



Figura 1 Cartolina della VI Biennale inviata a Lodovico Mocenigo dal sindaco di Venezia Filippo Grimani, 24 aprile 1905 (illustrazione di Ettore Tito). Collezione Claudio Romeo

Gli artisti veneziani alla Biennale (1895-1905) Organizzatori ed espositori: l'antinomia dei ruoli

Matilde Ferrarin

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Venice Biennale, created by the will and the organizational skills of the Venetian artists, was actually managed exclusively by Antonio Fradeletto. The new figure of the “General Secretary” has distinguished for the first time the role of artists, interrupting the tradition of ‘self-rule’ of painters and sculptors used to managing any artistic event. This essay analyses this important moment of transition, reporting events that took place in its administration during the first years of the Biennale. Through magazines periodicals of the time we report the critical fortune that these works of art had in the local and national press, in an attempt to verify if the creators of the Biennale succeeded in the difficult task of emerging and getting noticed in such a vast and international artistic context.

Keywords Venetian artists. Antonio Fradeletto. Venice Biennale. Organization of exhibitions.

Si è soliti far iniziare la storia della Biennale, la più longeva tra le grandi istituzioni espositive, nelle sale del caffè Florian. D'altronde i grandi caffè avevano assunto fin dal secolo precedente un ruolo sociale nuovo: ai loro tavoli sono nati manifesti politici e letterari, sono stati organizzati complotti

Questo saggio prende avvio da Ferrarin, Matilde (2016). *Gli artisti veneziani alla Biennale (1895-1905). Organizzatori ed espositori: l'antinomia dei ruoli* [tesi di laurea magistrale]. Relatore Nico Stringa; correlatore Stefania Portinari, a.a. 2015/2016. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia; e dalla partecipazione al convegno *Storie della Biennale di Venezia*, a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari (Venezia, Università Ca' Foscari Venezia, Ca' Dolfin, 6-7 dicembre 2016).



**Edizioni
Ca' Foscari**

Storie dell'arte contemporanea 4 | Atlante delle Biennali 1

ISSN 2704-9973

ISBN [ebook] 978-88-6969-366-3 | ISBN [print] 978-88-6969-367-0

Open access

Published 2019-12-18

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-366-3/005

e rivoluzioni, tanto che, come ha affermato Piero Bargellini (1944) «non si potrebbe scrivere una pagina di storia né letteraria né artistica dell'Ottocento senza citare il nome di un caffè». Tuttavia le radici dell'ideazione di un ente come la Biennale e le ragioni profonde della sua realizzazione sono invece connesse a un ambito molto più vasto e complesso: sono ancorate all'ampio progetto politico dell'allora sindaco Riccardo Selvatico, impegnato a rinvigorire la città di Venezia attraverso un programma in gran parte sviluppato su riforme culturali; sono ben fondate nell'ambiente accademico veneziano, formato da docenti e allievi impegnati a portare a Venezia nuovi stimoli, tessendo un fitto groviglio di relazioni con l'estero e con le altre esperienze espositive italiane; sono infine indissolubilmente legate alla figura di Antonio Fradeletto, dibattuto perno attorno al quale ha ruotato l'intero organismo della Biennale fino al primo dopoguerra¹.

Per poter valutare con chiarezza il ruolo che artisti e personaggi veneziani hanno avuto nell'origine dell'Esposizione Internazionale di Venezia è indispensabile analizzare, senza alcuna esclusione, tutti e tre questi importanti aspetti. La Biennale, fenomeno culturale e di costume spesso considerato un «calderone onnicomprensivo» (Romanelli 1995, 11), viene spesso estrapolato dal suo originale panorama culturale e studiato come un ente svincolato da qualunque legame con la sua città. Bisogna invece ritornare proprio al clima culturale, politico e sociale di Venezia per trovare le reali ragioni della nascita di una così longeva istituzione. Bisogna analizzare la Biennale anche come l'azione di un piccolo gruppo di uomini, accomunati dalla passione per Venezia e protagonisti, in diversa misura, del cambiamento della loro città e di un punto di svolta della storia dell'arte.

Un sindaco-poeta, desideroso di dare un apporto significativo al decollo della città, è il primo protagonista di questa vicenda. Il periodo di gestazione dell'Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia risale infatti al mandato del sindaco laico e progressista Riccardo Selvatico nella prima metà degli anni Novanta dell'Ottocento. Commediografo e poeta, prima ancora che politico, Selvatico era stato un intellettuale di spicco nella scena culturale veneziana della seconda metà del XIX secolo e capostipite di una famiglia di artisti (entrambi i figli, Lino e Luigi, sarebbero divenuti noti pittori d'inizio Novecento). E sentì come una missione personale il rilancio culturale ed economico di Venezia e indubbiamente l'ideazione e attuazione dell'Esposizione fu il suo successo più illustre e durevole in entrambi gli ambiti.

Il suo programma progressista era particolarmente articolato e diretto a sostenere lo sviluppo industriale e commerciale della città, includendo la laicizzazione della scuola, la creazione di nuove scuo-

¹ Sul tema, tra i numerosi volumi, cf. Stringa 2016; Stringa, Pavanello 2006; Stringa 2016.

le professionali, la razionalizzazione del servizio medico e sanitario e la diminuzione del carico tributario gravante sui ceti più poveri. Il progetto dell'Esposizione si dispone in questa complessa e multiforme azione di governo e Riccardo Selvatico motivò così l'idea della mostra: «Che l'Esposizione riesca al duplice scopo di giovare al decoro ed all'incremento dell'arte e di creare ed avviare qui un mercato artistico dal quale la Città può sperare un vantaggio non lieve» (Romanelli 1995, 23). Egli progettava così un piano d'azione che univa la necessità di «far fruttare la storia», come il sindaco stesso auspicava, per rendere cioè la tradizione e il folclore un valore anche economico, a un'intuizione altrettanto acuta, quella per la quale una città come Venezia potesse trasformarsi in un'officina di modernità.

La Biennale era dunque una colonna portante sulla quale poggiava il disegno di Selvatico di far emergere le potenzialità culturali di una nuova Venezia.

È altrettanto fondamentale far emergere l'importanza del ruolo che gli artisti veneziani, docenti all'Accademia di Belle Arti o comunque vicini ad essa, hanno avuto nella pianificazione e poi nell'iniziale amministrazione della nuova esposizione. Sono i veneziani, pittori e scultori dell'Accademia di Belle Arti, docenti e allievi, personaggi appartenenti alla Società Promotrice e al Circolo Artistico, i veri protagonisti della storia della Biennale alle sue origini, coinvolti in diversa misura nella nascita di un'idea, nella sua attuazione, nella gestione e nell'amministrazione di un ente destinato in poco tempo a crescere. Possiamo dunque ritornare tra le sontuose stanze del caffè Florian, in piazza San Marco, dove effettivamente artisti, docenti, intellettuali e personalità di spicco dell'ambiente culturale veneziano si recavano per trascorrere qualche ora dopo gli studi, gli impegni amministrativi, le conferenze e le lezioni.

