

a scalpello nello studio a pianterreno del Palazzo Pesaro non ha alcun fondamento perché tale divieto risponde alle disposizioni Municipali. La concessione del magazzino a pianterreno del Palazzo Pesaro fu da V.S. chiesto e dal Municipio concesso per gli impasti della creta, e successivamente, con nota 10 settembre 1910 N.51335, Le fu notificato che la giunta non acconsentiva che in quello studio fosse riprodotta una statua in pietra tenera.

Non è possibile trasformare il locale da V.S. occupato, proprio all'ingresso principale della Galleria, in un laboratorio rumoroso e il Dott. Barbantini, Segretario della Galleria, aveva non solo il diritto, ma il dovere di rilevare il fatto e richiamare la S. V. a desistere dal lavoro che non era consentito. [...]

Se Ella desidera lavorare di scalpello dovrà attendere che sia libero uno studio in III° piano e chiederne la concessione in sostituzione del locale ora occupato, dove tale lavorazione non può essere consentita.

*Il sindaco*²⁶.

Con il passare del tempo cambiarono anche le richieste degli artisti che, ad esempio, cominciarono a chiedere che gli studi potessero essere illuminati dalla

luce elettrica²⁷.

Nonostante fossero a conoscenza del fatto che gli studi non potevano essere utilizzati nelle ore notturne questi rimarcavano che “specialmente durante l’inverno, per moltissime giornate il sole è offuscato e quindi la luce del giorno è così debole da non poter affatto lavorare, tanto meno trattandosi di lavori di disegno e di pittura. In questo caso si dovrebbe forzatamente rimanere inoperosi con evidente discapito delle limitate risorse dei giovani artisti”²⁸.

Su sollecitazione di Nino Barbantini²⁹ il Sindaco, il 18

27 Si veda la lettera al Sindaco, del 22 ottobre 1913, sottoscritta da Tullio Santi, Umberto Cacciatori, Vittorio Franchi, Alessandro Pomi, Raffaello Boschini, in Archivio dell’Istituzione Bevilacqua La Masa Palazzetto Tito (d’ora in avanti AIBLMPT), serie Statuti, regolamenti, documenti istitutivi 1899-1980, busta 2 Documenti istitutivi. Nel 1954 , quando gli studi erano da tempo stati trasferiti a palazzo Carminati, per aderire alle richieste degli artisti l’Amministrazione Comunale dispose l’uso di un telefono. Cfr. Lettera di Pietro Zampetti alla VIª Divisione Tecnologica del Comune, 29 novembre 1958, in AIBLMPT, serie Studi per pittori: atti diversi 1930-1990, busta 2 1950-1960.

28 Lettera indirizzata alla Giunta Municipale, senza data [novembre 1913], sottoscritta da Tullio Santi, Umberto Cacciatori, Nino Busetto, Dino Martens, Vittorio Franchi, Alessandro Pomi, Raffaello Boschini, in AIBLMPT, serie Statuti, regolamenti, documenti istitutivi 1899-1980, busta 2 Documenti istitutivi.

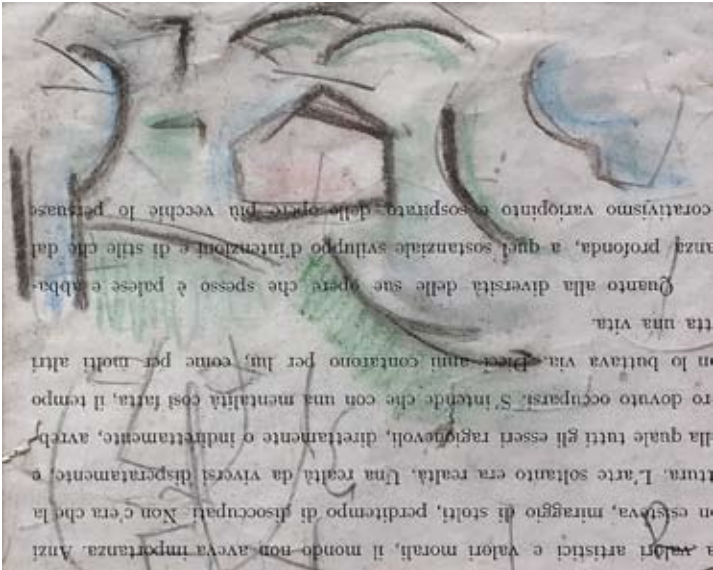
29 “On. Signor Sindaco di Venezia, prego la S.V. di rivolgere una lettera a tutti gli artisti che usufruiscono di studi a Palazzo Pesaro richiamandoli all’obbligo di lasciare il Palazzo al suono dell’Ave Maria. A parte riflessioni d’ordine generale, è opportuno che in ambienti sui quali non si può sempre esercitare una sorveglianza diretta e che dopo l’uscita degli artisti restano abbandonati per le lunghe ore della notte, non vengano accesi lumi. Con osservanza Devotissimo Barbantini”. Lettera di Nino Barbantini indirizzata al Sindaco, datata 28 ottobre 1913, in AIBLMPT, serie Statuti, regolamenti, documenti istitutivi 1899-1980, busta 2 Documenti istitutivi.



Gino Rossi, *Ragazzo bretone*, 1908.
Padova, Galleria Nuova Arcadia di Luciano Franchi.

dicembre 1913, indirizzò agli “utenti degli studi” di pittore a Palazzo Pesaro una lettera con precise indicazioni deliberate dalla Giunta Municipale.

La Giunta Municipale con deliberazione 16 corr., ha ritenuto di non accogliere la domanda intesa ad ottenere l'impianto



Gino Rossi, *Piccolo Paesaggio*, anni ‘10.
Venezia, Archivio Galleria del Cavallino.

d’illuminazione elettrica negli studi da pittore in Palazzo Pesaro, mentre già con deliberazione 28 Ottobre aveva approvato per parte sua il Regolamento per l’uso di tali studi, il quale limita l’uso stesso dal levare al tramonto del sole. Evidenti ragioni d’ordine e di sicurezza non consentono che gli studi da pittore in Palazzo Pesaro siano frequentati nelle ore della sera e della notte nè che vi si faccia uso anche durante il giorno di lumi di qualsiasi genere, e perciò devo avvertire la S.V. quale utente di uno dei detti studi che al suono della campana che segna il tramonto, Ella deve lasciare lo studio fino al mattino successivo dopo la levata del sole, e che è vietato in via assoluta l’uso dei lumi.

