

il Salotto di Margherita

L'arte del Novecento Italiano

“

1989, novembre. Spazio Rosso Tiziano inaugura la sua prima mostra, Filippo De Pisis. Il punto di partenza per un lungo e variegato percorso, capace di avvicinarsi all'arte in tutte le sue forme.

La chiesa che ci ospita, con i suoi dieci secoli di vita, costituisce già di per sé un'opera d'arte. Sottratta al degrado nei primi anni Ottanta del Novecento, possiede una dimensione contenuta, ma non trascurabile, che permette all'attenzione del visitatore di non disperdersi. Anche le decorazioni e i dipinti che, da qualche secolo, arredano la chiesa, consentono comunque di apprezzare quanto viene esposto senza generare alcun contrasto.

Nel corso degli anni, gli amanti dell'arte e del bello hanno avuto qui l'occasione di confrontarsi con numerose proposte artistiche e culturali, che hanno portato rispetto e considerazione a questo luogo. L'anno in corso, il 2025, vede momenti importanti nella vita di questo spazio e dell'attività ospitata, rappresentando una sorta di traguardo e punto di (ri) partenza con:

- le celebrazioni per i mille anni della chiesa (fondata nel 1025);
- la costituzione di Rosso Tiziano Aps, una giovane associazione che raccoglie il testimone di ciò che finora è successo, dando ulteriore vitalità e ampliando l'offerta artistica, non trascurando iniziative piuttosto “forti” dirette alla promozione di questo comparto della nostra città, che vede la presenza di numerosi ed importanti palazzi storici;
- la collaborazione con una prestigiosa realtà espositiva esterna al nostro spazio, la ED Gallery di Davide Cammi e Elenja Sarchi, che ci consente di allestire una proposta di rilevante qualità, solamente la prima di altre iniziative che contribuiranno a rendere Piacenza una tappa ancor più interessante agli occhi dei visitatori e degli estimatori provenienti dal resto del paese.

”

Maurizio Sesenna

Sara Casagrande

Rosso Tiziano

“

Quante volte ci è capitato di impiegare molto tempo a cercare la giusta scatola per confezionare un regalo. Che delusione, infatti, sarebbe se il contenitore utilizzato superasse le aspettative di quello che si trova realmente all'interno. In effetti, la scelta migliore sarebbe quella di trovare un equilibrio tra le due componenti. Questa armonia, che tanto si indaga nei piccoli gesti quotidiani, è la stessa che ricerco quando devo organizzare un'esposizione. Le opere in mostra, oltre saper dialogare fra loro, devono occupare lo spazio e catturare il visitatore nello scenario che rende loro più giustizia.

Questo connubio tra contenitore e contenuto è stato reso possibile dalla collaborazione tra ED Gallery e Spazio Rosso Tiziano. Per la prima volta questi due enti conosciuti da tutto il territorio piacentino si trovano a lavorare allo stesso progetto, accomunati dalla stessa passione che guida il loro lavoro. L'intesa si è trovata subito: la ricerca di ED Gallery e il contesto spettacolare della ex-chiesa San Nazzaro e Celso. Lo spazio in cui queste opere sono immerse è solenne, ma allo stesso tempo raccolto e raffinato; le tele e le sculture qui presenti non si perdono nei vani e nelle cappelle laterali, ma riempiono la scena creando quell'equilibrio che spesso ognuno di noi ricerca.

Se ci focalizziamo ora sulle opere, possiamo interrogarci sulla loro provenienza e su cosa spinga una persona a collezionare. Quadri e sculture qui presenti fanno riferimento ad un preciso momento storico, dibattuto e controverso, che però è stato scenario di una grande proliferazione in ambito artistico. Il filo conduttore che ha dato vita a questa collezione è l'amore per l'arte tra le due guerre, la passione per la produzione che prende il nome di Novecento italiano. Questo movimento nasce dal raggrupparsi di sette pittori intorno alla figura della grande donna, mecenate e critica d'arte che fu Margherita Sarfatti, in un momento in cui la città di Milano si voleva riproporre come centro dell'avanguardia italiana. Le opere qui esposte vedono la paternità di artisti che hanno partecipato alle esposizioni di questo movimento tra cui Sironi, Dudreville, Oppi, Marussig, Bucci, Funi e che proprio per questo motivo sono state esposte nelle principali istituzioni museali internazionali.

Un aneddoto interessante riguarda l'olio su tela Marcella, dipinto da Leonardo Dudreville nel 1923; il soggetto qui raffigurato fu la prima moglie del pittore, uno dei sette preferiti dalla Sarfatti. Questo quadro venne venduto da ED Gallery vent'anni fa, ma è rientrato nella collezione privata mia e di Elenja. Quando un quadro a cui si è molto legati torna a far parte della propria raccolta, ci si ricorda perché si diventa collezionisti. Sono la passione per l'arte, il fascino, il messaggio e il bagaglio culturale che ogni manufatto porta con sé a spingerci a creare tutto questo.

Appunto perché ogni opera racconta una storia e un contesto in cui si inserisce, abbiamo iniziato a collezionare anche i testi critici che hanno accompagnato le varie produzioni artistiche con cui entriamo in contatto. Per questo sono qui presenti i cataloghi originali delle mostre organizzate da Margherita Sarfatti, provenienti dalla nostra collezione privata; perché non può esserci un'esposizione ben fatta e pensata senza l'adeguata selezione e cura nella ricerca.

Non mi resta quindi che augurarmi che questa collaborazione sia solo la prima di numerose altre, per dare spazio ad altre collezioni capaci di dialogare con questo luogo di grande fascino e storia.

”

Davide Cammi

ED Gallery

Novecento Italiano all'estero: una colonizzazione culturale

Daniela Ferrari

*“... Più nulla. Riparare,
con un gran batticuore,
alla stretta violenta ch'io so.
Nulla: l'ansito è del mio andare.
Riparar, riparare lontano*

*È tardi. Fa buio. Son sola.
Silenzio e sgomento.
Più nulla. Solo il mare,
monotono e lento, che ulula: no.
Tardi, tardi, e lontano”.*

Margherita Sarfatti¹

Ritratto di signora

Un'attitudine curiosa e una vivace intelligenza permisero a Margherita Sarfatti di mettere a frutto i privilegi concessi alla sua classe sociale nonché al potere economico della sua famiglia, che era di origine ebraica e ben inserita nel milieu politico amministrativo veneziano. Margherita crebbe probabilmente come una bimba viziata, la più piccola di casa. Nei ricordi fermati nel libro *Acqua passata* (1955)² il giardino lagunare dove trascorse le ore di ozio infantile fu definito “paradiso non perduto” poiché sempre vivido e ancora profumato nella memoria incantata della donna. Ma il giardino che ella realmente coltivò fu la sua mente che fiorì grazie alla cultura, alla fame di sapere, alla determinazione, alla vocazione ad ampliare i propri orizzonti conoscitivi, ma soprattutto grazie alla sua autonomia critica, non solo nei campi della letteratura, dell'arte e della filosofia, ma anche in campo sociale, forte di precise idee e linee di pensiero che l'accompagnarono nel corso di una frenetica attività culturale e politica.

A precettori in carne e ossa come Antonio Fradeletto, Pompeo Molmenti e Pietro Orsi, con i quali Margherita ebbe modo di intrattenere un dialogo e uno scambio di opinioni inaspettatamente dialettico, si affiancarono Dante, Balzac, Hugo, Shakespeare, Ruskin, Carlyle, Nietzsche, Carducci, Pascoli, solo per citare qualche Maestro, precettori “di carta” che con le loro teorie forgiarono la personalità intellettuale della giovane donna³.

Margherita abbracciò giovanissima il socialismo, alla cui ideologia di fondo rimase fedele fino al punto di credere che il fascismo potesse esserne uno sviluppo possibile che avrebbe condotto a

Il presente saggio, con lievi variazioni, è già stato pubblicato in occasione della mostra *Margherita Sarfatti. Segni, colori e luci a Milano / Il Novecento italiano nel mondo*, a cura di D. Ferrari, D. Giacon, A.M. Montaldo, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 21 settembre 2018 - 24 febbraio 2019; Rovereto, Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 22 settembre 2018 - 24 febbraio 2019), Electa, Milano 2018.

¹ Margherita Sarfatti consultava Dante come fosse un oracolo nei momenti cruciali della sua vita. Lo apriva a caso, fermando una pagina con il pollice destro, lasciando che i versi della Divina Commedia le rivelassero indizi preziosi. I versi posti qui come esergo, tratti dalla prima edizione della raccolta *I vivi e l'ombra*, del 1920, sono apparsi tra le mie dita nello stesso modo e suggeriscono sorprendentemente eventi chiave della vita dell'autrice.

² M.G. Sarfatti, *Acqua passata*, Cappelli editore, Rocca San Casciano 1955.

³ Sulla formazione e gli scritti giovanili di Margherita Sarfatti si veda I. Cimonetti, *Alle radici di Novecento Italiano. Un ritratto giovanile di Margherita Sarfatti*, Scripta Manent, Verona 2016.

risultati più concreti e tangibili la nuova Italia. Una vita appassionata, ricca di impegno sociale, di relazioni e sfide, la portò a diventare gradualmente una delle figure culturalmente e politicamente più influenti e significative durante gli anni Dieci del '900 e nel corso del Ventennio fascista. La sua biografia sorprende per la vastità delle conoscenze di rilievo, una “collezione di celebrità”, come lei stessa la definì, che annoverò numerosi artisti ma anche personaggi che segnarono quell'epoca tra cui ci piace citare Guglielmo Marconi, Antonio Fogazzaro, Gabriele d'Annunzio, Ada Negri, William Somerset Maugham, Coco Chanel, Elsa Schiaparelli, Colette, André Chastel, Alma Mahler, Bernard Berenson.

I viaggi e gli episodi storici di cui fu protagonista danno la misura di quale influenza giunse ad avere sul piano politico-culturale in quegli anni, grazie anche a una non comune abilità diplomatica che le permise di indirizzare alcune possibili svolte della storia italiana⁴. Margherita Sarfatti fu una Cassandra che seppe prevedere le deviazioni degli eventi, anche quelli che lei stessa contribuì a far accadere o che cercò di scongiurare: la storia le si ritorse contro quando, con la promulgazione della legislazione razziale fascista nell'autunno del 1938 fu costretta a una fuga dall'Italia accuratamente pianificata.

