

**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI VERONA**

*Dipartimento Tempo, Spazio, Immagine, Società*

*Scuola di Dottorato di Studi Umanistici*

***Dottorato di ricerca in Beni culturali e territorio***

CICLO XXVII-ANNO 2012 (discussione 27 maggio 2015)

L-ART/04 MUSEOLOGIA E CRITICA ARTISTICA E DEL RESTAURO

---

---

***Margherita Grassini Sarfatti critica d'arte 1919-1939***

***Mart, Archivio del '900, Fondo Margherita Sarfatti***

---

---

Coordinatore:  
Prof. Silvino Salgaro

Tutor:  
Prof. Valerio Terraroli

Dottoranda:  
Dott.ssa Elisabetta Barisoni

## **SOMMARIO**

INTRODUZIONE	p. 7
Margherita Sarfatti critica d'arte, una definizione	p. 21

## **I PARTE. DALL'OTTOCENTO AL NOVECENTO ITALIANO**

1.1 Polemiche d'arte 1919-1926	p. 53
1.2 La linea lombarda: Gaetano Previati, Tranquillo Cremona, Daniele Ranzoni, Emilio Gola	p. 65
1.3 La scultura italiana: Adolfo Wildt e Medardo Rosso	p. 79
1.4 Novecento italiano 1919-1926	p. 93
1.4.1 Il discorso del 1926. Novecento italiano e Fascismo	p. 133
1.5 Arti decorative e architettura	p. 141

## **II PARTE. BATTAGLIA PER L'ARTE MODERNA**

2.1 Critica d'arte e politica: Margherita Sarfatti e Novecento italiano 1926-1932	p. 161
2.1.1 Gli attacchi a Novecento italiano	p. 179
2.1.2 Roma 1932	p. 189
2.2 Margherita Sarfatti e la politica culturale del Fascismo a cavallo del decennio	p. 193

2.3 Viaggio alle fonti dell'arte moderna	p. 213
2.3.1 Le conferenze degli anni venti. Margherita Sarfatti ambasciatrice dell'arte italiana all'estero	p. 235
2.3.2 La battaglia negli anni trenta. Dalla ricerca della felicità ad un testamento di romanità	p. 253
Sanremo e Nizza 1933	p. 258
America 1934-1937	p. 261
Parigi 1935	p. 264
L'architettura e le altre arti 1934-1936	p. 271
Un testamento di romanità	p. 278
2.4 Storia della pittura moderna	p. 281

### **III PARTE. APPENDICE**

3.1 Struttura del Fondo Margherita Sarfatti	p. 307
3.2 Trascrizione degli scritti analizzati	p. 309
3.3 Biblioteca Margherita Sarfatti presso il Mart	p. 412
3.4 Regesto delle pubblicazioni storico-artistiche 1919-1939	p. 449
3.5 Bibliografia generale tematica	p. 469

## **RINGRAZIAMENTI**

Il mio primo ringraziamento va al professor Valerio Terraroli, che ha seguito il lavoro di ricerca e di stesura della tesi con professionalità e grande generosità intellettuale, indirizzandomi fin da principio in questo studio “pioneristico” su materiale per lo più inedito, di un’autrice nota ma poco studiata nell’ambito della critica d’arte. Sono stati tanti i momenti in cui, per la mole delle informazioni da un lato, e la complessità dei rapporti di Margherita Sarfatti con la cultura italiana e internazionale dall’altro, ho avuto bisogno di un confronto con il professor Terraroli per selezionare, vagliare, organizzare e ricostruire un discorso coerente. Un sincero grazie anche al professor Flavio Fergonzi, i cui preziosi consigli e indicazioni hanno contribuito a completare e approfondire alcuni aspetti fondamentali della ricerca.

Desidero inoltre ringraziare la professoressa Loredana Olivato, che per prima ha creduto nel mio progetto, e il professor Roberto Pasini, che mi ha accolto all’Università di Verona nell’iniziale periodo di ricerca. Un grazie sentito va poi all’amica, già dottoranda del medesimo Ateneo, Cristina Beltrami, per avermi dato giusti suggerimenti e lo stimolo ad intraprendere il Dottorato di ricerca presso l’Università di Verona.

Dedico un ringraziamento speciale a Gabriella Belli, già Direttore del Mart e oggi Direttore della Fondazione Musei Civici di Venezia, che per prima ha intuito il valore dell’archivio Sarfatti e ne ha fortemente auspicato l’acquisizione da parte del Museo trentino. Il mio grazie a lei, e al Direttore amministrativo del Mart, Diego Ferretti, anche per avermi concesso un periodo di tre anni dedicati esclusivamente alla ricerca, occasione unica e preziosa, che riconosco come una delle più importanti nel mio percorso professionale.

Un grazie di cuore va ai colleghi dell'archivio del Mart, in particolare alla responsabile, Paola Pettenella, con Duccio Dogheria, Carlo Prosser e Federico Zanoner, e un sentito riconoscimento anche a Mariarosa Mariech della biblioteca storica, che mi ha fornito "in anteprima" gli elenchi dei volumi da lei catalogati e con cui ho condiviso molte riflessioni sul Fondo librario Sarfatti in deposito al Museo.

Grazie anche agli istituti e agli studiosi che mi hanno supportato con importanti consigli e suggerimenti, o garantendomi l'accesso ai propri archivi: Nicoletta Colombo, l'Archivio Casorati di Torino, l'Archivio del '900 presso il Museo del Novecento di Milano, e inoltre, per il periodo di ricerca svolto a Monaco di Baviera, il Bayerisches Hauptstaatsarchiv- Staatsarchiv München, lo Stadtarchiv München, la Bayerische Staatsbibliothek, Tobias Hof dell'Institut für Zeitgeschichte e Christian Fuhrmeister del Zentralinstitut für Kunstgeschichte.

Pur non avendo nessun ruolo attivo in questa mia ricerca, desidero con l'occasione ringraziare anche la professoressa Anna Ottani Cavina, che per prima mi ha fatto appassionare alla storia dell'arte con le sue lezioni, a Bologna, nel 1996- 97. Senza di lei non avrei forse intrapreso questa strada professionale, né avrei potuto sviluppare un valido metodo nell'approccio alla critica artistica.

Un affettuoso grazie, di cuore, ai miei genitori, Dino e Aurelia, che hanno sempre seguito e supportato ogni mia scelta, professionale e non, accompagnandomi con amore ed equilibrio nei complessi passaggi della vita. Grazie anche a Sergio e Silvana Maddè, che hanno condiviso i miei impegni in questi tre anni, diventando nonni attenti e affettuosi.

Infine, il mio grazie, con amore, a Simone, sempre al mio fianco con sensibilità, curiosità, affetto e talvolta tanta pazienza, e ai piccoli Leonardo e Alessandro, che hanno riempito di gioia e risate i tre anni di dottorato.

Elisabetta Barisoni, Verona, marzo 2015

**Note alla redazione e alla trascrizione dei testi:**

In nota e nel testo, ove non specificato, i riferimenti bibliografici e le citazioni sono da riferirsi sempre a Margherita Sarfatti.

I documenti conservati presso Mart, Archivio del '900, Fondo Margherita Sarfatti sono citati con la sigla "Sar" e il relativo numero d'inventario. I volumi della Biblioteca Sarfatti presso il Mart sono citati con il numero di catalogo.

Nelle trascrizioni degli scritti conservati in archivio, sono stati rispettati gli stadi di elaborazione da parte dell'autrice, segnalando cancellazioni e correzioni, così come compaiono nel documento originale.

Nel caso di confronto tra appunti e versioni finali edite sono evidenziate tra parentesi in grassetto le parti presenti solo nel testo pubblicato o discrepanti rispetto agli scritti preparatori. In corsivo invece sono riportate le parole presenti solo nel manoscritto e scomparse dalla redazione finale.



**Margherita Sarfatti con basco e collana, ritratta da Ghitta Carell**  
[1925- 1930 ca.], Sar 5.1.1.26

## Introduzione

*Entretiens, et dès 1916, j'avais fondé le groupement artistique appelé Il Novecento italiano, dont je fus la présidente et dont j'organisais plusieurs expositions en les accompagnant de conférences illustratives, en Italie et à l'étranger [...] Ces expositions et mes cours et conférences italiennes et autres [...] permirent au groupe du 900 Italiano de faire apprécier à l'intérieur et à l'étranger l'effort et l'essor de nos artistes d'avant-garde. On a voulu faire croire à tort que ce fût là "une école" ou, qui pis est, un mouvement réactionnaire, nationaliste, chauvin, et, en somme, pompier. Au contraire, les plus hardis et les meilleurs espoirs, de la jeunesse artistique d'alors, et qui furent plus tard et sont encore ses maîtres reconnus, se mirent avec moi à la tête de ce mouvement, tels que Sironi, Tosi, Carrà, Campigli, Martini, Marini etc. Et d'autres furent toujours invités, tels que le glorieux vétéran impressioniste, le sculpteur Medardo Rosso. Jamais, au grand jamais nous ne nous occupâmes des tendances de ces artistes, mais uniquement des qualités intrinsèques de leur peinture ou sculpture. Non pas de leurs formules, mais de leur valeur. [...] Je m'étais éloignée du fascisme, à ma cuisante douleur, quand sa dégénérescence commença. Quand il se mit à copier lui-même sa copie, ou plutôt sa parodie sadique et grotesque, le nazisme, je lassais la direction de la revue de haute culture politique Gerarchia dont j'avais été avec Mussolini la co-fondatrice en 1919 et que je dirigeai comme seule responsable de 1921 à 1933. Après les guerres d'Afrique et d'Espagne, je m'éloignai aussi de mon pays. En France d'abord (1938) puis en Argentina et en Uruguay (1939) d'où je ne revins qu'après guerre, en 1942.<sup>1</sup>*

---

1 Sar 3.3.4, manoscritto dal titolo *Quelques notes bio-bibliographiques de Margherita Grassini Sarfatti*, pp- 12-18. Nello stesso fascicolo è contenuta una busta datata al 9 ottobre 1954; la busta potrebbe essere stata riutilizzata, ma anche dalla calligrafia del manoscritto sembra plausibile una datazione agli anni cinquanta. Il testo, corretto ed editato dall'autrice stessa, prevede una lunga descrizione della biografia sarfattiana, dalla sua origine veneziana (pp. 1-7) al periodo di Milano (pp. 7-12), fino a Novecento italiano e Mussolini (pp. 12-18)



Il progetto di ricerca si è concentrato sull'analisi del Fondo Margherita Sarfatti, per lo più inedito, conservato presso l'Archivio del '900 del Mart di Rovereto. Il patrimonio documentario, acquisito dal Museo trentino nel 2009, è stato conservato per tutta la vita dall'autrice e ne ha seguito in parte gli spostamenti<sup>2</sup>.

Il Fondo consta di oltre 3.000 documenti inediti di corrispondenza personale, scritti preparatori per pubblicazioni e conferenze, testi di altri autori, ritagli stampa e un ricco patrimonio fotografico. Eccettuata la raccolta di ritagli stampa, si tratta nella maggioranza dei casi di materiale manoscritto o dattiloscritto autografo, inedito, e riferibile all'attività di studio e preparazione dei numerosi articoli e saggi pubblicati da Margherita Sarfatti durante la sua prolifica carriera di critica d'arte e promotrice culturale.

Cronologicamente l'archivio abbraccia un periodo che va dall'ultimo quarto del XIX secolo al 1966, con un documento del 1869 e seguiti al 1983. Dagli elenchi di consistenza: buste 51, raccoglitori 16, cartelle 1 per un totale di 884 fascicoli, 234 fotografie sciolte, 15 quaderni, 13 unità, 9 cartoline sciolte, 2 scatole, 1 cofanetto, 1 lastra fotografica.

---

con una chiosa sulla letteratura e due aneddoti. Tra i libri d'arte citati sono *La Fiaccola accesa*, 1916, *Scultura e pittura*, 1920, testo di cui non si hanno ulteriori tracce documentarie, *Segni del meridiano*, 1921, e *Histoire de la peinture moderne* del 1929, definito «il primo testo mai fatto per classificare questa materia ancora incandescente e in piena ebollizione e dare una visione d'insieme dell'evoluzione generale in tutto il mondo».

- 2 Dalla descrizione del Fondo presso il Mart si apprende inoltre che «Alla sua morte è stato affidato alla figlia, Fiammetta Sarfatti Gaetani. La documentazione si trovava in parte a Roma, dove Fiammetta abitava, e in parte nella villa del Soldo a Cavallasca, in provincia di Como. In anni recenti le tre figlie di Fiammetta hanno riunificato il materiale nella residenza romana di via Villini, nella quale aveva abitato la stessa Margherita. Su incarico delle eredi, il fondo è stato oggetto di una valutazione nel corso del 2005: in quell'occasione sono stati stesi degli elenchi di consistenza che risultavano dettagliati per alcune parti (corrispondenza con personaggi famosi, foto con dedica) e molto più generici per altre. Tali elenchi presentavano una suddivisione dell'archivio in 7 sezioni, ma non riflettevano, se non sommariamente, l'assetto reale della documentazione, che si presentava in uno stato di sostanziale disordine. [...] Il Fondo è stato acquisito dal Mart nel 2009 ed è stato trasportato a Rovereto il 18 giugno 2009. L'ordinamento dell'archivio è stato avviato (2009-2010) da Duccio Dogheria e Federico Zanoner per il Mart e condotto poi (2010-2011) da Giulia Mori e Elisa Ninz per conto del LADD, Laboratorio di archivistica e discipline del documento dell'Università degli Studi di Trento, con supervisione del prof. Andrea Giorgi e di Paola Pettenella per il Mart.». L'autore desidera ringraziare Paola Pettenella, responsabile degli Archivi del Mart di Rovereto, per le preziose indicazioni e per la collaborazione continua durante tutta la fase di ricerca e studio del Fondo Sarfatti, e Mariarosa Mariech, della biblioteca e fondo storico, per la collaborazione sulla Biblioteca di Margherita Sarfatti.

Tra questi materiali, larga parte si concentra sugli anni di più intensa attività di Sarfatti quale protagonista della vita politica e culturale italiana, mentre la sezione dedicata alla corrispondenza consta di oltre 3500 lettere. Tra i destinatari o mittenti di questi carteggi ci sono alcune tra le personalità più importanti e prestigiose della scena nazionale ed internazionale, dagli anni dieci fino al secondo dopoguerra, con una significativa parte relativa al dialogo con storici e critici d'arte, come Ugo Ojetti, Bernard Berenson, Lionello Venturi, Antonio Maraini, scrittori e poeti, tra i quali Gabriele d'Annunzio, Ada Negri, Giovanni Papini, Francesco Pastonchi, Giuseppe Prezzolini, Giuseppe Ungaretti, artisti e architetti, come Domenico Rambelli, Romano Romanelli, Medardo Rosso, Giuseppe Terragni, Giò Ponti, Luigi Russolo, Mario Sironi, Massimo Campigli, Carlo Carrà, Felice Casorati, Alberto Salietti, editori, uomini politici, membri della casa regnante. A questi si aggiungono importanti interlocutori internazionali, come Lady Ivy Chamberlain, Werner von Schulenburg, Waldemar George, solo per dire di alcuni.

Nel corso del 2009-2010 il materiale è stato oggetto di un primo riordino presso il Mart, mentre nel biennio 2010-2011 è stato condotto un lavoro d'inventariazione che è approdato alla compilazione di oltre mille schede unità, e alla strutturazione del fondo in sette serie (Corrispondenza, Carte amministrative e professionali, Scritti, Ritagli stampa, Materiale fotografico, Materiale grafico, Oggetti e cimeli) e numerose sottoserie<sup>3</sup>.

Tra i materiali fotografici spiccano per qualità e quantità i ritratti personali, le foto di Benito Mussolini, ma anche le quasi 500 riproduzioni di opere (foto originali, cartoline, ritagli) utilizzate da Margherita nel corso della sua attività di critica d'arte.

L'analisi del Fondo Sarfatti è stata condotta con una prima disamina generale di tutto il patrimonio archivistico, partendo dalla corrispondenza, per concentrarsi poi sugli scritti e infine sul patrimonio vastissimo di ritagli stampa. Non essendo

---

3 Si riporta in Appendice la struttura del Fondo Margherita Sarfatti utilizzata, su indicazione di Paola Pettenella, per la disamina preliminare di tutti i materiali.

possibile affrontare in un solo studio tutti gli spunti di riflessione e approfondimento che l'archivio roveretano presenta nella sua totalità, la selezione del materiale si è indirizzata verso l'attività di Margherita Sarfatti come critica d'arte. In particolare, sono stati oggetto di studio i documenti conservati nella serie 3, dedicata agli scritti e ricca di un patrimonio di 194 fascicoli e 15 quaderni di appunti personali. Più specificamente, all'interno di questa serie, la ricerca si è concentrata sulla sottosezione 3.3, che raccoglie 98 fascicoli denominati *Materiale preparatorio per articoli e conferenze*. I testi di argomento storico-artistico sono stati oggetto di analisi puntuale e trascrizione (vedi Appendice).

Agli scritti autografi di Margherita sono stati affiancati, ove possibile, i riferimenti coerenti a volumi e articoli editi. In alcuni casi è stato possibile ricostruire con precisione a quale pubblicazione si riferisse uno scritto, e talvolta il confronto tra i due momenti ha permesso analisi e riflessioni approfondite sul modo di lavorare, sulla gestazione dei testi pubblicati, sulla lunga elaborazione di alcuni principi generali di critica d'arte, infine sulla complessità del pensiero sarfattiano. In altri casi è stato possibile indicare riferimento interno ad altri scritti presenti nell'archivio o più spesso a ritagli stampa contenuti nella sezione 4 del Fondo. Infine, sono stati inseriti alcuni puntuali rimandi alla ricca sezione 1 dedicata alla corrispondenza, esaminata a livello preliminare nel primo periodo di studio del Fondo.

Cronologicamente, la ricerca si è concentrata sul ventennio 1919-39, che rappresenta il periodo più intenso di Sarfatti nell'ambito della critica d'arte, parallelamente alla sua ascesa e poi declino dal ruolo di "regina nazionale senza corona" secondo la definizione data da Alma Mahler nel 1928<sup>4</sup>.

Gli anni che precedono la prima guerra mondiale, insieme al periodo bellico, registrano un'intensa attività di Margherita in campo critico, ma non esclusivamente storico-artistico e sono contraddistinti dalla formulazione di

---

4 Alma Mahler- Werfel incontra Sarfatti a Roma nel 1928 e nella propria autobiografia la definisce «la regina senza corona d'Italia». A. Mahler- Werfel, *Autobiografia*, trad. di L. Bianchi, Editori Riuniti, Roma 1985, p. 173 (Riportato in K. Wieland, *Margherita Sarfatti, l'amante del duce*, cit., p. 288).

alcuni principi che saranno compiutamente sviluppati solo negli anni venti. Gli anni di formazione e tutti gli anni dieci devono quindi essere analizzati separatamente e sono qui trattati solo per gli aspetti rilevanti in riferimento alla formulazione del pensiero maturo, che giunge a compimento nel primo dopoguerra.

A questo proposito, la sezione costituita dai 15 quaderni di appunti personali di Margherita, spesso relativi agli studi condotti durante gli anni dieci, poi arricchiti d'idee e spunti critici elaborati nei decenni successivi, è ripresa solo nelle parti funzionali alla comprensione del percorso critico che prende avvio verso il 1919.

Il 1939 costituisce l'altro termine temporale della ricerca e una cesura nel percorso sarfattiano, simbolico e biografico, perché inaugura gli anni dell'esilio sudamericano, prima a Montevideo e poi a Buenos Aires, periodo in cui l'attività di Margherita muta necessariamente di tono e intensità, concentrandosi prevalentemente sullo sguardo in prospettiva di ciò che ella aveva vissuto e delle idee elaborate nel ventennio precedente. Non è possibile, infine, affrontare in questa sede il tema della "sopravvivenza" di Sarfatti al Fascismo e alla guerra, e nemmeno la sua attività negli anni cinquanta, con Bernard Berenson quale interlocutore privilegiato e alcuni interessanti spunti critici rispetto alle correnti contemporanee.

Margherita scrive alcuni testi autobiografici che rappresentano la sua eredità umana, come *Acqua passata* del 1955, di sicuro interesse per ricostruire alcuni eventi della sua vicenda, ma indubbiamente poco incisivi dal punto di vista della ricostruzione storiografica. Il modo in cui lei rivede il passato potrebbe essere oggetto di un'analisi futura, considerando, ad esempio, che nel libro del 1955 la parola Fascismo compare una sola volta. Risulta evidente la forzatura data in questa rilettura del passato, per una donna che aveva contribuito a far nascere e modellare il movimento politico, almeno fino alla sua legittimazione. Più controversa è invece la redazione di un altro testo conservato nell'archivio roveretano, *My Fault. Mussolini as I Knew Him*, inedito fino alla recente edizione

critica di Brian Sullivan<sup>5</sup> (vedi sottocapitolo 2.3.2). Dall'analisi dell'archivio roveretano e dei testi inediti ivi conservati, emerge con chiarezza l'idea sarfattiana dell'attività critica come militanza e del ruolo dell'intellettuale come "interventista" nella società. Sono anche evidenti il significato altissimo che Margherita riserva all'arte, vicino solo a quello di Patria, e quello che attribuisce al rapporto con lo Stato. A questo proposito, il patrimonio conservato al Mart comprende numerosi testi autografi di appunti relativi all'attività di conferenziera, in Italia e all'estero, con cui Margherita porta avanti, dagli anni venti e per tutto il decennio successivo, la propria battaglia per l'arte moderna. Attraverso questi materiali, confrontati con i relativi ritagli stampa, è stato possibile ricostruire una cronologia degli interventi di Sarfatti, nazionali e internazionali. L'attività di conferenziera, ruolo che corre parallelo e complementare all'attività da pubblicista, è uno degli ulteriori aspetti inediti che emergono dallo studio dell'archivio.

I numerosi materiali recuperati a Rovereto hanno consentito di stilare il primo elenco, mai realizzato, sicuramente non esaustivo ma già molto ampio, delle importanti partecipazioni a convegni, conferenze e presentazioni di mostre, tenuti da Sarfatti, in Italia e all'estero, non solo quale promotrice del movimento novecentista o quale illustre critica d'arte, ma talvolta anche come ambasciatrice culturale del Fascismo all'estero. Soprattutto a partire dalla fine degli anni venti, quando il suo prestigio personale e il suo potere politico in Patria iniziano a ridimensionarsi, l'opera oratoria e di divulgazione condotta da Margherita assume una valenza simbolica altissima ed è una delle attività che la vede più impegnata. I testi conservati nel Fondo, spesso costituiti da fogli di appunti disordinati e utilizzati per più occasioni diverse, rivelano tratti eccezionali della personalità critica di Sarfatti e aspetti affascinanti della sua capacità oratoria.

Infine, una sezione è costituita dal significativo *corpus* di interventi dedicati alle arti decorative e all'architettura. L'interesse di Margherita rispetto a questi temi

---

5 B. Sullivan. *My Fault. Mussolini as I Knew Him*, Enigma Books, New York 2014.

nasce precocemente e si esprime compiutamente in occasione dell'Esposizione Internazionale di arti decorative e industriali moderne tenuta a Parigi nel 1925 e delle Biennali di Monza e poi Triennali di Milano, occasioni cui ella partecipa direttamente. I suoi interventi in questi ambiti potranno sicuramente essere oggetto di studi specifici ad opera di storici delle rispettive discipline; tuttavia, si è deciso di riportarli sia per i risvolti generali che presentano rispetto all'attività di critica d'arte, sia per la frequente presenza di riferimenti a diversi ambiti delle arti plastiche.

Lo studio del fondo roveretano ha permesso anche un significativo aggiornamento della bibliografia di Sarfatti, di argomento storico-artistico, il cui corpus consta di oltre 700 pubblicazioni tra volumi a stampa e articoli su giornali e riviste. La bibliografia è stata aggiornata e corretta per il periodo 1919-1939, con indicazione dei fascicoli di ritagli stampa conservati al Mart e a integrazione di quella pubblicata da Elena Pontiggia in *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti*<sup>6</sup> (vedi Appendice).

Infine, il patrimonio documentario depositato al Mart comprende la Biblioteca personale di Margherita, o almeno quella parte che dalla villa del Soldo e dagli eredi è arrivata in deposito nell'archivio trentino, ricca di circa 400 pubblicazioni tra cataloghi, testi monografici e riviste. L'analisi di questo materiale è stato un momento importante della ricostruzione di Sarfatti come critica d'arte da un punto di vista documentario, poiché la conoscenza dei testi che l'autrice ha chiosato e commentato più intensamente ha fornito ulteriori utili indicazioni sulle sue scelte critiche; la Biblioteca ha costituito strumento fondamentale della ricerca anche da un punto di vista bibliografico, fornendo il riferimento a testi, di Margherita e di altri, spesso di difficile reperimento o ignorati dalle bibliografie precedenti.

Il lavoro è impostato secondo un ordine cronologico degli avvenimenti ma propone anche un taglio tematico, teso ad individuare la nascita e lo sviluppo di

---

6 Si tratta di uno testi più importanti, e anche tra i più recenti, sebbene dati ormai a oltre 15 anni fa, per lo studio di Margherita come critica d'arte: *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti*, catalogo della mostra a cura di E. Pontiggia, Brescia, Palazzo Martinengo, 13 luglio- 12 ottobre 1997, Skira, Milano 1997.

alcuni temi e concetti ricorrenti nella poetica di Sarfatti critica d'arte, senza trascurare la sua poliedrica attività verso le diverse forme espressive e le differenti correnti artistiche. Fulcro ed esito dell'analisi è il testo più importante scritto dall'autrice su questi temi, *Storia della pittura moderna* edito nel 1930, che costituisce un momento cruciale per Margherita, quale punto di arrivo delle ricerche degli anni venti e momento di partenza per le battaglie critiche nel corso degli anni trenta.

All'interno di quest'orizzonte cronologico, giova ricordare alcuni momenti salienti della vicenda sarfattiana, precedenti alla sua presa di posizione nell'ambito della critica d'arte.

Nata l'8 aprile 1880 da Laudadio Amedeo Grassini ed Emma Levi, Margherita trascorre la prima giovinezza in una residenza del Ghetto vecchio di Venezia. La madre e soprattutto la nonna, Dolcetta Levi, sono importanti figure di riferimento per la giovane, che instaura fin dall'infanzia una duratura amicizia con Guglielmo Marconi, il futuro premio Nobel per la Fisica<sup>7</sup>.

Nel 1894 la ricca famiglia ebrea dei Grassini si trasferisce nella prestigiosa residenza di palazzo Bembo, sul Canal Grande, e qui Margherita gode di un'educazione inusuale per una donna del tempo, con le lezioni private di tre illustri tutori: Antonio Fradeletto, Pietro Orsi e Pompeo Molmenti. Gran parte dei quaderni conservati nell'archivio del Mart sono dedicati ai primi anni di studio con i tre precettori veneziani e alle successive lezioni seguite da Margherita sotto la guida di don Brizio Casciola.