La vigilanza sulla osservanza di tale disposizione è affidata al

26 Copia dattiloscritta della lettera del Sindaco allo scultore Carlo Siffi, 10 maggio 1912, in ABLMCP, fasc. Bevilacqua La Masa Studi 1902-1931.

*Segretario della Galleria Internazionale d'Arte Moderna ed al custode del Palazzo Pesaro e l'inadempimento di tale obbligo dovrebbe essere punito con la revoca della concessione. IL SINDACO*³⁰.

Nella lettera viene fatto esplicito riferimento al Regolamento per l'uso degli studi che, deliberato inizialmente nell'ottobre del 1913, verrà approvato definitivamente dal Consiglio Comunale il 19 giugno 1914 ed entrerà in vigore dal 1 gennaio 1915³¹.

La necessità di controllare gli artisti, generalmente piuttosto indisciplinati, era stata sollecitata più volte da Barbantini³² che era particolarmente spaventato dal fatto che questi si rifiutassero di lasciare gli studi “al suono dell'Ave Maria” pretendendo di rimanere negli studi anche dopo il calar del sole, accendendo lumi per continuare a lavorare.

Questo per il Direttore della Galleria Internazionale d'Arte Moderna e Segretario della Fondazione Bevilacqua La Masa comportava un gravissimo rischio per la sicurezza del Palazzo e per il suo prezioso contenuto.

30 Copia della lettera del Sindaco agli utenti di Palazzo Pesaro, Venezia 18 dicembre 1913, in ABLMCP, fasc. Bevilacqua La Masa Studi 1902-1931.

31 Dal 31 dicembre 1914 si considerarono revocati tutti gli affitti.

32 Già il 24 febbraio 1911 la Giunta Municipale aveva deliberato di proporre al Consiglio Comunale un disegno di regolamento per l'uso degli studi. Cfr. Processo verbale della seduta della Giunta Municipale del 28 agosto 1912, in AIBLMPT, serie Statuti, regolamenti, documenti istitutivi 1899-1980, busta 2 Documenti istitutivi.

Questo primo Regolamento³³, la cui osservanza venne affidata al Segretario della Galleria d'Arte Moderna, sviluppato in dodici articoli fissava con chiarezza le disposizioni a cui gli artisti dovevano scrupolosamente attenersi.

Queste riguardavano in particolare il comportamento, ed è evidente che erano state formulate dopo anni di “esperienza”.

Si sottolineava che la concessione dello studio “è strettamente personale, ed è quindi vietata la concessione dell'uso ad altro utente sotto pena di immediata decadenza” (art. 5) (spesso infatti gli artisti ospitavano o cedevano l'uso degli studi ad altri colleghi); che l'uso degli studi “è permesso esclusivamente dal levare al tramonto del sole.

Nelle altre ore, ed in particolar modo nelle ore notturne, i concessionari non hanno diritto di accedere al Palazzo Pesaro” (art. 6) (si è visto come questa norma stesse particolarmente a cuore a Barbantini); che “ciascun utente deve usare lo studio esclusivamente per lo scopo cui è destinato, ed è responsabile della buona conservazione del pavimento, delle pareti, dei serramenti e del soffitto, ai quali non può portare alcuna modificazione od alterazione senza il preventivo consenso scritto del Municipio” (art.7) (è evidente che con questo provvedimento si voleva impedire che lo

33 Riportato integralmente in Appendice. Una copia, stampata dalle Officine Grafiche Carlo Ferrari nel 1914, è conservata presso la Biblioteca di Ca' Pesaro (Op. P.D. 4312). Ringrazio il dott. Antonio Padovan per avermela segnalata.

studio fosse utilizzato ad uso foresteria); che “è rigorosamente vietato di insudiciare le pareti delle scale e degli altri locali d'accesso agli studi con scritte, figure od altri segni” (art. 8); che “ogni utente tanto nello studio quanto nei locali di Palazzo Pesaro che vi danno accesso, deve mantenere un contegno serio ed astenersi da qualsiasi atto che possa recar danno allo stabile o disturbo agli altri inquilini ed ai visitatori della Galleria e dell'Esposizione Permanente” (art.9); che “l'uso di modelli è consentito nei limiti del necessario, purché le persone scelte mantengano un contegno corretto sotto ogni riguardo. Il Municipio avrà facoltà di controllare in qualsiasi momento tale uso, e vietare l'accesso al Palazzo alle persone che ritenesse pericolose per l'ordine e per la sicurezza della sua proprietà” (art.10).

Tra i documenti conservati in Archivio non mancano, fin dal 1902, lettere di raccomandazione e di presentazione per favorire la scelta di un artista nella concessione dello studio. È inutile sottolineare che gli studi erano molto ambiti. Anche la richiesta presentata da Eugenio Da Venezia nel 1923 è accompagnata da “illustri” lettere di raccomandazione³⁴.

Come quella di Maria Pezzè-Pascolato:

Venezia 21/2/1923

Illustre Professore

mi permetto di presentare a Lei, sempre tanto buono e cortese,

34 Eugenio Da Venezia usufruì dello studio dal 1923 al 1934. Cfr. E. Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Un fondazione per i giovani artisti*, cit., pp. 170-171.

il giovane artista Da Venezia Eugenio. Egli aspira ad ottenere un locale ad uso studio, e siccome il suo diploma di professore di disegno industriale rappresenta una somma di sacrifici da parte sua e della sua famiglia di bravi e buoni operai, mi pare ch'egli meriti speciale considerazione.

Mi valga ciò il suo perdono, se ho osato importunarla raccomandandoglielo caldamente.