Riccardo Selvatico era l'esponente più autorevole di quel piccolo movimento creativo e discuteva delle sue idee progressiste ai tavolini del caffè con gli artisti Mario De Maria, Alessandro Zezos, Bartolomeo Bezzi, Emilio Marsili e Augusto Sezanne. Le occasionali riunioni diventarono in poco tempo organizzate e attive e al piccolo manipolo del caffè Florian si aggregarono parecchi altri tra gli artisti veneziani più accreditati e di maggiore fama, tra cui Luigi Nono, Guglielmo Ciardi, Cesare Laurenti, Antonio Dal Zotto (Stella 1912, 15), un gruppo accomunato dalla passione per l'arte e l'amore per una città che a oltre un secolo dalla fine della Serenissima era ancora alla ricerca di un'identità, di un nuovo primato che non poteva più essere né economico, né politico, né militare. Ma quando l'idea originaria cominciò a prendere sempre di più una forma concreta, l'amministrazione comunale si impegnò a fare in modo che pittori e scultori veneziani fossero relegati a ruoli marginali e a rendere la Biennale per quanto possibile autonoma dalla loro gestione, distinguendosi così definitivamente dalle esperienze estere (Stringa 2008).

Fu Antonio Fradeletto, professore di letteratura che sporadicamente aveva partecipato all'iniziale scambio di idee e alla nascita del progetto, a prendere in mano la gestione dell'ente. Ciò che sicuramente sorprende, e che rende la sua figura discussa e studiata, è la sua provenienza da un contesto di studi e una preparazione professionale estranei al mondo dell'arte. Docente di lingua e letteratura italiana e di storia alla Regia Scuola Superiore di Commercio in Venezia (1881-1930), Fradeletto non aveva compiuto studi artistici, non si occupava di arte e di rado era stato coinvolto nell'ambiente dell'Accademia veneziana di Belle Arti. Eppure, nonostante questa iniziale estraneità al mondo artistico, era stata unanimemente considerata la persona in grado di assumere tutte le responsabilità della nascente Esposizione Internazionale.

Fradeletto si era dedicato nella prima giovinezza agli studi classici, per poi iscriversi alla facoltà di Lettere e Filosofia all'Università di Padova. Agli anni degli studi universitari risale il primo cimento nell'attività sulla quale avrebbe costruito, negli anni a venire, la propria reputazione: le conferenze. Conseguita brillantemente la laurea (1880), dopo pochi giorni dalla proclamazione aveva già ottenuto la cattedra di lettere italiane presso la Regia Scuola Superiore di Commercio di Venezia, sua città natale. Fradeletto fu in grado fin da subito di sfruttare la sua figura professionale di docente e si fece ben presto largo nell'ambiente culturale veneziano. Grazie alla sua rinomata abilità oratoria, infatti, divenne in breve tempo uno dei maggiori conferenzieri italiani, molto richiesto nei circoli letterari, nelle accademie e nei teatri. Ma Fradeletto era coinvolto anche nell'educazione e nell'istruzione popolare: si prodigava a favore dell'insegnamento elementare e medio, delle palestre marziali, della società di tiro a segno, e la sua presenza diveniva a poco a poco costante anche all'interno dei luoghi minori di fruizione culturale.

Docente, organizzatore culturale e conferenziere di successo, Fradeletto era unanimemente riconosciuto come un *factotum* sullo scenario della cultura veneziana (Ceschin 2001, 106). Indispensabile era stato anche un ingegnoso intreccio di conoscenze importanti, ed in particolare il sodalizio con Riccardo Selvatico che, vedendo aumentare l'impegno organizzativo della nascente Biennale, lo nominò al suo fianco, come segretario generale dell'Esposizione. Le sue qualità di mediatore e di coordinatore, la sua attenzione agli stimoli degli ambienti culturali vicini ed esteri compensarono le scarse competenze in ambito prettamente artistico. Nonostante le polemiche, inevitabilmente presenti durante tutto il suo mandato, come scrive Romolo Bazzoni, «egli s'insediò nella saletta della biblioteca del Comune, poco discosta dal gabinetto del Sindaco, che era divenuto anche l'Ufficio di Presidenza» (Bazzoni 1962, 22), e vi rimase per undici biennali, fino al 1914.

Fradeletto, con un rigore e un'irremovibilità da uomo di Stato (sarebbe stato deputato a Roma dal 1900 al 1920) non si sarebbe lasciato intimidire dai numerosi attacchi, vedendo in essi il più delle volte delle palesi strumentalizzazioni, e avrebbe attraversato a testa alta un ventennio cruciale nella storia della cultura, certo non solo veneziana. Se lo storico veneziano Mario Isnenghi (1986) lo ha definito un «funzionario della modernità», come scrive Alessandro Stella tracciando la storia dei primi anni di esistenza dell'ente:

senza l'intelligente autocrazia di Fradeletto che impedì l'imperversare delle forze distruttrici, e seppe cedere e resistere a tempo e luogo, l'Esposizione avrebbe avuto l'imatura fine di molte a noi note istituzioni artistiche italiane. (Stella 1912, 11)

Nei tumultuosi dieci anni a cavallo tra i due secoli, nel delicato momento di avvio della Biennale, le prime proposte su come organizzarla vennero proprio dagli artisti veneziani, in particolare dall'emulazione di alcune loro esperienze pregresse.

Un modello diretto fu in particolare il Verein bildender Künstler Münchens (Unione degli artisti di Monaco), più nota con il nome di Secessione (Secessione) e le sue esposizioni d'arte che si tenevano dal 1893.² Queste esposizioni esclusive, piccole ma raffinate, che si tenevano in un edificio appositamente realizzato, riscuotevano un grande successo in termini economici (May 2011). Gran parte degli artisti veneziani coinvolti nella nascita della Biennale avevano partecipato e sperimentato direttamente lo stimolante contesto delle esposizioni internazionali, entrando in contatto anche con quelle di Parigi, Dresda, Berlino, Vienna e Budapest. In particolare Bartolomeo Bezzi, che fin dal 1883 partecipava regolarmente alle mostre di Monaco, aveva espresso l'importanza di sviluppare a Venezia una politica artistica di respiro internazionale, e di operare affinché anche l'Italia mettesse in atto tutte le tattiche necessarie a consentire all'arte nazionale di disporsi in relazione con quella straniera e di trarne beneficio, portando avanti il proposito di «giovare al decoro e all'incremento dell'arte e di creare un mercato artistico dal quale la città potesse ricavare un non lieve vantaggio».³

Una volta presa la decisione di rendere la mostra di carattere internazionale, si movimentarono con grande impegno molti altri artisti veneziani, che provvidero a stabilire i contatti con i colleghi

2 Che la Secessione di Monaco sia il principale modello di riferimento della Biennale lo afferma anche P.G. Molmenti nel discorso conclusivo della manifestazione, il 3 novembre 1895: «La chiusura della Internazionale», *Gazzetta di Venezia*, 4 novembre 1895.