Genesi di una poetica: una questione di stile

Per Margherita Sarfatti l'arte rappresentò quanto di più lontano dall'idea di svago elitario, mentre fu strumento di potere intellettuale, di crescita morale e di trasmissione di valori. Negò ardentemente l'idea di “arte per l'arte” a favore di un suo ruolo etico, edificante. Lo studio, la letteratura e la scrittura furono per lei un amore fedele e crescente, l’“ardente e fervida vita spirituale”⁵.

Combattuta tra le tradizioni borghesi e puritane della sua classe sociale e l'aspirazione al modernismo, visse nella serena conoscenza di ebraismo e di cristianesimo, frequentati non solo attraverso le relazioni familiari, ma anche grazie alla lettura quotidiana della Bibbia. La conoscenza dei classici letterari si accompagnò alla passione per la letteratura romantica. Tutta la sua formazione oscillò fra poli opposti, in una sorta di dilemma e volontà di conciliazione.

Da questa pluralità di punti di vista nacque l'aspirazione a un equilibrio tra istanze apparentemente contrastanti. E, forse, è proprio da questo consapevole diverbio interiore vissuto in prima persona che ebbe origine l'efficace definizione dell'arte nuova di cui si fece paladina: “moderna classicità”. Un ossimoro, figura retorica consueta nel suo stile letterario, che nell'apparente contrapposizione fece convivere dialetticamente i fondamenti ritenuti indispensabili di un'arte come elevazione etica: conoscenza della tradizione, ma mai sterile imitazione del passato. Questa premessa costituì la base su cui Margherita fondò la sua promozione dell'arte in patria in Italia e all'estero. Tale credo estetico (così come la visione politica) era già solido nella giovane studiosa che iniziò a scrivere recensioni della Biennale di Venezia. I costanti articoli scritti a partire dal 1901 testimoniano la costruzione

⁴ Si vedano P.V. Cannistraro, B.R. Sullivan, *Margherita Sarfatti. L'altra donna del duce*, Arnoldo Mondadori, Milano 1993; S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, Marsilio, Venezia 2003; R. Ferrario, *Margherita Sarfatti. La regina dell'arte nell'Italia fascista*, Mondadori, Milano 2015.

⁵ M. Sarfatti, *Il mio primo amore. Il mio primo peccato letterario*, in “Vita femminile”, anno VI, fasc. II, 15 febbraio - 15 marzo 1924, p. 15.

di un'estetica precisa, frutto di una vastissima cultura e di una competenza approfondita sull'arte antica e su quella contemporanea, ampliata da un aggiornamento continuo.

Quando nel settembre 1922 gli artisti Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Emilio Malerba, Piero Marussig, Ubaldo Oppi e Mario Sironi, si incontrarono presso la galleria di Lino Pesaro, l'idea di costituire un gruppo si trasformò in volontà con l'appoggio di Margherita, che intravide nelle opere e nel *ductus* dei sette pittori i segni embrionali di istanze assimilabili alla sua visione di un'arte moderna, traducibile con il concetto di sintesi, di "assunzione dal reale al vero"⁶, tesa verso "la più vera delle verità, la bellezza"⁷.

Nozioni come "verità essenziale e sintesi definitiva"⁸, "armonia espressiva, invece di cruda espressione rappresentata"⁹, "ideale di concretezza e di semplicità, limpidezza nella forma e compostezza nella concezione"¹⁰, esclusione "del casuale e dell'arbitrario, dell'impreciso e dell'oscuro"¹¹, connotarono nel tempo uno stile che ebbe un'origine indubbiamente milanese, ma che la studiosa intese espandere per inondare come una mareggiata il panorama dell'arte italiana, che volle estranea alla "insensibile imitazione classicistica"¹² così come alla "esasperata declamazione romantica"¹³



fig. 1
Mario Sironi, *L'architetto*, 1922-1923
olio su tela, 87 x 75 cm
Collezione privata
Courtesy ED Gallery, Piacenza

considerate "due forme di retorica ugualmente superficiali e diversamente insincere: lontane l'una e l'altra dalla comprensione diretta e dall'espressione semplice"¹⁴.

Un'arte nobile, dunque, costituita da un impianto compositivo rivolto alla classicità: forme salde, luci mielate, linee ferme, posture austere, ordine, gravità, rigore, disciplina e compostezza. Tra le numerose e possibili immagini per rappresentare quest'ideale di ordine classico l'*Architetto* di Mario Sironi (1922-1923, fig.1), esposto alla Biennale del 1924 è un'icona del concetto di moderna classicità sarfattiana. Paradigma dell'immagine dell'artista assoluto, colui che progetta e costruisce, l'architetto osserva un punto non precisato, meditando, immerso in una melancolia düreriana, con il compasso fra dita rese con un tocco di pennello veloce che contrasta con altre aree più nette e definite in cui le zone d'ombra e luce sembrano scolpite con l'accetta, come la blusa bianca, gessosa,

dalle pieghe pesanti e volumetriche. Vari simboli connotano l'ambiente spoglio: il capitello corinzio e il vaso sullo sfondo poggiano su basi poste per fare sì che i nostri occhi incontrino lo spigolo. Tutto è duro e tagliente. Più morbida e intrisa di atmosfere che troveranno presto la definizione di realismo magico è invece la pittura di un altro artista sarfattiano che abbraccia totalmente la classicità: Achille Funi che ritrae *Umberto Notari* (1921, fig. 2), giornalista, scrittore ed editore, il cui salotto negli anni Dieci e Venti era frequentato da intellettuali e artisti come Marinetti, Ada Negri,

⁶ M. Sarfatti, *Primavera d'arte a Venezia. Alcuni artisti d'Italia alla XIV Biennale*, in "Il Popolo d'Italia", Milano, 25 aprile 1924.

⁷ Idem.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

¹⁰ M. Sarfatti, *I quadri a Bottega di Poesia*, in "Il Popolo d'Italia", Milano, 10 novembre 1922.

¹¹ Idem.

¹² Idem.

¹³ Idem.

¹⁴ M.G. Sarfatti, *Dove va l'arte d'Italia*, in "La Rivista Illustrata del popolo d'Italia", a. II, n. 4, Milano, 30 aprile 1924, p. 46.

Carrà, Bontempelli¹⁵. La sua figura, raffigurata frontalmente alla scrivania, si staglia ferma e netta su uno sfondo scuro e neutro, interrotto dalla finestra che si apre luminosa su Piazza Cavour, crocevia di strade e di tramvai a rappresentare la dinamicità della Milano moderna. Il quadro è una perfetta fusione di riferimenti all'antico e di prospettive contemporanee che ben sintetizza la teoria per cui "l'arte nuova tanto più sarà classica, quanto meno incapperà nel classicismo"¹⁶.

Verso un colonialismo estetico

La reazione alla presentazione dei *Sei pittori* alla XIV Biennale di Venezia, "gruppo di varia provenienza, ma per residenza lombardo"¹⁷, puntualizza Margherita Sarfatti, non fu certo unanime e allora non si riconobbe d'impatto quella "traiettoria nettamente delineata – pur nella diversità dei temperamenti individuali – secondo unanimi fini"¹⁸ tracciata dalla Sarfatti, una traiettoria che oggi, più di un secolo dopo, ci appare con più chiarezza: Ugo Ojetti scrisse di una "ferocia d'anacoreti che vogliano sfuggire alle seduzioni della bellezza"¹⁹, Cipriano Efisio Oppo non individuò alcun legame teorico e nessuna somiglianza tecnica, ma anzi una generale "incapacità di chiarezza"²⁰. Interessante è cogliere le parole di un pittore come Carlo Carrà (che aveva abbandonato dal 1916 l'avanguardia futurista per percorrere la via degli antichi maestri), che paragonò i *Sei di Novecento* a "un'orchestra in cui ciascun musicante suona per proprio conto"²¹.

Del resto, simili reazioni e critiche accompagnarono costantemente le vicende novecentiste e Margherita Sarfatti si trovò a difendere la sua creatura estetica, e conseguentemente sé stessa, con l'attitudine di una lupa. Molti erano gli artisti che l'appoggiavano, altrettanti avevano ben chiaro quale opportunità offrisse la sua protezione, ma fin dalla sua nascita il gruppo soffrì di defezioni e ritorni, di accuse sulla mancanza di unitarietà e critiche sull'eccessiva disinvoltura nell'accogliere troppi artisti e tendenze fra loro visibilmente differenti, una "rabbiosa campagna" come la ebbe a definire Alberto Salietti in una decisiva lettera a Margherita Sarfatti datata 20 dicembre 1929.

"C'è una tal confusione nel campo artistico che non si capisce più nulla." – scrisse Salietti – "L'accademia che tira da una parte i sindacati dall'altra, i giovani dalla loro, i vecchi idem, e tutti insieme contro il novecento. Le ragioni Lei le conosce di certo, ma credo che le maggiori siano l'interesse e l'arrivismo. In tutto ciò l'arte e le sue manifestazioni e tendenze c'entrano pochino. Ad ogni modo io dico che bisogna tener saldo ed avremo partita



fig. 2
Achille Funi, *Umberto Notari nello studio di piazza Cavour*, 1921
olio su tela, 108 x 94 cm
Collezione privata

¹⁵ Cfr. M. Chiabrando, *L'amico dei futuristi. Umberto Notari giornalista, editore e scrittore*, in "Charta. Antiquariato - Collezionismo - Mercato", a. 18, luglio-agosto 2009, pp. 38-43; il paragrafo *Il processo allo scandaloso Mafarka*, in R. Ferrario, *Margherita Sarfatti. La regina dell'arte nell'Italia fascista*, cit., pp. 81-84.

¹⁶ M.G. Sarfatti, *Dove va l'arte d'Italia*, cit.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Idem.

¹⁹ U. Ojetti, *L'esposizione di Venezia. Gli italiani*, in "Corriere della Sera", Milano, 25 aprile 1924.

²⁰ C.E. Oppo, *Alla XIV Esposizione di Venezia. Primo nucleo dei "pompieri" d'avanguardia*, in "L'Ida Nazionale", Roma, 7 maggio 1924.

²¹ C. Carrà, *La XIV Biennale a Venezia. Gli italiani*, in "Il Convegno", Milano, 30 aprile 1924.

vinta perché chi vale qualcosa è con noi”²². Nelle risposte di Margherita Sarfatti scritte in corsivo sotto forma di brevi note si legge, tra l’altro, un amaro: “non tutti purtroppo!”²³.

