VERB. n°. 3734
C.d.L. LETTERE

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

CORSO DI LAUREA IN LETTERE MODERNE

INDIRIZZO STORICO-ARTISTICO

Tesi di Laurea
In
Storia dell'Arte Contemporanea

SILVIO BENCO CRITICO D'ARTE:

LA FORMAZIONE (1890-1914)

1879
CP

Laureando:
LORENZO NUOVO

Relatore:
Prof. FLAVIO FERGONZI

Correlatore:
Dott. ENRICO LUCCHESE

ANNO ACCADEMICO 2003-2004

A Clara

INDICE

INTRODUZIONE.....IV

LA FORMAZIONE DI SILVIO BENCO: GLI ANNI DELL'" INDIPENDENTE " (1890-1903).....2

SILVIO BENCO ALLA VI BIENNALE VENEZIANA.....51

VENEZIA 1905-ROMA 1911-VENEZIA 1914: SILVIO BENCO, LE POLEMICHE DEI VOCIANI E LA STABILIZZAZIONE SU POSIZIONI DI NAZIONALISMO OJETTIANO.....86

I MANOSCRITTI DEL FONDO BENCO: L'EPISTOLARIO E I SEI QUADERNI D'ARTE FIGURATIVA.....122

REGESTO DEGLI ARTICOLI DI ARTE CONTEMPORANEA PUBBLICATI DA SILVIO BENCO DAL 1890 AL 1914.....139

ALTRA BIBLIOGRAFIA.....145

INTRODUZIONE

Silvio Benco nasce a Trieste il 22 novembre 1874. Il padre Giovanni è avvocato, irredentista ed appassionato di letteratura e storia, la madre capodistriana e scrittrice dilettante. Benco non ha un corso di studi regolare, ma travagliato prima da una grave malattia ossea, poi dalla difficile situazione economica creatasi in seguito alla morte del padre. È costretto a provvedere da sé alla propria formazione culturale, facendo ricorso - in assenza di una libreria personale – ai volumi ed alle riviste conservati negli scaffali della Biblioteca Civica Attilio Hortis: vera cartina al tornasole, quest'ultima, del reale aggiornamento culturale della Trieste di fine Ottocento.

Nel 1890 viene assunto dall'" Indipendente ", giornale liberal-nazionale, sulla scorta dell'attività politica e culturale che aveva reso celebre e stimato il padre presso i vertici del partito irredentista; movimento che non mancò di correre in aiuto di un Silvio Benco appena diciassettenne con l'offerta di un posto di redattore. Ha inizio proprio quell'anno l'intensa attività critica e letteraria di Benco, che prende ad occuparsi di articoli di cronaca mondana, di critica teatrale, musicale, letteraria e artistica, e, a latere, *dell'attività di romanziere e di librettista.*

Del 1903 è il passaggio al " Piccolo della Sera ", presso cui collabora fino allo scoppio della guerra, che lo vede confinato a Linz per volere del Governo d'Austria. Gli anni del dopoguerra sono quelli della maturità, segnati – prima del ritorno al " Piccolo " – dalla fondazione della rivista " Umana " e dalla direzione della " Nazione ", oltre che dall'affermazione nel ruolo di riferimento intellettuale cittadino per scrittori ed artisti anche non affermati.

Sono i lustri in cui ha inizio la collaborazione nell'ambito di giornali di diffusione nazionale come il " Secolo " di Milano o il " Resto del Carlino ", e presso le riviste ojettiane " Pan " o " Pegaso ". È inoltre la fase caratterizzata dai primi riconoscimenti nazionali come il conferimento – nel 1932 – del Grande Premio della Letteratura da parte dell'Accademia d'Italia. Tuttavia, se da una parte la figura di Benco è venuta affermandosi nel quadro dell'ondata di nazionalismo successiva alla riannessione di Trieste all'Italia, dall'altro non va taciuta la silenziosa attività di resistenza di Benco agli eccessi ed alla violenza del regime fascista, che gli valse – sulla scorta del costante rifiuto di iscriversi al Partito – la bocciatura di Mussolini alla

candidatura a membro dell'Accademia d'Italia. Del 1933, poi, è la decisione di Benco di interrompere la propria collaborazione al " Resto del Carlino ", in conseguenza della politica culturale sempre più intransigente e liberticida imposta dai vertici del giornale.

Lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale lo vede costretto a riparare a Turriaco, da dove dirada sempre più la propria collaborazione al " Piccolo ". Del 1946 è la pubblicazione della Contemplazione del disordine, *bilancio di un cinquantennio di tragedia ed instabilità che il Novecento aveva sostituito ai valori ottocenteschi di razionalità ed armonia. Il 1949 è l'anno in cui è conferita a Benco la laurea* ad honorem *dalla Facoltà di Lettere dell'Università di Trieste. Nel marzo dello stesso anno, Benco si spegne nella propria residenza di Turriaco.*

Se molto è stato scritto in relazione all'attività di romanziere e di critico letterario, teatrale e musicale, mancava, curiosamente, uno studio approfondito centrato sugli scritti di arte figurativa di Benco. Ad eccezione dello sparuto spazio ritagliato sulla questione da due interventi di Bruno Maier[1]*, peraltro poco specialistici ed estranei al tentativo di porre la figura di Benco su un piano di discussione artistica nazionale, si può dire che un intero filone dell'attività giornalistica del critico aspettasse di essere scoperto ed indagato.*

Né un lavoro simile mancherà di dare sorprese, pur nella consapevolezza che una figura come quella di Benco non può essere del tutto svincolata dai restanti rami dell'attività di poligrafo che lo vide protagonista. Da questa convinzione, insomma, trarranno origine alcune " infrazioni di campo ", alcuni " sconfinamenti ", alcuni " incroci " fra critica figurativa, letteraria e musicale, incoraggiati, tuttavia ed in modo determinante, dal taglio anti-specialistico e dannunziano degli articoli di critica d'arte di Benco, in accordo ad una sensibilità complessa, improntata ad un'analisi psicologica e morale delle opere e degli artisti, spesso sganciata – al pari di molta della critica di fine Ottocento – dai dati meramente visivi e formali. Così come Benco sarà sempre attento a divincolarsi da un apparato estetico crocianamente concepito come supporto chiave di ogni critica, mantenendosi convinto assertore di un approccio diretto ed individuale dell'opera d'arte: fenomenologia, insomma, più che estetica.

---

[1] Si allude in particolare a Bruno Maier, *Silvio Benco e la critica d'arte*, in: "Il Balcone del Corso", 16 maggio 1949; e Bruno Maier, *Silvio Benco critica delle arti figurative*, in: "Pagine istriane", Febbraio 1950, pp. 18-25. Di tutti gli studi su Silvio Benco, ad ogni modo, offrono un ragguaglio lo stesso Maier, Oliviero Honoré Bianchi e Sauro Pesante in: S. BENCO, *Scritti di critica letteraria e figurativa*, Trieste, Lint, 1977.

L'obiettivo di questo lavoro è, inoltre, quello di seguire l'evoluzione, le suggestioni determinanti, le letture decisive nel percorso critico di Benco, a partire dal periodo probabilmente più interessante, quello dei quasi tre lustri trascorsi presso la redazione dell'" Indipendente ", a contatto – sul " fronte " locale – con il magistero critico moralizzante e filo-verista di Giuseppe Caprin, e – su quello nazionale ed internazionale – con le pagine di critica d'arte lette sulle colonne delle neonate riviste " Emporium " e " Marzocco ", integrate da quelle delle francesi " Revue des Deux Mondes " e " Revue des Revues ".

A seguire, poi, verrà la focalizzazione su due momenti chiave dell'attività di critico figurativo di Benco: la Biennale veneziana del 1905 e l'Esposizione romana del 1911, appuntamenti cui il critico dedica complessivamente quasi una ventina di articoli, specchio di un pensiero che dalla linea dannunziana ancora prevalente a cavallo dei due secoli, e dopo alcune fascinazioni " vociane " per l'acuta rivelazione contenuta negli interventi pubblicati da Ardengo Soffici in coda al primo decennio del Novecento, finirà per abbracciare con convinzione le posizioni di nazionalismo artistico di Ugo Ojetti. Mischiando, altresì, rivendicazioni irredentiste e tardo-risorgimentali di " italianità " ad un desiderio di preminenza del contenuto – ancorché di forte impatto moderno – di contro alla carta dell'astrazione sempre più vincente a partire dal secondo decennio del Novecento.

A concludere, varrà la pena spendere qualche considerazione sull'epistolario del Fondo Benco conservato presso la Biblioteca Civica triestina, e composto di quasi millecinquecento missive ricevute dal triestino nell'arco della propria esistenza. Lo spoglio dell'ingente materiale, per lo più inesplorato, è risultato di discreta utilità, ad ottenere e importanti informazioni circa momenti e letture-rivelazione della formazione di Benco, e, soprattutto, a precisare il determinante contatto con una figura come quella di Mario Morasso.

LA FORMAZIONE DI SILVIO BENCO: GLI ANNI DELL' " INDIPENDENTE " (1890-1903)

Gli anni dell'" Indipendente " furono per Benco quelli della formazione. Egli venne assunto giovanissimo dal quotidiano triestino nel 1890, quando non aveva ancora compiuto il sedicesimo anno d'età[1]; aveva abbandonato gli studi nell'autunno dell'anno precedente – quando non aveva ancora fatto in tempo a completare la V classe del Ginnasio comunale – in seguito al riacutizzarsi dei problemi di osteomielite, comparsi nel 1884.

Il lavoro di redattore offertogli dal direttore dell'" Indipendente " Isidoro Reggio doveva servirgli anche per venire incontro alle disagiate condizioni economiche in cui versava la famiglia – composta dalla madre e dai quattro fratelli minori – in seguito alla scomparsa del padre, l'avvocato Giovanni Benco, avvenuta nel 1886.

È importante concentrarsi sugli articoli che Benco scrisse per l'" Indipendente " nei quasi tre lustri di collaborazione al quotidiano, al fine di comprendere che cosa significasse scrivere in quello che può essere definito " un giornale contro un impero ", ovvero il massimo prodotto giornalistico del movimento irredentistico triestino[2], e formarsi a contatto con gli uomini più intelligenti della Trieste dell'epoca: tra gli altri, Giuseppe Caprin, Riccardo Zampieri e Italo Svevo[3].

Del fatto che l'" Indipendente " debba essere considerato a tutti gli effetti espressione di una forte volontà politica, e quindi " atto politico " più che giornale *tout*

---

[1] Silvio Benco nacque a Trieste il 22 novembre 1874 e si spense a Turriaco (Gorizia) l'8 marzo 1949. Per i più importanti dati biografici di Benco, oltre alla voce Silvio Benco del *Dizionario Biografico degli Italiani* (Roma, Società grafica italiana, 1966, VIII, pp. 222-223), cfr.: SAURO PESANTE, *Nota biografica*, in: *Bibliografia degli scritti di Silvio Benco*, Trieste, Comitato per le onoranze a Silvio Benco, 1950, pp. VII-XII; oppure: ISABELLA GALLO, *Biografia di Silvio Benco*, in: S. BENCO, *Scritti musicali*, a cura di Gianni Gori e Isabella Gallo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974, pp. XXIII-XXXVI; o: ANNA GRUBER, *Appunti per una biografia di Silvio Benco*. (Testo facente parte del lascito Marta Gruber, copyright appartenente alla Biblioteca Civica "Attilio Hortis" di Trieste).

[2] Alcune notizie sull'"Indipendente", in particolare in relazione agli anni a cavallo dei due secoli in questione e alla prima attività di Silvio Benco, si trovano in: ATTILIO GENTILE, *La giovinezza di Silvio Benco e "L'Indipendente"*, in: "Pagine di storia giuliana", quad. n. 4, Trieste, Lega Nazionale, 1949; intervento riprodotto anche in: "La Porta Orientale", 1949, pp. 61-81.

[3] Giuseppe Caprin (1843-1904) fu –dopo la breve parentesi del Matcovich- il primo direttore dell'"Indipendente", il cui primo numero uscì il 4 giugno 1877. Gli subentrò Cesare Rossi nel 1883, che lavorò al fianco di Riccardo Zampieri (1859-1930) fino al 2giugno 1899, quando furono entrambi arrestati -perché coraggiosamente "italiani"- assieme ai collaboratori dalla polizia austriaca e liberati solo cinque mesi più tardi. Nessuno dei due tornò al proprio posto. Dopo la breve parentesi di Abramo Jona, il 24 aprile assunse la direzione Isidoro Reggio, e la mantenne fino al 7 dicembre 1893, quando prese congedo dai lettori e si trasferì a Milano. Il suo posto venne preso da Riccardo Zampieri, che faceva così ritorno all'"Indipendente" dopo qualche anno di lontananza. Italo Svevo (1861-1928) collaborò

court, sono testimonianza i non molti studi che al quotidiano sono stati dedicati, specie a partire dagli anni trenta del Novecento – sicché, non va dimenticato, in pieno clima di retorica nazionale fascista -, per concludersi con l'intervento di Licio Zillini sulla " Porta Orientale " del 1950[4]: saggi pressoché interamente interessati a ricostruire la storia del ruolo di riferimento per la coscienza – storica, politica e culturale – costituito e fieramente esercitato dall'" Indipendente " nei confronti della popolazione italiana di Trieste; ruolo, è facile comprendere, fortemente avversato dal governo austriaco che non lesinò denunce ed arresti nei confronti di redattori e fiancheggiatori.

Poche finiscono per essere le notizie circa le posizioni culturali espresse dal giornale, ancorché queste dovessero essere secondarie rispetto al ruolo di propaganda irredentista, o – e meglio –, a queste funzionali: così si spiegherebbe, per esempio, il forte credito tributato dai vertici dei liberal-nazionali nei confronti di autori e letterati di dichiarata " italianità " quali de Amicis o, soprattutto, Giosuè Carducci.

Pure, il quadro relativo ai momenti più importanti della vita del giornale – dal primo numero del 4 di giugno del 1877 fino alla soppressione avvenuta allo scoppio della guerra austro-serba nel 1914 e nel corso del primo conflitto mondiale, per concludersi con l'anacronistico ed anodino tentativo di resurrezione del dicembre del 1922 – ne risulta chiaramente tracciato. Meno determinate, come accennato, appaiono le questioni più attinenti la sfera letteraria o culturale – oltreché quella specificamente artistica -, cui peraltro è utile risalire al fine di attingere informazioni necessarie ad inquadrare quali potessero essere la più evidenti influenze o i più rilevanti canali di aggiornamento di Silvio Benco nel corso dei quasi tre lustri di collaborazione al giornale cittadino.

L'" Indipendente " nacque nel 1877, sulle ceneri del precedente quotidiano d'espressione dei liberal-nazionali – vale a dire, il " Nuovo Tergesteo " diretto da Ugo Sogliani -, e proprio sulla scorta del bando intimato allo stesso Sogliani da parte del governo di Vienna in seguito alle polemiche scaturite dalla decisione di parte austriaca

---

gratuitamente -per dare il suo sostegno al quotidiano, dichiaratamente irredentista-al giornale negli anni della direzione di Isidoro Reggio, tenendo una rubrica di politica estera.

[4] Per una corretta comprensione del ruolo giocato dall'"Indipendente" negli ultimi anni della dominazione austriaca a Trieste, cfr., almeno: LEONE VERONESE, *"L'indipendente". Storia di un giornale*, Trieste, Stabilimento Tipografico Silvio Spazzal Editore, 1932; BRUNO COCEANI, *Un giornale contro un impero. (L'azione irredentistica dell'"Indipendente")*, Trieste, Mutilati e combattenti, 1932; il citato saggio di Lucio Zillini è *"L'Indipendente"*, comparso appunto sulla "Porta Orientale" nel 1950, pp. 307-325.

di abolire il porto franco di Trieste, in ordine al desiderio di punire la città del suo " scarso atteggiamento patriottico "[5].

Da rimarcare, nell'ottica di uno studio sulla formazione del " gusto " benchiano, è la notizia della successiva presenza di Ugo Sogliani a Milano, città in cui il giornalista triestino molto " scrisse per l'" Illustrazione italiana ", molto per il " Corriere della Sera ", il quale lo deputò a suo corrispondente a Berlino "[6].

Non può essere escluso, in questo senso, che proprio Sogliani possa essere stato l'apripista della non risibile rappresentanza del giornalismo triestino a Milano alla fine dell'Ottocento e, poi, a cavallo tra i due secoli, costituita, per esempio, anche da Isidoro Reggio – prima direttore dell'" Indipendente " e poi legato a quotidiani milanesi come " L'Alba" e, appunto, " Il Corriere della Sera " -, e che proprio da Silvio Benco – se non avesse rifiutato le offerte delle medesime due testate – avrebbe potuto essere arricchita nei primi anni del Novecento.

Né va dimenticata, in ordine ai rapporti tra i vertici della cultura dei liberal-nazionali e quelli – anche apolitici – delle più importanti città d'Italia, e almeno relativamente ad una cultura e ad una letteratura tardo-risorgimentale, ancora di forte attualità a Trieste, la vicinanza tra i giornalisti dell'" Indipendente " e quelli della bolognese " L'eco del popolo ", redatta proprio dai fuoriusciti triestini Giacomo Venezian, Salvatore Barzilai e Giuseppe Picciola.

La rivista, inoltre, ebbe tra i suoi collaboratori anche Giosuè Carducci e Giovanni Pascoli, il primo dei quali fu vero ed incontrastato punto di riferimento di italianità e di autarchia culturale a Trieste, specie sulla direttrice critica Giuseppe Caprin-Silvio Benco.

Da ultimo, per citare un altro fuoriuscito triestino, mi pare non trascurabile fare il nome di Ricciotti de Bonmartini, del quale, peraltro, in assenza di fonti a riguardo, non mi è stato possibile sapere di più, ma la cui attività potrebbe costituire un'importante pista d'indagine. Bonmartini, attivo presso l'"Indipendente " come acquisitore di pubblicità negli anni della direzione di Isidoro Reggio e di Riccardo Zampieri – grosso modo, corrispondenti all'ultimo decennio dell'Ottocento -, fu poi

---

[5] Per ulteriori approfondimenti sulla questione del passaggio di consegne tra il "Nuovo Tergesteo" e l'"Indipendente", cfr. ancora L. VERONESE, op. cit., pp. 7-23.

[6] La citazione relativa all'attività milanese di Ugo Sogliani non è che uno stralcio dell'articolo comparso sull'"Indipendente" in occasione della scomparsa del giornalista triestino, avvenuta a Berlino il 3 di maggio del 1907; si trova anche in L. VERONESE, op. cit., p. 23. La presenza di Sogliani a Milano deve aver costituito una non trascurabile occasione di aggiornamento per i liberal-nazionali rimasti a Trieste, in

bandito da tutti i territori dell'impero e riparò a Roma, " dove svolse una lunga attività pubblicitaria alle dipendenze d'importanti giornali e periodici della Capitale "[7].

Non mi pare, insomma, fuori luogo ipotizzare che proprio Bonmartini – ancorché, pare, uomo d'affari più che intellettuale, attenendosi a ciò che scrive Leone Veronese nel saggio citato -, abbia contribuito a far conoscere a Trieste certa cultura dannunziana di raffinata e sofisticata mondanità – che, è evidente, nella Roma degli anni ottanta e novanta dell'Ottocento circolava diffusamente e non poteva non essere conosciuta -, passata per lo più sulle colonne della " Tribuna " e che il Benco degli *Echi mondani* – ovvero, la rubrica degli esordi – doveva per forza avere in mente. Ciò detto rimarcando che proprio " La Tribuna " – unitamente ad altri giornali "dannunziani", vale a dire, per esempio, " Cronaca Bizantina "-, non risulta conservata presso la Biblioteca Civica di Trieste – vero riferimento per l'aggiornamento culturale della città negli anni oggetto di indagine -, né – nel caso questa abbia comunque avuto modo di transitare, come scriverò -, è dato conoscere altro uomo che possa essere stato la chiave dell'accesso a Trieste di cultura romana o, nella fattispecie, dannunziana passata nella capitale sulle menzionate riviste.

Per quel che attiene, poi, le pagine culturali dell'" Indipendente ", era per lo più Cesare Rossi – scrittore dilettante, autore, giovanissimo, di un tragedia e di tre cantiche dedicate a Leopardi, Lord Byron e Torquato Tasso -, ad occuparsi della critica letteraria e teatrale, Gian Giacomo Manzutto di quella musicale[8].

Le questioni d'arte figurativa trovarono invece proprio in Benco un attento osservatore, un recensore e – precursore, in questo senso, a Trieste, quantomeno per la capacità di dare respiro nazionale, se non internazionale ai propri articoli – un critico, prima dell'attività del quale delle mostre non si faceva che semplice e stringata

---

tutta probabilità mantenutisi in contatto con il compagno fuoriuscito e, appunto, presto collaboratore di giornali influenti della Milano di fine Ottocento come l'"Illustrazione" ed il "Corriere".

[7] Lo scrive L. VERONESE, op. cit., p. 69. Al di là dell'identificazione delle riviste romane presso le quali Bonmartini abbia prestato la propria collaborazione, mi pare importante rilevare come egli abbia potuto rappresentare un importante punto di riferimento per la diffusione a Trieste di tutta la migliore produzione culturale romana, specie, come scriverò, di certi scritti del d'Annunzio giornalista, la cui circolazione a Trieste sarebbe altrimenti difficilmente spiegabile.

[8] Non va dimenticato, ad onor del vero, che negli anni della direzione capriniana (1877-1883 circa) era Alberto Boccardi ad occuparsi di critica teatrale e letteraria; né che di Riccardo Zampieri era nota la passione per la pittura, che il triestino studiò –benché con modestia di risultati- all'Accademia di Venezia, e che praticò per poco tempo e scarso successo, finendo appunto per darsi al giornalismo. Pure, fu parte integrante nella fondazione del Circolo Artistico triestino, nonché grande amico di Umberto Veruda. Infine, Zampieri –ancorché valoroso antitedesco- non nascondeva di adorare Richard Wagner. Sicché e da credere che anche Zampieri abbia contribuito a trasmettere a Silvio Benco le grandi passioni per la pittura e per la musica del tedesco.

menzione[9]: Giuseppe Caprin, forse l'unico riferimento critico cittadino per Silvio Benco, aveva abbandonato la guida del giornale nei primi anni ottanta, molto prima che lo stesso Benco facesse ingresso in redazione.

Sicché, in tutta probabilità, Caprin aveva finito per esercitare la propria influenza dall'esterno e, ad ogni modo, e per quanto riguarda più specificamente le posizioni in materia d'arte contemporanea, dalle colonne di " Libertà e Lavoro ", le cui pubblicazioni furono per altro interrotte nel 1884.

Talché Benco, in ordine al desiderio ed alla necessità ritagliarsi uno spazio di critico d'arte, fu costretto fin da subito a guardarsi intorno, al di là degli orizzonti culturali poco " specialistici " – oltreché troppo marcatamente politici – dei redattori dell'" Indipendente ", concentrandosi su quanto poteva conoscere e sulle notizie che poteva ricevere – fossero di prima o di seconda mano – dai più vivaci ambienti della cultura d'Italia o d'Europa, e dalle riviste più a giorno delle ultime novità uscite dalle mani dei più importanti artisti europei.

Né è inutile ribadire che è solo in virtù del rapporto di vicinanza che – nel tempo – venne instaurandosi tra la famiglia Benco ed i vertici del movimento irredentista, che può essere compreso l'ingresso di un ragazzo appena sedicenne nella redazione del principale organo di informazione degli stessi antiaustriaci.

Nella fattispecie, un ruolo importante in ordine all'assunzione del giovane Silvio nelle file dell'" Indipendente " fu giocato da Riccardo Zampieri e dalla parola[10] che questi spese in favore di un ragazzo allora nemmeno sedicenne, oltreché – come ricorda Antonio Alisi[11] – dall'autorevole sostegno di Giuseppe Caprin; e non da ultimo, è probabile, in virtù della grande stima e riconoscenza che era sentita nell'ambito degli ambienti irredentisti triestini – di cui Zampieri e Caprin facevano parte – nei confronti del padre di Silvio, l'avvocato Giovanni, morto solo qualche anno prima e indefesso sostenitore della causa italiana in terra d'Austria[12].

---

[9] Ciò detto, non conferendo troppa importanza all'attività di "critico d'arte" svolta anche per l'"Indipendente" dall'avvocato Aristide Costellos, la cui reputazione doveva essere pessima anche presso gli artisti, se è vero che proprio a lui pensava Carlo Wostry quando, nel 1934 (all'interno di: *Storia del circolo artistico*, Udine, Edizioni de "La Panarie", 1934), scriveva di un avvocato che era "degnissima persona", finché non "si mise a fare il critico d'arte per un giornale locale e a scrivere delle cose buffonesche con perfetta disinvoltura" (p. 169).

[10] Dell'aiuto che Benco ricevette da Zampieri, scrive ancora Attilio Gentile, in: *La giovinezza di Silvio Benco e "L'Indipendente"*, cit., qui in: "La Porta Orientale", p. 68.

[11] ANTONIO ALISI, *Silvio Benco nei ricordi giovanili di un amico*, in: "La Porta Orientale", 1949, p. 262.

[12] Anche per l'attività irredentista di Giovanni Benco, cfr.: A. GENTILE, op. cit., pp. 61-67.

La vita e l'attività politica e culturale di Giovanni Benco – parimenti a quella di molti capi dell'irredentismo che, in ordine alla clandestinità del proprio operato, optavano spesso per distruggerne i segni o, in genere, per tacerne -, non è molto conosciuta.

Pure, ne possiamo conoscere la forte ispirazione che gli venne – per tutto il corso della propria esistenza – dall'uomo che considerava guida della propria attività pubblica, vale a dire Domenico Rossetti, e la sincera amicizia che – ricambiata – dimostrava nei confronti dei membri di un'altra benemerita famiglia triestina, vale a dire quella di Arrigo ed Attilio Hortis.

Di più, Giovanni Benco – che, d'altro canto, nella sfera privata era appassionato cultore di studi classici, e lettore attento dell'opera di Dante, Manzoni, Leopardi -, molto si spese per la collettività, figurando quale direttore della Società di Minerva, oltreché – dopo il 1870 – più volte membro del consiglio comunale, vice presidente della Camera degli avvocati e fondatore – nel 22 di agosto del 1869 – della Società per la lettura popolare; ancora, nel 1869 fu parte attiva per la pubblicazione del primo volume della nuova serie dell'" Archeografo triestino ".

Non stupisce, in quest'ottica, come nel 1890 il principale giornale del movimento irredentista[13] offrisse – con la proposta inoltrata a Silvio Benco – un posto di redattore al figlio di uno dei più emeriti rappresentanti del movimento: a stupire è, semmai, il fatto che all'epoca il ragazzo avesse appena sedici anni, e nessuna esperienza alle spalle.

Tuttavia, non va scordato – mi pare – il senso tutto politico della battaglia che il quotidiano condusse, con un interesse rivolto più che ai *curricula* dei collaboratori, alla purezza dei sentimenti nazionali di questi, lungo una linea che – in tutta probabilità –, trasferiva ai propri organi di informazione il senso di appartenenza ad una " famiglia ", ad una " confraternita " la cui coesione era vieppiù rafforzata dai reiterati atti persecutori del Governo di Vienna e le cui posizioni dovevano risultare manifeste alla sola lettura dei nomi dei redattori.

Sulla figura di Giuseppe Caprin, in particolare, varrà la pena soffermarsi, specie in relazione al ruolo di riferimento culturale, critico e giornalistico da questi in tutta probabilità esercitato nei confronti di Silvio Benco.

---

[13] Non va dimenticato, sia pure brevemente, che accanto all'"Indipendente" operavano –a partire dal 1879- con le stesse coraggiose finalità di propaganda antiaustriaca giornali come "Il Martello" o il clandestino "Giovine Trieste".

Per la questione del Caprin giornalista e soprattutto per quanto della sua attività giornalistica e culturale in senso lato possa interessare la storia della critica d'arte, il testo di riferimento è lo studio di Nicoletta Zanni pubblicato nel 1989 sui " Quaderni Giuliani di Storia " ma dalla stessa steso sedici anni prima per la tesi di laurea[14].

Specificamente, nell'ottica di uno studio incentrato sulla questione dell'aggiornamento della critica d'arte contemporanea a Trieste, degno di menzione è soprattutto il primo capitolo, ovvero *L'attività giornalistica e le opere storiche*[15] di Caprin. In esso, infatti, sono esposte la tappe principali della vita del quotidiano capriniano " Libertà e Lavoro ", a cominciare dall'emancipazione dagli originari esclusivi interessi politici, per finire – dalla metà circa degli anni settanta dell'Ottocento – con il formarsi di un più specifico interesse letterario ed artistico, che secondo Nicoletta Zanni poteva avere degno riscontro nel milanese " Universo illustrato " (poi " L'Illustrazione italiana ")[16], stampato da quel Treves che " aveva appreso il mestiere alla tipografia del Loyd, come il Caprin "[17].

Prosegue poi la Zanni riportando le prime testimonianze del formato gusto artistico di Caprin che, proprio attorno alla metà degli anni settanta, propendeva ancora per certo verismo fotografico, purché fosse anche sinonimo di sincerità espressiva e di moralità, in opposizione ad ogni tentazione di disimpegnato e frivolo gioco estetico. Tuttavia, la studiosa finisce per attribuire la crescita delle competenze capriniane non tanto ad alcune influenti letture in materia d'arte o d'estetica – si allude da una parte alle opere degli italiani Tommaseo e Selvatico, dall'altra a quella dei francesi Cousin e Jouffroy[18] -, bensì dalla ricezione di certa critica francese – a partire dai *Salons* zoliani -,

---

[14] NICOLETTA ZANNI, *Storia e arte nell'opera di Giuseppe Caprin*, in: "Quaderni Giuliani di Storia", giugno 1989, pp. 7-90. Su Caprin esistono altri studi , cfr., per esempio, ANNA ROSA RUGLIANO, *L'attività tipografica di Giuseppe Caprin nella Trieste dell'ultimo 800*, in: "Atti e memorie della società istriana di Archeologia e Storia Patria", vol. XXVI, 1978, pp. 271-334, scarsamente utile però perché incentrato sull'attività tipografica del triestino; oppure, NORA FELICETTI, autrice di alcuni interventi su Caprin in: "La Porta Orientale" a cavallo tra 1934 e 1935 (tra questi, cfr. in particolare: *Giuseppe Caprin. Lo storico e l'artista*, "La Porta Orientale", Anno V, Fascicoli 1-2, gennaio-febbraio 1935).

[15] In particolare, è la prima parte del capitolo in questione ad interessare di più, ovvero quella compresa tra p. 11 e p. 29.

[16] N. ZANNI, op. cit., p. 18.

[17] Ibid.; non è inutile aggiungere e ribadire che proprio presso "L'Illustrazione" finì per prestare la propria collaborazione Ugo Sogliani -ultimo direttore del "Nuovo Tergesteo"- dopo che venne bandito dai territori dell'impero, in una sorta di continua osmosi tra gli ambienti triestini –nel caso di Treves-, o più specificamente di quelli dell'*intellighenzia* liberal-nazionale –in quello del Sogliani-, in direzione di una delle più influenti riviste di cultura del capoluogo lombardo.

[18] Opere dei menzionati intellettuali d'Italia e di Francia –per esempio, *Sulla scultura e architettura a Venezia* del Selvatico- sono state lette con buona certezza dal Caprin, giacché risultano conservate nella biblioteca del critico triestino, il catalogo della quale –aggiornato al gennaio del 1896- è presente in copia fotostatica anche presso il Dipartimento di Storia e Storia dell'Arte dell'Università di Trieste.

che sarebbe penetrata a Trieste forse in virtù dell'attività di diffusione operata dal corrispondente parigino di " Libertà e Lavoro ", A. S. Morin[19].

Pure, è proprio sulla questione della circolazione a Trieste della più aggiornata critica d'arte francese che la Zanni pone – condivisibilmente – il maggior numero di punti interrogativi; dubbi che nemmeno la certezza della conoscenza che Trieste aveva di alcune – ancorché, forse, di retroguardia – riviste francesi riesce a fugare. Certo è, per esempio, che almeno una rivista come la " Revue des Deux Mondes " circolava diffusamente nella Trieste del secondo Ottocento, o, quantomeno, che era nota ai redattori di " Libertà e Lavoro ", che ne recensirono alcuni articoli.[20]

Ed è proprio sull'importanza dei rapporti di Trieste con alcuni ambienti di cultura parigina che, nel corso di una più approfondita analisi degli esordi giornalistici di Benco, – anche giocando di sponda con la figura di Caprin –, avrò modo di spendere altre considerazioni.

Ciò nondimeno con la consapevolezza di come non sia affatto scontato dare credito alle più convinte asserzioni di un puntuale e fedele aggiornamento della Trieste degli anni settanta dell'Ottocento rispetto ad un genere critico come quello dei *Salons* zoliani, se è vero, per esempio, che – come la Zanni sostiene -, in accordo alla situazione dell'intero sistema italiano della divulgazione di cultura, " non pare trovarsi sulla rivista di Caprin accenni specifici a quello che fu detto l'impressionismo francese "[21]. Né molto migliore doveva essere la situazione all'epoca dei primi articoli di Benco, vale a dire all'inizio dell'ultimo decennio di quel secolo.

Ad ogni modo, per cominciare ad inquadrare la questione della " paternità " culturale e giornalistica che Caprin avrebbe esercitato nei confronti di Benco, è

---

[19] Così l'inviato di "Libertà e Lavoro" firmava i propri articoli, facendo precedere al cognome, Morin – scritto per esteso- le iniziali del nome. Dalla consultazione del catalogo della biblioteca Caprin non emergono informazioni sulla circolazione a Trieste di posizioni così aggiornate come quella della critica zoliana dei *Salons*, tanto che –se questo fosse, come dimostrerò non essere, l'unico canale possibile- le affermazioni della Zanni risulterebbero difficilmente condivisibili.

[20] Delle pezze d'appoggio offerte da Nicoletta Zanni (op. cit., p. 24) per lo studio delle recensioni di articoli comparsi sul giornale francese ad opera del capriniano "Libertà e Lavoro", solo quella relativa all'Esposizione di Parigi del 1878 è di qualche rilevanza per questo studio: la versione italiana dell'articolo in questione –che peraltro appare rielaborata, data la preminenza data alla pittura degli italiani-, uscita sul giornale triestino il 27 giugno 1878 (A. XII, N. 12) a firma Aurelia Cimino Folliero, è un breve ragguaglio della mostra, per nulla specialistico –molte sono le "aperture" nel senso di suggestioni dell'ambiente parigino-, o di interesse per l'aspetto più "tecnico-industriale" dell'esposizione. Le poche note circa la pittura –ed i nomi sono, appunto, quelli degli italiani de Nittis, Fattori, Induno-, mostrano una chiara posizione di retroguardia, dove si elogia "un diligente studio del vero". Gli altri articoli che la Zanni menziona (per esempio, quelli comparsi, appunto, in "L. e L.", XI, 17, 1877, p. 131; IX, 21, 1875, p. 163) non rendono che qualche episodio di cronaca o recensione letteraria che, nel caso si tratti davvero di recensioni dalla "Revue des Deux Mondes", può darsi siano stati tradotti e riassunti dall'inviato parigino Morin.

significativo partire dalle prime pagine del saggio della Zanni, che a segnare il profilo del direttore di " Libertà e Lavoro " ne indica le grandi qualità di poligrafo, capace di toccare i fatti e gli argomenti più disparati, specie in materia di critica letteraria e musicale oltreché artistica, e di scrivere con abilità " biografie di uomini illustri, di cronache di avvenimenti contemporanei, e persino di romanzi e novelle d'appendice d'intonazione verista "[22]: insomma, di tutto quanto interessò anche la penna di Benco, traverso un canale di marcato anti-specialismo.

Al di là di quanto emerge riguardo la comunanza dei temi affrontati nei pezzi giornalistici, e prima di entrare più dettagliatamente nel merito degli articoli pubblicati dai due a definire se e quanto di Caprin sia in Benco, è utile spendere una considerazione: l'insistenza riscontrata anche in Benco sull'aspetto biografico di " uomini illustri ", o – dal nostro punto di vista – degli artisti presi in analisi, potrebbe dunque non discendere direttamente da certa critica francese, a cominciare da Remy de Gourmont e di Saint-Beuve, come vorrebbe Bruno Maier[23], ma essere quantomeno filtrata dall'ambiente triestino – e dal Caprin in particolare -, sulla scia del ruolo preminente e dell'attenzione che all'aspetto umano sempre ha dato la Trieste letteraria.

C'è poi un altro aspetto dell'importante ruolo che Caprin rivestì per la Trieste del secondo Ottocento, e di cui Benco non si può dubitare fosse – anche indirettamente – beneficiario: attraverso la conoscenza diretta e personale di alcuni protagonisti della scena letteraria, critica e artistica dell'epoca – e che furono più volte suoi ospiti[24] – riuscì a far conoscere la provincia triestina all'Italia e l'Italia della cultura a Trieste.

Situazione non dissimile da quella che, a partire dai primi anni del 1900, coinvolse Benco, quando strinse un rapporto di amicizia oltreché un sodalizio intellettuale con Gabriele D'Annunzio[25] e Eleonora Duse.

Il Caprin che più direttamente si occupa di questioni d'arte e di letteratura, attraverso la creazione di un proprio gusto e dopo aver messo da parte le questioni più

---

[21] Ibid., ancora p. 24.
[22] N. ZANNI, op. cit., p. 16.
[23] Vd. BRUNO MAIER, *L'attività saggistica di Silvio Benco*, saggio introduttivo a: S. BENCO, *Scritti di critica letteraria e figurativa*, a cura di Oliviero Honoré Bianchi, B. Maier, S. Pesante, Trieste, Lint, 1977, p. 12.
[24] Tra essi, possiamo ricordare Arrigo Boito, Edmondo de Amicis, Pompeo Molmenti, Antonio Fradeletto, Giosuè Carducci-che fu a Trieste nel 1877-. Per un elenco completo e attendibile, cfr. N. ZANNI, op. cit., p. 18.
[25] D'Annunzio e Benco si conobbero nel corso della visita che il primo fece alla città irredenta di Trieste nel corso dell'anno 1902. A testimonianza dell'amicizia e della stima tra i due si pensi, per esempio, al ruolo determinante di D'Annunzio per la pubblicazione del romanzo benchiano "La fiamma fredda" presso l'editore Treves (Milano, 1903).

meramente politiche e sociali di cui s'era occupato agli inizi della propria attività giornalistica, sembra indirizzarsi, già dalla metà degli anni Settanta dell'Ottocento, all'apprezzamento di un'arte veristica, intesa anche come abbattimento *tout court* di ipocrisie e di imbellettature.

Ecco, a tal proposito, ciò che scrive nel 1875 in difesa dell'attività letteraria di Verga:

> Purtroppo il realismo non piace, perché tenta di sradicare l'ipocrisia sociale che domina l'arte; ma Verga si sottrae a ciò... .[26]

E, ancora, scriverà l'anno successivo, a denunciare la degenerazione di una pittura che – dietro all'etichetta capriniana di " verismo " o " realismo "-, altro non era che certo verismo fotografico, ancorché nobilitato da alta moralità e da una quasi socialisteggiante e sincera urgenza di documentazione del dato visivo; insomma, a condannare tale pittura, quando questa perdesse la propria autenticità per acquistare in frivolezza, in ripetitività o in futile decorativismo, specie nella preparazione di

> quei soggettini rococò, in quelle pitture da ventagli e da porcellane d'un gusto tutto orientale che adesso si riproducono così spesso e così uniformemente da parer stampate tutte con la stessa macchina cromolitografica: generi però graziosi, gentilini, lucidi, ma frivoli e senza nerbo. Mi spiace dirlo ma non posso negare i fatti: manca un certo valore intrinseco in questi quadrettini, in questa pittura lilliput e tutto si riduce ad ottenere un effetto, a confidare solo alla parte estetica l'incarico di colpire i sensi dell'osservatore.[27]

Così farà il primo Silvio Benco, che nel 1892, appena diciottenne, all'interno di un articolo che prende l'abbrivo dalla notizia del bando intimato dalle autorità ai discussi spettacoli del Teatro realista francese[28] - che venne ritenuto colpevole di " lesa moralità " -, si occupa del tema del realismo in arte, intervenendo in difesa della sincerità e della verità di ogni artista la cui mente

---

[26] Lo scrive Caprin all'interno di una recensione al romanzo "Eros" di Verga, in: "Libertà e lavoro", IX, 2, 1875, p. 12; lo riporta anche Nicoletta Zanni, in: *Storia e arte nell'opera di Giuseppe Caprin*, cit., p. 21.

[27] GIUSEPPE CAPRIN, *Esposizione triestina di Belle Arti*, in: "Libertà e lavoro", X, 19, 1876, p. 153; l'articolo, in verità, è firmato "Jung": Caprin scelse anche altri pseudonimi per firmare i suoi articoli, come "A. Voghera", "Aurelio Marchi", "Tito Verri".

[28] Benco , in tutta probabilità, è stato messo al corrente del fatto dal corrispondente parigino dell'"Indipendente", quel Morin più volte menzionato; tuttavia, più che un ragguaglio fedele di un fatto di cronaca, l'articolo diventa presto occasione per una discussione culturale in genere, o meglio, per un'affermazione di poetica.

ha concepito la vita in tutta la sua dolorosa realtà: ha compreso che le vostre parole più sante non erano che parole e che dietro ad esse fumava con miasmi nauseabondi un pensiero viziato: conosce la vostra ipocrisia e dovrebbe imporsi delle restrizioni per rispettarla? delle convenzioni per non urtarla? la cecità per non vederla?[29]

L'arte ha quindi da essere realista, al riparo da censure sociali e culturali:

Non gli si mettano barriere, ché non ne ha bisogno. Si corregga la vita, non l'arte![30]

Caprin va oltre, e afferma, sei anni più tardi, che per fare della buona pittura è necessaria la fusione di natura e fantasia – intesa anche come idealità o " forte sentire "-, e augura agli artisti di persistere nei valori di sincerità e di adesione al vero:

Più varia, più robusta, più sinceramente compresa del suo scopo essa tornerà, speriamo, a presentarci le varietà infinite di quei quadri che la natura e la fantasia compongono insieme senza stancarci inutilmente di frivoli diletti e saziarci di miniature che servono la moda e il mercato, non il genio del tempo.[31]

Questa posizione critica di esplicito taglio antidannunziano, in sostegno di un'arte " moralizzata " e, al limite e se possibile, imbevuta della missione civica di " educatrice " – in opposizione al dilagante " bello per il bello " o al mero esercizio di stile –, caratterizzò anche l'intera attività di Silvio Benco, pur essendo da questi "

---

[29] S. BENCO, *La virtù torna di moda?*, in: "L'Indipendente", 8 gennaio 1892. Nella trattazione del tema, nelle suggestioni ricercate, oltreché nella netta presa di posizione in favore di un'arte cui è abominevole porre un freno o applicare i vincoli della censura, Benco s'è ispirato, in tutta probabilità, all'articolo del Mazade, *Chronique de la quinzaine*, comparso sulla "Revue des Deux Mondes" nel febbraio dell'anno precedente (l'articolo, firmato da Ch. De Mazade, comparve sulla "Revue", LXI° annèe, Troisième période, Livraison du 1° février 1891, pp. 707-717), che il triestino aveva potuto leggere agevolmente giacché la rivista è conservata presso gli archivi della Biblioteca Civica di Trieste. L'articolo è centrato sul divieto di replica intimato al dramma di Sardou *Thermidor*, proibizione ottenuta attraverso le pressioni di antichi membri della Comune, "qui ont vu dans l'œuvre de M. Sardou une atteinte a la majesté des grans ancêtres de 1793, à l'inviolabilité des sovvenirs du tribunal révolutionaire et de la terreur" (p. 710); vari sono i passi attraverso cui –parallelamente a quanto farà Benco nel proprio articolo dodici mesi più tardi- si invita gli organi preposti alla censura a non forzare la mano, nel pieno rispetto della libertà d'espressione e dell'intangibilità dell'opera d'arte.

[30] Ibid.

[31] G. CAPRIN, *Esposizione di Belle Arti*, in: "L'Indipendente", 22 ottobre 1882 (l'articolo è firmato con lo pseudonimo "Jung"); anche in: N. ZANNI, op. cit., p.22.

teorizzata " e approfondita solo nel 1924, in un articolo apparso sulle colonne del " Piccolo della Sera "[32].

Nell'articolo in questione, il triestino si dilungò circa il problema se dovesse essere attribuito maggior valore alle opere " dipinte dal vero " o a quelle eseguite secondo la visione della fantasia.

La conclusione cui giunse Benco è simile a quella capriniana, ma fa specie che sia formulata negli anni Venti del Novecento, risultando una forte presa di posizione in senso anti-modernista:

> Quando incomincia la poesia, ci ha da essere dunque qualche cosa di più che il modello offerto dal vero. Ci ha da essere l'azione creatrice dello spirito, la trasfigurazione in potenza espressiva ed in armonia.[...]. La poesia senza contatto di realtà finisce con l'essere insipida.[...]. C'è qualche cosa nella vita dalla quale non si sconfina. Nemmeno la poesia riesce a portarsi di là, senza perdere quel contatto con l'insieme delle cose che è un tacito controllo del suo potere. Il sentimento intimo è pure sempre sentimento delle cose, avvicinamento alle cose stesse, penetrazione della loro immagine. Ma senza le cose, o con una debole coscienza delle cose, anche l'avvicinamento è vago e l'immagine manca di sottostante vita.[33]

Sicché l'unione di natura e fantasia comporta la compresenza dell'elemento reale, la natura, con quello spirituale e individuale, l'uomo. È – dando credito, insomma, all'intervento della Zanni - , proprio quanto sia Caprin – prima – che Benco – poi – potrebbero aver appreso dalla lettura delle critiche ai *Salons* di Emile Zola[34], attraverso un processo che giustificherebbe la diffusione a Trieste di un " genere ", di uno stile letterario e critico cui Benco talvolta ricorse nell'arco della propria attività giornalistica.

Si legga, a tal proposito, uno stralcio di critica zoliana riportato anche da Nicoletta Zanni[35] e centrato sulla questione uomo-natura in arte:

> Quello che domando all'artista, non è di offrirmi tenere visioni o incubi spaventosi, è di scoprirmi se stesso, cuore e carne, è di svelarmi chiaramente uno spirito forte e originale, un temperamento che padroneggi con sicurezza la natura e me la metta

---

[32] Si allude a: *Poesia e Prosa*, in: "Il Piccolo della Sera", 7 febbraio 1924.
[33] Ibid.
[34] Per il rapporto Zola-Caprin e per la probabile influenza della critica dei *Salons* nell'ambito dell'opera di Giuseppe Caprin, cfr. ancora N. ZANNI, op. cit., pp. 22-24. È probabile che Caprin stesso funga da tramite per il passaggio di simili competenze a Silvio Benco.
[35] N. ZANNI, op. cit., p. 23.

> davanti così come la veda.[...]. Non si tratta dunque più di piacere o non piacere, si tratta di essere se stessi, di mettere il proprio cuore a nudo, di esprimere energicamente una personalità.[36]

Sicché, la temperie culturale in cui si sarebbe formato Silvio Benco – in particolare nella Trieste dell'ultimo decennio del secolo decimonono -, era in tutta evidenza imbevuta degli elementi – tutti ottocenteschi – del Positivismo, del realismo scientista, dell'assoluta fiducia nelle possibilità dell'uomo di spiegare i fatti naturali oltreché – " zolianamente " – nella capacità degli artisti di trasfondere nell'opera la propria personalità, appunto secondo l'indirizzo della critica francese dei *Salons* e in modo particolare di ciò che di questa era potuto giungere a Trieste attraverso la ricerca e l'attività culturale di Giuseppe Caprin.

Gli esordi di Benco all'" Indipendente " sono, come detto, datati al 1890. Attilio Gentile[37] attribuisce proprio a lui l'articolo *Al mare* del 5 giugno 1890. All'attribuzione Gentile arriva non tanto per via stilistica, strada peraltro non facilmente percorribile giacché la penna di Benco sarebbe da riconoscere all'interno d'un breve trafiletto di cronaca, ma soprattutto deducendolo dalle iniziali del nome che compaiono a firma in calce all'articolo, vale a dire, appunto, " E. S. B. "[38]. L'articolo in questione, insomma, costituirebbe il vero esordio di Silvio Benco, che avrebbe firmato con le iniziali del proprio nome per intero[39].

Subito si dedica alla redazione della rubrica *Echi mondani*[40], il cui genere è per molti aspetti paragonabile a quello delle cronache mondane che D'Annunzio aveva prodotto e pubblicato sulle pagine della " Tribuna " dal 1884 al 1888[41].

---

[36] La fonte cui Nicoletta Zanni ha attinto è: EMILE ZOLA, *Mon Salon*, in: *Mes Haines*, Paris 1880; poi in MARY PITTALUGA, *La critica dei Salons*, Firenze, L'Arco, 1948, p. 154.

[37] Anche per questa questione, cfr. A. GENTILE, *La giovinezza di Silvio Benco e "L'Indipendente"*, cit., p. 70.

[38] Vale a dire, Enea Silvio Benco, dal nome completo del giornalista; il padre Giovanni gli scelse questo nome in omaggio a Papa Pio II, al secolo Enea Silvio Piccolomini. Benco firmerà, come già aveva fatto Giuseppe Caprin, facendo uso di vari pseudonimi: "Jago", "Falco", oppure con l'utilizzo della sola iniziale del cognome, riprodotta in carattere minuscolo: "b.".

[39] Diversa è l'opinione di Sauro Pesante, che data il primo articolo benchiano al 16 giugno 1890, quando Silvio riformula in poesia un sonetto di Shakespare comparso in una traduzione in prosa sullo stesso "Indipendente" qualche giorno prima, cioè l'8 di giugno; il fatto è discusso in S. PESANTE, *Bibliografia degli scritti di Silvio Benco*, Trieste, Comitato per le onoranze a Silvio Benco, 1950, p. 3.

[40] Benco lavora a *Echi mondani* dal 7 luglio al 9 settembre a firma "Jago", poi riprende dall'11 settembre con la firma "Falco". La rubrica uscirà anche dal 17 marzo al 18 agosto 1891. Per ulteriori dati, cfr. S. PESANTE, op. cit., pp. 3-4.

[41] Lo afferma, per esempio, Sergio Brossi in: *Il Segretario triestino. Spunti su Silvio Benco e la letteratura giuliana del 900*, Trieste, i libri delle capperance N. 1, 1982, p. 13.

Se, da una parte, il giornale romano non è conservato presso gli archivi della Biblioteca Civica " A. Hortis ", dall'altra non può essere taciuto il fatto che – al di là dei meriti e dell'influenza del Bonmartini -, l'ambiente triestino non dovesse essere del tutto estraneo alla circolazione di cultura romana e nazionale in genere.

Proprio Attilio Gentile, – e ancora nel saggio in questione -, ricorda come spesso l'" Indipendente " fosse completato – ancorché in assenza di una precisa identificazione – con notizie di giornali " del giorno precedente che arrivavano da Venezia, Milano e Roma "[42], e come la corrispondenza da Roma fosse " quasi giornaliera come quella da Parigi "[43]; non mancavano nemmeno corrispondenti da Napoli, attenti, per esempio, agli articoli del " Mattino ".

In questo senso, non è fuori luogo aggiungere come anche il " modello del "Fanfulla" e del "Fracassa" "[44] fossero tenuti in considerazione dal direttore Isidoro Reggio, e che proprio sulla scorta di ciò venisse dato all'" Indipendente " " un certo carattere letterario ".

Per tornare alla questione della circolazione della " Tribuna " negli ambienti colti di Trieste, credo che a sostegno di questa tesi basti ricordare la polemica occorsa nel settembre del 1890 proprio tra la rivista romana ed il quotidiano triestino, allorché al polemico articolo pubblicato sull'" Indipendente " del 5 di settembre in merito al programma politico di Francesco Crispi – e scritto proprio da un Benco non ancora diciassettenne -, fece eco la piccata risposta della " Tribuna ", che costrinse il direttore Isidoro Reggio a fare marcia indietro rispetto alle audaci posizioni assunte dal proprio giornale: la faccenda, inoltre, rivelò un Reggio molto attento a non rivelare l'identità del giovane redattore[45].

---

[42] A. GENTILE, op. cit., p. 71. Se per i giornali milanesi in questione viene fatto di credere trattarsi dell'"Illustrazione" –vuoi per la collaborazione di Sogliani, vuoi per le menzionate origini professionali dell'editore Treves-, o del "Corriere" –ancora, per la presenza del Sogliani-; e, in relazione a quelli veneziani, alla "Gazzetta di Venezia" –dall'epistolario di Benco risultano, infatti, contatti amicali con il redattore Dalla Zocca-; per il giornale romano non mi sembra impossibile pensare proprio alla "Tribuna", di cui almeno gli articoli dannunziani non potevano essere sconosciuti al Benco degli *Echi mondani*.

[43] Ibid., p. 72.

[44] Ibid.

[45] L'episodio è ben riassunto anche dallo stesso Gentile (op. cit., p. 73); l'articolo in questione, che Benco scrisse ma che firmò –convenientemente, come si rivelerà poi- "Jago", apparve appunto il 5 settembre 1890 con il titolo *Demolendosi*. La polemica nacque in seguito al discorso pronunciato a Trapani dal sottosegretario di Stato di Crispi –all'epoca Presidente del Consiglio dei Ministri-, che suscitò polemiche in una Trieste che –da città irredenta- era sempre all'erta sui temi di politica estera e sulle posizioni dei governi in merito alle terre irredente. Al di là del fatto di cronaca politica, preme sottolineare come "Indipendente" e "Tribuna" dovessero essere a giorno –al punto da polemizzare- della rispettiva produzione giornalistica, talché non è assurdo pensare che Benco –redattore a Trieste- conoscesse gli scritti romani del "Duca Minimo".

Il paragone – d'altro canto, e per questioni stilistiche – con l'attività giornalistica di D'Annunzio è fondato sulla somiglianza delle operazioni culturali di " Falco " e del " Duca Minimo ", improntate come erano entrambe alla critica di costume ma impreziosite da osservazioni di critica artistica e letteraria che, nel caso del giovane Silvio Benco di quegli anni, sono vere anticipazioni sull'indirizzo culturale intrapreso dal critico triestino nel corso della maturità.

Si confronti, per esempio, l'attenzione e la curiosità di D'Annunzio nei confronti delle raffinate produzioni artistiche giapponesi esplicitate in un articolo del dicembre 1884 sulle pagine della " Tribuna "[46], con l'articolo pubblicato da Benco sull'" Indipendente " il 12 maggio 1891 e appartenente alla serie di *Echi mondani*: di quest'ultimo, varrà la pena riportare uno stralcio:

> L'Oriente in arte. L'Oriente minaccia d'invadere completamente i campi de l'arte. L'arte decorativa ha ormai accettato in tutte le sue bizzarrie il Giappone; la pittura si compiace di imitare le stranezze cinesi e i mosaici bizantini; la letteratura risuscita le vecchie istorie del Ramayana e del cavaliere Yamashina, l'ebreo errante de la leggenda giapponese[47].

Questioni di " giapponeserie ", e di circolazione di artigianato e ninnoli orientali, oltreché della fortuna in Italia a cavallo dei due secoli di simili forme di decorazione, sono al centro dello studio di Maria Mimita Lamberti, *Ambivalenze della divulgazione dell'arte giapponese in Italia: Vittorio Pica*, pubblicato sul " Bollettino d'arte " del novembre-dicembre 1987[48].

