



F. Casorati - Illustrazione per una fiaba.

Figura 1. Felice Casorati, *Illustrazione per una fiaba* (Esposizione degli artisti dissidenti 1920)

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

a cura di Stefania Portinari

Come deve essere una sala di esposizione?

La funzione di Ca' Pesaro nella carriera di Felice Casorati

Giorgina Bertolino

Abstract After World War I, from 1918 to 1920, Felice Casorati actively participated to Ca' Pesaro exhibitions and we can therefore identify his new pictorial production in the frame of relationships between Venetian and Turinese environment. Ca' Pesaro plays an essential role in this phase of his career, offering themes and models that can be traced back to the strategies that inspire his cultural action upon his arrival in Turin. Starting from a premise on his paintings and exhibitions of 1914-16, this contribution compares two cities, their structures and institutions; we can also better understand which works of art he assigns to different shows both in Turin and in Venice: at Ca' Pesaro, at the Geri Boralevi Gallery, at the Circolo degli Artisti and at the Promotrice delle Belle Arti. The focus is on the exhibition intended as a social space and a *milieu* where artistic researches are made and discussed, on how Casorati setted up paintings in the rooms and in which sequence, on those different occasions.

Keywords Felice Casorati. Ca' Pesaro. Venice. Turin. Organisation. Setting up. Exhibition room.

La presenza di Felice Casorati alla mostra di Ca' Pesaro del 1919 e poi a quella dei dissidenti alla Galleria Geri-Boralevi del 1920, ha più di un significato: dopo l'interruzione della guerra, segna un ritorno, la ripresa del dialogo con l'ambiente veneziano e con la Fondazione Bevilacqua La Masa, che già nel 1913 aveva promosso la sua prima personale. Coincide con una nuova fase di lavoro e dunque con l'opportunità di un'immediata verifica in pubblico.

I dipinti che Casorati espone in queste due occasioni sono considerati dalla storiografia fra i suoi più importanti: *Una donna, Maria Anna De Lisi, Scodelle, Bambina, Un uomo, Mattino*.¹ A Venezia – dove alcuni giungono inediti – danno forma a un insieme. L'esperienza capesarina può essere assunta, su un altro piano, anche quale esempio cui ricondurre le strategie adottate da Casorati all'arrivo a Torino, quando, in questi stessi anni, inizia a prendere posizione all'interno del *milieu* artistico di quella che diventerà la sua città d'elezione.

1 Bertolino, Poli 1995, nr. 135, 218-19; nr. 131, 215-17; nr. 141, 222-4; nr. 152, 225-6; nr. 154, 227; nr. 159, 228-9.

Questo contributo mette in parallelo i due contesti, li avvicina seguendo i tragitti dei dipinti che l'artista destina via via alle sale del Palazzo sul Canal Grande, della Galleria in Piazza San Marco e a quelle torinesi del Circolo degli Artisti e della Promotrice delle Belle Arti. Il periodo preso in esame è il triennio 1918-20, ripercorso attraverso una staffetta di quattro mostre che hanno un fulcro nell'esposizione nazionale di Torino del 1919. La mia ricostruzione prende le mosse dall'anteguerra, dalle opere alle quali Casorati si rivolge al ritorno dal conflitto: come scriverà Italo Cremona (1942, s.p.), «Occorre un appiglio per riprendere a dire», per uscire dall'«inerzia». Questo giro di anni coincide con una significativa discontinuità, con l'assenza cioè dell'artista dalla Biennale veneziana, istituzione dove ha esordito nel 1907 e alla quale, più di ogni altra, è legata la sua carriera.

Oltre a inquadrare una storia espositiva, mi preme guadagnare una doppia angolatura. Da un lato rintraccio una linea continua, una sequenza, una sorta di lunga parete immaginaria sulla quale poter evidenziare le combinazioni che l'artista costruisce, una mostra dopo l'altra, in una progressione crescente basata su inserimenti e ripetizioni, utile per comprendere la funzione delle singole opere all'interno di un ciclo. Da Piero Gobetti (1920, 232), dalla lettura di un passaggio contenuto nel suo primo scritto su Casorati, pubblicato sulle pagine di *Poesia ed Arte* nel 1920, sappiamo della «cura speciale» che il pittore riservava alla «scelta» e alla «disposizione» dei dipinti, provata e riprovata, in vista delle uscite pubbliche, «sulle umili pareti scure» nella «stanza dei suoi quadri»; una stanza che fa pensare a uno spazio dentro lo studio, approntato *ad hoc* per questa operazione che è allo stesso tempo una pratica e «un commento», «un'esegesi» da cui ricavare «un'interpretazione retrospettiva di se stesso».

Mi ripropongo d'altra parte di iscrivere quest'analisi entro la sfera della mostra intesa come forma sociale: Casorati esercita in questi anni una militanza, compone fronti, costruisce alleanze. Predisporre la cornice collettiva in cui esporre con un'attenta regia, che lo vedrà passare ben presto dal ruolo di semplice invitato a quello di organizzatore. Il modello veneziano torna utile: in Italia Ca' Pesaro è infatti una delle prime sedi istituzionali a promuovere una riflessione sui temi, gli strumenti e le pratiche dell'ordinamento e dell'allestimento, sulla questione del rapporto tra la singola sala e l'esposizione nel suo complesso, con una sottolineatura sulla mostra individuale che, a partire dal 1910, il segretario Nino Barbantini ha sottratto dalla pertinenza esclusiva della Biennale, trasformandone il carattere celebrativo in una funzione aggiornata alla promozione dei giovani.

«Come deve essere una sala di esposizione?»: la domanda introduce una delle tematiche che Gino Damerini, nel 1919, sceglie per ripercorrere la storia delle «Mostre di Ca' Pesaro prima della guerra», vicenda di

artisti e di opere ma anche di «innovazioni sostanziali nell'ordinamento delle sale» e di allestimenti concepiti per creare ambienti omogenei, coerenti, «isolatori» e cioè riconoscibili anche all'interno di un contesto eterogeneo (Damerini 1919, 6-17). Ecco allora ricordate le due sale del gruppo dell'Aratro (dove le opere e gli arredi, le vetrate e i velari in mussola si integrano in «un'armonia delicatissima di grigi argentei») o la stanza oscurata, «decorata e armonizzata esclusivamente per la luce elettrica» (17). La ricerca di un nuovo lessico della *mise-en-scène* (correlata soprattutto ai prototipi di area viennese), va nella direzione della semplicità, della rarefazione, secondo un principio estetico che consente di rivolgere in positivo il vincolo economico, la scarsità dei mezzi, legittimando anche l'utilizzo dei «materiali più comuni, il legname bianco, le tele grezze» (17).