3 ASAC, FS, AV, Scatole nere 001, 1894-1895: «Lavoro preliminare per le Esposizioni biennali veneziane».

d'oltralpe sfruttando le relazioni di amicizia e di collaborazione intrecciate in tanti anni di mostre all'estero (Stringa 2008). Come recita l'introduzione della Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, del 1895:

Una Mostra internazionale dovrà attivare maggiormente il pubblico con la fama degli illustri stranieri che vi concorreranno, 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. (10)

Ma quando l'idea originaria cominciò a prendere sempre più una forma concreta, il segretario Fradeletto e l'Amministrazione comunale si impegnarono a rendere la Biennale per quanto possibile autonoma dalla gestione degli artisti locali. La Presidenza decise di neutralizzare gli artisti locali riunendoli in un piccolo consiglio interno: il Comitato Ordinatore. Tale rappresentanza venne mantenuta esclusivamente nelle mani degli artisti veneziani (anche se in modo travagliato) per tutti i primi dieci anni di vita della Biennale, ma continuerà a lamentare la totale mancanza di potere decisionale all'interno della gestione della mostra.

In effetti il Comitato Ordinatore, che avrebbe dovuto fungere soprattutto da consiglio interno in grado di formulare nuove proposte e suggerimenti per l'ordinamento, finì per svolgere esclusivamente il compito di collocare le opere nelle sale. In pratica, Antonio Fradeletto e Riccardo Selvatico caricarono sulle proprie spalle tutto l'onere della grande impresa.

L'edizione del 1897 vide però un considerevole cambiamento ai vertici dell'amministrazione dell'Ente: la presidenza della Seconda Esposizione Internazionale d'Arte venne infatti assunta da Filippo Grimani, eletto nuovo sindaco di Venezia proprio nell'estate del 1895, quando la Prima Biennale era ancora in corso. L'uscita di scena della giunta ispiratrice della manifestazione e la salita in carica di quella conservatrice guidata dal conte Grimani fu certamente uno dei momenti più delicati per la vita della neonata Biennale.

Il buon esito di tale cambiamento fu dovuto certamente al fatto che il sindaco e la sua Giunta, approdati al comando di una Biennale così ben avviata e comprendendo che il cambiamento ai vertici dell'amministrazione stava ponendo l'ente in una posizione pericolosa, non si arrischiarono a proporre alcuna sostanziale modifica al regolamento e alla composizione dei Comitati, almeno per quel primo anno. Approfittarono anzi dell'esperienza di Antonio Fradeletto, che nella precedente edizione si era dimostrato abilissimo organizzatore di ogni aspetto della mostra e mantennero la presenza degli artisti veneziani-

BIENNALE 1895 - 1905



ni, preziosa garanzia di continuità con la prima vincente edizione.⁴

Possiamo presupporre che nell'amministrazione della Seconda edizione della Biennale veneziana sia intercorso tra gli artisti, la Presidenza e la Segreteria un rapporto pressoché stabile ed improntato, almeno in apparenza, ad un generale equilibrio. Eppure risulta evidente che tra gli artisti si stava progressivamente insinuando un sotterraneo clima di fermento, provato dal fatto che a Venezia, proprio nel 1897, venne fondata la *Gazzetta degli Artisti*, un giornale che si proponeva di difendere gli interessi degli artisti. La nascita di un'iniziativa di questo tipo testimoniava l'esigenza degli artisti locali di ritornare a porsi come soggetto della gestione dell'arte, rivendicando un'autorità che evidentemente all'interno degli uffici amministrativi stavano perdendo. Qualunque tipo di malcontento e di polemica riguardante il mondo dell'arte diventava così pubblico e veniva diffuso su scala nazionale per essere condiviso e valutato dagli artisti di tutta Italia.

La definitiva dimostrazione che una certa vena di insoddisfazione non doveva essere mancata tra i membri del Comitato Ordinato-re, viene dal fatto che, proprio nell'arco di tempo che intercorse tra

⁴ Cf. Alessandro Stella, «Una nuova Esposizione», *Gazzetta degli Artisti*, 7 gennaio 1897, 25 nota 6: «Vi è soltanto una vera unanimità, nel volere conservata ai successi della prossima Esposizione la Segreteria, a cui sta a capo l'egregio prof. Antonio Fradeletto».

la fine della Seconda Esposizione e l'inizio della Terza, essi furono tra i principali promotori di un'iniziativa che si rivelò un 'passo falso', una mossa azzardata che comprometterà irrimediabilmente il loro ruolo amministrativo all'interno dell'Ente. Si tratta dell'episodio della Corporazione dei pittori e scultori italiani,⁵ nata dall'operosità di artisti «allo scopo di dare maggiore impulso al movimento artistico d'Italia e tener alto il decoro delle patrie tradizioni»⁶ quindi di intervenire e intromettersi nella gestione pratica delle esposizioni. L'aggregazione, sviluppatasi come gruppo italiano, era nata in realtà a Venezia, proprio da alcuni membri del Comitato Ordinatore della Biennale. Come riporta Alessandro Stella:

Si è ufficialmente costituita con proprio Statuto la Corporazione dei pittori e degli scultori italiani. Essa comprenderà i nomi migliori dell'arte nazionale. È retta da un consiglio centrale, residente a Venezia e composto per la prima gestione dai pittori Bezzi, De Maria, Tito. Ha delegati nelle varie regioni italiane e all'estero. (1912, 37)

Dunque, se ci eravamo limitati a supporre una situazione di inappagamento e irrequietezza da parte degli artisti veneziani, la fondazione dell'associazione corporativa ci ha fornito la prova definitiva che il malcontento si basava sull'effettiva consapevolezza da parte degli artisti del loro ruolo secondario e marginale. Gli artisti aderenti alla Corporazione agivano con la formula di un vero e proprio 'ricatto' delle istituzioni: essi avrebbero acconsentito a esporre i propri lavori a condizione che gli organismi deputati alla gestione delle opere accontentassero le loro richieste. In caso contrario, la Corporazione si sarebbe astenuta in blocco, privando la nazione delle più alte rappresentanze artistiche allora militanti in Italia. I vertici dell'Esposizione furono così costretti a riservare al sodalizio uno spazio espositivo dedicato. Questa concessione scatenò le polemiche della stampa e degli altri artisti italiani, che accusarono la Presidenza di aver mostrato in qualche modo una certa predisposizione verso i corporati. Causa di polemica era anche il fatto che ben cinque membri del Comitato Ordinatore erano anche dei corporati, una situazione che poteva far sorgere sospetti intorno alle accettazioni delle opere.⁷ Ne seguirono le forzate e inevitabili dimissioni dal Comitato Ordinato-

5 La vicenda della Corporazione rimane ancora poco nota: una fonte attendibile è l'articolo «L'arte italiana e la Corporazione degli artisti», *Nuova Antologia*, marzo 1899, 146-66.