Quella di Salietti fu una figura cruciale dietro le quinte di Novecento Italiano e in particolare delle mostre organizzate all’estero. Egli entrò in gioco a cavallo tra il 1924 e il 1925 in un momento in cui, dopo l’esposizione alla Biennale del 1924, i *Sei pittori di Novecento* Bucci, Dudreville, Funi, Malerba, Marussig, Sironi e Oppi, già distaccatosi dagli altri attratto dalla sala personale offertagli da Ugo Ojetti, accusarono molteplici momenti di disgregazione fino alla crisi che condusse alla lacerazione del gruppo.

Salietti, versatile e sperimentatore, presenziò alle Mostre di Novecento Italiano del 1926 e del 1929 e all’estero. Il suo stile è ben rappresentato dal dipinto *Riviera ligure* (1926) esposto nel febbraio 1927 a Milano alla Galleria Scopinich e nel mese di marzo a Zurigo per la mostra *Italienische Maler*. Così la Sarfatti descrisse la sua pittura, connotata da accenti di primitivismo arcaizzante: “Salietti stilizza alcuni paesaggi della rude, della sassosa Liguria, irrigiditi in immoti sconvolgimenti, come se le forme delle rupi appena allora uscissero dal caos primordiale, e altri paesaggi toscani, delicati e fermi”²⁴.

Il ruolo di segretario del Novecento Italiano, “bravo, impareggiabile, perfetto”²⁵, svolto con dedizione e meticolosità lo collocò in una posizione essenziale per le sorti degli artisti e delle esposizioni, rispetto a un gruppo che ormai possedeva margini non netti, ma anzi sempre più in espansione, in linea con le mire sarfattiane e del Comitato di Novecento Italiano, volte alla conquista di un primato artistico nazionale con conseguenti ambizioni internazionali. La mostra del 1926 è di fatto un evento artistico ma anche politico data la presenza di Mussolini all’inaugurazione, con il suo intervento e l’eco dell’evento sulla stampa. Il numero degli artisti coinvolti fu molto vasto e gli indirizzi di ricerca altrettanto disparati: centoquattordici artisti su centotrentasette invitati. Per gli artisti così come per gli organizzatori fu una grande occasione: il Novecento Italiano si dimostrò aperto a includere i migliori artisti della generazione più giovane, dando loro una grande visibilità ma anche un’opportunità di mercato. Fu accantonato l’eclettismo tipico delle biennali veneziane e romane a favore della volontà di costruire un gusto unitario e un metodo di valutazione diverso. La pratica selettiva tramite concorso venne superata dalla scelta di adottare un sistema a inviti emessi direttamente dal Comitato che sceglieva i candidati tramite discussioni e votazioni.

Se consideriamo l’evoluzione del gruppo di Novecento a partire dalla presentazione alla Biennale di Venezia del 1924, passando per la prima mostra del 1926 a Milano con l’allargamento a un ben più

²² Cfr. Lettera di Alberto Salietti a Margherita Sarfatti, 20 dicembre 1929, n. 40, in R. Bossaglia, *Il Novecento italiano*, Charta, Milano 1995, pp. 116-117.

²³ Idem

²⁴ M.G. Sarfatti (testo di), *Quindici artisti del Novecento Italiano*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Scopinich, febbraio 1927), Rizzoli & C., Milano 1927, pp. 12-13.

²⁵ È il commento di Raffaele De Grada per definire la precisione con cui Salietti svolse il suo lavoro, commento citato nel saggio di Franco Ragazzi che su Salietti aggiunge: “scriveva moltissimo, riceveva e rispondeva in nome del Comitato direttivo e, cosa di cui gliene saremo sempre infinitamente grati, ordinava e conservava con grande cura la corrispondenza e i documenti a lui affidati da cui emerge la figura di un artista-organizzatore che doveva occuparsi di tutto”. Cfr. F. Ragazzi, *Alberto Salietti, “impareggiabile” segretario del Novecento Italiano*, in *Il “Novecento” milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 19 febbraio - 4 maggio 2003), a cura di E. Pontiggia, N. Colombo, C. Gian Ferrari, Mazzotta, Milano 2003, p. 236.

ampio numero di artisti e di tendenze, per la mancata organizzazione della seconda mostra a Roma²⁶ che si concluse con quella nel 1929 ancora a Milano, la volontà accentratrice di Margherita Sarfatti appare chiara. Si trattò di un programma di colonizzazione estetica in un'epoca di colonialismi che disturbò non pochi personaggi influenti vicini al Duce: i già citati Ogetti e Oppo, Marinetti – strenuo difensore del primato futurista –, a cui si aggiunse Roberto Farinacci, favorevole a un'arte fascista di propaganda e contenuti retorici, che determinò un attacco a mezzo stampa contro la Sarfatti sulla fisionomia che avrebbe dovuto assumere l'arte di regime. L'utilizzo da parte della studiosa dell'aggettivo "fascisti" per definire gli artisti di Novecento nella prefazione al catalogo della mostra del 1929 e le sue conferenze scatenarono accuse che sfociarono nel 1931 in una polemica sul giornale "Regime fascista"²⁷. L'atteggiamento della Sarfatti, che non intendeva scindere la promozione dell'arte dalla propaganda politica, provocò già nell'estate del 1929 la nota lettera di Mussolini²⁸, in cui il Duce, che considerava l'arte pertinente all'esclusiva "sfera dell'individuo", prese decisamente posizione manifestando le sue distanze da Novecento:

*Gentilissima Signora,
leggo un articolo nel quale ancora una volta voi tessete l'apologia del cosiddetto '900, facendovi alibi del Fascismo e del sottoscritto. Lo disapprovo nella maniera più energica e di tale mio sentimento giungerà segno oggi stesso ai direttori dei due giornali. Questo tentativo di far credere che la proiezione artistica del Fascismo sia il vostro '900, è ormai inutile ed è un trucco! Il Fascismo più prudente e meno messianico, ha ipotecato soltanto 60 anni, non tutto il secolo! Del quale ancora 71 anni sono da trascorrere. Antipatico è poi, l'attacco evidente ad un ministro in carica, attacco che precede la solita sviolinata nei miei riguardi; sviolinata che voi, soprattutto voi, vi dovrete perennemente proibire. Poiché voi non possedete ancora l'elementare pudore di non mescolare il mio nome di uomo politico alle vostre invenzioni artistiche o sedicenti tali, non vi stupirete che alla prima occasione e in un modo esplicito, io preciserò la mia posizione e quella del Fascismo di fronte al cosiddetto '900 o a quel che resta del fu '900.
Distinti Saluti
Mussolini
Roma 9 luglio 1929- VII*

Interpretata con il senno di poi, si tratta di una missiva che intreccia aspetti di carattere pubblico con un privato non risolto e ancora incerto. È un enigma non pienamente chiarito cosa intendesse Mussolini con l'affermazione che il Fascismo avesse ipotecato soltanto sessant'anni ed è curioso come sembrasse rispondere tra le righe citando proprio due dichiarazioni della Sarfatti. La prima nella prefazione alla Mostra dei *Sei pittori* alla Biennale del 1924, in cui ammise una certa tracotanza

²⁶ Cfr. Lettere di Mussolini ad Alberto Salietti, 18 settembre 1926, n. 20; 17 maggio 1928, n. 30, in R. Bossaglia, *Il Novecento italiano*, cit., p. 99, 104. Come scrive Elena Pontiggia: "Sarà Oppo a far slittare al 1929 la II Mostra del Novecento Italiano, e a impedire che si tenga a Roma. Sarà lui, con le mostre organizzate all'estero dal Sindacato degli Artisti di cui è segretario [...] a contrapporsi, con il sigillo dell'ufficialità, alle mostre internazionali, ma 'private', del 'Novecento'. Sarà lui, infine, con la creazione della Quadriennale nel 1931, a sostituirsi al progetto sarfattiano di elaborare un panorama unitario dell'arte italiana contemporanea". E. Pontiggia, "Novecento" milanese, *Novecento Italiano*, in *Il "Novecento" milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, cit., p. 28.

²⁷ Per un approfondimento cfr. R. Bossaglia, *La polemica con "Il Regime fascista"*, in R. Bossaglia, *Il Novecento italiano*, cit., p. 42-48.

²⁸ Cfr. Mart, Archivio del '900, Fondo Sarfatti, Sar.1.1.2.9.

nell'accaparrare il secolo tutto per sé, anche se nell'estate del 1925 scrisse a Bucci chiedendogli il permesso di continuare a utilizzare il nome da lui ideato: "Abbiamo molto cercato un nome, il vostro rimaneva il più bello. E allora, perché cambiarlo?!"²⁹. La seconda in un'intervista del 1926 in cui dichiarò: "Nessuno che oggi operi nell'arte può illudersi di ipotecare tutto il rimanente del Novecento sino al lontano Duemila. Si trattava semplicemente di fare un atto di italianissima fede in questo ancor giovane ventesimo secolo"³⁰. Tornando al quesito sul numero d'anni destinati al fascismo si ipotizza che il duce ne intendesse conclusa l'esperienza con la fine della sua stessa vita. A conti fatti Margherita fu una donna ambiziosa travolta come tanti dal furor nazionalista dell'epoca, prima della disillusione. Contribuì all'ascesa di Mussolini e alla propaganda del fascismo attraverso molte strade: con la scrittura di *Dux* (1925), con l'appoggio incondizionato, i consigli, con la scrittura di articoli "mussoliniani" di propaganda per la stampa americana e per il mercato editoriale estero. Sul finire degli anni Venti, il rapporto di Margherita e Mussolini nato nel 1912 e sfociato poco dopo in una relazione intima cominciò a dare segni di crisi. La loro complicità politico-intellettuale fu altalenante dopo la rottura sentimentale e con il mutare del favore del Duce la figura di Margherita Sarfatti imboccò il viale del tramonto. La donna subì umiliazioni e affronti, scacchi morali, ma quando Mussolini ritenne di aver bisogno delle sue relazioni diplomatiche, delle sue opinioni o del suo appoggio nella propaganda del fascismo all'estero, la interpellò sempre. Il ruolo di ispiratrice, di consigliere e di *ghostwriter* era mutato nel tempo, ma non dimenticato e talvolta addirittura temuto³¹.