Tutti e tre i suoi maestri sono accomunati da un vivo cattolicesimo e una fervente fede nazionalista. Senza entrare nello specifico dei rispettivi campi d'interesse, attraverso questi storici e intellettuali d'eccezione Margherita studia storia, filosofia, letteratura e arte. Con Fradeletto, promotore e primo segretario della Biennale, la giovane conosce il pensiero di Schopenhauer, Nietzsche, Manzoni,

---

7 I dettagli della biografia di Margherita sono ricostruiti da lei stessa nel già citato volume *Acqua passata*, Cappelli, Bologna 1955.

Machiavelli, Petrarca, Ibsen, Pascoli e soprattutto di Ruskin, autore importantissimo per comprendere l'intero impianto critico sarfattiano. E ancora, studia la storia romana e quella medievale, mentre Pompeo Molmenti la introduce agli studi sulla civiltà e l'arte veneta, facendo sorgere in lei la convinzione di un forte legame tra produzione artistica e società che la origina, aspetto fondamentale del resto anche nell'amatissimo Ruskin. Con Pietro Orsi ella approfondisce infine la conoscenza dei fatti e del pensiero risorgimentale, di Mazzini, Garibaldi e Cavour, tra gli altri. Se ben presto la visione di Margherita s'indirizzerà verso una più matura autonomia, il ruolo dei tre tutori permane nel suo pensiero come un patrimonio cui sempre riferirsi<sup>8</sup>.

Potendo beneficiare di una condizione privilegiata nell'élite intellettuale veneziana, Margherita indirizza precocemente i suoi interessi soprattutto su due ambiti, la letteratura e l'arte. Pur non costituendo oggetto della ricerca, è interessante notare che in campo letterario alcune scelte di Sarfatti sono parallele

---

8 In campo di critica d'arte, le accuse più forti che Margherita muoverà sono sicuramente quelle rivolte a Fradeletto. Nel 1895 nasce a Venezia la Biennale internazionale d'arte, sotto gli auspici del professore veneziano, che ne sarà segretario fino al 1919. Anche Amedeo Grassini è tra i promotori dell'iniziativa. Le edizioni della Biennale fino al 1910 sono caratterizzate da un approccio alquanto conservativo e poco aperto alle novità moderne europee, aspetto che la stessa Margherita critica fin dagli esordi. A proposito della prima edizione, si segnala che ella redige una lunga e accurata descrizione delle sale e delle opere esposte, redatta il 16 novembre 1896 e conservata in Sar 3.3.16. Nel corso degli anni più volte lamenterà l'assenza alla Biennale delle punte più avanzate della ricerca nazionale e internazionale, criticando il proprio maestro Fradeletto. Fino al 1910 non si registrano significativi cambiamenti di rotta, mentre una rivoluzione nella gestione della rassegna veneziana si ha solo con l'avvicendamento di Vittorio Pica, quale segretario nell'edizione del 1920. Per questi temi, di ampia trattazione storiografica, si vedano in particolare L. Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968 from Salon to goldfish bowl*, New York Graphic Society, Greenwich 1968 e il commento di R. Pallucchini che, parlando della gestione Pica, sottolinea il complesso panorama culturale in cui l'istituzione si trova ad operare in quegli anni: «Se si guarda ai risultati, è certo facile criticarlo, coma fa anche oggi la Mononi. Non si tien conto evidentemente di tutte quelle forze contrarie che, in una situazione del genere, venivano a frenare l'opera del Pica.», R. Pallucchini, *Significato e valore della "Biennale" nella vita artistica veneziana e italiana*, in V. Branca (a cura di), *Storia della Civiltà Veneziana*, vol. III, Dall'età Barocca all'Italia Contemporanea, Sansoni, Firenze 1979, p. 395. Si veda anche C. Rabitti, *Gli eventi e gli uomini: breve storia di un'istituzione*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale e Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, 10 giugno - 15 ottobre 1995, Fabbri, Milano 1995. Il testo citato da Pallucchini è I. Montani Mononi, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, La Rete, Milano 1958.



ai gusti artistici. Da un lato legge i “classici” e predilige la poesia di Petrarca, Shakespeare, Carducci e più di tutti Dante, autore che cita spesso anche nell’ambito della critica d’arte. Allo stesso tempo si interessa alla letteratura più moderna, di Stendhal, Dumas, Hugo, Tennyson e anche dell’ebreo Israel Zangwill, di cui nel 1911 traduce alcuni testi da pubblicare in “La Voce”. Si appassiona poi alla poesia francese di Baudelaire e Verlaine, come emerge dai numerosi appunti di studio contenuti nei quaderni. Al contempo apprezza la produzione anche di autori più “normalizzatori” come Panzini e Kipling.

In ambito artistico, i primi anni di Margherita critica d’arte la vedono accesa sostenitrice del Simbolismo e dell’Art Nouveau, aspetto questo che sarà in parte sconfessato dalle future riflessioni intorno ad un’arte permeata di “classicità moderna”. La sua carriera come pubblicista vede esordi dedicati ad argomenti diversi, tra arte, letteratura e società, cui si unisce in giovinezza l’adesione al socialismo, tema questo che sarà più rilevante dopo il trasferimento a Milano.

Nel 1895, anno della prima Biennale, Margherita conosce l’avvocato socialista Cesare Sarfatti, di quattordici anni più vecchio. Malgrado l’opposizione familiare, tre anni dopo i due si sposano e in breve tempo nascono i figli Roberto, caduto durante la prima guerra mondiale e figura importantissima nell’universo sarfattiano, e poi Amedeo.

Nell’ottobre 1901 la famiglia Grassini si trasferisce a Milano, capitale finanziaria, artistica e culturale del nord Italia. Il capoluogo lombardo è anche sede del Partito Socialista Italiano e del giornale “Avanti!”. Il salotto di Filippo Turati e Anna Kuliscioff è tra i luoghi di maggior rilievo e costituisce il più importante riferimento per Margherita nei primi anni di difficile ambientamento nella città. A questo modello ella s’ispirerà quando deciderà di “fondare” un salotto, o come amava definire lei uno “studio”, a casa propria. Sono gli anni dell’attivismo milanese e della frequentazione con Ersilia Majno, Presidente della Lega femminista milanese.

L’attività pubblicistica di Margherita segue in quel periodo un lento ma continuo progresso, fino ad una rapida accelerazione durante la campagna interventista.

Esordisce come critica già nel 1901, con una serie di dieci articoli in “Il Secolo Nuovo”, giornale del partito socialista italiano. Nel 1902 inizia a collaborare con "Avanti!", sotto lo pseudonimo *El Sereno*, mentre nel 1904 le viene riconosciuto il terzo posto per la critica alla Biennale di Venezia, con un'illustre giuria composta da Giuseppe Giacosa, Pompeo Molmenti e Ugo Ojetti<sup>9</sup>. Nel 1906 comincia a scrivere per “Il Tempo” e collabora con “Avvenimenti”, diretta da Umberto Notari, legato a Marinetti e al Futurismo, e di cui Sironi disegnerà le copertine a partire dal 1915. Dal 1908 al 1910 tiene poi una rubrica fissa, *Le ore della quindicina*, in “Avanti!”. Dal 1914 collabora a “Il Popolo d'Italia", dove tiene la rubrica *Cronache del venerdì*, e dal 1917 intensifica anche la sua attività come critica letteraria e artistica, collaborando con sempre maggiore frequenza anche nella "Rivista illustrata del Popolo d'Italia".

Nel 1909 nasce la figlia Fiammetta e la famiglia Grassini si trasferisce in una casa più grande, nel prestigioso Corso Venezia. Nello stesso periodo i due coniugi acquistano la casa del Soldo, a Cavallasca, sul lago di Como, dove trascorrono lunghi periodi di vacanza; qui Margherita ospiterà numerosi amici, artisti, intellettuali e persone di cultura e trascorrerà anche l'ultimo periodo della sua vita, dopo il rientro in Italia.

Sempre al 1909 si deve riferire l'incontro con Umberto Boccioni, ospite frequente del Soldo e intimo amico di Margherita. Nel salotto dei Sarfatti, in quegli intensi anni milanesi, passano molti artisti futuristi, senza soluzione di continuità con la casa di Marinetti, ubicata nel medesimo Corso Venezia, come il citato Boccioni e poi Carlo Carrà, Luigi Russolo, Sant'Elia, insieme ad Adolfo Wildt, Arturo Martini, e molti altri. Nel corso degli anni frequentano casa Sarfatti figure sempre più in vista dell'élite intellettuale italiana, tra cui la poetessa Ada Negri, con cui Margherita instaura una delle amicizie più durature.

---

9 Nella Biblioteca personale di Margherita presso il Mart è conservata la *Relazione della giuria per conferimento dei premi ai migliori studi critici sulla Va Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia* / [Giuseppe Giacosa, Pompeo Molmenti, Ugo Ojetti relatore]. - [S.l. : s.n.], [1904] (Venezia : Stab. Ferrari), ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 2 1.

Nel 1912 Margherita offre la sua collaborazione a “La difesa delle lavoratrici”, la rivista fondata da Anna Kuliscioff, da cui però si allontana molto presto<sup>10</sup>. Nello stesso anno i Grassini incontrano Benito Mussolini, neodirettore di “Avanti!”; i due conducono insieme, transfughi dal socialismo, la battaglia per l’interventismo, la prima delle lotte che Margherita condurrà nella sua lunga carriera, ma forse quella in cui pagherà il tributo più grande. Nel 1918 il primogenito Roberto muore sull’altopiano d’Asiago e solo nel 1935 Margherita riuscirà a seppellirlo degnamente. Nel gennaio 1922 Mussolini e Sarfatti aprono la rivista “Gerarchia”, che prende il posto di “Ardita”, fondata sempre dai due nel marzo 1919 come supplemento mensile al “Il Popolo d’Italia” ed erede di un’altra rivista, “Utopia”. Margherita, cui va attribuito il nome, è co-direttore di “Gerarchia” dal 1922 e direttore dal 1924, sostituita da Vito Mussolini nel 1934.

Dai primi incontri nella redazione dell’“Avanti!”, tra Margherita e il futuro Duce nasce in breve tempo un’intesa amorosa, che poi si trasformerà in un vero sodalizio. La natura del rapporto tra di due non è stata del tutto chiarita nemmeno dagli studi storici più recenti sul Fascismo. La ricerca condotta sull’archivio Sarfatti intende contribuire all’avanzamento delle conoscenze anche in quest’ambito, che attiene più alla politica culturale che alla critica d’arte, ma che risulta di estremo interesse per comprendere la storia del ventennio.

---

10 Su *La Difesa delle lavoratrici*, periodico femminista edito dal 1912 e diretto da Kuliscioff con collaborazione di Sarfatti, si veda anche Sar 3.1.5, quaderno di studio su vari argomenti di politica e sociologia con ritagli stampa, tra cui i temi: l'affare Dreyfuss, Balabanoff e *Difesa delle lavoratrici*, comunismo e chiesa, comunismo e Rousseau, S. Tommaso, ebrei, Bacone, Bergson, lord Essex. Alle pagine 4-5 si legge: «15 marzo 1913. L'ultimo numero (odierno) della Difesa delle Lavoratrici ispira tutto Angelica Balabanoff, che lo dirige. Queste russe! Cosa vengono a farci, in Italia e fra noi italiani queste terr. donne così diverse da noi, che pretendono dirigerci e ci capiscono così poco?! Non posso più leggere la Difesa, con la sua sociologia semplicemente schematica, che non è solo ingiusta e assurda e gretta ma certe volte addirittura immorale. Tutto è colpa della società. Tutti sono “vittime della società”, anche il facchino che va a casa ubriaco e bastona la moglie. E' comodo ed è immorale perché esonera l'individuo da ogni senso di responsabilità e dovere personale.». Sul rapporto Balabanoff- Sarfatti si veda anche S. Romano, *Margherita Sarfatti “dittatrice della cultura”* in *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti*, cit. p. 73 e segg.: «Mussolini ebbe due donne straordinarie: Angelica Balabanoff e Margherita Sarfatti». Si veda anche S. Bartoloni, *Il fascismo e le donne nella “Rassegna femminile italiana” 1925-1930*, “Novecento periodico” 2012.

Per Mussolini, Margherita non è solo amante, confidente, amica e quasi unica interlocutrice di fiducia, almeno fino agli anni trenta; senza esagerare, si può dire che larga parte del pensiero del giovane Benito si plasmi per influenza di Sarfatti, che lo educa, lo “sgrezza” e lo introduce nell’intelligenza milanese, del dibattito socialista e dell’alta cultura. Insieme i due elaborano sia le strategie per la nascita del Fascismo, sia le prime lotte politiche; lei lo accompagna nella crisi seguita al delitto Matteotti, tanto per citare un episodio cruciale, e sicuramente lei ispira molti intereventi di Mussolini degli anni venti, soprattutto quelli dedicati all’ambito culturale.

La ricerca effettuata sugli scritti dell’archivio roveretano porta alla luce, in modo inequivocabile, l’apporto, quindi anche la responsabilità, di Sarfatti nella formulazione del pensiero fascista e nella creazione di alcuni importanti miti del movimento, al di là di qualunque mistificazione o revisione storica, di cui lei stessa si è resa protagonista. Da un lato Margherita ha sofferto di una lunga *damnatio memoriae* dovuta all’associazione della sua visione agli estremismi della dittatura fascista; questo ha portato in molti casi ad una mala interpretazione del suo pensiero e anche della sua attività di critica d’arte, che si vuole sempre legata alla restaurazione, all’ordine, al ritorno, alla celebrazione retorica e italica. Sono queste considerazioni molto lontane dal pensiero sarfattiano, che si concentra invece sempre sull’internazionalità del dato artistico, oltre la celebrazione nazionale e nazionalistica, e sulla necessità di un contatto continuo con l’Europa, soprattutto la Francia. Dietro alla facile interpretazione di Sarfatti come restauratrice di un classicismo trito e banale, basta ricordare che nella sua attività di critica si è occupata di artisti molto diversi e per nulla assimilabili ad un generico ritorno reazionario: da Medardo Rosso ad Adolfo Wildt, da Daniele Ranzoni a Arturo Tosi, da Mario Sironi ad Achille Funi, solo per dire di alcuni.

Nella critica d’arte dunque Margherita Sarfatti viene mistificata in un senso, mentre negli studi storici è sottovalutata la sua responsabilità diretta nella nascita e formulazione del Fascismo. Basta ricordare che è lei a cementare nel giovane Benito il mito della romanità, uno dei temi più duraturi del Fascismo, e a creare,

già nel 1924 con *The Life of Benito Mussolini*, pubblicato poi in italiano con il titolo *Dux*, forse il primo e più importante “caso mediatico” del ‘900<sup>11</sup>. A lei è da ascrivere la concezione e divulgazione del mito del condottiero e del Fascismo come “religione laica”, aspetto comune ad altre forme totalitarie moderne.

Se questi temi esulano dall’ambito della critica d’arte, è tuttavia importante richiamarli, poiché l’orizzonte sarfattiano non si può comprendere senza la sua dimensione politica. L’apporto di Margherita nel complesso panorama del Fascismo nascente, e poi del regime, costituisce argomento imprescindibile anche in una tesi che intende trattare i soli temi di critica artistica; alcune delle polemiche che travolsero sul finire degli anni venti la sua figura e il movimento di Novecento italiano da lei promosso non esulano da motivazioni politiche, e secondo questa sensibilità lei stessa formulerà e difenderà il suo pensiero per tutti gli anni trenta. Sono questi solo alcuni dei temi più “politici” affrontati nella seconda parte della tesi (vedi capitoli 2.1, 2.2. e 2.3), sezioni in cui si intende contribuire alla già imponente analisi delle polemiche contro Sarfatti e Novecento italiano emerse per la prima volta nel testo fondamentale del 1979 di Rossana Bossaglia, redatto con la collaborazione di Claudia Gian Ferrari e Marco Lorandi<sup>12</sup>.

---

11 Pubblicato prima in edizione inglese da Thornton Butterworth con il titolo *The Life of Benito Mussolini*, nel settembre 1925, è subito seguito da un’edizione americana nel gennaio 1926, mentre la versione italiana *Dux*, modificata su indicazione dello stesso Mussolini, esce nel giugno 1926. Sul successo del libro basta ricordare che solo nel 1926 vengono fatte 5 edizioni, mentre 18 sono le ulteriori ristampe edite fino al 1938. A queste si aggiungono le traduzioni in almeno 18 lingue straniere e le migliaia di copie pubblicate a livello internazionale. Il libro è sicuramente la biografia più celebre di Mussolini; non è la prima opera dedicata alla vita del Duce, ma la più riuscita operazione di propaganda della sua figura, in cui dall’*homo novus* si passa al Dux, leader e sacerdote del Fascismo come religione politica. Su questi temi si vedano W. L. Adamson, *Fascism and Culture: Avant-Gardes and Secular Religion in the Italian Case*, “Journal of Contemporary History”, Vol. 24, 1989, pp. 411-435 e V. De Grazia, *Il fascino del priapo. Margherita Sarfatti biografa del Duce*, “Memoria”, giugno 1982.

12 R. Bossaglia, *Il Novecento italiano: storia, documenti, iconografia*, Feltrinelli, Milano 1979 [ristampa Charta, Milano, 1995]. Per i numeri di pagina citati si fa riferimento alla ristampa del 1995.

## Margherita Sarfatti critica d'arte, una definizione

Se molto è stato scritto su alcuni protagonisti del rinnovamento artistico degli anni venti, si pensi ad esempio a Sironi o a Funi, o su alcuni episodi, come la Biennale del 1924, legati agli sviluppi del classicismo europeo, sulla definizione di Margherita Sarfatti critica d'arte non è stata ancora detta una parola definitiva e la presente ricerca si propone un avanzamento degli studi in questo senso.

Come già sottolineato dagli storici dell'arte che si sono occupati della sua figura, tra cui Rossana Bossaglia, Claudia Gian Ferrari e Elena Pontiggia, su Sarfatti gravano alcuni significativi pregiudizi: innanzitutto i suoi legami col Fascismo e le sue vicende biografiche non giovano ad una ricostruzione del tutto obiettiva della sua attività. Se le biografie sono una sicura base da cui partire anche per lo storico dell'arte, non possono considerarsi esaustive dal punto di vista della critica.

Un altro ambito in cui compare sovente la figura di Margherita è quella degli studi storici che, se pure caratterizzati da un taglio più incisivo e approfondito nelle vicende del ventennio, sono solo parzialmente utilizzabili nel campo dell'arte. Nel caso di Sarfatti è altresì vero che le vicende da lei vissute e il suo coinvolgimento nei fatti non solo di politica culturale ma anche di politica interna, estera, e nella stessa formulazione di un pensiero fascista, renda molto utile l'analisi dei testi di discipline storiche. Uno dei più importanti in quest'ambito è quello di Simona Urso del 2003, che analizza la formazione di Sarfatti e i suoi esordi, forzando tuttavia la lettura sull'esito del mito americano, che non fu forse del tutto immune da necessità contingenti e dalla stretta maglia che intorno a Margherita si strinse sempre più forte dal 1930 in poi<sup>13</sup>.

Sicuramente tra le trattazioni biografiche più complete sull'intera vicenda sarfattiana è quella di Cannistraro- Sullivan del 1993, caratterizzata tuttavia da

---

13 S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, Marsilio, Venezia 2003.

molti, talvolta troppi, approfondimenti dedicati al pensiero e alla situazione politica italiana, prima e dopo l'avvento del Fascismo<sup>14</sup>. Dando per assodate le vicende storiche, altre biografie sono importanti per gli accenti posti su caratteristiche particolari della vicenda di Margherita. Per esempio, Kathrin Wieland sottolinea l'importanza del pensiero di Sorel nella sua formazione e dei rapporti con il mondo vociano nei primi anni dieci<sup>15</sup>. Wieland pone l'accento sui legami con la generazione dei nati intorno al 1880 come Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini e Ardengo Soffici, tra i quali si diffonde l'atmosfera antipositivista dell'anteguerra<sup>16</sup>.

Come sottolinea anche Urso in altri suoi interventi, sempre puntuali dal punto di vista storico, il rapporto di Margherita con il gruppo che gravita intorno alla

---

14 P. V. Cannistraro, B. R. Sullivan, *Margherita Sarfatti: l'altra donna del Duce*, Mondadori, Milano.

15 K. Wieland, *Margherita Sarfatti, l'amante del duce*, UTET, Torino 2006.

16 I tre intellettuali aprono prima "Il Leonardo" nel gennaio 1903, poi "La Voce" nel dicembre 1908, ispirata ai "Cahiers de la Quinzane" di Charles Péguy. I destini si dividono a partire dagli anni dieci, quando Prezzolini si dedica maggiormente all'attività politica, mentre Papini e Soffici fondano, nel marzo 1913, "Lacerba" che cessa le pubblicazioni nel 1915, mentre "La Voce" alla fine del 1916. Margherita Sarfatti collabora con "La Voce" a cavallo del decennio; per un commento su "Lacerba" si veda Sar 3.1.2 quaderno di appunti, pp. 167: «Da quando l'*Acerba* è divenuto organo ufficiale del futurismo è divenuto proprio un immondezzaio di termini non lubrici o equivoci (quelli pazienza!) ma scatologici e francamente sporchi. Peccato per 2 begli ingegni come Papini da 1 parte, Boccioni dall'altra! E Palazzeschi, di cui Soffici fa elogi così stravaganti?! Quel bamboleggiare continuo mi nausea. Uomini vogliono essere e non fantocci, nervi e carne e muscolo forte, e cuori sanguinanti o esultanti fieramente nella gran mischia della vita, e che ne sentono fortemente la serietà tragica e la bella grandezza lieta, ma questa fatuità vacua!». Prezzolini vive prima a Roma, come corrispondente di un'agenzia di stampa newyorchese, nel 1925 va a Parigi e nel 1929 diventa Direttore della Casa Italiana della Columbia University a New York. Sul rapporto Sarfatti- Prezzolini si vedano anche le lettere conservate presso l'archivio del Mart e in particolare la cartolina della "Casa editrice La Voce" (7 giugno 1920, manoscritta, Sar 1.1.2.4) in cui Prezzolini informa la critica d'arte di averle inviato l'album di Cézanne, e che le spedisce le altre pubblicazioni man mano che usciranno. Si veda anche la lettera di Prezzolini a Sarfatti (5 settembre 1927, manoscritta, Sar 1.1.2.31) in cui lo scrittore, appena rientrato da New York, la ringrazia per il suo articolo su Machiavelli e aggiunge: «Ho ritrovato in questi giorni la lettera con la quale Mussolini mi invitava "col cuore pieno di passione" a collaborare al Popolo d'Italia. Il primo gruppo al quale egli si rivolgeva non fu certo quello della Difesa dell'arte di Carli e di Settimelli e di Scattolini, ma quello della Voce!». Inoltre, l'archivio del Mart conserva la corrispondenza con Prezzolini dal "The Foreign Press Service di New York", unitamente a quella con il suo segretario amministrativo, Renzo Rendi, relativa alla stampa di *Dux*, (Sar 1.1.1.26 e anche Giuseppe Prezzolini a Sarfatti, 17 settembre 1923, sempre sulla pubblicazione di *Dux*, ringrazia l'autrice per avergli inviato lo schema e un capitolo del libro, Sar 1.1.2.5).

rivista “La Voce” contribuisce a rafforzare in lei l’idea di un ruolo degli intellettuali dentro lo Stato. Sulle origini di questo sentimento, che Sarfatti trasporta dal Socialismo al Fascismo senza soluzione di continuità, sempre Urso evidenzia: «La necessità di uscire dallo Stato giolittiano per rifondare la politica come esperienza soprattutto etica è affidata da Sarfatti agli intellettuali [...] e, soprattutto, ai singoli, non ai partiti né allo Stato. Il problema è quindi: quale Stato? Uno Stato che sia attuazione di ideali etici eterni incarnati dagli intellettuali-educatori, un mito postrisorgimentale, di cui parla anche nella “Difesa delle lavoratrici” chiamando Garibaldi “vate della terza Italia”. Questa religione civile della terza Italia risente ancora del mito mazziniano, una concezione mistica e religiosa della nazione in cui l’”unità” politica è inattuabile senza quella morale e senza la piena coscienza di una missione collettiva.»<sup>17</sup>.

Il rapporto con il gruppo vociano indica a Margherita la via per la ricerca dell’”uomo nuovo” e dello “Stato nuovo”, e a questa riflessione si aggiunge la conoscenza del pensiero di Georges Sorel e di Vilfredo Pareto, da cui Sarfatti deriva lo spostamento della rivoluzione dalla classe alla nazione e la concezione della storia umana quale successione di élite di potere. Negli anni milanesi, Margherita rielabora anche le suggestioni del simbolismo europeo che aveva assimilato in gioventù, da Ruskin a Carlyle, a Le Bon e Gobineau, fino a Charles Péguy, che conosce personalmente durante un soggiorno a Parigi e cui si era già ispirata per la rubrica *Le ore della quindicina*<sup>18</sup>.

Nella sua biografia, Wieland è ferma nel sostenere l’importanza della figura di Sarfatti nell’orizzonte del ‘900: «Nel XX secolo, nessun’altra donna assunse nell’arte italiana una posizione più importante di Margherita Sarfatti. Con grande fiuto si era imposta come critica, collezionista, curatrice e autrice»<sup>19</sup>.

---

17 S. Urso, *La formazione di Margherita Sarfatti e l’adesione al fascismo*, “Studi storici”, a. 35, n. 1, gennaio 1994, pp. 153-181, p. 157.

18 Joseph-Arthur de Gobineau aveva pubblicato, a metà dell’800, il testo *Essai sur l’inégalité des races humaines*. Urso ricorda che sul risvolto di copertina di *Tunisiaca*, romanzo che Margherita pubblica nel 1923, si cita una monografia di Sarfatti del 1923 dedicata allo scrittore francese, di cui purtroppo non vi è più traccia.

19 K. Wieland, *Margherita Sarfatti, l’amante del duce*, cit., p. 221.



A queste considerazioni fa da contraltare, nel testo di Wieland, e in generale nelle biografie su Margherita, l'eccessivo peso dato alla relazione con Mussolini, condizione in sé imprescindibile per capire il potere che la donna ebbe in Italia almeno per un ventennio, ma che poco ci dice del come questo potere sia stato da lei esercitato in campo culturale. Wieland accenna anche a note, quasi misogine, sulla decadenza di Sarfatti dovuta al suo invecchiamento fisico, dato che si deve prendere come una nota di natura personale, ma che non spiega le ragioni che la condannarono dalla gloria all'esilio nel giro di pochi anni, parallelamente al mutare del Fascismo.

