per cui ha offerto la propria collaborazione¹⁰⁵. Nel mese di giugno dell'anno successivo Bezzi, che in questo caso non deve aver fatto ritorno da troppo tempo in Trentino, scrive: «Riguardo alla vita ti dirò che stento ad assuefarmi non essendovi qui persona colla quale poter comunicare le mie idee tranne mio zio prete che ora è vecchio. La sera mi tocca andarmene a letto alle 9. E vojaltri vi divertite nevvero?»; e ancora, nella stessa lettera: «Sarà facile che mi fermi a Malé, per fare due soggettini abbastanza graziosi intanto che matura la vegetazione quassù, che ora è alquanto indietro»; infine «Il signor Zippel giovine fu gentile a mandarmi

il 19 giugno 1881, il 19 aprile 1886. Rossella Perrozzi, che nella lista delle «Fonti consultate» individua il destinatario nella sola Giulia Turco Lazzari, cita una quarta lettera, senza data, inviata dalla Turco a Bezzi (PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 200). Nello scritto di Ernesta, Bezzi sembra rivolgersi esclusivamente al marito Raffaello Lazzari. In MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore* cit., p. 339 si riporta uno stralcio di una lettera inviata in data avanzata da Bezzi a Raffaello Lazzari. Il 2 febbraio Bartolomeo scrive da Cles: «Caro Raffaello, non puoi credere come mi è grato poterti mandare queste righe per dirti quanta sia la mia gioia! Credo che Silvio Pellico nell'uscire dallo Spielberg, non abbia provato simile contentezza. Pensa che fuorno nove lunghi anni di sofferenze atroci, morali e materiali [...]». STAUDACHER, *L'intima Arcadia di Eugenio Prati* cit., p. 40, riferisce di «numeroso lettere che Giulia scrive al pittore chiamandolo affettuosamente Lino» e ne riporta alcuni stralci: «di noi poco posso dirLe – meniamo la solita vita tranquilla, solitaria, monotona», e altrove «Raffaello è molto occupato a scrivere una sinfonia, trova tuttavia anche il tempo di dipingere e avrebbe anzi avviato un bel quadro a Cadine». E ancora: «Forse nell'estate è cosa assai difficile il trovar soggetti per quadri grandi. Lo splendore della verdura, volere o non volere, è nel senso pittorico monotono e gli incanti della Natura che possono ferire l'occhio dell'artista sono più fuggevoli che nelle altre stagioni. Quindi ella vede soggetti che l'innamorano, ma che non trova più all'indomani. Sono spariti come il sorriso d'una bellezza fredda e non tornano. Ella vede che l'autunno e la primavera non le hanno mai fatto torto. Nell'estate ha sofferto spesso e secondo me sempre per la stessa cagione». Infine, Staudacher riporta una lettera datata al 13 ottobre 1896 in cui la baronessa tratta del Monumento a Dante a Trento di recente inaugurato.

¹⁰⁵ Lettera di Bartolomeo Bezzi a Raffaello Lazzari, Milano, 31 dicembre 1880, pubblicata in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore – patriota* cit., p. 272, e, in stralci, ne *Il fascino della natura*, p. 35: «Sarete già informato che a Trento deve sortire nel primo dell'anno una Strenna artistica a beneficio dell'Asilo Infantile. Spero che me ne spediranno un esemplare, avendo offerto anch'io il mio obolo, così pure Malfatti e Segantini».

l'ultimo numero del giornale *Milano e l'Esposizione*, che è abbastanza interessante»¹⁰⁶.

Non più tardi di un mese prima il pittore aveva ospitato la coppia a Milano. E in effetti, alla data del 17 maggio del 1881 Giulia annota nel suo diario: «tornammo all'Esposizione artistica di cui Bezzi e Malfatti ci fecero ammirare i pregi»; e 8 giorni dopo «al Museo Poldi Pezzoli. Ma perché Bezzi un pittore giovane passa così indifferente dinanzi al Luini ed al Botticelli?»¹⁰⁷.

Durante l'estate, Bezzi visita Giulia a Raffaello nella residenza di Sopramonte; poi di nuovo nell'autunno del 1882 e ancora in quello dell'anno successivo¹⁰⁸. Dal canto loro, nel 1883 i Lazzari sono a Roma - in gennaio - per visitare con Bezzi l'Esposizione di Belle Arti e a Verona - in dicembre - ospiti del pittore¹⁰⁹; l'8 maggio del 1884

¹⁰⁶ Lettera di Bezzi a Raffaello Lazzari, Pellizzano, 19 giugno 1881, riportata in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore – patriota...* cit., p. 272. Si riportano qui anche gli stralci della terza lettera di cui fanno menzione Bittanti Battisti e Perrozzi (*Bartolomeo Bezzi* cit., p. 200). Il 19 aprile 1886 Bezzi scrive a Lazzari da Milano: «[...] Fu lungo l'inverno e terribile per il gran freddo. Io ho fatto ben poco, se togliete qualche ritratto più di commercio, che artistico. Ora sto facendo un ritratto di una bimba, da una fotografia. Che volete? Bisogna fare di tutto, tanto di mandare avanti la baracca. [...] Dalla Signora Malfatti testè arrivata da Trento seppi che il conte Lodron mi scriveva due mesi fa per un bozzetto di una pala per la chiesa di Villa. Figuratevi il mio dispiacere non avendo ricevuta la lettera, che il conte Lodron dice di avermi scritto e che attendeva da me impaziente questo bozzetto».

¹⁰⁷ *Diario di Giulia Turcati* cit., p. 40. La notazione della baronessa assume tanto più valore alla luce delle caratteristiche della formazione artistica del Nostro. Bezzi, lo si vedrà nel Secondo capitolo del presente studio, seguirà i corsi dell'Accademia di Milano tra il 1871 e il 1879. Ma l'impressione che avrà dei contenuti dell'istruzione garantita dall'istituzione sarà estremamente negativa. Viceversa, Bartolomeo simpatizzerà con gli ambienti antiaccademici, legando rapporti di amicizia – che si tradurranno parimenti nei segnali di una certa quale consonanza artistica – con i massimi esponenti della Scapigliatura. Non deve sorprendere dunque, che di fronte alle manifestazioni consacrate dalla storia dell'arte ufficiale, Bezzi dimostri indifferenza. Atteggiamento tanto più sorprendente agli occhi della Turco, che la propria istruzione aveva imparato a forgiare invece sullo studio dei classici.

¹⁰⁸ Al 1881 Giulia Turco Lazzari annota nel suo diario: «agosto (Sopramonte): La nostra casetta fu rallegrata dalle arti. Furono qui Frontali, Bezzi e Prati». All'8 ottobre del 1882 scrive: «è giunto Bezzi che farà un quadro», al 10 novembre del 1883: «abbiamo le care visite di Frontali e Bezzi»: *ivi*, p. 40.

¹⁰⁹ «1883 - 30 gennaio (Trento): si decide di andare a Roma all'Esposizione artisti internazionali e di trovarsi col Bezzi [...] - 26 dicembre (Trento): per aggirare l'invito di Bezzi ci portammo a Verona. Egli ci attendeva alla stazione e ci condusse subito a vedere i suoi bei quadri. Poi andammo all'Esposizione. Errammo poi con Bezzi lungo le vie

sono certamente alla mostra di Torino. Scrive Giulia: «ammirate le tele di Favretto, Dall'Oca, Giudici, Santoro, Mariani, Calderini, Gignous, Carcano e Bezzi, il più sobrio e casto ammiratore della natura, con colori di squisita finezza, con soggetti poetici e delicati apprezzabili tanto nello studio, ma che si perdono nella fanfara di certi colori gialli, rossi e blu. Prati espone una bella uva e quadri di genere di grande merito». Il 6 novembre Giulia è di nuovo a Sopramonte quando annota: «bella gita al lago santo colla moglie del Bezzi che si trova per qualche tempo a Sopramonte con degli amici»; il 20 del mese affida al suo giornale la notizia che «i coniugi Bezzi ci hanno lasciati con dolci ricordi e un bel quadro di Crisantemi (all'olio)»¹¹⁰.

L'esame del giornale intimo della Turco consente di reperire più volte il riferimento alla persona di Bartolomeo Bezzi. Si tratta generalmente di vaghi cenni alla produzione pittorica dell'artista, della menzione di episodi di particolare intensità affettiva, della condivisione di una dolorosa congiuntura: circostanze che testimoniano l'esistenza di un rapporto solido, tenuto in vita con costante dedizione e nutrito di stima e affetto, e che assumono valore storico nel momento in cui sorreggono la ricostruzione di vicende più propriamente connesse alla vita artistica del tempo¹¹¹.

Di maggiore interesse allo studio è tuttavia quanto la donna, più sensibile agli episodi "alti" legati alle esperienze culturali che non all'aneddotica, riferisce a proposito delle esposizioni che visita, ai dibattiti cui assiste, al clima creativo con cui non perde occasione di

animate e le più belle piazze della città». È possibile che sia ancora una volta Bezzi il motivo del viaggio a Verona del marito di Giulia, il 21 maggio del 1885; in quella data lei annota: «Raffaello (Lazzari) è partito per Verona con Prati»: ivi, pp. 40-43.

¹¹⁰ Non si è inteso a chi facesse riferimento in questa occasione Giulia: si è detto poco più sopra che le nozze tra Bartolomeo Bezzi e Isabella Dal Lago risalgono al 26 settembre 1892.

¹¹¹ Ivi: «1886 - 5 ottobre (Sopramonte): andati a Trento a vedere due belle tele di Bezzi [...] 1889 - 21 agosto (Trento): il buon Lino fece una fotografia della mamma molto ammalata ma purtroppo non riuscita»; e nel 1898: «14 giugno: rappresentata in Teatro "l'Urgella" (lavoro lirico di Lazzari) con un subisso di applausi. Altra opera "I Pagliacci" con Caruso, che cantò divinamente. Era venuto anche Bezzi». Nel 1899 Giulia scrive: «Il 13 maggio ritornammo a Trento coll'amico Lino che aveva bisogno di mutar soggiorno». Si veda inoltre quanto riportato in L., *Un quadro del pittore Bartolomeo Bezzi*, in "L'Alto Adige", 24 dicembre 1886: «La cortesia del sig. Bezzi ci diede agio di ammirare l'eccellenza del suo dipinto [si tratterebbe di *Riva di Trento*], esposto ai numerosi suoi amici nel palazzo della signora baronessa Turcati, gentile fautrice d'ogni arte bella».

prendere dimestichezza. Non ancora ventiseienne, Giulia aveva confessato al suo diario, durante un soggiorno a Roma: «questa vita da intellettuale mi dà una specie d'ebbrezza. Sento d'essere nata moralmente qui e di aver dovuto emigrare, per forza del fato, in un paese, dove il mio scarso ingegno s'isterilisce e il mio cuore soffoca»¹¹². Particolare significato assumono in questo senso fatti ed emozioni legati alle visite veneziane, negli anni cruciali in cui ebbero a decidersi le sorti dell'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia.

Nei resoconti lagunari della Turco – cui si dedicherà maggiore attenzione più avanti –, Bezzi appare il punto di riferimento più certo: i suoi movimenti, le sue abitudini, le sue frequentazioni scandiscono le giornate dei Lazzari, che a Venezia si trattengono di frequente anche per lunghi periodi, partecipando del fermento culturale legato alla organizzazione delle prime Biennali. Venezia diventa altresì il banco di prova degli esercizi letterari della donna, e Bezzi sarà il tramite tra l'élite intellettuale cittadina e l'autrice, che il pittore incarica, al principio degli anni Novanta, di sottoporre alcuni suoi manoscritti al giudizio di Antonio Fradeletto, allora noto in particolar modo per le elevate doti di conferenziere: «oggi – scrive Giulia il 4 marzo del 1891 sul suo diario - Lino mi ritornò i fascicoli manoscritti che con desiderio porsi alla Trepidanza (?) che avevo pregato di sottoporre al giudizio di Fradeletto. Pare che i miei "paesaggi" gli abbiano piaciuto». Il giorno seguente, in occasione di una serata in Casa Alberti, Giulia racconta di aver chiesto «un giudizio sui miei poveri lavori» a Castelnovo, che un anno più tardi «mi scrisse in senso lusinghiero dicendomi che i "Paesaggi" erano bellissimi». ¹¹³

Nell'orbita dei rapporti amicali che uniscono i Lazzari e Bezzi tra il Trentino e Venezia, gravita altresì la famiglia Alberti, cui le fonti

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Giulia raccoglierà le prime soddisfazioni nel 1893. Cfr. *ivi*, p. 47: «20 luglio (Sopramonte): nella "Tavola rotonda" vedo pubblicato la mia "Notte di maggio" e mi misi subito al lavoro con lena febbrile». «1895 - 20 aprile (Venezia): [...] Ella è venuta come corrispondente della "Tavola rotonda"»; «1897 - 22 aprile (Venezia): esposizione. Si ripete la vita artistica del 95. (si parla in particolare di letteratura e degli scritti di Jacopo Turco)». Si veda anche STAUDACHER, *Eugenio Prati* cit., p. 52: «Corrispondente per la rivista "Tavola Rotonda" alla Prima Biennale di Venezia, dal 1891 la Turco iniziò a scrivere articoli, novelle e romanzi con lo pseudonimo di Jacopo Turco. Pubblicò più lavori accompagnati da illustrazioni di Eugenio Prati».

fanno con frequenza riferimento¹¹⁴. Della Turco, il conte Aldo Alberti è cugino e intimo amico. I suoi ricordi descrivono uno spaccato della quotidiana vocazione culturale del salotto Turco Lazzari:

A Trento, ma specie a Sopramonte, nell'ospitale casa della Turco Lazzari (nota, come scrittrice, con lo pseudonimo di "Jacopo Turco") convenivano e vi facevano talvolta lunghe soste, elette figure di quegli anni beati. Castelnuovo, Nono, Frontali, Dall'Olio, Dall'Oca, De Stefani, De Gubernatis ed altri ancora; e, della nostra terra, soprattutto i pittori Bartolomeo Bezzi ed Eugenio Prati, ed il grande micologo Don Bresadola. Intense giornate di vita intellettuale quelle! Lettere, arti figurative, musica. Serate in cui Giulia Lazzari si palesava una pianista eccellente e suo marito (che fu anche buon pittore, alla scuola del Bezzi e del Prati) un ottimo violinista. Questi due veri artisti, assieme al loro cugino conte Aldo Alberti (violoncellista; subentrato nel 1890 al violoncellista Luigi Anzoletti, padre di Marco) offrivano così ai frequenti ospiti, elevati trattenimenti musicali, nell'atmosfera cordiale e comprensiva di tempi che non torneranno più¹¹⁵.

5. ARTISTI TARENTINI IRREDENTISTI

«Con la pace di Vienna del 1866, esso [il Trentino] ebbe nel Veneto e in Venezia non più il prolungamento geografico del suo naturale collegamento storico con l'Impero, ma invece il confinante richiamo a un problema di nazionalità, a una "questione nazionale" insomma – che dati i tempi e le stesse complicazioni insite in quell'Impero delle nazionalità che era ormai diventata l'Austria-Ungheria – non poteva che tradursi, sul piano politico, nell'irredentismo»¹¹⁶.

E sul piano artistico? Alla considerazione espressa da Pierangelo Schiera nel saggio in catalogo della mostra *Il Secolo dell'Impero* allestita a Palazzo delle Albere, a Trento, nel 2004, rispondeva, all'interno dello stesso volume, Sergio Marinelli:

L'attrazione per Verona e Venezia e l'altra, altrettanto forte, per la Lombardia, verso cui gravitarono il giovane Segantini e il giovane Bezzi, coincisero con una

¹¹⁴ *Diario di Giulia Turcati* cit., p. 45.

¹¹⁵ Il ricordo di Aldo Alberti è conservato insieme alla trascrizione delle parti del diario di Giulia Turco Turcati nel Fondo Maroni, presso l'Archivio del Novecento, al MART di Rovereto, ed è riportato anch'esso in PATTINI, *Giulia Turco Turcati* cit. Si veda per questo anche GINO RUDIUM, *Storia che pare una fiaba. Jacopo Turco, Raffaello Lazzari*, in "Corriere Tridentino", 10 agosto – 9 settembre 1949.

¹¹⁶ PIERANGELO SCHIERA, "Il Secolo dell'Impero". *Un'introduzione storico-concettuale*, in *Il Secolo dell'Impero* cit., pp. 21-25, qui p. 24.

ritrovata “identità” nazionale italiana che coinvolse quasi tutti gli artisti trentini, se non nella lotta irredentistica, in una militanza e una propaganda figurativa antiaustriaca¹¹⁷.

Tra gli estremi di una pubblica adesione alla fede irredentista e di una più accorta mediazione dei sentimenti patriottici si muovevano Bartolomeo Bezzi ed Eugenio Prati, e tempo prima si era mosso lo scultore Andrea Malfatti¹¹⁸. Se all’inizio degli anni Sessanta quest’ultimo aveva prestato il proprio supporto concreto ai piani garibaldini, favorendone le operazioni anche con la raccolta di contributi (iniziativa che gli era costato l’arrestato e il carcere a Innsbruck)¹¹⁹, alla fine del decennio Prati avrebbe reso omaggio al condottiero vittorioso a Milazzo in un’opera presentata all’Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti di Genova del 1869. La tela gli era stata commissionata dal genovese Domenico Chiossone, ma «Prati stesso era un ammiratore del condottiero»¹²⁰. Eugenio aveva allora ventisette anni; tuttavia, di matrice irredentista erano state fin dal principio la sua educazione¹²¹ e la sua

¹¹⁷ SERGIO MARINELLI, *Ai confini (dentro e fuori) dell’Impero*, ivi, pp. 50-55, qui p. 54.

¹¹⁸ UMBERTO CORSINI, *La questione nazionale nel dibattito trentino*, in ALFREDO CANAVERO e ANGELO MOIOLI (a cura di), *De Gasperi e il Trentino tra la fine dell’800 e il primo dopoguerra*, Trento, Reverdito, 1985, pp. 593-667; MARIA GARBARI, *La lotta nazionale nel Trentino*, in “Studi Trentini di Scienze Storiche” LXXI (1992), pp. 563-586.

¹¹⁹ Si veda, nella corrispondenza intrattenuta tra lo scultore e Giuseppe Garibaldi, la lettera di Garibaldi a Malfatti, marzo 1863: «Carissimo Malfatti so quanto avete fatto e siete per fare a pro della causa santa del nostro paese. Certo nella vostra coscienza avete la ricompensa dell’opera vostra. Con uomini come voi io spero avremo giunta la meta. Addio di cuore. Vostro per la vita G. Garibaldi». La lettera è conservata presso il Museo Storico di Trento, ed è stata pubblicata in STAUDACHER, *Eugenio Prati: il pittore che narrò la vita trentina* cit., p. 102.

¹²⁰ Ivi, p. 46-48: «la Casa Reale aprì al giovane le scuderie per studiare dal vero i cavalli che vi erano custoditi affinché Prati potesse dedicarsi al cavallo presente nel ritratto di Garibaldi e raffigurante un episodio della Spedizione dei Mille in Sicilia. [...] Durante la lavorazione del dipinto Prati conobbe Ricciotti Garibaldi, figlio del condottiero, che si disse interessato a visionare il quadro nello studio del pittore e alcune persone vicine a Giuseppe Garibaldi promisero a Prati di fargli incontrare l’Eroe dei due Mondi cosicché l’artista potesse studiare meglio l’espressione del volto e renderla più veritiera nel ritratto».

¹²¹ Di *Heimat* ha parlato infatti di recente Marinelli: «questa comunità è in un suo momento di particolare coesione, che è quello dell’irredentismo contro un potere straniero, come appare in modo fortissimo soprattutto nella prima parte della vita del pittore, quasi investito di una piccola missione “nazionale”. Si veda SERGIO MARINELLI, *Il*

formazione¹²². «Molti amici e conoscenti di Eugenio Prati erano sostenitori di Garibaldi – spiega inoltre Elisabetta Staudacher -, alcuni di essi avevano persino combattuto nelle camicie rosse»¹²³.

caso Prati, in *Eugenio Prati (1842-1907) Tra Scapigliatura e Simbolismo*, Milano, Silvana Editoriale, 2009, pp. 56-61.

¹²² Di fede irredentista è l'animo del benefattore di Prati, l'abate Giovanni a Prato, che l'istruzione e la formazione accademica di Eugenio si era preso a cuore, indirizzandolo a Firenze, allora capitale del regno d'Italia e mettendolo in contatto con alcuni personaggi vicini alle idee liberali e alla causa irredentista. Dal 1848 Giovanni a Prato fu «il personaggio più carismatico del primo liberalismo trentino». All'Assemblea costituente di Francoforte e di Vienna aveva presentato la richiesta di autonomia del Trentino dalla Confederazione germanica e dal Tirolo Tedesco. Nel 1850 aveva fondato, insieme ad altri intellettuali liberali trentini, il "Giornale del Trentino" per dare ai lettori uno strumento di educazione alla vita politica e allo spirito nazionale, ma fu costretto a sospendere le pubblicazioni. Nel 1868 avrebbe poi diretto "Il Trentino". Eletto alla Camera dei Deputati di Vienna nel 1873, si era dimesso con gli altri liberali trentini nel 1877 quando l'assemblea aveva respinto la sua Proposta di autonomia per il Tirolo italiano (MAURO NEQUIRITO, *La questione dell'autonomia trentina*, in *Storia del Trentino. Volume V. L'età contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 165-192, qui p. 167). Negli anni della formazione fiorentina di Prati, il benefattore intrattiene con il giovane una fitta corrispondenza. Ricorre, in un'occasione, anche la menzione di Ergisto Bezzi, cugino di Bartolomeo, di cui si avrà modo di trattare più avanti. Si veda il post scriptum di una lettera del 28 giugno 1866, in cui il Barone illustra gli sviluppi politici che coinvolgono gli irredentisti trentini: «L'avv. Ducati fu esigliato – scrive l'abate - insieme col Ct. Mancini, Cons. Depretis, Beppo Santoni, Tito Tambosi, Pietro Larcher e Bezzi». La lettera, riportata integralmente in STAUDACHER, *Eugenio Prati* cit., p. 227, è conservata presso l'Archivio Tullio Garbari di Trento. Si veda per questo anche MARIA GARBARI, *Giovanni a Prato a Eugenio Prati. I precetti di un sacerdote liberale e patriota*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche" LXXXI (2002), pp. 353-381. Alcuni mesi più tardi, Prati riporta al benefattore il clima di una gioiosa festa organizzata a Firenze in occasione dell'annessione del Veneto all'Italia al termine della III Guerra d'Indipendenza: «Al 4 del corrente mezzo giorno di festa solenne per l'Itaglia fummo invitati a un bel pranzo (dato il benemerito Sig. Gentili) i seguenti il comandatore poeta Prati incompagnia della sua gentil compagna, i Sig. dottori Ducati e della Rosa Signori Dal Bosco ingegneri S. Malfatti ecc. La tavola era allegra con tutti quelli che la onoravano della loro presenza. Alla fine poi il celebre poeta declamarono diverse strofe di suoi recenti versi, li eseguì con tal maestria che fece meravigliare tutti. Sfido io ha una così bella e melodiosa voce che fa innamorare e incantare poi fece un gentile presente ha tutti, d'un fascicolo delle sue poesie intitolato L'entrata a Venezia inno al Re». Lettera di Eugenio Prati al Barone A Prato, 13 novembre 1866, riportata in STAUDACHER, *Eugenio Prati* cit., p. 232, e conservata presso l'Archivio di Stato di Trento. Negli stessi giorni, a Prato stese a nome dei cittadini di Trento uno scritto in cui «accanto alla gioia per i fratelli liberati, si ricordavano le speranze, i sacrifici, il dolore dei trentini per la separazione dal Veneto e si formulava l'augurio che il paese e il governo non dimenticassero "che al compimento d'Italia manca l'acquisto di quel diadema regale, di quella barriera insormontabile che sono le montagne del Trentino"». Si veda MARIA

Una forte attinenza con la propaganda politica hanno anche alcune iniziative di carattere culturale sin qui restituite quasi esclusivamente a margine dell'attività eminentemente pittorica dai profili biografici di Bartolomeo Bezzi. Per meglio comprendere le coordinate in cui si inserisce lo sviluppo di questi episodi, si darà conto in primo luogo delle testimonianze raccolte in relazione alla fede politica di Bezzi stesso.

Secondo Rossella Perrozzi, Bezzi avrebbe chiesto la cittadinanza italiana nel 1882¹²⁴; studi recenti hanno dimostrato che, in ragione delle posizioni irredentiste sostenute, l'artista (e con lui altri illustri protagonisti della vita trentina del tempo) avrebbe subito la condanna al carcere¹²⁵. La parentela con Ergisto Bezzi, ex colonnello garibaldino (di cui ci occuperemo nel capitolo seguente), non poté certo che aggravare la sua posizione¹²⁶; tuttavia sono numerosi i contributi che attestano per parte del pittore la fedele adesione alla causa: *in primis*, le stesse dichiarazioni avanzate da Bezzi in vari

GARBARI, *Aspetti politico-istituzionali di una regione di frontiera*, in *Storia del Trentino. Volume V. L'età contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 84.

¹²³ STAUDACHER, *Eugenio Prati: il pittore che narrò la vita trentina* cit., p. 46.

¹²⁴ PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 3, in cui non si riferisce tuttavia la fonte della notizia.

¹²⁵ SERGIO BENVENUTI, *Il Trentino durante la guerra 1914-1918*, in *Storia del Trentino. V* cit., pp. 193-223, qui p. 212-213: «Numerosi altri trentini vennero condannati al carcere per irredentismo, e tra loro ricorrono i nomi di note personalità del mondo politico, culturale ed ecclesiastico trentino, quali quelli del deputato Antonio Tambosi, presidente della Lega Nazionale, Vittorio Zippel, ultimo podestà di Trento prima che scoppiasse la guerra con l'Italia, Bartolomeo Bezzi, il conte Carlo Martini, don Michele Zuliani parroco di Villazzano, don Giovanni Battista Lenzi, Guglielmo Ranzi ideatore del monumento a Dante, Guido Emer, Remo Poda e altri». Una nota dello stesso Bezzi, appuntata a margine di una lettera conservata a Rovereto, potrebbe fare risalire la condanna al 1892: cfr. Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Gru.I.1.1.98.1892.57. Venezia 29 maggio 92: «Mi dicono che siamo già stati condannati per reati comuni; ma non ne sono certo» scrive Bezzi riferendosi all'autore di un articolo per cui si suppone un'estrema vicinanza a Ranzi (s non addirittura l'identificazione con quest'ultimo).

¹²⁶ Sull'incarto che conteneva le lettere di Bartolomeo Bezzi a Ettore Tolomei, sequestrato insieme ad altro materiale dalla polizia austriaca, era stata apposta l'annotazione: "*Bezzi Bartolomeo, Verona, Cusin des Ergisto Bezzi, Republicaner, Irredentist, der 1866 mit Garibaldi kämpfte*". Lo riferisce la Bittanti Battisti, che da Tolomei (dal quale le aveva ricevute) precisa di aver ricevuto l'indicazione: «Queste le ho, fra tante che la polizia trasportò allora a Innsbruck in 6 casse e che potei recuperare quando mi vi recai nel '19 colla nostra occupazione».

luoghi della sua corrispondenza (e in modo particolare negli scambi epistolari con Ettore Tolomei, di cui si dirà tra poco).

A dire della forte identità politica dell'artista sono, in secondo luogo, i contributi, coevi o postumi, dei cronisti che ebbero con lui maggiore familiarità¹²⁷. Un valore particolare assume in questo senso la seconda parte del lungo articolo pubblicato nel 1879 su "Il Raccoglitore", e già menzionato poco sopra. L'autore dell'intervento, che si è avuto modo di identificare con l'intellettuale trentina Giulia Turco Lazzari, attribuisce al pittore la riflessione che segue:

Trento, città austriaca, posta in continuo contatto coi tedeschi, è però sempre una città eminentemente italiana. Se non ci fosse anche la vostra storia di tanti secoli, ci sarebbero a comprovarlo le opere vostre d'arte, le vostre torri, i vostri templi, i vostri edificii, che tutti, salvo poche eccezioni, portano l'impronta del genio italiano. Guardate il mio quadro, e poi ditemi se qualunque forestiero in mirandolo non deve dire che qui si dipinse una città italiana. Noi trentini, se abbiamo fuori di qui degli invidiosi che si torturano il cervello a trovare delle goffaggini contro la nostra nazionalità, abbiamo però qui e fuori di qui dei bravi cittadini che lavorano in senso contrario, ed io pingendo questa tela che dovrà passare le Alpi, ho voluto schierarmi fra costoro. Io credo che tutti dovrebbero portare la loro pietruzza all'edifizio della patria; grandi e piccoli, ricchi e poveri, scienziati, uomini di lettere ed artisti, e mentre gli uni sfruttano nobilmente una posizione onorata o pongono al servizio del paese, che li vide nascere, una parola

¹²⁷ Si veda ISARCO (ETTORE TOLOMEI), *Trento e Trieste all'Esposizione romana di B. A.*, in "La Nazione Italiana", 25 maggio 1890: «siamo commossi e superbi perché questo italiano, nascendo sulle Alpi trentine, ha dimostrato una volta di più che quelle Alpi sono nostre». Si veda MARANGONI, *Artisti trentini* cit. «Ebbi già occasione di narrare ai lettori della "Patria" le "audaci" imprese di un altro Bezzi, l'Ergisto, il fiero Ferruccio dei Mille, l'eroe di Ponte Caffaro, l'ex-deputato... renitente di Ravenna mazziniana. Oggi li intrattengo intorno all'opera artistica di Bartolomeo Bezzi, il valoroso e vittorioso campione della pittura italiana. E non a caso riaccosto i nomi dei due cugini, entrambi figli della fortissima terra trentina. Ambedue, l'uno sul campo di battagli, l'altro nell'agone estetico, hanno compiuto opera di milizia cole loro gagliarde virtù, colla tenacia intelligente e la lucida visione di alte finalità che sono caratteristiche della loro stirpe. Ad entrambi la patria deve guardare con occhi di affetto e di riconoscenza». BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore - patriota* cit., p. 246: «Il Bezzi veniva da quel popolo trentino, dove la passione civile, alimentata dalla lunga lotta irredentistica, era attributo d'ognuno; di alcune famiglie particolarmente, le quali, come quella di Bartolomeo Bezzi, cugino e quasi figlio spirituale del colonnello garibaldino Ergisto, portavano i segni e la fiamma più alta di quella passione».

autorevole o la penna potente, noi artisti dobbiamo alcuna volta donare alla patria l'opera del nostro ingegno e delle nostre mani¹²⁸.

Si rammenti in terzo luogo l'estrazione irredentista del *milieu* culturale trentino con cui Bezzi intrattiene negli anni legami diretti. Secondo Ernesta Bittanti Battisti, nella corrispondenza dell'artista vi sarebbe stata traccia di costanti relazioni epistolari¹²⁹. Fra gli interlocutori privilegiati di questi scambi epistolari vi sarebbero stati Cesare Battisti, conosciuto a Trento nel 1892, ovvero in concomitanza con l'adesione dell'artista ai lavori per l'affidamento del monumento a Dante (di cui ci si occuperà in seguito¹³⁰), e l'"uomo che inventò l'Alto Adige": Ettore Tolomei.

¹²⁸ D. Z. V., *Un pittore trentino* cit. Bezzi si riferiva a una grande veduta di Trento che aveva realizzato nel corso della «simpatica villeggiatura del Barone Ciani presso i Cappuccini», e che era destinata però a Milano: in essa, il profilo cittadino «di cui o si scorgono le case più eminenti, o si vedono via trascorrere un dopo l'altro i tetti, fra i quali s'alzano giganti le cupole, i campanili, le torri» culminava nella imponente figura del castello. Con le sue mura medievali, erette quando «le orde barbariche, come torrenti straripati, giù si versavano straripati pei nostri monti, empiendo l'Italia di desolazione e di spavento», ma ancor di più con la sua torre d'Augusto che «ricorda l'epopea di Roma, quando le tremende legioni passavano, fulmini di guerra, attraverso queste valli, allora colonie romane, e precedute dal volo delle aquile vittoriose, assieme al servaggio, portavano ai Germani quella civiltà che più tardi dovea farli potenti».

¹²⁹ BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore – patriota* cit., p. 271.

¹³⁰ Si veda DEGASPERI, *I paesaggi dell'anima* cit. p. 24, in cui si dice che, disgustato dall'esito del concorso, Bezzi «prima di fuggire da Trento conosce Cesare Battisti». L'ipotesi che l'incontro tra Bartolomeo Bezzi e Cesare Battisti fosse dovuto alla mediazione del cugino garibaldino Ergisto viene esclusa da una lettera di questi ad Arcangelo Ghisleri che, dovendo offrire al suo interlocutore le indicazioni necessarie a reperire Ettore Tolomei «che a Trento sta stampando *l'Archivio dell'Alto Adige*», scrive: non so dove lo si stampi, ma andate alla redazione del giornale *Il Popolo*, e ve lo diranno; se a quel giornale vi fosse Battisti, o Piscal, salutateli a mio nome, benché personalmente non li conosca» (TERENZIO GRANDI, BICE RIZZI (a cura di), *Ergisto Bezzi. Irredentismo e interventismo nelle lettere agli amici. 1903-1920*, Trento, Museo del Risorgimento e della lotta per la libertà, 1964, p. 14). De "Il Popolo" Battisti era direttore e redattore, Ernesta Bittanti Battisti «il suo scudiero» (si veda per questo GIANNI FAUSTINI, *Lo scudiero di Cesare: Ernesta Bittanti preziosa collaboratrice al fianco di Cesare Battisti*, in "Archivio Trentino", n. 2/1997, pp. 19-28) Battisti è il tramite per la conoscenza tra la moglie e il pittore. Si veda BITTANTI BATTISTI, *Nel decennale della morte* cit., p. 473: «Fu per Cesare Battisti ch'io conobbi il pittore (fu, la prima volta, ad un congresso degli Alpinisti Trentini a Rabbi) e l'arte di lui. A Battisti dovetti l'incarico di scrivere di lui nei suoi giornali e nelle sue riviste». Sono numerosi, nella bibliografia dell'artista, i contributi dedicati all'opera del pittore da Bittanti Battisti: ERNESTA BITTANTI BATTISTI, *La mostra di pitture di B. Bezzi*, in "Il Popolo",

Le attestazioni delle loro relazioni sono densissime, in ragione della minuta opera di ricomposizione dell'ampio carteggio intercorso tra Bezzi e Tolomei operata da Ernesta Bittanti Battisti, che insieme alla memoria del valore artistico e delle competenze culturali del Nostro - lo si è visto - si è costantemente premurata di restituire il ritratto di un fervente patriota.

6. L'EPISTOLARIO CON ETTORE TOLOMEI

Si vogliano pertanto ripercorrere alcuni fra i passaggi più significativi di uno scambio epistolare che dovette a buon titolo prendere le mosse da una lettera inviata da Tolomei, allora direttore del periodico "La Nazione Italiana"¹³¹, a Bezzi il 24 febbraio del 1890¹³², registrerà una maggiore intensità nell'arco del primo triennio

24 ottobre 1907; EAD., *Ai funerali di B. Bezzi*, in "La Libertà", 12 ottobre 1923; EAD., *Nel decennale della morte* cit., pp. 473-477; EAD., *Ricordo del pittore* cit.; EAD., *Come la figura di Bartolomeo Bezzi entrò in un quadro di Gaetano Previati*, in "Trentino" XXI, n. 11-12, novembre-dicembre, 1942, pp. 186-187; EAD., *Dalla corrispondenza di un pittore - patriota* cit.; EAD., *Bartolommeo Bezzi e le origini della Biennale di Venezia*, in "Nuova Antologia" LXXXV, fasc. 1795, luglio, 1950, p. 292-298; EAD., *Saluto della Vedova di Cesare Battisti*, in MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 311.

¹³¹ Della rivista irredentista diretta da Tolomei a partire dal 1890 Bezzi è lettore assiduo. La residenza veneziana gli consente di reperire liberamente e regolarmente le uscite de "La Nazione Italiana"; viceversa, nei soggiorni trentini non gli è consentito di seguirne gli accadimenti. Lettera di Bezzi a Tolomei, Malè, 4 luglio 1890, riportata in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore - patriota* cit., p. 252.: «Mi rincresce che per qualche mese il giornale non potrò vederlo ne leggerlo, perché purtroppo, come saprà anche Lei, è *proibito*». Nel corso dell'estate Bezzi potrà ricevere «due numeri sfuggiti, si vede, agli Argo della Polizia, perché mandati dal mio portinaio di Venezia» (lettera di Bezzi a Tolomei, Cortina d'Ampezzo, 24 agosto 1890, *ivi*, p. 252).

¹³² Lettera di Tolomei a Bezzi, 24 febbraio 1890, *ivi*, p. 247: «Accompagnando questa Circolare, che tanto meritatamente a Lei, *come a geniale illustratore del nostro Trentino*, va rivolta, con poche parole di mio - io mi richiamo... al gratissimo ricordo di averla conosciuta di persona qualche anno fa, nell'estiva pace della val di Sole -. Io so *quindi* quanto poter contare sul di lei *operoso amor patrio*». Le dichiarazioni contenute nella lettera consentono di far risalire dunque l'origine dei rapporti tra l'artista e il giornalista agli anni Ottanta del XIX secolo. Se l'accento di Tolomei ci autorizza a dare giusta collocazione al primo incontro, meno verosimile è l'ipotesi che sia possibile ricostruire l'occasione che dovette favorire l'episodio. È certo tuttavia - e l'accento all'«*operoso amor patrio*» dell'artista ne è la riprova - che gli scambi intercorsi fra i due trentini in quel frangente dovettero avere connotazioni anche politiche.

degli anni Novanta, e sarà comunque caratterizzato da più tarde ricorrenze¹³³. La corrispondenza è il luogo della condivisione di iniziative editoriali di carattere culturale e sociale, e del dibattito di questioni artistiche e politiche, e assume valore per il fatto stesso che evidenzia, nei processi di sviluppo umano e professionale dell'artista, una unità di intenti – quelli dell'arte e quelli della propaganda - che è il caso di non sottovalutare.

Bezzi aderisce in primo luogo al progetto di un allegato periodico che – nelle ipotesi del giornalista – doveva trovare spazio sulle pagine del settimanale che aveva di recente fondato e che dirigeva. Tolomei ha in animo di «illustrare anche dal lato *artistico* (che finora non fu fatto) il Trentino» e immagina di potere inaugurare l'iniziativa con la pubblicazione di alcune opere di Bezzi: «È mia intenzione pubblicare subito la sua *Riva*, qualche motivo dell'Adige e delle Valli Trentine»¹³⁴.

Nella lettera del 24 febbraio, Tolomei prega Bezzi perché invii al più presto alla redazione qualche disegno originale e alcune riproduzioni fotografiche di buona fattura dei suoi lavori: «Per qualunque altra prestazione o indicazione, che Ella credesse poter riescire utile ad un'impresa, della cui opportunità e utilità patriottica lascio giudice Lei, la Direzione conta senz'altro sul di lei aiuto etc»¹³⁵. Bezzi plaude all'iniziativa, dichiara di essere disposto ad accettare la proposta, assicura che eseguirà le fotografie e che – di più - lavorerà appositamente a un nuovo disegno¹³⁶. Tuttavia, a dispetto delle incalzanti richieste di Tolomei¹³⁷ e dei buoni proponimenti per una

¹³³ Cartolina di Bezzi a Tolomei, 1923, ivi, p. 271: «Caro e gentile Amico, le nostre più vive congratulazioni, per la nomina al Laticlavio. Era ora! Immagino l'esultanza degli amici trentini».

¹³⁴ Lettera di Tolomei a Bezzi, 24 febbraio 1890, ivi, p. 247: «Della bellezza della riproduzione – assicura Tolomei - Le sia garante il fatto che noi usciremo coi tipi, carta e inchiostri, del bellissimo "Archivio Storico dell'arte" che certo Ella conosce – e che saremo organo dell'Associazione Nazionale Dante Alighieri».

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Lettera di Bezzi a Tolomei, 4 marzo 1890, ivi, pp. 247-248: «per quanto comporteranno le mie forze mi presterò ben volentieri a collaborare per l'opera, che Lei e gli altri Egregi hanno divisato intraprendere [...] giacché Lei è stato tanto gentile da propormi la pubblicazione della mia Riva, amerei meglio fare un disegno io stesso».

¹³⁷ Tolomei aveva rinnovato la richiesta di materiale a sfondo folcklorico: schizzi di abiti tipici, e ancora illustrazioni che visualizzino tradizioni, usi e costumi del Trentino. Si veda il post scriptum di una lettera di Tolomei a Bezzi, ivi, p. 248: «Forse Ella avrebbe fra i

più fattiva collaborazione¹³⁸, Bezzi porterà a termine il primo disegno soltanto nell'agosto successivo. Il 24 agosto da Cortina d'Ampezzo annuncia che in giornata effettuerà la spedizione per "La Nazione Italiana": «È già un mese che lo tengo qui, questo disegno, e non mi decido mai a mandarglielo perché non so se sarà riuscito di suo aggradimento. Oggi finalmente rischio a mandarglielo a mezzo postale raccomandato, pensando che forse Le piacerà, ed io sarei felicissimo di vederlo riprodotto in quelle dimensioni che crederà Lei. Il soggetto è il castello di Ossana, visto dalla parte del mio paese natio. Dal lato pittorico mi par buono, ed anche il tipo è italiano medievale. Quel castello ha una storia; e se mai lo pubblicasse, l'amico Luigi Campi di Cles si sarebbe offerto di fare l'articolo per il mio disegno (dal lato storico, s'intende)...»¹³⁹.

suoi schizzi dei *costumi* dei nostri montanari trentini, o degli schizzi di mattinate, nozze, processioni o altri usi, o disegni di teste e *tipi*. Veda un po' se potesse favorirci qualche cosa; servirebbe anche di riscontro ai disegni e cartoni speditici sui costumi di Malta e della Tunisia».

¹³⁸ Nell'impossibilità di assecondare in tempi rapidi le richieste di Tolomei, Bezzi chiederà più volte comprensione. Si veda la cartolina di Bezzi a Tolomei, Venezia, 1 maggio 1890, ivi, pp. 248-249: «Non creda che io non abbia pensato alle promesse ed alla *Nazione Italiana*. *Tutt'altro*. Ci sono delle circostanze imperiose della vita, che qualche volta impediscono purtroppo di poter soddisfare i propri desideri [...] spero che mi perdonerà e le prometto che farò il disegno più presto che posso». Un mese più tardi, Bezzi promette di mettere al più presto a disposizione dell'interlocutore le riproduzioni dirette del quadro *Sole morente a Riva* e - «se la fotografia riesce» - della tela che sta per inviare a Monaco, infine «qualche disegno delle nostre valli» (lettera di Bezzi a Tolomei, 31 maggio, ivi, p. 250). In ragione dell'impegno assunto con Tolomei, Bezzi pianifica per l'estate successiva un itinerario ad hoc: «Io sono venuto alcuni giorni quassù per salutare la mia mamma e gli amici - scrive dalla Val di Sole all'inizio di luglio -; e alla metà del mese sarò ad Ampezzo, ove mi fermerò a fare qualche quadro. Tengo con me la macchina fotografica, allo scopo di fare dei ricordi, che serviranno anche per qualche disegno per la *Nazione Italiana*» (lettera di Bezzi a Tolomei, Malè, 4 luglio 1890, ivi, p. 251).

¹³⁹ Lettera di Bezzi a Tolomei, Cortina d'Ampezzo, 24 agosto 1890, ivi, p. 252. E ancora, nella stessa lettera: «Vorrei avere più tempo per mantenere le mie promesse - scrive -. Sono molto preoccupato in un quadro qui al lago di Misurina e sono ancora molto indietro, ma spero nell'autunno di mandarle altre cose. [...] Non ho potuto trovare fotografie di Livinallongo per quanto ho cercato; e da qui credo inutile perché è un costume che ha del tedesco; e Lei ha ragione. È un paese pittorico, ma come vita sembra di essere in Germania...». A fine novembre, Bezzi chiede a Tolomei che autorizzi Vittorio Zippel a pubblicare il disegno - il *Castello di Ossana* - anche su una *Strenna* allora in via di composizione. E in cambio promette «come segno di omaggio e gratitudine un piccolo studio o bozzetto» (lettera di Bezzi a Tolomei, 27 novembre 1890, ivi, p. 255).

Diciassette anni più tardi Tolomei, che nel frattempo si era stabilito a Gleno di Montagna - dove, nel 1906, aveva fondato la rivista "Archivio per l'Alto Adige" - tornerà a occuparsi della produzione pittorica di Bezzi, e a sollecitarlo per ricevere, una volta ancora, del materiale iconografico: Bezzi invierà la riproduzione di *Alto Adige*¹⁴⁰. In quello stesso anno, sul terzo numero dell'"Archivio per l'Alto Adige" esce un articolo dedicato a Bartolomeo Bezzi a firma di Isarco (pseudonimo impiegato da Ettore Tolomei fin dai tempi de "La Nazione Italiana").¹⁴¹

Più interessante è l'ipotesi di un progetto editoriale – anch'esso a sfondo artistico e patriottico insieme – animato dallo stesso Bezzi, che nella corrispondenza con Tolomei vi fa cenno per la prima volta nel febbraio del 1892, in una cartolina in cui allude alla possibilità di comporre una «pubblicazione artistica del nostro Trentino», promettendo di dar presto maggiori ragguagli sulla proposta¹⁴².

Undici giorni più tardi, Bezzi torna a rivolgersi a Tolomei per formulare con maggiore precisione, come annunciato, i dettagli dell'iniziativa:

Io intenderei di pubblicare un Album di lusso e di grande formato, contenente 60 od anche 100 fogli, riproduzioni o *facsimili* di disegni o quadri a chiaro-scuro, che io eseguirei sul posto. La raccolta vorrei che non riescisse monotona, oltre che a giovare al mio paese, vorrei che fosse di divertimento per chi la sfoglia. Vi metterei dei quadri di Architettura, vie di Trento ed altre città – paesi – laghi – ghiacciai - vallate, castelli, persone e costumi, animali etc. un po' di tutto, e che questo tutto fosse veduto dall'occhio del pittore e che si togliesse affatto dalle vedute fotografiche. [...] L'opera la intitolerei "Il Trentino Illustrato"¹⁴³.

¹⁴⁰ In risposta alle richieste di Tolomei, Bezzi scrive: «Mi ha fatto piacere ch'Ella si sia ricordato di me ed anch'io ricordo con grato animo la corrispondenza che tenemmo anni addietro. Vorrei poterla accontentare ed aiutarla validamente nell'opera benemerita e patriottica che Lei ha intrapresa, ma per ora non posso che spedirle la fotografia del mio quadro 'Alto Adige' (San Michele). Forse in avvenire potrei fornirle qualche altra cosa» (lettera di Bezzi a Tolomei, 15 aprile 1907, ivi, p. 270). Bezzi suppone di poter inviare qualche immagine ispirata al paesaggio della Mendola «suolo di pertinenza di questa valle trentina [l'Alta Ananunia], ma che purtroppo si tenta in tutti i modi di germanizzare».

¹⁴¹ Isarco (Ettore Tolomei), *Bartolomeo Bezzi*, in "Archivio per l'Alto Adige", n. 3, 1907.

¹⁴² Cartolina di Bezzi a Tolomei, Venezia, 11 febbraio 1892, riportata in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore – patriota* cit., p. 256.

¹⁴³ Lettera di Bezzi a Tolomei, Venezia, 22 febbraio 1892, ivi, p. 256. Successivamente, in una lettera inviata da Venezia l'11 marzo 1892 - ivi, p. 257 -, Bezzi precisa nuovi

I termini della proposta non presuppongono il tentativo di ottenere – da Tolomei - un supporto economico¹⁴⁴. Bezzi ha infatti già valutato i dettagli del piano finanziario dell'opera:

Tutto questo lavoro, io ho calcolato che non mi ci vorrebbe meno di due anni, e non avendo mezzi miei propri, avrei calcolato di aprire una sottoscrizione ad azioni, per es. di Lire 50 o di 100 a seconda, fino a che mi fosse assicurato un modesto stipendio per i due anni, non più di quello che si darebbe ad un impiegato ordinario. In seguito poi si troverebbe anche l'editore, che si assumesse la pubblicazione ecc. ecc. ma ora la prego di dirmi se Le piace la mia idea e se crede Lei sarà coadiuvata dai nostri compatriotti. Allora mi farei coraggio ed ancora nella prossima estate darei mano al lavoro¹⁴⁵.

Bezzi, che crede di poter contare sul contributo di Paolo Oss Mazzurana – in virtù del suo potere e dei loro rapporti amicali -, prega Tolomei di voler apparire l'ideatore dell'iniziativa e di farsi carico della promozione dell'album¹⁴⁶. Pertanto si premura di individuare le ragioni che il giornalista potrebbe addurre per rendere più accattivante la proposta. Ragioni che hanno a che vedere più con la politica che con l'arte: «Dal mio progetto non è da escludersi lo scopo patriottico (e anzi La prego a fermarsi su questo). Il Trentino è

dettagli: «La grandezza dei disegni vorrei che non fosse minore di cent. 80 x 60 e quella della riproduzione in Eliotopia 30 x 20 circa ogni pagina, senza contare il margine». L'opportunità di trasferire in un'opera editoriale i motivi di pregio offerti dal patrimonio naturale e architettonico della regione trentina era stata suggerita a Bezzi dalle impressioni ricevute dagli artisti "italiani" che il Trentino avevano visitato per la prima volta in occasione delle varie fasi di selezione e giudizio del concorso per il Monumento a Dante: «Tutti credevano che il Trentino e Trento specialmente fosse un luogo inospite, e può immaginare come fui lieto di vedere partire tutti quei miei amici disingannati ed entusiasti invece delle bellezze artistiche e pittoriche del nostro paese, deplorando che fosse così poco conosciuto, mentre altri siti di montagna meno belli sono stati sfruttati e vi hanno attirato e vi attirano continuamente forestieri».

¹⁴⁴ Le ragioni per cui Bezzi dispone di mettere a parte della proposta il suo interlocutore risiedono esclusivamente nella necessità di un confronto: l'artista dunque interpella il giornalista per conoscere «l'animo suo». Cartolina di Bezzi a Tolomei, Venezia, 11 febbraio 1892, *ivi.*, p. 256.

¹⁴⁵ Lettera di Bezzi a Tolomei, Venezia, 22 febbraio 1892, *ibidem*.

¹⁴⁶ Lo stesso Tolomei aveva suggerito a Bezzi l'opportunità di un coinvolgimento di Oss Mazzurana (*ivi.*, pp. 256-257).

poco conosciuto e sarà anche questo un mezzo per farlo conoscere»¹⁴⁷.

Precisamente per il tramite di Antonio Tambosi si raccoglie la prima, positiva reazione alla proposta:

Egregio Signor Bezzi! Colla più viva compiacenza e il nostro Podestà, e gli amici ed io prendemmo notizia del bellissimo progetto suo di illustrare il nostro paese con un'opera, che sortita dalle mani di Lei ed ispirata da quell'amore vivissimo ch'Ella conserva pella nostra terra, non potrà che riuscire una splendida riproduzione di quelle bellezze e di natura e d'arte che a ragione va superbo il Trentino, me che pur troppo sono ancora ignorate specialmente dai nostri connazionali¹⁴⁸.

Bezzi informa Tolomei del buon esito dell'abboccamento: «L'affare è combinato. Mazzurana ne è entusiasta e ne assume l'iniziativa assieme a Tambosi, Pedrotti, De Pretis e Dordi»¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Lettera di Bezzi a Tolomei, Venezia, 11 marzo 1892, ivi, p. 257. Per fugare possibili perplessità legate al mercato della pubblicazione e timori dovuti all'eventualità di un mancato riscontro economico nelle vendite dell'album, Bezzi promette l'ingaggio di quella che è a buon titolo una campagna pubblicitaria: «chi impedirà per es. a me di fare un'esposizione circolante per le città d'Italia dei miei 100 disegni? Questo sarebbe un mezzo di *réclame* eccellente». Nella stessa lettera infine Bezzi caldeggia la partecipazione di quanti potrebbero adoperarsi per la buona riuscita del progetto, e indica una serie di nominativi: «Oltre ai signori nominati da Lei, io conto anche su Antonio Tambosi, Carlo De Pretis, Carlo Dordi, Albino Peterlini, Emanuele Malfatti; Chimelli, Montel e Jacob, che abitano a Milano – La Società degli Alpinisti – Circoli Sociali. Non esclusi i proprietari di Stabilimenti Balneari ed Albergatori, ai quali ne verrebbe utile»

¹⁴⁸ Lettera di Antonio Tambosi a Bezzi, s.d, ivi, p. 266: ««Tutti noi – continua Tambosi - sentiamo la più profonda gratitudine per Lei, che concepì questo bellissimo progetto ispirandosi a vero, efficace sentito amore di patria. E nell'atto che La ringraziamo di voler sobbarcarsi a questo non piccolo lavoro, auguriamo che esso possa essere condotto a buon fine, e raggiungere così la metà nobilissima che Ella si propone, e che sarebbe nei più caldi nostri desideri». Tambosi invita l'artista a presentare un piano finanziario e si incarica – poiché è stato scelto da Bezzi per presentare il progetto di pubblicazione agli altri concittadini -, della sua diffusione. Il fatto che Bezzi sia, in questo scambio, l'interlocutore di Tambosi lascia supporre che Tolomei non si fosse infine reso disponibile alla cura dei contatti.

¹⁴⁹ Lettera di Bezzi a Tolomei, Venezia, 19 maggio 1892, ivi, p. 261. Secondo quanto pattuito, all'artista spetterà una somma totale di 10.000 lire, accumulate con la raccolta di cento sottoscrizioni da 100 lire: «Se mai a qualcuno paresse troppo per l'operato mio, 5 mila lire all'anno, compreso tutte le spese e viaggi, io posso assicurarle che un pittore di Venezia ha avuto testè la Commissione da un editore americano di fare 14 disegni di quel genere (il Canal Grande) per settemila lire!». Sarà poi Bezzi a trattare con le case editrici:

A questo punto il progetto subisce però una battuta d'arresto, plausibilmente in concomitanza con le polemiche sorte nelle settimane precedenti intorno al verdetto del concorso per l'assegnazione del monumento a Dante (polemiche – lo si dirà più avanti – che avevano visto Bezzi schierarsi in prima linea contro tanta parte dell'opinione pubblica locale)¹⁵⁰. Di fronte alla chiusura delle autorità trentine, Bezzi sarà costretto a invocare nuovamente l'intervento di Tolomei: «Sono contento ch'Ella abbia occasione di passare da Trento, così Lei potrà, meglio di me, spiegare il suo progetto al Tambosi o Mazzurana; e per me quello che faranno loro tutti insieme sarà ben fatto»¹⁵¹.

Al principio dell'estate Bezzi intraprende la produzione ed esegue «alcuni quadretti di saggio»: *Cles, Castello di Ossana, Torbole, San Michele all'Adige e Val di Rabbi*¹⁵². Nei mesi a venire organizza una serie di escursioni allo scopo di raccogliere il materiale che gli consentirà di progredire nei lavori nel corso dell'inverno. Ciò nondimeno, a un anno esatto dai primi accenni al progetto editoriale, è costretto a prendere atto con amarezza che «nulla ancora si è concluso di formale colla Società di Trento circa l'Illustrazione del

«In quanto all'editore, quando avrò fatto un certo numero di disegni, penserò io a parlare a Sonzogno o De Marchi di Milano. Quando avranno veduto il genere del lavoro, credo sarà più facile trattare».

¹⁵⁰ Ivi, p. 258 e segg. Bezzi rivela di avere perduto parte delle motivazioni che lo avevano animato al principio: «non Le nascondo che per il momento non ho l'entusiasmo che avevo prima». Si veda soprattutto la lettera di Bezzi a Tolomei, *Cles*, 28 giugno 1892, ivi, p. 262, dove l'artista comunica a Tolomei di aver tentato invano di parlare con Oss Mazzurana e con Tambosi: «Ma non ho indovinato il momento giusto – spiega Bezzi –: trovai il Mazzurana sulle mosse per una gita nelle Valli di Fiemme e Sugana per i progetti dei trams [...] Dal Tambosi poi, meno che meno, tanto era occupato essendo la stagione dei bozzoli». LA lettera è anche l'occasione per discutere dell'opportunità, sostenuta da Tolomei, di inserire un commento all'interno dell'albo. Bezzi sarebbe di parere contrario: «La sua idea la trovo lodevolissima, ma non Le nascondo il mio pessimismo, nato dall'esperienza in proposito. Il signor Brentari ha scritto, mi pare, due volumi per la Guida del Trentino, e posso assicurarLe che ben pochi di quelli, che posseggono questa guida, li ha letti. È vergognoso, ma è la verità, che la maggior parte, e specialmente le signore, si annoiano a leggere descrizioni. Per cui io sarei d'avviso che questo *commento* fosse *breve* e, all'occorrenza anche staccato dall'Albo».

¹⁵¹ Lettera di Bezzi a Tolomei, *Cles*, 28 giugno 1892, ivi, p. 262.

¹⁵² Bezzi sottoporrà i primi lavori al giudizio di Oss Mazzurana e di Tambosi (che gli esprimono il loro apprezzamento), e predispone una serie di prove di riproduzione per individuare chi possa, tra gli studi di Milano e Monaco, garantire il risultato migliore. Ivi, p. 263.

Trentino. [...] Mi ha un poco disturbato questa incertezza di cose – confessa Bezzi - e danneggiato anche i miei interessi perché non ho potuto fare i miei quadri per le Esposizioni»¹⁵³.

E effettivamente, a dispetto degli incoraggiamenti di Tolomei (che aveva pure avanzato l'ipotesi di una nuova declinazione del progetto editoriale che tenesse conto anche dell'Alto Adige)¹⁵⁴ e di una nuova apertura di Tambosi¹⁵⁵, la speranza che l'album di lusso abbia

¹⁵³ Lettera di Bezzi a Tolomei, 11 febbraio, 1893, ivi, p. 263. Bezzi tornerà a lamentare gli effetti dell'indecisione degli interlocutori trentini: «Io non ho più continuato i miei lavori per la detta opera, perché nulla si è ancora concretato per la parte finanziaria. Fu qui di passaggio nell'inverno il Mazzurana, e non me ne ha parlato [...]. Questa incertezza di cose non è stata senza danno per me nel campo artistico, perché avrei avuto il tempo di fare dei quadri; ma meno male se si combinasse adesso coll'aprirsi della buona stagione; così potrei lavorare con profitto per tutta l'estate» (lettera di Bezzi a Tolomei, 23 marzo 1893, ivi, p. 265).

¹⁵⁴ Tolomei tenterà di dar coraggio e di infondere nuovo entusiasmo nell'artista. Si veda la sua lettera a Bezzi, 23 febbraio 1893, ivi, p. 264: «Sento con gran piacere che ha lavorato, nella scorsa estate, preparando parecchi degli originali dai quali verranno prese le tavole dell'Albo, e che ora già provvede alle prove di eliotipia. Vuol dire che l'idea procede sul terreno dei fatti; certamente il Tambosi prenderà cura del piano finanziario in modo da assicurare la realizzazione del lavoro, tanto più se già incominciato. Le sarò sommariamente grato se a suo tempo Ella mi avvertirà dei passi innanzi: allora sarà tempo forse di riprendere anche la mia idea di un Commento nel modo che altre volte Le scrissi». Di più: nel seguito dello scritto, Tolomei si premura di proporre a Bezzi una. Il giornalista era convinto che «il terreno vero della difesa ed espansione nazionale» fosse l'Alto Adige. Fino a quel momento, la divulgazione dei molteplici aspetti della regione sudtirolese era stata affidata esclusivamente alla letteratura di lingua tedesca. Si imponeva dunque l'opportunità che nella composizione dell'album di lusso Bezzi prendesse in considerazione anche le «valli ladine e ampezzane» e le «nostre colonie agricole nel Valdadige superiore e nel Bolzanese»: «Ella – lo sprona Tolomei, suggerendo che certamente l'iniziativa piacerà a Tambosi - fin d'ora unisca alle tavole che sta preparando qualcuno dei disegni fatti nel suo soggiorno in Ampezzo; la prossima estate avrà occasione di visitare lo splendido Valdadige tra Egna e Bolzano e le altre valli ladine e vi troverà nuovi bellissimi soggetti di studio e di illustrazione». In una successiva lettera a Tolomei, 23 marzo 1893, ivi, p. 265, Bezzi dirà di condividere «pienamente» la proposta di estendere la documentazione alle località ladine e altoatesine; pur tuttavia avanza il timore che l'inclusione di soggetti sudtirolesi possa compromettere il consenso riservato alla pubblicazione da una parte del pubblico.

¹⁵⁵ Lettera di Antonio Tambosi a Bezzi, Milano, 20 marzo 1893, ivi, pp. 266-267, in cui Tambosi aggiorna Bezzi sugli sviluppi delle riproduzioni per cui egli stesso si era incaricato di intrattenere i rapporti con Casa Bruckmann e con la ditta Obernetter di Monaco. Nella stessa lettera, Tambosi comunica l'esito delle riflessioni condotte in merito alle condizioni finanziarie: «Parlai col signor Podestà del progetto *finanziario*, e mi disse che sarebbe quasi impossibile l'ottenere *subito* un'adesione dalle rappresentanze cittadine,

davvero a realizzarsi è destinata a cadere. A inizio aprile Bezzi scrive a Tolomei: «In quanto all'affare dell'Illustrazione credo che per ora non si fa nulla e si andrà probabilmente alle calende greche. Il Tambosi mi scrive proprio oggi, dopo tanto tempo, e mi dice che ha date le dimissioni da Presidente di quella società dei forestieri. Ciò nondimeno gli sta a cuore la cosa, ed ha parlato col Podestà il quale avrebbe desiderato di *procrastinare* alquanto l'esecuzione fino che fosse stabilita la costruzione della ferrovia della Valsugana e quando si avranno dati positivi per le tramvie; imprese dalle quali l'opera meditata avrebbe potuto avere secondo lui ampio sussidio»¹⁵⁶.

Dell'ambizioso progetto di Bezzi non restano che queste tracce di corrispondenza, e più precisamente quanto di essa è stato conservato da Ernesta Bittanti Battisti; la testimonianza di «abbozzi di contratti fra il pittore e un probabile comitato editoriale, oltre che appunti riflettenti questa parte finanziaria e l'abbozzo di una circolare, che avrebbe dovuto essere diffusa fra il pubblico per la cognizione e il richiamo all'impresa»; infine le vedute di Cles, del Castello di Ossana, della Val di Rabbi, di San Michele all'Adige, di Riva del Garda, della Val di Peio, di Pellizzano e del Noce.

La produzione giornalistica di Ettore Tolomei indugia in più di un caso sull'attività pittorica di Bartolomeo Bezzi: accade nel 1890 e nel 1893, in occasione delle correnti esposizioni di Belle Arti di Roma, e ancora nel 1907, quando il cronista gli dedica un intero servizio¹⁵⁷. Non deve sorprendere dunque se, al di fuori dei progetti condivisi, cenni sull'attività pittorica ed espositiva di Bezzi ricorrono periodicamente anche all'interno del loro carteggio: si tratta di notazioni sulla possibilità di pubblicare, ancora una volta, riproduzioni delle opere di Bezzi inviate alle mostre romane¹⁵⁸, di

e dalle persone che si volessero interessare alla cosa. Egli ritiene che sarebbe opportuno concertare un programma per questo lavoro, il quale dovrebbe venire diffuso, come incitamento alla sottoscrizione, a tutte le corporazioni ed ai cittadini che si volessero prendere a cuore questa opera di sicuro vantaggio al paese». Tambosi promette fra le altre cose che raggiungerà Bezzi a Venezia di ritorno da Firenze, dove si sta recando per visitare la sua nipotina.

¹⁵⁶ Lettera di Bezzi a Tolomei, 9 aprile 1893, *ivi*, p. 268.

¹⁵⁷ Isarco (Ettore Tolomei), *Trento e Trieste all'Esposizione romana* cit.; Isarco (Ettore Tolomei), *All'esposizione di B. A. di Roma*, in "L'Alto Adige", 2 giugno 1893; Isarco (Ettore Tolomei), *Bartolomeo Bezzi* cit.

¹⁵⁸ In vista della recensione della mostra romana del '90, Tolomei chiede a Bezzi di potere riprodurre su "La Nazione Italiana" il suo *A Sera* (*Ivi*, p. 249 e segg.). Si veda in

riflessioni sugli esiti artistici e di comunicazioni sui riscontri di pubblico e di critica¹⁵⁹, sull'attività espositiva del Bezzi¹⁶⁰ e, più in generale, sulle occasioni in cui la presenza trentina negli allestimenti è particolarmente importante¹⁶¹.

Sul fronte eminentemente politico, nel 1890 Bezzi condividerà con Tolomei l'entusiasmo legato alla nomina a deputato del cugino Ergisto, caldeggiata precisamente dallo stesso Tolomei, dal di lui fratello, e dagli ambienti vicini alla direzione del giornale¹⁶²; due anni

particolare la lettera di Bezzi a Tolomei, 8 maggio 1890: «[...] Sarei contento che Lei lo pubblicasse per il primo» replica Bezzi, che tuttavia avanza il timore che le caratteristiche della tela non si prestino alla riproduzione, e per questo raccomanda: «Io La pregherei, se la fotografia del mio quadro non riuscisse a dare un'idea dei toni e dell'ora, di non pubblicarlo piuttosto».

I timori di Bezzi risultano infondati; si veda la lettera di Bezzi a Tolomei, 31 maggio: «La riproduzione dell'*A sera* non c'è male tenuto conto delle difficoltà antifotografiche del quadro» conclude dopo avere visto il giornale, che alla produzione dell'artista riserva giudizi più che benevoli. Nel *post scriptum* la richiama: «La pregherei anche, senza tema di scoraggiarmi, d'indicarmi i giornali e che genere di critica hanno fatto a quel mio lavoro. Ciò m'interessa per regolarmi e dedurne anche vantaggio, se la critica è basata su criteri artistici».

¹⁵⁹ Si vedano gli scambi epistolari dedicati all'episodio della vendita di *A Sera*, esposto alla mostra romana del 1890, e in particolare una lettera di Bezzi a Tolomei s. d., una lettera di Mosè Bianchi, 26 giugno 1890, Milano, tre lettere di Bezzi a Tolomei (19 giugno; Cortina d'Ampezzo, 24 agosto 1890; Sopramonte, 5 novembre 1890), una lettera di Tolomei a Bezzi, 2 novembre 1890, *ivi*, p. 249 sgg. In vista della sua partecipazione alla Esposizione nazionale di Roma, Bezzi chiede a Tolomei – che acconsente – di rappresentarlo presso il Comitato dell'Esposizione, e di «trattare in caso che vengano fatte proposte di vendita»; Bezzi venderà *Lido*. Si vedano le lettere di Bezzi a Tolomei (23 marzo, 9 aprile, 5 giugno 1893), e quella di Tolomei a Bezzi, 31 maggio 1893, *ivi*, p. 267 e segg.

¹⁶⁰ Accade ad esempio in occasione della partecipazione del pittore all'esposizione "In Arte Libertas" organizzata a Roma nel 1892, per cui Bezzi invia un paesaggio trentino «fatto a Cles in Val di Non». Qui lo scambio di impressioni assume i tratti della più fattiva collaborazione (cartoline di Bezzi a Tolomei, 3 e 11 febbraio 1892, *ivi*, p. 255 e segg.).

¹⁶¹ Si veda, ad esempio, la lettera inviata da Milano il 6 maggio, *ivi*, p. 258. A proposito della Triennale di Brera del 1891, Bezzi scrive: «Io esposi tre quadri: *Lido – Notte d'aprile – Quiete* i quali, odo dagli artisti, incontrano assai. Esposero il Prati e Malfatti. Segantini ha un bellissimo quadro. Sicché vede che anche il nostro paese è bene rappresentato».

¹⁶² «Mi congratulo con Lei per il trionfo ottenuto in questi giorni dal partito irredentista propagato dalla *Nazione Italiana*» scrive l'artista, che chiede di poter ricevere copie della testata per consegnarle - sfidando gli Argo austriaci - a familiari e conoscenti: «La pregherò se non la disturba di spedirmi qualche copia dell'ultimo supplemento da spedire ad alcuni amici di Val di Sole, quantunque – considera – poca soddisfazione

dopo, Bezzi raccoglierà un appello dello stesso Tolomei, che lo invitava a sostenere la rielezione al Parlamento del triestino Salvatore Barzilai, nominato anch'egli deputato nel 1890¹⁶³.

Tra le righe della corrispondenza con Tolomei affiorano altresì le affinità spirituali e le prossimità politiche di Bartolomeo con i movimenti associazionisti nazionali¹⁶⁴. Tre anni dopo, l'artista e la moglie, Isabella dal Lago, si iscriveranno all'Associazione fra gli Italiani d'oltre confine¹⁶⁵. L'invito era venuto loro, anche in questa occasione, da Ettore Tolomei, che plauderà al contributo dei due trentini: «Avremo così in Roma un centro morale di cui da gran tempo si sentiva la necessità, potremo accogliere i concittadini che saranno di passaggio qui, e con la mutua conoscenza e i vicendevoli servigi afforzare i legami per tenere fraternamente unita e concorde l'Emigrazione»¹⁶⁶.

possano trovare i trentini, oramai diventati tutti moderatoni, essendo abbonati al "Corriere della Sera". La "Nazione Italiana" pare che non la ricevano quei pochi che sono abbonati. Forse verrà sequestrata dalla Polizia» (lettera a Tolomei del 27 novembre 1890, ivi. p. 255)

¹⁶³ Ivi, p. 263, in cui si riporta anche la lettera inviata in proposito da Tolomei a Bezzi il 15 ottobre 1892: «Egregio Concittadino – Un grande numero di Triestini, Istriani e Trentini ha preso l'iniziativa di concorrere almeno moralmente con un indirizzo alla rielezione del deputato Barzilai, che ha sempre portato alla Camera il pensiero delle nostre Provincie. Vi saremo grati se a volta di corriere ci vorrete spedire firmata la formula che vi riproduciamo qui entro». È ancora BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore* cit., p. 263, a ricopiarne la formula: «I sottoscritti, italiani delle provincie d'Austria, riaffermando la loro fiducia nel compatriota Salvatore Barzilai, vigoroso e costante propugnatore della causa nazionale, augurano che Roma lo rielegga a suo rappresentante al Parlamento».

¹⁶⁴ Lettera di Bezzi a Tolomei, 19 giugno 1890, BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore* cit., p. 251: Bezzi si rammarica del fatto che potrebbe non riuscire a prendere parte al convegno del Pro Patria, che in quell'occasione organizzava a Trento la terza assemblea generale. Tuttavia, il resoconto offerto all'interlocutore nei giorni seguenti fa propendere per l'ipotesi che realmente Bezzi poté non mancare l'appuntamento: «Io non ho nulla da aggiungere alle notizie, che a quest'ora avrò ricevuto e letto sui giornali. Il congresso (della "Pro Patria") è riescito grandioso e commovente, degno dell'importanza della causa». Lettera di Bezzi a Tolomei, Malè, 4 luglio 1890, ivi, p. 251.

¹⁶⁵ Lettera di Bezzi a Tolomei, 11 febbraio 1893, ivi, pp. 264: «Ho ricevuto a suo tempo la circolare colla quale mi si informa della costituzione della società di italiani d'oltre confine, e mentre applaudo di cuore alla nobile e patriottica iniziativa, mi permetto d'accludere L. 12, pregandola di iscrivere mia moglie (Isabella Bezzi Dal Lago) e me quali soci contribuenti. Sono dolente che le mie finanze non mi permettano di fare di più [...]».

¹⁶⁶ Lettera di Tolomei a Bezzi, 23 febbraio 1893 scritta su carta intestata "Associazione fra gli Italiani d'oltre confine – Roma", ivi, p. 264.

CAPITOLO SECONDO Tra Monaco e Venezia

1. VENEZIA 1887

L'esordio espositivo di Bartolomeo Bezzi a Venezia risale al 1887, quando in Laguna si inaugura la Mostra Nazionale Artistica di Belle Arti. A quella data i legami tra Bezzi e la città veneta sono tuttavia già consolidati. L'esame della produzione pittorica dell'artista consente di riscontrare almeno dal 1884 la sua presenza a Venezia, pur mantenendo egli in quegli anni la residenza tra Milano e Verona¹⁶⁷.

Nella prima metà degli anni Ottanta andrebbe parimenti ricercata la piena maturazione dei rapporti con i colleghi attivi colà. Se le relazioni con alcuni artisti fra quelli attivi a Venezia alla fine del secolo (e in particolare con Mario de Maria¹⁶⁸) risalgono certamente - come si è evidenziato nel precedente capitolo - all'esposizione romana del 1883, le occasioni di una più stretta conoscenza saranno offerte principalmente dall'ambiente culturale gravitante intorno alla redazione de "La Ronda". Lì, secondo la testimonianza di Pasquale De Luca, Bezzi avrebbe avuto l'occasione di assumere dimestichezza anche con il più anziano Giacomo Favretto¹⁶⁹.

A quest'ultimo, che si batteva allora per la salvaguardia del patrimonio artistico di Venezia e che per questa ragione aveva avviato una petizione, Bartolomeo avrebbe offerto, secondo le fonti,

¹⁶⁷ Si indica la data del 1884 poiché fra le opere presentate in quell'anno all'Esposizione Nazionale Italiana organizzata a Torino dalla Società Promotrice di Belle Arti - *Venezia, Autunno, Tempo grigio a Venezia, Sera* - figurano alcuni soggetti ispirati alla città lagunare. Alla mostra inaugurale della neonata Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano, nel 1886, Bezzi avrebbe presentato inoltre *Paesaggio e A Chioggia*. Si veda NICODEMI, *Nota biografica* cit., p. 5: «[nell'86] alla Mostra di Brera, il suo quadro "Chioggia" ...rivelava la sua reale potenza d'impossessarsi di ogni bellezza e di ogni grazia del vero».

¹⁶⁸ Mario de Maria sarà a Venezia a partire dal 1892. Si veda per questo *Mario de Maria. Nell'atelier del pittore delle lune*, a cura di Flavia Scotton, Milano, Electa, 1983, pp. 43.

¹⁶⁹ DE LUCA, *Il povero Bezzi!* cit.. Per un approccio alla figura e all'opera di Giacomo Favretto si veda GUIDO PEROCCO, RENZO TREVISAN, *Giacomo Favretto*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1986; fra gli studi più recenti, si segnala anche *Giacomo Favretto*, a cura di Federica Millozzi, [Verona], Banco Popolare di Verona e Novara, 2004.

un appoggio incondizionato: «[...] il Bezzi spiega il massimo zelo – scrive Ernesta Bittanti Battisti –, colla raccolta di firme, anche autorevoli. E il Favretto se ne mostra a lui gratissimo in una amichevole lettera, da cui traspare anche l'alta considerazione in cui egli teneva l'arte del Bezzi»¹⁷⁰. Significativa appare in questo senso la manifestazione di cordoglio che egli esprime alla morte dello stesso Favretto. Bezzi apprende la notizia quando è in Trentino, e da Molina di Ledro scrive a Nono il 15 giugno, tre giorni dopo il fatto:

Caro amico Nono, la notizia desolante, inaspettata, della morte del nostro caro amico Favretto, mi è giunta oggi quassù per mezzo di un giornale. Ti giuro caro Nono che tale notizia produsse in me così dolorosa impressione che ho pianto a calde lagrime... Permetti che nella mia costernazione io mi unisca a te, agli amici ed a quanti amano l'arte, a rimpiangere l'amico e l'artista esimio. Avrei desiderato almeno di aver potuto venire in persona a rendere l'ultimo tributo.... Non so più cosa dire, la commozione non mi suggerisce parole adatte ad esprimere quello che sento... se pensate a fare un ricordo marmoreo alla memoria di Favretto, sarei ben felice di contribuire col mio obolo...¹⁷¹.

Funestata dalla scomparsa del grande maestro veneziano, che si spegne a mostra inaugurata¹⁷² - e quando ancora l'evento è in corso -, l'esposizione veneziana avrà, nel giudizio unanime dei contemporanei, un generale successo. Al riscontro positivo raccolto dai suoi promotori, faranno eco gli alti onori assegnati ad alcuni fra gli espositori (e *in primis* a Favretto stesso), che dalla mostra riporteranno generose conferme.