All'opposto delle consuetudini della Biennale e delle grandi esposizioni, il modello tracciato a Ca' Pesaro genera una precoce consapevolezza sulle nuove pertinenze da ascrivere agli artisti, comincia cioè a delimitare «un campo di loro esclusivo dominio», come scrive Damerini (1919, 17). L'intuizione è tanto più interessante proprio perché è parte del corredo di un'istituzione pubblica, che opera in un regime di regole ben diverso dagli spazi di libertà in cui si muovono le secessioni e ancor più le avanguardie. Con un processo portato avanti all'interno di questa sfera istituzionale, normativa, l'attività di Ca' Pesaro si contraddistingue da un lato per l'approccio generazionale, teso a specializzare la politica culturale a sostegno dei giovani, e dall'altro per la sensibilità ai temi dell'espone, all'idea di uno spazio espositivo inteso non più come semplice cornice funzionale ma quale punto di concordanza tra opera e ambiente. Passata la guerra, questo ordine di questioni appare ancora aperto, a cominciare dagli aspetti formali, dal *décor*, come osserva ancora Damerini nel 1919:

Abbiamo avuto, abbiamo, delle mostre accatastate in magazzini sconci; abbiamo avuto, abbiamo, delle mostre affogate fra mobili preziosi, tappeti magnifici, divani che conciliano il sonno. (16)

Grazie a Damerini è possibile immaginare, a grandi linee, come dovette apparire nel maggio 1913 la personale di Casorati a Ca' Pesaro: due stanze, la prima riservata a venti tra disegni, litografie e tempere, la seconda ad altrettanti dipinti. L'artista «ha ridotto al minimo possibile l'ossatura architettonica», le pareti sono tinteggiate di bianco, quelle del secondo ambiente «lievemente incorniciate d'oro». ² Alla prima prova individuale, ha puntato su un gusto essenziale, moderno, ispirato certamente dalle

2 Damerini, Gino (1913). «L'ottava mostra giovanile». *Gazzetta di Venezia*, 18 maggio.

celebri sale di Gustav Klimt, visitate a Venezia nel 1910 e a Roma nel 1911. Un antefatto ancora più diretto è fornito dall'adesione di Casorati al gruppo di Vettore Zanetti-Zilla, un sodalizio nato nel dicembre 1912, del quale fecero parte artisti di area veneta e capesarina (tra loro, Guido Cadorin, Guido Marussig, Umberto Moggioli, Teodoro Wolf Ferrari, Vittorio Zecchin), riuniti per presentarsi insieme alla prima Secessione romana. Come si apprende dal testo in catalogo, l'allestimento della sala del «Gruppo Veneto (Gruppo Zanetti-Zilla)» è il frutto di un progetto concepito da Gino Damerini, Felice Casorati e Brenno Del Giudice,³ dunque di una collaborazione che unifica le competenze di un critico d'arte, di un pittore e di un architetto. Il programma contempla la presenza collettiva a manifestazioni nazionali e internazionali ma attraverso «sale proprie», individuando il fattore di coesione nell'allestimento, mezzo per «armonizzare fra di esse le opere dei vari artisti» (Secessione 1913, 50-1).

A pochi mesi dalla Secessione (dove ha esposto *Il sogno del melograno*, Bertolino, Poli 1995, nr. 78, 196-7), il tenore della personale casoratiana a Ca' Pesaro è riassuntivo, con un insieme che si snoda fra *Le vecchie* del 1908 e *Mattino* del 1913.⁴ Il confronto al vivo con le ricerche avanzate di Gino Rossi, di Arturo Martini e di Ubaldo Oppi, innesca una crisi e propizia un cambiamento, i cui risultati più originali sono rinviati alla serie degli *Scherzi* (*Marionette, Uova, Fiordalisi*), che l'artista presenterà nella personale alla Secessione romana, aperta il 4 aprile 1915, insieme a sei «composizioni» tra le quali *Due figure, Primavera e Collana verde* e alle sculture in terracotta *Ada e Maschera rossa*.⁵ La sala è destinata a trasformarsi in una sorta di fermo immagine, bloccato su questo gruppo di opere, quelle da cui Casorati potrà ripartire solo quattro anni più tardi.

Diventerò «magro» e «passerò il tempo malamente», scrive di ritorno da Roma il 23 aprile 1915 all'amica Tersilla Villata Guadagnini, confidando un senso di inerzia su cui pesa l'incertezza della guerra, «la mania di questa guerra che non giunge mai!».⁶ Casorati dovette far parte di quell'area mediana dell'opinione pubblica non convinta ma rassegnata all'ingresso del paese nel conflitto. Lo si ricava dalle poche parole che l'artista consegna all'amica, immaginando con disincanto un se stesso che presto porterà «la sciabola al fianco», «in compagnia di alcuni stupidi

3 L'architetto veneziano sarà poi espositore nella mostra di Ca' Pesaro del 1919, con una sala condivisa con il cognato Guido Cadorin (Bianchi 2010, 277).

4 Esposizione di Palazzo Pesaro 1913, 3-4. Bertolino, Poli 1995, nr. 39, 179-80 con il titolo *Le vecchie comari* e nr. 88, 200, con il titolo *Primavera o Mattino*.

5 Secessione 1915, 42; Bertolino, Poli 1995, nr. 108, 207-8; nr. 114, 209-10; nr. 109, p. 208; nr. 110, 208-9 (con il titolo *Composizione. Figure sulla collina*). A oggi ignota l'ubicazione di *Fiordalisi* e *Collana verde* (Bertolino, Poli 2004, nrr. 8SC e 6SC, 65-6).

6 Felice Casorati, lettera a Tersilla Guadagnini, [Verona, 23 aprile 1915], ora in Lamberti 1986, 164. Su Tersilla Villata Guadagnini, Bertolino 2015, 59-63.

scapestrati» (Lamberti 1986, 164). Il Patto di Londra, siglato il 26 aprile (appena tre giorni dopo quella lettera), decide l'entrata in campo dell'Italia a fianco dell'Intesa. Casorati è richiamato in maggio, acquartierato prima a Mantova e quindi destinato in Vallagarina, sulla frontiera del Tirolo e del Trentino. Non parlerà della guerra pubblicamente, se non per brevi accenni necessari alla narrazione biografica e sempre diretti a rimarcare il carattere di sospensione attribuito al «*grande evento*» («Per quattro anni non toccai più un pennello»; Casorati 1943, 20), al quale si salderà poi indelebilmente la morte del padre, suicida nel settembre 1917.