6 Cf. *Gazzetta degli Artisti*, 7 gennaio 1899, 3.

7 Cf. «Per l'arte soltanto», *Marzocco*, 29 gennaio 1899: «Si può dare molto da arzigogolare ai maligni quando si sa che la grande maggioranza degli artisti membri del Comitato Ordinatore dell'Esposizione appartiene alla Corporazione, che questa è sorta appunto l'anno in cui sono tolti i premi e quelle somme sono destinate agli acquisti [...]

re dei membri appartenenti alla Corporazione: Pietro Fragiaco, Antonio Rotta, Vincenzo De Stefani, Emilio Marsili, Bartolomeo Bezzi e Guglielmo Ciardi.

Antonio Fradeletto riconobbe nelle agitazioni del 1899 la perfetta occasione per prendere definitivamente le redini della Biennale. Dopo l'allontanamento nel 1897 di Riccardo Selvatico e Giovanni Bordiga, l'eliminazione del Comitato Ordinatore rendeva ora il segretario generale libero di agire indisturbato. Questa repentina presa di potere venne unanimemente riconosciuta come un glorioso atto di salvataggio, senza il quale la Biennale probabilmente non avrebbe superato queste prime tumultuose edizioni di fine secolo. Ancora Stella riporta:

Fradeletto in un'occasione determinata dalla imprudente condotta degli artisti, non si peritò di ricorrere ad un vero colpo di stato facendo onore al principio che una autocrazia intelligente è preferibile ad ogni altra specie di governo, quando i popoli non sanno giovarsi onestamente della libertà. La riforma audace è consistita nella soppressione legittimata del comitato e ordinatore nell'accentramento dei poteri nella presidenza, composta dal conte Filippo Grimani ed Antonio Fradeletto segretario. (1912, 35)

Se i qui pro quo legati al complotto della Corporazione avevano incrinato i rapporti con gli organizzatori della mostra, quel che avvenne durante l'apertura dell'Esposizione del 1901 ebbe l'effetto per alcuni di loro di una vera e propria cesura. Un gruppo di artisti si stava infatti organizzando la sotterranea promozione di una grande esposizione d'arte internazionale a Milano per il 1904. I sostenitori della Biennale gridarono ovviamente allo scandalo, e si scagliarono contro la minaccia di una concorrenza all'Esposizione di Venezia.

Il primato organizzativo della Biennale fu insidiato anche da altre città italiane desiderose di offrire ospitalità ad una mostra d'arte importante tra le quali Firenze, che aveva cominciato ad invitare gli artisti stranieri che notoriamente esponevano a Venezia e perfino alcuni membri veneziani dei Comitati. Fradeletto riuscì a dissuadere i componenti del Comitato Ordinatore che verso Venezia avevano un debito morale, ma quel che è certo è che da quel momento in poi per alcuni artisti veneziani le porte degli uffici della Biennale si chiusero definitivamente. Con la consueta maschera di difensore dell'Istituzione veneziana poté così allontanare con una scusa quanto mai valida Bartolomeo Bezzi, uno degli artisti che avevano dato origine alla Biennale, partecipe alla creazione della mostra fin dagli incon-

e che molti appartenenti alla Corporazione e membri del Comitato hanno quasi nelle mani le sorti dell'Esposizione».

tri al caffè Florian e membro del Comitato tra i più attivi e interessati.⁸ Si noterà l'assenza nei successivi Comitati anche di De Stefani, Fragiaco e Marsili, storici membri e fondatori della Biennale.

Il caso della partecipazione degli artisti veneziani all'organizzazione di mostre ed esposizioni 'concorrenti' costituiva un chiaro segnale dell'insofferenza rispetto all'egemonia della Biennale e alle chiusure dell'ambiente presidenziale. Consapevoli che il loro ruolo all'interno della gestione dell'Ente veneziano si stava facendo sempre più marginale, gli artisti evidentemente sentirono il bisogno di cercare altrove una mostra che potesse accogliere le loro capacità gestionali. Nell'edizione successiva, con la morte dell'ideatore dell'Esposizione, Riccardo Selvatico, avvenuta nell'agosto del 1901, e con l'allontanamento di molti membri del Comitato Ordinatore, Fradeletto rimarrà l'unico superstite della Prima edizione.

La Quinta Biennale non risultò meno burrascosa: lo scontento nato dal verdetto di selezione, che escludeva 823 opere su 963, suscitò una controversia quanto mai accesa, in parte per la numerosità delle opere rifiutate, in parte per la rilevanza degli artisti esclusi. L'ostinazione delle polemiche costrinse Fradeletto a inventare un nuovo articolo del regolamento e a incaricare il Comitato Ordinatore di scegliere le migliori opere escluse per allestire una Sala dei Rifiutati. Nell'analizzare e confrontare i documenti riguardanti il verdetto della Giuria e la Sala dei Rifiutati è emerso un dato chiarificatore: la Biennale del 1903 si trovò a chiudere le porte a una corposa percentuale di opere di artisti veneziani. Tale percentuale di veneziani annoverava i nomi di Italo Brass, Millo Bortoluzzi, Felice Castegnarò, Giuseppe Ciardi, Trajano Chitarin, Guido Maria Stella, Emanuele Brugnoli, Eugenio de Blaas, Giuseppe Duodo, Emo Mazzetti, San Fior Silvio Giovanni, Romolo Tessari, Mario Zoppellari ed altri. Insomma, alcuni degli artisti che avevano ispirato, spronato e sostenuto la nascita dell'Esposizione nella propria città si trovavano ora, a causa di un regolamento eccessivamente rigido, esclusi dalla stessa.⁹ La Sa-

8 Bartolomeo Bezzi partecipa all'Esposizione di Milano. Cf. «I dolori del Signor Bezzi», *Gazzetta degli Artisti*, 3 aprile 1901, 33: «Se Milano vorrà la sua Internazionale, sarà al Signor Bartolomeo Bezzi, proprio a lui, membro del Comitato di Venezia, che si dovrà la noia delle maggiori difficoltà. [...] Si aspettava forse dai suoi colleghi e dai Veneziani un indirizzo di felicitazioni?!?! Se trasportando le sue tende a Milano dimenticò gli obblighi che lo legavano a Venezia, per quanto gli sia amaro, mandi giù nello stomaco il giudizio. Si faccia o non si faccia l'Internazionale di Milano, non importa. Resta assodato che il Signor Bezzi andò in quella città per fare proseliti ad un'idea che lo mise in conflitto coi doveri della sua posizione a Venezia!»