¹⁷⁰ Si veda BITTANTI BATTISTI, *Bartolommeo Bezzi e le origini della Biennale* cit., p. 297, poi ripresa da PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., pp. 100-101.

¹⁷¹ Rovereto, MART, Archivio del Novecento, lettera di Bezzi a Nono, Molina (Valle di Ledro), 15 giugno 1887. Bezzi avrebbe risentito dell'esempio favrettiano anche sul versante pittorico, al punto da indurre Camillo Boito a metterlo pubblicamente in guardia (insieme a Dall'Oca Bianca e a Mariani) dal pericolo di emularne pedissequamente le formule. Si veda in questo senso CAMILLO BOITO, *La mostra nazionale di Belle Arti in Venezia*, in "Nuova Antologia" XII, 1 novembre 1887, p. 60. Alla pittura di Favretto Bezzi avrebbe guardato anche otto anni più tardi, in quella che rimane peraltro una rara parentesi della sua produzione artistica, culminata nel capolavoro *Giorno di Magro*. Si veda anche NICODEMI, *Nota biografica* cit., p. 6: «Intorno al 1895 le sue attività furono attratte verso un'orbita del tutto diversa da quella che aveva seguito fino allora; e si studiò di continuare, con una larghezza efficace, la pittura di genere di Giacomo Favretto. Ma ritornò subito al paesaggio».

¹⁷² Sulla congiuntura si vedano in particolare ATTILIO CENTELLI, *Giacomo Favretto e le sue opere*, in "L'Illustrazione Italiana" XIV, 25-26, 19 giugno 1887, p. 437; LUIGI CHIRTANI, *I funerali di Favretto*, in "L'Illustrazione Italiana" XIV, 27, 26 giugno 1887, p.458.

Ugualmente accadrà nel caso di Bezzi, che in quell'occasione espone sei opere e ne vende due: *Sulle rive dell'Adige*, plaudita e acquistata da re Umberto I; e *Riva di Trento*, comperata dal conte Nicola Papadopoli, allora Presidente della Società Veneta Promotrice di Belle Arti e Presidente effettivo del Comitato Esecutivo dell'Esposizione¹⁷³.

Di segno positivo sono, nella maggior parte dei casi, anche le critiche ispirate alla sua partecipazione. Nella quarta edizione del suo *Zig-Zag per l'Esposizione Artistica e d'Arte applicata all'Industria*, Volpi annota: «Il Bezzi in tutte queste sue composizioni si rivela artista, vede il vero e lo traduce. Quantunque sia opinione di Rocco De Zerbi che questo artista non progredisca, noi siamo di opinione contraria»¹⁷⁴.

Preziose, in questo senso, appaiono anche le annotazioni manoscritte, riportate a matita, che ho rinvenuto su una copia del catalogo della mostra esaminata nel corso delle ricerche. Il volume è conservato presso la Biblioteca Civica di Rovereto insieme a un gruppo di libri raccolti nella classificazione di «Bibliografia Segantiniana»: si tratta di materiale raccolto da un amatore d'arte, Angelo Brighenti, che fu in contatto tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta del Novecento con Romeo Boldori.

¹⁷³ Si veda in questo senso anche la lettera di Bezzi a Ojetti, 16 agosto 1913: «Altro successo (se così lo posso chiamare) fu a Venezia nel 1887, con Riva di Trento, e Sulle rive dell'Adige (Verona). Il primo acquistato dal conte Nicola Papadopoli, ed il secondo da S/M. il Re»: Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Fondo Maroni, lettera di Bezzi a Ugo Ojetti, 16 agosto 1913. Le altre opere esposte erano: *Riva di Trento*, *Studio*, *Mestizia*, *Paesaggio*, *Bosco ceduo in Lombardia*.

¹⁷⁴ ING. E. CAV. VOLPI, *Zig-Zag per l'Esposizione Artistica e d'Arte applicata all'Industria*, Venezia 1887. Tra i commenti dell'epoca, oltre al già citato BOITO, *La mostra nazionale* cit., si vedano anche *Belle Arti*, in "L'Illustrazione Italiana", n. 21, 22 maggio 1887; CAMILLO BOITO, *Ricordo della Esposizione*, Venezia, 1888; LUIGIA CODEMO, *A guerra finita: mie note sull'Esposizione artistico nazionale di Venezia del 1887*, Venezia, 1887; *Esposizione nazionale artistica*, Venezia 1887, catalogo ufficiale, Venezia, 1887; *Esposizione nazionale artistica*, Venezia 1887, bollettino ufficiale del comitato esecutivo generale, Venezia, 1887; *Illustrazione popolare artistica dell'esposizione di Venezia 1887*, Venezia, 1887; EUGENIO MUSATTI, *Da San Marco ai Giardini: in occasione dell'Esposizione Nazionale artistica 1887*, Padova, 1887; PIERO ROTA, *Esposizione di Belle Arti in Venezia*, in "La Ronda", 9 ottobre 1887; *Venezia 1887: ricordo dell'esposizione artistica nazionale*, Venezia, 1887; *Venezia e l'esposizione artistica del 1887*, pubblicazione straordinaria de "L'Illustrazione Italiana", [1887]; ING. E. CAV. VOLPI, *Guida alla esposizione artistica e d'arte applicata all'industria in Venezia 1887: note ed impressioni critico-illustrative di tutte le opere esposte*, Venezia, 1887.

Quest'ultimo avrebbe vissuto con Segantini a Maloja e a Soglio per circa tre anni¹⁷⁵: è pertanto più che plausibile che la piccola pubblicazione fosse stata di proprietà dello stesso artista, e che solo in un secondo tempo fosse passata nelle mani di Boldori. Il volume assumerebbe in questo caso straordinaria importanza, poiché andrebbero attribuiti al pugno di Segantini i giudizi e le impressioni appuntati accanto ai titoli delle opere esposte. Vediamoli.

Dei lavori di Gignous – *Autunno* e *Lago Maggiore* - si dice che sono «belli»; di quelli di Leonardo Bazzaro – *Altri tempi, Cascinale, In Montagna* – che sono «buoni»; Pompeo Mariani è «in decadenza», *Sgradevole incidente* di Amerino Cagnoni è «simpatico», *Il tempo è danaro* di Eugenio Prati «Imita dall'Oca». Il parere espresso in relazione a due delle opere esposte da Bezzi assume toni entusiastici: *Sulle Rive dell'Adige* è «stupendo» e *Bosco ceduo in Lombardia* è «bellissimo»¹⁷⁶. È l'indizio dell'alta considerazione nella quale l'opera di Bezzi era tenuta da parte dello scrivente, dunque con buona probabilità proprio da Segantini (verso il quale, in occasione della stessa esposizione, Bezzi aveva espresso stima assoluta)¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Si veda la *Prefazione* di TULLIO FAIT ad ANTONIA MAFFEI, *Bibliografia Segantiniana posseduta dalla Biblioteca Civica di Rovereto*, in *1764 Biblioteca Civica di Rovereto 1964. Contributi commemorativi*, Rovereto, Manfrini, 1974, p. 325-328, qui pp. 325-326: «Quando, nell'autunno del 1942 il Boldori morì, il suo corrispondente era già in possesso di una notevole documentazione bibliografica [...] Alla scomparsa del Brighenti nel 1956, si poteva constatare che il frutto di tanta amorevole dedizione si concretava in una raccolta comprendente oltre quaranta opere monografiche italiane e straniere; un centinaio tra cataloghi di raccolte, di collezioni, di mostre, ed opuscoli; più centinaia di articoli, di estratti da riviste e pubblicazioni diverse, nazionali ed estere, taluno dei quali trascritto a mano nei casi in cui mancavano gli originali da inserire nella raccolta; cartelle di fotografie e di riproduzioni a stampa; una bibliografia segantiniana ordinata cronologicamente per il periodo 1879-1955; l'epistolario intercorso tra il 1939 e il 1942 tra Boldori e Certani, tra Boldori e Brighenti, tra Brighenti e Bruno Emmert, oltre ai doni del Boldori cui già s'è accennato».

¹⁷⁶ *Esposizione nazionale artistica Venezia 1887*, catalogo ufficiale, 2° ed., Venezia, Tipolit. dell'Emporio, 1887.

¹⁷⁷ Si veda il *Diario di Giulia Turcati* cit., p. 43, che alla data del 21 maggio scrive a proposito della mostra: «all'Esposizione, ... anche Bezzi (è entusiasta di Segantini) diverrà una nostra gloria. Il buon amico Prati espone in questa mostra delle graziosissime tele».

Numerosi e autorevoli studi hanno indagato le vicende legate all'Esposizione veneziana del 1887¹⁷⁸. Nella lettura operata dagli storici che hanno preso in esame gli aspetti artistici, culturali e sociali dell'evento, è opinione condivisa che la Mostra Nazionale Artistica di Belle Arti fu il segnale della volontà di pervenire a una rinnovata valorizzazione del ruolo della città di Venezia, e il primo passo verso l'apertura al panorama culturale nazionale, dunque una sorta di prova generale delle Esposizioni Internazionali prossime a venire¹⁷⁹.

Nella storia personale e professionale di Bezzi, la congiuntura ha ugualmente l'effetto di demarcare la transizione da una condizione per così dire "contemplativa" a una fase più propriamente "attiva". L'analisi della biografia dell'artista e il vaglio della documentazione

¹⁷⁸ Tra gli studi prodotti in relazione alla produzione e alla promozione culturale veneziana dell'epoca, si vedano in particolare GUIDO PEROCCO, *Venezia nell'epoca romantica*, Venezia, La Stamperia di Venezia, 1976; ID., *Pittura veneziana dell'Ottocento*, catalogo della mostra, Venezia, 1980; GIUSEPPE PAVANELLO e GIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia nell'Ottocento. Immagine e mito*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1983. Fra gli studi più recenti si segnalano invece DEL PUPPO, *Attraverso le Esposizioni veneziane*, cit.; NICO STRINGA, *Venezia dalla Esposizione Nazionale Artistica alle prime biennali: contraddizioni del vero, ambiguità del simbolo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di Giuseppe Pavanello, vol. I, Milano, 2002, pp. 95-126. Una preziosa testimonianza del clima in cui era maturata e si svolgeva la mostra veneziana è in GINO DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, Milano, Mondadori, 1943, p. 17, che riportiamo parzialmente qui di seguito: «Venezia fu, dalla primavera all'autunno del 1887, la mèta di un incessante pellegrinaggio di folle turistiche attratte dal fitto calendario dei festeggiamenti disposti in occasione di due avvenimenti lungamente attesi: la inaugurazione del monumento a Vittorio Emanuele II e l'apertura della Sesta Esposizione Nazionale d'Arte. La inaugurazione del monumento, "grandiosa e vivace statua equestre" come la definì Camillo Boito in uno scritto di circostanza, opera dello scultore Ettore Ferrari, ebbe luogo il primo maggio di quell'anno; l'apertura della Mostra il giorno successivo: entrambe alla presenza del Re Umberto e della Regina Margherita; entrambe fra clamoroso consenso di popolo e in mezzo all'interessamento del mondo artistico italiano. [...]. Essa trovò la sua sede ai Giardini pubblici in un palazzo di stile greco, ciò che a taluni parve una stonatura, appositamente costruito su progetto dell'architetto D'Aronco, che comprendeva trentacinque tra sale e gallerie; edifici minori, tra i quali un salone per concerti, sorsero accanto».

¹⁷⁹ Si veda in particolare il contributo storico di RODOLFO PALLUCCHINI, *Significato e valore della "Biennale" nella vita artistica veneziana e italiana*, in *Venezia nell'Unità d'Italia*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Sansoni, 1962, pp. 157-188. Fra le riflessioni più recenti: STRINGA, *Venezia dalla Esposizione Nazionale* cit., p. 95; GIOVANNI BIANCHI, *Le prime Biennali: pittori veneti e pittori 'foresti' a confronto - 1895-1899*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di Giuseppe Pavanello, vol. II, Milano, 2002, pp. 573-592, qui p. 573; nella bibliografia bezziana soprattutto PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 74.

sopravvissuta consentono di determinare come, precisamente a partire da questo momento, il pittore si risolva per l'assunzione di funzioni e competenze che esulano abbondantemente dalle pertinenze legate alla pura attività pittorica. Pur senza trascurare la preminente applicazione al mestiere creativo, Bezzi intraprende lo studio delle ragioni che sottostanno al successo delle manifestazioni artistiche e principia a interessarsi alle strategie attinenti alla promozione e alla divulgazione dell'arte.

Incominciasti allora a viaggiare all'estero [ricorda nello spazio di una lunga lettera inviata a Ogetti nel 1913] e mi recai più volte in Germania a Monaco, Berlino, Dresda, Lipsia, Norimberga ecc. più tardi a Parigi studiando anche le organizzazioni di quelle Mostre, che più tardi servirono come mio contributo di esperienza nell'inizio delle Mostre veneziane... e qui faccio punto, perché da quest'epoca tu venisti alla luce come critico e potrai giudicare da te il resto della mia vita artistica¹⁸⁰.

Bezzi (che aveva già esposto a Monaco nel 1883 e a Berlino nel 1886¹⁸¹) sarà in Germania esattamente nell'anno successivo, quando a Monaco di Baviera si apre la III Esposizione Internazionale. In questa occasione, l'artista figura per la prima volta nella duplice veste di espositore e di organizzatore. Alla mostra del Glaspalast prende parte infatti con tre tele¹⁸²; nel contempo – e questo è l'aspetto su cui preme portare l'attenzione¹⁸³ – è coinvolto direttamente nell'organizzazione della mostra. A Monaco, Bezzi sperimenta direttamente e per la prima volta i problemi connessi alla proposta dell'arte italiana all'estero; contestualmente, apprezza un nuovo modello di gestione e divulgazione dell'arte improntato al dialogo fra maestri di nazionalità diverse.

¹⁸⁰ Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Fondo Maroni, lettera di Bezzi a Ugo Ogetti, Innsbruck, Neuhauserstrasse, 16 agosto 1913.

¹⁸¹ Si veda per questo il capitolo precedente.

¹⁸² Si tratta di *Paesaggio alpestre*, *Ricordo di Roma* e *Sole cadente sul lago di Garda*. Si veda *l'Illustrierter Katalog der III. Internationalen Kunstausstellung (Münchener Jubiläumsausstellung) im Königl. Glaspalaste zu München 1888*, 1. Aufl., ausgeg. Anfang Juni, München, 1888, pag.9: «624 Bezzi Bartolomeo, Mailand, Sonnenuntergang, 625 - - Erinnerung an Rom, 626 - - Gebirgslandschaft.

¹⁸³ Le circostanze dell'incarico saranno precisate nel capitolo seguente.

2. MONACO 1888

Bezzi lascia l'Italia per la prima volta nel 1888¹⁸⁴, e lo fa per recarsi in Germania, a Monaco di Baviera, in occasione dell'Esposizione del Glaspalast. In quell'anno, come detto, l'artista non è soltanto presente in qualità di espositore, ma si occupa anche della gestione della sezione italiana. Dal Ministero italiano dell'Istruzione Pubblica aveva ricevuto infatti il compito di assistere la Commissione di accettazione delle opere dei connazionali; incarico che esegue con tale scrupolo e perizia da meritare la medaglia d'oro e l'onorificenza di Cavaliere dell'Ordine di San Michele di Baviera¹⁸⁵.

A mancare all'artista, in quel frangente, fu un esplicito riconoscimento da parte del proprio Stato. A proposito di quell'episodio, ancora 25 anni dopo avrebbe ribadito a Vittorio Pica: «fu la prima esposizione italiana che ebbe un successo all'estero, e che fu organizzata da me solo come lo attestano i documenti rilasciatimi allora da quella Presidenza del comitato. E tanto è vero che il governo di Baviera mi ha insignito dell'ordine di San Michele, onorificenza che si dà solamente agli artisti e letterati, ma che il mio governo si è ben guardato di seguirne l'esempio!»¹⁸⁶. Che lo Stato

¹⁸⁴ Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Fondo Maroni, Bezzi a Ugo Ogetti, Innsbruck, Neuhauserstrasse, 16 agosto 1913.

¹⁸⁵ BITTANTI BATTISTI, *Ricordo del pittore* cit., p. 619: «Già nel 1888 egli era stato prescelto dal Ministero dell'Istruzione Pubblica a far parte della Commissione d'accettazione e collocamento per l'Esposizione di Monaco»; PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 4: «Espone a Monaco di Baviera. Per la stessa esposizione è eletto dal Ministero della Istruzione pubblica a far parte della Commissione di accettazione delle opere italiane. Ottiene una medaglia d'oro e l'onorificenza di Cavaliere dell'Ordine di San Michele di Baviera, da parte del governo della città, per la sua opera»; DE PILATI, *Un trentino per l'arte*, cit., p. 29: «[...] è fondamentale la sua partecipazione, sia in veste di pittore che di organizzatore, alla Mostra di Monaco del 1888 ...».

¹⁸⁶ Venezia, ASAC, Fondo Storico, Collezione Autografi, Riproduzioni 1-2, lettera di Bezzi a Vittorio Pica, Venezia, 13 Giugno 1913. Perrozzi si era rammaricata di non essere riuscita a rintracciare i documenti citati da Bezzi. È però ancora oggi possibile trovare riscontro della notizia nella documentazione conservata presso i Bayerischen Hauptstaatsarchivs di Monaco, dove ho reperito la documentazione relativa alla assegnazione dell'onorificenza. Si tratta di una serie di lettere, datate tra il 29 ottobre del 1888 e la primavera del 1889; alcune sono stese su carta intestata "Koenigl: Bayerisches Staatsministerium des Koenigl: Haules u. des Reulsern", altre sono minute, su carta libera. Oggetto delle comunicazioni, accanto a Bartolomeo Bezzi, sono altresì il Dr. Pietro

italiano fosse sordo a questo genere di imprese non era una novità: negli ambienti artistici, la bagarre sulla cattiva gestione della produzione italiana all'estero da parte degli organi competenti era più o meno all'ordine del giorno, e sarebbe esplosa una dozzina d'anni più tardi a Parigi¹⁸⁷.

L'intervento di Bezzi dovette dunque risultare in qualche modo pionieristico. Fino ad allora gli italiani erano apparsi «ignari di quanto si faceva un passo più in là delle Alpi»¹⁸⁸. Se invece «in occasione dell'esposizione del 1888 era avuto nella critica artistica italiana l'inizio di ampia illustrazione dell'arte tedesca»¹⁸⁹, parte del merito andrà dunque ascritta a Bartolomeo, che con gli interlocutori tedeschi pone da questo momento le basi di un rapporto che andrà rinnovandosi e intensificandosi negli anni¹⁹⁰.

C'è di più: mentre è a Monaco, nel 1888, Bezzi comprende in maniera decisiva l'importanza della dimensione *internazionale* delle mostre¹⁹¹, perché proprio in quel frangente, a Monaco, il principio

Mondini e il Commendatore Giulio Monteverde, quest'ultimo professore di scultura a Roma: cfr. Monaco, BAYERISCHEN HAUPTSTAATSARCHIVS, BayStA, Bayerischen Gesandtschaft, S 12335, Turin, Florenz, Rome 244-262.

¹⁸⁷ Della cattiva gestione della sezione italiana presentata alla Esposizione Universale di Parigi del 1900 e delle polemiche manifestate in primo luogo dallo stesso Bezzi si tratterà nel quarto capitolo del presente studio.

¹⁸⁸ NINO BARBANTINI, *Dipinti di Bartolomeo Bezzi ordinati in mostra retrospettiva dal comitato commemorativo nel Castello Sforzesco di Milano*, Milano, SETI, 1938.

¹⁸⁹ BITTANTI BATTISTI, *Bartolommeo Bezzi e le origini della Biennale* cit., p. 295.

¹⁹⁰ Ivi, p. 294: «Numerose sono nel carteggio le testimonianze delle relazioni con Monaco. [...] Nelle lettere del Bezzi al Baur, primo segretario del Comitato centrale per quell'esposizione, è mirabile il fervore con cui sostiene il proprio intento perché si riuscisse a ciò di cui il governo italiano aveva dubitato, circa la possibilità di organizzarvi una sezione italiana, secondo il regolamento dell'esposizione stessa». Purtroppo, il catalogo di quella mostra non fa menzione del regolamento né della composizione delle commissioni nominate per l'occasione.

¹⁹¹ Già negli anni Settanta Rossella Perrozzì aveva intuito che le origini del progetto di una mostra internazionale da farsi in Italia risalirebbero a questa prima esperienza. Perrozzì attribuiva la fascinazione subita dall'artista alle ricadute sociali del fenomeno espositivo. Si veda il suo *Bartolomeo Bezzi* cit., pp. 79-80. «Nell'atene tedesca non vi è solo l'élite intellettuale, ma si sente la partecipazione viva del popolo che accorre in massa all'esposizione d'arte perché l'educazione popolare è tanto avanzata. A Monaco il Bezzi comprende e tocca con mano per la prima volta che cosa significhi arte come fattore dominante nella vita sociale. Questo è l'insegnamento che egli riporta in Italia, oltre ai vantaggi personali ricavati dall'incontro con artisti tedeschi, austriaci, francesi (che già conosceva), e scozzesi: direi, anzi, che la maturazione della sua arte deriva proprio dai

dell'internazionalità diventava il motivo di un dibattito che andrà coinvolgendo tutti gli strati della società, e che sarà all'origine della sollevazione degli artisti d'avanguardia. Il contatto con il centro bavarese assume un significato tanto maggiore se considerato alla luce dell'intensificarsi delle ricorrenze nel decennio seguente. Non è possibile determinare con esattezza la frequenza degli spostamenti dell'artista in area tedesca; le fonti consentono tuttavia di stabilire che Bezzi esporrà a Monaco anche nel 1890, nel 1891 e nel 1892. Vi sarà ancora nel 1893, quando è fra i 295 pittori ammessi alla prima esposizione d'arte internazionale della Secessione, fondata a Monaco l'anno precedente¹⁹². È esattamente nell'orbita del percorso di autodeterminazione compiuto dalla Secessione di Monaco che Bezzi perviene alla piena consapevolezza degli estremi del disegno culturale che avrebbe presto tentato di introdurre in Italia. E se, come si sostiene, la matrice del suo progetto è tedesca, sarà tanto più opportuno cercare di comprendere al meglio la natura dei suoi rapporti con la Germania.

sottili rapporti e dai legami che d'ora in poi si instaurano con la pittura tedesca, che esercita su di lui un forte richiamo come testimoniano i successivi, frequenti viaggi in Germania, ma anche dalla suggestione dell'ambiente sociale in cui quest'arte esplica. Perciò egli vuole operare un trapianto, un innesto fecondo nell'ambiente italiano, e veneziano in particolare, del modo di diffondere la cultura artistica e sensibilizzare l'opinione pubblica proprio di altri paesi, con inviti a quegli stranieri che producano le opere più significative». Dopo di lei DE PILATI, *Un trentino per l'arte*, cit., p. 29-30: «Qui espongono artisti dell'importanza di Jean-Baptiste Camille Corot (morto l'anno precedente), Laurens Alma Tadema, Arnold Boecklin, Max Liebermann e Ludwig Dill, Presidente della "Secession" di Monaco di Baviera, nonché fondatore della scuola di Dachau. Durante la stessa Esposizione, Bezzi ha anche la possibilità di conoscere le opere dell'americano James Whistler, e dell'inglese Walter Crane, presidente dell'Arts and Crafts Exhibitions Society. L'incontro con personaggi importanti non solo per la loro statura artistica, ma anche per il ruolo svolto nella promozione dell'arte all'interno della società, rende il viaggio a Monaco determinante nella vita e nel percorso artistico di Bezzi per certi versi ancora più significativo dell'incontro, l'anno successivo, con Parigi, allora vera capitale dell'arte europea. A Monaco Bezzi incontra l'élite intellettuale, ma soprattutto rimane impressionato dalla partecipazione viva del popolo che accorre in massa a visitare l'Esposizione d'arte. Ecco cosa realmente Bezzi invidia alla Germania: il fatto di essere riuscita a trasformare l'arte da elitaria a fenomeno di massa, capace di interessare una gran parte della società».

¹⁹² Cfr. HORST G. LUDWIG, *Competing Arist's Associations in Munich. The Exhibitions of the Munich Secession and the Munich Künstlergenossenschaft. The 1893 Exhibition of the Munich Secession in Secession 1892-1914*, a cura di ID., catalogo della mostra, München, Minerva, 2008, pp. 25-58.

Come è stato più volte sottolineato la Secessione di Monaco ha origine dalla volontà collettiva di un gruppo di artisti di affermare due priorità: l'apertura all'arte internazionale delle mostre cittadine (principio per cui i futuri animatori del movimento si battono in tempi non sospetti), e l'elitarismo delle esposizioni, inteso come rifiuto della mediocrità delle prove artistiche ammesse alle pubbliche rassegne (ragione, questa, sviluppata nella fase più matura della costituzione del sodalizio). Come si vedrà più avanti, Bezzi tenterà di affermare a Venezia gli stessi principi, schierandosi a favore dell'internazionalità dell'Esposizione d'Arte dei Giardini (quando il progetto era ancora in via di definizione) e della qualità delle esposizioni con la promozione della Corporazione dei pittori e scultori italiani.

L'opportunità che le mostre internazionali del Glaspalast non fossero più un episodio, ma che divenissero al contrario un appuntamento annuale fisso, era stata suggerita, come anticipato poco sopra, già nell'estate del 1888 dal "*Münchner Neueste Nachrichten*"¹⁹³, giornale diretto da Georg Hirt (editore vicino agli ambienti artistici d'avanguardia) e da Thomas Knorr¹⁹⁴. La proposta era stata raccolta poco più di due mesi dopo dalla Münchener Künstlergenossenschaft, allettata dall'effettivo successo economico garantito dalla mostra¹⁹⁵, cosicché furono internazionali anche le mostre del 1889, del 1890 e del 1891. Che però non portarono lo stesso profitto: un ottimo pretesto, questo, perché il gruppo conservatore tornasse a ribadire le ragioni del proprio nazionalismo

¹⁹³ Contributo pubblicato sulle pagine del "*Münchner Neueste Nachrichten*", 2 agosto 1888, riportato in CLELIA SEGIETH, *Georg Hirth and the Founding of the Munich Secession*, in *Secession 1892-1914* cit., pp. 11-17, ivi p.12.

¹⁹⁴ Hirt e Knorr avevano assunto la direzione del "*Neueste Nachrichten*" nel 1881, alla morte del padre di quest'ultimo, Julius Knorr, e gli avevano dato il nome con cui sarebbe divenuto famoso negli anni seguenti.

¹⁹⁵ Si veda SEGIETH, *Georg Hirth and the Founding* cit., pp.12-13: «After having long been discussed in progressive artist circles, this idea had now become a subject of public debate and was considered economically crucial for Munich to retain its appeal as a Kunststadt (city of art) to be able to support its numerous artist and to continue to be a magnet for the international art trade. Pressured by the progressive artists in its ranks, and also because the V International Exhibition had been a financial success, the executive committee of the MKG decided on October 18, 1888, to make the exhibition an annual event».

artistico¹⁹⁶ Il clima era incandescente, e si incendiò quando il presidente del Comitato esecutivo della *Künstlergenossenschaft* venne allontanato per le sue simpatie progressiste¹⁹⁷.

Immediatamente un gruppo di artisti guidati da Ludwig Dill, Gotthardt Kuehl, Arthur Langhammer, Bruno Piglhein, Franz von Stuck, Fritz von Uhde, Heinrich von Zügel chiamarono a raccolta le leve dell'avanguardia locale e annunciarono l'intenzione di lasciare la *Künstlergenossenschaft*. Il 4 aprile fondarono il Verein bildender Künstler Münchens (il nome Secession sarà successivamente impiegato da parte di Hirt¹⁹⁸): le loro dimissioni furono comunicate il giorno 17 dello stesso mese sulle pagine del "Nachrichten Neueste", che il 21 giugno seguente pubblicò il *Memorandum* dell'associazione.

Il *Verein bildender Künstler Münchens* si rifiuterà di aderire alla mostra governativa dell'anno seguente, e ne organizzerà una propria (nonostante gli impedimenti posti dal Ministro bavarese della Cultura Ludwig August von Muller) nel palazzo progettato da Paul Pfann eretto sull'appezzamento che un privato aveva concesso al Verein per cinque anni a titolo gratuito.

Le ragioni dell'internazionalità erano state sostenute a gran voce nel *Memorandum*. All'interno del documento, i Secessionisti si scagliavano contro quanti rifiutassero la presenza dell'arte straniera a Monaco, spiegando gli effetti nefasti del protezionismo artistico, e parimenti i vantaggi «ideali e materiali» di una fiduciosa apertura a

¹⁹⁶ Hirt sarebbe tornato a difendere la necessità che le mostre fossero aperte agli artisti stranieri dalle critiche di quanti, a questa scelta, volevano attribuire il fallimento economico delle mostre internazionali organizzate dopo il successo isolato dell'88. Nel 1891, sulle pagine del "*Münchner Neueste Nachrichten*" Hirt scrisse tre articoli in cui attribuiva la causa del fallimento delle esposizioni a strategie di marketing sbagliate. Arrivò addirittura a supporre che le mostre fossero state sabotate: «[...] se ciò che si sussurra fosse vero, e cioè che il meschino comitato esecutivo si sta adoperando per sminuire la mostra annuale, allora avremmo fatto meglio a cominciare a considerare l'idea di una associazione per le esposizioni di Monaco di Baviera [...], un'associazione nella quale le questioni puramente artistiche fossero affidate agli artisti più affermati, e le questioni puramente legate agli affari agli imprenditori più capaci». Si veda SEGIETH, *Georg Hirth and the Founding of the Munich Secession*, in *Secession 1892-1914* cit., p.13.

¹⁹⁷ Era il 12 febbraio 1892.

¹⁹⁸ Si veda SEGIETH, *Georg Hirth and the Founding* cit. p. 14. Tra le fonti più datate: FRANZ CARL ENDRES, *Georg Hirth. Ein deutscher Publizist*, Munich, Walther C. F. Hirth Verlag, 1921; HERMANN SCHLITGEN, *Erinnerungen*, Hamburg-Begedorf, Stromverlag, 1947.

lingue e linguaggi diversi¹⁹⁹. Anche Bezzi sosterrà, a Venezia, il carattere internazionale delle future Esposizioni, sulla base delle motivazioni tutte artistiche del progresso dell'arte, e la sua proposta sarà favorevolmente accolta dalla giunta Selvatico anche per i vantaggi politici ed economici che si presumeva di conseguire²⁰⁰.

Il passaggio all'esigenza di un'arte «d'élite» - non "per pochi" ma "di alto livello" - diventava quasi automatico: «Lo scopo della nostra nuova associazione - si spiegava nel *Memorandum* - è quello di formare un gruppo dinamico e capace di artisti di tutti gli orientamenti, che possa allestire annualmente mostre internazionali e che, trascurando ogni tornaconto personale, abbracci senza riserve il principio che le esposizioni ufficiali di Monaco di Baviera devono essere mostre d'élite!»²⁰¹.

¹⁹⁹ Si veda il testo del *Memorandum* nella versione inglese pubblicata in appendice a MARIA MAKELA, *The Munich Secession, Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*, NJ, Princeton University Press, 1990: «Technical advances, like all the newly discovered truths, belong to the entire world, and every isolationist program can lead only to a torpid art of dated formulas»; e altrove: «we believe that it is overvaluing our talents to feel confident that each year a brilliant exhibition worthy of international interest can be mounted without the significant participation of the foreigners. For even if the Munich artist constitute a very respectable contingent in this annual parade of art, we still urgently need the foreigners for both material and idealistic reasons».

²⁰⁰ Le ricadute economiche legate alla promozione di esposizioni a carattere internazionale erano state messe in evidenza all'interno dello stesso *Memorandum* secessionista. Si veda anche la prefazione del catalogo della prima Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, che chiarisce come la mostra, proprio perché internazionale, «porgerà a tutti gli intelligenti che non sono in grado d'intraprendere lunghi viaggi il modo di conoscere e paragonare gli indirizzi estetici più diversi, e arricchirà il patrimonio intellettuale dei giovani artisti paesani, i quali dall'opera dei loro confratelli d'altre nazioni si sentiranno tratti a concepimenti più larghi», ma non dimentica di sottolineare che l'apertura alla produzione dei maestri d'oltreconfine «dovrà attirare maggiormente il pubblico con la fama degli illustri stranieri che vi concorreranno». Sulle ragioni economiche, e massimamente politiche, della promozione delle prime Biennali veneziane si veda ancora, GIANDOMENICO ROMANELLI, *Biennale 1895: nascita, infanzia e prime imprese di una creatura di genio*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra, Venezia, Fabbri, 1995, pp. 21-25.

²⁰¹ MAKELA, *The Munich Secession* cit.: «The purpose of our new association is to form an energetic, right-thinking group of artists of all orientations who will mount annual international exhibitions and who, disregarding all personal benefit, will unreservedly embrace the principle that the representative Munich exhibitions must be elite exhibitions!».

Da una parte si sosteneva il fatto che il confronto con l'arte straniera fosse di stimolo al progresso e alla vitalità dell'arte, dall'altra – perché questo confronto fosse proficuo - si pretendeva che alle esposizioni prendessero parte solo le manifestazioni di alto livello (che non per questo dovevano essere forzatamente "moderne"): «[...] se l'arte di Monaco di Baviera vuole dimostrare alle mostre di Monaco di essere all'altezza dell'arte straniera, e se vuole riconquistare la notorietà di un tempo e che ora si è in parte perduta, allora deve presentarsi in modo completamente diverso dal più recente passato. È nell'interesse degli artisti - proprio perché è nell'interesse dell'arte - che il principio dell'ammissione delle sole prove assolutamente artistiche debba essere attuato con attenzione e obiettività totali»²⁰².

Le mostre della *Künstlergenossenschaft* avevano finito con l'accogliere qualsiasi mediocrità²⁰³: per arginare il fenomeno per cui a determinare i destini della storia espositiva locale erano stati fino ad allora «avvocati e politici che si improvvisavano pittori»²⁰⁴, non restava che applicare una più rigida selezione delle opere degli artisti locali, che al pari di quelle degli stranieri dovevano essere rifiutate se non erano ritenute abbastanza buone²⁰⁵. «Non possiamo – continuava il *Memorandum* - né promettere né concedere "uguali

²⁰² Ibidem: «[...] if Munich art is to prove itself equal to foreign art at the Munich exhibition, if it is to win back the reputation that it once had but has now in part lost, then it must present itself completely differently from the way it has in the [recent] past. It is in the interest of the artists – precisely because it is in the interest of art – that the principle of accepting only the absolutely artistic must be implemented with total commitment and ruthlessness».

²⁰³ Ibidem: «Before our withdrawal, the *Künstlergenossenschaft* had grown in size to an association of roughly one thousand members of whom, according to the statistics on the last three years, roughly only two-fifths exhibit at the annual salon. In our opinion, this number must be greatly reduced through a more scrupulous selection [of members]!»

²⁰⁴ SEGIETH, *Georg Hirth and the Founding* cit., p.12-13: «The signatories made clear that they did not want to be dictated to any longer by "lawyers and politicians who happen to paint».

²⁰⁵ MAKELA, *The Munich Secession* cit.: «The main problem that has begun to plague the annual exhibitions is their excessive expansion resulting from the acceptance of too many mediocrities. [...] If, as is willingly admitted, the number of foreigners should be reduced through the rejection of their inferior works, the same must apply equally, if not more so, to German and especially to Munich art. No doubt it is obvious to everyone that the more selective the admission of foreigners is, the more choosy we must be in reviewing our own ranks».

diritti per tutti" [...]. Alle nostre esposizioni si dovrebbe vedere l'arte, e ogni talento il cui lavoro può dare onore a Monaco di Baviera, che appartenga ad un orientamento vecchio o nuovo, dovrebbe essere in grado di prosperare. Siamo pronti a fare notevoli sacrifici; ognuno dovrà fare del suo meglio e sottomettersi ad una giuria, le cui funzioni saranno assunte dal comitato esecutivo in carica al momento»²⁰⁶.

Che la prima preoccupazione dei Secessionisti fosse il valore dell'opera, e non tanto la sua modernità, assume un'importanza ancora maggiore quando si voglia – e questo è il caso – ricercare in quella vicenda l'ispirazione dell'italianissima Corporazione dei pittori e scultori, di cui si avrà modo di trattare più avanti.

«La qualità dell'arte, e la sua autonomia, erano diventate una questione di importanza cruciale per gli artisti che si opponevano alla *Künstlergenossenschaft*, e le due cose, nei loro occhi, potevano esistere solo se combinate ad un'autentica devozione per "l'arte per l'arte"»²⁰⁷: sono, queste, le stesse motivazioni che daranno impulso ai componenti del sodalizio sorto a Venezia, individuati attraverso una selezione scrupolosa quanto quella che diranno di voler applicare alle esposizioni cui il collettivo prenderà parte.

All'esperimento italiano le Secessioni di Monaco e di Berlino proporranno tutto il loro appoggio; d'altro canto, i colleghi tedeschi avrebbero avuto ogni interesse nella buona riuscita della piccola secessione italiana. Come ha sottolineato Siegfried Wichmann: «di primaria importanza per i vari gruppi di Secessionisti, che fossero a Parigi, Monaco, Berlino, Vienna o in Giappone, erano il contatto e la compenetrazione reciproci. Lo scambio internazionale di arte di alta qualità era un obbligo, e nella valorizzazione di punti di vista

²⁰⁶ Ibidem: «We can neither promise nor grant "equal rights for all" [...]. Art should be seen at our exhibitions, and every talent whose work can bring honor to Munich, whether of old or new orientation, should be able to prosper. We are prepared to make considerable sacrifices; everyone will do his best and submit himself to a jury, whose duties will be discharged by the executive committee serving at the time».

²⁰⁷ SEGIETH, *Georg Hirth and the Founding* cit., p.13: «The quality of art, and its autonomy, had become a matter of crucial importance to the artists opposing the *Künstlergenossenschaft*, and the two, in their eyes, could exist only in combination with a genuine devotion to art for art's sake».

alternativi le mostre riflettevano una nuova visione estetica del mondo»²⁰⁸.

3. L'EREDITÀ MILANESE

A riprova del fatto che anche gli ambienti artistici italiani avevano percepito la portata del contributo di esperienza offerto da Bezzi in occasione dell'esposizione di Monaco del 1888, si voglia guardare a un frammento giunto fino a noi per il tramite di Ernesta Bittanti Battisti. Si tratta del brevissimo estratto di una lettera di Cesare Tallone, suo vecchio compagno di studi a Brera, che nell'anno dell'esposizione monacense scrive a Bartolomeo, fra le altre cose: «voglio che tu sappia quanto io approvi ciò che hai fatto per noi, artisti italiani»²⁰⁹.

Il documento ha una duplice importanza poiché se da un lato avvalora gli effetti di quella che a buon titolo è la prima occasione ufficiale dell'assunzione di una responsabilità nel settore delle politiche artistiche e della promozione dell'arte, dall'altra testimonia la persistenza degli stretti rapporti con la compagine artistica milanese negli anni della formazione, dunque nel decennio precedente. Sarà opportuno, ai fini del presente studio e alle ragioni di una migliore comprensione dei fatti che avverranno nella più matura fase di vita dell'artista trentino, ripercorrere i capisaldi

²⁰⁸ SIEGFRIED WICHMANN, *Secession, European Art of the Turn of the Century*, riportato nella prefazione di *Secession 1892-1914* cit., p. 7: «Of prime importance to the various Secessionist groups, be it in Paris, Munich, Berlin, Vienna or Japan, was mutual contact and interpenetration. The international exchange of art of high quality became an obligation, and in their appreciation of alternative points of view the exhibitions reflected a new aesthetic world view». Si veda anche BETTINA BEST, *The Secession Movement in Munich, Berlin and Vienna*, in *Secession 1892-1914* cit., pp. 260-271, qui p. 261: «When dealing with “the Secession”, it is imperative to first consider the new aesthetic ideas that galvanized artists in France and England, as well as in the Scandinavian countries, for it was this international avant-garde movement with which each of the Secession associations was seeking to identify itself».

²⁰⁹ Lettera di Cesare Tallone a Bartolomeo Bezzi, 1888, riportata in stralci in BITTANTI BATTISTI, *Ricordo del pittore* cit., p. 619.; PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 201 ne fa menzione all'interno dell'elenco delle «Fonti consultate» inserito in appendice alla sua tesi.

dell'esperienza lombarda, a partire dal primo stimolo del suo trasferimento: l'iscrizione all'Accademia di Brera.

L'iscrizione all'Accademia di Brera matura all'interno del contrasto con il tutore, che alla propensione per gli studi artistici del nipote si dice fin dal primo momento contrario. È pertanto questione di fondamentale importanza, per il giovane pittore, che l'approccio con l'istituzione gli sia favorevole. In caso contrario, Bartolomeo rischia di dover abbandonare il sogno di inseguire la carriera artistica e di dover fare ritorno a casa, magari per riprendere l'attività di «merciajolo ambulante»²¹⁰.

A sostenere le sue ambizioni c'è la madre, che delle aspirazioni del figlio si fa portavoce, e il cugino Ergisto, che risiede a Milano e che al soggiorno milanese di Bartolomeo sembra disposto a provvedere materialmente²¹¹.

²¹⁰ Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Fondo Maroni, Lettera di Bezzi a Ugo Ogetti, 16 agosto 1913, Innsbruck, Neuhauserstrasse

²¹¹Si veda AMBROSI, *Scrittori ed artisti trentini* cit., p. 484: «Perduto il padre da undici anni, fu costretto a guadagnarsi il vitto col mestiere del merciaio ambulante. Viaggiò nei piccoli paesi del Polesine, e colpito dalle incantevoli scene di natura che gli si presentavano agli sguardi, prese amore per esse, e fe' prova di disegnarle. Ma a riuscirvi gli era necessario uno studio regolare, onde chiese allo zio prete, suo tutore, il permesso di recarsi presso qualche accademia artistica, ma non ebbe ascolto. Continuò allora il primo mestiere, e fatti alcuni risparmi, all'insaputa dello zio, si recò a Milano e si fece iscrivere a quell'Accademia»; BITTANTI BATTISTI, *Nel decennale della morte* cit., p. 476: «Rimasto orfano del padre in giovanissima età stette sino ai 20 anni sotto la tutela di uno zio prete, Don Ambrogio Bezzi, che, dopo aver ostacolato la sua vocazione artistica, alla fine gli diede i mezzi per recarsi a studiare all'Accademia di Brera a Milano, dove pure fu aiutato dal cugino Ergisto, il famoso Colonnello di Garibaldi»; BARBANTINI, *Dipinti di Bartolomeo Bezzi ordinati in mostra* cit., p. 3: «Nel 1872 uno zio prete gli fornì i mezzi perché potesse andare a Milano a studiare a Brera»; QUIRINO BEZZI, *In Val di Sole. Glorie della pittura italiana*, in "L'Avvenire d'Italia", 13 dicembre 1942: «Nel 1862 rimane privo del padre e lascia allora il paese nativo. Va a servizio di compaesani calderai nelle vecchie province. Vede la fame e la povertà e nel suo cuore sente sempre più irresistibile la voce dell'arte. Dopo non indifferenti difficoltà riesce ad iscriversi all'Accademia di Belle Arti di Milano ed ha a maestri il Bertini ed il Carcano. Ha vent'anni; è ricco di speranze e di sogni, è poverissimo di mezzi. Ma il suo genio si fa strada, s'impone [...]. E lo aiutava il vecchio Ergisto Bezzi, l'eroe del Caffaro e di Bezzecca, l'irriducibile mazziniano trentino. Il fiero garibaldino, sempre bonario, ma sempre montanaro, taglia corto: seccato dalla sfiducia in se stesso del giovane artista, gli dà vitto ed alloggio gratuito, in sua casa e per lungo tempo, a patto che il pittore mai gli rivolga parola. E mi si assicura che il patto venne mantenuto»; PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., pp. 14-15: «l'invito a Milano, da parte del cugino Ergisto Bezzi, il quale, avendone i mezzi, s'incarica di sostenere Bartolomeo negli studi artistici, giunge a proposito per due ragioni, la prima che il giovane può così realizzare la sua aspirazione, la

Contro di lui persistono viceversa le resistenze dello zio tutore, che accetta di non sbarrare la strada al nipote purché dell'opportunità di una formazione artistica arrivino presto conferme:

Lo Zio prete, mio tutore, andò sulle furie quando mia madre gli parlò della mia vocazione per la pittura – racconterò anni dopo lo stesso artista - “Non siamo più ai tempi di Raffaello!” disse sdegnato, e meglio sarebbe stato che io avessi imparato qualche mestiere che mi avesse messo in grado di campare onestamente la vita. Si venne più tardi ad una transazione collo zio, e cioè che io avrei provato per un anno a studiare all'accademia, e se in questo tempo non avessi dato prova di buone disposizioni, sarei tornato a casa e mi sarei dato ad altra carriera. Puoi figurarti come ero felice di questa risoluzione! Per quell'anno a Brera ce l'ho messa tutta, e con l'assiduità e la diligenza, che anche in allora era molto apprezzata, ottenni alla fine d'anno due medaglie d'argento! Per me era come avere toccato il cielo con un dito. Tornai a casa e misi sotto gli occhi del degno prete, le due medaglione! Ne fu commosso alle lagrime, e raccontava a tutti dicendo: E dire che io l'avevo sconsigliato!²¹².

La scommessa era vinta: le due medaglie conquistate al termine del primo anno di studi (una d'argento, e una di bronzo, stando alle fonti, ma poco importa) dovettero convincere lo zio che il nipote aveva idee chiare e stoffa, e che meritava di poter tentare la strada per cui si sentiva portato²¹³. Nondimeno, Bartolomeo avrebbe

seconda che in tal modo può uscire da quella vita chiusa e provinciale cui, per necessità, è stato legato»; *Il fascino della natura* cit. p. 97: «Dopo qualche anno, stanco di pellegrinare da piazza a piazza, grazie ai risparmi e all'aiuto del cugino Ergisto, ex colonnello garibaldino, il quale ha un ben avviato negozio commerciale a Milano, e dello zio don Ambrogio di rara cultura e prete a Pellizzano in Val di Sole, decide di iscriversi all'Accademia di Belle Arti di Brera del capoluogo lombardo». L'ipotesi - peraltro più accessibile - di optare per la via d'oltralpe, seguita negli stessi anni da tanti aspiranti artisti trentini, non era nelle intenzioni del giovane Bartolomeo: «Gli intimi sapevano come egli [...] avesse preferito venire coi soli suoi pochi mezzi a Milano, piuttosto che accettare una borsa di studio austriaca, che lo avrebbe condotto a studiare a Vienna» (BITTANTI BATTISTI, *Ricordo del pittore* cit., p. 619).

²¹² Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Fondo Maroni, Lettera di Bezzi a Ugo Ojetti, Innsbruck, Neuhauserstrasse, 16 agosto 1913.

²¹³ Gli archivi dell'Accademia di Brera sono ad oggi inaccessibili. Si è ricorso pertanto alle fonti bibliografiche più documentate, e in particolare a PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 13 e segg. Secondo quanto qui ricostruito, nel novembre del 1871 Bartolomeo Bezzi «risulta ammesso alla scuola di “ornato” dell'Accademia di Brera. Lo stesso anno è iscritto alla scuola di elementi di figura tenuta da Casnedi, a quella di “rilievo e plastica” e “delle statue”, nella sezione diretta da Giuseppe Bertini» (*Bartolomeo Bezzi* cit., p. 2). Alla fine

continuato a seguire gli studi con la serietà e l'impegno che gli era richiesto dalla severità e dalla disponibilità economica non illimitata della famiglia.

La ricognizione delle attestazioni relative al *cursus studiorum* del giovane evidenzia la ricorrenza e la densità di conferme e riconoscimenti: tra il 1871 e il 1879, in corrispondenza del nome di Bartolomeo Teofilo Ismaele Bezzi, i registri dell'Accademia di Brera «presentano ottime note alle voci "condotta" e "profitto"»²¹⁴. In un breve testo pubblicato nel 1959, Quirino Bezzi riporta i giudizi di Luigi Riccardi, professore di paesaggio, e di Antonio Taimi, professore segretario, stesi entrambi il 20 agosto del 1874.

«Il sottoscritto – scrive il primo - attesta che il signor Bartolomeo Bezzi di Trento ha frequentato la sua scuola nei due anni 1873 e '74 con assiduità e profitto, dando prova d'indole ed ingegno non comuni non solo, ma anche veramente notevoli, ed ottenendo nei due anni progressivamente le primarie distinzioni. Il sottoscritto sarebbe ben lieto che la sua testimonianza valesse a giovare quell'egregio allievo». Quanto a Taimi:

Il sottoscritto certifica che l'allievo Bartolomeo Bezzi d'Ossana (Tirolo italiano), il quale da alcuni anni frequenta le scuole di quest'Accademia, ha dato sempre prove di felice attitudine all'arte con commendevolissimi progressi, per i quali gli furono conferite negli anni passati diverse onorifiche distinzioni. [...] Lo scrivente poi, nella sua qualità di Professore della Storia dell'Arte, attesta col maggiore compiacimento che il sig. Bezzi ha frequentato il 1° corso della sua scuola con lodevolissimo zelo e profitto, di cui terrà conto per remunerarlo alla fine del 2° corso, non concedendosi premiazioni nella scuola stessa se non agli allievi che hanno compiuto con esito distinto il corso biennale. La condotta di quell'allievo è stata in quest'anno, come sempre, esemplarissima²¹⁵.

Ugualmente, nuovi premi verranno a ricompensare l'impegno dell'allievo: in concomitanza con la fine del secondo anno accademico gli sono assegnate due medaglie di bronzo (una per la

dell'anno accademico Bezzi riceve la medaglia d'argento per figura copia dalle stampe, e la medaglia di bronzo per l'ornato (Milano, Archivio dell'Accademia di Brera, Cartella "Soci onorari"). Si veda anche QUIRINO BEZZI, *Bartolomeo Bezzi all'Accademia di Brera*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche" XXXVIII. n. 1, pp. 76-77: «Anno 1871-72: 2° premio medaglia di bronzo per ornamenti, copia in disegno e a colori di bassorilievi e rilievi aggruppati. – 2° premio medaglia d'argento per saggio di figura per la copia dal disegno».

²¹⁴ PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi cit.*, p. 17.

²¹⁵ BEZZI, *Bartolomeo Bezzi all'Accademia cit.*, pp. 76-77.

prospettiva e una per il paesaggio). Alla fine del terzo anno accademico Bartolomeo si assicura la medaglia di bronzo per “sala delle statue”²¹⁶, e quella d’argento per la pittura dal vero; nel 1875, dunque a conclusione dell’anno seguente, ottiene la medaglia di bronzo per la storia dell’arte (come preannunciato nel giudizio del prof. Taimi appena riportato)²¹⁷.

Nel 1876, con il compimento del quinto anno accademico, Bezzi si guadagna l’accesso alle mostre collettive annuali dell’Accademia, cui aderirà ininterrottamente negli anni successivi, con la sola eccezione del 1886²¹⁸. È in queste occasioni che ottiene l’ennesima, preziosa, forse decisiva conferma; accadrà nel 1878, quando alla collettiva braidense propone la sua *Valle di Rabbi*, opera per la quale Bezzi riceve allora un riconoscimento, e che presto – stando a quanto riferito da un quotidiano trentino l’anno successivo – sarà «ornamento alle sale del Re d’Italia».²¹⁹

²¹⁶ PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 23.

²¹⁷ BEZZI, *Bartolomeo Bezzi all’Accademia* cit., pp. 76-77., seppur con qualche differenza: «1872-73 Medaglia d’argento per il paesaggio – Sez. pittura dal vero. – Medaglia di bronzo per la figura. – Medaglia di bronzo per la prospettiva. – Medaglia di bronzo per il paesaggio. Anno 1873-74: Medaglia d’argento per l’ornamento – Sez. II – Medaglia di bronzo per Sala delle Statue. – Medaglia d’argento per pittura dal vero. Anno 1874-75: Medaglia di bronzo per la Storia dell’Arte». All’interno dello stesso testo si veda anche il giudizio del Prof. Segretario Antonio Taimi, riportato da Quirino Bezzi che lo fa risalire al 20 agosto 1874: «Anche nel corso dell’anno scolastico testé chiuso ottenne per la sua assiduità ed amore allo studio, e per i suoi progressi, due medaglie premio, una cioè nella scuola di paesaggio, l’altra in quella delle Statue, la quale ultima gli valse il passaggio alla Scuola di Nudo, e gli procurerà l’ammissione alla scuola superiore di Pittura».

²¹⁸ Nel 1876 Bezzi espone due paesaggi - *Paesaggio e Impressione* - dipinti *en plein air*; l’anno seguente esporrà *Al pozzo e Val Solandra*. A proposito di quest’ultimo, nel 1972 Perrozzi si chiede se possa essere identificato «con un’opera conservata a Padova, dal titolo *Vermiglio, val di Sole*» (si veda *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 27). Sugli appuntamenti espositivi di Brera si veda in particolare ROSANNA MAGGIO SERRA, *I sistemi dell’arte nell’Ottocento*, in *La pittura in Italia, L’Ottocento*, a cura di Enrico Castelnuovo, vol. II, Milano, Electa, 1991, pp. 629-652, qui pp. 631-632: «Un’interessante caratteristica delle mostre di Brera era quella di ammettere, accanto ai lavori degli allievi premiati e dei professori, anche quelli di artisti che esercitavano indipendentemente la professione. [...] Gli appuntamenti annuali nelle sale di Brera, che duravano circa un mese tra agosto e settembre, attiravano molto pubblico e divennero presto avvenimenti mondani».

²¹⁹ La commissione rimase affascinata dai colori che trasfigurano in una liricità che ammorbidisce perfino questo paesaggio alpino dalle forti caratteristiche. Cfr. D. Z. V., *Un pittore trentino*, in “Il Raccoglitore”, a. 12, n. 94, 7 agosto 1879: «Paesista eccellente, egli s’inspirò ai suoi monti, ai suoi torrenti, al suo cielo natìo, e quasi sempre cercò ritrarre qualche cosa che gli ricordasse la terra sua. La sua *Val di Rabbi*, a mo’ d’esempio, di cui noi

L'interruzione degli studi, nel 1879, non gli impedì di mantenere stretti i legami con l'ambiente milanese, e di partecipare del fermento culturale e artistico del tempo. Nel 1880 le fonti documentano la sua fattiva collaborazione alla buona riuscita della mostra di Milano²²⁰, nel 1882 la sua partecipazione all'esposizione dell'Accademia di Brera è premiata dalla fondazione Fumagalli²²¹; l'anno seguente si aggiudica il premio Principe Umberto per *Acqua morta*, esposto alla mostra braidense e acquistato dal conte Aldo Annoni di Milano²²². L'8 aprile del 1884 l'Accademia di Brera lo

potemmo ammirare uno schizzo, gli attirò subito gli sguardi e le simpatie di illustri mecenati, ed oggi tra molte gloriose tele, è pur essa ornamento alle sale del Re d'Italia». «Una cascata si precipita sotto sopra un letto roccioso, in fondo ad una vallata, e par che l'onda scrosci fuggendo; s'innalzano tutt'intorno alla vetta e la luce colora variamente quei monti, digradando dalla cima luminosa, ai fianchi, alle falde, ove crescono le robuste piante alpine, fra massi già rotolati". Ecco la *val di Rabbi* del nostro pittore».

²²⁰ Si veda una lettera di Bartolomeo Bezzi stesa nel 1880 e pubblicata in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore* cit., p. 272: «Qui a Milano si sta lavorando alacramente onde abbia a riescire imponente l'Esposizione; ed anche gli artisti si danno d'attorno per preparare qualche cosa di nuovo».

²²¹ G. M., *I premi all'Esposizione di Brera, premio Fumagalli*, in "La Perseveranza", 15 luglio 1882; LUIGI CHIRTANI, *All'esposizione di Brera. L'aggiudicazione del premio Fumagalli*, in "Corriere della Sera", 12-13 settembre 1882; D. Z. V., *Quadri premiati*, in "Illustrazione italiana", 22 ottobre 1882; lo attesta anche la più volte utilizzata lettera di Bezzi a Ogetti da Innsbruck, Neuhauserstrasse, il 16 agosto 1913: «Il mio primo successo l'ebbi a Roma nella prima grande esposizione del 1883, con due quadri di Verona, Mattino e Mulini sull'Adige, ed un terzo, Pescarenico, coi quali ottenni l'anno prima a Milano il premio Fumagalli»; ma BEZZI, *In Val di Sole. Glorie della pittura* cit., annota: «Nel 1882 sopra trenta dei migliori artisti riesce vincitore della Fondazione Fumagalli, con la tela: Pescarenico. È la prima di innumeri vittorie»; così MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi* cit, p. 350, elencando «PREMI – MEDAGLIE – ONORIFICENZE», scrive: «Premio Fumagalli – Milano (per *Pescarenico*)»; PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 3: «Vince il Premio Fumagalli all'esposizione di Brera»; DEGASPERI, *I paesaggi dell'anima* cit., p. 22: «Nel 1882 vince il premio Fumagalli. I collezionisti milanesi lo corteggiano, così la fortuna, ben meritata. 4000 lire di premio per l'opera "Pescarenico" non sono poche». Il fascino della natura, 2003: «A trentun anni vince il suo primo importante premio, indetto a Milano: il premio Fumagalli, dell'omonima Fondazione. Riceve 4.000 lire per l'opera "Pescarenico", acquistata dal principe Ruspoli, acuto e intelligente collezionista». Il premio Fumagalli era un riconoscimento privato istituito nella seconda metà dell'Ottocento.

²²² VITTORE GRUBICY, *Cronache d'arte, Brera*, in "Il Secolo", 22 agosto 1910: «Spolverati di bianco pelo, sono però ancora molti i milanesi che ricordano i tempi floridissimi delle Esposizioni annuali di Brera, negli anni, soprattutto, che susseguirono all'istituzione del premio di 4000 lire fondato per donazione dell'allora Principe Umberto per coronare "l'opera più commendevole" che si fosse presentata a quella mostra [...]. L'aggiudicazione del premio, fatta da giurie scelte fra cittadini e artisti della più alta considerazione, era

nomina socio onorario²²³; nel 1887 è eletto nel Consiglio Direttivo della Società per le Belle Arti ed Esposizioni Permanenti²²⁴, che pure l'anno precedente ha ospitato i suoi quadri (*A Chioggia, Mulini a Verona, Paesaggio, Betulle* e il bozzetto *Pescarenico*), in occasione della mostra inaugurale della neonata Società. Se le esposizioni braidensi sono l'occasione perché anche la produzione dell'artista acquisisca valore e attenzione nel mercato dell'arte, a Milano qualche opera arriva anche quando è acquistata altrove²²⁵.

sempre oggetto del più vivo interessamento e tutti ritornavano a Brera per rivedere e collaudare o comendare l'opera premiata. Tutto ciò è durato sino all'88».

²²³ QUIRINO BEZZI, *Bartolomeo Bezzi all'Accademia di Brera* cit., pp. 76-77: «Dopo esservi stato scolaro, il Bezzi, il 5 aprile 1884, ne diveniva socio onorario e ciò non fa che dimostrare come l'Accademia gli fosse sempre vicina e seguisse con amore quelle affermazioni artistiche del Nostro che già i suoi professori avevano indovinato e fissato nei loro attestati». In PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 198 si cita una «ricevuta del "priego" di nomina e la lettera di ringraziamento del pittore (Cartella "Soci onorari", Milano, Archivio dell'Accademia di Brera)».

²²⁴ Si veda PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 4, dove si cita «un appunto della moglie (elenco di onorificenze)»: «la sua elezione [...] acquista il valore non solo di riconoscimento onorifico, ma anche di rivelazione della fino allora latente necessità di contribuire attivamente alla diffusione della cultura e alla conoscenza della pittura italiana nell'ambito nazionale ed internazionale». La Società per le Belle Arti ed Esposizioni Permanenti nacque dalla fusione della Società per le Belle Arti di via Vivajo e l'Esposizione Permanente di via San Primo, che nel 1886 si insediarono in via Turati (già via Principe Umberto). La sede, «edificata fastosamente da Luca Beltrami sulla via Principe Umberto» era stata inaugurata con una grande mostra alla quale parteciparono numerosi artisti» (SERGIO REBORA, *Vittore Grubicy de Dragon. Pittore divisionista (1851-1920)*, Milano-Roma, Jandi Sapi Editori, 1995, p. 9). Si veda per questo anche 1886-1986. *La Permanente. Un secolo d'arte a Milano*, Milano, Centro Grafico Linate, 1986. Per una panoramica generale sulle società private sorte a sostegno dell'attività degli artisti si veda ancora MAGGIO SERRA, *I sistemi dell'arte nell'Ottocento* cit., p. 634 e segg.

²²⁵ Nel 1917 il Re Vittorio Emanuele III acquista per il Municipio di Milano *Verona sparita*, uno dei nove quadri esposti all'intero della sala riservata a Bezzi dalla Biennale di Venezia del 1914. Si veda *XI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1914*, catalogo, Venezia, Ferrari, 1914. Sullo sviluppo dei fini commerciali delle mostre di Brera si veda MAGGIO SERRA, *I sistemi dell'arte nell'Ottocento* cit., p. 632 e segg: «[...] nelle "note o specifiche richieste e presentate dagli artisti sì nazionali che esteri" fin oltre la metà del secolo non vi è cenno al prezzo dei lavori esposti. Segno che l'Accademia si mantenne a lungo estranea alla vendita delle opere d'arte e che le transazioni commerciali avvenivano al di fuori di essa. [...] L'Accademia finì per aprirsi alla promozione commerciale. Dai primi anni Sessanta è testimoniata infatti la sua funzione mediatrice. I prezzi delle opere vennero resi noti a mezzo di un registro consultabile all'ingresso dell'esposizione o presso la segreteria stessa [...] Le esposizioni di Brera divennero sempre meno competitive; dal 1889 cessarono di essere annuali e furono tenute ogni tre anni. Ciò che decideva il

Nel 1921 la Galleria Pesaro di Milano gli dedica un'ampia antologica curata, in catalogo, da Vittorio Pica²²⁶: sarà, questo, l'omaggio estremo della città che all'arte lo aveva formato e introdotto, per la cura di chi, si avrà modo di vederlo più avanti, Bezzi aveva conosciuto bene nello svolgersi della sua assistenza alla promozione delle prime edizioni della Biennale di Venezia.

È il caso in questo senso di menzionare una lettera inviata alla vedova Bezzi al momento della morte del pittore dal presidente della Reale Accademia di Brera, anch'essa riportata da Quirino Bezzi nel saggio pubblicato nel '59 all'interno della rivista "Studi Trentini di Scienze Storiche":

Gentilissima Signora, l'Accademia di Brera volle sempre bene a Bartolomeo Bezzi. E se lo meritava. La schiettezza sua, obiettiva e serena, i suoi entusiasmi per tutto ciò che fa capo al bello, al vero, al buono – culto di ogni anima ben nata – la vita proba, l'amore suo per la patria, le sue doti d'artista, elette per aristocratica distinzione e per fierezza di sentimento, quella malinconia soffusa del suo volto, così dolce, così attraente e simpatico lo rendevano caro ad ognuno. Immaginarsi se ben fu caro a noi che per tanto tempo avemmo con lui diuturna dimestichezza di affetti. – La tristissima notizia della sua scomparsa per sempre, ci riempì e ci riempie il cuore del più grande dolore ed io, di ritorno da Roma, ove mi trovavo da parecchi giorni, voglio questi sentimenti parteciparle a nome di tutta la famiglia accademica e mio anche a costo di inacerbire la ferita [...]²²⁷.

4. DALLA PARTE DEGLI SCAPIGLIATI

Gli studi di quanti si sono occupati primariamente della produzione pittorica di Bezzi, distinguendovi debiti e influenze, hanno più volte ribadito che le relazioni intercorse fra il giovane allievo dell'Accademia e i suoi docenti non segnarono in maniera determinante la sua identità artistica. Ugualmente, nell'ottica della storia del pensiero artistico e della politica culturale che in questo

successo delle iniziative espositive era ormai la funzione commerciale. L'organizzazione mercantile privata ebbe il potere di trasformare l'Accademia da luogo della consacrazione dei valori artistici a vetrina del mercato artistico».

²²⁶ Alla mostra sono esposti 83 quadri e 43 bozzetti. PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit. (si vedano le schede in appendice); *Il fascino della natura*; VITTORIO PICA (a cura di), *Mostra personale del pittore Bartolomeo Bezzi*, Milano, ed. Alfieri & Lacroix, 1921.

²²⁷ Lettera di Giovanni Beltrame a Isabella Bezzi, 19 ottobre 1923, riportata in QUIRINO BEZZI, *Bartolomeo Bezzi all'Accademia di Brera* cit., pp. 76-77.

studio si va tracciando, la figura del pittore solandro appare profondamente condizionata dallo spirito e dall'approccio degli ambienti esterni - e anzi, finanche contrari - alla nobile e storica istituzione scolastica milanese, che pure Bezzi seguirà a frequentare per l'intera durata dell'ottavo decennio del secolo²²⁸.

Il distacco intellettuale dai canoni e dalle imposizioni braidensi sembra nascere da una contestazione della figura di Giuseppe Bertini, allora responsabile della cattedra di pittura e prossimo ad assumere la direzione della Pinacoteca²²⁹. Le restituzioni operate dai biografi e le interpretazioni offerte nell'ambito delle stesse non pervengono tuttavia a una lettura univoca delle sfumature che dovettero caratterizzare le relazioni tra maestro e allievo²³⁰. Un qualche fondo di verità si ritiene che avesse avuto una notizia trapelata nell'anno stesso dell'organizzazione della grande mostra alla Galleria Pesaro, ovvero che tra Bezzi e Bertini sarebbero insorti,

²²⁸ L'iter degli studi a Brera è stato ricostruito in PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 13 sgg.: il primo anno Bezzi frequenta la scuola di "ornato", la scuola di elementi di figura tenuta da Raffaele Casnedi, e quelle di "rilievo e plastica" e "delle statue", nella sezione diretta da Giuseppe Bertini. Dal terzo è iscritto alla scuola di anatomia, a quella di prospettiva con Luigi Bisi e quella di paesaggio con e Luigi Riccardi; a partire dall'anno seguente e fino al 1879, Bezzi frequenta anche la scuola di nudo.

²²⁹ Giuseppe Bertini, che dal padre, insieme al fratello, erediterà una bottega di artigianato nel settore del vetro d'arte, era stato allievo della stessa Accademia di Brera negli anni Quaranta. Sulla scena artistica si era imposto precocemente, aggiudicandosi, nel 1845 la medaglia d'oro del Gran premio di pittura con il dipinto *Dante e Frate Ilario*. Socio dell'Accademia di Brera dal 1851 come pittore di vetri e consigliere, dal 1857, come pittore di storia, succederà a Hayez alla cattedra di pittura dell'Accademia, dove rimarrà tra il 1860 e il 1898, anno della sua morte, e dove, dal 1882, si occuperà della direzione della Pinacoteca di Brera.

²³⁰ Sulla vetustà del modello bertiniano si veda PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 17-18: «Quest'ultimo [Bertini] sembra essere il maestro incontestabile fra tutti i giovani che si iscrivono all'Accademia: è l'intransigente cultore della tradizione, il sacerdote, del rigore formale e della tecnica del segno nitido e preciso. Conosce a fondo la grammatica studiata attraverso gli autori classici: non intende rinnovare nulla del passato, poiché concepisce l'arte figurativa come espressione di perfezionamento rigido, senza sbavature e soprattutto senza avventure, né di contenuto né di stile. [...] Gli allievi lo hanno sempre rispettato proprio per la serietà dell'impegno, ma anche contrastato mano a mano che venivano maturandosi, al punto da essere spesso considerati dei "rivoluzionari"». Su posizioni opposte si attesta DEGASPERI, *I paesaggi dell'anima* cit., p. 21: «Bertini introduce un metodo di lavoro più moderno, incoraggiando gli allievi a misurarsi anche con le poetiche dal vero, metodo che rinnovò specie il genere del ritratto, sollecitò gli allievi a confrontarsi con altri ambiti tematici, per esempio la pittura di genere o con il paesaggio, oppure con il filone degli interni prospettici».

a un dato momento, alcuni dissapori²³¹. Il dato troverebbe riscontro, del resto e verosimilmente, nelle memorie dello stesso pittore. A sessantadue anni, rispondendo a una richiesta di Ugo Ojetti, che in tal senso lo sollecitava, Bezzi ripercorre le tappe dell'intera sua esistenza e, a proposito della propria formazione artistica, riferita agli anni Settanta dell'Ottocento, scrive: «mi recai a Milano, a Brera, ad incominciare il tirocinio che durò sette anni senza imparare nulla! Se ho appreso qualche cosa, fu dopo, seguendo le orme di Carcano e Gignous, allora paesisti di fama»²³².

Nella rilettura degli episodi salienti del proprio passato, Bezzi opera dunque una significativa selezione delle occasioni legate alla propria maturazione. I portati dell'Accademia ne risultano evidentemente sminuiti; viceversa assurgono alla dignità di modelli di gioventù le personalità di Filippo Carcano ed Eugenio Gignous, richiamate a sottolineare gli afflitti dell'ambiente culturale sorto e cresciuto a margine di Brera, e dell'intera sfera dei sodalizi - umani e professionali - che ebbero a influire benevolmente sulla crescita di Bartolomeo, sulla definizione della sua personalità artistica, e soprattutto sul primo sviluppo di uno spirito critico fortemente incline a una genuina militanza artistica estranea ai giochi di potere.

Sarebbero dunque gli stimoli raccolti nell'ambito di quest'alternativa anti-accademica il tramite di ispirazioni e consonanze di carattere poetico e ideologico: in questa dimensione Bezzi cercherebbe e troverebbe da un lato gli strumenti più affini alle sue ricerche d'artista, dall'altro i modelli di un differente sentimento della vita e della cultura, opposto ai canoni propri delle istituzioni tradizionali, e però ugualmente, anzi per questo massimamente innovatore.

Le scene che qui si vanno tratteggiando sono, a buon titolo, quelle della Scapigliatura milanese²³³. La tradizione delle relazioni tra Bezzi

²³¹ Si veda V.B., *Figure d'artisti*, B. Bezzi, in "Corriere della Sera", 12 aprile 1921, pag. 3.

²³² Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Fondo Maroni, lettera di Bezzi a Ugo Ojetti, Innsbruck, Neuhauserstrasse, 16 agosto 1913.

²³³ La congiuntura è da decenni oggetto di autorevoli indagini, almeno a partire dal catalogo *Mostra della Scapigliatura*, a cura di Luciano Caramel e Anna Maria Brizio, Milano, Società per le Belle Arti, 1966, per arrivare ai giorni nostri con *Scapigliatura*, a cura di Annie-Paule Quinsac, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 2009, passando per i saggi di Fernando Mazzocca (*La pittura dell'Ottocento in Lombardia*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di Enrico Castelnuovo, vol. I, Milano, Electa, 1991; *Musei e Gallerie di*

e gli Scapigliati è solidamente tramandata dalla letteratura sull'autore. E non si tratta solo di notazioni relative alle affinità spirituali tra l'artista e il gruppo dei "ribelli"²³⁴; le biografie redatte fino a oggi riferiscono di vere e proprie quotidiane frequentazioni²³⁵. Tuttavia, le attestazioni documentarie relative alle vicende sono

Milano. *La Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, Milano, Mondadori-Electa, 1995; Gaetano Previati 1852-1920. *Un protagonista del simbolismo europeo*, a cura di ID, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1999; *Il Piccio e la pittura lombarda tra romanticismo e simbolismo: l'eredità di Appiani*, in *Piccio l'ultimo romantico*, a cura di Fernando Mazzocca, Giovanni Valgussa, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007, pp. 17-25).

²³⁴ Si vedano in particolare, GIUSEPPE MONGERI, *L'esposizione di Brera*, in "La Perseveranza", 24 settembre 1877, pag. 3, ove si affaccia l'ipotesi di una prossimità alle poetiche di Eugenio Gignous; PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 37, per un'ampia considerazione dei rapporti tra la pittura del Nostro e quella di Cremona e Ranzoni («Bezzi in qualche modo dipende da essi, dal primo nella ritrattistica e in genere nelle opere di figura, dal secondo, benché assai più "alla lontana", come spinta efficace a staccarsi all'Accademia, ché egli intende la lezione di Ranzoni come ispirazione a riprendere la tradizione in modo vivo e moderno»), e dove pure si conclude che «non sembra che [Bezzi] sia riuscito a riprodurre pienamente le caratteristiche dell'arte cremoniana che, come dicevo, approda ad una sua originale interpretazione del realismo né, a mio avviso, egli è riuscito a cogliere il messaggio dell'altro pittore, il Ranzoni, che si impone nell'ambito della Scapigliatura in modo ancora più originale del Cremona».

²³⁵ Si veda PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 30 e segg.; FIORENZO DEGASPERI, *Bartolomeo Bezzi: i colori della melanconia*, in *Bartolomeo Bezzi (Ossana 1851 – Cles 1923)*, San Giovanni Lupatoto (Vr), Editoriale Bortolazzi-Stei, 1999, pp. 15-22, qui p. 17: «Nei sette anni che impiega per portare a termine gli studi milanesi instaura stretti rapporti con Leonardo Bazzaro e Giuseppe Mentessi, scapigliati lombardi di riconosciuta fama. Siamo agli anni 1878 quando partecipa attivamente ai dibattiti nati attorno al divisionismo e all'impressionismo francese assieme a Gaetano Previati, Filippo Carcano e Eugenio Gignous»; DEGASPERI, *I paesaggi dell'anima* cit., p. 21, dove si riferisce della «frequentazione di un gruppo di artisti tra i più vivaci di Milano, tra cui spicca per intelligenza e fantasia creativa Filippo Carcano (Milano 1840-1914), pure lui allievo di Hayez ma con tutt'altro spirito, fondatore del verismo lombardo. Assieme creano un cenacolo di giovani artisti dallo spirito innovatore ed antiaccademico: Cremona, Ranzoni, Eugenio Gignous, Gaetano Previati, Leonardo Bazzaro e Giuseppe Metessi, scapigliati lombardi di riconosciuta fama». Si veda, all'interno della stessa pubblicazione, la biografia: «All'Accademia lo vediamo allievo di Giuseppe Bertini ma risente molto di quell'aria di antiaccademismo che aveva segnato il cammino artistico non solo di Filippo Carcano, allievo di Francesco Hayez, ma anche di Cremona, Ranzoni e Gignous. [...] In questi anni, inoltre, si unisce in amicizia con un gruppo di giovani artisti dallo spirito rinnovatore ed antiaccademico e assieme a Gaetano Previati, Filippo Carcano, fondatore del verismo lombardo, ed Eugenio Gignous, partecipa attivamente ai dibattiti sull'impressionismo francese».

estremamente esigue²³⁶, pertanto una ricostruzione di tali rapporti deve passare necessariamente attraverso la notazione di affinità pittoriche.

Il più prossimo interlocutore della maturazione artistica e intellettuale di Bezzi è colui che per primo affiora nel lungo ricordo tramandato dalla lettera che si è riportata poc'anzi. Ciononostante, le relazioni tra Filippo Carcano e Bartolomeo Bezzi, a dispetto di una serie di notizie riportate dalla bibliografia più recente²³⁷, non trovano riscontro se non nelle fonti documentarie legate a un periodo successivo agli anni milanesi²³⁸.

L'assimilazione delle poetiche dei due artisti verrebbe teorizzata in maniera compiuta per la prima volta solo da Primo Levi. Scrive l'Italico che Bezzi

passando da Trento a Milano s'innamorò di Carcano che riuscì per lui quella rivelazione che tutti l'ingegni originali sono per le giovani e le sincere attitudini. E, come Carcano s'aggirava allora per monti e per valli con note di un verde di cui niun altro più fresco, più umido, più pastoso e più vivo, per monti e per valli s'andò Bezzi aggirando e come Carcano tornò poi agli effetti architettonici²³⁹.

²³⁶ La penuria delle fonti è dato assodato, ed è tanto più probante il fatto che a riferirne sia chi, come Rossella Perrozzì (*Bartolomeo Bezzi* cit.), alla documentazione dovette poter accedere con più agio di quanti oggi vogliano approcciare il problema. Si ritiene tuttavia che l'esiguità dei materiali legati a questa fase della vita dell'artista non sia dovuta a una carenza nelle relazioni con i contemporanei quanto alla dispersione delle carte stesse.