La vita dell'artista sparisce in quella del soldato, con alcune eccezioni fornite da qualche lavoro su committenza⁷ e dalla partecipazione, con opere grafiche, alla *Mostra d'Arte «Pro invalidi di guerra»*, a Verona nel dicembre 1916 (Lorenzoni 2015, 79-80) e alla *Pro Patria Ars*, l'anno seguente a Palermo. Uno dei rari documenti dal fronte è una cartolina che riproduce una sua tavola firmata: vi appare in primo piano il volto di un soldato (l'elmetto sul capo e la lama della baionetta in vista), sullo sfondo di una montagna. L'illustrazione porta in calce il motto «Ora qui fermi come queste roccie» [sic] (Bertolino, Poli 1995, nr. 121, 212). Un'etichetta sottostante fornisce le coordinate per iscrivere la figura entro la cronaca di guerra: «208 Fanteria. Brigata Taro. Zugna. Passo Buole. Maggio 1916». La cartolina illustrata celebra le battaglie difensive condotte su quelle montagne per contrastare il tentativo di sfondamento dell'esercito austriaco verso la Vallagarina, memorizzando una serie di località poi tramandate dalla mitografia come le Termopili italiane.

È forse su questo sfondo che andrà riguardato *Giocattoli*, il dipinto che Felice Casorati realizza a Peri (Bertolino, Poli 1995, nr. 119, 211-12),⁸ una località in terra italiana a una ventina di chilometri da Rovereto austriaca. È l'opera nella quale si pronuncia sulla guerra, scegliendo la cifra di un'allegoria media, costruita nella sfera del gioco e della miniatura. Un paesaggio sotto sembianza di natura morta. Entro il partito ortogonale di una tovaglia, con il motivo a righe che pare simulare «le coordinate di una mappa militare» (Giubbini 1984, s.p.), un'avanguardia di soldatini di piombo incombe su un paese di piccole case, abitato da una figurina femminile e dal suo gregge di gesso. La dimensione degli oggetti, il loro accostamento, produce un lieve effetto di dismisura e insinua un sentimento di sproporzione, che ha corrispondenza nella scala reale di una guerra che ha trasformato le terre sulla frontiera in un campo di battaglia senza confini.

7 Tra queste il ritratto *La famiglia Consolaro Girelli*, eseguito probabilmente nel 1916, e i due pannelli decorativi *Per sé e per suo ciel concepe e figlia* e *Fa come natura face in foco*, realizzati su commissione del duca di Bergamo (Bertolino, Poli 1995, nrr. 120, 122, 123, 212-13).

8 L'indicazione della località si deve a Luigi Carluccio (1964, 286).

Giocattoli è una delle otto opere che Felice Casorati sceglie per l'*Esposizione delle Tre Venezie*, aperta il 9 novembre 1918 al Circolo degli Artisti di Torino,⁹ associazione nata sulla metà dell'Ottocento e pressoché coeva alla costituzione in città della Società Promotrice delle Belle Arti. A Torino, l'attività espositiva delle due istituzioni, dedicata alla produzione contemporanea, ha favorito la graduale formazione del pubblico, alimentando il collezionismo privato e assicurando il bacino per le acquisizioni del Museo Civico e della Real Casa, con un'offerta diversificata che va dal quadro in formato da esposizione, negli spazi più formali della Promotrice, ai generi minori dello studio e del bozzetto, accolti al Circolo, nelle stanze della sua sede aulica ma dall'atmosfera intima e raccolta.¹⁰

La cronaca dell'esposizione del novembre 1918 s'intreccia al corso maggiore della storia, scandito sulle prime pagine dei quotidiani: l'arrivo del re in «Trento Italiana», la firma dell'armistizio tra la Germania e l'Intesa, la fine della guerra.¹¹ Alla cerimonia d'apertura intervengono il ministro dell'Istruzione e l'ufficialità cittadina: il sindaco, il prefetto, Leonardo Bistolfi, presidente del Circolo, Antonio Fradeletto, già segretario della Biennale veneziana e ordinatore dell'esposizione insieme a Vittorio Pica, Antonio Fragiaco e Romolo Bazzoni. In mostra ci sono i pittori celebrati (Italo Brass, Beppe, Emma e Guglielmo Ciardi, Lino Selvatico, Ettore Tito) e una compagine di artisti più giovani, tra i quali alcuni legati a Ca' Pesaro, come Mario Cavaglieri e Guido Marussig (sua la copertina del catalogo), Umberto Moggioli, Vittorio Zecchin e Teodoro Wolf Ferrari, altri provenienti dalla cerchia veronese, come Guido Trentini, Eugenio Prati, Antonio Nardi e Angelo Zamboni.

Casorati, che ha da poco scelto di trasferirsi a Torino, vi entra dunque da veneto, condividendo una parete della mostra con Mario Cavaglieri e gli amici veronesi, come documenta una fotografia pubblicata fra le pagine della rivista *La donna*.¹² Al Circolo degli Artisti ripropone le opere che ha già esposto fra aprile e agosto alle mostre della Pro Assistenza

9 La mostra ebbe una prima edizione a Milano, aperta alla Galleria Pesaro dall'8 al 29 aprile 1917.

10 Il Circolo degli Artisti nasce nel 1857 e dal 1858 fissa la sua sede al piano nobile di Palazzo Graneri, dove si svolgerà la mostra del 1918. La Società Promotrice delle Belle Arti viene costituita nel 1842 (Dragone 1980, 565, 573).

11 «L'inaugurazione dell'Esposizione delle Tre Venezie». *La Stampa*, 9 novembre 1918, 3; «Le entusiastiche accoglienze di Trento al Re d'Italia. Una giornata di gloria in Trento italiana». *La Stampa*, 9 novembre 1918, 1; «La fine della guerra. L'armistizio tra la Germania e l'Intesa è stato firmato ieri mattina». *La Stampa*, 12 novembre 1918, 1.

12 Grasso, Enrica (1918). «Le tre Venezie a Torino». *La donna*, 14(309), 29.

Civica a Verona.¹³ È un insieme su cui, a parte pochi cambiamenti, domina una costante, rappresentata dagli *Scherzi* della Secessione del 1915, *Marionette* e *Uova* (che qui diventa *Le uova sulla tavola*). Nella mostra torinese, l'inserimento dell'inedito *Giocattoli* fa emergere una sequenza che porta con sé una potenziale traiettoria di sviluppo. I «fantocci legnosi e variopinti» hanno «una loro vita speciale» – annota Franco Ciarlantini¹⁴ – alla quale si salda «la maniera più sintetica e moderna» delle altre due nature morte. Lo scrive su *Energie Nove*, la prima rivista gobettiana, con un lungo articolo che segnala l'accoglienza torinese riservata al pittore, accusato di aver intrapreso «la ventura delle fellonie futuristiche».