9 Cf. «Tribuna degli Artisti», *Gazzetta degli Artisti*, 2 maggio 1903, 82. Una lettera anonima inviata alla redazione dimostra il risentimento degli artisti veneziani: «Oh amico mio, oh nobile e grande Riccardo, se tu vedessi a che hanno ridotto l'opera tua! I nostri non sono odi, non sono asti. È la coscienza del nostro valore, o, se non volete, delle nobili fatiche, che ci fa parlare; è l'anima duramente offesa che ci obbliga a protestare. Un vecchio pittore veneziano che non si firma per non venire anche seppellito!».

la K, dove questi artisti esclusi furono invitati a esporre le loro opere, doveva esprimere proprio il tentativo di Fradeletto di recuperare dall'interno la scomoda situazione di quell'anno e dimostrava che tra le sue preoccupazioni era comunque presente quella di mantenere il delicato equilibrio con la componente veneziana dell'Esposizione.

Chiusa la Quinta Esposizione, gli artisti veneziani desiderosi di far valere le loro esigenze decisero di unirsi e di scendere in campo. Si generò in breve tempo una situazione di tensione che non sfuggì ai commentatori dell'epoca, come riporta un articolo su *Il Marzocco* che immagina cosa avrebbe potuto succedere se si fosse dato corso alla rabbia dei rifiutati:

Chi fosse venuto ne avrebbe viste delle belle. Per lo meno la Bagaglia, cioè l'Esposizione, incendiata, rasa al suolo, senza più pietra su pietra, anzi, gesso su gesso, e i membri delle varie giurie, con a capo l'eloquente segretario, l'onorevole Fradeletto, trascinati *captivi*, per essere poi gettati *ad bestias*.¹⁰

In seguito ad un'assemblea gli artisti locali stesero un violento ordine del giorno, tendente a ridare ad essi una più ampia responsabilità nell'ordinamento della mostra. Si trattava di un vero e proprio attacco frontale alla Segreteria condotto da coloro che, per periodi più o meno lunghi, avevano fatto parte dell'entourage della Biennale: Emilio Marsili, Guglielmo e Beppe Ciardi, Alessandro Zezzos, Mario De Maria, Urbano Nono, Giuseppe Vizzotto Alberti tra gli altri. L'ordine del giorno venne comunicato al presidente dell'Esposizione e pubblicato sui giornali. La Presidenza rispose con una pubblica denuncia verso l'ambiguità e l'ipocrisia degli artisti veneziani i quali, pur opponendosi con malignità all'ordinamento dell'Esposizione, non rinunciavano a esporvi le loro opere. Ma gli artisti proseguirono con accanimento la protesta, diramando un opuscolo di sedici pagine intitolato *Per una diretta partecipazione degli Artisti all'ordinamento delle Esposizioni Internazionali d'Arte della Città di Venezia*.¹¹ Essi speravano soprattutto che la diffusione di tale fascicolo potesse aiutarli a raccogliere il consenso e il supporto degli altri artisti italiani, rendendoli partecipi di un problema che avrebbe dovuto interessare l'intera comunità artistica. Tuttavia l'opuscolo, e con esso le preoccupazioni degli artisti veneziani, non ebbe la risonanza auspicata e le proteste rimasero circoscritte alla città lagunare. Risulta

¹⁰ Cf. Mario Morasso, «L'Esposizione di Venezia e gli artisti. Il dissidio e le cause», *Il Marzocco*, 29 maggio 1904.

¹¹ L'opuscolo venne sottoscritto da Eugenio de Blaas, Millo Bortoluzzi, Trajano Chitarin, Guglielmo Ciardi, Zaccaria Dal Bò, Marius De Maria, Vincenzo De' Stefani, Roberto Ferruzzi, Emilio Marsili, Luigi Mion, Luigi Rosa, Raffaele Tafuri, Guglielmo Talamini, Giuseppe Vizzotto-Alberti, Alessandro Zezzos.

dunque evidente che il comunicato stesse cercando di diffondere il malcontento di un ristretto numero di artisti locali, che si proclamavano «gli ideatori e iniziatori» di un'impresa di cui avrebbero voluto essere «i veri continuatori»:

Accadde purtroppo che la collaborazione degli artisti, così larga ed efficace in principio, andò restringendosi ad un piccolo numero di amici consiglieri della Presidenza. Ed anzi, a parlare più esatto, una sola volontà direttrice e moderatrice finì col concentrare in sé - troppo autocraticamente - ogni potere ed ogni deliberazione. (*Per una diretta partecipazione* 1904, 10)

Queste parole sono chiarificatrici della situazione di progressiva emarginazione degli artisti veneziani. Come diretta conseguenza di questa tensione, per la Biennale del 1905 la Presidenza decise di togliere agli artisti veneziani l'importanza di appartenere ad un Comitato esclusivo e li fece confluire in un unico grande Consiglio nel quale gli artisti stranieri avevano il compito di diramare gli inviti all'estero, mentre gli italiani si occupavano di convocare gli artisti delle singole regioni. Il compito del collocamento delle opere nelle sale internazionali fu quindi tolto agli artisti veneziani e affidato ad un nuovissimo Comitato di Collocamento. Questo rivoluzionario provvedimento privò definitivamente gli artisti veneziani della loro posizione di superiorità e distinzione e li mise finalmente allo stesso livello di tutti gli altri artisti italiani e stranieri partecipanti all'amministrazione dell'Esposizione. Il 1905 esercitò una vera e propria cesura: non accadde più, nel futuro della Biennale, che agli artisti veneziani venisse concesso uno spazio così rilevante e disgiunto.