²³⁷ DE PILATI, *Un trentino per l'arte* cit, p. 27: «Carcano, considerato il caposcuola del Verismo lombardo, è senz'altro il primo a ravvisare un talento naturale in Bezzi, è proprio lui a spingerlo a frequentare l'Accademia». DEGASPERI, *Bartolomeo Bezzi: i colori della melanconia* cit., p. 17: «E' soprattutto grazie al Carcano [...] che il Bezzi è spinto sulla strada del contemporaneo».

²³⁸ Filippo Carcano, che sarebbe fra quanti Bezzi ritrova nella redazione di Verona della "Ronda" al principio degli anni Ottanta (DE LUCA, *Il povero Bezzi!* cit.), sarà accanto a Bezzi all'Esposizione nazionale di Belle Arti organizzata nel 1887 a Venezia. Nel 1895, in occasione della prima edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte dei Giardini per cui Bezzi è fra i membri del Comitato ordinatore, il nome di Carcano compare all'interno del Comitato di patrocinio e nella Giuria di accettazione nazionale. Carcano risulta tra gli espositori della prima edizione della Biennale, e nei giorni immediatamente precedenti l'inaugurazione, fra le più assidue frequentazioni dell'artista (*Diario di Giulia Turcati* cit, p. 47). Si voglia infine ricordare che anche Filippo figurerà fra i soci della polemica Corporazione dei Pittori e Scultori italiani fondata nel 1898 su impulso – lo si vedrà più avanti – dello stesso artista trentino.

²³⁹ L'ITALICO (PRIMO LEVI), *Bartolomeo Bezzi* cit.; GINO FOGOLARI, *Bartolomeo Bezzi*, in "Il Popolo", 4 novembre 1901.

Analoghe considerazioni sono ribadite da Gino Fogolari quasi vent'anni più tardi: «Dal forte lombardo, ardito ricercatore di problemi luminosi, da Filippo Carcano grande verista e un pochino anche materializzatore del moderno quadro di paesaggio, derivò il Bezzi a Milano l'appassionata sincerità all'osservazione naturale e l'incontentabile studio della tecnica». Entrambi i critici si erano resi conto tuttavia delle differenze – sostanziali – tra le prove del più anziano Filippo e le successive sperimentazioni del più giovane Bartolomeo²⁴⁰.

Questi – si è avuto modo di evidenziarlo anche nel capitolo precedente – era profondamente incline a sviluppare una pittura di paesaggio che fosse in prima battuta luogo dell'espressione del proprio spirito, della propria natura, della propria indole. In questo elemento si rinviene a buon titolo la più pronunciata distonia fra le poetiche scapigliate e le intonazioni creative del Nostro: in ciò risiedono forse i limiti dell'adesione al movimento e non nei timori di una personalità prudente ai quali Rossella Perrozzi attribuirebbe il supposto isolamento di Bezzi²⁴¹.

²⁴⁰ L'ITALICO (PRIMO LEVI), *Bartolomeo Bezzi* cit.: «Bezzi se ha scelto dietro Carcano la via dell'arte vera, s'è ben guardato dall'imitarlo, l'imitazione essendo una perfetta contraddizione con l'istinto di chiunque senta in sé il proprio io»; GINO FOGOLARI, *Bartolomeo Bezzi* cit.: «Ma egli si pose solo davanti alla natura e senza imitare cercò di esprimere nelle sue tele il singolare carattere del suo spirito, di modo che egli ha oggi nell'arte un suo segno dove è assoluto ed unico signore».

²⁴¹ Dei legami con la Scapigliatura, Rossella Perrozzi ha identificato, insieme alle ragioni, soprattutto «i limiti». Si veda PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., pp. 29-31: «Bezzi dovette amare questo clima di contestazione, data la giovane età, le precedenti esperienze; la tematica ispirantesi alla vita e al mondo naturale [...]. E tuttavia egli non osa, o non vuole, seguire gli stessi scapigliati, cui pur è legato da sentimenti di amicizia e da comuni interessi artistici, quando questi dimostrano velleità rivoluzionarie troppo spinte: vi sono tra essi e Bezzi differenze culturali e sociali, oltre che spirituali, troppo profonde: giovane provinciale che comincia ad affermarsi in arte, povero di mezzi, egli risulta legato, come e forse più che non altri, all'alta borghesia e piccola nobiltà trentina che lo aiuta economicamente e moralmente, ed alle cui aspettative e orientamenti in fatto di gusto egli deve, perciò, entro certi limiti, corrispondere. [...] Da qui anche la scarsa documentazione delle sue relazioni con gli Scapigliati milanesi», a riprova che «nonostante i molti anni di soggiorno milanese, il pittore trentino non ha mai legato profondamente con coloro che pur frequentava. Questo era dovuto anche al suo temperamento così schivo, montanaro, un po' selvatico ed incline a fuggire la città per ritirarsi nelle valli montane, magari nei luoghi dell'infinità. Non è da escludere però che una parte di colpa vada ricercata in Milano stessa e nell'ambiente accademico che, tutto sommato, favoriva più l'isolamento

Non si comprenderebbe altrimenti, in questo senso, la sua precoce adesione a quel sodalizio polemico e dissacrante e insieme divertito e spensierato che fu la Famiglia Artistica, fondata nel 1873 a Milano da Vespasiano Bignami, artista cremonese, e con lui da Luigi Borgomainerio, Francesco Barzagli, Francesco Didioni e Francesco Fontana²⁴². Rapporti – quelli intrattenuti tra l'artista trentino e il movimento - per nulla occasionali, giacché nell'aprile del 1890 – come si avrà modo di vedere in seguito – Bezzi accompagnerà il conferenziere Antonio Fradeletto a Milano presso lo stesso sodalizio perché vi tenesse un ciclo di incontri a sfondo artistico e letterario²⁴³. Tra le iniziative lanciate dall'associazione, corsi serali di nudo, figura e ritratto, feste in maschera, mostre ed esposizioni: una su tutte, la provocatoria “Indisposizione di Belle Arti”, promossa in concomitanza con l'Esposizione Nazionale del 1881. Secondo quanto riferito da Anna Finocchi, tra i soci - 112, in maggioranza dimissionari della Società degli artisti – figuravano anche Mosè Bianchi, Tranquillo Cremona, Eugenio Gignous, Francesco Filippini, Daniele Ranzoni, Giovanni Segantini, Emilio Longoni, Angelo Morbelli, Gateano Previati, Luigi Conconi²⁴⁴.

che la comunione tra gli artisti impegnati a costruire la propria personalità e talvolta gelosi della propria individualità».

²⁴² Si vedano PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 31, e DE PILATI, *Un trentino per l'arte* cit, p. 28 che citano ROBERTO SACCHETTI, *Quarant'anni d'arte di un cenacolo milanese*, in “Almanacco della Famiglia Meneghina”, 1950, p. 170. Per una dettagliata ricostruzione delle vicende legate alla nascita e all'attività della Famiglia Artistica si veda il recente contributo di ANNA FINOCCHI, *Vespasiano Bignami e la Famiglia Artistica*, in *Scapigliatura* cit., pp. 286-287; Si veda ancora G.G., *Bignami, Vespasiano*, in *La Pittura in Italia* cit., p. 697. Secondo quanto riferito da Anna Finocchi, l'archivio della Famiglia Artistica è andato perduto. Vane erano state in questo senso anche le ricerche di Rossella Perrozzi. Si veda PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 31: «Le ricerche fatte per tentare di rintracciare carte e documenti del sodalizio non sono approdate purtroppo a nulla, dati gli eventi bellici che, con i trasferimenti della “Famiglia”, hanno contribuito a disperdere il tutto».

²⁴³ Cartolina di Bezzi a Tolomei, Venezia, I maggio 1890, riportata in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore – patriota* cit., p. 249. In PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., pp. 200-201, l'autrice riferisce inoltre di avere consultato della corrispondenza risalente alla fine degli anni Ottanta e intestata alla Famiglia Artistica, e in particolare: una «lettera di C. Tallone a Bezzi, Famiglia Artistica; 1888» e una «lettera di P. Fragiaco a Bezzi, Famiglia Artistica, in data 1888».

²⁴⁴ ANNA FINOCCHI, *Vespasiano Bignami* cit, p. 287

Nel corso degli anni Settanta, Bezzi avrebbe stretto a vario titolo relazioni con la maggior parte di essi, e in particolare con Previati: di questo rapporto sopravvivono peraltro le attestazioni più corpose.

I rapporti tra Bezzi e Previati risalgono alla seconda metà degli anni Settanta, quando cioè Gaetano, partito da Ferrara (dove aveva frequentato la Scuola di Belle Arti cittadina) e passato per Livorno (dove prestò servizio militare) e poi per Firenze, si iscrive all'Accademia di Brera²⁴⁵. Certamente, circa un anno più tardi le relazioni fra i due erano già molto strette: lo dicono i toni, affettuosi e solidali insieme, di due lettere scritte da Gaetano a Bartolomeo nel 1879, e l'occasione stessa dello scambio epistolare. Nella corrispondenza, riportata da Ernesta Bittanti Battisti nel 1942, Previati mette a parte Bezzi – suo «confratello in Giotto» - di un progetto che custodisce con la massima riservatezza e in cui ripone grandi speranze: si tratta di un «quadro storico cioè di metri 2 e 27 centimetri» che intende presentare al concorso Canonica bandito nello stesso anno²⁴⁶.

²⁴⁵ Si veda per questo il recente contributo di FRANCESCO TEDESCHI, *Gaetano Previati: formazione e attività predivisionista*, in *Gaetano Previati 1852-1920* cit., pp. 32-29, qui p. 34-35: «Compagni dell'artista ferrarese nell'aula di pittura di Bertini e in quella del nudo sono alcuni dei futuri protagonisti dell'arte lombarda, da Cesare Tallone a Lodovico Pogliaghi, a Leonardo Bazzaro, Amerino Cagnoni, Pietro Filippini, Luigi Achini, Pio Sanquirico, tutti ricordati da Previati in una lettera inviata al fratello Giuseppe in occasione del concorso per la copia dal nudo del novembre 1877 o 1878». Si veda anche ANTONIO P. TORRESI (a cura di), *Alberto Previati. Gaetano Previati nelle memorie del figlio*, 1927, Ferrara, Liberty House, 1993, p.15: «Secondo una consolidata tradizione storiografica (non sostenuta tuttavia da alcun documento d'archivio) dall'autunno del 1875 alla primavera del 1876 Gaetano trascorre alcuni mesi a Firenze, frequentando saltuariamente lo studio di Amos Cassioli. Alla fine di ottobre del 1876, si recò comunque a Milano, per iscriversi ai corsi tenuti da Giuseppe Bertini all'Accademia di Brera, ma non fece a tempo; poté però, il 24 novembre seguente, iscriversi ai corsi liberi di Nudo, dove il suo talento venne notato dal futuro maestro». Ivi, p. 65: «A Milano furono suoi compagni di studi, oltre Giuseppe Mentessi, che lo raggiunse più tardi, L. Pogliaghi, L. Bazzaro, C. Tallone, Cagnoni, Filippini».

²⁴⁶ ERNESTA BITTANTI BATTISTI, *Come la figura di Bartolomeo Bezzi entrò* cit, pp. 186-187: «Era stato in quell'anno bandito un concorso – il Concorso Canonica – per un quadro storico; e il Previati pensò di parteciparvi, proprio stimolato dal desiderio e dalla necessità di un successo, che lo aiutasse anche finanziariamente. Egli non aveva ancora avuto i mezzi per prendere in affitto uno studio; ma gli sovvenne della generosità così caratteristica del Bezzi, soprattutto per i compagni d'arte, e dell'amicizia così intima che lo legava a lui; e gli chiese di cedergli, mentre il Bezzi lavorava nel Trentino, il suo studio.

Scrive Previati:

Caro Bezzi – in questi giorni ho maturato un progetto, che da lungo tempo mi bazzicava nella mente – ma non posso effettuare senza il tuo soccorso. [...]Solamente – aggiunge Previati - non ho luogo dove eseguire il quadro, e inservibili affatto sono le camere di casa mia e degli amici. Poi non voglio comunicare a nessuno questo mio disegno; tanto più che si crede che io stia facendo un quadro nelle cantine della casa di Mentessi... col soggetto: *Filippo Strozzi!!* Se tu mi aiuti prestandomi il tuo studio – io appollaiato lassù al buio – perché è un soggetto tenebroso – preparo una discreta sorpresa agli amiconi e tento di raddrizzare la mia povera baracca, che minaccia seriamente di crollare²⁴⁷.

Previati interpella Bezzi, che in quel momento non si trova a Milano²⁴⁸, perché si adoperi in questo senso: «Scrivi un biglietto ai tuoi parenti – suggerisce Previati - che mi rilascino la chiave, che Filippini senza dubbio avrà loro portata – e un altro per la portinaia della casa n. 11». Bartolomeo si muove in fretta tanto che, in una lettera successiva, scritta «Dal tuo studio, non ricordo più quanti né di qual mese del 1879!!», Previati riferisce dello stato di avanzamento dei lavori:

Il quadrone lì sul cavalletto abbozzato alla bell'e meglio; e io sto delle ore a contemplarlo spaventato delle difficoltà di condurlo a termine in così breve tempo. Basta, se saranno rose... – Non ti ho detto ancora il soggetto, mi pare. Figurati che dovrei rappresentare quegli ostaggi di Crema, che Federico Barbarossa fece appendere a una delle torri di assedio sperando di vincere l'indomita resistenza dei valorosi, che Crema difendevano. Immagina una catasta di travi, con suvvi appesi in varie attitudini dei cadaveri illuminati dall'ultimo raggio di quella nefanda giornata! Ho riempito il tuo studio con vecchi avanzi di travi, ho chiuso le finestre con tendine per avvicinarmi in qualche modo all'effetto, che vorrei rappresentare. Ma il così detto ambiente finirà per restare un pio desiderio. Cosa farci? Potevo io forse costruire la mia baracca a cielo aperto con questo po' po' di tempo? E i modelli? E come dipingere quando fa

Ciò fu prontamente concesso». Il concorso Canonica era un premio privato istituito nel 1845 e intitolato all'architetto Luigi Canonica.

²⁴⁷ Lettera di Previati a Bezzi, 1879, riportata in BITTANTI BATTISTI, *Come la figura di Bartolomeo Bezzi entrò* cit. pp. 186-187. I biografi di Previati riferiscono che l'artista acquisì a Milano uno studio solo nel 1881. Con lui, fino al 1885, avrebbe poi condiviso lo studio di Corso Venezia Luigi Conconi. Lo studio che Previati riceve in prestito da Bezzi è lo stesso che Giulia Turco visiterà in quel medesimo anno con lo scultore Malfatti.

²⁴⁸ Si veda ancora BITTANTI BATTISTI, *Come la figura di Bartolomeo Bezzi entrò* cit., p. 186, che riferisce che in quella circostanza Bezzi si era assentato da Milano perché «lavorava nel Trentino».

buio? E il cielo sarebbe sempre stato coperto, e avrei avuto sempre una striscia di luce all'orizzonte? Si ha un bell'essere veristi nel profondo delle viscere, ma per trattare certi soggetti bisogna ancora far lavorare la memoria o lasciarli da parte; che è quanto potevo far io; ma allora come provvedere a quel brutto punto dell'avvenire? Poi i nudi è facile assai che incontrino all'Accademia, volere o non volere sempre propensa per le anticaglie; e poi e poi mille *considerando*, che ti annoierei scrivendo e puoi immaginare da te²⁴⁹.

È sempre la medesima Ernesta Bittanti Battisti a dare inoltre la notizia che «Il Bezzi non soltanto offerse il suo studio, ma si prestò a posare per la figura centrale in basso²⁵⁰. Presentato all'Accademia, *Gli ostaggi di Crema* valse all'autore l'ambito premio Canonica. Quadro di storia dai toni cupi, dal motivo efferato e della resa pittorica dai marcati contrasti chiaroscurali, la tela è una chiara manifestazione di quella «violenta pittura degli stati d'animo»²⁵¹ che pure – sebbene nella misura di un tenue sentimento più prossimo alle sfumature di una malinconia crepuscolare - avrebbe animato negli anni l'opera pittorica del Nostro. Che alla stregua di Previati aveva certamente appreso, facendoli propri e declinandoli in chiave personalissima, i modi luministici filtrati dagli Scapigliati. In assenza di altre indicazioni, completa la restituzione della rete dei rapporti con gli ambienti scapigliati il carteggio oggi purtroppo perduto tra Bartolomeo Bezzi e lo scultore Giuseppe Grandi²⁵²: lo scambio epistolare tra i due artisti dovette a buon titolo svilupparsi intorno alla vicenda del bando di concorso per l'assegnazione della realizzazione del Monumento intitolato a Dante Alighieri indetto a Trento. Come si vedrà più avanti Bezzi è nella giuria che dovrà

²⁴⁹ Ivi, p. 187.

²⁵⁰ Ivi, p. 187. Bittanti Battisti fa menzione di due ritratti di Bezzi, uno realizzato dal Cagnoni «ancor giovine», uno dal Previati «anch'esso alle prime armi». Si veda anche TORRESI (a cura di), *Alberto Previati. Gaetano Previati nelle memorie* cit., p. 65: «Mio padre percorse i tre anni della Scuola di pittura con profitto e onore, e nel 1879 vinse il premio del concorso Canonica con il quadro *Gli ostaggi di Crema*, compiuto in tali ristrettezze e economiche, che per i modelli egli dovette ricorrere ai compagni, i quali furono ben felici di prestarsi a posare». Si veda per questo *Gaetano Previati 1852-1920* cit., pp. 110-111.

²⁵¹ *Gaetano Previati 1852-1920* cit., pp. 110

²⁵² PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 101, cita: «una lettera di G. Grandi a Bezzi, da Trento; s.d., Trento, presso Q. Bezzi, inedita; una lettera di G. Grandi a Bezzi, da Milano, 18.10.1891, Trento, presso Q. Bezzi, inedita; una lettera di G. Grandi a Bezzi, da Trento, s.d., Trento, presso Q. Bezzi, inedita; una lettera di G. Grandi a Bezzi, s.d., Trento, presso Q. Bezzi, inedita».

individuare l'artista cui affidare l'incarico. Esprimendo la posizione dei colleghi "italiani", l'artista sostiene la candidatura di Grandi, e per questo si mantiene in contatto con lui e con quanti, da Milano, appoggiavano la sua posizione: *in primis* con Luigi Conconi e Grubicy²⁵³. Di qui, le fonti tacciono. E della sostanza delle relazioni coeve al soggiorno milanese del pittore solandro nessuna altra fonte

²⁵³ Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Gru.I.1.1.98.1892.7, lettera di Bezzi a Luigi Conconi, 16 maggio 92. Luigi Conconi, artista legato all'ambiente scapigliato e alla Famiglia Artistica, aveva esposto per la prima volta a Brera nel 1877; nella prima metà degli anni Ottanta aveva condiviso il suo studio con Gaetano Previati. Fin dai tempi degli studi al Politecnico, Conconi è legato in amicizia con Luca Beltrami, che i bozzetti presentati da Giuseppe Grandi al concorso di Trento sosterrà accanto a Bezzi. Si veda per questo il Capitolo terzo del presente studio. È possibile infine che Conconi sia il tramite della conoscenza tra Bartolomeo Bezzi e Gerolamo Cairati. Per la trattazione dei rapporti tra quest'ultimo e Bezzi si veda il Capitolo quarto del presente studio. Per quanto attiene invece ai rapporti tra Grubicy e Bezzi, a margine dei contatti riscontrati in relazione alla questione del monumento a Dante, il vaglio della documentazione ha messo in evidenza in particolare una contingenza, riferita a questioni eminentemente artistiche, e nello specifico alla posizione assunta da Grubicy nei confronti della produzione pittorica dell'artista e delle reazioni di quest'ultimo. Si veda la minuta dell'articolo pubblicato da Grubicy con il titolo *L'Arte a Milano* l'1 febbraio 1891 sulla "Riforma". Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Gru.II.1.123: «[...] mi riesce ostico lo scrivere: sono in gran parte amici carissimi di cui partecipai gli entusiasmi e le aspirazioni e le lotte D'altri tempi. Come dire loro che le loro tele - che oggi tutti per moda portano alle stelle, come altre volte gli stessi tutti denigravano - non mi interessano affatto perché fredde benché abilissime perché prive di quel sacro fuoco in cui solo risiede l'arte? Gli è sortendo dall'annuale esposizione di Brera che vo' mulinando tali pensieri: gli è vedendo dipinti di Carcano [...], del Tallone [...], di Bezzi, le cui pedestri ripetizioni hanno la privativa/finalità di tutti i superlativi». Si veda a questo proposito di nuovo la menzionata lettera di Bezzi a Conconi, Venezia, 16 maggio 92: «Ho letto l'articolo sull'Esposizione di Torino nel quale mi pare che il Grubicy si soffermi a preferenza più sugli amici personali che su ciò che può emergere in questa mostra, e perciò degno di avere un cenno. Se farai leggere questa lettera allo stesso digli che mi perdoni la franchezza, ma lo dico col cuore». Si segnalano altresì due documenti d'archivio riferibili alle relazioni intercorse tra Grubicy e l'ex garibaldino Ergisto Bezzi, cugino dell'artista, a testimonianza della bontà dei loro rapporti. Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Gru.I.1.2.49, cartolina di Ergisto Bezzi a Vittore Grubicy, Torino, 13 novembre 1918, in cui Ergisto scrive al "caro Grubicy" ringraziandolo della cartolina augurale. «Fa sempre piacere - scrive - sentirsi ricordati dai "vecchi" conoscenti». Parla «dei nostri meravigliosi soldati, che con tanto slancio, in dieci giorni distrussero il maledetto esercito austriaco», e della sua salute «sto bene, ma sono tappato in casa». Infine i saluti: «una affettuosa stretta di mano dal vecchio E. Bezzi» Si veda ancora Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Gru.I.1.2.51, cartolina di Ergisto Bezzi a Vittore Grubicy, 21 gennaio 1919, in cui Ergisto ringrazia il suo interlocutore della cartolina di auguri da lui ricevuta, e gli porge «una calda, ed affettuosa stretta di mano».

fa menzione, fatta eccezione per un appunto di Ernesta Bittanti conservato nel fondo – sterminato – della famiglia Battisti, e custodito presso il Museo Storico di Trento. La nota, stesa di pugno dalla giornalista, spiega come, a Milano, nel 1878, il Bezzi fosse «solito prendere i pasti all’Osteria della Coppa (a ponte Vetero) con Tallone, Previati, Mentessi, Leonardo Bazzaro». Sembra lontana l’ipotesi che si possa risalire alla fonte della notizia: notizia che pure racconta, nella sua semplicità, di un sodalizio quotidiano e fraterno, votato, sì, alla causa dell’arte e però sospinto e alimentato da un’affinità innanzitutto umana. E che avvalorata la teoria per cui alcuni fra i rapporti stretti negli anni della formazione saranno determinante nel perdurare delle relazioni fra l’artista solandro e il centro lombardo. Bezzi, che pure negli anni Ottanta andrà lentamente e progressivamente allontanandosi da Milano per trovare nuovi stimoli artistici negli ambienti culturali e nel paesaggio naturale veneti, non mancherà di tener vivo il legame con i maestri di area lombarda, e le conseguenze, come si vedrà più avanti, non mancheranno.

5. IL “TUTORE DEL GAZZETTINO”

L’analisi dei riscontri cronologici ripercorsi poco più sopra induce a ritenere plausibile che nella prima metà degli anni Settanta – ovvero negli anni in cui i rapporti con i giovani artisti confluiti a Milano appaiono ancora deboli - Bezzi avesse una maggiore dimestichezza con l’ambiente vissuto, frequentato e amato dal cugino Ergisto²⁵⁴ che non con l’ambiente accademico avvicinato nel

²⁵⁴ Per un’ampia trattazione della vita e dell’attività di Ergisto Bezzi si veda GIUSEPPE LOCATELLI MILESI, *Ergisto Bezzi. Il poema di una vita. Studio storico biografico con 84 lettere di Giuseppe Mazzini*, Torino, Comitato per le onoranze di Ergisto Bezzi, 1915. Ergisto Bezzi era nato a Cusiano nel 1835. A dieci anni aveva seguito le lezioni di Don Tabarelli, a Pejo; a tredici aveva sostenuto a Rovereto gli esami di prima elementare, quindi era tornato a Cusiano dove era stato affidato «ad un altro prete docente, un don Bezzi; «passato un nuovo triennio sui libri della prima cultura classica, lo studente fu di ritorno a Rovereto per sostenere gli esami della terza classe ginnasiale». Indifferente alle aspettative del padre, «degenerare rampollo» si era dedicato alla «ignobile vocazione» per il commercio; iniziato alla pratica dei traffici presso la Casa Cloch di Trento, Ergisto era giunto a Milano per la prima volta nel 1857, e lì si era impiegato presso la Ditta Pasquale Novi, proprietaria di «grandi magazzini di giuocattoli e minuterie» (ivi, p. 1 e segg). Nel

1871. Se è vero che non c'è biografia o restituzione che, occupandosi del soggiorno milanese del pittore, si esenti dall'attribuire il merito dovuto all'intervento benefico dell'ex colonnello garibaldino²⁵⁵, è altrettanto vero che mai si è indugiato sui dettagli di una relazione che non poté non lasciare un segno indelebile nel ventenne trentino.

L'esame degli stralci di corrispondenza giunti fino a oggi consente di tastare in quale grado di stima Bartolomeo dovette tenere la figura del cugino. Si veda in questo senso una lettera inviata dal pittore a Ettore Tolomei il 27 novembre del 1890, dunque a quasi vent'anni di distanza dal primo incontro con la città di Milano: «Può

capoluogo lombardo si era avvicinato al Comitato centrale di emigrazione milanese, assumendo su di sé l'incarico di indirizzare i trentini che volevano arruolarsi nell'esercito piemontese o nei corpi volontari di Garibaldi. Ricercato per questa attività dalla polizia austriaca era si rifugiato a Lugano, poi in Piemonte, dove aveva aderito alla causa garibaldina. «Appena fu a Torino, il Bezzi recavasi nel caffè Dilei, ove, per annunzio avuto dal Mancini, sapeva che avrebbe trovato degli emigrati trentini. Anzi v'incontrò lo stesso Mancini pieno di letizia per l'avvenuta sua ammissione nelle guide garibaldine, ed accorso allora da Casale Monferrato per provvedersi di cavallo. E poiché gli si presentava il destro di far partecipe l'amico di quella fortuna, lo presentò a Giovanni Prati e ad Antonio Gazzoletti. I famosi poeti delle comuni terre amatissime procurarono al Bezzi una commendatizia del Bianchi-Giovini, direttore allora de *L'Opinione*, per Garibaldi». Risale all'8 maggio del 1859 il primo incontro con Giuseppe Garibaldi, che lo ammette nei Cacciatori delle Alpi (ivi, p. 7 e segg.).

²⁵⁵ Ivi, pp. 97 e segg. Rientrato a Milano al principio degli anni Sessanta, dopo avere preso parte alla campagna del 1859, alla spedizione dei Mille, alla conquista di Palermo e alle battaglie del 27 settembre e del 1 ottobre, Bezzi aveva stretto legami amicali con Giuseppe Marcora, avvocato ed ex garibaldino anch'egli, e tramite questi aveva conosciuto Maurizio Quadrio e Vincenzo Brusco-Onnis, allora redattori de "L'Unità Italiana". Il rapporto con Marcora gli «schiuso il radioso e vasto orizzonte de l'idea repubblicana, su cui l'astro di Giuseppe Mazzini splendeva di luce purissima. Il Bezzi ne fu circonfuso e rapito». Saranno Quadrio e Brusco-Onnis a metterlo in contatto, nel settembre del 1862, con Mazzini, che lo coinvolge nell'organizzazione di un movimento insurrezionale in Veneto, in Trentino, nei Sette Comuni, in Cadore e in Friuli. L'insurrezione sarà tuttavia più volte rinviata: «Per organizzare il lavoro del Trentino – scrive Bezzi –, benché sapessi che io era sospetto all'Austria, e che a Peschiera il mio nome era nella nota che la polizia teneva degl'individui che non potevano entrare ne' domini austriaci, mi decisi di tentare d'andarvi. Partii infatti da Milano. [...] Mi fermai a Rovereto; organizzai un comitato di patrioti decisi a lavorare; poi a Trento, dove nominai un comitato centrale per tutto il Trentino, che più tardi misi in comunicazione con quelli del Veneto. Passai poi a Pergine e a Mezzolombardo, a Cles, a Malé, organizzando da per tutto Comitati locali in comunicazione con quello di Trento [...]; feci venire degli amici fidati da Riva, da Arco, da Tione; diedi loro incarico d'istituire Comitati in quelle località, li misi in comunicazione con il Comitato centrale di Trento [...] e me ne tornai a Milano».

immaginare quanto io sia orgoglioso, per il ritratto e le belle parole in favore di mio cugino Ergisto, che ho lette sulla *Nazione*. Ne godo doppiamente, per i meriti incontestabili dell'uomo e per l'affetto che gli porto, giacché egli fu per me un secondo padre. Permetta adunque ch'io Le sia grato oltre tutto quello che ha fatto per me anche per il cugino, il cui nome oggi per tutta Italia risuona in segno di protesta a favore della nostra Trento»²⁵⁶. Due anni più tardi, rivelando a Tolomei l'intenzione di realizzare un «Album di lusso e di grande formato» dal titolo «Il Trentino Illustrato» ove celebrare i pregi del territorio trentino, Bezzi precisa che si tratta di una informazione strettamente riservata e riportata al suo destinatario in via del tutto confidenziale: «Non ho parlato con nessuno ancora tranne Ergisto – spiega -. Lei è il primo a cui ho manifestato questa idea»²⁵⁷. Nello stesso periodo, il più anziano cugino Ergisto supporta Bartolomeo nella promozione del concorso per il Monumento a Dante di Trento²⁵⁸; e quando, un anno dopo, l'Alto Adige pubblica un articolo firmato da Ettore Tolomei in cui si plaude alla partecipazione dell'artista, allora fra gli espositori in mostra a Roma, Bezzi fa sapere che gli ha fatto avere il testo: «L'Alto Adige l'ho mandato all'Ergisto e sono certo che gli farà piacere, perché è scritto da Lei e perché mi vuol bene»²⁵⁹. Sarà poi il figlio del pittore Luigi Nono, Mario, a ricordare «di aver appreso da lui, prima ancora che dagli scritti di G. C. Abba, la partecipazione valorosissima del cugino Ergisto Bezzi, alla spedizione garibaldina dei Mille»²⁶⁰.

Più arduo è il tentativo di ricostruire gli aspetti legati alla convivenza milanese dei cugini Bezzi al principio degli anni Settanta. L'artista, che il più anziano congiunto poteva avere

²⁵⁶ Lettera di Bezzi a Ettore Tolomei, 27 novembre 1890, riportata in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore – patriota* cit., p. 255; Ettore Tolomei aveva dedicato un numero straordinario de "La Nazione Italiana" a Ergisto Bezzi, candidato a Ravenna dal Comitato eletto in rappresentanza di Trentini, Triestini e Istriani. Bezzi si era però dimesso (si veda la lettera di Ergisto Bezzi, Milano, 31 gennaio 1891, ivi, p. 254: «Per la mia Trento sono pronto a dare la vita, ma non posso sacrificarle la coscienza. Ripugna a questa il giurare la fedeltà alla Monarchia, per ciò mando le dimissioni da deputato del collegio di Ravenna».

²⁵⁷ Lettera di Bezzi a Tolomei, Venezia, 22 febbraio 1892, ivi, p. 256.

²⁵⁸ Lettera di Bezzi a Tolomei, Milano, 6 maggio, ivi, p. 257-258.

²⁵⁹ Lettera di Bezzi a Tolomei, 5 giugno 1893, ivi, p. 269.

²⁶⁰ Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Fondo Maroni, MARIO NONO, *Ricordo veneziano di B. Bezzi (1890-1910)*.

conosciuto direttamente solo in tenerissima età non potendo che ritenerne un ricordo sfumato, si sarebbe avvalso proprio della mediazione dello zio Ambrogio, che verosimilmente si era occupato, vent'anni prima, anche della formazione di Ergisto. Fu dunque forse proprio il tutore, sfinite dall'ostinazione del giovane Bartolomeo, a mettersi in contatto con Ergisto a Milano e a parlargli dei progetti del cugino. Si è visto più sopra che l'abboccamento sortì l'effetto di garantire al giovane artista la possibilità di soggiornare nel capoluogo lombardo. Quando questi giunge a Milano, Ergisto Bezzi, ex colonnello garibaldino, si stava lentamente riprendendo da una brutta ferita che gli è stata inferta a Mentana²⁶¹. Secondo la ricostruzione operata dagli studi dedicati alla vita dell'artista, nel torno d'anni preso in esame Ergisto sarebbe stato primieramente impegnato nella conduzione di una fiorente industria²⁶². Il dato è confermato dai biografi dell'ex colonnello, che restituiscono gli estremi di un'intelligente carriera imprenditoriale²⁶³, peraltro

²⁶¹ Nel 1866 Bezzi aveva partecipato alla campagna garibaldina in Trentino, combattendo al Caffaro e a Bezzecca. Nel 1867 aveva aderito alla spedizione nel Lazio. A Mentana era stato ferito da una palla di *chassepot*; curato a Roma, fece poi ritorno a Milano: «Per quattro mesi fu obbligato ancora il Bezzi a guardare il letto, e per oltre due anni dovette servirsi delle grucce, perché la palla aveva leso il nervo ischiatico della gamba sinistra. [...] Pur troppo, l'azione del tempo, come si disse, fu lenta assai. Nel rigidissimo inverno dal 1870 al 1871 il Bezzi non avrebbe più potuto né marciare né sostenersi in sella, causa la persistente debolezza delle gambe, specie nella sinistra, ferita anche l'anno avanti. Fu costretto perciò a non rispondere, la prima volta dal 1859, all'appello di Garibaldi, che, offrendo "quanto rimaneva di lui" alla Francia vinta, era andato sui campi di Borgogna a *vendicare* Mentana. Povero Bezzi, quanto si rodeva di non poter seguire anche allora il Duce glorioso e, finalmente, sotto bandiera repubblicana!» La citazione è tratta da LOCATELLI MILESI, *Ergisto Bezzi. Il poema* cit., p. 378:

²⁶² Si veda PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., pp. 14-15: «Ergisto Bezzi, già colonnello garibaldino, si era da tempo stabilito a Milano, dove, in un breve volgere di anni, aveva di molto migliorato la propria condizione economica creando un sugherificio. Nel 1871 la sua situazione era molto florida».

²⁶³ LOCATELLI MILESI, *Ergisto Bezzi. Il poema* cit., p. 422. Rientrato a Milano nella seconda metà degli anni Sessanta, aveva ripreso l'attività imprenditoriale lasciata per servire la causa garibaldina ritornando alle dipendenze della Ditta Pasquale Novi, dove si era impiegato, negli anni Cinquanta, non appena giunto a Milano. Divenuto mentore del giovane Italo, erede dell'azienda, gli consigliò di ampliare l'attività e di aprirsi anche alla lavorazione del sughero, che aveva conosciuto durante le campagne garibaldine e che aveva riscoperto in quegli anni (per monitorare l'industria del settore, si spinse allora anche in Francia). Alla morte di Italo, Giulio Prinetti – colui che sarà Ministro dei Lavori Pubblici e poi Ministro per gli Affari Esteri – rileverà il sugherificio chiedendo a Bezzi che

improntata a un'estrema sensibilità nei confronti della più debole classe operaia²⁶⁴.

Quel che fino a oggi non è stato messo nella dovuta evidenza, e che appare invece di un certo qual interesse in particolar modo di fronte all'urgenza di una più esatta comprensione dello spirito critico e della vocazione irredentista del Nostro, è la forte connotazione sociale e politica del pensiero di Ergisto Bezzi.

Questi fu tra i più convinti sostenitori della causa garibaldina e della propaganda repubblicana di matrice mazziniana e fu mediatore, in alcuni casi, dei difficili equilibri fra i due schieramenti. La sua attività si svolse, a Milano, in stretta collaborazione con la redazione del "Gazzettino Rosa": testata repubblicana e mazziniana, poi anarchica, vicina anch'essa agli ambienti Scapigliati, fondata nel 1867 nell'ambito del malcontento generato presso gli ambienti vicini all'"Unità Italiana" dai recenti accadimenti storici e politici²⁶⁵. Sulle

ne assuma la direzione tecnica. «Ma se il Prinetti, pure appartenendo alla parte ultramoderata della politica milanese, poteva con sicurezza appoggiarsi al glorioso mazziniano del quale ognuno ammirava ormai la vita intemerata e la sana attività, il Bezzi rimase perplesso nell'accettare un impiego da quel giovane che pur essendo conosciuto come un ingegno preclaro godeva fama di avere una volontà prepotente e qualche volta settaria nella vita e nella politica. [...] Ma parve a lui durante quell'anno che il dissenso politico non seguisse i due uomini sul terreno del lavoro, né che si manifestassero incompatibilità insormontabili di carattere». Negli anni, gli affari di Prinetti e Bezzi si fanno vieppiù fiorenti, ma i rapporti fra i due precipitano. Nel 1882 Bezzi, che nel frattempo si era preso carico del figlioletto del fratello Enoch, rimasto orfano di entrambi i genitori, apre una nuova società con Vittore Lattuada (ragioniere presso la ditta di Prinetti) e il commerciante Pietro Righini. Dieci anni dopo, alla scomparsa di quest'ultimo, il sugherificio Bezzi, Righini, Lattuada si consolida in Bezzi, Lattuada e C.; l'attività sarà poi ceduta a Cesare Marangoni, già dipendente della ditta, unito in società col figlio di Lattuada nel 1906. A proposito dell'attività industriale di Ergisto Bezzi, si riporta una notazione curiosa di Locatelli Milesi: «Durante il periodo di sua attività industriale, Ergisto Bezzi ebbe due fobie: le forniture allo Stato e le esposizioni. Egli non volle mai concorrere ad alcuna mostra; una volta sola, per necessità e per contentare il suo socio si decise a esporre i suoi prodotti all'Esposizione internazionale del 1884 a Torino, ma si affrettò a mettersi fuori concorso, temendo che gli venisse affibbiata una medaglia, mentre ben altre medaglie egli aveva rifiutate nel periodo eroico del risorgimento patrio» (ivi, p. 434).

²⁶⁴ Ivi., p. 416: «Egli molto lavorò, sdegnando i potenti, aiutando gli umili, i poveri, gli operai che hanno collaborato all'opera sua».

²⁶⁵ Si veda ancora LOCATELLI MILESI, *Ergisto Bezzi. Il poema cit.*, p. 381: «La catastrofe di Mentana seguita a così breve distanza di tempo dai disastri di Custoza e di Lissa, e dall'abbandono del Trentino all'Austria, aveva lasciato negli animi un fremito di ribellione, che a Milano si manifestò specialmente nel *Gazzettino Rosa*. I suoi scrittori

pagine del quotidiano i giovani garibaldini, alla stregua di «cavalieri della libertà, precipitati all'assalto con una foga da tempi eroici», scoccavano strali che non costavano soltanto polemiche e denunce al direttore e ai suoi redattori, ma anche condanne, sequestri, detenzioni e duelli²⁶⁶. Per il servizio reso alla tutela dei suoi cronisti Bezzi, che pure guiderà il quotidiano in assenza di Achille Bizzoni²⁶⁷ (fondatore della testata insieme a Cavallotti), avrebbe guadagnato in quegli anni il soprannome di "Tutore del *Gazzettino*"²⁶⁸.

facevano risalire, senza ambage, la responsabilità di aver gettato il paese nei disastri e nelle vergogne a chi ne era più che altri direttamente o indirettamente colpevole. Era una voce nuova che in tono più brillante, se non più vivace, si univa alla dottrinale *Unità Italiana*. E, come tutte le voci nuove e libere, si acquistò subito il favore popolare. Intorno a Cavallotti, che pubblicava man mano sul *Gazzettino* i parti della sua musa fremente, ed al Bizzoni, vi collaboravano Billia, Cameroni, Fulgonio, Galli, Ghinosi, Giarelli, Missori, Mussi, Pinchetti, Praga, Raimondi, Ravizza, Rovani, Tarchetti, Tivaroni, Uberti».

²⁶⁶ Si veda quanto riferito da FRANCESCO GIARELLI, *Vent'anni di giornalismo*, riportato in LOCATELLI MILESI, *Ergisto Bezzi. Il poema cit.*, p. 382: «Il *Gazzettino Rosa* era stato elevato alla dignità di una grande questione, per parte del governo e del partito moderato. Questo gli aveva scaraventato contro tutti i suoi campioni vecchi e giovani. Quanto al governo, impegnata la lotta col foglio ribelle, s'era ripromesso di distruggerlo».

²⁶⁷ Nel 1870 Bizzoni lascia Milano per seguire Garibaldi in Francia e affida il giornale a Ergisto Bezzi: «Con grandi sacrifici di tempo, di borsa, di quiete, valendosi de la penna del Cameroni (l'unico vero, incrollabile repubblicano fra gli scrittori del *Gazzettino*) e del Ravizza, con l'assistenza dell'ing. Pozzoli, l'amministratore "per ridere", sostenne il giornale fino al ritorno del suo direttore, né mai l'abbandonò fino a che dovette cessare le pubblicazioni». (LOCATELLI MILESI, *Ergisto Bezzi. Il poema cit.*, p. 384).

²⁶⁸ Si veda ancora GIARELLI, *Vent'anni di giornalismo cit.*, p. 381: «Negli anni parecchi di mia collaborazione nel *Gazzettino Rosa* [...] mi trovai continuamente a contatto con Ergisto Bezzi. Il *Gazzettino* pei suoi processi semiquotidiani, per l'arresto o per la fuga in Svizzera dei suoi redattori, si trovava spesso a durissimi passi. Allora si ricorreva a Ergisto Bezzi, il quale vedeva e... provvedeva. Per questo l'avevano battezzato "il Tutore del *Gazzettino*". Ma un tutore di nuovo genere. Egli si lasciava mangiare il suo per aiutare il pupillo!» Si veda anche LOCATELLI MILESI, *Ergisto Bezzi. Il poema cit.*, p. 383: «Esagerò poi il Giarelli nel dire che il *tutore* fece da padrino a tutti i redattori del *Gazzettino* nei loro duelli, che non furono pochi. Per due soli sacrificò al pregiudizio cavalleresco: con Cletto Arrighi, per Cavallotti; con Missori, per Bizzoni. Fece da padrino al poeta anticesareo che incrociava la sciabola, successivamente, con due ufficiali dell'esercito (riportando ferita al braccio destro), ed al direttore del *Gazzettino* che si batteva prima col Torelli Viollier (e lo ferì di sciabola) poi con un sergente di cavalleria, maestro d'armi al suo reggimento e, si diceva, nipote della nota Rosina di Mirafiori, diventata moglie morganatica di Vittorio Emanuele». Con gli anni gli animi dei redattori del "*Gazzettino Rosa*" si raffreddano; addirittura vi è chi, come Billia e il Ghinosi dismetterà i panni della bohème per vestire la più raffinata livrea dei deputati in Parlamento. Ugualmente, il fattivo intervento di Ergisto dovette lentamente perdere d'intensità. Ivi, p. 391: «Molti degli anni susseguenti

Si consideri infine che nel 1890, ossia in concomitanza con il trasferimento di Bartolomeo Bezzi a Venezia, Ergisto viene coinvolto dal comune interlocutore Ettore Tolomei nel progetto di una sua candidatura alle elezioni generali politiche di quell'anno. Allora, il partito degli irredentisti guidato a Roma dai fratelli trentini Ettore e Arnaldo Tolomei e dal triestino Popovic aveva proposto i nomi di Ergisto Bezzi per il collegio di Ravenna, e di Salvatore Barzilai, triestino, per il I collegio di Roma.

Interpellato da Ettore Tolomei, che gli chiede di appoggiare l'iniziativa, Bezzi si ritrae con fermezza: «Sono veramente commosso per la onorevole designazione – scrive da Milano il 28 settembre, e se le mie opinioni politiche lo permettessero sarei orgoglioso di accettare. Ma non lo posso: ripugna alla mia coscienza il solo pensare di dover stendere il braccio e pronunciare il giuro. Inutile il lusingarvi: *non giurerò mai alla monarchia*»²⁶⁹. Di fronte alle insistenze del giovane Tolomei, l'ex colonnello si riduce per offrire la propria adesione: «Per non pregiudicare le speranze del Comitato – scrive il 23 ottobre -, che, come trentino, sono anche le mie, accetterò la proposta di transazione che Ella mi fa. Mi lascerò dunque portare candidato alle prossime elezioni in un collegio. Non farò nessuna dichiarazione. Insomma, voglio essere un candidato passivo. Se eletto mi dimetterò»²⁷⁰.

Bezzi sarà eletto al primo scrutinio del 3 novembre con 4386 voti: «il prestigio di un nome che era tutto un programma, diedero vittoria al candidato rappresentante la più fiera protesta contro il Crispi e la triplice alleanza dinastica»²⁷¹.

Tuttavia, sordo ai tentativi di persuasione degli amici, fedele alla parola data, ma altrettanto scettico sulla efficacia delle lotte parlamentari e per non dover prestare giuramento («se hai giurato – dirà a Cavallotti -, credi, non sei più repubblicano»), Bezzi si dimise all'indomani della proclamazione²⁷².

nulla presentano di notevole nella vita del Bezzi, tutta dedicata al lavoro. Solo di tratto in tratto compariva sui folgi periodici qualche sua lettera che per lo più crudamente, ma sinceramente, esprimeva il suo pensiero politico sugli avvenimenti del giorno»

²⁶⁹ Ergisto Bezzi a Ettore Tolomei, Milano, 28 settembre 1890 (ivi, p. 398).

²⁷⁰ Ergisto Bezzi a Ettore Tolomei, Milano, 23 ottobre 1890 (ivi, p. 400).

²⁷¹ Ivi, p. 400-401.

²⁷² Ergisto Bezzi consegnò le sue dimissioni al presidente della Camera dei Deputati Banchieri, che tuttavia «per non scandalizzare la nuova Camera» non lesse il messaggio che segue: «Per la mia Trento sono pronto a dare la vita, ma non posso sacrificare la

CAPITOLO TERZO
Le prime Biennali

1. IL SOGGIORNO VENEZIANO E L'INVENZIONE DELLA BIENNALE

Nel corso delle pagine seguenti cercheremo di cogliere il contributo offerto da Bartolomeo Bezzi alla Biennale veneziana, sottolineando come esso sia da riferirsi essenzialmente alla fase immediatamente precedente la fondazione della mostra e alle sue prime tre edizioni, allorquando l'artista trentino figura tra i membri del Comitato ordinatore. Viceversa, si dimostrerà come l'incarico assunto presso lo stesso Comitato in occasione della promozione della quarta Esposizione Internazionale d'Arte appaia, agli effetti dell'ordinamento, realmente privo di consistenza: non a caso, si tratta dell'ultima attestazione – in termini organizzativi – dell'attività di Bezzi in seno all'istituzione veneziana.

Si voglia dunque in primo luogo prestare attenzione alla ricostruzione di queste congiunture, al fine di comprendere in quale misura Bartolomeo possa aver condizionato l'indirizzo assunto dalle prime mostre dei Giardini. Si evidenzieranno poi i momenti in cui più alta appare la consonanza tra le tendenze generali privilegiate nella promozione degli allestimenti e le urgenze – culturali, ma anche pittoriche - dell'autore. Quanto alla più stringente cronaca dei fatti, si riporteranno tutti gli elementi reperiti nell'analisi delle fonti e necessari a una più minuta ricognizione degli eventi direttamente collegati a Bezzi; diversamente, sarà osservata maggiore sintesi nel restituire passaggi estremamente noti della storia della Biennale (fatta eccezione per i casi in cui la partecipazione del Nostro renda necessario un approfondimento più ampio).

È opinione condivisa dagli storiografi che il trasferimento definitivo di Bartolomeo Bezzi a Venezia avvenga nel 1890²⁷³. Le fonti bibliografiche individuano l'abitazione dell'artista al 1493 di Fondamenta delle Zattere²⁷⁴. Pur tuttavia, più di un'occorrenza

coscienza. Ripugna a questa il giurare fedeltà alla monarchia, perciò mando le dimissioni da deputato del collegio di Ravenna» (ivi, p. 403).

²⁷³ BARBANTINI, *Dipinti di Bartolomeo Bezzi* cit., p. 3: «Dimorò generalmente a Milano (ed a Verona) fino al 1890, quando passò a Venezia». DEGASPERI, *I paesaggi dell'anima* cit., p. 23: «Nel 1890 si trasferisce a Venezia. Vi rimarrà fino al 1910».

²⁷⁴ *Il fascino della natura* cit., p. 99.

documentaria evidenza, a partire dalla primavera del 1890 e fino allo stesso periodo del 1892, un'assunzione del domicilio presso Palazzo Dolfin-Brusa. Si vedano in questo senso le intestazioni della corrispondenza sopravvissuta - e in particolare due lettere inviate nel mese di maggio del '90 dall'artista a Ettore Tolomei e una lettera inviata a Conconi due anni dopo ²⁷⁵; le memorie di Giulia Turco Lazzari, che ricorda di aver visitato presso il palazzo lo studio dell'artista²⁷⁶; e ancora i riferimenti riportati nei cataloghi delle mostre del Glaspalast del 1891 e del 1892²⁷⁷.

La sistemazione dell'artista alle Zattere verrà dunque solo in un secondo momento. La prima indicazione di quest'altro domicilio offerta dalle fonti è estremamente tardiva (alle «Zattere presso Calle del Vento, Venedig» scrive a Bezzi il 13 ottobre del 1898 il pittore Mario de Maria, in una cartolina postale dai toni smaccatamente familiari)²⁷⁸.

Sulla Fondamenta si affacciavano le abitazioni e gli studi di alcuni fra i protagonisti della scena artistica del tempo: da Alessandro Milesi a Italo Brass, dai Ciardi ai Rotta, a Mario de Maria, Eugenio

²⁷⁵ Cartolina di Bezzi a Tolomei, 1 maggio 1890; lettera di Bezzi a Tolomei, 8 maggio 1890, in cui Bezzi afferma di essere totalmente assorbito dall'attività pittorica, riportati in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore – patriota* cit., pp. 248-249. Si veda ancora l'intestazione di una lettera inviata da Bezzi a Conconi: «Venezia 16 maggio 92 - S. Pantalon. Pal. Dolfin» (Rovereto, MART, Archivio del '900, Gru.I.1.1.98.1892.7, Bezzi a Luigi Conconi, 16 maggio 92).

²⁷⁶ *Diario di Giulia Turcati* cit., p. 43: «[1890] una lettera del Bezzi ci risolve di andare a Venezia. - 10 aprile (Venezia): giornata dedicata agli studi degli artisti. Prima di tutto ammirammo sulla Riva i quadri di Bezzi. Poi a palazzo Brusa a veder lo studio che Bezzi vi tiene».

²⁷⁷ Si veda l'*Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken Aller Nationen im kgl. Glaspalaste 1891*, 3. Aufl., ausgeg. am 24. Juli, München, [1891]: «Bezzi, Bartolomeo, Venedig, S. Pantalon, Palazzo Dolfin-Bruso»; e l'*Illustrierter Katalog der VI. Internationalen Kunst-Ausstellung 1892 im Kgl. Glaspalaste*, 1. Juni - Ende Oktober, 2. Aufl., ausgeg. am 20. Juni 1892, München, 1892: «Bezzi, B., Venedig, San Pantalon, Pal. Dolfin Brusa».

²⁷⁸ Venezia, BMC, Archivio Privato de Maria, Corrispondenza, 19,1, Mario de Maria a Bezzi, 13 ottobre 1898. De Maria chiede all'amico «il piacere di dire a Teresa che ci prepari il mangiare». «E se non ha quattrini – aggiunge de Maria -, prestali tu. Addio caro Bezzi, saluta la tua Signora e tu ricevi da me mille baci». Si veda anche AMBROSI, *Scrittori ed artisti trentini* cit., p. 487 che nel 1894 riferisce che l'artista «ha fissata la sua dimora a Venezia, la gran fascinatrice degli Artisti, ed ha studio in palazzo Dolfin-Brusa».

De Blaas, Roberto Ferruzzi, Emilio Marsili, Ettore Tito, Urbano e Luigi Nono²⁷⁹.

Al figlio di questi si deve la trasmissione di una testimonianza autentica delle relazioni umane e del clima culturale in cui si innestano la presenza e l'attività dell'artista trentino. A metà degli anni Cinquanta Mario Nono stende il suo *Ricordo veneziano di Bartolomeo Bezzi* e lo consegna a Riccardo Maroni perché lo impieghi nella stesura della sua monografia²⁸⁰. Dell'artista, Nono rammenta che «la sua partecipazione alla vita artistica e culturale veneziana fu sollecita e cordiale, per quanto glielo potevano consentire l'attività pittorica che l'assorbiva, l'innata e schiva modestia, e il temperamento sempre incline al raccoglimento e alla meditazione». «La sua compagnia era molto ricercata e apprezzata» prosegue Nono, che in questo passaggio offre una ricostruzione delle consuetudini della compagine artistica del tempo che merita di essere riportata a dispetto del tenore eminentemente anedddotico:

Venezia aveva, allora, il suo "Caffè Greco" nel "Caffè degli artisti" nel popolarissimo campo di Santa Margherita, dove conveniva la brigata dei pittori e degli scultori veneziani, ed ospiti di Venezia. Passarono gli anni, mutarono le consuetudini, ed un giorno il «Caffè degli artisti» fu convertito nell'attuale gelateria. Ultimo ritrovo al gruppetto superstite della brigata, fu la terza saletta del "Caffè Giacomuzzi", all'Ascensione, dove convenivano, nel tardo pomeriggio, col Bezzi, i più celebrati artisti Veneziani e d'oltre Laguna, questi ultimi nelle loro temporanee soste nella nostra città. Il Bezzi si divertiva, di quando in quando, a punzecchiare, di preferenza, bonariamente il Milesi; il forte ritrattista veneziano stava allo scherzo, ma talora aveva qualche scatto di impazienza e ritorsione; interveniva allora Guglielmo Ciardi, detto il «Duca di S. Barnaba», e cognato del Milesi e, celiando e riferendosi all'amico trentino, commentava: «Che varigola!»

²⁷⁹ Il ricordo è pubblicato in stralci in MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore* cit., p. 336. Qui lo si riporta nella versione conservata nella cartella del fondo Maroni al MART di Rovereto. Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Fondo Maroni, MARIO NONO, *Ricordo veneziano di B. Bezzi (1890-1910)*: «[...] e ancora - scrive Nono -, in quel di S. Vio, di Antonio Dal Zotto, di Cesare Laurenti».

²⁸⁰ Ivi. Mario parla di Isabella («la nobilissima bionda compagna, da lui eletta nella sua terra trentina»), poi dell'«austera figura del Maestro intento, nel suo studio, al lavoro. Egli - spiega - era, fisicamente, alto di statura, come spiritualmente; ed asciutto; con la bella testa dagli occhi profondi pensosi e penetranti; dal profilo marcato, dalla fronte ampia, dal naso adunco, dai baffi e dalla mosca ormai brizzolati; bella testa coronata al sommo da un'onda vaporosa di capelli, precocemente argentei. Nell'insieme, una espressione mite e profondamente romantica nell'aspetto esteriore, in perfetta rispondenza con le intime vibrazioni dell'arte sua».

per richiamare la tenace penetrante insistenza con cui questi, a guisa di succhiello, amava approfondire e sviscerare le cose. Al «Giacomuzzi» faceva saltuaria apparizione Pietro Fragiaco, esile mingherlino, tutto cranio lucidissimo e baffi biondi, chiamato scherzosamente dagli amici «Gagliardotti». Egli compariva invariabilmente con la cassetina per le sue minuscole, deliziose impressioni, infilata sotto braccio e, chiuso e taciturno, preferendo l'ascoltare al dire, limitava il suo eloquio al rituale: "Che nòva nel campo artistico?". A meno, che l'acutissimo Bezzi non si divertisse a prevenirlo e, con l'aria più ingenua del mondo e con la sua lenta e caratteristica cadenza trentina, marcata dall'«u» lombardo, non lo interpellasse al suo primo apparire con un candido «Che nòva, Fragiaco, nel campo artistico?», che lasciava l'altro inchiodato in partenza, e senza più riserva di parole. Anche il "Caffè Giacomuzzi" come "Il Caffè degli Artisti" a Santa Margherita, oggi non esiste più. E' stato sostituito da una vistosa "Bottega del Regalo". Ma, ahimé, ad uno ad uno sono scomparsi tutti gli elettissimi artisti di quel cenacolo²⁸¹.

Maroni appunterà in calce alla memoria di Mario Nono una notizia che manca, e che non è per nulla di poca importanza: «Ultimo ritrovo – come riporta anche la monografia pubblicata all'interno della Collana Artisti Trentini - divenne il caffè Florian»²⁸².

Delle origini della Biennale veneziana e di quella che a buon titolo può definirsi l'eziologia dell'Esposizione Internazionale d'Arte dei Giardini, stimati studiosi hanno, negli anni, ampiamente e autorevolmente trattato, confortando l'ipotesi di una genesi per così dire "mitica" - qual'è l'attribuzione dei natali della mostra al gruppo di eletti artisti e intellettuali soliti prender parte ai raduni serali del locale -, e pur tuttavia evidenziando le emergenze sociali e politiche di più larga scala che indussero a considerare e accogliere una proposta di tal fatta²⁸³.

²⁸¹ Ivi: «Care ombre dell'800 – questo l'epilogo del ricordo -, non tramontate col secolo, ma sempre presenti con le loro opere egregie e vive nel cuore dei sempre più radi superstiti, che ebbero la invidiabile ventura e l'ineccepibile conforto di aver demeritato e goduto la benevolenza e l'affetto. Venezia li, 19 gennaio 1956».

²⁸² Ivi.

²⁸³ Vale qui la pena ricordare in primo luogo la riflessione di ROMANELLI, *Biennale 1895: nascita, infanzia e prime imprese* cit., p. 22, dove si stigmatizza l'idillio di un'aneddotica ripetuta negli anni «fino alla nausea». Romanelli guarda all'esigenza di ricollocare il progetto Biennale all'interno di quella che fu «un'azione democratica volta a garantire lo sviluppo industriale e commerciale della città nel solco rigoroso della politica neo-insulare»: «[...] È in questo quadro e in tale azione di governo che si colloca anche un'iniziativa come quella della Biennale, che, tra l'altro, si accompagna ad altri progetti e provvedimenti che debbono essere assieme a essa valutati e che, nell'ambito della proposta amministrativa e culturale di Selvatico, rivelano come una delle preferite

L'adesione di Bartolomeo alle riunioni del Florian è un elemento acquisito perlomeno dal 1912, data della pubblicazione della *Cronistoria delle Esposizioni internazionali d'arte della città di Venezia, 1895-1912* a opera di Alessandro Stella²⁸⁴. Passaggio obbligato per quanti approccino lo studio della preistoria dell'istituzione, la *Cronistoria* assume in questa sede particolare valore poiché è fra le prime fonti documentarie sorte in seno a quella "linea del dissenso" che costerà al Nostro l'ostracismo dei sostenitori della "Biennale di Fradeletto", e che si ritiene avrà negli anni a incidere sulla lettura stessa del contributo offerto dall'artista al progresso culturale nazionale, e della città lagunare in particolare.

Della «brigata di artisti e di letterati che si radunavano seralmente in una sala del caffè Florian, nel 1892»²⁸⁵ Stella dà notizia con estrema precisione, riservando alla personalità di ciascuno una breve, significativa descrizione. Riccardo Selvatico è ragionevolmente menzionato per primo: in lui «le gravi cure amministrative e politiche di Sindaco democratico non avevano scemato l'entusiasmo per la vita dell'arte, ch'egli aveva illustrata come commediografo e poeta vernacolo, e amava in ogni manifestazione eletta»; segue la rassegna degli altri convenuti. Mario de Maria è ricordato per «la nervosità verbosa ed enfatica dei suoi arditi convincimenti estetici»; Alessandro Zezzos per la «chiaroveggente precisione dei principî artistici che lo resero celebre ovunque come ritrattista ed acquarellista»; Alessandri per «il misurato e ponderato quietismo dell'esperienza e della cultura, confermata nell'amatore dei grandi maestri dell'antica scuola». Emilio Marsili «ha un inquieto spirito di conquista, animato dalle più serie idealità»; Augusto Sezanne, «la compostezza signorile del buon gusto nell'arte e nella vita»; l'ingegnere Minio, «un fine discernimento artistico e il senso dell'opportunità». Bezzi è ritratto come «l'unzione chiesastica e casistica di una mentalità acuta e meticolosa, resa sopportabile dalla squisita raffinatezza della sua sensibilità di poeticissimo paesista».

problematiche affrontate dal sindaco fosse proprio quella circa la "produttività della storia". Così GIUSEPPINA DAL CANTON, *Venezia e la Biennale, una nuova internazionalità*, in *Venezia. L'arte nei secoli*, a cura di Giandomenico Romanelli, vol. II, Udine, Magnus, 1997, pp. 860-891, qui p. 860.

²⁸⁴ ALESSANDRO STELLA, *Cronistoria delle Esposizioni internazionali d'arte della città di Venezia, 1895-1912*, Venezia, G. Fabbri, s.d. [1913].

²⁸⁵ Ivi, p. 13.

Lo spazio di un delicato cammeo è dedicato infine al futuro Segretario delle Biennali: «Antonio Fradeletto partecipava di rado a quei convegni estemporanei; ma legato da eterna amicizia col Selvatico, e perciò informato dell'accentuarsi e definirsi dell'iniziativa, attendeva il momento dell'azione proficua e precisata per recarvi l'energico impulso d'ogni sua virtù morale e intellettuale»²⁸⁶.

Il motivo dell'inclusione della figura di Fradeletto, che pure non era nel novero degli assidui frequentatori del Florian per ammissione dello stesso Stella, si spiega in ragione del fatto che preminente sarà negli anni il suo apporto all'impresa. L'intera *Cronistoria* appare peraltro improntata a una generale esaltazione dell'opera del Segretario. Di segno opposto – lo si è visto poc'anzi – il giudizio espresso nei confronti di Bezzi: verso l'artista trentino Stella assume toni velatamente denigratori, che appaiono a buon titolo l'eco di un'avversione maturata negli anni, e il frutto di anni di «continue punture»²⁸⁷. Il giudizio di Stella non sarà privo di conseguenze. In virtù della prossimità temporale e geografica ai fatti narrati, dunque dell'affidabilità generalmente ascritta ai dati relati nella stessa *Cronistoria*, le valutazioni del commentatore finiranno per essere determinanti nella selezione dei contenuti operata dalla storiografia successiva. Si comprenderà pertanto più facilmente la ragione per cui il ruolo assunto da Bartolomeo Bezzi all'epoca della costituzione della mostra sia stato fatto passare in secondo piano, e contestualmente si chiarirà il motivo per cui da un certo punto prevalga, nei suoi confronti, la tendenza all'oblio.

Più precisamente, maggiore sfortuna critica ebbe in particolare la fattiva implicazione del Nostro tanto nella invenzione della Biennale, quanto nella attribuzione della caratteristica che fece della mostra un episodio di specifica eccellenza nel panorama italiano: l'internazionalità.

Nel primo caso, le attestazioni bibliografiche sono tanto rare da poter essere riportate singolarmente. Si tratta tuttavia di

²⁸⁶ Ivi, p. 14.

²⁸⁷ Venezia, BMC, Archivio Privato de Maria, Corrispondenza, fascicolo 31, Mario de Maria a Ugo Ojetti, 22 giugno 1900: «Quel benedetto Stella si meriterebbe bene una rispostaccia anche per quel attacco personale che fa contro il povero Bezzi che è malatissimo di nervi (Ipocondriaco) malattia da Stella causatagli dalle sue continue punture».

testimonianze preziose, poiché, fatta eccezione per un caso²⁸⁸, provengono da un settore della critica non esclusivamente o per nulla interessato all'attività dell'artista. È il caso, in primo luogo, di un articolo pubblicato da Guido Marangoni sulle pagine dell'Alto Adige nell'autunno del 1910: «Al Bezzi – scrive Marangoni - deve anche essere riconosciuto il grande merito di avere per primo concepita la vasta idea delle Esposizioni Internazionali di Venezia. Egli accarezzò e meditò lungamente il progetto, lo trasfuse con fede e con ardore d'apostolo nell'anima e nella mente di Riccardo Selvatico, allora sindaco della città lagunare. Mercé gli sforzi associati del pittore-progettista e del sindaco artista, l'idea ebbe superba realizzazione nel 1895, colla prima di quelle mostre biennali veneziane che tanto benemerite si resero della propaganda del bello in Italia»²⁸⁹. La seconda testimonianza reperita risale a un intervento pubblicato quasi trent'anni più tardi da Nino Barbantini a margine della retrospettiva dedicata a Bezzi al Castello Sforzesco: «Dimorò generalmente a Milano (ed a Verona) fino al 1890 – spiega Barbantini -, quando passò a Venezia dove si perfezionò e dove suggerì a Riccardo Selvatico, che la raccolse prontamente, l'idea di quelle Mostre internazionali d'arte che riescirono assai proficue alla cultura degli Italiani, ignari di quanto si faceva un passo più in là delle Alpi»²⁹⁰. Si dovranno attendere almeno altri sessant'anni perché Daniele Ceschin, impegnato in uno studio dedicato alla figura pubblica di Antonio Fradeletto, raccolga i risultati di alcune indagini svolte in tempi recenti e affermi che al Nostro si deve l'ipotesi

di un'importante esposizione d'arte da tenersi in Italia, e in particolare a Milano. [...] Vista l'impossibilità di realizzarla in tempi brevi nel capoluogo lombardo, il Bezzi tentò la strada veneziana, dove incontrò la sensibilità artistica e la disponibilità istituzionale di Selvatico [allora sindaco di Venezia], senza le quali la mostra avrebbe incontrato fin da subito ostacoli insormontabili. Da aggiungere che il progetto si sposava benissimo con la volontà di Selvatico, che

²⁸⁸ Fra i biografi dell'artista, a quanto risulta, la sola ad attribuire a Bezzi la paternità dell'invenzione della Biennale è la Bittanti Battisti. Si veda BITTANTI BATTISTI, *Nel decennale della morte* cit., p. 476: «... per il fatto di avere per primo concepita l'idea dell'esposizioni internazionali d'arte di Venezia; idea che, raccolta con entusiasmo da Riccardo Selvatico allora sindaco di Venezia, si tradusse in atto grazie alla collaborazione dello squisito artista e del poeta gentile nel 1895, aprendo la serie delle biennali veneziane, vanto della vita artistica nazionale».

²⁸⁹ GUIDO MARANGONI, *Artisti trentini* cit.

²⁹⁰ BARBANTINI, *Dipinti di Bartolomeo Bezzi* cit., p. 3:

era quella di far sorgere a Venezia “un tempio austero dell’arte” o forse solamente quello di far riappropriare alla città lagunare quel primato artistico oramai da troppo tempo perduto²⁹¹.

Meno infrequenti sono gli interventi che ascrivono a Bezzi il merito di avere proposto e ottenuto che le mostre dei Giardini fossero internazionali: si tratta per lo più di contributi dovuti a chi ha indagato l’opera e la figura del pittore, e che però trattano lo spunto alla stregua di un mero dato biografico²⁹²; di rado invece chi si è occupato a posteriori delle origini dell’Esposizione ha rivolto al pittore trentino anche in questo senso adeguata attenzione²⁹³.

²⁹¹ DANIELE CESCHIN, *La “voce” di Venezia: Antonio Fradeletto e l’organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Padova, Il poligrafo, 2001, p. 112, in cui si cita a riprova della conclusione *Un’esposizione e il sig. Bezzi*, in “L’Adriatico”, 11 ottobre 1901.

²⁹² BITTANTI BATTISTI, *Ricordo del pittore* cit., p. 619: «[...] a Venezia dapprima si era pensato ad una Esposizione Nazionale. Fu al Bezzi che apparve come l’omaggio potesse avere più profonda importanza e l’istituzione riescire più vitale, se l’esposizione, invece che nazionale, fosse stata internazionale». E altrove: «Così fu proprio questo profondo senso italiano, che suggerì al forte animo dell’artista l’idea che fosse internazionale l’esposizione di Venezia. Chiamando l’arte internazionale a Venezia, si sollevava un centro italiano all’importanza di centro mondiale, dove fosse ambito dell’arte straniera di essere ospitata. Ed era amore all’allargarsi della cultura artistica italiana questo schiudere le porte agli artisti stranieri ed offrirle in conoscenza e in ammirazione il meglio dell’arte europea»; BITTANTI BATTISTI, *Bartolommeo Bezzi e le origini della Biennale* cit., p. 293: «[...] gli intimi contemporanei seppero e testimoniarono che l’idea che le Biennali fossero internazionali fu del Bezzi»; Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Fondo Maroni, MARIO NONO, *Ricordo veneziano di B. Bezzi (1890-1910)*: «Alla fondazione delle Biennali va il suo nome particolarmente associato per esserne egli stato uno dei principali e più validi promotori, in quanto ebbe a sostenere, per primo, e far prevalere, fin dal principio, la necessità che tali rassegne artistiche fossero internazionali, e non soltanto limitate al nostro paese». Sarà di qualche interesse evidenziare che Riccardo Maroni (che, come detto, impiega il ricordo di Nono selezionandone alcuni passi per la stesura finale della sua monografia dedicata a Bezzi), tralascerà questo passaggio, quasi lo ritenesse di poca importanza.

²⁹³ Fra le più recenti ricostruzioni delle vicende legate alla fondazione dell’esposizione, si veda la restituzione operata in CHIARA RABITTI, *Gli eventi e gli uomini, breve storia di un’istituzione, in Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra, Venezia, Fabbri, 1995, pp. 26-38, qui p. 27: «Deliberata come Esposizione Biennale Artistica Nazionale, non incontra poi particolari difficoltà a diventare internazionale; e a seguito dei lavori di un’apposita Commissione generale consultiva (che doveva elaborare le norme che avrebbero regolato l’Esposizione) e di una specifica Sottocommissione (incaricata di studiare gli aspetti artistici ed economici di una possibile internazionalità), avendo la Giunta accolto tutte le proposte presentate, il consiglio ridelibera il 30 marzo 1894 allargando definitivamente l’orizzonte oltre i confini italiani». Si veda anche PAOLO

2. CRONACA DI UNA STAGIONE CRUCIALE

Si voglia dunque dare ascolto alle testimonianze del tempo – esigue, anche in questo caso, ma in qualche punto illuminanti – che al nome e all’opera del maestro dedicano qualche rigo, e *in primis*, una volta ancora, al giornale intimo di Giulia Turco Lazzari, che disvela a tratti le sequenze del lungo soggiorno veneziano dell’artista registrandone consuetudini e rapporti, e che merita per questo una più diffusa considerazione.

Il ricordo più prossimo e antecedente alla data del trasferimento in laguna del pittore risale al 21 agosto del 1889²⁹⁴. Al 1890, come detto poco più sopra, si fa viceversa menzione per la prima volta della sua dimora veneziana. In più di una circostanza i coniugi Lazzari si recheranno a far visita a Bezzi: per la coppia, le giornate trascorse in compagnia dell’artista saranno l’occasione per condividere la quotidianità dei protagonisti dell’élite del settore.

Invitati dall’amico, i coniugi Lazzari sono a Venezia al principio della primavera del ‘90. Il 10 aprile visitano gli studi di alcuni artisti: «Prima di tutto ammirammo sulla Riva i quadri di Bezzi – rammenta Giulia -. Poi a palazzo Brusa a veder lo studio che Bezzi vi tiene insieme all'amico De Stefani²⁹⁵. Poi da Fragiacomò il modesto artista, dall'acquerellista bolognese Brugnoli, maestro delle romantiche misses. Da Zessos simpatico e originale pittore dal nome greco che

RIZZI, ENZO DI MARTINO, *Storia della Biennale 1895-1982*, Milano, Electa, 1982, p. 13: «Una commissione composta quasi esclusivamente da pittori si mise immediatamente al lavoro indicando subito nella internazionalità la caratteristica del progetto di esposizione».

²⁹⁴ *Diario di Giulia Turcati* cit., p. 43. In quella data «il buon Lino» scatta una fotografia alla baronessa Turco (la madre di Giulia, allora molto malata e prossima alla morte): fotografia «purtroppo non riuscita».

²⁹⁵ Bezzi aveva certamente conosciuto De Stefani a Verona negli anni Ottanta (si veda per questo il Capitolo quarto del presente studio). Il Nostro fa menzione dell'artista in una lettera inviata a Tolomei il 31 maggio 1890 e riportata parzialmente in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore – patriota* cit., p. 250. Del documento Bittanti Battisti scrive che «attesta la soddisfazione e la gratitudine, pur palesandoci un sincero senso di modestia del Bezzi: «Davvero non meritavo tanto! E il mio amico De Stefani ha approfittato della lunga amicizia per dirlle cose, che io certamente non Le avrei scritte». Il riferimento è all’articolo pubblicato pochi giorni prima da Tolomei. Si veda ISARCO (ETTORE TOLOMEI), *Trento e Trieste all’Esposizione romana* cit.

aveva due mirabili acquerelli di un "Ratto in gondola". Poi attendemmo il maestro Bassani. Ci trovammo a colazione con lo scultore Nono»²⁹⁶.

Giulia e Raffaello saranno di nuovo a Venezia nell'inverno successivo, pressappoco alla metà di gennaio del 1891²⁹⁷: con Bezzi visitano la dependance dell'Hotel d'Inghilterra «che al buon Lino deve molto, soprattutto i bei quadri di cui è adorno», poi ancora il suo studio, dove Bartolomeo li accompagna perché vedano «il suo bel quadro di notte lagunare». Nella serata del 19 gennaio l'artista porta i Lazzari al Florian «sezione artisti», e non è la prima volta, perché Giulia riferisce che è consuetudine che di lì si rechino poi quasi ogni sera fino a mezzanotte, all'una, a volte alle due, a far visita ai coniugi Alberti²⁹⁸.

Tra gennaio e marzo si muovono ancora tra lo studio condiviso da Bezzi e De Stefani, quello di Urbano Nono, quello di Ciardi (addirittura, in un'occasione Giulia poserà per uno studio di Zezzos, che le farà dono del lavoro). Dagli Alberti – «con tutti gli artisti che frequentano la casa» - il 5 marzo si tiene la serata d'addio della coppia, prossima a far ritorno in Trentino. Dei presenti Giulia ricorda «De Stefani artista modesto e tenero padre di famiglia. Zezzos la forte e geniale temprà, pieno di paradossi e di cuore, incompreso dai più, amatissimo dai pochi che lo comprendono. Bezzi e Bassani (ingenuo l'uno e giovanile ad onta della virilità un po' tempestosa del suo carattere, e pedante e accorto, anzi acuto l'altro, a cui il fisico infelice...) antagonisti in un campo misterioso e difficile. Il prof. Castelnuovo»²⁹⁹. Da questo momento in poi il diario della Turco tace, e di Venezia tornerà a parlare soltanto nel 1895.

Di quel che accadde a Bezzi in questo torno d'anni non si è reperita altra testimonianza diretta. Il pittore, che abbiamo visto muoversi con agio negli ambienti più vivaci e più elevati della Venezia di fine

²⁹⁶ *Diario di Giulia Turcati* cit. pp. 43-45.

²⁹⁷ In autunno sarebbe stato invece Bezzi a far loro visita. Ivi, p. 45: «Ottobre (Sopramonte): al 1° ottobre arrivò Lino Bezzi abbattuto e sofferente. Ma l'allegria dei nostri ragazzi che alla prima lo inquietava, ora gli fa bene. 30 ottobre: tutti sono partiti ed è rimasto solo Lino che ci ha strappato la promessa che entro l'inverno lo avremmo raggiunto a Venezia».

²⁹⁸ Ibidem.

²⁹⁹ Ibidem.

Ottocento, di quel fermento continuerà tuttavia a essere fra gli animatori³⁰⁰.

Contemporaneamente lo vediamo indaffararsi su più fronti: c'è l'attività espositiva (a Monaco - in particolare - con la partecipazione alle mostre del Glaspalast nel 1891 e nel 1892, e con l'adesione alla prima esposizione d'arte internazionale della Secessione del 1893); c'è la bagarre del Monumento a Dante di Trento, c'è il progetto di un Album di Lusso da dedicare al Trentino. Non da ultimo, c'è da fare la Biennale.