Alla riapertura di Ca' Pesaro, nel luglio 1919, Casorati torna a sottolineare a parete il legame ormai consolidato tra *Marionette* (ribattezzate qui *Burattini*), *Giocattoli* e *Uova*¹⁵ e introduce *Una donna*, prima presenza umana e capostipite di una famiglia di «figure angolose allucinate impaurite», come dirà nel 1943 (Casorati 1943, 20-1). A quel titolo così essenziale e scarno subentrerà col tempo il più evocativo e conosciuto *L'attesa*, posto a qualificare la figura che appare in primo piano, con la testa reclinata e le braccia conserte, seduta a lato di una grande tavola, apparecchiata di molte scodelle ma vuota di commensali. L'artista ne ha scritto a Barbantini, anticipando il carattere e il significato del dipinto, in vista dell'imminente spedizione a Venezia:

Questo quadro, «Una donna», non potrà essere mai capito, perché ancora vestito di un apparente arcaismo che a molti sembrerà l'essenza del quadro. In esso invece vi sono già i germi essenziali di ciò che è la mia pittura d'oggi, della quale sono convintissimo.¹⁶

La scelta è ponderata. Casorati – si legge ancora – ha già spedito le fotografie degli altri tre dipinti e ora, allegando alla lettera il bianco e nero di *Una donna*, ha completato l'insieme. L'immagine apparirà tra le tavole in catalogo, scelta da Barbantini al quale l'artista ha raccomandato l'opera, confidandone la preferenza. L'apparizione resta isolata e dopo il battesimo a Ca' Pesaro la grande tempera sarà restituita alla sfera privata della casa-studio del pittore a Torino, consegnata a una vita pubblica fatta

13 Casorati è presente sia alle prime due mostre della Pro Assistenza Civica al Museo Civico di Verona che alla terza, aperta dall'ottobre al dicembre 1918, dove figura con una mostra personale. Tornerà a Verona nel 1919 per l'*Esposizione Cispadana di Belle Arti*, nella sede della Gran Guardia (24 maggio-24 giugno 1919) (Magagnato, Marchi 1971, 39-60).

14 Ciarlantini, Franco (1919). «Felice Casorati». *Energie Nove*, s. 1, nr. 10, 15-31 marzo, 151-2.

15 Propendo per identificare questo titolo con le prime uova del 1914-15, ovvero con *Scherzo: uova*, ma potrebbe trattarsi anche di *Le uova sulla tavola* [1919] (Bertolino, Poli 1995, nr. 114, 209-210 e nr. 138, 220).

16 La lettera è senza data ma sicuramente riferibile al 1919 (Perocco 1958, s.p.).

unicamente di monografie, cataloghi e articoli, fino agli anni Cinquanta, il decennio in cui Casorati comincerà a ricomporre retrospettivamente il proprio itinerario e a storicizzarlo.¹⁷

A Venezia, nell'estate 1919, l'artista ha esposto con gli amici veronesi. Già da qualche mese sta progettando di coinvolgerli nella grande esposizione prevista per l'autunno alla Promotrice di Torino,¹⁸ come si ricava dalla corrispondenza con Barbantini e da quella con Fiumi, emersa recentemente.¹⁹

Il 10 maggio invia all'amico Lionello Fiumi notizie sulla sua nuova casa («simpatica con un giardino chiuso da mura e con tre alberi») e sull'«ambiente torinese [...] impossibile»:

L'unico che respira è Bistolfi. Qui anzi si farà sotto la sua ala un'esposizione nazionale che avrà molta importanza per la réclame che ne faranno. Ho tentato di ottenere una sala in cui desidererei esporre con Prati Zamboni Trentini sempre se l'operazione andrà bene... (Bologna [2015], s.p.; Marinelli 2015, 98)

È un primo nucleo di nomi che andrà via via affinandosi. Rispetto alla cronologia nota, la lettura del carteggio con Fiumi fa risaltare con maggiore chiarezza la portata dell'azione di Casorati sul fronte Torino-Venezia (passando per Verona), evidenziando lo stretto parallelismo che unisce le mostre di Ca' Pesaro e della Promotrice, i transiti fra uno spazio già concretato e l'altro in fase ideativa. Trascorso qualche mese, Casorati aggiorna Fiumi con una lettera inviata il 18 settembre 1919. L'operazione - una «vera battaglia» - condotta all'interno della commissione di accettazione, di cui è membro per Verona e Trento, lo ha impegnato nella proposta delle opere «di Prati, di Rossi (bellissime) di Trentini e Zamboni», dinnanzi a una giuria divisa in due partiti, l'uno scandalizzato, capeggiato da Giacomo Grosso, e l'altro amico, grazie al favore di Adolfo Wildt e all'allineamento dei più neutrali Eugenio Baroni e Pietro Gaudenzi (Bologna [2015], s.p.; Marinelli 2015, 98).

La questione è sciolta grazie al decisivo appoggio di Bistolfi (in carica di vice-presidente alla Promotrice) e Casorati ha potuto scrivere a Barbantini, coinvolgendolo nella selezione delle opere da destinare alla sala speciale

17 Le prime due antologiche esaustive sono la personale alla Biennale di Venezia del 1952 e quella al Centro Culturale Olivetti di Ivrea nel 1958. Entrambe sono il frutto della collaborazione fra l'artista e Luigi Carluccio. Su questi temi, Bertolino 2014.

18 La decisione di organizzare una «solenne esposizione nazionale», con cadenza quadriennale, è firmata dall'assemblea dei soci della Promotrice il 19 gennaio 1919 (Dragone 1980, 720).