Su questo intervento varrà la pena di indugiare, giacché permette di risalire a precise direttrici – che sono, spesso, quello dell'aggiornamento artistico *tout court* di Silvio Benco – per la diffusione non solo di *bibelots* o di cammei d'Oriente, bensì, soprattutto, di pubblicistica e di " letteratura " attinente la questione. Divulgazione che procede, appunto, dagli scritti del grande corifeo francese del "giapponismo ", Edmond de Goncourt, attraverso la penna precorritrice – in Italia – del d'Annunzio della "

---

[46] GABRIELE D'ANNUNZIO, *Giornate romane. THOUNG-HOA-LOU, OSSIA CRONICA DEL FIORE DELL'ORIENTE*, in: "La Tribuna", 1 dicembre 1884; anche in: *Scritti giornalistici (1882-1888)*, volume I, a cura di ANNAMARIA ANDREOLI, Milano, Mondadori, 1996, pp. 197-204.

[47] Si tratta, come detto, di: "Echi mondani" del 12 maggio 1891; l'articolo è dedicato per intero all'Oriente artistico, che viene letto con gusto capriniano di biasimo nei confronti di un'arte di fronzoli e di un decorativismo quasi "ludico".

[48] Il saggio della Lamberti è inserito appunto sul "Bollettino d'arte", anno LXXII, serie VI, N. 46.

Tribuna "[49], seguita dappresso dagli interventi tutti letterari di Vittorio Pica[50] – voce di riferimento pressoché unica, nell'ultimo decennio dell'Ottocento, della diffusione del fenomeno -. E traccia che, dopo lo sgonfiamento pressoché totale della circolazione di artigianato orientale in relazione ai primi anni del Novecento – specie in seguito all'esplosione dell'*Art Nouveau* ed alla Esposizione torinese del 1902 -, ha un suo anacronistico epilogo nell'intervento del 1911 di Emilio Cecchi sul " Marzocco "[51]. L'articolo in questione costituisce l'estrema ed emblematica dimostrazione dell'approssimazione e, appunto, dell'" ambivalenza " – ovvero, della dimensione di pura suggestione letteraria conferitagli - della diffusione di un fenomeno che l'Italia – rispetto ai colleghi parigini – ha scoperto tardi, né ha compreso fino in fondo, e che ha presto sostituito proprio con la ricezione delle prime produzioni del *Liberty*.

Sicché, seguendo il percorso segnato dalla Lamberti, a mediare la ricezione benchiana di " cineserie " e " giapponeserie ", sono proprio le posizioni tutte letterarie di critici con cui il Benco della formazione si sarebbe trovato più volte a fare i conti, ed i cui scritti perlopiù conosceva, ma che, nella fattispecie, finiva per filtrare e rivedere traverso la sobria, " moralizzante " e " locale " lente costituita dal pensiero critico di Giuseppe Caprin.

La presa di posizione assunta da Benco risulta un interessante ribaltamento dell'estetica dannunziana, ovvero si pone come una puntuale rilettura in senso capriniano – vale a dire, in ordine al ruolo di un'arte " morale" e verista – dell'estetismo dell'abruzzese; insomma, una condanna nei confronti dell'eccesso di bizzarria e d'artificio dilaganti sulla scorta della moda del giapponismo.

Stupisce, tuttavia, il fatto che forse fosse proprio Trieste, in quegli anni – anche in virtù del proprio *status* di porto franco -, il primo centro in Italia a realizzare importanti raccolte di materiale etnografico e d'arte orientale[52], e che lo stesso Caprin, grande collezionista, non esitasse a dotarsi di damaschi, stoffe o tappeti orientali.

---

[49] Sulla pubblicistica dannunziana di temi orientali, cfr., per esempio, anche *Le nozze Scarfoglio-Serao*, nella "Tribuna" del 3 marzo 1885; anche in *Roma senza lupa. Cronache mondane 1884-1889*, Milano, Domus, 1948, pp. 41-44.

[50] Cfr., in particolare, oltre ad alcuni articoli comparsi su "Emporium" (a partire da *Attraverso gli albi e le cartelle. II. Gli albi giapponesi*, vol. III, N. 15, marzo1896), *L'arte dell'Estremo Oriente*, Torino-Milano, 1894.

[51] Vale a dire, EMILIO CECCHI, *L'ombra della persiana*, "Marzocco", anno XVI, 4 giugno 1911.

[52] Lo sostiene, per esempio, come ricorda la Zanni (op. cit., p. 28), LAURA RUARO LOSERI, in; *La mostra nel suo ambiente*, in: *Pitture, disegni e stampe del Settecento, dalle collezioni dei Civici Musei di storia ed arte di Trieste*, Catalogo della mostra, Milano, Electa, 1972, p. 32.

A seguire, una previsione paradossalmente infausta per il destino delle arti in genere, e che vale la pena riportare per la piega che la questione avrebbe assunto in materia proprio di arti figurative specie nel primo Novecento:

> Se si trovassero dei libri africani, non dubito che si farebbe anche un po' di africanismo artistico, ma per fortuna quei buoni popoli di cioccolata non sanno scrivere. Gran ventura![53]

Parole di spiccato gusto anti-modernista, ancorché non vengano lette e valutate a posteriori.

C'è, in tutta evidenza, totale convergenza di stile – oltreché di temi trattati – a caratterizzare *Echi mondani* ed il D'Annunzio della " Tribuna ", nonostante nel primo si rilevi – per la questione dell'arte " orientaleggiante "- una posizione più critica, quand'anche non un totale ribaltamento di *sensiblèrie*.

A seguire, tra gli elementi che dalla penna del " Duca Minimo " confluiscono a quella di "Falco ", può essere rimarcata l'insistenza sui temi delle feste mondane, in particolare in relazione al mito francese e parigino, spesso evocato dall'abruzzese[54] e che trova precisa corrispondenza, tanto per cominciare, in un articolo che esce nel giugno del 1891 sull'" Indipendente " per mano del triestino:

> Festa artistico-mondana. I giornali han lunghe relazioni d'una festa bellissima d'arte e d'eleganza che si diede a Versailles.[...]. I prezzi d'ingresso erano com'è naturale, assai elevati. E fu tanto meglio perché così a la lieta festa olezzante del profumo dei ricordi non assistette che l'aristocrazia, quella del sangue, quella de la mondanità, quella de l'ingegno: una società *select* e tuttavia mista abbastanza da formare quella varietà che dà il carattere brillante ad ogni convegno. [...]. Il programma era di quel classicismo un po' viziato, un po' guardato a traverso un cannocchiale che impicciolisce, di quel classicismo che fu la caratteristica del decimottavo secolo.[55]

---

[53] Ibid.

[54] Cfr., per esempio, G. D'ANNUNZIO, *La vita ovunque. Piccolo Corriere*, in: "La Tribuna", 14 giugno 1885; anche in: *Scritti giornalistici*, op. cit., pp. 429-433.

[55] L'articolo in questione è, appunto: S. BENCO, *Echi mondani*, in: "L'Indipendente", 5 giugno 1891. Le informazioni che Benco aveva in mano dovevano essergli giunte dal corrispondente parigino dell'"Indipendente", traverso un ritaglio –probabilmente- della "Revue des Revues", piuttosto che della vecchia –oltreché reperibile a Trieste- "Revue des Deux Mondes", lo spoglio dei numeri della quale non m'ha, infatti, reso gli esiti sperati . Mi pare fosse proprio la "Revue des Revues", giornale parigino di Jean Finot, a rappresentare, per la città giuliana, il "cannocchiale" più perspicuo e aggiornato sulla situazione culturale d'oltralpe, come emerge anche dall'articolo della serie di *Echi mondani* del 26 maggio 1891, allorché lo stesso Benco –per il solito, cauto nel rivelare le proprie fonti- aveva ammesso di fare

E ancora:

> Dapprima gli artisti del Teatro Francese rappresentarono *La gageure imprevue*, la vecchia commedia di Sedaine, che un secolo fa veniva accolta con vivi applausi su quelle scene. Poi le ballerine de l'Opera danzarono *Psyché et amour* un balletto che Giambattista Lulli aveva composto per le bizzarre e galanti feste mitologiche di Re Sole. Infine Gretry, Rameau, Marais e Novarre, artisti de l'*Opèra Comique*, cantarono il famoso *vaudeville* di Giangiacomo Rousseau: *Le devin du village*.[56]

Mostrando, a questo modo, un precoce interesse ed una spiccata attenzione per il mondo del teatro, accostabile, ancora una volta, a quelli che contraddistinguono il D'Annunzio della " Tribuna"[57], e che rivelano già nel giovanissimo Benco la predilezione per le opere teatrali e musicali.

A proposito di queste ultime, più di un decennio più tardi Benco scriverà che

> v'è tra le arti un'arte, a suo modo, supremamente interiore: e quest'arte è la musica, è il ponte gettato sull'infinito.[58]

---

riferimento a quella rivista. Tuttavia, essendo la "Revue des Revues" conservata presso la Biblioteca Civica triestina solo a partire dal 1895, non mi possibile risalire al pezzo originale, che doveva –ad ogni modo- consistere in una sorta di *revival* d'una festa tardo-settecentesca degli ultimi anni della monarchia. Sicché, più che la riproposizione del mero fatto di cronaca, a Benco doveva premere un "esercizio di stile" in un genere –quello della critica mondana- che, in tutta probabilità, doveva avere assorbito dalla lettura del d'Annunzio della "Tribuna". Pure, anche qui, al testo originale – che andrebbe cercato, come detto, sulla "Revue des Revues"- ed alla probabile mediazione dannunziana, andavano senz'altro sovrapponendosi, nella mente di Benco, suggestioni provenienti dai sogni di aristocratiche finezze contenute nell'articolo di Philippe Godet, *Une jeune fille du XVIII° siecle* (in: "Revue des Deux Mondes", LXI° année, Troisième période, Livraison du 1° juin, pp. 602-607), sofisticato sogno ambientato nella Parigi del 1764, all'interno del quale l'autore scrive:«Nous ne savons si elle y rencontra Rameau», alludendo alle medesime atmosfere di "salotti buoni" e di preziose musiche d'accompagnamento. Simili sono pure le soluzioni stilistiche adottate da Victor du Bled nell'articolo *Client de l'ancien régime. Mme de l'Isle –Le salon de la duchesse du Polignac* (in: "Revue des Deux Mondes", LX° année, Troisième periode, 1890, pp. 351-386), che suggerisce i medesimi luoghi d'incontro per società *select* oltre a descrivere dannunzianamente i più frivoli episodi di mondanità.

[56] Ibid. Qui, i riferimenti al "Duca Minimo" si fanno più precisi, in una reale corrispondenza di temi, stile, suggestioni. Cfr., a tal proposito, G. D'ANNUNZIO, *Il primo concerto*, in "La Tribuna", 8 gennaio 1888, qui in: *Scritti giornalistici*, cit., p. 1012, dove l'abruzzese –che, pure, più volte si era fermato anche su Giambattista Lulli-, nel breve torno di una pagina cita prima il "celebre... *Minuetto della regina* del Getry", poi asserisce che le "arie di danza del Rameau sono anche molto belle": insomma, se gli episodi che costituivano l'occasione per la stesura degli articoli del triestino dovevano originare direttamente dai giornali della capitale di Francia, pure è evidente quantomeno il filtro stilistico e "letterario" del "Piccolo corriere" inviato della "Tribuna" e redattore della *Vita ovunque*.

[57] Cfr., per esempio: G. D'ANNUNZIO, *La vita ovunque. Piccolo Corriere*, in: "La Tribuna", 15 giugno 1885; oppure, ancora *La vita ovunque. Piccolo Corriere*, sulla "Tribuna" del 25 giugno 1895.

[58] È uno stralcio della conferenza: *Musica e nostalgia*, tenuta da Benco alla "Società di Minerva" l'8 maggio 1905 e pubblicata da Giuseppe Caprin nello stesso anno; è anche in: S. BENCO, *Scritti musicali*,

E ancora, in merito alla circolazione di cultura francese – anche al di fuori dei resoconti di feste mondane – nella Trieste di Benco, e, in particolare, alla conoscenza che nella provincia irredenta triestina si poteva avere, per esempio, del già citato Emile Zola, è interessante soffermarsi su un articolo appartenente alla serie *Echi mondani* il cui *incipit* rivela, esplicitamente, pure la diffusione negli ambienti di cultura di una rivista come la parigina " Revue des Revues ":

> Le predilezioni di Zola. La " Revue des Revues " ha chiesto a Zola di rispondere a le seguenti domande che gli rivolse... .[59]

Ed è, come detto, proprio all'interno di *Echi mondani* – e dal 1891 in particolare – che Benco comincia ad occuparsi di questioni di estetica, o meglio di poetica[60], lasciando trasparire quali siano le sue predilezioni in fatto d'artisti e di forme d'arte.

Le prime battaglie che egli conduce sono tutte in favore del Naturalismo e del Vero in arte, contro ogni influsso di correnti simboliste con cui pure era necessario fare i conti negli ultimi anni del diciannovesimo secolo. Né può esimersi dal considerare

---

op. cit., p. 126. La predilezione di Benco per la musica è confermata anche da Ernestina Pellegrini in: *Silvio Benco critico e scrittore. Fra moralità storica ed evasivo individualismo*, contenuto all'interno di: *La Trieste di carta. Aspetti della letteratura triestina del Novecento*, Bergamo, Lubrina, 1987, p. 113. Ad ogni modo, tale predilezione è dichiarata dallo stesso Benco già nel 1891, in un articolo della serie *Echi mondani* pubblicato sull'"Indipendente" l'11 agosto. Anche Attilio Gentile (vd. *La giovinezza di Silvio Benco e "L'Indipendente"*, cit., pp. 63-64) fa riferimento ai numerosi parenti del critico che appartenevano, più o meno direttamente, al mondo musicale e che dovevano aver influenzato i gusti del giovane giornalista:« E, per cominciare, Girolama Baldini, sorella della nonna di Silvio, era sposata col negoziante Giacomo Bartoli, nonno a sua volta, tra altri quattro nipoti, di quel Romeo(1875-1936), che, appassionato sempre della musica, si acquistò fama non piccola come istruttore dei cori e ne tenne la cattedra nel Conservatorio di Milano; fu il corifeo della rinascita della musica antica italiana[...]formò un'orchestrina di amici, che, come ricorda Antonio Alisi, suonava in casa Bartoli o in quella Presel; talvolta il Bartoli illustrava un'opera che poi si recavano ad ascoltare nel teatro Verdi. Era della compagnia Gian Giacomo Manzutto(1861-1933), che ritroveremo nella redazione dell'"Indipendente". Il fratello della nonna, l'architetto Pietro Baldini, ebbe una figlia Maria Giuseppina che si sposò col maestro Francesco Presel... . ». Di Manzutto, poi, Gentile scrive(ibid., p. 71):« Dalla redazione dell'"Indipendente" si inizio la famigliarità e poi la stretta amicizia del Benco anche col dott. Gian Giacomo Manzutto che vi faceva con una competenza non comune e con una fervida passione la critica musicale; era uomo di varia e soda cultura e vasta esperienza acquisita nei viaggi.[...]egli fu in Italia uno dei primi esempi di critico che non soltanto sapessero penetrare idealmente la partitura complessa di un quartetto o di una sinfonia, ma che sapessero rendere in tutte le sfumature, con precisione, con proprietà di vocabolo, l'azione scenica di un divo e le qualità vocali d'un cantante, sicché i suoi articoli erano avidamente letti e ricercati non solo in Italia, ma anche all'estero. ». La presenza di Manzutto al fianco di Benco giustificherebbe il precoce e moderno gusto musicale di Silvio - non da ultimo, si consideri l'apprezzamento di Wagner e di un'arte di Idea in musica -, rispetto, per esempio, alle più conservatrici posizioni in materia di critica d'arte figurativa. La fonte di Antonio Alisi citata da Attilio Gentile, è: *Silvio Benco nei ricordi giovanili di un amico*, cit., pp. 263-264.

[59] S. BENCO, *Echi mondani*, in: "L'Indipendente", 26 maggio 1891.

meriti e demeriti del nascente Psicologismo, a cominciare dagli scritti di Paul Bourget: e tutto condannando di quanto aveva prodotto la modernità quando questa fosse venuta momentaneamente staccandosi dal " culto del vero ", alterando cioè gli equilibri degli uomini dell'Ottocento, vale a dire

> macchine tendenti verso una meta positiva di benessere qualunque.[61]

E proseguiva, indicando nell'arte drammatica l'ultimo baluardo del naturalismo:

> Il naturalismo dava l'arte per tutti: era l'ultima forma di quell'estetica popolare che fu l'obiettivo degli artisti di questo secolo. Con le nove dottrine risaliamo alle nubi: mai e poi mai esse scenderanno a la generalità. Del resto c'è un'arte che ha bisogno del popolo: la dramatica. È la che il naturalismo avrà un tempio perenne: è là che il simbolo e l'analisi minutissima non s'introdurranno mai, è di là che fra qualche anno quando saremo sfiniti da quest'orgia mistica d'anima, tornerà su tutte l'arti la forma concreta del vero.[62]

In un articolo dell'aprile dello stesso anno[63], Benco torna sulle questioni del naturalismo in arte e riporta le questioni essenziali di un'intervista resa da Zola ad un " giornale francese "[64], implicitamente accodandosi alle posizioni dell'intellettuale francese fautore di un mai sopito interesse per il vero in arte; sono tutte considerazioni che dal Benco critico letterario " migreranno " al critico d'arte, quando – dalla metà dello stesso decennio – comincerà ad occuparsi più direttamente d'arti figurative.

Ecco quanto il triestino riporta sull'" Indipendente " del pensiero di Zola:

> Ne l'intervista egli esaminò minutamente i caratteri degli scrittori modernissimi, che rinnegano il dogma del verismo. Né psicologisti, né simbolisti gli fanno paura. Uno solo è genio: Bourget. Gli altri non impediranno al naturalismo di rinnovare le sue fronde e d'essere il fiorente albero letterario del ventesimo secolo.[...]. Ma c'è tempo, disse. La nuova forma del romanzo ha bisogno di un'atleta che la inauguri risolutamente. E

---

[60] È una distinzione, quella tra estetica e poetica operanti in Benco, sottolineata da Bruno Maier nel citato saggio introduttivo a: S. BENCO, *Scritti di critica letteraria e figurativa*, pp. 11-12.
[61] S. BENCO, *Echi mondani*, in: "L'Indipendente", 26 marzo 1891.
[62] Ibid.
[63] S. BENCO, *Echi mondani*, in: "L'Indipendente", 13 aprile 1891.
[64] In tutta probabilità, la "Revue des Revues".

> questa forma non sarà né la nebbia del simbolismo, né il psicologismo; ma una continuazione dei principî naturalistici di Balzac e dei fratelli de Goncourt.[65]

È, insomma, una precisa presa di posizione anti-modernista, se è vero che, nemmeno un mese più tardi, e ancora dalle colonne dell'" Indipendente ", definisce le nuove leve del mondo letterario come

> scuole dei psicologisti, decadenti, simbolisti, istrumentisti, egoisti, deliquescenti ed altri commestibili di cui si compone la nuova aurora letteraria.[66]

E ancora, a Edmondo de Goncourt grande teorico del Naturalismo è dedicato lo spazio che il 19 giugno 1891 "L'Indipendente " riservava alla rubrica *Echi mondani.*

La questione merita attenzione perché, attraverso il canale costituito dal critico francese, Benco riuscirà – ancorché con notizie di " seconda mano " – a conoscere la pittura del giapponese Utamaro, e a considerare quest'ultimo quasi l'unico aspetto del " giapponismo artistico " o dell'" orientalismo" considerevole di reale ammirazione.

Vero è che Benco non poteva avere visto opera alcuna del giapponese, né – in tutta probabilità – degli Impressionisti francesi che – all'interno dell'articolo in questione – cita a paragone della pittura di Utamaro.

Sicché è probabile che il triestino riporti fedelmente un confronto già impostato da Edmond de Goncourt: è plausibile, nella fattispecie, che a Benco fosse arrivato in mano – ancora, attraverso la mediazione del corrispondente parigino dell'" Indipendente" – la monografia che appunto all'artista nipponico il critico francese aveva dedicato, e che proprio nel 1891 era stata pubblicata a Parigi per i tipi della Bibliothèque-Charpentier[67].

Di più, data la precisione nella descrizione d'alcuni particolari delle opere d'Utamaro – che, ripeto, Benco poteva aver visto al massimo riprodotte, né, forse, in un modo tanto fedele da potere cogliere alcuni preziosismi pittorici che il critico, all'epoca appena diciassettenne, a malapena era in grado di conoscere, oltreché comprendere e

---

[65] S. BENCO, *Echi mondani*, 13 aprile 1891, cit.

[66] S. BENCO, *Echi mondani*, 5 maggio 1891; l'articolo è strutturato attraverso l'analisi dello scontro fra giovani e vecchi, che é un genere utilizzato, per esempio, anche da Giuseppe Caprin in un articolo del1876 (vale a dire, *Esposizione triestina di Belle Arti*, in: "Libertà e lavoro", X, 19, p. 153-firmato "Jung"-; una parte di esso è riportato da Nicoletta Zanni, op. cit., p. 21), di cui vale la pena riportare uno stralcio:«La scuola del passato colla compostezza della sua età rispettabile, conservatrice sin nel midollo, tiene il broncio alla nascente che ha per sé la novità, la gaiezza e le stramberie della gioventù».

riferire con adeguatezza e proprietà di linguaggio visivo -; e, a ciò, unita la rapida citazione – mai spesa, per altro, in precedenza – della pittura degli impressionisti francesi – di cui probabilmente non aveva visto alcuna opera -; per concludere, quindi, con un riferimento diretto alle parole ed alle posizioni critiche spese in merito dal Goncourt; insomma, mi pare di poter sostenere che Benco disponesse della traduzione di consistenti parti della monografia del giapponese, giacché non credo potesse bastare l'eco che tale pubblicazione può avere avuto sulla stampa parigina – in particolare, presumibilmente, sulla solita " Revue des Revues " -.

A tal proposito, non va trascurato che a Trieste giungevano – seppur con certo differimento rispetto alle date " francesi "di stesura – le serie delle *Mémoires de la vie littéraire*, - o *Journal* goncourtiano, vero " diario letterario" o " raccolta di impressioni " dei fratelli Goncourt -, se è vero che Benco, in un articolo del dicembre dello stesso anno 1891, fa menzione proprio dell'imminente uscita – e, si capisce, reperibilità – del *Journal* relativamente al lustro 1878-1883[68].

Pure, la conoscenza che il triestino doveva avere delle *Mémoires* potrebbe anche essere stata più tempestiva ed aggiornata – ovvero, anticipare la diffusione che l'edizione diffusa in Italia doveva dare del giornale al pubblico del nostro paese -, rispetto a quanto l'articolo in questione voglia far credere.

In questo senso, non si sottovaluti la convergenza di temi che nel 1891 legava il Benco di *Echi mondani* alle coeve impressioni goncourtiane delle *Mémoires*: dall'omaggio al poeta Théodore de Banville[69], appena scomparso, passando per il riaffacciarsi – sulle colonne del *Journal* – proprio del tema del pittura del giapponese Utamaro[70], per finire con il ruolo di primissima importanza conferito da entrambi i giornali alla produzione letteraria di Emile Zola[71].

---

[67] Vale a dire, EDMOND DE GONCOURT, *Outamaro: le peintre des maisons vertes*, Paris, Bibliothéque Charpentier, 1891.

[68] L'articolo in questione è S. BENCO, *Il giornale dei Gouncourt*, in: "L'Indipendente", 15 dicembre 1891. Le nove serie del *Journal. Mémoires de la vie littéraire,* sono edite a Parigi da Flammarion-Fasquelle e lette, di solito, nell'edizione definitiva posta sotto la direzione dell'Accadémie Goncourt. Non è possibile risalire, tuttavia, alle date di quest'ultima pubblicazione (che sono comunemente indicate con un: 19...?). Le serie menzionate procedono dal Tome I (1851-1861), al Tome IX (1892-1895).

[69] Per il Banville, cfr. S. BENCO, *Echi mondani*, in: "Indipendente", 17 marzo 1891, ed il *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, T. VIII, 1889-1891, Dimanche 15 mars 1891, p. 174.

[70] Alla figura di Utamaro i Goncourt fanno più volte menzione nel *Journal* di quegli anni: dalla prima, in *Journal. Memoires...*, ancora T. VIII, 1889-1891, Jeudi 16 octobre 1890, p. 140; all'ultima, ibid., Mardi 16 juin 1891, p. 189, in cui Edmond scrive, appunto: «Aujourd'hui a paru Outamaro, le peintre des maisons vertes».

[71] Sulla comune difesa di Zola, cfr., per esempio, S. BENCO, *Echi mondani*, in: "Indipendente", 13 aprile 1891, e *Journal. Mémoires...*, T. VIII, 1889-1891, pp. 205-206, Mercredi 15 juillet 1891.

Talché non è affatto necessario sostenere la obbligatorietà di un " filtro italiano " – vale a dire, l'esistenza d'un articolo redatto in Italia e in italiano finito nelle mani di Benco e capace di ispirare il critico, in assenza di fonti di " prima mano " -, rispetto alla conoscenza che a Trieste – grazie, è importante ribadire, all'attenta attività degli inviati – si aveva della cultura che informava le pagine delle più interessanti riviste parigine.

Prova ulteriore della fondatezza della tesi dell'assenza di mediazione tra certa cultura di Francia e la capacità di ricezione dell'avanguardia culturale della Trieste di Benco, è un'ultima suggestione proveniente dal saggio che la Lamberti ha dedicato alla diffusione nazionale del " giapponismo "[72]; nell'intervento in questione, la studiosa cita tra le fonti dell'opera *L'arte dell'Estremo Oriente* di Pica, proprio la monografia di Goncourt, *Outamaro. Le peintre des maisons vertes*, intere parti della quale sarebbero state letteralmente tradotte dal critico napoletano.

Tuttavia, il libro di Pica è datato al 1894, sicché spetterebbe a Benco – e all'articolo che il triestino aveva redatto per la rubrica *Echi mondani* del 19 giugno del 1891 – la primogenitura rispetto alla concessione della ribalta italiana al pittore giapponese.

Né fare menzione – in accordo al parere della Lamberti – del primo approccio pichiano nei confronti dell'artigianato orientale, vale a dire l'articolo *Nostalgie artistiche*[73] datato pur esso al 1891, pone in secondo piano il grande aggiornamento culturale di cui risulterebbe investito il pezzo del critico triestino. Talché la pertinenza dei due articoli al medesimo anno di stampa consente di ridiscutere il ruolo di solitario testimone dell'arte giapponese cucito addosso a Vittorio Pica, e, nondimeno, di rivalutare la capacità di aggiornamento di Benco, nonostante quest'ultimo si rivolgesse ai vari *bibelots* offerti dall'artigianato orientale – alla stregua di tutto ciò che non fosse più che mero gioco estetico -, con inflessibili note di biasimo.

È fondamentale, a questo punto, per comprendere l'operazione culturale portata avanti dal triestino, riportare alcune parti dell'articolo centrato sul pittore giapponese:

> È curioso, ma questo Outomaro, vissuto, come ho detto, a la fine del secolo XVIII come tecnica osserva incirca i principî stessi che i moderni impressionisti.[74]

---

[72] Si allude all'intervento a lungo discusso *Ambivalenze della divulgazione dell'arte giapponese in Italia*; vd. nota 48.

[73] A questo articolo fa riferimento diffusamente la Lamberti (art. cit., p. 73), che ne offre anche più precise notizie bibliografiche, specie in relazione alle pubblicazioni in cui risulta antologizzato e quindi leggibile.

[74] Come detto sopra, l'articolo è: S. BENCO, *Echi mondani*, in: "Indipendente", 19 giugno 1891.

È, dunque, più in una chiave di lettura naturalistica di adesione al vero che goncourtiana di precisa resa del dettaglio, una precoce difesa dell'Impressionismo, che risulta tanto più interessante quanto più originata da semplice trasposizione in lingua italiana del testo originale goncourtiano, ovvero di un passivo utilizzo delle fonti francesi da parte del giovane Benco. Presa di posizione espressa con un decennio di anticipo rispetto agli interventi di Vittorio Pica che, specie dalle pagine di " Emporium ", mirava alla diffusione in Italia – particolarmente nell'ambito delle grandi esposizioni d'arte, in modo precipuo in relazione all'allora neonata Mostra Biennale Internazionale di Venezia – della corrente artistica fiorita in Francia nell'ultimo quarto di secolo.

Prosegue, il triestino, nell'analisi dell'opera di Outomaro:

> C'è per esempio un suo quadro, intitolato *La principessa discesa dal suo carro imperiale e vagante per la campagna*, che sembra una vivente impressione di qualcosa che dovrebbe esser la luce del sole « una specie di tentativo, dice Goncourt, di dar la sensazione d'un ampia pennellata fatta con l'oro di cui tutti i toni son gialli e giallastri, mentre in mezzo a questi si staccano le belle linee nere delle ruote laccate del carro imperiale. Goncourt dimostra per questo artista la più grande ammirazione. Paragonandolo ai pittori moderni, ai famosi giapponesi europei, cérca di farne vedere la superiorità, negli effetti ottenuti stranamente con una semplicità di mezzi meravigliosa, ne la tecnica, ne l'uso squisito ed originalissimo de le lacche su la carta setacea dai colori teneri, nei movimenti un po' bizzarri ma d'una naturalezza esattissima».[75]

Mostrando fin dagli esordi di apprezzare la pittura fatta di " luce del sole ", di " oro di cui tutti i toni son gialli ", oltreché di amare certa squisitezza nella resa del dettaglio e certi tecnicismi raffinati – si badi all'attenzione per lacche e carta setacea – che paiono elementi fondanti, tra le altre cose, dell'ammirazione di cui in seguito Benco rivestì la pittura di Whistler[76].

E chiude altresì con una nota di biasimo nei confronti di certo ibridismo artistico euro-asiatico, alludendo – in contrasto ai " giapponesi europei "- ad un'arte che sia anche espressione di un'identità nazionale e di caratteri locali. Elementi importanti – da

---

[75] Ibid.

[76] Oltre agli articoli con cui Benco recensì la VI Biennale veneziana del 1905, si legga, per esempio, a dimostrazione dell'ammirazione che il triestino tributava all'opera di Whistler, il rapido ma esplicito riferimento che il triestino ne fa in: S. BENCO, *La figura d'arte*, sull'"Indipendente" del 13 luglio1903:

far procedere accanto allo studio del vero –, e che aprono con decisione una questione – quella della " nazione " o della " nazionalità in arte "– che certo doveva premere in modo particolare ad un italiano cui era imposto il giogo della dominazione di una potenza straniera.

Sul Giappone, alla stregua di ogni altro paese produttore di oggetti di decorazione, Benco tornerà in un articolo del luglio dello stesso anno[77], interessante perché centrato sui lavori di ceramica, opere che possono essere collocate tra l'arte vera e propria e quella applicata:

> La ceramica! È stata sempre l'ambizione dei salotti eleganti... È un'arte che non è arte, ma che non è industria neppure: qualcosa di geniale, un passatempo di raffinato indolente, una bizzarria d'artista da le idee confuse, un sogno di donnina elegante che per incanto sia stato scolpito e dipinto. Nei salotti – ho detto – ella è sempre la benvenuta: sia che arrivi dal Giappone, sia da la Persia, sia infine da Sèvres, la città che getta al mondo tutto un diluvio di vasi smaltati, di piatti su cui bizzarri aggruppamenti di tralci di vite circondano teste severe di classica bellezza, di recipiente d'ogni genere, decorati tutti di mazzi di fiori, e tutti eseguiti con un senso squisito d'originalità e dipinti con la finitezza de le miniature del quattrocento... .[78]

---

qui, Benco reputa Whistler addirittura degno di ritrarre un Papa come Leone XIII, in un'opera, appunto dove avrebbero dominato "le armonie di chiari degne della percezione del Whistler"(Ibid.).

[77] Cioè: S. BENCO, *Echi mondani*, in: "L'Indipendente", 7 luglio 1891.

[78] Ibid.; la percezione dell'"invasione" di ceramiche –accanto, si capisce, a lacche, smalti ed altri *bibelots* decorativi che spopolavano nella Parigi di fine Ottocento-, oltre a costituire una prova ulteriore dell'aggiornamento –repentino, anche e soprattutto se confrontato con quello pichiano- del triestino rispetto al diffondersi di produzioni d'artigianato orientale, doveva essere corroborata da alcuni articoli comparsi sulla "Revue des Deux Mondes" e riservanti uno spazio importante alle arti minori o applicate; tra essi, cfr. almeno GEORGE LAFENESTRE, *Les salons de 1891. II. La sculpture et l'architecture au Salon des Champs-Élysées*, LXI° anée, Troisième période, Livraison du 15 juin, pp. 922-944), dove si allude, oltre che alla produzione di medaglie, a "deux salles de la section d'architecture en communication avec les salles des aquarelles et des pastels" –ovvero, concedendo uno spazio consistente a ciò che decorava., all'infuori di pittura e scultura; e cfr. M. THÉODORE de WYZEWA, che in *La peinture japanaise* ("Revue des Deux Mondes", LX° année, Troisième période, Livraison du 1 juillet, pp. 108-136) –dove, peraltro, mancano riferimenti a Utamaro, rinforzando la tesi per cui Benco doveva disporre di fonti di prima mano e più aggiornate sulla pittura del giapponese-, riferisce di porcellane e di altre "parties spéciales de l'art japanais, la céramique, la fabrication des laques, la ciselure des metaux" (p. 110). Ma, soprattutto –nell'ottica della determinazione delle più importanti fonti utilizzate dal triestino-, cfr. E. et J. de GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Tome VIII, 1889-1891, p. 11, dove i critici francesi –ma nella fattispecie mi pare di riconoscere la penna ed i temi cari ad Edmond- fanno menzione degli usi e dei costumi della dame del secolo decimottavo, degli oggetti "de toilette et de travail féminen", a "la vitrine... a peu près garnie de saxe, de Sèvres, de Saint-Cloud, de ces blanches porcelaines...". Né va dimenticato, per concludere, -anche al di là del desiderio di Benco di non rivelare i propri riferimenti diretti- come anche Maria Mimita Lamberti ricordi come in questo gioco di "riflessi", di "sponde" tra Francia e Italia, esistano fonti e richiami di cui "sarebbe arduo individuare la provenienza" (M. M. LAMBERTI, *Ambivalenze della divulgazione dell'arte giapponese in Italia*, art. cit., p. 74).

Mischiando a considerazioni propriamente artistiche, altre più squisitamente dannunziane nel senso della menzione del ruolo decorativo delle ceramiche per i " salotti eleganti " dell'alta società, tipiche, queste ultime, del Benco di *Echi mondani.*

Ed è lo stesso spirito che informa Benco quando, sei giorni più tardi, finirà per occuparsi dell'arte del ricamo ripercorrendone la storia[79], o che sceglierà di occuparsi della città di Venezia e delle feste sacre che vi si celebravano – ricorrendo a suggestioni d'ambiente ancora dannunziane – in un articolo comparso sull'" Indipendente " il 17 luglio 1891[80].

Tuttavia, Benco, abbandonate le questioni più frivole, riprende presto a centrare la propria attenzione di giornalista sui temi che più gli stavano a cuore: la resa del vero in arte, anche a costo di turbare il comune sistema morale e in totale disaccordo con ogni meccanismo di censura[81]; e la questione della nazionalità in arte, facendosi fautore del passaggio all'interno dell'opera d'arte di ogni autentica dimostrazione di *genius loci* nazionale.

Ma spesso, per quest'ultimo aspetto, combattendo l'ottuso nazionalismo – anche e soprattutto artistico – di un paese come la Francia, dove in nome della " purezza " del tipo gallico si rischiava di finire per dimenticare l'esistenza dei capolavori dell'arte altrui[82]: ad esempio, ricorda Benco, quelli prodotti in terra italica: mostrandosi, in questi convincimenti, su posizioni di difesa del prodotto artistico nazionale che lo faranno convergere spesso, in seguito, sulle idee caratterizzanti la linea critica di Ugo Ojetti.

Del 18 agosto 1891 è l'ultimo articolo della serie di *Echi mondani.* Benco continuerà la sua collaborazione con " L'Indipendente " attraverso la redazione di articoli che compariranno all'interno della rubrica *Arti e Lettere* o, al di fuori di essa, scrivendo articoli con " titoli d'occasione ".

Per esempio, nell'aprile del 1892, torna sulla questione della moralità in arte, della finzione al fine di correggere o edulcorare il male della vita quando questo sia impietosamente svelato dalle opere d'arte; ancora una volta, Benco condanna ciò che è artifizio, e si schiera a difesa della vita, del vero, per quanto turpe o ingrato possa apparire.

---

[79] L'articolo in questione è: S. BENCO, *Echi mondani*, in: "L'Indipendente", 13 luglio 1891.
[80] Anche questo articolo fa parte della serie di *Echi mondani.*
[81] Per la questione della contrarietà di Benco alla censura morale in materia d'arte delle manifestazioni del vero, cfr., per esempio: S. BENCO, *Echi mondani*, 18 luglio 1891.
[82] Del cieco nazionalismo francese, Benco scrive in: *Echi mondani*, in: "L'Indipendente", 8 agosto 1891; l'*incipit* dell'articolo è esplicito:«Se c'è sciocchezza che si rivesta del titolo d'atto patriotico, si può esser certi che accade in Francia».

Ma c'è di più: Benco, per la prima volta, marca una rilevante differenza tra la letteratura, o meglio il romanzo, e le altre arti, dove, sembra, il critico riconosce maggiore margine d'azione alla fantasia, e minore vincolo di verità:

> Ma ancora la pittura, la poesia, la musica, la scoltura, arti in cui la forma impone i suoi vincoli al pensiero, possono sopportare le fantasticherie spiritualiste, gli ottimismi irreali. Ma nel romanzo, nel libro in cui il nostro pensiero si stende, quasi in comodo letto, con la voluttà di comunicarsi a gli altri uomini, com'è dunque possibile... il dipingere la propria illusione anziché la propria divinazione del vero?[83]

E a tal proposito, nel maggio successivo, Benco si provò a definire l'Idealismo, o ciò che dietro questa etichetta andava nascondendosi. Finirà per smontarne criticamente i pezzi, per non dare ad esso peso e per misconoscerne validi elementi di novità, individuando in esso nulla più che il tentativo di minare il sistema dei valori del secolo decimonono all'insegna di una sfiducia pressoché totale nei confronti dei retaggi del passato:

> Non nego che un agognamento vi sia a trapassare i limiti dell'esistenza materiale, che vi sia una faticosa ricerca di cose più alte, più serene e più belle; ma in ciò null'altro appare che il desiderio d'una verità nuova e consolatrice, desiderio comune a tutte l'epoche e che tentò soddisfarsi creando religioni e misteri e che disperò mille volte di sé stesso perché mille religioni e infiniti misteri decaddero. Ma questo desiderio val forse a caratterizzare l'arte nuova? val forse a far balenare a lo spirito moderno uno scopo ideale?... Considerando quel certo numero di mistici che han dato libri alla luce in questi ultimi anni, si vede forse in essi il raggio blando d'una sincera fede?

Pure, la sfiducia che li avvinceva – una volta abbattuti i simboli e gli schemi del precedente " sistema culturale " –, non riusciva a risolversi in una successiva fase di proposizione di riferimenti alternativi allo scientismo positivista e – con esso – al resto del portato culturale ottocentesco: sicché,

> nulla di tranquillo e di puro ne l'opere loro; nessuna parola che sembri esprimere fedelmente un pensiero: quegli speranti ne la grazia divina sono dei disperati. Disperati appunto per la mancanza assoluta di un'idea superiore che illumini il sinistro naufragio

[83] S. BENCO, *Arti e Lettere. Fino a quando?*, in: "L'Indipendente", 27 aprile 1892.

della realtà. Disperati per che tutto il calice amaro del pessimismo hanno vuotato, per che hanno perduto la fiducia nel progresso de l'umanità, per che hanno bestemmiato alla bancarotta della scienza, per che hanno distrutto patria, famiglia, amicizia, tutto ciò che costituisce lo scheletro dell'esistenza, e si son trovati in una gran solitudine piena di dubbio, in cui, solo punto d'appoggio, si rizzava il colosso dell'assurdo, indistruttibile da la ragione, che invano tenta ferirlo.[84]

Allo stesso modo, considerava lo psicologismo di Bourget e Barres come un derivato del naturalismo, avente cioè alla base un simile atteggiamento scientifico: non si trattava, insomma, che dell'estensione al campo psichico degli studi scientifici.

Sicché, il Simbolismo stesso non è che finzione, menzogna, sogno disilluso di perfezione, dietro cui mancava proprio ciò che più si andava cercando: l'Ideale.

Benco chiude con una riflessione che lascia intravedere una visione aristocratica dell'arte, e a prospettare una diversa cura per i mali – veri e presunti – del Realismo, colpevole solo di essersi fatto " popolare ", avendo perso in qualità e purezza:

In arte fu e sarà sempre così: il ramo che minaccia marcire sarà tagliato e s'innesterà ne l'albero antico una fresca rame giovane. È e deve essere così per che un'arte volgare è inconcepibile: essa rimane ognora e fatalmente il patrimonio di un certo numero d'eletti. Quello d'oggi non è idealismo, né spiritualismo: è l'indole aristocratica dell'arte che si ribella ad esser data in preda a la moltitudine e torna con gagliardo moto a l'Olimpo.[85]

E ancora, in ottica di prese di posizione anti-moderniste, c'è da notare l'attacco perpetrato nei confronti delle colossali e vuote architetture moderne, operato in un articolo del luglio del 1892[86] e rivolto a creazioni prive d'anima, prodotto della civiltà dei *comforts*, il cui massimo esempio è la torre *Eiffel*, " candeliere mostruoso, creato da l'orgoglio impotente, non da un fulminoso pensiero d'arte. "[87]

Di fronte ai " mostri " dell'architettura moderna, così come alla superficialità del decorativismo di matrice orientale, è necessario fuggire alla ricerca di naturalezza e di

---

[84] S. BENCO, *Arti e lettere. Idealismo?*, in: "L'Indipendente, 18 maggio 1892.
[85] Ibid.
[86] L'articolo in questione è: S. BENCO, *Il Brutto. II. Architetture*, in: "L'Indipendente", 2 luglio 1892.
[87] Ibid.; la costruzione della *Tour Eiffel* fu ultimata per l'Esposizione parigina del 1889. Il progetto appartiene all'architetto francese Gustave Eiffel (1832-1923), e conferma il trionfo del ferro testimoniato soprattutto dalla *Galleria delle macchine*, progettata da Dutert e Contamin come spazio espositivo proprio in occasione dell'Internazionale di quell'anno.

purezza; è quanto emerge da un articolo pubblicato sull'" Indipendente " nell'ottobre dello stesso anno[88] - che, pure, è valida testimonianza delle frequenti cadute del critico nello psicologismo, in accordo con la propria vena più letteraria e romanzesca -:

> Dal cozzare d'elementi diversi, dal periodare intricato e mascherato di folli immagini, dalle sonorità e dai contrasti di colori fiammanti, noi torniamo insensibilmente alle linee semplici, ai larghi e puri disegni, ai pensieri, non più terribilmente ansiosi, ma compresi in una rassegnata dolcezza[...]. Certe bellezze dimenticate ritornano a noi in momenti di nostalgia così forte che ci sembra esser vissuti in quei tempi e aver creato allora quelle prodigiose forme. I quadri primitivi ci trattengono pensosi, come in una cerchia d'incantamento. E v'hanno artisti, che dalla contemplazione lunga e malinconica di tali dovizie innocenti, si sentono tratti a una penetrazione tormentosa nel cuore dei tempi passati ed a un'obliosa e triste compiacenza nel sentirsi soli nel gran deserto delle cose morte. [...]. In Inghilterra una scuola pittorica vi si è dedicata. Son disposizioni d'ombra e di luce che si direbbero enigmatiche e che gettano nei dipinti qualcosa di sconosciuto, come un mistico significato d'allegoria. Sono figure gracili d'adolescenze ingenue, carni lisce e stranamente ombrose, alberi disegnati puramente in purissimi cieli. Sono puttini dalle nudità oltraterrene. Son vesti di donna che sembrano ondulare ad un moto della persona o ad una carezza del vento. È la naturalezza perfetta del fantastico, è l'ideale nobilitato da un'estetica delicata – e si leva da quei dipinti la suggestione potente delle cose elaborate con la tremante inquietudine di veder dileguarsi la memoria d'un sogno.[89]

È la prima ed esplicita presa di posizione benchiana nei confronti dell'arte preraffaelita, letta ed apprezzata nel senso d'una naturalezza e semplicità – rispecchiate dalla precisione del segno e della definizione fino ai particolari delle " vesti di donna " che si muovono " ad una carezza del vento " – cui si uniscono purezza di ideali e di sentimenti, che la modernità degli sfarzi orientaleggianti e del caotico disorientamento e perdita dei valori non riesce a conculcare.

Ed è una posizione che verrà confermata già nel maggio dell'anno successivo, quando Benco si impegnerà a tratteggiare il profilo di Dante Gabriele Rossetti poeta, ma giungendo a conclusioni che finirà per estendere anche alla pittura dell'eclettico artista inglese – di cui, in tutta probabilità, all'epoca non aveva visto alcun quadro, fosse anche in riproduzione -, e la cui opera il triestino definirà come lavoro

---

[88] Vale a dire, S. BENCO, *Arti e lettere. Cose d'arte*, in: "L'Indipendente", 12 ottobre 1892.

> tanto semplice che non pare lavoro, tanto delicato che si spezzerebbe a togliervi una parola soltanto, essa porta in germe nelle sue strofe d'oro tutto ciò che più tardi doveva spingere agli ideali di verità sincera, rappresentati dalle tendenze preraffaelite, il pittore come il poeta.[90]

Ecco, dunque, la definizione chiave di preraffaelismo come verità sincera, ad indicare la lettura con cui Benco si accostava a quella corrente pittorica oltreché il motivo per cui il triestino ne esaltava il valore.

Ed è proprio quanto ribadirà nel corso del successivo agosto, in un articolo titolato *Per il vero*[91]; questo pezzo giornalistico consiste nell'ennesima difesa dell'arte che dal vero trae origine, ed è altresì un'occasione per riaffermare che ciò che in arte andava chiamandosi Idealismo non rappresentava una frattura nei confronti dell'arte realista ma ne era la logica conseguenza, nel segno della più naturale continuità, oltreché l'unica risposta possibile ai mali che il lo stesso Realismo cominciava ad accusare. Tra questi,

> la gretta, insensibile esteriorità delle osservazioni, l'egoismo di fronte alla gioia come in faccia alla sofferenza, la scarsa efficacia delle sue pagine descrittive, dove la passione dell'uomo e l'adorazione dell'artista non vibrano mai.[92]

Sicché, l'unica strada percorribile per ridare nerbo e autenticità all'arte era quello che – come visto – Benco aveva visto intraprendere – con notevole successo – al preraffaelismo.

Merita attenzione, a questo proposito, soffermarsi su un vero e proprio consiglio che Benco rivolge agli artisti:

> Soltanto col discendere nell'intimità più profonda dei sentimenti, con l'acuire fino al più recondito germe l'analisi di un'idea, con l'edificare sopra fondamenta di verità che sieno più solide d'una lieve crosta di ghiaccio, è possibile creare un'opera che pulsi di

---

[89] Ibid.
[90] L'articolo è: S. BENCO, *Arti e lettere. La fanciulla beata di Dante Gabriele Rossetti*, in: "L'Indipendente", 5 maggio 1893.
[91] L'articolo, facente parte anch'esso della serie *Arti e lettere*, esce sull'"Indipendente" del 29 agosto 1893.
[92] Ibid.

vita e suggerisca nell'anima altrui tutti i fremiti che la divinazione ispirata e l'attento studio fecero nascer nell'anima sua.[93]

Che è, contemporaneamente, un desiderio di sincerità d'ideali ed una risoluta ed incondizionata affermazione di fiducia nel vero, ripetuta in calce all'articolo:

Ogni tendenza nuova spinge innanzi il suo manipolo d'idee; ma queste idee sono l'annuncio del vero, ed il vero non riposa che nel tempio augusto della realtà. Qui muove il passo ogni arte che vuol vivere, non larva diafana di sogno, ma vegetazione della mente robusta, sensitiva e conscia di sè stessa, non schiava al piccolo capriccio di un attimo d'umana fantasia; ma obbediente soltanto alle grandi leggi che intrecciano l'armonia del mondo.[94]

Nell'ottica degli studi di spiritualità in arte e di moderna ripresa della pittura di Raffaello, Benco avrà modo di approfondire gli studi e di provarsi in un'ulteriore trattazione proprio attraverso la redazione di due articoli come *Un nuovo medio evo*[95] e *La vita italiana nel Cinquecento*[96], pubblicati sull'" Indipendente " nella prima parte del 1894.

Non sono che due prove ulteriori di un orientamento di recupero degli studi del Trecento, del Quattrocento e del Cinquecento italiano, finalizzato a comprendere l'origine e le cause dei movimenti pittorici – come, appunto, il preraffaelismo – in auge in Europa al tempo di Benco.

Tuttavia, circa la questione dei preraffaliti, una parola davvero importante verrà posta da Benco solo nel settembre di quell'anno, con l'articolo *La questione dei primitivi*[97].

In esso viene profilata una soluzione originale, nella direzione di una rilettura dell'arte " primitiva ", quasi Benco volesse rivedere il passato per giustificare il presente: e " Vero " risulta ancora una volta la parola chiave, nell'ambito di un'interpretazione che smentisce tutti i richiami ad un passato di cui, spesso per ignoranza, si finisce per mistificare i significati, il valore ed il portato culturale:

---

[93] Ibid.
[94] Ibid.
[95] L'articolo in questione esce il 18 gennaio 1894.
[96] Questo articolo è datato 27 agosto 1894.

> Generalmente ho osservato che le parole e i richiami di cui stiamo intrattenendoci, vengono lapidariamente deposti quando vuolsi significare un'idealità al suo massimo grado, una bellezza che parla all'anima, una purità che quasi astrae dalla carne per suggerir l'esistenza di qualche materia lieve e diafana che confonda in altre forme le qualità del mare e del cielo. Ora, in nome della verità e per l'amore di una morta arte che ha avuto la fortuna di penetrare nei suoi svolgimenti segreti, mi piace di protestar contro interpretazioni di questa fatta che attribuiscono ad essa i concetti più remoti da quelli dei suoi artefici. Né perfezione, né somma ideal bellezza, né metempsicosi dalle apparenze umane in una sostanzia celestiale furono la ricerca assidua dei lavoratori umili e ardenti nei primi secoli. Essi hanno sempre lottato senza vincere. Avevano spiriti di cristiani, pieni di dogmi; avevano cuori teneri, ebri di mistero; ma ciò che essi volevano era la natura, era la vita. L'intera battaglia d'arte fu contro il loro spirito.[98]

Sicché, diedero vita ad un'arte che

> non realizza nessun ideale, e solamente racchiude germi e brandelli di vite che combatterono e sperarono e disperarono invano.[99]

Talché, tanta realtà e tanto dolore non potevano essere accostati, per esempio, a certa pittura " vaga ", aerea, di sogno e fantasia a briglie sciolte come quella di una certa linea inglese che, idealmente, partiva dal romanticismo – più che a John Constable, mi pare qui Benco alluda a Joseph Mallord William Turner -, per innestarsi nel tronco del preraffaelismo spogliandolo dei suoi più autentici caratteri di disegno e di " verità " per caricarlo, ad esempio, della dimensione onirica o di certo mistico simbolismo imbevuto di luce innaturale di William Hunt. Pittura, tutta, che aveva nella poesia di Tennyson il corrispettivo letterario: insomma, affermava Benco, primitivismo vuol dire sodezza e realtà.

È un primo messaggio di distacco da certe devianze pittoriche in nome della componente fantastica, o un avvertimento – esplicitamente rivolto ai preraffaeliti – affinché non tradiscano gli ideali più autentici dell'arte dei primitivi per tuffarsi in confusi sogni di trascendenza.

---

[97] L'articolo compare sull'"Indipendente" l'11 settembre 1894, all'interno della rubrica *Teatri, Arti e Lettere* che dal 9 dicembre 1893 sostituisce e arricchisce la precedente *Arti e Lettere*.
[98] S. BENCO, *La questione dei primitivi*, cit.
[99] Ibid.

Ed è ancora di preraffaelismo e di Edward Burne Jones che Benco scriverà nel maggio del 1895[100]; è un articolo di grande importanza, perché è il primo " speso " dal triestino nella critica di un'opera[101] – e rientra quindi nel genere critico della " scelta di un capolavoro " – , oltre a rivestirsi di ulteriore importanza proprio perché è il primo pezzo giornalistico che Benco invia da Venezia dove si era recato per occuparsi della appena istituita Biennale d'arte veneziana.

Il tono della trattazione non si discosta molto da quanto visto sopra: è un'ulteriore panegirico nei confronti di un'opera preraffaelita letta come fusione di alte idealità e di realtà nella raffinata precisione tecnica dei particolari; non solo ideale, dunque, ma notevole attenzione formale, in un articolo che ha il suo abbrivo nella disamina della figura dell'artista inglese Burne Jones:

> Egli nettamente divideva le ragioni del sentimento dalle ragioni della forma: e dopo aver concepito come un pensatore, eseguiva non d'altro curandosi che d'essere artista. E lo faceva con un diletto intimo dell'opera sua, che lo illuminava d'una luce costante, che lo bruciava con un lento fuoco uguale, sia che il pennello studioso e misurato rendesse il vestimento della sacra donna, sia che nel panneggiamento quasi incredibile che rotea dintorno agli adolescenti[102] dovesse resistere in nome della conoscenza del vero alla gran foga fantastica.[...]. Questa sottigliezza, questa eleganza, questa ricerca di sobrietà nel colore, questa intonazione così insolita e così decisa, questa speculazione della linea così raffinata non possono provenire se non da tale animo che non siasi addentrato nella gentilezza fino alla corruzione, che abbia acquistato l'esperienza d'ogni cosa... .[103]

---

[100] L'articolo in questione, centrato appunto sull'artista inglese e sul suo capolavoro *Sponsa de Libano*, è: S. BENCO, *Viaggi per l'arte. Sponsa de Libano*, in: "L'Indipendente", 27 maggio 1895, dedicato all'opera che Burne Jones aveva presentato in occasione della prima Biennale veneziana tenutasi proprio quell'anno. Per la prima parte del 1895, non va dimenticata, poi, l'encomiastica recensione che Benco scrisse a proposito dell'ultima pubblicazione di Giuseppe Caprin -vale a dire *Alpi Giulie*-, in un articolo comparso sull'"Indipendente" il 22 aprile di quell'anno (S. BENCO, *"Alpi Giulie" di Giuseppe Caprin*, 22 aprile 1895). Benco recensirà –sempre entusiasticamente- tutte le pubblicazioni di quello che probabilmente fu uno dei suoi "padri culturali" (cfr., per esempio, S. BENCO, *"Il Trecento a Trieste" di Giuseppe Caprin*, in: "L'Indipendente", 31 maggio 1897).

[101] L'opera su cui è centrato l'articolo è appunto *Sponsa de Libano*, presentata da Edward Burne Jones alla prima Esposizione Internazionale d'arte veneziana nel 1895.

[102] Due adolescenti sono protagonisti della scena assieme ad una giovane donna che cammina su un sentiero tra gli alberi; dei due giovani, uno è impegnato a zufolare, l'altro a coprirsi la bocca con la mano incavata. Rappresentano allegoricamente il vituperio e la calunnia, ad insidiare la ragazza.