Con saluti e ringraziamenti cordiali

A Lei obb.ma

M. Pezzè-Pascolato

P.S.

*Il Da Venezia abita a S.Simeone Corte Canal 644, in una casetta che non ha posto sufficiente non che per uno studio, nemmeno per alloggio della famiglia*³⁵

O quella di Gino Damerini:

Egregio Dottore, mi permetto di presentarLe il prof Eugenio da Venezia che cerca uno studio a Palazzo Pesaro.

Il Da Venezia è diplomato alla Scuola di pittura decorativa di questo Istituto; è giovane serio, studioso e di ottime qualità. Perciò glielo raccomando perché Ella veda di aiutarlo nel miglior modo possibile.

Voglia scusare la seccatura e gradire con i miei ringraziamenti

35 Lettera di Maria Pezzè – Pascolato a Nino Barbantini [?] Venezia 21 febbraio 1923, in ABLMCP, fasc. Bevilacqua La Masa Studi 1902-1931.

anche i miei migliori saluti –

Mi comandi e mi creda abb.mo Suo

Mario Damerini ³⁶

Risulta interessante sottolineare come dal 1908, da quando cioè presero il via le mostre dei giovani artisti organizzate da Nino Barbantini, Palazzo Pesaro si presentasse come un vero e proprio centro dedicato all’arte contemporanea: in alcuni locali del piano terra e nel piano ammezzato si tenevano le mostre dell’Opera Bevilacqua La Masa; al piano nobile era allestita la Galleria Internazionale d’Arte Moderna, e all’ultimo piano si trovavano invece gli studi degli artisti.

Questa situazione cambiò drasticamente nel 1925 quando le mostre dell’Opera Bevilacqua La Masa saranno trasferite al Lido e gli studi degli artisti verranno spostati all’ultimo piano di Palazzo Carminati a S.Stae, di proprietà comunale, per permettere al Ministero della pubblica istruzione di collocare al terzo piano di Palazzo Pesaro il Museo d’arte orientale³⁷.

Per un lungo periodo, almeno fino agli anni Sessanta, comunque rimangono alcuni studi (due) al pianterreno di Palazzo Pesaro, generalmente affidati a scultori.

36 Lettera di Mario Damerini a Nino Barbantini [?], carta intestata del Reale Istituto Artistico Industriale – Venezia, Venezia 2 febbraio 1923, in ABLMCP, fasc. Bevilacqua La Masa Studi 1902-1931.
37 Inizialmente gli studi a Palazzo Carminati sono otto. Cfr. Lettera del Commissario del Comune di Venezia a Nino Barbantini, 24 agosto 1925, in ABLMCP, fasc. Bevilacqua la Masa 1925, busta 1925.

Gli studi a Palazzo Carminati, dove si trovano ancora oggi, presentavano e presentano alcune caratteristiche indubbiamente scomode per gli artisti: anche qui scale strette e ripidissime, e passaggi angusti. La fatica di raggiungere gli studi è però appagata da una meravigliosa vista sulla città di Venezia.

Da ricordare che dal 1930, e fino al 1944, il locale Sindacato Fascista Belle Arti assunse di fatto l’organizzazione e la direzione delle mostre dell’Opera Bevilacqua La Masa e intervenne pesantemente anche nella gestione e concessione degli studi. Non mancano in questo periodo, lettere di raccomandazione dove, accanto all’esaltazione dei meriti artistici del raccomandato, viene data pari importanza alla sua appartenenza al fascismo.

Eugenio Da Venezia utilizzò lo studio concesso dalla Fondazione Bevilacqua La Masa dal 1923 al 1934, rinnovando, come da regolamento, ogni anno la domanda dove veniva messa ben in evidenza la condizione primaria per poterlo ottenere, e cioè di essere un giovane pittore povero che ancora non aveva potuto affermarsi. Proprio negli anni in cui Da Venezia usufruì dello studio si formò un gruppo di artisti, composto principalmente da pittori che avevano lo studio nel palazzo di S. Stae, che si fece conoscere con il nome di “pittori di Palazzo Carminati”³⁸.

38 Accanto ad Eugenio Da Venezia ricordiamo anche Fioravante Seibezzi, Aldo Bergamini, Juti Ravenna, Luigi Scarpa Croce, Neno Mori, Rino Villa, tutti pittori che avevano lo studio a Palazzo Carminati.

Ancora una volta la “vicinanza” degli studi aveva favorito il nascere di rapporti personali e artistici.

Sono molti gli artisti che hanno avuto lo studio a Palazzo Carminati³⁹, tra questi anche Emilio Vedova⁴⁰ che ne conserva un ricordo particolare:

Faccio una domanda all’Opera Bevilacqua La Masa per uno studio. Lottengo. Gli studi sono dati ai pittori più poveri di Venezia. Ho delle credenziali sufficienti. Prendo dunque alloggio in una delle soffitte di Palazzo Carminati. I muri delle scale medievali sono segnati di scritte come i muri delle prigioni. Quando la porta si chiude, si chiude ancora quel poco di mondo che resta alle tue spalle. Lo studio consiste in quattro pareti – toppe senza buchi. In alto con una scala si può vedere da un abbaino una Venezia dall’alto; quante volte me la son vista, ed ho parlato con lei...con dialoghi stridenti, acuti e stentati. Sulla testa un lucernario. Quando piove dieci barattoli messi nei punti strategici suonano le note dello squallore. Di queste soffitte di palazzo veneziano c’era ormai tutta una letteratura; colà son passati i pittori lagunari, alcuni si sono ammazzati, altri impazziti, e i più fortunati scappati. È testualmente così. Oggi il Palazzo, su rivendicazioni sociali, non è più quello ‘estremo loco’. C’è una doccia, il telefono,

39 Per materiale documentario sugli studi fino al 1990 si veda in AIBLMPT, serie Studi per pittori: atti diversi 1930-1990. Cfr. *Archivio dell’Istituzione Bevilacqua La Masa. Inventario 1899-1990*, a cura di A. Pozzan, Grafiche Veneziane, Venezia 2006, p. 63.
40 Emilio Vedova ebbe lo studio a Palazzo Carminati dal 1940 al 1946.

muri dipinti, pulizia, e tavolozzine sulle porte ⁴¹.