Novecento Italiano. Le mostre all'estero

La storia delle mostre di Novecento Italiano all'estero corre parallela all'evolversi delle polemiche antinovecentiste e alla storia politica del Paese. Il patrocinio di Mussolini fu sempre auspicato e richiesto, ma il Duce si trincerò dietro una linea di non compromissione rivolta a tutte le tendenze artistiche in Italia; esibì, e ribadì duramente in colloqui privati con Margherita, la sua indifferenza al potere culturale e al suo valore politico, in disaccordo con il ruolo edificante e ideologico che la Sarfatti sempre attribuì alle arti, lei che rimase fedele alla sua primigenia visione dell'arte come trasmissione di contenuti sociali e morali. Di fatto, nel disegno sarfattiano arte e ideologia rappresentarono sfere di interesse in relazione necessaria. Per lei si trattò di una promozione degli artisti italiani; di uno stile, di un'estetica che trovavano un proprio riflesso nella sua visione politica a difesa di un fascismo ritenuto superiore alla democrazia e descritto come un'emanazione del socialismo, il "governo per il popolo ma non del popolo"³².

²⁹ Cfr. *Lettera di Margherita Sarfatti indirizzata ad Anselmo Bucci* con timbro postale del 6 giugno 1925, Archivio Matteo Maria Mapelli Arte Contemporanea, Monza.

³⁰ Cfr. M. Sarfatti, *Alcune considerazioni intorno alla prima mostra del Novecento italiano*, in "Il Popolo d'Italia", 12 febbraio 1926.

³¹ Il loro rapporto si era certamente affievolito con la crescita del fanatismo autoreferenziale di Mussolini, ma di fatto il dittatore non sottovalutava la sua intelligenza e la sua cultura; poteva non assecondarle, o disprezzare la linea di pensiero di Margherita, in particolare la sua attitudine filoamericana soprattutto negli anni tumultuosi della colonizzazione italiana dell'Etiopia, così come la convinzione della donna che si dovesse mantenere la pace in Europa e che la figura di Hitler fosse da contenere con il supporto della Società delle Nazioni, ma non ignorarle del tutto. Margherita appoggiò sempre le scelte di Mussolini, anche la guerra in Etiopia che inizialmente tentò di scongiurare, ma era consapevole più di altri dei rischi ad ampio raggio che correva l'Italia e, a cavallo tra il 1935 e il 1936, si preparò per l'espatrio in caso di necessità. Margherita temeva l'alleanza di Mussolini con Hitler. Le vicende etiopi non la costrinsero in realtà a fuggire, ma ben altro avrebbe determinato nel 1938 il suo futuro di italiana all'estero.

³² Cit. in P.V. Cannistraro, B.R. Sullivan, *Margherita Sarfatti. L'altra donna del duce*, cit., p. 481.

Tra i vari elementi e le numerose circostanze che suggerirono a Margherita Sarfatti di dedicarsi alle mostre oltre confine furono determinanti la vocazione ad ambasciatrice dell'Italia fascista, che non considerava estranea alla promozione della sua arte, così come i numerosi contatti con personaggi influenti, ambasciatori, diplomatici, giornalisti, informatori che per la donna erano consuetudine nel corso dell'attività costante di propaganda politica, nelle conferenze³³ e nell'attività di giornalista dedita alla trasmissione dell'immagine del Duce: basti citare il contratto con l'editore Hearst³⁴.

Eppure Margherita Sarfatti divenne nel tempo una figura sempre più scomoda sia nel contesto misogino e ottuso dell'alta gerarchia fascista, sia in quello artistico: una presenza scomoda, ma pur sempre una presenza che mai tacque e che difese tenacemente le sue posizioni e l'imprimatur dato alla svolta dell'arte moderna italiana, attraverso l'ideazione dell'estetica novecentista nel solco della sua fede fascista. Con l'incremento delle polemiche, delle critiche e della concorrenza, Margherita guardò con sempre maggior interesse all'attività espositiva oltre i confini italiani³⁵.

Le numerose mostre organizzate all'estero a partire dal 1926 per giungere all'inizio degli anni Trenta, interessarono città come Parigi (1926, 1929, 1930, 1932), Ginevra (1927, 1929), Zurigo (1927), Amburgo (1927), Amsterdam (1927), Lipsia (1928), Nizza (1929), Budapest (1929), Berlino (1929), Basilea (1930), Berna (1930), Buenos Aires (1930), Rosario di Santa Fé (1930), Montevideo (1930), Monaco (1931), Stoccolma (1931), Helsinki (1931), Turku (1931), Göteborg (1932), Oslo (1932), Praga (1932)³⁶.

A opere importanti per dimensione e per il segno che nel tempo hanno lasciato nella storia dell'arte si affiancarono nei diversi progetti quadri di piccole dimensioni, facilmente trasportabili e acquistabili con maggiore probabilità. La pittura prevaleva sulla scultura per questioni logistiche, e non va dimenticato che le mostre costituivano anche un'occasione di vendita per gli artisti, come è ampiamente documentato dalla corrispondenza di Saliotti. Tra gli artisti che non mancarono quasi mai all'appello nelle occasioni espositive novecentiste si citano Borra, Campigli, Carrà, Casorati, de Chirico, Funi, Marussig, Morandi, Saliotti, Sironi, Tosi, Oppi, Wildt, rappresentati con opere di grande livello oggi riconosciute come punte di eccellenza del loro percorso creativo.

La prima mostra fuori dal confine si tenne a Parigi, una città simbolica se consideriamo l'opposizione agli impressionismi e agli espressionismi che il rigore novecentista intendeva esprimere. Dal 17 maggio al 12 giugno 1926, otto artisti (Carrà, Funi, Marussig, Oppi, Saliotti, Sironi, Tosi, Zanini), rappresentarono la *Première exposition d'un groupe de peintres du "Novecento Italiano"* presso

³³ Cfr. E. Barisoni, *Viaggio alle fonti dell'arte: il moderno e l'eterno. Margherita Sarfatti 1919-1939*, Zel edizioni, Treviso 2018.

³⁴ Per un approfondimento si vedano i capitoli *Ghostwriter del duce* e *Sotto tiro* in P.V. Cannistraro, B.R. Sullivan, *Margherita Sarfatti. L'altra donna del duce*, cit., pp. 390-443; e il capitolo *La politicizzazione dell'estetica e la fabbrica del mito* in S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, cit., pp. 147-181.

³⁵ Cfr. D. Ferrari, *Il sistema dell'arte in Italia durante il Ventennio*, in B. Avanzi, D. Ferrari (a cura di), *Arte e fascismo*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 14 aprile - 1 settembre 2024), L'Erma di Bretschneider, Roma 2024, pp. 31-47.

³⁶ Cfr. Bibliografia ed elenco delle mostre all'estero in D. Ferrari, D. Giacomini, A.M. Montaldo (a cura di), *Margherita Sarfatti. Segni, colori e luci a Milano / Il Novecento italiano nel mondo*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 21 settembre 2018 - 24 febbraio 2019; Rovereto, Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 22 settembre 2018 - 24 febbraio 2019), Electa, Milano 2018, pp. 298-307. Alle mostre novecentiste si affiancarono altre esposizioni, non direttamente organizzate dal Comitato presieduto dalla Sarfatti, che valorizzarono l'arte italiana in città tra cui citiamo Dresda (1926), New York (1926), Mosca (1928), le annuali iniziative del Carnegie Institute di Pittsburgh, Chicago (1929), Barcellona (1929), Atene (1931), St. Luis (1932). Per un dettagliato elenco delle esposizioni di Novecento Italiano dal 1919 al 1931 si rimanda al regesto di Elena Pontiggia in *Il "Novecento" milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, cit., pp. 249-294.

la Galleria Carminati. Il testo introduttivo descrisse la fondazione del movimento riferendo della partecipata mostra milanese con la presenza di Mussolini all'inaugurazione e della risonanza provocata in tutta Italia, citando le parole di Papini tratte dall'articolo su "Emporium"³⁷ che introdusse l'opposizione all'impressionismo e il superamento del cubismo a favore di forma e composizione. Un riferimento ai concetti di sensazione e realtà cézanniani espressi dalla Sarfatti andava poi a equilibrare le posizioni antifrancesi dei pittori esposti proprio a Parigi, città ambita e centro di arte universale. Venne sottolineata l'opportunità dello scambio e della reciprocità fra le due nazioni, così vicine geograficamente e spiritualmente, ma soprattutto – aspetto importante poiché vi riconosciamo in sottofondo gli ideali sarfattiani – quanto fosse determinante per conoscere un paese lo studio della sua arte più recente.



fig. 3
Felice Casorati, *Conversazione platonica*, 1925
olio su tavola, 78,5 x 100 cm
Collezione privata

Tra i dipinti rintracciati e presentati nella mostra al Mart segnaliamo l'opera di Achille Funi *Donna velata con brocca* (1924) pubblicata e riprodotta in catalogo con il titolo *La Jeune Indienne*, che ben rispecchia la compostezza formale e la pacatezza raggiunte dal pittore ferrarese, "robusto e semplice come un freschista antico della sua Ferrara, con la sincerità rude dei primitivi di provincia, che vanno diritto allo scopo"³⁸, come ebbe a scrivere di lui Margherita Sarfatti.

Nel febbraio 1927 una seconda mostra intitolata *Exposition d'artistes italiens contemporains* presentò a Ginevra presso il Musée Rath una ricca selezione di pittura, scultura e arti decorative con venti artisti. Il Comitato d'onore italiano annoverava nomi importanti come Nino Barbantini, Felice Carena, Arduino Colasanti, Ugo Ojetti, Guglielmo Pacchioni, Mario Sobrero e Lionello Venturi. La mostra ebbe un'impronta molto torinese sia nel Comitato organizzativo sia nella scelta degli artisti, fu curata dall'architetto Alberto Sartoris e corredata da un catalogo con testi monografici dedicati a ogni artista. Tra i capolavori ricordiamo la *Conversazione platonica* (1925, fig. 3) di Felice Casorati, già esibito nella Prima mostra del Novecento Italiano ed esposto successivamente a Zurigo e a Pittsburgh. Casorati, presenza costante nelle mostre novecentiste all'estero, inviò a Ginevra ben trentaquattro opere tra le quali spiccano capolavori come il *Ritratto del maestro Alfredo Casella* (1926), proprietario della già citata *Conversazione platonica* (1925), il *Ritratto della sorella* (1925-1926), l'*Annunciazione* (1927), e nature morte importanti come *Rape* (1925), distrutta nell'incendio del Glaspalast il 6 giugno 1931 nel corso della mostra *Münchener Kunstausstellung* o paesaggi come *Alberi* (1926) e *Saint Nicolas* (1925).