[103] S. BENCO, *Viaggi per l'arte. Sponsa de Libano*, cit. Sul quadro dell'artista inglese si fermano in molti, all'interno delle proprie recensioni sulla Biennale veneziana del 1895. Delle varie posizioni, offre un importante ragguaglio Paola Barocchi, in: *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, Messina-Firenze, D'Anna, 1972, p. 107. Tra le voci più autorevoli, c'è di certo quella di Giulio Aristide Sartorio (G. A. SARTORIO, *L'esposizione di Venezia*, in: "Il Convito", I, 1895), che ne elenca le varie e complesse fonti d'ispirazione, tra cui la "scultura greca, i Bizantini, gli Italiani, e quelli straordinari decoratori celti, che... spandevano in Inghilterra e nel continente il gusto dei

Sul tema della I Biennale Benco tornerà nel settembre dello stesso anno, in un articolo[104] che si occuperà di valutare la correttezza delle scelte della giuria[105] in relazione ad alcuni dei premiati.

Ecco i giudizi spesi sulla vincita dei premi da parte di Michetti e Segantini; posizioni che rilevano, – nel 1895 -, un Benco ancora ingenuo nella relazione col linguaggio visivo:

> Aver premiato *La figlia di Iorio* di Francesco Paolo Michetti, con tutto che d'una condotta tanto inuguale e d'una rigidezza estetica così urtante, averla premiata per la solennità tragica, per il mistero di vita profonda scavato dalle espressioni umane, per la forza rude, terrifica della natura, chiamata dalla mente con pennellate che uguagliano blocchi di marmo, vuol dire aver messo la propria coscienza in un stato di soddisfazione e di pace.
>
> Aver premiato *Ritorno al paese nativo* di Giovanni Segantini, perché le sensazioni della montagna, dell'aere vasto e della morte si compenetrano nella latente grandiosa tristezza che accompagna l'artista in tutta l'opera sua, mentre l'occhio inquieto va scrutando di zolla in zolla, di monte in monte più discosto la fusion di colori, di forme nella luce e la mano paziente vibra e distacca le particole minime che poi renderan la visione, averlo premiato vuol dire aver goduto di uno stato sereno, in cui apparvero la dolcezza e la pietà e l'umil pena d'un anima.[106]

---

complicati arabeschi"; insomma, è un elogio alla capacità dell'inglese di fondere "antiche tradizioni" ed "intensità di sentimento" (p. LXI); passando, poi, per Vittorio Pica (*L'arte europea a Venezia*, Napoli, Pierro, 1895, p. 31 e ssgg.), che legge nell'opera di Burne-Jones "soavi creature botticelliane"; parimenti scriverà Alfredo Melani su "Emporium", (in: *Miscellanea. Prima esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, "Emporium", I, N. 6, giugno 1895, pp. 485-488), per il quale il quadro somiglia ad un "arazzo sfiorato dal sentimento di Sandro Botticelli" (p. 486). Tuttavia, non mancano voci critiche, una su tutte quella di Enrico Thovez, che scopre in *Sponsa de Libano* "lunghe figure impacciate", che "seppellite in un profluvio di pieghe angolose ci guardano con occhi sempliciotti, tenendo mani di legno in pose rigide e maldestre" (E. THOVEZ, *Il nuovo rachitismo*, in: *Il vangelo della pittura ed altre prose*, Torino-Genova, Lattes, 1921, qui in P. BAROCCHI, op. cit., p. 107).

[104] Il riferimento è a S. BENCO, *Viaggi per l'arte. A proposito di una premiazione*, in: "L'Indipendente", 11 settembre 1895.

[105] Nel 1895 i membri della giuria furono: Adolfo Venturi, il danese Lange, il tedesco Muther, Robert de La Sizeranne a rappresentare la Francia oltre al presidente William M. Rossetti. Decretarono all'unanimità Michetti vincitore del premio internazionale del Comune di Venezia (consistente in 10.000 lire)e Segantini di quello governativo (5.000). Per altre notizie sulla prima Biennale, cfr., per esempio, M. M. LAMBERTI, *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in: *Storia dell'Arte italiana*, Parte seconda, Volume terzo, il Novecento, pp. 103-106.

[106] S. BENCO, *Viaggi per l'arte. A proposito di una premiazione*, cit.; se elogiando il quadro di Segantini Benco concorda ancora con le posizioni espresse da Melani su "Emporium" (in: *Miscellanea. Prima esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, cit.), finisce di contro per divergere dalle idee del collaboratore della rivista bergamasca nel giudizio relativo all'opera di Michetti, che il triestino –forse per eco dannunziana e nonostante alcune "imperfezioni" che non manca di sottolineare- apprezza, ma che

Sicché, Benco mostra di condividere i giudizi della giuria veneziana, apprezzando di Michetti la tragicità e la profonda forza del mistero della natura che vi si esplica – anche contro alcune norme di " bella pittura " – e di Segantini la fusione di sinceri sentimenti con l'attenzione ai particolari pittorici, prima nell'osservazione, poi nella resa " di zolla in zolla " della natura.

L'ammirazione profonda che Benco nutriva nei confronti dell'opera di Segantini merita un'attenzione particolare, specie se riferita ad un ambiente provinciale – rispetto ai grandi fatti d'arte – come era quello triestino.

Anche qui, un ruolo fondamentale deve essere stato giocato da Giuseppe Caprin. Questi, nella veste di membro del Curatorio del Museo Revoltella, già nel 1890 segnalava, in buona sostanza da solo, la grandezza dell'opera di Giovanni Segantini.

Dalla lettura del verbale della seduta del Curatorio del 27 ottobre 1890, in cui si discuteva dei possibili acquisti che avrebbero dovuto arricchire la collezione del Museo, si apprende che Alfredo Tominz, nel ruolo di conservatore, " accenna al dipinto di Segantini *L'aratro in Engadina*, che secondo il suo parere troverebbe adatto per il museo. Ma in ciò appoggiato solo dal sig. Caprin"[107].

Ciò rivela, come scrive il Wostry, che

> Giuseppe Caprin fu in quella volta tra i pochi a comprendere la grande arte di questo maestro e la profonda poesia dei quadri. I più giudicavano l'opera d'arte attraverso la tecnica.[108]

Insomma, Caprin rappresentava l'avanguardia critica nella Trieste di fine secolo, e proprio nel decennio della formazione giornalistica e culturale di Silvio Benco, che certo non poteva non fare i conti con le posizioni del più anziano giornalista e membro del Curatorio.

Melani, in cerca del capolavoro italiano esposto a Venezia, afferma come il quadro di Michetti non fosse affatto degno di "aspirare a questo singolar vanto" (p. 487).

[107] Dal *Verbale* del Curatore del Museo Revoltella, seduta del 27 ottobre 1890. Il passo è riportato anche in: N. ZANNI, *Storia e arte nell'opera di Giuseppe Caprin*, cit., p. 49. *L'aratro in Engadina* di Segantini era esposto alla I Esposizione del Circolo Artistico di Trieste tra l'ottobre ed il novembre 1890; per questa occasione, l'artista si presentò con altre due opere: *Ritorno all'ovile* e *Raccolta del fieno in Engadina*. Per altre informazioni, cfr. ancora N. ZANNI, ibid.; oppure C. WOSTRY, op. cit., p. 59, dove peraltro l'autore fa riferimento, in modo inesatto, alle due opere *L'aratura* e *In campagna*, esposte solo nella seconda esposizione triestina tenutasi presso il Museo Revoltella.

[108] Ancora C. WOSTRY, ibid.

Sicché, dietro l'apprezzamento che Benco esprime nei confronti dell'opera di Segantini nel 1895, e più in genere della conoscenza e della comprensione della pittura divisionista di questi, deve essere vista ancora una volta l'attività di apripista di Giuseppe Caprin.

Benco chiude il suo articolo con altre due considerazioni: la speranza che il premio, di lì in avanti, andasse agli artisti più giovani e meno conosciuti – in quanto artisti di grande fama come Burne Jones, Michetti o Segantini non necessitavano certo di aiuti economici e di visibilità – e con una nota di biasimo nei confronti dell'istituzione del premio popolare[109], vale a dire espresso da un pubblico spesso privo della necessaria competenza.

In chiusura dell'anno 1895, compare sull'" Indipendente " un articolo che esprime compiacimento e congratulazioni per la nascita della rivista " Emporium "[110]: l'articolo in questione – scritto da Silvio Benco – dimostra come a partire da quell'anno la rivista bergamasca cominciasse ad essere un importante riferimento critico e un rilevante mezzo di aggiornamento – soprattutto artistico – per il triestino e – verosimilmente – per i più intelligenti tra i concittadini.

Un'occasione da cogliere, e che Benco non si lasciò sfuggire. Tuttavia, l'interesse avrebbe dovuto farsi ancora maggiore a partire dal 1900, quando Vittorio Pica divenne direttore di "Emporium " e la rivista prese a pubblicare con una certa continuità articoli centrati sui pittori o sulle opere degli impressionisti, ancorché non sia lecito pensare che quella della corrente artistica francese fosse più che una delle opzioni proposte dalla rivista di Bergamo, e che prima del ritorno di Ardengo Soffici da Parigi esistesse, in Italia, chi si ponesse a baluardo dell'innovativa produzione dei Manet, Renoir e Degas.

Benco sottolinea, appunto, l'intelligente struttura di " Emporium " e la particolare attenzione della rivista per i fatti artistici:

> Ma specialmente per l'indirizzo artistico, affatto nuovo in Italia, si distacca la rassegna bergamasca da ogni sua consorella. Molto coraggiosamente, fino dai primi numeri, essa ha additato la raffinateza d'arte che oggi vive tra gli inglesi, il loro intuito di tutto quanto possono rappresentare le linee, come l'espressione più acuta della nostra civiltà:

---

[109] I premio popolare relativo alla prima Esposizione Internazionale veneziana del 1895 fu conferito a Giacomo Grosso per l'opera *Supremo convegno*. L'opera ottenne 547 schede di preferenza.

[110] Ci si riferisce all'articolo *Come si fa una rivista*, uscito sul quotidiano triestino il 2 ottobre 1895.

così era l'epoca del Risorgimento in Italia, così più lontano nei tempi, il periodo del fulgore ateniese.[111]

Ancora un riferimento, in tutta probabilità, ad un preraffaelismo visto come purezza e precisione di linea, vale a dire come eleganza disegnativa e nettezza di forme tale da potere essere accostato alle epoche classiche.

Il tutto all'interno di un articolo chiave, specie per chi voglia determinare – in materia di cultura artistica e di critica d'arte – le tappe del percorso di aggiornamento culturale di Benco e, conseguentemente, della città di Trieste.

Aggiornamento culturale che, dal punto di vista della critica teatrale e musicale, ha una tappa fondamentale nella chiara presa di posizione in favore dei contatti fra le arti operata in un articolo uscito sull'" Indipendente " nell'agosto del 1896[112]. Questo pezzo giornalistico rappresenta, indubbiamente, un importante tassello per la definizione di un'" estetica " benchiana, e conferma la maggiore accettazione e il più sincero apprezzamento – come visto, forse derivatagli dalla vicinanza di Gian Giacomo Manzutto – della modernità, della novità – nella fattispecie, di una wagneriana " arte di Idea " – nella veste di critico musicale rispetto a quella – peraltro seriore – di critico d'arte.

Sicché, la scelta compiuta da Benco è di schierarsi nella direzione – come visto, tutta wagneriana – della modernità intesa come necessaria fusione di ogni forma di espressione alla ricerca di " un'arte nuova più efficace e più intensa "[113], di una universalità di sensazioni ed espressioni.

Era, insomma, il mondo contemporaneo a Benco, quel lasso di tempo a cavallo tra i due secoli, il momento in cui

> s'avvide la mente dell'artista della dipendenza necessaria delle cose tra loro e afferrò nell'idealità l'incanto plurale e sfuggente di quell'armonia che rappresenta ai sensi l'universo... .[114]

---

[111] Ibid.; Gli articoli cui si Benco fa riferimento, celebrativi dell'arte inglese contemporanea e della "linea" e comparsi nel primo anno di vita della rivista bergamasca, sono: *Artisti contemporanei: Sir Fr. Leighton, P. R. A.*, a firma "M." (Alfredo Melani?), in: "Emporium", V. I, N. 3, marzo 1895, pp. 166-182; *Artisti contemporanei: G. F. Watts, R. A.*, a firma "G. B.", in: "Emporium", V. I, N. 6, giugno 1895, pp. 410-427; *Artisti contemporanei: Sir Edward Burne Jones*, "Emporium", V. II, N. 12, dicembre 1895, pp. 444-465.

[112] Cioè, S. BENCO, *I contatti delle arti*, 17 agosto 1896.

[113] Ibid.

Lottando, quindi, affinché le opere uscissero dagli angusti recinti delle arti isolate, Benco mostra d'abbracciare la modernità sulla scia della " grandiosa estetica wagneriana "[115].

A conferma del maggior aggiornamento del triestino in sede di dibattiti di critica musicale e teatrale, un'ulteriore elemento è il fatto che l'intera formazione culturale di Benco avviene in una città – la Trieste di fine Ottocento – di grandi Teatri e in ambienti – compresi quelli " familiari " cui già si fatto riferimento – ricchi di specifiche competenze musicali.

Solo più tardi – come visto – vengono per Benco gli interessi per le arti figurative.

Il fatto che l'articolo *Viaggi per l'arte. L'orrore*[116] sia di soli sei mesi successivo, rappresenta una conferma ulteriore di questo aspetto.

In esso, Benco torna sul ruolo che natura e scienze positive possono giocare nell'allontanare le orrifiche fantasie di un nuovo medioevo rievocate nelle opere di artisti come il citato Goya, o, implicitamente, nelle più terrificanti e fantastiche devianze dell'arte " simbolista " di fine secolo dalle nitide linee naturali tracciate sull'osservazione del vero.

Senza dimenticare che anche l'articolo *Viaggi per l'arte. Lo stile*[117], di poco successivo, è dedicato a definire come la natura trasporti nell'opera d'arte la propria armonia, i propri equilibri, limando contrasti e stridori.

Talché, ribadisce Benco – forse pensando alla grande arte wagneriana e alle idealità individuali di un'arte per pochi –, la migliore delle arti moderne possibili e sì quella che – facendosi specchio ed occhio critico del proprio tempo – analizza e riproduce i sembianti naturali; tuttavia essa riuscirà ad ergersi a capolavoro solo se vi riverserà alti ideali e forza di sentimenti:

> L'arte vera, assunta al suo potere più alto rimane sempre quella che innova, quella che mira a produrre l'ignoto, quella che toglie l'uomo dallo stato in lui divenuto abitudine per riplasmare in nuovi concetti le sue facoltà per se stesse inerti.[118]

---

[114] Ibid.
[115] Ibid.
[116] L'articolo in questione compare sull'"Indipendente" l'11 gennaio 1897.
[117] Viene infatti pubblicato sull'"Indipendente" l'1 febbraio 1897. L'articolo è anche in: S. BENCO, *Scritti di critica letteraria e figurativa*, op. cit., pp. 35-37.
[118] S. BENCO, *Viaggi per l'arte. Modernismo*, in: "L'Indipendente", 26 aprile 1897.

È, tuttavia, ancora una volta – e dopo l'inaspettata e tutta wagneriana affermazione filo-idealista di cui sopra – l'insistenza sull'elemento naturale, sullo scientismo positivista e sulla fiducia nella ragione umana a caratterizzare, nel triestino, la migliore delle espressioni artistiche della modernità.

E non esita a ribadirlo in un articolo del maggio 1897[119], in cui confronta la propria con le epoche classica del mito e medievale della metafisica:

> La concezione scientifica del mondo, al pari delle concezioni mitologiche e metafisiche, non può essa fornire tutte le analisi e tutte le sintesi di che l'arte si sente il bisogno? Non può essa in mezzo al diffuso bisbiglio della vita degli esseri ricercata nelle sue più segrete armonie, allargarsi improvvisa ad un epico colpo d'ala, suscitando lo spettro di qualche gran vero scientifico su questa folla d'esseri che pullula nei suoi movimenti, dei quali ha maggiore abbondanza che non abbia d'imagini (sic) la più irrequieta delle fantasie?[120]

Non da ultimo, il 1897 offre a Benco un'altra occasione di occuparsi della Biennale d'arte veneziana, giunta quell'anno alla seconda edizione.

Il triestino – ancora al di fuori di ogni interesse da " critico professionista " di recensire nel dettaglio l'esposizione – scriverà un articolo di nuovo[121] centrato su una sola opera, su di un capolavoro, mostrando ancora di preferire un genere che gli permetteva maggior libertà di lasciarsi andare anche a riflessioni sulla modernità evocategli da quel dipinto, oltre al resoconto – in pieno stile dannunziano – di un episodio mondano che dell'opera in questione poteva costituire la parodia.

Il quadro scelto da Benco è *Un duello* di Ilja Repin, capolavoro apprezzato da Benco per la classicità di composizione, per la maestà e la composta bellezza della tenzone in atto: è un esempio eloquente di coraggio, di ardimento, che evoca per contrappasso la mollezza e la codardia della civiltà degli agi e dei *comforts* di fine Ottocento, incapace di suscitare duelli che non siano all'insegna della viltà e dell'anti-eroismo.

Ecco l'*incipit* dell'articolo in questione:

---

[119] S. BENCO, *Viaggi per l'arte. Il problema*, in: "L'Indipendente", 11 maggio 1897.
[120] Ibid.
[121] Era già accaduto, come detto, con l'articolo scritto per l'esposizione veneziana del 1895, *Viaggi per l'arte. Sponsa de Libano*, cit., dedicato interamente all'opera composta da Burne Jones. Due anni più tardi Benco replica con *Un duello*, ancora sull'"Indipendente", 15 giugno 1897, che si occupa di descrivere il capolavoro di Ilja Repin.

> All'Esposizione di Venezia l'ammirazione del pubblico circonda un duello classicamente composto nel quadro d'Ilja Repin. In una pullulante schiuma di sole che filtra dagli alberi nella radura del combattimento, gli eroi della scena sono semplicemente gli eroi, cioè le figure dal pittore create per non guastargli con un meschino e disgustoso spettacolo la vibrazione di quella luce solare. Una parte del raggio che se ne viene cantando rosso ad avvolgere di un primo sudario la morte ha da essere nelle persone e nelle anime che compongono la tragica scena... . Le attitudini dei suoi personaggi sono degne che loro spiova addosso quella benedizione di sole; il dolore ha tutta la calma, il rimpianto ha tutta la maestà, e ciascuno ha raccolto sé stesso in quanta dignitosa bellezza si potesse convenire al momento.[122]

Mostrandosi pure, e forse per la prima volta con tanta chiarezza, fautore di una pittura di luce[123] che addirittura giunge – nel quadro del russo – ad elevare il tono di solennità e di tragicità di quella scena di duello classica e che, più latamente, è l'espressione più pura, vera e simbolica allo stesso tempo del sistema naturale che Benco vuole sempre analizzato e rispecchiato in pittura.

È ancora la natura, o meglio l'adesione ai suoi sembianti, a tornare negli articoli composti in seguito da Benco; assieme ad essa, anche un'ironica contestazione dei mali della società contemporanea, una caratteristica che fece grande il caricaturista Daumier, ricordato in un articolo che sulla celebre figura dell'artista francese il critico scrisse nell'agosto del 1897[124].

---

[122] S. BENCO, *Un duello*, cit.

[123] Per il ruolo della luce nel *Duello* del russo Repin, vedi anche, come riferimento probabile alla critica benchiana, l'articolo di Guido Martinelli: *L'Esposizione artistica di Venezia*, in "Emporium", vol. VI, agosto 1897, dove il critico sostiene che "tutto l'effetto sta nei giuochi delle luci e dei fasci dei raggi del sole moribondo che penetrano attraverso il fitto fogliame"(p. 142), e che le "brevi traccie di luce costituiscono la parte veramente interessante ed originale del quadro"(ibid.).

[124] S. BENCO, *Viaggi per l'arte. Daumier*, in: "L'Indipendente", 16 agosto 1897. Il ricordo di un artista come Daumier è in buona probabilità riconducibile –più che al canale costituito dalla "Gazzette des Beaux Arts", ancorché importante per gli anni antecedenti al 1900 ma scarsamente battuto da Benco, convinto fautore dell'antispecialismo e della "letterarietà" della critica-, all'attività di diffusione in Italia della pittura francese operata da "Emporium"- non va dimenticato che Benco già aveva dimostrato di conoscere la rivista bergamasca- ; attività continuata e consolidata poi negli anni di direzione di Vittorio Pica che, non va dimenticato, a dimostrazione di un preciso interesse in questa direzione, fu autore, pochi mesi prima dell'articolo di Benco, di: *Daumier-Gavarni-Forain*, proprio in: "Emporium", vol. IV, ottobre 1896, pp. 288-311, che fu poi antologizzato –con il titolo di: *Tre maestri della caricatura in Francia*- , (assieme ad un altro articolo di argomento affine: *I cartelloni illustrati in Francia*), all'interno delle quattro serie del volume: *Attraverso gli albi e le cartelle*, Bergamo, I. I. A. G., 1901. Qui, pure, c'è anche convergenza di posizioni critiche, giacché Pica –in perfetta sintonia con la successiva critica benchiana- non lesina lodi per il Daumier "spietato flagellatore degli affaristi e dei ciarlatani politici" (p. 289).

Ma la questione del rispecchiamento in arte della natura sarà al centro anche di un articolo del novembre successivo, dedicato al tema della libertà in arte[125]: secondo il triestino la natura sarebbe l'unica " carcere degna di tutte le libertà "[126] degli artisti; quanto al resto, essi si troverebbero perfettamente svincolati da restrizioni, anche e soprattutto da quelle che solo certi critici – in nome del proprio capriccio, gusto personale o di stupide convenzioni morali o formali – sanno porre.

Sullo stesso registro l'articolo *Simbolismo*, appartenente alla serie *Viaggi per l'arte* e comparso sull'" Indipendente " il 28 febbraio 1898.

In esso Benco si premura di svelare l'inganno giacente anche dietro a questa etichetta: l'equivoco sarebbe nato da quando si era voluto

> divulgare alcune raffinatezze estetiche d'una scuola di poeti francesi che, impropriamente dandosi nome dai simboli ha mancato alla consuetudine di tutte le scuole di intitolarsi dalla sintesi dei loro sentimenti anziché da un particolare di forma... .[127]

E ancora:

> Da allora non solo ai giovani illaureati poeti è sembrato che simbolista dovesse chiamarsi la loro aristocrazia intellettuale[...] ma anche... tutti gli asini sofisti pasciuti alla facile greppia della critica hanno adottato di determinare per simbolismo ogni al di là irraggiungibile dalla spugnosità contratta del loro cervello.[128]

In conclusione:

> Siamo invasi, vi dico, dal simbolismo citato a sproposito. Nessun'età come la nostra, nelle origini positive del suo pensiero, nell'impressione naturale desiderata delle sue forme, nella curiosità imperiosa del fenomeno, ha avuto un'inettitudine intima a produrre creazioni veramente simboliche: eppure, ad ascoltare gli echi letterari, il simbolo regna e governa, legifera e domina... .[129]

---

[125] Si tratta di: S. BENCO, *Viaggi per l'arte. La libertà*, in: "L'Indipendente", 8 novembre 1897.
[126] Ibid.
[127] S. BENCO, *Viaggi per l'arte. Simbolismo*, cit.
[128] Ibid.
[129] Ibid.

Sicché, le più grandi opere nascono dalla sodezza e dalla tangibilità dei " fenomeni ", oltreché dall'individualità degli artisti: ed è guardando a questi due aspetti – adesione al vero e analisi della figura dell'artista – che dovrebbe nascere anche una critica intelligente.

Seguono – a testimonianza dell'interesse benchiano per le personalità – due medaglioni, contenuti in altrettanti articoli, di artisti scomparsi proprio nel corso di quell'anno: Edward Burne Jones e Aubrey Beardsley[130].

Degli articoli il primo, in particolare, è di grande interesse. Rappresenta il tentativo di conferma – rispetto a precedenti interventi giornalistici come *Sponsa de Libano*[131] - dei giudizi positivi espressi circa l'opera di Burne Jones, e nonostante le sempre più frequenti devianze di questi in direzione dell'" orribile ", del " fantastico " o del " sintetico ", che lo rendevano diverso rispetto alla linea – certo prediletta da Benco – di recupero neo-quattrocentista – di ispirazione ruskiniana – calcata da altri preraffaeliti come Dante Gabriele Rossetti.

Di questo articolo, è utile leggere alcune parti; né sarà possibile tacerne il taglio ojettiano, e in relazione all'insistenza sui temi " nazionali " d'indole dei popoli, e per una *tournure* che avvicina il triestino, appunto, a certe strutture compositive del giovane Ugo Ojetti dell'epoca:

> Significante e combattuto fra tutti gli artisti della scuola inglese preraffaelita, sir. Edward Burne Jones collaborò più d'ogni altro a staccarla dal carattere di rinascenza italiana impressale dal Rossetti e dal Ruskin per ricondurla, inconsciamente forse, ma non perciò con minore tenacia, al carattere originario dell'arte inglese, al gotico feroce ed incompatibile, dalla secchezza aspra, violenta, irritante, pungente la sensibilità come uno strumento di supplizio... . Nessuno al pari di lui accettò e serbò religiosamente il dogma di dipingere figure lunghe, dalle articolazioni rigide, dallo sguardo immoto, dal gesto perenne; nessuno al pari di lui accettò di sostituire all'uomo, alle bestie, ai fiori le loro formule sintetiche, le loro linee decorative, i loro elementi di parentela apparente col mondo inorganico dei gioielli, delle armature e delle stoffe rare che spesseggiavano nella sua arte di lusso e di fantasia. Nessuno fece meno la guerra e nessuno cedette meno del suo campo, che era fuori della vita reale, fuori dell'indole della sua epoca... e

---

[130] I due articoli, entrambi comparsi sull'"Indipendente", sono: S. BENCO, *Sir Edward Burne Jones*, 21 giugno 1898; e S. BENCO, *Per la memoria di Beardsley*, 10 ottobre 1898.

[131] S. BENCO, *Viaggi per l'arte. Sponsa de Libano*, cit., uscito circa tre anni prima, vale a dire nel maggio del 1895.

dentro all'indole secolare d'un popolo e alla consacrazione di misteriosità eterna che è propria dell'ignoto di tutte le cose quaggiù.[132]

Righe che confermano lo sforzo di Benco di comprendere, accettare e rendere giustizia al valore di opere lontane dal suo gusto, e definite addirittura " fuori dall'indole della sua epoca "; tolleranza, questa, che il triestino mostrò in innumerevoli occasioni nel corso di una carriera di critico volta alla sconfitta del pregiudizio o capriccio personale.

C'è poi un'ulteriore considerazione da spendere: il recupero di una pittura che tanto andava differenziandosi dal proprio gusto, è operato in Benco attraverso il canale dell'adesione " al carattere originario dell'arte inglese ": vale a dire, il concetto di " arte nazionale ", di spirito dei popoli e delle terre è ancora una volta chiamato in causa dal triestino.

Non stupisce, in questo senso, che il secondo dei due articoli in questione – dedicato al ricordo di Beardsley – verta sulla grande capacità dell'inglese di rendere i vari aspetti dell'umanità, anche quelli che potevano suscitare ribrezzo, e che a renderlo grande fosse lo sprezzo delle finzioni e dell'ipocrisia[133].

Dell'ottobre 1899 è l'articolo redatto per la scomparsa di Giovanni Segantini[134]. Ancora una volta, dopo le parole spese in favore dell'artista in occasione della I Biennale veneziana del 1895 e contenute nel già citato articolo *A proposito di una premiazione*, Benco torna sul pittore che forse amava sopra ogni altro, per la capacità di fondere forma e sentimenti con la sincerità e la purezza degli " antichi maestri "[135] del Quattrocento.

Di seguito, poi, va sottolineata l'interpretazione della pittura divisionista come strumento "scientifico " di attenzione al dettaglio dei particolari naturali, anziché come gabbia artificiale delle verità naturali:

---

[132] S. BENCO, *Sir Edward Burne Jones*, cit.

[133] Anche per Beardsley, cfr. gli articoli di Pica su "Emporium"; nella fattispecie, vd., per esempio, V. PICA, *I cartelloni illustrati in America, in Inghilterra, in Belgio ed in Olanda*, "Emporium", vol. V, febbraio 1897, pp. 99-125, che precede di poco l'articolo del triestino e che potrebbe costituire un riferimento importante, ma, soprattutto, cfr. l'articolo (non firmato) *Artisti contemporanei: Aubrey Beardsley. In memoriam*, in: "Emporium", vol. VII, N. 41, maggio 1898, pp. 352-355; qui, oltre ad alcune chiose circa "i malsani e quasi repellenti concetti" (p. 354) del primo Beardsley –sottolineati anche dall'articolo del triestino-, emerge una certa convergenza anche terminologica fra i giornalisti di "Emporium" e dell'"Indipendente", allorquando il primo –seguito a ruota dal secondo- riferisce dell'originalità di un artista estraneo ad "ogni servilismo d'imitazione, o di scuola" (p. 353).

[134] Cioè, S. BENCO, *Il maestro morto*, in: "L'Indipendente", 9 ottobre 1899; anche in: *Scritti di critica letteraria e figurativa*, cit., pp. 361-363.

[135] Ibid.

> Lo stesso sistema di pittura di lui, quel divisionismo speciale... non dimostra forse quanta importanza egli annettesse pur alle minime cose, quanta attenzione egli raccogliesse in ogni molecola bagnata dalla luce ai suoi occhi?[...] Fu un osservatore continuo, costante e fedele, come la scienza moderna che s'approfondisce cercando e scopre ovunque qualche meraviglia e s'impone a tutta la metafisica del tempo trascorso per la scrupolosa coscienza onde rafforza il suo ardore di verità.[136]

In conclusione, Segantini

> fu più candido spettatore e più austero delle grandi scene con le quali la natura domina misteriosamente l'animo umano e lo amplifica dall'egoismo corporeo agli effetti universali della poesia.[137]

Fu capace, insomma, traverso la luminosità della propria pittura, di trasmettere la capacità di commozione del proprio secolo, come solo i " maestri quattrocentisti " – si noti, ancora un riferimento al Quattrocento italiano – seppero fare.

Solo sei mesi più tardi " L'Indipendente " pubblica l'articolo *John Ruskin*[138], in occasione della recente scomparsa dell'intellettuale inglese: anche qui, un accorato ricordo di un uomo che aveva potentemente segnato il corso del proprio secolo, e che fu

> rappresentante di un'età che ebbe forse maggiori l'istinto critico, la finezza del gusto e le squisite nostalgie riepiloganti le forme più belle del passato, che non la forza creatrice per la quale un'epoca si trova quasi inconsciamente in possesso di nuovi e mai visti e immortali tesori.[139]

Benco, in tutta evidenza, allude al recupero romantico di arte antica, specie medievale, di cui Ruskin stesso fu grande promotore; e a testimonianza della passione per l'antichità dell'inglese, giungono i suoi viaggi – soprattutto italiani -, alla scoperta delle più straordinarie opere medievali e rinascimentali.

L'inglese – è opinione di Benco – contribuì anche alla creazione di

---

[136] Ibid.
[137] Ibid.
[138] L'articolo, ad opera di Silvio Benco, compare sull'"Indipendente" il 23 gennaio del 1900.
[139] Ibid.

concetti nuovi, specialmente intorno alla visione e all'intendimento della natura, dei quali gli accademici avevano fatto il più iniquo strapazzo.[140]

Quella dell'inglese è in tutta probabilità una figura chiave per la comprensione delle posizioni di Benco, che certo ha dovuto far sue alcune concezioni sospese fra il recupero d'arte antica e un sincero accostamento al mondo naturale, cui finalmente si poteva guardare con occhio sincero ed indagatore, una volta rotti i filtri e gli impacci imposti dall'accademia.

Il 1900 è anche l'anno in cui ha inizio, per Benco, l'attività di inviato ad alcune delle maggiori Esposizioni italiane ed europee: nel breve torno di un mese, recensisce l'Esposizione della pittura lombarda[141] oltreché quella parigina[142], vera cartina al tornasole della civiltà europea dell'epoca.

Se quest'ultima è recensita da Benco quasi esclusivamente per le sue particolarità etnografiche e per le curiosità mondane, nel ragguaglio – ancorché brevissimo – dedicato dal triestino all'Esposizione milanese, riesce a fornire interessantissime considerazioni in materia d'arte.

Se il triestino considera l'Ottocento come un secolo di decadenza, da paragonare al Seicento per " l'intensità dello sforzo e conseguente profondità dell'errore "[143], pure – in questo caso nell'ambito dello studio dei pittori lombardi – vi riconosce e rimarca alcuni straordinari artefici. Oltre al solito Segantini, Benco si sofferma sulla figura di Tranquillo Cremona, la lettura dell'opera del quale è resa in chiave tutta ruskiniana; a metà, vale a dire, tra recupero dell'arte dei grandi maestri e nuovo e sincero sentimento della natura:

E nessuno meglio di lui si annoda alla tradizione diretta che alla pittura lombarda diedero i grandi cenni di Leonardo da Vinci; e nessuno meglio di lui comprese il carattere di questa nostra epoca, nella quale il sentimento romantico della natura è

---

[140] Ibid.

[141] Se ne occupa nell'articolo *L'Esposizione della pittura lombarda*, in: "L'Indipendente", 18 giugno 1900; è l'anno della IV Triennale di Brera: l'Esposizione, tenutasi a Milano, è concepita per celebrare la pittura lombarda prodotta nell'arco dell'intero secolo decimonono, e doveva ispirarsi alla più importante e celebre Esposizione parigina, oltre che rispecchiare, secondo il parere di Benco, il desiderio dei lombardi di ergersi a regione italiana guida anche in materia di arte.

[142] All'Esposizione di Parigi Benco dedica sei articoli, recanti lo stesso titolo: *Per i visitatori di Parigi*, e comparsi sull'"Indipendente" il 21e 26 giugno, il 2, 5, 10 e 17 luglio 1900. Come detto, non sono di grande interesse per chi sia interessato al Benco critico d'arte.

[143] Ibid. (L'allusione corre probabilmente ai vari tentativi di deviare dal percorso segnato dalla natura, dalla ragione umana e dalla scienza nel corso dell'età positivista, alla ricerca di simboli che aprissero le strade all'ignoto o a astruse deformazioni del vero).

> sottentrato all'estetica pagana e ai vari fervori del cristianesimo... . Il gran pittore lombardo è certamente una delle espressioni supreme di ciò che commove l'animo nostro alla presenza degli esseri avvolti dalla luce e dalla loro anima personale, dal fluido mistero della loro vita.[144]

Evidenziando, una volta di più, il ruolo fondamentale della luce che compenetra ed imbeve gli uomini e le cose e che va ad arricchire l'opera in cui pure deve prorompere l'espressione, l'anima dell'artista creatore.

Il 1900 è per altre ragioni un anno importante per Silvio Benco, che vi menziona per la prima volta l'opera di uno scultore su cui più volte – all'interno dei suoi pezzi giornalistici – avrà modo di tornare nel corso del decennio successivo: Auguste Rodin.

Ne parla in calce ad un articolo[145] dedicato alla grande figura di intellettuale di Honoré de Balzac, che appunto lo scultore francese immortalò attraverso un monumento terminato per il *Salon* del 1898 e che non mancò di suscitare polemiche ed incomprensioni[146].

L'opinione che Benco esprime è tutt'altro che lusinghiera, per un'opera – o, come il triestino la definisce, un " blocco informe "[147] – entro cui era impossibile rintracciare la figura di Balzac:

> È quasi un rudimento, un torso, una cosa che vorrebbe esser sublime, che ha compreso di dover esser sublime: ma noi attendiamo invano da questa violentata materia la rivelazione del romanziere.[...] Simulacro ambiguo, pieno d'un' energia lanciata nel nulla, pieno d'una concettosità generica, la quale non astringe all'idea di un essere, non determina il drama d'una mente, non arresta la fibra di Balzac in un segno della materia.[148]

---

[144] Ibid.

[145] Ci si riferisce a: S. BENCO, *Il lavoratore*, in: "L'Indipendente", 27 agosto 1900.

[146] Il monumento a Honoré de Balzac fu commissionato a Rodin da Emile Zola a nome della "Société des Gens de Lettres". Tuttavia lo scultore vide il proprio lavoro rifiutato dalla Société, perché ritenuto lontano dai canoni tradizionali della scultura in ragione della sua eccessiva semplificazione e deformazione. In seguito l'incarico venne affidato al più tradizionalista Falguière. Nel 1939 il *Balzac* rodiniano fu collocato al Boulevard Raspail.

[147] S. BENCO, *Il lavoratore*, cit.; la definizione di "blocco informe" usata da Benco è una citazione quasi letterale della critica coeva; cfr., a tal proposito, l'articolo che Bettoli firma -con le proprie iniziali- "P. B", *Artisti contemporanei: Auguste Rodin*, in: "Emporium", vol. VIII, N. 44, agosto 1898): Bettoli, infatti, riferisce del *Balzac* come di "busto nel quale già si rileva la sistematica amplificazione della forma" (p. 88). L'articolo di "Emporium" risulta altresì interessante per i testi allegati di Camille Mauclaire e di Robert Sand, a riferire della temperatura del dibattito in corso in Francia, oltreché a mostrare il pronto aggiornamento della rivista bergamasca rispetto alle più pressanti questioni critiche parigine.

[148] Ibid.

Pure, le successive dichiarazioni contengono, *in nuce*, il sostanziale riscatto – che si farà, negli anni a venire, vera ammirazione – riguardo l'opera dello scultore francese, cui viene riconosciuto il merito di aver saputo trasfondere – ancorché confusamente – del sentimento nel proprio lavoro.

A conferma di ciò, Benco opera una chiara attribuzione di responsabilità – rispetto ad una scultura non perfettamente riuscita – nei confronti di chi – siano committenti o critici – doveva aver messo fretta a Rodin, quando viceversa sarebbe stato necessario attendere l'ispirazione di un genio pari a quello che illuminò Michelangelo, per trasfondere in scultura l'incommensurabile grandezza di Balzac.

Ecco, quindi, le parole traverso cui Benco dimostra – pur con molte riserve – di avere intuito la potente e moderna grandezza di Auguste Rodin, anche contro certi concetti di " bella forma " e di tradizione e in virtù di una sincera, oltreché emotivamente travagliata, percezione personale del vero che aveva dovuto caratterizzare la creazione del francese:

> Egli, almeno, a differenza di quelli che elevano alle memorie dei pensatori le grossolane statue, come fossero capitani d'eserciti di cui tutta la vita rimonta alla superficie, egli almeno ha dimostrato d'aver inteso che Balzac non potevasi significare nella plastica d'un corpo umano qualsiasi, ma dovevasi esprimere come un'idea o come un elemento.[149]

Sono affermazioni, queste, in cui la modernità di Rodin comincia ad essere compresa dal triestino in tutta la sua forza sconvolgente.

Uno degli ultimi articoli di Benco sull'" Indipendente " – e certo l'ultimo che contenga considerazioni importanti in materia d'arte – è emblematicamente riservato ad un altro attacco al *Modern Style*[150], al " Nuovo Stile " che andava diffondendosi in Europa e che Benco avvertiva come una deriva " ibrida e nauseabonda "[151] dal solco tracciato dal " nobile positivismo della nostra epoca "[152], accomunando *Art nouveau*, " eclettismo " e " architettura industriale " in un'unica nota di biasimo che lo pone – almeno in questo caso – su posizioni di dichiarato anti-modernismo.

---

[149] Ibid.
[150] L'articolo cui si fa riferimento è: S. BENCO, *Ozi estivi*, 10 agosto 1903.
[151] Ibid.
[152] Ibid.

E così, se le " idee si pigliano sconclusionatamente, qua e là, nelle architetture d'oriente o nei negozi di fiori artificiali "[153], i prodotti non possono che caratterizzarsi per un " alcunché di vizioso e di perverso "[154].

E, inoltre, questo dilagare di astruse e superficiali manie di decorativismo produce ovunque aberranti altissime palazzine:

> L'originalità si compera a dozzine nelle officine tedesche di pezzi architettonici. E su, su, per sei o sette piani, verso il cielo, mettendo nello spazio quella colossale aberrazione del gusto umano che appena si sopporterebbe sgorbiata sui fogli.[155]

Non è senza ragione che si introduce la questione della reazione di Benco rispetto alle prime produzioni del *Modern Style*, perché facendo questo si istituisce un ulteriore interessante campo di confronto fra il critico triestino e colleghi del calibro di Melani, Thovez e Pica, operanti nell'ambito di riviste come – per i primi due - " L'arte decorativa moderna ", fondata nel 1902 a Torino, oppure – in relazione al secondo – di " Emporium ".

E critici, tutti, rispetto ai quali Benco dimostrava di trovarsi su una posizione di retroguardia, allergico e alle decorazioni del " Floreale ", e a concetti come quello – melaniano – di " arte utile", in una nostalgica posizione di attardato fautore di decorazioni d'intonazione classica con sequenze di narrazione o di simboli codificati, su una linea che condurrà il triestino – con l'Esposizione romana del 1911 – ad entusiasmarsi per i ritorni d'accademismo e di monumentalismo di un Cesare Bazzani e, semmai, ad accettare ed abbracciare la modernità solo attraverso il canale costituito dal Futurismo, i cui corifei, di Klimt e dalla Secessione viennese si proclamavano acerrimi contestatori[156].

Talché il sogno benchiano, che è memoria di un passato incancellabile e rispetto delle armonie e della sobrietà dei rapporti di forza naturali, è vedere

---

[153] Ibid.
[154] Ibid.
[155] Ibid.
[156] Per la questione del *Liberty*, e, in genere, per l'impatto del *Modern Style* in Italia presso pubblico e critica –specie in relazione ai nomi già menzionati di Thovez, Pica o Melani e nell'ambito delle più aggiornate e discusse riviste del nostro Paese-, cfr. almeno ROSSANA BOSSAGLIA, *Liberty. Storia e fortuna del Liberty italiano*, Firenze, Sansoni, 1974; alcune delle più interessanti posizioni critiche in merito –in particolar modo in relazione all'esposizione torinese del 1902-, sono contenute anche in P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, op. cit., pp. 143-193. Altre indicazioni bibliografiche sono fornite dalla stessa Bossaglia, all'interno del lavoro citato (pp. 33-35).

correre un'umile fila d'arcate d'un altro tempo, semplici, coerenti, logiche e gravitanti in perfetto equilibrio, riconosco la nostra natura, mi lancio a quelle e le adoro.[157]

Sicché, a salvare Benco concorrono il ricordo e l'adorazione ruskiniana per ogni singola pietra del passato, posata con razionalità e sobrietà a creare un tutto armonico, di contro alle volgari aberrazioni anti-naturalistiche ed al cattivo gusto della modernità che cerca decorativismo e creazioni fantastiche ad ogni costo.

Il 31 agosto Benco scrive l'ultimo articolo sull'" Indipendente "[158]. Del 7 ottobre è il primo articolo comparso su " Il Piccolo della Sera ", vale a dire *Nel centenario di Vittorio Alfieri.*

Benco accetta di buon grado il trasferimento al " Piccolo ", che gli offre condizioni più vantaggiose e dove, già a partire dal primo articolo, firma col proprio nome per esteso, abbandonando lo pseudonimo " Falco ".

Da ultimo, sembra che nel 1901 Benco avesse rifiutato le offerte di lavoro offertegli dai quotidiani milanesi " L'Alba " e – dopo che questo aveva cessato le pubblicazioni – " Il Corriere della Sera ", per restare vicino a Delia de Zuccoli – la donna che avrebbe sposato il 4 agosto 1904 – oltreché per provvedere da vicino alle disagiate condizioni della famiglia[159].

In assenza di conferme da eventuali documenti conservati negli archivi milanesi del " Corriere della Sera ", trovo a parziale conferma di questa notizia la presenza e l'attività – testimoniata da Attilio Gentile[160] – di Isidoro Reggio – come detto, primo direttore di Benco all'" Indipendente " – a Milano proprio nell'ultimo decennio dell'Ottocento, e appunto presso " Il Corriere della Sera " – prima – e " L'Alba " – poi - , dove avrebbe appunto potuto volere con sé il giovane collega di cui poteva aver intuito le qualità negli anni di collaborazione a Trieste.

Ciò giustificherebbe la altrimenti difficilmente comprensibile ricerca di collaboratori nella lontana – oltreché, all'epoca, " straniera " – provincia triestina da parte di due grandi giornali lombardi.

---

[157] Ibid.

[158] Si tratta di: S. BENCO, *I giovani.*

[159] Il fatto è dato per scontato e riportato pressoché da tutti coloro che si sono occupati dello scrittore triestino. Cfr., per esempio, S. PESANTE, *Nota biografica*, in: *Bibliografia degli scritti di Silvio Benco*, cit., p. VII; oppure, CRISTINA BENUSSI, *Benco irredentista e dannunziano*, in: CRISTINA BENUSSI-GIANCARLO LANCELLOTTI, *Benco-D'Annunzio. Epistole D'Irredentismo e letteratura*, Trieste, Lint, 1988, p. 10.

[160] Ci si riferisce ancora a: A. GENTILE, *la giovinezza di Silvio Benco e "L'Indipendente"*, cit., p. 76.

SILVIO BENCO ALLA VI BIENNALE VENEZIANA

Nel 1905 Silvio Benco, inviato del "Piccolo della Sera" – giornale per cui collaborava da circa un anno e mezzo, in seguito alla separazione dall'" Indipendente ", avvenuta nel 1903 -, visita la VI Esposizione internazionale d'arte di Venezia. Scrive le sue impressioni in una serie di dodici articoli, dall'aprile al maggio di quell'anno.

È interessante confrontare quanto emerge dalla lettura di questi articoli con le posizioni di alcuni dei principali critici d'Italia a cavallo tra l'Ottocento e il secolo scorso; tra essi, soprattutto Ugo Ojetti, dal 1899 collaboratore della " Nuova Antologia " e acceso nazionalista anche in materia di critica d'arte; e Vittorio Pica, direttore di " Emporium " dal 1900 oltre che fautore della diffusione delle teorie impressioniste in Italia; senza dimenticare, naturalmente, Mario Morasso, Mario Pilo o Enrico Thovez, importanti riferimenti critici e estetici dell'Italia al tempo delle prime Biennali. E tenendo sempre presente l'influenza, anche solo stilistica, delle critica di Gabriele D'Annunzio collaboratore del " Fanfulla " già negli anni ottanta del secolo decimonono.

Tutto ciò nel tentativo di comprendere e definire la complessa personalità critica di Silvio Benco, in un momento di svolta per l'intero sistema artistico italiano, caratterizzato da uno svecchiamento – di forme quanto di contenuti – non più procrastinabile; tale processo, messo in moto a partire dalla crisi delle poetiche veriste, stava ormai consolidandosi nella presa di coscienza del prorompere di " arte nuova ", vale a dire Simbolismo, arte di " Idea " o Impressionismo.

Mutamenti che sono anche del mercato e della critica, e che vengono analizzati con attenzione, per esempio, in un saggio di Maria Mimita Lamberti[1], interessante anche in relazione al ruolo della nascente Biennale di Venezia e del ruolo di questa:

> Da qui il comune interesse a rilanciare il mito di Venezia, innestando nel tradizionale tessuto antiquariale ed artigianale un'occasione per un nuovo mercato d'arte contemporanea che fosse di verifica e di stimolo ai produttori ed attirasse nello stesso tempo un nuovo turismo qualificato.[2]

---

[1] Vale a dire: MARIA MIMITA LAMBERTI, *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in: *Storia dell'Arte italiana*, Parte Seconda, Volume Terzo, Il Novecento, Torino, Einaudi, 1982, pp. 5-172.
[2] Ibid., p. 101.

Altra ragione del confronto fra le posizioni dei maggiori critici del tempo è comprendere in quale misura Benco abbia dato e soprattutto ricevuto dai suoi più celebri colleghi, in un momento che si poteva definire di maturità intellettuale per il triestino – che nel 1905 compiva trentun anni -, a maggior ragione dopo il recente ottenimento della massima " vetrina culturale " cittadina, quella offertagli dal " Piccolo della Sera "[3].

Un'operazione di tale portata merita un'ulteriore approfondimento: i dodici articoli di Benco relativi alla Biennale veneziana del 1905 sembrerebbero inaugurare una tradizione di *Salons* artistici che non aveva precedenti nei giornali triestini.

Né Silvio Benco, dalle colonne di " L'Indipendente ", s'era impegnato precedentemente in operazioni di questa portata, limitando i propri interventi in materia d'arte a impressioni sempre contenute nello spazio di un articolo o relativamente alla descrizione di una singola opera[4] - e che, data l'esiguità, non volevano dichiaratamente appartenere al filone di una critica intuitiva, tutta letteraria e giornalistica propria dei *Salons* –; forse, Benco attese tanto a lungo anche alla ricerca della piena maturazione poetica e critica, ma di certo al fenomeno non fu estranea la relazione con un ambiente triestino che ancora costituiva provincia rispetto ai grandi centri internazionali, ma anche nazionali – Milano, Roma, Torino, da poco anche Venezia – dove si stava giocando la vera partita dell'arte e della critica contemporanea.

Ma proprio di Venezia, e del rapporto privilegiato della città lagunare con Trieste, giungono conferme da Patrizia Fasolato in un saggio del 1995, all'interno del quale descrive la situazione in questi termini:

> In realtà, si può affermare con una certa sicurezza che tutte le istituzioni cittadine ebbero un contatto privilegiato con la Biennale. A partire dal Curatorio del Revoltella,

---

[3] L'ultimo articolo di Benco su "L'Indipendente", *I giovani*, è del 31 agosto 1903. Esordisce sul "Piccolo della Sera" il 7 ottobre 1903 con: *Nel centenario di Vittorio Alfieri*. Per altre notizie biografiche su Benco, cfr.: SAURO PESANTE, *Nota biografica*, in: *Bibliografia degli scritti di Silvio Benco*, Trieste, Comitato per le onoranze a Silvio Benco, 1950, pp. VII-XII; oppure, ISABELLA GALLO, *Biografia di Silvio Benco*, in: S. BENCO, *Scritti musicali*, a cura di Gianni Gori e I. Gallo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974.

[4] Cfr., per esempio, relativamente all'ultimo decennio del diciannovesimo secolo: S. BENCO, *La fanciulla beata di Dante Gabriele Rossetti*, il: "L'Indipendente", 5 maggio 1893; e ancora, in particolar modo in riferimento alla neonata Esposizione di Venezia: *Viaggi per l'arte. Sponsa de Libano*, in: "L'Indipendente", 27 maggio 1895; oppure: *Un duello*, in: "L'indipendente", 15 giugno 1897, dedicato al dipinto di Ilja Repin presentato alla Biennale veneziana di quell'anno. Dunque, un occhio di riguardo fin da subito alla mostra veneziana, oltreché un'attenzione speciale all'arte preraffaelita e alle questioni di un'arte di "Idea", decisamente in voga nell'ultimo decennio dell'Ottocento anche in relazione alla parallela produzione musicale di Wagner.

> che con l'Esposizione veneziana intratteneva rapporti burocratici [...], fino alla stampa che, soprattutto in certi anni, non tralasciò di recensire la mostra.[5]

Insomma, se il riferimento alle recensioni " triestine " più dettagliate circa la Biennale non poteva che essere rivolto a Benco[6], e proprio in relazione al ragguaglio sulla VI Esposizione veneziana, pure la Fasolato ricorda – ancora sull'asse Venezia-Trieste – i debiti di critica e più latamente " giornalistici " che Trieste e Benco dovevano a quella che fu l'occasionale comparsa, su " L'Indipendente ", di una serie di articoli di Achille Di Carlo: la prima iniziativa " corposa " e dettagliata di recensione di una Biennale veneziana mai pubblicata a Trieste:

> Nel 1899 " L'Indipendente " si avvalse persino della collaborazione di Achille di Carlo, uno dei premiati al concorso per la critica istituito nel 1897, il quale firmò per il quotidiano ben quindici articoli[7] sull'Esposizione veneziana.[8]

C'è pure un'altra via interpretativa da percorrere, e che ricollega l'approccio benchiano dei dodici articoli del 1905 a certa critica di Gabriele d'Annunzio, studiata a partire dagli anni del " Fanfulla " – in particolare in relazione all'Esposizione d'arte di Roma del 1883[9] – e di " Cronaca bizantina ", per arrivare al celeberrimo *Omaggio a Venezia*[10] del 1895.

Al di là del notevole scarto temporale intercorrente tra gli articoli citati, è da notare il simile approccio critico, non specialistico né accademico, riscontrabile nei due intellettuali, per di più parimenti autodidatti.

---

[5] PATRIZIA FASOLATO, *1884-1914: notizie e note sull'arte a Trieste*, in: *Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali*, a cura di Maria Masau Dan e Giuseppe Pavanello, Milano, Electa, 1995, p. 59.

[6] Ibid., p. 60.

[7] I quindici articoli di Achille Di Carlo, vincitore del terzo premio per la critica nel 1897-come ricorda ancora Patrizia Fasolato (ibid., p. 69)-, non sono purtroppo al momento consultabili presso i depositi della biblioteca civica "Attilio Hortis" di Trieste, stanti le pessime condizioni del cartaceo.

[8] P. FASOLATO, *1884-1914: notizie e note sull'arte a Trieste*, cit., p. 59.

[9] L'Esposizione è recensita sulle colonne del "Fanfulla" a partire dal 22 gennaio 1883, con un articolo che prende il nome di: *Inseguimento*, firmato Bull Calf e che dà l'abbrivio alla serie: *Arte e artisti* che prosegue fino all'aprile di quell'anno. Gli articoli citati si possono leggere anche in: GABRIELE D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1996, p. 13 e ssgg.

[10] G. D'ANNUNZIO, *L'Allegoria dell'Autunno. Omaggio offerto a Venezia*, Firenze, Paggi, 1895; anche in: PAOLA BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, Messina-Firenze, Casa Editrice D'Anna, 1972, pp. 73-80.

Non dissimile, infatti, pare la scelta di dedicare vedute d'insieme al paesaggio lagunare operata dal triestino[11] dall'omaggio che – come visto – D'Annunzio dedica al fascino, al mito e alla storia non solo artistica di Venezia.

Il risultato, per entrambi, è scopertamente quello di una posizione critica che, di pari passo al mercato e alla produzione artistica, necessitava di rinnovarsi, nel senso di una sempre più scrupolosa specializzazione e nell'ambizione di una " rifondazione di una critica aggiornata nelle argomentazioni e non improvvisata per lo stile[12]". Tra i limiti più evidenti della critica di allora, era senza dubbio quello di concentrarsi quasi esclusivamente sul soggetto o sull'abilità di rendere il dato percettivo:

> Spesso la critica sottolinea l'ariosità dei paesaggi, o la delicatezza dell'incarnato, la riconoscibile setosità delle stoffe, la succosa fragranza dei frutti.[13]

Ma, certo, la posizione e il taglio critico che emergono dalla lettura degli articoli che nel 1905 invia da Venezia a Trieste, consente a Benco di intervenire a suo modo – discretamente e forse involontariamente – nel dibattito sulla questione della figura del critico d'arte moderna e sulla crisi della stessa critica d'arte, che Benco già denunciava nel 1892 dalle colonne dell'"Indipendente", asserendo che

> dovunque, la critica è malmenata, derisa, accusata d'invidia, di malvolere o quanto meno d'ignoranza. Che sia giusta non lo si ammetterà mai. Che essa abbia scopi d'arte men che meno. Infine – e son pochi giorni che lo si è udito[14] – si è giunti a negarle non basta ogni autorità, non basta ogni diritto, ma l'esistenza[15].