Al contrario, le biografie più "generose" nell'ambito del femminismo, come quella di Martina Bini, esaltano in modo eccessivo gli esordi socialisti della Sarfatti, che se pure fu intellettualmente impegnata in alcune importanti campagne politiche, ebbe sempre un'idea della donna ambivalente, sospesa tra simbolo emancipato della modernità e ruolo conservatore di madre della Patria e del Fascismo<sup>20</sup>. Simona Urso è ancora più netta nel sottolineare la posizione di Margherita: «Fu senz'altro strumentale, infatti, l'uso che Sarfatti fece del femminismo nei suoi primi anni.» e più avanti così ne definisce l'eclittismo politico: «Margherita Sarfatti rappresenta la "mobilità" della cultura politica di quel tempo, non appartenendo al mondo sindacalrivoluzionario, definendosi riformista fino al 1913, ma essendo in fondo una idealista, individualista, ambigualmente femminista, partecipando alla dissoluzione del positivismo, della democrazia parlamentare e dell'internazionalismo. Ci sono in lei una flessibilità e una disinvoltura intellettuale che non si possono liquidare solo con l'opportunismo, ma che sono il modo di agire di quegli intellettuali che vissero la crisi e raccolsero il nuovo per mettersi a cavallo del cambiamento.»<sup>21</sup>

Presi quindi a prestito dalle discipline storiche alcuni temi e alcune definizioni importanti, resta la questione di una definizione di Margherita Sarfatti negli ambiti

---

20 M. Bini, *Sull'ondivaga prora. Margherita Sarfatti: arte, passione e politica*, Centro editoriale toscano, Firenze 2009.

21 S. Urso, *La formazione di Margherita Sarfatti e l'adesione al fascismo*, cit., nota 2 e pp. 162-163.

e nei termini degli studi artistici. Già nel 1991 Pontiggia la definisce il «maggior critico militante che ha avuto l'Italia nella prima metà del secolo»<sup>22</sup>, sottolineando come ella non abbia redatto durante la sua lunga carriera una compiuta sistemazione teorica né un manifesto della sua poetica; pur tuttavia alcune opere, come il progetto *Dal moderno all'eterno*, poi in parte confluito in *Segni, colori e luci* del 1925 e in *Storia della pittura moderna* del 1930, uniti alla sua attività pubblicistica, forniscono un orizzonte chiaro del suo pensiero critico. Il corpus degli scritti sarfattiani conservati al Mart contribuisce in maniera rilevante al completamento di questo quadro. Pontiggia ritorna su questi argomenti nel catalogo del 1997, dove la definisce uno dei critici d'arte più importanti del secolo, giudizio condiviso del resto già dieci anni prima da Esther Coen<sup>23</sup>.

Tra i temi importanti che emergono dall'analisi di Pontiggia, e che sono confermati dalla disamina degli scritti inediti conservati presso il Mart, uno dei principali è quello dell'equilibrio, della compresenza, della persistenza quasi ostinata in Margherita Sarfatti di due sentimenti opposti, quello del presente e quello dell'eternità, il senso del moderno e dell'eterno. Quest'aspetto viene colto anche dai primi commentatori non specialisti di storia dell'arte, per esempio nell'articolo di Carla Porta Musa del 1957 che chiude così: «Ripenso alle parole di Alfredo Panzini, uno dei numerosi e fedeli amici di Margherita Sarfatti “Lei, signora, non vive nell'oggi, vive già nel domani. Per me tiene in pugno le tre cose: passato, presente e futuro”.»<sup>24</sup>.

Il concetto ossimorico di classicità moderna è uno dei capisaldi del pensiero sarfattiano in ambito di critica d'arte, non senza richiami importanti alle vicende del classicismo europeo. Emerge da questo tema il pensiero di Charles Baudelaire, che Sarfatti cita in alcuni scritti importanti e di cui parla fin dai primi quaderni di

---

22 E. Pontiggia, *Margherita Sarfatti. La classicità moderna come utopia di un'impossibile conciliazione*, “Flash Art”, Milano, n. 163, estate 1991, p. 98.

23 *Da Boccioni a Sironi: il mondo di Margherita Sarfatti*, cit. p. 13; E. Coen, *Una vita difficile. La Sarfatti tra arte e fascismo*, “Art e Dossier” n. 9, gennaio 1987.

24 C. Porta Musa, *Il Soldo e Margherita Sarfatti*, “Il Foglietto” Foggia 7 febbraio 1957, Sar 4.2.52.

studio<sup>25</sup>, prendendone a prestito il noto aforisma: «La modernità è il transitorio, il fuggevole, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile.»<sup>26</sup>.

Nel dibattito italiano Sarfatti si colloca fin dagli anni dieci in una linea mediana che tenta di trovare una via di conciliazione tra modernità, in linea con la carica rivoluzionaria del Futurismo, e tradizione italiana. Su questa linea ossimorica si colloca la sua riscoperta dell'Ottocento italiano, così come la sua interpretazione di alcuni campioni dell'avanguardia, come Boccioni e Sant'Elia, letti nell'accezione classica delle loro poetiche. La sua considerazione del Futurismo, come dell'Impressionismo, non è mai di cancellazione ma di conciliazione e superamento. Le “nuove tendenze” classiche devono essere per lei sempre contro tutti i ritorni, contro il neoclassicismo filologico e talvolta disumanizzato dei “valori plastici”.

Così si legge a commento della mostra di Funi presso la galleria Arte di Milano nel 1920: «E' molto facile cercare il classico e cadere invece nell'accademico, la copia della micidiale lettera invece che la ispirazione del vivificatore spirito. Funi [...] ha segnato un passo forse decisivo verso l'evoluzione e la comprensione del classico come classicità e non come classicismo»<sup>27</sup> e in simili termini si esprime nel 1924: «L'arte nuova tanto più sarà classica, quanto meno incapperà nel classicismo»<sup>28</sup>. Secondo Margherita, la classicità moderna si attua solo attraverso una ripresa della tradizione senza rinunciare alla modernità. Così commenta la mostra del 1921 organizzata dal gruppo “Valori Plastici” a Berlino: «L'arte italiana deve ritornare ad essere metodo, ordine, disciplina, deve conseguire una

---

25 Si veda ad esempio Sar 3.1.2, quaderno di appunti di studio su vari argomenti storico-artistici, di filosofia e letteratura, tra cui il pensiero di Baudelaire. In *Segni, colori, luci*, Zanichelli, Bologna 1925, p. 177, Sarfatti lo definisce «principe dei critici d'arte».

26 Charles Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, trad. di G. Guglielmi ed E. Raimondi, con uno scritto di F. Ferrari, Abscondita, Milano 2004, p. 28. In altro punto, sempre prendendo spunto dall'arte di Constantin Guys cui è dedicato lo scritto, Baudelaire dice «Il segreto è, per lui, di distillare dalla moda ciò che essa può contenere di poetico nella trama del quotidiano, di estrarre l'eterno dall'effimero.», p. 27.

27 *Funi*, “Il Popolo d'Italia”, 27 ottobre 1920.

28 *Dove va l'arte d'Italia*, “Rivista Illustrata del Popolo d'Italia”, II, n.4, 30 aprile 1924.

forma certa e corposa, una gravità precisa, analoga e insieme differente da quella degli antichi [...] Originalità e tradizione non sono termini in contraddizione, tornando alle tradizioni purissime dei Giotto, dei Masaccio, dei Paolo Uccello non si rinuncia all'originalità dei tempi moderni.»<sup>29</sup>

Il tema della classicità è argomento molto presente nel pensiero sarfattiano (vedi capitolo 1.4); in lei il recupero della tradizione assume risvolti fondamentali anche rispetto alla vita culturale fascista e all'elaborazione di alcuni temi suoi specifici, primo fra tutti il mito della romanità. A questo proposito è utile ricordare il commento di Renzo de Felice a colloquio con Sarfatti: «Dopo quella conversazione mi sono chiesto, per esempio, quanto del mito della romanità fosse farina del sacco di Mussolini, e non invece piuttosto frutto dell'influenza della Sarfatti. Perché non ho mai conosciuto in vita mia una persona malata come lei di romanità.»<sup>30</sup>

Margherita Sarfatti rende la classicità moderna il principio generale, il fondamento della sua analisi critica; la prima questione è quindi quella di individuare quali e quanti aspetti della sua formazione e della sua biografia siano rilevanti alla formulazione di tale poetica; quanta parte cioè degli studi storici a lei dedicati siano importanti per una ricerca sulla critica d'arte.

Un primo aspetto, che può sembrare ovvio ma che non sempre viene sottolineato nella giusta prospettiva, è che Sarfatti nasce donna. Come segnala già Pontiggia, gli appellativi che le vengono dati hanno sempre una matrice maschilista,

---

29 *Un'affermazione d'arte italiana*, "Il Popolo d'Italia", 30 aprile 1921, recensione della mostra di Valori Plastici a Berlino. Sulla mostra *Das Junge Italien* organizzata nel 1921 da Mario Broglio a Berlino, si veda anche la corrispondenza conservata al Mart. Tra questa, la lettera di Ugo Ojetti a Sarfatti (28 agosto 1921, manoscritta da Firenze, Sar 1.1.2.21) in cui si legge: «Le pare che questa nostra benedetta critica d'arte sia una gran fatica perduta? Per l'arte contemporanea almeno in questi anni, è certo. I pittori non sono mai stati tanto intelligenti e non hanno mai dipinto tanto male e tanto poco: un male ragionatissimo, pregno d'avvenire e di mistero; un poco squisitissimo e concentrato ma insomma, tant'è. Mario Broglio nemmeno in Germania è riuscito a vendere la sua pittura d'avanguardia [...]»).

30 R. de Felice, *Intervista sul fascismo*, Laterza, Roma- Bari 1975 p. 12.

dall'appellativo, dei primi anni veneziani, di “vergine rossa” a epiteti come ninfa Egeria, vestale, corifea, donna del Duce. Questi termini sono poi ripresi largamente nelle biografie a lei dedicate (penso ad esempio a quelle di Liffra e Gutman)<sup>31</sup>. La nota non è rilevante solo come aneddoto, ma coinvolge alcuni aspetti fondamentali della sua affermazione come giornalista e della sua collocazione nell'universo della critica d'arte italiana degli anni venti.

A questo proposito, molto si è dibattuto sul presunto femminismo di Sarfatti. Il tema si lega soprattutto ai suoi esordi politici, che non sono argomento di questa ricerca, anche perché la presa di distanza dal Socialismo è più che conclusa nel 1919. Tuttavia, le battaglie condotte prima della virata interventista, e anche durante tutto il 1915, lasciano un segno forte nel pensiero sarfattiano, rendendone l'interpretazione ancora più complessa. Non si può liquidare il suo passare al Fascismo, o meglio il suo contribuire alla creazione di esso, come un mutamento di rotta *tout court*, e nemmeno come un tema estraneo alla storia della critica d'arte. Per tornare alle ipotesi sul potenziale femminismo della Sarfatti, non si possono quindi tacere i suoi esordi socialisti in questo senso, almeno fino al 1915, e, all'opposto, il suo continuo ricorso alla figura della donna come *Mater Matuta* della tradizione italica.

Da un lato gli studi dedicati all'attività delle donne durante il ventennio si sono concentrati sull'attività pubblicistica di Margherita. Puntuale è l'analisi di Bossaglia che, nel volume *Donna lombarda*, presenta il contributo *Margherita Sarfatti critica d'arte*, in cui lamenta la scarsa ricerca fatta su questi temi<sup>32</sup>.

Dopo il trasferimento a Milano, Margherita entra in contatto con il mondo delle società di assistenza femminili e si avvicina alle riviste “La rassegna femminile” e “La tribuna libera della donna”, collaborando con il periodico “Unione femminile” di Ersilia Majno fin dal 1902, Tuttavia, Sarfatti non produce mai

---

31 F. Liffra, *Margherita Sarfatti, L'égérie du duce, Biographie*, Seuil, Parigi 2009; D. Gutman, *El amor judío de Mussolini. Margherita Sarfatti. Del fascismo al exilio*, Lumiere, Buenos Aires 2006.

32 R. Bossaglia, *Margherita Sarfatti critica d'arte* in A. Gigli Marchetti, N. Torcellan (a cura di), *Donna lombarda*, Franco Angeli, Milano 1992.

letteratura femminile in senso stretto, perché fin dagli esordi parla sempre ad un pubblico misto. Anzi, in virtù della sua collocazione sociale, o almeno del suo talvolta malcelato snobismo intellettuale, si rivolge più spesso all'élite di potere, culturale e politica, composta nella maggioranza da uomini.

Del resto Margherita sfrutta il suo essere donna non nel senso più scontato, sottolineato talvolta nelle biografie, quale amante di Mussolini, bensì nel territorio della diplomazia internazionale, come nel viaggio in America del 1934, e, fin dal periodo milanese, nel suo salotto, che diventa luogo non solo di relazioni ma di reale produzione di cultura e formulazione politica. Sono gli anni in cui ella è maggiormente coinvolta nelle battaglie del socialismo, soprattutto nel movimento del suffragismo<sup>33</sup>. Secondo lo studio di Nozzoli, pubblicato sempre in un testo di storia dedicato ai modelli femminili durante il ventennio, Margherita Sarfatti è conscia del vantaggio di essere donna ma riesce anche ad individuare ben presto un ambito di indipendenza che la porti oltre le battaglie socialiste. Si concentra quindi sul ruolo organizzativo, perché più adatto ad una donna e anche in linea con il principio fascista dell'intellettuale come organizzatore attivo<sup>34</sup>. Sempre Nozzoli, sottolinea il ruolo importantissimo giocato da Sarfatti nella sua attività pubblicistica, prima in "Avanti!", soprattutto dal 1911, "Il Tempo", "Avvenimenti", "Avanti della Domenica", poi in "Il Popolo d'Italia", "Ardita" e "Gerarchia". Margherita è in prima linea nel dibattito culturale, esteso inizialmente alle riviste socialiste (si consideri che uno dei suoi interventi di critica d'arte più importanti del periodo prebellico è l'articolo *I pittori delle "nuove tendenze" alla Famiglia*

---

33 Nel 1913 Sarfatti viaggia in Europa, recandosi a Parigi e Londra, per studiare il movimento suffragista inglese, il *Women's Political and Social Union* (WSUP), e quello francese. Da quest'esperienza nascono il saggio *La milizia femminile in Francia*, pubblicato a Milano nel 1915 ma redatto nel 1914, e alcuni significativi interventi, tra cui l'articolo *Femminilità*, "La Rivista di Milano" 20 settembre 1919, conservato in Sar 4.2.4. Nello stesso fascicolo sono conservati anche alcuni ritagli stampa riguardanti la conferenza tenuta da Margherita presso il Lyceum di Milano nel 1915, "La donna francese e la guerra".

34 A. Nozzoli, *Margherita Sarfatti, organizzatrice di cultura: «Il Popolo d'Italia»*, in M. Addis Saba, *La corporazione delle donne. Ricerche e studi sui modelli femminili nel ventennio fascista*, Vallecchi editore, Firenze 1988

*Artistica di Milano* pubblicato in “Avanti!” il 17 giugno 1914) e poi a quelle del nascente Fascismo, senza soluzione di continuità.

Alle suggestioni dell'ambiente del Socialismo milanese si uniscono i rapporti di Sarfatti con l'ambiente toscano e soprattutto vociano, come già sottolineato: «Nel suo caso, come in quello di altri giovani socialisti nel primo quindicennio del secolo, l'”attraversamento” della “Voce” è condizione necessaria dell'approdo ad una diversa concezione del ruolo intellettuale, costituendo la spinta propulsiva alla liquidazione di un patrimonio culturale e politico positivista e riformista.»<sup>35</sup>

Riservata per se stessa una zona di influenza culturale autonoma, resta la questione del presunto femminismo di Sarfatti nell'interpretazione della donna come forza in gioco nel corso della storia. Il saggio di Simona Urso analizza puntualmente quest'aspetto, sottolineando quanto Margherita descriva sempre la donna con una formula ambigua, a metà tra madre dolorosa, custode dei valori della Patria, generatrice di guerrieri e fascisti, e figura femminile come soggetto politico<sup>36</sup>. Il paragone più calzante sembra essere quello con Antigone, custode delle leggi non scritte della civiltà e della vittoria dell'*oikos* sulla legge degli uomini.

Per certi versi anche la vicenda biografica di Sarfatti sembra orientarsi verso quest'interpretazione; si pensi ad esempio all'importanza riservata al figlio Roberto, caduto della prima Guerra Mondiale, evento che riveste un ruolo “politico” molto al di là della legittima richiesta di una madre sofferente. Il figlio è tra gli argomenti con cui Margherita difende se stessa e il suo operato durante la stagione degli intensi attacchi a Novecento italiano, definendosi sempre la madre di un fascista combattente caduto in guerra.

Si veda ad esempio la lettera dattiloscritta indirizzata al direttore del “Regime

---

35 Idem, p. 243. Sui legami con l'ambiente vociano, soprattutto rispetto alla questione femminile, si ricorda che già nel 1910 Prezzolini chiede a Sarfatti di mandargli un suo contributo sul tema delle suffragette; si veda Sar 1.1.2.5 (cartolina di Prezzolini a Sarfatti, 5 luglio 1913). In contatto con Prezzolini nel periodo 1908-13, Margherita traduce nel 1911 per “La Voce” alcune opere di Israel Zangwill, mentre nel 1913-1914 scrive di argomenti sociali, sull'agro romano e sulle femministe, e traduce un altro saggio dello scrittore ebreo.

36 Si veda S. Urso *La formazione di Margherita Sarfatti e l'adesione al fascismo*, cit.

fascista” il 20 luglio 1931 e conservata al Mart, in risposta agli attacchi pubblicati dal giornale nel giugno precedente: «La invito a rendere di ragione pubblica i documenti, o almeno a precisare le accuse, che su questo terreno Ella muove sia al Novecento Italiano in genere, sia a me in particolare. Ho il diritto di esigerlo. Tale diritto, oltre che da argomenti generali, e obiettivi, a me deriva anche dal mio passato di interventista del '15, di fascista del '19, di madre d'un volontario medaglia d'oro caduto sul campo a diciassette anni e madre di un giovinetto squadrista che a sedici anni era compagno di Aldo Sette. Queste cose sono troppo note ai combattenti della guerra e ai fascisti della prima ora perché io abbia a ripeterle.»<sup>37</sup>.

Sull'importanza del sangue sacrificale dei caduti e della donna, emblematicamente rappresentata dalla figura tragica di Antigone, che dà loro adeguata sepoltura e ne preserva la memoria, lo stato fascista edifica il culto nazionale; il nuovo spirito si basa anche sul ricorso non alla legge positiva ma al principio etico di una legge messianica non scritta<sup>38</sup>.

Queste considerazioni riguardano da vicino anche la produzione artistica: solo per citare un esempio, all'aprile 1925 risale la proposta di monumentalizzare i cimiteri di guerra, fatta dagli artisti afferenti al gruppo di Novecento italiano Wildt, Soffici, Sironi, Tosi, Salietti, Funi, Marussig e Brasini.

Da queste considerazioni, secondo Urso, deriva la stessa decadenza di Sarfatti al mutare del Fascismo: «La percezione del femminile in Margherita Sarfatti è

---

37 Sar 1.1.1.54. Il 13 giugno 1931 G. Sommi Picenardi in *Il Novecento e le esposizioni all'estero* in “Regime fascista” attacca Novecento e la sua promotrice, e a questa risponde Lino Pesaro con *Luci ed ombre del '900* datato 17 giugno ma pubblicato il 19 giugno 1931 in “Regime Fascista”, riportato in R. Bossaglia, *Il Novecento italiano: storia, documenti, iconografia*, cit. p. 122 e segg. (*Luci ed ombre del '900* diventa poi una rubrica fissa del “Regime fascista”). Si veda il sottocapitolo 2.1.1.

38 Sul tema della nascita della nazione dal sangue dei caduti, sono importanti gli studi di G. L. Mosse, la cui ricerca è fondamentale in generale per i temi del nazi-fascismo e della società europea nei primi decenni del secolo scorso. Sui cimiteri di guerra si veda anche *Le guerre mondiali: dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Roma- Bari 2008. Sul ruolo della donna si veda ancora Mosse *L'immagine dell'uomo: lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Einaudi, Torino 1997 e *Sessualità e nazionalismo: mentalità borghese e rispettabilità*, Laterza, Roma- Bari 2011. In ambito italiano si vedano invece gli studi di V. De Grazia, in particolare *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia 1993.



quindi centrale perché spiega la natura del suo futuro fascismo, inteso come esaltazione del principio maschile e attribuzione alla donna del ruolo di custode della specie; proprio dall'esaltazione del ruolo femminile si sarebbe rafforzato, in lei, nel dopoguerra, il mito della razza come inscindibile dal principio nazionale. Il principio femminile diventò, come vedremo, la trasmissione del carattere genetico di una nazione.». Prosegue Urso, citando il figlio Roberto e il Mussolini di *Dux* come i due uomini della vita di Margherita: «E' la cristallizzazione definitiva della sua revisione politica in una immagine che, con l'avvento del fascismo al potere, Margherita Sarfatti dovette sempre dare di sé: la madre forte e temprata, fascista perché testimone della nascita del fascismo, donna prima che intellettuale, biografa di Mussolini prima ancora che giornalista, patrona del *Novecento* prima ancora che critico d'arte. Proprio questo ruolo una volta cristallizzato, rappresentò l'inizio di un progressivo appiattimento della Sarfatti come personalità intellettuale individuale. Non fu però un processo immediato, perché prima di trasformarsi in questa icona femminile, la Sarfatti ebbe modo, anche solo per un breve periodo, di affermare se stessa come intellettuale sulle pagine de "Il Popolo d'Italia" e di "Gerarchia".»

Pur intuendo precocemente il valore di "politicizzazione dell'estetica", fondamentale nell'orizzonte ideologico del Fascismo, secondo Urso il suo errore è quello «di non comprendere che in una società di massa il rituale va governato da istituzioni, non da singoli individui illuminati, sopravvalutando così il proprio ruolo. E questo segna la sua fine, già, paradossalmente nel 1926.»<sup>39</sup>

Sulla visione della donna sviluppata da Sarfatti, si può aggiungere che questa muta nel corso degli anni, pur oscillando sempre tra le due interpretazioni segnalate. In un dattiloscritto degli anni trenta, conservato al Mart con il titolo *Italian women not woman*<sup>40</sup> (vedi Appendice), Margherita tratta del ruolo delle

---

39 S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, cit. p. 110 e p. 134.

40 Sar 3.3.3 "Italian women not woman", 1 fascicolo (12 carte)- fascicolo contenente il dattiloscritto dell'articolo in inglese *Italian women not woman* che tratta della figura della donna nell'ideologia fascista. Vedi anche *Women of Fascism*, "Herald Tribune" (New York), 12 novembre 1933 in Sar 4.2.1 e i fascicoli Sar 4.2.19 e 4.2.20 per i ritagli stampa su

donne nella storia, dalle sovrane illustri come Caterina de' Medici e Caterina di Russia, alle regine Vittoria ed Elisabetta I. Per le italiane, ella sottolinea che, pur diverse tra nord e sud, le donne sono accomunate dall'appartenenza ad un'identica nazione e dalla religione della vita familiare: «It is known that the splendid revival of Italian youth is due to the admixture of various bloods, in all the historic and pre-historic periods, all over the peninsula and islands, in which melting pot they blended into a unity of language and unity of heart, forming one people and one nation. Thus, notwithstanding the differences which distinguish women from women, and Italians from Italians, both because of the climate and for other physical and moral considerations, there are common characteristics between us Italians which grow stronger daily. Woman is taking her full share in the political, moral and intellectual renaissance of her country, chiefly contributing to all that is highest and most sacred: the religion of family life. As is well known, Fascism from a political viewpoint does not regard the citizen as an individual, or a cell detached from the great bosom of the State and the Nation. Above all it regards both State and nation as a great collectivity, extending not only in space but also in time- with a mystic, almost liturgical and religious communion between the living and the dead, and between the living and those who are yet to live, the future citizen.». Da questa considerazione, del cittadino non come singolo ma come collettività, Sarfatti deriva che il futuro della razza e della nazione, della civilizzazione italiana e della sua forza di espansione, è nelle mani delle donne, definite «the temple sacred to the generations of the future».

Il testo prosegue analizzando il tema della crescita demografica, costantemente monitorata con attenzione dal Duce, e prosegue con accenti messianici, nietzschiani, sul ruolo del Fascismo nella storia: «Mankind, and mans will-power are considered by fascism as the one and only supreme factor of history , because the spiritual forces entirely domineer the material forces, even the forces of production. Where there is will, there is a way.». Il ruolo della donna in questo

---

alcuni interventi di Sarfatti negli Stati Uniti.

testo degli anni trenta è quello di tempio sacro, custode della religione intima della nazione e della sua struttura fondante, la famiglia.

Sull'evoluzione del pensiero femminista di Margherita, rispetto agli esordi nell'ambiente della filantropia milanese, si legga questo passaggio: « Charity is in fact the order of the day of the activities of the feminine "fasci". It is an activity of a social order, but which indirectly has most efficacious political result. The main object is to help working- women, mothers and children in all the stages of their existence, organizing through assistance a campaign against the disintegrating forces of misery and corruption, by reinforcing the primeval nucleus of society- the family. This is the most elementary and most powerful, for it is the natural, providential and eternal basis of collective life./The problems with which woman is faced are naturally not easy, but serious and arduous in the extreme. Feminists may well remark: " A great deal is demanded of her and what does she get in return? Very little indeed.» . Il testo chiude con un'immagine simbolo dell'unione tra spirito fascista e cristiano nella nuova nazione: «Italy is the land of *Mater Matuta*, that remote Etruscan divinity carrying a child, - Madonnalike, in its arms. Italy is the land of the Madonna and of the Child Jesus, where the head of the poorest and humblest little child receives by reflex and aureola of glory from the supreme Divinity. The joyful mysteries and the sorrowful mysteries of the Madonna are symbols of many of mother's life.»

Il pensiero di Margherita Sarfatti risulta molto diverso in altri scritti degli anni venti, come nell'articolo *Sua divinità la Donna all'Esposizione di Parigi*<sup>41</sup>. Qui, parlando dell'Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali Moderne ospitata dalla capitale francese nel 1925, si sofferma sul padiglione dell'Eleganza, e sulle stoffe di Lenci di Torino e di Guido Ravasi di Como, chiudendo così: «l'idolo eterno e nuovo, la donna di ieri e di sempre, oggi soltanto più agile, più alacre e dinamica e viva- diciamo la parola, più donna e meno femmina- che non la facessero le necessità della vita di ieri.».

---

41 *Sua divinità la Donna all'Esposizione di Parigi*, "Il popolo d'Italia", [1925] Sar 4.1.9 e 4.1.10.