Nella prefazione alla mostra *Quindici artisti del Novecento Italiano* che si tenne a Milano presso la Galleria Scopinich nel febbraio 1927, Margherita Sarfatti dichiarò la necessità di un momento di riflessione dopo la Prima Mostra del Novecento Italiano del 1926, annunciando per il 1927 "la sosta e il raccoglimento, e la meditata preparazione verso altre mète prossime, o nuove tappe di strada"³⁹.

³⁷ Cfr. R. Papini, *La mostra del Novecento*, in "Emporium", vol. LXIII., n. 374, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, febbraio 1926, pp. 71-83.

³⁸ *Quindici artisti del Novecento Italiano*, testo di M.G. Sarfatti, catalogo della mostra (Milano, Galleria Scopinich, febbraio 1927), Rizzoli & C., Milano 1927, p. 12.

³⁹ *Ibidem*, p. 7.

Una momentanea rinuncia all'affermazione nazionale non precluse però l'esortazione "del pubblico straniero che ci invita e ci sollecita, con lusinghieri richiami, a far suonare questa parola d'ordine: 'Il Novecento italiano' fuori dall'Italia, là dove più alacre è la gara, e con maggiore fervore si elabora l'arte in *feri*'"⁴⁰. Colse l'opportunità di tracciare un confronto tra la situazione dell'arte italiana e quella oltre confine: "possiamo affermare con sicura orgogliosa fede: nessuna manifestazione d'arte moderna è integra nella sua dignità e purezza come la nuova arte d'Italia. Può essere che altrove, in più felici paesi, tra più vigile curiosità di pubblici esotici, ridano alcune più facili, più feconde scintille di genialità. A Parigi, per esempio, l'elaborazione collettiva di alcune forme d'arte moderna è più facile, e i maestri che ivi lavorano – un Picasso, un Derain, un Matisse, Utrillo, Braque – contano fra i gregari maggior numero di talenti abili, di non mediocri assimilatori. A noi, italiani, la gloria di lavorare un campo più arduo. [...] Il nostro compito è più rischioso, più oscuro, e in apparenza ingrato. La storia dell'arte in Italia ci insegna che è il più grande, il più fecondo di bellezza e di gloria per l'avvenire"⁴¹. Il discorso della Sarfatti sulla diffusione dell'arte italiana proseguì affermando che gli artisti d'avanguardia del Novecento erano richiesti da Parigi, da Ginevra, da Zurigo così come dall'Olanda e dalla Germania e che nel pubblico fremeva la curiosità su questo nuovo stile nel quale si ritraeva un riflesso dell'arte antica, "la stessa ansia di eterno", l'"aspirazione alla sintesi" e "schemi di non caduca bellezza"⁴². In riferimento a questi temi è opportuno citare una lettera alla Sarfatti del 9 novembre 1926 nella quale Lionello Venturi riferì del dispiacere di Hans Posse, organizzatore dell'esposizione internazionale a Dresda ed estimatore del "movimento novecentistico", di non poter rappresentare al meglio l'Italia (così come la Francia) a causa di "dissidi politici". Venturi riferisce inoltre che Hermann Voss, vice direttore del Kaiser-Friedrich Museum, si era confrontato con il conte Aldrovandi, ambasciatore italiano, sulla "opportunità di fare una esposizione molto scelta e molto significativa della più recente arte italiana", nella convinzione di un grande interesse dal parte del pubblico berlinese: "l'opinione di tutti i critici migliori in Germania è concorde sulla assoluta superiorità della pittura francese contemporanea ma essa vede nella pittura italiana recente l'unico diversivo importante alla pittura francese"⁴³. Dalle cronache di Ugo Nebbia su "Emporium"⁴⁴ apprendiamo che la mostra di Novecento Italiano inauguratasi nell'estate del 1927 ad Amburgo sarebbe approdata a Berlino⁴⁵ e a Lipsia all'inizio del 1928. Qualche anno dopo la Juryfreie Kunstschau di Berlino ospitò dal 4 settembre al 20 ottobre 1929 la *Ausstellung der Juryfreie Kunstschau*, che riunì il Novembergruppe, la Dresdner Sezession

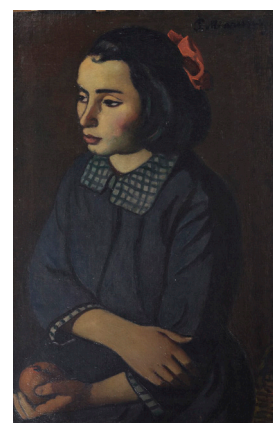


fig. 4
Piero Marussig, *Bambina con fiocco rosso (mela)*, 1924
olio su tela, 68 x 46 cm
Collezione privata
Courtesy ED Gallery

⁴⁰ Ibidem, p. 8.

⁴¹ Ibidem, pp. 8-9.

⁴² Ibidem, p. 9.

⁴³ Cfr. Lettera di Lionello Venturi a Margherita Sarfatti, 9 novembre 1926, Mart, Archivio del '900, Fondo Sarfatti, Sar.1.1.1.37.1

⁴⁴ [U. Nebbia], *Cronache Varie. Arte Italiana ad Amburgo e ad Amsterdam*, in "Emporium", vol. LXVI n. 395, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, novembre 1927-V, pp. 319-327.

⁴⁵ Di una tappa della mostra a Berlino si parla in vari articoli in riferimento alle due esposizioni di Amburgo e Lipsia. Non è stato rintracciato un catalogo o altra documentazione sulle opere esposte. Cfr. Mart, Archivio del '900, Fondo Sarfatti, Sar.4.2.30.



fig. 5
Anselmo Bucci, *Pinguini*, 1925
olio su tela, 64 x 80 cm
Collezione privata
Courtesy Matteo Maria Mapelli Arte moderna e contemporanea, Monza

e il Novecento Italiano con una presentazione di Gabriele Mucchi. Per uno scherzo del destino la mostra scatenò molte discussioni sui giornali in riferimento alle opere del Novembergruppe in polemica con il governo tedesco e per la presenza dei fotomontaggi di Heartfield nei quali la figura di Mussolini conviveva con i simboli della morte e della distruzione dei partiti operai⁴⁶.

Al Kunsthaus di Zurigo si tenne dal 18 marzo al 1° maggio la mostra *Italianische Maler* con una presentazione di Wilhelm Wartmann, direttore della Galleria d'Arte Moderna, il manifesto disegnato da Sironi e la collaborazione di Giovanni Scheiwiller, illuminato editore milanese ideatore della collana Arte Moderna Italiana edita da Ulrico Hoepli che ebbe il merito di divulgare con agili ma

curatissime monografie l'opera degli artisti contemporanei.

Fra i quadri rappresentativi di Novecento fu esposto il dipinto di Malerba *Le amiche* (1924), pubblicato proprio nella monografia di Enrico Somaré dedicata nel 1927 all'artista a un anno dalla scomparsa e già presentato dal dicembre 1924 al gennaio 1925 alla mostra milanese *Venti artisti italiani alla Galleria Pesaro*, ordinata da Ugo Ojetti.

L'incipit dell'articolo di Ugo Nebbia, su "Emporium" del maggio 1927, a recensione delle mostre a Ginevra e Zurigo è assai favorevole: "Se è vero, come suol dirsi, che il giudizio che gli stranieri fanno delle cose nostre, può servire anche perché, in certo modo, equivale a quello che ci attende nella posterità, non mi sembra manchi qualche buon argomento, per affermare come una parte oramai notevole dell'arte nostra vivente, potrebbe affrontare l'avvenire"⁴⁷. Nebbia riferì di articoli positivi e di successo nelle vendite, scrisse di un'arte, tornata in prima linea, in cui riconobbe vari fattori comuni: rigore costruttivo, ricerca di toni, "tecnica vigile ed austera, fatta più di rinunzie che d'abbandoni"⁴⁸. Alcune opere della mostra zurighese entrarono nella collezione del Kunsthaus come acquisto: *Donna seduta* (1926-1927) di Mario Sironi, *Canale a Venezia* (1926) di Carlo Carrà, *Autoritratto* (1924) di Achille Funi e una *Natura morta* di Alberto Salietti.

Come già accennato, Novecento Italiano è in Germania alla Kunsthalle di Amburgo, dal 15 giugno al 14 luglio 1927. Nella prefazione in catalogo Margherita Sarfatti lo definì un'espressione della nuova Italia, specificando come non vi fosse un programma formale se non la fiducia in un futuro fondato sulle radici storiche dell'arte italiana dal Trecento al Cinquecento. I concetti di sintesi e tradizione classica furono ribaditi come istanze fondanti, così come il tema del superamento del futurismo e delle sue forme astratte a favore di una ritrovata realtà e di una bellezza ideale.

È Enrico Morpurgo a introdurre con un testo *l'Esposizione d'arte italiana in Olanda* inauguratasi ad Amsterdam, allo Stedelijk Museum dal 22 ottobre al 20 novembre 1927 per chiudersi a L'Aia, presso il Pulchri Studio Den Haag dal 9 dicembre fino al 2 gennaio 1928. Esordì con la frase "Mi

⁴⁶ Cfr. R. Bossaglia, *Il Novecento italiano*, cit., pp. 38-39.

⁴⁷ U. Nebbia, *Buone affermazioni dell'arte nostra a Ginevra e a Zurigo*, in "Emporium", vol. LXV, n. 389, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo, maggio 1927-V, p. 275.

⁴⁸ Ibidem, p. 282.

viene spesso posta la domanda: esiste effettivamente una pittura italiana ‘moderna’?”, rispondendo positivamente al retorico quesito, lo studioso tracciò la storia della nascita di Novecento ricordando l'appoggio di Mussolini e ancora una volta riprese il paragone con il precedente futurismo e i suoi concetti di dinamicità e costruzione, affermando come questa nuova arte contemporanea fosse connotabile con aggettivi come “disciplinata”, “essenziale”, “tradizionale”, “plastica”, “classica”: una nuova linea per guardare al futuro.

La mostra fu un trionfo dei generi classici: la figura, il paesaggio e la natura morta attraverso l'allestimento di quadri estremamente rappresentativi della sarfattiana “moderna classicità”. Gino Severini esibì l'opera destinata a divenire l'icona del ritorno all'ordine in Italia, la sua *Maternità* (1916) e il piccolo ma prezioso *Ritratto di Gina* noto anche con il titolo *Hommage à Fouquet* (1927). Tra i capolavori maggiormente connotanti lo stile di Novecento il pubblico olandese ammirò *Le amiche* (1924) di Borra, già esposto alla Biennale del 1924, *Donna con cane* (1924), *Ragazzo con la palla* (1925) e *Bambina con fiocco rosso* (1924, fig. 4) di Marussig. Curiosa è la scelta di Bucci di inviare un soggetto come *Pinguini* (1925, fig. 5). Ampio spazio fu dato a Carrà che espose dipinti cruciali come *La casa dell'amore* (1922), *L'attesa* (1926), e molti paesaggi tra cui *La chiesa romanica* (1927). Casorati inviò solo tre opere tra cui *Lo studio* (1923), anch'esso distrutto nel 1931 nell'incendio del Glaspalast.