19 L'intero carteggio (che consta di 10 lettere e 7 cartoline, datate dal 1918 al 1933) è conservato presso la Biblioteca Civica-Centro Studi Internazionale Lionello Fiumi di Verona. Emerso grazie alla segnalazione di Agostino Contò, è stato pubblicato integralmente in appendice a un saggio di Gabriella Bologna e citato per ampi stralci da Sergio Marinelli (Bologna [2015], Marinelli 2015).

che infine ha ottenuto. Nella lettera lega i nomi di Gino Rossi e di Arturo Martini, sul solco di un desiderio di rivederli insieme, nato dopo il successo della mostra estiva a Ca' Pesaro:

Io vorrei pregarti – sebbene conosca il tuo discernimento – di essere molto parco e rigoroso nella scelta dei lavori. [...]. Cerca di avere delle sculture di Martini [...]. Da Venezia – come ti avrà già detto Bistolfi – partirà il 25 corr. un vagone ferroviario che dovrà raccogliere le opere di Venezia e di Verona. Perché i lavori che dovranno figurare nella sala non siano confusi con gli altri, fa che nelle casse sia scritto in modo visibile «Sala riservata ai Veneziani Veronesi (Casorati)». Tali lavori non saranno sottoposti a giuria e saranno collocati da noi. (Magagnato, Marchi 1971, 141-2)²⁰

Alla lettera del 18 settembre 1919, Casorati ha accluso una pagina con i «cenni» sul proprio itinerario pittorico, una sintetica biografia che dovrà servire a Fiumi per la stesura di un articolo. *L'exkursus* inizia dall'esordio nel 1907 e si chiude sugli ultimi dipinti, cui fanno da premessa quelli del 1914-16, da poco esposti a Venezia.

«Le uova sulla tavola» «Marionette» «Giocattoli». Credo che queste nature morte (castigo allo spirito) siano proprio *mie* e che ritrovi in esse il germe di quanto ora produco. Quattro anni di guerra... Ed ora lavoro intenso: primo saggio «Una donna» e poi più seriamente «Tiro a segno» «Scodelle» «Il pastore» «Case popolari» ed il mio ultimo sforzo che credo sia con parole mie espresso con grande amore... «Signora»... Ti basta?²¹

Lo scritto è prezioso poiché rende esplicita una *consecutio*, alla luce della quale è possibile ipotizzare un riordino della scansione interna al biennio 1918-19.²² Dell'intera biografia, Fiumi dà una versione in forma

20 Sulla base dei vari passaggi dell'operazione, è verosimile riferire questa lettera senza data al settembre 1919, considerati anche i rimandi alla spedizione delle opere nell'imminenza della mostra, aperta a inizio ottobre.

21 La biografia è vergata sul secondo foglio della lettera di Casorati a Fiumi, con timbro postale del 18 settembre 1919 (Bologna [2015], s.p.). È impropriamente riferita da Marinelli (2015, 97-8) al 18 settembre 1918.

22 Rispetto alla scansione che abbiamo ipotizzato nel catalogo generale del 1995, segnalò in particolare la precedenza di *Una donna* rispetto a *Maria Anna De Lisi*, databili rispettivamente 1918 e 1919. Ugualmente da posporre al 1919 sono, stante la sequenza indicata da Casorati, *Case popolari* e *Il pastore* (Bertolino, Poli 1995, nr. 126, 214; nr. 133, 217-18) e, con sicurezza, il ritratto *Teresa Madinelli Veronesi* (nr. 125, 213-14), di cui l'artista ha abbozzato uno studio a Verona per poi lavorare all'edizione maggiore a Torino, come si ricava dalla lettera inviata a Fiumi il 10 maggio 1919: «Ho fatto in fretta un ritratto alla Veronesi (lo avevo fatto in studio prima di partire)» (Bologna [2015], s.p.).

discorsiva, sviluppando quelle note in un testo intitolato *Un piemontese: Casorati*, nel quale già riferisce la destinazione di *Tiro a segno*, *Scodelle*, *Case popolari* e di *Signora* alla *Quadriennale di Torino 1919* (Fiumi 1919, 71). Sarà proprio qui che «Signora» guadagnerà un nome e un cognome: *Maria Anna De Lisi*.

Il 25 settembre l'artista ringrazia l'amico per il «bellissimo articolone» e nel riferirgli il clima di «attesa ansiosa» e di «vivace dibattito» che sta precedendo l'apertura dell'esposizione, riflette sull'opportunità o meno di una sua uscita sulle testate locali (il *Paese*, la *Gazzetta del Popolo*, *La Stampa*), proponendo infine *Il Popolo d'Italia*, contattabile tramite Ciarlantini.²³ Una pubblicazione torinese è insomma da rinviare a quando i quadri saranno di «dominio pubblico»: al momento, scrive, sono «ancora gelosamente celati nel mio studio!» (Bologna [2015], s.p.). Il rilievo dà conto della riservatezza con cui Casorati accompagna l'ultima fase dei preparativi, la più delicata e cruciale perché direttamente legata alla presentazione in pubblico della produzione inedita.

L'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Torino è la «prima mostra italiana del dopoguerra», come la definisce Raffaele Calzini, che vi dedicherà tre lunghi articoli, pubblicati fra ottobre e dicembre su *Emporium*. La mostra inaugura la nuova sede della Società Promotrice, un «palazzo candido», progettato in coppia dagli scultori Rubino e Bistolfi, immerso nella «gran massa dorata e superba del Valentino»; un ambiente funzionale grazie alle «belle sale illuminate, proporzionate e chiare» e a una «cornice decorativa» «che non stona e non opprime» (Calzini 1919a, 216-7). Opprime invece – segnala il critico – la profusione di piante in vaso disseminate negli interni durante l'inaugurazione.

Di fronte all'Italia artistica, rappresentata da quasi cinquecento opere, Calzini affronta numerosi temi, fra la storia recente e il presente della pittura. Distingue il nazionalismo dalla nazionalità, che riconosce, nella pertinenza dell'arte, quale cornice di un confronto necessario, propedeutico all'agone internazionale della Biennale a venire. Parla di guerra Calzini (1919a, 213), un dramma esterno, «casuale» rispetto ai fatti dell'arte ma che, come tutte «le evoluzioni e le rivoluzioni di carattere economico e politico», non può che avere conseguenze anche sulla «produzione artistica». La guerra ha offerto una «tregua» alle lotte fra accademia e avanguardia, ma al momento non ha prodotto alcuna iconografia; «tutto sembra rivolto a demolirne il ricordo a cancellarne la memoria», osserva, visitando la mostra (Calzini 1919c, 327). Una rimozione di cui è

23 L'articolo ricevuto da Casorati è sicuramente il manoscritto inviato da Fiumi prima dell'imminente pubblicazione sulla rivista *L'Ascesa*, nel numero 5 del settembre 1919, data che ho potuto verificare direttamente, consultando la copia del mensile conservata presso la Biblioteca Angelo Dragone di Torino. Il testo, grazie all'interessamento di Ciarlantini, sarà poi riproposto in dicembre su *L'Ardita* (Fiumi 1919).

parte anche il silenzio sui «giovani artisti italiani morti negli anni della guerra» e da qui l'appello per una mostra dedicata, indirizzato a Vittorio Pica (prossimo segretario della Biennale) e a Nino Barbantini (Calzini 1919b, 266). Accostata alla Biennale, Ca' Pesaro vede qui pienamente riconosciuto il ruolo di istituzione cui spetta la competenza sulle ultime generazioni.