Sono espressioni lontane dal concetto di *Mater Matuta* della tradizione italica, che si avvicinano più alle *cocotte* della città moderna ritratte dalle avanguardie o all'idolo moderno boccioniano, a testimonianza di una costante ambiguità nel pensiero sarfattiano sui modi di rappresentazione dell'ideale femminile. Anche nel celebrare i "suoi" artisti dell'Ottocento, Daniele Ranzoni, Tranquillo Cremona e Emilio Gola fra tutti, Margherita fa riferimento continuo alla loro grande capacità di celebrare la donna, sempre secondo l'ambigua definizione che oscilla tra classico, tradizionale e moderno.

La classicità moderna, o meglio la tradizione moderna, è evidente anche nella seconda considerazione generale che si può fare su Sarfatti: la critica d'arte nasce da famiglia ebrea, posizione che la colloca fin da principio, e non solo dopo le leggi di discriminazione razziale, in una posizione di svantaggio. Dai suoi scritti questo non è evidente, anzi, se un sentimento emerge in lei è spesso quello di snobismo intellettuale e di elitarismo culturale. Ella non si sente certamente inferiore, perché ebrea o perché donna; pur tuttavia cerca una via di conciliazione per questi due aspetti così determinanti<sup>42</sup>.

Sulla questione del suo ebraismo e sulla sua conversione al cattolicesimo, molto è stato scritto e non sono emersi documenti nuovi nell'archivio del Mart, nemmeno tra gli scritti personali e di vita familiare analizzati<sup>43</sup>. Nel riferimento all'*oikos*, Urso sottolinea il legame alla tradizione ebraica di origine di Sarfatti e al ruolo della donna nell'ebraismo quale tramite della tradizione e della specie. Oltre a queste considerazioni, bisogna sottolineare che il tema della religione è centrale per comprendere la poetica di Sarfatti anche in ambito artistico. Il suo pensiero

---

42 Si veda ad esempio il commento puntuale di Claudia Gian Ferrari in *Margherita Sarfatti e il "Novecento italiano"*, in *Da Boccioni a Sironi: il mondo di Margherita Sarfatti*, cit. p. 65 e segg., in cui si sottolinea che Sarfatti nasce donna ed ebrea in una società maschilista.

43 Tra i documenti interessanti sulla biografia di Margherita conservati al Mart è il visto rilasciato per il viaggio in Israele dell'agosto 1950 sul quale la data di nascita è erroneamente riportata al 1885 (8 aprile 1885), mentre sul certificato di nascita rilasciato dal comune di Venezia l'11 maggio 1943 la data di nascita è corretta (8 aprile 1880) e viene apposto il timbro di discriminazione razziale: «appartiene alla razza ebraica ed è stata discriminata con decreto ministero interno n. 118 in data 8-2- 1939», Sar 2.40. Si vedano anche V. De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit., e N. Harrowitz, *Margherita Sarfatti and the culture of Fascism*, "Il Veltro", n. 40, 1-2, gennaio- aprile 1996.

critico si rifà ad un territorio culturale comune alle due grandi religioni monoteiste dell'ebraismo e del cristianesimo, ma secondo un'interpretazione di natura mistica del divino, associato spesso all'idea di elevazione spirituale umana verso il Bello. Non si tratta di interpretazioni filologiche del pensiero religioso; Sarfatti prende spunto dall'intero *corpus* della cultura occidentale e fondamentale per lei è prima di tutto il pensiero platonico. D'altra parte in lei il primo, e forse massimo, commentatore del significato dell'arte è Dante, poeta cristiano per eccellenza, mentre l'interpretazione visiva delle sue idee si concretizza nel genio di Leonardo, ancora una volta una figura animata da una grande carica spirituale ma non legata ad un dogma religioso<sup>44</sup>.

Numerose citazioni da Platone sono contenute negli articoli pubblicati in "Il Popolo d'Italia" del 1919 (vedi capitolo 1.4) e nei testi degli anni venti. Dante, amato e sovente citato da Margherita, in un noto passo della *Divina Commedia*, definisce l'arte una filiazione di Dio, in modo platonico: «Sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote.» (Inferno, canto XI, 105), intendendo che l'arte è figlia della natura che a sua volta è figlia di Dio. Da Dante questo pensiero passa a Leonardo, che nella *Difesa delle arti liberali* considera il creato come l'irradiazione della bellezza divina, e l'arte imitazione di tale irradiazione. Su questi temi Sarfatti ritorna in più occasioni, a partire dai quaderni di studio fino alle conferenze dedicate alle idee di Dante e di Leonardo sulla pittura (vedi capitolo 2.3).

Del resto, il suo universo interpretativo si configura anche grazie alla frequentazione di Antonio Fogazzaro, conosciuto fin dall'adolescenza, e di don Brizio Casciola. Come testimoniano i numerosi appunti conservati nei quaderni dell'archivio roveretano, Margherita segue fin dal 1907 le lezioni del sacerdote, personaggio controverso ed estromesso dalla Chiesa ufficiale, fino ad ospitarne gli

---

44 Com'è noto, nel 1919 Lionello Venturi pubblica *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, saggio importantissimo non solo nella produzione del critico d'arte ma per l'attenzione alle fonti della letteratura artistica. Si veda ad esempio il commento di Sciolla: «In *La critica e l'arte di Leonardo* si avanzava uno dei fondamenti della critica venturiana: l'importanza dei giudizi critici per la ricostruzione storico-artistica, motivo che più avanti porterà all'identificazione di storia dell'arte con valutazione critica della medesima.», G. C. Sciolla, *La critica d'arte del novecento*, Utet, Milano 1995, p. 150.

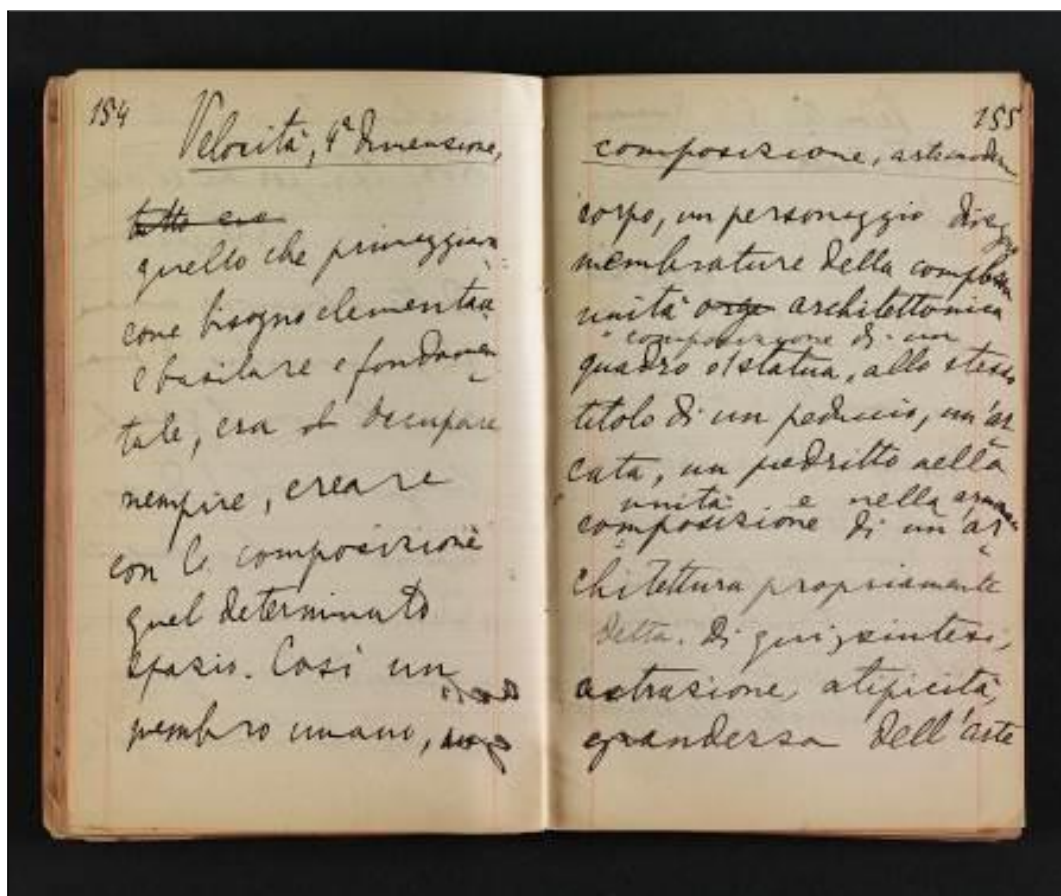
interventi nella propria casa a Milano<sup>45</sup>. In particolare, nel quaderno Sar 3.1.7 a pagina 1 si legge il titolo: «lezione IV del Corso di Don Brizio», mentre le pagine 5-8 sono tutte denominate: «sull'attuale momento artistico».

In questa sezione, con il titolo «L'arte odierna e la sintesi- L'attuale momento artistico», Sarfatti annota: «L'arte odierna come la filosofia non può portare manifestazioni tr grandiose per il prevalere di 1 unica classe, la borghesia industriale, priva di gr preoccupazioni spirituali e perciò poco atta a produrre gr sintesi. Ma l'arte, più ancora della filosofia, e ben diversamente dalla scienza, non è fatta che di sintesi, essa stessa sintesi, la filosofia consapevole, l'arte inconsapevole. Ma vi è nello stesso peccato d'origine 1 principio di redenzione perché la borghesia sia pure inconsciamente, acù la personalità individuale umana. Così la n arte moderna è più personale, più individuale, e perciò profonda perché finemente analitica. Si tratta ora di non arrestarsi a ½ strada nell'analisi, nella ricerca, nello sfruttamento che quest'individuo fa di sé: allora l'individuo avrà ritrovato in sé le gr radici collettive dell'Anima della specie, del grande tutto. E allora l'arte individuale ridiventerà collettiva, e sarà più grande dell'arte del passato. Il processo non può essere automatico: deve essere fatto dalla grandezza e dal carattere di coloro che lo faranno. Il gr artista dovrà esser tale con tutto se stesso, non solo con la tecnica, o l'anima, o il corpo soltanto. ~~L'artista deve essere uomo.~~ Il problema dell'arte è un problema di umanità. Bisogna che l'artista ami l'arte con tutto sé stesso, come gli antichi prescrivevano per l'amore di Dio. Ciò coincide con il pensiero di quei filosofi inglesi per i quali la filosofia non è contemplazione filosofica ma lavoro e travaglio per cui l'uomo si avvicini sempre più al Bello, al Buono, al Vero Assoluto, vivendo così la sua filosofia secondo diceva Platone.»<sup>46</sup>.

---

45 Si veda in particolare Sar 3.1.7, quaderno di appunti manoscritti di lezioni di filosofia con ritagli stampa; a pagina 1 si legge «lezione IV del Corso di Don Brizio», mentre le pagine 5-8 sono titolate «sull'attuale momento artistico».

46 Sar 3.1.7, pp. 6-7.



Quaderno di appunti su “velocità, 4° dimensione, composizione, arte moderna”, Sar 3.1.1.80, pp. 154-155

Misticismo e libertà di pensiero, messianismo di matrice ebraica ma anche simbolismo cristiano, per definire l'elettico universo di Margherita Sarfatti critica d'arte si procede meglio per esclusione: sicuramente ciò che lei respinge è l'iconoclastia islamica, le civiltà sempre identiche a sé stesse, che denotano scarsa evoluzione; e ancora l'estremo realismo fotografico, tipico dei popoli nordici e dello spirito analitico da lei definito “barbaro”. Attingendo alla tradizione

occidentale, ella sviluppa negli anni un personale orizzonte teorico di riferimento, con al centro la modernità classica, che aspira alla Bellezza mistica e religiosa, tipica dei popoli mediterranei, e per eccellenza di quello italiano. Tali considerazioni conducono al secondo principio cardine della poetica sarfattiana, quello di sintesi. Tema fondante di tutto il suo pensiero, la sintesi rappresenta il modo attraverso cui si esprime la natura classica, mediterranea e idealistica, e rappresenta un superamento delle istanze di analisi condotte significativamente nei secoli “decadenti”: Rinascimento e Novecento rappresentano la sintesi così come Seicento e Ottocento l'analisi.

Ciò che emerge con evidenza dalla disamina dei testi è la presenza costante di una sfumatura politica in queste definizioni date da Sarfatti. Il Cinquecento e il Novecento sono, secondo lei, i secoli della gloria e del predominio italiano nelle arti ma anche di grande prestigio politico e di signorie illuminate, segnatamente Rinascimento e Fascismo. Invece il Seicento rappresenta la nazione divisa, devastata, invasa, e quindi decadente. Allo stesso modo l'Ottocento soffre ancora della divisione e, pur vivendo la nascita dell'idea di nazione, questa è ancora bloccata dal parlamentarismo e dalla mancanza di un vero mito comune, rappresentato dalla Patria.

La polemica sul Seicento e l'Ottocento non è estranea alle vicende della critica d'arte tra le due guerre<sup>47</sup>. Margherita, infatti, dopo un cordiale rapporto nei primi anni, entra ben presto in contrasto con Ugo Ojetti e con la sua visione dell'Ottocento. Come già evidenziato da Bossaglia, dopo la fondazione del gruppo, chiamato Novecento o più spesso '900, e la sua consacrazione con la mostra alla galleria Pesaro nel 1923, inaugurata da Mussolini, le vicende che accompagnano la presentazione della compagine alla Biennale di Venezia del 1924 portano ad una prima vera ondata di critiche al progetto sarfattiano. Oppi

---

47 Anche nel gruppo Valori Plastici si apre la discussione intorno alla rivalutazione del Seicento, come testimoniano gli interventi di de Chirico usciti nella rivista del movimento nella primavera del 1921. Si veda ad esempio *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra a cura di A. Mazzanti, L. Mannini e V. Gensini, Firenze, Museo Annigoni, Villa Bardini, 16 dicembre 2010 - 1 maggio 2011, Edizioni Polistampa, Firenze 2010.



sceglie alla fine di abbandonare il gruppo e di esporre in una monografica presentata proprio da Ojetti. Questi, allo scioglimento del movimento, nel dicembre dello stesso anno, organizza l'esposizione *Venti artisti italiani* presso la galleria Pesaro, presentando Malerba e Oppi, tra gli altri.

Riguardo al rapporto con Ojetti, bisogna sottolineare che la poetica matura di Margherita ha netti punti di rottura con il pensiero del critico d'arte piemontese. Egli, già nel 1922, aveva organizzato a Palazzo Pitti di Firenze la mostra *Pittura italiana del Sei e Settecento*, seguendo la corrente che dalla rivista "L'Arte" a critici come Giulio Cantalamessa, Roberto Longhi, Matteo Marangoni e Lionello Venturi, avevano contribuito ad esplorare e rivalutare alcuni periodi della storia dell'arte meno indagati, soprattutto il XVII secolo. Negli stessi anni Ojetti aveva fondato la rivista "Dedalo", il cui spirito si avvicina per certi versi al classicismo sarfattiano, salvo poi configurarsi come una tendenza molto più tradizionalista e reazionaria rispetto alla compagine novecentista<sup>48</sup>. Altro tema fondamentale nel rapporto tra i due è quello dell'Ottocento. Si occupano di questo secolo, nei primi anni venti, non solo Ojetti ma anche altre figure illustri come Enrico Somarè, Carlo Carrà, Ardengo Soffici, tra gli altri, secondo linee interpretative differenti. Se per Somarè, e anche per Antonio Maraini, l'Ottocento costituisce l'antidoto all'impressionismo, per Ojetti invece è funzionale alla lotta contro le avanguardie, l'astrattismo, la rivoluzione.

In opposizione a quest'ottica di restaurazione, Sarfatti, così come Soffici, Carrà e altri, vede l'Ottocento come punto di partenza per ricostruire la tradizione nazionale, e porre le basi per la nascita di un'arte nuova. Se pure entrambi, Ojetti e Sarfatti, disprezzino l'arte astratta, Margherita ribadisce più volte che dell'Impressionismo e delle avanguardie va preso il meglio, e questi movimenti artistici non vanno demonizzati o ignorati, ma piuttosto superati.

Anche nell'approccio all'Ottocento emerge il significato "politico" che soggiace a

---

48 "Dedalo" esce dal 1920 al 1933, con direzione di Ugo Ojetti. Alcuni collaboratori importanti sono Bernhard Berenson, Giuseppe Fiocco, Matteo Marangoni, Giorgio Nicodemi, Iginio Benvenuto Supino, tra gli altri. Sul rapporto Ojetti- Sarfatti si vedano le lettere conservate in Sar 1.1.1.27, Sar 1.1.2.23 e Sar 1.1.2.28.

tutta la trattazione sarfattiana. Tra gli elementi importanti della formazione di Margherita, del resto comuni all'idea di intellettuale militante che fu patrimonio condiviso dal Fascismo, è il concetto di ruolo etico dell'arte, preso dall'amato John Ruskin<sup>49</sup>. Attraverso il fondamentale testo *The Stones of Venice*, che il critico inglese pubblica a partire dal 1851, Margherita sviluppa l'idea della funzione dell'arte in generale, e dell'architettura in particolare, come espressione diretta della società che la realizza. Sono temi condivisi anche dal patrimonio cattolico, e dall'idea di Fogazzaro del ruolo morale ed educativo del fatto artistico. In quest'ottica, l'attività di critica d'arte assume un valore di estrema importanza per la creazione dell'"uomo nuovo".

Altri aspetti del pensiero di Ruskin fanno parte dell'universo sarfattiano, come il concetto di supremazia della Bellezza e quello di sintesi, intesa come semplificazione, subordinazione alla gerarchia, essenzialità compositiva. La "legge del predominio" enunciata dal critico inglese nel suo *Elementi del disegno e della pittura*, pubblicato nel 1857 e tradotto in italiano nel 1898, deriva da Vitruvio (*ordinatio*) e in parte dall'albertiano "concerto delle parti", assumendo però una valenza di vera e propria gerarchia, termine onnipresente nel vocabolario

---

49 Sugli studi di Margherita, soprattutto negli anni veneziani ma anche durante tutti gli anni venti e trenta, sono fondamentali alcuni quaderni conservati presso il Mart. Su Ruskin in particolare e sulla produzione inglese si veda Sar 3.1.1, quaderno di appunti su vari argomenti storico-artistici, tra cui: l'Esposizione di Parigi del 1900, la storia della ceramica, dei vetri, la plastica e la pittura esposti a Parigi nel 1900, l'incisione, I pittori veneti a Vienna, il divisionismo, la zincotopia, Goethe, Francia, Inghilterra con Hogarth, Reynolds, Gainsborough, i debiti della pittura inglese verso il continente, Ruskin, Turner. In particolare su Ruskin si vedano le pagine 66-67. Sempre sull'arte inglese Sarfatti annota appunti anche sulla pittura storica, i ritratti di genere, il modernismo e Morris, Beardsley, i paesaggisti, Constable, i preraffaelliti, van Dyck, Blake, Watts, il misticismo, Whistler, Crane. Nello stesso quaderno annota inoltre alcuni puntuali commenti su Bourdelle e Degas, Cézanne e Ingres, Cremona, Courbet, e Cézanne, oltre a redigere un lungo scritto dedicato alla quarta dimensione. Si veda anche *I diritti della Critica*, "Il Popolo d'Italia", 24 marzo 1921, Sar 4.1.16 dove Sarfatti, a proposito della lamentela dello scultore Lugli per la critica fatta da Giolli, dice che «i fulmini della critica sono innocui» e cita il disprezzo di John Ruskin per l'opera di Whistler. Su Ruskin in Italia, specialmente nel contesto delle riviste femminili, si veda R. Fossati, *Élites femminili e nuovi modelli religiosi nell'Italia tra Otto e Novecento*, Quattroventi, Urbino 1997 (soprattutto il capitolo V, *La divulgazione ruskiniana*, pp. 137-148)

sarfattiano<sup>50</sup>. Come nel quaderno di lezioni tenute da don Brizio, per Sarfatti il concetto di sintesi diventa qualcosa di totalizzante, che comprende sia l'eliminazione del superfluo e la concentrazione sul soggetto, distaccandosi dal sintetismo di stampo simbolista, sia la gerarchia ruskiniana e il pensiero di Bontempelli di purificazione del reale<sup>51</sup>.

A questo si aggiunge la componente “politica” del contrasto nord-analisi/mediterraneo- sintesi: «Ma l'epoca dell'analisi è finita; la guerra ne ha segnato il tramonto, con la simbolica e allegorica sconfitta del popolo analizzatore per eccellenza, la Germania. L'ora della sintesi è suonata.»<sup>52</sup>

Tra gli autori vicini a Margherita, non solo come artista ma soprattutto come intellettuale, Ardengo Soffici è di importanza fondamentale. In contatto per molti anni, come testimonia anche la corrispondenza conservata nell'archivio del Mart, i due condividono pensieri e attraversano esperienze comuni, pur con esiti diversi.

Si rileggano per esempio alcune pagine scritte dall'autore del Poggio nel 1920, dove egli critica la pittura orientale, separandola nettamente da quella occidentale, e definisce una linea classica europea che va «dai pompeiani a Courbet, passando

---

50 Si veda ad esempio l'articolo *Le esposizioni Tomescu e Martini a Milano*, “Il Popolo d'Italia”, 28 gennaio 1919, Sar 4.1.8, in cui si legge: «L'arte è unità, coordinazione e gerarchia».

51 Sul rapporto Sarfatti- Bontempelli si veda Sar 1.1.2.37 (Bontempelli a Margherita Sarfatti, 21 novembre 1930, manoscritta da Parigi). Su questi temi si veda anche F. Fabbri, con prefazione di R. Barilli, *I due novecento. Gli anni Venti fra arte e letteratura: Bontempelli versus Sarfatti*, Manni, San Cesario di Lecce 2008. Secondo Fabbri, Sarfatti è sempre ambiguo nel rigettare l'Impressionismo, mentre Bontempelli rifiuta in blocco l'arte mimetico- naturalistica. Anche Bontempelli è della generazione anni '80, nascendo nel 1878, ma non partecipa al clima delle avanguardie. In lui è fondamentale il concetto di purificazione, di trattamento della realtà e del corpo con un intervento antibiotico, teso quasi alla smaterializzazione. Ad esempio in *Donna del Nadir*, (Mondadori, Milano 1928), a p. 67 si legge: «Nulla di meglio di una scoperta di tal genere risponde ai desideri dell'uomo contemporaneo. Perdere peso significa sottrarsi alla legge più ferrea che le cose subiscano, all'offesa più grave che l'uomo sopporti nella sua dolorosa materialità.», riportato in Fabbri, nota 16, p. 76.

52 *Storia della pittura moderna*, Paolo Cremonese Editore, Roma 1930, p. 143. Si veda E. Pontiggia, *La classicità e la sintesi. Margherita Sarfatti critico d'arte (1901-1932)* in *Da Boccioni a Sironi* cit. A questo testo si rimanda anche per i riferimenti alle origini “ruskiniane” della sintesi sarfattiana. Per le origini simboliste del concetto di sintesi nel '900 si veda il celebre intervento di G. A. Aurier, *Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin*, in “Mercure de France”, Parigi, marzo 1891, mentre si ricorda che nel 1912 esce il libro di Maurice Denis, *Teorie. Da Gauguin e Van Gogh verso un nuovo ordine classico*.

per Giotto, Masaccio, Raffaello, Michelangelo, Tiziano, Tintoretto, Correggio, Annibale Carracci, Preti, il Greco, Poussin, Rembrandt, Ribera, Goya, Chardin, Delacroix [...]»<sup>53</sup>. Molti di questi artisti saranno citati da Margherita nella sua ricostruzione dell'arte moderna, concepita e promossa in *Storia della pittura moderna* del 1930 e nelle conferenze tenute durante tutto il decennio. Con Soffici, Sarfatti condivide l'apprezzamento per Dante e la celebrazione di Cézanne, definito dal fiorentino autore con cui «la pittura nostra rientra nel suo fatale cammino.».

Margherita si dimostra aggiornata fin dai primi anni anche sul pensiero più all'avanguardia di Friedrich Nietzsche e conosce Gabriele d'Annunzio, con il quale intrattiene un rapporto epistolare, di cui si conservano al Mart alcuni esempi importanti. I due sono in contatto anche per alcune battaglie in difesa dei monumenti italiani<sup>54</sup>. Indubbiamente Margherita risente del fascino del linguaggio dannunziano; molti passi dei suoi scritti sono ricchi di una retorica, magniloquente e talvolta ridondante, che richiama la prosa del poeta. Come ricorda lo storico Mosse, il pensiero di d'Annunzio è fondamentale per gli intellettuali italiani non solo per i suoi risvolti politici ma, nell'ambito della critica d'arte, per la sua insistenza sul concetto di Bellezza, termine che si ritrova quasi “glorificato” in tutte le trattazioni teoriche di Sarfatti, se pure mutato rispetto al senso simbolista e decadente attribuitogli dal Vate.

Sulla Bellezza trattata quasi come divinità si vedano ad esempio, tra i quaderni di appunti personali conservati al Mart, alcuni passaggi dedicati ad “Antologia Futurista”: «O malvagia follia della nostra Età che vuoi deificare il Brutto, e non sai appagarti al Bello! Che cos'è questa smania, questa insania, questa [...] di pensieri sensazioni visive tattili olfattive di quelle che possa darti la visione alta e piena, la dolcezza appagante del Bello? Il Bello! Non forse adesso tende l'anima

---

53 A. Soffici, *La pittura giapponese*, “Valori Plastici”, 7-8, 1920.

54 Si vedano i fascicoli Sar 1.1.1.23, 1.1.2.9, 1.1.2.30 e, tra le carte della corrispondenza familiare, Sar 1.2.1 e 1.2.5.

nostra eternamente, e solo in quello eternamente si appaga?»<sup>55</sup>.

Se l'esempio dannunziano serve all'esaltazione del concetto di Bellezza, esso porta a Margherita anche un valido spunto alla definizione dell'intellettuale impegnato. Per Sarfatti la critica deve essere militante, come in Ruskin; "bisogna parteggiare" è una delle sue espressioni preferite, e non a caso nella seconda parte della sua esperienza, dalla fine degli anni venti in poi, conduce una vera e propria battaglia per l'arte moderna. «Questo è il compito del critico. Guai ai deboli di cuore e ai tepidi, a chi loda tutto per compiacente pigrizia o viltà, a chi non osa entusiasinarsi di nulla per insensibilità o paura! Bisogna parteggiare e rischiare. [...] Bisogna affrontare la natura e l'arte con l'autorità di un partito preso, istintivo e risoluto [...]»<sup>56</sup>.