Wildt, oltre al *Ritratto* di Mussolini espose cinque sculture tra cui l'*Autoritratto* o *Maschera del dolore* (1909), la *Maschera dell'idiota* (1918 ca.) e il *San Francesco* (1926), quest'ultimo presentato anche a Ginevra nell'estate del 1929. In perfetto *pendant*, due nature morte di Paresce e Marussig appartengono tuttora alla collezione dello Stedelijk Museum di Amsterdam. Un'altra *Natura morta* (fig. 6), ci mostra un Osvaldo Licini prima della svolta astratta, con una pennellata corsiva e un piglio veloce di ascendenza francese che stilisticamente ben si accordava con la stupenda *Natura morta con le farfalle* di Filippo de Pisis (1926). Di fatto quelli che poco dopo saranno definiti *Les Italiens de Paris* mostrarono opere importanti: basti citare i *Manichini in riva al mare* di de Chirico (1926), probabilmente riprodotti solo in catalogo e non esposti⁴⁹, le nature morte di Paresce o *La toeletta del mattino* (1922) di Tozzi, già esposta a Zurigo, ma soprattutto le figure d'acrobati di Campigli, purtroppo di ubicazione ignota, perfettamente disegnate, compatte e serrate, solide come statue antiche (fig. 7).

Fu ancora Nebbia a fare la cronaca delle mostre ad Amburgo e ad Amsterdam per “Emporium”⁵⁰ in un articolo ampiamente illustrato nel quale dichiarò la soddisfazione di molti visitatori nel vedere finalmente la moderna pittura italiana e il suscitare di dibattiti



fig. 6
Osvaldo Licini, *Natura morta (Natura morta con arancia)*, 1926
olio su tela, 60,7 x 73,5 cm
Collezione privata

⁴⁹ F. Ragazzi, *Giorgio De Chirico nelle mostre di “Novecento Italiano”*, in “Metafisica”, n. 7-8, 2008, pp. 201-232.

⁵⁰ [U. Nebbia], *Cronache Varie. Arte Italiana ad Amburgo e ad Amsterdam*, in “Emporium”, vol. LXVI n. 395, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo novembre 1927-V, pp. 319-327.

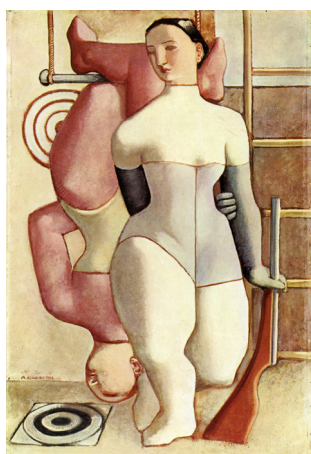


fig. 7
Massimo Campigli, *Acrobati*, 1926
olio su tela, 130 x 88 cm
Milano, Collezione privata

e discussioni che portarono alla richiesta di un'esposizione anche a Berlino e a Lipsia. Dall'8 gennaio al 5 febbraio 1928 al Museum am Augustusplatz di Lipsia, si tenne la mostra intitolata *Neue Italienische Malerei: Novecento Italiano* con opere selezionate da Franz Roh, teorico del Realismo magico. Fra le opere si segnalano di Oppi *La sera romagnola* (1925, fig. 8) – che fece scandalo per il realismo fotografico quando fu esposta alla Prima mostra a Milano nel 1926 – di Borra *La figlia del pescatore* (1924) e di Tosi il già citato *Dal mio studio* (1922) dall'impianto così simile a *Davanti al mio studio* (1930) che viaggiò come il quadro “fratello” a Buenos Aires e anche a Stoccolma. Margherita Sarfatti amava particolarmente i paesaggi di Tosi che furono definiti “pagine manzoniane di pacata tenerezza e di plastica serrata, incorporea come il soffio, solida come le creazioni dello spirito”⁵¹.

Le mostre all'estero godono di un buon riscontro critico e la stessa Sarfatti ne dà un breve resoconto in un articolo sull'“Almanacco del Popolo d'Italia”: “Il gruppo del *Novecento Italiano* dette notevoli affermazioni di sé all'estero, nelle mostre, trionfalmente riuscite di Ginevra, di Zurigo, di Amburgo, di Berlino e soprattutto nella esposizione di Amsterdam, giudicata dalla critica olandese unanime come la più forte affermazione d'arte moderna degli ultimi anni, più forte anche di quella fatta ad Amsterdam nel 1926 dalla Francia”⁵². In Margherita il confronto con i francesi è sempre vivo.

L'*Exposition du Novecento Italiano* al Palais des Beaux-Arts di Nizza nella primavera 1929, con presentazione di Antonio Maraini e una selezione di soli novecentisti toscani e milanesi, aprì i battenti poco dopo la *Seconda mostra di Novecento Italiano* tenutasi a Milano, al Palazzo della Permanente dal 2 marzo al 30 aprile. Nella prefazione al catalogo milanese troviamo ancora una volta tracciata la storia del Novecento Italiano dalla stessa Sarfatti la quale ribadì il consenso e l'appoggio del Duce che inaugurò con un discorso la Prima mostra del 1926, per giovani artisti che furono definiti “pattuglia di arditi all'avanguardia in ogni campo delle attività spirituali – e fascisti, cioè rivoluzionari della moderna restaurazione, nell'arte come nella vita sociale e pubblica”⁵³, e sottolineò il successo di pubblico, di stampa e di vendite delle opere, nonché la feconda attività espositiva sia in Italia sia all'estero.

La mostra a Ginevra *21 artistes du Novecento Italien*, ordinata nei mesi di giugno e luglio 1929 dalla Sarfatti con Sartoris testimoniò una sempre maggiore apertura agli artisti italiani a Parigi e la presenza di tre ritratti di Modigliani. Nel catalogo, ricco di testi monografici dedicati a ognuno dei ventuno artisti selezionati, la critica svizzera Lucienne Florentin ricordò la mostra ginevrina del 1927 e citò, come era naturale che fosse – gli esiti della Biennale veneziana del 1928, interessante ai nostri fini per l'esordio della “Scuola di Parigi” in una sala curata da René Paresce con testo in

⁵¹ *Quindici artisti del Novecento Italiano*, cit., p. 11.

⁵² M. G. Sarfatti, *Le arti plastiche*, in *Almanacco enciclopedico del “Popolo d'Italia” 1928*, Tipografia del “Popolo d'Italia”, Milano 1928, p. 509.

⁵³ *Seconda mostra del Novecento Italiano*, testo di M. Sarfatti, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 2 marzo - 30 aprile 1929), Gualdoni, Milano 1929, p. 13.

catalogo di Mario Tozzi, preludio a quella che sarà la sala degli “Appels d’Italie”, organizzata da Tozzi con presentazione di Waldemar George nella Biennale del 1930. La figura di Tozzi divenne sempre più importante per la rappresentazione dell’arte italiana sul suolo parigino, che – con la diffusione delle teorie di George così proiettate verso istanze umanistiche e classiche – assunse una fisionomia sempre più precisa e ristretta: si pensi nel 1929 alla mostra *Un groupe d’Italiens de Paris* alla Galerie Zak dal 5 al 19 aprile, all’*Exposition d’art italien moderne*, ancora organizzata da Tozzi alla Galerie Bonaparte da 30 novembre al 20 dicembre e infine nel 1932, dal 4 marzo al 19 marzo all’esposizione *22 Artistes Italiens Modernes* alla Galerie Georges Bernheim. Nel suo breve testo introduttivo George presentò quest’ultima mostra come una selezione di artisti a rappresentanza del gruppo del Novecento e specificò che non si trattava di una scuola artistica con alle spalle una precisa dottrina, ma che l’unità fra le diverse forme d’espressione andava cercata nella cultura d’origine. Affezionato, come la Sarfatti, alla figura retorica dell’ossimoro, George scrisse di unità nella diversità, diversificando gli artisti presentati in tre categorie: i pittori della natura, i classicisti e i sostenitori di un’arte metafisica, insistendo sul concetto di tradizione e introducendo l’idea di “esprit de la Méditerranée” e di una romanità o italianità come sinonimi di universalità.

In generale i fondamenti estetici utilizzati per inquadrare la pittura di Novecento Italiano non si discostarono mai troppo dai temi della classicità, della tradizione, della sintesi e della purezza costruttiva a cui tutti i critici si rifanno. Ma in questi anni le polemiche sul movimento sarfattiano crebbero in modo esponenziale deflagrando nel 1931 nella già citata accesiissima polemica con Farinacci.

Se in Italia il confine entro cui poter agire liberamente divenne per Margherita sempre più ristretto, schiacciata com’era dagli organi ufficiali del partito, all’estero poté continuare la diffusione dello stile di Novecento e mantenere il suo comportamento disinvolto e sicuro di ambasciatrice politica, anche se i suoi viaggi non erano un’emanazione della volontà del governo, fino al gennaio 1932 con la decisione di Mussolini di impedirle di proseguire con queste parole: “Intendo che la signora Margherita Grassini Sarfatti sia esclusa dalla Commissione per le mostre all’estero”⁵⁴.

Della mostra alla Kunsthalle di Basilea dal 5 gennaio al 2 febbraio, poi itinerante alla Kunsthalle di Berna dal 16 marzo al 4 maggio curate e presentate da Sartoris si segnalano alcuni dipinti già presentati alla Seconda Mostra del 1929, *Estate* di Ceracchini (1928, fig. 9), e *Donna che dorme* (1927-1928) di Guidi (che viaggiò poi nel Sud America), *Maruzza* di Borra (1929), presumibilmente lo stesso ritratto della figlia del pittore che nel 1931 fu a Stoccolma, Helsinki e Oslo, e infine *Brocca e chitarra* (1926), una natura morta di Casorati esemplare della sua



fig. 8
Ubaldo Oppi, *Sera romagnola*, 1925
olio su tela, 120 x 90 cm
Collezione privata, courtesy Galleria
Bottegantica, Milano

⁵⁴ *Disciplina delle mostre d'arte italiana all'estero*, serie P.C.M. 1934-36, b.ta 706, fasc. 3/3-9, sott. I, Archivio Centrale dello Stato, Roma.