Possiamo concludere dunque, al termine di questa analisi della gestione organizzativa delle prime sei Esposizioni, che proprio con la Biennale si è delineata e ha preso forma una specifica e peculiare figura dell'ambito artistico, quella dell'organizzatore dell'evento. Mentre le esposizioni precedenti in Italia e all'estero erano state nelle mani di comitati artistici che conducevano le iniziative, a Venezia, con Antonio Fradeletto, era nata la figura del segretario generale, che assumeva un ruolo dominante nell'organizzazione complessiva delle mostre. Tale figura non si limitava a coordinare la complessa trama organizzativa, ma imponeva le sue decisioni, curava personalmente la corrispondenza con artisti e istituzioni, studiava i rapporti tra invitati e sottoposti a giuria, orientava le selezioni, i premi e gli acquisti. La figura del segretario generale distinse per la prima volta il ruolo degli artisti da quello degli esperti, interrompendo la tradizione di 'autogoverno' dei pittori e degli scultori abituati a ideare, preparare e gestire qualunque evento artistico. Proviamo ora ad osservare l'iter parallelo degli artisti espositori. Tale percorso è complesso e comunque meno lineare di quanto possa ap-

parire scorrendo i cataloghi dell'Esposizione e affidandosi ad alcuni luoghi comuni sulla pittura locale. In particolare poniamo l'attenzione sui delicati equilibri che hanno caratterizzato la presenza degli artisti veneziani in queste prime esposizioni, individuando i tentativi della Presidenza di concedere largo spazio ai pittori locali senza attirare accuse di favoritismi. In effetti già durante la stipulazione di un regolamento si era compresa la necessità di rendere chiaro il rapporto che gli artisti locali dovevano avere con l'Esposizione, per evitare ogni insinuazione di vantaggio. E così il regolamento, riportato nelle prime pagine del catalogo, recitava al punto cinque: «per un sentimento che sarà facilmente apprezzato, il comitato Ordinatore si astiene dal rivolgere speciale invito agli artisti veneziani, veneti, o italiani dimoranti a Venezia, i quali dovranno pertanto assoggettarsi al verdetto della giuria di accettazione» (Biennale 1 1895, 4). Tale regola di certo sembrava svantaggiare gli artisti veneziani, come anche il punto sette del regolamento, che impediva di accogliere alla mostra opere esposte in Italia e che in pratica favoriva gli artisti stranieri rispetto agli italiani.

Nonostante l'apparente imparzialità, bisogna riconoscere che gli artisti veneziani risultarono in fin dei conti addirittura privilegiati sia a livello di accettazione delle opere che a livello delle vendite. Certamente, un dato sicuro è che per tutte e sei le edizioni prese in esame gli artisti veneziani sono risultati in numero nettamente superiore rispetto a tutte le altre rappresentanze italiane e straniere. Dalla Prima edizione fino alla Sesta la critica si è lamentata del fatto che, passeggiando tra le sale dell'Esposizione, la presenza degli artisti veneziani risultasse troppo incombente. Insomma, per ciascuna Biennale, gli articoli, i saggi e i commenti della stampa hanno fatto emergere una costante polemica sulla sbilanciata percentuale di veneziani che occupava le sale dell'Esposizione. Anche quando nel 1901 fu istituita la suddivisione in sale regionali per garantire maggiore equità e una distribuzione più omogenea, essi finirono per occupare due sale, mentre le altre regioni soltanto una.

Un'accurata analisi dei dati ci permette di analizzare anche il percorso altalenante della distribuzione dei premi, degli acquisti e delle medaglie agli artisti locali. Possiamo individuare anche in questo caso un indubbio vantaggio degli artisti veneziani ai quali, nelle prime edizioni, erano perfino riservati alcuni premi. Nel 1899 gli artisti locali premiati in denaro o tramite acquisti furono addirittura dodici, contro i soli tre artisti italiani non veneziani.

Anche in questo caso, la svolta avvenne nel 1901: la situazione di quell'edizione venne disciplinata da una nuova presenza nella Giuria di Premiazione, Antonio Fradeletto, il quale, riuscito finalmente ad entrare anche nell'ambito della premiazione, deve aver imposto un criterio più dosato di distribuzione dei premi, di nuovo nel tentativo di confutare le voci che da tempo lamentavano una predisposizione per gli artisti veneti.

Se si cerca di individuare le tendenze stilistiche, le influenze e gli scambi intercorsi all'interno della Biennale, dall'esame delle opere e della relativa documentazione, così come della critica coeva, è emerso che l'iter di buona parte degli artisti veneziani, che hanno vissuto e lavorato a cavallo dei due secoli, è stato quasi sempre movimentato da articolati rapporti: anche quando gli artisti non ebbero occasione di uscire dall'area triveneta, vedendo in loco l'arte degli altri Paesi poterono arricchire le loro conoscenze visitando la Biennale che fin dalle prime edizioni si prefiggeva di offrire «a tutti gli intelligenti che non sono in grado di intraprendere lunghi viaggi, il modo di conoscere e di paragonare gli indirizzi estetici più diversi» e di far sì che «i giovani artisti paesani, dall'opera di loro confratelli d'altre nazioni», si sentissero «tratti a concepimenti più larghi» (Biennale 1 1895, 10). Infatti, se bisogna ammettere che la Biennale fu in larga misura una passerella di molta arte accademica e ufficiale, non bisogna però generalizzare e occorre invece riconoscere che il rapporto tradizione-avanguardia vi giocò in maniera non univoca, con molte, anche se caute, aperture al rinnovamento. Considerando quindi che le Biennali erano iniziate nella seconda metà degli anni Novanta, cerchiamo di individuare come i pittori veneziani si siano rapportati alle tendenze prevalenti in quello scorcio di secolo: il postimpressionismo, il simbolismo e, per quanto riguarda le arti decorative, l'Art nouveau. Il nostro esame dei primi dieci anni della Biennale rivela numerosi tentativi di rinnovamento linguistico e di allineamento con le menzionate correnti europee sia da parte di alcuni artisti legati all'ufficialità e all'accademia, sia da parte dei più aperti e rivoluzionari.

La Prima Biennale fu dominata dal gusto tedesco e da quello inglese, con propensioni per il simbolismo. Le opere degli artisti veneziani oscillavano tutte tra il realismo prevalente e l'esordiente simbolismo (cf. Pica 1909, 163). Esemplificativi della prima tendenza da un lato *Morocomio* (1895) di Silvio Rotta, ancora impegnato sul fronte di un realismo sociale che descriveva con lucidità critica le condizioni delle classi più disagiate e delle istituzioni contemporanee, l'opera di Vettore Antonio Cargnel, *Averte Faciem Tuam a peccati meis* (1895), sempre di impronta realistica e Alessandro Milesi con *Fabbricatori di penitenze* (1895), che volle commuovere il pubblico rappresentando la miseria di alcuni operai condannati a un lavoro faticoso e degradante: fabbricare corone di penitenza.¹² Dall'altro lato *Un saluto* (1895) di Pietro Fragiaco, un paesaggio sentimentale intonato alla malinconia, preannunciava il 'paesaggio-stato d'animo' caro alla stagione simbolista. Anche il dittico di Laurenti *La Parabola*

¹² Cf. Pompeo Dini, «L'Esposizione Internazionale di Belle Arti in Venezia», *Natura ed Arte*, 10 maggio 1895, 268.