Sulla definizione data da Margherita alla figura del critico d'arte si veda anche questa considerazione: «Costretto a vivere spiritualmente nel relativo, riducendo l'arte a un minimo comun denominatore di sole aspirazioni, oh, chi dirà le pene del critico d'arte moderna? Può tacere di certi sforzi troppo miseri. Ma se vuole operare e influire sul vivo divenire dell'arte, dovrà tener conto dei valori minimi purché sinceri. Egli invidia, talvolta, il critico d'arte antica, la cui strada i secoli sgombrarono dal mediocre e dal superfluo. [...] Il nostro mestiere è meno infingardo. Bello, osare e rischiare sulla propria responsabilità soltanto, per una buona causa e una bella avventura; sbattere in faccia a una falsa corrente

---

55 Sar 3.1.2, pp.149-153. Il quaderno contiene appunti di studio di Sarfatti su vari argomenti storico-artistici, ma anche di filosofia e letteratura, tra cui: la teoria dei colori, i tetti di San Marco, Baudelaire, pittura in Belgio, Delacroix, Zangwill, Le Rane di Aristofane, Leibnitz, Péguy, Leopardi, Porta, Lavergne, St. Beuve, Foscolo, Vico, Le Nuvole di Aristofane, L'Alceste e Il Ciclope, Euripide, Antologia Futurista, Foscolo, Montaigne, Eliott, Acerba e Futurismo- Palazzeschi, Maupassant e il suo pessimismo, Rimbaud. Si veda a questo proposito anche la lettera di Sarfatti ad Alfredo Panzini (24 ottobre 1912, manoscritta, Sar 1.1.2.8) in cui si legge: «Ed è un conforto e un premio il sentire che, dopotutto, non è vero che solo l'orrendo e il male, anche oggi, siano il bello. No! Non abbiamo tradito nel nostro intimo l'arte e il bello perché, malgrado tutto, abbiamo tenuto fede alle ragioni del buono e dell'umano contro l'orpello che forse alla lunga erano riusciti a gabellarci per oro di Bellezza... ma anzi per ciò non l'abbiamo tradito.». Sul valore dell'estetica nel Fascismo si veda anche G. L. Mosse, *Fascist Aesthetics and Society: Some Considerations*, "Journal of Contemporary History", vol. 31, N. 2, Edizione speciale "The Aesthetics of Fascism", aprile 1996, pp.- 245-252.

56 *Segni, colori, luci*, cit., p. 119.

dell'opinione pubblica i documenti della sua balordaggine, e battersi, soli con la propria fede, per qualche tenace ingegno e qualche alta probità conculcata. E ogni tanto, premio al nostro fervore, assurgiamo alle vette, dove si respira l'assoluto.» o ancora: «Appollaiato sul suo povero trespolo, armato di una lunga vista, di lunga pazienza e di più lunga speranza, osserva di lontano formarsi e confluire le idee al turbinoso crocicchio; e fa del suo meglio per orientarle, ciascuna verso la propria logica traiettoria e verso il proprio fecondo svolgimento.»<sup>57</sup>.

Tra gli esempi su cui ella modella la sua figura, sicuramente quello dell'amico prima, poi fervido avversario, Filippo Tommaso Marinetti rimane tra i più validi. Margherita definisce sempre il movimento novecentista come una battaglia di netta avanguardia, collegandosi in numerose occasioni al patrimonio futurista e alla grande opera di "svecchiamento" della cultura figurativa che esso aveva portato avanti (vedi capitolo 2.4). Sarfatti prende posizione ed entra nel merito delle più importanti istituzioni culturali esistenti o create durante il Fascismo, e forse anche questo contribuisce alla sua rovina; interviene sui temi più vari, dall'educazione nazionale al programma di diffusione del libro, dalla salvaguardia dei monumenti alla nuova architettura a Roma, oltre a scrivere frequentemente di letteratura e società in generale<sup>58</sup>. Non si può scindere in lei la critica d'arte

---

57 Idem, p. 104 e p. 138.

58 Si veda ad esempio il "Comitato per la diffusione del libro tra le masse" istituito da Mussolini nel 1926 con Enrico Corradini, Arnaldo Mussolini e Margherita Sarfatti, i cui più evidenti risultati furono la nascita della Festa del libro e delle mostre annuali affidate all'Associazione "Le stanze del libro"; come sottolineato dagli studi storici, tali operazioni furono in realtà limitate alle grandi città e rivolte per lo più a chi era già lettore, a conferma del carattere populista di larga parte dell'intervento e della propaganda fascista, che alimentò in molti casi il divario esistente in Italia tra città e campagna, tra classi dirigenti-borghesia e resto del paese. Su questi temi e in generale sulla cultura durante il ventennio si vedano anche E. R. Papa, *Storia di due manifesti. Il fascismo e la cultura italiana*, Feltrinelli, Milano 1958; A. Aquarone, *L'organizzazione dello stato totalitario*, Einaudi, Torino 1965; E. P. Noether, *Italian Intellectuals under Fascism*, "Journal of Modern History", vol 43, n. 4, dicembre 1971, pp. 630-648; N. Bobbio, *La cultura e il fascismo*, in *Fascismo e società italiana*, a cura di G. Quazza, Einaudi, Torino 1973; E. R. Papa, *Fascismo e cultura*, Marsilio, Venezia 1974; L. Mangoni, *L'interventismo della cultura italiana. Intellettuali e riviste del fascismo*, Laterza, Roma- Bari 1974; P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, con prefazione di R. De Felice, Laterza, Roma- Bari 1975; M. Isnenghi, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Einaudi, Torino 1979; G. Turi, *Il Fascismo e il consenso degli*

dall'attività di intellettuale impegnato, figura cercata dal Fascismo e diametralmente opposta, se pure all'interno di un orizzonte filosofico di matrice idealista, all'isolamento crociano. Nessuna torre d'avorio per Margherita, ma una particolare formula di interventismo della cultura unita ad un'importanza assoluta riservata alle élite nella storia.

All'interno di questa dimensione attiva dell'intellettuale, si può considerare la posizione di Sarfatti, soprattutto nell'approccio alla critica d'arte, più vicina a quella di Giuseppe Bottai rispetto ad altri gerarchi fascisti, come Roberto Farinacci, Achille Starace o Dino Alfieri (vedi parte II, in particolare capitoli 2.1 e 2.2)<sup>59</sup>. Nel citato testo di Nozzoli, dedicato all'attività femminile durante il ventennio, si trova una delle più felici definizioni del rapporto Sarfatti- Fascismo: «Per quanto rimasta ai margini di un'area di ricerca che pure da un ventennio a questa parte è stata quasi sistematicamente decritta, la storia della Sarfatti costituisce un tassello di rilievo nel quadro dell'operatività del regime, risultando centrale per la definizione dei rapporti tra fascismo e cultura letterario- artistica nel periodo compreso tra l'avvento della dittatura e la fine degli anni venti. [...]

---

*intellettuali*, Il Mulino, Bologna 1980; V. de Grazia, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista. L'organizzazione del dopolavoro*, Laterza Roma- Bari 1981; G. Carlo Marino, *L'autarchia della cultura, intellettuali e fascismo negli anni trenta*, Editori Riuniti, Roma 1983; L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino 1988; M. S. Stone, *The patron state: culture & politics in fascist Italy*, Princeton University Press, Princeton 1998; R. Ben Ghiat, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2000; E. Gentile (a cura di), *Modernità totalitaria: il fascismo italiano*, Laterza, Roma-Bari 2008.

59 Dino Alfieri, avvocato, giornalista, fascista fin dal 1919, fu sottosegretario alle Corporazioni e capo delle celebrazioni del Decennale, da cui Sarfatti venne manifestamente esclusa. Alla partenza di Galeazzo Ciano per la guerra in Etiopia (1935) Alfieri, allora suo sottosegretario, divenne Ministro dell' Ufficio Stampa e Propaganda, rinominato nel frattempo Ministero per la Stampa e la Propaganda, e dal 1937 Ministero della cultura popolare. Dino Alfieri rappresenta, forse ancora più di Farinacci, Starace e dei gerarchi che maggiormente contrastarono Sarfatti dal 1929 in poi, il suo vero oppositore nonché uno dei suoi più sottili e accaniti persecutori, come evidenziato anche dalla corrispondenza del 1938. Sull'apporto di Margherita al Fascismo, una delle biografie più interessanti è quella di R. Fistorazzi, *Margherita Sarfatti. La donna che inventò Mussolini*, Angelo Colla editore, Costabissara (Vicenza) 2010. Su questi temi si veda anche Cannistraro ne *La fabbrica del consenso*, cit. in cui l'autore sottolinea quanto il Fascismo sia stata una "rivoluzione culturale mancata", e abbia in realtà aggravato la storica frattura tra arte popolare, rendendola solo propaganda per le masse, e arte d'élite. Lo storico americano afferma quindi che per la maggior parte degli italiani «la rivoluzione culturale fascista non significò altro che indottrinamento politico», p. 27.

Non vi è dubbio, infatti, che dalla fondazione del “Popolo d'Italia” a tutti gli anni venti la Sarfatti abbia inciso fortemente con la sua attività organizzativa sui modi di essere della cultura fascista, o quantomeno che abbia proposto un'ipotesi di rapporto tra Stato e strumenti culturali orientati alla creazione del consenso destinata a far da protagonista nel dibattito intellettuale del primo fascismo. Che poi il suo disegno si arresti alle soglie degli anni trenta, senza in realtà riuscire mai ad imporsi in modo esclusivo, non dovrà pregiudicare l'accertamento del suo ruolo, dimostrandosi piuttosto un'ennesima prova di quel carattere “non organico” ma “in continua trasformazione” del fascismo su cui De Felice ha giustamente insistito.»<sup>60</sup>.

Il critico deve parteggiare, secondo Margherita, per contribuire a creare l'uomo nuovo attraverso l'espressione artistica e il suo apprezzamento. L'arte, tuttavia, deve sempre essere mossa dal principio di Bellezza, non mai dallo spirito umanitario di denuncia o dal verismo sociale, e nemmeno dal principio di apologia retorica. Sono questi i temi che Margherita evidenzia fin dagli esordi nel campo della critica, e secondo questa linea interpretativa individua una tradizione italiana, e soprattutto lombarda, dell'Ottocento, che possa costituire un illustre predecessore alla rinascita della Bellezza, di sintesi e classicità moderna, realizzata dagli artisti di Novecento.

Non si può quindi condividere il giudizio che Urso riserva all'attività di Sarfatti come critica d'arte, quando fa riferimento alla preferenza verso l'ordine come normalizzazione, borghese, classicista e urbana. Margherita non liquida il Futurismo ma intende superarlo e definisce sempre anche Novecento italiano un movimento di avanguardia; attenta alle espressioni dell'arte internazionale, promuove sempre una visione il più possibile aperta della produzione italiana; anche il suo apprezzamento per la tradizione figurativa ottocentesca (vedi capitolo 1.2) non significa necessariamente «la scelta di privilegiare della modernità l'ala ricompositiva e “classica”» ma soprattutto la sua volontà di condurre una battaglia

---

60 A Nozzoli, *Margherita Sarfatti, organizzatrice di cultura: «Il Popolo d'Italia»*, in M. Addis Saba, *La corporazione delle donne*, cit., pp. 228-229.



per la propria affermazione, con Milano quale centro propulsore di nuove energie. Le riflessioni su forma, restaurazione e ritorno all'ordine si possono forse applicare ad alcuni giudizi di Margherita in ambito letterario, sebbene non si possa affrontare questa materia in modo specialistico. Per quanto attiene alla storia dell'arte, la sua interpretazione non è mai monolitica.

Se è vero che Sarfatti individua ben presto una linea di "classicità moderna" nelle nuove tendenze italiane, è altresì confermato dall'archivio roveretano che ella non opera mai una chiusura preconcepita verso espressioni molto diverse tra loro, come l'architettura razionale o il purismo di Le Corbusier (vedi capitolo 1.5). Indubbiamente Margherita esprime il proprio personale e non sempre coerente gusto in ambito artistico, "parteggiando" per alcuni autori da lei preferiti; boccia sempre l'astrattismo, il decorativismo, il sentimentalismo, l'analisi nordica, l'eccessivo realismo. Pur tuttavia il suo impianto critico non si può interpretare unicamente come un ritorno all'ordine.

Per Sarfatti inoltre, e vale la pena sottolinearlo nuovamente, anche per scongiurare un'interpretazione errata del suo pensiero che la storiografia, con poche illustri eccezioni, ha dato fino ad oggi, il soggetto rappresentato non è mai determinante per la valutazione di un'opera. Indubbiamente fuori dal suo universo sono le forme dell'astrazione; tuttavia, all'interno della rappresentazione figurativa, la sua selezione avviene secondo criteri formali e una libertà molto ampia di interpretazione del significato ultimo di un'opera.

Così scrive Margherita nella monografia *Daniele Ranzoni* del 1935: «L'arte dev'essere, coraggiosamente, del suo tempo. Non per la scelta delle cose rappresentate, questo particolare oggettivo del tema, della narrazione, o rappresentazione, da cui l'arte prende il punto di partenza e di slancio, come da un trampolino, ha scarsa importanza. Non è detto che per essere "moderni"-cinquant'anni fa come oggi- sia indispensabile dipingere una locomotiva o un'automobile invece di un carro coi buoi [...] Proprio i pittori rivoluzionari, si chiamino Fattori o Millet, Segantini o Previati, Monet, Tosi, Sironi, Carrà, hanno se mai dimostrato spiccate preferenze per la barca a vela e il carro coi buoi.

Fermarsi a questa esterioresità meccanica del soggetto, è dimostrarsi irrimediabilmente superficiale e materialista; irrimediabilmente negato alla comprensione dei problemi dell'arte.»<sup>61</sup>.

Anche in questo aspetto emerge quanto Margherita consideri centrale il ruolo dell'intellettuale, e di sé stessa in questa veste, quale componente di un élite superiore il cui giudizio è alla fine l'unica regola che vince davvero nelle questioni artistiche. Intellettuale capace di discernere la vera arte, promuoverla e tradurla per il resto della popolazione. Fin dai primi anni venti sono molte le vicinanza tra l'interpretazione sarfattiana dell'élite culturale, arbitro ultimo di ogni scelta estetica, e la discrezionalità secondo la quale Mussolini modella il suo ruolo di Capo del governo e poi Duce. Infine, ma questo aspetto sarà più evidente intorno alla fine del decennio, significativo è il fatto che Margherita Sarfatti, associata giustamente alla nascita e alla promozione del consenso di una dittatura, sia sempre contraria alla valutazione di un'opera a partire dal soggetto e quindi all'intervento diretto del governo nell'indicazione dei contenuti dell'arte.

---

61 *Daniele Ranzoni*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1935, p. 123.



**Margherita Sarfatti ritratta dal fotografo Fayer– Wien, [1938 circa]**

**Sar 5.1.1.39**

## I PARTE

### DALL'OTTOCENTO AL NOVECENTO ITALIANO

*La tradizione è un gran patrimonio, al quale bisogna ricorrere,  
ma che bisogna rinnovare.*

*Non si possiede quello che ereditammo dai nostri padri,  
se non lo si torna a conquistare a nuovo di persona,  
perché se non ci si oppone, il tempo va intorno con le forbici  
ad accorciare il manto ereditato di ogni antica nobiltà.<sup>62</sup>*

---

62 *La città universitaria di Roma*, "Nuova Antologia", Roma, 16 novembre 1935, p. 192, Sar 4.1.8e Biblioteca Sarfatti (ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 34). Il busto di Sarfatti ritratta da Adolfo Wildt viene donato dall'artista a Margherita nell'estate del 1930 ed esposto alla prima Quadriennale di Roma nel 1931, dove ottiene grande apprezzamento della critica. Lo scultore aveva eseguito anche il celebre ritratto di Mussolini nel 1923.

## **1.1 Polemiche d'arte 1919-1926**

## **1.2 La linea lombarda: Gaetano Previati, Tranquillo Cremona, Daniele Ranzoni, Emilio Gola**

## **1.3 La scultura italiana: Adolfo Wildt e Medardo Rosso**

## **1.4 Novecento italiano 1919-1926**

### **1.4.1 Il discorso del 1926. Novecento italiano e Fascismo**

## **1.5 Arti decorative e architettura**

## 1.1 Polemiche d'arte 1919-1926

*All'Ottocento la squisitezza frammentaria della pura e acuta sensibilità, deserto dove i grandissimi grandeggiano, pur con infiniti stenti e inevitabili manchevolezze; dove i minori si perdono. Al Novecento l'austera volontà di grandezza, l'immaginazione vigorosa, e la ferrea laboriosità della ricostruzione eroica.*<sup>63</sup>

Nel corso degli anni dieci Margherita Sarfatti esprime la sua capacità critica attraverso gli articoli pubblicati su giornali o riviste, e su questa linea si colloca anche la raccolta di testi già editi *La Fiaccola Accesa* del 1919<sup>64</sup>.

Tuttavia, già all'inizio degli anni venti progetta un volume che possa comprendere e presentare in maniera più organica il proprio pensiero e pensa di intitolarlo *Dal moderno all'Eterno*. Il testo non vedrà mai la luce, anche se alcuni scritti conservati nell'archivio del Mart possono sicuramente essere ricondotti ad un progetto di questo tipo. In un ritaglio stampa del gennaio 1923, intitolato *Le indiscrezioni delle Muse*, viene segnalato che Sarfatti sta preparando un volume di saggi critici intitolato *Cinque inglesi d'oggi*, cui si aggiunge il progetto *Dal moderno all'eterno*: «E da molto, moltissimo tempo ella ha fra le sue carte e i propositi più cari al suo spirito un libro di critica e storia artistica e di meditazioni sull'arte, che dovrebbe intitolarsi *Dal Moderno all'Eterno*.» L'articolo prosegue dicendo che, tra tutti gli impegni editoriali e pubblicistici, ella non trova il momento per concretare il progetto, per il quale non si sente mai abbastanza preparata<sup>65</sup>.

---

63 *Storia della pittura moderna*, cit., p. 113.

64 Il 22 marzo 1919 Sarfatti pubblica *La fiaccola accesa*, raccolta di articoli sull'arte moderna, molti dei quali usciti su "Avvenimenti", la nota rivista futurista di Umberto Notari di cui ella cura la pagina culturale alla morte di Boccioni.

65 *Le indiscrezioni delle Muse*, "Resto del Carlino", 25 gennaio 1923, Sar 4.2.10.

L'impegno editoriale di Margherita in quegli anni subisce una vera accelerazione: senza considerare le sue pubblicazioni di critica letteraria, *Segni, colori, luci* esce nell'estate del 1925, mentre in settembre viene pubblicato in inglese *The life of Mussolini* e nello stesso anno vede la luce la monografia di Funi. Si tratta di un momento molto intenso per Sarfatti, che con la pubblicazione della biografia di Mussolini incrementa notevolmente la propria notorietà in Italia e all'estero. Sono anche gli anni in cui si sta riorganizzando il progetto di Novecento italiano, dopo lo scioglimento a seguito della Biennale del 1924; proprio nel 1925 si ricostituisce la compagine, con un comitato direttivo composto da Sarfatti, Funi, Marussig, Sironi, Tosi, Wildt e Saliotti come segretario. Il comitato lavora alacremente proprio in vista della prima mostra nazionale del movimento, in programma per il 1926. Non a caso *Segni, colori, luci* apre con la sezione *Le mostre collettive*, dove sono affrontati alcuni temi centrali della poetica che Margherita stava mettendo a punto in quegli anni, e con il busto di Mussolini realizzato da Adolfo Wildt nel 1923, rimando esplicito alla sinergia tra arte e Fascismo e soprattutto all'appoggio dato dal Capo del Governo al movimento novecentista<sup>66</sup>.

Rinviato quindi il progetto *Dal moderno all'eterno*, Margherita pubblica *Segni, colori, luci*, ancora una volta una raccolta di testi già editi, ordinati secondo un criterio che vuole essere più sistematico, per temi. Se quindi l'intento è quello di una sempre maggiore elaborazione e organizzazione del proprio pensiero, il volume del 1925 è tuttavia lontano da quella che sarà *Storia della pittura moderna*, in cui Sarfatti esprimerà il proprio credo maturo con coerenza attraverso una complessa e articolata trattazione storica.

Le differenze emergono già nel titolo: nel 1925 si parla ancora di frammenti,

---

66 Interessante evidenziare che, pochi anni dopo la pubblicazione di *Segni, colori, luci*, il Duce sarà spesso "presente" alle mostre estere del Novecento italiano solo con il busto di Wildt, utilizzato talvolta come simbolo di ufficialità delle esposizioni, anche laddove queste stesse venivano sconfessate o più spesso ignorate dal regime. Significativo il caso di Berlino nell'autunno del 1929 (vedi capitolo 2.3). Nell'aprile del 1925 Margherita Sarfatti scrive anche un lungo articolo, *Pittori e scultori alla Terza Biennale in Roma*, ("Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", III, n. 4, 15 aprile, pp. 39-43) che apre proprio con il busto di Mussolini fatto da Wildt.

suggerzioni che, seppure organizzati in nuclei tematici, mantengono il loro carattere di collazione di interventi separati. Emerge con evidenza che gli scritti di *Segni, colori, luci* sono stati redatti per occasioni diverse fra loro, e conservano il tono giornalistico e talvolta polemico dell'articolo. In alcuni casi la divisione tematica cade, a favore di un criterio che predilige l'occasione in cui è stata elaborata una recensione e il volume, nel complesso, risulta poco omogeneo.



**Adolfo Wildt, *Margherita Sarfatti*, 1929**  
**Venezia, Ca' Pesaro- Galleria Internazionale d'Arte Moderna inv. 4339**

Forse Margherita non era pronta, nel 1925, ad affrontare un vero saggio di teoria di storia e critica d'arte, che realizzerà solo dopo cinque anni di intenso lavoro e studio; d'altra parte non si può arrivare a *Storia della pittura moderna* senza considerare la produzione del decennio che lo precede. Questo anche alla luce del



modo di operare di Sarfatti: non solo nelle raccolte di testi editi ma in tutti i suoi scritti, ella utilizza più volte brani già redatti o talvolta già pubblicati, tagliandoli, unendoli e ricomponendoli in una nuova stesura. Nell'analisi degli scritti di critica d'arte conservati al Mart si deve tener presente questo metodo, laddove alcune frasi o intere parti di scritti transitano da un testo all'altro. Anche per questo motivo è talvolta difficile ricostruire a quale intervento preciso si riferiscano gli appunti, poiché ci sono frasi e concetti che Sarfatti utilizza, in modo ripetitivo, in molte occasioni diverse, fino a farli confluire, in modo sistematico, nella summa del 1930.

Anche la prosa di *Segni, colori, luci* è acerba, nel senso che mantiene ancora molti tratti polemici e di critica militante, propri dell'attività pubblicistica giovanile di Sarfatti. Talvolta l'aspetto cronachistico è preponderante e l'attenzione concentrata su ambiti diversi (dall'arte applicata al disegno). Margherita, seguendo la sua poliedrica curiosità, scriverà sempre di pittura ma anche di arti decorative, architettura, disegno, arte contemporanea e arte antica, mostre temporanee, attualità culturale; tuttavia, nel momento di sintesi del proprio pensiero di critica d'arte, in *Storia della pittura moderna*, sarà più serrata la sua concentrazione sulle arti visive, soprattutto la pittura, e sulla modernità.

La critica d'arte sarfattiana prende spunto, nei primi anni del secolo e per tutti gli anni dieci, dalla cronaca della produzione contemporanea, per affrontare successivamente alcuni temi fondamentali della storia recente, in particolare il XIX secolo. La disamina dell'Ottocento le è strumentale ad individuare una linea che possa costituire una continuità con le nascenti poetiche novecentiste. Se da un lato Margherita si appassiona al simbolismo internazionale e all'opera di Arturo Martini, tra gli altri, e segue con passione le Biennali veneziane e le mostre che si susseguono nel periodo prebellico, dall'altra individua ben presto una personale linea interpretativa delle sorti dell'arte moderna a partire dal secolo appena chiuso.

L'Ottocento viene da lei visto come un secolo di decadenza, delle arti visive e, in senso politico, della nazione. Il XX secolo inaugura uno spirito nuovo che porta ad un rinascimento delle arti, rappresentato da Novecento, e ad una nuova supremazia italiana. Tuttavia, nello spirito critico di Sarfatti, il passato non va rigettato in toto. A più riprese ella sottolinea quanto sia stupido e sterile respingere le conquiste delle arti durante la temperie impressionista; chiunque intendesse rigettarla commetterebbe un grave errore di valutazione.

Così si esprime in *Segni, colori, luci*, parlando della linea lombarda, che da Leonardo, Correggio, Luini, conduce a Ranzoni e Cremona, e dei neo- classici contemporanei, che reagiscono con troppa veemenza ai precedenti dell'Impressionismo: «Troppa parte della vita e dello spirito moderno si rifletterono nel movimento impressionista, che ne fu un portato intimo e necessario; e la sua parte essenziale ancora non è distaccata da noi, non è morta alla nostra coscienza. Chi pretende di astrarne totalmente, si irrigidisce nell'arcaismo scolastico comune a tutti i tentativi di rinnegazione del presente, di contraffazione formale del passato, dall'Appiani e dal Thorwaldsen all'Overbeck e a certo preraffaelliti.»<sup>67</sup>.

Ancora una volta Sarfatti ammonisce: l'Impressionismo non si può cancellare, o ignorare, ma solo superare, concetto che in lei si concretizza con il recupero dei tratti "buoni" del XIX secolo. Nella sezione dedicata agli *Artisti di Lombardia*, il paragrafo dedicato ad Arturo Tosi <sup>68</sup> ribadisce l'importanza di passare attraverso l'Impressionismo: «I classicisti e i neo- classicisti dell'odierna avanguardia distillano teorie e stabiliscono canoni, desumono regole, cavillano e raziocinano bene, ma troppo. Molti di loro mancano dell'esperienza impressionista, che si può, si deve abbandonare a un certo punto, ma attraverso la quale deve esser passato, di persona o indirettamente, chi voglia essere pittore moderno, sotto pena di anacronismo e di frigidità.».

---

67 *Segni, colori, luci*, cit., p. 210.