Parlano, in questo caso, i documenti dell'amministrazione veneziana e i verbali del Comitato ordinatore dell'Esposizione Internazionale d'Arte tuttora conservati nelle Scatole Nere dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Le tappe della fondazione dell'esposizione sono state indagate e ricostruite in più occasioni e con autorevolezza anche in tempi recenti. Si comprenderà pertanto il motivo per cui in questa sede saranno ripercorse con grande rapidità, e al fine di evidenziare solamente il contributo offerto dall'artista trentino. Com'è noto, cogliendo il pretesto offerto da un invito del ministro Rattazzi - che ai sindaci italiani aveva chiesto di celebrare le nozze d'argento dei sovrani -, il Consiglio Comunale di Venezia istituisce un'esposizione a «carattere nazionale», con l'intenzione di promuoverla biennialmente a partire dal 1894³⁰¹. Si nomina una Commissione Consultiva che dia consistenza agli indirizzi suggeriti da Giunta e Consiglio³⁰², e in seno ad essa - allo scopo di individuare costi e

³⁰⁰ I recapiti indicati nella corrispondenza dell'artista confermano la continuità della sua permanenza a Venezia. Da Venezia partono la lettera di Bezzi a Tolomei inviata in data 11 marzo 1892, riportata in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore* cit., p. 257; la già citata lettera inviata da Bezzi a Luigi Conconi il 16 maggio 1892 (Rovereto, MART, Archivio del '900, Gru.I.1.1.98.1892.7, Bezzi a Luigi Conconi, 16 maggio 1892); le lettere di Bezzi a Tolomei inviate il 19 e il 24 maggio 1892, riportate in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore - patriota* cit., pp. 260-262); la lettera a Ferdinando Fontana del 5 dicembre 1894 scritta da Venezia, pubblicata su "L'Italia del Popolo", ivi, pp. 259-260).

³⁰¹ La circolare del ministro Rattazzi era stata divulgata il 15 luglio 1892. Il Consiglio Comunale di Venezia si riunisce il 19 aprile 1893. Trentatré consiglieri approvano la proposta. Si veda - tra gli studi più recenti - RABITTI, *Gli eventi e gli uomini* cit., p. 27.

³⁰² La Commissione «fu così costituita: Bezzi Bartolomeo - Castelnuovo prof. Enrico - Dal Zotto cav. prof. Antonio - De Maria Marius - Fradeletto prof. Antonio - Fragiaco cav. Pietro - Guggenheim cav. Michelangelo - Laurenti Cesare - Levi ing. cav. Marco - Marsili cav. Emilio - Minio nob. ing. Giuseppe - Papadopoli co. Nicolò, senatore del

benefici dell'apertura internazionale della mostra ventura³⁰³ - una sottocommissione³⁰⁴, che a conclusione di una serie di indagini darà parere positivo³⁰⁵. Il 30 marzo del 1894 il Consiglio sancisce definitivamente il carattere internazionale della mostra³⁰⁶.

Nel corso dei suoi lavori, la Sottocommissione costituisce un corposo dossier, tuttora conservato presso l'Asac: vi sono raccolti moduli, regolamenti, atti amministrativi relativi ad altre esposizioni, e in particolare il regolamento dell'Esposizione Internazionale di Monaco, ritenuto fra i principali antecedenti dalla documentazione

Regno - Sezanne prof. Augusto - Stucky cav. Giovanni». Si veda il catalogo della mostra *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1895*, catalogo illustrato, Venezia, Visentini, 1895, p. 4.

³⁰³ STELLA, *Cronistoria* cit., p. 16: «L'opportunità di dare carattere internazionale all'Esposizione, a malgrado il voto del Consiglio che la deliberava nazionale, si affacciò nuovamente nella prima seduta della Commissione generale consultiva e s'impose così, che su proposta del professore Enrico Castelnuovo, venne nominata per schede segrete una Sottocommissione col seguente mandato: "Posto il desiderio espresso dalla Commissione generale consultiva che la prima Esposizione abbia carattere internazionale, studiare obiettivamente l'argomento e indicare i mezzi atti ad assicurare all'Esposizione stessa il migliore risultato nei riguardi sia artistici ed economici"».

³⁰⁴ La sottocommissione era composta da Bartolomeo Bezzi, Mario de Maria, Emilio Marsili, Giuseppe Minio, Augusto Sezanne e Antonio Fradeletto.

³⁰⁵ STELLA, *Cronistoria* cit., pp. 16-17 «La Sottocommissione [...] dopo parecchie sedute presentava alla Commissione le sue conclusioni, che vennero quasi totalmente approvate; ed ecco quali: che l'Esposizione fosse internazionale». Ma anche: «d'invitare a parteciparvi i più valorosi artisti stranieri e italiani; limitare il numero delle opere, ammettere mediante giuria un ristretto numero d'opere di artisti non invitati; la mostra dover comprendersi di circa 350 dipinti e 100 opere di scultura, dovuti a 150 artisti stranieri invitati e a 150 italiani invitati, e di 50 ammessi dalla giuria; con analoga ripartizione per gli scultori. Di bandire inoltre un concorso a premio per il manifesto, e così per la facciata dell'Esposizione. Nominare un Comitato ordinatore della mostra, uno per la pubblicità e uno per la Stampa. Nominare un Segretario retribuito che entri in carica subito, ed un incaricato alle vendite, che potrà essere il Segretario stesso, lasciando alla Giunta di fissare gli stipendi del Contabile e di altri impiegati, e preventivando una spesa di L. 50.000 per le sole spese d'ordinamento. La Giunta accolse le proposte della Commissione generale consultiva, ed il Consiglio in sua seduta del 6 aprile 1894, in conformità alla deliberazione del 19 aprile 1893, deliberava di mutare l'Esposizione da Nazionale in Internazionale, votando inoltre un fondo di L. 10.000 per le prime spese. La delicatissima azione di promuovere il concorso degli artisti stranieri, evitando le possibili delusioni, era stata affidata al Sindaco che la svolse mediante lettere confidenziali. Le risposte però non tardarono a giungere numerose, incoraggianti, più che mai soddisfacenti, così da permettere la nomina di un Comitato di Patrocinio, illustrato dai nomi dei più illustri artisti stranieri e italiani. Tutte le nazioni vi furono rappresentate».

³⁰⁶ RABITTI, *Gli eventi e gli uomini* cit, p. 27.

prodotta in seguito dagli uffici della Biennale veneziana. Bezzi figura tra i membri di Commissione e Sottocommissione, e in quanto tale è attivamente coinvolto nelle mansioni dei due organismi. Ma c'è di più. L'artista conosce bene Monaco; in particolare - come si è visto nel capitolo precedente -, ha assistito fin dal principio al dibattito sorto nella città bavarese intorno all'opportunità di una internazionalizzazione delle mostre del locale Glaspalast. Nel 1893 ha partecipato alla prima esposizione della Secessione di Monaco; anzi, vi si è recato personalmente, se è vero quanto riferisce Rossella Perrozzi - che ebbe accesso, lo ricordiamo, a corrispondenze oggi perdute - e cioè che in quella occasione era rimasto «in contatto con Fradeletto per fornirgli notizie sull'esposizione stessa»³⁰⁷. A ciò si aggiunga che l'anno successivo, almeno in una delle sedute del Comitato ordinatore, l'artista trentino porterà ad esempio ai colleghi l'«Esposizione del palazzo di Cristallo di Monaco» e l'«Esposizione dei Secessionisti pure di Monaco»³⁰⁸.

Se non si tratta di prove stringenti, le motivazioni addotte appaiono tuttavia abbastanza significative da rendere plausibile l'ipotesi che Bezzi sia il canale privilegiato dell'infiltrazione a Venezia di innovazioni di matrice tedesca. Innovazioni che non si limitano a condizionare la sola articolazione del progetto espositivo, ma - e lo si vedrà fra poco - coinvolgono la stessa qualità degli espositori confluiti nelle sale dei Giardini. Ha detto bene Alessandro Del Puppo: «Il catalogo della stessa *Kunstaussstellung* monacense anticipa con puntualità quanto poi riversato a Venezia»³⁰⁹.

In data 24 aprile 1894 a Bezzi è inviata la lettera in cui Selvatico lo invita a far parte del Comitato Ordinatore³¹⁰; nel frattempo Antonio

³⁰⁷ PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 83, in cui si cita «numerosa corrispondenza con Selvatico, Fradeletto e Molmenti», «Rispettivamente in data 1894, 1898-1900, 1894». Perrozzi parla anche di un'«attività intensa e fervida di Bezzi [...] per dare vita ed impostazione alla mostra, finché la soluzione bezziana viene accettata in pieno». Prima di lei BITTANTI BATTISTI, *Bartolommeo Bezzi e le origini della Biennale* cit., p. 294, aveva fatto menzione della «corrispondenza (brevi biglietti) con Selvatico, e poi con Fradeletto e con Molmenti».

³⁰⁸ Si veda ad esempio la «Prima adunanza del Comitato ordinatore dell'Esposizione internazionale d'arte da tenersi nel 1895 in Venezia, all'on. Giunta Municipale Giovedì» del 26 aprile 1894. Venezia, ASAC, Scatole nere, 1894-1895 verbali.

³⁰⁹ DEL PUPPO, *Attraverso le Esposizioni veneziane* cit., p. 22.

³¹⁰ Si veda la lettera inviata dal sindaco da Venezia in data 24 aprile 1894 un tempo conservata a Trento da Quirino Bezzi e riportata in PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., pp. 83-

Fradeletto è nominato segretario dell'Esposizione³¹¹: «Quest'ultimo – spiega Ceschin - era rimasto a lungo defilato rispetto a questo fermento di idee e di ciò che si ideava al Florian era stato informato solamente da Selvatico. Del ruolo marginale di Fradeletto durante questa fase iniziale non c'è da stupirsi, impegnato com'era ad inserirsi in tutte le manifestazioni ed iniziative culturali di Venezia»³¹².

Fradeletto «si insediò nella saletta della biblioteca del Comune, poco discosta dal gabinetto del Sindaco, che era divenuto anche l'Ufficio di Presidenza»³¹³: da questo momento in avanti, la sua partecipazione agli sviluppi legati alla mostra sarà vieppiù sensibile. Per parte di Bezzi, che un'Esposizione Internazionale aveva proposto e caldeggiato per il bene dell'arte o almeno degli artisti, si inizia a percepire viceversa un maggiore affrancamento nella gestione dell'impegno assunto all'interno della neonata istituzione, diviso com'era fra i ripetuti soggiorni in Trentino e la partecipazione ad altre esposizioni (tra il 1893 e il 1894 Bezzi espone a Roma, Torino,

84: «In data 24 aprile 1894 il sindaco chiede a Bezzi di incaricarsi dell'organizzazione della mostra, assieme agli altri colleghi Mario de Maria, Laurenti, Marsili, Fragiacomò, Dal Zotto, Sezanne, Ciardi, Nono, Zezzos e Tito e fissa la data della prima riunione del Comitato ordinatore per il 26 dello stesso mese. Segretario generale viene nominato il Fradeletto». Del Comitato Ordinatore faranno parte a dire il vero: B. Bezzi, G. Ciardi, A. Dal Zotto, P. Fragiacomò, E. Marsili, L. Nono, A. Sezanne, E. Tito, A. Zezzos, poiché Laurenti e de Maria avevano preso le distanze dal consesso. Si vedano per questo le fonti d'archivio, e in particolare, Venezia, ASAC, Scatole nere, attività 1894-1944, 1: «Giovedì 26 aprile 1894. Prima adunanza del Comitato ordinatore dell'Esposizione internazionale d'arte da tenersi nel 1895 in Venezia, all'on. Giunta Municipale. [...] Il Segretario comunica la lettera con cui C. Laurenti rinuncia irrevocabilmente all'ufficio di membro del Comitato ordinatore, e la lettera con cui M de Maria accetta di farne parte, purché il suo nome non figuri in qualsiasi comunicazione a stampato».

³¹¹ STELLA, *Cronistoria* cit., p. 18: «[...] l'Esposizione Internazionale di Venezia con una lettera del Sindaco del 13 aprile "in seguito all'unanime voto della Commissione consultiva" e per deliberazione della Giunta, acquistava il massimo fattore della sua futura attività in Antonio Fradeletto, nominato Segretario del Comitato». ROMOLO BAZZONI, *60 anni della Biennale di Venezia*, Venezia, Lombroso Editore, 1962, p. 19: «il 10 aprile 1894, la Giunta Municipale nominò in seguito al voto unanime della Commissione consultiva, Antonio Fradeletto Segretario generale del Comitato dell'Esposizione».

³¹² CESCHIN, *La "voce" di Venezia* cit., p. 113. La nomina di Fradeletto non fu peraltro esente da polemiche: immediatamente fu colpita dagli strali degli organi di stampa vicini a Giuseppe Melchiorre Sarto, Patriarca di Venezia, avverso alle politiche progressiste della giunta Selvatico e duque al Fradeletto stesso.

³¹³ ROMOLO BAZZONI, *60 anni della Biennale* cit., p.19.

Milano, Monaco, nel 1895 sarà sì a Venezia, ma anche a Berlino e a Torino).

Accade così che in una lettera di metà settembre – siamo nel 1894 – Fradeletto, che per qualche tempo non aveva aggiornato il pittore, chieda venia per il lungo silenzio e rincuori l'artista: «credi che tu sei e resterai sempre fra i collaboratori più stimati dell'opera nostra». Dovrebbe suonare come una rassicurazione, e però sortisce quasi l'effetto di demarcare un'alterità.

In quel tempo, a dire il vero, gli aspetti sostanziali dell'esposizione erano già stati ponderati e determinati, e il lavoro di chi – come Fradeletto – si affannava intorno all'Esposizione, verteva per lo più su questioni eminentemente pratiche. Di questo genere sono, in effetti, le considerazioni contenute nella lettera inviata dal segretario al pittore. Anzitutto si discetta in merito al manifesto, che nelle intenzioni degli organizzatori avrebbe dovuto essere anch'esso una prova d'artista, e invece non sarà che un avviso informativo stampato in due colori³¹⁴; poi si fa cenno alla distribuzione delle opere³¹⁵; e ancora alla composizione della giuria: «sarà regionale e severissima – spiega a Bezzi Fradeletto -: questi i due criteri che ci guideranno nel costituirla e nell'assegnarle il mandato di selezione e accettazione dei lavori. Circa il buono e valente Filippini sono d'accordo con te. E del Bazzoni che ne pensi?»³¹⁶.

³¹⁴ Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi - Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, Venezia, 17 settembre 1894: «Il concorso pel Manifesto non s'è aperto, e per moltissime ragioni che sarebbe troppo lungo accennarti. Tito aveva presentato, è vero, un bellissimo saggio, tanto che il Comitato, a voti unanimi, gli conferì l'incarico di compiere il lavoro. Ma egli, sia per una di quelle stanchezze improvvise che colgono talvolta gli artisti, sia invece per una di quelle soverchie preoccupazioni d'amor proprio che finiscono col paralizzarli, non ne fece nulla e dichiarò d'essere nell'impossibilità di svolgere il geniale abbozzo. Allora, perché il tempo incalzava, si decise di fare un semplice avviso litografico in caratteri elzeviriani, a due tinte, rossa e nera, riproducendo a capo all'intestazione un originalissimo leone in [?], in forma quadrata. Il Manifesto, come mi pare d'averti scritto, è piaciuto assai appunto per la sua elegante e nitida semplicità. Te ne manderò tre copie: in un foglio (per le vie) in mezzo foglio (per gli esercizi pubblici) e in formato protocollo, carta di Fabriano (per le mostre dei negozi). Altri formati, maggiori e minori, si stanno approntando – e si prepara pure la versione francese».

³¹⁵ Ibidem: «Se ci rifletti, il famoso buco dei 50 non ti parrà poi tanto allargato. Infatti 50 opere almeno apparterranno ad artisti veneziani, veneti e italiani residenti a Venezia; e una ottantina, a quanto sembra, ad artisti stranieri. Rimangono dunque non più che settanta posti».

³¹⁶ Ibidem.

Oggi sappiamo che il Segretario avrebbe voluto entrare a far parte della commissione (per la quale saranno nominati invece Filippo Carcano, Lorenzo Delleani e Augusto Rivalta). Ration per cui, nei giorni immediatamente successivi all'inaugurazione della mostra, deciso a chiedere le dimissioni, scriverà piccato a Selvatico:

La mia esclusione, come segretario, dal giurì d'accettazione mi ha offeso. Potevo ribellarmi e invece ho taciuto, limitandomi solo a fare i miei lamenti più tardi. Ma fu una pillola amara che tu non dovevi farmi trangugiare. Non parlo poi della nessuna autorità discrezionale che io ebbi in quest'ultimo periodo. Non una delle mie idee era accettata³¹⁷.

L'ultimo punto trattato nella citata lettera di Fradeletto a Bezzi è legata agli spazi espositivi. In questo caso, purtroppo, il mittente è laconico: «Dell'edificio – spiega il segretario - ti scriverò un'altra volta»³¹⁸. Non pare, a dire il vero, che un'altra occasione vi sia stata, e se vi fu, i documenti che ne recavano testimonianza sono andati evidentemente perduti. La questione è tuttavia interessante, e merita di essere approfondita. Com'è noto, il Palazzo della prima esposizione fu costruito in tempi record - lottando contro le insidie della stagione invernale - ai Giardini pubblici di Castello, al posto «della vecchia cavallerizza e della grande stalla dell'elefante Toni»³¹⁹. La *Cronistoria* di Stella ci informa che i lavori di costruzione furono diretti con perizia dall'«ingegnere capo municipale cav. Trevisanato, che lo ideò e lo eseguì sulle norme fissate dalla Commissione artistica»; che per questioni di tempo non fu bandito un concorso, per cui la facciata monumentale venne ideata da Mario de Maria; che per la decorazione architettonica furono impiegati lo scultore Carlo Lorenzetti «che eseguì per il frontespizio del timpano la figurazione del Trionfo di Pallade», Urbano Nono, autore della statua della Gloria «per il vertice del fastigio»; Giuseppe Giusti, per la «figura della Pittura, destinata alla nicchia destra della facciata». Da Stella

³¹⁷ Venezia, BMC, Archivio Privato Selvatico, Carte Selvatico, Corrispondenza, Antonio Fradeletto a Riccardo Selvatico, 2 maggio 1985. Come ha spiegato Daniele Ceschin, la lettera: «Era uno sfogo innanzitutto contro Selvatico stesso, segnale evidente che il loro rapporto d'amicizia si era alquanto raffreddato e poi contro i componenti del comitato ordinatore che continuavano a considerarlo alla stregua di un impiegato. Un fatto in particolare lo amareggiava» (CESCHIN, *La "voce" di Venezia*, cit., p. 107).

³¹⁸ Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, Venezia, 17 novembre 1894.

³¹⁹ RODOLFO PALLUCCHINI, Prefazione a BAZZONI, *60 anni della Biennale* cit., s. p.

sappiamo perfino della bega che coinvolse l'autore di un quarto simulacro: «La figura della Scultura, per la nicchia a sinistra, era stata allogata allo scultore Benvenuti, che la eseguì; ma essendogli stata rifiutata dalla Giuria di accettazione un'opera ch'egli aveva mandata a cimentarsi nel prossimo concorso internazionale, per uno sfogo di vivo risentimento, manifestato con una lettera ai giornalisti, si rifiutò di consegnarla gratuitamente, chiedendo un compenso, che gli venne naturalmente negato»³²⁰.

Stella, che rammenta la vicenda con dovizia di particolari, non fa in tempo tuttavia a ricordare come accanto a de Maria – a pensare la facciata classicheggiante del Palazzo dell'Esposizione – fosse anche Bartolomeo Bezzi. Sulla stessa linea, la storiografia successiva ha riconosciuto al Nostro solo in poche – ma qualificate – occasioni il merito d'aver contribuito alla definizione dell'aspetto dell'edificio³²¹. Tuttavia, un documento conservato presso l'archivio della Biblioteca del Museo Correr è prova inconfutabile di un'operazione condivisa: si tratta di un'immagine del *Pro arte* – si direbbe la fotografia di un disegno acquerellato – che riporta in calce la didascalia: «Progetto di B. Bezzi e M. de Maria»³²². La facciata ha la «forma canonica di un pronao tetrastilo affiancato da propilei distili; il tutto viene innalzato su di un alto basamento e sormontato da una trabeazione continua, mentre acroteri in forma di aquile e sfingi ornano gli attici dei propilei e i cornicioni inclinati del frontone»³²³. Un revival ellenico – un «*maquillage* classicheggiante» avrebbe detto Giandomenico Romanelli³²⁴ – almeno quanto lo era stato poco tempo prima il palazzo per le esposizioni della Secessione progettato da Paul Pfann

³²⁰ STELLA, *Cronistoria* cit., p. 20.

³²¹ A quanto ci risulta, della collaborazione Bezzi-de Maria nella progettazione del Pro Arte danno notizia: *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale*, a cura di Giandomenico Romanelli, catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, 1977, p. 8; *Mario de Maria. Nell'atelier del pittore* cit, p. 11; ADRIANO DONAGGIO, *Biennale di Venezia: un secolo di storia*, Firenze, Giunti, 1988, p. 8 e segg.; GIUSEPPINA DAL CANTON, *Gli artisti veneti alla Biennale*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra, Venezia, Fabbri Editori, 1995, pp. 111-122, qui p. 114; DAL CANTON, *Venezia e la Biennale* cit., p. 860; GIOVANNI BIANCHI, *Le prime Biennali: pittori veneti e pittori 'foresti' a confronto - 1895-1899*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di Giuseppe Pavanello, vol. II, Milano, 2002, pp. 573- 592, qui p. 573; MARCO MULAZZANI, *I padiglioni della Biennale di Venezia*, Milano, Mondadori, 2004, p. 19.

³²² Venezia, BMC, Archivio Privato de Maria.

³²³ MULAZZANI, *I padiglioni della Biennale* cit., p. 19.

³²⁴ *Ottant'anni di allestimenti* cit. p. 8.

a Monaco³²⁵. Pensato per Venezia – non a caso – dai due artisti che con le mostre bavaresi avevano avuto fino ad allora maggiore dimestichezza.

A pochi giorni dall'inaugurazione della I Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, Giulia e Raffaello Lazzari raggiungono la Laguna: Bezzi – che della mostra è fra gli organizzatori, ma anche fra gli espositori³²⁶ - in quelle ore è indaffaratissimo, e li affida alla compagnia del comune amico, il pittore Eugenio Prati, e della moglie Isabella. Con Bartolomeo fanno ritorno al Florian, dove l'atmosfera è quella, ansiosa e elettrizzante, della vigilia; visitano i Giardini, infine prendono parte al vernissage³²⁷: «Il trenta Aprile, con l'augusta presenza dei Sovrani,

³²⁵ Si veda LUDWIG, *Competing Arist's Associations in Munich* cit, pp. 25-26. «Plans were for a clad frame construction on a brick foundation, with a half-timbered building. Twelve galleries with skylights and a representative domed central hall with an octagonal plan as well as additional side rooms offered ample space for the exhibitions. As seen in pictures from the time, the Greek-Revival building appears strikingly simple and understated. The entrance was framed by two pairs of ionic columns on each side and surmounted by a strongly angled entablature, while the exterior walls were otherwise articulated only by lesenes (pilaster strips), windows and festoons. In other words, it was neither a typical example of *Jugendstil* architecture, nor for that matter of the architectural styl of German Neo-Renaissance with its massive and sumptuous forms, but rather a building that mediated between periods. As such, however, it struck a new note compared with the ostentatious interior decoration of the MKG's *Glaspalast*». In *Mario de Maria. Nell'atelier* cit., p. 11. Flavia Scotton ha sostenuto che il progetto «non risente per nulla delle nuove idee che secessioni ed esposizioni internazionali producono anche nel linguaggio architettonico, non solo a Vienna con le innovazioni di Olbrich, ma anche in Italia». Scotton non fa riferimento tuttavia all'esperienza di Monaco.

³²⁶ Bezzi partecipa a tutte le edizioni, dalla prima, nel 1895, a quella del 1914. E' assente solo alla nona edizione. In questa occasione espone *S. Michele all'Adige* e *Giorno di magro*.

³²⁷ *Diario di Giulia Turcati* cit., p. 47: «1895 - 20 aprile (Venezia): Fummo accolti alla stazione dai nostri buoni amici Bezzi e Prati. Bezzi occupatissimo ci lasciò presto e Prati ci accompagnò al nostro alloggio. - 21 aprile: Venne Prati a prenderci e incontrammo Isabella, la cara sposa di Bezzi. La sera pranzammo con Delleani, Carcano e Michetti. Al Florian battaglia fra Selvatico e altri artisti sul solito argomento dell'Esposizione. In casa Bezzi, simpatico appartamento d'artista. Ammirati i quadri di Lino. Ritornati dai Giardini con Carcano, Zezzos, Bezzi, Prati e Tito. Ella è venuta come corrispondente della "Tavola rotonda". (Continua la vita a Venezia tutta occupata dall'arte, musica e pittura). - 28 aprile: al vernissage con Bezzi. I quadri di Bezzi sono molto piaciuti. Ricevimento coi sovrani. Collo scultore Trentacoste. Con De Maria al Florian. (molto interessanti le impressioni di quel tempo)». Non è chiaro il motivo per cui Giulia faccia risalire l'inaugurazione al 28 del mese. La Turco recensirà le opere presentate da Bezzi in U.V.Z.

della Corte, del Governo, rappresentato dal Ministro della Istruzione Pubblica S. E. Alfredo Baccelli, delle rappresentanze del Parlamento e di ogni altra autorità statale e cittadina e degli invitati, alle ore 10.30 ebbe luogo l'inaugurazione veramente solenne, la cui ufficiosità era allietata dalla popolazione festante»³²⁸.

Come è stato più volte sottolineato, la scelta delle opere esposte in occasione della prima edizione della Biennale veneziana asseconda un gusto generalmente riconducibile alle tendenze più o meno accademiche dell'arte tedesca e al preraffaellismo inglese, ma anche «ai francesi più rassicuranti, alla blanda novità degli scandinavi»³²⁹, e dei danesi in particolare. L'impronta generalmente nordica, e più precisamente mitteleuropea della mostra va certamente spiegata in ragione della emanazione dalle mostre bavaresi, e andrebbe pertanto a monte ricondotta al più diretto ed esclusivo tramite di quanti, fra gli ordinatori della prima Biennale, erano stati maggiormente a contatto con il *milieu* culturale tedesco: a Bezzi, dunque, e a de Maria (che pure si era chiamato fuori della commissione)³³⁰.

Premiata dal pubblico³³¹, diversamente attesa e accolta dalla critica³³², la prima Biennale della storia passa attraverso una serie di

(GIULIA TURCO), *Bartolomeo Bezzi all'Esposizione artistica internazionale di Venezia*, in "Il Raccoglitore", n. 68, 6 giugno 1895: «Non è nè un divisionista nè un luminista e nemmeno un impressionista – scrive Giulia -: senza far torto a queste scuole d'innovatori che hanno prodotto molte cose interessanti e ad una delle quali appartiene un altro mirabile artista trentino, il Segantini, mi pare che Bezzi sia semplicemente un pittore nel senso più alto della parola, un pittore che dipinge senza esitanza, col suo fare largo e robusto».

³²⁸ STELLA, *Cronistoria* cit., p. 23.

³²⁹ DEL PUPPO, *Attraverso le Esposizioni veneziane* cit., p. 22. Nella bibliografia più recente, si veda in questo senso anche DAL CANTON, *Gli artisti veneti alla Biennale* p. 111 e sgg.; DAL CANTON, *Venezia e la Biennale* cit., p. 861 e sgg.; BIANCHI, *Le prime Biennali: pittori veneti e pittori "foresti"* cit., p. 573 e sgg.

³³⁰ La prima esposizione all'estero di Mario de Maria risale al 1883, quando l'artista espone al Glaspalast di Monaco. Nel 1886 sarà a Roma l'«unico rappresentante italiano, alla Mostra del Circolo Tedesco»; negli anni successivi e fino alla fine del secolo, de Maria espone «a Berlino e nel 1888 a Monaco» (dove tornerebbe a presentare le proprie opere nel 1891, nel 1892, nel 1897, nel 1900). Si veda per questo *Mario de Maria. Nell'atelier* cit., pp. 9 e 43.

³³¹ I visitatori furono 224.327. L'incasso totale delle vendite fu calcolato in 360.000 Lire. Si veda per questo *La Biennale di Venezia, Storia e statistiche*, Venezia, Ufficio Stampa dell'Esposizione, 1932, pp. 102-103.

³³² Secondo quanto riferito da Maria Mimita Lamberti, visitarono l'Esposizione 77 cronisti locali, 95 corrispondenti italiani e 28 stranieri, 180 giornalisti italiani e 34 stranieri. Si veda MARIA MIMITA LAMBERTI, *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*,

controversie dovute in parte all'opposizione politica che proprio allora stava montando con più forza nei confronti della giunta Selvatico, e che di lì a breve le sarebbe costato il governo della città³³³. Alle elezioni di luglio, Selvatico è sconfitto. Non sappiamo se, con chi e in che modo Fradeletto abbia sfogato la rabbia e condiviso l'amarezza dovuta alla sfortunata congiuntura. Di certo lo fece con Bezzi, con una lettera, l'8 agosto:

Brutti giorni! Prevedevo la volta, ma non avrei immaginato che sarebbe riuscita così disastrosa. Milleduecento voti separano l'ultimo nome della lista avversaria da quello di Riccardo Selvatico, primo della minoranza! Bordiga è stato escluso dal Consiglio, Averna escluso, Franco escluso, per parlare soltanto dei principali. Un capolavoro d'ingratitudine; perché da molti anni Venezia non vedeva un'affluenza simile di forestieri! Gli esercenti, i barcaioli, gli albergatori, tutti coloro che avrebbero dovuto sorreggere l'Amministrazione, o non votarono o votarono – per la maggior parte – contro. Ma il massimo contributo alla sconfitta nostra lo portarono i clericali. Noi – intendo, il partito liberale – fummo dipinti come i più terribili nemici della religione. Bisognava spazzarci via, per salvare Venezia dai fulmini dell'ira divina. Non ischerzo: il popolino ci fu letteralmente aizzato contro. E capitombolammo! Avrai ricevuto una lettera di Riccardo³³⁴ e avrai già aderito alla nobile e affettuosa risposta dettata dal Marsili.

in *Storia dell'arte italiana, Il Novecento*, VII, Torino, Einaudi, 1982, pp. 5-172, qui pp. 103 e segg.

³³³ STELLA, *Cronistoria* cit., p. 20: «Alcuni rifiuti, che colpivano artisti locali simpaticamente noti per anteriori fortunate affermazioni del loro talento, diedero luogo a sgradevoli irate proteste, benevolmente accolte e commentate dalla Gazzetta di Venezia, che in quei giorni era più che mai impegnata a fondo nella lotta politica contro l'Amministrazione Selvatico, e perciò inaspriva volentieri ogni ostile controllo sull'ordinamento tecnico di questa Esposizione, dovuta alla iniziativa e all'opera d'uomini di parte avversa». Fra gli studi più recenti, si veda CESCHIN, *La "voce" di Venezia*, cit., p. 115 e segg.

³³⁴ Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi - Fradeletto 1895-1914, Riccardo Selvatico a Bezzi, Venezia, 4 Agosto 1895: «Caro Signore, Nel momento di lasciare con l'ufficio di Sindaco quello di Presidente della nostra prima Esposizione internazionale d'arte, sento vivo il bisogno di manifestarle la mia cordiale gratitudine. Se la nostra iniziativa è riuscita così felicemente, se l'esito ha superato le nostre più audaci speranze, questo si deve, in larghissima misura, all'opera intelligente, onerosa, solerte del Comitato ordinatore, cui è venuto ad aggiungersi lo spontaneo e prezioso concorso dell'amico Marius De Maria. La memoria dei giorni di lavoro trascorsi insieme, dell'impresa compiuta con salda fede nel decoro artistico della nostra amata Venezia, mi resterà sempre impressa nell'animo. Grazie, caro Signore e collega; e possa l'idea che noi per primi abbiamo voluto attuare, espandersi rigogliosa e feconda nell'avvenire! Con sincera e riconoscente simpatia».

Noi restiamo al nostro posto³³⁵ – per ora almeno, e finché non succedano avvenimenti che debbano farci mutare contegno. Del resto, io confido che anche Riccardo rimanga con noi e a capo di noi. Mi risulterebbe infatti che la nuova Giunta ha intenzione di pregarlo di voler conservare la Presidenza della Mostra. E, per conto mio, sarebbe opportuno ed utile, per tante ragioni, ch'egli accettasse³³⁶.

Ma Selvatico non lo farà. La Presidenza della seconda Esposizione Internazionale d'Arte sarà assunta da Filippo Grimani, divenuto sindaco di Venezia alla morte di Dante Serego degli Alighieri (eletto prima di lui a succedere Selvatico alla carica di primo cittadino del comune). Com'è noto, a livello organizzativo concorsero alla migliore riuscita di quella edizione due novità³³⁷: l'istituzione di un premio della critica³³⁸ e la conversione dei premi in acquisti «a beneficio delle pinacoteche nazionali e locali, dove sarebbe più duraturo ancora e superiore l'onore delle distinzioni ottenute» (non a caso in quell'anno è istituita a Venezia la Galleria d'Arte Moderna di Venezia³³⁹).

³³⁵ CESCHIN, *La "voce" di Venezia*, cit., p. 118: «L'intero comitato ordinatore e Fradeletto decisero di rassegnare le dimissioni per solidarietà nei confronti di Selvatico, ma questi li invitò a continuare il loro lavoro».

³³⁶ Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, 8 agosto 1895.

³³⁷ STELLA, *Cronistoria* cit., p. 29 e segg.: «Ad Esposizione aperta, con uno straordinario concorso di pubblico che affollava giornalmente il Parco e il Palazzo della mostra, venne constatata universalmente la superiorità e magnificenza dell'ordinamento – rispetto al numero e alla qualità delle opere ed alla loro signorile e comoda ambientazione [in quell'occasione l'edificio fu ampliato, con l'aggiunta di cinque sale e due saloncini]. La stampa nazionale ed estera, che aveva mandato i suoi rappresentanti, fu, può dirsi, unanime nel divulgare il successo dell'impresa artistica di Venezia, anche in confronto delle maggiori e migliori Esposizioni d'ogni nazione. [...] Anche rispetto alle vendite la seconda biennale, tosto aperta, sentì il beneficio del successo, che andava ogni dì più affermandosi nell'opinione del pubblico e nei lusinghieri giudizi della stampa internazionale. [...] le vendite della Seconda Biennale del 1897 raggiunsero la somma di L. 420.000, con un aumento di 60 mila lire sull'incasso della precedente. Ebbe 120.500 visitatori con biglietto a pagamento e 216.000 con tessera d'abbonamento. Vale a dire un successo trionfale».

³³⁸ Il primo premio andò a Primo Levi, il secondo venne assegnato *ex aequo* a Ugo Ojetti e Vittorio Pica.

³³⁹ L'apertura della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia si deve all'iniziativa del veneziano principe Alberto Giovanelli, che l'11 maggio di quell'anno aveva scritto al sindaco Grimani: «Mi permetto dunque, ill. mo Signor Sindaco, [...] di offrire al Comune, così da Lei degnamente rappresentato, come primo modesto contributo

Bezzi, che anche stavolta è comunque presente come espositore con un'opera - *Preludio della sera* – che confluirà nella collezione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma³⁴⁰, figura ancora nel Comitato Ordinatore della mostra. Con lui G. Ciardi, A. Dal Zotto, P.

alla ventura Galleria, alcune opere d'arte italiane e straniere, che figurano nella bellissima Esposizione da Lei presieduta»: STELLA, *Cronistoria* cit., p. 31.

³⁴⁰ Bezzi espone nella «Sala G-Italia *Preludio della sera*». Si veda *Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1897*, catalogo illustrato, Venezia, Ferrari, 1897, p. 151. Sulla sua partecipazione si vedano le critiche di UGO OJETTI, *L'arte moderna a Venezia. Esposizione Mondiale del 1897*, Roma, 1897, p. 159: «L'Individualismo cui la migliore arte contemporanea aspira con una coscienza di mezzi, forse non avuta da secoli, è qui naturalmente applicato spesso con effetti sorprendenti. Per restare fra i pittori i paesi italiani noi troviamo una eguale intensità di sentimento e eguale potenza emotiva negli artisti più diversi: confrontate i Pascoli alpini del Segantini al *Preludio della sera* del Bezzi, la *Calma crepuscolare* del Fragiaco al *Acqua di marzo* del Pratella, il *Resegone* del Previati alla *Visione del lago di Sartorelli*. Questi sono, per me, i sei paesaggi più belli della sezione italiana, che possono competere per maestria di mano e sincerità di cuore coi maggiori stranieri; eppure nulla: né patria né scuola né soggetto né mezzi tecnici li accomunano. [...] Il *Preludio della sera* del Bezzi ha veramente una fantastica apparenza di musica. La fuggevole impressione di una luce rossa su la nuvola bassa, gonfia ampia, di una luce che nessun riflesso dà al basso acquitrino dilagante nella laguna, è simile a un'eco che diletta in onde più tenui, più tenui. La scena è grandiosa, di quella immateriale grandiosità di sogno che certi rossi effetti luminosi danno alla sera. Il profilo di una città che par materiata di nebbia, sfuma all'orizzonte. Dopo quell'ultimo soffio di luce, forse tutto il sontuoso edificio sparirà con le nuvole»; *La Guida della Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia, 1897*, Edita per cura della ditta concessionaria del catalogo ufficiale: «*Preludio della Sera* – quadro intensamente sentito di Bartolommeo Bezzi, nato Trentino, ora a Venezia. Assai bene resa la nebbiosità umida della sera e le nubi rosate, mirabili per l'aerea leggerezza. Bisogna guardarlo a molta distanza (Acquistato dal Governo)»; ANGELO GATTI, *L'Esposizione d'Arte a Venezia*, I parte, in "La Gazzetta dell'Emilia" XXXVIII, n. 218, venerdì 6 agosto 1897: «Il Bezzi ha un *Preludio della sera*, giuoco di caligini qua e là arrossate dal sole, con sotto un piano che si perde nella nebulosità più bassa. Ma le nuvole, troppo solide, sembrano montagne e lo sfondo manca» (la premessa era stata che «Molti nomi noti, in vero, non sostengono la battaglia col valore usato, ma non mancano i nuovi a promettere validamente»); ATILIO CENTELLI, *L'Esposizione Internazionale di Venezia III*, in "Fanfulla della Domenica" XIX, n. 24, 13 giugno 1897: «È anzi tra i veneti che si riscontrano i progressi maggiori e più numerosi; sono essi che mostrano di avere tratto un più largo profitto dalla esposizione del 1895; che alla abituale vivezza del colorito aggiunsero dell'altro, onde le buone virtù della tavolozza servissero come mezzo anziché come scopo di rappresentazione. [...] non il Laurenti, non il Bezzi, non il Tito, non il Brass, non il Fragiaco, non il De Maria, il Miti-Zanetti, il Sartorelli, il Milesi, lo Zezzos, e tra i più giovani il Chittarin ed il Selvatico limitano le funzioni dell'arte al semplice godimento visivo. Se stavolta il Bezzi ed il Laurenti precorrono gli altri, non è detto che altri non possano raggiungerli».

Fragiacomo, E. Marsili, A. Sezanne, R. Selvatico, A. Zezzos e P. Molmenti (che nel frattempo era divenuto assessore della Pubblica Istruzione e che assume la presidenza dell'organismo)³⁴¹. Secondo i biografi dell'artista, il pittore trentino avrebbe parte in particolare nell'ordinamento della sezione scozzese e nella cura della sezione giapponese.

3. TRA SCOZIA E GIAPPONE

La notizia che nel 1897 Bezzi si sarebbe recato personalmente in Scozia e in Inghilterra allo scopo di organizzare la partecipazione degli artisti locali all'esposizione di quello stesso anno si insinua nella bibliografia sorta intorno all'opera dell'artista a partire dagli anni Trenta³⁴².

Le fonti documentarie non offrono tuttavia riscontro alla vicenda; allo stesso modo, i crediti del catalogo della seconda edizione della mostra non fanno menzione alcuna di una eventuale attribuzione di mandati separati ai membri del Comitato ordinatore, mentre segnalano gli incarichi affidati ai due commissari speciali nominati in ragione delle competenze richieste dalla cura della sezione giapponese e della sezione delle acqueforti olandesi³⁴³.

Maggiore credibilità assume invece la notizia riportata dalla penna autorevole di Ernesta Bittanti Battisti, che più prudentemente afferma che in quell'anno furono «del Bezzi l'idea e l'opera per la partecipazione degli artisti scozzesi»³⁴⁴. Nessuna eventualità esclude in effetti l'ipotesi che al Nostro vada ascritto il merito di avere proposto e finanche curato la partecipazione di questi ultimi, e in

³⁴¹ Nella giuria di accettazione erano John Lavery, Eilif Peterssen, Telemaco Signorini, Domenico Trentacoste e Leonardo Bistolfi.

³⁴² Si veda NICODEMI, *Nota biografica* cit., p. 6: «Membro di giuria, fu spesso incaricato dell'allestimento di intere sezioni; e così, ad esempio, nel 1897 fu nella Scozia e nell'Inghilterra; e nel 1898 visitò gli artisti della Germania e dell'Austria»; e ancora PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 6, che a proposito del 1897 scrive: «Si reca in Inghilterra e Scozia per la scelta delle opere destinate alla II Biennale». In tempi più recenti, la notizia sarà ripresa in sede di biografia ne *Il fascino della natura* cit., p. 99.

³⁴³ *Seconda Esposizione internazionale* cit., p. 3. Nel Comitato ordinatore, presieduto da Pompeo Molmenti, figurano B. Bezzi, G. Ciardi, A. Dal Zotto, P. Fragiaco, E. Marsili, R. Selvatico, A. Sezanne, A. Zezzos. Commissari speciali sono Moriyoski Naganuma (per la sezione giapponese) e Ph. Zilcken (per la sezione delle acqueforti olandesi).

³⁴⁴ BITTANTI BATTISTI, *Bartolommeo Bezzi e le origini della Biennale* cit., p. 294.

particolare della Scuola di Glasgow, «che comparisce oggi per la prima volta in una pubblica Mostra italiana, ha origine recente e solo da qualche anno figura nelle Esposizioni continentali»³⁴⁵, e che figura fra le novità di maggiore impatto dell'edizione corrente³⁴⁶.

Se si guarda ai contenuti dei brevi *curricula* riportati dalle schede degli espositori scozzesi all'interno del catalogo della mostra, si vedrà come siano ricorrenti i riferimenti ai premi e ai successi espositivi ottenuti da pittori come James Guthrie e John Lavery alle mostre di Monaco³⁴⁷. Furono – appare evidente ed è tanto più scontato alla luce di quanto detto poco più sopra - le stesse esposizioni bavaresi a veicolare la conoscenza del fenomeno emergente dei Glasgow Boys, che negli allestimenti curati dalla *Künstlergenossenschaft* erano apparsi per la prima volta nel 1890³⁴⁸, e che avrebbero poi prediletto le sole iniziative della Secessione³⁴⁹.

La conclusione è di conforto alla possibilità che a Bezzi sia da attribuire la paternità della sezione scozzese. Egli, che fra le altre cose

³⁴⁵ *Seconda Esposizione internazionale cit.*, p. 80.

³⁴⁶ DEL PUPPO, *Attraverso le Esposizioni veneziane cit.*, p. 25.

³⁴⁷ *Seconda Esposizione internazionale cit.*, p. 79 e segg. Di Alexander K. Brown si dice che: «A Monaco nel '93 fu premiato, e il suo quadro "The Gavelock" acquistato dal Governo bavarese. Le cose più elette di questo pittore, si ammirano sparsamente nei Musei germanici»; di Thomas Austen Brown che: «La sua "Mademoiselle Plume rouge", che figura nella nostra Esposizione, fu nel '96 premiata con la prima medaglia d'oro al Glaspalast di Monaco e acquistata da quella Pinacoteca, il cui direttore Franz Reber aderì cortesemente a prestarcela», di James Paterson che «Nel '90, alla Secessione di Monaco, gli fu assegnata una medaglia d'oro. [...] Le opere del Paterson sono sparse in molti Musei di Europa, segnatamente tedeschi»; James Guthrie «Può dirsi ch'egli si sia rivelato al continente nel '90, a Monaco, col quadro "Nell'orto", opera di fattura larga e robusta», John Lavery è autore di «"Signora in nero" esposta testè a Monaco».

³⁴⁸ La prima apparizione a Monaco dei membri della Scuola di Glasgow risale al 1890. Lo stesso Adolf Paulus si era recato in Scozia per occuparsi personalmente degli inviti e per selezionare le opere che sarebbero state esposte alla mostra della *Künstlergenossenschaft*. Prima ancora, aveva studiato le loro opere presso la Grosvenor Gallery di Londra. Si veda HORST G. LUDWIG, *The Glasgow Boys and the Munich Secession*, in *Secession 1892-1914 cit.*, pp. 242-245. Sarà forse di qualche interesse sottolineare che a ridosso degli anni Novanta, e precisamente tra il 1887 e il 1888, nell'orbita della galleria gravitava anche Mario de Maria.

³⁴⁹ Sul successo della sezione scozzese si veda MARIO MORASSO, *Note critiche sulla Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia*, in "Natura e Arte", vol. II, fasc. XV, 1896-1897, p. 179; OJETTI, *L'arte moderna a Venezia. Esposizione Mondiale cit.* e ID., *Le quattro esposizioni veneziane*, in "La Lettura" I, n. 5, maggio 1901. Ogetti avrebbe addirittura sostenuto che la Scozia era stata più compiutamente rappresentata a Venezia che non a Monaco.

aveva esposto con la Secessione anche nel 1896, era stato e rimaneva, fra i membri del Comitato ordinatore della mostra veneziana, l'interlocutore privilegiato dei colleghi tedeschi e dunque, a buon titolo, anche il *medium* della trasmissione di queste informazioni.

Non sarà un caso se Bezzi figurerà fra quanti riveleranno maggiori affinità con la maniera scozzese anche sul versante pittorico, e non soltanto in termini di influenze³⁵⁰, quanto in virtù di una precisa, precoce predisposizione agli "effetti della pallida luce" e alla "poesia delle mezze tinte"³⁵¹: attitudine in parte innata, in parte acquisita a

³⁵⁰ Si veda per questo DEL PUPPO, *Attraverso le Esposizioni veneziane*, p.25: «La novità della seconda esposizione, "l'armonia di mezze tinte, di tonalità medie e tenui" dei paesisti scozzesi non fu senza conseguenze per la pittura del trentino Bartolomeo Bezzi». Si veda in questo senso anche quanto scritto a proposito di Bezzi in UGO OJETTI, *L'Esposizione di Venezia. I paesisti italiani*, in "Corriere della Sera", 15-16 settembre 1899: «ama i crepuscoli e le notti lunari in cui il mondo evapora e vi par di vedere gli alberi, l'acque e le case silenziose con l'anima direttamente non con gli occhi corporei». La tendenza assunta in questo senso da un folto gruppo di artisti veneti e lombardi sarebbe stata criticata da alcuni commentatori dell'epoca. Si veda in questo senso in particolare VITTORIO PICA, *L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, in "Emporium", 1901 e CAESAR (C. CASTELLI), *Saggi di rassegne critiche sulla terza internazionale d'arte di Venezia*, Roma, 1899, pp. 36-37: «I più forti coloristi hanno velato le loro tinte, hanno sostituito, ai rigidi contrasti di colore, una fusione indeterminata che non sempre corrisponde al vero e ci hanno dato delle marine di tipo scozzese, dei chiari di luna di tipo norvegese». Allo stesso modo RUFO PARALUPI, *L'Arte internazionale a Venezia*, Bologna, Libreria Editrice Fratelli Treves: «[Bezzi] ha subito troppo gli influssi etnici: è scozzese in tutto: nel disegno, nel colore, nel pensiero. Sembra che l'intento suo esclusivamente si restringa alle cose viste dietro un velo, immateriali: i cieli coperti di nubi bambaginose, i crepuscoli involti nelle ombre rotte da un ultimo raggio di sole morente, le notti placide, lunari, trovano in lui l'amatore appassionato e convinto».

³⁵¹ Si veda il commento tributato da Primo Levi alla produzione pittorica dell'artista quasi quindici anni prima. L'ITALICO (PRIMO LEVI), *Bartolomeo Bezzi* cit.: «[...] La nota più saliente di questi quadri non è il rilievo, ma quell'insieme di qualità pittoriche da cui l'ambiente risulta e risalta in modo da imporsi. Qualità tanto più notevoli poiché non sono i colori violenti i preferiti dal Bezzi; egli sembra anzi essersi innamorato degli effetti della pallida luce, a un punto che farebbemi temere in lui l'uniformità se io non rammentassi della sua tavolozza colori smaglianti e decisi. Certo è però che la poesia delle mezze tinte non ha all'Esposizione autore più soave e più vero di lui, che ha saputo con questa preferenza come serbarsi fedele alle esigenze dell'arte vera col lusingare l'occhio del pubblico». Si veda anche GIOVANNI BORELLI, ne «Il Pungolo», Ottobre 1907: «Le qualità di penetrazione e di atmosfera poetica – le quali hanno creata in Italia la leggenda – un po' è leggenda – nordica, erano già precedentemente nella tecnica e nella visione di questo nostro preclaro spirito interpretativo. Era un precursore e non è impazzito per questo». Anche Mario Morasso «sosteneva che egli ha battuto una via propria ed originale molto

Milano e a Roma tra la fine degli anni Settanta e il principio degli anni Ottanta, quindi coltivata e aggiornata attraverso lo studio delle prove dei colleghi stranieri – e precisamente, per l'appunto, di scozzesi, tedeschi e scandinavi - conosciute e praticate, a buon titolo, con largo anticipo rispetto ad altri colleghi italiani. Preme qui sottolineare che Bezzi, che pure certamente aggiorna progressivamente il proprio linguaggio anche in ragione degli impulsi ricevuti in occasioni delle mostre dei Giardini, non attiene certamente alla sfera di quegli «intelligenti che non sono in grado d'intraprendere lunghi viaggi» o dei «giovani artisti paesani» cui la Biennale intende dare l'opportunità «di conoscere e paragonare gli indirizzi estetici più diversi»³⁵². Superati i quarant'anni, Bartolomeo ha già assunto i caratteri che andrà sviluppando in maniera personalissima con l'avvento del nuovo secolo³⁵³, in direzione di una progressiva, delicata e soffusa destrutturazione e trasfigurazione del paesaggio.

Secondo le fonti, per la stessa edizione dell'Esposizione veneziana Bezzi sarebbe fra i promotori e i curatori della sezione giapponese³⁵⁴, certamente affidata alla consulenza del Commissario speciale Moriyoski Naganuma³⁵⁵.

Com'è noto, l'allestimento veneziano costituisce un evento di straordinaria rarità, poiché per l'Italia si tratta della prima occasione espositiva del genere. Come ha di recente affermato Motoaki Ishi, Ordinario di Storia dell'Arte dell'Università delle Belle Arti di Osaka, «l'arte giapponese sembra esser stata abbastanza conosciuta tra gli artisti italiani di quel periodo grazie agli scritti di Gonse e Anderson, tant'è vero che, senza fornire informazioni di tipo storico,

tempo prima che si conoscessero in Italia gli Scozzesi» (riportato in BITTANTI BATTISTI, *Nel decennale della morte* cit. 475).

³⁵² *Prima Esposizione Internazionale* cit., p. 4.

³⁵³ DAL CANTON, *Gli artisti veneti alla Biennale* cit., p. 114: «Bezzi, per esempio, si allontana da un naturalismo di stretta osservanza attraverso una progressiva semplificazione strutturale e una tavolozza parca, che predilige i toni crepuscolari e le velature. Come esempi dei suoi paesaggi intonati a uno stato d'animo tra l'elegiaco e il malinconico – non lontani peraltro da quelli dei pittori legati alla società romana "In Arte Libertas" - basterà ricordare *Vaghezza autunnale* e *Sulle rive del Ticino*».

³⁵⁴ BITTANTI BATTISTI, *Bartolommeo Bezzi e le origini della Biennale* cit., p. 294: «già nel '97 lo vediamo interessarsi per la sezione giapponese»; PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi*, cit., p. 6, a proposito del 1897 «Si interessa anche dell'arte giapponese».

³⁵⁵ *Seconda Esposizione internazionale* cit.

ne riferisce Domenico Fadiga, segretario dell'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo discorso di fine anno accademico 1883-84»³⁵⁶. Chi per primo si era occupato con dedizione – se pure nei limiti di una conoscenza mistificata da un approccio indiretto – della divulgazione in Italia dei termini dell'arte giapponese fu Vittorio Pica, che doveva il suo interesse alla grande ammirazione per Edmond de Goncourt, presso il quale avrebbe avuto, almeno a partire dal 1891, l'opportunità di visionare oggetti d'arte provenienti dal Sol Levante³⁵⁷. In quello stesso anno, Pica aveva recensito su “La tavola rotonda” la monografia di Goncourt *Outamaro, le peintre des maisons vertes*; tre anni più tardi, nella stesura del suo *L'arte dell'Estremo Oriente*, avrebbe attinto ancora una volta alle teorie sull'arte giapponese dell'autore francese³⁵⁸; nel 1896 avrebbe colmato le lacune iconografiche (che certamente rendevano ostico l'approccio al fenomeno) con il contributo uscito su “Emporium” *Attraverso gli albi e le cartelle. Gli albi giapponesi*.

L'arte dell'Estremo Oriente di Pica e la grande opera in due volumi pubblicata a Parigi nel 1883 da Louis Gonse - *L'art japonais* - saranno i soli riferimenti bibliografici impiegati dagli autori del catalogo della seconda Biennale, che li menziona nello spazio di alcune pagine dedicate all'illustrazione della storia e dei caratteri dell'arte giapponese³⁵⁹. Così l'incipit del testo:

L'arte giapponese ha per suo carattere fondamentale l'unità; in essa non la distinzione europea fra l'arte pura e l'arte decorativa, bensì concordia e fusione di mezzi e d'intendimenti. Fra il quadro e il ninnolo, fra la statua e l'elsa della spada, non vi è diversità di essenza, ma soltanto di grado. Così mancano alle sue forme più alte lo slancio dell'affetto e la veemenza della ispirazione; ma in tutte, nelle più eccelse come nelle più umili, son diffuse grazia, originalità e leggiadria.

³⁵⁶ MOTOAKI ISHI, *Viaggio d'arte in Asia Orientale. Vittorio Pica, viaggiatore immaginario e critico d'arte*, testo della conferenza tenuta al Gabinetto Vieusseux, Sala Ferri, 27 febbraio 2002, p. 2.

³⁵⁷ Ivi, p. 3 sgg.

³⁵⁸ VITTORIO PICA, *L'arte dell'Estremo Oriente*, Torino, Roux, 1894.

³⁵⁹ Il critico non avrebbe avuto tuttavia nessuna parte diretta nella promozione dell'iniziativa, stando a quanto riferito da Motoaki Ishi, secondo il quale «una buona occasione per la maggiore conoscenza di Pica dell'arte contemporanea giapponese fu la seconda Biennale di Venezia del 1897». Si veda ISHI, *Viaggio d'arte cit.*, p. 7.

Quest'arte non commuove lo spirito, ma porge un godimento squisito allo sguardo³⁶⁰.

Il passo comprova lo stato embrionale della percezione con cui era accolta anche dagli specialisti l'arte nipponica: intesa nella delicatezza delle tinte, nel garbo delle forme, nella preziosità degli oggetti ma pur sempre ricondotta ai livelli estetici delle arti minori. Inclinazione, questa, peraltro diffusa in tutta Europa, e massimamente in Germania, che pure la passione per il *japonisme* – sviluppata sul volgere del XIX secolo nella più ristretta accezione del compiacimento dovuto a stampe e oggetti d'arte applicata – aveva a sua volta derivato da Francia e Inghilterra³⁶¹.

Non è improbabile dunque, anzi è più che plausibile, che ancora una volta, le novità in mostra a Venezia dovettero passare attraverso il canale mitteleuropeo. Ai Giardini, del resto, accanto ai pezzi della collezione della Nippon Bigiutsu Kyokuai, la Società degli artisti giapponesi, erano confluite le prestigiose rarità della raccolta «conosciuta da tutti gli intenditori» di un noto collezionista tedesco: il «signor Ernesto Seeger di Berlino»³⁶².

³⁶⁰ *Seconda Esposizione Internazionale* cit. All'interno dello stesso testo gli artisti giapponesi sono definiti "maestri dell'impressionismo europeo". Attributo che alla fine degli anni Cinquanta accese i toni di uno studio della Mononi. Si veda IVANA MONONI, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, Milano, La Rete, 1957, p. 43: «I giapponesi diventano niente meno che maestri dell'impressionismo – dico: maestri! – e non scoperta, non rivelazione occasionata da una maturità di visione, non riconoscimento nato da una affinità di "conoscenza", dall'amore per i colori più lievi e luminosi della natura: come dire che gli scultori negri sono stati maestri dei pittori cubisti».

³⁶¹ Per un approccio al tema del *japonisme* si vedano in particolare gli studi ormai storici sorti a cavallo degli anni Ottanta, quando si fece alta l'attenzione degli studiosi sulla questione. Si rimanda in particolare a: SIEGFRIED WICHMANN, *Giapponismo. Oriente-Europa: Contatti nell'arte del XIX e XX secolo*, Milano, Gruppo editoriale Fabbri, 1981; FLAVIA ARZENI, *L'immagine e il segno. Il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1987 (ove si presta speciale attenzione ai rapporti con il mondo germanico); *Le Japonisme*, a cura di Geneviève Lacambre, catalogo della mostra, Parigi, Ministère de la culture et de la communication, 1988; GABRIEL P. WEISBERG, YVONNE M. L. WEISBERG, *Japonisme: an annotated bibliography*, New York, Garland Pub., 1990; *Hidden Impressions: Japonisme in Vienna, 1870-1930*, catalogo della mostra, Vienna, Edition Seitenberg, 1990; KLAUS BERGER, *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; Shigemi Inaga, *The Orient of Painting*, Nagoya, The University of Nagoya Press, 1999.

³⁶² *Seconda Esposizione Internazionale* cit., p. 216.

4. PER UN "DEGNO CONTRIBUTO DELL'ARTE TEDESCA"

A riprova di una familiarità con l'arte tedesca non comune tra i colleghi, nel 1898 - dunque in un momento precedente la convocazione a membro del Comitato Ordinatore per la terza edizione - Bezzi (che in Germania era già stato almeno due, se non tre volte³⁶³) è investito dell'incarico di recarsi in Germania a selezionare le opere tedesche per l'esposizione veneziana dell'anno seguente³⁶⁴.

L'occasione coincide forse con il più alto riconoscimento attribuito all'artista dai vertici della Biennale: nell'economia della mostra, la sezione tedesca è un nodo importante, anche e soprattutto a livello commerciale.

Il 3 ottobre del 1898, su proposta di Fradeletto, Bezzi è incaricato dalla presidenza della Biennale «di procurare alla nostra ventura Esposizione un degno contributo dell'arte tedesca»; al mandato, Grimani allega la raccomandazione che la scelta privilegi opere tecnicamente valide e "spiritualmente" convenienti³⁶⁵.

³⁶³ Si è visto come Bezzi fosse stato personalmente a Monaco nel 1888, e come sia plausibile che vi abbia fatto ritorno nel 1893. Una lettera di Fradeletto a Bezzi induce a supporre che il pittore sarebbe partito per la Germania anche nel 1895. «Di andare a Monaco non si parla. Siamo in ballo» scrive il Segretario all'artista, rispondendo evidentemente a un invito: cfr. Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, lettera di Antonio Fradeletto a Bezzi, 8 agosto 1895. Non si esclude naturalmente la possibilità che i trasferimenti siano stati più numerosi di quelli documentati.

³⁶⁴ Nei crediti del catalogo della mostra, Bezzi risulta commissario speciale per l'invito alle opere di Germania e Austria, ed è l'unico artista italiano a occuparsi, da solo, di un'intera sezione straniera. L'invito alle opere di Francia e Inghilterra è competenza di Fradeletto e Fragiacomò, mentre le altre sezioni estere sono affidate ad artisti stranieri: Kroyer per la Danimarca, Peterssen per la Norvegia, Mesdag per l'Olanda, Hamilton per la Scozia e Boberg per la Svezia. Bezzi è inoltre accanto a De Stefani e Fradeletto nella commissione deputata all'invito delle opere italiane. Si veda *Terza Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo illustrato, Venezia, Ferrari, 1899, p. 8.

³⁶⁵ Si veda la lettera inviata da Grimani a Bezzi il 3 ottobre del 1898, un tempo conservata presso l'archivio di Quirino Bezzi a Trento e lì consultata da Rossella Perrozzi che la riporta in *Bartolomeo Bezzi cit.*, pp. 84-85: «Aderendo cordialmente alla proposta del nostro segretario generale e facendo atto di Giunta, le offro l'incarico di recarsi in Germania, affinché Ella possa procurare alla nostra ventura Esposizione un degno contributo dell'arte tedesca». «Il sindaco - aggiunge Perrozzi - si raccomanda che le opere scelte dal Bezzi siano di qualità e d'indiscutibile pregio artistico e con una punta di moralismo aggiunge: "E sono certo altresì che insieme al lato tecnico Ella vorrà prendere in considerazione anche quello spirituale..."».

Dei contatti intrattenuti in quella circostanza tra l'artista trentino e i colleghi d'Oltralpe resta solamente una breve notizia di seconda mano, cui pure varrà la pena di dare ascolto. Ernesta Bittanti Battisti, che conservò per qualche tempo la corrispondenza del pittore, afferma che «fervidissime» erano state «dieci anni dopo [il 1888], le sue lettere ad artisti tedeschi (Appler, Hermann, Herterich, Uhde) riguardanti la loro partecipazione alla mostra veneziana, di cui egli ancora si occupava»³⁶⁶.

Ampia testimonianza dei suoi spostamenti è offerta invece dagli scambi epistolari tra Bezzi e Fradeletto ancora oggi conservati presso gli archivi dell'Asac³⁶⁷. Il 4 ottobre del 1898 il Segretario invia a Bezzi tutta la documentazione necessaria per la partenza, e spiega:

Eccoti tutto il resto: commendatizio ufficiale in italiano; commendatizio ufficiale in tedesco; lettere mie pel Seeger e pel Waldecker- Il Waldecker, proprietario della ditta Gurlitt, conosce perfettamente l'italiano. Il Signor Seeger capisce e parla abbastanza il francese. Ti accludo anche una lettera del Sindaco. Spero che sarai contento delle presentazioni o, come dicono in linguaggio diplomatico, delle credenziali. [...] Buon viaggio a te e alla gentile interprete e adoperati efficacemente pel trionfo dell'Esposizione di Venezia! Lo auguro e lo spero di gran cuore³⁶⁸.

Nel post scriptum della stessa lettera, Fradeletto si premurava di segnalare a Bezzi i nomi di due artisti che riteneva opportuno fossero coinvolti nella mostra futura: «Alla lista degli artisti tedeschi si raccomanda Fradeletto -aggiungi questi due nomi: Johann Sperl – Aibling, Friedrich von Schermis – Berlino, Lützowplatz, 11. Lo Sperl è un pittore di non grande levatura, credo, ma amicissimo del Leibl. Lo Schermis è un acquafortista di prim'ordine. Le sue cose appartengono - tutte o quasi tutte – al Signor Seeger. Il quale Signor Seeger donò – fra l'altro – alla nostra Galleria alcune bellissime

³⁶⁶ BITTANTI BATTISTI, *Bartolommeo Bezzi e le origini della Biennale* cit., pp. 294-295.

³⁶⁷ Le indicazioni contenute nella corrispondenza che si riporta poco più avanti consentono di determinare con sicurezza che Bezzi andrà a Berlino, Monaco e Dresda. Più ampio il percorso riportato in PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 7: «Si reca in Austria e Germania, su mandato della biennale, per la scelta delle opere da esporre nel 1899. Visita Monaco, Dachau, Lipsia, Weimar, Berlino, Dresda».

³⁶⁸ Venezia, ASAC, Fondo Storico, Carte Antonio Fradeletto 1, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, Venezia, 4 ottobre 1898.

incisioni appunto dello Schermis e il quadro dello Sperl “Davanti allo studio di Leibl”»³⁶⁹.

La partenza avviene nei giorni successivi se il 20 ottobre, da Berlino, Bezzi è in grado di assicurare il Presidente dell’Esposizione veneziana³⁷⁰:

ho già fatto molto, e spero di aver procurato a Venezia ciò che vi è di più elevato nell’arte di questo paese e di avere così adempiuto l’alto mandato. Mi è caro poi riferirle che dovunque mi sono presentato a nome della Città di Venezia ebbi cordiali e schiette accoglienze. Al mio ritorno, mi riservo poi di dare a Lei ed al Prof. Fradeletto un più dettagliato resoconto del mio viaggio³⁷¹.

Il 21 ottobre Bartolomeo¹² si muove in direzione di Dresda, e di lì verso Monaco³⁷². Al principio di novembre ha già fatto ritorno in Trentino, poiché a Cles Fradeletto invia la sua del 9 novembre³⁷³: solo qualche rigo ad annunciare la più cospicua lettera di due giorni dopo, in cui si tratta, tra le altre cose, delle adesioni già ottenute da parte di alcuni artisti («Degli artisti da te indicati, hanno aderito a lasciare le proprie opere a Monaco, a nostra disposizione, il Muhrman, il Greiffenhagen, e Harrington Mann. Gli altri o non

³⁶⁹ Ibidem.

³⁷⁰ In quei giorni stava rientrando dalla Germania anche Mario de Maria. Si veda in questo senso la cartolina postale inviata dallo stesso a Bezzi il 13 ottobre del 1898: «Herr Bartolomeo Bezzi pittore, Zattere presso Calle del Vento, Venedig - Caro Bezzi - Monaco 13 ottobre 1898 - Stasera saremo a Trento, dove rimarremo anche domani. Domani l’altro Giovedì col treno che arriva a Venezia alle 2,35 pomeridiane rivedremo la nostra Venezia. Fammi il piacere di dire a Teresa che ci prepari il mangiare, e se non ha quattrini, prestali tu. Addio caro Bezzi, saluta la tua Signora e tu ricevi da me mille baci. Il tuo de Maria». Venezia, BMC, Archivio Privato de Maria, Corrispondenza, 19, 1. Una settimana dopo, de Maria è ancora (o di nuovo) all’estero, giacché scrive a Fradeletto una lettera dal Murken Hotel di Lilienthal dei Bremen in cui dice «Spero a metà novembre d’essere a Venezia». Venezia, BMC, Archivio Privato de Maria, Corrispondenza, 19, 1, Mario de Maria a Antonio Fradeletto, 20 ottobre 1898.

³⁷¹ Venezia, ASAC, Fondo Storico, Carte Antonio Fradeletto 1, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Bezzi al Sindaco Grimani, Berlino 20 ottobre 1898.

³⁷² Ibidem.

³⁷³ Venezia, ASAC, Fondo Storico, Carte Antonio Fradeletto 1, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, 9 novembre 1898: «Il Bazzoni ti ha scritto che dovetti assentarmi da Venezia. Sono tornato soltanto ieri, perché l’affare di cui dovevo occuparmi era assai laborioso. Trovo qui un monte di faccende da sbrigare e, per di più, il Bazzoni ammalato. Una parola soltanto, per accusarti ricevuta della tua lettera. Ti scriverò con quiete domani o posdomani».

hanno risposto o hanno dichiarato di non potere, per diverse ragioni, accondiscendere») di un articolo di Stella che Bezzi doveva aver criticato per una lacuna che riteneva spiacevole («Quanto all'articolo dello Stella sul tuo viaggio in Germania – scrive Fradeletto -, non v'è accennato alla tua visita al Menzel forse perché la lettera in cui me ne parlavi mi arrivò più tardi, forse perché le sue accoglienze per quanto cortesi non implicavano un formale impegno di mandarci delle opere. Ad ogni modo, si può riparare. Scrivimi in proposito e manderò quattro righe al comune amico»), e di questioni economiche («Abbi la pazienza di mandarmi il tuo conto in un foglio separato, con l'indicazione del giorno della partenza, di quello del ritorno, delle città dove ti sei soffermato, ecc. Tanto perché si veda che facciamo le cose in perfetta regola. La Giunta approverà il tuo conto – insieme ai nostri – e darà ordine che ti sia rimborsata la somma spesa in più»).

All'interno della stessa lettera Fradeletto annuncia: «Dovrò fra pochi giorni fare una corsa a Berlino, dal Seeger. Egli desidera intendersi con me su alcuni punti d'indole finanziaria e morale. Di te mi scrisse tante cose amabili, dimostrandosi bramoso d'accontentarti, entro i limiti della possibilità. Fammi quindi il piacere di mandarmi l'elenco delle opere da te scelte nella sua Galleria, affinché io m'attenga fedelmente alle tue istruzioni»³⁷⁴.

Bezzi dovette temere che Fradeletto - visitando il collezionista tedesco, che il Nostro aveva contattato poc'anzi - avesse intenzione di discutere le sue stesse scelte, e dovette manifestare – in tal senso -

³⁷⁴ Venezia, ASAC, Fondo Storico, Carte Antonio Fradeletto 1, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, Venezia, 11 novembre 1898. Nella stessa lettera Fradeletto scrive a Bezzi: «Riceverai contemporaneamente a questa mia, la lettera ufficiale con cui il Sindaco ti invita a far parte del Comitato ordinatore. Ti prego di rispondergli subito. Spero che anche il Laurenti accetterà. Gli scrivo stassera. La Giunta è persuasa che si debba organizzare un'Esposizione artisticamente severa. Dobbiamo dunque affrontare senza paura le ardue responsabilità che ci si affacciano». A fine mese, come anticipatogli dallo stesso Fradeletto, Bezzi riceve la lettera con cui Grimani gli propone di far parte del Comitato Ordinatore dell'Esposizione veneziana dell'anno successivo: «La missione delicatissima da Lei sostenuta testé in Germania, per incarico della Giunta Municipale – scrive Grimani -, rende, a parer mio, necessario ch'Ella entri nel Comitato, per compiervi degnamente l'opera così bene iniziata. Tenendomi certo del suo gentile consenso e fin d'ora ringraziandola. Le porgo l'espressione della mia perfetta osservanza». Venezia, ASAC, Fondo Storico, Carte Antonio Fradeletto 1, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Filippo Grimani a Bezzi, Venezia, 29 novembre 1898.

la propria contrarietà. Cinque giorni più tardi il Segretario torna a scrivergli, ben sapendo che poche ore dopo lo rivedrà di persona³⁷⁵:

Evidentemente, o io mi sono male spiegato o tu non mi hai capito bene. [...] io non posso respingere un caro invito personale del Signor Seeger. La mia non è una missione artistica. Ti chiesi soltanto l'elenco delle opere da te scelte per non mostrare che io sono all'oscuro di tutto e per potere, al caso, attenermi alle tue istruzioni. Del resto, la Giunta non ha a che vedere nel mio viaggio. Devo trattare di argomenti puramente amministrativi e morali, taluno assai delicato. La missione artistica ufficiale in Germania l'hai ricevuta tu. Io non c'entro affatto. Le commendatizie che ti inviai parlavano abbastanza chiaro. E dopo ciò, ti saluto frettolosamente ma cordialmente³⁷⁶.

I termini dell'episodio appaiono effettivamente ambigui. Più ancora alla luce di uno scambio epistolare avvenuto qualche tempo dopo tra Bezzi e Ugo Ojetti. In risposta a una lettera inviata all'artista dal critico, che pure si trovava a Berlino³⁷⁷, Bezzi scrive: «Mi spiace che abbiate creduto per un momento che io non abbia ammirato e scelto le opere di Seeger. Ci dev'essere un malinteso, quando verrete a Venezia vi mostrerò il mio notes»³⁷⁸. La richiesta di Ojetti e le motivazioni addotte dal pittore solandro si spiegano in due modi: la prima ipotesi plausibile è che Ojetti, saputo della visita di Fradeletto a Seeger, avesse supposto che l'artista non si fosse rivolto al collezionista, o che ne avesse in qualche misura trascurato le opere; la seconda ipotesi è che lo stesso Fradeletto, personalmente o per via epistolare, avesse comunicato a Ojetti la notizia del suo viaggio screditando il lavoro del commissario.

³⁷⁵ Si veda l'incipit della lettera: «Bentornato! Questa sera, alle ore 8½, sarò a casa tua». Venezia, ASAC, Fondo Storico, Carte Antonio Fradeletto 1, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, Venezia, 16 novembre 1898.

³⁷⁶ Ibidem.

³⁷⁷ Si veda l'incipit di una lettera inviata nel mese di febbraio da Bezzi a Ojetti: «Caro Ojetti, Devo ancora rispondere alla vostra gentilissima da Berlino. Troppe cose m'hanno occupato in questi giorni. Corporazione, Comitato e la nascita (fortunata) di una bambina. Comprimerete dunque e mi scuserete». Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Fondo Maroni, Bezzi a Ugo Ojetti, febbraio 99.

³⁷⁸ Ibidem. La lista stilata da Bezzi in quell'occasione era conservata a Trento da Quirino Bezzi. Ne dà notizia Rossella Perrozzi, che riferisce che l'elenco: «contiene, anche, annotazioni di valore riguardo alle opere di alcuni degli artisti più significativi» (PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 85).

A mostra inaugurata, sarebbe stato chiaro che le indicazioni di Bezzi erano state in parte disattese, poiché il gruppo d'opere confluite nell'allestimento della sezione tedesca della terza edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte non corrispondeva esattamente con la selezione operata dal Nostro.

In quali passaggi l'assetto definitivo della sezione tedesca differisse rispetto alle indicazioni di Bezzi, è lo stesso pittore a puntualizzare in una lettera inviata nel mese di settembre a Ojetti. Documento prezioso, e pur tuttavia rimasto - a quanto ci risulta - fino ad oggi trascurato: «Ti dicevo dunque che, se avessi potuto fare un giro con te nelle sale dell'Esposizione, ti avrei detto come alcune opere tedesche non furono scelte da me, come per esm. i ritratti fotografici di Max Koner i vecchi quadri di Liebermann, del Vagel, del Lazlò, dell'Hartmann e qualche altro come e per quali fatalità, non furono mandati a Venezia, i quadri del Leibl-Liebermann-Uhde e Thoma³⁷⁹», e nemmeno - a dar fiducia a Perrozzi - quelli di Stuck³⁸⁰.

All'interno della stessa lettera, l'artista trentino spiega a Ojetti che avrebbe voluto metterlo a parte di quanto era accaduto prima di allora; magari proprio in occasione dell'inaugurazione della mostra, quando a Venezia erano convenuti anche i coniugi Lazzari³⁸¹; ma in quel frangente, messo in discussione come corporato³⁸² e come commissario speciale, l'afflizione glielo aveva impedito: «Quando ci vedemmo a Venezia, io ero talmente malandato in salute, che non potei godere della tua compagnia, né fare gli onori di ospitalità che meritavi. Spero vorrai perdonare se pensi che in quel tempo io ero

³⁷⁹ Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Fondo Maroni, Bezzi a Ugo Ojetti, Cles, 18 settembre 1899.

³⁸⁰ In PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 85, si dice che «dopo una serie di consultazioni epistolari, a conclusione del viaggio in Germania il Bezzi riesce ad assicurarsi la partecipazione di artisti come Appler, Hermann, Liebermann, Klinger, Dettmann, Stuck, Uhde (che aveva già incontrato a Monaco nel 1888)». Crediamo che Perrozzi si equivochi tuttavia nel momento in cui afferma: «sembra che la scelta del Bezzi sia stata di piena soddisfazione del Grimani, della Giunta, del Comitato della Biennale e del suo segretario generale». Notizia che dovette desumere da Ernesta Bittanti Battisti, che a sua volta aveva scritto: «la scelta fatta dal Bezzi parve mirabile per la sua ecletticità».

³⁸¹ Si veda il *Diario di Giulia Turcati* cit., pp. 47-48: «1899 - 29 aprile (Venezia): trovammo gli amici Bezzi immersi in grande tristezza. Almeno queste sono le lotte dell'Arte, ma non della vita. Conoscemmo Ojetti e Pica. [...] Il 13 maggio ritornammo a Trento coll'amico Lino che aveva bisogno di mutar soggiorno».