(1895) si dimostrava tipico della tendenza a conferire valori simbolici a una pittura prevalentemente descrittiva.¹³

Due anni dopo i buoni auspici con i quali si era conclusa la Prima Biennale si erano avverati: quasi tutti gli artisti locali dimostraron di aver approfittato dell'insegnamento dell'esposizione passata e di aver elaborato gli elementi contenuti nei grandi modelli stranieri.¹⁴ Il naturalismo tardo impressionista di Anders Zorn, Max Liebermann, Joaquín Sorolla non lasciò indifferenti alcuni artisti, come ad esempio Tito e Milesi, ma fu in particolare la pittura dei danesi, degli svedesi, dei norvegesi e dei tedeschi che, secondo parte della critica, aveva lasciato il segno più profondo sugli artisti veneziani. L'opera di Ettore Tito, *L'Estate* (1897), nella quale l'assonanza evidente con l'arte d'oltralpe si notava allora soprattutto nell'intonazione cromatica, apparve tra le più rappresentative. Il segno forte dei norvegesi unito al colore più scuro ed evidente dei danesi fu riproposto anche da Fragiaco nel suo *Al vento* (1897). Cesare Laurenti si mostrò altrettanto aperto alle influenze esterne partecipando alla Biennale del 1897 con *Fioritura nuova* (1897), che dimostrava una scelta stilistica vicina al decorativismo floreale che andava diffondendosi a livello europeo.¹⁵ Perfino nei soggetti si rilevò una ricerca della verità tipica della pittura tedesca e olandese che si esprimeva in particolare attraverso dipinti di contenuto sociale. Ne era un chiaro esempio il dipinto *Sposalizio* (1897) di Alessandro Milesi.¹⁶

Se la critica si dimostrò entusiasta di questa prima proficua apertura verso l'arte internazionale, già nell'edizione del 1899 questa attenzione verso quanto si produceva nel resto del mondo cominciò ad essere considerata eccessiva fra i veneti, accusati per la prima volta di una «smania di imitare i modelli stranieri».¹⁷ In particolare venne notata una grande influenza esercitata dalla pittura scozzese di cui risentirono soprattutto le opere dei paesaggisti ed in particola-

13 Angelo Muraro, «L'Esposizione d'Arte Internazionale», *Nuove Veglie Veneziane*, 1 giugno 1895, 887.

14 Antonio Munaro 1897, 75: «E ne approfitterò per dire anche dell'influenza che l'Esposizione del '95 ebbe sui pittori italiani, i veneziani in particolare, i quali non pare che prima avessero studiato su Monet, su Besnard, su Israëls, su Dettmann, su Kroyer, se solo dal '95 al '97 seppero - alcuni con giusto criterio, altri con minore intensità e maturità di giudizio - interpretarne lo spirito e assumerne talune parvenze. Anzi per ciò si può dire - e io fino all'apertura di questa nova Internazionale non lo credevo - che la prima è stata non solo diletto e mercato, ma anche ammaestramento».

15 Cf. Guido Martinelli, «Le grandi esposizioni internazionali: l'Esposizione artistica di Venezia», *Emporium*, agosto 1897, 139.

16 Cf. Mario Pilo, «La Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia», *Gazzetta Letteraria*, 11 settembre 1897, 4.

17 Mario Pilo, «La terza Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia», *Gazzetta Letteraria*, 2 settembre 1899, 31.

re quelle di Pietro Fragiaco e Guglielmo Ciardi.¹⁸ I notturni di De Maria vennero invece paragonati a quelli dei norvegesi e degli svedesi, indiscussi maestri di tali soggetti.

Nel 1901 la suddivisione della sezione italiana per sale regionali ebbe tra gli altri scopi quello di ridare risalto alla continuità delle scuole ottocentesche locali rispetto alle novità linguistiche ispirate a correnti internazionali. La conferma veniva proprio dall'importanza attribuita ad alcuni artisti legati al passato ed alla tradizione, come Luigi Nono, di cui venne allestita una mostra personale. Ma parecchi dei pittori veneti, e in particolare veneziani, stavano ormai mostrando già da alcuni anni una palese influenza dall'arte d'oltralpe, tanto da rinunciare ad alcuni tradizionali caratteri locali per presentarsi «camuffati da Scozzesi, da Scandinavi o da Tedeschi» (cf. Ximenes 1901, 28). Gran parte della stampa sconfessava con sempre maggiore accanimento un eccessivo avvicinamento alla pittura straniera. Divenne celebre in questo senso il giudizio che Vittorio Pica diede sui pittori veneti parlando di una vera e propria 'ossessione nordica'.¹⁹ Cominciò proprio in quell'anno il lento declino di alcuni dei più importanti artisti locali. L'apertura all'estero di Ettore Tito per esempio divise i commentatori e nella Biennale del 1901 nessuna delle cinque opere da lui esposte fu acquistata per la Galleria di Ca' Pesaro.

Nemmeno nel 1903 le accuse ai veneziani si placarono: «Hanno copiato gli stranieri, si sono suggestionati alla visione di artisti di altri paesi e di altri climi e si sono snaturati; neppure uno dei veneziani è completamente sincero», scrisse il quotidiano *La libertà*.²⁰ In effetti per quell'anno le critiche si fecero più aspre che mai: Cesare Laurenti era «guasto della smania di voler dipingere secondo le ricette straniere»,²¹ Ettore Tito presentava una «Venere contorta e sbagliata, da scartare» (cf. Franchi 1903, 21), e «volgare assai»²² e Luigi Nono era ormai «in un doloroso periodo di decadenza».²³

Una vera e propria svolta avvenne nel 1905, quando si riconobbe agli artisti veneziani un ritorno ai canoni dell'arte locale nella scelta dei soggetti, nei colori e negli effetti di luce. Probabilmente il clima internazionale che da ormai dieci anni si respirava nella laguna

18 Cf. Ugo Ojetti, «L'esposizione di Venezia, i Paesisti Italiani», *Corriere della Sera*, 15-16 settembre 1899.

19 Cf. Vittorio Pica, «L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia», *Emporium*, 1901, agosto, 25.

20 *La Libertà*, 17 agosto 1903.

21 Cf. Alessandro Stella, «La Quarta Esposizione Internazionale della città di Venezia», *Natura ed Arte*, 10(16), 15 luglio 1901, 222.