68 Tosi viene analizzato in occasione della mostra del dicembre 1923 alla galleria Pesaro, si veda *Segni colori luci*, cit., pp. 123-124

Gli stessi temi sono ripresi in altri scritti autografi, come l'appunto, forse per la conferenza tenuta ad Amsterdam nel 1927, in cui si legge: «Che cosa è il Novecento?/ Non ripudia il 19 secolo e l'impressionismo = lo accetta, lo esalta come preparazione elementi analisi verso la futura sintesi. Cézanne. Il nonno è naturalmente l'alleato del nipote.»<sup>69</sup>

La medesima immagine del nonno e del nipote passa in *Storia della pittura moderna*: «L'assoluta logica, propria dei fanatici e dei pazzi, è disperatamente negativa e sterile. L'arte moderna nasce dall'impressionismo. Perciò lo avversa. Ogni nonno, secondo Bacone, naturalmente ama il nipote che è il nemico del proprio nemico. [...] Chi pretendesse, oggi, di ignorare l'impressionismo, ridurrebbe la pittura a uno schematismo anacronistico.»<sup>70</sup>

A livello internazionale, e soprattutto francese, Margherita isola la produzione di Cézanne, punto di partenza della via moderna dell'arte, mentre in ambito italiano il suo giudizio sul XIX secolo è talvolta molto duro: «Quasi sotto ogni punto di vista, l'Ottocento rompe così la vera, la genuina grande tradizione dell'arte italiana.»<sup>71</sup> Dissente con chi sostiene che l'Ottocento sia il vero specchio dell'italianità, forse in polemica con il critico Ugo Ojetti; anzi, secondo lei, è vero proprio il contrario, perché l'Ottocento italiano «è cosa che muove insieme il riso e lo sdegno»<sup>72</sup>. In realtà Sarfatti non boccia tutto il XIX secolo, ma salva alcuni autori che le sono strumentali a definire una linea lombarda e, a suo modo di vedere, classica, propedeutica alla nascita del movimento novecentista. In molte occasioni si serve dell'Ottocento anche per definire il suo pensiero in negativo, affermando cioè quello che la nuova produzione italiana non deve essere. In prima istanza, non un'arte realista. In quest'ottica, Sarfatti individua la prima decadenza della gloria nazionale nel Seicento e Caravaggio, dopo l'apice raggiunto dal Rinascimento.

---

69 Sar 3.3.23

70 *Storia della pittura moderna*, cit., pp. 115-116

71 Idem, p.108.

72 Ibidem.

La polemica sul Seicento s'inserisce in quella più ampia del recupero del classico negli anni venti, laddove Margherita si schiera in netta difesa contro tutti i ritorni e contro tutti i "Valori Plastici", soprattutto dechirichiani.

Nell'ultimo articolo della prima parte di *Segni, colori, luci, Il ritratto dell'Ottocento a Venezia*, ella polemizza nuovamente con la moda di riabilitare l'Ottocento, dopo che già è stato riabilitato l'odiato Seicento. Qui esprime, sempre per coppie dialettiche, i due poli fra quali si colloca secondo lei lo spirito italiano, Dante e il cavalier Marino: «La nuda schiettezza, la forza acerba e il vigore sostanziale di Dante, o l'ampollosità tronfia e molle dello stile della compagnia di Gesù; l'etrusco o l'alessandrino; la sincerità o la rettorica; la voce grossa o la parola ferma.»<sup>73</sup>. Sarfatti non apprezza il Seicento, odia quando lo accostano a Sironi e lo considera effimero, superficiale, se non, almeno nella scuola bolognese, un tentativo illustre ma fallimentare di conciliare analisi e sintesi.

Non apprezza Caravaggio, né de Chirico perché troppo secentista: «Di troppo secentismo siamo ancora obesi, e il nostro organismo, sostanzialmente sano, cerca di espellerne il veleno per ritrovare l'agile magrezza antica. È proprio necessario che si venga a rivangare il '600, grande epoca in Italia per le scienze, grande epoca in Italia per il nascere e il fiorire della musica- non buona epoca, in Italia, per le arti plastiche in genere, e pessima, e pericolosa, e soprattutto tediosa epoca, per la pittura in particolare?»<sup>74</sup>.

Parimenti lontano dal pensiero di Margherita è la linea del realismo ottocentesco, italiano ed estero. Nel primo articolo di *Segni, colori, luci*, intitolato *Anno 1923*, tratta di Donatello, Dante, Michelangelo, e del falso mito della realtà- verità. Il testo, che assume quasi valore programmatico, espone alcuni concetti ripresi poi nell'introduzione di *Storia della pittura moderna*: «La pittura, la scultura, la musica- e ancor più l'architettura, la più concreta delle arti nel rispondere ai bisogni materiali dell'uomo, la più astratta e indiretta nel rispondere alle sue aspirazioni morali; quella che più lentamente evolve, dalla materia statica e

---

73 *Segni, colori, luci*, cit., p. 69

74 *Ibidem*.

costruttiva, verso lo stile e l'idea- non chiediamo a queste forme austere del definitivo le efflorescenze dell'attualità giornalistica. Solo con il tempo diviene ciò che il tempo tarda a distruggere; è una legge biologica e psicologica. La fungaia improvvisata a piè delle querce in una sola notte avvizzirà con il sole dell'indomani.»<sup>75</sup>.

Queste considerazioni si rinforzeranno anche nelle polemiche che, intorno al volgere del decennio e in concomitanza con la Biennale del 1930, coinvolgeranno il tema del quadro storico: «Oggi, si torna a parlare di “avvicinare l'arte alla vita”, e si bandiscono premi e concorsi su temi di storia contemporanea o di idealità patriottica. Bisogna stare attenti, e guardarci bene dal ricadere nell'equivoco ottocentesco. La vera “pittura storica”, pittura italiana per eccellenza, non fu mai narrativa. Fu concepita liricamente e liberamente, vorrei dire miticamente; come un epos, non come una fotografia.»<sup>76</sup>. Non quindi fotografia ma epos, secondo quel canone di idealizzazione che lega il classicismo sarfattiano al recupero del pensiero platonico negli anni venti. Non cronaca, né celebrazione letterale e ufficiale dei fatti, come promuoveranno le frange più conservatrici del Fascismo a partire dagli anni trenta (vedi capitoli 1.4 e 2.1). Verso la fine del decennio una parte della critica italiana si schiera a favore della celebrazione letterale delle glorie fasciste e della vita quotidiana, secondo un canone di realismo che, se pure raramente si avvicina agli esiti nazisti o del socialismo russo, spesso è caratterizzato da un'attenzione per le piccole cose, della tradizione, strapaesane.

Se Margherita proclama molto precocemente che bisogna parteggiare, il suo angolo di battaglia per l'arte moderna è fin dagli esordi più vicino alla poetica bontempelliana di Stracittà e dell'idealismo internazionale, o anche alla libertà, pur se vigilata, di sperimentazione cui aspirerà il pensiero di Bottai nel Premio Bergamo. Non realista né fotografica, secondo Sarfatti la vera arte italiana rimane comunque vicina alla vita ma in un altro modo: «la eleva a sé, insufflandole la *sua* vita immortale.».

---

75 *Segni, colori, luci*, cit., p. 8.

76 *Storia della pittura moderna*, cit., p. 106.

Insieme al filone del realismo, Margherita critica il ricorso al sentimentalismo nell'arte del XIX secolo, e in questo rivela tangenze importanti con il pensiero futurista, del marinettiano "uccidiamo il chiaro di luna". Sarfatti non ama l'arte che parla al cuore, che tocca le corde del sentimento, così come non apprezza la pittura espressionista dell'introspezione psicologica o della violenza formale, e nella formulazione della poetica novecentista tornerà più volte su questi temi.

In *Il ritratto dell'Ottocento a Venezia*, ella polemizza nuovamente con la nuova moda di riabilitare l'Ottocento, moda che le sembra declinazione frigida della classicità in classicismo, del sentimento in sentimentalismo, e ribadisce la sua critica verso il romanticismo che a noi italiani, costituzionalmente classici, non fece mai bene. Nel passare in rassegna gli artisti, salva solo i veneziani come Hayez, e definisce Venezia e Versailles le capitali morali del secolo precedente, il Settecento, con Longhi, Guardi, Canaletto e Chardin, Fragonard, Watteau e Tiepolo, «epigoni e insieme precursori: i primitivi di una nuova sensibilità.»<sup>77</sup>

Criticati dunque quasi tutti i secoli dal Rinascimento in poi, il recupero di alcuni nomi nell'ambito dell'Ottocento italiano le è strumentale alla definizione di una linea di continuità che possa condurre la grande arte italiana fino al Novecento.

Secondo il principio che il passato, anche il più odiato, non deve essere rigettato ma superato, Sarfatti individua una propria linea, quella della tradizione lombarda che da Previati, Ranzoni, Cremona, Gola, porta a Wildt, Medardo e ai novecentisti milanesi. Si tratta quindi di un'operazione di analisi critica ma anche di politica culturale: la nascita della "scuola di Milano", nome con cui spesso il gruppo compare nelle esposizioni all'estero, viene preparata da Margherita attraverso la ricostruzione di una storia dell'arte in cui al potere dei centri artistici tradizionali, soprattutto Roma e Firenze, viene contrapposta o almeno affiancata una linea altrettanto degna come quella lombarda.

La tradizione viene fatta risalire addirittura a Luini e Leonardo, quest'ultimo artista di riferimento per tutto l'impianto critico sarfattiano. Nella monografia su

---

77 Idem, p. 70.

Ranzoni, Margherita, parlando della linea, rilegge la vicenda di da Vinci alla luce dell'arte lombarda, in evidente funzione anti- toscana: «Leonardo stesso, sublime naturalista, scienziato innamorato del vero-belo, perseguì la linea del contorno sinchè rimase nell'aria e nella tradizione asciutta cristallina della sua Toscana. Giunto tra le brume grasse morbide avvolgenti di Lombardia, sostituisce il tratto al segno, e il rotondo e il pieno del volume e dell'ombra degradante alla linea. E con lui e dietro di lui, Correggio e il Luini, e i lombardi, e i maestri della tonalità luminosa sinfonica, i veneti.»<sup>78</sup>.

In verità Margherita non “salva” solo artisti del nord e giustifica questa sua selezione con il principio che in Italia non esiste una grande pittura nazionale nell'Ottocento, ma si possono individuare alcuni nomi importanti: «Da Fattori a Ranzoni, da Signorini a Mancini, da Fontanesi a Cremona, a Segantini, Previati, Emilio Gola e Medardo Rosso, la vera grande arte dell'Ottocento è rivoluzionaria anche in Italia. Si tenta ora di gabellarci una storia dell'arte italiana dell'Ottocento, tutta ammansita, sdolcinata e falsa.»<sup>79</sup> Si tratta di un'interpretazione alternativa a quella «pompiérista e piccolo borghese, oleografica e saggia, accessibile a tutti, capita da tutti, amata sempre da tutti. ».

Anche in quest'occasione, s'intuisce quanto la battaglia di Margherita sia sempre per il potere: in questi primi tempi, lotta contro l'ambiente romano, secentista e neo- classico, dei ritorni, lotta contro una parte della critica d'arte italiana che vuole celebrare la nazione esaltando la produzione ottocentesca, lotta contro Firenze che detiene ancora un'importante patente di autorità intellettuale in Italia e che Margherita vorrebbe sostituire con la borghesia illuminata del suo salotto milanese. In questi termini si devono leggere anche le sue considerazioni sull'Ottocento, quando ella afferma di essere la prima ad aver riconosciuto la parte gloriosa del secolo e di averlo fatto da sola, inascoltata, insieme agli artisti di

---

78 *Daniele Ranzoni*, cit., pp. 169-170.

79 *Storia della pittura moderna*, cit., p. 110. Sarfatti scrive sempre pagine di pieno apprezzamento per Fattori e dedica estese trattazioni anche ad altri autori non del gruppo lombardo, come Lorenzo Viani; si veda M. Sarfatti, F. Ciarlantini, L. Bistolfi, *Mostra personale del pittore Lorenzo Viani*, catalogo della mostra, Milano, galleria Milano, 18-31 gennaio 1929. Margherita ne cura anche la prima mostra postuma, nel 1938.

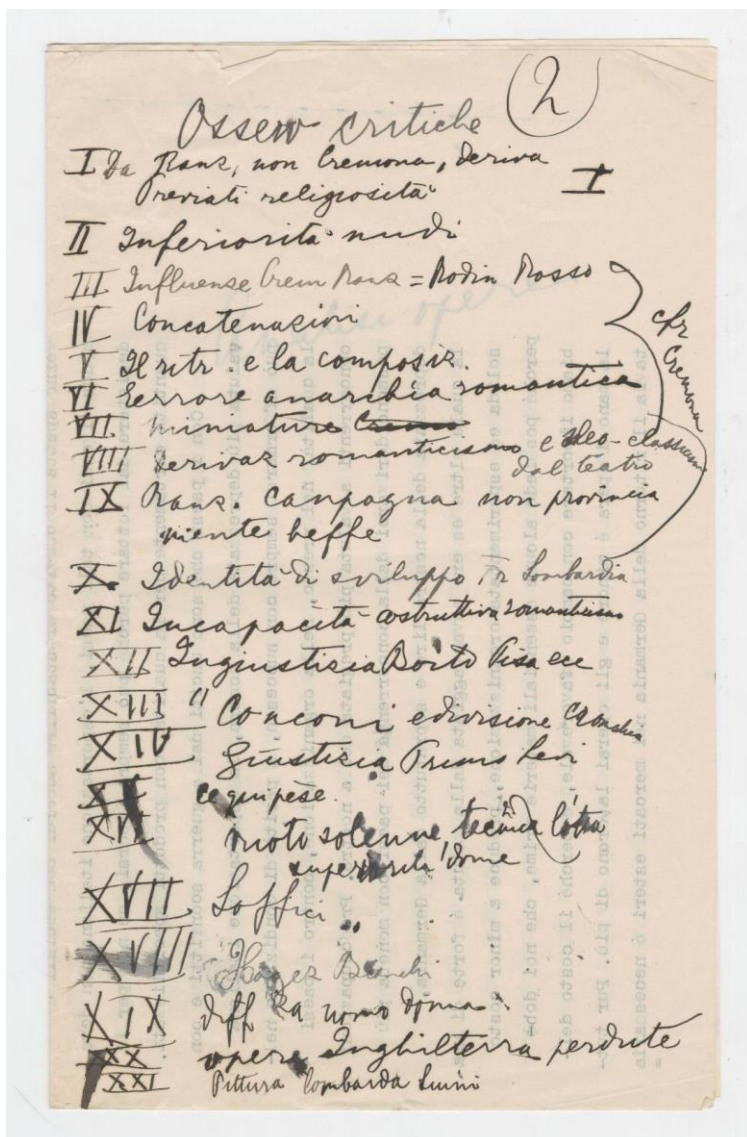
Novecento. Questi sono oggi, continua Margherita, soli nella battaglia come lo erano i misconosciuti artisti del XIX secolo e vengono trattati nello stesso modo: «si butta l'Ottocento tra i piedi dei novatori del Novecento, per imbarazzar loro la strada, per creare intorno a loro la stessa atmosfera di diffidenza, di incomprendimento, di odio e di indifferenza, della quale già soffersero, soffersero tanto gli eroici Ottocentisti; taluno, sino a morire.»<sup>80</sup>.

Sarfatti rilegge e commenta il XIX secolo in modi differenti e per motivi diversi, tutti però legati al progetto di rinascita della grande arte italiana, da realizzarsi sotto la sua guida. I termini di questo Rinascimento novecentesco si chiariranno nel corso degli anni venti, attraverso lo studio del passato e della produzione recente, sempre con lo sguardo internazionale che caratterizza il suo approccio all'arte. Nell'archivio del Mart sono conservati numerosi fascicoli con appunti relativi ad alcuni artisti dell'Ottocento da lei particolarmente amati e sostenuti, tra cui Daniele Ranzoni, Emilio Gola, Gaetano Previati, e i due scultori Adolfo Wildt e Medardo Rosso. Da questi conviene partire per comprendere appieno il passaggio da Ottocento a Novecento che caratterizza l'attività critica di Margherita Sarfatti negli anni venti.

---

80 *Storia della pittura moderna*, cit., p. 110. Così anche in *L'Esposizione futurista a Milano. Di alcuni pittori*, "Il Popolo d'Italia", 10 aprile 1919, nella chiusura: «In Italia: 50 anni fa, si rideva di Daniele Ranzoni e Tranquillo Cremona; 50 anni fa, si rideva dei macchiaioli; 50 anni fa, si rideva di Giovanni Segnati; 50 anni fa, si rideva di Gaetano Previati; oggi, si ride di Funi, come si rise 10 anni fa di Boccioni e si ride tuttavia di Carrà. L'ultima parola-e l'ultimo riso- non ha appartenuto, non appartiene e non apparterrà ai derisori».





Pagina manoscritta a inchiostro nero, numerata 2 e intitolata «Osserv. critiche», Sar 3.3.37

## 1.2 La linea lombarda: Gaetano Previati, Tranquillo Cremona, Daniele Ranzoni, Emilio Gola

*Era egli antistorico, antiromantico, antimelodrammatico; pittore di pura plastica e di sentimento puro, vedeva e credeva, giustamente, che l'arte non è nulla, se non è forma superiore, trascendentale della vita. Non artificio di resurrezione arcaica, sì bene filtro per sublimare il presente nel duraturo.*<sup>81</sup>

Su Ranzoni Sarfatti scrive in più occasioni, dedicandogli anche una monografia, che esce nel 1935 e nella quale inserisce appunti e note diverse utilizzate nel corso degli anni<sup>82</sup>. Presso il Mart sono conservati molti fogli e note autografi, raccolti soprattutto nei fascicoli 3.3.37 e 3.3.24 (vedi Appendice). Margherita conserva inoltre la biografia pubblicata nel catalogo della mostra sull'artista tenuta dall'1 al 25 febbraio 1923 presso il Circolo d'Arte e d'Alta Cultura di Milano.

Nel giorno di chiusura dell'esposizione, ella tiene al Circolo una seguitissima conferenza sull'autore, e a questo intervento si possono ricondurre altre pagine di appunti conservate al Mart, anche queste rielaborate e riutilizzate per la monografia del 1935<sup>83</sup>. Il volume, come segnalato da Margherita stessa in calce

---

81 *Daniele Ranzoni*, cit., p.121

82 La monografia è *Daniele Ranzoni*, cit. Su di lui Sarfatti scrive già in *Daniele Ranzoni*, "Il Popolo d'Italia", 9 marzo 1923. Si ricorda che si occupano dell'artista sia Carrà, che gli dedica una monografia per le edizioni di Valori Plastici nel 1924, che Raffaello Giolli, che nel 1926 pubblica *Ranzoni*, Edizione d'Arte Moderna, Milano. Si ricorda inoltre che Sarfatti stessa è collezionista di opere di Ranzoni, come riportato anche dall'elenco delle opere esposte nel 1923 al Circolo di Alta Cultura di Milano, pubblicato nel volume del 1935 (pp. 173-176).

83 Nella sezione scritti acefali, si conserva il fascicolo Sar 3.6.16 con pagine di appunti numerate da 1 a 7. Sono note riferibili a Ranzoni, con dati biografici e un elenco, riconducibile alla pubblicazione del 1935, Sulle conferenze di Sarfatti dedicate a Ranzoni si veda anche Sar 3.3.37, con il ritaglio di giornale dell'articolo *Il pittore Ranzoni commemorato da Margherita Sarfatti*, *L'eco della stampa*, 5 marzo 1928. Nella sezione

alla bibliografia, viene in realtà redatto entro il 1933, e affianca, alla ricostruzione cronologica della vicenda manzoniana, numerosi aneddoti e spunti di riflessione sulla sua produzione. Nel fascicolo Sar 3.3.37 sono conservate carte numerate con segnature diverse, cifre arabe e numeri romani; si tratta di fogli disordinati di appunti sparsi, riferibili tutti a Ranzoni ma presumibilmente per progetti e momenti distinti. Come spesso si riscontra nell'archivio sarfattiano, i testi emergono dalla collazione di scritti realizzati in momenti diversi, e questo è evidente non solo dallo stile ma anche perché presentano carte e inchiostri differenti, oltre a numerazioni che si sovrappongono.

Alcuni appunti conservati in Sar 3.3.37 si riferiscono al gruppo denominato «Biografia e aneddoti», dove si susseguono elenchi di episodi e temi, utili all'organizzazione del volume del 1935. Seguono pagine numerate e intitolate «Aneddoto VII» dove Sarfatti scrive che la biografia di Ranzoni è poca cosa, solo un susseguirsi di date; anche nel volume del 1935, il capitolo III *I primi anni* apre in questo modo: «La vita del Ranzoni si riassume in poche date, nude e semplici.»<sup>84</sup>. Nel fascicolo 3.3.37 seguono altri fogli con appunti sparsi sulla vita dell'artista e alcune vicende biografiche, riferibili alla monografia del 1935.

Su un foglio manoscritto a penna nera, senza data e senza numero, quindi forse non da riferirsi agli appunti per la pubblicazione, si legge «voi [...] siete giunti a questa vecchia cara casa di via degli Amedei»; dalla nota si evince che il brano si riferisce alla conferenza del febbraio 1923.

In più occasioni Margherita sottolinea che l'arte di Ranzoni non raggiunge mai le vette dell'idealismo; per esempio nel foglio numerato II e intitolato «Osserv. Critiche» si legge: «Inferiorità nudi/ Incapacità idealizzazione trascendente/ Non

---

ritagli stampa, il fascicolo Sar 4.2.13 contiene una ricca selezione di interventi e segnalazioni sulla mostra e sulla conferenza del 1923. Si vedano anche nella Biblioteca Margherita Sarfatti l'articolo non firmato, forse di Raffaello Giolli, *La lezione classica di Medardo Rosso (Ranzoni? Chi è?)*, "Problemi d'arte attuale", anno II, numero 7, stampato nell'Officina d'Arte Grafica A. Lucini & C., Milano, 15 aprile 1928 e E. Somaré *La grandezza dell'800 Italiano*, "Problemi d'arte attuale", anno II, numero 8, stampato nell'Officina d'Arte Grafica A. Lucini & C., Milano, 30 aprile 1928, ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar per. 4.

84 *Daniele Ranzoni*, cit., p. 21

amava Raffaello». In altra pagina, numerata 2 e intitolata «Selva, si legge una frase, con sottolineatura autografa a matita rossa: «volumi atmosfera emersione. Il contorno/ Leonardo, Correggio, Luini/ La linea Cremona trompe l'oeil».

Ecco individuata la linea lombarda che serve a Sarfatti per costruire il suo impianto storico: Leonardo, Correggio, Luini e poi, alla pagina 4, l'elenco prosegue e si allarga alla linea romantica- verista- scapigliata: «Concatenazione Traballesi Appiani Sabbadelli [sic] Hayez Bertini Fontanesi Ranzoni Cremona Medardo Rosso, forse per certi lati Segantini, certo Previati La vivezza psicologica di Medardo brivido atmosfera religiosità eterea [confidenza] ampiezza volume primordiale semplice [augusto]». Il brano diventa, nel catalogo del 1935, così: «Resta il segno individuale della sua anima nella sua arte; resta il segno della sua opere, nella catena collettiva ch'egli contribuì a prolungare e rendere preziosa: da Traballesi a Appiani e Sabbatini, da Appiani e Sabbatini a Hayez, da Hayez a Bertini, e con un salto, attraverso Fontanesi, da Ranzoni, Cremona e Grandi a Medardo Rosso, a Segantini, a Previati.»<sup>85</sup>.

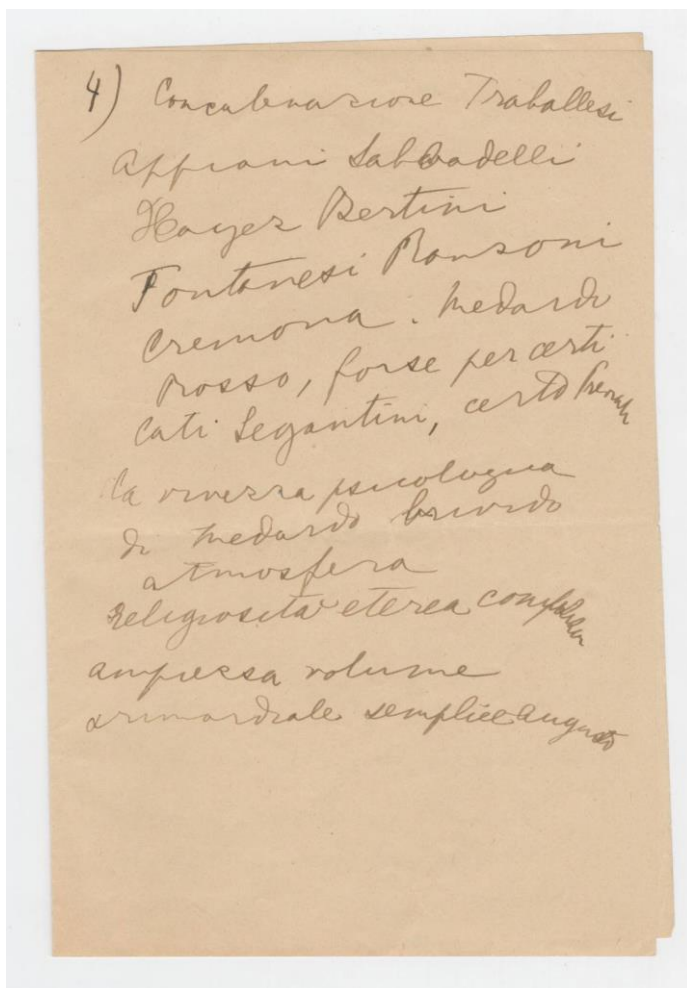
Anche in *Segni, colori, luci*, nel capitolo dedicato a Ranzoni, Margherita riprende questa linea che conduce a Medardo: «E un altro artista, più grande di lui, un artista che aspramente lo combatte, Medardo Rosso, senza saperlo e senza volerlo, lo continua nella intensa vivezza psicologica, nella umanità commossa e morbida del chiaroscuro.»<sup>86</sup>.

La collocazione di Ranzoni sulla linea storico- artistica che parte da Previati, e ancora più in là nella tradizione italiana, da Leonardo, Correggio e Luini, viene sottolineata in un altro appunto, nel foglio intitolato «Osservazioni I»: «Derivazione di Ranzoni non Segantini, ma sì Previati (religiosità profonda che non c'è in Cremona, più edonista, lieto spensierato gaudente».

---

85    Idem, pp. 158-160.

86    *Segni, colori, luci*, cit., p. 91



**Pagina manoscritta a inchiostro nero, numerata 4, Sar 3.3.37**

Il maestro del divisionismo italiano è inserito da Sarfatti tra i precursori della linea lombarda e il suo apporto principale è soprattutto una cifra di profonda religiosità<sup>87</sup>. Come si legge nell'introduzione al catalogo della mostra di Previati

---

87 Margherita scrive su Previati fin dagli anni dieci; tra gli articoli si ricordano *Una celebrazione: Gaetano Previati*, "Il Popolo d'Italia", VI, 10 giugno 1919, *Previati*, "Il Popolo d'Italia", VII, 23 giugno 1920, *I disegni di Previati e Gola*, "Il Popolo d'Italia", VIII, 17 luglio 1921, *Le opere di Gaetano Previati dell'Associazione nazionale fra mutilati ed invalidi di guerra*, catalogo della mostra Milano, galleria Pesaro, maggio 1927, Bestetti & Tumminelli, Milano-Roma 1927. Il catalogo presenta un'introduzione di Margherita, da pagina 5 a pagina 13. Nella Biblioteca Sarfatti al Mart è conservato inoltre un volume di teoria di Previati, *Les principes scientifiques du divisionnisme: (la technique de la peinture) avec 90 figures dans le texte* (traduit de l'italien par V. Rossi-Sacchetti), ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 88. Se pure Sarfatti dimostra di conoscere l'opera del

presso la galleria Pesaro, nel maggio 1927: «Niente gli è frivolo, ogni cosa appare sotto la specie dell'eterno alla sua anima religiosa [...] Obbedendo alla stessa devota religiosità. Anche le sue forme plastiche sono vastamente architettoniche, non alla guisa del Tintoretto, ma chiuse e raccolte entro una specie di fluente estasi; forme nello spazio, che riempiono di sé l'ara, non minute né realistiche mai: blocchi di dolore, di pietà, o di osannante gioia, ma di estasi sempre; forme architettoniche, e perciò anche ritmiche e musicali. In lui si sente il sognatore della Ferrara solinga e maestosa [...]»<sup>88</sup>.