Calzini ha anche ragionato sulle «esposizioni complessive», un modello che il dibattito in corso sta ponendo a confronto con le modalità alternative del «raggruppamento di singole mostre personali o di particolari scuole o tendenze» (Calzini 1919a, 217). Casorati, come si è visto, ha concentrato tutti gli sforzi per non rischiare la confusione con il contesto troppo generalista, solo parzialmente risolto dall'ordinamento tramite una macro distinzione che vede una parte destra riservata alle sale dei «conservatorij» [sic] e la sinistra occupata dai «pretesi ribelli», come spiega Ugo Ojetti.²⁴

L'undicesima sala «curata da Felice Casorati è esemplare» – si legge sulla *Gazzetta del Popolo* –, diversa dalle altre fin dalla tinta delle pareti, una tonalità neutra scelta per non disturbare i «quadri in massima parte di limitate dimensioni» e favorirne una visione pacata.²⁵ In questa piccola stanza l'artista ha ricostruito l'atmosfera capesarina, comunicando la propria appartenenza a un ambiente di ricerca così nuovo ed estraneo alla cultura artistica torinese che per inquadrarlo (come è già accaduto al Circolo degli Artisti) non resta che attingere all'aggettivo di futurista, nella sua accezione spregiativa quanto generica, buona per rubricare ciò che eccede alla tradizione e alle abitudini visive sedimentate. A stretto giro replicherà all'accusa Gigi Chessa e poi Piero Gobetti.²⁶

L'elenco in catalogo, probabile traccia per l'allestimento, alterna figure e nature morte, intercalate da paesi intitolati a stagioni (*Primavera, Albero in fiore e Paesaggio estivo* di Trentini), temperature, circostanze atmosferiche (*L'afa prima del temporale* di Zamboni). Gino Rossi è presente con cinque dipinti tra i quali *Pescatore* e *Maternità*, rispettivamente registrati come proprietà Casorati e Barbantini.²⁷ Assente Martini, è decaduto l'originale progetto d'inserimento della scultura.²⁸

24 Ojetti, Ugo (1919). «L'esposizione d'arte a Torino». *Corriere della Sera*, 10 ottobre, 3.

25 «Attraverso la mostra di Belle Arti». *Gazzetta del Popolo*, 15 ottobre 1919, 5.

26 Chessa, Gigi (1919). «A proposito della 'mostra' d'arte al Valentino». *Energie Nove*, s. 2, nr. 11, 20 dicembre, 234; Gobetti 1920, 229-30

27 Esposizione Nazionale 1919, 41-2. *Pescatore* era già stato esposto a Verona, alla *Terza esposizione d'arte «Pro Assistenza Civica»*, nell'ottobre-dicembre 1918, con il titolo *Testa di vecchio* e l'indicazione di proprietà Casorati. Nel 1971 figurerà in *Verona anni Venti*, con il titolo *Il bevitore* (Magagnato, Marchi 1971, 50 e nr. 39).

28 Come si legge in una lettera a Fiumi, del 21 dicembre 1919, Casorati lamenta anche il mancato invio delle sculture di Prati (Bologna [2015], s.p.).

Se nella composizione dei nomi la saletta replica le presenze di Ca' Pesaro 1919, sono invece tutte inedite le opere di Casorati. Il *Pastore* (raffigurato, come per metonimia, da una testina maschile che sorveglia un gregge di animaletti di gesso) riprende il modello dei *Giocattoli* ma entro la misura di uno sfondo che si è fatto ambiente, onde appare più marcato l'artificio che presiede alla composizione, disposta su un piano che è ancora un tavolo, ricoperto qui da una tovaglia su cui fluttuano, in campo rosso, motivi di lune, stelle e pianeti. Ogni cosa diventa bersaglio entro i livelli che strutturano il *Tiro a segno*, una scatola prospettica che articola, con maggiore complessità e in grande formato, il rapporto fra disegno e volume, sagoma e vuoto, figurazione e astrazione. In mezzo ai molti fantocci e alle pipe di gesso, alla luna e a tre gusci d'uovo sospesi e intatti, c'è ancora un esercito lillipuziano di soldatini in divisa e, poco oltre, un cannone da campagna che rammenta la guerra appena conclusa. Le *Scodelle* - cinque forme cave, bianco su blu - riprendono l'idea delle *Uova* (1914-15), semplificandola mediante una radicale rinuncia a qualsiasi supporto decorativo.

Sul catalogo *Maria Anna De Lisi* è registrata come «Ritratto»: la donna, seduta in un interno, ha lo sguardo rivolto verso un cavalletto con un dipinto di cui si intravede, a rovescio, un angolo della tela. Nella parabola tra l'occhio e quella superficie negata si gioca l'identità della figura, prima apparizione nello spazio dell'atelier di una 'Signora Pittura'.

Ripreso il lavoro a pieno ritmo, Casorati può pensare a nuove opere e a nuove mostre. *L'Esposizione degli artisti dissidenti di Ca' Pesaro*, aperta nell'estate 1920, alla Galleria Geri-Boralevi di Venezia, fornirà la prima occasione per presentare il ciclo dei lavori recenti: *Bambina*, *Un uomo*, *Mattino* che qui accosterà a *Scodelle* e a *Maria Anna De Lisi*, intercalando l'insieme, quasi a riequilibrarne l'impatto, con tre disegni, un bozzetto e due xilografie (*Esposizione degli artisti dissidenti 1920*, 20). La mostra è in realtà l'esito di una doppia dissidenza, dalla Biennale prima, da Ca' Pesaro poi. La concatenazione degli eventi è ricostruibile con precisione grazie al carteggio Casorati-Fiumi.