---

[11] Cfr., in particolare: S. BENCO, *Note all'Esposizione veneziana. I*, in: "Il Piccolo della Sera", 30 aprile 1905.

[12] ALESSANDRO DEL PUPPO, *Attraverso le Esposizioni veneziane. 1887-1914*, in: *Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali*, op. cit., p. 24.

[13] M. M. LAMBERTI, *Il contesto delle prime mostre, dalla fine del secolo alla guerra mondiale: artisti e pubblico ai Giardini*, in: *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Milano, Fabbri, 1995, pp. 40-41.

[14] Benco non specifica l'episodio cui allude, né esso è deducibile dalla lettura degli articoli scritti in precedenza su "L'Indipendente". Anche consultando la "Revue des Deux Mondes" –specificamente, in relazione ai giorni ed ai mesi appena precedenti l'articolo di Benco- non è possibile risalire alla fonte in mano al critico triestino. Forse Benco cercava un semplice supporto aneddotico –è da pensare, allora, suggerito da un articolo comparso sulla "Revue des Revues"- per l'esposizione del suo pensiero; certo poteva essergli d'aiuto la vicinanza tra il critico e il pubblico – ed i suoi malumori – all'interno dei teatri: non va dimenticato che il primo Benco fu principalmente critico musicale e teatrale.

[15] S. BENCO, *La critica,* "L'indipendente" (Trieste), 9 febbraio 1892.

Procede, poi, ricordando il ruolo fondamentale della critica che, se da un lato finisce per umiliare il pubblico, costretto a inchinarsi a chi "comprende in modo più chiaro"[16], dall'altro reca salvezza agli artisti stessi:

> ...ma gli artisti, altamente e serenamente assorti in un ideale che non sorge su basi di convenzioni e d'abitudini umane, li credereste lieti se la nave de la critica finisse a naufragio?... No, perché mille volte, mentre la marea popolare imperversava ruinosa a loro, vi trovaron salvezza, no, perché ne furon rimorchiati ogni volta che posero al loro vascello troppo deboli vele perché il vento della fama li conducesse al porto, a la Gloria[17].

Salvo concludere, con giornalistico e pedagogico equilibrio, la necessità di una critica che, nei confronti di pubblico e arte,

> deve essere quindi il portavoce tra loro, deve unirli, deve fare in modo che non s'incontrino più come due estranei da le repulsioni istintive[18].

Sicché, se da una parte lo stesso prodotto artistico risentiva della pressante necessità di rinnovarsi, come si vide solo nel 1895 alla I Biennale veneziana, là dove ancora si badava al soggetto più che al modo in cui un'opera fosse dipinta, e gli artisti si mostravano attenti a non turbare sentimenti religiosi e morali di un " pubblico genericamente passatista e di gusti reazionari[19]", dall'altra non si può dire che la critica godesse di migliore salute. A lanciare l'allarme concorsero in molti, su tutti Ugo Ojetti, che in un testo teorico, ad apertura di secolo, si impegna a postulare quale ruolo spettasse al critico moderno, nella convinzione che proprio quella del critico fosse la pietra su cui edificare l'intero futuro sistema artistico italiano, e figura cui per troppo tempo si era surrogato con gli indebiti interventi di artisti mancati o di storici dell'arte paghi di una vana esaltazione dell'arte antica:

---

[16] Ibid.
[17] Ibid.
[18] Ibid.
[19] GIANDOMENICO ROMANELLI, *Biennale 1895: nascita, infanzia e prime imprese di una creatura di genio*, in: *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, op. cit., p. 25. Per altre notizie circa il processo di rinnovamento –fosse questo in direzione di Simbolismo, Impressionismo o di costituzione di un'arte "nazionale"- che stava interessando l'intero sistema artistico, e per le spinte nel senso dell'emancipazione dagli ultimi cascami del naturalismo, cfr. anche A. DEL PUPPO, *Attraverso le Esposizioni veneziane. 1887-1914*, cit., pp. 19-35.

> Ora il critico d'arte moderna deve riannodarla a quella antica [...].
>
> Certo la cultura d'arte contemporanea è più difficile ad acquistarsi di quella antica. Anche i pochi libri sintetici che esistono, abbondano di errori e invecchiano a vista d'occhio. Per farsi un'idea di quel che fosse nel 1821, nel 1848 o nel 1861 o nel 1870 – per fermarci alle pietre miliari della nostra storia recente – l'arte a Torino o a Venezia, a Firenze o a Roma, a Milano o a Napoli bisogna viaggiare, cercare nelle più dimenticate sale delle Accademie, nelle raccolte private più polverose, nei giornali, nelle riviste, negli album più privi di lettori, interrogare i superstiti, rintracciare gli amori, gli studi, i ricordi, le lettere dei morti, tutto un lavoro vario, lungo, nuovo. E poi bisogna ricostruire l'ambiente storico, sociale e – dati i tempi convulsi – politico in cui un artista s'è svolto[...]. Né basta, perché il critico dovrà conoscere la grammatica di ogni ramo dell'arte e i principi del disegno, della prospettiva, delle miscele dei colori, delle preparazioni cromatiche, delle varie tecniche di pittura... . Se la misura del progresso umano è la diffusione della felicità, lavoriamo, tutti e ciascuno, alla diffusione dell'arte. Il gusto non è difficile ad acquistarsi: basta ricercare in un'opera d'arte quanta umanità, quanta anima vi sia racchiusa, per unirci ad essa con simpatia[20].

A posizioni di denuncia delle condizioni della critica d'arte moderna, e pur giungendo a diverse conclusioni attraverso la creazione di una vera teoria estetica, giunse, solo tre anni più tardi anche Mario Morasso:

> Numerosi e loquaci sono oggi i critici, innumerabili e diverse le critiche, ma una vera critica d' arte, scientificamente costruita con i metodi e sui dati che rinnoveranno tutti gli studi, non esiste ancora[21],

e aggiungeva, impietoso, che la crisi che stava attanagliando la critica altro non era che l'altra faccia della medaglia di un problema che investiva proprio la definizione di un'arte moderna e dei suoi obiettivi. Questione che si agitava

> mentre la critica per conto suo or loda, or condanna, ora incita, ora deprime arbitrariamente giudicando in disparte e con criteri differenti se non opposti a quelli degli artisti. Non si sa quello che si vuole, né dove si vuole arrivare, o per meglio dire, si sente una volontà indefinita di fare, di avanzare, di rinnovare, si capisce che bisogna

---

[20] UGO OJETTI, *Diritti e Doveri del critico d'arte moderna (1900),* in: P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento,* op. cit., pp. 136-139.
[21] MARIO MORASSO, introduzione a: *L'Imperialismo artistico,* Torino, Fratelli Bocca, 1903, p. 1.

> distaccarsi dal passato ormai finito, che la nuova coscienza artistica richiede un'arte moderna adeguata[22];

Benco, perciò, finisce per individuare, circa i problemi della critica, una propria soluzione, insieme originale e contemperata delle suggestioni – da scoprire caso per caso – che gli giungevano da un Gabriele D'Annunzio – per quanto concerne lo stile o la formazione culturale –, oltreché dei già citati Pica, Ojetti e Thovez; e pure rielaborando il pensiero di questi in assoluta indipendenza di giudizio, concentrandosi, per esempio, sui singoli artisti delle esposizioni senza pregiudizi di " scuola ".

Insomma, quella di Benco è una scrittura tutta letteraria, imbevuta di suggestioni d'ambiente e dichiaratamente – oltreché fieramente – antispecialista, che si risolve nella stesura di articoli-*reportages* che, – nel ricordo di una nipote -, riverberano

> di vita e di modernità, in un sapiente dosaggio di cultura, humour e scioltezza di descrizioni. Riproponendo ancora oggi al lettore la vitalità degli incontri, delle opere viste e delle distanze percorse a piedi nel sole di primavera[23].

Scrivere della Biennale significa, innanzitutto, fare i conti con i premi – di recentissima istituzione a Venezia – per i migliori critici: l'iniziativa è infatti attivata nel 1897, allo scopo di

> contribuire a migliorare la qualità degli interventi, proponendo ufficialmente la nuova figura del critico d'arte contemporanea, fino a quel punto reclutato occasionalmente tra cronisti letterati e addetti ai lavori, in una coesistenza di linguaggi e di giudizi desunti per lo più dalla critica letteraria.[24]

Pure, i criteri scelti per la premiazione, fondati sui " canoni della buona educazione[25]", orientati ad " un'ipotesi di critica colta ed equilibrata, educata al bello scrivere e conscia del proprio scopo pedagogico[26]", portano nel 1907 alla premiazione di una figura come Primo Levi la cui critica era ancora improntata " a caratteristiche

---

[22] M. MORASSO, op. cit., p. 239.
[23] ANNA GRUBER, *Appunti per una biografia di Silvio Benco, p. 47.* Fanno parte del lascito Marta Gruber, copyright appartenente alla Biblioteca Civica "Attilio Hortis" di Trieste.
[24] M. M. LAMBERTI, *I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, cit., p. 107.
[25] Ibid., p. 108.
[26] Ibid., p. 107.

tradizionali di cultura etnico–storica, in un'evidente proposta di valori nazionali, e, per l'Italia, ancora regionali[27]".

Di contro, i più " moderni " Ojetti e Pica devono accontentarsi del secondo premio. Benco, che – come trasparirà dalla lettura dei suoi articoli sulla VI Biennale – certo conosce e ammira i due, e che è pur sempre fautore di una critica non specialistica, aperta a suggestioni affatto dannunziane e che si arricchisce di riferimenti continui al mondo delle altre forme d'arte che intervengono anche solo traverso prestiti lessicali – in chiara opposizione ai principi che informano l'istituzione del concorso a premi per la critica –, non può che essere caustico nei confronti di un'istituzione così strutturata:

> Fra le curiose idee accolte nei passati anni per diffondere lo spirito e la fortuna delle esposizioni veneziane fu quella dei concorsi a premi per critici d'arte. Ogni aspirante a tali premi si cercava un giornale dove deponesse la propria trovata [...]. Si ottenne da questo paziente e insistente insegnare che qualche cosa entrasse nella testa del pubblico?

Niente affatto, talché:

> Questa faccenda della critica organizzata, reggimentata, divisa metodicamente in categorie e sottocategorie, era divenuta un poco opprimente[28]... .

Espone, a seguire, con dovizia di particolari che cosa egli intenda per moderno e autonomo ragguaglio di una grande esposizione d'arte, genere auspicato – ancora e con rinnovata energia – nel segno di un deciso antispecialismo:

> L'Esposizione di Venezia, per essere pienamente gustata, va intesa invece come una continuazione di tutto ciò che ricrea lo spirito in quel giardino di maga che la bella città possiede su l'ultimo sprone leggero delle architettoniche sue isole. Non bisogna lasciarsi mancar l'aria; non bisogna affaticare lo spirito affrontando ad una ad una, con troppo eroica fermezza, le cinquecento tele e le cento sculture, che costituiscono lo scelto sì, ma pur formidabile armamento della mostra. Guardare un poco: poi uscire in quell'aria imbalsamata, dove il sole gioca coi teneri lillà e con le crude e accese cinerarie: specchiarsi nell'anima di un pittore, d'uno scultore: ma poi raffrontarla alla

---

[27] Ibid., p. 108.
[28] S. BENCO, *Note all'Esposizione veneziana. I*, in: " Il Piccolo della Sera", 30 aprile 1905.

> bellezza sovrana del mondo: aver occhi per i lavoratori strenui dell'arte; ma poi anche averne per i sublimi elementi pittorici che compongono i rasi e i veli su le incomparabili eleganze della laguna[29].

È in tutta evidenza un richiamo alla dannunziana *Allegoria dell'Autunno*, di cui è utile riportare uno stralcio:

> Tutta la città ai miei occhi si accendeva di desiderio e palpitava di ansia nelle sue mille cinture verdi, come l'amante che aspetta la sua ora di gioia. Ella tendeva le sue braccia marmoree verso il selvaggio Autunno di cui giungevale l'umido alito profumato dalla morte deliziosa delle campagne lontane.[30]

A trionfare, in entrambi, è la concezione di un'arte a contatto con la natura e con la vita: una posizione di evidente retroguardia, specie in riferimento al triestino che scrive dieci anni più tardi di D'Annunzio, in un panorama culturale modificato da nuove proposte sul piano dell'offerta artistica ma soprattutto dal nuovo modo di fare critica già delineato e lanciato – con l'istituzione di premi *ad hoc* – a partire dalla Biennale del 1897.

Sono, queste, e nonostante la lampante inattualità, linee conduttrici mai abbandonate nel corso del trimestre di corrispondenza e confermate in calce all'ultimo servizio da Venezia, nel giugno di quell'anno:

> Sì, fermiamoci. Per l'esposizione abbiamo girato e divagato abbastanza. Non facemmo opera di critici. Meglio ci piacque l'ufficio di liberi osservatori, e modesti, e non tendenziosi possibilmente, per quanto sia dato all'uomo escludere una tendenza in sé[31].

Ancora una volta, in queste righe, Benco sceglie un genere letterario dannunziano, vale a dire si offre quale guida per il lettore–visitatore cui riserva impressioni, pensieri e suggestioni: ciò permette di accostarlo ancora al D'Annunzio che insegue, raggiunge e accompagna una bella sconosciuta lungo i percorsi d'arte

---

[29] Ibid.
[30] G. D'ANNUNZIO, *L'Allegoria dell'Autunno. Omaggio offerto a Venezia*, cit.; qui in: P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative. Dal Divisionismo al Novecento*, op. cit., p. 73.
[31] S. BENCO, *Note all'Esposizione veneziana. XI*, in: "Il Piccolo della Sera", 7 giugno 1905.

dell'Esposizione romana del 1883, letterariamente recensita dall'abruzzese nella serie di articoli[32] comparsa sulle colonne del " Fanfulla " nei primi mesi di quell'anno.

Da simili considerazioni muove Silvio Benco, per concentrarsi poi sulle opere, sugli artisti e sulle sale che caratterizzano la VI Esposizione di Venezia[33]. Sale, appunto, che sono 32, benché l'esposizione non sia molto vasta; di Leonardo Bistolfi è l'unica personale.

Il numero degli espositori stranieri è salito dai 151 del 1903 a 306, contentando i fautori di una sempre più necessaria internazionalizzazione della rassegna; tra questi, c'è Vittorio Pica, che a lungo ragionerà su questi dati[34].

Le prime impressioni di Benco hanno come bersaglio proprio la decorazione delle sale, testimoniando una reazione sostanzialmente anti-modernista circa una questione all'ordine del giorno dal 1903, anno dell'introduzione degli ambienti regionali e dei problemi di arredamento relativi a ciascuno di essi, attraverso un percorso in cui " Venezia seguiva l'esempio di Torino del 1902[35]".

Nei confronti di simili tematiche il triestino assume una posizione di critica ragionata, temperata, dopo il corrosivo scetticismo della domanda retorica con cui comincia la trattazione, e conclude producendosi ancora in dannunziane osservazioni d'ambiente:

> Era veramente necessario, per creare dalla natura all'opera d'arte una specie di passaggio, una specie di transizione graduata e conciliativa, il comporre una fittizia vita decorativa agli ambienti dove si raccolgono i quadri e le statue? No, non era necessario: e sotto certi riguardi poteva riuscir dannoso, non tutte le opere dell'arte moderna essendo ispirate al concetto di vita fastosa e signorile che si associa per lo più ad ogni decorazione. Ma sotto altri riguardi era utile: farebbe troppo male il passare dalla magnificenza luminosa dei giardini di Venezia ad ambienti di cripta e di nudità conventuale, dove le opere d'arte sieno allineate con rigidezza ascetica. Lo splendore della città ospitale deve in qualche modo costringere l'arte al suo genio: dai giardini di

---

[32] Della serie di articoli in questione si è già scritto, vd. nota 9.

[33] Presidente dell'Esposizione fu il Conte Filippo Grimani, Sindaco di Venezia, affiancato da Antonio Fradeletto, Segretario generale; Romolo Bazzoni, Amministratore Capo; Vincenzo Tosi, Incaricato alle vendite. Fin dalla Quinta Biennale Riccardo Selvatico, venuto meno pochi mesi prima dell'apertura, scompare dalla Presidenza del Comitato Organizzatore, incarico che viene soppresso, lasciando al Conte Grimani la carica di Presidente effettivo. La Esposizione risulta ancora divisa in sale regionali, come accadeva dal 1901.

[34] Vd. VITTORIO PICA, *L'arte Mondiale alla VI Esposizione di Venezia,* Bergamo, I. I. A. G., 1905, p. 5.

[35] M. M. LAMBERTI, *I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, cit., p. 119.

> Venezia non si può passare se non ad un palazzo. Il tutto sta che la decorazione sia di gusto e di misura opportuna: e contro ciò i fastosi arredi di quest'anno peccano...[36].

Sceglie infine di condannare l'inopportunità e la goffaggine di molte delle scelte inerenti la decorazione delle sale francese e tedesca, esaltando, di converso quanto creato da Brangwyn e Boberg, ideatori delle decorazioni l'uno della sala inglese, l'altro di quella svedese; e concludendo:

> La decorazione moderna è ancora un problema. Un problema che bisogna risolvere: ma che non si può ritenere risolto tutto ad un tratto. Non conviene però intimidirsi se i tentativi primi rimangono talvolta tentativi, e non conviene perciò ritornare all'idea in noi incancrenita di certi vecchi musei, dove le opere d'arte sono collocate l'una accanto all'altra su pareti nude come in un guardaroba o nelle sale di un'asta pubblica[37].

Posizioni, queste, che avvicinano il triestino a Vittorio Pica, direttore di "Emporium" dal 1900, che già nel 1895 era convinto della necessità che la mostra di Venezia aprisse all'arte decorativa, e che pur riconoscendo i limiti della produzione esposta a Venezia nel 1905, finisce per addebitarli agli organizzatori, giacché

> il programma, piuttosto che richiedere semplicemente l'addobbo e l'arredo di sale fatte per accogliere le opere numerose e così diverse l'una dall'altra di una mostra d'arte, fornendo così soltanto un esempio lodevole di quanto dovrebbe farsi oggidì dovunque si costruisca e si decori, richiedeva invece pomposamente ed ambiguamente sì sale d'esposizione, ma che si presentassero come fastose sale signorili o, meglio, rendessero l'immagine di piccole gallerie private di amatori intelligenti, i quali amino vivere nella consuetudine amica delle opere di pittura e di scoltura[38].

Ne consegue, inevitabilmente, un retorico recupero di forme antiche in nome della ricerca di un presunto " primato italico ":

---

[36] S. BENCO, *Note all'Esposizione Veneziana. I,* cit.
[37] Ibid.
[38] V. PICA, op. cit., p. 303.

> I risultati graditi al pubblico e forieri di nuove iniziative commerciali, contribuirono a codificare le versioni regionali dello stile moderno come recuperi delle tradizioni locali, nel neorinascimentalismo del " dolce stil novo ".[39]

Pica loda, poi, affatto concorde a Benco, il genio decorativo di Boberg e l'austera capacità costruttiva di Brangwyn, di contro alle stonature e disarmonie delle sale tedesca e francese; rendendo, a modo suo, tributo a un'arte decorativa con cui era impossibile non fare i conti, specie dopo il caso dell'Esposizione torinese del 1902. Arte decorativa che aveva, oltre che in Enrico Thovez sotto il profilo critico, anche in Mario Morasso un importante supporto estetico e filosofico: quest'ultimo non vedeva che nell'arte decorativa e nel quadro decorativo, l'unico sviluppo possibile per la pittura contemporanea – e nella misura in cui questa era specchio della società contemporanea:

> Il quadro *decorativo* completo, che sarebbe il vero quadro moderno, è rarissimo, ne abbiamo alcuni esempi buoni in certe tele che completano l'arredamento in istile nuovo[40].

Esaurite le proprie riflessioni circa l'arte decorativa e l'allestimento delle sale della mostra, Benco scrive le successive impressioni in memoria dei grandi morti che espongono alla VI Biennale. Una carrellata di nomi celebri e meno celebri, dalle firme di grande eco internazionale come Constantin Meunier – del quale aveva tessuto il necrologio meno di un mese prima in un memorabile articolo[41]-, al nome di un artista particolarmente caro al giornalista, anche e soprattutto perché suo concittadino: Umberto Veruda[42]. Chiude con il rammarico di non avere visto un quadro che pure era stato promesso dall'Internazionale, ma che non era ancora giunto a Venezia: si trattava di un opera di Whistler, di cui non esisteva, al momento, a Venezia, che un ritratto dipinto da Giovanni Boldini. E comincia proprio da Meunier, " lo scultore ascetico del lavoro, il modellatore d'Ercoli pazienti ":

---

[39] M. M. LAMBERTI, *I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, cit., p. 119.
[40] M. MORASSO, op. cit., p. 263.
[41] S. BENCO, *L'asceta,* "Il Piccolo della Sera", 9 aprile 1905. Benco ci offre, attraverso questo articolo, la visione – in chiave non dissimile di quella attraverso la quale avrebbe potuto leggerlo Thovez – di uno scultore che ripropone un'intera civiltà, quella greca, attraverso l'affermazione e l'esaltazione dell'epica del lavoro. Né dimentica di ricordare la grande modernità, l'attualità dell'artista che, fedele al vero, " ebbe l'orrore di abbellire la realtà della vita e non comprese che si potesse declamare con enfasi anche nel cupo bronzo "(ibid.).
[42] Umberto Veruda espone due opere alla Biennale del 1905: *Fondamenta a Burano* e *Commenti*: la prima in una sala veneta, l'altra in una internazionale.

> Ed ecco l'arte sua del bassorilievo, grecamente semplice e severa, ma con un accento di fatalità più triste, nel *Ritorno dei minatori*[43].

Per esporre, poi, in serie, le impressioni sugli altri grandi morti: prima di un omaggio a Veruda, tocca a Watts:

> Watts non fu un ciarlatano che volesse stupire il mondo; Watts evidentemente ebbe fede in questi suoi concetti fantastici, che dipinse con carezzevole e malinconica serenità[44].

E Whistler – come ho accennato -, a concludere, pittore sofisticato e " mondano ", che Benco mostra di apprezzare nonostante l'americano sembri lontano dai requisiti di sincera adesione al vero e di schiettezza che il critico esaltava, per esempio, in Meunier, ma che pure il triestino amava per la precisione del disegno, per i raffinati cromatismi ed i preziosi dettagli che facevano dell'americano il

> maggiore di tutti, ... maestro delle più intime armonie di colori: di Whistler. Dovetti inghiottire la voglia e star pago a ricontemplare il suo ritratto dipinto da Giovanni Boldini[45].

Né, qualche mese prima, in un articolo pubblicato sul " Piccolo della Sera ", aveva nascosto la propria profonda ammirazione per il pittore americano, definendolo artista

> dalla lingua tagliente come spada, dalle convinzioni assolute come l'orgoglio [...]. E le visioni più lussureggianti degli accademici si sentivano divenire di una freddezza sepolcrale accanto ai paesaggi notturni di lui, dipinti di fumi teneri e armoniosi che non si erano mai visti nell'arte...[46]

Nell'esaltazione di Meunier, Benco si allinea alle posizioni di Pica, che comparando lo scultore belga al francese Auguste Rodin, considera il primo

---

[43] S. BENCO, *Note all'Esposizione veneziana. II,* "Il Piccolo della Sera", 3 maggio 1905.
[44] Ibid.
[45] Ibid.
[46] S. BENCO, *L'Impressionismo*, in: "Il Piccolo della Sera ", 30 ottobre 1904.

più austero e meno vario nell'ispirazione e meno arditamente rivoluzionario nella forma, che serbasi, in tutto quanto è uscito dalle sue mani, sobria, contegnosa e corretta, approssimasi invece ai gloriosi scultori dell'antica Grecia per la purezza delle linee, per l'equilibrata giustezza delle proporzioni, per l'intimo senso ritmico delle statue, pure addimostrandosi affatto moderno nella ricerca dell'espressione psicologica e nella scelta dei soggetti[47].

A stupire, però, è soprattutto il giudizio positivo che investe la pittura del preraffaelita Watts: forse ciò accade in ragione della fede sincera che l'inglese infonde alla propria arte, se è vero che Benco, in seguito più volte mordace nei confronti della pittura dei preraffaeliti – ormai creatori di un'arte superata e accantonati per la naturale crescita generazionale del triestino come di ogni critico dell'epoca -, pure non manca di

un gusto al tempo stesso umano e artistico, sorretto da un innato equilibrio, da un'acuta e attenta sensibilità, aperta a ogni forma (tradizionale o nuova), purché attenta, di bellezza, e da una solida e vasta cultura[48].

Non si trascuri, poi, che col rinnovato elogio al Meunier Benco posa gli occhi per la prima volta, per quanto concerne quell'esposizione, su un'opera scultorea; scultura che, "nel complesso, fra italiana e straniera, non fu scarsa in questa esposizione[49].

E scultura che torna protagonista, quattro giorni più tardi, nel terzo dei dodici resoconti benchiani dell'esposizione, con il dovuto e previsto omaggio a Auguste Rodin, protagonista della sala francese con uno straordinario gesso: *Donna giacente*; dimostrazione palpitante di un modo di concepire l'arte scultorea ormai trionfante anche in Italia, e che si componeva di " pose fino ad allora mai osate in scultura "[50], nel recupero di soluzioni di " non-finito " oltreché di formule che avrebbero fatto tendenza

[47] V. PICA, op. cit., p. 188.
[48] B. MAIER, *L'attività saggistica di Silvio Benco*, cit., p. 14.
[49] ARTURO LANCELLOTTI, *Le Biennali veneziane dell'ante guerra. Dalla I alla XI*, Alessandria, Casa d'Arte Ariel, 1926, p. 20.
[50] FLAVIO FERGONZI, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915). I*, in: "Prospettiva", nn. 89-90, Gennaio-Aprile 1998, p. 53.

in Italia nel primo decennio del Novecento, non ultima quella dei busti femminili sulla scorta degli originali rodiniani[51]:

> Il tronco di donna d'Augusto Rodin, forte e armonioso, sta a significare per noi la importanza data oggidì a quella parte della vita dell'artista che è il semplice studio, che è la segreta lotta per stabilire la sintesi di una visione e per sprigionarla dalla massa bruta della materia. Il che anni orsono sembrava il meno dell'arte: onde anche i migliori si davano a tutt'uomo a sciupare le grandi linee dei loro concetti con una insipida finitezza e levigatura. Non si creda però alla sprezzatura e alla genialità immediata di questo abbozzo di nudo rodiniano: v'è in esso tanta diligenza, tanto acume e tanta pazienza nell'integrare la forma generale, quanta altri non adopererebbe intorno alla più meticolosamente finita delle statue. Perché l'arte non è facile mai; nemmeno quando la sua grandezza ha l'apparenza semplice e rude di una prima ispirazione[52].

È una lettura entusiastica, una critica incondizionatamente positiva nei confronti di un artista che pure già nel 1901, in occasione della IV Biennale, era stato il protagonista della prima personale di scultura allestita nell'ambito della mostra veneziana, e che in laguna era tornato due anni più tardi per la successiva edizione dell'esposizione, ma che, tuttavia, risultava di difficile lettura per pubblico e critica, giacché una scultura

> dove l'indipendenza del linguaggio plastico viola le norme della buona esecuzione e dove le passioni (l'eros, il dolore, lo sfinimento) penetrano nelle carni e le deformano, mette però in crisi gli osservatori.[53]

Altra questione, poi, che Benco, solo qualche rigo più in basso, giudichi tra le cose migliori della scultura italiana a Venezia il marmo di Eugenio Maccagnini: *Lea*, o il vigoroso lavoro del triestino Ruggero Rovan: *Il nemico*, palesando un gusto tutto fuorché moderno; opere, queste, che assieme ad alcune altre, Pica non reputava altro che

---

[51] Anche per la fortuna in Italia delle formule compositive proposte da Rodin, cfr. F. FERGONZI, art. cit., pp. 54 e ssgg.
[52] S. BENCO, *Note all'Esposizione veneziana. III*, "Il Piccolo della Sera", 7 maggio 1905.
[53] F. FERGONZI, *La scultura alla Biennale di Venezia (1895-1948)*, in: *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, op. cit., p. 108.

" banali esercitazioni accademiche di Eugenio Maccagnini, Urbano Nono, Augusto Felici, Arturo Ferraroni e Ruggero Rovan[54]".

Pure, il triestino pare orientarsi in maniera più decisa sui giudizi di Pica in due occasioni specialmente: la prima, quando Benco, celebrata l'abilità scultorea del belga Braecke, conclude definendo il gruppo di quello: *Donne dei pescatori alla spiaggia*:

> Nulla più che un'impressione: ma non è l'età nostra quella delle grandi impressioni e dei grandi impressivi[55]? Perché vagheggiare altra arte di quella che è nei nervi della nostra età[56]?

Dichiarazione forte in difesa della scultura di tocco del belga, e chiusa degna – anche per la determinazione con cui è professata – delle migliori difese dell'Impressionismo francese operate in quegli anni da Vittorio Pica, e spesso comparse su " Emporium "; e chiusa che fa il paio, nel senso della convergenza di giudizio col triestino, con il comune elogio della pittura di Lino Selvatico, le cui opere sono esposte in entrambe le sale venete e che sono ricche, secondo Benco, di echi di pittura inglese settecentesca e ottocentesca, dal Reynolds fino al Lawrence.

Alla sala spagnola e a i suoi maggiori interpreti è dedicato l'articolo che compare su "Il Piccolo della Sera " mercoledì 10 maggio 1905; sala di grande interesse, questa, a detta di Benco, che vi individua molte delle cose migliori dell'Esposizione ma anche tutte le peggiori. Da una parte, la pittura spagnola, ancora convalescente dell'infausta influenza dell'imbellettata quanto vuota e superata pittura di Mariano Fortuny: artista che è bersaglio frequente delle invettive dello stesso Pica; dall'altra, sull'onda di un risveglio sempre più potente nel senso di una disperata e vitale aderenza al vero, si offre al pubblico come vera dispensatrice d'alcuni artisti dalla qualità pittorica assoluta.

---

[54] V. PICA, op. cit., p. 184.

[55] Il *Grande Dizionario della lingua italiana* diretto da Salvatore Battaglia, in relazione all'inusitato aggettivo "impressivo", propone due possibili linee di derivazione e quindi due fonti alternative per la scelta lessicale operata da Benco: la prima, pressoché tutta toscana a procedere dall'utilizzo che ne fece Bernardino da Siena fino a quello attuato da Giovanni Papini; la seconda, di contro, identificabile con un francesismo dall'originale *impressif*, utilizzato, -in precedenza- per esempio dal Parini, e che pare quella che più si attaglia alla sensibilità filo-parigina di un intellettuale che anche su riviste come la "Revue des Revues" e la "Revue des Deux Mondes" aveva formato le proprie inclinazioni ed i propri interessi di critico, e che appunto su quei giornali avrebbe potuto entrare in confidenza con l'aggettivo che avrebbe poi tradotto per i propri articoli.

[56] S. BENCO, *Note all'Esposizione Veneziana. III*, cit.

In questo senso, più che ai paesaggi di Santiago Rusiñol e a Benedito Manuel con il suo: *Il ritorno dal lavoro*; più che allo stesso Zuloaga, che manda a Venezia due quadri che, a detta di Benco, non sono guardati da nessuno[57]; più che, infine, al pure considerato Joaquin Sorolla, rispetto alla pittura del quale sostiene che " l'occhio non si stanca mai di tornare ad abbagliarsi nella sua audace superficie bianca, che beve tanta luce da oscurare ogni più vivido colore d'intorno[58]"; più che a questi, certo straordinari interpreti dell'ultima grande generazione di artisti spagnoli, Benco pone la sua attenzione e considerazione di critico – e dimostrando con ciò di amare una pittura di sole, in opposizione a ambientazioni da " chiuso " – su Hernan Anglada Camarasa, di cui recita un vero e proprio panegirico:

> La pittura d'Anglada produce questo effetto caratteristico: che accanto ad essa ogni altra pittura sembra di cent'anni più vecchia. Lo stupefacente spagnolo ha condensato in sé tutte le più ardite aspirazioni dell'arte dei nostri giorni, ha sommato nella sua opera tutti gli sforzi che oggidì si fanno in parecchie direzioni per dire nell'arte una parola nuova che abbia la doppia potenza delle realtà e del mistero: ha assorbito dalla sua terra di Spagna quella forza vulcanica della rappresentazione immediata e veemente, che potrebbe paragonarsi alla confessione cattolica per l'impegno col quale si sprigiona dall'anima la sua visione della verità, come se essa si liberasse da un peccato; ha richiamato i più lontani ricordi del suo paese per fonderli alle impressioni più strane dell'anima moderna, in mezzo alle luminosità artificiali ed abbaglianti dalle quali essa vede, per la prima volta nei secoli, avviluppate le cose[59].

In seguito, il critico, in quella che è la quinta tappa del suo dettagliato ragguaglio della mostra veneziana, dedica un intero " capitolo " – uscito sulle colonne del " Piccolo della Sera " il 14 maggio 1905 – alla sala e alla scultura di Leonardo Bistolfi; quasi corrispondendo, in ciò, la scelta operata dagli organizzatori della mostra, che allo scultore offrono l'unica personale della VI edizione della Biennale.

La sala affidata allo scultore dall'organizzazione è la tribuna centrale, che Bistolfi occupa presentando una selezione delle proprie opere – ventidue in totale – relative a circa tre lustri di attività.

---

[57] Vd. S. BENCO, *Note all'Esposizione veneziana. IV*, "Il Piccolo della Sera", 10 maggio 1905.
[58] Ibid.
[59] S. BENCO, *Note all'Esposizione veneziana. IV*, cit.

Anche nella formazione della propria opinione in merito all'opera di Bistolfi, Benco mostrerà la vera ragione della propria intelligenza critica, contro ogni pregiudizio e al di fuori dell'idea di militanza o di adesione rispetto a qualsivoglia preconcetto estetico.

Ancora, infatti, e in questa direzione, può essere ribadita la prima caratteristica della sua critica: la capacità di non accanirsi nella distinzione di " arte buona " e di " arte cattiva ", ma nella individuazione di " artisti buoni " e " artisti cattivi ": al di fuori e contro di ogni precisa corrente pittorica o scultorea.

Perciò, dopo avere descritto la minuta figura dell'uomo Leonardo Bistolfi, esaltata la poetica originalità dell'artista estrinsecatasi in particolare nella composizione di monumenti funebri, e individuatane la capacità di trasmettere alle sue sculture una non comune " riverenza sacra[60]", finisce per " riprenderlo " là dove lo scultore monferrino, abbandonata la sua grazia più squisita, compone la sua opera più potente: *La Croce*, modello per il monumento del senatore Tito Orsini. Proprio qui, nell'opera in cui Bistolfi gioca a fare il Rodin – soprattutto nelle figure maschili della *Croce* si riconoscono, infatti, " gesti, pose, muscolature riconducibili all'area di ricerca rodiniana "[61]-, Benco individua la perdita dei valori più originali dello scultore, denunciandone la caduta qualitativa oltreché quella di stile.

E poco importa che Rodin sia uno degli artisti che il triestino più amava.

Così Benco scrive di: *La Croce*:

> Nell'aggruppamento e nel carattere delle figure, pur ammirando la plastica solidità delle figure e il nervoso sviluppo che a ciascuna di esse diede il maestro e la perfetta euritmia dell'insieme, io trovo forse meno novità di elementi bistolfiani, personali e propri dell'arte in cui egli unico e solitario tesse i suoi sogni: la realtà drammatica del soggetto, la vigorosa impronta che ne assunsero i suoi simboli, lo affratellarono, spontaneamente, nella scelta delle forme, a tutti i grandi maestri della scultura moderna e taluno anche del rinascimento, dei quali pei particolari egli risente[62].

---

[60] S. BENCO, *Note all'Esposizione veneziana. V*, "Il Piccolo della Sera", 14 maggio 1905.

[61] F. FERGONZI, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915). II*, in: "Prospettiva", nn. 95-96, Luglio-Ottobre 1999, p. 25. L'articolo di Fergonzi introduce anche la questione della fortuna critica della *Croce* bistolfiana, all'interno della più generale trattazione dell'innovazione apportata dalla conoscenza dell'opera di Rodin nei confronti dei più aggiornati scultori d'Italia.

[62] S. BENCO, *Note all'Esposizione veneziana. V*, cit.

Dunque, come Enrico Thovez, Benco ama senz'altro il Bistolfi lineare, lirico, fedele e attento alla linea e al disegno; né manca, soffermandosi sui simboli di cui lo scultore aveva caricato la propria opera, di porre ancora all'attenzione dei lettori la questione dell'attualità di un'arte di " Idea ", ancorché fosse trascorso più di un lustro dalla morte di Segantini e nonostante lo stesso Benco, proprio negli ultimi anni del primo decennio del Novecento, si preparasse ad abbandonare in via definitiva le giovanili infatuazioni simboliste, che nella celebrazione della musica e dell'estetica wagneriana avevano avuto la propria cartina al tornasole.

Solo tre giorni più tardi – il 17 maggio – su " Il Piccolo della Sera ", esce il sesto articolo della serie che Benco dedica alla rassegna veneziana. Questa volta, a catturare l'attenzione del giornalista, sono le sale tedesca e francese.

Più la seconda che la prima, a dire il vero, stante quanto afferma circa le condizioni delle arti e in senso lato del pensiero tedesco dell'epoca, caratterizzati – sostiene Benco -, da un periodo affatto simile al seicento italiano: troppa, infatti, in Germania, è la voglia di strafare, di eccedere, in una forma di "romantico furore[63]".

Pure, dietro questi eccessi, si nasconde tanta buona pittura, " sincera ", in cui si palesa la solidità dell'impressionismo germanico, la vigoria e la robustezza che spesso contraddistinguono quanto di meglio i teutonici esprimono in materia d'arte.

Bravo è Ludwig Harterich, specie in: *Fanciulli*; ammirevoli gli studi di bestiame di Heinrich Zugel, che è a Venezia con otto opere; e che stupisce per la luce " cruda e improvvisa[64]", alla Besnard.

Meno bravi Franz Stuck, la cui: *Saharet* risulta " sgradevole[65]", o Albert von Keller.

Maggiori considerazioni meritano le opinioni del triestino circa la sezione francese, definita vero e proprio " salotto dell'arte[66]: come sempre accade, spiega, quando una Esposizione internazionale abbia l'onore di presentare una buona sezione francese.

Dei francesi vengono esaltati la discrezione e l'eleganza, il sentimento del bello e il grande individualismo.

Segue una lunga carrellata dei pittori più in voga di Francia: a partire da Gaston La-Touche e Paul Albert Besnard, passando per gli impressionisti Monet, Pissarro,

---

[63] S. BENCO, *Note all'Esposizione veneziana. VI*, "Il Piccolo della Sera", 17 maggio 1905.
[64] Ibid.
[65] Ibid.
[66] Ibid.

Sisley e Renoir – pure, giudicati dal triestino inferiori allo spagnolo Anglada, ad essi spesso accostato e tuttavia amato da Benco per i raffinati giochi cromatici, per l'attento studio in ottica " nazionale " di storia e tradizione spagnola, oltreché, per dirla alla Pica, per un giudizio ancora filo-simbolista che scorge nell'opera dello spagnolo la " trasposizione pittorica di alcune liriche di Baudelaire "[67] -; per finire, insomma, con Charles Cottet e Eugene Carrière. Senza dimenticare, una volta di più e con rinnovato entusiasmo, di soffermarsi sulla scultura di Auguste Rodin.

Tanta Francia, dunque, forse troppa: e troppa doveva parere senz'altro a un Ugo Ojetti, che già nel 1901 prende le distanze dal clima di sussiegosa e diffusa reverenza che circondava, spesso immeritatamente, molta della produzione artistica d'oltralpe: proprio Ojetti, che dalle colonne di " Nuova Antologia " – e facendosi portavoce di posizioni anti-impressionistiche in nome della riaffermazione e della riscoperta della grandezza dell'Ottocento italiano – dichiarava:

> Ora a me sembra che visitando al Louvre e al Luxemburg e, più avendo visitato nella recente Esposizione mondiale, al Gran Palais, le maggiori tele della pittura francese nel secolo decimonono, e pure entusiasmandosi alla loro pittura e alla varietà delle loro bellezze, nessuno possa concedere alla Francia il primato dell'originalità e dell'invenzione[68].

L'attacco di Ojetti, dunque, colpiva un intero sistema artistico, il cui valore era amplificato da un'intelligente propaganda. Ma che, per valori intrinseci, non aveva nulla che potesse essere invidiato dalla nascitura grande arte italiana. Esterofobia e nazionalismo artistico che in Ojetti, passo dopo passo, finirono per ingigantire; anche eliminando la tara del clima politico in cui dovette essere partorito, il lavoro[69] che il critico dedicò alla pittura italiana e che venne alla luce ventiquattro anni più tardi, ne pare affatto permeato: e è solo un esempio.

Benco, tuttavia, che pure non si poteva dire estraneo a sentimenti " nazionali ", pareva non curarsi di linee di giudizio così settarie, finendo per trascurare polemiche fra nazione e nazione; il triestino, infatti, preferiva di gran lunga continuare ad occuparsi di arte, e in particolare di ritratti e di " uomini ritratti ", questi ultimi a volte così grandi da

---

[67] V. PICA, op. cit., pp. 9-10.
[68] U. OJETTI, *Cent'anni di pittura francese (1900)*, in: P. BAROCCHI, op. cit., p. 133.
[69] Si tratta di: U. OJETTI, *La Pittura italiana dell'Ottocento*, Milano-Roma, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, 1929.

oscurare, nell'attenzione e nel ricordo dei visitatori, la naturale eminenza dell'opera pittorica chiamata ad immortalarli – se quest'ultima non superava il livello della modestia –, come accadeva per il ritratto che del grande ma irrequieto Poussin fece il modesto La Gandara:

> Ma la pittura del La Gandara passa al secondo posto: la leggenda varia dell'uomo uccide la realtà monotona dell'artista[70].

L'articolo successivo si apre con una dichiarazione perentoria, un'accusa precisa che fa il paio con quanto sostenuto in precedenza, cioè la tesi che " l'arcaismo, la finzione di un sentimento primitivo, è l'ultimo figurino dell'uniformità accademica[71]"; e proprio a queste affermazioni si ricollega, quando esordisce con l'ennesima stilettata a un'arte che egli vede moribonda:

> Quanti anni dalla prima Esposizione di Venezia? Dieci appena. Il preraffaelismo li dovrebbe contare dieci volte dieci. Nel 1895 appariva baldanzoso e trionfante, verde ancora la corona d'alloro decretatagli nella grande esposizione parigina dell'ottantanove; appariva fra l'osanna dei giovani idealisti, come un'arte conquistatrice, coi suoi maestri, coi suoi gregari, coi suoi vessilliferi nella critica: sembrava che tutta la pittura si volesse votare alla semplicità del quattrocento e alla rappresentazione di allegorie. Quest'anno il preraffaelismo non è più ormai che una ombra fuggitiva; pare estenuarsi nel disinteressamento e nell'abbandono[72].

Dietro la condanna dell'arte preraffaelita formulata dal triestino ci sono, in tutta probabilità, le accuse mosse da Enrico Thovez alla medesima corrente pittorica e comparse in uno scritto di dieci anni prima.

Queste costituiscono un importante riferimento per il superamento – attuato da artisti e critica – di un'arte stanca, fiaccata e inattuale già alla fine del diciannovesimo secolo; insomma, per Enrico Thovez e per l'arte moderna il preraffaelismo non era che una

---

[70] S. BENCO, *Nota all'Esposizione veneziana. VI*, cit.
[71] Ibid.
[72] S. BENCO, *Note all'Esposizione veneziana. VII*, "Il Piccolo della Sera", 21 maggio 1905.

camicia di forza di rachitismo medioevale[73],

e caratterizzato poi da

pose semplici fino all'idiotismo, i movimenti rigidi e impacciati.[74]

Tuttavia, Benco, di strada ne aveva fatta tanta dagli anni della prima Esposizione di Venezia: quando lodò, senza riserve, il capolavoro di Edward Burne-Jones: *Sponsa de Libano*[75]. Ma, a dire il vero, è proprio Burne-Jones che, assieme a Dante Gabriele Rossetti, è l'unico preraffaelita a essere salvato da Benco che, ancora nel 1905, ne riconosce la grandezza, anche se passata e non più attuale.

Di contro a un'arte moribonda, l'arte di un grande " sopravvissuto " *post mortem*: Giovanni Segantini. O meglio, il segantinismo. In molti ne imitarono le tecniche, ne applicarono le teorie o si esercitarono nella pratica divisionista, alla ricerca della massima vibrazione che un'aria luminosa riuscisse a dare. Ma l'opera di Segantini fu un prodigio: ed i prodigi non si ripetono. Con lui morì anche l'arte sua; ciò che dai suoi miracoli pittorici vuole essere generato, non è che meccanica applicazione del principio di divisione della luce. E la tecnica, la diligente applicazione teorica non formano l'opera d'arte: è di sentimenti sinceri che questa ha bisogno.

E così, non paiono che freddi esecutori d'una maniera pittorica il piemontese Tavernier e Vittore Grubicy, ma anche Pellizza da Volpedo e Angelo Morbelli.

Rigurdo a Previati, il giudizio del triestino è più complesso. Le sue ondulazioni cromatiche, il suo misticismo, il suo idealismo vago e vaporoso, le sue " influenze vicine o lontane dell'idealismo dei preraffaeliti e dell'ostinato tecnicismo dei divisionisti di luce[76]", non potevano entusiasmare Benco. Tanto più che, proprio nelle opere che espone a Venezia[77], l'artista appare, per la pesantezza pittorica delle forme, allontanarsi dalla propria eterea eleganza per una poco aggraziata somiglianza al tessuto di un arazzo. Meglio, invece, il più vitale – oltreché pascoliano e nazionalista – Plinio Nomellini: aspetto, questo del nazionalismo, che non poteva non essere apprezzato da

---

[73] ENRICO THOVEZ, *Il nuovo rachitismo*, in: *Il Vangelo della pittura ed altre prose d'arte*, Torino-Genova, Lattes, 1921; qui in: P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, op. cit., p. 107.
[74] Ibid., p. 109.
[75] Vd. S. BENCO, *Viaggi per l'arte. Sponsa de Libano*, "L'Indipendente", 27 maggio 1895.
[76] S. BENCO, *Note all'Esposizione veneziana. VII*, cit.
[77] Nel 1905 Gaetano Previati espone due opere alla Biennale: *Georgica* e *Il giorno desta la notte*. Entrambe figurano nella sala emiliana.

un liberal-nazionale triestino come Silvio Benco. Il quale, di Nomellini, ci rende una lettura ancora una volta tutta letteraria, fortemente metaforica, ricca di suggestioni simboliste:

> Mentre una non so quale stanchezza od ipocondria affievolisce la pittura del Previati, quella del Nomellini imbaldanzisce, giovanile, con la porpora sanguigna dei suoi tramonti, col movimento tragico e ditirambico delle sue masse d'uomini sotto i rossi incendi dei cieli. Il Nomellini ama rappresentare le antiche epopee dell'umanità, le migranti orde barbare, il contatto delle stirpi primitive con la natura che le avvolge e di cui esse sono elemento; ama rappresentare le incarnazioni mitologiche con colori anormali come quelli di Burne-Jones (chi non ricorda la nomelliniana *Donna del vento?)*, la furia confusa dei cavalli e dei cavalieri: deve essere un pittore caro a Mario Morasso: certo dal suo procedere ardito, sciolto, pieno dell'estro e delle festosità della giovinezza, gli viene un tipo e un carattere fra gli artisti italiani; quand'anche le sue sinfonie di toni caldi non scoprano più regioni misteriose nel mondo armonico delle tavolozze[78].

Vero è che più che il Nomellini illustratore di antiche epopee e scontri di popoli, a Morasso, che pure inserisce il toscano fra gli artisti eletti[79], doveva piacere l'artista nelle sue più perfette inclinazioni di decoratore. Decoratore come quel raffinato Cesare Laurenti che Benco elogia in chiusura d'articolo.

Né è possibile, in questo contesto, accantonare qualche considerazione benchiana in merito al Simbolismo e all'arte di Idea, anche in virtù delle competenze musicali che il triestino era andato parallelamente maturando.

Benco, infatti, oltre a quello di critico d'arte, esercitò anche il mestiere di critico musicale e teatrale fin dagli anni novanta del secolo decimonono, vale a dire dagli anni dell'" Indipendente "[80], per poi trasferirsi al " Piccolo della Sera " nel 1903 con i medesimi incarichi.

È, questa, una questione fondamentale per il Benco scrittore oltre che per il Benco critico. E segnerà una parabola indicatrice di un mutamento profondo avvenuto nel triestino, che tuttavia sarà riscontrabile nel percorso artistico e culturale di molti

---

[78] S. BENCO, *Note all'Esposizione veneziana. VII*, cit.
[79] Vd. M. MORASSO, op. cit., p. 263.
[80] Le rubriche che ospitano le critiche teatrali e musicali di Benco negli anni dell'"Indipendente" sono: *Teatri, Arti e Lettere*-dal 9 dicembre 1893- e *Teatri e Concerti*-succesiva di due anni, e più specialistica se le coeve critiche in materia d'arte finiscono (si noti, proprio nell'anno della I Biennale veneziana, e in particolare dal 27 maggio 1895), nella nuova rubrica *Viaggi per l'Arte*-.

uomini di cultura a ridosso della prima guerra mondiale, e – traverso di essa – negli anni dell'immediato dopoguerra.

Ed è una parabola che ha inizio con gli articoli musicali benchiani degli anni novanta dell'Ottocento[81], già ferventi di passione per il " dramma totale " di Wagner, prediletto per la notevole portata di concetti estetici e di convinzioni sincere da opporre alla vuota superficialità del melodramma italiano; predilezione che piano piano andrà a scemare, in virtù della generazionale – e tutta novecentesca – diffusa rinascita di un pragmatico interesse nei confronti della vita e della problematicità dell'esistenza.

Si tratta, insomma, della volontà di recupero di valori abbandonati a cavallo dei due secoli, nella necessità di riprendersi la misura di "uomo" unita al contatto col mondo, al di fuori di estetismi e slanci solipsistici.

Per ciò, il profilo dell'attività di Benco può essere letto come un moto costante, almeno fino al 1915; e, con un occhio alla cronologia delle opere del triestino, si deve rilevare davvero, in accordo con Ernestina Pellegrini,

> una tendenza *in progress*, un movimento verso una rappresentazione oggettiva, con l'abbandono di giovanili furori e simbolismi romantici.[82]

Specchio di tale metamorfosi, appunto, l'approccio critico nei confronti di Wagner: dall'entusiasmo giovanile per un'arte che esprimeva, come detto, profonda convinzione rispetto ai messaggi che veicolava e alle passioni che esprimeva, ad un approccio scettico e disilluso:

> Ma già nel 1908, in un articolo dal titolo *Wagner dopo venticinque anni*, il grande mito comincia a vacillare: " il musicista di granito " viene visto attraverso la lente neitzschiana come " il mago dagli occhi fissi ", il gonfio illusionista che fa trucchi di metafisica nel *Così parlò Zarathustra*.[83]

---

[81] Cfr., ad esempio, l'articolo che un giovanissimo Benco scrive per l'"Indipendente" il 26 settembre del 1891: *Un ricordo artistico*, dedicato alla prima rappresentazione del *Tannhäuser* di Wagner. Per la fase "wagneriana" di Benco, cfr. anche: *Per la Walkiria*, serie di tre articoli usciti su: "L'Indipendente", 18, 20, 24 dicembre 1893; oppure: *Wagner e il pubblico*, in: "L'Indipendente", 1 gennaio 1894.

[82] ERNESTINA PELLEGRINI, *Silvio Benco critico e scrittore. Fra moralità storica ed evasivo individualismo*, in: *La Trieste di carta. Aspetti della letteratura triestina del Novecento*, Bergamo, Lubrina, 1987, p. 119.

[83] Ibid., p. 120. Ernestina Pellegrini non trascura poi di ricordare (ibid., pp. 121-124) il verificarsi della stessa trasformazione nel Silvio Benco romanziere e scrittore, dal tardo-romantico e simbolista *Castello dei desideri* (Milano, Treves, 1906) alle ironiche e disincantate opere del dopoguerra, tra le quali *Nell'atmosfera del sole* (Milano, Caddeo, 1921).

Sui grandi paesisti italiani è incentrata la nona corrispondenza veneziana di Benco. Ad essi dedica uno spazio consistente, in sintonia, anche di giudizio, con quanto faceva Pica, che introduceva la questione con alcune note che il triestino avrebbe potuto senz'altro sottoscrivere:

> La falange più numerosa di pittori anche quest'anno nella sezione italiana è quella dei paesisti. Se molti di essi e dei migliori ci si presentano, sia per scelta dei siti prodotti sulla tela, sia per messa in iscena e taglio dei quadri, sia per intonazione complessiva, sotto il medesimo aspetto in cui da tempo li conosciamo e nulla più ci dicono di quanto ci hanno detto tante altre volte, ciò non per tanto è con viva compiacenza che ci fermiamo dinanzi alle loro opere recenti, conquistati ancora una volta dal potere di quel sottile filtro per cui uno spettacolo della natura viene rinnovato ed intensificato dallo spirito e dalla mano di un vero artista[84].

I nomi di artisti fatti dai due critici finiscono infatti per coincidere, e sono nomi che, in tutta evidenza, sono in gloria da parecchi anni: il Bartolomeo Bezzi di: *Pescarenico*; il Ferruccio Scattola di: *Giorno d'autunno*; il Pietro Fragiacomo di: *L'idillio*; passando per il Beppe Ciardi di: *Vacche all'abbeveratoio*; per Emilio Gola, che presenta un interessantissimo: *Paesaggio*; per il geniale Casciaro, protagonista delle sale del Mezzogiorno; per finire con l'eccellente Clemente Pugliese-Levi, le cui

> quattro impressioni sono buone da potervi mettere il punto fermo a questa lunga rassegna[85].

In realtà, Benco non terminerà il proprio articolo se non dopo avere esaltato ancora una volta il genio decorativo dello scozzese Frank Brangwyn, la cui audacia – letta in chiave di evidente impronta nazionalista – sembra essere quella dell'intero popolo inglese; i cui contenuti sono resi in una chiave fortemente moderna; la cui tempra pare rispecchiare al tutto quella di un popolo, quello britannico, di grande fierezza e indole conquistatrice; la cui capacità d'osservazione dei fenomeni naturali non sono che quelle che, nella letteratura contemporanea, facevano grande Rudyard Kipling: è la grande Inghilterra, insomma, a conquistare il cuore del triestino.

---

[84] V. PICA, op. cit., pp. 133-134.
[85] S. BENCO, *Note all'Esposizione veneziana. VIII*, "Il Piccolo della Sera", 24 maggio 1905.

Nell'articolo successivo, Benco mette insieme i nomi dei pittori italiani e stranieri che del fascino della città di Venezia e della laguna fecero il soggetto dei quadri da inviare alla Esposizione di quell'anno. Dagli stranieri – Charles Cottet con: *Fanciulli di pescatori chioggiotti*; ai veneti e veneziani, il cui elenco è davvero lungo: tra essi, Pieretto Bianco, Luigi Selvatico, fino alla scontata menzione del concittadino Marussig.