³⁸² Per la vicenda della Corporazione si rimanda al capitolo successivo.

troppo irritato coi nervi a motivo di dispiaceri sofferti non dai nemici, dei quali non mi curo, ma dagli amici pel poco carattere di alcuni e per l'eccessivo egoismo di altri... Ho recitato il mea culpa per aver peccato d'ingenuità»³⁸³. Quali fossero gli amici che Bezzi avevano deluso, e in chi avesse mal riposto la sua fiducia, ancora una volta, non è dato sapere. Non sarà forse un caso se nello stesso documento, poco più avanti, il Nostro avrebbe scritto: «Ho veduto dai giornali che la Galleria Veneziana va aumentando di numero e che oltre alle opere giustamente scelte, ve ne sono già parecchie di tutti gli autori veneziani, grandi e piccini. Con questa considerazione, mi compatirai se vado pensando che nessuna opera finora del povero Bezzi ha avuto l'onore di appartenervi. Credo che se l'onnipossente amico Fradeletto l'avesse voluto, a quest'ora ci sarebbe già!»³⁸⁴. E a proposito del proprio ruolo all'interno della mostra, Bezzi impiega già i toni rassegnati: «Ho seguito con molto interesse le tue critiche sull'esposizione, e mi piacquero moltissimo per la maniera larga di vedute, dividendo con te completamente le idee. Mi è sfuggito il numero che parlavi dei tedeschi, e mi dispiacque assai, avendo qualche interesse nella cosa»³⁸⁵.

Comprendere le ragioni per cui le scelte di Bezzi vennero in parte aggiustate non è semplice. I margini della vicenda inducono tuttavia a ritenere che all'origine delle variazioni registrate nell'assetto finale della mostra non vi furono soltanto questioni logistiche, peraltro adombrate da Fradeletto nella lettera dell'11 novembre riportata poco più sopra, ma un'intenzionale presa di posizione; e non si può che concludere che ne fu responsabile il Segretario³⁸⁶. Quanto al motivo per cui egli aveva a dissentire sul lavoro dell'artista, si avanza una supposizione, suggerita da un'espressione impiegata dallo stesso Fradeletto nella lettera inviata a Bezzi l'11 novembre, e ribadita nell'invio successivo del 16. Giustificando la necessità di una visita a Seeger, il Segretario adduce l'urgenza di un confronto legato a questioni d'ordine "finanziario" e "amministrativo", ma

³⁸³ Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Fondo Maroni, Bezzi a Ugo Ojetti, Cles, 18 settembre 1999.

³⁸⁴ Ibidem.

³⁸⁵ Ibidem.

³⁸⁶ La responsabilità di Fradeletto è già stata evidenziata da Daniele Ceschin, che ha interpretato in questo senso i toni della lettera del segretario a Bezzi del 16 novembre 1899 riportata più sopra. Si veda CESCHIN, *La "voce" di Venezia*, cit. p. 67.

soprattutto – perché è questo il termine cui ricorre con più insistenza - “morale”.

Menzionato accanto alle più consuete competenze legate all'ordinaria burocrazia, questo appello alla moralità suona quanto meno insolito; e però riporta alla memoria gli strascichi di un episodio che la prima edizione della mostra aveva segnato esattamente in virtù del dubbio pudore di un'opera esposta³⁸⁷. A ben guardare, la soluzione del problema potrebbe dover essere cercata proprio in questa direzione. Fra gli artisti che Bezzi sostiene di avere voluto, e di non avere trovato, tra gli espositori tedeschi della terza edizione della mostra, figura Fritz Uhde. Che l'anno precedente il suo viaggio in Germania aveva scandalizzato l'opinione pubblica con un'*Ascensione di Cristo* resa in termini tanto naturalistici da risultare non conforme ai canoni comunemente accettati, e che in quello stesso 1898 era stata per questo motivo oggetto di un intenso dibattito parlamentare³⁸⁸. Non è improbabile che la presenza di Uhde a Venezia (con l'opera dello scandalo, o con qualsiasi altra opera) avesse intimorito il prudente Segretario, che in tal senso aveva deliberato di prendere provvedimenti.

Non a caso, all'appello della terza biennale mancheranno anche i quadri (nuovi) di Liebermann, e le opere di Stuck³⁸⁹: in sostanza, dei più noti - e dei più rappresentativi - fra i Secessionisti (Uhde sarebbe divenuto presidente dell'associazione)³⁹⁰

³⁸⁷ Si ricordi lo scandalo generato alla prima Biennale dall'opera di Giacomo Grosso “Il supremo convegno”.

³⁸⁸ Per la vicenda si veda BETTINA BRAND, *Fritz von Uhde*, Heidelberg, 1983; PETER-KLAUS SCHUSTER, *München leuchtet*, Munich, 1984; HORST G. LUDWIG, *Kunst, Geld und Politik um 1900 in München*, Berlin, Gebr. Mann, 1986; *Secession 1892-1914*, pp. 104-105

³⁸⁹ Stuck aveva partecipato alla prima e alla seconda edizione della Biennale con *Pietà*, *Caccia selvaggia* e *Atleta* (*Prima Esposizione Internazionale* cit. pp. 135, 160) e con *Rivali* e uno *Studio di testa* (*Seconda Esposizione Internazionale* cit., p. 201), per poi tornarvi nel 1901, nel 1903, nel 1905, nel 1907 e nel 1909, quando ai Giardini gli è riservata una mostra individuale: in due sale saranno allestiti trentuno olii e 4 sculture. Si veda per questo ALESSANDRA TIDDIA, *Von Stuck e l'Italia. Un “romano-tedesco” a Venezia*, in *Franz von Stuck. Lucifero moderno*, a cura di Sergio Marinelli, Alessandra Tiddia, Milano, Skira, 2006, pp. 101-113; SERGIO MARINELLI, *Franz von Stuck, l'ultimo. Immagini intorno alla pittura: disegni, incisioni, fotografie*, ivi, pp. 13-21.

³⁹⁰ Il 1899 è anche l'anno di esordio di Gustav Klimt alle mostre dei Giardini. In quella occasione Klimt aveva presentato *Acqua Mossa* e *Tramonto*. Il dato è notevole, poiché - come si è visto - in quell'anno Bezzi risulta responsabile anche della sezione austriaca. Tuttavia, nella documentazione sopravvissuta, mai si fa menzione dell'artista

5. PER IL MONUMENTO A DANTE

Si è visto fin qui come l'evoluzione dei rapporti tra il Nostro e l'organizzazione della Biennale passi essenzialmente attraverso la persona del Segretario dell'istituzione Antonio Fradeletto. L'analisi delle fonti induce peraltro a ritenere che l'origine delle loro relazioni debba ricercarsi in una fase precedente agli scambi legati alla fondazione della mostra dei Giardini, e precisamente agli anni della prima notorietà di Fradeletto, dunque almeno al principio del 1890³⁹¹.

Nell'aprile di quell'anno infatti il pittore, che a Venezia risiede da non troppo tempo, si reca per qualche giorno a Milano con «l'oramai celebre conferenziere»³⁹². Quest'ultimo era stato invitato a tenere un

viennese, né del processo che dovette essere all'origine della sua presenza veneziana. Sulla produzione klimtiana del tempo si vedano in particolare: FRITZ NOVOTNY, JOHANNES DOBAY, *Gustav Klimt*, Salisburgo, Galerie Welz, 1967; JOHANNES DOBAY, *Gustav Klimt. I Paesaggi*, Trento, Luigi Reverdito Editore, 1983, p. 11 e segg. Fra le pubblicazioni più recenti si vedano in particolare: *Gustav Klimt e le origini della Secessione viennese*, a cura di Marian Bisanz-Prakken, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 1999; EVA DI STEFANO, *Gustav Klimt. L'oro della seduzione*, Firenze, Giunti, 2009.

³⁹¹ Se non addirittura alla seconda metà degli anni Ottanta. Ne sarebbe prova un passaggio della lettera inviata il 13 gennaio del 1913 a Pica, in cui il pittore ricorda la sua partecipazione all'Esposizione nazionale di Venezia nel 1887: «Più tardi (e di questo se ne ricorda anche Fradeletto) nel 1887 ebbi un altro successo a Venezia in quell'esposizione Nazionale, con: Riva di Trento, e Rive dell'Adige (Verona)». Venezia, ASAC, Collezione autografi Riproduzioni 1-2, Bezzi a Vittorio Pica, Venezia, 13 giugno 1913.

³⁹² Cartolina di Bezzi a Tolomei, Venezia, I maggio 1890, riportata in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore – patriota* cit., p. 249: «[...] perdetti una decina di giorni (anche questo se non ha portato frutto alla nostra causa, lo porterà in seguito avendo io la promessa dal Fradeletto che verrà anche a Trento a parlare della nostra istituzione)». Si vedano: Venezia, ASAC, Fondo Storico, Carte Antonio Fradeletto 1, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, verso di busta (la grafia è di Bezzi: «In occasione della conferenza tenuta da Fradeletto a Trento, da Lino»). Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, lettera di Antonio Fradeletto a Bezzi, 9 dicembre 1894, spedita in occasione della morte dello scultore Giuseppe Grandi e in cui si fa riferimento proprio al Monumento alle Cinque Giornate di Milano: «Cameroni mi scrive: "Se vedeste il monumento! Come lo avevate intuito voi in una conferenza di alcuni anni or sono! Oh povero amico nostro, povero Grandi, assassinato dalla fatalità sulla soglia della gloria!". E infatti in una mia conferenza milanese del 1890 – alla quale tu assistevi – io parlai di Beccaria non solo, ma del monumento alle Cinque giornate – mirabile fusione di simboli e di realtà – figurazione gigantesca della rivolta d'una città contro un impero. Te ne rammenti, dopo tanto tempo?». In quegli anni Bezzi e Fradeletto

ciclo di conferenze a sfondo artistico e letterario presso la Famiglia Artistica³⁹³, sodalizio nato 17 anni prima e al quale Bezzi aveva aderito fin dal principio³⁹⁴. In quella occasione Fradeletto aveva parlato di Beccaria e del Monumento alle Cinque Giornate di Milano, come egli stesso riferisce in una lettera inviata al pittore il 9 dicembre del 1894, dunque a pochi giorni dalla scomparsa dell'autore dell'opera, lo scultore Giuseppe Grandi. «Carissimo amico - scrive Fradeletto -, Grazie della tua lettera, la quale mi è nuova prova dell'amore appassionato, dello schietto entusiasmo che tu senti per l'arte. E all'entusiasmo in questo caso, si unisce un profondo rimpianto per il famoso creatore che non è più fra noi, che riposa eternamente immobile sotterra, mentre la sua opera, la creatura di bronzo e di marmo uscita dalle sue mani, sfolgora immortale alla luce del giorno. [...] se un mio progetto riesce – aggiunge Fradeletto -, anche Venezia renderà degno tributo alla memoria del Grandi. E del progetto mio ti parlerò confidenzialmente domani sera»³⁹⁵.

La condivisione del lutto dovuto alla morte dell'artista e dell'ipotesi di un'iniziativa che ne celebrasse la memoria si chiarisce alla luce di un episodio occorso solamente due anni prima, quando Bartolomeo, coinvolto nei lavori di promozione del Monumento a Dante di Trento, si era battuto, procurandosi l'ostilità di alcuni

dovettero tenere una corrispondenza abbastanza regolare, e comunque certamente significativa, stando alla richiesta inoltrata nel 1942 da Milano dall'allora vedova del pittore, Isabella Dal Lago Bezzi, alla direzione della Biennale, in data 26 febbraio: «Nell'archivio delle Int.li di Venezia di cui ella è il coscienzioso Direttore ci sono delle lettere di R. Selvatico e di A. Fradeletto scritte ancor prima che s'immaginasse delle mostre a mio marito B. Bezzi. Ora io ho bisogno per un'importante pubblicazione di avere le copie di dette lettere, che il Conte Zorzi quando venne da me nel 1935 le prese con se per un articolo che doveva scrivere e che poi le consegnò all'archivio senza chiedermelo. Le avrei (?) ben volentieri ma prima desideravo copiarle a ciò mia figlia ne avesse un ricordo. Per non darle il disturbo di mandarmele [...]» (Venezia, ASAC, Fondo Storico, Collezione Autografi, Collezione autografi riproduzioni, 1-2, Bartolomeo Bezzi)».

³⁹³ CESCHIN, *La "voce" di Venezia*, cit. p. 67: «Durante gli anni '80 le sue apparizioni furono abbastanza sporadiche, o comunque legate alla sua carica di Lettere Italiane alla Scuola Superiore di Economia e Commercio di Ca' Foscari. Nell'aprile 1890 Fradeletto ottenne il primo grande successo a Milano con un ciclo di conferenze letterarie ed artistiche ospitato dalla Famiglia Artistica; nel maggio di due anni dopo fu ancora il pubblico milanese ad applaudirlo».

³⁹⁴ Si veda, *supra*, il capitolo primo.

³⁹⁵ Venezia, ASAC, Fondo Storico, Carte Antonio Fradeletto 1, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, Venezia, 9 dicembre 1894.

conterranei, perché l'esecuzione dell'opera fosse affidata allo scultore scapigliato. La vicenda merita di essere qui di seguito ripresa, poiché l'occasione testimonia, accanto ad altre ricorrenze minori, la vastità e la continuità di un disegno culturale e politico ramificato.

L'ipotesi che a Trento venisse eretto un monumento con l'effigie di Dante Alighieri, perché fosse simbolo e monito dell'italianità del Trentino, risale al 1886 e va attribuita a Guglielmo Ranzi e Annibale Appolonio³⁹⁶. Il progetto sarebbe divenuto esecutivo soltanto tre anni più tardi, quando si ritenne che l'intervento fosse divenuto la necessaria conseguenza della polemica aperta dalla provocatoria istituzione del monumento a Walter von der Vogelweide di Bolzano. Ottenuta l'approvazione dei concittadini³⁹⁷, fu eletto un Comitato provvisorio, con il compito di costituire il Comitato esecutivo³⁹⁸. Quest'ultimo bandì il concorso, che agli scultori dava mandato di predisporre il progetto di un complesso monumentale da porsi al centro della Piazza della Stazione di Trento e che avesse per soggetto «Dante, considerato quale Genio tutelare della lingua e della civiltà italiana nel Trentino»³⁹⁹. Pochi mesi più tardi Bezzi manifestava i primi segnali di un convinto interesse per la causa, contribuendo al finanziamento dell'opera con l'offerta di una tela⁴⁰⁰.

³⁹⁶ L'opportunità del progetto sarebbe stata soppesata a margine della fondazione della Pro Patria.

³⁹⁷ L'iniziativa venne condivisa e approvata in un'assemblea convocata il 9 dicembre 1889.

³⁹⁸ GIUSEPPE STEFENELLI, *Guglielmo Ranzi e il monumento a Dante. In memoria*, Trento, A. Scotoni, 1932, p. 8: Il Comitato provvisorio era «composto dei signori ingegnere Apollonio, Silvio Dorigoni, dott. Riccardo Ferrari, Guglielmo Ranzi e Antonio Tambosi sotto la presidenza dell'avvocato Carlo Dordi [...]. A quell'adunanza presenziavano, oltre i sunnominati, il Podestà di Trento Paolo Oss Mazzurana, l'ing. Carlo De Pretis, l'avv. Michele Fogolari e il signor Tito Parisi».

³⁹⁹ Ivi, p. 10.

⁴⁰⁰ Si tratta di *Bosco ceduo*. L'opera sarà acquistata per 500 fiorini dal Municipio di Trento. Si veda la lettera di Bezzi a Tolomei, Venezia, 8 maggio 1890, pubblicata in stralci in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore – patriota* cit., p. 249: «Oggi ho spedito al Comitato per il Monumento a Dante a Trento un mio quadro, sperando che ne ritrarranno una somma qualunque, da unire, quale mio obolo, alle sottoscrizioni»; e la lettera di Bezzi a Tolomei, Malè, 4 luglio 1890, ivi, p. 252: «Il mio quadro regalato per Dante è stato acquistato (credo dal Podestà di Trento) per il prezzo di 500 fiorini ed è stato dall'acquirente donato al Museo della Città». In questa fase, Bezzi pare anche voler favorire alcuni aspetti legati alla comunicazione dell'iniziativa: il pittore aveva inviato alla

L'anno seguente Ranzi lo contatta personalmente perché entri a far parte della commissione giudicatrice⁴⁰¹. Bezzi offre la propria disponibilità e il proprio contributo affinché al progetto sia garantita la dovuta propaganda⁴⁰². Alla prima selezione vennero individuati i bozzetti di Giuseppe Grandi, Ettore Ximenes e Cesare Zocchi, ai quali si chiese di ritoccare i propri lavori e di tornare a presentarli entro il mese di marzo del 1892⁴⁰³.

Quel che accadde a questo punto sarà all'origine di un contrasto che opporrà la caparbia del Nostro al giudizio della parte più larga della Commissione e dell'opinione pubblica locale. Alla scadenza fissata per la primavera seguente, Grandi presentò un bozzetto completamente diverso dal precedente, e una previsione di spesa molto maggiore: pertanto fu escluso dalla gara. Fra i due concorrenti rimasti, la Commissione scelse di assegnare i lavori a Cesare

redazione della Nazione Italiana alcune fotografie, e fra queste un ritratto di Carlo Dordi, Presidente del Comitato per il Monumento a Dante (ivi, p. 251).

⁴⁰¹ Trento, FMST, Fondo Guglielmo Ranzi, Bezzi a Guglielmo Ranzi, 13 agosto 1891: «Egregio Signor Ranzi. La prego di essere interprete dei miei sentimenti di gratitudine presso il Comitato, il quale ha voluto onorarmi nell'eleggere la mia modesta persona a far parte della Commissione alla quale spetta un incarico così difficile. Nel mentre che ringrazio anche Lei del gentile pensiero a mio riguardo, mi sia lecito, prima di accettare un mandato così importante, di esprimere il desiderio di conoscere i miei colleghi. Spero che a quest'ora Lei avrà già avuto risposta dagli artisti e Le sarei gratissimo se volesse dirmi il nome di quelli che hanno aderito»; Bezzi a Guglielmo Ranzi, Cles, 29 agosto 1891. Insieme a Bezzi, all'interno della Commissione giudicatrice erano stati nominati: Andrea Dordi (in qualità di presidente), Ettore Ferrai, Ercole Rosa, Luca Beltrami, Eleuterio Pagliano, Annibale Apollonio, Paolo Oss Mazzurana, Vincenzo Lutti e Guglielmo Ranzi.

⁴⁰²Si veda la lettera di Bezzi a Tolomei, Milano, 6 maggio, riportata in stralci in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore* cit., pp. 257-258 : «Il Comitato per il Monumento a Dante in Trento mi aveva incaricato di far stampare degli Avvisi in grande ad uso programma di concorso; e siccome i detti programmi, più che servire di invito agli artisti (ai quali fu già mandato) sarebbe per fare réclame alla cosa stessa ed a Trento, così coll'aiuto dell'Ergisto ne ho fatto affiggere nelle principali città dell'Alta Italia. Siccome poi preme al Comitato, che ne siano pubblicati nella Capitale, così l'Ergisto mi ha indicato Lei e suo fratello, ed a tale scopo Le ho fatto spedire un pacco dei detti stampati al suo indirizzo, ed io La prego a nome del Comitato stesso a dargli maggior pubblicità possibile.... Se a Roma, come spero, ci sono patrioti, che hanno conoscenze a Napoli, La pregherei di fargliene spedire alcune copie anche colà».

⁴⁰³Quarantadue erano stati i bozzetti presentati. A quattro fra i concorrenti non ammessi – Luigi Conconi, Paolo Troubetzkoy, Andrea Malfatti ed Emilio Marsili - si dispose di assegnare comunque un premio in denaro.

Zocchi⁴⁰⁴. In una cronaca stesa 40 anni dopo i fatti, si spiega come lo screzio fosse maturato nel corso di quella seduta, e quali conseguenze avrebbe avuto nei rapporti tra i giurati (e, primieramente, tra Bezzi e Ranzi): «Alla domanda conclusiva se questo progetto fosse degno di esser eseguito, data qualche modificazione, tutti risposero affermativamente, meno il pittore Bezzi, il quale si astenne dal voto» e «se la prese col Ranzi, accusandolo di aver voluto favorire ad ogni costo lo Zocchi, arrivando al punto di rompere i rapporti personali con lui e di ispirare contro di lui e del Comitato una campagna punto decorosa sulla stampa milanese»⁴⁰⁵.

La ricognizione delle attestazioni del dibattito sorto intorno al verdetto della giuria e del successivo pronunciamento divulgato in accordo con il Comitato esecutivo all'inizio del mese di maggio è sintomatica dell'asprezza dello scontro. L'analisi dei giudizi sostenuti a mezzo stampa e degli scambi epistolari animati dalla vicenda restituisce i termini di un contrasto in cui netta è la demarcazione tra la due fazioni: da una parte Ranzi e i sostenitori - trentini - di Zocchi, dall'altra Bezzi e i difensori - "italiani" - di Grandi⁴⁰⁶.

Bezzi, che si era schierato a favore del bozzetto presentato da Grandi e aveva sostenuto la sua designazione, sfogherà la frustrazione del fallimento in una lettera a Tolomei in cui si spiegano gli effetti dell'esito: «Oggi, che le scrivo, quasi tutto il Trentino è indignato contro di me, perché non li ho assecondati nel suo gusto. Nei caffè, nelle farmacie, anche fuori Trento, non si fa che parlar male di me. A Milano, a Torino, dove sono andato dopo il giudizio, altre recriminazioni da parte degli artisti, in senso contrario [...] Gli

⁴⁰⁴Il verdetto della Commissione giudicatrice venne reso pubblico il 28 aprile 1892.

⁴⁰⁵ STEFENELLI, *Guglielmo Ranzi e il monumento a Dante* cit., p. 14.

⁴⁰⁶ La posizione degli "italiani" assunta anche da Bezzi era stata sposata in quel frangente da un altro giurato trentino. Si veda la lettera di Bezzi a Tolomei, Venezia, 19 maggio 1892, riportata in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore* cit., p. 260: «Ho trovato un uomo solo, la cui intelligenza si è adoperata per procurare alla sua città un'opera veramente artistica, e questo è il Mazzurana, podestà. Anche lui ebbe minor fortuna di me». Fra i giurati che si pronunciarono a favore del bozzetto del Grandi ci sarebbe stato anche Luca Beltrami. Si veda per questo NICODEMI, *Nota biografica* cit., p. 6: «Nel 1892 aveva fatto parte della Giuria per il Monumento a Dante in Trento; e sostenne, con Luca Beltrami, i bozzetti presentati da Giuseppe Grandi».

artisti di Milano, Torino e questi di Venezia, sono tutti indignati coi Trentini per questa scelta di cattivo gusto artistico”⁴⁰⁷.

Stando alle fonti, la polemica verrebbe avviata sulla stampa da un articolo steso per parte trentina, comparso su “Il Raccoglitore” all’indomani del verdetto. Agli elogi riservati al «lavoro veramente stupendo presentato dal prof. Cav. Cesare Zocchi»⁴⁰⁸, segue un attacco ai detrattori:

Il verdetto distrusse certe chiesuole di carta che s’erano tirate su non so come, e non saprei dire il perché. Grandi che aveva già compreso come la pubblica opinione non poteva seguire l’astruso concetto del presentato lavoro, all’ultima ora, e forse un po’ troppo tardi, si inaspò in certe pretese finanziarie, che rendevano inaccettabili le sue proposte, e si fece così volontariamente escludere dal concorso, ma il popolino che ha sempre pronta la trovata stigmatizzò il recesso con una frase che non ripeto⁴⁰⁹.

All’articolo fece seguito la replica della milanese “Cronaca d’arte”, alla quale la fazione legata a Ranzi controbatteva rivendicando la propria autonomia:

⁴⁰⁷ Lettera di Bezzi a Tolomei, Venezia, 19 maggio 1892, riportata in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore – patriota* cit., pp. 260- 261. In questa stessa occasione, Bezzi esplica altresì le ragioni artistiche del suo accanimento: «Io mi sono occupato più di quindici giorni per risparmiare al mio paese l’accusa di aver commesso un *reato artistico* e non ci sono riuscito [...] mi limito a dirle, che il Bozzetto che vogliono per forza far eseguire è uguale in tutte le linee al Monumento di Bolzano!».

⁴⁰⁸ g., ne “Il Raccoglitore”, 3 maggio 1892: «Il pubblico ne è gradevolissimamente impressionato. Non si incontrava ieri un amico, non si trovava un conoscente, che non ritenesse suo dovere di partecipare la cosa già sentita cent’altre volte, era il bisogno di ripetere la nuova, la necessità di ridire sempre la stessa frase, la voce della espansione della opinione pubblica. Zocchi deve aver slogata la mano destra, tante, e tante furono le strette di mano cordiali e sincere che si ebbe da tutti. Giacché quella maschia robusta figura, quel torace riquadrato, su cui posa una testa simpaticissima con due occhi neri mobilissimi, con una faccia robusta sorridente contornata da una barba piena, e dai capegli nerissimi la cui fede di nascita è tradita da qualche indiscreto filo d’argento, s’è guadagnata la più calda simpatia dei molti che ebbero il bene di avvicinarlo. Egli è giunto fra noi, non apportatore di commendatizie, non apostolo di una scuola novella dell’arte, vi è venuto solo collo spirito del genio, che aleggia a Firenze la patria delle cose belle, e qui s’è fatto comprendere. Il suo nome sarà immortalato a Trento nel monumento che per voto comune resterà fra noi documentazione imperitura che attraverso i secoli abbiano sempre conservato intatto il tesoro della nostra lingua, intatta la venerazione al più grande poeta d’Italia. Fra due anni il monumento sarà qui a dire ai tardi nipoti ciò che fummo, ciò che vogliamo essere».

⁴⁰⁹ Ibidem.

I signori della *Cronaca*, come mostrarono in un altro notissimo articolo, pretendevano che i Trentini accettassero sommessamente il loro verbo, così come un dogma che si crede e non si discute, quasi che anche noi non s'avesse occhi per vedere e cervello per pensare, o fossimo una massa d'orso col cuore chiuso a ogni sentimento del bello: e la *Cronaca* ha fatto quella *cagnara* giust'appunto perché non abbiamo voluto essere imbeccati da lei.

E che dirà mai, ora che il Comitato ha approvato l'opera della Giunta e della Commissione giudicatrice? Dio ci liberi tutti; intanto però ella ha imparato, che il buon senso e il buon gusto non ce li lasciamo *imporre*, né dalle sue sentenze, né da alcuno⁴¹⁰.

Di nuovo una replica italiana della "Riforma", e ancora una presa di posizione trentina pubblicata sulla "Gazzetta di Venezia"⁴¹¹: «Giurerei che è scritto dal Segretario del Comitato e bisogna raccomandare al Grubicy di rispondere per le rime. Come pure di scrivere sul Sole, e se vuole degli appunti, potrà darglieli Dario Papa»⁴¹².

A fine maggio, Grubicy interviene sul "Sole" accusando il Comitato ordinatore di aver omesso, nella pubblicazione del verbale di sessione del Comitato esecutivo⁴¹³, alcune importanti notazioni dei

⁴¹⁰ Si veda *Note trentine. La cagnara della "Cronaca d'arte" per il monumento a Dante*, 11 maggio: «Manco male se si citassero almeno delle buone ragioni per dimostrare l'imperdonabile errore commesso, secondo la *Cronaca*, dal Giurì nella sua scelta, ché allora nessuno ci avrebbe trovato più nulla a ridire, essendo dovere della gente per bene il rispettare le opinioni altrui; ma la *Cronaca* sfodera invece la solita arma di chi ragioni non ha, il ridicolo, e crede di tagliar la testa al toro col metter in canzonatura gli artisti Zocchi e Ximenes – che del resto non han bisogno dei diplomi della *Cronaca* sullodata – ai quali anche chi in arte non la pensa come loro dovrebbe far di cappello; e poi sfolgora la gran sentenza, che l'arte, alla quale si è ispirato lo Zocchi, è morta e sepolta, proprio perché non piace più alla *Cronaca* e a' suoi paladini».

⁴¹¹ Rovereto, Mart, Archivio del Novecento, Gru.I.1.1.98.1892.7, Bezzi a Luigi Conconi, Venezia 16 maggio 92.

⁴¹² Ibidem: «Non servirà a nulla, ma siccome io ho speranza che la Polizia austriaca non permetterà il monumento di Zocchi, così sarebbe terreno preparato per il Grandi. Che ne dici? Bisognerebbe anche far poter scrivere da qualcuno, al direttore della Gazzetta di Venezia, che non dia ricetta a tutto quello che gli scrivono dal Trentino!»

⁴¹³ VITTORE GRUBICY, *Ancora per il monumento a Dante In Trento*, in "Sole", 27 maggio 1892: «In uno speciale supplemento *L'Alto Adige* pubblica un lunghissimo e dettagliato verbale di sessione del Comitato esecutivo, dal quale speravamo di poter ricavare un po' di luce circa agli apprezzamenti e giudizi motivati che artisti del valore e notorietà di un Rosa, un Ferrari, un Luca Beltrami, Pagliano e Bezzi hanno espressi circa alle opere dei tre concorrenti finali». Bezzi supponeva che il motore delle posizioni assunte dall'Alto Adige fosse Ranzi. Si veda Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Gru.I.1.1.98.1892.57, Bezzi a

sostenitori di Grandi: «Perché si chiede - questa *parte integrante* che sarebbe tornata tanto interessante per tutto il mondo dell'arte fu appunto quella omessa dalla lunga e minuziosa relazione?»⁴¹⁴. Grubicy esprime l'auspicio che le lacune della documentazione siano presto colmate:

speriamo che il Comitato, non solo per soddisfare ad un legittima aspettativa del pubblico e degli artisti concorrenti, ma anche per proprio discarico, vorrà provvedere alla pubblicazione di quei documenti importanti che nessuna ragione confessabile obbliga a tenere nascosti»; e conclude: «l'attenta e ripetuta lettura di quel lungo verbale non ha bastato ad infonderci il convincimento della correttezza sincera e leale nella sottrazione dell'opera di G. Grandi al giudizio degli artisti che l'avevano prescelto ed invitato a riconcorrere»⁴¹⁵.

In una lettera di qualche giorno successiva, Bezzi plaude ai contributi offerti dall'autorevole commentatore e si compiace delle considerazioni riservate all'indirizzo di Ranzi: «Lo credetti anch'io sempre un gentiluomo e l'ho difeso a spada tratta, ma ora sono pentito»⁴¹⁶. A comprovare il fatto che il tenore della polemica avesse assunto i tratti dello scontro personale arriva la replica della parte avversa:

Nel *Sole* giunto stamane leggiamo un articolo firmato dal redattore della *Cronaca d'arte Grubicy*, in cui si scagliano volgari insulti personali contro il segretario del monumento a Dante, *Dr Guglielmo Ranzi*. Veramente il sig. Ranzi, che sa di avere prestato al paese un grande servizio coll'aver promossa e diretta l'impresa del monumento così cara a tutti i Trentini con rara abnegazione ed elevato patriottismo, può restare indifferente dinanzi alle solite coalizioni delle ambizioni deluse, e degli interessi sconcertati che accompagnano del loro vano strepito ogni concorso artistico⁴¹⁷.

Vittore Grubicy, Venezia, 29 maggio 1992: «Le accludo un biglietto, in tutta confidenza, che è di una signora alla quale sta molto a cuore l'onore del suo paese ed il decoro dell'Arte. Essa mi manda il brano tolto dall'(?). Alto Adige, dal quale si capisce che è tutt'uno col Sig Ranzi. Si vede che Lei le ha schacciata la coda e grida rivoltandosi per mordere. Guai per l'Alto Adige a toccargli il suo uomo!».

⁴¹⁴ Ibidem.

⁴¹⁵ Ibidem.

⁴¹⁶ Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Gru.I.1.1.98.1892.57, Bezzi a Vittore Grubicy, Venezia, 29 maggio 1992.

⁴¹⁷ Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Gru.I.1.1.98.1892. *Gratuite insolenze*. Non si è reperito il luogo e la data di pubblicazione dello stralcio.

Una lettera inviata a Ranzi al principio di giugno e sopravvissuta fino a oggi, documenta la gravità della situazione e la cessazione delle relazioni tra le personalità che avevano incarnato le posizioni avverse.

Signore – scrive Bezzi - Credevo ch'Ella avesse capito che fra di noi ogni rapporto personale fosse cessato, e perciò la Sua lettera mi ha recato sorpresa. Lei ha già dimostrato di non avere ne stima ne fiducia in me, ed ora mi fa anche il torto di credermi ingenuo. [...] Io ho fatto tutto quello che stava in me per l'amore del mio paese. Ho escogitato tutti i mezzi leali e non ci sono riuscito perché ho incontrato due nemici potenti: l'ignoranza e la presunzione... Con questo La saluto per sempre⁴¹⁸.

⁴¹⁸

Trento, FMST, Fondo Guglielmo Ranzi, Bezzi a Guglielmo Ranzi, 6 giugno 1892.

CAPITOLO QUARTO
La Corporazione dei pittori e scultori italiani

1. 1898: «ARTISTI MILITANTI E NON CON NOMI DECORATIVI»

Abbiamo sin qui considerato in quale misura e per quali vie l'apporto di Bezzi abbia condizionato gli indirizzi delle prime esposizioni internazionali di Venezia, e quanta parte di esso dipendesse – nel percorso di fondazione allo stesso modo che nell'impronta artistica delle mostre - dall'esperienza filtrata negli scambi con gli ambienti artistici tedeschi, e specialmente monacensi.

Si vedrà d'ora innanzi come, nel momento stesso in cui la sua presenza all'interno della macchina promotrice delle esposizioni biennali appare più decisiva, essa diverrà anche più problematica: Bezzi farà infatti, a questo punto, una mossa azzardata e non priva di conseguenze. Esattamente nel torno di tempo che corre tra la promozione della seconda e della terza edizione dell'evento, l'artista trentino concepisce e mette in atto un progetto – anch'esso, peraltro, d'importazione tedesca – che avrà l'effetto di scuotere l'ambiente artistico nazionale e che sarà pure – insieme allo smacco dovuto alla contestazione di alcune delle opere scelte per la sezione tedesca - all'origine delle prime crepe nei rapporti con i vertici (o per meglio dire con la Segreteria) dell'Esposizione.

Si tratta dell'episodio “sfortunato” dell'invenzione della Corporazione dei pittori e scultori italiani: breve parentesi della storia dell'arte di fine Ottocento, la vicenda sarà negli anni oggetto di indagini quantomai sporadiche⁴¹⁹, fatta eccezione per la recente, autorevole e ben documentata restituzione operata da Daniele Ceschin⁴²⁰. Nella pagine che seguono, i fatti legati alla nascita e all'attività del sodalizio saranno dunque esaminati con l'ausilio di una serie di elementi parzialmente inediti e però essenziali a una più corretta attribuzione della paternità dello stesso progetto; paternità che andrebbe, a buon titolo, ascritta primariamente al Nostro.

Alla conclusione si perviene anche in virtù di un documento ormai andato perduto, e però consultato da Rossella Perrozzi al principio degli anni Settanta del secolo scorso, che indica come le origini della Corporazione

⁴¹⁹ LAMBERTI, *1870-1915: i mutamenti del mercato* cit., pp.110-116.

⁴²⁰ CESCHIN, *La "voce" di Venezia*, cit. p. 132; DANIELE CESCHIN, *Il "colpo di stato" dell'arte italiana. La Corporazione dei Pittori e Scultori alla III Esposizione Internazionale di Venezia*, inedito.

andrebbero ricercate in un colloquio avvenuto tra Bartolomeo Bezzi e Domenico Trentacoste nella primavera del 1898⁴²¹.

In quella occasione, i due artisti avrebbero condiviso una serie di riflessioni legate specialmente alla politica artistica italiana. La questione, lo si è visto, era stata e continuava a essere fortemente dibattuta⁴²², soprattutto fra coloro che massimamente pagavano le conseguenze dello stato di abbandono in cui le istituzioni andavano lasciando la loro opera. Il pensiero dovette andare anche allora agli strumenti impiegati altrove per dare nuovo impulso all'affermazione di pittori e scultori, e particolarmente alle battaglie intraprese con successo dai secessionisti di Monaco qualche anno prima e, in tempi recentissimi, dai colleghi di Vienna e di Berlino.

Le esperienze di rottura maturate Oltralpe nel corso dell'ultimo decennio del secolo furono, evidentemente, di esempio all'iniziativa intrapresa da Bezzi in quel frangente: fonti documentarie riportate da Ernesta Bittanti Battisti attestano che l'appoggio dei secessionisti tedeschi, e in particolare di Ludwig Dill e Max Liebermann, servì da stimolo e sostegno alla messa in opera del progetto⁴²³. A questa fase risalirebbero anche le adesioni di Laurenti, de Maria e Fragiacomò, cui fanno tuttavia da contraltare le prime perplessità avanzate da Trentacoste⁴²⁴.

⁴²¹ La notizia viene da fonti inedite riportate tuttavia in PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 89: «L'idea venne al Bezzi da un colloquio avuto con il Trentacoste nella primavera del 1898, come risulta da una lettera di Bezzi al Trentacoste, da Venezia, 21 maggio 1898 (copia a Trento, presso Q. Bezzi)».

⁴²² Si ricordi ad esempio, cfr. *supra*, al primo capitolo, quanto era accaduto a Roma in occasione dell'esposizione del 1883.

⁴²³ BITTANTI BATTISTI, *Bartolomeo Bezzi e le origini della Biennale* cit., p. 296: «Non erano mancati gli incoraggiamenti dei secessionisti di Monaco, per voce dei loro segretari Ludwig e Dill e del Segretario della Secessione di Berlino (Liebermann)»; PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 90: «Da notare anche che il Bezzi si tiene in contatto con gli amici di Germania, per riceverne consiglio ed incoraggiamento: si sa ad esempio che i più interessati a questo esperimento corporativo sono i secessionisti di Monaco che facevano capo a Dill e Stuck, e quelli di Berlino guidati da Liebermann».

⁴²⁴ Prima di aderirvi, Trentacoste avrebbe soppesato dall'iniziativa. Si veda il frammento di un messaggio indirizzato da questi a Bezzi e riportato in BITTANTI BATTISTI, *Bartolomeo Bezzi e le origini della Biennale* cit., p. 296: «Una Corporazione fra gli artisti, io non ce la vedo». Cfr. anche PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p.89, che a proposito di Bezzi scrive: «fu poi egli solo a metterla in atto, servendosi, inizialmente, della collaborazione di Laurenti, de Maria, e Fragiacomò. (Lettera di Bezzi al Trentacoste, da Venezia in data 1° giugno 1898 – Trento, presso Q. Bezzi). Inedito». All'estate del 1898, e precisamente al 15 luglio di quell'anno, Perrozzi fa risalire un terzo scambio epistolare tra Trentacoste e Bezzi, e precisamente una lettera di Bartolomeo inviata da Cles.

È ancora Bittanti Battisti, solido e autorevole tramite di informazioni altrimenti perdute, a riferire del minuto processo di sensibilizzazione condotto presso i colleghi di tutta Italia tra la primavera e l'estate del 1898 dall'artista trentino, che si sarebbe recato personalmente – e con successo – almeno a Roma e a Napoli⁴²⁵.

Nel corso delle operazioni – condotte all'insegna della massima segretezza – sarebbero stati rapidamente coinvolti, secondo le fonti, anche altri artisti: Ernesta Bittanti Battisti menziona Aristide Sartorio, Gaetano Previati, Davide Calandra, Telemaco Signorini; Rossella Perrozzi parla anche di Boldini, Carcano, Morelli e Tito «per citare – precisa - i più importanti»⁴²⁶.

Nel frattempo veniva compilato lo Statuto del sodalizio: il 3 agosto Bezzi può inviarlo, in via del tutto confidenziale, a Luigi Nono, insieme a un modulo di adesione e all'annuncio che la prima mostra collettiva della Corporazione si sarebbe tenuta l'anno seguente a Venezia⁴²⁷. Nell'incipit

⁴²⁵ BITTANTI BATTISTI, *Bartolomeo Bezzi e le origini della Biennale* cit., p. 296: «Per riescire a tale attuazioni il Bezzi aveva sollecitato - e messo in subbuglio - tutto il mondo artistico italiano: artisti e critici. Aveva percorso tutta l'Italia (tappa Napoli) a visitare circoli e singoli artisti (all'Aragno, a Roma, quanta festa intorno a lui!)». PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 89: «dopo aver interpellato gli amici e colleghi di tutta Italia, viaggiando in lungo e in largo, visitando circoli artistici da Milano a Roma a Firenze a Napoli e ricevendo adesioni da molti artisti, dai più insigni e noti, ai più modesti, decise di realizzare la "Corporazione dei pittori e degli scultori italiani", che nasce nel 1898 con uno Statuto di 14 capitoli».

⁴²⁶ BITTANTI BATTISTI, *Bartolomeo Bezzi e le origini della Biennale*, cit., p. 296, che pure riferisce dell'esistenza di un carteggio tra Bezzi e Laurenti. PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., pp. 89-90. Si voglia porre attenzione al fatto che alcuni tra gli artisti coinvolti nella promozione dell'iniziativa erano a vario titolo vicini alla Secessione di Monaco. Nell'elenco dei membri corrispondenti del Verein Bildender Künstler Münchens riportato in appendice in MAKELA, *The Munich Secession* cit., compaiono infatti i nomi di "Boldini, Jean", "Laurenti, C.", "Sartorio Aristide".

⁴²⁷ Lettera di Bezzi a Nono, Cles, 3 agosto 1898, riportata in PAOLO SERAFINI, *Il Pittore Luigi Nono (1850-1919). Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, Torino, Allemandi, 2006, p. 42. Si propende per la possibilità che la lettera sia stata scritta e inviata nel 1898, anche se Serafini si dice convinto dell'ipotesi che il documento risalga al 1896; conclusione che gli consente di attestare «che lo Statuto della Corporazione circolava già dal 1896». Il dato non trova tuttavia riscontro in nessuna altra fonte documentaria. Si coglie qui l'occasione per riferire anche di una vertenza giudiziaria intercorsa tra Nono e Bezzi «relativa a espressioni che avevano accompagnato l'invio dello Statuto della Corporazione» e riportata da Serafini: «"Riconosciuto da noi che nella lettera dell'agosto del Bezzi al Nono havvi nessuna frase che anche lontanamente possa ledere la onorabilità del Bezzi stesso, e venuti a sapere che il Signor Nono ha interpretato poco benevolmente qualche parola contenuta nella lettera stessa, facendosene arma per intaccare l'onorabilità del Bezzi domandiamo a nome del nostro mandante che il Sig. Nono riconosca la falsa

della lettera tornano le motivazioni della costituzione del sodalizio, e in particolare la consueta polemica contro gli organismi statali:

[...] posso avere la soddisfazione di comunicarti – scrive Bezzi - che l'associazione va a gonfie vele. Tutti gli artisti fin'ora interpellati, hanno risposto con entusiasmo, dicendo che era una cosa necessaria per tutelare i propri interessi, il decoro del paese, e quello dell'arte. Specialmente all'estero, dove potessimo valere di più, senza le solite commissioni dal governo⁴²⁸.

Nella lettera a Nono, Bezzi è in grado di indicare i nomi di coloro che già risultano legati all'associazione (ma anche di quanti sono prossimi a farlo). Si tratta di «artisti militanti e non con nomi decorativi»: «Calderini, Boldini, Carcano, Segantini, Michetti, Nono Luigi, Tito Ettore, Laurenti, Belloni, Zezzos, Milesi, Silvio Rotta, Bianchi Mosè, De Maria, Morelli, Fragiaco, Ciardi, Sartorio Aristide, Mancini Antonio, Mentessi Giuseppe, Avondo Vittorio, Lessi Tito (Parigi), Fortuny Mariano, Bressanin, Delleani, Quadrone, Tomasi Adolfo, Signorini, Previati, Costa Nino (Roma), Gignous, Bezzi», selezionati «con grande maggioranza di voti da liste di diversi artisti»⁴²⁹. Poi vi sono artisti che «hanno raccolto minori voti e questi si discuteranno e si voteranno più tardi, così si potrà rimediare a qualche eventuale dimenticanza». Mancano anche le adesioni di Ciardi e Bressanin, che pure saranno coinvolti: tuttavia, «per tema che parlino, e facciano nascere i soliti pettegolezzi, ecc. Si aspetta ancora, quando tutto è finito»⁴³⁰. E manca già, a dire il vero, l'adesione di Segantini, che il 2 luglio 1898 aveva scritto da Maloja:

interpretazione data alle parole incriminate rilasciandoci dichiarazione in proposito con autorizzazione anche al caso di farla pubblica a mezzo della stampa”».

L'episodio della corporazione è ricordato anni dopo anche dal figlio di Luigi Nono, Mario. Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Fondo Maroni, MARIO NONO, *Ricordo veneziano di B.Bezzi (1890-1910)*: «In quei tempi, che oggi sembrano preistorici, pur battendo ognuno la sua strada, in nome del proprio credo, l'affiatamento ed il cameratismo fra gli artisti erano, in fondo, sempre alimentati dal reciproco rispetto e da intelligente comprensione; senza, naturalmente, impedire che i conversari si trasformassero spesso in discussioni, e talora, in dibattiti accesi e rumorosi, come ad esempio, quando, verso il 1900, si tentò di fondare una “Corporazione di Pittori e Scultori Italiani”».

⁴²⁸ Lettera di Bezzi a Nono, Cles, 3 agosto 1898, riportata in SERAFINI, *Il Pittore Luigi Nono* cit, p. 42.

⁴²⁹ Si intende come la compagine degli artisti che sarebbero stati inclusi fra i membri della Corporazione venga individuata previa votazione.

⁴³⁰ Lettera di Bezzi a Nono, Cles, 3 agosto 1898, riportata in SERAFINI, *Il Pittore Luigi Nono* cit, p. 42.

Per accettare di far parte della vostra Corporazione [...] bisognerebbe che mi trasferissi in qualche centro nostro, dove potessi prendere parte attiva, avendo anch'io le mie idee che non sono quelle di tutti. Così isolato come sono, senza aver tempo di vedere né sapere cosa si pensa e cosa si produce nel campo dell'arte nostra, con dispiacere non posso né debbo accettare di far parte di questo vostro sodalizio passivamente e ciecamente...⁴³¹.

Il 20 settembre Bezzi, e con lui altri artisti veneziani fra cui Laurenti, Fragiaco, Ciardi e Rotta, inviano a ogni membro della Corporazione una lettera in cui chiedono «immediatamente la sua adesione alla rosa dei nomi proposti come delegati fuori Venezia: Bistolfi, Boldini, Carcano, Morelli, Sartorio, Trentacoste, e per i membri del Consiglio Direttivo Centrale in Venezia: Bezzi, De Maria, Tito». Bisogna far presto, per avere il tempo di «proporre al Comitato della Biennale la sua scelta delle opere»⁴³².

Si ricorderà come nei giorni seguenti Bezzi riceva dal sindaco di Venezia e presidente dell'esposizione Grimani l'incarico di recarsi in Germania per definire gli inviti dell'edizione ventura della Biennale⁴³³. Negli scambi epistolari intercorsi tra Fradeletto e il Nostro quando questi è in Germania, insieme alle notazioni legate alle operazioni di selezione delle opere che confluiranno negli allestimenti della terza edizione della mostra dei Giardini

⁴³¹ La lettera era conservata a Trento da Quirino Bezzi ed è riportata in PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi cit.*, p. 97. In LAMBERTI, *1870-1915: i mutamenti del mercato cit.*, p. 113 tuttavia si cita una lettera del 31 dicembre del 1898 e la si adduce a sostegno dell'ipotesi che Segantini avrebbe acconsentito, su richiesta di Fradeletto, a far parte del sodalizio, per poi dissociarsi «con una lettera pubblicata dal "Marzocco" dove contrapponeva ai timori suscitategli da quell'impresa, la speranza in un diverso "impulso a unirsi tra anime forti e innovatrici", chiamando a raccolta i "giovani confratelli" d'ogni parte d'Italia che "col segno d'amore e di fratellanza ideale" dato dallo studio della natura, sarebbero divenuti "gli spiriti primitivi della nuova arte"».

⁴³² PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi cit.*, p. 94, che riferisce, ma senza citarlo letteralmente, i contenuti del documento inviato il 20 settembre agli aderenti alla Corporazione. Si tratta anche in questo caso di una lettera «inedita e conservata presso Quirino Bezzi a Trento». «La lettera di proposta – specifica Perrozzi - è firmata in capo a tutti dal Bezzi che ne è il promotore, e da altri artisti veneziani fra cui Laurenti, Fragiaco, Ciardi, Rotta ecc., tutti coloro che da più di un decennio affiancavano il Bezzi nella sua opera». La menzione di Trentacoste, che peraltro sarà in seguito fra i vertici dell'organismo, lascia intendere che l'artista avrebbe comunque aderito al cammino del sodalizio. D'altro canto, nella citata lettera di Bezzi a Nono, il pittore solandro aveva incluso nella lista dei (prossimi) corporati anche il nome di Segantini, che pure aveva annunciato di non voler essere coinvolto.

⁴³³ Si veda la lettera inviata da Grimani a Bezzi il 3 ottobre del 1898, riportata in PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi cit.*, pp. 84-85, e citata nel capitolo precedente.

– già riportate nel capitolo precedente –, affiorano anche alcune notizie legate alla nascita della Corporazione, in relazione alla quale il Segretario non era stato fino ad allora messo al corrente.

2. LA CORPORAZIONE E LA BIENNALE

Bezzi è dunque ancora all'estero quando invia a Fradeletto una lettera in cui gli comunica l'iniziativa, accludendo una lista aggiornata dei membri del sodalizio⁴³⁴. Non si intende la ragione per cui l'artista trentino si risolva per dettagliare in quella occasione – dunque dall'estero, e per lettera – gli estremi di un piano tenuto fino ad allora nel massimo riserbo allo stesso Segretario dell'esposizione in cui la Corporazione intendeva evidentemente proporsi come momento polemico. Tanto più se si considera che il pittore sarebbe stato di lì a poco nuovamente a Venezia. Sembra pertanto probabile – e la risposta di Fradeletto ne sarebbe la prova – che qualche chiacchiera fosse già arrivata alle orecchie del Segretario, e che di queste voci egli avesse voluto chiedere ragione allo stesso Bezzi⁴³⁵. Messo nella condizione di dovere rivelare la sostanza del progetto, l'artista dovette approfittare dunque della circostanza per avanzare delle richieste gravose, se non addirittura impudenti.

Nel breve spazio di un biglietto inviato frettolosamente a Cles⁴³⁶, e ancora – due giorni più tardi – all'interno di una lettera più lungamente ponderata, Fradeletto dimostrava di accogliere con entusiasmo l'annuncio della Corporazione: «Applaudo di nuovo, e col cuore, alla vostra nobile e ardita impresa – scrive –, augurando che sia feconda di risultati. In verità si sentiva il bisogno d'un vivace movimento che scuotesse l'arte italiana, ne risollevasse le sorti e separasse la famiglia degli artisti veri da quella dei

⁴³⁴ La lettera non è stata reperita. Se ne evincono tuttavia i contenuti dalla risposta di Fradeletto consultata all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia e riportata qui di seguito.

⁴³⁵ Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, Venezia, 11 novembre 1898, dove - in risposta alle delucidazioni sul progetto della Corporazione - il Segretario scrive: «A proposito. A Milano, prima di ricevere la tua lettera, vidi il Troubetzkoy, reduce da Mosca, ov'ebbe la più lieta accoglienza. Egli mi pregò di scusare presso di te il suo silenzio, soggiungendo d'aver smarrito le carte che gli spedisti. Dovresti riscrivergli, prima che riparta per la Russia».

⁴³⁶ Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi - Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, Venezia, 9 novembre 1898: «Una parola soltanto, per accusarti ricevuta della tua lettera. Ti scriverò con quiete domani o posdomani. Intanto applaudo all'iniziativa».

dilettanti e dei mestieranti»⁴³⁷. Poi entra nel merito delle scelte: «Sarei però poco sincero – aggiunge - se non ti dicessi che qualche esclusione mi ha stranamente colpito. Ma forse la lista non è ancora definitiva!».

Si voglia porre attenzione al fatto che le considerazioni addotte dallo scrivente a sostegno dell'opportunità del movimento non fanno alcuna menzione delle finalità prime dell'iniziativa, quasi che – plausibilmente in ragione della propria posizione – il Segretario non percepisse il disagio che aveva indotto gli artisti a cercare uno strumento innovativo di promozione (e non soltanto di qualificazione). La Corporazione nasceva infatti con il primario obiettivo di porre in essere tutte le accortezze che avrebbero valorizzato l'arte italiana: dalla pura e semplice funzionalità dell'allestimento delle esposizioni, all'essenziale opera di selezione di quadri e sculture, affidata fino ad allora a funzionari e commissioni giudicati incompetenti. Se nelle convinzioni dei corporati le ragioni per cui il livello delle opere italiane appariva generalmente più basso erano da ricercarsi nella cattiva gestione degli ordinatori, nei pensieri di Fradeletto la responsabilità era viceversa da attribuirsi all'imperizia degli artisti stessi. Come ha notato Daniele Ceschin, il Segretario non mancava, in quello stesso periodo, di denigrare le opere italiane («quanti cerottoni e cerottini!» avrebbe scritto a de Maria a proposito delle opere esposte in quell'anno a Torino⁴³⁸), contrapponendole ai capolavori degli artisti stranieri: «Vi sono artisti di primo ordine di cui ignoravamo persino il nome; vi sono manifestazioni d'arte che ci sarebbero per sempre sfuggite, rimanendo inchiodati a Venezia! Ci siamo persuasi una volta di più dell'ignoranza dei nostri poveri artisti impossibilitati d'intraprendere lunghi viaggi»⁴³⁹.

Nel seguito della lettera inviata in risposta all'annuncio di Bezzi, e a margine del plauso riservato alla concezione dell'idea della Corporazione, Fradeletto evidenzia tuttavia alcune difficoltà, a motivo di certe complicazioni legate alle pretese avanzate dall'artista. Un passaggio del documento appare quanto mai rivelatore:

⁴³⁷ Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi - Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, 11 novembre 1898.

⁴³⁸ Venezia, BMC, Archivio Privato de Maria, Corrispondenza, fasc. 38, Antonio Fradeletto a Mario De Maria, 14 ottobre 1898. Riportato in CESCHIN, *Il "colpo di stato" dell'arte italiana* cit., p. 2.

⁴³⁹ Venezia, BMC, Archivio Privato Selvatico, Carte Selvatico, Corrispondenza, fasc. 46, Antonio Fradeletto a Riccardo Selvatico, 1° luglio 1898. Riportato in CESCHIN, *Il "colpo di stato" dell'arte italiana* cit., p. 3.

Capirai – si giustifica il Segretario - che io non potevo arbitrarli di introdurre nel Regolamento, approvato dalla Giunta, modificazioni così importanti come quelle da te suggerite, tanto più che mi vincolavi al silenzio con tutti, persino coi comuni amici. Io penso, francamente, che non sia opportuno iniziare la “secessione” a Venezia, e ciò per molte ragioni che potrò accennarti a voce.

Diversamente da quanto sostenuto da Ceschin, che appare a buon titolo il solo ad avere riportato fino ad oggi il documento conservato presso l'Asac, si crede che la riluttanza di Fradeletto non fosse riferita alla «possibilità di apportare le dovute modifiche al Regolamento per poter ospitare una sezione della mostra bavarese anche a Venezia»⁴⁴⁰, quanto alla opportunità che gli artisti italiani stessi si aggregassero in un movimento secessionista tutto italiano. Ma c'è di più.

I timori espressi dal Segretario sembrano confortare l'ipotesi che il sodalizio stesse cercando la strada per assumere in toto l'ordinamento della mostra veneziana e che per il tramite della lettera inviata da Bezzi stesse intervenendo presso Fradeletto perché questi favorisse la manovra. Non si intende altrimenti il motivo per cui il Segretario avrebbe aggiunto: «Abolire il Comitato di patrocinio per quest'anno non si può. Figurati che hanno avuto immenso piacere d'entrarvi il Lavery e l'Hamilton!».

La soluzione di compromesso proposta «in via confidenziale e riservata» dal Segretario sarà – lo si vedrà tra poco - quella in cui effettivamente si concreterà la partecipazione della Corporazione alla terza edizione della mostra dei Giardini: «se deciderete di chiedere alla Presidenza una sala speciale, o anche due sale, nulla nel Regolamento vi si opporrà».

Nei mesi a venire, il processo di costituzione della Corporazione avanza tra non poche difficoltà: «discussioni, opposizioni, anche vivacissime si erano suscitate; temperamenti suscettibili ed ingenui di artisti, compreso quello del Bezzi, avevano anche qua e là dato luogo ad un vero putiferio. E molte erano state le defezioni. L'opposizione non era ancora cessata quando nel 1899 Bezzi poteva comunicare agli amici di Monaco che la Corporazione avrebbe inaugurato la sua prima Esposizione a Venezia, colle opere di quaranta fra pittori e scultori; e che di quella prima direzione facevano parte, con lui, altri fra i più noti artisti»⁴⁴¹.

Il 2 gennaio l'Agenzia Stefani divulga un comunicato in cui si rende noto che «si è *ufficialmente* costituita con proprio Statuto la *Corporazione dei pittori e degli scultori italiani*» e che il Sindaco di Venezia ha garantito l'appoggio

⁴⁴⁰ CESCHIN, *La "voce" di Venezia*, cit. p. 132; CESCHIN, *Il "colpo di stato" dell'arte italiana* cit., p. 3.

⁴⁴¹ BITTANTI BATTISTI, *Bartolomeo Bezzi e le origini della Biennale* cit., p. 296.

alla sua esposizione collettiva all'interno dell'imminente mostra dei Giardini⁴⁴².

A dire il vero, l'opportunità della collettiva del sodalizio venne discussa dal Comitato, alla presenza del presidente Grimani, nella seduta del 7 gennaio⁴⁴³. Poi passò al vaglio della Giunta municipale, che per bocca del segretario generale deliberò:

la Giunta, considerato che nulla vieta il raggruppamento delle opere di artisti appartenenti a un dato sodalizio, considerando pure che la massima parte degli artisti non veneziani ascritti alle due prime società [con la Corporazione, si fa riferimento anche a "In Arte libertas", che aveva avanzato le medesime richieste], fu invitata alle precedenti Esposizioni, delibera di accogliere la domanda della *Corporazione* e dell'*Arte Libertas*, assegnando loro tutto lo spazio necessario per le rispettive mostre collettive nei limiti di due opere, salvo casi eccezionali⁴⁴⁴.

I vertici dell'Esposizione si risolsero insomma in modo da assecondare le richieste dell'associazione. Del resto «la mostra non poteva essere privata del concorso del maggiore numero dei corporati, tra i quali v'erano artisti d'altissimo valore, e in grandissima parte – aggiunge Stella con una punta di malignità - aggregati al sodalizio pressoché inconsapevolmente»⁴⁴⁵.

Il 7 gennaio la "Gazzetta degli Artisti" pubblica i quattordici capitoli dello Statuto della Corporazione⁴⁴⁶. Le finalità dell'associazione erano evidenziate fin dal frontespizio del capitolato - «Allo scopo di dare maggiore impulso al

⁴⁴² STELLA, *Cronistoria* cit., p. 37. I corsivi sono di Stella, che spiega di averli impiegati per evidenziare il «presuntuoso e offensivo indirizzo morale del sodalizio». Fu poi nel corso dell'Esposizione ed esattamente con l'obiettivo di attenuare i toni che il sodalizio decise di correggere la propria denominazione in "Corporazione di pittori e scultori italiani".

⁴⁴³ Si veda STELLA, *Cronistoria* cit., p. 39, in cui si riferisce che fu Bartolomeo Bezzi a farsi portavoce della richiesta dei Corporati «di esporre collettivamente in una sala le loro opere, sottraendole al giudizio regolamentare della Giuria». In quell'occasione si discusse ugualmente di una richiesta, in tutto e per tutto affine, avanzata dalla romana "In Arte Libertas".

⁴⁴⁴ STELLA, *Cronistoria* cit., p. 39.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 37.

⁴⁴⁶ Allo Statuto la testata aveva dato ampio rilievo. Si veda la "Gazzetta degli Artisti", IV, 7 gennaio 1899, n. 84. Il capitolato sarebbe stato pubblicato integralmente anche da GUGLIELMO FERRARI, *Corporazioni dei pittori e degli scultori*, in "La Stampa", 11 gennaio 1899. Copia dello Statuto era conservata anche da Quirino Bezzi, come riferito in PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit. p. 90 sgg.

Movimento Artistico d'Italia e tenere alto il decoro delle patrie tradizioni»⁴⁴⁷ - e precisate nell'incipit dello scritto: «La Corporazione partecipa collettivamente a tutte le grandi mostre di Belle Arti bandite così in Italia che al di fuori, qualora le vengano concesse dalle Commissioni delle Mostre tutte quelle facilitazioni morali e materiali che sarà opportuno chiedere allo scopo di maturare il concetto restauratore ideato dalla Corporazione».

Non si nascondeva lo sfondo polemico che aveva generato la presa di posizione sfociata nella costituzione del sodalizio. Si trattava, in buona sostanza, della proposta di un accordo con le istituzioni: gli aderenti avrebbero acconsentito a esporre i propri lavori a condizione che gli organismi deputati alla gestione delle opere, in situ o in trasferta, agissero opportunamente⁴⁴⁸. In caso contrario, la Corporazione si sarebbe astenuta in blocco, privando la nazione delle più alte rappresentanze artistiche allora militanti in Italia. In questo senso si intende anche la ragione di quanto espresso in un paragrafo successivo: «Ogni addetto avrà l'obbligo di astenersi dal partecipare per proprio conto a quella mostra» in cui, per qualsiasi ragione, la Corporazione non fosse presente in toto. Viceversa «qualora per casuali condizioni dello spirito, qualche compagno della Corporazione dovesse produrre un'opera inferiore alle di lui proprie qualità ed ai propri mezzi artistici, sarà doveroso da parte degli altri compagni consigliarlo pel suo decoro e pel bene della Corporazione a non inviare la detta opera alla Mostra cui era destinata»⁴⁴⁹. A supporto della teoria per cui

⁴⁴⁷ Quello che a Bittanti Battisti doveva apparire un "elegantissimo fascicoletto" (BITTANTI BATTISTI, *Bartolomeo Bezzi e le origini della Biennale* cit., p. 296) era stato invece criticato per la sua "affettazione cinquecentistica" in FERRARI, *Corporazioni dei pittori e degli scultori* cit. A proposito dell'emblema GIOVANNI BORDIGA, *La Corporazione degli artisti*, in "L'Adriatico", 5 gennaio 1899 aveva scritto: «per colmo d'ironia, mi dicono, porta per sigillo un simbolo di Leonardo».

⁴⁴⁸ Si veda *L'arte italiana e la Corporazione degli Artisti*, "Nuova Antologia" XXXIV, fasc. 653, I marzo 1899, pp.146-166: «Le condizioni cui la Società subordina il suo concorso alle Mostre italiane e straniere non sono certo ispirate da un movente egoistico [...] ma dal proposito di rivendicare agli artisti, degni veramente di questo nome, il diritto che le loro creature spirituali non siano trattate alla peggio o esposte all'offesa di grossolani contatti». Si veda anche PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 92: «Lo Statuto è stato, dunque, formulato tenendo conto della reale situazione di disagio che sullo scorcio dell'Ottocento era avvertita da tutti gli artisti per colpa delle forti pregiudiziali nella scelta delle opere da esporre alle manifestazioni d'arte».

⁴⁴⁹ In questo senso risultano significative le lagnanze di de Maria, che temeva di essere stato escluso dai piani dei compagni. Venezia, BMC, Archivio Privato de Maria, Corrispondenza, Fascicoli 25-29, lettera di Mario de Maria a Vittore Grubicy, 23 marzo 1899: «Io qua a Venezia sono isolato. Laurenti, Bezzi e Schereservky sono venuti da me;

la Corporazione avrebbe - potendolo - preso in mano le redini della mostra veneziana, lo Statuto contemplava la possibilità - peraltro propria di ogni movimento associazionistico, qual'era stato ad esempio il caso di "In Arte Libertas", che ritroveremo tra poco - di «promuovere ed organizzare le sue proprie Mostre di Belle Arti»⁴⁵⁰.

Illustrando, quattorici anni più tardi, quanto era accaduto in quella congiuntura, Stella - che pure in principio non era apparso così recisamente avverso all'esperimento, e che comunque aveva ritenuto eccessiva la reazione della Segreteria di cui si tratterà poco più avanti⁴⁵¹ -, avrebbe biasimato gli artisti italiani «che il sorgere di una malaugurata associazione aveva sospinti ad una agitazione disordinata, irosa, distruttiva, e dalla quale l'Esposizione doveva difendersi strenuamente per non esserne coinvolta»⁴⁵². Se l'avvento della Corporazione era stato viceversa felicemente salutato dai secessionisti tedeschi per bocca di Max Liebermann, Fritz Uhde e Franz

ma nessuno dei dodici corporati mi ha detto di andare da loro; mentre ieri ho capito che tra di loro si sono già mostrati e incensati i lavori. Caro Vittore, non hanno nessuna stima di me e temo per la riuscita dell'arte nostra!».

⁴⁵⁰ Le mostre sarebbero state «sempre ispirate ai più alti sensi artistici». La parte rimanente dello Statuto è legata ad aspetti prettamente tecnici, dal vincolo all'iscrizione per un minimo di tre anni, alle conseguenze dovute ai comportamenti lesivi del sodalizio, dunque alla radiazione, alle modalità relative all'elezione del Consiglio Direttivo centrale e alla sua sede veneziana.

⁴⁵¹ LAMBERTI, 1870-1915: *i mutamenti del mercato* cit., pp.110-116 ha ricordato come, in un primo tempo, Stella non fosse stato contrario alla Corporazione. Si veda quanto riferito dallo stesso giornalista in *Cronistoria* cit., p. 35: «Allora io dirigevo la *Gazzetta degli artisti* e sebbene mi fossi convinto, pur troppo, della necessità di salvare l'Esposizione dall'ingerenza deleteria degli artisti nazionali, e conoscessi il valore del Segretario generale quale organizzatore, quella specie di *serrata* [Stella si riferisce dunque alla reazione di Fradeletto] mi parve esorbitare dai limiti della misura difensiva, e non l'approvai»; tuttavia si veda ivi, p. 38: «La mia *Gazzetta degli Artisti* prese tosto la posizione di battaglia indicatale dal suo programma di leale indipendenza e non risparmiò di polemizzare contro tutte le insidie palesi ed occulte della Corporazione».

⁴⁵² STELLA, *Cronistoria* cit., p. 37: «L'ordinamento presidenziale della terza esposizione rispetto al concorso dell'arte nazionale, e più specialmente degli artisti più noti, dovette subire la ripercussione, e perciò venire alquanto difficoltà, dalla gravissima controversia d'ordine morale ed artistico suscitata intempestivamente dalla costituzione della "Corporazione di pittori e scultori italiani", sorta per iniziativa ingenua e maliziosa di un piccolo nucleo d'artisti, indubbiamente valorosi; ma con un programma che rendeva troppo evidente la bramosia d'istituire una aristocrazia di privilegiati, deliberata ad imporsi a Venezia e in ogni altra esposizione. Il Sodalizio si era formato alla chetichella in tutta segretezza, in quell'ombra di mistero che denuncia la coscienza di compiere un'opera destinata ad offendere e a suscitare controversie».

Stuck⁴⁵³, altra accoglienza avrebbe ricevuto l'annuncio del sodalizio presso i colleghi italiani. A tre giorni soltanto dal lancio dell'Agencia Stefani, un gruppo di esclusi, a titolo eminentemente polemico, comunicò la costituzione di un nuovo sodalizio, che pure si sarebbe dissolto nel giro di poche settimane: l'«Associazione italiana tra pittori e scultori»⁴⁵⁴.

Le polemiche sollevate a mezzo stampa furono immediate. Giovanni Bordiga intervenne sull'«Adriatico» per deprecare l'esclusivismo del sodalizio - «tra democrazia aristocratica o aristocrazia democratica» - e per contestarne la stessa sostanza. Come avrebbero potuto – si chiedeva Bordiga – perseguire il principio di un ideale dell'arte unitario artisti tanto diversi fra loro?

il concetto mi è oscuro; e i nomi di quei che lo affermano mi sembrano di gente discordante nell'impresa... Se adunque tale ragione che cementa i vincoli della nuova Corporazione non è comune aspirazione spirituale, e non è consenso di metodo; se non è accordo d'anime e non è accordo di opere, se non è castimonia d'uomini e di artefici, parmi che sia esaltazione e non contenuto orgoglio⁴⁵⁵.

Aldilà delle osservazioni a tratti divertite sulla medievaleggiante forma assunta per l'organismo, l'elitarismo e la disomogeneità appaiono a buon titolo le accuse più ricorrenti negli interventi critici pubblicati sui quotidiani

⁴⁵³ Si veda *L'arte italiana e la Corporazione* cit., p. 159.

⁴⁵⁴ L'associazione cercò proseliti per mezzo di una circolare diramata il 5 gennaio 1899 a firma di Millo Bortoluzzi, Urbano Bottazzo, Eugenio De Blaas, Italice Brass, Trajano Chitarin, Antonio Dal Zotto, Roberto Ferruzzi, Roberto Giannetti, Egisto Lancerotto, Raffaello Mainella, Urbano Nono, Luigi Rosa, Francesco Sartorelli, Ferruccio Scattola, Luciano Sormani, Romolo Tessari, Giuseppe Vizzotto Alberti, Cesare Vianello, Zanetti Zilla (STELLA, *Cronistoria* cit., p. 39). Gli opposti schieramenti dividevano anche i fratelli Nono: Luigi è tra i membri della Corporazione, Urbano sarà fra i contro-corporati. Luigi si adopererà per ammansire il fratello: «Non insistere, Urbano mio, nel tuo proposito. Cerca, invece, di vincere gli animi dei tuoi amici e di indurli al primo passo verso quella rappacificazione che è anche nei voti di tutti gli amici miei. Ti ho già detto come si può onorevolmente, per ambo le parti, giungere alla soluzione della questione, che agita ancora gli animi di pochi, perché i molti sono ormai venuti a più ragionevole consiglio. perdio, a te, artista, non deve dispiacere che l'uomo, con le sue passioni, le quali sono sempre un ostacolo fatale alle cose belle, non entri più ormai, dove soltanto l'interesse supremo dell'arte dovrebbe entrare e parlare. Vieni, dunque, e vieni con i tuoi amici tutti e sarete non soltanto i benvenuti, ma, bensì, i bene amati. Al resto, penseremo poi, con reciproco sentimento di amicizia e di dignità, e l'arte non avrà che gioirne»: in SERAFINI, *Il Pittore Luigi Nono* cit., p. 42.

⁴⁵⁵ BORDIGA, *La Corporazione degli artisti* cit.

dell'epoca⁴⁵⁶. Sul lato pratico, le preoccupazioni erano tuttavia ancora maggiori: si temeva per le conseguenze dell'attività della Corporazione, ancor più per il fatto che il Comitato della Biennale, acconsentendo a riservare al sodalizio uno spazio espositivo dedicato, aveva mostrato in qualche modo una certa propensione verso i corporati.

La denuncia del fatto che si trattasse di una «manifesta violazione di ogni principio d'equità» era venuta *in primis* dal pittore fiorentino Vittorio Corcos, che se ne era lamentato in una lettera aperta al Ministro della Pubblica Istruzione Guido Baccelli⁴⁵⁷; sulla stessa linea le perplessità avanzate da Guglielmo Ferrari, che su "La Stampa" ipotizzava: «si viene a demolire ogni altra Esposizione in Italia per concentrare tutto il movimento artistico italiano alle Biennali»⁴⁵⁸.

Come ha notato Maria Mimita Lamberti, la costituzione di un sodalizio che aveva la pretesa di essere "italiano" (e che però possedeva una marcata componente veneziana), aveva allarmato i circoli artistici di tutta la penisola: «dai vecchi centri di accademia e di mercato s'era discusso il nuovo primato che Venezia, grazie all'esposizione, conferiva all'area

⁴⁵⁶ Si vedano in particolare gli interventi pubblicati dal "Marzocco": *La Corporazione dei pittori e scultori italiani*, 8 gennaio 1899; *La Corporazione dissolvitrice*, 15 gennaio 1899; *Per l'arte soltanto*, 29 gennaio 1899. La rivista si era apertamente schierata contro la Corporazione. Ugualmente aveva dato spazio agli interventi favorevoli di Gustavo Uzielli: cfr., in particolare, GUSTAVO UZIELLI, *La Corporazione dei Pittori e Scultori Italiani*, 22 gennaio 1899; ID., *Per finire*, febbraio 1899. La "oligarchia" dei corporati era stata deprecata anche dal Circolo Artistico di Firenze, come riportato in STELLA, *Cronistoria* cit., p. 40, che pure fa cenno alle proteste dell'Accademia di Brera di Milano, del Circolo degli Artisti Napoletani, della Famiglia Artistica di Genova (ivi, p. 41). Per una più ampia e dettagliata rassegna delle reazioni registrate dalla stampa si veda CESCHIN, *Il "colpo di stato" dell'arte italiana* cit., p. 6 e segg.

⁴⁵⁷ La lettera era stata pubblicata su "La Tribuna" e parzialmente riportata in *Il pittore Corcos contro la Corporazione*, in "L'Adriatico", 18 gennaio 1899. Nel corso della violenta campagna contro la Corporazione condotta sulle pagine della "Tribuna", Corcos aveva variamente lamentato che la vicenda avrebbe potuto nuocere al futuro dell'istituzione veneziana, aveva gridato alla penalizzazione degli artisti non corporati, e aveva sostenuto che, stante Selvatico alla presidenza, una simile violazione non si sarebbe mai verificata. Selvatico, che pure alla richiesta della concessione di uno spazio espositivo per la Corporazione si era detto favorevole, lo ribadiva in un telegramma inviato allo stesso giornale, in cui spiegava: «anche per le opere dei corporati si osserveranno le norme regolamentari concernenti l'ammissione». Anni dopo, Stella avrebbe voluto tuttavia riferire come Selvatico fosse stato «disgustato e addolorato nel vedere che l'istituzione da Lui creata era stata scelta dai corporati per affermarsi la prima volta; mancando di discernimento e di opportunità» (STELLA, *Cronistoria* cit., p. 40 e segg.).

⁴⁵⁸ FERRARI, *Corporazioni dei pittori e degli scultori* cit., p. 2.

nordorientale e ai suoi artisti»⁴⁵⁹. Fradeletto – lo si vedrà poco più avanti - avrebbe tentato in ogni maniera di mitigare le polemiche, e proprio in nome dell'invocata equità avrebbe deliberato di istituire, a partire dall'edizione successiva, le contestate sale regionali⁴⁶⁰.

Quanto alla Corporazione, poche erano state, in buona sostanza, le voci favorevoli; in alcuni casi si trattava tuttavia di contributi illustri. Accanto agli articoli di Gustavo Uzielli su “Il Marzocco” grande valore aveva la presa di posizione di Ugo Ojetti, che a fine gennaio, sul “Corriere della Sera”, aveva dichiarato che la Corporazione era «il maggior sforzo fatto da mezzo secolo in Italia a pro della gloria dell'arte italiana» e poteva servire «a tutelare e ad appoggiare l'arte italiana all'estero»⁴⁶¹.

Bezzi gli avrebbe espresso la sua gratitudine in una lettera inviata nel mese di febbraio, la prima di uno scambio discretamente cospicuo⁴⁶². In quella occasione, il Nostro metteva altresì Ojetti a parte delle tribolazioni che insidiavano il cammino dell'associazione. Addirittura paventava la possibilità che su di essa aleggiasse l'ombra della cospirazione:

Io credo non lontano il giorno della vittoria – scrive Bezzi -, perché le armi dei nostri avversari sono troppo ignobili e sleali. Dite al Mancini che la Direzione non può prendere atto delle sue dimissioni mandate alla Gazzetta degli Artisti. Io ho consegnato la lista dei 33 anche al Sindaco, e perciò preso impegno anche a nome suo. Non sappiamo quale

⁴⁵⁹ LAMBERTI, 1870-1915: *i mutamenti del mercato* cit., p.116.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 17, in cui si cita la circolare del 5 maggio 1900 in cui Fradeletto spiegava ragioni e finalità delle sale regionali: «1) assecondare la conciliazione fra i vari gruppi d'artisti, impedendo il rinnovarsi di quegli attriti che se non ci nocquero, certamente ci amareggiarono la vita l'anno scorso, 2) appagare la loro legittima esigenza, tenendo nel debito conto le obiezioni *giuste* nei giornali oppositori, 3) dar prova della maggiore larghezza verso le altre regioni italiane, mostrare che la nostra Esposizione non è, come fu affermato, “veneziana” e “straniera”».