L'arte di Previati le piace perché è atipica, non si sofferma cioè sulla caratterizzazione dell'individuo singolo, come l'arte nordica, ma tende all'astrazione, alla figura ideale. Inoltre, egli è maestro della modellazione con il colore, tratto che le ricorda la gloriosa tradizione veneziana: «Tutta rotonda e atipica è la forma del Previati, tanto lontana dalle caratterizzazioni individuali, che le sue figure di continuo tendono all'astrazione della maschera e del pupazzo. [...] L'espressione del dolore e della felicità nei grandi nordici è personalizzata, realista e analitica; nei tremendi fanatici di Spagna così precisa, e fisicamente incisiva, vorrei dire fotografica, che vi trafigge come punta di spada. I maestri coloristi soltanto- Rembrandt e i veneziani- seppero così trasformare e creare, modellando in piena pasta di colore dorato, di luce e d'ombra. [...] Ai veneziani si può e bisogna ritornare soltanto e sempre quando si parla di Gaetano Previati.»<sup>89</sup>.

Ripercorrendo la storia del divisionismo italiano, Margherita si sofferma anche sui Grubicy e dice che queste figure saranno meglio conosciute quando «si scriverà la verace storia della pittura moderna in Italia; edificante e piacevole storia, se non pretenderà di essere “documentaria” e tecnica, cioè pedante e inutile, ma invece

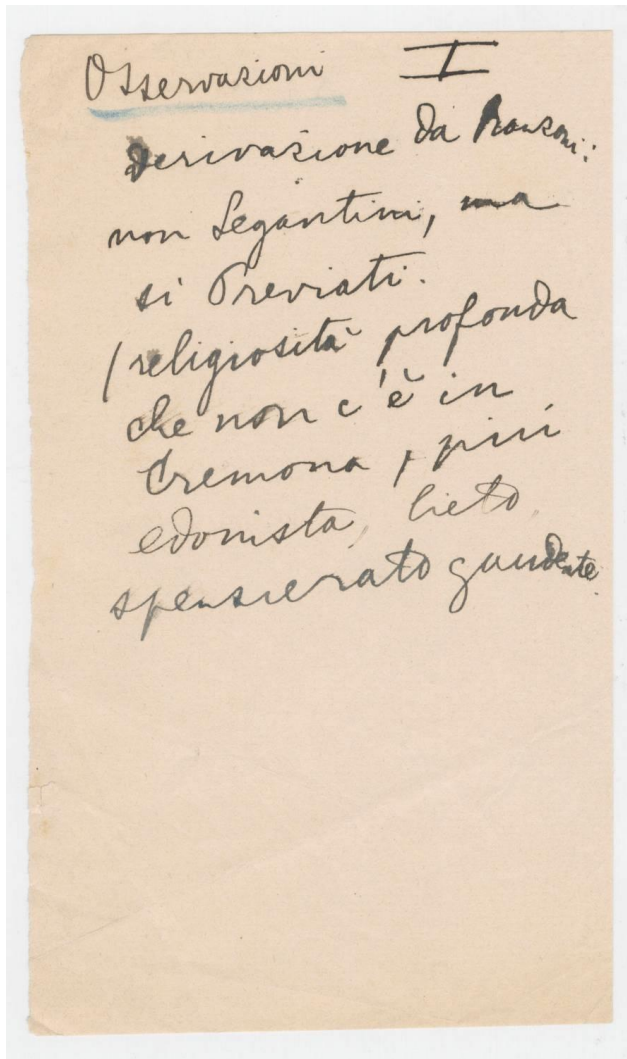
---

maestro divisionista, il libro risulta intonso e con molte pagine ancora incollate, e non sembra sia stato da lei consultato, almeno nell'edizione conservata a Rovereto. Su Previati si veda anche, nella biblioteca Sarfatti, *L'arte di Gaetano Previati nella stampa italiana: articoli critici-biografici e conferenze*, Bocca, Milano 1910, ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 76. Sulla mostra del 1927 si veda anche l'articolo *La vendita Previati pro Mutilati*, “Il Popolo d'Italia”, 24 maggio 1927.

88 *Le opere di Gaetano Previati*, cit., pp. 6- 7.

89 *Idem* p. 8.

procederà, alla Vasari, per via di aneddoti. Solo l'aneddoto è serio, in materia di storia artistica. Esso solo illumina per baleni e scorci le anime, e la ragione dei fatti si trova nei movimenti degli spiriti.»<sup>90</sup>.



**Pagina manoscritta a inchiostro nero, intitolata «Osservazioni I», Sar 3.3.37**

90 Idem pp. 10-11. Su Vittore Grubicy e il divisionismo, in *Segni, colori, luci* Margherita Sarfatti scrive: «La tecnica divisionista e puntinista, come tutti i procedimenti tecnici e pseudo scientifici applicati all'arte, aveva il limitato valore di un mezzo.» p. 120. Su Grubicy si veda anche *In memoria di Vittore Grubicy*, "Il Popolo d'Italia" 6 agosto 1920, Sar 4.1.13. Nell'articolo la Sarfatti commemora la sua morte, avvenuta il giorno precedente, e lo definisce «Pittore secondo il cuore del Ruskin, sacerdote della natura»; ne sottolinea anche il ruolo di sostenitore dei «pittori giovani di avanguardia che si succedettero nella riprovazione e nella incomprensione del mondo ufficiale e del pubblico, e tutti lo ebbero difensore strenuo: da Tranquillo Cremona e dal Faruffini al Previati, a Giovanni Segantini, a Romolo Romani e al Boccioni.»

In generale il suo giudizio sul divisionismo è negativo, anche se Previati si salva per la sua capacità di usare i colori e dipingere in modo plastico: «Le scoperte ottiche dello Helmholtz sulle vibrazioni e rifrazioni dello spettro solare spinsero gli altri divisionisti di Francia, del Belgio e d'Italia all'estrema disgregazione dell'impressionismo nel puntinismo e nel luminismo; la forma, senza più la compattezza né consistenza si frazionò e polverizzò in effetti di aria aperta e di sole. Ma il Previati, in piena epoca impressionista fece ritorno alla pittura morbida di impasti e chiaroscuri. Egli mescola i colori sulla tavolozza, e li stende in larghe superfici nel quadro, non li giustappone puri e virgolati sulla tela; e dipinge figure plastiche e corpose, di rilievo e di tutto tondo, chiuse idealmente entro una forma geometrica, quasi anticipatrice del cubismo. Il suo divisionismo dunque reagisce all'impressionismo e lo rinnega con la pennellata uguale, filamentosa, e costruttiva; egli evoca l'essenza astratta della materia, non ne imita la tessitura.»<sup>91</sup>

Anche a Tranquillo Cremona Sarfatti dedica alcuni interventi specifici, tra cui un articolo nel maggio 1929, in cui afferma che l'artista, come Ranzoni, Previati e Gola, ha celebrato la gloria della pittura lombarda, la donna<sup>92</sup>. Di Cremona parla anche diffusamente nella monografia su Ranzoni, dedicando un intero capitolo al rapporto e alle affinità tra i due. In generale però il suo giudizio sulla Scapigliatura è negativo, e motivato spesso da ragioni politiche oltre che formali.

Così in *Segni, colori, luci*, nell'articolo dedicato a Ranzoni: «Già in tutta Italia fu piccino e spesso torbido il trentennio tra il 1860 e il 1900, essendo caduti i sublimi fervori del Risorgimento, e non ancora maturate le opere di una grande civiltà nazionale.»<sup>93</sup>.

Già dai primi anni venti Margherita si fa promotrice del recupero dell'arte di un altro lombardo, Emilio Gola, di cui presenta la mostra personale alla Biennale di

---

91 *Le opere di Gaetano Previati*, cit., pp. 11-12.

92 Su Tranquillo Cremona si vedano anche *Tranquillo Cremona e l'eroico Ottocento*, "Il Popolo d'Italia", 5 maggio 1929, Sar 4.1.13 e *La mostra commemorativa di Tranquillo Cremona a Milano*, "Almanacco Enciclopedico del Popolo d'Italia 1930", Milano, Tipografia del Popolo d'Italia, 1930 n. 9, ROVERETO\_MART 256 l q-Sar per. 1.

93 *Segni, colori, luci*, cit., p. 81.



Venezia del 1926<sup>94</sup>. Nell'archivio del Mart è conservato un fascicolo con una carta manoscritta sulla mostra personale dell'artista, tenuta alla galleria Pesaro di Milano nell'aprile 1920, da cui emerge l'entusiasmo di Sarfatti per questo autore: «Da molto tempo non si vedeva in Milano una Esposizione individuale artistica così ~~rispondente al suo nome~~ come la mostra di Emilio Gola, inauguratasi alla Galleria Pesaro, rispondente con veracità alle qualifiche di individuale e di artistica. Per essere precisi bisogna risalire quando si chiuse la Esposizione individuale di Gaetano Previati alla Permanente, l'autunno scorso. E ne abbiamo pur viste in questo scorcio di tempo, di Esposizioni individuali! Se ne sono avvicendate ed accavallate, l'una sull'altra, mostre di tutti i colori. Al ricordo, con qualche bella eccezione, rimane ora solo una confuso turbinio grigio. Ma questa del Gola, come già fu quella del Previati, ha un significato..»<sup>95</sup>

Il tono è ripreso nell'introduzione per il catalogo della XV Biennale, dove ella lo definisce così: «è, e rimane, pittore lombardo, figlio non oblioso del Ranzoni e del Cremona.» e prosegue poi sottolineando la sua «acuta sensibilità ultramoderna al nero, in qualità di sfumatura, e non di negazione della luce, anzi di colore positivo, iridato e brillante; sensibilità che fu propria dello stesso Whistler e di pochi fra i moderni italiani, accentua la parentela del Gola con il grande Ranzoni. Impressionista alla sua maniera, rimase sempre alieno al divisionismo, anche solo complementare, e ad ogni altra teoria programmatica d'Italia o d'oltr'Alpe.»<sup>96</sup>.

Anche in Gola, Margherita ritrova la capacità di cogliere il femminile, e lo definisce il cantore della donna lombarda. Tra i lombardi del XIX secolo, Ranzoni

---

94 *Emilio Gola*, in cat. XV Esposizione d'arte della città di Venezia, Venezia 1926. Sarfatti scrive su Gola fin dai primi anni venti; tra gli articoli si ricordano *Emilia Gola, Righetti e Gerenzani*, "II Popolo d'Italia", 11 aprile 1920 (articolo cui si riferisce lo scritto Sar 3.3.20); *I disegni di Previati e Gola*, cit.; *Per Emilio Gola*, "II Popolo d'Italia", 28 dicembre 1923, Sar 4.1.10 (l'articolo presenta un testo molto simile a quello che compare poi, come approfondimento dedicato alla mostra di Gola del 1923, in *Segni, colori, luci*); *Nell'attesa della XV Biennale di Venezia. Un pittore lombardo: Emilia Gola*, "II Popolo d'Italia", 25 aprile 1926; *La figura e l'arte di Emilio Gola*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", gennaio 1930, Sar 4.2.7.

95 Sar 3.3.20.

96 *Mostra individuale di Emilio Gola (1852-1923)*, catalogo XV Esposizione d'arte della città di Venezia, Venezia 1926. Sarfatti cita Whistler anche nella monografia *Daniele Ranzoni*, cit., p. 157 e segg., sempre a proposito della raffigurazione della donna.

rimane comunque l'artista cui Sarfatti dedica maggiore attenzione. Spesso definito il vero maestro di Cremona, di lui Margherita apprezza soprattutto la capacità di sintesi e la maestosità, tratti evidenti anche nella sua vicenda biografica. Così scrive in *Segni, colori, luci*: «Di patetiche chitarronate, nel Cremona troviamo echi parecchi. Daniele Ranzoni, più primitivo e più artista [...] È una pittura sintetica, senza precedenti nell'Italia d'allora, tanto è maestosa, pur nelle piccole tele.» e più avanti «Procedeva nell'arte, a furia di eliminazioni e di sacrifici.»<sup>97</sup>

In un altro foglio manoscritto, sempre conservato nell'ampio fascicolo Sar 3.3.37 e intitolato «Osservazioni III», si legge: numero III: «cfr. Reynolds e Gainsborough/ Opp. Rodin e Rosso/ Opp. Raffaello e Leonardo/ Opp. V. Hugo e Baudelaire/ -il grande il completo-/ "mente vasta" Cremona, spontanea e piana la concezione del Ranzoni».

Spesso Sarfatti paragona gli artisti italiani agli autori esteri e non solo a quelli contemporanei, istituendo confronti con altri tempi e luoghi, come titola un paragrafo di *Segni, colori, luci*. La sua capacità e curiosità critica la porta sovente a interessanti parallelismi diacronici con mastri del passato o anche con la produzione di altre civiltà, perlopiù europee. Attivamente impegnata nello studio della storia dell'arte, come emerge non solo dagli appunti conservati nei quaderni ma anche dalla biblioteca personale, Margherita usa queste conoscenze per inserire il proprio pensiero in un contesto ampio e internazionale. Spesso si serve di coppie dialettiche per chiarire la propria poetica: si è già accennato alla contrapposizione tra Rinascimento e Seicento, così come tra Ottocento e XX secolo. Tuttavia, secondo lei il superamento di questi opposti avviene sempre nella capacità di prendere il meglio di ogni periodo, anche di quelli "bui", e di ogni produzione nazionale, poiché i corsi e ricorsi storici fanno sì che un periodo di decadenza per alcune nazioni coincida con uno di gloria per altre, e viceversa. Soprattutto l'arte francese rappresenta per Sarfatti la "fiaccola accesa" che durante il XIX secolo ha portato avanti gli ideali di Bellezza nell'arte, dando origine a veri

---

97 *Segni, colori, luci*, cit., pp. 86-87 e p. 88.

geni come Cézanne e transitando l'età moderna fino alla nuova rinascenza italiana. Nell'alternarsi delle epoche di gloria e decadenza, ciò che sempre Margherita disprezza è lo spirito nordico, soprattutto germanico, di crudo realismo, minuziosa descrizione della realtà senza idealismo, senza religiosità, senza quell'atmosfera quasi magica che l'arte classica sa creare.

Tra le carte di Ranzoni, ella annota una citazione di Leon Battista Alberti, che esprime queste riflessioni: «Con lo studio, con l'arte, bisogna sforzarsi di comprendere la vita e di esprimerla. Non basta rendere la simiglianza delle cose, bisogna mostrarne la bellezza» e ancora «Delle cose non basta rendere simiglianza, bene si conviene mostrarne la bellezza».

Tra le carte ranzoniane si colloca anche il fascicolo Sar 3.3.24, dove Sarfatti inserisce il pittore italiano nel panorama più ampio dell'Impressionismo europeo e dove risultano più evidenti le sue considerazioni sull'arte mediterranea/nordica. Gli appunti manoscritti sono in lingua francese e portano il titolo «Note Ranzoni imprs italien.» (vedi Appendice).

Le carte e gli inchiostri utilizzati sono diversi, quindi si può ipotizzare che anche questi appunti appartengano a momenti distinti: in primo luogo alle celebrazioni ranzoniane degli anni venti, come farebbero presupporre i ritagli stampa inseriti nel medesimo fascicolo, e poi alle conferenze sull'arte italiana e l'Impressionismo tenute negli anni trenta in Francia. L'impostazione è altresì tipica di Margherita oratrice: dall'inquadramento storico di Milano negli anni della Scapigliatura, si passa all'evocazione dei destini degli artisti, con toni quasi drammatici: «Epigones, Echevelés/ Un nome, c'est le Verbe, et le Verbe est Créateur. C'est aussi 1 drapeau, la flèche sur la pierre miliare qui indique 1 chemin e 1 [but]. Une pose, c'est masque, plus que cela, davantage, c'est la confession d'1 idéal, qui finit par ns créer pareil à lui; le masque, qui modèle ns figure. Ils mouraient tous jeunes: ils brûlaient la chandelle par le 2 bouts. Cremona peignait étendu par terre, il nettoyait ses pinceaux sur sa poitrine velue, il étendait les couleurs sur la toile, à même les tubes, du bout des doigts. Vite, vite, que l'inspiration se refroidisse pas! [...] Leurs noms sont écrits sur le sable.» Da queste considerazioni relative al

tema specifico della conferenza, Sarfatti passa ad esporre alcuni concetti generali del suo pensiero, costanti nella sua “battaglia per l’arte moderna”: si tratta ancora una volta dell’idea del classico, incarnato solo dall’arte mediterranea, e soprattutto italiana e francese: «Presque tous les pays ont eu plus ou moins des peintres, de même que presque tous les pays ont eu des sculpteurs. Il y a eu, il y a des sculpteurs en Allemagne, en Espagne, voir même en Angleterre. Mais il n’y a que deux pays en Europe à ma connaissance, où il y ait eu une véritable sculpture, c’est la Grèce et l’Italie. [...] A ce point de vue là, qui me parait le seul essentiel, c’est surtout la France et l’Italie qui comptent dans le monde moderne, à partir de la fin de Byzance et de son art orientalement hiératique, figé en formules et schéma immuables et immobiles, pour en venir à la Renaissance, et jusqu’au siècle dernier, et jusqu’à nos jours.».

È questa la particolare interpretazione di Sarfatti della storia dell’arte internazionale, soprattutto europea, secondo una linea che rimarrà identica in tutta la sua produzione critica matura. Inghilterra e Paesi Bassi sono determinanti per la rottura moderna e l’avvento del terzo stato, e questo avviene nel Seicento, secolo che non vede più protagonista l’Italia («Toutefois un Seicento ce n’est guère plus l’Italie qui tient le flambeau. Il passe aux Pays Bas, en Espagne, en Angleterre, plus tard en France»). Ai protagonisti dei secoli XVII e XVIII Sarfatti riconosce il merito del realismo nella pittura di figura, specialmente il ritratto, e l’intimità e il dialogo con la natura nell’arte di paesaggio. Tuttavia, l’apporto maggiore alla storia dell’arte europea è e rimane italiano e francese; secondo Margherita non si possono certo dimenticare alcuni grandi autori spagnoli e tedeschi, ma si tratta appunto di alcuni, non di una scuola continua e di una tradizione secolare<sup>98</sup>.

---

98 Sulla pittura di paesaggio e quella di figura, si vedano alcune considerazioni di Sarfatti elaborate durante la metà degli anni trenta: «L’evoluzione della pittura moderna, in Francia, in Inghilterra, in Italia, offre un singolare parallelismo di sviluppi storici: è il paesaggio che spiana la via alla rinnovazione della tecnica e di tutta la maniera pittorica; e dal paesaggio la rivoluzione via via si espande e investe la pittura di figura.» *Daniele Ranzoni*, cit., p. 160. Fermo restando l’apprezzamento continuo per la Francia, talvolta Margherita ne sottolinea l’aspetto geograficamente diviso, metà nordico e metà mediterraneo, e quindi la tendenza ad alcuni aspetti di analisi o al romanticismo; in Italia invece è chiara e definita la componente mediterranea, quindi sintetica e classica.

19/9 l'y a même quelques  
pays qui possèdent une pein-  
ture, tels que la France et  
les Pays-Bas. Et j'entends  
par là, des pays ayant  
non pas quelques peintres isolés,  
mais une tradition de peinture  
qui embrasse plusieurs siècles  
~~concerner~~ avec des hauts et  
des bas, des évolutions, des

20/ progrès et des arrêts, mais  
sans interruption.  
Quant à une tradition de  
sculpture, j'avoue que je  
n'en connais guère que  
dans ces deux pays d'Europe:  
la Grèce et l'Italie.  
Mais ce qui les caractérise  
surtout l'Italie, c'est qu'elle  
ne peut se passer d'art: l'art,  
c'est pour nous autres italiens  
*notre second nom de notre  
pays*

**Pagine manoscritte a inchiostro nero, con note a matita rossa, numerate 19 e 20, e intitolate «Principio conferenza in francese sull'impressionismo italiano», Sar 3.3.24**

Proprio la Francia è interprete della prima rinascita della vera arte, alla fine del Medio Evo: «C'est la France qui, la première, rompt cette glace vers la fin du M. Age. La France est donnée de l'esprit d'analyse, de [...], de l'esprit d'élévation, et enfin, pour tout dire, de l'esprit tout court. Le sentiment de réalité est en France vif, alerte, piquant, dans tous les domaines. [...] C'est par cet esprit d'analyse, non pas pédantesque, mais subtil; c'est par cette finesse d'observation, que la France renouvela l'art 1 première fois, au temps des enluminures des sculptures des vitraux, [...]» Dalla Francia, la vera arte passa in Italia, protagonista dell'apice di questa rinascenza nel '500 : «Mais il y a des génies qui épuisent par leur grandeur même le cycle d'art qu'ils portent à leur apogée. Que voulez- vous que l'on puisse répéter dans le même ordre/ le plus ou de mieux, après Raphael, Michel Ange, Leonard, et le Titien?»

Da queste considerazioni emerge anche quale sia il *fil rouge* che lega l'intera vicenda sarfattiana, cioè il legame tra produzione artistica e politica. Il nostro Paese è pronto a vivificare le glorie rinascimentali, prendendo il testimone dell'arte moderna che la Francia le ha passato, insieme all'intera sua tradizione visiva che da David a Ingres, da Delacroix a Courbet, dalla scuola di Fontainebleau a quella di Pont- Aven, da Corot a Millet, da Daumier a Gauguin, dal Realismo all'Impressionismo, arriva fino al «grand bouquet final de Renoir, Monet, Degas et surtout de Cézanne».

Da quest'ultimo la linea non si è interrotta ma continua con Rousseau il Doganiere, Picasso, Matisse, Derain e altri. Un'età nuovamente italiana si profila all'orizzonte, necessariamente classica, e questo è possibile perché ad una grande nazione corrisponde sempre, secondo Margherita, una grande arte. L'Ottocento è rimasto bloccato nei problemi politici e patriottici: «Pendant tout le 19° siècle, le sort de l'Italie a été ~~politiquement~~ agité par la grande tâche de reconstituer son limite nationale. Le problème politique et patriotique absorba le meilleur de ses énergies [...] Le génie de l'Italie est un génie classique, et le génie du temps se trouvait en contradiction avec ce génie du lieu. »

Per giungere alla rinascenza, bisogna partire da una corretta valutazione dell'arte italiana del XIX secolo, che è stata misconosciuta e denigrata: «Il faut tout de même reconnaître que l'art italien, et sa peinture notamment n'ont pas manqué de grandeur même au cours du 19<sup>e</sup> siècle. Malheureusement, ce qui nous a le plus manqué, ce fut la reconnaissance publique, la mise en valeur de nos valeurs réelles. Tout ce qui fut vraiment bien à cette époque là fut inconnu. Tout ce qui fut reconnu, flatté, approuvé et récompensé [sic] fut au contraire misérable, faux, et souvent même ridicule. [...]» .

Questo il punto di avvio, secondo Sarfatti, per attuare una nuova età di gloria dell'Italia, dove l'arte è come un secondo nome di patria: «Mais ce qui caractérise surtout l'Italie, c'est qu'elle ne peut se passer d'art: l'art c'est pour nous autres italiens comme un second nome de notre pays». La battaglia per l'arte moderna assume in Margherita il valore di fondamentale contributo intellettuale a sostegno dell'intera nazione e la linea lombarda diventa in questo modo non solo indice dell'esistenza di una vera arte italiana anche durante l'Ottocento, base da cui partire per il gruppo di Novecento, ma anche simbolo della sopravvivenza politica della nazione e preludio al suo rinascimento culturale attuato dal Fascismo.

### 1.3 La scultura italiana: Adolfo Wildt e Medardo Rosso

Da un artista come Medardo Rosso ad uno quale Adolfo Wildt grande è il divario. [...] Adorare il mistero rispettandolo, o affrontarlo per scoprirlo: ~~nella materia~~ sono due modi, l'uno e l'altro, di vincere la inerte gravezza della materia e strapparle, domandola, qualche bel segreto di vita.<sup>99</sup>

Tra gli artisti più amati da Margherita Sarfatti è sicuramente Adolfo Wildt<sup>100</sup>, che lei stima e promuove almeno parimenti all'altro suo grande amore nell'ambito

---

99 Sar 3.3.33.

100 Sarfatti si occupa di Wildt fin dagli anni dieci, in particolare si ricordano: *Adolfo Wildt e l'Esposizione alla Galleria Pesaro*, "Il Popolo d'Italia", 10 febbraio 1919; *Esposizioni milanesi. Araldo Bonzagni e Adolfo Wildt*, "Il Messaggero della Domenica", 2 marzo 1922; *L'esposizione degli oggetti restituiti dall'Austria a Roma – Egger Lienz e Wildt premiati e Venezia*, "Il Popolo d'Italia", 5 ottobre 1922, Sar 4.1.12; *La commemorazione di Adolfo Wildt*, "Il Popolo d'Italia", 10 maggio 1931; *Una mostra delle opere di Wildt al Castello Sforzesco di Milano*, "Corriere della Sera", 10 maggio 1931, Sar 4.2.1; *Adolfo Wildt pescatore di Borgo Ticino. Memorie pavesi d'un grande artista italiano*, "Il Popolo di Pavia", 27 marzo 1931, Sar 4.2.7. Nella Biblioteca Sarfatti al Mart sono inoltre conservati i cataloghi *Sette artisti moderni. Wildt, Carrà, Funi, Marussig, Saliotti, Sironi, Tosi*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Milano, con introduzione di G. Nicodemi, Alfieri & Lacroix, Milano aprile 1929 ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 34 e *Mostre individuali dei pittori Ambrogio Alciati, Giuseppe Biasi, Aroldo Bonzagni, Guido Cinotti e dello scultore Adolfo Wildt*, catalogo della mostra a cura di V. Pica, Milano, galleria Pesaro, febbraio 1919, Alfieri & Lacroix, Milano [1919?], ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 4, insieme alla pubblicazione *Le grandi giornate di Dio e dell'Umanità. Disegni di A. Wildt a favore Opera Naz. Orfani di Guerra* di P. Semerari, D. Minozzi e Associazione nazionale Cesare Beccaria, Casa editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli, Milano – Roma 1934-1935, ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 58. Nella sezione dedicata al materiale grafico, Sar 6.9, è inoltre conservata l'opera autografa *Luce. Versi di Walter Ottolenghi, disegni di Adolfo Wildt*, [tiratura di 600 esemplari su Carta Fabriano, di cui 50 contrassegnati da I a L firmati dall'autore e da Wildt; 550 numerati da 1 a 550] Riproduzione dei disegni e testo Arti Grafiche Modiano, Milano, aprile 1922 [l'esemplare conservato è composto da una sola pagina con una poesia e una tavola di Wildt, senza firme né numerazioni]. Wildt è membro del comitato di Novecento italiano ed espone con il gruppo in Italia e all'estero. Nel 1923 Sarfatti gli procura la commissione per il busto del Duce e nel 1930 scolpisce nel marmo la stessa Margherita. I due saranno in contatto epistolare per lungo tempo, come testimoniano le lettere conservate nell'archivio del Mart (Sar 1.1.2.4, 1.1.2.10, 1.1.2.23 e 1.1.2.32). L'artista è anche al centro del rinnovamento della compagine dopo la prima mostra, quando gli equilibri mutano a favore di una maggiore influenza della galleria Milano. Nel 1928 per iniziativa di Saliotti nasce il gruppo "Sette pittori moderni" che include Bernasconi, Carrà, Funi, Marussig, Saliotti, Sironi e Tosi; nel 1929 esce Bernasconi ed entra Wildt, e gli artisti espongono alla galleria Milano con presentazione di Enrico Somarè e Nicodemi (vedi capitolo 2.1).



della scultura italiana, Medardo Rosso. Pur sottolineando in più occasioni la forte differenza tra i due, nel trattamento della materia e nello spirito creativo di partenza, Sarfatti dimostra la sua poliedrica sensibilità estetica nell'apprezzamento di autori quasi diametralmente opposti. In più occasioni ella ribadisce la necessità di schierarsi, di realizzare una critica d'arte militante, tuttavia questo non la obbliga a prese di posizione rigide e ad una coerenza assoluta.