«Come ti dicevo ho molto lavorato e - credo - concluso le mie cose migliori che avevo destinato all'internazionale veneziana», scrive a Fiumi il 4 maggio 1920 (Bologna [2015], s.p.). Casorati, che alla Biennale è fra gli artisti invitati, rinuncia alla partecipazione a causa di una divergenza con la politica dell'istituzione sul tema cruciale della giovane arte italiana, tema che gli preme e su cui ha infatti avanzato una proposta ambiziosa:

Pica ha fatto è vero l'atto eroico (è quindici anni che tutti vociano!) di far apparire finalmente a Venezia alcuni pezzi dei grandi maestri francesi d'avanguardia... Avanguardia per modo di dire, ma manifestazione tuttora viva e battagliera. Ma quando si è trattato di passare

all'Italia, Pica è stato preso e soggiogato da tutti gli scrupoli piccini, dalla paura dell'uomo pacifico, dalla meschina convenienza dell'impiegato... Io gli avevo proposto di raccogliere in due sale (visto che in un padiglione intero non mi era assolutamente concesso) alcuni esempi significativi della pittura d'avanguardia (mi dispiace adoperare sempre questa parola usata oggi in modo così equivoco) italiana. Pica mi concedeva sì le due sale, ma pretendeva che la mia opera si limitasse a scegliere fra le tele *accettate* dalla giuria o *invitate* - quelle di intendimenti più moderni! Quando io gli feci notare che era indispensabile invitare qualche artista e gli feci naturalmente i nomi più vivaci - il povero Pica svelò tutta la sua paura... (Bologna [2015], s.p.)

Facile accostare all'aggettivo «vivaci» i nomi di Rossi e di Martini, il cui arrivo in Biennale dovrà però attendere fino al 1926. La lettera svela un passaggio inedito dell'attivismo casoratiano: forte di una doppia appartenenza (interna ed esterna all'istituzione apice dell'organizzazione dell'arte nazionale), Casorati si pone come mediatore, verificando e chiamando in causa la disponibilità della nuova segreteria verso la generazione di cui è parte, che preme ora per un posizionamento anche nelle grandi esposizioni. La proposta è dunque da intendersi come ulteriore passo (un'*escalation*) rispetto all'operazione riuscita a Torino, condotta sul versante locale ma per una mostra a scala nazionale. Questo nuovo tentativo veneziano, benché fallito, rispecchia un processo in atto, è parte cioè di quel complesso di attriti e di negoziati fra artisti e «sistema vigente» (la locuzione è usata nella lettera), che sin qui ha avuto in Ca' Pesaro uno dei suoi centri propulsori. L'ambiguità che Casorati associa alla parola 'avanguardia' è un sintomo che può essere ricondotto alla stessa fisionomia della fondazione veneziana, un'«avanguardia intermedia», come è stata definita (Del Puppo 2013), mediana sia sul piano istituzionale (è pubblica ma alternativa alle strutture ufficiali), sia per l'area artistica che sostiene, formatasi sui linguaggi delle avanguardie ma alla ricerca di nuove forme di aggregazione, di rappresentanza e di identità.

«Così io decisi di non esporre... preferisco la compagnia dei pochi che non espongono alla pecorile comunanza dei troppi che espongono» (Bologna [2015], s.p.): la frase, che chiude la partita, ritorna pressoché identica in una lettera indirizzata a Barbantini. Casorati tace sul progetto fallito (almeno fra queste righe) e chiede di concedergli «una delle silenziose salette di Ca' Pesaro per la prossima Esposizione» (Perocco 1958, s.p.).²⁹

L'interpretazione restrittiva del testamento della duchessa Felicita Bevilacqua La Masa, secondo un criterio localistico contrario alla politica

29 La lettera, senza data, è probabilmente appena successiva a quella inviata a Fiumi il 10 maggio 1920.

di Barbantini, esclude Casorati, non veneto, da Palazzo Pesaro, innescando una reazione che si organizza nella mostra alla Geri-Boralevi. Qui, insieme a Luigi Scopinich, Pio Semeghini e Gino Damerini, Casorati fa parte della «commissione ordinatrice». Entrati dunque nell'«esclusivo domino» degli artisti (per usare un concetto di Damerini), l'esposizione dissidente offre una mappa per certi versi inedita, da rileggersi anche alla luce della proposta casoratiana per le due sale alla Biennale. Estesa oltre la cerchia capesarina, è una mappa tracciata su diversi livelli di adesione, che vede i nomi nuovi di Carrà, di Dudreville e poi di Sironi fra i sottoscrittori della protesta (Esposizione degli artisti dissidenti 1920, 5-6),³⁰ di Soffici e ancora di Carrà fra gli artisti invitati a esporre (Del Puppo 2013, 66), di Funi in mostra (Esposizione degli artisti dissidenti 1920, 16).³¹

La mostra dei dissidenti dà dunque spazio concreto a una convergenza. Reclama il riconoscimento delle funzioni di Ca' Pesaro quale «palestra nazionale» (Esposizione degli artisti dissidenti 1920, 6), evidenziando d'altra parte il ruolo di Casorati, il suo impegno, la capacità organizzativa e trainante, doti che avranno poi un versante ulteriore nella sala alla Quadriennale torinese del 1923, nella quale inviterà a esporre accanto a sé Giorgio de Chirico, Carlo Carrà e il giovanissimo Carlo Levi. Tradotto a parete: *Lo studio* e *l'Autoritratto con il busto di Euripide*, *Il figlio del costruttore* e *L'amante dell'ingegnere*, *il Ritratto di Ercole Levi* (La Quadriennale 1923, 41).³²

30 Il documento di protesta, sottoscritto da dodici artisti fra cui Carrà e Dudreville, è pubblicato in apertura del catalogo, seguito nella pagina successiva dalla citazione di un secondo gruppo (fra cui è incluso Sironi) che si unisce «immediatamente» al primo.

31 Sul catalogo, Funi risulta presente nell'elenco opere con tre titoli e fra le tavole illustrate con il *Ritratto di Arturo Martini*.

32 Nella sala IX, definita la «sala scandalosa», Casorati invita, oltre gli artisti citati, Amerigo Bartoli, Gigi Chessa, Primo Conti, Nicola Galante, Francesco Menzio, Pietro Morando, Arturo Tosi, Lorenzo Viani, Gigliotti Zanini.