⁴⁶¹ UGO OJETTI, *La Corporazione dei pittori e scultori italiani*, in “Corriere della Sera”, 27-28 gennaio 1899. Si veda anche OJETTI, *Le quattro esposizioni Veneziane* cit., p. 392.

⁴⁶² Vale qui la pena di sottolineare che proprio in occasione dell'attività del critico a sostegno della Corporazione i rapporti tra Bezzi e Ojetti si faranno più solidi: la corrispondenza del pittore registra nell'arco di quest'anno un infittirsi degli scambi, e una dimestichezza sempre maggiore nei toni. Dell'esistenza di «frequenti ed interessanti relazioni epistolari» aveva dato notizia anche BITTANTI BATTISTI, *Bartolomeo Bezzi e le origini della Biennale* cit., p. 295. Copie delle lettere di Bezzi a Ojetti vennero inviate a Riccardo Maroni dalla vedova del critico e sono oggi conservate all'interno del Fondo Maroni, presso l'Archivio del Novecento, al MART di Rovereto.

mano cattiva abbia fatto agire il Mancini, ma certamente quelli stessi individui che tentavano di minare Michetti, Carcano ed altri»⁴⁶³.

«Importantissimo – aggiunge Ernesta Bittanti Battisti - era stato l'articolo, favorevole, pubblicato dalla *Nuova Antologia* (febbraio 1899)⁴⁶⁴: articolo di cui Bezzi credeva autore Fradeletto. Questi, in una affettuosa lettera a Bartolomeo (5 marzo), gli comunicava che l'articolo «partiva direttamente dalla *Nuova Antologia*» ammettendo comunque di aver scritto, richiesto, al direttore (Ferraris) «un espistolone» informativo; e di aver trovato nell'articolo stesso alcune sue idee “riprodotte testualmente”⁴⁶⁵. Non appaiono tuttavia concilianti i toni della lettera pubblicata da Fradeletto su “L'Adriatico” in risposta alle riflessioni espresse su “La Stampa” da Guglielmo Ferrari e riportate poco sopra. All'ipotesi che la mostra veneziana potesse avere un tornaconto dalla presenza della Corporazione, il Segretario scriveva: «La subitanea metamorfosi sarebbe ancora imputabile a quella *Corporazione* o *Congregazione* che certo dev'essere il sacco delle più contraddittorie nequizie, se qualcuno dei miei concittadini giura ch'essa è

⁴⁶³ Ivi, Bezzi a Ugo Ojetti, febbraio 99. Si veda ancora quanto riferito in PAOLETTI, *La III Esposizione Internazionale* cit., che aveva stigmatizzato «l'azione di coloro [...] che non contenti delle vane ma pur semplici e decorose proteste, vollero acuire il contrasto, spingere l'attrito alle ultime o più gravi conseguenze fino a mettere in dubbio, presso tutti i colleghi d'Italia, e purtroppo anche dell'estero, la rettitudine e la lealtà dei cinque membri del Comitato facenti parte della Corporazione». Le polemiche sorte intorno al sodalizio, le insidie, il timore di malignità e sotterfugi, le contestazioni legate alla scelta delle opere per la sezione tedesca, dovettero minare in quei mesi la serenità dell'artista. Nel diario di Giulia Turco Lazzari appare una notizia che sembra a buon titolo poter fare riferimento a questa congiuntura. Si veda il *Diario di Giulia Turcati* cit., pp. 47-48: «1899 - 29 aprile (Venezia): trovammo gli amici Bezzi immersi in grande tristezza. Almeno queste sono le lotte dell'Arte, ma non della vita. Conoscemmo Ojetti e Pica. [...] Il 13 maggio ritornammo a Trento coll'amico Lino che aveva bisogno di mutar soggiorno». Bezzi era intenzionato a fare ritorno a Venezia «ai primi di Nov. e forse anche prima». Si veda la lettera di Bezzi a Ojetti, Cles, 18 settembre 1899 (Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Fondo Maroni). A proposito della grande ansietà dovuta alla gestione della Corporazione si veda anche la lettera di Bezzi a Trentacoste, 1 giugno 1899, riportata in PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 96: «Mi preoccupa la mia qualità di membro della Direzione della Corporazione per la grande responsabilità che mi pesa».

⁴⁶⁴ A dispetto dell'indicazione temporale offerta da BITTANTI BATTISTI, *Bartolomeo Bezzi e le origini della Biennale* cit., p. 297, si ritiene che qui si faccia riferimento al già citato *L'arte italiana e la Corporazione* cit.

⁴⁶⁵ BITTANTI BATTISTI, *Bartolomeo Bezzi e le origini della Biennale* cit., p. 297.

sorta per mandare in aria l'Esposizione, mentre tu ravvisi in lei un parto della nostra insaziabile cupidigia di primato artistico»⁴⁶⁶.

Non era passato inosservato, ai detrattori della Corporazione, il fatto che cinque dei sodali appartenessero al Comitato Ordinatore della III Esposizione veneziana. Se alla seduta del 7 gennaio in cui aveva sottoposto all'assemblea le richieste della Corporazione il portavoce Bartolomeo Bezzi aveva avuto l'accortezza di lasciare la stanza per evitare di incorrere in un imbarazzante conflitto di interessi, all'interno del consesso erano pur sempre rimasti altri corporati, che effettivamente in quell'occasione espressero il loro parere positivo sul futuro del sodalizio all'interno della mostra.

A chiedere giustizia pensò una mozione dell'Associazione italiana tra pittori e scultori, che pretese le dimissioni dei membri del Comitato ordinatore pure coinvolti nella Corporazione, oppure la loro fuoriuscita dal sodalizio. Fedeli alla Corporazione, questi lasciarono il Comitato⁴⁶⁷. Il primo febbraio, quanti erano rimasti a far parte della Commissione - ovvero Riccardo Selvatico e Carlo Lorenzetti - rimisero il mandato⁴⁶⁸; la Presidenza assunse

⁴⁶⁶ La lettera di Fradeletto a Guglielmo Ferrari venne pubblicata in *L'Esposizione e la Corporazione*, in "L'Adriatico", 23 gennaio 1899.

⁴⁶⁷ La lettera dei membri del comitato «fatti segno a ingiuriosi sospetti di possibile parzialità in favore dei colleghi della Corporazione» venne pubblicata in SYLVIVS D. PAOLETTI, *La III Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia e la Corporazione degli artisti*, in "L'Alto Adige", 4-5 febbraio: «Ill.mo sig. Sindaco e Presidente dell'Esposizione di Venezia – Ella sa che ripetute volte le manifestammo il proposito di rassegnare le nostre dimissioni da membri del Comitato dell'Esposizione, e che non lo abbiamo fatto solo in omaggio alle sue cortesi insistenze. A ora crediamo venuto il momento di effettuare la nostra risoluzione, perché più forte del rispetto dovuto al suo desiderio è il risentimento che destano in noi quotidiani, incessanti sospetti di cui siamo fatti segno. Non creda però. Ill.mo signor Presidente, che questa irrevocabile determinazione possa diminuire in noi l'amore intenso che per cinque anni, attraverso a difficoltà e amarezze d'ogni maniera, abbiamo portato alla nostra fortunata impresa artistica; ché, anzi, saremo felici se si offrirà occasione di poter contribuire in qualche modo al suo immancabile successo». La lettera era firmata da Bezzi, Guglielmo Ciardi e Emilio Marsili, che univano le loro alle dimissioni già presentate da Fragiaco e Rotta.

⁴⁶⁸ Ibidem. Si veda l'ordine del giorno approvato in quella occasione e sottoscritto da Lorenzetti e Selvatico: «I membri del Comitato ordinatore presenti alla seduta di mercoledì 1 febbraio, preso atto con sommo rincrescimento delle dimissioni irrevocabili dei colleghi Fragiaco, Rotta, De Stefani, Bezzi, Ciardi, Marsili; - considerando che il Comitato ordinatore così sminuito di numero non conserverebbe più l'autorità sufficiente per adempiere fino all'ultimo il proprio mandato [...] ringraziano vivamente i colleghi dimissionari del loro concorso illuminato e coscienzioso: - deliberano di associarsi alle loro risoluzioni, dimettendosi essi pure da membri del Comitato; - fanno voti che la

pieni poteri anche nell'ordinamento dell'esposizione, nominò una Giuria di soli artisti stranieri e affidò la selezione delle opere italiane a una speciale commissione presieduta da Selvatico⁴⁶⁹. La Gazzetta degli Artisti di Stella plaudì alla riforma: «Dopo questi provvedimenti [...] che umanamente ci sembrano i migliori a fornire tutte le garanzie che gli interessati hanno diritto di chiedere in un concorso d'arte, noi siamo persuasi che l'internazionale di Venezia stia per raggiungere la propria perfetta organizzazione artistica»⁴⁷⁰.

3. LA CORPORAZIONE IN MOSTRA: RISULTATI CONTRASTANTI

All'apertura della III Esposizione Internazionale d'Arte si rivelò la composizione definitiva dei corporati⁴⁷¹. Nelle sale adibite al sodalizio – per l'allestimento delle quali la responsabilità era stata affidata a Bezzi⁴⁷² - esponevano: Bazzaro, Bartolomeo Bezzi⁴⁷³, Bistolfi, Bressanin, Campriani, Canonica, Carcano, Guglielmo Ciardi, Cifariello, Delleani, De Maria, Fragiacomò, Jerace, Laurenti, Lessi, Mancini, Marsili, Michetti, Milesi, Preati, Federico Rossano, Silvio Giulio Rotta, Sartorio, Schereschewsky, Signorini, Tito, Adolfo Tommasi, Trentacoste, Troubetzkoy. A Sartorio e Michetti vennero dedicate due mostre personali.

Presidenza assuma la diretta responsabilità dell'ordinamento della Mostra [...] valendosi degli egregi artisti che hanno così efficacemente contribuito al buon successo delle Esposizioni veneziane, per tutto gli uffici compatibili con l'alto sentimento di delicatezza che ispirò le loro dimissioni».

⁴⁶⁹ Ibidem: «La Giunta Municipale [...] delibera unanime: - la Presidenza dell'Esposizione è autorizzata ad assumere la piena e diretta responsabilità dell'ordinamento di questa, adottando tutti i provvedimenti che stimerà opportuni per attuare efficacemente l'opera propria». Si veda per questo anche STELLA, *Cronistoria* cit., p. 41 e segg.; CESCHIN, *La "voce" di Venezia*, cit., p. 137.

⁴⁷⁰ STELLA, *Cronistoria* cit., p. 42, che riporta quanto pubblicato all'epoca dei fatti sulla "Gazzetta degli Artisti".

⁴⁷¹ Secondo quanto riferito a marzo in *L'arte italiana e la Corporazione* cit. la Corporazione contava 34 pittori e 16 scultori. LAMBERTI, *1870-1915: i mutamenti del mercato*, p. 113 segnala che «dodici artisti non accettarono la nomina, quattro, tra cui Morelli, si dimisero, dopo averla accettata».

⁴⁷² PAOLETTI, *La III Esposizione Internazionale* cit.

⁴⁷³ All'interno della Sala P assegnata alla Corporazione dei pittori e scultori italiani (insieme alla Q), Bezzi esponeva *Venezia che dorme*, *Armonie della sera*, *Raggio di luna*, e *Amori dell'aria*.

Nella sua *Cronistoria*, Alessandro Stella darà della sezione italiana un bilancio essenzialmente negativo. Il giornalista - che alla corrente edizione dell'Esposizione in sé e per sé avrebbe riservato toni entusiastici - fra i corporati salverà invece la sola presenza di Sartorio:

Degnamente rappresentati nella continuità del loro stile e nelle loro note qualità, i corporati più celebri non aggiunsero nulla di considerevole e significativo alla mostra. Le alcune opere di grande accento artistico, necessarie a giustificare il loro appartarsi sdegnosamente, mancarono alle loro Sale. [...] non era certo fra i corporati il vivo soffio di ricerca e modernità desiderato in una mostra d'arte contemporanea e in chi intenda dare norma all'affermarsi dei più grandi ideali⁴⁷⁴.

Certamente l'esordio espositivo della Corporazione non generò nella critica grandi entusiasmi, se vi sarà chi nemmeno si curerà di precisare la sua presenza⁴⁷⁵; ma non mancheranno nemmeno le recensioni positive⁴⁷⁶. A guardare alle vicende della Corporazione tanti anni più tardi, si ha la sensazione che - tali e tante erano state le perplessità e le ostilità sorte intorno all'esperimento - dovesse trattarsi di una sorta di fallimento annunciato. Non a caso, le fonti non mancano di tramandare la notizia che il sodalizio non poté - o non volle, lo vedremo poco più avanti - prendere parte all'Esposizione Universale di Parigi del 1900. Viceversa non avrà risonanza la partecipazione della Corporazione all'Esposizione di Monaco di quello stesso anno⁴⁷⁷: episodio che le fonti documentarie ricordano invece per gli esiti estremamente positivi .

⁴⁷⁴ STELLA, *Cronistoria* cit.

⁴⁷⁵ PARALUPI, *L'Arte Internazionale a Venezia* cit., pp. 91-92. Senza far menzione della Corporazione, Paralupi tratta individualmente ogni espositore perché «l'arte italiana quantunque abbia opere eccellenti sotto ogni riguardo, si presenta in questa terza esposizione con una incertezza e timidezza, che viene a toglierle ogni carattere di nazionalità».

⁴⁷⁶ Si veda BARRI-CELLI, *All'esposizione di Venezia*, in *L'Italia* I, n. 199, domenica, 15 ottobre 1899: «la sezione italiana non è certamente l'ultima delle sezioni, che anzi essa occupa il posto d'onore in questa festa dell'ingegno e dell'arte, e più ancora che negli scorsi anni in essa si nota un confortante progresso e una insolita febbre di riuscire, che fa sperare ancora meglio per l'avvenire». L'articolo di Barri Celli denuncia altresì le ingiuste critiche dei «miopizzanti clerico-artisti veneziani» contrari ad «Aristide Sartorio e tutti gli altri giovani artisti», autori questi ultimi invece di «una novella affermazione artistica».

⁴⁷⁷ CESCHIN, *Il "colpo di stato" dell'arte italiana*, p.11: «Le polemiche che accompagnarono la nascita della Corporazione e la sua partecipazione alla Biennale di Venezia, sarebbero proseguite anche nei mesi successivi, soprattutto in occasione della sua esclusione come sodalizio dall'Esposizione Internazionale di Parigi del 1900. Questo rifiuto condizionò anche la presenza dei corporati alla successiva Mostra di Monaco,

Relazionando della mostra a Ojetti, Mario de Maria scrisse infatti che si era trattato del «più colossale successo, come l'Italia ha avuto mai». Le lettere dell'artista al critico, conservate presso la Biblioteca del Museo Correr, sono una preziosa e inedita fonte di informazioni sulla vicenda, e meritano dunque un adeguato rilievo⁴⁷⁸.

La sala della Corporazione – scrive de Maria – è la più bella sala di tutte le nazioni per la qualità delle opere. Cairati mi telegrafa che il Principe Reggente ha, con parole commosse ringraziato l'Italia per avergli mandato una sì squisita raccolta di opere belle. Il Lenbach poi è arcientusiasmato, egli quando ha visto le opere nostre ci ha dato il posto più bello del Glaspalast e lui stesso assieme a Cairati e Primo Levi ha aiutato nell'ordinamento della mostra nostra, e ne è uscito un vero gioiello. Primo Levi che è qui a Venezia ha detto che si è sentito fiero di essere italiano, che tutti quanti i commissari stranieri sprofondavano in un mondo di rallegramenti, e che mai avevano saputo che l'Italia possedesse di tali artisti. Ora il Levi sta facendo un lavoro sulla Rivista d'Italia⁴⁷⁹. Ci scrivono che a Monaco è una frenesia! Se ci fosse qualcuno che facesse saper al Governo nostro, la verità, sarebbe azione di vero patriota. Mio buono e bravo amico ho scritto a te, perché tu solo ci hai saputo capire, tu solo hai avuto fede in noi, tu solo, forse, gioisci del nostro trionfo. Ho l'incarico di mandarti un bacio da ciascuno di noi che siamo felici»⁴⁸⁰.

E ancora, negli stessi giorni:

Non posso altro dirti che mai l'Italia è stata rappresentata all'estero come questa volta. Tutti gli artisti tedeschi hanno avuto un senso di sbalordimento, non sapevano che in Italia vi fosse una falange di artisti di tale valore. La nostra sala ha addirittura eclissato tutte le altre, ci piovono lettere e telegrammi di congratulazioni. Il Principe Reggente tanto all'apertura della mostra e in una seconda visita il giorno 7, ha incaricato il nostro rappresentante il pittore Gerolamo Cairati di mandare a noi le sue congratulazioni alla Corporazione, e i suoi ringraziamenti per avere colla nostra raccolta di opere d'arte dato

giudicata dai più come del tutto inadeguata a perseguire quei fini per i quali tale Corporazione era nata».

⁴⁷⁸ In virtù della densità dei contenuti, si è ritenuto di riportare i documenti quasi integralmente. Si tratta di fonti preziose, pur se evidentemente condizionate dall'entusiasmo acceso dovuto al forte coinvolgimento del pittore nella vicenda.

⁴⁷⁹ L'ITALICO (PRIMO LEVI), *La prima prova all'estero della Corporazione Artistica Italiana*, estratto dalla "Rivista politica e letteraria", Stab. Tip. della tribuna, giugno 1900. Si veda ancora la lettera di de Maria a Ojetti, Venezia, 22 giugno 1900: «Primo Levi mi ha mandato lo studio suo sulla Corporazione a Monaco, è sulla Rivista politica e letteraria 15 giugno 1900. Fascicolo 3°». De Maria attribuisce a Primo Levi «un altro articolo da lui scritto sul Corriere d'Italia. Lunedì II giugno 1900». (Venezia, BMC, Archivio Privato de Maria, Corrispondenza, Fascicolo 31, Mario de Maria a Ugo Ojetti, Venezia 22 giugno 1900).

⁴⁸⁰ Ibidem, Mario de Maria a Ugo Ojetti, Venezia, giugno 1900.

in quest'anno alla Esposizione del Glaspalast una tale attrattiva. Lenbach poi è entusiasta addirittura⁴⁸¹.

Quando finalmente Ojetti scrive della mostra, de Maria, grato, gli comunica che il suo «coraggioso annunzio [...] ha provocato nella Gazzetta degli Artisti uno dei soliti sguajati articolacci di Alessandro Stella, pieno di speculativa malafede»⁴⁸². La partecipazione della Corporazione all'Esposizione del Glaspalast sarà, in qualche modo, il capitolo conclusivo della breve vita del sodalizio: «La Corporazione, dopo l'esposizione del 1899 alla Biennale di Venezia e quella di Monaco del 1900, praticamente si sciolse per defezione progressiva dei suoi membri, che non rispettarono tutti gli articoli dello statuto, primo fra tutti lo stesso Bezzi, che espose da solo a Parigi nel 1900»⁴⁸³.

Nelle lettere indirizzate a Ojetti, de Maria menziona in più di un'occasione il nome di un artista che nella storia della promozione dell'arte italiana

⁴⁸¹ Ibidem, Venezia, 10 giugno 1900. A questo punto della lettera, de Maria riporta nel dettaglio pregi e virtù degli espositori italiani e delle opere in mostra: «Il Beppe Ciardi è una rivelazione, entusiasmo per Bezzi, Fragiaco Laurenti (Parabola) Guglielmo Ciardi con una splendida piazza di S. Marco, l'umile sottoscritto con tre quadri, che Lenbach chiama 3 capolavori e Cairati dice che Lenbach ne è matto soprattutto del paesaggio orientale e dell'Acqua putrida. Volpi ha un bel quadro del piano di Asiago, splendida l'Egloga di Majani di Bologna bellissimo il gruppo di Marsili (età felice) un bel ritratto di Milesi 5 capidopera le stagioni di Edoardo Gioja. Delleani che ha due quadri, di cui uno splendido. Zezzos ha due sorprendenti acquerelli, che fermano l'ammirazione generale. Il Cairati ha tre quadri veramente belli di cui uno (Madonna) è un gioiello. Pugliese Levi ha 3 quadri, di cui uno lo si chiama addirittura una perla. Canonica ha una testina di marmo, che dicono il più bel pezzo di scultura esposto a Monaco, così pure Bistolfi desta profonda ammirazione con un bassorilievo che espose parecchi anni fa a Firenze. Jerace ha mandato una testa di Cristo in bronzo, che i tedeschi ne sono entusiasti, così pure ammirano una testolina in terracotta di Romagnoli di Bologna che accaparra tutte le simpatie. Ciani Ciannici Fattori Signorini attestano a Monaco il valore della scuola toscana. Peccato che per malattia Trentacoste non ha esposto. Tito Lessi non ha potuto esporre e così pure Ciffariello ne Sartorio ne De Carolis».

⁴⁸² Venezia, BMC, Archivio Privato de Maria, Corrispondenza, Fascicolo 31, Venezia 22 giugno 1900. La lettera si chiude con un'ultima segnalazione: «Ti volevo dire ancora che nella tua notizia forse involontariamente hai ommesso il nome di Emilio Marsili scultore, che come ti scrissi ha esposto a Monaco un gruppo in gesso Età felice, ed una testina deliziosa di fanciulla. Eppo di questa tua dimenticanza è disperato ed avvilito, tanto più che anche Primo Levi, lo ha dimenticato. Sarebbe possibile rimediare a ciò? Faresti felici anche noi, giacché egli versa anche in tristi condizioni finanziarie da fare temere di lui».

⁴⁸³ PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p.150.

all'estero avrà, negli anni a venire, un ruolo chiave: il triestino Gerolamo Cairati, che figura in qualità di rappresentante dei corporati e di responsabile dell'ordinamento della sezione italiana ospitata al Glaspalast. Cairati – che a Monaco aveva iniziato a esporre a partire dal 1889, e vi si era poi trasferito nel 1893 - si era formato negli anni Settanta a Milano, dove aveva certamente conosciuto Luigi Conconi e stretto rapporti di amicizia con «alcuni artisti contemporanei»⁴⁸⁴. La sua abitazione a Milano era divenuta altresì un punto di riferimento per alcuni fra i principali esponenti dell'ambiente artistico e letterario del tempo; il suo salotto era frequentato abitualmente dai pittori e dagli scultori più rappresentativi dell'area lombarda, insieme ad autorevoli esponenti dell'élite culturale cittadina: personaggi del calibro di Vittore Grubicy, Carlo Dossi e Felice Cameroni⁴⁸⁵. È plausibile che a questo contesto vadano ascritti anche i rapporti tra Cairati e Bartolomeo Bezzi: la notizia di un carteggio oggi perduto consente di fare risalire i contatti tra i due artisti almeno al 1888, e di rintracciarvi – se non i contenuti - i toni di una profonda amicizia improntata alla stima e alla condivisione di comuni ideali⁴⁸⁶. Rossella Perrozzi, che ebbe l'opportunità di consultare il carteggio, riferisce che nelle lettere di Cairati a Bezzi: «gli attestati ed i riconoscimenti dell'arte e dell'opera di Bezzi come efficace tramite dell'arte italiana all'estero sono numerosi e incondizionati»⁴⁸⁷. All'epoca del viaggio in Germania di Bezzi – nel 1898, in qualità di consulente per la selezione delle opere tedesche da esporre ai Giardini⁴⁸⁸ - agli occhi dei vertici della Biennale veneziana Cairati doveva apparire già

⁴⁸⁴ *Dizionario biografico degli italiani*, 1973, p. 361.

⁴⁸⁵ Una preziosa testimonianza dei rapporti di amicizia che correavano tra i coniugi Cairati e Vittore Grubicy è contenuta in REBORA, *Vittore Grubicy de Dragon* cit., p. 13: «Perduto il suo autorevole ruolo di mercante, Vittore intensificava la sua presenza nel milieu culturale della Milano post scapigliata, frequentando alcuni fra i molti salotti artistico-letterari che in quel periodo animavano la città, in particolare quello aperto da Gerolamo ed Erminia Cairati nella loro casa di via San Paolo, intorno al quale si raccoglievano pittori come Luigi Conconi, Gateano Previati, Angelo Morbelli, scultori come Paolo Troubetzkoy ed Emilio Quadrelli, architetti come Luca Beltrami, scrittori come Carlo Dossi, Gianpietro Lucini e Neera, giornalisti come Alberto Sormani e Felice Cameroni».

⁴⁸⁶ PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi*, cit., p. 78. Rossella Perrozzi parla di un'«affettuosa amicizia con il critico [si tratta certamente di un fraintendimento], di cui rimane testimonianza in 15 lettere di Cairati a Bezzi scritte da Londra e da Monaco, tra il 1888 e il 1913».

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

⁴⁸⁸ Si veda per questo il capitolo terzo di questa ricerca.

un interlocutore privilegiato, o quanto meno un punto di riferimento⁴⁸⁹. Negli anni successivi, l'artista triestino andrà specializzandosi in questo senso: a partire dal 1901 e fino al 1913 assumerà in effetti l'incarico di commissario per l'Italia alle esposizioni di Monaco di Baviera⁴⁹⁰.

Al suo ruolo, e alle funzioni esercitate in virtù dell'autorità dovuta a un'investitura ufficiale che soltanto venticinque anni prima era parsa impensabile, avrebbe guardato con rammarico Bezzi. Che a sessantadue anni, ricordando l'impegno sostenuto quasi a titolo personale nell'esercizio delle medesime competenze, avrebbe nuovamente lamentato il disinteresse riservato dallo Stato alla sua dedizione considerando, in una lettera indirizzata a Pica: «i tempi di Cairati sono più propizi»⁴⁹¹.

4. IL CASO DI PARIGI. L'ARTICOLO SUL TEMPO E L'INTERPELLANZA DI FRADELETTO

Si è anticipato poc'anzi come, a fronte delle iniziative sorte a sostegno della Corporazione, il sodalizio non fosse stato in grado di ricavarsi uno spazio all'interno dell'Esposizione Universale di Parigi del 1900⁴⁹².

⁴⁸⁹ Cairati aveva partecipato per la prima volta all'Esposizione Internazionale di Venezia nel 1897 (si veda il catalogo *Seconda Esposizione Internazionale d'Arte* cit., p. 159). Nella lettera con cui Fradeletto invia a Bezzi tutte le credenziali necessarie al suo viaggio in Germania, è esplicita la previsione che l'artista solandro dovesse incontrarsi con lui a Monaco. Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, Venezia, 4 ottobre 1998.

⁴⁹⁰ Nel 1910 il pittore triestino sarà ad esempio il tramite con i musei tedeschi per l'acquisto delle opere di Renoir. Si veda MARIA MIMITA LAMBERTI, *Il contesto delle prime mostre, dalla fine del secolo alla guerra mondiale: artisti e pubblico ai Giardini*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra, Venezia, Fabbri, 1995, pp. 39-47, qui p. 43: «Le tracce documentate di trattative di acquisto riguardano significativamente i musei tedeschi, con l'invio di fotografie di "due grandi capolavori da Galleria" a mezzo di Girolamo Cairati».

⁴⁹¹ Venezia, ASAC, Collezioni autografi, Riproduzioni 1-2, Bezzi a Vittorio Pica, Verona, 13 giugno 1913.

⁴⁹² Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Fondo Maroni, Bezzi a Ugo Ojetti, Cles, 18 aprile 1899: «Ho pure spedito lire 50 in oro al Corriere per la Corporazione e vedo con piacere che le offerte continuano bene». Si veda anche la lettera di Mario de Maria a Vittore Grubicy del 23 marzo 1899: «E' tornato B. dal suo viaggio. Ha constatato che l'arte ha fatto un progresso! E' stato molto in compagnia di Pica; e spera di averlo ridotto per la Corporazione!». (Venezia, BMC, Archivio Privato de Maria, Corrispondenza, fascicoli 25-29, lettera di Mario de Maria a Vittore Grubicy, 23 marzo 1899).

Le fonti non consentono di individuare le ragioni del fallimento: non è chiaro se ciò sia accaduto per volontà del Governo italiano, o del Comitato che aveva il potere di decidere della partecipazione italiana alla mostra, o ancora se ciò sia stato in qualche modo conseguenza della defezione di un buon numero di artisti, polemici nei confronti del sistema adottato dal Governo stesso. In una lettera inviata sul volgere del 1899 a Ojetti, Bezzi avanza alcune osservazioni pertinenti. Egli scrive, rispondendo alle sollecitazioni del critico, che chiedeva in questo senso aggiornamenti: «Non ti posso dire grandi cose riguardo al comitato locale per l'esposizione di Parigi»⁴⁹³. Esprimendo convinzioni già più volte avanzate, e gli stessi timori che avevano indotto alla fondazione della Corporazione, Bezzi ribadisce pertanto le perplessità legate alle competenze dei comitati artistici titolari della selezione. Nella stessa lettera l'artista spiega come il disappunto dei colleghi fosse generale:

So che parecchi artisti, anche fuori corporazione, non intendono di esporre per protestare contro il sistema del governo. Da informazioni provate sono venuto a sapere che le opere fin'ora presentate qui all'Accademia, sono pochine e... meschine. Ecco tutto quello che so in proposito. Non mi fa meraviglia quello che mi scrivi riguardo a Roma ed a Napoli. Questo sistema io lo conosco da vent'anni, e trovandomi all'Estero dovetti purtroppo arrossire come italiano. Quella di Parigi sarà una delle tante mostre male riuscite per colpa di chi dirige in Italia le cose d'arte... Tu farai benissimo a stigmatizzare questo andamento di cose in un giornale importante come il Corriere della Sera⁴⁹⁴.

I timori espressi da Bezzi si riveleranno fondati: in occasione della mostra affioreranno tutte le mancanze dovute alla cattiva gestione del settore. Bezzi – che a dispetto del veto posto dallo Statuto della Corporazione è fra gli espositori⁴⁹⁵ - visita l'esposizione e riceve una pessima impressione della sezione italiana. Delle notazioni critiche dell'artista è ampia testimonianza in una lettera aperta che egli stesso indirizza al Ministro Panzacchi, e che viene pubblicata sulle pagine del "Tempo" di Milano. «Appassionato ed

⁴⁹³ Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Fondo Maroni, Bezzi a Ugo Ojetti, 16 dicembre 1899. Si veda in questo senso anche una lettera inviata a giugno da de Maria a Ojetti, Venezia 10 giugno 1900: «L'Italia quest'anno ha esposto a Monaco, e non a Parigi, che bella lezione di Governo. Fa valere questo fatto, e ti meriterai di vero patriotta». Venezia, BMC, Archivio Privato de Maria, Corrispondenza, Fascicolo 31, Mario de Maria a Ugo Ojetti, Venezia, 10 giugno 1900.

⁴⁹⁴ Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Fondo Maroni, Bezzi a Ugo Ojetti, 16 dicembre 1899.

⁴⁹⁵ Bezzi espone *Giorno di Magro*, opera per la quale è insignito della medaglia d'argento.

intelligente cultore del bello, come Ella è, onorevole ed illustre amico – scrive Bezzi –, non dubito che avrà già fatto una visita alla Esposizione Universale di Parigi ed immagino che avrà provato come me un senso di profondo dolore a vedere la figura che vi fa la nostra bella Italia»⁴⁹⁶. Il riferimento, anche in questa occasione, non è alla qualità delle opere esposte⁴⁹⁷, quanto ai canoni dell'allestimento: «siamo indietro le mille miglia nell'arte di esporre» denuncia Bezzi, che anche a Panzacchi evidenzia il pericoloso reiterarsi di una questione annosa: «non ho mai avuto la fortuna, in vent'anni, di vedere all'estero una bella sezione italiana organizzata dal governo». «Il modo come sono presentate è orribile» seguita l'artista, che adduce ad esempio i casi più eclatanti di un ordinamento fallimentare: *Alla Stanga* di Segantini è relegato in un corridoio buio, un trittico di Sartorio è «collocato così in alto che nessuno si accorge che ci sia», ugualmente una tela di Carcano «al quale in compenso è data la soddisfazione di essere stato scelto dalla Commissione francese pel Lussemburgo»⁴⁹⁸.

«Come italiano – conclude Bezzi – credo sacrosanto dovere indicare a Lei la piaga, perché il medico la guarisca»⁴⁹⁹. Bezzi parlava dall'alto di un'esperienza maturata sul campo; questi, che si era occupato «indefesso di molti particolari inerenti alla Mostra [Biennale], specie del collocamento dei quadri, cosa assai ardua, e dell'ospitalità e della cura dovuta alle opere degli stranieri che vennero ad abbellirla»⁵⁰⁰, ben sapeva che la riuscita di un evento espositivo non poteva prescindere dalla pratica costante di tutte le fasi di un ordinamento.

⁴⁹⁶ BARTOLOMEO BEZZI, *A proposito dell'Esposizione Universale di Parigi*, in "Il Tempo", 4 ottobre 1900.

⁴⁹⁷ Ibidem: «Non posso criticare la scelta delle opere, perché, tranne qualche eccezione, sono tutte buone».

⁴⁹⁸ Ibidem. I contenuti della lettera confluiranno nel testo di un'interrogazione parlamentare presentata alla camera dall'onorevole Antonio Fradeletto. Venezia, ASAC, *Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914*, Antonio Fradeletto a Bezzi, 13 Novembre 1900; BITTANTI BATTISTI, *Bartolomeo Bezzi e le origini della Biennale* cit., p. 295; PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 86; CESCHIN, *La "voce" di Venezia* cit., p. 140.

⁴⁹⁹ BEZZI, *A proposito dell'Esposizione Universale* cit.

⁵⁰⁰ U.V.Z. (GIULIA TURCO), *Bartolomeo Bezzi all'Esposizione artistica internazionale di Venezia*, in "Il Raccoglitore", n. 68, 6 giugno 1895.

5. ALLE ORIGINI DI UNO SPIRITO CRITICO: L'ESPERIENZA VERONESE

L'intervento critico di Bezzi è caso quasi isolato nel torno d'anni considerato, ma non se si guarda all'intera attività dell'artista⁵⁰¹. Che nei primi anni Ottanta dell'Ottocento, dunque in concomitanza con il suo affacciarsi sulla scena culturale scaligera, aveva manifestato i primi segnali di un più largo interesse nei confronti del dibattito culturale e più precisamente delle politiche artistiche delle autorità locali. Sarà opportuno pertanto fare un passo indietro, per chiarire i margini di quella che, alla luce delle più tarde ricorrenze, appare un'esperienza anche formativa di particolare valenza.

Le fonti bibliografiche concordano nel fissare i primi contatti del pittore solandro con il centro veronese al 1882: data alla quale la produzione artistica di Bartolomeo registra la più precoce testimonianza di un soggetto di matrice veneta⁵⁰². Negli scorci paesistici e negli effetti luministici offerti dal connubio tra il profilo delle abitazioni lambite dal fiume Adige e le acque che attraversano la città, Bezzi scopre una fonte di ispirazione che, più ancora del paesaggio montano, gli consente di declinare l'intima poetica per cui sarà ricordato⁵⁰³:

⁵⁰¹ In più di un'occasione, nell'arco della sua esistenza, Bezzi avrebbe affidato alla stampa lagnanze e contrarietà. A margine dei contributi che si andranno ad analizzare nella parte finale di questo capitolo, saranno chiare testimonianze della volontà di condizionare l'andamento degli eventi gli interventi legati alle polemiche sorte intorno alla realizzazione del Monumento a Dante di Trento: BARTOLOMEO BEZZI, *Per il monumento a Dante in Trento*, in "Corriere della Sera", 9-10 maggio 1892; la lettera a Ferdinando Fontana del 5 dicembre 1894 scritta da Venezia, pubblicata su "L'Italia del Popolo" (per quest'ultima si veda BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore* cit., pp. 259-260). Sul tema del monumento Bezzi si era espresso – con altre finalità – anche due anni prima: BARTOLOMEO BEZZI, *Pel monumento a Dante Alighieri*, in "L'Alto Adige", 16 luglio 1890). L'ultima circostanza che offrirà al Nostro il pretesto per la pubblicazione sarà la grande Esposizione Internazionale di Roma del 1911. Si veda per questo ID., *La mostra dell'arte a Roma*, in "L'Alto Adige", 4 maggio 1911.

⁵⁰² A Verona Bezzi realizza alcuni fra i dipinti con cui prenderà parte l'anno successivo all'Esposizione di Belle Arti di Roma che decreterà il primo vero successo di pubblico e critica. Bezzi lascerà Verona per Venezia nel 1890, per poi farvi ritorno nel 1912 e rimanervi fino al 1914. Si veda PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 56 segg.

⁵⁰³ È stata più volte sottolineata, negli studi dedicati fino a oggi alla produzione pittorica dell'artista, l'incidenza dell'incontro con la città scaligera nella definizione di nuovi spunti e motivi. Si veda per questo DE PILATI, *Un trentino per l'arte* cit, p. 29: «Nonostante Bezzi insista ad affrontare come tema dominante il paesaggio montano, proprio attorno al 1882 egli si trasferisce a Verona, dove scopre quello che probabilmente risulta essere il soggetto più congeniale alla sua sensibilità di poetico interprete della

Lavorava tutte le mattine nell'Adigetto (parlo prima dell'inondazione famosa, in seguito alla quale furono eretti i muraglioni e fu interrata una derivazione dell'Adige). Spesso portava il cavalletto in barca e stava lì ore e ore in quel ramo dell'Adige immensamente suggestivo e pittorico, ma sul tramonto un po' triste, tutto languore ed a tratti anche tutto passione. C'era uno studio disperante di rapporti, tra l'acqua, ora verde e ora cupa come una morta gora, e i muri o scrostati, o verdi d'edera, o di mattoni rossastri... Una magnificenza e una disperazione. Ma lì proprio, Bartolomeo Bezzi eccitava ed elevava l'anima sua; lì si preparava alla rinomanza⁵⁰⁴.

Parimenti Bezzi, che pure preferisce al chiasso della vita mondana la solitudine silenziosa e monumentale delle rive dell'Adige in cui trova riparo e conforto, principia a interessarsi con più attenzione in questo frangente alle questioni connesse alla presente attualità cittadina. Lo stimolano soprattutto le tematiche legate alla gestione del patrimonio culturale locale e le scelte operate dalla pubblica amministrazione in materia di conservazione dei beni artistici⁵⁰⁵: temi, questi, che ha la possibilità di sviluppare a buon titolo all'interno della redazione del settimanale "La Ronda". Non vi è alcuna attestazione, nella sua corrispondenza fino a oggi pervenutaci, dell'attività legata a questa significativa congiuntura. Preziosa diviene in questo senso la testimonianza riportata quarant'anni più tardi da Pasquale De Luca alla morte dell'artista. Il ricordo del cronista offre particolari

natura nelle ore di luce incerte, ossia il paesaggio in cui il ruolo principale è quello dell'acqua, coi suoi riflessi e bagliori»; e ancora EAD., *Sulle rive dell'Adige*, in *Il Secolo dell'Impero* cit., p. 292 «L'incontro con la pittura veneta ha luogo proprio in questi anni a Verona, prima ancora che a Venezia. Bezzi s'innamora della città attraversata dal fiume Adige [...] e realizza numerose vedute, alcune delle quali sono decisamente significative come *Mulini sull'Adige* (1884) e *Acqua morta* (1884). Mentre in *Mulini sull'Adige* l'orizzonte che si sta oscurando è ancora attraversato da una lama di luce, il tramonto assume proporzioni grandiose in *Sulle rive dell'Adige*, dove Bezzi dimostra chiaramente di aver appreso la lezione veneta dilatando lo spazio, alleggerendo il colore e indulgendo sugli effetti delicati e tonali». Prima di lei, PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 55: «mi sembra che la vera scoperta di Bezzi in questo periodo vada identificata con la scelta di un soggetto congeniale alla sua sensibilità di poetico interprete della natura nelle ore di luce incerta: il paesaggio lacustre, i cui si alterna la distesa d'acqua con le case e i mulini che si specchiano». Si vedano in questo senso anche ELENA CASOTTO, *Il verismo pittorico*, in SERGIO MARINELLI (a cura di), *L'Ottocento a Verona*, Milano, Silvana Editoriale, 2001, pp. 311-341, qui p. 341; MARINELLI, *Ai confini (dentro e fuori) dell'Impero* cit., p. 54.

⁵⁰⁴ DE LUCA, *Il povero Bezzi!* cit.

⁵⁰⁵ DE PILATI, *Un trentino per l'arte*, cit., p. 29: «Una volta trasferitosi a Verona Bezzi, pur continuando a dipingere, comincia a dedicarsi ad attività diverse: organizza dibattiti culturali, scrive alcuni articoli per incentivare la salvaguardia del ricco patrimonio artistico della città scaligera, e partecipa attivamente alla direzione del settimanale artistico "La Ronda"».

importanti ad una più vivida ricostruzione dell'atmosfera del tempo: «Gli uffici direttivi del settimanale artistico "La Ronda", nella trattoria Zini in Piazza delle Erbe, erano frequentati spesso dai pittori Novello, Nono, Nani, sempre da Bartolomeo Bezzi... Tutte le celebrità di passaggio per Verona venivano ricevute da "La Ronda"... Carducci... Favretto e Carcano, Ferni, Usiglio, Avanzi, Cristani, Bazzoli,... Il più taciturno e pensoso era Bartolomeo Bezzi»⁵⁰⁶.

È dunque qui, e in particolare nel corso dei dibattiti con i commentatori, gli artisti, i cronisti e i critici del tempo, che nella primavera del 1885 Bezzi matura la consapevolezza dell'opportunità di una campagna a favore della salvaguardia dei beni culturali della città, e contro le iniziative messe in essere dalle commissioni deputate al decoro cittadino⁵⁰⁷: tra il 29 aprile e il 5 maggio l'artista interviene almeno tre volte sulle pagine de "L'Adige" per dire come il futuro del "tempio dell'arte" – così come egli stesso avrebbe definito Verona – rischiasse di essere fortemente pregiudicato da una serie

⁵⁰⁶ DE LUCA, *Il povero Bezzi!* cit. Secondo quanto riferito all'intero dello stesso articolo, gli ambienti de "La Ronda" si premurarono di manifestare il proprio plauso all'artista, che in quell'occasione ritornava da un grande esito (a buon titolo, dato il successo riscosso alla Esposizione romana del 1883): «Nell'inverno successivo la sua gloria fu solennemente proclamata in un banchetto rimasto per qualche tempo famoso, nel «cenacolo» de "La Ronda" a Verona... Fu quella la prima volta che vidi il Bezzi ridere di gusto alle facezie di un altro grande amico, Gerolamo Rovetta». In qualità di collaboratore, Bezzi interviene su "La Ronda" almeno in un'occasione: BARTOLOMEO BEZZI, *La protesta degli artisti*, in "La Ronda" III, n. 22, 31 maggio 1885, p. 174.

⁵⁰⁷ *La Parola degli Artisti Veronesi. Ai cari colleghi Bezzi e Facchinetti, pittori*, in "La Ronda", III, n. 17, 3 maggio 1885, p. 142: «Gli egregi amici nostri Bezzi e Facchinetti hanno aperta, dalle colonne dell'*Adige* e dell'*Arena*, una onesta e coraggiosa battaglia [...]». Non si intende a dire il vero quale rapporto di condivisione delle medesime convinzioni dovesse essere stato tra Bezzi e il pittore lombardo Nicolò Facchinetti. Si veda infatti la lettera indirizzata a questi da Bartolomeo e pubblicata in *Cose d'arte*, in "L'Adige", 1 maggio 1885: «Caro Facchinetti, ti sono grato dell'appoggio e dell'importanza, che hai voluto dare quest'oggi per mezzo dell'*Arena* alla mia protesta in forma di lettera diretta al giornale l'*Adige*, e mi accorgo con piacere d'essere stato compreso; solo che, alla tua idea comica e bellissima – la scritturazione d'una *troupe* d'imbianchini, allo scopo di camuffare la vetusta Verona da città moderna per corbellare i forestieri d'oltralpe che fuggirebbero inorriditi – avrei aggiunto, restando nel vero, che quelli fuggiti giorni sono, chiamavano me presente, questi nostri abbellimenti edilizi, con appellativi che la decenza mi vieta di scrivere!». In seguito tuttavia Bezzi e Facchinetti sottoscriveranno congiuntamente un nuovo intervento, riportato, senza titolo, in coda a BARTOLOMEO BEZZI, *Verona. La questione d'Arte*, in "L'Adige", 5 maggio 1885.

di «sconcezze artistiche»⁵⁰⁸. Egli critica principalmente i provvedimenti conservativi - che giudica inadeguati e addirittura dannosi -, e alle cattive operazioni ingaggiate contrappone l'ipotesi alternativa di una più rigorosa e rispettosa gestione: dei monumenti, da una parte, e delle peculiarità architettoniche tipiche della stessa urbanizzazione veronese, dall'altra. Il primo intervento è una lettera inviata alla redazione, cui la direzione del quotidiano offre un discreto rilievo poiché viene: «dal nostro carissimo amico l'illustre pittore Bezzi (che, fra parentesi, è innamorato di Verona, dalle cui bellezze artistiche e naturali attinge le migliori ispirazioni dei suoi quadri)»⁵⁰⁹. L'incipit è in buona sostanza lo stesso della lettera aperta indirizzata a Panzacchi: ma a dirsi «appassionato, se non degno cultore dell'arte» è in questo caso lo scrivente medesimo, che le ragioni della polemica sollevata avvalora in virtù delle proprie competenze nel settore e del legame già profondo con la città scaligera⁵¹⁰.

Bezzi passa in rassegna, caso per caso, gli episodi in cui a suo avviso risultava massimamente evidente lo scempio operato nei tempi moderni:

la nostra stupenda piazza, va nascondendo sotto la calce il suo aureo carattere orientale – avanti al severo monumento romano. Al ricco edificio medioevale – sorgono nuovi stenterelli – pietre dipinte - muri bianchi di fresco, che, nella prospettiva d'una intera via, d'una piazza intera, fanno l'effetto d'un pugno in un occhio. Si ridipingono ad olio gli affreschi – si rifanno con nuovi modelli gli anfiteatri romani – si rifà colla pretesa d'essere arrivati ai veri tempi civili tutto ciò che dalla ignoranza delle passate generazioni si crede alterato. La Loggia di Fra Giocondo ritorna dorata, ma perde il 50 per cento, perde tutto ciò che il tempo, il sublime artista le aveva donato⁵¹¹. Così dicasi della Camera di Commercio, i palazzi del Tribunale a pubblici uffici, il Vescovado ecc. ecc.⁵¹².

⁵⁰⁸ ID., *Un grido*, in "L'Adige", 29 aprile 1885; BEZZI, *Cose d'arte* cit.; ID., *Verona. La questione d'Arte* cit.

⁵⁰⁹ ID., *Un grido* cit.

⁵¹⁰ Ibidem: «considero Verona come un tempio ad essa consacrato, e mi sanguina il cuore per le profanazioni e le devastazioni che, con animo troppo leggero, vi si vanno continuamente commettendo. Verona, la mirabile Verona, che chiamava dai lontani paesi gli uomini di mente eletta all'amore del bello, Verona va di giorno in giorno perdendo il suo carattere artistico per cui era unica».

⁵¹¹ Al rilievo di questa emergenza avrebbe plaudito in particolare "L'Italia", come riportato in *Per l'arte*, in "Arena", 9-10 maggio 1885, in cui si ribadisce che «hanno ridotto la divina loggia di Fra Giocondo ad una specie di bottega da farmacista, con ripostiglio di teste d'uomini illustri, che stanno là come i barattoli nella suddetta».

⁵¹² BEZZI, *Un grido* cit. All'interno dello stesso articolo, Bezzi suggerisce metodi di conservazione alternativi; in particolare prende a modello Venezia, Roma e Firenze e reclama: «a non mostrarci degeneri figli, conviene rispettare ciò che spetta all'arte dei

Altri casi si evidenziano nell'appello del 5 maggio, in cui si denuncia: «il volgare deturpamento degli affreschi e terrecotte di S. Anastasia», e ancora «altri due reati d'arte, uno recentemente commesso e l'altro che si sta commettendo: il primo a danno della bellissima porta del palazzo (Caserma Allegri) orribilmente impiasticciata di nero fumo misto ad olio, il secondo a danno degli affreschi e della casa al Ponte dell'Acqua Morta»⁵¹³.

Quasi vent'anni prima dell'intervento di Bezzi, guidata dagli indirizzi della Commissione consultiva di Belle Arti e Antichità, l'Amministrazione veronese aveva intrapreso un'ampia campagna di restauri⁵¹⁴: «[...] i primi oggetti di un risanamento attento quanto impietoso nei confronti di quelle sedimentazioni di memorie»⁵¹⁵ erano state le lastre e i marmi delle arche scaligere, e ancora la Loggia di fra Giocondo, restituita al fasto della sua prima esistenza da un intervento modulato sulla convinzione che «il nuovo non apparisse ma si confondesse nell'opera»⁵¹⁶. Poi erano venuti i lavori al Mercato vecchio e al palazzo del Capitano - nei quali, al principio degli anni Settanta, si vollero insediare rispettivamente la Corte d'Assise e Tribunali e Preture ⁵¹⁷; il restauro della *Casa Mercatorum* - che avrebbe ospitato la Camera di Commercio - e del complesso di S. Anastasia - e in particolare degli affreschi -, completato, quest'ultimo, nel 1881⁵¹⁸. Altri interventi vennero avviati nella seconda metà degli anni Ottanta, quando i cantieri interessarono S. Stefano e S. Maria Antica, San Zeno e San Fermo; frattanto veniva dato l'annuncio che per altri 25 anni le operazioni di recupero sarebbero state indefesse. Proposto nel cuore di un percorso segnato dal clima vivace degli entusiasmi post unitari⁵¹⁹ l'exploit di Bezzi

nostri grandi padri, conviene riparare, non restaurare; che la tinta di ciascun edificio deve essere in chiave, in armonia di colore colla via e colla piazza».

⁵¹³ BEZZI, Verona. *La questione d'Arte* cit.

⁵¹⁴ PAOLO MORACCHIELLO, *Dall'annessione a fine secolo*, in *Ritratto di Verona. Lineamenti di una storia urbanistica*, a cura di Lionello Puppi, Verona, Banca Popolare di Verona, 1978, pp. 471- 530, qui p. 513.

⁵¹⁵ Ivi, p. 502.

⁵¹⁶ Ivi, p. 261: *Compimento della facciata del palazzo del consiglio in piazza dei Signori*, in *Resoconti delle Sedute del Consiglio Comunale di Verona, anno 1873, tornata del 13 marzo*.

⁵¹⁷ Ai «criteri assai arbitrari di ripristino» fa riferimento anche LICISCO MAGAGNATO, *La piena del 1882, la regolazione dell'Adige in città e le sue implicazioni urbanistiche* in *Arte e civiltà a Verona*, a cura di Sergio Marinelli e Paola Marini, Vicenza, Neri Pozza, 1991, pp. 491-526, qui p. 493.

⁵¹⁸ MORACCHIELLO, *Dall'annessione a fine secolo* cit., p. 502 e segg.

⁵¹⁹ Per un quadro sulla vitalità di industria e edilizia a Verona a seguito dell'Unità si veda MAGAGNATO, *La piena del 1882* cit., p. 522 sgg. La città scaligera veniva del resto

non sembra aver sortito effetto alcuno tra i vertici delle istituzioni locali: non lo ebbe, perlomeno, nelle immediate disquisizioni dei massimi esponenti della Società di Belle Arti⁵²⁰, e ancor meno nelle classi dirigenti. Che erano allora certamente più impegnate a dare attuazione alle trasformazioni urbanistiche concepite specialmente in conseguenza delle recenti, drammatiche esondazioni del fiume Adige, e in particolare del tragico episodio del settembre del 1882, quando il fiume aveva distrutto «case avanzanti nel fiume, canali, ponti, segherie, mulini, sabbionare che in città si erano nel tempo moltiplicati quasi intralci creati a bella posta per impedire i rapidi smaltimenti delle enormi masse d'acqua irrompenti dai monti»⁵²¹. La vicenda è stata autorevolmente restituita e analizzata da Licisco Magagnato: all'indomani della piena, l'amministrazione locale guidata da Giulio Camuzzoni avrebbe agito con prontezza, promuovendo un concorso per la selezione dei progetti, individuando le migliori

da un'intensa e straordinaria stagione artistica. Si veda per questo anche LICISCO MAGAGNATO, *Letteratura critica e tradizione sanmicheliana nel periodo neoclassico a Verona*, in *Arte e civiltà* pp. 341- 349; FEDERICO DAL FORNO, *Case e palazzi di Verona*, Verona, Banca Popolare di Verona 1973; GIANDOMENICO ROMANELLI, *La fine della Repubblica, Napoleone e gli Asburgo*, in *Ritratto di Verona* cit., pp. 397- 471; ID., *Venezia e l'ambiente veneto*, in AMERIGO RESTUCCI (a cura di), *Storia dell'architettura italiana, L'Ottocento*, Milano, Electa, 2005, pp. 102-141.

⁵²⁰ Certamente, nelle sedute di fine aprile e di inizio maggio della Società di Belle Arti il tema non sarà all'ordine del giorno, né risulta che sia tra le priorità delle discussioni del Consiglio comunale. Si vedano in questo senso le cronache politiche delle edizioni dell'«Arena» pubblicate nel torno di tempo interessato. In particolare, nei numeri del 26 aprile e del 3 maggio, il quotidiano riferisce che la Società si è confrontata sulla possibilità di un'apertura anticipata delle esposizioni organizzate d'abitudine nella stagione invernale, ha eletto il suo presidente, il suo direttore e i suoi revisori dei conti, infine ha approvato il bilancio consuntivo del 1884.

⁵²¹ MAGAGNATO, *La piena del 1882* cit., p. 494. Lo studioso aveva chiarito che la prontezza delle soluzioni messe in essere all'indomani dell'episodio dell'82 era il risultato di un'annosa, se non secolare, percezione del problema e della necessità di un'adeguata riconsiderazione dei rapporti tra fiume e città. Solo in questo modo avvenne che «in dodici anni o poco più si portò a termine perfezionandolo gradualmente il grandioso progetto ideato quando ancora il fango e le rovine non erano stati rimossi dalle strade». Il contributo è prezioso, anche in ragione dell'importante apparato bibliografico, che in relazione alla congiuntura indica l'analisi offerta in GIUSEPPE BIADEGO, *Monografie tecniche. Memoria II: Le piene del fiume Adige con speciale riguardo alle inondazioni a Verona*, Verona, 1885; e poi ancora ANTONIO ZAMBELLI, *Cronaca delle principali inondazioni d'Adige avvenute specialmente nel Veronese*, «Almanacco provinciale veronese», 1883; e la restituzione (avvalorata da un'ingente apparato fotografico) operata in NINO CENNI, *La Verona di ieri*, Verona, Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno, 1973.

risultanze e condividendole con il Ministero dei Lavori Pubblici. Cosicché, negli stessi giorni in cui Bezzi lamentava la noncuranza con cui procedevano i lavori di restauro e conservazione della città di Verona, la Commissione nominata dalla Giunta Guglielmi ultimava il progetto di difesa urbana che alla fine dell'estate sarebbe stato inviato al Ministero per la definitiva approvazione⁵²².

Se le priorità governative guardavano dunque altrove, il “grido” di Bezzi non sarebbero rimasto da tutti inascoltato. Reagirono, infatti, quanti il Nostro aveva senza mezze misure provocato.

Si voglia tornare alla medesima lettera aperta, la prima, inviata a “L'Adige”. Ben più delle singolari occorrenze, assumono particolare valore, in ragione delle questioni messe in evidenza dal presente studio, le considerazioni che Bezzi opera a margine della sua denuncia. Già in questa fase l'artista appare consapevole del valore di una irreprensibile gestione locale, che legge in relazione a una pur precoce dialettica con i colleghi stranieri. Ugualmente, dimostra di avere già maturato una sensibilità spiccata nei confronti della vieppiù dibattuta controversia legata all'attribuzione delle competenze nelle cose d'arte.

In primis, Bartolomeo teme dunque che gli episodi di degrado di cui si rende testimone e censore possano nuocere all'immagine che delle politiche artistiche locali avrebbero avuto gli stranieri (e sarà questa fra le motivazioni preminenti della più ampia operazione culturale illustrata nel presente studio): «Noi ci facciamo ridicoli a furia di voler parere civili – scrive Bezzi –; e fino dagli stranieri sorse più volte il grido di protesta contro la nostra diuturna profanazione»⁵²³. In secondo luogo, Bezzi fa cenno a una questione che negli anni a venire sarebbe divenuta cruciale all'interno del dibattito sull'organizzazione e sulla promozione dell'arte, che avrebbe trovato sfogo anche negli ambienti artistici di Venezia e di Monaco, e per cui Bezzi stesso si sarebbe battuto: la necessità di una più forte presenza della componente artistica all'interno degli organismi deputati alle politiche culturali.

Nel medesimo articolo, Bezzi entra infatti nel merito delle responsabilità, e chiede ragione del silenzio e del disinteresse dei pittori e degli scultori del posto: «Ma non c'è dunque in Verona una commissione d'ornato?

⁵²² Nei dodici anni interessati dai lavori, Verona passerà dal governo delle forze liberal-moderate di Giulio Camuzzoni a quello del liberal-democratico Augusto Caperle, passando per la nomina di Antonio Guglielmi e di Agostino Renzi Tessari. Tuttavia, come ha sottolineato Magagnato (*La piena del 1882* cit., pp. 507-508), il piano d'intervento sarà condotto integralmente, senza intoppi o variazioni.

⁵²³ Bezzi, *Un grido* cit.

Un'Accademia ed una Società delle Belle Arti?⁵²⁴ E' assai deplorabile che molti artisti veronesi, specialmente quelli che vanno coronati dell'aureola della celebrità, non se ne occupino punto. Me ne appello caldamente ad essi tutti, perché è dover loro sacrosanto di protestare»⁵²⁵.

L'attacco di Bezzi andava a colpire quanti, con lui e come lui, erano fra i collaboratori artistici de "La Ronda". Giovani artisti come Vincenzo De Stefani e Francesco Danieli, che dalle pagine del settimanale risposero immediatamente: «È doloroso, ed acerbo il rimprovero che voi ci fate di non occuparci un tantino delle cose di casa nostra, ma purtroppo è vero. Pensate però, che ciò non dipende dalla nostra volontà ma dalla volontà altrui»⁵²⁶.

⁵²⁴ A proposito della polemica sull'incompetenza dei funzionari pubblici si veda la gustosa situazione ricostruita in NICOLÒ FACCHINETTI, *Giù il pilastrino!*, in "Arena", 5-6 maggio 1885. A riprova della «inettezza di Certe Commissioni», Facchinetti riferisce come un membro della commissione «col sigaro in bocca e colla pancia piena» avrebbe creduto di accorgersi che a San Zeno «sull'asse del frontone della facciata manca una parte di pilastrino», e come avesse disposto che venisse ricollocato. Ma scalpellini, muratori e ingegneri: «giunti alla meta si trovarono faccia a faccia nientemeno che colla severa figura del Padre Eterno incisa nel campo marmoreo che sta fra pilastro e pilastro e precisamente poggiante i piedi sul tronco di quello che si trova nell'asse della facciata [...] ma le teste della commissione furono più dure del marmo, il pilastrino fu messo a posto e il Padre Eterno fu condannato alle tenebre, Lui che ha fatto la luce. Ora, e con tutta serietà, si domanda: I. Perché, essendo venuti a conoscere l'esistenza di varie figure incise nel frontone della Basilica di S. Zeno non si è provveduto a renderle visibili dal piazzale mediante una tinta applicata alle scannellature che ne determinano i contorni? II. Perché, accortisi dell'errore, non vollero fare onorevole ammenda rinunciando a porre in opera una parte di un pilastrino, che non era mai caduto, evitando così di coprire la figura principale che poscia sul tronco di esso?. Ecco i punti. Noi artisti, per conto nostro e per provare in faccia della cittadinanza la giustizia della nostra causa, domandiamo il nome della commissione e quello dell'ingegnere preposto a tale opera, e se hanno delle ragioni, si giustificano».

⁵²⁵ Ibidem.

⁵²⁶ *La Parola degli Artisti Veronesi* cit., p. 142: «I valorosi guerreggianti avendo fatto velatamente rimprovero agli artisti veronesi perché a ciò non s'oppongono, alcuni di essi – che la Ronda s'onora di avere a collaboratori – rispondono con questa bellissima lettera». La lettera era firmata da Vincenzo De Stefani, Romeo Cristani, Pietro Bordini, Francesco Danieli e Luigi Novello. Per un approccio alla scena artistica veronese del tempo si vedano in particolare *Dalla Verona austriaca alla Verona italiana, 1830-1900* (Accademia Cignaroli). *Le grandi firme dell'Ottocento italiano nella raccolta civica*, catalogo della mostra, San Giovanni Lupatoto, Bortolazzi-Stein, 1982; SERGIO MARINELLI, *La pittura "italiana" a Verona (1797-1945)*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di Pierpaolo Brugnoli, vol. I, Verona, Banca Popolare di Verona, 1986, pp. 1-54; SERGIO MARINELLI, *Tra Lombardia e Veneto: la pittura dell'Ottocento a Mantova e a Verona*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di Enrico Castelnuovo, vol. I, Milano, Electa, 1991, pp.

Gli scriventi confermavano le sensazioni che egli aveva già espresse: «Ma vi pare? S'è mai visto s'è mai pensata s'è potuta pensare simile assurdità?» si chiedevano a proposito della possibilità che «un artista possa dire la sua opinione in arte, e che possa venire ascoltato e che passi per giudice competente»⁵²⁷. Dolendosi allo stesso modo delle “turpi devastazioni” e delle “cretine ripristinazioni” di cui essi pure, in prima persona, avevano dovuto dare conto agli stranieri, i firmatari spiegavano che nulla avrebbero potuto contro questo stato di cose:

Noi sappiamo bene che c'è una commissione d'ornato o di edilizia o di non sappiamo che cosa, dove siede unico artista il nostro caro ed illustre comune maestro prof. cav. Napoleone Nani, ma cosa può egli, cosa potrà di fronte alla massa, di fronte a tutti questi signori, che pieni pur di buona volontà e di cognizioni nel loro mestiere, non possono, e non sono in obbligo di intendersi di ciò che concerne il nostro? Cosa potrà egli di fronte ai regolamenti di edilizia che forse non gli concederanno, ciò che sarebbe pur necessario imprescindibilmente, di occuparsi cioè di ordinare di approvare o meno ciò che si va facendo ogni giorno dai proprietari delle case sotto la diretta pressione municipale!? [...] Sì, cari amici, le vediamo purtroppo e le conosciamo e le deploriamo, e le stigmatizziamo tutte queste cose degne di popoli barbari o per lo meno cretini; ma se noi parliamo il pedagogo ci tirerà le orecchie e ci dirà che prima impariamo a fare e a diventar maturi per poter parlare. Oh faccia il cielo, e lo diciamo senza pretese, che pel decoro della nostra città ci sia dato incanutire prima del tempo!⁵²⁸

Insieme a Nicolò Facchinetti, che con lui aveva sostenuto sull'“Arena” la medesima battaglia, Bezzi risponderà a sua volta dalle colonne de “L'Adige”: «La vostra bella lettera [...] ci ha persuaso – benché non ce ne fosse bisogno – che le profanazioni avvengono purtroppo non solo vostro malgrado, ma per quanto siate ad esse contrari e ve ne sanguini il cuore». L'intervento era l'occasione per una dichiarazione d'intenti: «avanti; il campo è nostro, è degli artisti. Se vorrete continuare noi saremo con voi»⁵²⁹. Il dibattito avrebbe continuato ad avere seguito, e in particolare sulle pagine de “La Ronda”; che nel numero del 10 maggio, per bocca della redazione, darà sostegno alla polemica («bisogna rompere il triste connubio e rinnovare i principii, e accanto a qualche eletto – studioso e intelligente – collocare degli artisti a cui spetta almeno - se tutt'altro volete loro negare - la gelosa

156-168; SERGIO MARINELLI (a cura di), *L'Ottocento a Verona* cit.; ANDREA TOMEZZOLI, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di Giuseppe Pavanello, vol. I, Milano, 2002, pp. 311-376.

⁵²⁷ Ivi, p. 143.

⁵²⁸ Ibidem.

⁵²⁹ Riportato, senza titolo, in coda a BEZZI, *Verona. La questione d'Arte* cit.

custodia e l'amore indefesso della loro arte diletta»⁵³⁰). Respinta dagli artisti, la responsabilità del danno veniva dunque addebitata agli organismi deputati in ultimo alla conservazione e al restauro, dunque alle Commissioni; che pure, dal canto loro, respingeranno le accuse, e additeranno i vincoli dei Regolamenti, le scelte della Giunta comunale, la cattiva volontà dei privati proprietari dei beni architettonici⁵³¹.

Il 17 maggio intanto "La Ronda" pubblicava la petizione che un gruppo di eletti cittadini e artisti (locali e non) intendevano consegnare al Consiglio Comunale⁵³². Si trattava di una lunga accusa alla Commissione per la conservazione dei monumenti, che aveva «tradito il proprio mandato», e alla Commissione d'Ornato e di Edilizia «poiché essa non pare abbia, od abbia potuto avere la facoltà e la forza di opporsi a qualunque più bizzarro capriccio dei proprietari di case», e ancora allo stesso Comune che «nella libidine degli abbellimenti, fu travolto a trascurare ogni buon criterio ed ogni senso di estetica e di buon gusto da un regolamento insufficiente alla bisogna»⁵³³. I firmatari chiedevano le dovute modifiche al Regolamento, e l'inclusione di nuovi esperti – e massimamente degli artisti - all'interno della Commissione di edilizia, la fusione della Commissione d'ornato e della Commissione dei monumenti⁵³⁴.

La stampa si sarebbe generalmente pronunciata a favore della petizione⁵³⁵; contro il proclama era invece insorto un polemico lettore, che dalle colonne

⁵³⁰ *Arte veronese. La questione del giorno*, in "La Ronda" III, n. 19, 10 maggio 1885, p. 151.

⁵³¹ *Ibidem*.

⁵³² *Per Verona e per l'arte*, in "La Ronda" III, n. 21, 24 maggio 1885, pp. 165-166. La petizione era firmata da B. Bezzi, P. Bordini, Francesco Danieli, Vincenzo De Stefani, Romeo Cristani, P. E. Francesconi, Giorgio Belloni, Pietro Rota, Luigi Novello, Riccardo Avanzi, Ing. Rocco De Stefani, Giacomo Montresor, Danieli Arcadio, Dott. Alfonso Zenetti, Alessandro Sala, Ing. L. Tubaldini, G. O. Annichini, Umberto Bazzoli, Filippo Carcano, Alessandro Lutti, Rag. Plinio Bariola, Jacopo Carli.

⁵³³ *Ibidem*.

⁵³⁴ *Ibidem*: «persone che per gli studi fatti e per l'amore e il sentimento dell'arte offrano garanzia di possedere gli speciali requisiti che a ciò si richiedono; e sopra tutto veda che vi abbiano parte, e non ristretta, gli artisti – dei quali fortunatamente non v'è penuria tra noi – perché è vergognoso e fuor d'ogni più logico concepimento che mentre si lasciano ai medici le questioni d'igiene, agli ingegneri quelle delle costruzioni, ai negozianti quelle del commercio, proprio da quelle dell'arte si escludano gli artisti».

⁵³⁵ Si veda l'articolo del "Bacchiglione" riportato in "L'Adige", 25 maggio, 1885. In esso si auspicava che la polemica potesse avere ragione degli spiriti contrari: «Gli artisti cittadini si lamentavano, ma sottovoce, nelle loro riunioni molto, anzi troppo private. Finalmente, scossi dal Bersi (trentino) e dal Facchinetti (lombardo) hanno redatta una fiera, lunga, e non molto letteraria protesta al Consiglio Comunale, che è a sperarsi non

de "L'Adige" aveva attaccato l'inconsistenza delle considerazioni dei promotori della petizione: questi trovava che i convincimenti dei sottoscrittori mancassero di concretezza, e avanzava in particolare contrarietà di tipo tecnico⁵³⁶. Immediata sarebbe stata la reazione de "La Ronda", affidata alla penna di uno fra i suoi collaboratori letterari, e di uno fra i suoi collaboratori artistici (entrambi, non a caso, firmatari della petizione): Pietro Rota e Bartolomeo Bezzi⁵³⁷.

Questi, che a fine maggio aveva già fatto ritorno a Milano, di lì sarebbe tornato a sostenere gli animi dei firmatari e la veronese «arte gloriosa de' nostri antenati». Con un esempio che varrà la pena di riportare: «A Monaco di Baviera hanno edificato – colle precise dimensioni e colla stessa materia – il Partenone, la Loggia dei Lanzi e il Palazzo Pitti – perché i tedeschi, ed anche noi, non andiamo a Monaco a veder più belli e compiti quelli edifici anziché in Grecia od a Firenze ove non troviamo che gli originali cadenti od anneriti dalla tinta del tempo?»⁵³⁸.

Vale la pena di avanzare un'ultima riflessione su un particolare aspetto delle richieste formulate da Bezzi e dai primi firmatari della sottoscrizione. La raccomandazione dell'opportunità di una componente artistica all'interno della Commissione edilizia e della fusione della Commissione d'ornato e della Commissione dei monumenti - affinché non avesse ad accadere che l'impresa di nuovi cantieri pregiudicasse le architetture già esistenti⁵³⁹ - si

lasci il tempo che trova». La redazione del "Bacchiglione" temeva tuttavia che la scarsa autorevolezza dei giovani promotori della protesta potesse nuocere al buon esito della battaglia: «lasciatemelo dire, si farà nulla sino a che pochi giovani – bravissimi del rest – vogliono esser essi soltanto i sacerdoti dell'arte, che poi non sanno spiegare alle turbe. So che fu loro proposto di formare un *Club* associandosi quanti hanno dimostrato amore e sentimento artistico, quanti cogli studii storici, letterarii, scientifici potrebbero in Verona giovare alla causa del bello. Non dettero retta – mi si dice – al savio consiglio. E seguono a star soli, segregati dal Consorzio cittadino, lodandosi e guastandosi il fegato a vicenda». I firmatari non avrebbero apprezzato i toni del contributo. Si veda PIETRO ROTA, *La protesta degli artisti. Quattro chiacchiere al lettore*, in "La Ronda" III, n. 22, 31 maggio 1885, pp. 173-174.

⁵³⁶ G. FERRARI, *La voce dell'arte*, in "L'Adige", 25 maggio, 1885: «Il desiderio espresso nella domanda di conservare, e non restaurare, trattandosi di monumenti, è un grave errore».

⁵³⁷ ROTA, *La protesta degli artisti* cit. pp. 173-174. In coda al contributo è riportata una lettera aperta di Bezzi.

⁵³⁸ Sarà questa, a buon titolo, l'ultima presa di posizione del Nostro, all'interno di un dibattito che pure sulla stampa, a giudicare anche dai contenuti de numeri successivi del "La Ronda", sembra perdere di consistenza.

⁵³⁹ *Per Verona e per l'arte* cit., p.166.

colloca in un momento cruciale per l'ambito e le problematiche del restauro: «Speculare e risanare sono i verbi che più spesso vengono declinati in questo momento e che vengono abitualmente contraffatti dalle esigenze di igiene, di decoro, di risanamento di cui le città, secondo l'etica dominante, hanno “bisogno”»⁵⁴⁰. In particolare, le osservazioni dei collaboratori de “La Ronda” trovavano ampia eco nelle più compiute riflessioni di Camillo Boito, e specialmente in quella sintesi tra «il caldo sentimento dell'arte e il buon giudizio misurato e pratico» che questi aveva dimostrato di apprezzare nel più giovane Gustavo Giovannoni⁵⁴¹.

Nelle settimane immediatamente successive ai giorni in cui i giovani artisti veronesi si interrogavano sulla possibilità della costituzione di un organismo coerente e maturo, dunque competente in materia di tutela dei monumenti, Boito – che pure qualche anno prima era stato coinvolto nelle operazioni di rifacimento del Mercato vecchio⁵⁴² - affidava a “La Nuova Antologia” una serie di contributi in cui proponeva questioni del medesimo carattere. «Essa deve conservare e non rifare» avevano scritto fra gli altri Danieli, De Stefani, Belloni e Novello a proposito della Commissione per la conservazione dei monumenti⁵⁴³; Boito, dal canto suo, si chiedeva quale, tra

⁵⁴⁰ AMERIGO RESTUCCI, *Città e architetture nell'Ottocento*, in *Storia dell'arte italiana, Parte seconda. Dal Medioevo al Novecento*, vol. II, *Settecento e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 723- 790, qui p. 772, in cui si citano in particolare i casi di Firenze e Roma. Il dibattito sull'opportunità di un restauro storico, filologico o stilistico, avrebbe in quel torno d'anni acceso anche quella terra trentina da cui Bezzi proveniva, culminando in episodi quali il riadattamento del Palazzo Dal Ben Conti d'Arco di Rovereto, affidato al principio del Novecento a un artista che pochi anni prima a Venezia era stato vicino al Nostro: Augusto Sezanne. In quella occasione, in particolare, in cui l'assunzione di un progetto di carattere stilistico aveva sopra ogni cosa una chiara valenza politica, l'intervento di Sezanne, sostenuto dall'architetto Giorgio Wenter Marini, aveva invece scatenato la contrarietà del futuro soprintendente alle Belle Arti Giuseppe Gerola, del corrispondente della Commissione Centrale di Vienna per i monumenti storico-artistici Mario Sandonà e del pittore Tullio Garbari. Si veda per questo SILVIA BRUNO, *I percorsi degli artisti*, in *Il Novecento in Trentino, Alto Adige e Tirolo. Il contributi all'architettura delle arti visive*, a cura di Giuseppe Barbieri, Vicenza, Terra Ferma, 2010, pp. 64-131, qui pp. 70-71.

⁵⁴¹ Lettera di Camillo Boito a Gustavo Giovannoni, 1913, riportata in GUSTAVO GIOVANNONI, *Dal capitello alla città*, a cura di Guido Zucconi, Milano, Jaca Book, 1997, p. 38. Zucconi opera una convincente restituzione delle consonanze tra le teorie dei due «padri putativi della storia architettonica italiana»: «Per entrambi, i problemi appartengono ad un medesimo circuito che lascia intravedere finalità soprattutto operative: studio dei monumenti, formazione dell'architetto, costituiscono la premessa ad un intervento non arbitrario sul patrimonio».

⁵⁴² MORACCHIELLO, *Dall'annessione a fine secolo* cit., p. 504.

⁵⁴³ *Per Verona e per l'arte* cit., p. 165.

«Conservare o restaurare»⁵⁴⁴ fosse la soluzione migliore, e l'avrebbe trovata nella verità, meglio nella “sincerità costruttiva”, dunque in un pionieristico “restauro scientifico”⁵⁴⁵.

Tuttavia, osservato nel più ampio panorama del dibattito nazionale e sovranazionale, l'intervento - pressoché estemporaneo - di Bartolomeo Bezzi, appare in buona sostanza un esercizio di stile praticato allo scopo di pervenire a una maggiore e compiuta definizione della propria personalità artistica e critica, più che il reale intento di collocarsi in quell'«alto clima culturale che nella seconda metà del secolo scorso aveva continuato in Verona le tradizioni di una critica storica – dal Maffei a Dal Pozzo, dal Cignaroli al Dalla Rosa – sempre attenta alla necessità di applicare la buona filologia all'amorosa cura del patrimonio artistico cittadino»⁵⁴⁶. E che aveva avuto, solo pochi anni prima, il supporto delle autorevoli voci di John Ruskin⁵⁴⁷ e di Giovanni Battista Cavalcaselle⁵⁴⁸, attento ai termini architettonici più propri di questa vicenda l'uno, impegnato sul versante eminentemente pittorico l'altro, e però entrambi appassionati cultori del rispetto dovuto all'antichità pulsante nei monumenti del passato.