Ma chi, di Venezia è considerato il pittore per eccellenza è Ettore Tito, vero erede " della freschezza e della ricchezza di tavolozza veneta[86]", e che Benco apprezza in particolare in un'opera come: *Le frutta*; graziosa scenetta di bimbi che giocano in una verde campagna.

Fra le righe di questo encomio a Tito non si può non scovare il pensiero di Ugo Ojetti, sempre attento – sulla scia della piena approvazione dell'istituzione delle sale regionali[87] avvenuta nel 1903 – a celebrare gli artisti che avevano reso grande l'Italia delle regioni nel corso dell'Ottocento, e che ben pochi stimoli affermava potessero ricevere dalla presenza di artisti stranieri alla neo-istituita Biennale affermantesi con sempre maggiore decisione a cavallo tra Ottocento e Novecento.[88]

Simili giudizi rivelano un Benco ancora convergente su posizioni di rivalutazione della pittura " nazionale " espresse da Ojetti e, in parte – almeno in relazione all'apprezzamento della " sensualità " pittorica del veneziano ed al suo repertorio più " lagunare " e naturista –, condivise da Margherita Sarfatti.

Linea di chiara retroguardia, questa, tutta improntata a celebrare la pittura di un artista che nel primo decennio del Novecento costituiva in tutta evidenza l'Accademia, la tradizione, oltreché certo naturalismo di impronta neo-rinascimentale e imbevuto di suggestioni simboliste pure molto in voga negli ambienti dei Comitati organizzatori delle Biennali veneziane.

E artista, inoltre, Ettore Tito, che si preparava – in virtù dell'influenza di uomini ed intellettuali " potenti " come lo stesso Ojetti, Corrado Ricci o Giuseppe Volpi di Misurata – a vedere il proprio nome oggetto di attenzioni ancora maggiori negli anni del ritorno all'ordine e poi per tutti gli anni trenta del Novecento.

---

[86] S. BENCO, *Note all'Esposizione veneziana. IX*, "Il Piccolo della Sera", 28 maggio 1905.
[87] Sulla questione delle sale regionali, cfr., per esempio: M. M. LAMBERTI, *I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, cit., pp. 116-119.
[88] Vd., ad esemplificare il pensiero di Ugo Ojetti: U. OJETTI, *L'arte italiana e le Esposizioni veneziane*, in: "La Lettura", Rivista mensile del "Corriere della Sera", Milano, Anno IX-1909, pp. 373-381.

Consistenti riserve circa la pittura di Tito – se non proprio vere e proprie stroncature pari a quelle formulate da Ardengo Soffici o da Roberto Longhi –, furono avanzate da Vittorio Pica: nulla più che trita riproposizione di vecchie formule, di stanca imitazione: tanto bassa era – di contro alla celebrazione ojettiana – la considerazione che il critico nutriva nei confronti di artisti come Bianco e Scattola; ma anche dello stesso Ettore Tito, se ne scrisse:

> Ettore Tito, con *Tempo favorevole*, *L'alzaia*, *Le frutta* e *Dopo la pioggia*, continua a dipingere, con seducente maestria, le lavandaie che stendono il bucato al vento, i carrettieri che accompagnano i cavalli di traino, i ragazzi che ruzzano o le donne ed i bimbi che passeggiano lungo i canali di Chioggia dopo il temporale[89];

Righe che sono sì cariche d'ammirazione per la qualità pittorica del veneto, ma che sono altresì la richiesta di un necessario svecchiamento di formule pittoriche, di ammodernamento e di trionfo della personalità sulle resistenze della tradizione, sui triti residui dell'Ottocento pittorico[90].

E dall'Ottocento, non solo pittorico, Benco pur intelligente invocatore di modernità, riusciva e riuscì a staccarsi a fatica, anche agli inizi della sua attività di critico d'arte.

Ed è proprio la percezione del grandioso e moderno gigantismo delle nuovissime città d'America dipinte da Cooper Colin[91] - analogo, non fosse che per la modernità dei contenuti, a Brangwyn, talché è possibile determinare una particolare inclinazione del gusto del critico nei confronti dell'attualità dei temi e della forza di resa della società contemporanea, oltreché della " narrazione " pittorica –, a suggerire a Benco la prorompenza e la moderna spavalderia con cui un paese, da pochissimo alla ribalta del sistema politico e economico prima ancora che di quello artistico, lanciava il guanto di sfida al vecchio continente; per uno scontro affatto inevitabile, così come scontato ne sarebbe stato l'esito: la vecchia Europa avrebbe segnato il passo, in favore

---

[89] V. PICA, op. cit., pp.140-141.

[90] Ad ogni modo, per la fortuna di Ettore Tito –e, *a latere*, della questione, sempre centrale anche in Benco, di un'arte "nazionale"-, nell'ottica del confronto fra le posizioni di alcuni dei più intelligenti critici dell'Italia dell'epoca –per esempio i citati Ojetti, Pica, Sarfatti, Longhi- cfr. FERNANDO MAZZOCCA, *La fortuna internazionale di Ettore Tito: l'eredità di Tiepolo nella Venezia cosmopolita*, in: *Archivi della pittura veneziana: Ettore Tito 1859-1941*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 5 settembre-29 novembre 1998, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1998, pp. 15-26.

[91] Le opere esposte da Cooper Colin alla VI Biennale sono due: *Broad sreet a New York* e *Randolph street a Chicago.*

della crescita progressiva del nuovo Paese che avrebbe avuto il potere di sbaragliare l'imbelle concorrenza.

Proprio come Cooper Colin e le sue straordinarie visioni di città americane stavano spazzando via, agli occhi di Benco, le ormai superate visioni che di Parigi dava ancora Jean François Raffaëlli.

Così come dell'olandese Jan Toorop, artista che pure riceve molti elogi da Pica[92], Benco, forse intimidito da tanto sprezzo del più comune senso estetico della " grande arte " in favore di un caricaturismo psicologico inaudito, di un idealismo commisto a un forte senso decorativo, a volte di un vero gusto del macabro, e pure riconoscendo di trovarsi di fronte a un grande artista perché mai banale, finisce per riconoscerne i meriti proprio nella potente resa di una modernità a volte spaventosa, che suggerisce previsioni future affatto pessimistiche, e nel cosmopolitismo dell'artista.

Contemperando, a questo modo, il meritato riconoscimento del grande valore dell'artista olandese con l'avanzamento di alcune riserve di chiara matrice anti-modernista, che – pure – non sono così forti da impedire a Benco di riconoscere il genio di Toorop; dimostrando, ancora una volta, di apprezzare la statura degli artisti al di sopra del proprio gusto personale e delle questioni " di stile ".

In seguito Benco rincarerà la dose: estenderà il tiepido entusiasmo nutrito nei confronti dell'opera di Toorop ad una considerazione più ampia rispetto a alcuni generi pittorici che – in chiave polemica nei confronti degli interventi raccolti da Pica in *Attraverso gli albi e le cartelle*[93] – il triestino mirava a dequalificare:

> Entreremo noi nelle sale minori dell'Esposizione? Divagheremo con gli occhi per le muraglie coperte di piccoli pastelli, di carboncini, di disegni a matita e di acqueforti? No: e questo per motivi essenzialmente giornalistici; chi ha il gusto di queste piccole cose, per lo più finissime, non ha bisogno di nostre opinioni; e il gran pubblico, per il quale scriviamo, se prende interesse al bianco e nero quando gli si dà una mostra speciale di bianco e nero, ci tiene a conservare la sua abitudine di non farlo quando esso figura semplicemente come un'aluccia attaccata al dorso della grand'arte. Del resto, nel bianco e nero, la modernità è per i più rifare il passato: e Alberto Dürer sta sommo maestro e sommo esempio oggidì come quattro secoli orsono[94]... .

---

[92] Vd. V. PICA, op. cit., pp. 66-72.

[93] La serie completa di *Attraverso gli albi e le cartelle* –che raccoglie interventi di Pica già comparsi su "Emporium"- è edita a Bergamo per i tipi dell'Istituto Italiano di Arti Grafiche a partire dal 1901.

Poca varietà, dunque, in questo senso, nella mostra. Solo un'innegabile abilità di mani come quelle di Zorn, Toorop ma soprattutto Chahine:

> Anche quest'anno è delizioso l'armeno parigino Chahine, coi suoi svelti segni, che ricordano l'Helleu, ma ne approfondiscono la maniera, e danno alle sue visioni di vita moderna un'eleganza e una fugacità adorabili[95].

È probabile che Benco, nella composizione di queste righe, avesse presente il saggio che Vittorio Pica aveva pubblicato solo tre anni prima riguardo l'attività artistica di Chahine[96], e che, tuttavia, rispetto alla convinta e " complessiva " esaltazione di un artista versatile, " disposto ad interessarsi ad ogni aspetto della vita[97]", operata dall'allora direttore di " Emporium ", il triestino desiderasse esprimere il proprio gradimento in particolare per il Chahine concentrato su soggetti mondani ed eleganti, e osservatore della vita della Parigi notturna; aspetto importante, quest'ultimo, nella scelta dei soggetti dell'armeno, e che anche Pica non dimenticò di descrivere[98].

Il decimo ragguaglio della mostra è dedicato per intero al ritratto, italiano e straniero. Con un occhio all'artista ritraente, e con l'altro al soggetto ritratto: nella consueta attenzione all'aspetto umano del fatto artistico, che accomuna Benco agli altri " grandi triestini ", in una delle maggiori peculiarità di quell'isola culturale.

L'elenco degli artisti citati è lungo, e riguardo ad esso lo stesso Benco ammette: "Io so di fare gran salti: ma tale è il mio destino in queste *Note*[99]".

Tra i più importanti dei menzionati, oltre al concittadino Arturo Rietti, sono Antonio Mancini, Gari Melchers e Elek László: in tutti , però, paiono al triestino troppo espliciti e frequenti i rimandi ai grandi maestri contemporanei del genere: Carrière, Sargent, Boldini e Lavery. Proprio quest'ultimo, forse in virtù dell'influenza di Whistler, è artefice, a detta di Benco, dei ritratti[100] più belli tra quelli esposti a Venezia. Né è senza importanza sottolineare che nell'apprezzamento che Benco esprime nei confronti della pittura del Lavery, è ben esplicitata una decisa presa di posizione anti-impressionista:

---

[94] S. BENCO, *Note all'Esposizione veneziana. XI*, "Il Piccolo della Sera", 4 giugno 1905.
[95] Ibid.
[96] Si tratta di: V. PICA, *Un'acquafortista armeno (Edgar Chahine)*, in: *Attraverso gli albi e le cartelle. Sensazioni d'Arte*, II Serie, Bergamo, I. I. A. G., 1902, pp. 289-322.
[97] Ibid., p. 318.
[98] Ibid., in particolare cfr. pp. 316-317.
[99] S. BENCO, *Note all'Esposizione veneziana. X*, "Il Piccolo della Sera", 31 maggio 1905.
[100] I ritratti del Lavery esposti a Venezia nel 1905 sono due: *Maria* e *Vera Christie.*

> Una parte della eredità di Whistler fu raccolta fedelmente dallo scozzese John Lavery: e nessuna influenza è maggiore della sua sui ritrattisti contemporanei. Le sue impronte si trovano in tutti i paesi della terra; quindi in tutte, o quasi, le sale dell'esposizione. Lavery rappresenta una reazione contro la maniera impressionistica nei ritratti di figura umana e al tempo stesso una semplificazione di questa maniera: anziché raccogliere tutti i frammenti di luce che vibrano nell'aria intorno ad un oggetto, il suo occhio si sforza a condensare quanto possibile ogni essenziale armonia, a trovare i toni interi in cui si smorza e si riassume quell'inquietudine luminosa e a farli cantare in un accordo semplice, largo e tranquillo. Nella raffinata intonazione di questo accordo sintetico sta tutta la sottigliezza di Lavery: e i due ritratti da lui mandati quest'anno a Venezia – ma specialmente quello che si intitola *Maria* -, sono fra i suoi più sottili[101].

In seguito alla lettura dell'intelligente critica che Benco ci offre in merito all'opera di Lavery, è interessante concentrarsi sul penultimo degli articoli che Benco invia a Trieste dalla VI Biennale: articolo interessante, non fosse altro che per la dettagliata trattazione della questione della sala ungherese e dell'intero sistema artistico magiaro.

In esso, Benco ritrova tratti che l'accomunano a paesi come Finlandia e Russia, in particolare per l'assenza di proprie e autentiche peculiarità. " Carattere proprio e originalità pittorica l'Ungheria finora non ne palesa[102]", sostiene, ma certo forte è, in quel popolo, la volontà di apparire a fianco dei Paesi più importanti per innovazione e produzione artistica.

Talché accade che sia lo stesso Governo magiaro a sottrarre ai propri musei nazionali le opere d'arte migliori al fine di inviarle a Venezia, con il risultato che nella sala ungherese è immediatamente percepibile una precisa operazione politico-culturale in cui " tutto vuole essere opera d'importanza, tutto sembra partecipare allo sforzo collettivo di una stirpe, tutto vuol dare testimonio di diligenza, di assiduità e di volontà tenace[103]". Il tutto regolato da ispirazioni artistiche allogene, oltreché sovente mortificato dalla "cornice d'oro della quale si è voluta fastosamente decorar questa sala e che fu giudicata da tutti cosa di pessimo gusto[104]".

---

[101] S. BENCO, *Note all'Esposizione veneziana. X*, cit.
[102] S. BENCO, *Note all'Esposiziona Veneziana. XI*, cit.
[103] Ibid.
[104] Ibid.

Segue, una volta abbandonata la questione ungherese, la lapidaria stroncatura di un'arte che affondava le proprie radici all'interno di un sistema ideologico al quale Benco era storicamente allergico: " Quell'arte nascente dalle grida della società, come Venere dalle spume del mare, che si credeva sarebbe spuntata dietro i passi del dilagante socialismo, non dà di sé a Venezia né molte cose, né molto tipiche[105]".Gli artisti che vi si dedicavano, e lo facevano con scarsi risultati, erano dunque pochi: Giovanni Vianello, Matteo Olivero, l'argentino De Quiros: davvero poca cosa.

Sorprende fino ad un certo punto, allora, che Benco non individui – o non riferisca – di influssi socialisti o " socialisteggianti " dietro al nazionalismo di Plinio Nomellini, o all'opera di due grandi come Previati o Rodin: farlo sarebbe stato, in tutta probabilità, come ammettere l'importante concretarsi – e proprio in arte – di un'intera " cultura ", un'ideologia che Benco stesso preferiva passasse sotto silenzio, nell'indifferenza o nell'insipienza generale.

Molto interessanti, infine, le poche note che Benco dedica all'arte giapponese: testimonianze, ancora una volta, da parte del triestino, di sapiente capacità di cernita dei più importanti aspetti di una mostra, oltreché dell'intero sistema artistico e culturale contemporaneo; e conferma dell'interesse ormai più che decennale che il triestino nutriva nei confronti delle produzioni del " giapponismo ", ancorché ormai in fase declinante dopo qualche decennio di massiccia circolazione in Europa: aspetti, poi, che Benco sa cogliere e esplicare con rara capacità di sintesi:

> Il Giappone non è rappresentato con una mostra speciale: ma la sua influenza si sente nell'aria, si intuisce, qua e là, dappertutto; e non per nulla, di recente, i maggiori pittori di Francia, confessandosi ad un redattore della " Revue "[106], riconobbero unanimi che la scoperta dell'arte giapponese fu per gli artisti moderni la scoperta dell'America[107].

---

[105] Ibid.

[106] Prestando fede a quanto scrive, per esempio, Gianni Gori (*Introduzione*, in: S. BENCO, *Scritti musicali*, op. cit., p. XIX) circa il costante ricorrere di Silvio Benco a libri e riviste depositati presso la biblioteca civica triestina, giacché non "sentiva l'opportunità di una libreria personale", è probabile che la "Revue" di cui il triestino parla sia la "Revue des Revues" (dal luglio 1900 "La Revue et Revue des Revues", poi dal marzo 1901 "La Revue (Ancienne Revue des Revues)", edita ancora tra 1920 e 1923 e chiamata "La Revue Mondiale"), il cui direttore fu Jean Finot e che si diede alle stampe a partire dal 1895. La "Revue" è conservata quasi per intero nei depositi della biblioteca civica "A. Hortis" di Trieste, fatta eccezione per l'anno 1914, incompleto. Il caso in questione gioca ad immediata conferma, giacché il riferimento istituito da Benco va –senza dubbio- all'articolo *Les salons de 1905. Ce que notre art doit aux Japonais* -in: "Revue" (Ancienne "Revue des Revues"), XVI année, vol. LVI, n. 10, 15 Mai 1905, pp. 199-210-, che Paul Gsell aveva scritto appena due settimane prima; l'articolo è di grande interesse, giacché raccoglie le confessioni di artisti come Raffaelli, Jacques Blanche, René Lalique, circa il grande ruolo di riferimento svolto dall'arte orientale nei confronti di tanta pittura francese. L'intervento di Gsell è –naturalmente- anche conferma della corretta attribuzione al giornale di Finot dei frequenti richiami di

Benco concluderà la sua corrispondenza da Venezia dal punto da cui Pica era partito: la sala svedese. Obiettivo del triestino: esaltare la pittura di tre dei maggiori protagonisti della VI Biennale, con lo stesso sincero entusiasmo che aveva contraddistinto le belle pagine dello stesso Pica. I tre artisti di cui si parla sono: Bruno Liljefors, Carl Larsson e, su tutti, Anders Zorn,

> il colosso, che prende un raggio di luce e lo fa entrare nella sua pittura, schietto, chiaro, limpido, impalpabile, senza artificio di tecnica, appunto come Giove farebbe maneggiando una folgore. Fu molte volte pensato, e da molti, che Zorn fosse il più grande pittore moderno: e qualche volta l'ho pensato anch'io[108].

Del " succoso[109]" Anders Zorn, Benco confeziona un interessante medaglione che si chiude, dopo qualche rigo dedicato al Liljefors straordinario pittore d'animali, con un confronto con l'altro grande pittore scandinavo, stavolta di vita domestica e mercé l'importante influsso dell'arte giapponese: Carl Larsson. Terreno di confronto, l'arte dell'acquerello:

> Larsson ha nei suoi acquerelli una luminosità regolata e pacata quanto quella di Zorn attiva ed irrequieta; nel suo cheto bagno di luce, i contorni si disegnano con la precisione e la capricciosità ornamentale di un arabesco, quasi a far contrapposto a quei liberi lampi di luce che plasmano le forme nei quadri di Zorn. Questi è tutta la natura e quegli è tutto lo stile; questi è tutta la forza e quegli è tutta la pazienza dell'amore: e in nessun luogo quanto nella sala svedese si può vedere come la stessa curiosità ardente degli aspetti delle cose induca due temperamenti d'artisti ad una rappresentazione così radicalmente diversa di ciò che i loro occhi percepiscono e ad una sì diversa stima delle forze che operano nella natura per suscitare il fenomeno della visione. Larsson parrebbe il mansueto seguace del disegno tracciato dalla natura, e in realtà egli la domina, riducendola all'unità del suo stile; Zorn parrebbe un

---

Benco ad una "Revue", oltreché dell'aggiornamento diretto -non mediato da altra rivista italiana- su fonti francesi originali da parte del critico triestino, certificato anche dal breve iato temporale intercorrente fra l'articolo di Gsell –15 di marzo 1905- e quello, appunto, di Benco –28 maggio dello stesso anno-.

[107] Ibid.

[108] S. BENCO, *Note all'Esposizione veneziana. XII*, cit.

[109] A. LANCELLOTTI, op. cit., p. 25.

dominatore, e in realtà la sua forza è l'abbandonarsi all'impeto degli elementi e di lasciarsene trasportare irresistibilmente[110].

Prima di accomiatarsi dai lettori, Benco offre un'ultima considerazione, o – meglio ancora – un invito: che, assieme ad un atto di umiltà, che apparenta critica e pubblico in una posizione di subordinazione rispetto agli artisti – veri anticipatori di future tendenze -, risulta essere un ammaestramento alla cautela e all'equilibrio, qualità che a Benco certo non mancano e ne fanno una guida sincera e immediatamente comprensibile ai suoi estimatori. Afferma infatti relativamente alla presente esposizione veneziana:

> In questa, ho udito da parecchie voci lamentare che non si trovi " l'opera ". E queste voci avevano torto; e non sapevano quel che si dicessero. E' divenuto un luogo comune il rammarico per l'assenza dell'" opera " nelle esposizioni. E che cosa si intende per l'" opera "? Si intende il quadro che faccia chiasso, non per sue qualità pittoriche, ma per altre qualità, di dimensione, di teatralità e di appariscenza, che abbaglino l'occhio dei visitatori. Per esempio, nel 1895, apertasi la prima esposizione di Venezia, si credette esservi " l'opera ": sarebbe stata il *Supremo convegno* di Giacomo Grosso. Chi l'ha più in mente? L'opera quell'anno, c'era davvero: ma si chiamava *La figlia di Jorio* di Francesco Paolo Michetti: la fama le tacque intorno al primo momento, ma oggi ancora dura, e non so come possa più spegnersi[111].

Dunque, mancava " l'opera ". Pure , molti erano gli artisti da esaltare e le " opere " da essi create di tutto rispetto: dai monumenti di Bistolfi, al nudo di Rodin; dai molti capolavori dei grandi spagnoli, ai protagonisti della sala svedese.

Per un'arte che andava ammodernandosi, che usciva dalle secche di decenni di accademia e di stanca ripetizione di formule e modelli; che voleva emanciparsi dai vincoli d'una società grettamente mercantile e affarista e che necessitava di umanizzarsi e di liberarsi dalle finzioni e dagli artifici tecnici. Tutto questo proprio quando

> in tutta l'arte europea scuole e gruppi si sfasciano e anche i migliori sono travolti dalla mania dell'originalità a ogni costo e, più che cercare nella pittura o nella scultura il mezzo più diretto e sicuro per dire quel che sentono, vi cercano soltanto un mezzo per

---

[110] S. BENCO, *Note all'Esposizione veneziana. XII*, cit.
[111] Ibid.

far colpo, per attirare sia pure per un'ora l'attenzione anzi lo stupore del pubblico, qualche osanna della critica estemporanea ed ingenua e magari qualche anatema dai colleghi " arrivati " ed illustri[112].

Ma anche quando, di converso, per dirla con Mario Pilo, si cominciava a intravedere una soluzione, in un artista che

oggi più che mai, sente la necessità d'esser uomo, prima di tutto, d'esser uomo di questo mondo, di vivere questa vita naturale e sociale che tutti viviamo, d'amare, di far figlioli, di divertirsi, di guadagnare, d'intrigare, di darsi alla politica, agli affari, allo sport, alla lettura, agli studi, ai viaggi, alla complessa e complicata attività generale e contemporanea... [113].

Questo intervento è la prova che si stava aprendo – per procedere poi di pari passo alle altre tematiche finora sollevate – anche la questione della socialità dell'artista.

Pilo affermava, insomma, che dietro la maschera dell'artista doveva nascondersi la pulsante anima dell'uomo: non crediamo che Benco avrebbe saputo scrivere diversamente.

Proprio Silvio Benco, dunque, che si trovava a recensire le opere alle esposizioni con tutte le difficoltà che poteva avere chi scriveva d'arte all'epoca delle prime Biennali di Venezia, in attesa che il mestiere di critico d'arte contemporanea andasse definendosi e consolidandosi – anche nella considerazione di pubblico, artisti e organizzatori di mostre – alla stregua del modo in cui stava emergendo un'" arte nuova ", frutto del lavoro di artisti " nuovi ", indipendenti e " moderni ".

Ma, certo, non può essere mai dimenticato il terreno culturale da cui germogliò la prima Biennale, nel 1895:

All'atto di nascita, nel 1895, non c'era, si intende, da domandar l'impossibile ai primi organizzatori, fra cui, per giunta, mancavano i critici. La critica d'arte, fatta eccezione del Martelli, morto in quegli anni (e del resto considerato un sovversivo pericoloso), era un tenue passatempo mondano, uno svago da salotto, quasi senza legame con la zona degli studi sull'arte che anzi sdegnavano di toccare i fatti moderni,

---

[112] U. OJETTI, *L'arte italiana e le Esposizioni veneziane*, cit., pp. 376-377.
[113] MARIO PILO, *Estetica. Lezioni sull'arte*, Milano, Ulrico Hoepli, 1907, p. 273.

> proprio per la speciosa ragione che antichi non erano. Il segretario generale Fradeletto brillante oratore a braccio, ma i cui studi non sopravvivono, non poteva così affidarsi agli artisti stessi perché menassero la barca.[114]

Insomma, nuova arte e di conseguenza nuova critica: di tutto questo il sistema aveva bisogno per rinnovarsi.

[114] ROBERTO LONGHI, *Infanzia e adolescenza della Biennale*, in: "L'Europeo", 5 settembre 1954; qui in: *Scritti sull'Otto e Novecento. 1925-1966*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 155.

VENEZIA 1905-ROMA 1911-VENEZIA 1914: SILVIO BENCO, LE POLEMICHE DEI VOCIANI E LA STABILIZZAZIONE SU POSIZIONI DI NAZIONALISMO OJETTIANO

Solo sei anni separano le due grandi esposizioni veneziana del 1905 e romana del 1911. Pure, sono gli anni decisivi per l'affermazione di un nuovo modo di fare critica: sono gli anni del ritorno in Italia di Ardengo Soffici.

Sul ritorno in Toscana del critico di Poggio a Caiano occorrerà indugiare, indipendentemente da quanto decisivo sia stato il ruolo giocato dalle polemiche figurative di questi nei confronti delle scelte di poetica e delle prese di posizione in materia di critica d'arte operate nel corso di quegli anni da Silvio Benco.

Benco, infatti, se da una parte finì spesso per convergere su posizioni – affatto contrapposte – di chiara matrice ojettiana e nazionalista, tuttavia restò più volte calamitato dai mai banali interventi figurativi di Ardengo Soffici; polemiche, quelle del toscano, che vanno altresì inquadrate nell'ambito dell'attività culturale di una rivista come " La Voce ", presso cui prestavano la propria collaborazione anche triestini come Scipio Slataper e le cui polemiche – sulla scorta dei complessi rapporti di cultura tra Trieste e Firenze – erano ben note nella città giuliana, costringendo in più occasioni Benco a sollecite risposte.

Soffici rientra da Parigi nel 1907, recando in Italia i riverberi di una modernità respirata lungo il corso di un pluriennale soggiorno parigino, assumendo il ruolo

> dell'iniziatore, del divulgatore, del traduttore, dell'intermediario di cultura fra Francia e Italia. Fu una " missione " che trovò inaugurata in pieno dalla tradizione di Papini e Prezzolini nel " Leonardo" e nell'attesa generale di quel tempo che voleva rendere meno provinciale l'Italia portandola in relazione con le letterature e le arti di altri paesi.[1]

Grandi, in tutta evidenza, sono i crediti che il toscano ha contratto con la storia e la cultura contemporanee; sicché Luigi Cavallo, in un breve saggio introduttivo al catalogo di una mostra tenuta a Milano nel 1980, non ha difficoltà ad enumerarne i principali, vale a dire:

---

[1] GIUSEPPE PREZZOLINI, *Prefazione*, in: ARDENGO SOFFICI, *Opere. I*, Firenze, Vallecchi, 1959, pp. XXXII-XXXIII.

> L'importazione qui da noi di Rimbaud, degli impressionisti, l'opera di scavo nell'arte popolare, la rivalutazione dei migliori artisti del nostro Ottocento, Ranzoni e Fattori, la difesa di Medardo Rosso, la presentazione di Cézanne e di Courbet, di Maurice Denis e Odilion Redon.[2]

L'operazione culturale di Soffici non può non lasciare il segno sui giovani intelligenti di allora, e la lascia a maggior ragione sui critici, che da quel momento sono costretti a fare i conti con i propri limiti e l'arretratezza di un'Italia sempre più provinciale, vero " piccolo mondo antico ". E c'è dell'altro:

> Ma ciò che non è stato notato, o se lo è stato, non abbastanza sottolineato, è che in quei suoi libri di divulgazione , nei quali la pittura moderna veniva presentata al pubblico italiano per la prima volta puramente come pittura, Soffici rivelò un altro degli aspetti della sua natura morale: ossia una chiarezza, una linearità, una precisione di termini e di concetti che si stacca da tutto quello che si chiamava allora la critica artistica. Anche oggi, quando quei movimenti di cui egli afferrava ed affermava per la prima volta in Italia l'importanza, son oltrepassati, i suoi libri si leggono volentieri, come una guida del 1700 di Venezia o di Roma.[3]

E proprio attraverso i suoi articoli Soffici sancisce la nascita – o rinascita – del mestiere di critico di arte contemporanea: determina la morte di tutta una critica ancora dannunzianamente impegnata in un ampio e trito periodare, intenta a gonfiarsi il petto di parole traverso l'impaccio di un gergo ormai vuoto e anacronistico, oltreché costretta a riferirsi a dati extra-visuali, siano questi letterari, musicali o filosofici.

Fa in tempo a collaborare al " Leonardo ", scrivendo di arte egizia sull'ultimo numero della rivista e firmando, come già gli capitava di fare a Parigi, Stefan Cloud[4]; alter ego che, con toscana ironia e per gusto del gioco, si impegna a mantenere in vita anche dopo la propria dirompente affermazione, se è vero che due anni più tardi, lamentando il colpevole oblio che la critica stava perpetrando nei confronti di Medardo

---

[2] LUIGI CAVALLO, *Soffici: pittura/ poesia come unità produttiva*, introduzione al catalogo: *Soffici. Immagini e documenti*, curato dallo stesso L. Cavallo con la collaborazione di Oretta Nicolini, Galleria " Il Castello ", Milano, gennaio 1980, p. 6. Molto del materiale esposto in quella mostra proveniva da Poggio a Caiano su concessione della figlia di Soffici, Valeria.

[3] G. PREZZOLINI, *Prefazione*, cit., p. XXXIV.

[4] STEFAN CLOUD (Ardengo Soffici), *Pittori e scultori sacri*, in: "Leonardo", V, n.2, aprile-giugno 1907. Anche in: "Leonardo", ristampa anastatica, Firenze, Vallecchi, 2002, serie III, pp. 183-200. A firma Stefan Cloud, Soffici scrisse anche, per esempio, sulla parigina "L'Europe Artiste", nel dicembre 1904, l'articolo *Medardo Rosso*.

Rosso, tra i pochi che si erano battuti per il riconoscimento dei meriti dello scultore Soffici menziona

> la mezza pagina dell'amico mio Stefan Cloud, che fino dal 1904 esaltava il Rosso e rampognava l'Italia per la sua incuriosità ma in francese e in Francia. E quel silenzio, creda, è quasi tragico.[5]

Testo di riferimento imprescindibile circa la formazione culturale del toscano e l'impatto di questi nei confronti dell'arretrato sistema figurativo italiano è quello di Mario Richter, *La formazione di Ardengo Soffici. 1900 – 1915*[6], in cui l'autore ripercorre per intero la varia esperienza parigina di Ardengo, attraverso i suoi numerosi soggiorni spesso seguiti da ritorni burrascosi, e si punta la lente sul fitto epistolario che tenne in particolare con Giovanni Papini.

Furono, quelli, per il giovane Soffici, anni intensissimi: a cominciare dal 6 novembre del 1900, il giorno della partenza dalla Toscana, traverso i primi contatti con gli intellettuali francesi e le prime esperienze – risalenti al 1902 – nell'ambiente della " Plume " di Karl Boès – rivista i cui toni ancora rimanevano " entro i limiti di un gusto sostanzialmente simbolista "[7] -; oppure degli incontri di cultura che ebbero luogo – ancora negli ambienti della " Plume " – dal 18 aprile al 23 maggio 1903 e che presero il nome di *Soirées*; per passare, poi, alle prime collaborazioni alla "Critique Indépendente " e all'" Oeuvre d'art international ", che rivelavano, ancora attorno al 1903, un critico – si noti, in sintonia col Benco dell'epoca – sincero fautore dell'arte bistolfiana e di " quell'unità armonica di tutte le arti... perfettamente aderenti... al grande ideale simbolista e wagneriano "[8]; per finire, poi, col superamento delle poetiche simboliste, traverso la conoscenza di Picasso e Apollinaire e al rientro in Italia del 1907.

Da lì, una nuova partenza e la collaborazione da Parigi alla " Voce " fino ad abbracciare – in polemica soprattutto anti-prezzoliniana – le più avanguardiste poetiche parigine.

Tuttavia, gli anni più interessanti per chi studi l'evoluzione della critica d'arte in Italia – e, nella fattispecie, le posizioni di Silvio Benco -, sono proprio quelli della " La Voce ", dalle cui colonne Soffici offrì la prima vera occasione di coinvolgimento degli

---

[5] A. SOFFICI, *Lettera aperta all'On. Fradeletto*, in: *Opere. I*, cit., p. 46.
[6] *La formazione francese di Ardengo Soffici. 1900-1915*, è stato pubblicato a Milano, dalla Società Editrice Vita e Pensiero, nel 1969.
[7] Ibid., p. 20.

intellettuali del nostro paese nell'agone del più aggiornato dibattito critico internazionale. La rivista fiorentina fu vero e proprio

> richiamo dei giovani d'ogni parte d'Italia e anche d'oltre confine che venivano a Firenze come fosse non un Istituto di Studi Superiori ma una libera scuola, dove si doveva imparar scrivendo, operando, criticando, facendo battaglia, e discutendo gli uni con gli altri come se ognuno dovesse esser la migliore cote dell'acciaio dell'amico.[9]

Giovane d'oltre confine è senz'altro Scipio Slataper, nato in quella Trieste che ancora per un decennio o quasi sarebbe stata il maggior porto dell'Impero Austro-Ungarico, e nonostante il forte desiderio d'Italia che nell'attuale capoluogo giuliano allora si respirava.

Giovane di grande ardimento, Slataper fa da apripista, assieme a personaggi come Michelstaedter e gli Stuparich - tanto per citarne alcuni -, al nascituro e fecondo rapporto di cultura fra Firenze e Trieste; spalancando, in tal modo, e proprio nella propria città d'origine, una nuova finestra sulla modernità, che permetterà di respirare il vento agitato dall'operazione di svecchiamento della cultura italiana che proprio Firenze stava operando grazie alla spinta di uomini come Soffici, Papini e Prezzolini.

Un'occasione davvero ghiotta anche per Silvio Benco di ampliare e aggiornare i propri orizzonti di critico, ma che fu possibile solo grazie alla grande capacità del triestino di capire e rispettare le novità al di fuori di ogni pregiudizio, e che gli permise anche se solo per qualche anno di reagire sorprendentemente agli scossoni che giungevano all'intero sistema culturale italiano da Firenze, in particolare a opera del " rivoluzionario " Ardengo Soffici; e di rispondere con una prontezza affatto superiore a quella, tra gli altri, di un Vittorio Pica.

Dei rapporti tra Benco e Slataper si è molto discusso, così come di quelli di Firenze con Trieste; merita, però, a tal proposito, riprendere alcune delle questioni più importanti.

In particolare, trattando del rapporto tra Benco e Slataper, va subito evidenziato il notevole salto generazionale che con tutte le sue implicazioni scava un profondo solco tra il quasi quarantenne Silvio e il poco più che ventenne Scipio.

---

[8] Ibid., p. 29.
[9] G. PREZZOLINI, *Prefazione*, cit., p. XXI.

Tuttavia, per comprendere nel dettaglio le pieghe del rapporto tra due uomini così diversi, non sarà sufficiente fermarsi alla questione anagrafica, ma sarà necessario inquadrare la questione nell'ottica dell'opinione che i triestini a Firenze – ed in particolare i triestini della " Voce "- venivano diffondendo circa la propria città, biasimata – spesso – come lontana provincia culturale, oltreché compianta giacché ingabbiata dalla retrograda politica – anche intellettuale – dell'*élite* liberal-nazionale.

Il testo che meglio permette di approfondire queste questioni è rappresentato dal catalogo della mostra documentaria *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)*, tenuta nel 1983 in Palazzo Strozzi a Firenze[10].

Ad emergere sono alcuni dati importanti, anche rispetto ai motivi della consistente "migrazione " a Firenze di molti giovani intelligenti triestini:

> Dei giovani giuliani venuti a Firenze nei primi lustri del secolo non tutti, ma la più parte, vi giungono per compiervi gli studi universitari presso l'Istituto di Studi Superiori, specie nella Facoltà di Lettere e Filosofia. Dal 1866 l'Austria multinazionale non aveva più nel suo territorio una università italiana; Padova, sede naturale degli studi per gli austroitaliani dal Trentino alla Dalmazia, si è ricongiunta al Regno d'Italia.[11]

In Toscana, naturalmente, si veniva anche e soprattutto per la lingua, " per risciacquare, come già fece Manzoni, i propri panni in Arno"[12]; né va dimenticato che a Firenze si trovavano – in eminenti ruoli intellettuali – due triestini come Salomone Morpurgo – direttore della Biblioteca Centrale dal 1905 -, e Giuseppe Picciola – preside del Liceo " Galilei " dal 1906 -, che dovevano costituire importanti riferimenti per i giovani che da Trieste – ma anche, si noti, da Gorizia e dall'Istria[13] – giungevano al capoluogo toscano.

---

[10] La mostra documentaria in questione fu curata da Marco Marchi, con catalogo a cura di Marco Marchi, Ernestina Pellegrini, Roberto Pertici, Nella Sistoli Paoli, Lodovico Steidl; si tenne, come detto, in Palazzo Strozzi, tra il 18 marzo e il 22 aprile 1983.

[11] MARINO RAICICH, *Premessa*, nel citato catalogo: *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)*, p. 10.

[12] Lo scrive Ernestina Pellegrini, in: *Trieste e Firenze. Storia di un rapporto*, in: *La Trieste di carta. Aspetti della letteratura triestina del Novecento*, Bergamo, Lubrina, 1987, p. 53.

[13] Molti, infatti, furono gli intellettuali della Venezia Giulia coinvolti indirettamente o direttamente –in questo senso, oltre alla permanenza presso l'Istituto fiorentino di Studi Superiori va menzionata la collaborazione a riviste come "La Voce"- dal rapporto con il capoluogo toscano. Come anche Marino Raicich sottolinea (*Premessa*, cit., p. 6), ai triestini Carlo e Giani Stuparich, Umberto Saba e Italo Svevo, si uniscono goriziani come Carlo Michelstaedter, gradesi come Biagio Marin e, non da ultimi, istriani come Luigi Dallapiccola, Pier Antonio Quarantotti Gambini e fiumani come Gemma Harashim.

Lo stretto contatto con Firenze finì giocoforza per rappresentare una straordinaria occasione di aggiornamento culturale per i giovani giuliani, se si tiene presente che prima che questo drappello di triestini giungesse ad istituire un fecondo rapporto culturale con la Firenze vociana oltreché con gli ambienti della cultura universitaria, Trieste era ancora attardata in una letteratura di matrice carducciana, patriottica ed irredentista alla Riccardo Pitteri, oppure ancora " si impreziosiva nel dannunzianesimo volutamente artificiale e irrespirabile dei romanzi di Benco[14], con un dannunzianesimo eccitato e svaporato in un simbolismo nordico ... impregnato dei sulfurei vapori zarathustriani e dei brividi di Poe, del dio della febbre "[15].

Vero è che dietro il semplice confronto tra " avanguardie " e " retroguardia ", tra triestini attivi nella moderna ed aggiornata Firenze e triestini che – come Benco – erano rimasti a Trieste, esistevano questioni politiche, correlate a due diversi modi di interpretare, orientare ed eventualmente abbracciare l'attività irredentista, portati avanti da un lato dai socialisti filo-slavi – cui Slataper, ancorché in modo affatto personale, si ispirava -, dall'altro dal partito " borghese " dei liberal-nazionali.

Questi ultimi, grazie soprattutto al controllo di organi di informazione come i quotidiani "L'Indipendente " e " Il Piccolo " – proprio i giornali cui Silvio Benco prestò la propria collaborazione – detenevano una egemonia culturale sostanziale nel capoluogo giuliano, attirandosi critiche ed attacchi da chi non condivideva – nelle faccende culturali come in quelle politiche – la loro linea " conservatrice ", irredentista e nazionalista.

Da qui, per esempio, le numerose polemiche – spesso fomentate da triestini che sentivano, benché a distanza, la necessità di svecchiare il clima culturale della propria città – tra " La Voce " e " L'Indipendente "[16], che culminarono nel sostanziale compiacimento manifestato dai liberal-nazionali in occasione del sequestro del primo numero del quotidiano toscano esplicitamente dedicato all'irredentismo e alla

---

[14] Credo si alluda in particolare a: *Il castello dei desideri*, Milano, Treves, 1906.

[15] E. PELLEGRINI, op. cit., pp. 51-52, con pochi ritocchi rispetto all'intervento di quattro anni prima di Marco Marchi, la stessa Pellegrini e Lodovico Steidl: *Introduzione. I. Immagini di Trieste*, in *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)*, cit., p. 25.

[16] Di queste polemiche, alcune furono di carattere squisitamente politico, e centrate proprio sulla questione adriatica. Valga come esempio la questione sollevata sulla "Voce" da Slataper nel 1910, in seguito alla decisione del *Touring Club* di utilizzare nella toponomastica della Venezia Giulia nomi slavi accanto a quelli italiani, in contrasto alle posizioni dei liberal-nazionali portate avanti sull'"Indipendente" da Attilio Tamaro. Per le fasi della polemica, cfr. *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)*, op. cit., p. 111.

successiva proibizione – in atto dal gennaio 1913 – dello stesso giornale decretata dal governo austriaco[17].

Non può stupire, di conseguenza, che tra Benco e Slataper non sia riscontrabile l'esistenza di un rapporto epistolare diretto[18].

I due, arroccati su posizioni affatto antitetiche, finirono per polemizzare a distanza: strumento di questa polemica, le *Lettere triestine* che Slataper aveva cominciato a pubblicare sulla "Voce" a partire dal febbraio del 1909[19], e che erano mirate a distruggere, punto per punto, istituto per istituto, l'intero sistema culturale triestino, di cui Benco non solo faceva parte – all'epoca, era collaboratore del " Piccolo " – ma era – nel suo ruolo di giornalista e di critico musicale, teatrale, letterario e artistico – elemento di spicco e di grandissima influenza[20].

Di contro alla veemenza degli attacchi di Slataper, Benco si comportò – per l'intero corso della propria attività di critico letterario – con la paziente comprensione di

---

[17] Questa, almeno, è l'opinione di Roberto Pertici (in: *Introduzione. II. Irredentismo e questione adriatica a Firenze*, in: *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)*, op. cit., p. 71. "La Voce", per poter circolare in seguito alla proibizione del governo austriaco, fu costretta a cambiare nome in "La Cultura". Per chi voglia seguire le fasi della polemica in questione, lo stesso catalogo riporta (ibid., pag. 15) la serie degli articoli di argomento irredentista pubblicata sulla "Voce", così come vi si può leggere il testo del divieto di circolazione del giornale fiorentino, promulgato dal governo austriaco l'8 gennaio 1913.

[18] A tal proposito, cfr., per esempio, SCIPIO SLATAPER, *Epistolario*, a cura di Giani Stuparich, Milano, Mondadori, 1926: delle lettere del triestino, ovvero rappresentanti la corrispondenza di Slataper a meno di quelle inviate alle cosiddette "amiche triestine" -escluse perché giudicate alla stregua di un "diario" o di un romanzo a parte-, nessuna è inviata a Benco. Tra i destinatari, più che qualche amico d'infanzia, occorre ricordare, per esempio, i fratelli Stuparich, Prezzolini, Papini, Soffici –compagni della "Voce"-, Giovanni Amendola o Riccardo Bacchelli.

[19] La prima delle *Lettere triestine* è, infatti: *Trieste non ha tradizioni di cultura*, in: "La Voce", a. I, n. 9, 11 febbraio 1909, pp. 35-36.

[20] In particolare, relativamente alla questione Benco-Slataper, cfr. una delle *Lettere triestine*, ovvero: *I giornali*, in: "La Voce", a. I, n. 19, 22 aprile (anche in: *Scritti politici*, a cura di Giani Stuparich, Roma, Stock, 1925, pp. 29-36). L'articolo –oltre a costituirsi di un attacco estremamente deciso che Slataper indirizza ai principali quotidiani triestini, in particolare al "Piccolo", di cui Benco era caporedattore, e all'"L'Indipendente"-, è forse l'unico riferimento diretto di Slataper a Benco, giornalista che il giovane vociano ammirava in quanto "vero critico d'arte", "spirito quasi ottimo di giornalista critico", "autodidatta artista come mai Trieste seppe esprimere" oltreché uomo di grande onestà che "non fa conferenze se non ha veramente qualche cosa da dire". Tuttavia –e mi rifaccio ancora alle parole di Slataper-, giacché vincolato alle politiche redazionali irredentiste e liberal-nazionali del "Piccolo della Sera", Benco aveva finito per perdere in originalità di pensiero, per adeguarsi "all'ideuccia superficiale", sicché non esisteva troppa differenza tra "il suo articolo firmato e il capocronaca anonimo". Slataper chiude la lettera con il rammarico per un intellettuale che avrebbe potuto essere il "segno della forza giovane di Trieste; e invece, come certe correnti d'acqua dolce quando finiscono nel mare", aveva rinunciato alla propria freschezza di pensiero per annacquarsi nella mediocrità della linea politico-culturale di redazione. Sulla questione, cfr. anche la lettera –databile ai primi di ottobre del 1909- che Slataper inviò da Trieste a Giuseppe Prezzolini, di proprietà E. Vallecchi –riportata per altro anche nel catalogo citato (p. 105)- in cui il triestino definisce il quotidiano "L'Indipendente" –cui Benco collaborò dal 1890 al 1903- "dipendente da una cricca affaristica-liberale".

un padre, con indulgenza non comune e pure a volte sarcastica, giustificando le " intemperanze " di Scipio e non mancando di sottolinearne la grandezza di artista[21].

Simili considerazioni non fanno che confermare le parole che Benco aveva scritte circa vent'anni prima[22], e che già palesavano la consapevolezza che dietro alla più baldanzosa e giovanile voglia di osare si nascondevano le debolezze di un ragazzo " dentro di sé modesto ed anche un poco timido "[23]; talché a originare il più impertinente ribellismo culturale di Slataper era la necessità di avvertire attorno a sé almeno due elementi di sicurezza:

> Un ribelle che aveva la sua famiglia, se non la sua scuola, nella " Voce " di Giuseppe Prezzolini, dove raggiavano ed esplodevano le contraddizioni del suo spirito ardente, un ribelle che d'altra parte – come notò argutamente il Farinelli – continuava i suoi studi universitari con molta serietà e assiduità. " Studi regolarissimi, e milizia tra irregolari e scapigliati ". L'intelletto diviso tra pace e guerra.[24]

Questi, in sintesi, i rapporti tra Silvio Benco e Scipio Slataper. Ma ancor più produttivi, per quanto concerne l'attività di critico d'arte del primo, sono quelli con gli scritti di Ardengo Soffici, lungo la medesima direttrice culturale Firenze–Trieste, " La Voce "–" Il Piccolo della Sera ".

Il toscano, a partire dal 1909, finisce davvero per sconvolgere il sistema culturale ed i limitati orizzonti critici d'Italia, nella fattispecie puntando il dito contro il sistema delle Biennali veneziane, accusate di codardia e di limitarsi a restare

---

[21] Cfr., per esempio, l'articolo benchiano –di molto seriore agli anni della polemica in questione- : *Scipio Slataper e Trieste*, in: "Termini", Fiume, N. 48-49-50, 1940, pp. 1009-1010; qui in: SERGIO BROSSI, *Il segretario triestino*, Trieste, i libri delle capperance N.1, 1982, p. 19. Dalla lettura di questo articolo, viene fuori tutta la capacità di Benco di apprezzare –laddove esista il genio- anche la personalità e l'opera di chi gli fosse -per molti aspetto o del tutto- diverso, fosse questi anche un avversario politico o fautore di opposte posizioni critiche o culturali *tout court*. Oltre a ciò, è rimarchevole la capacità dimostrata da Benco di giustificare con la giovinezza o la particolarità del carattere di Slataper l'aggressività delle accuse da questi ricevute. Tuttavia, specie per i giudizi più tardi che Benco ha formulato rispetto l'attività intellettuale di Slataper e per la finale ed esplicita riabilitazione delle audaci posizioni espresse in vita da questi, non va trascurata la pista che suggerisce una rilettura dell'attività dei vociani nell'ottica dell'annuncio dell'"Italia nuova", antiparlamentare quale si sarebbe configurata nell'immediato dopo guerra e che –almeno agli inizi- doveva calamitare l'attenzione dei liberal-nazionali di Trieste. Ma Benco –in virtù delle proprie posizioni da sempre liberali- fu in seguito più volte in difficoltà con le frange più intransigenti e liberticide dei quadri fascisti, né mai risultò iscritto al Partito, della cui linea governativa doveva essere finanche preoccupato se vero che dopo la marcia su Roma abbandonò –con un chiaro rifiuto a dedicarsi ad insinceri panegirici- la ormai consueta rubrica dedicata all'approfondimento politico.
[22] Vd. S. BENCO, *Lo scrittore*, in: "Il Piccolo della Sera" (Trieste), 2 dicembre 1922.
[23] Ibid.
[24] Ibid.

fedeli a quell'orientamento nazionalistico in senso neo–rinascimentale promosso dallo stesso D'Annunzio e favorito, tra gli altri, da Giulio Aristide Sartorio, Diego Angeli, Adolfo De Karolis e Ugo Ojetti...[25]

Tra chi accusa il colpo c'è pure Enrico Thovez, incapace di avvertire la portata della " rivoluzione " attribuibile al toscano, e che continua a ritenere anche solo l'arte impressionista – di cui appunto Soffici auspicava il superamento -, null'altro che " bizzarria di cattivo gusto "[26].

Questi i primi strali scagliati dal toscano:

> Ed infatti basta aver visitato una o due di quelle fiere che con tanto fracasso di tamburi, di grancasse e di trombette vengono aperte ogni due anni a Venezia, per rendersi conto esattamente della incresciosa miseria intellettuale – e si potrebbe dire anche morale – dei nostri più illustri pittori. Lasciando da parte gli spurghi che l'estero scarica in quelle sale, dieci o vent'anni dopo che la gente autenticamente colta di tutta Europa gli ha giudicati e condannati come fungosità inutili e anche nocive, tutte le opere che la nostra critica piglia in considerazione e spesso esalta non sono animate da veruna scintilla di vita o di poesia. Son poponacci acerbi e acquosi, ficuzzole annebbiate, frutti scipiti di un'abilità da manovali dell'arte ignoranti e volgari. Sono prodotti faciloni di uno sciocchissimo verismo soccorso dalla macchina fotografica, o ciurmerie simbolico–decorative derivate supinamente dai giornali illustrati di Germania e d'Inghilterra, e indegne pur d'una occhiata di chi cerca in un dipinto la misteriosa parola cordiale di un'anima passionata.[27]

A ciò si aggiunga la condanna che tocca a Vittorio Pica, assieme a Camille Mauclair accusato di non avere capito poi molto di un'arte che pur andava lodando da parecchi anni, anche avendone caldeggiato l'ingresso nel sistema italiano delle Esposizioni:

---

[25] PAOLA BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, Messina-Firenze, D'Anna, 1972, p. 197.
[26] Ibid.
[27] A. SOFFICI, *L'impressionismo e la pittura italiana. IV. Conclusione*, in: *Opere. I*, cit., pp. 21-22.

> Né i libri recenti di Camille Mauclair e di Vittorio Pica[28] aggiungono gran che a ciò che su questa scuola si va stampando da una ventina d'anni a questa parte nelle riviste e nei libri del mondo intero e specialmente in Francia.[29]

La stagione impressionista era ormai destinata a finire, superata dalla ricerca di nuove leggi di solidità e costruzione oltre che di abbandono, da parte dei " feticisti della tavolozza "[30], della convinzione che luci e colori fossero il fine delle loro ricerche.

Paul Cezanne e Degas, sopra tutti, indicavano la strada da percorrere, lasciando indietro chi, come Monet e Sisley, non comprendeva il valore di tale rivoluzione:

> A Monet come a Sisley questo " concetto della mente " faceva difetto o se l'ebbero mai lo persero di buon'ora per sprofondarsi in esperienze quasi del tutto empiriche e sensuali. Così non ebbero mai quella virtù magica che si chiame stile. Mirabili per luminosità, squisitezza e novità di colori, i loro quadri mancano quasi sempre e totalmente di tutte le altre qualità del capolavoro: intensità di sentimento, solidità di struttura, potenza espressiva, varietà; non contentano interamente che l'occhio; ma un po', in verità, alla maniera di un bel tessuto trapunto di sete variopinte, di un vaso della China o di un mazzo di fiori.[31]

Per quanto riguarda il futuro pittorico dell'Italia, Soffici invita a seguire le orme di Giovanni Segantini; sul futuro della propria patria, il toscano ha le idee molto chiare:

> Amante sviscerato del genio della nostra razza, io non son di quelli che aspettan la luce dal nord; credo anzi – e la storia mi conforta in questo – che la luce – la vera – sia sempre sorta e sia ancora per sorger di qui... .[32]

Parole fortemente imbevute di spirito "nazionale", e che anticipavano di qualche anno l'evoluzione nel senso di una sempre più spiccata ed anti-francese "italianità" che Ardengo Soffici avrebbe accusato inequivocabilmente a partire dai primi mesi del 1911; proprio in quell'anno, cominciava infatti ad emergere la difficile compatibilità tra il

---

[28] Il pensiero di Soffici corre senz'altro all'ultima grande pubblicazione di Vittorio Pica: *Gl'impressionisti francesi*, Bergamo, I. I. A. G., 1908.
[29] A. SOFFICI, *L'impressionismo e la pittura italiana. I. Che cos'è l'impressionismo*, in: *Opere. I*, cit., p. 4.
[30] A. SOFFICI, *L'impressionismo e la pittura italiana. III. I difetti dell'impressionismo*, in: *Opere. I*, cit., p. 16.
[31] Ibid., pp. 17-18.
[32] A. SOFFICI, *L'impressionismo e la pittura italiana. Congedo*, in: *Opere. I*, cit., pp. 28-29.

toscano ed il raffinato ambiente intellettuale parigino. Di tale processo, resta traccia in una lettera che Ardengo scrive ed invia – proprio da Parigi, nell'aprile del 1911 – a Giovanni Papini[33], e di cui vale la pena riportare uno stralcio:

> Non so se ti abbia detto che questo mese di vita parigina mi ha modificato grandemente lo spirito – e, credo, in meglio. In una parola mi accorgo sempre di più di essere italiano... e che essere italiano vuol dire sentirsi dalla nuca alle natiche quella spina dorsale che manca precisamente a questi signori francesi.[34]

Una simile presa di posizione in difesa di un'arte nazionale svincolata da condizionamenti allogeni certo doveva, in qualche modo, rincuorare e spronare chi, come Silvio Benco, già da tempo – e sulla scorta degli interventi di Ugo Ojetti – convergeva sulla necessità dell'affermazione di un'arte " italiana "; italianità, appunto – non solo artistica – che Benco doveva ancora conquistarsi, ma che a maggior ragione – e proprio in virtù del servizio alla causa irredentista – doveva essere elemento fondante del gusto del critico come del temperamento dell'uomo.