Attualmente a Palazzo Carminati ci sono sette studi, recentemente restaurati⁴², e due foresterie riservate a programmi di residenza o scambi con artisti e curatori “esterni”. A questi studi nel 2005 se ne sono aggiunti altri cinque ricavati in alcuni spazi del chiostro dell’ex convento rinascimentale dei Santi Cosma e Damiano, nell’isola della Giudecca.

La vivace storia degli studi della Fondazione Bevilacqua La Masa continua dunque ancora oggi senza aver conosciuto battute d’arresto.

41 E. Vedova, *Pagine di diario*, Galleria Blu Editrice, Milano 1960, p. 17.
42 Il restauro è terminato nel 2008.

Appendice

Regolamento per l’uso degli studi da pittore in Palazzo Pesaro, di fondazione Bevilacqua La Masa (1914).

Art. 1
 Gli studi da pittore che formano oggetto del presente Regolamento, sono collocati nell’ultimo piano del Palazzo Pesaro e formano parte della Fondazione Bevilacqua La Masa, istituita in base al testamento olografo 18 febbraio 1898 della Duchessa Felicita Bevilacqua La Masa.
 Se in qualche altra parte di detto palazzo fossero sistemati altri studi per artisti, saranno anche a questi applicabili le disposizioni del presente Regolamento.

Art. 2
 La concessione d’uso degli studi di cui all’articolo precedente, è riservata a *giovani pittori studenti poveri*. Sono considerati studenti, oltre i giovani pittori iscritti in Istituti di Belle Arti, anche quelli che frequentino, a scopo d’istruzione, gli studi di pittori già rinomati, e quelli che, avendo di recente compiuto gli studi nei predetti Istituti, non abbiano ancora potuto affermarsi con lavori accettati nelle Esposizioni biennali di Venezia, od in altre Mostre importanti, o che non abbiano già eseguito per commissione, o venduto, lavori di qualche importanza, così da poter essere considerati artisti professionisti.

Art. 3
 La concessione è annuale e prorogabile di anno in anno. Tanto la prima concessione, quanto le proroghe successive, sono deliberate dalla Giunta Municipale su domanda scritta degli interessati, sentito, per quanto riguarda il requisito di cui al primo comma dell’articolo precedente, il Segretario della Galleria Internazionale d’Arte Moderna.

Art. 4
 La concessione è subordinata al pagamento del canone mensile L.3. Il pagamento del canone predetto deve esser fatto anticipatamente all’incaricato municipale della riscossione dei fitti degli stabili di proprietà comunale, nei primi cinque giorni di ciascun mese.

Art. 5
 La concessione è strettamente personale, ed è quindi vietata la concessione dell’uso ad altro utente sotto pena di immediata decadenza.

Art. 6
 L’uso degli studi di cui il presente Regolamento è permesso esclusivamente dal levare al tramonto del sole. Nelle altre ore, ed in particolar modo nelle ore notturne, i concessionari non hanno diritto di accedere al Palazzo Pesaro.

Art. 7
 Ciascun utente deve usare lo studio esclusivamente per lo scopo cui è destinato, ed è responsabile della buona conservazione del pavimento, delle pareti, dei serramenti e del soffitto, ai quali non può portare alcuna modificazione od alterazione senza il preventivo consenso scritto del Municipio.

Art. 8
 È rigorosamente vietato di insudiciare le pareti delle scale e degli altri locali d’accesso agli studi con scritte, figure od altri segni.

Art. 9
 Ogni utente tanto nello studio quanto nei locali di Palazzo Pesaro che vi danno accesso, deve mantenere un contegno serio ed astenersi da qualsiasi atto che possa recar danno allo stabile o disturbo agli altri inquilini ed ai visitatori della Galleria e dell’Esposizione Permanente.

Art. 10
 L’uso di modelli è consentito nei limiti del necessario, purché le persone scelte mantengano un contegno corretto sotto ogni riguardo. Il Municipio avrà facoltà di controllare in qualsiasi momento tale uso, e vietare l’accesso al Palazzo alle persone che ritenesse pericolose per l’ordine e per la sicurezza della sua proprietà.

Art. 11
 La inosservanza anche di una sola delle disposizioni precedenti sarà motivo di decadenza della concessione da deliberarsi dalla Giunta Municipale.
 Appena notificata tale decadenza, l’utente dovrà restituire lo studio libero da qualsiasi oggetto di sua proprietà e in buono stato di manutenzione.
 Qualora non si prestasse a tale restituzione, lo studio sarà aperto dagli Agenti Municipali e sgombrato dagli oggetti che vi fossero contenuti, i quali saranno tenuti a disposizione dello interessato in un magazzino comunale per il termine massimo di sei mesi, trascorsi i quali saranno considerati come abbandonati.

Art. 12
 La vigilanza sulla osservanza delle disposizioni del presente Regolamento da parte dei concessionari degli studi, è affidata al Segretario della Galleria d’Arte Moderna, con l’aiuto del Custode del Palazzo Pesaro, e del personale di basso servizio per quanto riguarda la buona conservazione e la pulizia dei locali.



Riccardo Schweizer nello studio di Palazzo Carminati, 1958.
Venezia, Archivio Schweizer.

Atelier Bevilacqua

Da Ca' Pesaro a Palazzo Carminati, 1901-1965

Stefano Cecchetto

I primi insediamenti a Palazzo Pesaro

Si salgono le scale, faticose, di Palazzo Carminati che s'inerpicano fino al sottotetto nelle stanze che un tempo, nei palazzi nobiliari, venivano definite: appartamenti della servitù e che dal 1925 ospitano i sette studi d'artista dell'Opera Bevilacqua La Masa.