⁵⁴⁴ CAMILLO BOITO, *I nostri vecchi monumenti. Necessità di una legge per conservarli*, in “Nuova Antologia” LXXXI, 15 giugno 1885, pp. 640 e segg., e LXXXII 15 luglio 1885, pp. 58 e segg.; ID, *I nostri vecchi monumenti. Conservare o restaurare?*, in “Nuova Antologia”, LXXXVII 15 giugno 1886, pp. 480 e segg.

⁵⁴⁵ GUIDO ZUCCONI ha spiegato come le radici di questa precoce intuizione affondino negli anni immediatamente precedenti il 1885: cfr. *L'invenzione del passato, Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Marsilio, Venezia, 1997, p. 41 e segg., qui p. 44: «A conferirgli la patente di antesignano concorrono alcuni fattori, collocabili attorno al 1883-85: insieme ad alcune critiche mosse a Viollet-Le-Duc e i suoi rifacimenti romantici, sono soprattutto i sette punti formulati durante i lavori del IV Congresso degli ingegneri e architetti [1884]».

⁵⁴⁶ LICISCO MAGAGNATO, *G.B. Cavalcaselle a Verona*, in *Arte e civiltà* cit., pp. 469- 486, qui p. 478.

⁵⁴⁷ La voce di John Ruskin si era alzata a Verona in concomitanza con l'avvio della campagna di restauri caldeggiata dal governo, e contro di essa. «paventava [gli interventi “conservativi”] quanto e più che la decadenza fisica dei marmi e delle pietre». Si veda LICISCO MAGAGNATO, *Ruskin a Verona*, in *Arte e civiltà* cit., pp. 463- 467, qui p. 464: «È proprio nel viaggio del 1869, il primo dopo l'annessione di Verona all'Italia, che egli sembra avvertire in tutta la sua ampiezza la minaccia di questi interventi riparatori: lo dice in lettere, conferenze, note di catalogo, ma soprattutto lo documenta nei fogli sempre più analitici e commossi» Si veda in questo senso anche lo storico episodio: *Ruskin a Verona*, a cura di Terence Mullaly, catalogo della mostra, Verona, Cortella, 1966.

⁵⁴⁸ MAGAGNATO, *G.B. Cavalcaselle a Verona* cit.

CAPITOLO QUINTO

Ai margini della Biennale

1. L'ULTIMO ORDINAMENTO

Per l'Italia, la tappa espositiva parigina di inizio secolo fu, come si era temuto, una *débaclé*. Tanto più alte divenivano in questo senso le aspirazioni riposte nell'Esposizione veneziana dell'anno successivo.

«Opera dovuta alla Presidenza, e più propriamente del Segretario generale» l'ordinamento della mostra del 1901 venne studiato «allo scopo di risarcire l'arte nazionale della patente di disordinata inferiorità che la Sezione d'arte italiana alla grande Esposizione di Parigi le aveva procurato, più specialmente per mancato intervento di seri criteri direttivi nella organizzazione»⁵⁴⁹.

Fradeletto - e nessun altro, ché il Comitato Ordinatore sarà investito dell'incarico di collocare le opere solo molto tempo dopo⁵⁵⁰ - credette di poter ripristinare l'autorità degli artisti italiani con l'introduzione del principio della suddivisione della mostra in unità regionali: novità che non avrebbe mancato - al tempo e negli anni a venire - di sollevare le polemiche dei commentatori. I lavori sarebbero stati selezionati in prima battuta sul posto da giurie locali, e in un secondo momento e in via definitiva dalla giuria nominata a Venezia dalla Presidenza dell'istituzione.

Stella ricorderà che la quarta biennale ebbe «per concorso dei migliori artisti italiani, per quello degli stranieri, e per le mostre individuali il successo sperato, non inferiore a quello delle precedenti». I critici non furono tuttavia dello stesso parere, e anche chi - in un primo tempo - si era detto entusiasta delle intenzioni degli organizzatori, finirà per ricredersi⁵⁵¹.

⁵⁴⁹ STELLA, *Cronistoria* cit., p. 48.

⁵⁵⁰ Ivi, p. 49: «Il giorno 28 di Marzo [ventisette giorni prima dell'inaugurazione della mostra] la Presidenza convocò in seduta plenaria il Comitato ordinatore, che aveva costituito con R. Selvatico, A. Alessandri, B. Bezzi, G. Cantalamessa, G. Ciardi, V. De Stefani, P. Fragiaco, C. Lorenzetti, E. Marsili». Viceversa, il regolamento era stato diramato il 18 agosto dell'anno precedente.

⁵⁵¹ Si vedano in particolare i toni impiegati alla vigilia dell'inaugurazione da Diego Angeli nel contributo pubblicato da "Il Giorno" di Roma, riportato in STELLA, *Cronistoria* cit., p. 48: «Ed ecco che in un momento simile, fra un tanto lamento di recriminazioni e di accuse, il piccolo manifesto del Comitato veneziano viene a portare un nuovo raggio di speranza». L'ipotesi di una valorizzazione della tipicità regionale sembrava essere stata

Quanto a Bezzi - membro, per l'ultima volta, del Comitato ordinatore⁵⁵² -, la sua presenza appare ormai quasi del tutto defilata⁵⁵³ (non sarà forse un caso se proprio in concomitanza con la mostra del 1901 e negli anni immediatamente successivi verrà a mancare quel produttivo confronto internazionale che aveva contraddistinto le prime edizioni della mostra⁵⁵⁴).

E se i *qui pro quo* legati alla cospirazione della Corporazione avevano già incrinato i rapporti fra l'artista e gli organizzatori della mostra, quel che avvenne durante l'apertura dell'esposizione dovette avere l'effetto di una vera e propria cesura. Accadde a un dato momento che l'opinione pubblica - e con essa Fradeletto - venne a conoscere dalla stampa «la strabiliante notizia» che un gruppo di artisti si stava organizzando allo scopo di promuovere «una grande esposizione d'arte internazionale a Milano per 1904»⁵⁵⁵.

I sostenitori della Biennale gridarono allo scandalo, e si scagliarono contro la «minaccia di una concorrenza all'Esposizione di Venezia, organizzata in modo di disorientare a suo danno il concorso dell'arte straniera»⁵⁵⁶: lo stesso premio unico di ben 50.000 lire - si disse - doveva essere una trovata promozionale lesiva degli interessi della Biennale. La cosa più drammatica era tuttavia «che fra i promotori, anzi iniziatori di quell'impresa vi erano artisti veneziani, uno dei quali, per giunta, membro del Comitato

accolta favorevolmente in prima battuta anche in OJETTI, *Le quattro esposizioni Veneziane* cit., p.397 e segg.; MARIO PILO, *Di bene in meglio*, in "La Gazzetta letteraria", I settembre 1900. Le novità apportate nell'allestimento dalla suddivisione in sale regionali avrebbe presto evidenziato i propri limiti. Si vedano DIEGO ANGELI, *L'Esposizione di Venezia. Le Regioni italiane*, in "Il Marzocco", 26 maggio 1901; ANGELO CONTI, *Le esposizioni d'arte*, ivi, 17 novembre 1901.

⁵⁵² *Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1901*, catalogo illustrato, Venezia, Ferrari, 1901, p. 9. Bezzi presenta in questa occasione le opere *Vaghezza autunnale*, *A sera* e *Calma notturna*.

⁵⁵³ Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, I Novembre 1901, riportata più avanti.

⁵⁵⁴ Si veda LAMBERTI, *1870-1915: i mutamenti del mercato*, p. 118: «Con la scelta delle sale regionali, protrattasi fino al 1910, la Biennale veneziana contribuiva a congelare in una formula ripetitiva il contributo degli artisti italiani, premiando la divisione in scuole locali di matrice ottocentesca e quindi la continuità rispetto alla rottura innovativa portata, bene o male, nelle sezioni internazionali dal simbolismo o dall'impressionismo "nordico"», poi ripresa in DAL CANTON, *Gli artisti veneti alla Biennale* cit., p. 113.

⁵⁵⁵ STELLA, *Cronistoria* cit., p. 58 sgg.

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

ordinatore delle biennali veneziane»: e questi era, non a caso, proprio Bartolomeo Bezzi⁵⁵⁷. In sua difesa correrà “Il Popolo”, il giornale socialista diretto da Cesare Battisti:

Alcuni giornali veneziani si sono lagnati che il nostro Bezzi [...] abbia partecipato alle adunanze promotrici della grande Esposizione artistica che si terrà nel 1904 a Milano, per consacrare colla gloria dell'arte i monti traforati dalla forza umana. Non pensavano quei giornali che Bartolomeo Bezzi è trentino [...] non per questo egli dimentica di essere stato educato all'arte a Milano, e da buon trentino si sente tratto con egual forza verso la grande città lombarda quanto verso Venezia⁵⁵⁸.

E sarà opportuno evidenziare – il motivo lo si vedrà più avanti – che a firmare l'articolo fosse Gino Fogolari.

In fin dei conti, si trattò di «una *querelle* di poco conto [...] che si sarebbe poi risolta con la rinuncia al progetto del pittore trentino». Quel che è certo, è che da questo momento in poi per Bezzi le porte degli uffici della Biennale si chiudono, e che l'artista prenderà parte alla mostra solo in qualità di espositore⁵⁵⁹. Va detto però che il caso

⁵⁵⁷ Ibidem. Si veda soprattutto CESCHIN, *La “voce” di Venezia* cit., p. 143, che spiega come tra i promotori della manifestazione vi fosse, con Bezzi, il poeta dalmata Arturo Colautti, che il ruolo dell'artista trentino nella promozione dell'esposizione milanese venne censurato dalla stampa veneziana, e che Bartolomeo «nel difendere l'iniziativa, rivendicava la “paternità intellettuale” della mostra veneziana: l'idea di un'Esposizione Internazionale d'Arte, a suo dire, era sorta a Milano ed esportata poi a Venezia dove aveva trovato la sua realizzazione». Si veda per questo, fra i commenti dell'epoca, *Per una esposizione d'arte a Milano*, in “Gazzetta di Venezia”, 7 ottobre 1901»; *Un'Esposizione e il sig. Bezzi* cit.; *Una lettera dell'on. Fradeletto*, in “L'Adriatico”, 31 ottobre 1901; *Questione Fradeletto-Bonmartini Adriatico-Secolo*, “Gazzetta di Venezia”, 11 dicembre 1901.

⁵⁵⁸ FOGOLARI, *Bartolomeo Bezzi* cit.

⁵⁵⁹ Nel 1903 Bezzi sarà a Venezia con *Mattino sul lago*, *Noite chiara*, *Gli alberi*, *In riva al Garda* e *Prima neve* (*Quinta esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, 1903*, catalogo illustrato, Venezia, Ferrari, 1903); BITTANTI BATTISTI, *Nel decennale della morte* cit., p. 474); nel 1905 con *Fantasie dell'aria*, *Pescarenico* e *Acqua morta* (*Verona*) (*Sesta esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, 1905*, catalogo illustrato, Venezia, Ferrari, 1905); nel 1907 con *Sulle rive del Ticino*, *Mattino d'autunno* e *Tramonto* (*Settima esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, 1907*, catalogo della mostra, Venezia, Ferrari, 1907); nel 1909 con *Serenità* e *Poesia invernale* (*Ottava esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, 1909*, catalogo della mostra, Venezia, Ferrari, 1909); nel 1912 con *Villa abbandonata* (*X esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, 1912*, catalogo della mostra, Venezia, Ferrari, 1912); nel 1914 con *Poesia del fiume/Verona*, *Pace*, *Bacio di sole/Verona*, *Guardiani della villa*, *Paesaggio laziale*, *Noite a Verona*, *Mattino d'opale/Mantova*, *Chiaro di luna* e *Verona sparita* (*XI esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, 1914*,

«costituiva un segnale dell'insofferenza di molti artisti rispetto all'egemonia della Biennale e alle chiusure dell'ambiente veneziano»⁵⁶⁰.

Per una migliore comprensione di quanto stava accadendo, e di quanto sarebbe avvenuto, e ancor di più ai fini di una corretta collocazione della posizione del Nostro nel complesso assetto dei rapporti di potere che andavano sviluppandosi all'interno della scena culturale veneziana (ma non solo), sarà opportuno considerare i fatti alla luce delle relazioni intercorse tra Bartolomeo Bezzi e Antonio Fradeletto. Si è già avuto modo di sottolineare come questi fosse divenuto, fra gli interlocutori veneziani del Nostro, un canale preferenziale, possibilmente anche in virtù della lunga durata dei contatti con l'artista⁵⁶¹. Schierati, all'occasione, l'uno accanto all'altro nelle lotte combattute in nome dell'arte, Bezzi e Fradeletto avrebbero condiviso peraltro posizioni affini anche nel più ampio contesto della politica nazionale⁵⁶². Ugualmente si è evidenziato come,

catalogo della mostra, Venezia, Ferrari, 1914). La Biennale gli dedicherà una grande mostra postuma con ventun opere nel 1924 (*XIV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, 1924*, catalogo della mostra, Venezia, Ferrari, 1924; NINO BARBANTINI, *Mostra individuale di Bartolomeo Bezzi*, in *XIV Esposizione Internazionale cit.*, pp. 94-96), e una retrospettiva, nel 1935, in occasione del quarantesimo anniversario della mostra (*Mostra dei quarant'anni cit.*, 1935, p. 55; PIERO TORRIANO, *Bartolomeo Bezzi*, in "L'Illustrazione Italiana", numero speciale dedicato alla XIV Biennale di Venezia, settembre 1924). A proposito della fortuna della memoria dell'artista presso l'istituzione stessa si veda anche BITTANTI BATTISTI, *Bartolommeo Bezzi e le origini della Biennale cit.*, p. 298: «...ed anche oggi del legame del nome del Bezzi alla Biennale si è porta dagli attuali ordinatori, Ponti e Pallucchini, l'attestazione. In una cortese lettera di risposta a certe mie interrogazioni, G. Ponti conferma "il ricordo e la gratitudine che la Biennale serba e serberà sempre verso Bartolommeo Bezzi, che oltre ad essere stato un eccellente artista, dell'Esposizione di Venezia è stato un grande sostenitore ed un valido collaboratore fin dal suo sorgere". E il Pallucchini ricorda "il caro artista" che per le Biennali si era "prodigato tanto generosamente"».

⁵⁶⁰ CESCHIN, *La "voce" di Venezia cit.*, p. 143.

⁵⁶¹ Si veda, *supra*, il capitolo terzo.

⁵⁶² Nella formazione giovanile di entrambi c'è un ex garibaldino: nel caso di Bartolomeo si tratta del cugino Ergisto, nel caso di Antonio si tratta di Giuseppe Guerzoni (anch'egli Cacciatore delle Alpi nel 1859, anch'egli combattente a Bezzecca e a Mentana) che Fradeletto conosce nell'ateneo padovano alla fine degli anni Settanta. È plausibile inoltre che Fradeletto fosse in relazione con Felice Camerini, redattore del "Gazzettino Rosa" al tempo in cui la responsabilità del giornale era stata affidata da Achille Bizzoni a Ergisto Bezzi (Fradeletto lo menziona nella già citata lettera inviata a Bezzi nel dicembre del 1894, Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi - Fradeletto 1895-1914, Lettera di Antonio

nell'evolversi delle vicende legate alla promozione delle esposizioni, i loro rapporti – gestiti per qualche tempo all'insegna della cordialità⁵⁶³ – avessero avuto a guastarsi. Accadde in concomitanza con due eventi: il viaggio di Bezzi in Germania dell'autunno del 1898 (in occasione del quale l'artista selezionò le opere che sarebbero state esposte l'anno successivo ai Giardini); e l'istituzione della Corporazione dei pittori e scultori italiani, per cui Bezzi figura fin dal principio fra i primi promotori⁵⁶⁴, e che sarà osteggiata da anonimi tentativi di sabotaggio⁵⁶⁵.

Fradeletto a Bezzi del 9 dicembre 1894). Ancora, se Fradeletto era stato, al principio degli anni Novanta, fra i promotori della fondazione del comitato veneziano della "Dante Alighieri", Bezzi era stato, dal canto suo, fra i sostenitori in Trentino di quella "Pro Patria" che proprio nel 1890 il governo austriaco avrebbe costretto a sciogliersi, non a caso in forza di un messaggio di solidarietà inviato proprio ai fratelli nello spirito della "Dante". (Dalle ceneri della Pro Patria" a Trieste sarebbe nata la "Lega Nazionale", che avrà effettivamente poi rapporti con la Dante Alighieri. Il suo primo congresso sarà organizzato nel 1891). Anni dopo, nei panni di deputato, Fradeletto si interesserà anche di politica estera, e nello specifico della questione delle terre irredente.

⁵⁶³ Alla vigilia dell'inaugurazione della seconda edizione della Biennale, Bezzi aveva sostenuto Fradeletto, determinato (ancora una volta) a rassegnare le dimissioni. Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, 21 marzo 1897: «Caro amico, ringraziandoti con tutto il cuore per la dimostrazione d'affetto che hai voluto darmi, insieme agli altri egregi colleghi, era dover mio di comunicarti che ho scritto stamane al Sindaco, ritirando le mie dimissioni. Contemporaneamente ho rinunciato a qualsiasi atto di pubblicità». Nel corso della stessa edizione, Fradeletto avrebbe potuto comunicare con orgoglio all'artista il buon esito della sua partecipazione in qualità di pittore. Si veda la lettera di Fradeletto a Bezzi, riportata in stralci in BITTANTI BATTISTI, *Ricordo del pittore* cit., p. 619: «Le LL. MM. Rimasero colpite dal tuo quadro. Già la Regina ne aveva fatte molte lodi: il Re se ne mostrò entusiasta addirittura. Sarebbe stato senza fallo acquistato se non avesse già appartenuto alla Galleria. Il Re disse queste testuali parole: Me ne dispiace per me; ma bravo Gianturco!» [allora Ministro dell'Istruzione pubblica]».

⁵⁶⁴ Le vicende sono già state ricostruite nei precedenti capitoli terzo e quarto. Si ricordi che Fradeletto ebbe a questionare sulle scelte operate da Bezzi in Germania in due momenti: prima della sua partenza, con la trasmissione di una serie di indicazioni che hanno l'aria di essere assolutamente tassative (Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, Venezia, 4 ottobre 1898), e soprattutto in seguito al suo ritorno, quando il Segretario si reca dal mercante d'arte di Berlino con cui il pittore aveva già preso accordi (Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, 16 novembre 1898). La stessa ambiguità aveva assunto Fradeletto nei confronti del progetto della "Corporazione dei pittori e scultori italiani".

Nel 1900 Bezzi dovette avere il sentore che la sua presenza all'interno dell'ordinamento delle mostre dei Giardini stava vacillando. Di questa sensazione ebbe probabilmente a discutere con Fradeletto, che in una lettera inviata al principio del mese di novembre gli risponde: «non credo che tu possa lamentarti di essere stato completamente dimenticato. Qualunque indicazione ci darai, essa ci tornerà sicuramente gradita»⁵⁶⁶. Tuttavia, i toni e le espressioni impiegate nel testo della stessa lettera - in cui si tratta evidentemente dell'organizzazione della retrospettiva dedicata a Fontanesi (cui, così come per Fattori, Signorini e Cremona, viene dedicato uno spazio individuale) - danno il senso di una mal celata insofferenza: «Non ricordo quanto mi accenni. Ma poiché lo affermi tu, non ho motivo alcuno di dubitarne. Mi avrai parlato del Fontanesi ed io me ne sarò dimenticato, causa il troppo lavoro che pesa sulla mia modesta intelligenza - Scusa»⁵⁶⁷.

Non appena viene a conoscenza delle novità, il Segretario plaude - in forma privata - all'iniziativa (Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, 9 novembre 1898 e Fradeletto a Bezzi, 11 novembre 1898). Anzi: nel modo che è proprio di chi, per solidarietà, sente il bisogno di suggerire migliori espedienti a un'avventura che approva, avanza le sue osservazioni, e in particolar modo esprime delle perplessità sui nomi degli artisti eletti a far parte dei corporati. Il Segretario si rifiuta tuttavia di adeguare il regolamento alle richieste del sodalizio per ragioni di correttezza nei confronti della giunta e dei "comuni amici" (per esclusione, Filippo Grimani, Riccardo Selvatico e Carlo Lorenzetti, ché gli altri membri del Comitato Ordinatore erano stati invece coinvolti nell'operazione). Anzi, delle intenzioni dei corporati si dimostra finanche timoroso - tanto che preferirebbe continuare «a voce» quella conversazione - e dopo avere spinto l'artista a più miti consigli, invitandolo a chiedere una o due sale speciali, si premura di precisare che si tratta di comunicazioni trasmesse «in via confidenziale e riservata» (Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi - Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, 11 novembre 1898). Ugualmente, in una lettera successiva dirà: «Personalmente, e nel limite delle mie forze, vi aiuterò con entusiasmo, sebbene alcune inclusioni ed altre esclusioni mi sembrano poco giustificate», e ancora «Io mi sento il coraggio di sfidare tutti i pregiudizi». (Venezia, Asac, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, 16 novembre 1898).

⁵⁶⁵ Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Fondo Maroni, Bezzi a Ugo Ojetti, febbraio 1899. Si ricordi come gli ostacoli frapposti al buon esito del progetto di Corporazione costeranno, all'artista, la serenità e la salute (Rovereto, MART, Archivio del Novecento, Fondo Maroni, lettera di Bezzi a Ugo Ojetti, Cles, 18 settembre 1899).

⁵⁶⁶ Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, 1 Novembre 1900.

⁵⁶⁷ Ibidem: «Del rimanente, sappi che la cosa non è ancora decisa né ufficiale. Perché possa esserlo, mancano ancora quattro o cinque preziose adesioni, che attendo da un'ora

Fu probabilmente con quest'animo, e nell'ultimo, disperato tentativo di assicurare all'arte nazionale quella libertà e quell'autonomia che egli temeva probabilmente che a Venezia fossero state sacrificate all'altare del potere, che Bezzi offrì il suo appoggio all'ideazione dell'ipotizzata mostra milanese citata poco più sopra. Alla notizia che il pittore trentino, insieme a pochi altri, stava prestando le proprie competenze al successo di quello che appariva a buon titolo una sorta di alter ego della Biennale, Fradeletto dovette infuriarsi: «l'egregio uomo rispondeva cortesemente, ma dichiarando con franchezza che non si sarebbe potuto contare sulla sua collaborazione, e aggiungendo con rammarico che giudicavasi assai poco corretto l'intervento dell'artista membro del Comitato ordinatore dell'Esposizione di Venezia»⁵⁶⁸.

Le ripercussioni della vicenda - che non mancheranno di avere conseguenze sulla stabilità di Bezzi, e saranno la cagione di un inasprirsi del suo male («Da alcuni mesi - confiderà a Cesare Battisti sul volgere del 1902 - sono tormentato da una forte nevrastenia, la quale non mi permette di occuparmi di nessuna cosa, rendendomi l'esistenza triste»⁵⁶⁹) saranno, come annunciato, l'estrema ragione della rottura con i vertici della mostra dei Giardini. Passeranno più di dieci anni perché Bezzi torni a conversare dell'esposizione veneziana con Fradeletto⁵⁷⁰, e sarà quando quest'ultimo, e con lui

all'altra. Verranno? E allora l'Esposizione si farà. Non verranno? E bisognerà piegare il capo, con rammarico, ma insieme con rassegnazione. Ecco perché io non ho mai pubblicamente e ufficialmente fatto il nome del Fontanesi. Forse qualche giornale (che però io non vidi) lo avrà intuito». La chiusa del messaggio, dove ai saluti si uniscono gli «auguri cordiali pel nuovo anno e pel nuovo secolo», lascia intendere che Fradeletto non avesse piacere di intrattenere, in tempi brevi, nuovi scambi con l'artista.

⁵⁶⁸ STELLA, *Cronistoria* cit., p. 58. Si voglia prestare attenzione al fatto che Stella non farà mai il nome di Bezzi all'interno del suo resoconto.

⁵⁶⁹ Lettera di Bezzi a Battisti inviata in risposta alla lettera di Cesare Battisti del 2 settembre 1902., in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore - patriota* cit., p. 273 e segg., che spiega: «Fra le carte conservate dalla consorte trovo foglietti con tormentate prove di risposta a questa lettera. Una ce n'è che mi parrebbe definitiva e che probabilmente fu trascritta e inviata».

⁵⁷⁰ Dopo i fatti fin qui esposti, i contatti tra Fradeletto e Bezzi divengono praticamente assenti. Presumibilmente alla fine del 1908, Bezzi telegrafa al Segretario: «Tridentini qui residenti gratissimi plaudendo, salutano te strenuo difensore italianità nostra, mentre incoraggiano elezione tua Presidente della Dante Alighieri, fanno voti affinché la Società recante nome divino Poeta, simbolo nostra Nazionalità, abbia ad

Vittorio Pica (che nel frattempo era divenuto Sottosegretario dell'Esposizione), comunicherà a Bezzi l'intenzione di dedicargli un'intera sala della mostra ventura. Sarà il caso di sottolineare come - anche in questa occasione - Bezzi avrà a scontare fragilità e debolezze di un rapporto certamente sbilanciato.

Lo scambio epistolare è a tratti drammatico: l'artista, provato da anni di sofferenze fisiche e psicologiche dovute in tanta parte a quelle "lotte dell'arte" che mai lo avevano visto, in fondo, trionfare, è costretto a mendicare l'attenzione promessa e poi distratta⁵⁷¹.

iniziare azione più energica tutela diritti sacrosanti, delle genti italiane oltre confini ed abbiano termine diuturni e barbarici oltraggi» (Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Bezzi a Antonio Fradeletto s.d.). Fradeletto tarderà a rispondere, non essendo più a conoscenza dei recapiti dell'artista (Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, 30 novembre 1908: «Io sono sempre con voi e indurrò la Dante ad occuparsi quanto più largamente e assiduamente le sia possibile delle vostre sorti»). Le fonti restituiscono inoltre una lettera di Bezzi a Fradeletto, Verona, via Dogana n°1, 15 dicembre 1912: «Faccio seguito al mio telegramma affermando la mia cittadinanza italiana secondo la tua richiesta per dirti quanto mi rincresce dell'involontario ritardo nel risponderti! La tua lettera - non so perché - l'ho ricevuta da Cles solo oggi, e dalla Posta di Roma nulla mi è giunto quantunque a quell'ufficio avessi dato espressamente il mio indirizzo prima di partire. Mi trovo a Verona da due mesi, e credevo che tu lo sapessi da Pica al quale scrissi da qui già da tempo, pregandolo anzi dei saluti per te; forse se ne sarà scordato. Ti ringrazio della buona memoria, e ricordo sempre la lettera tua gentile di buon augurio che m'inviasti a Roma in Primavera, ma purtroppo le mie condizioni di salute non sono ancora buone, il male è ostinato; speriamo... Desideravo vivamente di recarmi a Venezia a vedere l'Esposizione prima che si chiudesse e fu un grande dispiacere per me non essere stato in grado di recarmivi. Mi compiaccio con te dell'esito brillante che ti avrà dato certo grande soddisfazione. Coi migliori auguri a te ed alla tua famiglia mi segno con affetto».

⁵⁷¹ Venezia, ASAC, Collezione autografi Riproduzioni 1-2, Bezzi a Vittorio Pica, Venezia, 13 giugno 1913: «Io mi ero lusingato dalle parole dell'amico Fradeletto e dal nuovo fervore artistico subentrato in me dopo lunga malattia, che fosse arrivata finalmente anche per me l'occasione di mostrare tutta l'opera mia alla futura Mostra Veneziana». A giudicare da quanto riportato oltre, il progetto si origina da un malinteso: «In quanto al malinteso coll'amico Fradeletto, devo uno schiarimento a mia giustificazione. Nel 1911 a Roma mi trovai una sera con Trentacoste che era venuto per la Giuria di accettazione ed era presente anche Leonardo Bistolfi. Mi domandò (il Trentacoste) se avevo ricevuto una lettera di Fradeletto, perché diceva lui di avergli scritto consigliandolo a fare una mostra collettiva dei miei quadri. Io risposi che nessuna lettera mi era pervenuta in proposito, e che ad ogni modo lo ringraziavo di questa gentile e nobile intenzione. Passarono così due anni ed ultimamente, in aprile al mio ritorno da Roma, ebbi occasione di trovarmi assieme a Firenze con Trentacoste stesso, col quale si venne a parlare di quel progetto, e fu lui che mi disse che Fradeletto era contento di far questa mostra, che anzi avrebbe desiderato di farla variata con opere nuove, ed una

Contattato perché esponga qualche sua cosa, Bartolomeo credeva di poter disporre di più spazio del dovuto e immaginò di poter approntare un allestimento che rendesse giustizia all'intera sua produzione. Dunque, almeno una ventina di opere nuove, «dieci o quindici tra quadretti minori e schizzi, sempre non mai esposti», e una decina di lavori scelti fra le cose più datate «a partire dal 1882»⁵⁷².

Pica gli profilerà tuttavia l'ipotesi di un'esposizione più angusta, limitata esclusivamente a un gruppo di quadri recenti, che avrebbe voluto scegliere al più presto:

e tutto quello che potrei fare e che ho in animo di fare nei mesi che mi stanno innanzi – incalza Bezzi -, non dovrò mostrarlo a Venezia? Non sarebbe interesse anche della Mostra stessa? Ti pregherei dunque caro Pica di comunicare questa mia all'amico Fradeletto, e se lui avrà delle ragioni per dissentire dal mio programma, il che non credo, io, anche a malincuore mi sottomettere⁵⁷³.

La visita di Pica viene fissata per la settimana seguente⁵⁷⁴. Dell'incontro fra l'artista trentino e il Sottosegretario della Biennale (che in quell'occasione dovette essere accompagnato da Bazzoni⁵⁷⁵) non rimane traccia: ma il catalogo dell'esposizione Internazionale del 1914 parla chiaro. Nell'allestimento sarà adottata una soluzione di compromesso, e Bezzi dovrà accontentarsi di esporre nove opere all'interno di una sala internazionale occupata da altri ventitre artisti⁵⁷⁶. La ragione si spiega alla luce della corrispondenza intercorsa in quel frangente tra Bezzi e Fradeletto. Nelle settimane immediatamente precedenti l'inaugurazione, il Segretario si era

raccolta di quelle eseguite nel passato sparse qua e là nei Musei e Galleria. Io dunque non dissi altro, se non che volli scrivere a Fradeletto stesso la lettera che tu conosci persuaso sempre, dietro le parole di Trentacoste, che si trattasse di una mostra completa. Questo ti prego mettere a conoscenza dell'amico Fradeletto coi/nei miei saluti».

⁵⁷² Ibidem.

⁵⁷³ Ibidem.

⁵⁷⁴ Ivi, Verona 16 giugno 1913: «sono contento al pensiero di vederti qui domenica prossima, e saremmo lietissimi se con te verrà anche la Signora Anna. Ti prego, di scrivermi una cartolina sabato per dirmi con quale corsa arriverete acciò possiamo venire ad incontrarvi a Porta Vescovo. [...] Ricordami a Fradeletto e credimi il sempre tuo affmo B. Bezzi.

⁵⁷⁵ Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, 1 aprile 1914.

⁵⁷⁶ *XI esposizione internazionale cit.*

premurato di affrontare personalmente il problema in una lettera dai toni affettati⁵⁷⁷:

Per un cumulo di circostanze, superiori alla nostra buona volontà e oculatezza di organizzatori – spiega Fradeletto -, noi ci troviamo in condizioni difficilissime di spazio. Io ti proporrei pertanto di mandare quest'anno due o tre o quattro opere fra quelle che tu giudichi più originali, più nuove, rinviando la tua Mostra personale all'Esposizione prossima. Per la quale noi prendiamo l'impegno di assegnarti una Sala intiera, che potrà costituire la sintesi completa di tutta la tua vita d'artista⁵⁷⁸.

Sei giorni più tardi, di fronte alle rimostranze dell'artista, Fradeletto sarebbe tornato a scrivergli in un nuovo tentativo di persuasione:

Voglio soltanto assicurarti che la nostra simpatia per te e per l'arte tua è sempre grande, viva, cordiale. Di fronte all'angustia insormontabile dello spazio, di fronte all'impossibilità materiale di assegnarti per quest'anno una Sala – che noi, del resto, t'avevamo promesso – noi credemmo di farti una proposta che rispondesse pienamente al tuo interesse artistico. Ecco la verità. E se tu potessi riflettere pacatamente su quella proposta, la giudicheresti ottima, perché, se da una parte limita la tua partecipazione alla Mostra attuale, dall'altra ti dà modo di offrire al pubblico, nel 1916, il riassunto e lo specchio di tutta la tua vita d'artista⁵⁷⁹.

Bezzi si rassegnò. Né poté rallegrarsi della visita che Fradeletto gli aveva promesso: «tanto è l'incalzare – gli spiegava il Segretario il primo aprile -, anzi l'infuriare del lavoro, che nessuno di noi, con suo grande rincrescimento, ha trovato una mezza giornata libera per venire a Verona, come si desiderava e sperava»⁵⁸⁰.

L'artista scelse, imballò e inviò a Venezia i suoi lavori «più importanti e caratteristici»; Fradeletto fece in modo perlomeno

⁵⁷⁷ Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, 18 marzo 1914: ««Tu sai quanto interesse io e i miei colleghi di lavoro portiamo alla tua opera d'artista. [...] Spero che questa proposta ti sarà gradita, come prova sincera di amicizia personale e di simpatia artistica. Ti stringo affettuosamente la mano e ti attendo la tua adesione. Credimi tuo A Fradeletto Tuo Affssimo Antonio».

⁵⁷⁸ Ibidem.

⁵⁷⁹ Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, 24 marzo 1914.

⁵⁸⁰ Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, 1 aprile 1914.

«d'accogliere il maggior numero che sia possibile»⁵⁸¹, e ad allestimento concluso gli comunicò l'ottima impressione del complesso⁵⁸². Bezzi manifestò al Segretario la propria gratitudine⁵⁸³, e Fradeletto tornò a dire della propria stima con una nuova convocazione, la prima dopo tanti anni: «Accetteresti tu di far parte della Commissione per gli acquisti d'opere d'arte da collocarsi nella nostra Galleria e per l'assegnazione di qualche premio? Gli altri membri sarebbero Fragiacomo, Calandra, Laurenti, Barbantini. La Commissione dovrebbe radunarsi fra qualche giorno»⁵⁸⁴.

2. L'AUTOCRAZIA DI FRADELETTO

Delle molteplici doti, reali e presunte, di Antonio Fradeletto si è occupato qualche anno fa Daniele Ceschin, mettendo in evidenza limiti e virtù del personaggio.

⁵⁸¹ Ibidem.

⁵⁸² Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, 13 aprile 1914: «Carissimo Bezzi, tu conosci la mia schiettezza, che si spinge – occorrendo – fino alla praticità. Puoi, dunque, credermi se ti dico che la tua mostra è bellissima. Quadri freschi, vivi, pieni di verità e insieme di poesia. Essi segnano nella tua attività artistica un ritorno confortante di giovinezza. Io applaudo. E qualunque sia per essere il successo materiale, quello morale è fin d'ora assicurato».

⁵⁸³ Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, 29 maggio 1914; «grazie per il ricordo artistico, per il soggetto, e per il significato cordialmente amichevole. Mi rincresce soltanto che tu abbia voluto disturbarti. Ti stringo affettuosamente la mano e ti rallegro per il tuo magnifico successo d'arte, riconosciuto concordemente da tutti i fini intenditori».

⁵⁸⁴ Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, 12 ottobre 1914. Nel fascicolo è conservata anche una lettera datata al mese di giugno del 1915, con cui Fradeletto invita Bezzi a prender parte all'Esposizione dell'anno successivo: «Caro Maestro ed amico, abbiamo l'onore di invitarla alla prossima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, che stiamo allestendo con silenzioso fervore. Nella serena fiducia che la vittoria arrida alle valorose armi italiane, nella speranza che il conflitto europeo non si prolunghi oltre l'anno, abbiamo creduto di mantenere la data già prestabilita per l'inaugurazione della XII^o Mostra: 15 aprile 1916. La celebrazione cinquantenaria del riscatto di Venezia dal giogo straniero, la novissima festa delle altre terre italiane che saranno certamente liberate dal giogo stesso e di cui Ella è eminente figliuolo, daranno alla prossima gara il carattere d'una grande solennità della Patria. [...] PS. Alla Mostra ventura sono invitati soltanto "pochi maestri di grande fama". Com'è noto, la XII Biennale avrà luogo nel 1920.

Organizzatore culturale, intellettuale e uomo politico, Fradeletto si era dedicato nella prima giovinezza agli studi classici, poi si era iscritto alla facoltà di Lettere e Filosofia all'Università di Padova. Agli anni degli studi universitari risale la collaborazione con il "Giornale di Padova" (qui «il suo apporto era costituito da recensioni, critiche d'arte e traduzioni di autori francesi quali Honoré de Balzac e Frédéric Soulié»⁵⁸⁵) e il primo cimento nell'attività sulla quale avrebbe costruito, negli anni a venire, la propria reputazione.

Il 19 marzo del 1879, a 21 anni, Fradeletto tenne a Padova la sua prima conferenza, a proposito dell'opera di Alfred De Musset, «dimostrando un'erudizione sorprendente» e raccogliendo il consenso unanime del pubblico, della critica e dei docenti dell'ateneo. «Questo suo primo cimento – spiega Ceschin - segnò i caratteri della sua carriera di conferenziere, quasi completamente votata a temi letterari»⁵⁸⁶. Negli anni Ottanta si esibirà esclusivamente nell'ambito dell'attività di insegnamento svolta presso la Scuola Superiore di Economia e Commercio di Ca' Foscari (dov'era titolare della cattedra di Lettere Italiane). A partire dal decennio seguente le sue apparizioni si fanno strada facendo più assidue. Nel 1890 è alla Famiglia Artistica di Milano, dove tiene un ciclo di conferenze di carattere artistico e letterario; vi ritorna nel 1892 per un nuovo programma di vario contenuto (i titoli: "La reazione contro il naturalismo", "Patologia dell'estetica dei decadenti e del simbolismo", "Il movimento morale e religioso in Francia", "L'idealismo scientifico e l'avvenire della letteratura"). «Nei primi anni Novanta notevoli furono le sue conferenze sulla letteratura dantesca e sulla figura di Francesco De Sanctis. Successivamente il suo interesse si concentrò sul naturalismo francese, con ripetute prolusioni sui romanzi di Emile Zola, e sulla sua influenza, a suo parere non troppo positiva, sul verismo italiano»⁵⁸⁷. In buona sostanza, Fradeletto si occupa - e si occuperà tra gli anni Dieci e gli anni Trenta del Novecento, quando riadatta gli interventi orali in articoli per la stampa – quasi esclusivamente di letteratura italiana ed europea, con qualche incursione nella storia della musica. Dell'arte figurativa e dei suoi protagonisti tratta, a

⁵⁸⁵ CESCHIN, *La "voce" di Venezia* cit., p. 29.

⁵⁸⁶ Ivi, p. 67.

⁵⁸⁷ Ivi, p. 68.

quanto pare, abbastanza di rado. Certamente gli capita di farlo davanti al pubblico della Famiglia Artistica in occasione della trasferta per cui si vale della compagnia di Bezzi, che potrebbe a buon titolo essere pure il tramite fra il conferenziere e l'istituzione milanese nella promozione dell'evento. Fradeletto aveva parlato in quell'occasione dell'opera dello scultore Giuseppe Grandi, della statua del Beccaria e in particolare di quel monumento alle Cinque giornate intrapreso nove anni prima e ancora in via di realizzazione⁵⁸⁸. Fradeletto ricorderà quell'occasione quattro anni più tardi, a seguito della morte dello scultore, in una lettera inviata a Bezzi in cui rivela l'intenzione di celebrare l'artista scomparso⁵⁸⁹.

Se anche della politica Fradeletto aveva deprecato il fatto che fosse una «cosa ingombrante e sudicia»⁵⁹⁰, egli avrebbe accolto comunque con favore il risultato ottenuto alle elezioni politiche del 3 giugno del 1900, quando il Segretario dell'Esposizione Internazionale d'Arte venne eletto deputato per il collegio di Venezia III nelle file dei radicali. Il primo a gioire sarebbe stato Alessandro Stella: «Con Fradeletto alla Camera – scriverà la sua “Gazzetta degli Artisti” – cesserà lo sconcio del mutismo infecondo sopra le questioni d'arte che più impegnano l'operosità dello Stato»⁵⁹¹. Il neodeputato si mosse subito in questo senso, presentando un'interpellanza parlamentare a proposito della cattiva gestione riservata dal Governo italiano alla sezione italiana della Mostra di Parigi che aveva lui stesso visitato. Ma le ragioni e i contenuti dell'interrogazione erano gli stessi di un intervento inviato dal Nostro a “Il Tempo”. In un biglietto inviato a Bezzi in quei giorni, Fradeletto scriveva: «Lessi la tua lettera al Tempo. Bene e bravo! Mi servirà alla Camera»⁵⁹².

La rapida affermazione del Segretario nelle alte sfere della Biennale, avvenuta a dispetto di una preparazione non ortodossa nel settore delle cose d'arte, impone una riflessione. Si ricordi che la

⁵⁸⁸ Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi del 9 dicembre 1894.

⁵⁸⁹ Ibidem.

⁵⁹⁰ Ibidem.

⁵⁹¹ ALESSANDRO STELLA, *L'on. Antonio Fradeletto*, in “Gazzetta degli artisti”, 10 giugno 1900.

⁵⁹² Venezia, ASAC, Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914, Antonio Fradeletto a Bezzi, 13 Novembre 1900.

nomina di Fradeletto a Segretario era avvenuta fra le polemiche. Secondo parte della stampa Fradeletto - che in quegli anni aveva raggiunto la notorietà a seguito degli incarichi accumulati (in particolar modo nel settore dell'insegnamento) e che aveva sviluppato un'ottima capacità di dissertare su questioni di carattere letterario - sarebbe stato chiamato a far parte dell'organizzazione della nascita esposizione sostanzialmente in virtù del suo sostegno alla giunta Selvatico⁵⁹³. Si ricordi ancora che nei lavori di promozione della prima esposizione egli aveva accusato la disistima in cui era tenuto, a suo dire, da parte dei colleghi⁵⁹⁴. Viceversa, qualche anno dopo - ovvero quando, a seguito delle polemiche emerse nel 1899 intorno alla Corporazione, cinque dei membri del Comitato ordinatore rassegnarono le proprie dimissioni -, Fradeletto si dirà costretto a un colpo di mano. Stella rivelerà tuttavia che il Segretario già guardava con favore l'ipotesi di una riforma istituzionale⁵⁹⁵: e non si capirebbe altrimenti perché l'accentramento delle funzioni del Comitato Ordinatore nella persona del Segretario diventi una consuetudine, dal momento che la Corporazione avrà vita talmente breve da non potersi riproporre all'esposizione del 1901.

A partire dalla quinta edizione della mostra, il ruolo dei pittori e degli scultori coinvolti nell'ordinazione della Biennale appare

⁵⁹³ Si veda CESCHIN, *La "voce" di Venezia* cit., p. 113: «[...] La nomina di Fradeletto a Segretario dell'Esposizione scatenò le critiche della stampa moderata, in particolare de "La Venezia", che riteneva l'assegnazione dell'incarico un gesto di gratitudine da parte della Giunta per i servizi resi al partito della "progresseria" e per il suo attivismo a sostenere "la baracca democratica imperante". Il quotidiano conservatore riteneva eccessive anche le 2500 lire annue assegnate per quell'incarico che si sarebbero sommate allo stipendio di docente e agli emolumenti di conferenziere e si chiedeva come Fradeletto avrebbe potuto attendere a tutti i suoi impegni; e non credeva, a ragione, nemmeno al carattere provvisorio della sua nomina [...]».

⁵⁹⁴ Ivi, p. 107.

⁵⁹⁵ STELLA, *Cronistoria* cit., p. 35. Anticipando una delle fasi più convulse della giovinezza dell'istituzione, Stella scrive che il Segretario «non tardò ad avvertire la necessità di alcune riforme, e con l'autorità ormai acquistata le decise, non senza un'audacia che la sola nobiltà degli intendimenti ed il successo potevano giustificare. Del resto quella deliberata fermezza di propositi autoritari aveva una plausibile determinante dai mutati rapporti che correavano tra l'ordinamento dell'Esposizione e gli artisti italiani, che il sorgere di una malaugurata associazione aveva sospinti ad una agitazione disordinata, irosa, distruttrice, e dalla quale l'Esposizione doveva difendersi strenuamente per non esserne coinvolta».

atrofizzato⁵⁹⁶; ugualmente, negli anni a venire, la convivenza fra la Segreteria e gli artisti chiamati a supportare l'organizzazione dell'evento sarà tutt'altro che serena.

Si pensi, ad esempio, a quanto sarebbe accaduto nel corso dell'esposizione del 1903. In quell'occasione, la Presidenza aveva pregato la giuria di accettazione⁵⁹⁷ di operare scelte rigorosissime; quando però si chiese ai giurati di allargare le maglie del giudizio, e di raccogliere i migliori fra gli esclusi in un *salon des refusés*, i commissari si infurieranno: Trentacoste inviterà provocatoriamente il segretario a salvare chi vorrà⁵⁹⁸.

Ancora, nella primavera del 1904, un gruppo di artisti veneziani polemici con l'indirizzo assunto dai vertici dell'Esposizione, e in particolare con l'operato di Fradeletto⁵⁹⁹, stenderà un documento col

⁵⁹⁶ Il Comitato ordinatore dell'Esposizione del 1903 era composto da Guglielmo Ciardi (presidente), Mario de Maria, Carlo Lorenzetti (vicepresidente), Urbano Nono, Francesco Sartorelli, Ferruccio Scattola, Lino Selvatico e Guglielmo Talamini. Ma la mostra era stata «affidata esclusivamente alla direzione del Segretario Generale», e «quell'ordinamento era stato ideato e diretto da Antonio Fradeletto» (STELLA, *Cronistoria* cit., p. 60 e segg.).

⁵⁹⁷ Della giuria di accettazione facevano parte Albert Bærtsön, Davide Calandra, Charles Cottet, Giulio A. Sartorio, Domenico Trentacoste.

⁵⁹⁸ Si veda STELLA, *Cronistoria* cit., p. 62 e segg.: «Senza insistere su sgradevoli particolari d'una polemica che si fece, se non aspra, vivacissima, dobbiamo ricordare che alcuni membri della Giuria che aveva esercitato il suo rigore nell'accettazione, si credettero offesi e sminuiti nell'autorità dal provvedimento preso dalla Presidenza di fronte alle recriminazioni suscitate dal loro verdetto. Più specialmente una lettera di Domenico Trentacoste, comparsa sul giornale *La Tribuna* obbligò la Segreteria a rispondere e chiarire i suoi intendimenti ispirati da equanimità, scaturenti dal diritto, quanto lontani da ogni effetto men che riguardoso verso la Giuria». A estrema difesa dell'operato di Segreteria e Presidenza, Stella fa notare di seguito come in realtà alcune delle opere rifiutate dalla Giuria dimostrassero come la loro esclusione «non era giustificata». Per la polemica tra Trentacoste e Fradeletto, si vedano *Una lettera di Trentacoste*, in «*Gazzetta di Venezia*», 12 aprile 1903; *Quinta Esposizione Internazionale d'Arte. Le lettere di Trentacoste a Fradeletto*, in «*L'Adriatico*», 14 aprile 1903. Per una più ampia trattazione della vicenda si veda CESCHIN, *La "voce" di Venezia* cit., p. 145 e segg.

⁵⁹⁹ «Non posso nascondere – avrebbe detto in quell'occasione Grimani – di essere rimasto dolorosamente sorpreso nel vedere attaccato l'on. Fradeletto». Le dichiarazioni del Presidente dell'esposizione sono riportate in STELLA, *Cronistoria* cit., p. 71, in cui si spiega che allora il Sindaco e Presidente dell'esposizione «terminò col riconfermare la piena fiducia della Giunta nell'opera dell'on. Fradeletto». Si veda ancora FLAVIA SCOTTON, *Un'estetica della gioventù: Barbantini a Palazzo Pesaro*, in *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro. 1908-1920*, a cura di Chiara Alessandri, Giandomenico Romanelli, Flavia Scotton, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 1987, pp. 80-99, qui p. 85: «nello stesso anno [il

quale si chiedeva alla Presidenza di rivedere alcuni aspetti dell'organizzazione «perché vengano restituiti alle biennali di Venezia ordinamenti più conformi ai grandi interessi morali dell'arte e degli artisti»⁶⁰⁰

I maggiori artisti del tempo (nel gruppo c'erano, ad esempio, Guglielmo e Giuseppe Ciardi, Mario de Maria, Dall'Oca Bianca, De Stefani, Fragiaco, Cesare Laurenti, Lorenzetti, Emilio Marsili, Urbano Nono, Augusto Sezanne, Alessandro Zezzos) chiedevano in particolare: «Che i membri del Comitato ordinatore e di collocamento siano nominati in maggioranza dagli artisti espositori» e «Che i membri delle Giurie di accettazione e d'invito alle opere, per gli acquisti per la Galleria Moderna di Venezia e per le onorificenze ufficiali siano in maggioranza nominati dagli artisti espositori»⁶⁰¹. Ritenendosi inascoltati, gli artisti che avevano approvato l'ordine del giorno manifestarono il proprio dissenso in un violento memorandum. Poi, gradualmente, la polemica sfumò.

Della autocrazia di Fradeletto la storiografia ha riconosciuto – e a ragione, stando alle prove dei fatti – la fondamentale chiave della salvezza della Biennale. Il suo senso pratico, la sua determinazione, la diplomazia e l'accortezza furono le armi con cui difese l'istituzione e superò gli impedimenti che avrebbero potuto provocarne la prematura fine. Intransigente e autoritario, Fradeletto seppe essere prudente e scaltro al momento opportuno, e seppe raccogliere gli stimoli giusti, farne sintesi e dargli forma, alla stregua di quanto aveva appreso nell'esercizio della sua prima vocazione di conferenziere: non ebbe, si crede, quella profonda conoscenza delle cose d'arte, né quella sensibilità estetica che avevano avuto quanti concorsero alla fondazione e allo sviluppo iniziale delle Esposizioni (senza i quali la Biennale non sarebbe stata ugualmente).

È importante, in questo senso, rimarcare le differenze tra la primissima fase di vita della Biennale, quella che Romanelli identifica con il «capolavoro di Selvatico», e la «svolta accademico-

1904] ha luogo lo scontro più aspro tra la “corporazione” dei pittori veneziani e il segretario della Biennale, una contrapposizione in cui Marius Pictor aveva tentato inutilmente un'opera di mediazione presso il sindaco Grimani».

⁶⁰⁰ STELLA, *Cronistoria* cit., p. 72.

⁶⁰¹ Si veda STELLA, *Cronistoria* cit., p. 70 e segg. Stella riferisce inoltre che l'ordine del giorno venne steso in occasione di una riunione tenutasi la sera di lunedì 18 aprile del 1904 in una sala del Circolo Artistico.

ufficiale Fradeletto Grimani»⁶⁰², avvenuta più o meno in concomitanza con la quarta Esposizione, con la morte del sindaco-poeta e – i tempi coincidono – con l’uscita di scena di Bartolomeo Bezzi, quando «[...] l’incompiutezza del disegno lasciò tutto lo spazio possibile al recupero Pompier condotto a tappe forzate dal segretario generale dell’istituzione, Antonio Fradeletto, pronto a sposare con un roboante entusiasmo il novo corso o, se si vuole, a ratificare un atto di nascita già all’insegna della restaurazione»⁶⁰³.

Libero di agire (quasi) indisturbato - ostile a tutte le novità che dall’esterno o dall’interno avrebbero potuto minare la buona riuscita della mostra dei Giardini, fosse la concorrenza di nuove esposizioni internazionali in Italia, o fosse invece la presenza audace delle nuove, giovani tendenze -, Fradeletto avrebbe lavorato non per la gloria dell’arte, né per il trionfo di quella italiana, e nemmeno per dare agli artisti un luogo dove confrontarsi e crescere, ma per il successo dell’esposizione veneziana. «La sua era la politica delle radicali innovazioni dal punto di vista organizzativo ed espositivo e dei piccoli passi nel campo delle novità artistiche; il suo compito era quello di salvare l’Esposizione, di migliorarla indipendentemente dal valore assoluto del contenuto»⁶⁰⁴.

Ugualmente, alla sua gestione – e non alle prove in qualche modo sperimentali della fase embrionale dell’istituzione⁶⁰⁵ – saranno indirizzate le polemiche dei promotori della modernità, fossero essi i giovani espositori di Ca’ Pesaro o i sostenitori dell’avanguardia futurista.

Se la novità delle prime edizioni della Biennale – poggiate su una solida conoscenza e divulgazione della *Secession* e culminate nella presenza precoce di Klimt⁶⁰⁶ - era incontestabile, i passi falsi dovuti alle scelte artistiche condizionate da Fradeletto erano apparsi altrettanto evidenti.

Alla critica non era piaciuta la sezione francese dell’Esposizione del 1899, della cui cura Fradeletto (che non aveva mancato di

⁶⁰² ROMANELLI, *Biennale 1895: nascita, infanzia e prime imprese* cit., p. 25.

⁶⁰³ Ivi, pp. 23-24.

⁶⁰⁴ CESCHIN, *La “voce” di Venezia* cit., p. 153.

⁶⁰⁵ Sullo sperimentalismo e la modernità delle prime biennali si vedano ad esempio OJETTI, *Le quattro esposizioni Veneziane* cit., PALLUCCHINI, *Significato e valore della “Biennale”* cit.

⁶⁰⁶ Della componente mitteleuropea e secessionista che caratterizzò in particolare le prime edizioni della Biennale si è detto, *supra*, nel terzo capitolo.

contestare le decisioni di Bezzi per la sezione tedesca) era stato investito personalmente, insieme a Fragiacomò⁶⁰⁷.

Ancora più radicali erano state le polemiche legate alle novità – sostanziali – introdotte con il nuovo secolo. Il biasimo dei commentatori era andato in primo luogo, come si è visto, alla divisione per regioni della sezione italiana della mostra del 1901, e si era esacerbato quando, due anni dopo, la divisione era stata progressivamente accentuata per volontà dello stesso Fradeletto⁶⁰⁸. Non era peraltro questo – a sentire i commentatori del tempo – il solo aspetto problematico della quinta esposizione: lasciava perplessi i cronisti l'originale trovata – anch'essa dovuta al Segretario – di decorare le sale; e non entusiasmava nemmeno l'arte straniera, rappresentata da una serie di «quadretti come vediamo tutti i giorni a tutte le esposizioni anche delle città di provincia»⁶⁰⁹. Tra una riforma e l'altra – tutte queste, come detto, di carattere prettamente formale –, l'ordinamento dell'esposizione continuava tuttavia a tener fede agli indirizzi artistici tracciati fin dal principio, valorizzando in particolare il realismo ottocentesco e lo stile simbolista.

Questo stato di cose, dunque l'opinione che quel che veniva proposto alle Esposizioni internazionali di Venezia non riflettesse ciò che di meglio e ciò che di nuovo andavano facendo gli artisti di tutto il mondo, tanto quanto il fatto che Fradeletto ne fosse realmente il primo responsabile, divenne argomento comune e ricorrente fra alcuni degli opinionisti. Ugualmente, sembrava che non fossero più

⁶⁰⁷ Si veda in particolare ANGELO CONTI, *L'esposizione di Venezia. Contro l'impressionismo*, in "Il Marzocco", 14 maggio 1899.

⁶⁰⁸ Si vedano le critiche riportate in DIEGO ANGELI, *Le sale regionali all'Esposizione di Venezia*, ivi, 3 maggio 1903.

⁶⁰⁹ Si veda in particolare la stroncatura di Diego Angeli pubblicata il 15 settembre sulle pagine de "Il Giornale d'Italia" e riportata in STELLA, *Cronistoria* cit., pp. 66-67: «nel quale, contrariamente a quanto lo stesso scrittore aveva stampato nei primi giorni di apertura, scriveva che nell'Esposizione tutto andava male» (Fradeletto avrebbe replicato inviando a "Il Giornale d'Italia" una lettera poi riportata in *Una lettera di Fradeletto al "Giornale d'Italia"*, in "L'Adriatico"; 16 settembre 1903). Tra i commenti dell'epoca si vedano ancora ACHILLE DE CARLO, ALESSANDRO STELLA, *La quinta internazionale di Venezia. Critica e polemica*, Venezia, 1903; *La V Espos. di Belle Arti a Venezia*, in "La Libertà", 17 agosto 1903; *L'Esposizione a Venezia. Pittori Italiani*, in "Capitan Fracassa", 8 agosto 1903; MARIO MORASSO, *La vita moderna nell'arte*, Torino, 1904; RUFO PARALUPI, *L'arte moderna a Venezia*, Cerignola, 1903, p. 16. Tra le restituzioni più recenti GIULIANA DONZELLO, *Arte e collezionismo. Fradeletto e Pica primi segretari alle Biennali veneziane 1895-1926*, Firenze, Firenze Libri, 1987, p. 21.

sufficienti le strategie messe in atto fino a quel momento dal Segretario per mantenere ben salda la propria posizione: né la sua reiterata tendenza a minacciare le dimissioni a ogni piè sospinto (assicurato che non vi fosse alternativa a se stesso)⁶¹⁰, né le attenzioni di Grimani, che era arrivato perfino a manipolare la stampa⁶¹¹.

Già nel 1904 Morasso, su "Il Marzocco" si era chiesto dove fosse finita la contemporaneità⁶¹²; a partire dal 1907 gli attacchi forse più volenti sarebbero venuti da Guido Marangoni, che in una serie di articoli pubblicati nel corso dell'anno su "Pagine libere" metteva a nudo tutte le debolezze della «autocrazia» di Fradeletto.

Le osservazioni del commentatore offrono una lucida analisi delle ragioni del fallimento della curatela del Segretario. Fradeletto aveva peccato di presunzione, assumendo su di sé il potere che in principio era *res publica*; si era disfatto degli artisti che erano stati parte integrante del governo democratico delle prime biennali e aveva impiantato un regime monarchico, per non dire dittatoriale⁶¹³, senza tener conto del fatto che una consulenza artistica esterna gli sarebbe stata necessaria⁶¹⁴. Marangoni è forse il primo a dire quel che

⁶¹⁰ La propensione a risolversi per le dimissioni di fronte a ogni difficoltà era diventata per Fradeletto un'abitudine. Si veda ELIO ZORZI, *I quarant'anni della Biennale, Storia d'una geniale impresa veneziana*, in "Le Tre Venezie" X, n. 2, febbraio 1934, pp.68-69; poi ripreso in CESCHIN, *La "voce" di Venezia* cit., p. 155.

⁶¹¹ Si veda ivi, p. 156, in cui si spiega come Grimani, che già nel 1905 aveva fatto tacere le polemiche de "Il Giornale di Venezia" di Luciano Zuccoli per contentare Fradeletto, nel 1906 avesse chiesto allo stesso Zuccoli che impedisse a Gino Damerini di scriver male della Biennale e di quanti vi gravitavano intorno.

⁶¹² MARIO MORASSO, *E la contemporaneità?*, in "Il Marzocco", 3 luglio 1904

⁶¹³ GUIDO MARANGONI, *Le esposizioni veneziane e gli artisti*, in "Pagine Libere", I, n. 6, 1 marzo 1907, p. 379; ID., *Ancora sulle esposizioni veneziane*, "Pagine Libere", I, n. 9, 15 aprile 1907, pp. 595-597.

⁶¹⁴ Dell'incompetenza artistica di Fradeletto aveva avuto occasione di dire lo stesso Stella all'interno dell'opera in cui d'altro canto più ne avrebbe difeso e lodato l'attività. Si veda STELLA, *Cronistoria* cit., p. 35, dove si afferma «che Fradeletto non era in caso di provvedere da solo, per sua intelligenza e sensibilità all'ordinamento artistico». Fra le iniziative meno accorte del Segretario, passerà alla storia la decisione – presa in occasione della Biennale del 1905 - di far rimuovere un'opera di Picasso dal padiglione spagnolo, perché il suo linguaggio avrebbe potuto scandalizzare il pubblico. Si veda per questo JEAN-FRANÇOIS RODRIGUEZ, *Picasso à la Biennale de Venise (1905-1948). Sur deux lettres de Picasso à Ardengo Soffici*, Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Tomo CXLIII (1984-85), Classe di scienze morali, lettere ed arti, pp. 27-63; ID., *Picasso alla Biennale di Venezia (1905-1948). Soffici, Paresce, De Pisis e Tozzi intermediari di cultura tra la Francia e l'Italia*, Padova, CLEUP, 1993.

nessuno – nel suo settore, con la stessa autorevolezza - aveva osato scrivere: che cioè il Segretario delle Esposizioni veneziane non aveva la conoscenze necessarie per assolvere, solitario, al mandato che egli stesso aveva mutato in una prerogativa personale⁶¹⁵. Le conseguenze erano sotto gli occhi di tutti: le opere ammesse a comparire negli allestimenti dei padiglioni dei Giardini non rappresentavano più una selezione eloquente di quanto l'arte italiana andava producendo⁶¹⁶; viceversa, gli alti intendimenti di chi aveva pensato e voluto la mostra a giovamento del progresso dell'Arte, e di quella italiana in particolare (ma non di una città, né di un gruppo di persone o – peggio ancora - di una persona soltanto) erano stati traditi⁶¹⁷.

Tre anni più tardi, lo stesso Marangoni avrebbe fatto alcune dichiarazioni che assumono, ai fini delle riflessioni condotte in questo studio, un valore ancora maggiore. Ricordando come a Bezzi andasse attribuita la paternità dell'idea di un'esposizione internazionale in Italia Marangoni avrebbe detto:

mentre altri meno degni partecipano ai crescenti trionfi della istituzione nobilissima, il Bezzi che ne fu il primo ideatore e pretendeva di vedere il suo sogno realizzato in impresa più preoccupata della selezione diligente ed aliena dal carattere speculativo, per i contrasti insorti dovette ritirarsi in disparte. L'ultima esposizione di Venezia non ha neppure un suo quadro del Bezzi. E quanti lo ammiriamo e lo apprezziamo fummo profondamente amareggiati dal fatto. Speriamo che i dissensi si compongano e che le future esposizioni non debbano più lamentare l'assenza del loro babbo spirituale⁶¹⁸.

⁶¹⁵ MARANGONI, *Ancora sulle esposizioni veneziane* cit., p. 595: «Se l'obbiettatore si fosse trovato alla conferenza del Fradeletto durante l'ultima esposizione di Milano, di fronte a tante amenità estetiche ed a tanti spropositi artistici, si sarebbe unito subito ai malcontenti a sussurrare l'incompetenza assoluta del Fradeletto, come fecero difatti molti fradelettiani in buona fede!». Non deve sorprendere dunque, in questo senso, se nel torno d'anni in cui Fradeletto ancora è responsabile della Segreteria della Biennale, non sarà coinvolto in altre iniziative affini. Si veda per questo CESCHIN, *La "voce" di Venezia* cit., p. 162.

⁶¹⁶ GUIDO MARANGONI, *L'Esposizione di Venezia*, in "Pagine Libere", I, n. 12, I giugno 1907, p. 783: «E' lo stesso sistema col quale vengono reclutate le opere che chiude le porte e le finestre ad ogni soffio d'arte rinnovellata: è la stessa gioventù dell'arte che poco garbatamente si vede chiuso l'uscio sul naso».

⁶¹⁷ ID., *Alla Esposizione di Venezia*, "Pagine Libere", I, n. 20, I ottobre 1907, p. 438.

⁶¹⁸ ID., *Artisti trentini: Bartolomeo Bezzi*, in "L'Alto Adige", 20-21 ottobre 1910. Sarà il caso di ricordare qui che lo stesso Marangoni avrebbe curato la retrospettiva dedicata al Nostro in occasione della Mostra d'arte marinara organizzata Roma tra il 1927 e il 1928. L'attività di Bezzi venne rappresentata in quell'occasione da ventitre paesaggi di tema marittimo: *Mazzorbo, Fantasmi della laguna, Poesia vespertina, Rio di Castello (Venezia), Nubi*

3. GLI ANNI DI CA' PESARO

«Chi detterà la storia dei pittori italiani dei nostri tempi, quando il campo sarà sgombro di quelli che fanno troppa fortuna da vivi, scriverà il nome di Bezzi in grande. Anche considerata nel suo valore storico l'arte del Bezzi è importante. Molti di noi si sono abituati da qualche tempo per motivi differenti a prediligere quelli tra ipaesisti italiani che sono più disegnati, più geometrici, più presenti a se stessi. Bezzi coi suoi paesaggi lirici, diffusi e soffusi, talvolta accennati con grandiosa vaghezza, si ricongiunge meglio degli altri a tradizioni tutte nostre e gloriose»⁶¹⁹.

Così avrebbe scritto presentando l'opera di Bartolomeo in mostra a Milano trent'anni più tardi Nino Barbantini, anima e motore di Ca' Pesaro, che sul volgere del primo decennio del Novecento avrebbe riscattato la moderna vocazione culturale di Venezia. Sorprende ritrovare nei progressi della nuova istituzione alcune analogie con l'azzardo polemico di Bartolomeo Bezzi e di chi, con lui, dieci anni prima aveva cercato di «iniziare la “secessione” a Venezia»⁶²⁰. Rispetto alla Corporazione dei pittori e degli scultori italiani, l'operazione condotta da Nino Barbantini è naturalmente di tutt'altra sorta: perché nasce e si sviluppa nella legalità dell'investitura pubblica⁶²¹, e perché aggiusta la mira, variando l'oggetto stesso del contendere.

rosse, Amori dell'aria, Fantasie dell'aria, S. Nicoletto, Mare, Madreperla, Canale della Giudecca di notte, Canale al tramonto, Barene, Tramonto a Venezia, Squero a Chioggia, Squero, Passeggiata al Lido, Verso sera, Barena, Tramonto in laguna, Rimorchiatori in laguna, Laguna, Poesia lunare. Si veda per questo ID., (a cura di), I Mostra Marinara a Roma, (Mostra retrospettiva di B. Bezzi), Roma, 1928; Il fascino della natura cit., p 103.

⁶¹⁹ BARBANTINI, *Dipinti di Bartolomeo Bezzi ordinati in mostra cit.*, p. 4.

⁶²⁰ Venezia, ASAC, *Corrispondenza Bezzi Fradeletto 1895-1914*, Antonio Fradeletto a Bezzi, 11 novembre 1898. Si veda ROSSANA BOSSAGLIA, *Le mostre di Ca' Pesaro e la Secessione romana: un confronto*, in *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro cit.*, pp.100-107, qui p. 101: «[...] alla Secessione pensavano anche i capesarini (e lo provano, alla rovescia, le parole di Barbantini, che nel 1913 difendeva i suoi artisti dall'accusa di “congiure, attentati secessionistici”); tanto è vero che la copertina del loro primo catalogo, nel 1910, sfoggia un'impostazione disegnativa giocata sulla quadrettatura che è esplicito e inequivocabile omaggio alla grafica viennese».

⁶²¹ Si veda il ricordo riportato in NINO BARBANTINI, *Scritti d'arte inediti e rari*, a cura di Gino Damerini, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1953, p. 270: «Ero arrivato a Venezia tre anni prima con l'incarico ufficiale di organizzarle prudentemente [si parla delle mostre

Se i corporati avevano tentato – senza fortuna – di vincere la mediocrità dei colleghi propugnando un ideale d'arte d'élite (sulla scia delle battaglie combattute oltre confine dai secessionisti tedeschi e austriaci), i più giovani espositori di Ca' Pesaro sosterranno viceversa a spada tratta le ragioni della modernità⁶²².

Delle polemiche fra la Biennale e quella che, volente o nolente, venne a configurarsi come l'anti-Biennale⁶²³, delle estreme – nel tempo e nei toni – contestazioni mosse alla matura gestione Fradeletto⁶²⁴, e ancora della sottile diplomazia che ebbe a governare i

di Ca' Pesaro], riservandomi piuttosto a dirigere la Galleria d'Arte Moderna. Le istruzioni che mi vennero impartite difatti il primo giorno dai personaggi del Comune e della Biennale, furono che non c'era fretta, ma che, quando che fosse, avrei fatto bene a radunare, nell'ammezzato in penombra, specialità veneziane più che altro: vetri, mosaici, lacche, tende di pizzo». Com'è noto, Barbantini preferì fin dal principio lasciare in secondo piano il mandato legato all'allestimento delle "specialità veneziane" e dare spazio alle ansie creative ed espositive dei più giovani.

⁶²² «La "modernità", intesa come espressione delle nuove sperimentazioni artistiche» era mancata alle Biennali fin dal principio. Così già la prima delle Esposizioni Internazionali d'Arte «è una vetrina dell'arte "ufficiale"» e «gli artisti che espongono sono per la maggior parte anziani ed affermati». Si veda BIANCHI, *Le prime Biennali: pittori veneti e pittori 'foresti' a confronto* cit., p. 573.

⁶²³ Fradeletto si infuriò fin dal principio: non gli era piaciuto che alla prima mostra di Ca' Pesaro Barbantini avesse invitato alcuni dei protagonisti della Biennale, e nemmeno il fatto che per il manifesto di quella prima esposizione si fosse impiegato lo stesso leone che era stato e continuava ad essere simbolo delle mostre dei Giardini. Sul precoce antagonismo fra le due istituzioni si veda anche GUIDO PEROCCO, *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro, 1908-1920* in *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro* cit., pp. 24-40 qui p. 25: «[Le mostre] sono state preparate per creare un campo sperimentale giovanile accanto alle singole Biennali internazionali. Un campo sperimentale che entrò presto in concorrenza con l'esposizione più famosa, spavaldo antagonista, anzi, con la Biennale»; e ancora MARIA MIMITA LAMBERTI, *La stagione di Ca' Pesaro e le Biennali*, ivi, pp. 41-68, qui pp. 45-48 in cui si spiega che il rapporto tra le due istituzioni «in pochi anni passa da una tacita sudditanza, nell'ipotesi che le mostre capesarine potessero fare da filtro alla selezione giovanile verso il traguardo dei giardini, a uno scontro che, dopo l'esposizione scandalosa del 1913, porta alla chiusura di Ca' Pesaro e alla ribellione aperta dell'esposizione dei rifiutati al Lido».

⁶²⁴ Messa in discussione dalla stessa attività della «più proficua palestra intellettuale dei giovani artisti che esista oggi in Italia» (così si autodefiniva all'interno del catalogo della mostra del 1919) e da chi, come Gino Damerini, ne gridava i meriti a mezzo stampa, la gestione delle Biennali sarebbe stata contestata con violenza dagli ambienti fiorentini vicini al futurismo. Si veda ARDENGO SOFFICI, *Per Medardo Rosso. Lettera aperta all'on. Fradeletto*, in "La Voce", I, n. 17, 8 aprile 1909; ID., *L'Esposizione di Venezia*, in "La Voce", I, n. 46, 28 ottobre 1909; ID., *L'Esposizione di Venezia*, in "La Voce", I, n. 48, 11 novembre 1909. Per una più ampia trattazione delle polemiche si rimanda in particolare a LAMBERTI, *1870-1915: i mutamenti del mercato*, p. 122 e segg.

rappporti tra Fradeletto e Barbantini, si è più volte (e autorevolmente) detto⁶²⁵.

Importa qui ricordare come lo stesso Barbantini, che le fragilità di Fradeletto avrebbe smascherato, con puntiglio ancor maggiore di Marangoni⁶²⁶, avrebbe invece tenuto sempre in grande stima

⁶²⁵ A proposito del «gentleman's agreement di rapporti interpersonali» raggiunto in ragione si direbbe dell'opportunità dei buoni rapporti interni agli ambienti deputati alla promozione culturale a Venezia e degli aperti dissensi ugualmente sorti tra Fradeletto e Barbantini si veda il contributo "storico" di LAMBERTI, *La stagione di Ca' Pesaro e le Biennali* cit., p. 48; si veda ancora SCOTTON, *Un'estetica della gioventù* cit., p. 89: «La documentazione conservata nell'archivio di Ca' Pesaro e in quello della Biennale [...] ci offre un'immagine significativa di quali ostacoli Barbantini dovesse superare per tenere in piedi la "piccola impresa". A partire dal 1910, quando l'organizzazione della "Sala della Gioventù" alla Biennale doveva essere o apparirgli come un'infida "concorrenza" di Fradeletto; nel 1911, quando avviene il primo tentativo da parte del Comune di chiudere le esposizioni; fino al 1912, quando Barbantini si deve difendere a chiare lettere sulla mancata rappresentanza dell'arte decorativa. Al contempo tuttavia la predetta documentazione mette in evidenza il lato meno noto, quello di un Barbantini teso a mediare con grande oculatezza e prudenza i contrasti con la "maggior istituzione" (con la quale, non è da dimenticare, egli riesce nonostante tutto a collaborare fin dal 1912, ordinando le mostre individuali di Previati)».

⁶²⁶ Esemplari in questo senso sono i passaggi di NINO BARBANTINI, 1912. *Lettera all'onorevole Fradeletto*, in ID., *Biennali*, Venezia, Il tridente, 1945, p. 16 e segg.: «Dal punto di vista della sistemazione e del funzionamento pratico, l'Esposizione sotto di Lei è diventata un modello, tanto che, con tutti i Suoi difetti, non c'è chi non abbia il dovere di riconoscerglielo, e molti avrebbero il dovere di essergliene grati. Ma si vorrebbe che la Biennale fosse degna dell'amor Suo, e ci tocca invece di aprirle gli occhi. Visto che non se ne accorge da sé, siamo costretti ad avvisarla che colei n'è proprio indegnissima. Faccia, onorevole professore, finché c'è tempo, che si ravveda [...] neanche è Sua l'impresa che Lei hanno affidato, e non è detto che Lei soltanto e i Suoi consorti ci debbano fare i propri comodi, che se ne debbano valere cioè secondo i loro discutibilissimi gusti personali. [...] E se il Segretario Generale non è capace di stabilire chi effettivamente è meritevole e chi no, si faccia soccorrere, e non s'impunti a voler guardare attorno cogli occhi suoi che poco vedono, o cogli occhiali dei suoi triti commissari che vedono i propri pregiudizi e i propri interessi. [...] «il tedio e lo scredito dei sistemi che praticate, degli errori e delle reticenze in cui v'indurite, delle condiscendenze e delle caparbieta egualmente riprovevoli, dello spavento che avete di bruciarvi le toghe se vi accostate colà dove il sacro fuoco dell'arte più arde e divampa. [...] Da parte sua, Lei fa anche troppo: fa il parlamentare assiduo alla Camera e alla vita politica della città e dello stato, l'insegnante diligente di letteratura a ca' Foscari, l'impresario indefesso dell'esposizione e, per quanto tocca i lati pratici, ottimo. Che non Lei sia restato e che non trovi tempo per informarsi di ciò che l'arte contemporanea effettivamente è, per imparare a conoscerla di fondo ch'è difficile, per valutarla ch'è più difficile ancora; si capisce e va compatito. Ma dubiti allora della propria scienza e della propria infallibilità che dovrebbero essere infuse, e si vede che non sono».

l'operato di Bartolomeo Bezzi. Non sappiamo per quale ragione il pittore trentino non sia al fianco dei Ciardi, di Fragiaco, di Laurenti, di Milesi, insomma di quei «garanti della maniera locale»⁶²⁷ che erano i più vecchi fra gli espositori della prima mostra estiva di Ca' Pesaro: si può credere – giacché per quell'anno le fonti tacciono – che l'artista fosse stato messo fuori gioco da una nuova crisi di nervi⁶²⁸. Quel che è certo è che la penna del direttore delle Esposizioni della Fondazione Bevilacqua La Masa fu con Bezzi sempre compiacente.

Del pittore solandro e della sua opera, Barbantini ebbe a scrivere in ben più di un'occasione. E non fu soltanto per recensirne l'attività espositiva⁶²⁹, o per omaggiarne la memoria nei ricordi di tanti anni più tardi⁶³⁰. Al critico ferrarese si deve la presentazione in catalogo del gruppo di opere inviate dall'artista alla XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia⁶³¹, della mostra individuale dedicata a Bezzi a un anno dalla sua morte⁶³², e ancora della mostra retrospettiva organizzata al Castello Sforzesco di Milano nella primavera del 1938⁶³³.

⁶²⁷ LAMBERTI, *La stagione di Ca' Pesaro e le Biennali* cit., p. 41.