E Benco che, quanto a tempismo e sicurezza nel riconoscimento della straordinaria levatura di artista di Giovanni Segantini, certo non faceva difetto; già in occasione della morte del pittore il triestino gli dedica un articolo commosso e pieno di intelligenza[35]. Vari sono i tasti che Benco tocca, alcuni di essi niente affatto scontati, tra i quali la piena legittimazione della tecnica divisionista, calata – ad ogni modo – in un articolo di taglio anti-modernista che – su una linea di predilezione neo-quattrocentista, pone l'accento sul Segantini simbolista e " fiorentineggiante "[36]:

> Lo stesso sistema di pittura di lui, quel divisionismo speciale tanto criticato dagli odiatori di ogni arte libera, da coloro che hanno preso la misura dell'artista come

---

[33] Soffici invia la lettera in questione a Papini il 29 aprile 1911. Parte di essa è riportata anche in: M. RICHTER, *La formazione francese di Ardengo Soffici. 1900-1914*, op. cit., p. 178.

[34] Ibid.; la lettera prosegue poi con il medesimo tono, manifestando un Soffici affatto insistente nel puntare il dito contro il mondo intellettuale parigino: «Non puoi avere un'idea dello sfacelo spirituale di questa gente. Vedendo da vicino le cose e le persone che di costaggiù paion qualcosa di buono e di bello ci si accorge subito d'un putridume d'una decomposizione che le minacciano, le sporcano e finiranno per invaderle affatto. A voce ti dirò un monte di cose seccanti e disgustose».

[35] S. BENCO, *Il maestro morto*, in: "L'Indipendente" (Trieste), 9 ottobre 1899.

[36] Una simile posizione, ancora ruskiniana, non dovrebbe stupire, se si tiene conto che pochi mesi più tardi Benco avrebbe celebrato la grande figura di intellettuale di John Ruskin con un encomiastico articolo-medaglione a compiangerne la morte (si tratta di: *John Ruskin*, in: "L'Indipendente", 23 gennaio 1900), e che conferma –a cavallo dei due secoli- la predisposizione del triestino per un'arte simbolista e

quella di un coscritto di leva, non dimostra forse quanta importanza egli annettesse pur alle minime cose, quanta attenzione egli raccogliesse in ogni molecola baciata dalla luce ai suoi occhi? Non trascurò alcuna cosa, non disprezzò alcuno degli effetti visibili, non fece guerra alla linea evidente e non idolatrò ogni impressione violenta della sua retina... .[37]

Difende la sincerità del pittore contro tutta la finzione e l'artificio dell'arte del tempo:

Era egli il porto della verità in mezzo a tanta finzione del secolo; esprimeva la dignità umana in mezzo a tanto istrionismo di vanitosi; ascendeva dalla malinconia della terra ai simboli intimi e gravi in mezzo a tanto simbolismo, fatto d'apparenze esteriori come emblemi d'araldica.[38]

Conclude con una previsione che stupisce:

Se il paesaggio come espressione sentimentale rimarrà forse come la forma caratteristica del nostro secolo, i posteri ricercheranno in Giovanni Segantini le più purificate immagini del nostro sentimento, come nei maestri quattrocentisti noi andiamo cercando quasi in limpide fonti la capacità di commozione ch'ebbe un secolo.[39]

Insomma, dieci anni prima di Soffici, e senza voler considerare, per studiare le importanti convergenze fra i due critici, l'articolo che all'impressionismo Benco avrebbe dedicato undici anni più tardi[40], il triestino già indica in Giovanni Segantini un

---

neo-quattrocentista ancora pervicacemente legata all'elemento del disegno, ovvero alla "linea evidente", in chiara posizione anti-impressionista.

[37] Ibid.

[38] Ibid.

[39] Ibid.; qui, in tutta evidenza, risulta chiaro l'appello al ritorno al Quattrocento pittorico, alla purezza di sentimento propria di quel secolo ed alla precisione della linea e della narrazione, in contrasto con un'arte impressionista che non poteva commuovere né palesare un sentimento, e che si mostrava incapace di rappresentare e di riflettere su di un soggetto, del tutto incentrata com'era a riportare fedelmente e con estrema "precisione ottica" puri effetti cromatici e luminosi dietro cui figure, linee e intenzioni finivano per perdersi, scomparire.

[40] S. BENCO, *Plein-air*, in : "Il Piccolo della Sera", 31 luglio 1910. L'articolo, ancorché uscito a ridosso della chiusura –avvenuta il 15 di maggio- della prima mostra italiana degli impressionisti francesi, non consiste in un ragguaglio dell'esposizione, né accenna ad una visita fiorentina di Benco. Piuttosto, appartiene ad un genere di discussione culturale *tout court* e di divulgazione letteraria di una pittura che risentiva dei giochi della luce e della fusione nella natura dei soggetti rappresentati, e che cercava nella produzione letteraria un'affermazione altrettanto prorompente dopo i primi tentativi di impressionismo letterario proposti dai de Goncourt. Inoltre, non è dato sapere se Benco –spesso, per altro, su posizioni anti-impressioniste- non si sia davvero recato a Firenze o, viceversa, abbia preferito tacere dell'esposizione analogamente a quanto fatto da Ojetti, che nell'articolo *Medardo Rosso*, comparso sul

grande possibile esempio per i posteri. Certo è vero che nel 1899, anno della morte di Segantini, la grande maggioranza dei critici concorda sulla grandezza del pittore, spesso ignorato da vivo.

Alla metà degli anni venti, Benco – in un articolo pubblicato sul " Piccolo della Sera " – scriverà che al modello deve seguire una trasfigurazione operata dallo spirito, certo ricordandosi delle propensioni – ancora vive, in lui, venticinque anni prima -, verso un'arte di " Idea ", di "Simbolo ".

Di quell'articolo vale la pena riportare uno stralcio:

> Quando incomincia la poesia ci ha da essere dunque qualche cosa più che il modello offerto dal vero. Ci ha da essere l'azione creatrice dello spirito, la trasfigurazione in potenza espressiva ed in armonia.[41]

Dal canto suo Soffici, che pure si riferisce – in un intervento datato alla fine del primo decennio del Novecento – a termini come " entusiasmo ", o trasmissione di esso dalla mente dell'artista a quella del fruitore dell'opera, aveva certo in mente soluzioni pittoriche ben diverse da quelle – ancora filo-simboliste – gradite al triestino, soluzioni, cioè, che prevedevano il superamento dell'arte impressionista attraverso la strada battuta da Paul Cézanne:

> Bisogna che l'opera d'arte desti nell'anima di chi l'esamina quello stesso entusiasmo che produsse in quella dell'artista il vero con tutti i suoi attributi i quali, confondendosi con quelli della mente creatrice, s'incarnarono in perfetta unità di bellezza e di vita.[42]

"Corriere della Sera" il 31 maggio 1910, si limita –delle opere esposte nei locali del *Lyceum* Club- a riferire delle sole realizzate dallo scultore italiano, tacendo di quelle dei francesi. Inoltre, Ojetti finisce per individuare –in chiave tutta anti-impressionista ed in pieno accordo con posizioni che Benco, come mostrerò, già propugnava almeno dall'estate precedente- nella tradizione dell'Ottocento lombardo e scapigliato le fonti reali e più utili della scultura di Rosso. Sulla prima esposizione impressionista a Firenze, cfr. almeno JEAN-FRANÇOIS RODRIGUEZ, *La réception de l'impressionnisme à Florence en 1910. Prezzolini e Soffici maîtres d'oeuvre de la "Prima esposizione dell'impressionismo francese e delle scolture di Medardo Rosso*, in: "Memorie. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti", Vol. LV, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1994. Sulle posizioni anti-impressioniste di Ojetti, in alternativa alla linea francofila proposta da Soffici –e *a latere* di un ragionamento centrato sul raffinato ed indipendente pensiero critico di Emilio Cecchi tra 1910 e 1920-, cfr. FLAVIO FERGONZI, *Firenze 1910-Venezia 1920: Emilio Cecchi, i quadri francesi e le difficoltà dell'Impressionismo*, in: "Bollettino d'arte", Anno LXXVIII, Serie VI, maggio-giugno 1993, pp. 1-26.

[41] S. BENCO, *Poesia e Prosa*, in: "il Piccolo della Sera", 7 febbraio 1924.

[42] A. SOFFICI, *L'impressionismo e la pittura italiana. III. I difetti dell'impressionismo*, cit., p. 15.

Pure, dopo aver disvelato all'Italia la vera natura dell'impressionismo e indicato – addirittura nell'estate del 1908[43] - appunto in Paul Cézanne la figura chiave a garantire il superamento della medesima corrente pittorica, s'incarica, nella prima metà del 1909, di polemizzare contro chi, dimenticandolo, aveva fatto di Medardo Rosso uno dei casi dell'arte e della cultura del tempo.

Era, quello, un momento estremamente delicato per la critica d'arte italiana, accusata di miopia assieme alle commissioni ordinatrici delle mostre, colpevoli di avere dimenticato, con rarissime eccezioni[44], di rendere all'artista lo spazio che meritava.

Ma pure di un grande artista si trattava, e Soffici non aveva paura di dirlo; prova ne era il successo che riscuoteva in Francia:

> E' inoltre un grande scultore. I francesi che l'amano e ne hanno compreso la forza, (persino il governo di Clemenceau l'ha distinto non so più con qual segno onorifico) pronunziano il suo nome con rispetto, e nelle brigate di giovani artisti si bucina di certi suoi dispareri con Rodin, il quale gli fu per parecchi anni grandissimo amico e se ne separò poi – dicono – per gelosia. Si aggiunge anche che lo stesso Rodin abbia molto imparato da lui.[45]

E ancora, contro l'asfissiante e provinciale sistema artistico italiano:

> Così la sua patria l'ignora. Pronta sempre a reclamare per suo qualunque scalzacane s'illustri con la ciarlataneria e l'impostura, di là dei monti e del mare, l'Italia – incapace, è vero, d'apprezzarne il grande valore – lascia in esilio le anima grandi che l'amano; ma la fuggono per non appassire all'ombra dei suoi colossi d'argilla e di sterco. Dieci o quindici anni fa l'abbandonato era Giovanni Segantini, oggi è Medardo Rosso; domani sarà un altro. Ma questa è per avventura una fatalità: *tiremm innanz!...*[46]

---

[43] A. SOFFICI, *Paul Cezanne* (giugno 1908), in: *Opere. I*, cit., pp. 226-235.

[44] Le occasioni concesse allo scultore di esporre in Italia furono davvero poche. Rosso –peraltro espulso nel 1883 dall'Accademia di Brera- presentò, per esempio, alcuni dei suoi primi lavori –tra essi, *El cantant a spass*, *El locch*, *Il bersagliere con la morosa*- da Vercesi a Milano nel 1882; espose poi a Roma, nel 1883, per l'Esposizione artistica indetta dalla Società di Belle Arti; fu poi –dopo il primo soggiorno parigino nel 1884- all'Esposizione veneziana del 1886, dove presentò anche *Lo scaccino* detto anche *El grapatt*. Da lì in poi, i suoi successi furono per lo più "extra-italiani", stanti scetticismo e disinteresse manifestati nei suoi confronto dagli ordinatori delle grandi Esposizioni e dei critici d'arte italiani. Per alcune notizie circa il colpevole oblio dell'opera di Medardo Rosso, cfr. la denuncia operata da Ardengo Soffici in: *Lettera aperta all'On. Fradeletto*, in: *Opere*, cit., p. 47. Per altre notizie circa gli esordi e la fortuna di Rosso, l'opera di riferimento è quella di Mino Borghi, *Medardo Rosso*, con prefazione di Giovanni Papini, Milano, Edizioni del Milione, 1950.

[45] A. SOFFICI, *Il caso Medardo Rosso. II. Per Medardo Rosso*, in: *Opere. I*, cit., pp. 41-42.

[46] Ibid., p. 42.

Di più, rimirando la scultura di Medardo Rosso, è facile che la mente ritorni all'opera dei grandi scultori del passato come Jacopo della Quercia o Donatello, giù giù fino al geniale Michelangelo:

> Più che un rivoluzionario della scultura egli può quindi dirsi – come del resto ogni grande artista, e a malgrado delle apparenze – un purificatore e un risuscitatore; tanto che se i suoi lavori, il cui soggetto è tratto sempre dalla vita contemporanea, colpiscon lo spirito per la loro novità e indipendenza d'espressione, rivelano altresì l'intima parentela dell'anima dell'artista moderno con quelle di antichi artefici della sua razza.[47]

E lancia un appello, ancora dalle colonne di " La Voce ", a che si corra ai ripari, e proprio all'Esposizione veneziana di quell'anno:

> Come vede, onorevole signore, noi ci troviamo di faccia a un nuovo caso Segantini. Giovanni Segantini, fai fai, ce l'ha rubato l'Austria, Medardo Rosso sta per carpircelo, se non l'ha già fatto, la Francia. Ma che ciechi e sordi si sia stati per il passato, *transeat*: che lo si sia ancora, no. Ora basta. Bisogna che Medardo Rosso sia invitato immediate a prender parte, quest'anno stesso, all'esposizione di Venezia e che gli sia data una sala.[48]

Alle richieste di Soffici non seguono risposte ufficiali né si provvede a riparare ai torti nei confronti dell'artista attraverso inviti ufficiali alle esposizioni.

Medardo Rosso resta nell'anonimato per due anni ancora, fino alla vetrina che l'Esposizione di Roma del 1911 gli concede.

Pure, le parole di Soffici scuotono le coscienze dei più intelligenti critici d'Italia. Non tanto e non solo di Vittorio Pica, che pare quasi doversi accodare alla riscoperta dello scultore dal momento in cui Soffici parla dell'artista torinese definendo la sua scultura come scultura impressionista, legandola cioè a un movimento pittorico dietro cui Pica stava da tempo nascondendosi, e in virtù del quale aveva costruito buona parte della propria attività di critico non comprendendo come ormai, approssimandosi il secondo decennio del ventesimo secolo, quella corrente fosse ormai superata.

Sicché, se Soffici interviene così sulla natura della scultura di Rosso:

---

[47] Ibid., pp. 42-43.
[48] A. SOFFICI, *Lettera aperta all'On. Fradeletto*, cit., p. 47.

> Medardo Rosso è dunque il fondatore e il capo di quella scuola di scultura che per tanti versi si avvicina alla scuola pittorica di cui ho trattato qua addietro. Sebbene non stia agli artisti il teorizzar sulla propria arte, i critici francesi, inglesi e tedeschi che si sono occupati della sua opera, hanno battuto sulla denominazione d'impressionista, affibbiata alla sua scultura, in modo così insistente da indurlo a formulare le sue idee sulla pratica e le pretese del suo mestiere; ed io avrei forse torto di non toccare, almeno alla lesta, questo tasto che a certuni par tanto essenziale.[49]

Pica risponde, due anni più tardi, da Roma e dalla Esposizione mondiale:

> Ma un novatore modernisticamente audace e sapiente, vi è nella sezione italiana di scultura ed è Medardo Rosso, celebre in Francia ma quasi ignoto in Italia, la cui sottile visione e la cui sommaria tecnica impressionistiche, se possono prestarsi a vivaci contestazioni ed a lunghe discussioni dal punto di vista rigorosamente e tradizionalmente plastico, posseggono, però, accanto a parecchi altri e tutti di superiore ordine estetico, il merito grande di avere creato quei due puri capilavori di evidenza figurativa, di espressione psicologica e di tenera sentimentalità che sono le teste in cera del *Bambino malato* e della *Ragazza che ride*.[50]

Un riconoscimento quasi dovuto, da parte del grande corifeo della pittura impressionista. Sorprende, invece, la prontezza che Silvio Benco mostra nell'intervenire sul caso Medardo Rosso: Soffici polemizza dalle colonne della " Voce " a partire dal marzo del 1909, Benco risponde da quelle del " Piccolo della Sera " già nell'agosto dello stesso anno. Mai il triestino è stato o sarà così nel vivo del dibattito artistico nazionale, mai, probabilmente, tanto aggiornato.

Ciò accade senz'altro in virtù della grande apertura mentale di Benco, unita alla vivace attenzione ed alla fresca curiosità che da sempre lo contraddistinguono; tuttavia se per Soffici è possibile parlare di fortuna, in riferimento alle grandi occasioni culturali che Parigi gli aveva offerte, e che grazie a un'intelligenza non comune il toscano aveva saputo cogliere, allo stesso modo è lecito parlare di buona sorte se consideriamo il privilegiato rapporto intercorrente fra Firenze e Trieste, e la conseguente massiccia circolazione in quest'ultima delle idee e degli scritti che andavano producendosi in ambiente vociano.

---

[49] A. SOFFICI, *Il caso Medardo Rosso. I. Medardo Rosso*, in: *Opere. I*, cit., p. 32.
[50] V. PICA, *L'Arte Mondiale a Roma nel 1911*, Bergamo, I. I. A. G., 1913, p. CLVIII.

A ciò si aggiunga la non comune intelligenza del triestino, capace di scavalcare ogni pregiudizio in nome della verità e dell'intelligenza, e sarà semplice comprendere le ragioni di un così sorprendente aggiornamento.

Benco non aggiunge molto al pensiero del toscano, ma quando lo fa interviene con intelligenza, né ha molti motivi per contraddirlo; avesse, infine, stimato la questione di nessuna importanza, avrebbe potuto non parlarne. Né credo basti a giustificazione della comparsa dell'articolo di Benco sul caso Medardo Rosso sul " Piccolo della Sera " la convinzione che ciò fosse avvenuto in ragione della dovuta e deontologica onestà di un critico che ha sempre il dovere di informare il proprio pubblico di tutte le novità di cui venga a conoscenza, al di fuori o contro della propria opinione personale.

A riprova della forza e della sincerità di pensiero del triestino, viene il coraggio di mettere in discussione, per la prima volta, due degli artisti che più aveva amato, e che probabilmente più amava, vale a dire Wagner e Rodin, in nome dei diritti dei " dimenticati ".

Ne esce un articolo su cui è necessario fermarsi e che, pur essendo concepito nel genere di una recensione delle recenti pubblicazioni di Soffici sulla "Voce" e – in particolare – sul volumetto *Medardo Rosso*[51], finisce per prendere direzioni affatto diverse, nel senso della predilezione di una linea di discendenza tutta italiana, lombarda in particolare – sulla scorta della pittura di Tranquillo Cremona – per l'opera di Medardo Rosso; rivelando un Benco che – relativamente ai " debiti " culturali della scultura di Rosso – aderisce alle posizioni di autoctonia d'origine di un Ugo Ojetti più che a quelle filo-impressioniste di Soffici.

Prima, però, di concentrarsi sulla cronologia e sul merito delle più importanti posizioni critiche sorte in risposta alla polemica sollevata da Soffici, è interessante tornare sulle parole che – all'interno dell'articolo citato – Benco dedica all'opera di Auguste Rodin; ne emerge, al di là dell'affermazione della primogenitura dell'opera di Medardo Rosso sulla scultura del francese -, l'immutata e grande stima nutrita da Benco nei confronti dello stesso Rodin, alfiere di un romanticismo trascendente la cui interpretazione – in Italia e in quegli anni – variava dal cosiddetto " michelangiolismo " al riconoscimento di resistenze simboliste[52]:

---

[51] La monografia di Soffici fu pubblicata a Firenze da Seeber nel 1909.

[52] Sulla fortuna –anche critica- di Rodin in Italia, e, in genere sulla sua ricezione presso artisti, intellettuali e pubblico del nostro paese –lungo un percorso che porta dall'iniziale scetticismo verso il grande successo che ormai contraddistingueva le opere del francese al termine del primo decennio del Novecento-, cfr. F. FERGONZI, *Auguste Rodin e gli scultori italiani. (1889-1915). 1*, e *Auguste Rodin e gli scultori italiani.*

> Quando sentite parlare di " gusto del pubblico ", non dimenticate che questo gusto è soggetto a un'amministrazione. Artisti ufficiali e critica ufficiale lo amministrano: ieri non gli permettevano Wagner, oggi gli permettono Wagner; ieri non gli permettevano Rodin, oggi gli permettono Rodin come lo scultore più grande dell'epoca nostra: bisogna congratularsi con Wagner e con Rodin che hanno saputo farsi aprire le porte dell'organizzazione; ma non bisogna dimenticare che come geni organizzati essi appartengono ormai alla difesa dei privilegi inibiti ai non organizzati. Vi sono musicisti, pittori, scultori, che hanno idee che compiono opere, intorno ai quali tutto tace. L'arte ufficiale tace; la critica ufficiale tace; dunque la folla tace: non entrano nell'ambito delle sue conoscenze. Uno di questi Medardo Rosso, scultore.[53]

Continua, Benco, ricordando come i due scultori considerati gli iniziatori della nostra epoca, vale a dire lo stesso Auguste Rodin e Paolo Troubetzkoy, abbiano ben salde le loro radici nei primi esperimenti dell'italiano Medardo Rosso. E che, soprattutto il primo, manchino dell'onestà di riconoscerlo:

> Il grande artista – e sia pure Rodin, per il quale io ho un'ammirazione profonda, ma che ho avuto occasione di conoscere[54] per uno spirito vanitoso anche più che non sia

---

(1889-1915). II, inseriti in: "Prospettiva", all'interno dei Nn. 89-90, Gennaio-Aprile 1998 per quel che riguarda il primo intervento, e Nn. 95-96, Luglio-Ottobre 1999 per il secondo. Dello scultore francese Benco cominciò ad occuparsi con l'articolo: *Il lavoratore*, in: "L'Indipendente", 27 agosto 1900; in esso, nonostante alcune rilevanti obiezioni rispetto alle sconvolgenti novità formali del *Balzac* di Rodin, e pur legato a forme scultoree più tradizionali, Benco dimostrò di saper intuire le stimmate del genio nell'opera che tanto scandalo suscitò non solo in Francia. Negli anni, poi, le critiche del triestino circa l'opera del francese si fecero addirittura entusiastiche; cfr., a tal proposito, i giudizi che riservò allo scultore in occasione della Biennale veneziana del 1905 (vd. S. BENCO, *Note all'Esposizione veneziana. III*, "Piccolo della Sera", 7 maggio 1905) e di quella del 1907 (in: *Il convegno d'arte a Venezia*, "Piccolo della Sera", 12 maggio 1907), dove esaltò il *Pensatore* di Rodin come la "più celebre statua dei nostri tempi", "unica concezione possente in mezzo alla mediocrità timida dei modellatori di forme garbate". L'articolo del 1907, inoltre, costituisce un passo indietro rispetto all'entusiasta e ricco ragguaglio dell'arte contemporanea esposta alla precedente Biennale, giacché il critico finisce per mettere in discussione l'utilità stessa di una critica nella misura in cui essa si vede abbinata ad un'arte che in due anni non aveva potuto o saputo rinnovarsi, e sulla quale Benco non credeva significativo fermarsi più che tanto. Tra le poche osservazioni notevoli, c'è una presa di posizione già distintamente "nazionale" che lo porta ad affermare –di contro alle poche novità esposte nei padiglioni stranieri- la predilezione per la ritrattistica di un italiano come Lino Selvatico, che –in un confronto con i più illustri colleghi stranieri alla Lavery- "ha studiato [almeno] al pari di loro".

[53] S. BENCO, *Il caso Medardo Rosso*, in: "Il Piccolo della Sera", 29 agosto 1909.

[54] Non è dato sapere, dalle le fonti in mio possesso, a quando risalga –né se sia realmente avvenuto- l'incontro tra Benco e Rodin: Benco non ne fece mai menzione nei suoi scritti, né sono conservate lettere dello scultore francese nel pur cospicuo epistolario del Fondo Benco, conservato presso la Biblioteca Civica "Attilio Hortis" di Trieste. L'unico viaggio certificato di Benco a Parigi è quello dell'estate del 1900 in occasione dell'Esposizione universale, nel corso del quale avrebbe potuto –oltre a visitare le opere rodiniane esposte a place de l'Alma dal primo di giugno-, fare conoscenza diretta dello scultore francese. Ad ogni modo, sulle opere che Benco avrebbe potuto vedere esposte al Pavillon Rodin, cfr.

lecito a un francese – il grande artista farà il possibile perché il mondo non ricordi mai aver osato taluno gettare un seme nella sua mente; gli ammiratori, gli allenatori, gli organizzatori del grande artista faranno il resto. Così, se fosse stato in facoltà di Rodin, da molti anni nessuno più su questa terra pronuncerebbe il nome di Medardo Rosso.[55]

Pure, aggiunge Benco, le sculture di Rosso si differenziano da quelle di Rodin e di Troubetzkoy, nella misura in cui " il Rosso è venuto prima "[56] e " ebbe il lampo dell'idea d'onde mosse l'opera di una generazione "[57].

È interessante notare che Benco si schiera dalla parte di un artista certo ingiustamente dimenticato da critica e pubblico, senza dubbio di straordinario valore ma di cui, in tutta probabilità, il triestino non aveva visto mai una sola opera.

A meno che, nel corso della sua permanenza a Parigi in occasione dell'Esposizione universale del 1900[58], non avesse avuto modo di imbattersi nelle cinque sculture – in un primo momento scartate dalla Commissione ufficiale italiana – esposte grazie al determinante aiuto di Vittore Grubicy da Medardo all'interno della Sala Segantini.

Per di più, le cinque opere in questione vennero escluse dallo stesso catalogo ufficiale della mostra[59].

Per quel che concerne l'analisi della sequenza temporale della bibliografia in lingua italiana sull'opera di Medardo Rosso, emergono elementi di grande importanza. Facendo riferimento all'appendice bibliografica circa l'opera dello scultore inserita nelle ultime pagine della monografia di Borghi[60], risulta che l'articolo che il triestino pubblica sul " Piccolo della Sera "[61] nell'agosto costituisce la più pronta[62] risposta agli interventi vociani di Ardengo Soffici oltreché dei critici europei – tra essi, André Ibels o

---

almeno il catalogo della mostra, anche in: ALAIN BEAUSIRE, *Quand Rodin exposait*, Paris, Éditions Musée Rodin, 1988, pp. 178 e ssgg.

[55] S. BENCO, *Il caso Medardo Rosso*, cit.

[56] Ibid.

[57] Ibid.

[58] Del viaggio parigino di Benco resta testimonianza in sei articoli –titolati parimenti: *Per i visitatori di Parigi*- pubblicati sull'"Indipendente" a cavallo dei mesi di giugno e luglio del 1900: più precisamente, il 21 e 26 di giugno ed il 2, 5, 10, 17 di luglio. Nessuna o quasi nota d'arte, tuttavia, è contenuta in questi pezzi giornalistici, interamente dedicati a fatti mondani, etnografici, o a curiosità d'altra natura.

[59] Per altre notizie circa la controversa partecipazione di Medardo Rosso all'Esposizione parigina del 1900 e per l'elenco completo delle cinque opere ivi esposte, cfr. M. BORGHI, *Medardo Rosso*, op. cit., pp. 31-32.

[60] Cioè il più volte citato *Medardo Rosso* di Mino Borghi, pp. 73-88.

[61] Si tratta, appunto, di: *Il caso Medardo Rosso*, cit.

[62] A contrastare l'ipotesi di primogenitura dell'intervento benchiano, è giusto ricordare la pubblicazione - in data 9 agosto- dell'articolo *Medardo Rosso* sul giornale napoletano "Il Pungolo", a firma, però, di un

Frances Keyzer – la cui opinione sullo scultore piemontese aveva trovato spazio sulle colonne del giornale fiorentino[63].

In questo senso, un solo intervento, tra quelli non pubblicati sulle colonne della " Voce ", sembrerebbe tenere il passo dell'articolo del triestino, ed è quello scritto da Gina Martegiani per la "Rivista bibliografica "[64].

Per tutto l'anno, poi, compaiono sulla " Voce " interventi centrati sulla scultura di Medardo Rosso[65]; viceversa, pochi – almeno fino al 1910 – sono gli articoli pubblicati su altri giornali o riviste[66].

E proprio del maggio del 1910 è l'intervento di Ugo Ojetti sul " Corriere della Sera "[67], che dimostra la tardiva risposta del critico alle provocazioni che giungevano da Firenze.

Ojetti e Soffici, in seguito, finiranno per collocarsi su posizioni ben distinte in merito alla determinazione dei " padri " dell'opera scultorea del Rosso: sposando la linea della discendenza francese e impressionista, il primo; propendendo per una genealogia lombarda, e in particolare per la filiazione dall'opera di un Tranquillo Cremona, il secondo.

Stupisce, in tutto questo, che – su una linea, è importante ribadire, di autoctonia artistica più volte propugnata da Ojetti, ed in accordo con le posizioni anti-impressioniste e di riabilitazione del ruolo dell'Ottocento italiano sostenute proprio dal critico del " Corriere " –, Benco arrivi a fare il nome di Cremona già nell'estate del 1909, ben prima – stante il riferimento alla bibliografia di Borghi – del primo intervento critico di Ojetti sull'opera dello scultore.

Ecco, nel dettaglio, i pensieri del triestino:

---

francese, Louis Piérard, e che risulterebbe niente più che una traduzione degli interventi del critico su Giornali parigini come "L'Éventail" o "La Société Nouvelle".

[63] Per quel che concerne la cronologia degli interventi vociani di Soffici, va detto che dopo: *Medardo Rosso* del 4 marzo 1909 e *Per Medardo Rosso (Lettera aperta all'On. Fradeletto)* dell'8 aprile, l'ultimo articolo del toscano esce il 22 luglio con il medesimo titolo del pezzo benchiano del "Piccolo", cioè: *Il caso Medardo Rosso*. Certo, come detto, Benco doveva avere in mente anche la citata monografia dello scultore che Soffici aveva fatto uscire per i tipi di Seeber. Per gli interventi sulla "Voce" di Ibels, Keyzer o La Semme, cfr. ancora: M. BORGHI, op. cit., p. 78.

[64] Vale a dire, *Il caso Medardo Rosso preceduto da l'impressionismo e la pittura italiana*, nella faentina "Rivista bibliografica", agosto-novembre 1909.

[65] Per citarne alcuni, cfr. l'articolo di Fernando Agnoletti, sulla "Voce" del 4 novembre 1909; oppure, quello di Giuseppe Prezzolini, che ne scrive sulla "Voce" del 25 novembre successivo.

[66] Tra i pochi, varrà citare, almeno, PAOLO DE GAUFRIDY, *Medardo Rosso e Augusto Rodin*, in: "Caffaro", Genova, 7 settembre 1909; o MARIO LAGO, *Il caso Medardo Rosso*, in: "La Tribuna", Roma, 12 dicembre 1909.

[67] UGO OJETTI, *Medardo Rosso*, 31 maggio 1910.

> Rosso, temperamento più gentile, si esprime in una forma più sfumata e più delicata, spiritualizza la materia dove essi tentano, per quell'istinto statuario che fu romano e che è di nuovo da Michelangelo in poi, di farne sentire la robustezza e l'asprezza.[68]

E giunge a una conclusione niente affatto sciocca, che esce dalla facile individuazione, per la scultura di Rosso, della mera discendenza dalla pittura impressionista, così come da principio era stato ipotizzato da Soffici:

> Quando la storia rettificata metterà lo scultore al suo posto, essa riconoscerà le sue origini, prima che dall'impressionismo dei pittori francesi, da quell'impulso verso il sentimento e la vita che ebbe la pittura lombarda negli ultimi anni di Tranquillo Cremona.[69]

Voglio finire con un'ipotesi: Benco prosegue, dunque, nella ricerca delle origini della scultura di Rosso citando fonti ben più antiche di Michelangelo:

> Ma dinanzi a certe sue maschere, dinanzi alla sensibilità fresca e alla purità di stile di cotesto interprete della natura senza benda su gli occhi, non potrà anche non pensare – come ben intuisce il Soffici – alla reintegrazione di un'arte primitiva, al rinnovamento di quell'arte degli Egizi e dei primi Greci che aveva l'affanno e la gioia del vero.[70]

Mi viene fatto di pensare che il triestino, oltre a riferire le considerazioni che Soffici aveva espresse sulla " Voce ", potesse conoscere anche il primo degli articoli " italiani " del toscano, comparso sul " Leonardo " e firmato Stefan Cloud[71], dedicato proprio all'arte egizia. Di essa Soffici esaltava la capacità di trasmettere la " rude verità terrestre della Natura "[72], tralasciando ogni fronzolo o addobbo. Occupandosi di arte egizia, inoltre, Soffici si innestava con decisione nell'alveo di una discussione che in Francia – sulla scorta degli interventi che fin dallo scorcio del secolo appena trascorso vedevano protagonisti intellettuali come Laforgue e Fénéon -, era da qualche tempo all'ordine del giorno, e che verteva sulla assoluta modernità dell'arte primitiva, riletta in

---

[68] S. BENCO, *Il caso Medardo Rosso*, cit.
[69] Ibid.
[70] Ibid.
[71] Vd. STEFAN CLOUD, *Pittori e scultori sacri*, in: "Leonardo", Anno V, n. 2, aprile-giugno 1907; qui in: "Leonardo", ristampa anastatica, Firenze, Vallecchi, 2002, terza serie, pp. 183-200.
[72] Ibid., p. 191.

chiave di grande attualità e proposta come un riferimento con cui l'arte contemporanea non poteva non fare i conti[73].

Soffici, certo, doveva simili " competenze " all'esperienza parigina ed in particolare al pensiero dell'intellettuale francese Jules Laforgue, di cui, come ricorda Giuseppe Raimondi[74], il toscano era " lettore attento ".

È lo stesso Soffici – nel terzo dei volumi del tardo *Autoritratto di artista italiano nel quadro del suo tempo*[75], pubblicati tra il 1951 ed il 1955 – a darci testimonianza dei suoi studi di arte egizia sulla scorta della lettura degli scritti di Laforgue; ed a certificare le proprie " lunghe contemplazioni fatte, come già dissi, al Louvre dell'arte egiziana "[76]; ed è sempre Soffici a considerare se stesso ed i suoi compagni parigini – Jacob Salmon e Cendrars – quali continuatori e rinnovatori, oltreché di quella di Rimbaud e Mallarmè, dell'opera dello stesso Laforgue[77].

E ancora, contro ogni idea di progresso in arte:

> Ogni arte posteriore si allontanerà fatalmente da questa primitiva austerità, ruvidezza e nudità, avvolgendosi nel lusso pomposo del vano e magniloquente mondo; ma ogni volta che arriverà al colmo della falsità e cortigianeria, imputridirà miseramente, come la carcassa di una vecchia bagascia rovinando, e fra le ceneri della sua rovina spunteranno fiori simili a questi.[78]

È ragionevole credere, da tutto quanto emerso, che Benco abbia finito per acquisire importanti spunti dall'attività – specie da quella fiorentina e vociana – di Ardengo Soffici; in modo non dissimile, tutti gli uomini intelligenti d'Italia dovettero essere toccati dalle polemiche del toscano da poco rientrato in Italia dopo la fortunata esperienza delle frequentazioni che aveva avuto la fortuna di tenere con il mondo dell'avanguardia parigina.

---

[73] Sulla questione del primitivismo nell'arte contemporanea, cfr. almeno MARIA GRAZIA MESSINA, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 1993.
[74] Il passo cui si allude si trova in: GIUSEPPE RAIMONDI, *Il 14 luglio di Soffici ovvero il pittore in tipografia*, nel volume: *Lo scrittoio*, Milano, 1960; qui in: M. RICHTER, *La formazione francese di Ardengo Soffici. (1900-1915)*, op. cit., p. 2.
[75] L'*Autoritratto* si compone, come accennato, di quattro parti: *L'uva e la croce* (Firenze 1951), *Passi tra le rovine* (ivi, 1952), *Il salto vitale* (ivi, 1954), *Fine di un mondo* (ivi, 1955); ora l'*Autoritratto* è ristampato nell'ultimo volume delle *Opere* (vol. VII), pubblicato a Firenze da Vallecchi nel 1968.
[76] *Il salto vitale*, cit., p. 600; anche in M. RICHTER, op. cit., p. 88.
[77] Per l'opera di Laforgue, vd. *Oeuvres complètes de Jules Laforgue, Mélanges posthumes*, Paris, più volte rieditato dopo la prima edizione del 1903.
[78] Ibid., p. 196.

La conoscenza diretta degli scritti di Soffici permise a Benco un mai più raggiunto aggiornamento culturale, ammirevole a maggior ragione in virtù dell'operazione di ripensamento del mestiere di critico d'arte contemporanea cui Soffici mirava e che rendeva quegli anni ancora più delicati ed importanti per il sistema artistico italiano *tout court*.

Tuttavia, non va dimenticato che Benco, pur ricettivo nei confronti delle proposte provenienti dalla modernità – fossero esse più specificamente critiche, oppure artistiche in senso lato -, era pur sempre un uomo ben radicato – per formazione e per convincimenti – nel sistema socio-culturale del diciannovesimo secolo, e che per di più stava ancora vivendo il proprio Risorgimento nell'attesa della definitiva liberazione della sua città dal dominio austriaco.

Se per Soffici c'era ancora – nell'ottica di un modernismo abbracciato con convinzione, pur attraverso il dialogo mai interrotto con l'avanguardia della capitale francese - l'estrema esperienza di " Lacerba " da tentare, prima della trasfigurazione che anche il toscano la guerra avrebbe costretto a subire, per Benco il tempo di sperimentare con la mente, di indulgere alla negazione dei valori culturali e morali con cui era cresciuto era ormai terminato.

Le righe che il triestino scrisse da Roma nel 1911 proprio questo testimoniano: il distacco ormai consumato da un sistema d'arte in cui non poteva più riconoscersi, la condanna ormai palese delle correnti artistiche che più erano distanti dal proprio gusto e dalla propria educazione culturale: sicché poteva dirsi imboccato il sentiero che lo avrebbe portato, nel tardo saggio *Contemplazione del disordine*[79], a condannare tutto ciò che era andato proponendosi come mera negazione del passato e che alla distruzione dei vecchi equilibri non aveva saputo proporne di nuovi:

> E' un fatto psicologico incontestabile che riguardando il periodo suppergiù tra gli ottanta e i cent'anni , antecedente alla conformazione attuale della nostra vita, noi sentiamo il cosiddetto Ottocento come un periodo assestato e in sé stesso coerente, che ci dà l'impressione d'un alcunché di coordinato, di organico, specialmente se contrapposto a quello che fu ed è il soffio della vita nel tempo di cui fummo poi testimoni e partecipi. Il movimento interno di quegli ottanta o cento anni ci pare regolato da un equilibrio degli spiriti antagonistici che vi si misurano: equilibrio d'onde

[79] Udine, Del Bianco, 1946; qui in: S. BENCO, *Scritti di critica letteraria e figurativa*, a cura di Oliviero Honoré Bianchi Bruno Maier Sauro Pesante, Trieste, Lint, 1977, pp. 411-476.

venne al loro tempo un'unità apparente, e in parte certamente sostanziale, di atmosfera, di fisionomia e di carattere.[80]

Tesi, pure, che già era prefigurata nelle righe che Benco scrisse vent'anni prima, a guerra appena conclusa, rimpiangendo i tempi in cui era

una cultura organica, una dottrina rigogliosa e sicura, perché cresciuta dalla cooperazione di tutti e fiorente sotto il controllo dell'universalità. Oggi muraglie di fuoco – le linee, direbbe Tolstoj, che separano i vivi dai morti – tagliano il mondo, dividono gli uomini, dividono i campi dell'intelletto umano. I contemporanei non si conoscono.[81]

Insomma, l'arte mondiale che Benco vede esposta nel 1911 nella capitale italiana lo disorienta: e non è solo per le dimensioni della mostra:

Per il momento, fra tutte le esposizioni inaugurate, la più completa è la mostra internazionale d'arte di Valle Giulia, quasi in tutte le parti già accessibile al pubblico. Probabilmente e se io non m'inganno, la più vasta esposizione d'arte moderna che sia mai stata al mondo: e basterebbe questo aggrupparsi di grandi padiglioni lungo i pendii che scendono da due parti alla valle, questo susseguirsi di sale e sale tappezzate di quadri e popolate di statue, a provare quanto sia vana fatica il cercar di ridurre l'arte contemporanea non ad una sintesi, ma anche ad un semplice catalogo di individualità e di tendenze.[82]

Evidenti sono poi i limiti di critica e di pubblico, che avvertono difficoltà a tenere il passo delle invenzioni degli artisti:

I critici, la maggior parte del pubblico, vi giungono preparati, se non da altre, almeno dalle esposizioni veneziane. Queste insegnarono all'Italia ad orientarsi, a non perdere la bussola, fra le tante correnti che si formano, si dividono, si suddividono, si allontanano, deviano. L'educazione è stata lenta e graduata, e pertanto più efficace. Ma noi ci domandiamo con vaga inquietudine che cosa penserebbe un uomo del seicento, del settecento, anche del primo ottocento, uno di quegli uomini tutti d'un pezzo

---

[80] Ibid. (pp. 419-420).
[81] S. BENCO, *La nostra parola*, in: "Umana" (Trieste), 25 maggio 1918.
[82] S. BENCO, *Fra sette colli e cinque esposizioni*, in: "Il Piccolo della Sera", 25 aprile 1911.

> rappresentati alla Mostra fiorentina del Ritratto, se da un momento all'altro fosse portato in questo vortice tumultuoso di maniere, d'intenzioni, d'anime, di potenze leali e di potenze travestite, in questo labirinto di specchi cromatici che da una parte all'altra di ogni sala fa un altro viso all'arte contemporanea.[83]

Due giorni più tardi, tirando le somme della propria trasferta romana, ribadisce la propria nostalgica rassegnazione, pur bilanciata dal sempre vivo desiderio di proseguire nel proprio mestiere di cronista e di critico che ha il dovere di provare quantomeno a capire ciò che non può apprezzare nel profondo:

> Furono alcune buone giornate di alpinismo sul duplice pendio di Valle Giulia: e finalmente ho compiuto la traversata di tutte le cime, da quelle altissime dell'Inghilterra e del Giappone a quelle del lato opposto ugualmente alte, dove fu piantata la bandiera americana. Potrei di queste ascensioni scrivere una relazione lunga e grave come la notte, emettendovi le solite querele sul tecnicismo dell'arte contemporanea e su la mancanza quasi totale di un interesse che non sia tecnico. Ma i lettori sorriderebbero. Le sanno queste cose. L'arte è quello che è, è ciò che sono gli uomini di una determinata epoca; le parole non possono farla diversa.[84]

Di un'arte che è puro tecnicismo, il padiglione austriaco ideato da Josef Hoffmann è la più lampante dimostrazione; dietro tanta ricerca di semplicità architettonica e di forbita esteriorità da Secessione Viennese, non si celano spirito né vigoria. Sicché c'è da chiedersi cosa resti di quell'edificio, una volta spogliato dei pochi elementi che ne vivacizzano e animano l'aspetto:

> Resta una scatola bianca dalle proporzioni tenute al gusto moderno. Senza togliere nulla di essenziale alla costruzione, la si potrebbe destinare ad una latteria, alle " boxes " d'una scuderia di corsa, ad uno dei tanti usi materiali della vita contemporanea. L'idealità di essa è l'utilità. Bisogna tener questo presente per non ingannarsi sul valore architettonico di una costruzione che non solo pare molto semplice, ma che è in realtà molto semplice: un gradino appena sopra il nulla.[85]

---

[83] Ibid.
[84] S. BENCO, *L'arte delle Nazioni all'Esposizione di Roma*, in: "Il Piccolo della Sera", 27 aprile 1911.
[85] S. BENCO, *L'Austria e la Serbia*, in: "Il Piccolo della Sera", 26 aprile 1911.

Talché è dovere " ricercare se in questa nuova semplicità che si rifà al primitivo non si celino per avventura sintomi di esaurimento "[86].

Posizione che rivela un Benco enormemente distante dalle idee sostenute da un Vittorio Pica nei confronti dello stesso soggetto architettonico, e che ci indicano il triestino ancora vincolato a concetti di retroguardia in merito alle novità – innanzitutto architettoniche, appunto, ma come si vedrà anche pittoriche – che giungevano in quegli anni da Vienna.

Varrà la pena soffermarsi sulle parole di Pica, che si presentano come lode incondizionata rivolta all'originalità del decoratore austriaco e che manifestano nel critico sincero convincimento rispetto a nuove soluzioni espositive e a moderni concetti di funzionalità per gli spazi da dedicare alle mostre:

> Il padiglione, infatti, che egli ha ideato e fatto eseguire per l'Austria in Valle Giulia ci appare snello e leggiadro così all'esterno, adorno di sculture in bronzo in legno in gesso di Barwig di Andri di Hanak, come all'interno, che, per la ben calcolata distribuzione della luce, per l'accorta disposizione e per le armoniche proporzioni degli ambienti e per l'ornamentazione sobria ma gradevole delle pareti, porge un modello mirabile per più riguardi e degno di essere designato alla considerazione ed allo studio di coloro i quali si sono alfine persuasi che lo scopo precipuo a cui si deve mirare nel costruire o nel far costruire un edificio da servire per museo o per esposizione è che i quadri le statue le incisioni o gli oggetti d'arte applicata che esso è destinato ad accogliere si presentino ai visitatori non soltanto in una cornice di signorile eleganza ma anche e sopra tutto in maniera da figurare con tutte le loro qualità e sotto l'aspetto più completo e favorevole.[87]

Né Benco è più tenero con Klimt, alfiere dell'arte di un paese che il triestino detestava per ragioni politiche oltreché distante dalle concezioni poetiche del critico, convinto sostenitore com'era, quest'ultimo, di un'arte che si realizzasse solo svelando un sentimento e che dovesse appoggiarsi al vero per poi trasfigurarlo attraverso il genio e l'emozione.

Dell'austriaco Benco scrive:

---

[86] Ibid.
[87] V. PICA, op. cit., p. CIV.

> Lo ho veduto il gran secessionista in vari periodi: a Vienna, a Parigi, a Venezia, a Roma: e confesso di non essermi potuto mai né accendere di entusiasmo per lui né ricredere dalla diffidenza per i suoi bizantinismi indiani e i suoi giapponismi rifatti in Aubrey Beardsley. È un elegante e freddo coloritore decorativo, un mosaicista armonioso senza mosaici, un disegnatore limpido, quand'anche non insuperabile, ma sotto tutto il sovracarico di simboli e di concezioni intellettuali che egli ostenta e che egli affastella, l'arte sua mi è sempre sembrata appartenere alla specie minore: a quella che vuole colpire con l'esteriorità. Qui a Roma egli ha per sé una saletta bianca sparsa di losanghe d'oro, un tempietto dove non gli mancano sacerdoti e turibolanti: ma pare che a quel tempietto non menasse la mia via di Damasco, poiché me ne tornai senza la fede. Per lo meno senza la fede d'aver avuto la rivelazione di un sentimento.[88]

È interessante, a questo punto, confrontare le posizioni benchiane circa la pittura del secessionista Klimt con quelle – solo in parte contrarie – che emergono dalla lettura dell'articolo di Emilio Cecchi *L'occhio della colomba*, che compare una ventina di giorni più tardi sul "Marzocco"[89] e che proprio all'artista austriaco è dedicato.

Se da una parte la critica che Cecchi offre di Gustav Klimt è affatto positiva, e ribalta le opinioni che Benco aveva espresse – non riuscendo forse ad apprezzare o quantomeno a comprendere un'arte il cui fascino risiede nelle " colorazioni elementari, negli accordi spontanei, negli incontri immediati come quelli dei colori dell'ali delle farfalle o delle scaglie della pietra "[90], o, appunto, dell'"occhio della colomba "; dall'altra, essa si informa di un deciso atto d'accusa nei confronti dell'inconsistenza ideologica della pittura dell'austriaco.

Insomma, l'arte di Klimt è letta in prima battuta attraverso la sua straordinaria capacità di resa degli accordi naturali, di " accozzi cromatici, di relazioni di toni "[91]; sicché, la sua è " la pittura ricondotta nel caos, la pittura riportata alle leggi dei rapporti embrionali, la pittura avanti l'uomo; a quel modo che lo Strauss ha riportato la musica al frastuono deforme, al boato, al rombo, allo strillo: rettore della solennità come Klimt lo è della "splendidezza"[92].

Tuttavia, prosegue Cecchi, l'arte di raffinato decoratore dell'austriaco perde valore e purezza là dove vuole elevarsi alla definizione di soggetti, forme, figure,

---

[88] S. BENCO, *L'Austria e la Serbia*, cit.
[89] EMILIO CECCHI, *L'occhio della colomba. Gustavo Klimt*, in: "Il Marzocco", Anno XVI, N. 20, 14 maggio 1911.
[90] Ibid.
[91] Ibid.

espressioni – elementi fondamentali della poetica benchiana – o cede al compiacimento della resa di simboli o di idealità; è allora "l'ornamentale che vuole innalzarsi a potenza, il tessuto che tenta diventar quadro, la materiale analisi paziente che cerca rifondersi in sintesi di sublimismo fumoso ", restituendo un " artista costruttore di moli solenni, volontario, artifiziosamente eroico, ma nella sua intimità negato del tutto all'espressione dei sentimenti complicati e possenti "[93].

Talché, in questa chiosa di Cecchi, trovo forse l'unico importante punto di contatto col Benco che punta il dito contro un artista " sovracarico di simboli e di concezioni intellettuali ", ancorché, come detto, nel contesto di una posizione critica di irremovibile stroncatura.

Benco si unisce, poi, al consenso generale indirizzato allo scultore di origine dalmata Ivan Mestrovic, nella cui esaltazione il critico può essere maliziosamente accusato di ragionare in chiave politica e anti-austriaca:

> Ma nessuno come Mestrovic vi porta il temperamento della sua individualità e della sua razza: nessuno quella salda volontà d'uomo giovane in popolo giovane, al quale è permesso tutto osare senza tema di palesare uno sforzo artifizioso per rinnovarsi da una tradizione artistica già fatta. Gli stessi suoi elementi di orientale e greco-asiatica (sic) sono posseduti e svolti anche da altri: ma nessuno come Mestrovic li assimila a sé con una forza selvaggia. Il decoratore, il compositore di ritmi architettonici vincolati a un disegno generale, potrebbe forse far muovere l'obiezione generica al suo stile arcaizzante: ma lo scultore ha tale energia e tale anima da sovrapporsi al decoratore e da imporlo.[94]

Se una critica tanto favorevole avvicina Benco alle posizioni di Pica, che non aveva mancato di celebrare un artista che " ha eseguito, nel breve corso di un triennio[95], tutto un popolo di statue di originalissima ed energica fattura, che sono poi quelle che costituiscono l'eccezionale attrattiva estetica del padiglione della Serbia in Valle Giulia "[96]; e che proseguiva celebrandone le figure "epiche e simboliche "[97], che discendevano direttamente dall'arte primitiva di Assiri ed Egizi, e, passando per Michelangelo, non

---

[92] Ibid.
[93] Ibid.
[94] Ibid.
[95] Pica allude, in tutta evidenza, ai tre anni precedenti la mostra di Roma del 1911, cioè grosso modo al periodo 1909-1911, in cui andrebbe collocata la gran parte dei lavori di Mestrovic.
[96] V. PICA, op. cit., p. CXLVI.
[97] Ibid.

mancavano di dialogare con le sculture di Auguste Rodin; pure, le positive critiche di Benco e di Pica si scontravano con la stroncatura che Emilio Cecchi indirizzò al dalmata dalle colonne del " Marzocco ", nell'articolo *Un primitivo secessionista*[98].

I primi attacchi di Cecchi verso lo scultore dalmata riguardano il discusso Tempio di Kossovo[99], nella contemplazione del quale può accadere di

> non considerare quanto nell'ideazione di questo tempio (che rammenta un po' tutti i tempii, dagli ipogei alla Sistina, dai frontoni d'Egina e di Olimpia ai Pantheon, guardato da Sfingi naticute dalle enormi ali di coleottero, sostenuto da cariatidi spettrali avvolte a guisa di mummie ma che nelle pese treccie evocano le cariatidi dell'Erecteo) quanto, dico, sia di frettoloso, di scolaresco, di meschino.[100]

Insomma, prosegue Cecchi, la sensibilità di Mestrovic " non è la sensibilità diretta, impetuosa, istintivamente equilibrata di un celebratore epico ", ma si è macchiata " degli elementi di bassa letteratura con i quali, da Strauss a Verhaeren, da Swinburne a D'Annunzio, fu cercato di combinare, con gli spurghi del decadentismo, un michelangiolismo di maniera ".[101]

Talché troppa letteratura, troppa ricerca artificiosa finiscono per svilire l'arte di uno scultore che meglio avrebbe fatto a seguire la mera trasposizione della propria bella e sincera natura elegiaca e del proprio sentimento.

Per quel che riguarda il resto della critica di Benco all'Esposizione, nulla di più o di diverso di quanto emerga dal particolareggiato resoconto che Pica offre dell'esposizione romana[102]: quest'ultimo e Silvio Benco, indugiando su ogni singolo articolo della mostra a determinare i caratteri delle più caratteristiche scuole pittoriche di ciascun paese, finiscono per mettere l'accento sui medesimi interpreti, che peraltro non sono molto diversi da quelli di cui entrambi avevano scritto recensendo la Biennale veneziana del 1905.

Avanti, allora, con Antonio Mancini e Ettore Tito, Ignacio Zuloaga e Hermen Anglada y Camarasa, James Mac Neill Whistler e John Sargent, il riscoperto Medardo

---

[98] L'articolo di Cecchi esce –con il titolo, appunto di: *Un primitivo secessionista. Da Mestrovic a Rosso*- sul "Marzocco" (anno XVI, N. 47) del 19 novembre 1911.

[99] La monumentale opera, ricca –e forse sovraccarica- di sculture, doveva avere la funzione di ricordare ai serbi le sconfitte subite dai kossovari e di infondere a questi ultimi –esaltando lo storico eroe del Kossovo Marko Kraljevic- il coraggio necessario a future imprese.

[100] E. CECCHI, *Un primitivo secessionista*, cit.

[101] Ibid.

[102] Vd. V. PICA, op. cit.

Rosso e Auguste Rodin, giù giù fino a completare il novero dei più importanti artisti offerti dall'Esposizione.

Tra le cose che più balzano all'occhio, la secca sterzata compiuta da Silvio Benco rispetto ai tanto celebrati Anders Zorn e Carl Larsson, amati visceralmente per i quadri da essi esposti alla VI Esposizione internazionale di Venezia di soli sei anni prima; sicché – fatta eccezione per un unico riconosciuto capolavoro – il triestino pare ironicamente contrariato quando vede

> i noti nudi di Zorn, che non si stanca più di far spogliare la sua bionda modella, quando non la veste da fanciulla dalla Dalecarlia in grembiule rosso; e può avvenirgli allora di creare *Accanto alla finestra*, un capolavoro.[103]

E ancora più duro è con Larsson:

> Tutta una sala di acquerelli di Larsson, celebranti la sua casa chiara, il suo giardino fiorito e la sua domestica pace con una limpidezza sorridente, ma che diviene, per soverchia ripetizione, stucchevole.[104]

Vale la pena, poi, soffermarsi sul rapido giudizio che Benco lascia del giovane Casorati, che il triestino descrive in possesso di " più larga visione coloristica " ma " senza la suggestione "[105] dei - seppur recenti – inizi d'attività[106]; così come è importante concentrarsi sulle brevi parole d'encomio spese da Benco riguardo la pittura dello Zandomeneghi, che espone " alcune luminose e pur oggi ardite tele ", e in cui c'è " del Manet e soprattutto del Renoir "[107].