In origine però gli studi erano dodici, ubicati all'ultimo piano di Palazzo Pesaro, in quella che fino al 1899 è stata la residenza veneziana della duchessa Felicita Bevilacqua, moglie del generale Giuseppe La Masa, e che alla morte di lei era poi passato al Comune di Venezia con un testamento olografo, stipulato soltanto un anno prima, che recita tra l'altro: «a profitto specie di giovani artisti ai quali è spesso interdetto l'ingresso nelle grandi mostre». Questa attenzione ai giovani pone la figura di Felicita Bevilacqua nel ruolo – inconsueto in quegli anni per una donna – di mecenate dell'arte e degli artisti, precedendo cronologicamente quelle più note di Margherita Sarfatti, Palma Bucarelli e naturalmente Peggy Guggenheim. A Palazzo Pesaro gli studi erano ubicati al terzo piano, ma in seguito qualcuno sarà adibito temporaneamente anche al secondo e al pianoterra: una concessione esclusiva quest'ultima, solo per gli atelier di scultura. Palazzo Pesaro diventa quindi luogo espositivo e fucina per nuove generazioni di pittori e scultori veneziani, veneti o residenti in regione, al fine di promuovere il loro talento nei diversi linguaggi dell'arte.

Questo almeno fino al 1925 quando poi gli studi si spostano nel vicino Palazzo Carminati a San Stae e le mostre temporanee vengono dirottate al Lido di Venezia, nel padiglione appositamente costruito dalla Compagnia Italiana Grandi Alberghi per approdare in seguito, nel 1936, negli spazi della Galleria Comunale ubicata all'Ala Napoleonica di Piazza San Marco, attuale sede espositiva della Fondazione Bevilacqua La Masa.

Nei documenti d'archivio di Ca' Pesaro risulta che il primo insediamento negli studi d'artista avviene nel 1901, le presenze di quell'anno dichiarano che i titolari sono sei e nell'ordine si registrano i nomi di: Guido Balsamo Stella, Francesco Calamia, Gennaro Favai, Ettore Romanello, Enrico Vio e Umberto Zini. Gli studi venivano concessi agli artisti gratuitamente o ad un prezzo di affitto molto basso per favorire i giovani talenti, selezionati secondo parametri attenti alla qualità del lavoro, ma anche allo stato d'indigenza degli stessi. Enzo Di Martino nel suo lavoro di ricerca sulla storia dell'Opera Bevilacqua La Masa¹, riporta dagli archivi di Ca' Pesaro alcuni estratti dalle lettere che illustrano il clima di quegli anni – piuttosto vivace – tra l'amministrazione comunale e gli artisti che rivendicano diritti e si rifiutano di pagare le pur simboliche cifre degli affitti:²

«...C'entrarono subito in polemica, litigando, rivendicando diritti, rifiutando di pagare i pur bassi canoni di affitto che il comune aveva stabilito. Proprio con Balsamo Stella – probabilmente uno dei primi se non il primo ad usufruire degli studi di Ca' Pesaro – esiste tutto un voluminoso dossier riguardante la sua morosità. Si arrivò perfino a una sentenza del pretore di Venezia – il 15.12.1902 – con la quale si ingiungeva alla “Signora Celestina Sommariva, vedova Balsamo, rimaritata Stella, rappresentante del minore suo figlio Guido Balsamo Stella, di pagare la somma di lire 220 per fitti arretrati”».

Questo episodio la dice lunga sul clima di fermento che agitava i rapporti tra il Comune di Venezia, obbligato a rispettare le volontà del lascito, e una generazione di artisti pronta a rivendicare diritti non ancora del tutto stabiliti da una situazione confusa e provvisoria che l'amministrazione comunale provvederà a definire solo due anni più tardi.

Sempre Di Martino, ci conferma che non era solo Balsamo Stella l'inquilino moroso di Ca' Pesaro, ma anche altri suoi colleghi avevano pendenze insolute con l'amministrazione:³

«...Ma anche gli altri giovani artisti non erano da meno. Un'ingiunzione del 22.9.1903, chiesta al prefetto di Venezia, riepilogava la situazione debitoria degli artisti

che avevano lo studio a Ca' Pesaro. Francesco Calamia non pagava dal 1 ottobre del 1901 e doveva 240 lire; Umberto Zini dal 1 febbraio 1902 e doveva 200 lire; Luciano Sormani era debitore di 193 lire ed Enrico Vio di 150. Sono documenti che servono a stabilire alcune date oltre che costituire delle curiosità. Tutto comunque si mette a posto con i contratti verbali firmati il 15 settembre del 1903, con i quali vengono stabiliti gli affitti che nel futuro gli artisti avrebbero dovuto pagare: Luciano Sormani 6 lire al mese, Enrico Vio, Umberto Zini, Francesco Calamia e Antonio Canella 3 lire al mese».

In questo contesto, dentro a una costante situazione di fermento nei complicati rapporti tra gli artisti e l'istituzione che li ospita, il procedere delle assegnazioni trova poi un susseguirsi di nomi che ritroveremo nelle numerose mostre organizzate da Nino Barbantini⁴ nelle sale di Ca' Pesaro e più avanti anche alle Biennali veneziane.

Da Gennaro Favai a Gino Rossi, da Guido Marussig a Ercole Sibellato, fino a Cosimo Privato, Alessandro Pomi, Gian Luciano Sormani, Attilio Cavallini, si profila in quegli anni una sorta di ricambio generazionale che pone le basi per la rinnovata vitalità di un linguaggio artistico che guarda fuori dai confini nazionali e cerca suggestioni intellettuali tra l'Austria, la Germania e la Francia.

L'universo di Ca' Pesaro sembra dunque orientato a formare quello che possiamo definire ancora oggi: 'l'artista moderno', nella concezione più diretta di colui che apprende il segreto della bellezza e lo adegua a un modello ideale di pittura e che trova – nella sua componente estetica – il concetto più appropriato del termine: linguaggio, maturato in simbiosi anche con altre esperienze e sinergie.

Al di là della presenza personale dell'artista – primo intestatario dello studio – bisogna infatti annoverare le diverse frequentazioni che si avvicinano dentro agli atelier attraverso le visite degli amici e la temporanea ospitalità che lo stesso offre ai colleghi pittori. Questo pone la fisicità dello studio contestualmente a una sorta di 'cenacolo aperto', un luogo d'incontro per scambi di esperienze che trovano poi riscontro anche nella comunanza degli stili e nell'approfondimento di un temperamento promiscuo.