22 Cf. Ugo Ojetti, «L'Esposizione di Venezia. I ritratti», *Corriere della Sera*, 6 giugno 1903.

23 Cf. Alessandro Stella, «La Quarta Esposizione Internazionale della città di Venezia», *Natura ed Arte*, 10(16), 15 luglio 1901, 222.

veneta aveva spinto i pittori veneziani, dopo un periodo di imitazione e di apprendimento dell'arte nordica, a ricercare gli elementi che potessero identificare la loro arte, rendendola evidentemente distinta e riconoscibile all'interno di un ambiente così cosmopolita. Ma se la critica in passato aveva osteggiato l'imitazione dell'arte straniera, nel 1905 lamentò un'eccessiva ripetizione degli stessi soggetti. Ettore Tito, ad esempio si presentò quell'anno con dei semplici quadri di genere come *L'Alzaia* (1905), *La frutta* (1905), *Dopo la pioggia* (1905), *La botte* (1905) e *Tempo favorevole* (1905), ripetendo con insistenza ormai eccessiva i suoi usuali tipi di lavandaie che stendono il bucato al vento, i carrettieri che accompagnano i cavalli da traino, i ragazzi che giocano o le donne e i bimbi che passeggiano lungo i canali. Luigi Nono col *Rosario del sabato* (1905), continuava ad insistere «nel suo misticismo patetico» (Ximenes 1905, 11), come anche Silvio Rotta che con *Carità* (1905) riproponeva il tema della «poveraglia affamata» (Pica 1905, 114). L'artista Ettore Ximenes proseguiva, chiedendosi se

Dieci anni di esposizioni internazionali a Venezia hanno giovato all'arte italiana? Hanno influito per migliorare la produzione artistica nazionale? Che abbiano influito beneficamente sulla cultura degli artisti e dei non artisti è un fatto incontestabile, ma che siano sortiti risultati sensibilmente apprezzabili, non si può in coscienza affermare. (11)

Ma certamente dieci anni di mostre internazionali avevano portato in Italia e a Venezia una ventata di modernità e avevano spinto i pittori locali a un inevitabile e evidente rinnovamento.

Bibliografia

- Bargellini, Piero (1944). *Caffè Michelangiolo*, Firenze: Vallecchi.
- Bazzoni, Romolo (1962). *60 anni di Biennale di Venezia*. Venezia: Lombroso.
- Ceschin, Daniele (2001). *La voce di Venezia. Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*. Padova: Il Poligrafo.
- Dal Canton, Giuseppina (2000). «Una fonte per la storia dell'arte a Venezia fra Ottocento e Novecento». Resini, Daniele; Zerbi, Myriam (a cura di), *Venezia fra Ottocento e Novecento nelle fotografie di Tommaso Filippi = Catalogo della mostra* (Stra, Museo Nazionale di Villa Pisani, 30 marzo-3 novembre 2013). Venezia: Ire, 29-37.
- De Paulis, Giovanni (1905). *Impressioni d'un ipercritico sulla VI Esposizione Internazionale d'arte a Venezia*. Aquila: A. Perfilla.
- Di Martino, Enzo; Rizzi, Paolo (1982). *Storia della Biennale, 1895-1982*. Milano: Electa.
- Franchi, Anna (1903). *Quinta esposizione di Venezia*. Firenze: Lumachi.
- Isnenghi, Mario (1986). «La cultura». Franzina, Emilio, *Venezia*. Bari-Roma: Laterza, 381-480.
- La Biennale di Venezia* (1996). *La Biennale di Venezia: le Esposizioni Internazionali d'arte, 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*. Milano: Electa.
- Lamberti, Maria Mimita (1995). «Il contesto delle prime mostre, dalla fine del secolo alla guerra mondiale: artisti e pubblico ai Giardini». *Venezia e la Biennale*, 39-47.
- Masau, Maria; Pavanello, Giuseppe (a cura di) (1995). *Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914, Trieste, Venezia e le Biennali*. Milano: Electa.
- May, Jan Andreas (2011). «30 aprile 1895. La nascita della Biennale». Israëel, Uwe (a cura di), *Venezia, i giorni della storia*. Roma: Viella, 233-50.
- Munaro, Antonio (1897). *La Seconda Esposizione Internazionale D'arte: note critiche*. Venezia: Ferdinando Ongania.
- Ojetti, Ugo (1897). *L'arte moderna a Venezia: esposizione mondiale del 1897*. Roma: Enrico Voghera.
- Pallucchini, Rodolfo (1979). «Significato e valore della "Biennale" nella vita artistica veneziana e Italiana». *Storia della civiltà veneziana*, vol. 3. Firenze: Sansoni, 157-88.
- Paralupi, Rufo (1899). *L'arte internazionale a Venezia*. Bologna: Libreria Editrice Fratelli Treves.
- Pavanello, Giuseppe (1983) «La pittura dell'ottocento». *Venezia nell'Ottocento: immagini e mito*. Milano: Electa, 13-94.
- Pellegrini, Paola (1992). *La prima esposizione internazionale d'arte della città di Venezia del 1895: storia della mostra dalla prima idea alla sua realizzazione, 1893-1895* [tesi di laurea]. Roma: Università La Sapienza, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1991/1992.
- Per una diretta partecipazione* (1904). *Per una diretta partecipazione degli artisti all'Ordinamento delle Esposizioni internazionali d'arte della Città di Venezia*. Venezia: Nuova Tipografia Commerciale.
- Pica, Vittorio (1897). *L'Arte Mondiale a Venezia*. Napoli: Piero.
- Pica, Vittorio (1901). *L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche.
- Rabitti, Chiara (1995). «Gli eventi e gli uomini: breve storia di un'istituzione». *Venezia e la Biennale*, 26-38.

- Romanelli, Giandomenico (1995). «Biennale 1895, nascita, infanzia e prime imprese di una creatura di genio». *Venezia e la Biennale* 1995, 21-5.
- Stella, Alessandro (1912). *Cronistoria della Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia: 1895-1912*. Venezia: G. Fabbri.
- Stringa, Nico (2008). «La Biennale di Venezia, tracce per un secolo di storia». *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, vol. 2. Milano: Electa, 655-670.
- Stringa, Nico (a cura di) (2009). *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*. Milano: Electa.
- Stringa, Nico (a cura di) (2016). *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*. Crocetta del Montello: Antiga.
- Stringa, Nico; Pavanello, Giuseppe (2006). *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, vol. 1. Milano: Electa.
- Toniato, Toni (a cura di) (1995). *Modernità alla specchio: 1860-1960*. Venezia: Supernova.
- Venezia e la Biennale* (1995). *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto = Catalogo della mostra* (Venezia, Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, 10 giugno-15 ottobre 1995). Milano: Fabbri Editori.
- Ximenes, Edoardo (1905). *Sesta Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia. Pubblicazione speciale dell'Illustrazione Italiana*. Milano: F.lli Treves.