---

[103] S. BENCO, *Ancora le arti moderne a Roma*, in: "Il Piccolo della Sera", 28 aprile 1911.
[104] Ibid.
[105] Vd. S. BENCO, *L'arte delle Nazioni all'Esposizione di Roma*, cit.
[106] È da supporre che Benco abbia visto le opere del giovane Casorati alla Biennale del 1909. Tuttavia, non esiste alcun articolo benchiano che riferisca di quell'esposizione, in quanto *Audacia, fiducia* comparso sul "Piccolo della Sera" il 21 novembre di quell'anno non è che un plauso alla decisione –in accordo alla volontà di proporre due mostre ravvicinate piuttosto che rinunciare ad offrirne una- di anticipare al 1910 la Biennale in programma per il 1911 onde evitare sovrapposizioni con l'Esposizione romana del cinquantenario dell'unità d'Italia.
[107] Ibid.

Dello Zandomeneghi e della sua lunga permanenza a Parigi, per finire, fa menzione Benco alla pari di Pica: è un altro degli aspetti su cui è possibile verificare la vicinanza davvero notevole delle critiche dei due intellettuali all'Esposizione romana[108].

E ancora: Pica, dedicando alcune pagine[109] al genio universalmente riconosciuto di Auguste Rodin, traduce in italiano le parole in francese che lo scultore aveva spese nel corso di discussioni–confessioni con Judith Cladel e Paul Gsell, e che furono raccolte e pubblicate separatamente in due distinti volumi[110] dai due saggisti nel corso di quell'anno o degli anni precedenti.

Merita riportarne alcune parti giacché consentono interessanti considerazioni:

> Ciò che comunemente chiamasi *bruttezza* nella natura può nell'arte diventare di grande bellezza. Nell'ordine delle cose reali chiamasi *brutto* ciò che deforme, ciò che malsano, ciò che suggerisce l'idea della malattia della debolezza della sofferenza...[111]

Continua in questo modo, Rodin, filtrato da Pica:

> Effettivamente in arte è bello soltanto ciò che ha carattere. Ed il carattere è la verità intensa d'uno spettacolo naturale qualunque, bello o brutto che sia; ed anzi è ciò che potrebbe chiamarsi una *verità doppia*, giacché quella interna è tradotta da quella esterna. È l'anima, è il sentimento, è l'idea espressa dai sentimenti di un volto, dai gesti e dalle azioni di un essere umano, dalle tonalità di un cielo, dalla linea di un orizzonte.[112]

Ancora, per finire:

> In arte non vi è di brutto che ciò che è senza carattere, cioè che non offre alcuna verità né esterna né interna. È, dunque, brutto in arte tutto quanto è falso, è artificioso.[113]

---

[108] In questo senso, per tornare ai casi citati nell'obiettivo di confrontare i giudizi di Benco e Pica, l'opinione di quest'ultimo su Casorati e Zandomeneghi si trova in: V. PICA, op. cit., rispettivamente alle pagine CLIII e CLV.

[109] Vd. V. PICA, ibid., pp. LXXXII-LXXXVIII.

[110] Si allude in tutta probabilità a: A. RODIN, *L'art: Auguste Rodin. Entretiens reunis par Paul Gsell*, Paris, Grasset, 1911; e JUDITH CLADEL, *Auguste Rodin; l'oeuvre et l'homme. Par Judith Cladel*, Bruxelles, Libraire Nationale d'Art et d'Histoire G. Van Oest & C., 1908.

[111] I pensieri sono, come detto, di Auguste Rodin e tradotti e riportati in: V. PICA, op. cit., p. LXXXVII.

[112] Ibid.

[113] Ibid.; non è forse del tutto fuori luogo, dopo la lettura di questo stralcio di pensiero rodiniano –oltreché nell'operazione di ricerca di "fonti" per la formazione del gusto del triestino"-, riportare la testimonianza resami dalla nipote di Benco, Marta Gruber, e relativa alla vita privata del critico, il quale spesso ripeteva a famigliari e amici che "l'opera d'arte dice o non dice": ha da avere carattere, insomma. Parole che

E in arte, oltre al necessario intervento dell'azione creatrice dello spirito, ha da esserci la fondamentale presenza della natura, degli oggetti:

> C'è qualche cosa nella vita dalla quale non i sconfina. Nemmeno la poesia riesce a portarsi al di là, senza perdere quel contatto con l'insieme delle cose che è un tacito controllo del suo potere. Il sentimento intimo è pure sempre sentimento delle cose, avvicinamento alle cose stesse, penetrazione della loro immagine. Ma senza le cose, o con una debole coscienza delle cose, anche l'avvicinamento è vago e l'immagine manca di sottostante vita.[114]

Natura, quindi, e verità: bella o brutta che sia. Addirittura spaventosa e orribile, come nel caso del romanzo *Il castello dei desideri*[115], se i protagonisti sono il neuropatico duca Ulrico, Zoilo malato di tisi e consumato dall'infamia delle proprie passioni, il pauroso Bertramo[116].

Non avrei citato quest'opera, probabilmente, se non si trattasse del più " pittorico " dei romanzi benchiani, pubblicato proprio negli anni più caldi dell'attività critica e letteraria del triestino, a ridosso della VI Biennale veneziana e poco prima delle " rivelazioni " di Ardengo Soffici; non si sbaglia a ritenere quest'opera evocatrice di atmosfere riconducibili a due grandi del pennello come Böecklin e Stuck[117], per il morboso gusto del fasto e certe concessioni al macabro.

---

potrebbero valere una conferma, seppur vaga e indiretta, d'un Benco che non si discostava troppo dalle opinioni del Rodin di quegli anni.

[114] S. BENCO, *Poesia e Prosa*, in: "Il Piccolo della Sera", 7 febbraio 1924.

[115] Milano, Treves, 1906.

[116] Per Benco romanziere, cfr. Eugenio Montale nei due ritratti dello scrittore triestino pubblicati in: "L'Italia letteraria", n. 11, 1927; e "La Fiera letteraria", n. 17, 1932.

[117] Lo crede per esempio Montale, nel suo citato articolo su Silvio Benco in: "L'Italia letteraria", 1927 (vd. nota 116); cfr. anche FRANCESCO FLORA, *Discorso*, in: *Celebrazione di Silvio Benco*, Trieste, Circolo della Cultura e delle Arti, 1957. La fortuna italiana di Böecklin e Stuck è per molti aspetti –e quantomeno in relazione ai canali traverso cui Benco avrebbe potuto fare conoscenza della loro opera- collegata allo sviluppo della Esposizione Biennale veneziana, istituita nel 1895. Non si trascuri, in questo senso, che il citato romanzo di Benco esce nel 1906, vale a dire che esso risulta emblematicamente collocato tra la retrospettiva di Arnold Böecklin –grande alfiere di un'arte di "Idea"- alla Biennale del 1901 e l'allestimento della sala personale che la stessa rassegne d'arte veneziana avrebbe dedicato a Stuck nel 1909. Né si dimentichi che, come sostiene Alessandra Tiddia (in: *Acquisti tedeschi del Museo Revoltella*, in: *Arte d'Europa tra due secoli. Trieste, Venezia e le Biennali*, a cura di Masau Dan-Pavanello, Milano, Electa, 1995, pp. 49-52; il saggio della Tiddia raffronta anche la questione dell'impatto dell'arte germanica e sulle Biennali di Venezia, e, in particolare, sull'ambiente triestino), "Stuck fu presente alla Biennale fin dalla prima edizione (1895) allorché espose due dipinti *Pietà* e *Caccia selvaggia* e un piccolo bronzo raffigurante un atleta".

È ancora il Benco romantico e simbolista dei tempi della formazione a tenere banco, e che gioca di sponda con i più importanti artisti dell'epoca e, come si è visto, in certa comunanza di poetica con un grande scultore come Auguste Rodin.

Di lì a poco, di fronte alla disgregazione del mondo in cui era cresciuto, alla caduta della totalità dei valori etici sociali e culturali cui era stato educato, alla sostituzione di questi ultimi con un relativismo di modernissima generazione, Benco finirà per abbandonare e la propria componente ancora romantica e simbolista, e quella, di derivazione tardo–positivista, fiduciosamente naturalistica, in nome di un'ironica e leggera obiettività[118], ricca di comprensione per le debolezze proprie e altrui e di rimpianto per il complesso e equilibrato sistema perduto.

Dal punto di vista squisitamente critico la virata si compie, come si è visto, negli anni appena precedenti la Grande Guerra.

Il Benco che recensisce la Esposizione romana del 1911 è un critico diverso da quello del primo decennio del ventesimo secolo, e che anticipa, in qualche modo, la svolta che vede protagonista lo stesso Ardengo Soffici così come molti degli intellettuali che assaggiano direttamente o indirettamente gli orrori della guerra mondiale.

La chiusura, la concentrazione sugli aspetti più locali e localistici della Trieste liberata, il ricupero dei pochi valori cui era possibile aggrapparsi nella deriva culturale e morale legata al conflitto armato e al susseguente vuoto da esso lasciato, non sono poi così diversi dall'evoluzione post–bellica di un Soffici che è fatto toscano, italiano e fascista, avvertita tutta l'urgenza di un improrogabile e doveroso, non fosse altro che moralmente, " ritorno all'ordine "; né il percorso di Ugo Ojetti tra le due guerre è così diverso da rendere impossibile individuare differenze con quello del toscano o del triestino.

Se per quel che attiene la parabola culturale di Ojetti prima e dopo la guerra – ed in merito ai frequenti punti di tangenza di questa con quella tracciata da Silvio Benco – non occorre dire di più, vale forse la pena di indugiare ancora sul più complesso percorso segnato da Ardengo Soffici.

Riguardo al critico di Poggio a Caiano, Prezzolini individua già prima della guerra alcuni motivi che saranno poi tutti nel critico di " Rete Mediterranea "; sicché la

---

[118] Giunge a questa conclusione anche Ernestina Pellegrini, in: *Silvio Benco critico e scrittore. Fra moralità storica ed evasivo individualismo*, in: *La trieste di carta*, op. cit., p. 124.

genesi del Soffici che verrà è ben riconoscibile nel suo *Lemmonio Boreo*[119], tutto intriso com'è di reminiscenze toscane e provinciali affatto estranee all'internazionalismo vociano.

Nel romanzo infatti

> si sente ora il Cellini (da cui è tratto il nome dell'eroe), ora il Collodi e ora il Fucini, ora persino il Sacchetti e il Vasari; le cui " beffe " da artisti e da artigiani toscani eran presenti alla mente dell'autore (qualcuno ha parlato persin del Pulci!) e gli han forse dato quell'impronta di limitazione provinciale che non piacque troppo ai " vociani ".[120]

Lemmonio Boreo esce pochi mesi dopo l'Esposizione romana di Valle Giulia: pure, il Soffici " nazionale " emerge anche nei già citati articoli sull'impressionismo del 1909: cos'altro era, se non un'anticipazione dei temi a venire, l'esaltazione della stirpe italica che già ho avvicinato a quelle che dovevano essere le posizioni di un Ugo Ojetti?

A conferma di ciò, Soffici proseguiva con una vera dimostrazione di fiducia, intento com'era a " mostrare alla meglio il mio sincero amor per la patria, sicuro che il tentar di giovarle sia un atto d'amore "[121].

Merita attenzione un'ultima considerazione: di Giosuè Carducci, vero campione benchiano di italianità e di coraggiosa moralità, Soffici scriveva proprio in quegli anni, e ne scriveva con sorprendente benevolenza e rispetto. Se nel 1913 corre in difesa del poeta contro gli sciocchi attacchi del modesto signor Ladenarda, rivendicando per il Carducci il posto d'eminenza meritato da alcune sue opere,

> prose e poesie, intendiamoci, capaci di far tremar d'entusiasmo, di mostrar lampante la grandezza di un uomo e, pertanto, degne di passare alla posterità...[122],

già dai tempi del " Leonardo " Soffici non mancava di manifestare la propria considerazione nei confronti del poeta, inserendolo nel novero dei grandissimi di ogni tempo e di tutte le arti e proprio nell'ottica della " Patria ":

---

[119] *Lemmonio Boreo* esce nel 1912 a Firenze per i tipi della: Libreria della voce.
[120] G. PREZZOLINI, *Prefazione*, cit., p. XL.
[121] A. SOFFICI, *L'impressionismo e la pittura italiana. Congedo*, cit., p. 29.
[122] A. SOFFICI, *Giosuè Carducci* (1913), in: *Opere. I*, cit., p. 469.

> L'Arte non muta nella sua essenza, né progredisce, ma sta. Segantini, Michelangelo e Giotto, come Carducci Machiavelli e Dante – per non parlare che d'Italiani – hanno portato fra le genti la stessa profezia.[123]

Un'ideale risposta del toscano a Benco, che qualche anno prima, in un intelligente e commosso articolo su Carducci, poneva la lente sulla questione della stirpe italica e su di un popolo, quello etrusco, che non dubitiamo Soffici avrebbe considerato sacro per l'arte e la cultura da esso espresse, sincere e vere come quelle delle tombe e dei simulacri egizi:

> Io ho detto il Carducci anima romana. Devo non disdirmi, ma compiere il mio sentimento: anima romana, per ciò che queste anime, nei loro tempi di più originaria austerità e di più casto raccoglimento, ebbero comune con un altro tipo di creatura italica: l'anima degli etruschi.[124]

Talché l'Etruria " dall'aspro e vigoroso paesaggio "[125] di cui Benco scrive a proposito di Carducci non è del tutto dissimile dalla eletta Toscana del Soffici fra le due guerre.

Benco e Soffici, dunque; tanto diversi, certo, ma accomunati dalla parabola che la guerra ha saputo imprimere alle più diverse intelligenze di quelli che, in un modo o nell'altro, ne siano venuti a contatto saggiandone la sconvolgente violenza.

E guerra che, per una Trieste ancora risorgimentale, ha finito per rappresentare una cesura ancora più forte, ben visibile anche in un temperamento volitivo come Scipio Slataper:

> L'Ottocento finisce realmente solo con la prima guerra mondiale, a Trieste. Con il 1918 muore il mondo di ieri, la *belle époque*, di cui Slataper è figlio e contemporaneo.[126]

Ma già l'anno precedente l'entrata in guerra dell'Italia doveva costituire per Benco occasione di bilancio riguardo un'epoca che volgeva ineluttabilmente al termine.

---

[123] A. SOFFICI, *Pittori e scultori sacri*, cit.
[124] S. BENCO, *Carducci e D'Annunzio*, in: "Rinascimento" (Milano), 1906, n.6, pp. 52-63; qui in: *Scritti di critica letteraria e figurativa*, op. cit., p. 204.
[125] Ibid.
[126] E. PELLEGRINI, *Trieste e Firenze. Storia di un rapporto*, cit., p. 57.

E bilancio è, a tutti gli effetti, l'articolo che Benco – proprio nell'aprile del 1914 – scrive a ragguaglio dell'undicesima Biennale veneziana[127]. A caratterizzare questo intervento, accanto all'esaltazione di certo naturismo di pittori come Tito e Bezzi, ed alla stabilizzazione su posizioni ojettiane palesata soprattutto dalla riproposizione di una lettura dell'arte di Medardo Rosso in chiave di " trascrizione scultorea della pittura lombarda del 1880 ", viene una nostalgica dichiarazione di pessimismo circa l'evoluzione intrapresa dai più audaci corifei[128] dell'arte contemporanea.

Nostalgia che è anche consapevolezza e percezione della fine d'un intero sistema di valori ereditato dall'Ottocento, tracollo forse inevitabile e riflesso da un'arte sempre più difficile da comprendere, prodotto di " una curiosità angosciosa per il caricaturale, per la deformazione ", e segnata da un'idea decorativa che " non segue più l'ondulare di linee euritmiche e composte, ma si spezza, si frammenta, cerca negli elementi decomposti e accozzati il segreto dei suoi nuovi valori. Una specie di pessimismo energico invade l'arte; non mai più che oggi essa fu disperata e violenta ".[129]

Non restava che volgersi nella direzione del recupero dei solidi valori di costruzione e di semplicità compositiva offerti dai secoli passati, su una linea che si sarebbe rivelata una delle mode vincenti degli anni venti del Novecento.

---

[127] S. BENCO, *Una radiosa sintesi dell'arte contemporanea*, in: "Piccolo della Sera", 23 aprile 1914.

[128] Il riferimento –precisa Benco- va agli assenti a Venezia "Matisse e il sintetismo, Picasso e il cubismo, Severini e il futurismo": "avveniristi dell'arte" rispetto ai quali il critico –parimenti agli organizzatori della mostra, che non avevano creduto opportuno invitarli- mostrava disorientamento. Tuttavia Benco, in ordine alla propria costante onestà di critico, afferma che l'Esposizione forse "avrebbe dovuto chiamarli", in quanto "l'impressione di contemporaneità sarebbe stata più completa". Pure, il fatto che Benco si riferisca agli assenti più che al ragguaglio delle opere esposte connota chiaramente la natura di bilancio sull'andamento delle arti propria dell'articolo inviato da Venezia.

[129] Ibid.

I MANOSCRITTI DEL FONDO BENCO: L'EPISTOLARIO E I SEI QUADERNI D'ARTE FIGURATIVA

Dell'ingente materiale appartenente al Fondo Benco conservato e catalogato presso la Biblioteca Civica " Attilio Hortis " di Trieste alla voce *Manoscritti*, poche sono le parti che interessano uno studio centrato sulla formazione di critico d'arte dell'intellettuale triestino.

Più che di scritti d'arte figurativa, infatti, molte delle pagine conservate risultano prime stesure di romanzi o di libretti d'opera – non va dimenticato, in questo senso, che Benco nasce romanziere, librettista e critico letterario e teatrale, prima che artistico -.

Inoltre, buona parte dei documenti appartiene alla fase successiva rispetto agli anni della formazione di Benco, vale a dire al ventennio successivo alla fine della prima guerra mondiale e agli anni che, dallo scoppio del secondo conflitto bellico, conducono alla morte del critico, avvenuta il 9 di marzo del 1949.

Tuttavia, specie in relazione al consistente epistolario[1] e, in parte, ai *Quaderni di arte figurativa*[2], è possibile ricavare importanti informazioni circa le frequentazioni del triestino, individuando alcune figure o episodi chiave degli anni della formazione, oltreché ottenere conferme rispetto a letture o ad incontri importanti, o forse decisivi fatti dal critico, anche rispetto al clima culturale che, per esempio, avrebbe condizionato la stesura dei citati *Quaderni d'arte figurativa*.

Innanzitutto, una lettura attenta dell'epistolario permette di trovare importanti conferme – almeno due – in merito alla notizia pressoché universalmente accettata e

---

[1] L'epistolario benchiano (Trieste, Biblioteca Civica Attilio Hortis, Raccolta Patria Manoscritti Miscellanea 58, Manoscritti Vari di Silvio Benco –anche Fondo Benco-, da qui in avanti FB) è costituito di 1446 lettere di cui il triestino è destinatario. A queste, vanno aggiunte altre venticinque lettere il cui mittente risulta incerto, e dieci che sono incomplete, ovvero mancanti di una parte. Le circa millecinquecento lettere totali sono ripartite all'interno di quattro scatole, ordinate dapprima in ordine alfabetico in relazione al cognome del mittente, poi -nell'ambito di quelle spedite appunto dal medesimo soggetto- in ordine cronologico.

[2] I quaderni manoscritti d'arte figurativa cui si allude sono datati al 1901 e –rispetto al più cospicuo probabile numero originario- risultano conservati nei depositi della Biblioteca Civica triestina soltanto nel numero di sei. Probabilmente alcuni sono andati persi, giacché fatta eccezione per la sezione – apparentemente priva di lacune- dedicata all'*Arte dei fanciulli e dei popoli primitivi*, composta da tre quaderni che portano una numerazione romana completa, vale a dire *I, II, III*, e all'unico quaderno dedicato all'*Arte mediterranea* –contraddistinto, appunto, dal numero *I*-, vi figura la sola seconda parte (ovvero, recante la numerazione romana *II*) delle due sezioni dedicate rispettivamente all'*Egitto* ed alle forme d'arte situate *Dalll'Egeo al Tirreno*. Dei numeri –probabilmente- mancanti, non mi è stato possibile scovare alcuna traccia.

riportata da molti[3] – ancorché in assenza di fonti a giustificazione della tesi – delle offerte di lavoro inoltrate a Benco da parte dei due quotidiani milanesi " L'Alba " e, in seguito – e soprattutto –, del " Corriere della Sera" nei primi anni del primo decennio del Novecento, ovvero nella tornata di tempo appena precedente al trasferimento – avvenuto nel 1903 – del triestino dall'" Indipendente " al " Piccolo ".

La prima delle conferme arriva, appunto, da una lettera inviata a Benco da Isidoro Reggio – primo direttore di Benco all'" Indipendente – nell'agosto del 1901, e testimonia come i rapporti tra Reggio ed il suo giovane ex-compagno di redazione presso il giornale triestino fossero ancora contraddistinti da profonda stima ed amicizia, al punto da indurre il primo – allora direttore del quotidiano milanese " L'Alba " – ad adoperarsi in prima persona e con notevole trasporto per ottenere la collaborazione del secondo al suo giornale.

Ecco il testo della missiva in questione, scritto su carta intestata alla Redazione del giornale milanese:

> Caro Benco,
>
> La tua lettera mi ha inseguito per mezza Italia; la ricevetti con un ritardo di 12 giorni. Io spero che c'intenderemo; sarebbe però assai bene se potessimo parlarci. Potresti venire un giorno a mezza strada tra Milano e Trieste, tanto per stare alcune ore assieme? Se non puoi, ti scriverò diffusamente. Intanto, se non ti spiace, mandami (subito e spesso) – verso retribuzione – dei brevi articoletti, di cose italiane o meglio estere, qualche articolo di quinta colonna, qualche *entrefilets* brillante, insomma ciò che puoi e più che puoi.[4]

Sarebbe, dunque, davvero Isidoro Reggio il canale attraverso il quale l'ambiente milanese avrebbe fatto la conoscenza delle intelligenti posizioni critiche dell'intellettuale triestino, fino al punto che il medesimo " Corriere della Sera " avrebbe

---

[3] Tra coloro che danno la notizia delle offerte di lavoro milanesi –provenienti, cioè, da due giornali come "L'Alba" ed "Il Corriere della Sera"- provenute a Silvio Benco, cfr., per esempio, SAURO PESANTE, *Bibliografia degli scritti di Silvio Benco*, Trieste, Comitato per le onoranze a Silvio Benco, 1950, p. VIII; CRISTINA BENUSSI, *Benco irredentista e dannunziano*, in: C. BENUSSI-GIANCARLO LANCELLOTTI, *Benco-D'Annunzio. Epistole d'Irredentismo e di letteratura*, Trieste, Lint, 1988, p. 10.

[4] Come detto, si tratta di: FB, Busta 10 (III, Lettere a Benco, N-Sa, 840-1224), N. 1147, Lettera manoscritta spedita da Isidoro Reggio a Silvio Benco dalla Redazione dell'"Alba" a Milano e datata all'11 agosto del 1901: la lettera, come tutte quelle che saranno riportate in questo lavoro, è parte del citato epistolario del Fondo Benco della Biblioteca Civica triestina. La missiva in questione rivela, già nell'estate del 1901, l'esistenza di una –seppur amicale e informale- trattativa aperta da Isidoro Reggio nel tentativo di avvalersi della collaborazione di Benco.

cercato proprio nell'ancora austriaca città giuliana e, appunto, in Benco, un collaboratore per le proprie pagine culturali.

A testimonianza di come Benco abbia finito per disilludere le attese del " Corriere della Sera" – cui all'epoca già lavorava l'Albertini -, vale la pena riportare una lettera spedita nel gennaio del 1903 da Vienna da Franco Caburi, persona vicina ai vertici del milanese " Corriere " – oltreché concittadino e amico personale della famiglia Benco - , che mostra tutta la delusione – propria, e, si suppone, della direzione del quotidiano milanese – in ordine alla scelta – motivata, peraltro in modo non molto convincente, con episodi non meglio precisati di " affarismo " e " mafia teatrale " – del giovane critico di rimanere nella propria città:

> Caro Signor Benco,
>
> M'affretterò di comunicare la sua decisione all'Albertini appena questi sarà di ritorno da Belgrado ove s'è recato per incarico del " Corriere ". Mi stupisce ad ogni modo questo suo improvviso cambiamento ed è proprio peccato che si lasci sfuggire quest'occasione per fissarsi definitivamente in Italia. Lei si lagna dell'affarismo che domina nell'ambiente milanese; ma buon Dio, questa non dovrebbe essere una novità per lei che si trova nel giornalismo già da parecchi anni. D'altronde se la camorra teatrale milanese s'è sfogata su di lei specialmente in occasione della *première* dell'*Oceana*, non so proprio che ci abbia a fare questo inconveniente con la sua eventuale attività giornalistica a Milano. Di più, se l'ambiente triestino non è l'ideale per un giornalista che abbia tutte le qualità per farsi valere come le ha appunto lei. Apprezzo i suoi... sentimenti verso i colleghi dell'"Indipendente "; ma non veggo in ciò una buona ragione per sacrificarsi a restar lì tutta la vita ed esser condannato a veder l'opera propria male apprezzata dalla maggioranza che non è in grado di comprenderla. Da buon triestino le avrei detto anch'io, rifiuti, perché so che senza di lei l'"Indipendente " sarebbe condannato a morire tosto; da buon amico, invece, le ho detto accetti ed ho cercato di fare quel che stava in me per far valere le sue qualità presso la Direzione del " Corriere ".[5]

Dalla lettura della missiva di Caburi emerge, inoltre, l'esistenza – a fianco di Reggio – di un altro canale di diffusione e promozione della " scrittura " benchiana, costituito proprio da quel corrispondente " viennese ", traverso il quale l'attività del critico avrebbe potuto essere apprezzata anche nell'ambiente giornalistico milanese; ed

ancora, dalla conoscenza del testo della lettera è possibile ipotizzare come la presenza e l'influenza di giornalisti ed intellettuali triestini nella Milano di inizio secolo – il peso delle quali, tuttavia, sarebbe cresciuto di molto con il trasferimento in Lombardia di Silvio Benco – fosse più cospicua di quel che si potrebbe supporre.

Ancora in relazione ai dati ricavabili dall'analisi dell'Epistolario benchiano, informazioni importanti arrivano in merito alla circolazione di riviste – di cultura letteraria o artistica – nella Trieste di Benco: Trieste che certo costituiva provincia rispetto ai più vitali centri di aggiornamento artistico e critico italiano ed europeo, ma che rivelava, dal canto suo, di ricevere valenti stimoli dalla lettura di rimarchevoli giornali nazionali ed internazionali.

In questo senso, la lettera che Elda Giannelli invia a Benco nel marzo del 1896 conferma in che modo una rivista come " Il Marzocco " – anche, forse, per il tramite di Giulio Caprin – circolasse nelle province giuliane, e fosse letta con attenzione dagli intelligenti dell'epoca.

Talché la Giannelli – con cui Benco tenne un consistente carteggio tra ultimo decennio dell'Ottocento e primi anni del Novecento – non si esime dal consigliarne la lettura all'allora ventiduenne Silvio Benco, sempre che questi non avesse già fatto conoscenza della rivista fiorentina; e fa menzione anche del già consolidato rapporto di amicizia tra lo stesso Benco e Gabriele d'Annunzio[6]:

> Non le mando il " Corriere " [qui la Giannelli intende " Il Corriere " di Gorizia] perché so già che viene all'" Indipendente ". Invece le mando due giornali letterari; l'uno " Psiche " di Palermo colla preghiera di farne una parola a D'Annunzio; l'altro " Il Marzocco "[7], di cui ho un numero disponibile (ma la pubblicazione è già al N. 6)

---

[5] La lettera di Caburi, id est: FB, Busta 10 (I, Lettere a Benco, A-D, 1-421, N. 182) è inviata da Vienna a Benco il 30 di gennaio del 1903.

[6] Gli inizi delle frequentazioni –culturali e amicali- tra Benco e d'Annunzio sono collocabili proprio tra 1895 e 1896, in seguito, è plausibile, alla pubblicazione dei primi lavori del triestino, vale a dire la novella *La fiamma fredda* e –soprattutto- il libretto *La falena* per le musiche di Antonio Smareglia. Come ricorda ancora Sauro Pesante (op. cit., p. VIII), ha invece inizio nel settembre del 1897 l'amicizia tra Benco e Eleonora Duse, in seguito alla rappresentazione della *Falena* alla "Fenice" di Venezia.

[7] La rivista fiorentina "Il Marzocco" si trova conservata presso la Biblioteca Civica triestina a partire dall'anno 1899 e, fatta eccezione per il periodo 1901-1903 e per il triennio di guerra 1917-1919, è consultabile fino al 1925. Un ruolo importante per la circolazione e per la diffusione a Trieste del giornale è senza dubbio rappresentato dalla collaborazione presso lo stesso "Marzocco" del triestino Giulio Caprin (Trieste, 1880-Firenze, 1958), figlio di Giuseppe, di cui, per altro, esistono –a testimoniare una reciproca conoscenza fra i due- alcune lettere nel più volte menzionato Fondo del critico triestino. Per ulteriori notizie circa gli orientamenti critici della rivista, può essere utile compulsare PAOLO ORVIETO, *Angelo Conti e "Il Marzocco"*, in: *D'Annunzio o Croce. La critica in Italia dal 1900 al 1915*, Roma, Salerno, 1988, pp. 40-69.

perché veda, se non la conosce di già, questa creatura del gruppo dei giovani toscani di cui è amicissimo D'Annunzio... .[8]

A seguire, Elda Giannelli si premura di segnalare a Benco di porre particolare attenzione agli articoli del Gargàno, il cui pensiero – tutto dannunziano – pare

così in armonia cogli ideali critici manifestati tante volte in eletta guisa dal primo.[9]

È un'indicazione di non poco conto, che colloca il triestino su quella linea " estetizzante, prerafaelita e decadente di cui si alimenterà "Il Marzocco", e più precisamente sull'asse ben profilato Pater-Ruskin-D'Annunzio-Conti "[10]; direttrice culturale che risulta ben evidente per chi legga il programma della rivista fiorentina, redatto a quattro mani proprio dalla coppia d'Annunzio-Gargano e comparso sul primo numero della rivista, nel febbraio 1896[11].

Certo, non è solo cultura italiana, o fiorentina nella fattispecie, a circolare a Trieste negli ambienti frequentati da Silvio Benco; molti erano infatti i canali traverso i quali il giovane intellettuale poteva giungere ad aggiornare i propri orizzonti critici.

Tra questi, non va affatto sottovalutata la pista francese, di cui Benco era considerato da molti – e anche da una giovane e intelligente scrittrice coma Emma Luzzatto, da quel che emerge da una lettera[12] che ella inviò a Benco -, profondo conoscitore.

La direttrice di diffusione della cultura d'oltralpe a Trieste a cavallo dei due secoli prende innanzitutto la forma di due riviste come la vecchia " Revue des Deux Mondes " – conosciuta a Trieste e conservata negli archivi della Biblioteca Civica fin dagli anni quaranta dell'Ottocento – e, a partire dal 1895 – almeno facendo riferimento all'anno a partire dal quale la rivista risulta disponibile presso la stessa biblioteca –, della " Revue des Revues ".

---

[8] Si tratta della citata lettera manoscritta di Elda Giannelli a Silvio Benco: FB, Busta 10 (II, Lettere a Benco, E-M, 422-839), N. 540, del 13 marzo 1896; non se ne conosce il luogo da cui è stata scritta e spedita, ma si può supporre possa trattarsi appunto di Gorizia oppure, più probabilmente, della stessa Trieste.
[9] Ibid.
[10] P. ORVIETO, op. cit., p. 40.
[11] Cioè, *Prologo*, in: "Il Marzocco", A. I, N. 1, 2 febbraio 1896.
[12] La lettera in questione: FB, Busta 10 (II, Lettere a Benco, E-M, 422-839), N. 653, non reca alcuna indicazione circa l'anno in cui possa essere stata scritta: è plausibile sia situabile nell'ultimo lustro dell'Ottocento, in tutta probabilità dopo il 1895 –anno della presunta "entrata" a Trieste della parigina "Revue des Revues"- ma verosimilmente prima del 1903 –anno in cui Benco abbandonò il soprannome di Falco, nomignolo cui ancora fa riferimento la Luzzatto nel testo di questa missiva-.

Proprio Emma Luzzatto, nella lettera in questione, fa riferimento alla diffusione nell'attuale capoluogo giuliano delle riviste appena menzionate, senza dimenticare di estendere le proprie considerazioni alla generale situazione di aggiornamento culturale delle province che a Trieste facevano capo; né si astiene, circa la questione dell'approfondimento degli interessi nella cultura francese, dal chiedere lumi proprio a Benco:

> Egregio Signor Benco,
> ho compreso che il giovane scrittore conosce a memoria la moderna letteratura. Qua io di giornali italiani ne ho a bizzeffe, non escluso " Il Marzocco "; i tedeschi pure non mi fan difetto[13]... Ciò che a mia vergogna devo confessare si è che di giornali francesi, fatta eccezione per la vecchia " Revue des Deux Mondes ", non ne conosco affatto. Vorrei abbonarmi ad un giornale francese, che mi tenesse a giorno del nuovissimo movimento letterario di colà[14]; sono esitante fra la " Revue de Paris "[15], la "Revue des Revues ", ed un altro di cui non ricordo più il nome, ma che mi dicon buonissimo, redatto nel Belgio[16]. Siccome so che nessun altro meglio di Lei potrebbe consigliarmi, mi rivolgo a Lei, pregandola a voler usarmi questo favore... .[17]

Vero è che buona parte delle opportunità di mettersi in contatto con gli ambienti di alcuni dei più importanti giornali dell'epoca era data a Benco dalle recensioni che delle sue opere venivano stese proprio presso alcune di queste grandi riviste, specie italiane; a ciò si aggiunga che proprio gli editori dei suoi primi romanzi, i fratelli

---

[13] La Giannelli non specifica con quali riviste tedesche avesse a che fare; non va dimenticato, ad ogni modo, come la circolazione di cultura in lingua germanica a Trieste fosse giocoforza facilitata dal dominio che sulla città giuliana ancora esercitava la potenza austriaca e che, sotto il profilo culturale, rendeva Trieste ideale punto d'approdo in terra italica dei più importanti contenuti dei dibattiti culturali o scientifici sostenuti a Vienna o a Monaco, dei quali i più volte decantati studi psicoanalitici non sono –probabilmente- che l'episodio più conosciuto.

[14] Ritengo che il "nuovissimo" movimento letterario menzionato dalla Luzzatto possa essere –più che la non più freschissima letteratura simbolista- il bourgetiano "Psicologismo", di cui più di una volta Benco si occupò attraverso le proprie recensioni; in particolare, per offrire un esempio con ogni probabilità vicino nel tempo alla lettera della Luzzatto, cfr. S. BENCO, *"Oltremare", di Paul Bourget*, in: "L'Indipendente", 7 giugno 1895.

[15] Sono propenso a considerare scarsa la diffusione a Trieste della "Revue de Paris", se è vero, per esempio, che presso la Biblioteca Civica –principale riferimento per l'aggiornamento culturale degli intelligenti triestini a cavallo dei due secoli- la rivista è conservata solo per il breve –e tardo- lasso di tempo compreso tra 1921 e 1925.

[16] Non mi è possibile risalire al nome del giornale in questione, di cui –ammesso che la fonte sia attendibile- non è noto che il nome del Paese in cui veniva redatto.

[17] Come detto, lettera manoscritta di Emma Luzzatto a Silvio Benco, Fondo Benco; la missiva risulta spedita da Trieste (specificamente, dal numero 6 di Via Cavana) il 21 novembre di un anno che non è specificato, ma che è identificabile come appartenente all'ultimo lustro dell'Ottocento.

Treves[18], potevano fungere da importante tramite nel senso della circolazione delle opere benchiane presso alcuni influenti critici letterari.

Testimonianza di questi non trascurabili " agganci " culturali sono, per esempio, due lettere di Antonio Cippico: la prima è inviata da Roma nel giugno del 1903[19], ed in essa il giornalista promette che avrebbe recensito *La fiamma fredda* sulla " Tribuna " o nella " Rassegna Internazionale ", e, " se Treves lo voglia ", nell'" Illustrazione ".

Dello stesso tenore è, poi, la lettera che Cippico invia da Londra nel novembre del 1908 e che fa riferimento, in tutta probabilità, proprio al romanzo *Il castello dei desideri* da poco dato alle stampe:

> Grazie, amico mio carissimo, del bel libro, che ho ricevuto appena oggi, al mio ritorno dall'Italia. Ho scritto al Treves chiedendogli se dovevo farne l'articolo per l'" Illustrazione " come mi aveva, da prima, oralmente proposto Guido Treves. Dovresti, in ogni modo, sorvegliare direttamente tu stesso. Domattina mi porrò alla lettura del libro... .[20]

Per quanto attiene ai rapporti epistolari che Benco istituì, negli anni della formazione, con artisti di Trieste e d'Italia, appare con chiarezza la scarsità del materiale reperibile.

Al di là di due brevi lettere inviate da Graz da Arturo Rietti nel maggio del 1902, in cui per lo più l'artista si lamentava delle pessime condizioni in cui versava e dei propri travagli d'artista, e di una missiva di Arturo Fittke del dicembre del 1906, nulla esiste per quanto concerne i rapporti tra il critico e gli artisti della propria città.

Pure, la lettera di Fittke mostra come già nel 1906 – si noti, l'anno successivo ai dodici articoli con cui Benco recensì la VI Biennale, e che dovettero consentirgli una vetrina importante -, Benco fosse considerato un importante punto di riferimento per il sistema artistico locale; e le parole di Fittke fossero, di conseguenza, imbevute di rispettosa deferenza.

---

[17] Come detto, lettera manoscritta di Emma Luzzatto a Silvio Benco, Fondo Benco; la missiva risulta spedita da Trieste (specificamente, dal numero 6 di Via Cavana) il 21 novembre di un anno che non è specificato, ma che è identificabile come appartenente all'ultimo lustro dell'Ottocento.

[18] Per esempio, sono stati pubblicati da Treves *La fiamma fredda* (1903) ed *Il castello dei desideri* (1906); fu d'Annunzio a fungere da intermediario spendendosi presso i Treves perché prendessero in considerazione l'opportunità di pubblicare i lavori del triestino.

[19] La lettera: FB, Busta 10 (I, Lettere a Benco, A-D, 1-421), N. 264, non porta indicazioni circa il giorno di giugno –del 1903- in cui sia stata spedita.

[20] La lettera manoscritta di Cippico: FB, Busta 10 (Lettere a Benco, A-D, 1-421), N. 265/1, è datata 7 novembre 1908.

È utile concentrarsi su alcune parti della missiva in questione, che vedono l'artista avere ormai compreso e accettato il rifiuto – si crede per motivi " deontologia professionale " – del critico di ricevere in regalo uno schizzo generosamente creato per lui dal pittore:

> Io, finora, non avevo pensato neanche ai riguardi, che sinceramente può e deve avere chi si assume la critica d'arte di un giornale... Mi onorerà però molto se assieme alla sincera gratitudine potrò continuare a portarle una benevolenza che voglio sperare reciproca.[21]

Ancora meno intensi i rapporti epistolari con artisti d'Italia, fatta eccezione per una missiva inviata da Venezia da Antonio Fragiacomo nel marzo del 1914.

Tutte le altre missive che portano in calce la firma di grandi protagonisti della pittura e della scultura nazionale risultano, infatti, appartenere alla stagione successiva della carriera di critico di Benco, vale a dire quella della maturità.

In questo senso, vale la pena citare almeno una lettera di de Pisis del 13 marzo del 1941 – dopo una cartolina postale del 1939 – o quelle inviate da Arturo Martini da Venezia il 2 ed il 5 settembre del 1944.

Non molto più rilevanti – almeno relativamente alla fase di formazione del triestino – appaiono i carteggi con i principali protagonisti del sistema critico a cavallo dei due secoli, l'attività dei quali Benco conobbe sicuramente e con cui finì per misurarsi in particolare in relazione alle grandi esposizioni del primo decennio del Novecento.

Se da una parte, infatti, esiste una fittissima corrispondenza con un critico influente ed intelligente come Ugo Ojetti – di cui Benco ricevette quasi un settantina di lettere -, dall'altra non va dimenticato che tale carteggio risulta quasi per intero appartenere al periodo compreso fra le due guerre mondiali, ovvero all'epoca della collaborazione dei due critici in seno a riviste prettamente letterarie come " Dedalo ", " Pegaso " e " Pan".

Della fase precedente il primo conflitto bellico è la sola cartolina di ringraziamento che Ojetti invia a Benco nel gennaio del 1912 in ordine alle buone parole che il triestino aveva speso in favore del romano all'interno – in tutta probabilità

---

[21] Come già accennato, si tratta della lettera di Arturo Fittke: FB, Busta 10 (II, Lettere a Benco, E-M, 422-839), N. 469, da Trieste (anche se non specificato), V. Chiozza 81 III, 31 dicembre 1906.

– dell'articolo *L'anno letterario* uscito sul "Piccolo della Sera " il giorno di San Silvestro dell'anno 1911.

Se non c'è nulla da segnalare nella direzione di una eventuale corrispondenza tra Benco e Ardengo Soffici o Scipio Slataper – spiegabile con il rapporto conflittuale esistente tra l'ambiente vociano e l'*élite* liberal-nazionale che a Trieste manteneva il controllo dei principali giornali, vale a dire " L'Indipendente " ed " Il Piccolo " -, va d'altro canto ricordata l'unica lettera di Vittorio Pica conservata nel Fondo Benco[22], che prende la forma di un ringraziamento espresso dal futuro direttore della rivista bergamasca " Emporium " nei confronti dell'articolo che il triestino aveva scritto per " L'Indipendente " circa la traduzione dal portoghese – operata dallo stesso Pica – del *Belkiss* di Eugenio de Castro. Il fatto – ancorché in relazione alla sola produzione letteraria – testimonia come a Silvio Benco – già alla metà dell'ultimo decennio dell'Ottocento – il nome del critico napoletano non fosse sconosciuto.

Né, per quel che attiene i " contatti postali " tra il triestino ed una figura di primo piano del sistema culturale italiano specie a partire dagli anni venti del Novecento come Margherita Grassini Sarfatti, esistono tracce antecedenti ad una cartolina postale inviata da Milano nel 1924[23], che mostra come la Sarfatti avanzasse il desiderio di conoscere il triestino, con parole che, appunto, rivelano scarsa confidenza tra due intellettuali che solo allora cominciavano a conoscersi:

> Caro signore... quando viene a Milano? Vorrei conoscerla.[24]

Testimonianza, benché non propriamente diretta, della appurata maggior consuetudine delle frequentazioni culturali di Benco e, più in genere, della città di Trieste con i più vivi ambienti culturali di città geograficamente più lontane – basti, come esempio, citare la Firenze del "Marzocco " o, più tardi, della " Voce " – rispetto

---

[22] La lettera manoscritta di Pica: FB, Busta 10 (III, Lettere a Benco, N-Sa, 840-1224), N. 1094, è inviata a Silvio Benco da Napoli ed è datata al 6 aprile del 1896.

[23] La cartolina postale in questione: FB, Busta 10 (III, Lettere a Benco, N-Sa, 840-1224), N. 1215, reca – sul bollo postale- la datazione del 9 marzo 1924 –anno in cui la donna avrebbe forse potuto leggere alcuni o tutti gli articoli benchiani circa la Biennale veneziana tenutasi proprio nel 1924 (per gli articoli in questione, pubblicati per lo più sul "Piccolo della Sera", cfr. S. PESANTE, op. cit., pp. 106-107); nella lettera a Benco, poi, la Sarfatti accenna a temi politico-nazionalistici presenti, in tutta probabilità, all'interno di qualche articolo appena pubblicato dal triestino: lo fa, per esempio, asserendo, che la "Trieste, ieri, fu sorella della Tunisi d'oggi": in tutta probabilità, l'articolo che la Sarfatti aveva in mente può essere *L'ora di Parigi*, pubblicato il 24 di gennaio sul "Piccolo della Sera" e dedicato alla crisi postbellica parigina o, meglio ancora, *Tunisiaca*, comparso il 28 di febbraio sullo stesso giornale.

[24] Ibid.

alla vicinissima Venezia, presso la cui " Gazzetta " la giovane Sarfatti mosse, ad inizio secolo, i primi passi di critico d'arte figurativa.

Seguono, per tornare al carteggio Benco-Sarfatti, ulteriori contatti fra i due critici fino alla metà circa degli anni trenta, testimoniati da alcune lettere[25] per lo più scritte dalla Sarfatti su carta intestata alla rivista " Gerarchia ", di cui l'intellettuale fu direttrice.

Situazione interessante, d'altro canto, è quella che si crea intorno alla corrispondenza di Silvio Benco con il toscano Emilio Cecchi: anche in questo caso, le sei lettere conservate nel Fondo Benco sono – rispetto al periodo che si vuole prendere in esame - " tarde ", più precisamente, nella fattispecie, seriori al 2 di novembre del 1926, data cui va riferita la prima[26] delle missive del critico che Benco probabilmente conosceva e leggeva almeno dai tempi dei primi scritti d'arte sul "Marzocco ".

Seguono, dopo questo primo contatto, altre cinque lettere, l'ultima delle quali spedita da Roma nel maggio del 1940.

Vero è, ad ogni modo, che un giovanissimo Emilio Cecchi[27] veniva segnalato almeno una ventina d'anni prima a Benco in una lettera spedita da Napoli da Giulio Bechi[28], il cui testo rivela tutta la capacità del Bechi – che pare fosse amico personale di Benco – di riconoscere il grande talento e l'intelligenza d'un giovane che aveva da poco cominciato la propria attività di critico e scrittore presso alcune importanti riviste italiane.

Della lettera in questione, può risultare interessante riportare una parte:

> Caro e buon amico... vi presento e vi raccomando calorosamente Emilio Cecchi, il giovanissimo e acutissimo critico dell'" Antologia ", del " Resto del Carlino ", della "

---

[25] Per esempio, si prenda in considerazione due lettere, l'una del 2 maggio 1929, l'altra del 3 dicembre 1934, la prima delle quali, appunto, su carta intestata al giornale " Gerarchia ".

[26] Nella lettera in questione, che inaugura la corrispondenza epistolare tra Benco e Cecchi, non compaiono che alcune note di rammarico del toscano derivate dall'irreperibilità, nella capitale, dei giornali su cui Benco scriveva d'arte e letteratura.

[27] Il critico toscano, nato nel 1884, risultava infatti poco più che ventenne nella seconda metà del primo decennio del Novecento.

[28] La lettera "napoletana" di Giulio Bechi: FB, Busta 10 (I, Lettere a Benco, A-D, 1-421), N. 71, non reca alcuna datazione, se non fosse per l'indicazione del giorno –31- e del mese –agosto-, sicché resta aperta la questione dell'identificazione dell'anno in cui possa essere stata scritta e spedita. Mi pare possa essere opportunamente collocata sul finire del primo decennio del Novecento, prima cioè dell'inizio dell'attività di Cecchi al "Marzocco", rivista che non è citata fra quelle cui Cecchi prestava la propria collaborazione. In modo particolare, il primo articolo di Cecchi sul "Marzocco" è *Verità di paradossi*, del 16 ottobre 1910 (almeno, a quanto sostiene GIULIANA SCUDDER, in: *Bibliografia degli scritti di Emilio Cecchi*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1970); del 24 giugno dello stesso anno è, invece, *La patria lontana*, primo

> Critica "... e chi più ne ha più ne metta. È, col Bargeu, il critico che più stimo e ammiro fra i giovani venuti su alla scuola del Croce. Ma ciò che mi interessa specialmente a lui è che egli vive – a questi lumi di luna – col solo frutto del suo lavoro di critico; la qual cosa gli fa del resto grandissimo onore. Non ho bisogno di aggiungere altro perché voi gli diate il posto che merita fra la eletta schiera dei vostri collaboratori. Quanto farete per lui lo avrò come se lo farete per me.[29]

Affermazioni che, oltre a porre l'accento sulla difficoltà e sulla rispettabilità – e, pare di capire, sulla rarità – del mestiere di critico, ovvero di chi faceva della propria penna e del proprio intelletto l'unica fonte di sostentamento – destino che accomunava, va evidenziato, il toscano a Benco -; parole, ancora, che oltre a costituire valida testimonianza d'una influente – ma, come si rivelerà, vana – raccomandazione rivolta a Silvio Benco per l'assunzione di Cecchi quale collaboratore, mostrano, di più, come potesse esistere un canale di trasmissione – o quanto meno di puntuale aggiornamento – che conducesse – attraverso lo stesso Bechi – ad assorbire nelle lontane province austriache inglobanti Trieste informazioni dagli ambienti napoletani già imbevuti di cultura crociana a pochi anni di distanza dalla pubblicazione dell'*Estetica* del 1902 .

Fino a porre, su questa direttrice di ragionamento che sgorga dai riferimenti ad una rivista che nasce dannunziana come " Il Marzocco " per finire con i probabili influssi degli ambienti crociani sulla stessa lontana e irredenta provincia triestina, importanti questioni – anche, imprevedibilmente, in relazione alla città di Trieste – di " diarchia critica " della coppia Croce-d'Annunzio, bene analizzata nel citato saggio di Paolo Orvieto pubblicato nel 1988 che investe, fra le altre, la stessa attività critica di Emilio Cecchi.

È altresì un fatto che Benedetto Croce riuscisse – seppure, forse, saltuariamente, e relativamente a pezzi pubblicati su giornali diversi da quelli triestini, per lui difficilmente reperibili– a leggere gli articoli benchiani, se è vero che l'unica missiva del filosofo conservata nel Fondo Benco[30] è una cartolina di congratulazioni per l'articolo che il triestino aveva scritto sul " Palvese " con il titolo di: *La meccanica letteraria*[31].

---

intervento di Cecchi sul "Resto del Carlino", rivista che invece Bechi cita: ne ricavo che la lettera potrebbe essere datata proprio tra questi due estremi, ovvero giugno e ottobre dell'anno 1910.

[29] Ibid.

[30] La cartolina postale in questione: FB, Busta 10 (I, Lettere a Benco, A-D, 1-421), N. 314, è stata spedita da Benedetto Croce da Napoli, il 19 giugno del 1907.

[31] *La meccanica letteraria* uscì sul "Palvese", A. I, n. 24, 16 giugno 1907.

Se, per i rapporti epistolari tra Benco e d'Annunzio – in cui, a prevalere, sono questioni politiche e letterarie, più che artistiche –, vale, a riferimento, la citata opera della coppia Benussi-Lancellotti[32], non sarà inutile, viceversa, soffermarsi sul testo della lettera che Paolo Buzzi inviò al triestino nell'aprile del 1908[33]: testo, insomma, che dimostra come fossero note a Benco e le figure di Filippo Tommaso Marinetti e quella dello stesso Buzzi, e, più in generale – è lecito supporre – quelle degli intellettuali che animarono il dibattito culturale nazionale ed internazionale introducendovi il verbo futurista.

Nei confronti di figure di intellettuali di tale rilevanza, il triestino si curò – come possiamo concludere – di mantenere vivaci rapporti epistolari, ponendosi su di una strada che mena a comprendere senza stupore come Trieste abbia finito per accogliere – al di là di facili convergenze sul piano delle più spinose questioni politiche per una città irredenta – con prontezza e tempestività non comuni le provocazioni che nel manifesto di poetica pubblicato nel 1909 su " Le Figaro " avrebbero trovato la propria giustificazione[34].

In relazione alla citata lettera di Paolo Buzzi, è sicuramente interessante riportare il passaggio entro il quale viene fatto il nome di Marinetti; passo dalla cui lettura emerge – oltre a considerazioni più late circa l'antipatia che poteva suscitare un personaggio " di rottura " come, appunto, Marinetti – il fatto che in una fase ancora precedente all'invio della missiva dovesse essere avvenuto un incontro tra la famiglia Benco e il padre del Futurismo, oltre alla conseguente opportunità, per il triestino, di instaurare un fecondo rapporto di scambio culturale:

> Ieri fui con Marinetti, il Re dei simpatici, checché se ne dica. Mi mostrò una vostra pagina suggestiva ed anche una graziosissima della Vostra Signora... .[35]

---

[32] Vd. nota 3.

[33] Per la precisione, la lettera manoscritta di Buzzi: FB, Busta 10 (I, Lettere a Benco, A-D, 1-421), N. 174, è datata al 27 aprile 1908, ed è scritta su carta intestata alla Deputazione provinciale di Milano.

[34] Benco si occupò del Futurismo, della sua poetica e dei suoi protagonisti già in un articolo come *L'antologia futurista*, intelligente e positiva recensione de *I poeti futuristi*, uscita sul "Piccolo della Sera" il 27 di ottobre del 1912; oppure in: *Di "Zang-Tuum-Tumb" ed altre cose*, anch'esso comparso sulle colonne del "Piccolo della Sera", il 17 di maggio del 1914: si tratta di un articolo-recensione sulla recente pubblicazione di Marinetti unito a considerazioni più generali sulla questione dello stesso movimento futurista, con qualche apertura in materia di Futurismo figurativo.

[35] Come accennato, il passo è tratto dalla citata lettera del 1908 di Paolo Buzzi; non mi è stato possibile risalire a quali fossero le pagine benchiane o quelle di Delia in mano a Marinetti, né, ad ogni modo, mi pare si tratti di una questione rilevante. Importante è, d'altro canto, constatare una situazione di scambio culturale –scambi epistolari, pur esistenti, sono seriori rispetto al periodo trattato- oltreché, fisicamente, di materiale di scrittura fra i Benco e Marinetti in data sicuramente anteriore all'aprile del 1908. Riguardo ai citati rapporti epistolari, esistono nel Fondo Benco due lettere di Marinetti: quasi certo, però, è che

Prima di passare ad alcune brevi considerazioni circa il materiale manoscritto appartenente al Fondo Benco e catalogato alla voce *Quaderni di arte figurativa* – e proprio per anticiparne e per comprenderne parte dei contenuti -, è necessario ripartire dall'utilissima risorsa di informazioni costituita dall'epistolario, ed in particolare dal testo di una cartolina postale spedita a Benco nel 1902 da Venezia, a firma di un della Zocca redattore della " Gazzetta di Venezia "; testo, appunto, emblematico, giacché aiuta a comprendere quale potesse essere un ulteriore ed importante riferimento culturale di un critico che proprio a cavallo dei due secoli andava formando il proprio gusto, e che si muoveva giocoforza nell'ambito di interessi e studi che trovavano quasi sempre modo di " dialogare " con quelli di influenti colleghi d'Italia e di Europa:

> Carissimo Benco,
> Io vi chiedo un favore per un valentissimo amico che voi pure conoscete – Mario Morasso – Egli pubblica ora un suo volume dai Frat. Bocca, sull'*Imperialismo artistico* e voi sareste così cortese da fargliene una bella recensione sul giornale vostro?[36]

Prosegue, quindi, della Zocca promettendo di ricambiare la cortesia recensendo sulla "Gazzetta " la benchiana *Oceana*, e conclude sollecitando una pronta risposta da parte del triestino.

È un fatto che Benco finì per recensire l'opera segnalatagli dal collega della " Gazzetta di Venezia ", e lo fece in un articolo uscito sull'" Indipendente " nel novembre del 1902[37].

Pure, le audaci posizioni critiche di Morasso erano già da qualche anno note a Benco, almeno dai tempi della pubblicazione del precedente volume del piemontese,

---

almeno un'altra sia andata persa –la numero 706-, giacché le due lettere in questione recano la numerazione di 705 e 707; il sospetto, poi, è che anche le mancanti 703 e 704 siano state inviate dallo stesso Marinetti. Vero è che entrambe le lettere sono "tarde" rispetto alla fase della formazione del triestino: la prima perché fa riferimento al stesura del romanzo benchiano *L'atmosfera del sole*, iniziata solo nel 1915; la seconda perché si riferisce ad articoli scritti da Benco per "Il Secolo", giornale cui il triestino cominciò a collaborare con frequenza solo a partire dal 1921-1922. Pure, entrambe riferiscono di rapporti di grande intimità tra Marinetti e la famiglia Benco, la prima –scritta su carta intestata a "Poesia. Rassegna Internazionale"- raccontando di una "deliziosa cenetta all'improvvisata" offerta a Marinetti dalla coppia, la seconda testimoniando di un uomo che per il triestino nutriva "un'amicizia devota che non può diminuire".