In quel primo periodo capesarino sono quindi facilmente ipotizzabili le frequentazioni tra i titolari degli studi e i protagonisti delle mostre che si avvicinano nel palazzo del Longhena con i quali è lecito immaginare incontri e scambi con gli artisti di quelle stagioni espositive: da Felice Casorati a Umberto Boccioni, da Arturo Martini ad Amedeo Modigliani, fino a Mario Cavaglieri, Teodoro Wolf-Ferrari, Vittorio Zecchin e Ugo Valeri.

Di quest'ultimo, è importante segnalare le sue inquiete presenze alle mostre organizzate da Barbantini e la tragica morte avvenuta proprio dentro a uno degli studi di Ca' Pesaro nel 1911. Un evento che segnerà fortemente gli altri giovani artisti, come ricorda Guido Perocco⁵ in un suo lucido scritto sull'artista:⁶

«...I precorrimenti di cui è pervasa tutta l'opera di Valeri, l'esuberante qualità dell'ingegno, la ricchezza sentimentale che straripava nella ribellione, ebbero un grandissimo influsso tra i giovani di Ca' Pesaro, originando stimoli nuovi e soprattutto delle indicazioni rese ancor più penetranti e violente a seguito della morte tragica dell'artista dentro le stesse mura del palazzo a soli trentasei anni. I migliori avevano necessariamente avvertito nella sua opera quella frenetica avidità di vita che sembrava sfuggirgli di mano; come se Valeri avesse avuto fretta di dire tutto, consegnare un messaggio, il germoglio della sua giovinezza agli amici di Ca' Pesaro».

Il padre dell'artista donerà poi al Museo di Ca' Pesaro quattro importanti acquerelli del figlio a testimonianza del forte legame che Ugo Valeri aveva con la compagine capesarina, come sottolinea Flavia Scotton⁷ in un suo scritto in occasione del centenario della Fondazione:⁸

«...Nel 1914 Abbondio Valeri, padre di Ugo Valeri (1873-

1911), il pittore che aveva perso la vita cadendo dalla balconata di Ca' Pesaro, fece dono al museo di quattro acquarelli del figlio, databili al 1905: *Il cantastorie*, *Le*



Saverio Rampin nello studio di Palazzo Carminati, 1958.
Venezia, Archivio Rampin.

maschere, *Ottobre*, *Processione*. Si tratta di opere assai rappresentative del pittore e illustratore padovano, già esposte in precedenza nelle mostre personali che Valeri aveva avuto alla Bevilacqua, coronate da enorme successo...»

Le biografie di tutti questi artisti documentano quanto sia stato inquieto per l'arte il periodo che precede la prima guerra mondiale: tra simbolismo, cubismo, futurismo e quali stimoli e problematiche abbiano messo in moto la visita alle prime Biennali del nuovo secolo. In questo fervore, dentro alla dinamica di un percorso del gusto che dichiara la necessità di un rinnovamento dello stile, i locatari degli studi di Ca' Pesaro si avvicinano in una sequenza di nomi che segneranno poi in modo significativo le differenti svolte dell'arte moderna a Venezia.

Gino Rossi frequenta lo studio di Ca' Pesaro solo per due anni, nel 1905 e nel 1906, ma continua ad esporre nelle mostre organizzate da Barbantini in maniera frequente e discontinua nello stesso tempo – dal 1908 fino al 1925 – con una serie di titoli che in seguito diventeranno emblematici nella cronologia dell'artista.

Nell'intera opera di Gino Rossi, troppo presto conclusa nel silenzio della malattia, si riscontra infatti il travaglio di una concezione dell'arte moderna, in tutta l'acutezza dei suoi termini estremi, con una intensità drammatica senza pari e un accento assolutamente personale che solo Barbantini, in anticipo sui tempi, aveva saputo cogliere:⁹

«I fasti di Ca' Pesaro non ebbero inizio che nel 1910, quando ci raggiunsero due tele, Il muto e La fanciulla in fiore, che a me e a pochi amici con gli occhi aperti parvero

bellissime e levavamo ai sette cieli. Era arrivata finalmente la staffetta della gioventù. Anzi la gioventù in persona aveva bussato alla nostra porta. Quando poi di seguito ai due quadri, comparve, invocato, il pittore in barbetta, con quell'aria umanissima, che sempre fu sua, tra intenerita e tracotante, l'uno lesse il cuore dell'altro, come si legge un libro aperto. In meno di mezz'ora diventammo amici per sempre; e la nostra amicizia d'allora in poi stava di casa là dentro, a Ca' Pesaro».

Conformi o difforni tra loro, gli artisti si avvicinano in una successione cronologica che vede una variegata mappatura di nomi con una geografia di provenienza, per lo più veneta e veneziana, che rivelano una movimentata appartenenza ai diversi linguaggi e alle differenti fasi formative degli artisti stessi.

E se negli anni immediatamente successivi al primo dopoguerra si trovano nomi, per lo più sconosciuti o in seguito dimenticati, quali: Gian Battista Giuliani, Marcello Toffolo, Carlo Ziffi e numerosi altri, sarà poi nei primi anni Venti che cominciano ad affiorare le presenze di coloro che saranno in seguito riconoscibili anche al grande pubblico delle mostre capesarine.