Bibliografia generale

- Bertolino, Giorgina (a cura di) (2014). *Felice Casorati. Collezioni e mostre fra Europa e Americhe = catalogo della mostra* (Alba, Fondazione Ferrero, 25 ottobre 2014-15 febbraio 2015). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Bertolino, Giorgina (2015). «Il primo Casorati: tre collezioni (1907-1915)». Baradel, Virginia; Banzato, Davide (a cura di), *Il giovane Casorati. Padova, Napoli e Verona = catalogo della mostra* (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 26 settembre 2015-10 gennaio 2016). Milano: Skira, 59-71.
- Bertolino, Giorgina; Poli, Francesco (1995). *Catalogo generale delle opere di Felice Casorati. I dipinti (1904-1963)*. Torino: Umberto Allemandi & C.
- Bertolino, Giorgina; Poli, Francesco (2004). *Catalogo generale delle opere di Felice Casorati. Le sculture (1914-1933). Aggiornamento dipinti (1904-1963)*. Torino: Umberto Allemandi & C.
- Bianchi, Giovanni (2010). «Brenno Del Giudice: una 'moderna' tradizione». Docci, Marina; Turco, Maria Grazia (a cura di), *L'architettura dell'«altra» modernità = Atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura* (Roma, 11-13 aprile 2007). Roma: Cangemi.
- Bologna, Gabriella [2015]. «Arte, critica, esposizioni: Felice Casorati e Lionello Fiumi con un'appendice di lettere inedite» [online]. *Academia.edu*. URL http://www.academia.edu/14464355/Arte_critica_esposizioni_Felice_Casorati_e_Lionello_Fiumi (2017-02-10).
- Calzini, Raffaele (1919a). «L'Esposizione nazionale di Torino. I». *Emporium*, 50(298), 213-74.
- Calzini, Raffaele (1919b). «L'Esposizione nazionale di Torino. II». *Emporium*, 50(299), 366-74.
- Calzini, Raffaele (1919c). «L'Esposizione nazionale di Torino. III». *Emporium*, 50(300), 327-33.
- Carluccio, Luigi (1964). *Casorati*. Torino: Teca.
- Casorati, Felice (1943). «Felice Casorati parla della sua vita» [conferenza tenuta nell'Aula Magna dell'Università di Pisa il 26 maggio 1943]. Lamberti, Maria Mimita; Fossati, Paolo (a cura di), *Felice Casorati 1883-1963 = catalogo della mostra* (Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, 19 febbraio-31 marzo 1985). Milano: Fabbri, 15-27.
- Casotto, Elena (2006). «Felice Casorati alla terza esposizione 'pro Assistenza Civica' del 1918 e il ritrovamento di tre bozzetti». *Verona Illustrata. Rivista del Museo di Castelvecchio*, 19, 131-7.
- Cremona, Italo (1942). *Casorati*. Torino: Accame.
- Damerini, Gino (1919). «Le mostre di Ca' Pesaro prima della guerra». *Catalogo dell'Esposizione di Palazzo Pesaro MDCCCXIX = catalogo della mostra* (Venezia, Opera Bevilacqua La Masa, 15 luglio-5 ottobre 1919). Roma; Milano; Venezia: Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli, 7-18.

- Del Puppo, Alessandro (a cura di) (2013). *L'avanguardia intermedia. Ca' Pesaro, Moggioli e la contemporaneità a Venezia 1913-2013 = catalogo della mostra* (Trento, Mart - Galleria Civica, 19 ottobre 2013-2 febbraio 2014). Trento; Rovereto: Civica.
- Dragone, Angelo (1980). «Le arti visive». *Torino città viva. Da capitale a metropoli. 1880-1980*. Torino: Centro Studi Piemontesi, 541-733.
- Esposizione degli artisti dissidenti (1920). *Catalogo della Esposizione degli artisti dissidenti di Ca' Pesaro = catalogo della mostra* (Venezia, Galleria Geri-Boralevi, 15 luglio-15 agosto 1920). Venezia: Istituto Veneto di Arti Grafiche.
- Esposizione di Palazzo Pesaro (1913). *Catalogo dell'Esposizione d'Arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia l'anno 1913 = catalogo della mostra* (Venezia, Opera Bevilacqua la Masa, 18 maggio-5 ottobre). Venezia: Istituto Veneto di Arti Grafiche.
- Esposizione Nazionale (1919). *Esposizione Nazionale di Belle Arti - Autunno 1919 = catalogo della mostra* (Torino, Società Promotrice delle Belle Arti, autunno 1919). Torino: Tipografia Ernesto Arduini.
- Fiumi, Lionello (1919). «Note d'Arte. Un piemontese: Casorati». *L'Ascesa*, 1(5), settembre; Rist. in *L'Ardita*, 1(10), 15 dicembre.
- Giubbini, Guido (1984). «Casorati prima di Torino». Dragone, Angelo (a cura di), *Felice Casorati prima di Torino = catalogo della mostra* (Genova, Palazzo Bianco, 12 gennaio-3 febbraio 1984). Torino: Le Immagini, Studio d'Arte Contemporanea.
- Gobetti, Piero (1920). «Felice Casorati». *Poesia ed Arte*, 2(10-11), 228-37.
- Lamberti, Maria Mimita (1986). «Felice Casorati dal 1907 al 1916: l'apprendistato attraverso un carteggio». Marinelli, Sergio (a cura di), *Felice Casorati a Verona = catalogo della mostra* (Verona, Museo di Castelvecchio, estate-autunno 1986). Milano: Libri Scheiwiller, 133-64.
- La Quadriennale (1923). *La Quadriennale. Esposizione Nazionale di Belle Arti = catalogo della mostra* (Torino, Società Promotrice delle Belle Arti, primavera 1923). Torino: Tipografia Ernesto Arduini.
- Lorenzoni, Laura (2015). «1911-1918. Casorati a Verona». Baradel, Virginia; Banzato, Davide (a cura di), *Il giovane Casorati. Padova, Napoli e Verona = catalogo della mostra* (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 26 settembre 2015-10 gennaio 2016). Milano: Skira, 73-83.
- Magagnato, Licisco; Marchi, Gian Paolo (a cura di) (1971). *Verona anni Venti = catalogo della mostra* (Verona, Palazzo della Gran Guardia, luglio-ottobre 1971). Verona: Editrice la Società di Belle Arti.
- Marinelli, Sergio (2015). «Casorati tra Veneto e Piemonte». Baradel, Virginia; Banzato, Davide (a cura di), *Il giovane Casorati. Padova, Napoli e Verona = catalogo della mostra* (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 26 settembre 2015-10 gennaio 2016). Milano: Skira, 97-101.

Perocco, Guido (a cura di) (1958). *Primi espositori di Ca' Pesaro 1908-1919 = catalogo della mostra* (Venezia, Sala Napoleonica, 28 agosto-19 ottobre 1958). Venezia: Stamperia di Venezia.

Secessione (1913). *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della «Secessione»*. *Catalogo illustrato = catalogo della mostra* (Roma, Palazzo dell'Esposizione, 31 marzo-30 giugno). Roma: Tipografia dell'Unione Editrice.

Secessione (1915). *Terza Esposizione Internazionale d'Arte della «Secessione»*. *Catalogo illustrato = catalogo della mostra* (Roma, Palazzo dell'Esposizione, 4 aprile-13 giugno). Roma: Tipografia dell'Unione Editrice.