⁵⁵ Per un approfondimento sulla fortuna dell’opera di Casorati nelle Americhe si veda G. Bertolino (a cura di), *Felice Casorati. Collezioni e mostre tra Europa e Americhe*, catalogo della mostra, (Alba, Fondazione Ferrero, 25 ottobre 2014 - 1 febbraio 2015), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2014.

enigmatica poetica degli oggetti che attraversò più volte l'Atlantico: nel 1927 esposta a Pittsburgh e nel 1931 a Buenos Aires⁵⁵.

La mostra *Novecento italiano* che si tenne in Argentina, a Buenos Aires, nelle sale dell'associazione "Los Amigos del Arte" a partire dal 13 settembre 1930, riproposta a Rosario presso il Museo de Bellas Artes in ottobre e in Uruguay, a Montevideo presso il Circulo de Bellas Artes, Museo d'arte moderna, nei mesi di novembre e dicembre 1930, presentò principalmente opere pittoriche a eccezione di una scultura: *il Duce* di Adolfo Wildt.

In una lettera dell'aprile 1929 indirizzata a Carlo Carrà, Ardengo Soffici dichiarò di aver ceduto la curatela della mostra di Buenos Aires a Margherita Sarfatti aggiungendo: "Tu trovi che ho fatto male" e motivando la sua decisione dietro la presunta impossibilità di

"rappresentare l'arte italiana' (come volevano) con una scelta e strettissima esposizione di gruppo" e poiché "i proponenti sembravano volere in fondo qualcosa che somigliava molto al 'novecento' ho ritenuto che il meno peggio era rimetter tutto nelle solite mani della Sarfatti"⁵⁶.

Tra i molti artisti coinvolti figurarono capolavori di Campigli, Carrà, Casorati, de Chirico, Donghi, Funi, Guidi, Marussig, Morandi e Guidi. L'evento ebbe grande risonanza e presenza di pubblico, molti quotidiani ne scrissero scatenando un vivace dibattito artistico e politico⁵⁷. Il capolavoro di Carrà *La casa rossa* (1926) appartiene insieme al nudo di Casorati *Rosanna* (1929) alla collezione del Museo Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires. Di de Chirico fu esposta e riprodotta in catalogo l'opera *Serenade* (1909) appartenente alla stagione boeckliniana del pittore e quindi sorprendentemente precoce rispetto alla data di nascita di Novecento. Un ulteriore indizio, questo, di quanto queste rassegne avessero ambizioni sempre più vaste e onnicomprensive dell'opera dei massimi rappresentanti dell'arte italiana. La presenza di Casorati fu significativa. Tra le altre opere espose *Beethoven* (1928), dipinto cardine nella sua poetica, oggi nella collezione VAF-Stiftung presso il Mart di Rovereto, che fu presentato nel 1928 alla XVI Biennale di Venezia, e le opere già citate *Brocca e chitarra* (1926), il *Ritratto della sorella* (1925-1926), rubato a Pavarolo nel 1963 e oggi ritrovato, e le perdute *Rape* (1925). La Sarfatti aveva acutamente individuato l'ironia come una delle caratteristiche nodali della rappresentazione casoratiana: "Felice Casorati è tra i pochi pittori italiani i quali possiedano arguto senso di Humor e un freddo misurato e curioso senso di ironia. [...] La sua è causticità vitrea, cristallina e aguzza come i diaccioli della neve; tormentata e rara, istintiva e anche voluta, non determina la scelta del soggetto, ma impronta di sé qualsiasi soggetto,



fig. 9
Gisberto Ceracchini, *Estate*, 1928
olio su tela, 182 x 156 cm
Collezione Mita e Gigi Tartaglino, Torino

⁵⁶ Cfr. Lettera di Ardengo Soffici a Carlo Carrà, Poggio a Caiano, 11 aprile 1929, Mart, Archivio del '900, Fondo Carrà, Car.II.135.103.

⁵⁷ Cfr. *Novecento sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 23 marzo - 2 giugno 2003), a cura di T. Chiarelli, D.B. Wechsler, Skira, Milano 2003; I. Cimonetti, *Oltre i confini. Due volti di un progetto internazionale. Le mostre di Novecento Italiano a Buenos Aires e nei Paesi Scandinavi sulla stampa estera*, in D. Ferrari, D. Giacon, A.M. Montaldo (a cura di), *Margherita Sarfatti. Segni, colori e luci a Milano / Il Novecento italiano nel mondo*, cit., pp. 69-75.

⁵⁸ M. Sarfatti, *Casorati o dell'ironia*, in "La Stampa", 30 ottobre 1931.

attraverso un cromatismo quieto e freddo, di tinta e non di tono; attraverso un disegno incisivo, al bivio”⁵⁸.

Quella che si tenne in Svezia, Finlandia e Norvegia, nelle città di Stoccolma, Helsinki, Turku, Göteborg, Oslo fu una mostra itinerante imponente e forse l’ultima che possiamo definire propriamente sarfattiana: iniziò nel settembre 1931 per concludersi nel febbraio 1932. Sono numerosi i dipinti che rappresentarono la vastità del panorama artistico italiano che per la prima volta si mostrava al pubblico scandinavo con una varietà di temi e di variazioni stilistiche che suscitarono grande interesse nelle acquisizioni: di Campigli, il *Ritratto di Astrid Grate* (1931) appartiene alla collezione dell’Ateneum Art Museum di Helsinki, *Le amiche* (1929) a quella del Moderna Museet di Stoccolma, così come un *Cavallo* (1925) di de Chirico e un *Paesaggio* di Sironi (s.d.). Alle mostre nei paesi scandinavi parteciparono anche due capolavori conservati nelle collezioni del Museo del ‘900 di Milano e del Mart di Rovereto, i *Manichini* di Casorati (1924) e *Le educande* (1929-1930) di Campigli, e proprio con queste ci pare particolarmente adatto chiudere questa carrellata di dipinti viaggiatori.

“Novecento Italiano” dopo il “lontano Duemila”. Fine di un’epoca, estinzione di un’ipoteca
È passato un secolo dalla nascita di Novecento.

Lo studio di quella storia ha attraversato molteplici fasi: la negazione, il biasimo acritico, la ricostruzione e il recupero dei valori artistici che potessero andare oltre l’ideologia veicolata, la consapevolezza del contesto, delle ragioni sociali, della sordità e dell’ottusità della massa trascinata nel gorgo infernale delle dittature fino alla seconda guerra mondiale e la vergogna per ciò che è stato l’olocausto. Cosa rimane dal punto di vista artistico? Cosa ci ha lasciato di positivo la missione di Margherita Sarfatti? Cosa, del suo tentativo di colonialismo artistico che corse parallelo a un colonialismo ideologico e politico? Sono rimaste le opere, i capolavori, i segni tangibili e visibili di quella volontà di costruire l’arte moderna italiana sulle basi della classicità, dell’ordine, del rigore, della sintesi. Gli artisti e a maggior ragione i critici che li hanno promossi oggi restano dietro le quinte, attori fantasma che vivono nelle ombre proiettate dei loro stessi capolavori.

In un certo senso la missione culturale di Margherita Sarfatti è stata portata a compimento: la melanconia, la tensione, l’armonia e la bellezza sono ciò che resta e che ha proiettato le opere d’arte del Novecento Italiano, con le sue stesse parole, “dal moderno all’eterno”.

le Opere



1. *Massimo Campigli*
Le due sorelle
Olio su tela, 54 x 65 cm
1929



2. *Mario Sironi*
Chiostro del Frate
Olio e tempera su carta, 31,5 x 22,5 cm
1930



3. *Leonardo Dudreville*
Marcella
Olio su tavola, 19,5 x 17 cm
1923



4. *Leonardo Dudreville*
Giacomino (Figlio)
Olio su tela, 60 x 50 cm
1930



5. *Piero Marussig*
Natura Morta dalla tovaglia
Olio su tela, 46 x 65 cm
1930



6. *Mario Sironi*
Figura femminile
Pastello e matita su carta, 50 x 49,5 cm
1934



7. *Ubaldo Oppi*
Figlia di Jefte
Olio su tela, 100 x 160 cm
1926



8. *Achille Funi*
La Zingara
Olio su tavola, 40,5 x 35 cm
1924



9. *Anselmo Bucci*
Bandiere
Olio su tela, 87 x 47 cm
1918



10. *Amerigo Canegrati*
Natura morta con scodella
Olio su tela, 54 x 65 cm
1928



11. *Rino Gaspare Battaini*
Natura Morta
Olio su tavola, 59,5 x 45,5 cm
1932



12. *Felice Casorati*
Ragazza con scodella
Matita su carta, 30 x 21 cm
1919/20



13. *Guido Cadorin*
Bianca
Olio su tavola, 51 x 35 cm
1915



14. *Guido Balsamo Stella*
Pescivendolo
Ceramica invetriata, 35,5 x 37 x 29 cm
1932