Ma non sempre i titolari degli studi si avvicinano nelle rispettive mostre di Palazzo Pesaro, alcuni nomi non li troveremo mai nel regesto delle collettive, tra questi: Ettore Romanello, Francesco Calamia, Fausto Berruti, Pio

Toffolutti, Vittorio Franchi, Umberto Cacciatori e numerosi altri sembrano scomparsi, consapevoli forse che la strada dell'arte non era quella più sicura per il loro avvenire e probabilmente risucchiati nelle pieghe di lavori più redditizi. Tra coloro che invece continuano a frequentare lo 'zoccolo duro' di un mestiere accidentato ritroviamo quelli che contribuiranno poi a scrivere la storia della pittura veneziana e veneta di quegli anni, tra i quali: Gian Luciano Sormani, Lucillo Golfetto, Ercole Sibellato, Alessandro Pomi, Umberto Martina, Cosimo Privato, Umberto Zini e Oscar Sogaro. Protagonisti questi, di una stagione felice dell'arte che rivela percorsi – ancora ordinati – tra la figurazione e le risonanze di linguaggi – allora sperimentali – che traghettano la pittura verso i territori della modernità. Gli atelier di Ca' Pesaro diventano quindi un crocevia di esperienze che si intersecano tra le stanze del Palazzo, nel riprodursi di moduli mirati a deformare o scardinare il linguaggio del decennio precedente. Una fuga dalla natura, pur restando nella natura, per l'assunzione di un paradossale codice pittorico della modernità che si presenta nel periodo travagliato di una guerra e un dopoguerra e in un mondo decisamente frantumato e accidentale.

Palazzo Carminati a San Stae.

La svolta – se così vogliamo chiamarla – avviene anche con un semplice cambio d'indirizzo: il trasloco degli studi d'artista da Palazzo Pesaro al vicino Palazzo

Carminati determina la fine di un'epoca e l'inizio di un periodo che decreta il definitivo sgretolarsi della tradizione. Abbandonata la retorica ideologica del Futurismo – senza però negare l'importante contributo del movimento al rinnovamento del linguaggio artistico – il clima di ottimismo che s'instaura negli anni immediatamente successivi al primo conflitto mondiale pone gli artisti nella condizione di perseguire nuove aspirazioni figurative, decisamente più aperte alle esperienze internazionali.

Il primo nucleo di pittori che nel 1925 occupa gli studi nella nuova sede è naturalmente formato per la maggior parte da quelli che già 'abitavano' i locali di Ca' Pesaro dalle precedenti assegnazioni, ma a questi si avvicinano i nomi di coloro che poi segneranno le nuove vicende dell'arte veneziana.

Nel regesto dei nuovi insediamenti compaiono figure significative: Luigi Scarpa Croce, Fioravante Seibezzi, Neno Mori, Rino Villa, Eugenio Da Venezia, Francesco Scarpa Bolla, Aldo Bergamini e Juti Ravenna che tra l'altro ospiterà nel suo studio, per un breve periodo, l'amico Filippo De Pisis.

Nel settembre del 1930 Filippo De Pisis è a Venezia, soggiorna alla pensione Innsbruck in Calle degli Albanesi e nei suoi itinerari incontra il poeta Vincenzo Cardarelli che lo presenta al pittore Juti Ravenna, tra i due s'instaura una forte amicizia che durerà poi negli



Renato Borsato, Riccardo Schweizer, Ennio Finzi e Cesco Magnolato fotografati da Miro Romagna nello studio di Schweizer a Palazzo Carminati, 1955. Venezia, Archivio Miro Romagna.

anni. Juti Ravenna in quel periodo è titolare di uno studio a Palazzo Carminati – lo avrà in concessione, unico caso in assoluto per ben ventisei anni, dal 1923 al 1948 – e questi offre a De Pisis la possibilità di lavorare nel suo atelier: «Ò trovato una camera “melodrammatica”, una specie di quella di Roma» scriverà in quei giorni l'artista ferrarese all'amica Olga Signorelli.¹⁰

La conferma della lunga amicizia tra Juti Ravenna e Filippo De Pisis arriva anche dalla testimonianza del

mercante Giorgio Zamberlan¹¹ con il quale l'artista intrattiene un lungo sodalizio commerciale e di reciproca stima:¹²

«...È da ricordare di quel tempo ed anche prima i rapporti di vera amicizia che De Pisis ebbe col pittore Juti Ravenna che stimava moltissimo e col quale divise lo studio a Venezia. Mi risulta che tra loro ci fu anche uno scambio di opere.»

Questo procedere promiscuo tra i pittori che occupano gli studi favorisce connessioni che si riflettono puntualmente anche nel lavoro di ognuno. Molti giovani artisti varcano deliberatamente i limiti del proprio linguaggio espressivo per confluire nelle diverse esperienze acquisite guardando i colleghi, o assimilate nelle frequenti discussioni sul procedere dell'arte.

In questo panorama mutevole è importante segnalare la presenza di alcune figure femminili che già dai primi anni di Ca' Pesaro ottengono occasionalmente un atelier in condominio con la compagine maschile. A questo proposito ricordiamo Maria Vinca che avrà lo studio per un solo anno dal 1911 al 1912 che però partecipa a ben sette collettive; Edvige Bamberger che ottiene l'atelier dal 1912 al 1914, ma non espone mai alle mostre, come del resto Maja Syöstrom che lo avrà nel 1920 senza mai presentare le sue opere alle esposizioni. Più definita

invece la presenza di Dialma Stultus che 'abita' lo studio dal 1922 al 1925 e partecipa a cinque edizioni della collettiva.

Bisognerà però attendere gli anni del secondo dopoguerra per un più consolidato rapporto al femminile tra la concessione dell'atelier e la rispettiva presenza alle esposizioni dell'Opera Bevilacqua La Masa, a cominciare da Valeria Rambelli e Marcella Ghersi che occupano uno studio dal 1947 al 1953 e si presentano rispettivamente: la prima a quattro mostre e la seconda a tre edizioni, fino poi ad arrivare a Loredana Marascalchi che avrà in concessione l'atelier dal 1955 al 1960 e parteciperà a ben nove esposizioni collettive.

Tra la metà degli anni Venti e il decennio successivo, e fino allo scoppio del secondo conflitto mondiale, l'interscambio delle assegnazioni è meno saltuario, molti nomi sono riconfermati, tra i quali i già citati: Eugenio Da Venezia, Fioravante Seibezzi, Neno Mori, Juti Ravenna; insieme agli altri meno conosciuti: Italo Bassani – che partecipa però a ben dieci edizioni delle mostre collettive – Mario Da Pian, Ferruccio Quaia, Ennio Pettenello, Pompeo Piovesan, Nino Parenti, tutti comunque molto consolidati alle esposizioni annuali dell'istituzione veneziana.