[36] Come già anticipato, si tratta di una cartolina postale inviata dal redattore della "Gazzetta" della Zocca –per altro, non meglio identificabile-, il 25 settembre del 1902: FB, Busta 10 (I, Lettere a Benco, A-D, 1-421), N. 317. Lo stesso della Zocca manderà a Benco un'altra lettera il 9 maggio del 1903, per segnale il pittore Antonio Milesi presente all'imminente Esposizione del Circolo Triestino.

[37] Vale a dire, *L'imperialismo artistico*, in: "L'Indipendente", 4 di novembre del 1902.

datata al 1898 e prontamente recensita dal triestino nell'articolo *Uomini e idee del domani (l'egoarchia)*, comparso sulle colonne dell'" Indipendente " il 16 maggio dello stesso anno: precoce dimostrazione di interesse nei confronti di un critico le cui posizioni, tuttavia, erano – almeno nel 1898 – ancora difficilmente condivisibili per un Benco che non poteva vedere calpestato il proprio concetto di tessuto sociale in favore della convinzioni di marcato solipsismo propugnate da Morasso, che, pure, costituivano un interessante ponte gettato sul Novecento e costruito su solide fondamenta niciane.

D'altro canto, la conoscenza che Benco aveva dell'opera di Morasso – ed in particolare del suo *Imperialismo artistico* – rivela come non sia fuori luogo cercare delle analogie fra i due critici – e, più in generale, fra le " tendenze " culturali più in voga ad inizio secolo nell'Italia tutta -, proprio negli anni che caratterizzano l'ultima fase dell'attività di Benco presso l'" Indipendente ".

Sono, questi, per il triestino, gli anni dei *Quaderni di arte figurativa*, la cui stesura fu completata entro il 1901, e che mai furono dati alle stampe, forse perché non stimati meritevoli di pubblicazione da parte di un critico che, in tutta probabilità, non si riteneva ancora sicuro rispetto al proprio ruolo di critico d'arte figurativa, intrapreso solo da qualche anno – vale a dire, dalla metà circa del ultimo decennio dell'Ottocento – , e che cercava, forse, attraverso i *Quaderni*, di crearsi un " sistema d'appoggio", una sorta di riferimento storico-antropologico delle arti da utilizzare in funzione dei propri artcoli di critica d'arte contemporanea.

È proprio la componente antropologica, assieme a quella psicologica e – non ultima – a quella letteraria, a risultare la più informante delle pagine dei *Quaderni*: sicché non solo- e non tanto – " storia delle arti ", o archeologia, ma, soprattutto, romanzo, letteratura, mito della nascita degli interessi per le arti in seno ai popoli primitivi, e giù giù fino a Greci e Romani, passando per Egiziani ed Etruschi.

Benco, in questo senso, si prefigge di focalizzare il modo attraverso il quale l'idea ed il "bisogno " d'arte si siano fatti strada nella " vita psichica dell'uomo primitivo, vita rudimentale, grossolana e refrattaria ad ogni sottigliezza "[38].

Arte, dunque, che appare immediatamente come mira contrastante gli interessi d'un selvaggio di siffatta rozzezza, interessato piuttosto a fabbricare " lo strumento che gli allunghi il braccio, che gli fortifichi la mano, non già che gliela abbellisca "[39].

---

[38] S. BENCO, *L'arte dei fanciulli e dei popoli selvaggi*, (manoscritto), quaderno I, p. 1, Fondo Benco.
[39] Ibid., pp. 2-3.

Seguono, poi, approfondite considerazioni circa il primo utilizzo del legno o della pietra, inseriti lungo un percorso di storia della " tecnica " che proprio dai primi strumenti fabbricati con l'utilizzo di questi materiali conduce fino alla modernità che, parimenti, si poggia su invenzioni dall'impatto proporzionale come la macchina a vapore o la teoria dell'elettricità.

Benco costruisce poi un paragone fra il bambino[40] che non è, " nei suoi primi anni di vita, un realista; è un fantastico "[41], e l'uomo preistorico; facendo così valere accostamenti psicologico-letterari certo non nuovi, ma che possono stupire – se pensati fuori dall'anti-specialismo di Benco – una volta scovati nell'ambito di *Quaderni di arte figurativa*.

Benco, viceversa, all'interno del secondo dei quaderni manoscritti dedicati all'arte dei primitivi, finisce per toccare – pur frettolosamente – questioni più squisitamente attinenti ai " valori formali ", seguendo passo passo il cammino di uomini " che a poco a poco scoprono la ponderazione della massa ", e " le vari forme in rapporti di proporzioni e d'armonia "[42]; senza trascurare l'elemento della linea, ovvero del disegno, che Benco considera fondante anche per la migliore possibile delle opere d'arte contemporanea: ovvero, il " gioco ingegnoso delle linee geometriche "[43], al fine di equilibrare e bilanciare la composizione.

A seguire, scorrendo le pagine dei quattro quaderni non ancora vagliati, lunghe e poco "innovative " considerazioni sull'archeologia e sulla storia dell'arte micenea, egiziana, etrusca, greca: le fonti su cui Benco abbia lavorato e, più in generale, facessero perno le sue nozioni in merito di civiltà antiche o classiche, non sono di semplice definizione.

---

[40] Sull'arte dei bambini, non credo Benco –ammesso lo conoscesse- abbia tenuto conto del lavoro di Corrado Ricci, *L'arte dei bambini*; il saggio, infatti, risulta conservato presso la Biblioteca Civica di Trieste solo nella quinta edizione del 1919 (Bologna, Zanichelli), in data palesemente seriore rispetto alla stesura dei manoscritti benchiani. Nonostante lo stesso Ricci, nell'ambito delle note di chiusura della menzionata edizione del 1919 (p. 72), ricordi come il proprio lavoro fosse conosciuto a Trieste già negli anni successivi alla prima edizione in volume del 1886, sulla scorta dell'aggiornata attività di propaganda svolta da Riccardo Pitteri, ritengo tuttavia più probabile che Benco –appena dodicenne nel 1886- si possa essere più utilmente servito di una fonte come quella costituita dall'articolo di Paola Lombroso, *Il senso drammatico nei disegni dei bambini*, comparso nel 1897 su una rivista, "Emporium" -(Vol. VI, N. 32, agosto 1897)- che spesso il critico triestino leggeva e cui spesso si riferiva. Anche del citato articolo della Lombroso, Ricci fa menzione in calce all'edizione del 1919 (ancora, p. 72), ricordando come tra il proprio lavoro e quello della collega non fossero rintracciabili troppi punti di tangenza, sicché –in tutta probabilità- questa non doveva conoscere il saggio che egli aveva scritto e pubblicato solo dieci anni prima.

[41] Ibid., pp. 11-12.

[42] S. BENCO, *L'arte dei fanciulli e dei popoli selvaggi*, (manoscritto), quaderno II, p. 38, Fondo Benco.

[43] Ibid., pp. 41-42.

Sono propenso a credere, per esempio, che il triestino potesse avere in mente il lavoro di Ernst Krofer, *Katechismus der Archäologie*[44], pubblicato solo l'anno precedente e conservato presso la Biblioteca Civica di Trieste; oppure, dando credito al supposto canale capriniano in funzione dell'accrescimento dell'aggiornamento bibliografico di Benco – e scorrendo l'elenco dei libri a catalogo, appunto, della biblioteca privata di Giuseppe Caprin[45] -, mi viene fatto di pensare che Benco potesse conoscere pubblicazioni come *L'arte attraverso i secoli* di Luigi Chirtani, uscita nel 1878; oppure – rivolgendosi ancora agli archivi della Biblioteca Civica, ma per un autore il cui nome non era estraneo al citato catalogo della biblioteca Caprin -, che il triestino avesse avuto modo di posare i propri occhi sulla raccolta di incisioni di arte antica curata da Domenico Pronti[46], conservata appunto presso la " Attilio Hortis " di Trieste; senza dimenticare la *Bibliografia storica di Roma antica*[47] di Ruggero Bonghi, intellettuale le cui posizioni erano molto conosciute a Trieste, città in cui appunto circolava diffusamente la rivista bonghiana " La Cultura " ed in cui un personaggio influente come Caprin conservava, sugli scaffali della propria biblioteca, più di un opera – fosse di tema politico o più specificamente culturale - dell'intellettuale romano[48].

Né può essere scordato, allargando gli orizzonti culturali, di collocare l'opera manoscritta del Benco dei *Quaderni* – ancorché concepita sulla scorta di interessi quasi eminentemente letterari o psicologici, o di mera esercitazione per la creazione di un sistema storico-artistico di appoggio -, all'interno di un vasto interesse comune alla parte più intelligente dell'universo critico nei confronti dell'arte antica, primitiva, inaugurato in Francia da Jules Laforgue e presto assorbito, per esempio, dall'italiano Ardengo Soffici in seguito al " salto vitale " nella capitale francese compiuto dal toscano nel novembre del 1900.

Ed è proprio nel senso della diffusione di interessi archeologici funzionali alla scoperta delle prime sbalorditive forme d'arte delle civiltà primitive e classiche che è utile concludere, facendo menzione del fatto che anche Mario Morasso, il critico dalla

---

[44] Leipzig, J. J. Weber, Juli 1900.

[45] Il catalogo della biblioteca Caprin aggiornato al gennaio del 1896 è conservato in copia fotostatica presso la Biblioteca del Dipartimento di Storia e Storia dell'Arte dell'Università di Trieste.

[46] L'opera di Pronti in questione è la non datata *Nuova raccolta rappresentante i costumi religiosi, civili e militari degli antichi Egiziani, Etruschi, Greci e Romani, tratti dagli antichi monumenti. Disegnata ed incisa in rame*, Roma, D. Pronti.

[47] Roma, Tip. Elzevirana, 1870.

[48] Il motivo del successo triestino –specie in seno ad un ambiente irredentista coma quello che si respirava in casa Caprin- di un intellettuale come Ruggero Bonghi è riscontrabile senza difficoltà nell'attenzione che pose nei confronti della questione adriatica; cfr., a tal proposito, RUGGERO BONGHI, *I diritti dell'Italia sulle terre irredente*, Santamaria C. V., Tip. A Di Stefano, 1917.

cui opera – vale a dire, il più volte citato *Imperialismo artistico* – il ragionamento ha preso le mosse, non manca, proprio nell'opera in questione, uscita ad un solo anno di distanza dai *Quaderni* benchiani – e pure insistendo su un sistema vichiano che prevede il ciclico succedersi di tre fasi, dominante, intermedia e decadente -, di mostrarsi interessato a temi di questa natura, ragionando – per una volta – in chiave storica e collocando lungo la "retta temporale " le eterne opere delle civiltà antiche, nella convinzione di come

> non è possibile far meglio e di più dei colossali monumenti innalzati negli Imperi orientali, dagli edifici funerari degli Egizi ai templi e ai monumenti del diletto di Ninive, di Babilonia, di Cipro, di Alessandria… .[49]

E, a testimoniare un medesimo interesse per un'antichità classica la cui bellezza pare non potere più essere avvicinata, Morasso conclude come non sia

> possibile trovar forme più limpide e pure, più sintetiche ed eterne di quelle elaborate dalle civiltà classiche, dalle linee del Partenone all'arco romano, dalla Venere Capitolina alla curva di un vaso, dal mito di Proserpina all'impeto tragico di Eschilo.[50]

[49] M. MORASSO, op. cit.; qui nell'edizione F. lli Bocca del 1903, p. 17.
[50] Ibid., p. 17.

REGESTO DEGLI ARTICOLI DI ARTE CONTEMPORANEA PUBBLICATI DA SILVIO BENCO DAL 1890 AL 1914[1]

BENCO CRITICO FIGURATIVO DELL'" INDIPENDENTE " (1890-1903):

Echi mondani. Esposizione originale, 24 aprile 1891. [Su di una esposizione di acquerelli e pastelli organizzata a Parigi dal collaboratore del "Figaro" Emile Bergerat. I lavori esposti sono opera di letterati come Victor Hugo, Jules de Goncourt o Charles Baudelaire].

Echi mondani. L'Oriente in arte, 12 maggio 1891. [Sull'invasione di "giapponeserie" e di bizzarrie orientali in Europa, discussa in occasione dell'uscita in Francia del libro indiano *Kama Soutra* (sic)].

Echi mondani. Un nuovo libro di de Goncourt, 19 giugno 1891. [Sulla recente monografia che il critico francese aveva dedicato al pittore giapponese Utamaro, *peintre des maisons vertes*. La monografia uscì per i tipi della Bibliothèque Charpentier].

Echi mondani. A Sèvres, 7 luglio 1891. [Sulla ceramica, discussa in occasione della nomina del nuovo direttore del museo di Sèvres, Garnier].

Echi mondani. Le pagine delle signore, 13 luglio 1891. [Sul libro di Alfredo Melani *Svaghi artistici femminili*, edito da Hoepli e centrato sull'arte del ricamo, dei ventagli, dei vetri; volume consigliato per le librerie delle signore].

Il brutto. II. Architetture, 2 luglio 1892. [Contro le nuove architetture al ferro e vetro – come la torre Eiffel – che servono la sola " funzionalità "].

Arti e lettere. Cose d'arte, 12 ottobre 1892. [Prima menzione della pittura dei preraffaeliti letta come ritorno a valori antichi di semplicità e di purezza, contro il vuoto interiore dell'Oriente in arte].

Teatri, arti e lettere. La questione dei primitivi, 11 settembre 1894. [Discussione in merito all'arte dei primitivi - ed agli artisti che ad essa si richiamavano - letta sorprendentemente traverso le categorie "niciane" di "opposizione" ed "antiegoismo"].

---

[1] Il regesto contiene tutti gli articoli che Benco -in relazione al quarto di secolo più volte definito "della formazione"- ha dedicato a questioni specificamente attinenti al mondo delle arti figurative ed al sistema critico di queste, oltreché a questioni chiave nell'ottica della discussione artistica a cavallo dei due secoli. Ne sono esclusi, viceversa, gli articoli che possono considerarsi di mera discussione culturale o –più spesso- di cultura letteraria, ancorché presentino qualche breve riferimento a opere, pittori o scultori. Non va dimenticato che fuori di questo regesto rimangono anche gli articoli scritti e pubblicati nelle annate in relazione alle quali il quotidiano "L'Indipendente" non risulta -in ragione delle pessime condizioni in cui versa il supporto cartaceo- consultabile presso gli archivi della Biblioteca Civica Attilio Hortis di Trieste: mi riferisco agli articoli datati alle annate del 1896, del 1899, del 1901 oltre alla prima metà del 1902. Circa le annate mancanti, infatti, non mi è stato possibile verificare se i -peraltro- pochi articoli dal probabile contenuto di critica d'arte figurativa –almeno in ordine alla breve descrizione fattane da Sauro Pesante nella più volte citata *Bibliografia degli scritti di Silvio Benco* (Trieste, 1950)- siano davvero meritevoli di menzione. Laddove gli articoli mancanti siano altrimenti reperibili o leggibili –ad esempio, nel caso figurino all'interno di antologie di scritti benchiani- non ho mancato di darne notizia.

Viaggi per l'arte. Sponsa de Libano, 27 maggio 1895. [Sul quadro di Edward Burne Jones esposto alla prima Biennale veneziana, discusso secondo il genere critico della "scelta di un capolavoro"].

Viaggi per l'arte. A proposito di una premiazione, 11 settembre 1895. [Sulle premiazioni alla prima Biennale veneziana, con un occhio particolare alla *Figlia di Jorio* di Michetti ed al *Ritorno al paese natio* di Segantini. A concludere, la netta opposizione di Benco nei confronti dell'istituzione del premio popolare].

Come si fa una rivista, 2 ottobre 1895. [Sulla neonata rivista bergamasca "Emporium", con una nota di merito per la divulgazione delle arti figurative, indirizzo "affatto nuovo" per le riviste italiane].

Un duello, 15 giugno 1897. [Sul quadro di Ilja Repin esposto alla seconda Biennale veneziana, articolo ancora legato al genere della "scelta di un capolavoro" e seguito da una coda relativa ad un duello mondano, testimonianza dell'antieroismo contemporaneo].

Viaggi per l'arte: Daumier, 16 agosto 1897. [Sull'opera di realismo acre e ironico di un artista che Benco amava e cui finisce per dedicare un medaglione celebrativo].

Sir Edward Burne Jones, 21 giugno 1898. [Sulla grande arte dell'inglese recentemente scomparso, con una nota particolare per l'elemento "gotico", storico e nazionale presente nella pittura di questi].

Per la memoria di Beardsley, 10 ottobre 1898. [Su un altro artista scomparso, e sulla capacità di questi di rendere in pittura i vizi dell'umanità contro ogni ipocrisia].

Brevi note, 1 novembre 1898. [Qualche considerazione sul pittore francese Puvis de Chavannes appena scomparso, all'interno di un articolo "goncourtianamente" concepito come miscellanea di suggestioni d'arte, letterarie e d'ambiente].

Il maestro morto, 9 ottobre 1899. [Su Giovanni Segantini, da poco scomparso, e sull'opera di verità e di grave ed intimo simbolismo neo-quattrocentista di questi. L'articolo, ancorché non consultabile su supporto cartaceo, è tuttavia antologizzato in: S. BENCO, *Scritti di critica letteraria e figurativa*, a cura di Honoré Bianchi-Maier-Pesante, Trieste, Lint, 1977].

John Ruskin, 23 gennaio 1900. [Sul ruolo preminente esercitato dall'intellettuale inglese nei confronti della cultura dell'Ottocento, sulla riscoperta del passato e dell'elemento naturale in contrasto alle convenzioni dell'Accademia. L'articolo uscì in occasione della morte di Ruskin].

L'Esposizione della pittura lombarda, 18 giugno 1900. [Sulla IV Triennale di Brera. Qualche considerazione su Tranquillo Cremona e Giovanni Segantini, artisti che Benco molto amava].

Per i visitatori di Parigi, 17 luglio 1900. [Qualche breve chiosa su architetture e decorazioni all'Esposizione universale parigina, per esempio in merito alla ricostruzione

"pittoresca" della *Vieux Paris* ed alle insolenti architetture "bianco e oro" della Secessione].

Voci laboriose, 7 agosto 1900. [Prima presa di distanza dalla Secessione viennese, con laconiche note di biasimo per artisti come Rops e Khnopff ma anche come Rèdon ed i suoi "incubi" artistici].

Il lavoratore, 27 agosto 1900. [Sul *Balzac* di Rodin, in cui appare, *in nuce* e a margine del giudizio sostanzialmente negativo dell'opera in questione, la successiva rivalutazione dello scultore operata dal critico].

Ozi estivi, 10 agosto 1903. [Contro il *Modern Style*, il cui dilagare è percepito con orrore nel corso di una passeggiata estiva].

BENCO CRITICO FIGURATIVO DEL " PICCOLO DELLA SERA " (1903-1914):

L'Impressionismo, 30 ottobre 1904. [Discussione sulla nascita e la fortuna dell'arte degli impressionisti, e sull'influenza del genere su artisti come Whistler o sul concittadino Veruda].

L'asceta, 9 aprile 1905. [Sullo scultore Constantin Meunier, letto in chiave di riproposizione della civiltà greca traverso l'affermazione dell'epica del lavoro].

Note all'Esposizione veneziana. I, 30 aprile 1905. [Presa di contatto con la città e con l'Esposizione, professione di antispecialismo e affermazione della necessità di suggestioni d'ambiente nella critica d'arte, scetticismo sull'arte decorativa eccezion fatta per il genio di Brangwyn e Boberg].

Note all'Esposizione veneziana. II, 3 maggio 1905. [Su alcuni grandi morti: Meunier, Watts, Werestschagin, Munkacsy, Veruda. Poi su Boldini, che ritrasse Whistler, e sull'americano Shannon].

Note all'Esposizione veneziana. III, 7 maggio 1905. [Su Rodin, la cui opera è celebrata. Poi gli italiani: Maccagnini, Romagnoli, Rovan, Camaur, Zanardelli, Ximènes, Buemi, Biscarra, de Lotto. A seguire, Braecke. Per concludere, un pittore come Lino Selvatico, descritto di "maniera inglese"].

Note all'Esposizione veneziana. IV, 10 maggio 1905. [La sala spagnola, molto apprezzata. Rusiñol, Manuel, Anglada Camarasa, Zuloaga, Sorolla].

Note all'Esposizione veneziana. V, 14 maggio 1905. [Articolo dedicato per intero alle opere di Leonardo Bistolfi, apprezzate nelle produzioni più "lineari", armoniche, rispetto a quelle più "rodiniane". In apertura, compare un breve profilo umano dello scultore].

Note all'Esposizione veneziana. VI, 17 maggio 1905. [La sala tedesca, nazionalisticamente definita campione d'arte di un paese in crisi culturale. Herterich, Zügel, Schramm-Zittau, Reiniger, Dill, Heilemann, Uhde, Stuck, Keller, Dettmann, Slevogt. La sala francese, definita "il salotto dell'arte". La Touche, Besnard, Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Raffaëlli, Cottet, Carrière, Martin, Blanche, Caro-Delvaille, La Gandara].

Note all'Esposizione veneziana. VII, 21 maggio 1905. [Gli ultimi alfieri del preraffaelismo: Greiffenhagen, Waterhouse, Shaw. Un sopravvissuto *post mortem*: Segantini; i suoi corifei, spesso modesti: Tavernier, Grubicy, Pelizza da Volpedo, Morbelli. A concludere, Previati, poco apprezzato da Benco, e Nomellini, esaltato. Laurenti].

Note all'Esposizione veneziana. VIII, 24 maggio 1905. [I paesisti italiani, "ojettianamente" apprezzati: Bezzi, Scattola, Costantini, Ciardi, Sartorelli, Zanetti-Zilla, Fragiacomo, Miti-Zanetti, Gola, Mariani, Cannicci, Fattori, Gioli, Casciaro, A. e G. Campriani, Lojacono, de Sanctis, Lentini, Caprile, Coromaldi, Ricci, Cavalleri, Delleani, Chialiva, Maggi, Pugliese-Levi. In calce, la figura più volte esaltata di Brangwyn in un paragone con Kipling].

Note all'Esposizione veneziana. IX, 28 maggio 1905. [I pittori di Venezia, in una chiara predilezione di stampo ojettiano: Bianco, Selvatico, Korompay, Marussig, Brass, Bazzaro, Tito. Poi l'America moderna di Cooper Colin. Toorop. La Touche. Joujanine. East.].

Note all'Esposizione veneziana. X, 31 maggio 1905. [Lavery, erede di Whistler ed anti-impressionista. Nicholson, Melchers. Mentessi. Ritrattisti: Milesi, Grosso, Ferro, Mucchi, Rietti, W. C. Furse, Lucano, Besso, Levier, Roll, Carolus Duran, László, Mancini].

Note all'Esposizione veneziana. XI, 4 giugno 1905. [La sala ungherese, specchio delle volontà "nazionali" di un popolo: Mihalik, Olgyai, Szlányi, Mednyánsky. Ancora alcuni italiani: Vianello, Olivero, de Quiròs, Giusti, Bressanin, dall'Oca Bianca, Coromaldi, Sezanne, Balestrieri, Mussini. Qualche nota di biasimo nei confronti delle sale del "bianco e nero", mera ancella della "grande arte". Chahine. Influenze dell'arte giapponese: Maxwell, Vallotton, Léon, Delaunois, Marcette].

Note all'Esposizione veneziana. XII, 7 giugno 1905. [Tre artisti svedesi molto apprezzati da Benco: Larsson, Zorn, Liljefors. Ultime considerazioni su alcuni nomi tralasciati fino a quel momento: Bilbao, Petersen. Constatazione della mancanza, quell'anno, dell'opera che "faccia chiasso"].

Sul mercato della pittura, 16 settembre 1906. [Qualche riferimento al mercato di opere di artisti dell'Ottocento: Turner, Millet e la scuola paesista di Barbizon].

In un giorno di resurrezione, 31 marzo 1907. [Poche righe su Paul Gauguin e sulla fuga di questi verso l'esotica Tahiti, mutuate da coeva stampa francese].

Il convegno d'arte a Venezia, 12 maggio 1907. [Sulla VII Biennale veneziana: Zorn, Anglada Camarasa, Sargent, Lavery. Gli italiani: Selvatico, Mancini, de Maria, la poco

"armonica" Sala del Sogno, Marussig, Sartorio, *Il Pensatore* di Rodin. Meunier e il Padiglione belga: Rops, Khnopff, Dalaunois, Baertson, Devreese. La sala russa, di grande "valore etnico": Madiavin, Repin, Wrubel, Larioff. Boberg. Delleani, Laurenti].

J. K. Th. W. X. Y., 20 ottobre 1907. [Presa di posizione " nazionalista " contro il maggiore prestigio ingiustamente goduto dagli artisti stranieri rispetto agli italiani presso la giuria di accettazione della settima Biennale veneziana, in occasione dello scherzo giocato dal pittore toscano Bastianini].

Il caso Medardo Rosso, 29 agosto 1909. [Sulla recente monografia di Soffici, una presa di posizione anti-francese ed ojettiana sulle origini della scultura di Rosso].

Audacia, fiducia, 21 novembre 1909. [Articolo di taglio politico e " nazionale " sulla decisione di Venezia di anticipare l'Esposizione d'arte].

Arturo Fittke, 25 aprile 1910. [Medaglione su Arturo Fittke, in seguito alla notizia della sua tragica morte].

Plein-air, 31 luglio 1910. [Sulla pittura impressionista. Discussione culturale sul ruolo della luce e sulla pittura all'aria aperta, al tutto estranea a considerazioni sulla mostra degli impressionisti appena conclusa a Firenze].

All'Esposizione del ritratto italiano, 24 aprile 1911. [Sui ritratti italiani (1600-1861) esposti a Firenze: da Fra Galgario al Piccio fino a Hayez].

Fra sette colli e cinque esposizioni, 25 aprile 1911. [Sull'esposizione romana per il cinquantenario dell'unità d'Italia. Primo della serie degli articoli inviati da Roma. L'architettura moderna: elogio al monumentalismo di Bazzani, alcune righe su Francia, Ungheria, Germania e Serbia. Note di biasimo per il padiglione austriaco, caratterizzato dalle cifre stilistiche della Secessione].

L'Austria e la Serbia, 26 aprile 1911. [Ancora sulla mostra romana a Valle Giulia. La Serbia, celebrata in chiave anti-austriaca: Mestrovic. L'Austria: Olbrich, Waldmüller. E Klimt, poco amato da Benco].

L'arte delle Nazioni all'Esposizione di Roma, 27 aprile 1911. [I Padiglioni delle nazioni. L'Italia: Mancini, Tito, Innocenti, Protti, Brass, de Maria, Casorati, Bianco, Maggi, Nomellini, Sartorelli, Bezzi, Tavernier, Zandomeneghi, Coleman. La scultura: Ferrari, Monteverde. E Medardo Rosso. L'Inghilterra: da Hogart, Gainsborough e Reynolds, passando per Constable e Turner, fino ai preraffaeliti Rossetti, Watts, Burne Jones. Millais. Frampton. La Germania: Menzel, Leibl, Uhde, von Marèes, Liebermann, Klinger, Thoma, Stuck.].

Ancora le arti moderne a Roma, 28 aprile 1911. [Altri Padiglioni. La Francia: Robert, Carolus Duran, Roll, Besnard, Cottet. Rodin. La Svezia: Zorn, Larsson, Fjaestad, Oesterman. La Norvegia: Wentzel, Eiebekke, Krohg. La Danimarca: Ancher, Kröyer, Hammershoi. M. C. e K. Nielsen. L'Olanda: Mauve, Israëls, Maris. La Svizzera: Hodler, Burmand. Il Belgio: Courtens, Dalaunois, Khnopff. L'Ungheria: László,

Munkácsy, Szinyei, Perlmutter, Grnüwald, Kostza. Gli Stati Uniti: Whistler, Sargent. Il Giappone. La Spagna: Zuloaga, Anglada Camarasa].

La ghirlanda d'Italia, 2 maggio 1911. [Commiato da Roma. Anticipazione della mostra di Piazza d'Armi].

Zuloaga, 25 febbraio 1912. [In occasione dell'uscita del libro sull'artista spagnolo curato dal de Frenzi e pubblicato a Roma da Garzoni Provenzani].

Esiste un'arte moderna in Italia?, 11 agosto 1912. [Qualche considerazione di stampo ojettiano sulla necessità di rivalutare l'Ottocento pittorico italiano].

Re sole, 26 ottobre 1913. [Sulla ruolo della luce del sole nell'arte contemporanea, dall'Impressionismo in avanti].

Una radiosa sintesi dell'arte contemporanea, 23 aprile 1914. [Sull'undicesima Biennale veneziana. I grandi assenti: Picasso, Cézanne, Severini. Mestrovic. Scultori italiani: Dazzi, Bistolfi, Selva, Cataldi, Graziosi, Bugatti. Bourdelle. Medardo Rosso. Gli artisti dell'Ottocento italiano: de Nittis, Zandomeneghi, Zanetti-Zilla, Bezzi, Tito, Gioli, Belloni, Carcano, Bazzaro, Fornara, Sartorio, Chini. Qualche breve nota sulle sale morava, finlandese, norvegese. La sala spagnola: Sorolla, Rusiñol, Benedito, V. e R. Zubiaurre. I protagonisti delle due sale "più belle": Brangwyn e Camarasa. Gli italiani: Martini, Mancini, Casorati, Brass, Carlandi, Dalbono, Casciaro, Sezanne, de Maria, Mariani, Agazzi, Sartorelli, Ciardi, Fragiacomo, Selvatico, Costantini, Rizzi, Maggi, Nomellini, Previati, Pugliese, Protti, Innocenti, Cappiello, Cambon, Marussig, Grimani, Croatto, Noci, Trentini. Gli stranieri, in breve: Russia, Francia (Besnard, Sidaner, Raffaëlli), Ungheria (Grünwald, Ferenczy, Perlmutter), Inghilterra (Lavery), Germania, Olanda (Schwarze), Belgio (Laermans)].

Di " Zang-Tuum-Tumb" ed altre cose, 17 maggio 1914. [Qualche osservazione sull'arte futurista, oltre alla menzione del trattato di Boccioni *Pittura e scultura futuriste*, in un primo approccio a concetti come quello di " decomposizione " pittorica].

Eduardo Dalbono, 14 giugno 1914. [In occasione della monografia del pittore recentemente uscita a Milano per i tipi della Enotria di S. Molinari e curata da Oreste Giordano].

ALTRA BIBLIOGRAFIA

DOMENICO PRONTI, *Nuova raccolta rappresentante i costumi religiosi, civili e militari degli antichi Egiziani, Etruschi, Greci e Romani, tratti dagli antichi monumenti. Disegnata ed incisa in rame*, Roma, D. Pronti, s. a. (1795 ca.).

RUGGERO BONGHI, *Bibliografia storica di Roma antica*, Roma, Tip. Elzeviriana, 1870.

JUNG (Giuseppe Caprin), *Esposizione triestina di Belle Arti*, in: " Libertà e lavoro " (Trieste), Anno X, N. 19, 1876.

LUIGI CHIRTANI, *L'arte attraverso i secoli*, Milano, Fratelli Treves, 1878.

JUNG (G. Caprin), *Esposizione di Belle Arti*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 22 ottobre 1882.

BULL CALF (Gabriele d'Annunzio), *Arte e artisti-Inseguimento*, ("Il Fanfulla", 22 gennaio 1883), in: *Scritti giornalistici* (volume I), a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1996, pp. 13-16.

BULL CALF (G. d'Annunzio), *Arte e artisti* (I-VII), ("Il Fanfulla", 25, 29 gennaio, 1, 3, 9, 11, 14 febbraio 1883), in: *Scritti giornalistici*, op. cit., pp. 17-40.

SHIUN-SUI-KATSU-KAVA (G. d'Annunzio), *Giornate romane. THOUNG-HOA-LOU, OSSIA CRONICA DEL FIORE DELL'ORIENTE*, ("La Tribuna", 1 dicembre 1884), in: *Scritti giornalistici*, op. cit., pp. 197-204.

IL DUCA MINIMO (G. d'Annunzio), *La vita ovunque. Piccolo Corriere* (I-III), ("Tribuna", 14, 15, 25 giugno 1885), in: *Scritti giornalistici*, op. cit., pp. 429-433; pp. 434-439; pp. 456-459.

IL DUCA MINIMO (G. d'Annunzio), *Cronaca bizantina. IL PRIMO CONCERTO*, ("Tribuna", 8 gennaio 1888), in: *Scritti giornalistici*, op. cit., pp. 1009-1013.

EDMOND ET JULES DE GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire* (T. VIII, 1889-1891), Paris, Flammarion-Fasquelle.

M. THÉDORE DE WYZEWA, *La peinture japainase*, in: " Revue des Deux Mondes ", LX° Année, Livraison du 1° juillet 1890, pp. 108-136.

SILVIO BENCO, *Demolendosi*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 5 settembre 1890.

VICTOR DU BLED, *Client de l'ancien régime. Mme de l'Isle-Le salon de la duchesse du Polignac*, in: " Revue des Deux Mondes ", LX° Année, Livraison du 15 septembre 1890, pp. 351-386.

E. DE GONCOURT, *Outamaro: le peintre des maisons vertes*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891.

CH. DE MAZADE, *Chronique de la quinzaine*, in: " Revue des Deux Mondes ", LXI° Année, Livraison du 1° fevrier 1891, pp. 707-717.

S. BENCO, *Echi mondani. Una tomba*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 26 marzo 1891.

S. BENCO, *Echi mondani. L'avvenire di Zola*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 13 aprile 1891.

S. BENCO, *Echi mondani. Giovani e vecchi*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 5 maggio 1891.

S. BENCO, *Echi mondani. Le predilezioni di Zola*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 26 maggio 1891.

PHILIPPE GODET, *Une jeune fille du XVIII° siecle*, in: " Revue des Deux Mondes ", LXI° Année, Livraison du 1° juin 1891, pp. 602-607.

S. BENCO, *Echi mondani. Festa artistico-mondana*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 5 giugno 1891.

GEORGE LAFENESTRE, *Les salons de 1891. II. La sculpture et l'architecture au Salon des Champs-Élysées*, in: " Revue des Deux Mondes ", LXI° Année, Livraison du 15 juin 1891, pp. 922-944.

S. BENCO, *Echi mondani. La sagra del Redentore*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 17 luglio 1891.

S. BENCO, *Echi mondani. Pornografia*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 18 luglio 1891.

S. BENCO, *Echi mondani. Guerra di modelli*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 8 agosto 1891.

S. BENCO, *Echi mondani. Tra me e i miei lettori*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 11 agosto 1891.

S. BENCO, *Un ricordo artistico*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 26 settembre 1891.

S. BENCO, *La virtù torna di moda?*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 8 gennaio 1892.

S. BENCO, *La critica*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 9 febbraio 1892.

S. BENCO, *Arti e lettere. Fino a quando?*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 27 aprile 1892.

S. BENCO, *Arti e lettere. Idealismo?*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 18 maggio 1892.

S. BENCO, *La fanciulla beata di Dante Gabriele Rossetti*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 5 maggio 1893.

S. BENCO, *Arti e lettere. Per il vero*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 29 agosto 1893.

S. BENCO, *Per la Walkiria I-III*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 18, 20, 24 dicembre 1893.

VITTORIO PICA, *L'arte dell'Estremo Oriente*, Torino-Roma, 1894. [Non mi è stato possibile risalire al nome dell'editore].

S. BENCO, *Wagner e il pubblico*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 1 gennaio 1894.

S. BENCO, *Un nuovo medio evo*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 18 gennaio 1894.

S. BENCO, *La vita italiana nel Cinquecento*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 27 agosto 1894.

G. D'ANNUNZIO, *L'allegoria dell'Autunno. Omaggio offerto a Venezia* (1895), in: PAOLA BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, Messina-Firenze, D'Anna, 1972, pp. 73-80.

V. PICA, *L'arte europea a Venezia* (1895), in: P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, op. cit., p. 107.

GIULIO ARISTIDE SARTORIO, *L'esposizione di Venezia* (1895), in: P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, op. cit., p. 107.

EMILIO THOVEZ, *Il nuovo rachitismo* (1895), in: P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, op. cit., pp. 105-111.

M. (sic.), *Artisti contemporanei: Sir Fr. Leighton, P. R. A.*, in: " Emporium ", Anno I, Vol. I, Marzo 1895, pp. 166-182.

S. BENCO, *"Alpi Giulie" di Giuseppe Caprin*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 22 aprile 1895.

G. B. (sic.), *Artisti contemporanei: G. F. Watts, R. A.*, in: " Emporium ", Anno I, Vol. I, Giugno 1895, pp. 410-427.

ALFREDO MELANI, *Miscellanea: Prima esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, in: " Emporium ", Anno I, Vol. I, Giugno 1895, pp. 485-488.

S. BENCO, *" Oltremare " di Paul Bourget*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 7 giugno 1895.

G. B. (sic.), *Artisti contemporanei: Sir Edward Burne Jones*, in: " Emporium ", Anno I, Vol. II, Dicembre 1895, pp. 444-465.

Biblioteca di Giuseppe Caprin, Catalogo aggiornato al gennaio del 1896. Copia fotostatica conservata presso la Biblioteca del Dipartimento di Storia e Storia dell'Arte dell'Università di Trieste.

GARGÀNO-G. D'ANNUNZIO, *Prologo*, in: " Il Marzocco ", Anno I, N. I, 2 febbraio 1896.

V. PICA, *Attraverso gli albi e le cartelle. II. Gli albi giapponesi*, in: " Emporium ", Anno II, Vol. III, Marzo 1896, pp. 211-233.

S. BENCO, *I contatti delle arti*, ("L'Indipendente", 17 agosto 1896), in: S. BENCO, *Scritti musicali*, a cura di Gianni Gori e Isabella Gallo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974, pp. 28-31.

V. PICA, *Daumier-Gavarni-Forain*, in: " Emporium ", Anno II, Vol. IV, ottobre 1896, pp. 288-311.

S. BENCO, *Viaggi per l'arte. L'orrore*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 11 gennaio 1897.

V. PICA, *I cartelloni illustrati in America, in Inghilterra, in Belgio ed in Olanda*, in: " Emporium ", Anno III, Vol. V, febbraio 1897, pp. 99-125.

S. BENCO, *Viaggi per l'arte. Lo stile*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 1 febbraio 1897.

S. BENCO, *Viaggi per l'arte. Modernismo*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 26 aprile 1897.

S. BENCO, *Viaggi per l'arte. Il problema*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 11 maggio 1897.

S. BENCO, *"Il Trecento a Trieste" di Giuseppe Caprin*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 31 maggio 1897.

PAOLA LOMBROSO, *Il senso drammatico nei disegni dei bambini*, in: " Emporium ", Anno III, Vol. VI, Agosto 1897, pp. 111-123.

GUIDO MARTINELLI, *l'Esposizione artistica di Venezia*, in: " Emporium ", Anno III, Vol. VI, Agosto 1897, pp. 137-143.

S. BENCO, *Viaggi per l'arte. La libertà*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 8 novembre 1897.

S. BENCO, *Viaggi per l'arte. Simbolismo*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 28 febbraio 1898.

Artisti contemporanei: Aubrey Beardsley. In memoriam (non firmato), in: " Emporium ", Anno IV, Vol. VII, Maggio 1898, pp. 352-355.

P. B. (sic.), *Artisti contemporanei: Auguste Rodin*, in: " Emporium ", Anno IV, Vol. VIII, Agosto 1898, pp. 82-90.

Exposition Rodin, Paris, Pavillon Rodin-Place de l'Alma, 1 juin-fin novembre 1900, Catalogo della mostra, in: ALAIN BEAUSIRE, *Quand Rodin exposait*, Paris, Editions Musée Rodin, 1988.

S. BENCO, *Per i visitatori di Parigi* (I-VI), in: " L'Indipendente " (Trieste), 21, 26 giugno, 2, 5, 10, 17 luglio 1900.

ERNST KROFER, *Katechismus der Archäologie*, Leipzig, J. J. Weber, Juli 1900.

UGO OJETTI, *Cent'anni di pittura francese* (1901), in: P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, op. cit., pp. 132-136.

U. OJETTI, *Diritti e Doveri del critico d'arte moderna* (1901), in: P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, op. cit., 136-139.

V. PICA, *Un'acquafortista armeno (Edgar Chahine)*, in: *Attraverso gli albi e le cartelle. Sensazioni d'arte*, II Serie, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1902, pp. 289-322.

S. BENCO, *L'imperialismo artistico*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 4 novembre 1902.

S. BENCO, *La fiamma fredda*, Milano, Treves, 1903.

MARIO MORASSO, *L'Imperialismo artistico*, Torino, Fratelli Bocca, 1903.

S. BENCO, *La figura d'arte*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 13 luglio 1903.

S. BENCO, *I giovani*, in: " L'Indipendente " (Trieste), 31 agosto 1903.

V. PICA, *L'Arte Mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, Bergamo, Istituto Italiano Arti Grafiche, 1905.

Sesta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Catalogo, Venezia, Premiato Stabilimento Carlo Ferrari, 1905.

S. BENCO, *Musica e nostalgia* (Conferenza tenuta l'8 maggio 1905 nella sala maggiore della Borsa), Trieste, Tip. Caprin, 1905.

PAUL GSELL, *Les salons de 1905. Ce que notre art doit aux Japanais*, in: " La Revue " (Ancienne "Revue des Revues"), XVI Année, Vol. LVI, 15 mai 1905, pp. 199-210.

S. BENCO, *Il castello dei desideri*, Milano, Treves, 1906.

S. BENCO, *Carducci e D'Annunzio*, ("Il Rinascimento", Milano, 5 febbraio 1906), in: *Scritti di critica letteraria e figurativa*, a cura di Oliviero Honoré Bianchi, Bruno Maier e Sauro Pesante, Trieste, Lint, 1977, pp. 201-204.

MARIO PILO, *Estetica. Lezioni sull'arte*, Milano, Ulrico Hoepli, 1907.

STEFAN CLOUD (Ardengo Soffici), *Pittori e scultori sacri*, ("Leonardo", V, N. 2, Aprile-Giugno 1907), in: " Leonardo " (ristampa anastatica), Serie III, Firenze, Vallecchi, 2002, pp. 183-200.

JUDITH CLADEL, *Auguste Rodin: l'oeuvre et l'homme. Par Judith Cladel*, Bruxelles, Libraire Nationale d'Art et d'Histoire G. Van Oest & C., 1908.

V. PICA, *Gl'impressionisti francesi*, Bergamo, Istituto Italiano Arti Grafiche, 1908.

U. OJETTI, *L'arte italiana e le Esposizioni veneziane*, in: " La Lettura " (rivista mensile del "Corriere della Sera"), Milano, Anno IX, 1909, pp. 373-381.

SCIPIO SLATAPER, *Lettere triestine*, ("La Voce", Febbraio-Aprile 1909), in: *Scritti politici*, raccolti da Giani Stuparich, Roma, Stock, 1925.

A. SOFFICI, *L'impressionismo e la pittura italiana*, (Marzo 1909), in: *Opere. I*, Firenze, Vallecchi, 1959, pp. 3-29.

A. SOFFICI, *Il caso Medardo Rosso*, (Marzo-Luglio 1909), in: *Opere. I*, op. cit., pp. 31-48.

GINA MARTEGIANI, *Il caso Medardo Rosso preceduto da l'impressionismo e la pittura italiana*, in: " Rivista bibliografica " (Faenza), Agosto-Novembre 1909.

PAOLO DE GAUFRIDY, *Medardo Rosso e Augusto Rodin*, in: " Caffaro " (Genova), 7 settembre 1909.

MARIO LAGO, *Il caso Medardo Rosso*, in: " La Tribuna ", 12 dicembre 1909.

U. OJETTI, *Medardo Rosso*, in: " Il Corriere della Sera ", 31 maggio 1910.

AUGUSTE RODIN, *L'art: Auguste Rodin. Entretiens reunis par Paul Gsell*, Paris, Grasset, 1911.

EMILIO CECCHI, *L'occhio della colomba*, in: " Il Marzocco ", Anno XVI, N. 20, 14 maggio 1911.

E. CECCHI, *Un primitivo secessionista. Da Mestrovic a Rosso*, in: " Il Marzocco ", Anno XVI, N. 47, 19 novembre 1911.

A. SOFFICI, *Lemmonio Boreo*, Firenze, Libreria della Voce, 1912.

S. BENCO, *L'antologia futurista*, in: " Il Piccolo della Sera ", 27 ottobre 1912.

JULES LAFORGUE, *Mélanges posthumes* (*Oeuvres complètes de Jules Laforgue*, V.III), Paris, Mercure de France, 1913.

V. PICA, *L'arte mondiale a Roma nel 1911*, Bergamo, Istituto Italiano Arti Grafiche, 1913.

A. SOFFICI, *Giosuè Carducci*, (1913), in: A. *Opere. I*, op. cit., pp. 466-469.

R. BONGHI, *I diritti dell'Italia sulle terre irredente*, Santamaria C. V., Tip. A Di Stefano, 1917.

S. BENCO, *La nostra parola*, in: " Umana " (Trieste), 25 magio 1918.

CORRADO RICCI, *L'arte dei bambini*, Bologna, Zanichelli, 1919.

S. BENCO, *Nell'atmosfera del sole*, Milano, Caddeo, 1921.

S. BENCO, *Lo scrittore*, in: " Il Piccolo della Sera ", 2 dicembre 1922.

S. BENCO, *L'ora di Parigi*, in: " Il Piccolo della Sera ", 24 gennaio 1924.

S. BENCO, *Poesia e Prosa*, in: " Il Piccolo della Sera ", 7 febbraio 1924.

S. BENCO, *Tunisiaca*, in: " Il Piccolo della Sera ", 28 gennaio 1924.

ARTURO LANCELLOTTI, *Le Biennali veneziane dell'ante guerra. Dalla I alla XI*, Alessandria, Casa d'Arte Ariel, 1926.

S. SLATAPER, *Epistolario*, a cura di Giani Stuparich, Milano, Mondadori, 1926.

EUGENIO MONTALE, *Silvio Benco*, in: " La Fiera Letteraria ", 11 marzo 1927.

U. OJETTI, *La Pittura italiana dell'Ottocento*, Milano-Roma, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, 1929.

BRUNO COCEANI, *Un giornale contro un impero. (L'azione irredentistica dell'" Indipendente ")*, Trieste, Mutilati e Combattenti, 1932.

E. MONTALE, *Silvio Benco*, in: " Italia letteraria ", 24 aprile 1932.

LEONE VERONESE, *"L'Indipendente". Storia di un giornale*, Trieste, Silvio Spazzal Editore, 1932.

CARLO WOSTRY, *Storia del circolo artistico di Trieste*, Udine, Edizioni de " La Panarie ", 1934.

NORA FELICETTI, *Giuseppe Caprin. Lo storico e l'artista*, in: " La Porta Orientale ", Anno V, Gennaio-Febbraio 1935.

S. BENCO, *Scipio Slataper e Trieste*, ("Termini", Fiume, N. 48-49-50, 1940), in: SERGIO BROSSI, *Il segretario triestino. Spunti su Silvio Benco e la letteratura giuliana del 900*, Trieste, I Libri delle Capperance N. 1, 1982, p. 19.

MARCELLO FRAULINI, *Prose d'arte di Silvio Benco*, in: " La Porta Orientale ", 1945, pp. 107-109.

S. BENCO, *Contemplazione del disordine*, Udine, Del Bianco, 1946.

G. D'ANNUNZIO, *Roma senza lupa. Cronache mondane 1884-1888*, a cura di Antonio Baldini e Pietro Paolo Trompeo, Milano, Domus, 1948.

La critica dei Salons (a cura di Mary Pittaluga), Firenze, L'Arco, 1948.

ANTONIO ALISI, *Silvio Benco nei ricordi giovanili di un amico*, in: " La Porta Orientale ", Anno XIX, 1949, pp. 260-265.

ATTILIO GENTILE, *La giovinezza di Silvio Benco e "L'Indipendente"*, ("Pagine di Storia Giuliana", Quad. 4, 1949), in: " La Porta Orientale ", Anno XIX, 1949, pp. 61-81.

B. MAIER, *Silvio Benco e la critica d'arte*, in: " Il Balcone del Corso " (Trieste), 16 maggio 1949.

MINO BORGHI, *Medardo Rosso* (con prefazione di Giovanni Papini), Milano, Edizioni del Milione, 1950.

B. MAIER, *Silvio Benco critico delle arti figurative*, in: " Pagine istriane", febbraio 1950, pp. 18-25.

S. PESANTE, *Bibliografia degli scritti di Silvio Benco*, Trieste, Comitato per le onoranze a Silvio Benco, 1950.

LUCIO ZILLINI, *L'Indipendente*, in: " La Porta Orientale ", Anno XX, 1950, pp. 307-325.

ROBERTO LONGHI, *Infanzia e adolescenza della Biennale*, ("L'Europeo", 5 settembre 1954), in: *Scritti sull'Otto e Novecento. 1925-1966*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 155-158.

FRANCESCO FLORA, *Discorso*, in: *Celebrazione di Silvio Benco*, Trieste, Circolo della Cultura e delle Arti, 1957.

MARIO RICHTER, *La formazione francese di Ardengo Soffici. 1900-1915*, Milano, Vita e Pensiero, 1969.

GIULIANA SCUDDER, *Bibliografia degli scritti di Emilio Cecchi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1970.

LAURA RUARO LOSERI, *La mostra nel suo ambiente*, in: *Pitture, disegni e stampe del Settecento, dalle collezioni dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, Mostra diretta da L. Ruaro Loseri, Trieste, Museo Sartorio, 28 giugno-31 dicembre 1971, Catalogo, Milano, Electa, 1972.

ROSSANA BOSSAGLIA, *Liberty. Storia e fortuna del Liberty italiano*, Firenze, Sansoni, 1974.

I. GALLO, *Biografia di Silvio Benco* (1974), in: S. BENCO, *Scritti musicali*, op. cit., pp. XXIII-XXXVI.

G. GORI, *Introduzione* (1974), in: S. BENCO, *Scritti musicali*, op. cit., XV-XXII.

ANNA ROSA RUGLIANO, *L'attività tipografica di Giuseppe Caprin nella Trieste dell'ultimo 800*, in: " Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria ", Vol. XXVI, 1978, pp. 271-334.

Soffici. Immagini e documenti, Mostra coordinata da Luigi Cavallo con la collaborazione di Oretta Nicolini, Milano, Galleria " Il Castello ", gennaio 1980, Catalogo.

MARIA MIMITA LAMBERTI, *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in: *Storia dell'arte italiana*, Parte Seconda, Volume Terzo, Il Novecento, Torino, Einaudi, 1982, pp. 5-172.

Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950), mostra documentaria coordinata da Marco Marchi, Firenze, Palazzo Strozzi, 18 marzo-22 aprile 1983, Catalogo a cura di Marco Marchi, Ernestina Pellegrini, Roberto Pertici, Nella Sistoli Paoli, Lodovico Steidl.

M. M. LAMBERTI, *Ambivalenze della divulgazione dell'arte giapponese in Italia: Vittorio Pica*, in: " Bollettino d'arte ", Anno LXXII, Serie VI, Novembre-Dicembre 1987, pp. 69-78.

E. PELLEGRINI, *Trieste e Firenze. Storia di un rapporto*, in: *La Trieste di carta. Aspetti della letteratura triestina del Novecento*, Bergamo, Lubrina, 1987, pp. 51-109.

E. PELLEGRINI, *Silvio Benco critico e scrittore. Fra moralità storica ed evasivo individualismo*, in: *La Trieste di carta. Aspetti della letteratura triestina del Novecento*, op. cit., pp. 111-126.

CRISTINA BENUSSI-GIANCARLO LANCELLOTTI, *Benco-D'Annunzio. Epistole d'Irredentismo e letteratura*, Trieste, Lint, 1988.

PAOLO ORVIETO, *D'Annunzio o Croce. La critica in Italia dal 1900 al 1915*, Roma, Salerno, 1988.

NICOLETTA ZANNI, *Storia e arte nell'opera di Giuseppe Caprin*, in: " Quaderni giuliani di Storia ", Giugno 1989, pp. 7-90.

MARIA GRAZIA MESSINA, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 1993.

FLAVIO FERGONZI, *Firenze 1910-Venezia 1920: Emilio Cecchi, i quadri francesi e le difficoltà dell'Impressionismo*, in: " Bollettino d'arte ", Anno LXXVIII, Serie VI, Maggio-Giugno 1993, pp. 1-26.

JEAN-FRANÇOIS RODRIGUEZ, *La réception de l'impressionnisme à Florence en 1910. Prezzolini et Soffici maîtres d'oeuvre de la "Prima esposizione italiana dell'impressionismo francese e delle scolture di Medardo Rosso"*, in: " Memorie. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti ", Vol. LV, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 1994.

ALESSANDRO DEL PUPPO, *Attraverso le Esposizioni veneziane. 1887-1914*, in: *Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali*, a cura di Maria Masau Dan e Giuseppe Pavanello, Milano, Electa, 1995, pp.19-35.

PATRIZIA FASOLATO, *1884-1914: notizie e note sull'arte a Trieste*, in: *Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali*, op. cit., pp. 54-71.

ALESSANDRA TIDDIA, *Acquisti tedeschi del Museo Revoltella*, in: *Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali*, op. cit., pp. 49-52.

F. FERGONZI, *La scultura alla Biennale di Venezia (1895-1948)*, in: *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Milano, Fabbri, 1995, pp. 103-110.

M. M. LAMBERTI, *Il contesto delle prime mostre, dalla fine del secolo alla guerra mondiale: artisti e pubblico ai giardini*, in: *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, op. cit., pp. 39-47.

GIANDOMENICO ROMANELLI, *Biennale 1895: nascita, infanzia e prime imprese di una creatura di genio*, in: *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, op. cit., pp. 21-25.

F. FERGONZI, *Auguste Rodin e gli scultori italiani. (1889-1915). I*, in: " Prospettiva ", Nn. 89-90, Gennaio-Aprile 1998, pp. 40-73.

F. FERGONZI, *Auguste Rodin e gli scultori italiani. (1889-1915). II*, in: " Prospettiva ", Nn. 95-96, Luglio-Ottobre 1999, pp. 24-50.

FERNANDO MAZZOCCA, *La fortuna internazionale di Ettore Tito: l'eredità di Tiepolo nella Venezia cosmopolita*, in: *Archivi della pittura veneziana. Ettore Tito 1859-1941*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 5 settembre-29 novembre 1998, Catalogo della mostra, Milano, Electa, 1998, pp. 15-26.

ANNA GRUBER, *Appunti per una biografia a Silvio Benco*. Fanno parte del lascito Marta Gruber, copyright appartenente alla Biblioteca Civica Attilio Hortis di Trieste.

Un ringraziamento particolare va alla direzione ed al personale della Biblioteca Civica Attilio Hortis di Trieste per la disponibilità e l'aiuto resomi nel corso di un anno di ricerca. Ma soprattutto ringrazio la Signora Marta Gruber per la cortesia con cui mi ha accolto e per le indicazioni che mi ha fornito.