15. *Giorgio de Chirico*

Alice

Matita e punta d'argento su carta, 23,5 x 17,3 cm
1920



16. *Riccardo Francalancia*

Fiori

Olio su tela, 36,5 x 27,5 cm

1937



17. *Arturo Martini*

Pescatore

Terracotta modellata, 44,5 x 32 x 31 cm

1934



18. *Francesco Messina*
Nudo
Bronzo, 61 x 45 x 34 cm
1939



19. *Ardengo Soffici*
Pagliai d'Inverno
Olio su tela, 50 x 62 cm
1940



20. *Francesco Trombadori*
Natura Morta
Olio su tela, 49,5 x 59,5 cm
1924



21. *Libero Andreotti*
Donna con i Cembali
Bronzo, 112 x 30 cm
1911



22. *Francesco di Cocco*
La Famiglia
Olio su tavola, 60 x 39,5 cm
1930



23. *Adolfo Wildt*

Orecchio

Marmo e bronzo, 33 x 25 x 21,3 cm
1922



24. *Edith Waltherowna Broglio*

La Matassa

Matita su carta, 73 x 110 cm

1940

1. **Massimo Campigli**
Titolo: Le due sorelle
Materiale: Olio su tela
Misure: 54 x 65 cm
Data: 1929
Bibliografia/Esposizioni: Mythos Italien Wintermarchen Deutschland, Haus der Kunst, Munchen 1988 p.181; On Classic Ground, Tate Gallery London 1990 p.264; Massimo Campigli, Museo Belle Arti Budapest 2000, Mazzotta Ed. p.119; Les Italiens de Paris, De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Brescia 1998, Skira Ed. p.311; Massimo Campigli essere altrove, essere altrimenti, Museo Permanente Milano 2011, Skira Ed. p. 231; Massimo Campigli Mediterraneità und Moderne, Institut Mathildenhöhe Darmstadt 2004, Mazzotta Ed. p. 371; Un'eterna bellezza. Il canone classico nell'arte italiana del primo Novecento, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 2017), Mapfre-Electa, Madrid-Milano 2017, n. 44, p. 144 (ripr.).
2. **Mario Sironi**
Titolo: Chiostro del Frate
Materiale: olio e tempera su carta
Misure: 31,5 x 22,5 cm
Data: 1930
Bibliografia/Esposizioni: Mario Sironi Poesia Muta, Casa del Popolo Rivergaro (Piacenza) 2023 pp.48-49.
3. **Leonardo Dudreville**
Titolo: Marcella
Materiale: olio su tavola
Misure: 19,5 x 17 cm
Data: 1923
Bibliografia/Esposizioni: Da Boccioni a Sironi, Palazzo Martinengo Brescia 1997, Skira Ed. n. 61, pp. 154, 156-157, ill.; Bucci e il "Novecento" Museo di Macerata 1999, pp. 122, 125, n. 67, ill.; Leonardo Dudreville 1885 – 1975, Silvana Ed. 2003, n. 38, p. 94-95 ill.; Art Decò Gli Anni Ruggenti in Italia, Museo San Domenico Forlì 2017, p.252 f.8.15.
4. **Leonardo Dudreville**
Titolo: Giacomino (Figlio)
Materiale: olio su tela
Misure: 60 x 50 cm
Data: 1930
Bibliografia/Esposizioni: XVII Biennale Internazionale d'arte città di Venezia 1932, sala 22 n.21 p.86, ill. p.74; Leonardo Dudreville 1885 – 1975, Silvana Ed. 2003 pp.146-147. Archivio fotografico Dudreville a cura di Matteo Maria Mapelli con foto e titolo "Giacomino".
5. **Piero Marussig**
Titolo: Natura Morta dalla tovaglia
Materiale: olio su tela
Misure: 46 x 65 cm
Data: 1930
Bibliografia/Esposizioni: Piero Marussig Galleria del Milione 1940 copertina del catalogo n.68; Catalogo generale 2006, n. 727, p. 221 (ripr.); Piero Marussig Catalogo Generale CRT 2015, p.339 f.753 (con data errata).
6. **Mario Sironi**
Titolo: Figura Femminile
Materiale: pastello e matita su carta
Misure: 50 x 49,5 cm
Data: 1934
Bibliografia/Esposizioni: Ritratto di Donna Il sogno degli anni venti e lo sguardo di Ubaldo Oppi. Basilica Palladiana 2019 p. 167 f. 85.; Primo Tratto, opere su carta ED Gallery Piacenza 2015 pp. 50-51; Mario Sironi Poesia Muta, Rivergaro (Piacenza) 2023 pp.50-51.
7. **Ubaldo Oppi**
Titolo: Figlia di Jefte
Materiale: olio su tela
Misure: 100 x 160 cm
Data: 1926
Bibliografia/Esposizioni: Realismo magico Pittura e Scultura in Italia 1919 – 1925, Verona 1988, p. 204, ill. 29; Ubaldo Oppi Ritratto di Donna, Basilica Palladiana Vicenza 2019, p.258 f.159.
8. **Achille Funi**
Titolo: La Zingara
Materiale: olio su tavola
Misure: 40,5 x 35 cm
Data: 1924
Bibliografia/Esposizioni: "Novecento Italiano" Parigi Galleria Carminati 1926 ill.; Achille Funi Catalogo ragionato dei dipinti 1996; p.107 f.II.157; Ubaldo Oppi Ritratto di Donna, Basilica Palladiana Vicenza 2019; p.154 f. 74 (titolo e anno errati); Margherita Sarfatti, Il novecento italiano nel mondo, Museo Mart Rovereto 2018; p.259 f.138 (titolo e anno errati).
9. **Anselmo Bucci**
Titolo: Bandiere
Materiale: olio su tela
Misure: 87 x 47 cm
Data: 1918
Bibliografia/Esposizioni: Inedito.
Provenienza: Collezione Comm. Galbiati Milano
10. **Amerigo Canegrati**
Titolo: Natura morta con scodella
Materiale: olio su tela
Misure: 54 x 65 cm
Data: 1928
Bibliografia/Esposizioni: Art Deco gli anni ruggenti in Italia, Musei San Domenico di Forlì, 2017, p.320 f.13.3.
11. **Rino Gaspare Battaini**
Titolo: Natura Morta
Materiale: olio su tavola
Misure: 59,5 x 45,5 cm
Data: 1932
Bibliografia/Esposizioni: Inedito.
12. **Felice Casorati**
Titolo: Ragazza con scodella
Materiale: matita su carta
Misure: 30 x 21 cm
Data: 1919/20
Bibliografia/Esposizioni: Disegno Italiano 1900-1960, Galleria Arco Farnese Roma 1991, n.33; Primo Tratto opere su carta dal XVI al XX secolo; ED Gallery Piacenza 2015; pp.42-43. Felice Casorati Galleria La Bussola, Arch. 103/D.

13. **Guido Cadorin**
Titolo: Bianca
Materiale: olio su tavola
Misure: 51 x 35 cm
Data: 1915
Bibliografia/Esposizioni: Guido Cadorin, Galleria Sagittaria Pordenone 1971; Guido Cadorin, Galleria d'Arte San Giorgio Mestre 1972; Guido Cadorin 1892-1976 Museo Correr 1987, pp.40-41 ill.
14. **Guido Balsamo Stella**
Titolo: Pescivendolo
Materiale: ceramica invetriata
Misure: 35,5 x 37 x 29 cm
Data: 1932
Bibliografia/Esposizioni: Stile, n. 10, Ottobre 1941, pp. 40-41, fig. 7; Terre d'Europa Piacenza, 1996, Associazione Fatti d'arte (foto epoca).
15. **Giorgio de Chirico**
Titolo: Alice
Materiale: matita e punta d'argento su carta
Misure: 23,5 x 17,3 cm
Data: 1920
Bibliografia/Esposizioni: Disegno Italiano 1900-1960, Galleria Arco Farnese Roma 1991, fuori catalogo; Primo Tratto opere su carta dal XVI al XX secolo; ED Gallery Piacenza 2015; pp.36-37; L'opera completa di De Chirico 1908-1924; Milano 1984, pp.107-109 n.D50.
16. **Riccardo Francalancia**
Titolo: Fiori
Materiale: olio su tela
Misure: 36,5 x 27,5 cm
Data: 1937
Bibliografia/Esposizioni: Arte a Roma tra le due guerre dal ritorno all'ordine alla scuola romana, Roma Galleria Arco Farnese 1997, cat.23; Ultime atmosfere del Novecento Italiano, Cava dei Tirreni 1998; Fiori d'Autore, Il 900 Italiano, Palermo 2002, n.31.
17. **Arturo Martini**
Titolo: Pescatore
Materiale: terracotta modellata
Misure: 44,5 x 32 x 31 cm
Data: 1934
Bibliografia/Esposizioni: Arturo Martini, Galleria Gian Ferrari Milano 2005, p.31.
18. **Francesco Messina**
Titolo: Nudo
Materiale: bronzo
Misure: 61 x 45 x 34 cm
Data: 1939
Bibliografia/Esposizioni: Francesco Messina, Hoepli Editore 1942 ill.
19. **Ardengo Soffici**
Titolo: Pagliai d'Inverno
Materiale: olio su tela
Misure: 50 x 62 cm
Data: 1940
Bibliografia/Esposizioni: Inedito.
Provenienza: Galleria Barbaroux Milano 1940; Collezione Francesco Messina.
20. **Francesco Trombadori**
Titolo: Natura Morta
Materiale: olio su tela
Misure: 49,5 x 59,5 cm
Data: 1924
Bibliografia/Esposizioni: Arte a Roma tra le due guerre dal ritorno all'ordine alla scuola romana, Roma Galleria Arco Farnese 1997, cat.42A; Nove Maestri della Scuola Romana, Torino 1992, p.190.
21. **Libero Andreotti**
Titolo: Donna con i Cembali
Materiale: bronzo
Misure: 112 x 30 cm
Data: 1911
Bibliografia/Esposizioni: Modern Italian Sculpture, Libreria dello Stato, Roma 1949 p.280 ill.
Libero Andreotti, Galleria Pesaro Milano Alfieri e Lacroix ed. 1921; Arte moderna in Italia 1915 – 1935, Palazzo Strozzi Firenze 1967, Marchi e Bertolli ed. p.103 f.456; Libero Andreotti, Castello Estense Mesola, Grafis Ed. 1993, p.43 f.19.
22. **Francesco di Cocco**
Titolo: La Famiglia
Materiale: olio su tavola
Misure: 60 x 39,5 cm
Data: 1930
Bibliografia/Esposizioni: Francesco Di Cocco, dal futurismo alla scuola romana, Galleria Arco Farnese Roma 1991, cat.54; La famiglia nell'arte, storia e immagini nell'Italia del XX secolo; Museo del Corso Roma 2002, n.71.
23. **Adolfo Wildt**
Titolo: Orecchio
Materiale: marmo e bronzo
Misure: 33 x 25 x 21,3 cm
Data: 1922
Bibliografia/Esposizioni: XIII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1922; Adolfo Wildt L'Ultimo Simbolista, Museo d'Orsay et de l'Orangerie 2014, p.156 f.17C; Wildt l'Anima e le Forme, Musei San Domenico Forlì 2012, pp.182-183 f.21b.
24. **Edita Walterowna Broglio**
Titolo: La Matassa
Materiale: matita su carta
Misure: 73 x 110 cm
Data: 1940
Bibliografia/Esposizioni: Edità Broglio, Palazzo Ricci Macerata, Leonardo De Luca ed. 1991, p.38 f.163.

In copertina:

Francesco di Cocco

La Famiglia

1930

Si ringraziano le istituzioni, i collezionisti
e tutti coloro che hanno reso possibile l'esposizione.

@ ED Gallery

@ Rosso Tiziano Aps

@ Santafranca60 snc

Grafica: Santafranca60 snc, Piacenza

Stampa: Kreati Srl, Piacenza - finito di stampare: Settembre 2025