La compagine di questi artisti conferma il procedimento di una pittura ancora legata agli schemi di una legittima figurazione, rivisitata però nella distinzione di una

personale ricerca che trae lo spunto anche dalle numerose esperienze straniere ‘respirate’ nelle diverse edizioni delle Biennali veneziane. Sarà poi nel 1940 – agli albori del nuovo conflitto – che gli atelier subiranno un cambio di direzione, svoltando la curva dirompente decretata dall’astrattismo. Il 18 marzo del 1940, il giovane Emilio Vedova inoltra una lettera di richiesta al Podestà di Venezia chiedendo in concessione uno studio d’artista a Palazzo Carminati, poche righe concise nelle quali il pittore segnala la situazione finanziaria della sua famiglia:¹³

«Ill.mo Sig. Podestà

Io sottoscritto, appartenente a famiglia numerosa, rivolgo a Voi fervida preghiera affinché mi venga concesso un locale del Palazzo Carminati per adibirlo a studio di pittura.

La mia famiglia non mi può aiutare date le sue poche possibilità finanziarie, quindi mi rivolgo a Voi nella speranza che mi esaudirete.

Emilio Vedova

S. Marco 1151

Tessera Sind. Prof. ed Artisti N°024755

18/3/40 XVIII»

La richiesta dell’artista viene esaudita e negli archivi

della Bevilacqua sono rintracciabili anche i verbali dei vigili urbani che confermano le condizioni disagiate della famiglia e attestano che il richiedente “è di buona condotta e moralità”.

Emilio Vedova avrà quindi il suo primo atelier a Palazzo Carminati occupando lo studio n.7, dove rimarrà fino al 1946. Come ricorda egli stesso nei suoi diari:¹⁴

«Faccio una domanda all’Opera Bevilacqua La Masa per uno studio. L’ottengo. Gli studi sono dati ai pittori più poveri di Venezia. Ho delle credenziali sufficienti. Prendo dunque alloggio in una delle soffitte di palazzo Carminati. I muri delle scale medievali sono segnati di scritte come i muri delle prigioni. Quando la porta si chiude, si chiude ancora quel poco di mondo che resta alle tue spalle. Lo studio consiste in quattro pareti – toppe senza buchi. In alto con una scala si può vedere da un abbaino una Venezia dall’alto; quante volte me la son vista, ed ho parlato con lei...con dialoghi stridenti, acuti e stentati. Sulla testa un lucernario. Quando piove dieci barattoli messi nei punti strategici suonano le note dello squallore. Di queste soffitte di palazzo veneziano c’era ormai tutta una letteratura; colà sono passati i pittori lagunari, alcuni si sono ammazzati, altri impazziti e i più fortunati scappati. È testualmente così. Oggi il palazzo, su rivendicazioni sociali, non è più quello «estremo loco». C’è una doccia, il telefono, muri dipinti, pulizia e tavolozzine sulle porte».

Per l’artista, questi sono gli anni della ricerca e dell’energia del gesto che ritrova, nel disegno prima e poi nella pittura, la sua espressione più libera. Nell’atelier di Palazzo Carminati, Vedova ritrova la sua zona d’intervento per la scomposizione/ricomposizione dello spazio in pittura. Lo studio diventa: casa/luogo/superficie/spazio di una rinnovata vitalità; è il luogo di una permanenza che permette la trasformazione del segno in un linguaggio nuovo.

Fatta eccezione per la presenza di Vedova – negli anni tormentati del secondo conflitto mondiale – non si segnalano cambiamenti di rilievo nell’assegnazione degli studi, a parte la sporadica presenza, nel 1942, dell’artista friulano Afro Basaldella.

Saranno gli anni del secondo dopoguerra a determinare un clima di ansiosa deformazione e una più libera frantumazione formale del linguaggio pittorico.

In questo avvicinamento cominciano ad emergere, nei registri della Bevilacqua, i nomi di coloro che segneranno poi un cambio radicale delle presenze negli atelier.

La ventata dei movimenti che animano la città lagunare: dallo *Spazialismo* al *Fronte Nuovo delle Arti*, è destinata a scuotere lo statico panorama prebellico e a collocare la pittura in una prospettiva più ampia.

In questa nuova fase, il linguaggio pittorico si trasforma in un mondo di segni, comparabile musicalmente a una interminabile partitura di colori che disgrega l’opera

del singolo artista per poi ricomporla in un territorio comune e condiviso.

È la stagione nella quale si registrano i nuovi ingressi a Palazzo Carminati, e in questo cambio generazionale si avvertono i segnali di una ‘rinascita’. Allo strascico del decennio, già caratterizzato dalla significativa presenza di Emilio Vedova, affiorano i nomi di alcuni artisti che affrontano i diversi temi della pittura per poi tradurli nell’autentica emozione di una realtà sensibile. Tra questi: Ottone Mirabini e Valeria Rambelli, Albino Lucatello, Giuseppe (Bepi) Longo, Saverio Barbaro, Orazio Celeghin, Ezio Rizzetto, Riccardo Schweizer, Davide Orler, Vinicio Vianello, Ennio Finzi, Saverio Rampin, e gli scultori: Salvatore Messina, Giuseppe Romanelli e Luigi Pavanati.

Con il preciso orientamento di un gusto – irrevocabilmente situato tra l’astrattismo e la nuova figurazione – la compagine degli artisti insediata a Palazzo Carminati, tra la fine degli anni Quaranta e il decennio successivo, si connota decisamente nella sfera di ciò che oggi possiamo definire come un’estetica dell’arte moderna. Scomparsi i canoni e gli schemi dei differenti movimenti, resta l’opera – apparentemente trasgressiva – e che solo in seguito rivelerà parentele e legami con la regola pittorica, in quel momento ancora del tutto inconsci e inaspettati.

L’artista non si rivolge più alla tradizione per trarne