⁶²⁸ Lo stato di salute di Bezzi in quel torno d'anni è fortemente pregiudicato. Si veda la lettera di Bezzi a Cesare Battisti, Desenzano, 3 novembre 1903, in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore* cit., p. 275: «Il mio medico mi ha proibito per adesso qualunque occupazione della mente, perciò io, nel mentre Le sono gratissimo, La pregherei di voler attendere la mia guarigione, la quale vorrei sperare non fosse lontana». Può darsi tuttavia, e per questo si rimanda a quel che si dirà in seguito, che l'artista aveva ormai deliberato di chiudersi alle polemiche artistiche con Fradeletto e di guardare altrove.

⁶²⁹ NINO BARBANTINI, *L'arte moderna a Roma*, in "La Perseveranza", 21 novembre 1911; ID., *Artisti trentini all'XI Biennale veneziana*, in "L'Alto Adige", 6-7 giugno 1914.

⁶³⁰ ID., *La Galleria d'Arte Moderna a Venezia*, Milano, 1926; ID., *La pittura italiana la XVI Biennale di Venezia*, Venezia, 1928; ID., *La pittura italiana dell'800*, in "Le Tre Venezie", n. 5, 1928; ID., *Le Biennali* cit.; *Artisti trentini negli scritti di Nino Barbantini*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche" XXXVIII, n. 1, pp. 78-82.

⁶³¹ ID., *Gruppo d'opere di Bartolomeo Bezzi*, in *XI esposizione internazionale* cit., pp. 49-51, 98-99.

⁶³² ID., *Mostra individuale di Bartolomeo Bezzi* cit., pp. 94-96. Si veda in questo senso anche MARINELLI, *Ai confini (dentro e fuori) dell'Impero* cit., p. 54: «Non fu semplicemente occasionale la celebrazione postuma dell'artista, alla Biennale del 1924, con una personale di ventuno opere, curata da Pica ma voluta e commentata da Barbantini».

⁶³³ Barbantini avrebbe fatto parte del Comitato ordinatore (con Mario Bezola, Carlo Bozzi, Aldo Carpi e Vittorio Castagneto) della retrospettiva dedicata a Bezzi al Castello

A parlare, nei testi di Barbantini dedicati a Bezzi, sono la deferenza e l'affezione che lo storico doveva avere maturato quando, appena ventiduenne, segretario di fresca nomina dell'Opera Bevilacqua La Masa e della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia, aveva iniziato ad avere voce in capitolo nel dibattito artistico locale.

Di trentatré anni più giovane, arrivato in Laguna quando già le vicende della fondazione e i primi sviluppi della Biennale – dunque le iniziative dell'artista trentino - erano un ricordo, aveva fatto in tempo a comprendere che quell'uomo, che pure apparteneva a una scuola pittorica oramai sorpassata, aveva avuto un amore viscerale per l'arte e una lungimiranza non comune, e aveva messo con abnegazione entrambe le cose al servizio della causa⁶³⁴.

C'è un altro passo, nella presentazione di Barbantini, che merita di essere riportato: «Sensibile e studioso, viaggiando in Italia, in Germania, a Parigi, acquistò una conoscenza vasta e precisa dell'arte

Sforzesco di Milano. Si veda: BARBANTINI, *Dipinti di Bartolomeo Bezzi ordinati in mostra* cit., pp. 3-4.

⁶³⁴ Nella lettere pervenuteci di Bartolomeo Bezzi il nome di Barbantini compare una volta soltanto: è quando, pochi mesi prima di morire, il pittore comunica a Pica l'improvviso miglioramento della sua salute, e gli chiede di trasmettere i suoi saluti agli amici di Venezia. Si veda la lettera da Cles, 22 gennaio 1923, riportata in MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore* cit., p. 338: «Mio caro Pica, queste righe, affidate alla gentilezza della tua Signora, ti rendano il mio memore affettuoso saluto, che invio a te pel primo degli amici, con l'animo ricolmo di gioia per la ricuperata salute. Ciò ha del miracoloso, se pensi che sono stati nove lunghi anni di sofferenze crudeli che, né medici, né medicine furono capaci mai di rimuovere o alleviare; la sola natura ha compiuto il miracolo. Non puoi credere quanto io sia felice ora di questo ritorno alla vita; e quel raggio di sole penetratomi nell'anima, mi fa dimenticare i tormenti sofferti del lungo e penoso sogno. Hanno cominciato anche a manifestarsi delle velleità... non di mettermi subito ad imbrattar tele, che ci sarà sempre tempo; ma un bisogno sento, una sete ardente di rivedere siti e cose d'arte, dopo sì lunga astinenza. Sognerei di rivedere Venezia, col fascino della sua luce e dei suoi canali e tutti quei dintorni della Laguna che mi lasciarono così cara e dolce impressione nella primavera del 1914 e che mi ripromettevo di fissarne qualcuno sulla tela, se disgraziatamente non sopravveniva la malattia ed il flagello della guerra [...] Ora, caro Pica, confortato da tutte queste speranze, non mi resta che pregarti di gradire l'espressione di tutta la mia riconoscenza per quello che hai fatto per me e che non ho mai dimenticato anche durante la mia malattia; e di volermi ricordare affettuosamente agli amici Romolo, Bazzani, Barbantini, Tito, Chitarin, Besrodny ecc.». Si ricorda infine che la sensibilità artistica di Nino Barbantini era vicina alle manifestazioni artistiche della pittura ottocentesca, e in particolare a quelle francesi. Si veda in questo senso SCOTTON, *Un'estetica della gioventù* cit., p. 92 sgg.

contemporanea, che lo rese uomo di idee larghe, di gusto sicuro, avverso ai colleghi pigri, generoso coi giovani»⁶³⁵.

Di qui, e più ancora, la profonda affinità spirituale tra il critico e l'artista. Mediata, magari, anche dal tramite di Umberto Moggioli⁶³⁶, di Gino Damerini⁶³⁷, ma soprattutto e prima ancora da Gino Fogolari – che aveva recensito con calore l'opera di Bezzi - nel 1901, dunque in concomitanza con il definitivo distacco di Bartolomeo dagli ambienti della Biennale – sostenendo altresì la sua adesione alla costituzione di una mostra internazionale milanese, e pure l'opportunità di una più attenta considerazione della sua vocazione d'artista

Quando ci sarà dato di vedere molte opere sue raccolte insieme, che meglio ce ne lascino conoscere il carattere, o determinarne con maggiore sicurezza il potere artistico? Bello sarebbe che nella nostra Trento qualcuno pensasse a raccogliere in qualche estate una bella esposizione delle opere sue. Certo non è quella del Bezzi, delicata e fine, un'arte che possa destare i facili entusiasmi e il volgare successo nelle folle; ma io credo che molti spiriti gentili verrebbero volentieri alla nostra città, attratti dalla dolce poesia delle sue tele e non piccolo sarebbe il vanto di noi trentini, di possedere che è poco, ma di sapere anche apprezzare giustamente un così delicato artista⁶³⁸.

⁶³⁵ BARBANTINI, *Dipinti di Bartolomeo Bezzi* cit., p. 3.

⁶³⁶ Se Moggioli diverrà a buon titolo uno degli astri del firmamento di Ca' Pesaro è in qualche modo anche merito di Bezzi. Si ricordi l'episodio cui abbiamo accennato nel capitolo primo: in casa dei Lazzari, Bezzi e Prati ricevono la visita di Umberto, allora sedicenne, che sottopone ai maestri un quadretto dipinto *en plein air*. Riconosciute le doti del giovane, i due artisti si adoperano presso Antonio Tambosi perché provveda al mantenimento di Moggioli a Venezia e ai suoi studi all'Accademia.

⁶³⁷ In più di un'occasione Damerini avrebbe trattato la figura del nostro. Si vedano: GINO DAMERINI, *La XIV Esposizione di Venezia - Colpo d'occhio: i morti e i vivi*, in "Il Marzocco", 4 maggio 1924; ID., *L'arte italiana alla XIV Biennale di Venezia*, in "Il Contemporaneo", n. 6, 15 giugno 1924; ID., *Bartolomeo Bezzi pittore e patriota*, in "Corriere d'Informazione" VII, 70, 22-23 marzo 1951; ID., *Bartolomeo Bezzi pittore e patriota. Il centenario di un grande trentino*, in "Corriere Tridentino", 30 maggio 1951; ID., *Due trentini riuniti nel Castello del Buonconsiglio – Il bicentenario di Gian Battista Lampi e il centenario di Bartolomeo Bezzi*, in "Giornale di Trieste", 13 luglio 1951.

⁶³⁸ Si veda FOGOLARI, *Bartolomeo Bezzi* cit. Soprintendente a Venezia, Fogolari è colui che volle Barbantini alla guida di Ca' Pesaro. Non sarà casuale che il contributo di Gino Fogolari sia pubblicato sul quotidiano diretto da Cesare Battisti. Nel primo capitolo si è avuto modo di collocare l'origine dei rapporti tra Bezzi e Battisti agli anni Novanta del XIX secolo. Al principio del Novecento, Battisti avrebbe cercato di coinvolgere Bezzi nell'ordinamento di un articolato progetto espositivo, che si prevedeva di realizzare nel mese di maggio del 1903. Si veda la lettera di Cesare Battisti del 2 settembre 1902,

Alla morte dell'artista, Barbantini dal canto suo avrebbe detto

Forse in questo momento, chi gli fu legato da amicizia fraterna non può scrivere di lui esattamente; c'è nel mio cuore troppo tumulto e troppa pena. Lo vidi nella primavera scorsa, rinato. Era stato infermo nove anni e poi era guarito d'un tratto, tutto fede, tutto ardore. Non parlava che di rimettersi a dipingere. A Milano aveva riordinato lo studio, riposti i quadri in cornice, riordinati e verniciati i bozzetti. Pareva che quei nove anni non fossero stati e che egli stesse per continuare il lavoro del giorno prima. La breve illusione non ha valso niente altro che a renderci più amaro, dopo quella fugace ombra di vita, questa realtà della morte. E' morto dopo un'agonia lunga e lucidissima, ricordando tutto quello che ebbe caro, le mattine sul lago, i tramonti sulle foreste, gli incantesimi della luna, l'arte, la famiglia, gli amici lontani ai quali voleva spesso che lo ricordassero⁶³⁹.

4. EPILOGO ROMANO

Sulla base dei riscontri biografici e dei dati raccolti dal vaglio della corrispondenza dell'artista, si crede di poter affermare che a partire dal 1901 e per i nove anni seguenti Bezzi – certamente anche in ragione dei ricorrenti, gravi problemi di salute - si sia astenuto dalla promozione di qualsivoglia iniziativa culturale.

A quel torno d'anni è possibile far risalire la partecipazione a una serie di mostre – in Italia e all'estero -, e si ritiene a buon titolo che in questa sola presenza espositiva risiedano, nel periodo interessato, le manifestazioni dell'attività di Bezzi (fatta eccezione – stando alla

pubblicata in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore* cit., p. 273: «Il programma di questa sarebbe stato così delineato: 1, Mostra segantiniana. In proposito sono già state iniziate trattative con Grubicy. 2. Esposizione d'arte antica trentina. Si tratterebbe di metter in mostra, raccolti in adatto ambiente, i molti tesori artistici che ci sono ignorati nelle case dei nostri signori. 3. Esposizione d'opere (pittura e scultura) d'artisti trentini o esposizione di quadri – con premi – limitata al paesaggio alpino. Pare sia facile l'esecuzione del punto 1 e 2. Del terzo, io credo impossibile la seconda variante, tenuto conto anche del fatto che l'esposizione dovrebbe aver luogo nel prossimo maggio». In più di un'occasione Bezzi aveva prestato interesse alle iniziative legate alla memoria dell'artista scomparso, sostenendo con una sottoscrizione il progetto del monumento di Arco e facilitando l'organizzazione di una conferenza tenuta da Ojetti e voluta a Trento dalla Società Studenti Trentini. Al progetto di Battisti Bezzi sarà costretto tuttavia a negare il proprio appoggio per ragioni di salute.

⁶³⁹ NINO BARBANTINI, *La morte di Bartolomeo Bezzi*, in "Gazzetta di Venezia", 10 ottobre 1923.

documentazione – per la commissione di un pannello all’Hotel Spreter, presso la Mendola)⁶⁴⁰.

Un’ultima volta tuttavia - secondo quanto riferito dalle fonti bibliografiche - Bezzi avrebbe attinto in qualche maniera all’esperienza maturata nel settore dell’ordinamento delle esposizioni d’arte. Sarebbe accaduto in occasione dell’organizzazione dell’esposizione internazionale romana nel 1911: episodio che assume valore alla luce dei dissensi emersi nei rapporti con la Segreteria della Biennale veneziana, e che per questo ben si inserisce all’interno di un’ideale parabola “polemica”.

Si ricorderà come l’incontro tra Bartolomeo e la città romana fosse avvenuto al principio degli anni Ottanta, e come l’esposizione capitolina del 1883 avesse decretato il primo, grande successo a livello nazionale dell’opera bezziana. Da allora, l’artista sarebbe tornato a esporre a Roma - se non con regolarità, con una certa frequenza - fino al 1897⁶⁴¹, per poi farvi ritorno nel 1909 con *Mattino d’autunno*, *Reverie* e *Neve a Venezia*⁶⁴².

⁶⁴⁰ Lettera di Bezzi a Tolomei, 15 aprile 1907, riportata in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore* cit., p. 270: «Magari della Mendola – prosegue Bezzi -, dove risiedo l’Estate e dove ho in corso un lavoro piuttosto grande di dimensioni (12 metri) che riassume l’Alta Anaunia, essendo la Mendola suolo di pertinenza di questa valle trentina, ma che purtroppo si tenta in tutti i modi di germanizzare».

⁶⁴¹ Bezzi sarebbe a Roma nel 1886, quando espone *Sulle rive dell’Adige* (PATTINI, *Bartolomeo Bezzi: il poeta dell’agonia* cit., p. 13; DE PILATI, *Sulle rive dell’Adige. Scheda*, in *Il Secolo dell’Impero* cit., p. 292); nel 1889 con *Venezia che dorme*, *Armonie della sera*, *Raggio di luna* e *Amori dell’aria* (MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 344; PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 5; *Il fascino della natura* cit., p. 99; PATTINI, *Bartolomeo Bezzi: il poeta dell’agonia* cit., p.14); nel 1890 è all’Esposizione nazionale quadriennale con *A sera* (MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 344; PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 5).

La circostanza è l’occasione per un intenso scambio epistolare tra Bezzi ed Ettore Tolomei, che la partecipazione di Bezzi recensirà in ISARCO (ETTORE TOLOMEI), *Trento e Trieste all’Esposizione romana* cit. Si vedano una lettera di Bezzi a Tolomei s. d., una lettera di Mosè Bianchi, 26 giugno 1890, Milano, tre lettere di Bezzi a Tolomei (19 giugno; Cortina d’Ampezzo, 24 agosto 1890; Sopramonte, 5 novembre 1890), una lettera di Tolomei a Bezzi, 2 novembre 1890, riportate in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore* cit., p. 249 sgg. Secondo alcune fonti Bezzi sarebbe a Roma anche nel 1891 (MARONI, a cura di, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 344 fa riferimento all’esposizione di *Vaghezza autunnale* e *Motivo trentino*; PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 5, sostiene che la sua presenza a Roma si realizza in questa occasione nell’ambito di un’esposizione promossa dalla società “In Arte Libertas”»); accanto ai sodali di “In Arte Libertas” sarebbe anche nell’anno successivo (si veda la cartolina di Bezzi a Tolomei, 3 febbraio 1892, pubblicata in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore – patriota* cit. p. 255 e segg.). A Roma torna a esporre nel

Alcuni elementi, desunti in particolar modo dalla sua corrispondenza, inducono a ritenere che tra la fine del XIX secolo e il principio del secolo successivo, Bezzi avesse peraltro a intrattenere rapporti continuativi con alcuni ambienti romani: con gli artisti dell'Aragno⁶⁴³ e con i colleghi del gruppo "In Arte Libertas"⁶⁴⁴, e massimamente con lo scultore romano Ettore Ferrari, sodale nell'arte e nel pensiero politico, fra i primi promotori della stessa esposizione dell'83, e fra gli animatori della vita artistica della capitale anche e soprattutto a partire dall'apertura del nuovo secolo⁶⁴⁵.

1893, quando riceve la medaglia d'argento del Municipio per *Lido* (si veda ISARCO (ETTORE TOLOMEI), *All'esposizione di B. A. di Roma* cit.; MARONI, (a cura di), *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 344, che riferisce dell'esposizione di *Quiete e Lido*; PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 5; PATTINI, *Bartolomeo Bezzi: il poeta dell'agonia* cit., p.13); vi è infine nel 1897 con *Guado al tramonto* (MARONI, a cura di, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 344; PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 6).

⁶⁴² Si veda *Bartolomeo Bezzi all'Esposizione di Roma*, in "Vita Trentina", VII, n. 16, 17 aprile 1909, pp. 113-114; PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 9; *Il fascino della natura* cit., p. 101.

⁶⁴³ BITTANTI BATTISTI, *Bartolomeo Bezzi e le origini della Biennale* cit., p. 296; PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 89.

⁶⁴⁴ Bezzi, che a Roma sarebbe stato in contatto fin dal principio degli anni Ottanta con alcuni fra gli artisti che sarebbero confluiti nell'associazione (cfr. *supra*, cap. primo), avrebbe preso parte alle esposizioni di "In Arte Libertas" nel 1891 e nel 1892 (si veda, qui, la nota 95). Si ricordi inoltre che nel 1899, ovvero nell'anno stesso in cui si colloca l'esordio veneziano della Corporazione, anche il collettivo romano otterrà di esporre separatamente alla mostra dei Giardini.

⁶⁴⁵ «Al vertice della piramide, negli anni che precedono la Secessione romana, siedono nomi illustri ai quali è affidata, di fatto, la gestione della politica artistica. Ettore Ferrari (Roma 1845-1929), scultore di vasta fama, consigliere comunale, deputato al Parlamento, Direttore dell'Istituto di Belle Arti di Roma, Presidente della Giunta Superiore per le Belle Arti del Ministero, Gran Maestro della Massoneria dal 1904 al 1918» (MARIO QUESADA, *Storia della Secessione romana*, in *Secessione romana 1913-1916*, a cura di Rossana Bossaglia, Mario Quesada, Pasqualina Spadini, catalogo della mostra, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1987, pp. 5-56, qui p. 7). La conoscenza tra i due artisti risale alla mostra romana del 1883, e sarà rinsaldata dalla comune adesione alle stesse iniziative espositive (tra le occasioni più importanti, si ricorda l'Esposizione Universale di Parigi del 1889; Ferrari è – tra le altre cose – l'autore del monumento equestre a Vittorio Emanuele II inaugurato a Venezia nell'anno dell'esordio espositivo in Laguna di Bezzi). Di Ettore Ferrari si fa spesso menzione nelle corrispondenza tra Bezzi e Tolomei. In genere, indipendentemente dal loro contenuto, gli scambi epistolari sono anche l'occasione di un saluto allo scultore. Altre volte Ferrari viene nominato in relazione a questioni specifiche. È il caso delle comunicazioni legate alla partecipazione dell'artista trentino all'Esposizione nazionale quadriennale di Roma del 1890 (quando si fa peraltro menzione di Ferrari per la

A partire dal 1910 i legami con la capitale si fanno più stringenti. Secondo le ricostruzioni operate da alcuni studi, Bezzi risiede a Roma da allora e per due anni⁶⁴⁶. Nel corso del lungo soggiorno prenderà parte alle Esposizioni Internazionali del 1910⁶⁴⁷ e del 1911⁶⁴⁸; e in occasione di quest'ultima offrirà il proprio contributo ai colleghi impiegati nell'ordinamento della mostra.

prima volta). Bezzi, che ha inviato alla mostra il suo *A sera* «ancor bagnato ed all'ultima ora» scrive a Tolomei di essersi rivolto «all'amico Ettore Ferrari, perché pregasse qualche pittore a passare un po' di vernice» (si veda la lettera di Bezzi a Tolomei, Venezia, 8 maggio 1890, riportata in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore* cit., p. 249). Ferrari, con Barabino e Mosè Bianchi, fa parte della sottocommissione che proporrà l'acquisto della tela di Bezzi da parte del Ministero (si veda la lettera di Mosè Bianchi a Bezzi, Milano, 26 giugno 1890, riportata ivi, p. 251: «Carissimo Bezzi, Infatti il tuo quadro è stato fra i scelti della sottocommissione alla quale, come saprai, fanno parte Ferrari, Barabino e il sottoscritto (che tu conosci)». Ferrari è fra i massimi sostenitori dell'acquisto anche in fase di votazione; tant'è che all'obiezione avanzata da chi riteneva che l'opera di Bezzi fosse, più che un quadro, un'impressione, aveva replicato con Barabino «che anche ciò fosse l'impressione era tanto bella e maestrevolmente raggiunta, che valeva bene qualunque lavoro finito» (si veda la lettera di Tolomei a Bezzi, 2 novembre 1890, riportata ivi, p. 253: «Lodi e critiche particolari non saprei ripetergliele; il Ferrari mi disse che l'impressione generale era stata eccellente. La votazione, su 9, diede 7 contro 2. Rimasero esclusi quadri di molto valore artistico, quadri di autori che potrebbero ragionevolmente aspirare ad avere *uno* dei loro lavori nella Galleria Nazionale»).

Con Bezzi, Ferrari farà parte della commissione giudicatrice del concorso per il Monumento a Dante di Trento (Trento, FMST, Fondo Guglielmo Ranzi, Bezzi a Guglielmo Ranzi, 13 agosto 1891; ivi, Bezzi a Guglielmo Ranzi, Cles, 29 agosto 1891, nella quale Bartolomeo, venuto a conoscenza dell'identità dei membri della Commissione, si rallegra poiché è «composta di persone che oltre ad essere egregi artisti, li conosco per carattere integro e leale»). Lo scultore sarà inevitabilmente coinvolto nella bagarre sull'assegnazione dell'incarico (si veda la lettera di Guglielmo Ranzi a Ettore Ferrari pubblicata in BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore* cit., pp. 258-259; PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 202, riferisce anche, in questo senso, di «una lettera di E. Ferrari, da Roma, in data 10 gennaio 1895»). Si ricordi infine che Ettore Ferrari è uomo dalla forte fede repubblicana. Nei panni di artista, celebrerà più volte la figura di Giuseppe Garibaldi; nei panni di politico sarà deputato per la sinistra repubblicana dal 1882 al 1892 durante la XV, la XVI e la XVII legislatura, e nel 1900 sarà membro del Comitato Centrale del Partito Repubblicano.

⁶⁴⁶ PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 9; *Il fascino della natura* cit., p. 102. Il dato sarebbe confermato dalla datazione di alcune opere coeve d'ispirazione locale: si veda ad esempio *Villa Pamphili* (1910), *Cipressi a Villa Adriana* (1911), *Villa Borghese* (1911).

⁶⁴⁷ L'opera esposta in questa occasione sarebbe *Poesia Invernale*: PATTINI, *Bartolomeo Bezzi: il poeta dell'agonia* cit., p.14.

⁶⁴⁸ Espone nella quarta Sala Italiana: *Pace, A Villa Adriana, Visione notturna, Campagna romana, Solitudine; Cipressi di villa Adriana*.

Le biografie dedicate all'artista concordano nel sostenere che per la grande mostra organizzata a Roma per celebrare il cinquantesimo anniversario del Regno d'Italia il supporto di Bezzi sia stato fondamentale⁶⁴⁹. La notizia non trova però riscontro nella verifica dei crediti indicati all'interno del catalogo dell'esposizione romana, dove non si fa menzione alcuna del suo nome⁶⁵⁰. Non è improbabile tuttavia che l'artista fosse stato a fianco dell'amico Ferrari, che in quell'occasione rivestiva l'incarico di presidente della Sezione per le Belle Arti. Tra i vertici di quella esposizione comparivano inoltre almeno altri due nominativi di critici a lui vicini: Primo Levi, che vi figurava in qualità di membro della Sezione per le Belle Arti, e Vittorio Pica, Commissario Speciale per l'Arte Straniera.

Certamente a Bezzi fu affidato l'incarico di rappresentare gli artisti di tutte le nazioni «convenuti al grande banchetto gratulatorio offerto dagli stessi al Comitato della Esposizione»⁶⁵¹. Si ritiene opportuno riportare alcuni passaggi del discorso, pronunciato sul Colle Aventino, al Castello dei Cesari. Bezzi dichiara che Roma

ha compiuto il miracolo ordinando una Mostra Artistica, la quale, per grandezza e per il bello ivi raccolto, sconfina dalle precedenti o meglio – *ha distanziato per venti lunghezze*, tutte quelle d'Europa e d'America. [...] E noi che abbiamo assistito sino dall'inizio, lo svolgimento della nobile e fortunata impresa veneziana e che abbiamo seguito trepidanti, e non sfiduciati, anche la Vostra opera difficilissima, oggi, con animo reverente vi salutiamo vincitori⁶⁵².

Le sue parole, unite al sostegno garantito per parte dell'artista all'ordinamento della mostra, assumono tanto più valore - ai fini del presente studio – se si ricorda che all'epoca dei fatti vi fu chi asserì che tra la mostra romana e quella veneziana non corresse buon sangue⁶⁵³. Di fatto, l'importanza dell'evento romano aveva costretto

⁶⁴⁹ NICODEMI, *Nota biografica*: cit., p. 6: «Nel 1910 (da Venezia) andò a Roma e preparò dipinti che figurarono molto onorevolmente alla Mostra mondiale del 1911, per la quale fu uno degli ordinatori»; PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi* cit., p. 9: «Partecipa all'Esposizione internazionale di Roma, per cui forse cura la sezione italiana»; *Il fascino della natura* cit., p. 102, ove si sostiene che Bezzi sarà «membro della commissione coordinatrice».

⁶⁵⁰ *Catalogo della Mostra di Belle Arti: Esposizione Internazionale di Roma*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911

⁶⁵¹ BEZZI, *La mostra dell'arte a Roma* cit.

⁶⁵² *Ibidem*.

⁶⁵³ Si veda DIEGO ANGELI, *Secessionisti veneziani*, in "Giornale d'Italia", 6 ottobre 1912: «Quando, col pensiero palese di favorire la mostra romana del 1911, ma con quello

l'organizzazione dell'Esposizione Internazionale dei Giardini a stravolgere il proprio calendario, dunque ad anticipare di un anno la nona edizione della mostra, che avrebbe dovuto cadere in quello stesso 1911. Si ricordi che pochi mesi prima, un critico vicino a Bezzi come Guido Marangoni aveva lamentato l'assenza del pittore alla Biennale del 1910 in un articolo in cui rimarcava gli effetti dannosi del perdurare dei dissapori tra l'artista e l'organizzazione veneziana.

In ragione di queste considerazioni merita rilievo anche la notizia della partecipazione di Bezzi, nel 1913, alla mostra della Secessione di Roma⁶⁵⁴. La sua è un'adesione significativa, se la leggiamo alla luce del suo legame con Nino Barbantini e del clima in cui la promozione della nuova esposizione era maturata, ovvero in uno spirito di aperta rivalità con la Biennale⁶⁵⁵. Nondimeno, all'interno dell'ideale parabola esistenziale tracciata nelle pagine di questo studio, la scelta di prestare la propria firma all'affermazione dei secessionisti romani suona come l'estremo tentativo di assicurare all'arte l'autonomia e la libertà che altri avevano tentato di negare.

segreto di recarle il più gran danno possibile, il Comitato veneziano decise di replicare a un anno di distanza la sua biennale, non si accorgeva forse del grande errore che stava commettendo. La Mostra del 1910, fu di per sé mediocre: questa del 1912 lo è anche di più. Ora, siccome fra l'una e l'altra, aveva avuto luogo quella magnifica di Valle Giulia, così il confronto fu anche più visibile e più disastroso».

⁶⁵⁴ Bezzi prenderà parte all'esposizione con *Mattino* e *Canto della sera*: quest'ultima tela sarà acquistata in questa occasione dal trentino Giovanni Pedrotti. Si veda per questo il contributo di LIVIO MARCHETTI, *Pittori trentini alla Mostra dei Secessionisti*, in "L'Alto Adige", 11 giugno 1913.

⁶⁵⁵ Si veda PASQUALINA SPADINI, *Dalla "Secessione romana" alla prima Quadriennale: l'impervio itinerario di una politica espositiva*, in *Secessione romana* cit., pp. 57-80, qui pp. 60-61: «[la Secessione] sin dall'esordio entra in gara con la Biennale veneziana tentando di toglierle il primato internazionale e riuscendo a catalizzare gli artisti italiani, soprattutto i giovani».

Maria Mimita Lamberti ha ricordato inoltre come, nell'autunno dell'anno precedente, una polemica fosse sorta intorno alle dichiarazioni del critico Diego Angeli, che elogiando la mostra allestita allora a Ca' Pesaro «contro i vecchiumi della Biennale», la portava ad esempio agli artisti romani: «E intanto io raccomando questi nomi a i secessionisti di Roma, i quali nel prossimo gennaio affronteranno per la prima volta il giudizio del pubblico. È bene che tutti i giovani d'Italia si facciano conoscere e si uniscano in un unico scopo di lotta. Contro le grandi e le piccole camorre ufficiali e governative che inquinano l'arte italiana, non c'è altro che la bella azione rivoluzionaria dei giovani». Contro Diego Angeli Fradeletto aveva sporto querela. Si veda la lettera di Fradeletto a Barbantini, 13 ottobre 1912, riportata in LAMBERTI, *La stagione di Ca' Pesaro e le Biennali* cit., p. 60.

NOTA BIBLIOGRAFICA

1877

GIUSEPPE MONGERI, *L'esposizione di Brera*, in "La Perseveranza", 24 settembre

1879

D. Z. V. [GIULIA TURCO TURCATI], *Un pittore trentino*, in "Il Raccoglitore", a. 12, n. 94, 7 agosto

1882

LUIGI CHIRTANI, *All'esposizione di Brera. L'aggiudicazione del premio Fumagalli*, in "Corriere della Sera", 12-13 settembre

D. Z. V. [GIULIA TURCO TURCATI], *Quadri premiati*, in "l'Illustrazione italiana", 22 ottobre

G. M., *I premi all'Esposizione di Brera, premio Fumagalli*, in "La Perseveranza", 15 luglio

1883

LUCIANO BELLINZONI, *B. Bezzi ed E. Gignous*, in "Il Popolo romano", 16-17 maggio

ID., *Guida Critica della Esposizione Artistica Internazionale di Roma*, Roma, Treves

GIULIO CANTALAMESSA, *Mulino sull'Adige di Bartolomeo Bezzi*, in "L'Italia", 15 aprile

LUIGI CHIRTANI, *Album ricordo della Esposizione di B. A. a Roma*, Milano

Esposizione di belle arti in Roma 1883, catalogo generale ufficiale, Roma, Tipografia Bodoniana

FABRICE (PASTEUR JUNIOR), *L'exposition des Beaux Arts*, in "L'Italie", 3 febbraio

UGO FLERES, *Esposizione di Roma*, in "Capitan Fracassa", 8 febbraio

Illustrierter Katalog der internationalen Kunstausstellung im Königl. Glaspalast in München 1883, 4. Aufl., Sept. 1883, München

L'Esposizione di Belle Arti a Roma. I veneziani, in "L'Illustrazione italiana" X, n. 24, 17 giugno 1883, pp. 380-381

L'ITALICO (PRIMO LEVI), *Bartolomeo Bezzi*, in "Il secondo Rinascimento", 1883-84

ANTONIO ZAMBELLI, *Cronaca delle principali inondazioni d'Adige avvenute specialmente nel Veronese*, "Almanacco provinciale veronese"

1885

BARTOLOMEO BEZZI, *Cose d'arte*, in "L'Adige", 1 maggio

ID., *La protesta degli artisti*, in "La Ronda" III, n. 22, 31 maggio, pp. 173-174

ID., *Un grido*, in "L'Adige", 29 aprile

ID., *Verona. La questione d'Arte*, in "L'Adige", 5 maggio

GIOVANNI BATTISTA BIADDEGO, *Monografie tecniche. Memoria II: Le piene del fiume Adige con speciale riguardo alle inondazioni a Verona*, Verona, H. F. Munster

CAMILLO BOITO, *I nostri vecchi monumenti. Necessità di una legge per conservarli*, in "Nuova Antologia" LXXXI, 15 giugno, pp. 640 e segg.

ID, *I nostri vecchi monumenti. Necessità di una legge per conservarli*, in "Nuova Antologia" LXXXII, 15 luglio, pp. 58 e segg.

NICOLÒ FACCHINETTI, *Giù il pilastrino!*, in "Arena", 5-6 maggio

G. FERRARI, *La voce dell'arte*, in "L'Adige", 25 maggio

La Parola degli Artisti Veronesi. Ai cari colleghi Bezzi e Facchinetti, pittori, in "La Ronda" III, n. 17, 3 maggio, p. 142

LA RONDA, *Arte veronese. La questione del giorno*, in "La Ronda" III, n. 19, 10 maggio, p. 151

Per l'arte, in "Arena", 9-10 maggio

Per Verona e per l'arte, in "La Ronda" III, n. 21, 24 maggio, pp. 165-166

PIETRO ROTA, *La protesta degli artisti. Quattro chiacchiere al lettore*, in "La Ronda" III, n. 22, 31 maggio, pp. 173-174

1886

CAMILLO BOITO, *I nostri vecchi monumenti. Conservare o restaurare?*, in "Nuova Antologia" LXXXVII, 15 giugno 1886, pp. 480 e segg.

L., *Un quadro del pittore Bartolomeo Bezzi*, in "L'Alto Adige", 24 dicembre 1886

1887

Belle Arti, in "L'Illustrazione Italiana" n. 21, 22 maggio

CAMILLO BOITO, *La mostra nazionale di Belle Arti in Venezia*, in "Nuova Antologia" XII, 1 novembre, p. 60

ATTILIO CENTELLI, *Giacomo Favretto e le sue opere*, in "L'Illustrazione Italiana" XII, 25-26, 19 giugno, p. 437

LUIGI CHIRTANI, *I funerali di Favretto*, in "L'Illustrazione Italiana" XIV, 27, 26 giugno, p. 458

LUIGIA CODEMO, *A guerra finita: mie note sull'Esposizione artistico nazionale di Venezia del 1887*, Venezia

Esposizione nazionale artistica Venezia 1887, catalogo ufficiale, 2° ed., Venezia, Tipolit. dell'Emporio

Esposizione nazionale artistica, Venezia 1887, bollettino ufficiale del comitato esecutivo generale, Venezia

Illustrazione popolare artistica dell'esposizione di Venezia 1887, Venezia

EUGENIO MUSATTI, *Da San Marco ai Giardini: in occasione dell'Esposizione Nazionale artistica 1887*, Padova

PIERO ROTA, *Esposizione di Belle Arti in Venezia*, in "La Ronda", 9 ottobre

Venezia 1887: ricordo dell'esposizione artistica nazionale, Venezia

Venezia e l'esposizione artistica del 1887, pubblicazione straordinaria de "L'Illustrazione Italiana"

ING. E. CAV. VOLPI, *Guida alla esposizione artistica e d'arte applicata all'industria in Venezia 1887: note ed impressioni critico-illustrative di tutte le opere esposte*, Venezia
ING. E. CAV. VOLPI, *Zig-Zag per l'Esposizione Artistica e d'Arte applicata all'Industria*, Venezia

1888

CAMILLO BOITO, *Ricordo della Esposizione*, Venezia
Illustrierter Katalog der III. Internationalen Kunstausstellung (Münchener Jubiläumsausstellung) im Königl. Glaspalaste zu München 1888, 1. Aufl., ausgeg. Anfang Juni, München

1890

BARTOLOMEO BEZZI, *Pel monumento a Dante Alighieri*, in "L'Alto Adige", 16 luglio
Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken Aller Nationen im königl. Glaspalast 1890, Ausgeg. Anfang September, München
ISARCO (ETTORE TOLOMEI), *Trento e Trieste all'Esposizione romana di B. A.*, in "La Nazione Italiana", 25 maggio

1891

FERDINANDO FONTANA, *Pittori milanesi a Monaco*, in "Italia del Popolo", 23 agosto
Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken Aller Nationen im kgl. Glaspalaste 1891, München

1892

BARTOLOMEO BEZZI, *Per il monumento a Dante in Trento*, in "Corriere della Sera", 9-10 maggio
VITTORE GRUBICY, *Ancora per il monumento a Dante In Trento*, in "Sole", 27 maggio
Illustrierter Katalog der VI. Internationalen Kunst-Ausstellung 1892 im Kgl. Glaspalaste, München

1893

ISARCO (ETTORE TOLOMEI), *All'esposizione di B. A. di Roma*, in "L'Alto Adige", 2 giugno

1894

FRANCESCO AMBROSI, *Scrittori ed artisti trentini*, Trento, ed. Zippel
VITTORIO PICA, *L'arte dell'Estremo Oriente*, Torino, Roux

1895

Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1895, catalogo illustrato, Venezia, Visentini
U.V.Z. (GIULIA TURCO), *Bartolomeo Bezzi all'Esposizione artistica internazionale di Venezia*, riportato in "Il Raccoglitore", n. 68, 6 giugno

1896-1897

MARIO MORASSO, *Note critiche sulla Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia*, in "Natura e Arte" II, fasc. XV, p. 179

1897

ATTILIO CENTELLI, *L'Esposizione Internazionale di Venezia*, III, in "Fanfulla della Domenica" XIX, n. 24, 13 giugno

ANGELO GATTI, *L'Esposizione d'Arte a Venezia*, I parte, in "La Gazzetta dell'Emilia" XXXVIII, n. 218, venerdì 6 agosto

Offizieller Katalog der VII. Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalaste zu München 1897, München

UGO OJETTI, *L'arte moderna a Venezia. Esposizione Mondiale del 1897*, Roma

Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1897, catalogo illustrato, Venezia, Ferrari

1899

L'arte italiana e la Corporazione degli Artisti, "Nuova Antologia" XXXIV, fasc. 653, I marzo, pp.146-166

BARRI-CELLI, *All'esposizione di Venezia*, in "L'Italia" I, n. 199, domenica, 15 ottobre

GIOVANNI BORDIGA, *La Corporazione degli artisti*, in "L'Adriatico", 5 gennaio

CAESAR [C. CASTELLI], *Saggi di rassegne critiche sulla III Mostra Internazionale d'arte della Città di Venezia*, Roma, edizioni B. Lux

ANGELO CONTI, *L'esposizione di Venezia. Contro l'impressionismo*, in "Il Marzocco", 14 maggio

La Corporazione dei pittori e scultori italiani, ivi, 8 gennaio

La Corporazione dissolvitrice, ivi, 15 gennaio

GUGLIELMO FERRARI, *Corporazioni dei pittori e degli scultori*, in "La Stampa", 11 gennaio

Il pittore Corcos contro la Corporazione, in "L'Adriatico", 18 gennaio

UGO OJETTI, *La corporazione dei pittori e scultori italiani*, in "Corriere della Sera", 27-28 gennaio

ID., *L'Esposizione di Venezia. I paesisti italiani*, in "Corriere della Sera", 15-16 settembre

SYLVIVUS D. PAOLETTI, *La III Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia e la Corporazione degli artisti*, in "L'Alto Adige", 4-5 febbraio

RUFÒ PARALUPI, *L'Arte Internazionale a Venezia*, Bologna, Libreria Editrice Fratelli Treves

Per l'arte soltanto, "Il Marzocco", 29 gennaio

Terza Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, catalogo illustrato, Venezia, Ferrari

GUSTAVO UZIELLI, *La Corporazione dei Pittori e Scultori Italiani*, "Il Marzocco", 22 gennaio

ID., *Per finire*, ivi, febbraio

1900

BARTOLOMEO BEZZI, *A proposito dell'Esposizione Universale di Parigi*, in "Il Tempo", 4 ottobre

L'ITALICO (PRIMO LEVI), *La prima prova all'estero della Corporazione Artistica Italiana*, estratto dalla "Rivista politica e letteraria", Stab. Tip. della tribuna, giugno

Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung 1900 im kgl. Glaspalast, München

MARIO PILO, *Di bene in meglio*, in "La Gazzetta letteraria", I settembre

1901

DIEGO ANGELI, *L'Esposizione di Venezia. Le Regioni italiane*, in "Il Marzocco", 26 maggio

ANGELO CONTI, *Le esposizioni d'arte*, ivi, 17 novembre

GINO FOGOLARI, *Bartolomeo Bezzi*, in "Il Popolo", 4 novembre

UGO OJETTI, *Le quattro esposizioni veneziane*, in "La Lettura" I, n. 5, maggio, pp.385-399

ROMUALDO PANTINI, *L'arte a Parigi nel 1900*, Firenze, F. Lumachi

Per una esposizione d'arte a Milano, in "Gazzetta di Venezia", 7 ottobre

VITTORIO PICA, *L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, in "Emporium"

Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1901, catalogo illustrato, Venezia, Ferrari

Questione Fradeletto-Bonmartini Adriatico-Secolo, in "Gazzetta di Venezia", 11 dicembre

Un'esposizione e il sig. Bezzi, in "L'Adriatico", 11 ottobre

Una lettera dell'on. Fradeletto, ivi, 31 ottobre

1903

DIEGO ANGELI, *Le sale regionali all'Esposizione di Venezia*, in "Il Marzocco", 3 maggio

ACHILLE DE CARLO, ALESSANDRO STELLA, *La quinta internazionale di Venezia. Critica e polemica*, Venezia, Rosen

RUFO PARALUPI, *L'arte moderna a Venezia*, Cerignola, Tip. ed. "Scienza e diletto"

Quinta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, catalogo illustrato, Venezia, Ferrari

Quinta Esposizione Internazionale d'Arte. Le lettere di Trentacoste a Fradeletto, in "L'Adriatico", 14 aprile

Una lettera di Fradeletto al "Giornale d'Italia", in "L'Adriatico", 16 settembre

Una lettera di Trentacoste, in "Gazzetta di Venezia", 12 aprile

1904

MARIO MORASSO, *E la contemporaneità?*, in "Il Marzocco", 3 luglio

ID., *La vita moderna nell'arte*, Torino, Bocca

1905

La V Espos. di Belle Arti a Venezia, in "La Libertà", 17 agosto

L'Esposizione a Venezia. Pittori Italiani, in "Capitan Fracassa", 8 agosto

Sesta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1905, catalogo illustrato, Venezia, Ferrari

1906

UGO OJETTI, *IV Esposizione d'Arte a Buenos Aires, Montevideo, Valparaiso*, Bergamo, Edizione Istituto Arti Grafiche

VITTORIO PICA, *Testo del Catalogo della III Esposizione d'arte a Buenos Aires, Montevideo, Valparaiso*, Bergamo, Ed. Ist. Arti Grafiche

1907

ERNESTA BITTANTI BATTISTI, *La mostra di pitture di B. Bezzi*, in "Il Popolo", 24 ottobre

GUIDO MARANGONI, *Alla Esposizione di Venezia*, "Pagine Libere" I, n. 20, 1 ottobre, p. 438-442

ID., *Ancora sulle esposizioni veneziane*, ivi I, n. 9, 15 aprile, pp. 595-597

ID., *L'Esposizione di Venezia*, ivi I, n. 12, 1 giugno, pp. 782-785

ID., *Le esposizioni veneziane e gli artisti*, ivi I, n. 6, 1 marzo, pp. 377-387

ISARCO (ETTORE TOLOMEI), *Bartolomeo Bezzi*, in "Archivio per l'Alto Adige", n. 3
Settima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1907, catalogo della mostra, Venezia, Ferrari

1909

Offizieller Katalog der X. Internationalen Kunstausstellung im kgl. Glaspalast zu München 1909, 1. Juni bis Ende Okt., 2. Ausg., München

Ottava Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1909, catalogo, Venezia, Ferrari

ARDENGO SOFFICI, *Per Medardo Rosso. Lettera aperta all'on. Fradeletto*, in "La Voce" I, n. 17, 8 aprile, p.67

ID., *L'Esposizione di Venezia*, ivi I, n. 46, 28 ottobre, pp. 191-192

ID., *L'Esposizione di Venezia*, ivi I, n. 48, 11 novembre, pp. 199-200

1910

VITTORE GRUBICY, *Cronache d'arte, Brera*, Il Secolo, 22 agosto

GUIDO MARANGONI, *Artisti trentini: Bartolomeo Bezzi*, in "L'Alto Adige", 20-21 ottobre

1911

NINO BARBANTINI, *L'arte moderna a Roma*, in "La Perseveranza", 21 novembre

BARTOLOMEO BEZZI, *La mostra dell'arte a Roma*, in "L'Alto Adige", 6-7 maggio

Catalogo della Mostra di Belle Arti: Esposizione Internazionale di Roma, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche

1912

DIEGO ANGELI, *Secessionisti veneziani*, in "Giornale d'Italia", 6 ottobre
X Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1912, catalogo della mostra,
Venezia, Ferrari

1913

LIVIO MARCHETTI, *Pittori trentini alla Mostra dei Secessionisti*, in "L'Alto Adige", 11
giugno
ALESSANDRO STELLA, *Cronistoria delle Esposizioni internazionali d'arte della città di
Venezia, 1895-1912*, Venezia, G. Fabbris

1914

NINO BARBANTINI, *Artisti trentini all'XI Biennale veneziana*, in "L'Alto Adige", 6-7
giugno
NINO BARBANTINI, *Gruppo d'opere di Bartolomeo Bezzi*, in *XI Esposizione Internazionale
d'Arte della Città di Venezia 1914*, catalogo della mostra, Venezia, Ferrari, pp. 49-51,
98-99
XI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1914, catalogo della mostra,
Venezia, Ferrari

1915

GIUSEPPE LOCATELLI MILESI, *Ergisto Bezzi. Il poema di una vita. Studio storico biografico
con 84 lettere di Giuseppe Mazzini*, Torino, Comitato per le onoranze di Ergisto Bezzi

1921

V.B., *Figure d'artisti, B. Bezzi*, in "Corriere della Sera", 12 aprile 1921
FRANZ CARL ENDRES, *Georg Hirth. Ein deutscher Publizist*, Munich, Walther C. F.
Hirth Verlag
VITTORIO PICA (a cura di), *Mostra personale del pittore Bartolomeo Bezzi*, Galleria
Pesaro, Milano, ed. Alfieri & Lacroix

1923

NINO BARBANTINI, *La morte di Bartolomeo Bezzi*, in "Gazzetta di Venezia", 10 ottobre
ERNESTA BITTANTI BATTISTI, *Ai funerali di B. Bezzi*, in "La Libertà", 12 ottobre
PASQUALE DE LUCA, *Il povero Bezzi!*, in "Il Piccolo di Trieste", 8 ottobre

1924

XIV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, 1924, catalogo della
mostra, Venezia, Ferrari
NINO BARBANTINI, *Mostra individuale di Bartolomeo Bezzi*, in *XIV Esposizione
Internazionale d'Arte della città di Venezia, 1924*, catalogo della mostra, Venezia,
Ferrari, pp. 94-96

GINO DAMERINI, *La XIV Esposizione di Venezia - Colpo d'occhio: i morti e i vivi*, in "Il Marzocco", 4 maggio

ID., *L'arte italiana alla XIV Biennale di Venezia*, in "Il Contemporaneo", n. 6, 15 giugno

PIERO TORRIANO, *Bartolomeo Bezzi*, in "L'Illustrazione Italiana", Numero speciale dedicato alla XIV Biennale di Venezia, settembre

1926

NINO BARBANTINI, *La Galleria d'Arte Moderna a Venezia*, Milano

1928

NINO BARBANTINI, *La pittura italiana la XVI Biennale di Venezia*, Venezia

ID., *La pittura italiana dell'800*, in "Le Tre Venezie", n. 5

GUIDO MARANGONI, (a cura di), *Mostra Marinara a Roma, (Mostra retrospettiva di B. Bezzi)*, Roma, Pinci

1930

DIEGO ANGELI, *Cronache del Caffè Greco*, Milano, F.lli Treves Editori

1932

La Biennale di Venezia, Storia e statistiche, Venezia, Ufficio Stampa dell'Esposizione,

CARLO PIOVAN, *Umberto Moggioli*, quaderno della rivista "Trentino", 12

GIUSEPPE STEFENELLI, *Guglielmo Ranzi e il monumento a Dante. In memoria*, Trento, A. Scotoni

1933

ERNESTA BITTANTI BATTISTI, *Nel decennale della morte di Bartolomeo Bezzi*, in "Trentino" IX, n. 12, dicembre, pp. 473-477

1934

ELIO ZORZI, *I quarant'anni della Biennale, Storia d'una geniale impresa veneziana*, in "Le Tre Venezie" X, n. 2, febbraio, pp.68-69

1935

Mostra dei quarant'anni della Biennale MDCCCXCV MCMXXXV, catalogo della mostra, Venezia, La Biennale di Venezia

1938

NINO BARBANTINI, *Dipinti di Bartolomeo Bezzi ordinati in mostra retrospettiva dal comitato commemorativo nel Castello Sforzesco di Milano*, Milano, SETI

GIORGIO NICODEMI, *Nota biografica*, in *Dipinti di Bartolomeo Bezzi ordinati in mostra retrospettiva dal comitato commemorativo nel Castello Sforzesco di Milano*, Milano, SETI

1942

QUIRINO BEZZI, *In Val di Sole. Glorie della pittura italiana*, in "L'Avvenire d'Italia", 13 dicembre

ERNESTA BITTANTI BATTISTI, *Ricordo del pittore Bartolomeo Bezzi*, in "L'Illustrazione Italiana" LXIX, n. 26, 28 giugno, p. 619

ERNESTA BITTANTI BATTISTI, *Come la figura di Bartolomeo Bezzi entrò in un quadro di Gaetano Previati*, in "Trentino" XXI, n. 11-12, novembre-dicembre, pp. 186-187

1943

GINO DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, Milano, Mondadori, 1943

1945

NINO BARBANTINI, *1912. Lettera all'onorevole Fradeletto*, in ID., *Biennali*, Venezia, Il tridente, pp. 16-22

1947

HERMANN SCHLITGEN, *Erinnerungen*, Hamburg-Begedorf, Stromverlag

1949

ERNESTA BITTANTI BATTISTI, *Dalla corrispondenza di un pittore – patriota trentino (Bartolomeo Bezzi)*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche" XXVIII, fasc. 4, p. 245-278

GINO RUDIUM, *Storia che pare una fiaba. Jacopo Turco, Raffaello Lazzari*, in "Corriere Tridentino", 10 agosto – 9 settembre

1950

ERNESTA BITTANTI BATTISTI, *Bartolommeo Bezzi e le origini della Biennale di Venezia*, in "Nuova Antologia" LXXXV, fasc. 1795, luglio, pp. 292-298

1951

GINO DAMERINI, *Bartolomeo Bezzi pittore e patriota*, in "Corriere d'Informazione" VII, 70, 22-23 marzo

ID., *Bartolomeo Bezzi pittore e patriota. Il centenario di un grande trentino*, in "Corriere Tridentino", 30 maggio

ID., *Due grandi artisti trentini riuniti nel Castello del Buonconsiglio – Il bicentenario di Gian Battista Lampi e il centenario di Bartolomeo Bezzi*, in "Giornale di Trieste", 13 luglio

1953

NINO BARBANTINI, *Scritti d'arte inediti e rari*, a cura di Gino Damerini, Venezia, Fondazione Giorgio Cini

1956

ERNESTA BITTANTI BATTISTI, *Saluto della Vedova di Cesare Battisti*, in RICCARDO MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore*, Collana Artisti Trentini, Trento, p. 311
RICCARDO MARONI (a cura di), *Bartolomeo Bezzi pittore*, Collana Artisti Trentini, Trento

1957

IVANA MONONI, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, Milano, La Rete

1959

Artisti trentini negli scritti di Nino Barbantini, in "Studi Trentini di Scienze Storiche" XXXVIII, n. 1, pp. 78-82

QUIRINO BEZZI, *Bartolomeo Bezzi all'Accademia di Brera*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche" XXXVIII. n. 1, pp. 76-77

1962

ROMOLO BAZZONI, *60 anni della Biennale di Venezia*, Venezia, Lombroso Editore

RODOLFO PALLUCCHINI, *Significato e valore della "Biennale" nella vita artistica veneziana e italiana*, in *Venezia nell'Unità d'Italia*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Sansoni, pp. 157-188

1964

TERENZIO GRANDI, BICE RIZZI (a cura di), *Ergisto Bezzi. Irredentismo e interventismo nelle lettere agli amici. 1903-1920*, Trento, Museo del Risorgimento e della lotta per la libertà

1966

Mostra della Scapigliatura, a cura di Luciano Caramel e Anna Maria Brizio, Milano, Società per le Belle Arti

Ruskin a Verona, a cura di Terence Mullaly, catalogo della mostra, Verona, Cortella

1967

RENATO BARILLI, *Soggettività e oggettività del linguaggio simbolista*, in *L'arte moderna*, vol. II, Milano, Fabbri, pp. 241-320

FRITZ NOVOTNY, JOHANNES DOBAY, *Gustav Klimt*, Salisburgo, Galerie Welz

1971

1972-1973

ROSSELLA PERROZZI, *Bartolomeo Bezzi (1851-1923)*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, rel. Luciano Caramel

1973

NINO CENNI, *La Verona di ieri*, Verona, Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno, 1973

FEDERICO DAL FORNO, *Case e palazzi di Verona*, Verona, Banca Popolare di Verona

1974

1764 *Biblioteca Civica di Rovereto 1964. Contributi commemorativi*, Rovereto, Manfrini

1976

GUIDO PEROCCO, *Venezia nell'epoca romantica*, Venezia, La Stamperia di Venezia

1977

Ottant'anni di allestimenti alla Biennale, a cura di Giandomenico Romanelli, catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee

1978

PAOLO MORACCHIELLO, *Dall'annessione a fine secolo*, in LIONELLO PUPPI (a cura di), *Ritratto di Verona. Lineamenti di una storia urbanistica*, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 471- 530

GIANDOMENICO ROMANELLI, *La fine della Repubblica, Napoleone e gli Asburgo*, ivi, pp. 397- 471

1979

EBERHARD RUHMER, *Kunst im Zeichen der Secession*, in *Die Münchner Schule, 1850-1914*, München, Haus der Kunst, pp. 89-105

1980

GIAN PACHER, *Giulia Turco, una donna che anticipò il suo tempo*, in "Alto Adige illustrato", 29 novembre, pp. 35-41

GUIDO PEROCCO, *Pittura veneziana dell'Ottocento*, catalogo della mostra, Venezia

1981

ANNA MARIA DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia: 1885-1900*, Torino, Einaudi
SIEGFRIED WICHMANN, *Giapponismo. Oriente-Europa: Contatti nell'arte del XIX e XX secolo*, Milano, Gruppo editoriale Fabbri

1982

Dalla Verona austriaca alla Verona italiana, 1830-1900 (Accademia Cignaroli). Le grandi firme dell'Ottocento italiano nella raccolta civica, catalogo della mostra, San Giovanni Lupatoto, Bortolazzi-Stein

MARIA MIMITA LAMBERTI, *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana, Il Novecento*, VII, Torino, Einaudi, pp. 5-172

AMERIGO RESTUCCI, *Città e architetture nell'Ottocento*, in *Storia dell'arte italiana, Parte seconda. Dal Medioevo al Novecento*, vol. II, *Settecento e Ottocento*, Torino, Einaudi, pp. 723-790

PAOLO RIZZI, ENZO DI MARTINO, *Storia della Biennale 1895-1982*, Milano, Electa

1983

BETTINA BRAND, *Fritz von Uhde*, Heidelberg

JOHANNES DOBAL, *Gustav Klimt. I Paesaggi*, Trento, Luigi Reverdito Editore
Mario de Maria. *Nell'atelier del pittore delle lune*, a cura di Flavia Scotton, Milano, Electa

GIUSEPPE PAVANELLO e GIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia nell'Ottocento. Immagine e mito*, catalogo della mostra, Milano, Electa

1984

PETER-KLAUS SCHUSTER, *München leuchtet*, Munich

1984-1985

JEAN-FRANÇOIS RODRIGUEZ, *Picasso à la Biennale de Venise (1905-1948). Sur deux lettres de Picasso à Adengo Soffici*, Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Tomo CXLIII, Classe di scienze morali, lettere ed arti, pp. 27-63

1985

UMBERTO CORSINI, *La questione nazionale nel dibattito trentino*, in ALFREDO CANAVERO e ANGELO MOIOLI (a cura di), *De Gasperi e il Trentino tra la fine dell'800 e il primo dopoguerra*, Trento, Reverdito, pp. 593-667

1986

1886-1986. *La Permanente. Un secolo d'arte a Milano*, Milano, Centro Grafico Linate
SERGIO MARINELLI, *La pittura "italiana" a Verona (1797-1945)*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di Pierpaolo Brugnoli, vol. I, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 1-54

HORST G. LUDWIG, *Kunst, Geld und Politik um 1900 in München*, Berlin, Gebr. Mann
GUIDO PEROCCO, RENZO TREVISAN, *Giacomo Favretto*, Torino, Umberto Allemandi & C.

1987

FLAVIA ARZENI, *L'immagine e il segno. Il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Il Mulino

GABRIELLA BELLI (a cura di), *Umberto Moggioli*, in *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro. 1908-1920*, a cura di Chiara Alessandri, Giandomenico Romanelli, Flavia Scotton, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, pp. 168-173

ROSSANA BOSSAGLIA, *Le mostre di Ca' Pesaro e la Secessione romana: un confronto*, ivi, pp.100-107

GIULIANA DONZELLO, *Arte e collezionismo. Fradeletto e Pica primi segretari alle Biennali veneziane 1895-1926*, Firenze, Firenze Libri

MARIA MIMITA LAMBERTI, *La stagione di Ca' Pesaro e le Biennali*, in *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro cit.*, pp. 41-68

GIORGIO MASCHERPA (a cura di), *Tullio Garbari*, ivi, pp. 136-139

GUIDO PEROCCO, *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro, 1908-1920* ivi, pp. 24-40

MARIO QUESADA, *Storia della Secessione romana*, in *Secessione romana 1913-1916*, a cura di Rossana Bossaglia, Mario Quesada, Pasqualina Spadini, catalogo della mostra, Roma, Fratelli Palombi Editori, pp. 5-56

FLAVIA SCOTTON, *Un'estetica della gioventù: Barbantini a Palazzo Pesaro*, ivi, pp. 80-99

PASQUALINA SPADINI, *Dalla "Secessione romana" alla prima Quadriennale: l'impervio itinerario di una politica espositiva*, in *Secessione romana cit.*, pp. 57-80

1988

ADRIANO DONAGGIO, *Biennale di Venezia: un secolo di storia*, Firenze, Giunti

Le Japonisme, a cura di Geneviève Lacambre, catalogo della mostra, Parigi, Ministère de la culture et de la communication

1989

KARL HEINZ MEISSNER, *Der Handel mit Kunst in München 1500-1945*, in *Ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels*, Band I, München, pp. 12-103

1990

Hidden Impressions: Japonisme in Vienna, 1870-1930, catalogo della mostra, Vienna, Edition Seitenberg

NORBERT HUSE, *Kleine Kunstgeschichte Münchens*, München, Taschenbuch

MARIA MAKELA, *The Munich Secession, Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*, NJ, Princeton University Press

GABRIEL P. WEISBERG, YVONNE M. L. WEISBERG, *Japonisme: an annotated bibliography*, New York, Garland Pub.

1991

Bignami, Vespasiano, in *La pittura in Italia, L'Ottocento*, a cura di Enrico Castelnuovo, vol. II, Milano, Electa, p. 697

CATERINA BON VALSASSINA, *La pittura a Roma nella seconda metà dell'Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di Enrico Castelnuovo, vol. I, Milano, Electa, pp. 431-468

LICISCO MAGAGNATO, *G.B. Cavalcaselle a Verona*, in *Arte e civiltà a Verona*, a cura di Sergio Marinelli e Paola Marini, Vicenza, Neri Pozza, pp. 469-486

ID, *La piena del 1882, la regolazione dell'Adige in città e le sue implicazioni urbanistiche*, ivi, pp. 491-526

ID, *Letteratura critica e tradizione sanmicheliana nel periodo neoclassico a Verona*, ivi, pp. 341- 349

ID, *Ruskin a Verona*, ivi, pp. 463- 467

ROSANNA MAGGIO SERRA, *I sistemi dell'arte nell'Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di Enrico Castelnuovo, vol. II, Milano, Electa, pp. 629-652

SERGIO MARINELLI, *Tra Lombardia e Veneto: la pittura dell'Ottocento a Mantova e a Verona*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di Enrico Castelnuovo, vol. I, Milano, Electa, pp. 156-168

FERNANDO MAZZOCCA, *La pittura in Lombardia*, ivi, Electa, pp. 87-155

1992

KLAUS BERGER, *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse*, Cambridge, Cambridge University Press

MARIA GARBARI, *La lotta nazionale nel Trentino*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche" LXXI, pp. 563-586

1993

JEAN-FRANÇOIS RODRIGUEZ, *Picasso alla Biennale di Venezia (1905-1948). Soffici, Paresce, De Pisis e Tozzi intermediari di cultura tra la Francia e l'Italia*, Padova, CLEUP

ANTONIO P. TORRESI (a cura di), *Alberto Previati. Gaetano Previati nelle memorie del figlio*, 1927, Ferrara, Liberty House

1995

GIUSEPPINA DAL CANTON, *Gli artisti veneti alla Biennale*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra, Venezia, Fabbri Editori, pp. 111-122

ALESSANDRO DEL PUPPO, *Attraverso le Esposizioni veneziane, 1887-1914*, in *Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914. Trieste e le Biennali*, a cura di Maria Masau Dan, Giuseppe Pavanello, catalogo della mostra, Milano, Electa, pp. 19-35

MARIA MIMITA LAMBERTI, *Il contesto delle prime mostre, dalla fine del secolo alla guerra mondiale: artisti e pubblico ai Giardini*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra, Venezia, Fabbri, pp. 39-47

FERNANDO MAZZOCCA, *Musei e Gallerie di Milano. La Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, Milano, Mondadori-Electa

CHIARA RABITTI, *Gli eventi e gli uomini, breve storia di un'istituzione*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra, Venezia, Fabbri, pp. 26-38

SERGIO REBORA, *Vittore Grubicy de Dragon. Pittore divisionista (1851-1920)*, Milano-Roma, Jandi Sapi Editori

GIANDOMENICO ROMANELLI, *Biennale 1895: nascita, infanzia e prime imprese di una creatura di genio*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra, Venezia, Fabbri, pp. 21-25

ALESSANDRA TIDDIA, *Acquisti tedeschi al Museo Revoltella*, in *Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914. Trieste e le Biennali*, a cura di Maria Masau Dan, Giuseppe Pavanello, catalogo della mostra, Milano, Electa, pp. 49-53

1995-1996

MARINA ECCHER, *Un'intellettuale trentina nel clima letterario dell'ultima fine secolo: Giulia Lazzari (Jacopo Turco)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. Niva Lorenzini

1993-1996

ALESSANDRA TIDDIA, *Declinazioni secessioniste fra gli allievi della ex province asburgiche*, tesi di dottorato, Università di Padova, Venezia, Trieste, rel. Giuseppina Dal Canton

1997

GIUSEPPINA DAL CANTON, *Venezia e la Biennale, una nuova internazionalità*, in *Venezia. L'arte nei secoli*, a cura di Giandomenico Romanelli, vol. II, Udine, Magnus, pp. 860-891

GIANNI FAUSTINI, *Lo scudiero di Cesare: Ernesta Bittanti preziosa collaboratrice al fianco di Cesare Battisti*, in "Archivio Trentino", Trento, n. 2, pp. 19-28

GUSTAVO GIOVANNONI, *Dal capitello alla città*, a cura di Guido Zucconi, Milano, Jaca Book, 1997

ALESSANDRA TIDDIA, *Centro e Periferia. Il bipolarismo centro/periferia come modello paradigmatico dei rapporti fra la pittura triestina e le secessioni di Monaco e Vienna*, in "Arte in Friuli, Arte a Trieste", Studi e Ricerche dell'Istituto di Storia dell'arte, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Trieste, voll. 16-17, pp. 167-200

GUIDO ZUCCONI, *L'invenzione del passato, Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Marsilio, Venezia

1999

Gustav Klimt e le origini della Secessione viennese, a cura di Marian Bisanz-Prakken, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta

FIORENZO DEGASPERI, *Bartolomeo Bezzi: i colori della melanconia*, in *Bartolomeo Bezzi (Ossana 1851 – Cles 1923)*, San Giovanni Lupatoto (Vr), Editoriale Bortolazzi-Stein, pp. 15-22

Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo, a cura di Fernando Mazzocca, catalogo della mostra, Milano, Electa

Shigemi Inaga, *The Orient of Painting*, Nagoya, The University of Nagoya Press

DIEGO MAZZONELLI, *Giulia Turco Lazzari. Un'intellettuale trentina di fine '800*, in *Donne intellettuali trentine tra Otto e Novecento*, Soroptimist International Club di Trento, pp. 29-41

FRANCESCO TEDESCHI, *Gaetano Previati: formazione e attività predivisionista*, in *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, a cura di Fernando Mazzocca, catalogo della mostra, Milano, Electa, pp. 32-29

1999-2000

MARGHERITA DE PILATI, *Bartolomeo Bezzi, (1851-1923). Un artista trentino tra la Scapigliatura milanese e il paesaggismo veneto di fine secolo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Trento, rel. Andrea Bacchi

2000

ALESSANDRA TIDDIA, *Bortolo Sacchi a Monaco, 1909-1913. Opportunità formative e occasioni di aggiornamento*, in *Bortolo Sacchi 1878-1978. Dipinti, disegni, ceramiche*, catalogo della mostra, a cura di Giuseppina Dal Canton, Nico Stringa, Venezia, Marsilio, pp. 43-51

2001

ELENA CASOTTO, *Il verismo pittorico*, in SERGIO MARINELLI (a cura di), *L'Ottocento a Verona*, Milano, Silvana Editoriale, pp. 311-341

DANIELE CESCHIN, *La "voce" di Venezia: Antonio Fradeletto e l'organizzazione dell'ultura tra Otto e Novecento*, Padova, Il poligrafo

SERGIO MARINELLI (a cura di), *L'Ottocento a Verona*, cit.

GIANNA PIANTONI, *"Modernità" della pittura di paesaggio a Roma fra ottocento e novecento*, in *La poesia del vero. Pittura di paesaggio a Roma tra ottocento e novecento da Costa a Pisani*, catalogo della mostra a cura di Ead., Roma, De Luca, pp.9- 19

ALESSANDRA TIDDIA, *Secessionismi in laguna*, Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia, 8, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 2001, pp. 33-40

2002

GIOVANNI BIANCHI, *Le prime Biennali: pittori veneti e pittori 'foresti' a confronto - 1895-1899*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di Giuseppe Pavanello, vol. II, Milano, pp. 573- 592

MARIA GARBARI, *Giovanni a Prato a Eugenio Prati. I precetti di un sacerdote liberale e patriota*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche" LXXXI, pp. 353-381

MOTOAKI ISHI, *Viaggio d'arte in Asia Orientale. Vittorio Pica, viaggiatore immaginario e critico d'arte*, testo della conferenza tenuta al Gabinetto Vieusseux, Sala Ferri, 27 febbraio

ELISABETTA STAUDACHER, *L'intima Arcadia di Eugenio Prati*, in *La magia e la poesia del Trentino nella pittura di Eugenio Prati*, Trento, Comune di Trento, pp. 13-23

NICO STRINGA, *Venezia dalla Esposizione Nazionale Artistica alle prime biennali: contraddizioni del vero, ambiguità del simbolo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di Giuseppe Pavanello, vol. I, Milano, pp. 95-126

ANDREA TOMEZZOLI, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di Giuseppe Pavanello, vol. I, Milano, pp. 311-376

2003

SERGIO BENVENUTI, *Il Trentino durante la guerra 1914-1918*, in *Storia del Trentino. Volume V. L'età contemporanea 1803-1918*, a cura di Maria Garbari, Andrea Leonardi, Bologna, Il Mulino, pp. 193-223

FIorenzo DEGASPERI, *I paesaggi dell'anima di Bartolomeo Bezzi*, in *Il fascino della natura: Bartolomeo Bezzi*, a cura di Alberto Pattini, catalogo della mostra, Trento, Comune di Trento, pp. 17-26

MARGHERITA DE PILATI, *Un trentino per l'arte*, ivi, pp. 27-34

MARIA GARBARI, *Aspetti politico-istituzionali di una regione di frontiera*, in *Storia del Trentino. Volume V. L'età contemporanea*, cit., pp. 13-164

Il fascino della natura: Bartolomeo Bezzi, a cura di Alberto Pattini, catalogo della mostra, Trento, Comune di Trento

LAURA LOMBARDI, *Il Paesaggio "stato d'animo" nella seconda metà del XIX secolo: verso una "georgica dello spirito"*, in *La pittura di paesaggio in Italia. L'Ottocento*, a cura di Carlo Sisi, Milano, Electa, pp. 63-75

ELVIO MICH. *Panorama della pittura dell'Ottocento*, in *Storia del Trentino. Volume V. L'età contemporanea*, cit., pp. 439-489

MAURO NEQUIRITO, *La questione dell'autonomia trentina*, ivi, pp. 165-192

ALBERTO PATTINI, *Bartolomeo Bezzi: il poeta dell'agonia del giorno*, in *Il fascino della natura* cit., pp. 11-14

ELISABETTA STAUDACHER, *Bartolomeo Bezzi e i rapporti con l'ambiente culturale trentino*, ivi, pp. 35-44

2004

GABRIELLA BELLI, *Era un mondo ordinato...*, in *Il Secolo dell'Impero. Principi, artisti e borghesi tra 1815 e 1915*, a cura di Ead, Alessandra Tiddia, catalogo della mostra, Milano, Skira, pp. 11-19.

GIOVANNA BONASEGALE, *1800-1830: la cultura figurativa tedesca a Roma*, ivi, pp. 35-41

ELENA CASOTTO, *Moggioli e il Trentino*, ivi, pp. 95-99

ANNA MARIA DAMIGELLA, *Convergenze Italia-Europa nel paesaggio dal realismo al simbolismo*, ivi, pp. 57-65

MARGHERITA DE PILATI, *Sulle rive dell'Adige*, ivi, p. 292

Giacomo Favretto, a cura di Federica Millozzi, [Verona], Banco Popolare di Verona e Novara

SERGIO MARINELLI, *Ai confini (dentro e fuori) dell'Impero*, in *Il Secolo dell'Impero* cit., pp. 50-55

MARCO MULAZZANI, *I padiglioni della Biennale di Venezia*, Milano, Mondadori

Paesaggi: pretesti dell'anima. Visioni ed interpretazioni della natura nell'arte italiana dell'Ottocento, a cura di Carlo Sisi, Milano, Skira

PIERANGELO SCHIERA, *"Il Secolo dell'Impero". Un'introduzione storico-concettuale*, in *Il Secolo dell'Impero* cit., pp. 21-25

ALESSANDRA TIDDIA, *Mito e allegoria nell'opera di Bonazza, Ratini, Disertori. Breve guida alla mostra*, a cura di Ead, Rovereto, Litografia Stella

EAD., *Secessione e dintorni. Pittura a Vienna e a Monaco fra Dioniso e Apollo*, in *Il Secolo dell'Impero cit.*, pp. 66-79

2005

GIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia e l'ambiente veneto*, in AMERIGO RESTUCCI (a cura di), *Storia dell'architettura italiana, L'Ottocento*, Milano, Electa, pp. 102-141

CHIARA STEFANI, *Paesaggio, figura e storia. Corot visto dall'Italia fra Otto e Novecento*, in *Corot. Natura, emozione, ricordo*, a cura di Vincent Pomarède, catalogo della mostra, pp. 93-103

ALESSANDRA TIDDIA, *Klinger e l'Italia. Spunti per un itinerario critico*, in *Max Klinger, Sogni e segreti di un simbolista*, Lana, Tappeiner, pp. 31-45

2006

SERGIO MARINELLI, *Franz von Stuck, l'ultimo. Immagini intorno alla pittura: disegni, incisioni, fotografie*, in *Franz von Stuck. Lucifero moderno*, a cura di Id., Alessandra Tiddia, Milano, Skira, pp. 13-21

PAOLO SERAFINI, *Il Pittore Luigi Nono (1850-1919). Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, Torino, Allemandi

ALESSANDRA TIDDIA, *Von Stuck e l'Italia. Un "romano-tedesco" a Venezia*, in *Franz von Stuck cit.*, pp. 101-113

Umberto Moggioni 1886 - 1919. Un trentino a Ca' Pesaro, a cura di Gabriella Belli e Alessandra Tiddia, Mori (Tn), Editore La Grafica

2007

ELENA FILIPPI, *La figura di Eugenio Prati in relazione al contesto artistico e culturale trentino*, tesi di laurea in Scienze dei Beni Culturali, Università degli Studi di Trento, Facoltà di Lettere e Filosofia

BARBARA GUIDI, *Simbolismo e Secessioni. La diffusione dell'arte idealista in Germania e Austria*, in *Il Simbolismo. Da Moreau a Gauguin a Klimt*, a cura di Geneviève Lacambre, catalogo della mostra, Ferrara, Ferrara Arte, pp. 64-77

FERNANDO MAZZOCCA, *Il Piccio e la pittura lombarda tra romanticismo e simbolismo: l'eredità di Appiani*, in *Piccio l'ultimo romantico*, a cura di Id, Giovanni Valgussa, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Silvana, pp. 17-25.

ELISABETTA STAUDACHER, *Eugenio Prati: il pittore che narrò la vita trentina dell'Ottocento*, Strigno (TN), Croxarie

Tullio Garbari. Lo sguardo severo della bontà, a cura di Domenica Primerano e Riccarda Turrina, catalogo della mostra, Trento, Museo Diocesano Tridentino, 2007

2008

HORST G. LUDWIG, *Competing Arist's Associations in Munich. The Exhibitions of the Munich Secession and the Munich Künstlergenossenschaft. The 1893 Exhibition of the*

Munich Secession in Secession 1892-1914, a cura di Id, catalogo della mostra, München, Minerva, pp. 25-58

ID., *The Glasgow Boys and the Munich Secession*, ivi, catalogo della mostra , München, Minerva, pp. 242-245

BETTINA BEST, *The Secession Movement in Munich, Berlin and Vienna*, ivi, pp. 260-271

CLELIA SEGIETH, *Georg Hirth and the Founding of the Munich Secession*, ivi, pp. 11-17

2009

Diario di Giulia Turcati, in ALBERTO PATTINI, *Giulia Turco Turcati e Eugenio Prati*, Sopramonte (Tn), Associazione culturale Giulia Turcati

EVA DI STEFANO, *Gustav Klimt. L'oro della seduzione*, Firenze, Giunti

ANNA FINOCCHI, *Vespasiano Bignami e la Famiglia Artistica*, in *Scapigliatura*, a cura di Annie-Paule Quinsac, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, pp. 286-287

SERGIO MARINELLI, *Il caso Prati*, in *Eugenio Prati (1842-1907) Tra Scapigliatura e Simbolismo*, a cura di Gabriella Belli, Alberto Pattini, Alessandra Tiddia, catalogo della mostra, Milano, Silvana Editoriale, pp. 56-61

RAINER METZGER, *Munich. Its golden age of art and culture. 1890-1920*, London, Thames Hudson

MICHAEL PANTAZZI, *Armonie irresistibili: nella scia di Corot*, in *Corot e l'arte moderna. Souvenirs et Impressions*, a cura di Vincent Pomarède, Venezia, Marsilio, pp. 26-39

ALBERTO PATTINI, *Giulia Turco Turcati e Eugenio Prati*, Sopramonte (Tn), Associazione culturale Giulia Turcati

CARLO PIROVANO, *Una storia frazionata*, in *Il Novecento in Trentino, Alto Adige e Tirolo. Scultura*, a cura di Giuseppe Barbieri, Vicenza, Terra Ferma, pp. 15-49

Scapigliatura, a cura di Annie-Paule Quinsac, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio

ALESSANDRA TIDDIA, *Grubicy promotore di Eugenio Prati, documenti dal fondo Grubicy*, in *Eugenio Prati (1842-1907) cit.*, pp. 80-83

2010

SILVIA BRUNO, *I percorsi degli artisti*, in *Il Novecento in Trentino, Alto Adige e Tirolo. Il contributi all'architettura delle arti visive*, a cura di Giuseppe Barbieri, Vicenza, Terra Ferma, pp. 64-131

DANIELE CESCHIN, *Il "colpo di stato" dell'arte italiana. La Corporazione dei Pittori e Scultori alla III Esposizione Internazionale di Venezia*, inedito