In molte occasioni, Margherita appoggia artisti i cui esiti sono molto distanti; solo per la scultura, oltre a Rosso e Wildt, si possono citare Arturo Martini, Romano Romanelli e Domenico Rambelli, tra gli altri. Secondo questa prospettiva, le scelte di Sarfatti possono apparire contraddittorie; tuttavia, dall'analisi puntuale dei suoi scritti inediti, emerge quanto non sia la coerenza assoluta il fine ultimo della ricerca di Margherita, né la creazione di una linea formale univoca nell'arte italiana. Ciò che ella persegue sono alcune caratteristiche imprescindibili in arte: innanzitutto la sintesi e l'attenzione alla forma. Sottolineate le poetiche da lei criticate, del realismo e del romanticismo, per Sarfatti è fondamentale ciò che l'opera trasmette, nel senso di eternità e di modernità, cui si è già fatto riferimento (vedi Introduzione). Anche nell'approccio a Wildt e Medardo, ella si concentra sulla resa formale e lo spirito che emerge dalle loro realizzazioni, non mai sui contenuti.

I due scultori sono affiancati e paragonati a più riprese, quasi due facce della medaglia di gloria dell'Italianità. Nell'importante testo conservato in Sar 3.3.33, bozza manoscritta dell'articolo *Alla prima Mostra del Novecento italiano*, si legge: «Da un artista come Medardo Rosso ad uno quale Adolfo Wildt grande è il divario. Non lascia angoli di mistero o d'ombra, nella sua arte. Là dove un Rosso sfiora appena la cera, con pollice di feminea delicatezza, per ~~emersioni~~ dare nel tenue tocco un senso d'ombra o di luce rivelatrice, egli affonda lo scalpello nel marmo duro, determinato a che nulla rimanga di impenetrabile e non domato. Adorare il mistero rispettandolo, o affrontarlo per scoprirlo: ~~nella materia~~ sono due modi, l'uno e l'altro, di vincere la inerte gravezza della materia e strapparle,

domandola, qualche bel segreto di vita. ~~Il busto~~ L'erma commemorativa del nostro povero camerata Nicola Bonservizi, ucciso in Francia, che adorna le sale del *Popolo d'Italia* ed è esposta alla Mostra è esempio bellissimo di questa arte del Wildt, logica, incisiva e ardua.»<sup>101</sup>

Soprattutto in Wildt, Sarfatti individua le caratteristiche primigenie dell'arte lombarda che lei cerca di ricostruire nell'accidentato percorso italiano. Nell'archivio roveretano sono conservati alcuni importanti scritti sullo scultore; in particolare, il fascicolo 3.3.5 contiene alcune carte che sembrano ricondurre a qualcosa di più complesso di un articolo o di un catalogo, e più coerentemente ordinato di una conferenza (vedi Appendice).

Si può pensare ad un progetto editoriale a lui dedicato, una monografia come quelle che Margherita scrive su Funi e Ranzoni. Il fascicolo è arrivato a noi con il titolo «Lecture on Wildt» che potrebbe far pensare ad una conferenza o ad un intervento più esteso. Un gruppo di fogli tratta dell'arte di Turner, quindi il materiale potrebbe riferirsi ad una lezione tenuta in Inghilterra o negli Stati Uniti, anche se le carte, malgrado il titolo, sono redatte in italiano. Quasi tutte le pagine presentano numerazione progressiva a matita rossa e indicazioni su una possibile collazione delle parti<sup>102</sup>.

Nei fogli dedicati al pittore inglese, si legge: «Turner: luce e lirismo. Ottocento incompreso. Fu compreso dai francesi dal Ruskin: francesi temperarono con maggiore senso della forma- con il classico- il romantico/ classico trionfa Italia – classica per eccellenza- poeti romantici niente». Di qui prende avvio la linea della storia dell'arte secondo il consueto schema che Margherita usa nelle sue conferenze (vedi capitolo 2.3): dalle Fiandre, culla dell'arte moderna, con la borghesia quale nuovo protagonista, si passa all'Inghilterra e infine alla Francia, nazione che transita l'arte moderna all'Italia. In un'altra pagina, il percorso si ricollega a Turner: «E qui, con il Turner si può dire che cessi la parte importante

---

101 Sar 3.3.33 (vedi Appendice e capitolo 1.4). L'articolo è pubblicato in «Rivista Illustrata del Popolo d'Italia», IV, n.3, marzo 1926, pp. 32-38.

102 Si veda a questo proposito la carta intitolata a matita rossa: «verso pagina 90». Ci sono poi fogli, redatti sempre a matita rossa, con indicazioni per unire le pagine.

dell'Inghilterra. Turner, protagonista dell'Ingh. nello sviluppo [illeggibile] con il Delacroix la fiaccola dell'arte-pittura passa alla Francia che la tiene e la terrà sino ai giorni nostri.»

I fogli relativi a Wildt si presentano più omogenei; non si può comunque supporre che fossero separati dalle carte precedenti, perché si potrebbe ipotizzare da una parte un progetto editoriale dedicato solo a Wildt, e dall'altra un intervento in una conferenza, in cui Sarfatti abbia ripreso gli appunti sullo scultore, inserendone la vicenda nel contesto dell'arte moderna europea, come nel caso degli scritti su Ranzoni (vedi capitolo 1.2). Secondo Margherita il primo e più importante contributo di Wildt alla statuaria è la forte e innata capacità di sintesi.

Uno dei fogli conservati in Sar 3.3.5 appartiene al periodo di gestazione di *Segni, colori, luci* e riporta, in modo quasi letterale, il passo conclusivo del saggio dedicato a *La Quadriennale di Torino* pubblicato nel volume del 1925, dove Sarfatti definisce Wildt «il primo maestro dell'arte del marmo che abbia oggi l'Italia.»<sup>103</sup>

Il confronto tra il foglio manoscritto e la versione a stampa chiarisce i diversi stadi di elaborazione del pensiero di Margherita: «A quasi tutti gli artisti del nostro tempo, manca il senso della sintesi, quale blocco di unità di ritmo architettonico. **(Tali problemi sembra che affiorino ora alla vigile coscienza artistica del Wildt.)** Nessuno più del W è preparato a risolvere questi problemi, perché nessuno è più di lui padrone, non schiavo, del proprio mestiere. Nella Scuola del marmo **(Senza verun altro compenso che la gioia del lavoro, e il compiacimento della nobile opera, egli dà tempo e fatica quotidiani alla Scuola del Marmo, istituita privatamente a Milano da lui e dal Circolo di Alta Coltura.)** vuole insegnare di nuovo all'artista le abilità necessarie e probe dell'artefice insegnargli a conoscere, cioè a rispettare, la materia che tratta. È 1 spirito religioso, perciò ha l'autorità e il fervore del Maestro. Maestro! parola familiare e degna di reverenza: il W sa imporre la sua disciplina e comunicare il suo fuoco».

---

103 *Segni, colori, luci*, cit., p. 12. Si segnalano tra parentesi in grassetto le parti, rilevanti, presenti solo nel testo pubblicato o in versione diversa dal testo preparatorio.

Gli altri fogli conservati nel fascicolo 3.3.5 sembrano più propriamente la struttura di un progetto editoriale dedicato allo scultore, e sono troppo elaborati e ordinati per riferirsi solo ad una conferenza. Si tratta di un sommario che, per le carte conservate al Mart, conta non meno di 45 punti. Probabilmente il progetto risale alla fine degli anni trenta, nel periodo di elaborazione di *Storia della pittura moderna*; in un passo Sarfatti fa riferimento all'opera di Wildt *Et Ultra*, conservata al Cimitero Monumentale di Milano, presso la cappella Korner, e realizzata nel 1929. In altri punti sembra invece parlare dello scultore al passato, quindi lo schema si potrebbe collocare a celebrazione della sua morte, nel marzo 1931.

Qualunque sia il momento di gestazione degli scritti, verosimilmente redatti in parte nei primi anni venti, poi pubblicati nel libro del 1925 e rielaborati per un progetto o diversi progetti posteriori, nella sezione intitolata «punti principali», Margherita elenca gli elementi della sua analisi su Wildt. Tra questi compaiono alcuni concetti fondamentali dell'intero impianto critico sarfattiano: «4) Italianità 5) Dissidio in lui fra 800 (marmorari) e 900 6) Non sangue, si piuttosto educazione gotica 7) Il gotico, e il romanico, molto più del monumento, arti prette d'Italia [sottolineati a matita rossa] 8) Lombardesimo [sottolineato a matita rossa] del gotico 9) In W s'incontrarono il gotico e il barocco/ Il barocco del gotico: Flamboyant. Il goticismo, in fondo, di Bernini e Borromini.»

Sulla linea di quanto indicato come recupero del lombardesimo da parte di Sarfatti, Wildt si colloca quale tassello fondamentale, di incontro tra gotico e romanico, tra gotico e barocco. Oltre all'influenza del pensiero ruskiniano in queste valutazioni, è interessante notare il modo in cui Margherita interpreta la tradizione lombarda non solo pittorica, da Leonardo, Luini agli artisti scapigliati e divisionisti, ma anche quella scultorea, per farle entrambe confluire nel movimento novecentista.

I

Punti principali:

- 1) ~~risponde a se fra lui e la sua arte.~~
- 2) ~~lui sul letto di morte.~~
- 3) ~~La visita allo studio suo e lui morto.~~
- 4) ~~Italianità~~
- 5) ~~Disaccordo in lui fra 300 (marmorari) e 900.~~  
*risponde a se fra lui e la sua arte*  
*solo del'arte*  
*solo del'arte*
- 6) ~~non sangue, si piuttosto ed ne gotica~~
- 7) ~~Il gotico, e il romanico, molto più~~  
~~del romanico, arti prette~~
- 8) ~~Italia~~
- 9) ~~Lombardissimo del gotico.~~  
~~In W s' incontrano il~~  
~~gotico e il barocco. Flamboyant.~~  
~~Il barocco del gotico: Flamboyant.~~  
~~Il goticismo, in fondo, di Bernini~~  
~~e Borronini.~~
- 10)

Pagina manoscritta a inchiostro nero, con note a matita rossa, numerata I e intitolata «Punti principali», Sar 3.3.5

Alcuni punti definiscono in maniera stringente l'approccio di Wildt alla scultura: «17) 1) Rispetto della materia 2) Amore della materia 3) Disprezzo della materia 4) Ira contro la materia- padronanza della materia [tutto il punto 17 evidenziato nel lato sinistro a matita rossa]». Sulla violenza nell'approccio alla materia, in un passo del dattiloscritto «L'Art italien du siècle passe a nos jours», conservato in Sar 3.3.8 (vedi Appendice), si legge: «Adolphe WILDT était des nôtres, maître-ès-marbre, tailleur et ciseleur incisif, voire même cruel. Ce petit homme malingre, aux épaules et au crâne puissant, dont la mort ne put avoir raison que par un coup de massue, était fait pour dresser au flanc de palais et au faite des églises des colosses en pierre, aussi humains et aussi pieux que ceux de ses confrères moyen-âgeux.»

In un successivo punto del sommario conservato in Sar 3.3.5, Margherita fa riferimento anche all'attività teorica dello scultore, al «Suo eccellente libro sul marmo. Comparabile a Cennino Cennini e gli altri eccellenti artefici che dettero consigli tecnici coi buoni salutari esperti consigli. Aureo libretto,».

Sarfatti si dimostra ancora una volta aggiornata sul ritorno al mestiere degli anni venti, poetica che vede in prima linea il recupero dei manuali e dei trattati di pittura e scultura, di cui Cennino Cennini era considerato capostipite. Si ricorda a questo proposito il commento di Pierre Auguste Renoir, nella prefazione del libro dello scultore fiorentino: «un ritorno del nostro spirito al passato non è forse inutile nel momento attuale»<sup>104</sup>.

Su Wildt, Rosso e la rinascita della statuaria italiana, Margherita ritorna anche nel gennaio 1931, nel testo *Gli scultori italiani al Convegno di Roma*, pubblicato in “Nuova Antologia” e conservato nella biblioteca Sarfatti al Mart. Nel saggio, che apre con il consueto monito sarfattiano sulla macchina, ripreso in molti scritti dedicati ad arti decorative e architettura (vedi capitolo 1.5), Margherita parla della

---

104 Come segnalato da Elena Pontiggia, il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini era stato tradotto in francese da un allievo di Ingres a metà dell'800 ed era già stato oggetto di studio da parte di Renoir che ne aveva curato una prefazione pubblicata con la ristampa del 1911. Su questi temi si veda anche l'antologia di scritti in *Il ritorno all'ordine*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2005.

rinascita della scultura italiana: «Ma la scultura, come le altre arti plastiche, evolve oggi verso forme di sintesi classica. Non rinnega le conquiste dell'impressionismo, quasi esso fosse stato un periplo di errori. Ne tiene conto, le rivede e controlla senza lasciarsene ipnotizzare, come è suo dovere di figlio ed erede; e poi muove oltre, verso nuove conquiste, come è anche dovere. Non muove a ritroso, per ritorni e nostalgie arcaiche; vuole esprimere, come è suo debito, i nuovi e genuini bisogni della nostra civiltà».

Anche la scultura deve essere contro tutti i ritorni, e ancora una volta contro tutti i neoclassicismi e gli arcaismi che Sarfatti critica in Carrà e negli artisti di Valori Plastici già nei primi anni venti. E prosegue: «Così l'arte del maggiore nostro scultore d'oggi, Adolfo Wildt, da certe esasperazioni fanatiche della prima giovinezza va sempre più chiarendosi verso la concezione ampia e la fattura semplice.» aggiungendo poco più avanti: «La statuaria del Wildt ricorda certe volte quella del Canova, più spesso quella delle cattedrali gotiche, e se volete quella del seicento. Tutte epoche e uomini, ai quali la classicità e semplicità non furono doni spontanei come il respiro, naturali come l'atmosfera del loro clima storico. Essi giunsero invece a comprenderle attraverso l'anelito, la passione e il tormento della dismisura, come una conquista, in gran parte voluta, imposta dal ragionamento, dal criterio e dall'esperienza sopra un primo istinto romantico.»<sup>105</sup>

Forse ancora più di Adolfo Wildt, Medardo Rosso è tra gli scultori più apprezzati e più difesi da Sarfatti<sup>106</sup>. Presente nella prima mostra del Novecento italiano del 1926 con una sala personale forte di dieci opere, Medardo viene citato come il grande maestro dell'arte italiana in numerosi scritti e conferenze tenute da Sarfatti

---

105 *Gli scultori italiani al Convegno di Roma*, estratto da "Nuova Antologia", Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, Milano – Roma, 16 gennaio 1931, ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 1 27 p. 5.

106 Sarfatti si interessa precocemente all'opera dello scultore; si vedano ad esempio gli articoli sulla Biennale del 1914, *XI Esposizione d'arte di Venezia. Medardo*, "Giornale del Mattino", 26 aprile 1914, Sar 4.1.6, e *La biennale veneziana. Trent'anni di fecondità artistica: Medardo Rosso - Un discepolo di Manet - Gli stranieri*, "Giornale del mattino", 26 aprile 1914. Negli anni di Novecento italiano si contano altri interventi a lui dedicati, tra cui *Medardo Rosso, Il Novecento italiano alla Pesaro*, "Il Popolo d'Italia", 30 marzo 1923, *Medardo Rosso e la sua opera*, "Libertà", 10 luglio 1926 e *Medardo Rosso*, "Il Popolo d'Italia", 3 aprile 1928.

sulla produzione nazionale e su Novecento, fino agli anni trenta. Come emerge dalle carte roveretane, Margherita lo apprezza a tal punto da sceglierlo, nel testamento, quale autore del proprio monumento funerario, al posto di Leonardo Bistolfi, selezionato in un primo momento<sup>107</sup>.

Uno dei passi più estesi dedicati a Medardo è quello conservato in Sar 3.3.33, fascicolo già citato per Wildt e tra i più importanti per la vicenda di Novecento italiano (vedi Appendice e capitolo 1.4).

Un'ampia parte del testo è dedicata ai grandi maestri del passato recente, che purtroppo restarono voci isolate, come Fattori, Ranzoni, Grandi, Cremona, «o il giovane Medardo Rosso, quando ancora viveva in Milano, scoprì qualche lembo di cielo; ma non aperse sulla terra una strada, per sé e per gli altri. X X X Appunto dall'omaggio a questi pionieri del ~~tardo Ottocento, che ebbero parte la Mostra del~~ tardo Ottocento parte la prima Mostra del Novecento italiano, con la Mostra collettiva di Medardo Rosso. Ebbero vita non fortunata e tardo o nessun riconoscimento in patria. Medardo Rosso dovette esulare in Francia per trovare lavoro, combattimento e gloria. Solo ora torna fra noi, stanco di anni e più di fatiche. E ancora non è apprezzato, come dovrebbe essere, se non dai pochi. [...] Egli rifiuta tutto quanto è contorno e zeppa della prima impressione diretta e immediata. Per ciò si riallaccia ancora all'impressionismo estremo. Tutto quanto è opera dell'ingegno e della volontà costruttrice, intorno al puro atto d'intuizione e di commozione del genio, gli appare inferiore e detestabile; per questo lo scarta. [...] Vi è qualcosa di medianico nelle apparizioni ch'egli evoca attraverso la cera, o il bronzo. Ma nulla di labile. A chi ben guardi, il mistero dello spirito è fissato con il gioco della luce nella materia, attraverso segni definitivi, bene concreti e sicuri. Segni, ~~alla loro~~ che a modo loro sono fermi quanto quelli di un Donatello. La sublime testa dell'*Ecce Puer*, specialmente, è grande come una scultura egizia del tempo dei Faraoni.» Qui segue la parte di confronto tra Rosso e Wildt e poi,

---

107 Tra le carte amministrative, in Sar 2.6, è conservato il testamento autografo di Margherita Sarfatti redatto il 13 marzo 1913 con una chiosa del 12 dicembre 1914, in cui ella specifica che invece di Leonardo Bistolfi per il suo monumento funerario vorrebbe Medardo Rosso.



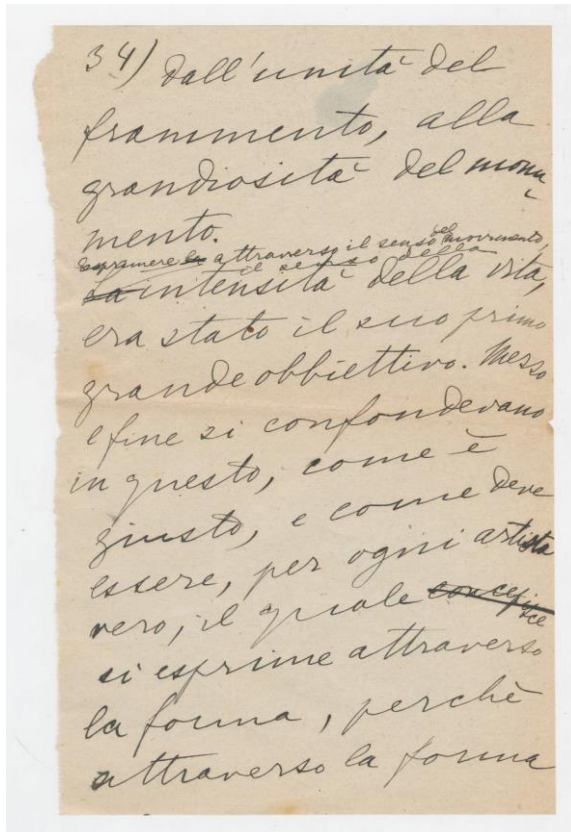
senza soluzione di continuità, il corpo principale dello scritto dedicato alla milizia del Novecento italiano.

Un altro fascicolo conservato al Mart, Sar 3.3.34 (vedi Appendice), raccoglie il manoscritto con i commenti di Margherita sull'opera di Medardo, che l'autrice utilizza poi in alcuni articoli quali *Medardo Rosso e la sua opera*, pubblicato nel giornale piacentino "Libertà" il 10 luglio 1926 e *Medardo Rosso*, uscito in "Il Popolo d'Italia" il 3 aprile 1928.

Nelle carte, frammentarie, si legge: «Tra la pittura e la scoltura il suo genio cercò un compromesso, e lo trovò, non già nel bassorilievo, troppo piatto ancora, e ancora troppo tondo, ma nella cultura a cui "se ghe gira minga intorno, come egli dice nel suo immaginario linguaggio. [...] Seolpì Modellò, nell'83, la portinaia: ~~si buttò a nuoto in acqua aspettando di imparar a nuotare~~ e ne uscì un capolavoro di freschez profondità psicologica, in cui l'analisi diventa sintesi. Come e perché? Rimane un mistero. [...] Possibile che lui solo vedesse e ~~riproducesse~~ ricreasse così?/ Possibile che avesse, lui solo, ragione contro tutti? [...] le sue mani di lottatore si piegarono con tanta sottile grazia a forgiar la creta, da quell'impareggiabile maestria [illeggibile] a fondere il bronzo o plasmare e rimodellare sopra il gesso concavo dei suoi gettii la cera, per ~~ridurla in~~ ridare gli aspetti e le visioni di allucinante vita delle sue figure ~~pallide~~ dove nulla è fermo, tutto è mobile, eppur tutto è definitivo. E quali fiori di grazia intensa morivan "Impressionista" sì, lo han chiamato. Ma supera e trascende teorie ecc./ A Parigi, Degas il più vicino (purezza Ingres.»

A seguire, si trova una frase che sintetizza appieno l'opera di Medardo Rosso secondo Sarfatti: «dall'unità del frammento, alla grandiosità del monumento. / Esprimere attraverso il senso del movimento il senso della intensità della vita, era stato il suo primo grande obiettivo. Mezzo e fine si confondevano in questo, come è giusto, e come deve essere, per ogni artista vero, il quale ~~concepisce~~ si esprime attraverso la forma [...]» Anche in *Segni, colori, luci*, nella sezione dedicata agli *Artisti di Lombardia*, Sarfatti dedica ampio spazio a Medardo, commentando la sua mostra monografica tenuta nella primavera 1923 a Bottega di Poesia. Anche

per lui, come per Ranzoni e Gola, Margherita cita Whistler; definendo le opere dell'artista di origine americana così: «nuove e rivoluzionarie nella forma e il modo, nell'essenza sono antiche aspirazioni [...]»<sup>108</sup>



**Pagina manoscritta a inchiostro nero, numerata 34, Sar 3.3.34**

Sempre nel volume del 1925, per definire l'aspirazione al monumentale in Medardo, Margherita menziona la scultura egizia ed etrusca: «Ma intorno a questo concetto del monumentale e dell'architettonico si è aggrumata molta falsità; e si è finito per scambiarlo con il tronfio e il colossale, che ne sono le camuffature e le contraffazioni.»<sup>109</sup>.

108 *Segni, colori, luci*, cit., p. 110.

109 *Idem*, p.116. Sull'arte egizia e la scultura, si veda anche l'articolo *L'Esposizione d'autunno*

In *Segni, colori, luci*, Sarfatti affianca alle considerazioni su Medardo quelle sul pensiero positivista, e cita lo scienziato von Helmholtz, più volte nominato da Margherita a proposito delle correnti realiste, divisioniste e impressioniste, spesso in contrapposizione alla filosofia platonica<sup>110</sup>. In Medardo il positivismo rappresentato dalle recenti scoperte scientifiche si lega ad una rivelazione morale, di reazione al verismo; si tratta di un recupero del valore etico dell'arte, attuato senza intento di denuncia o di fotografia della realtà, ma come intima espressione dell'intensità della vita.

Questo è il fine dell'arte, secondo Sarfatti: non descrivere in senso letterale la realtà né piegare la Bellezza ai valori di denuncia, come realizza Angelo Morbelli, ad esempio, ma la trasfigurazione epica delle vicende e dell'animo umano attraverso l'uso quasi magico della materia. Espressive in questo senso le pagine di *Segni, colori, luci*, nell'articolo dedicato a *La Biennale a Roma* del 1923. Qui Sarfatti esprime il suo apprezzamento per la solidità di Derain e di Degas scultore, riconoscendo in quest'ultimo l'influenza di Medardo.

Di qui origina una considerazione sull'arte nazionale, preludio alle parole che sanciranno la nascita di Novecento: «Il segno è preciso, il colore è deciso. E' colore e non sfumatura di luce ambiente soltanto; è segno, e non solamente tremolio d'atmosfera. E con il colore, ritorna in onore la composizione e il soggetto; e ritorna il nudo; e con il nudo la bellezza: gli dei ritornan, tenendosi per la mano.»<sup>111</sup>.

---

della Società Permanente di Belle arti di Milano, "Gli Avvenimenti", 14 ottobre 1917: «Il Wildt mostra, e di ciò gli sia reso onore, di aver molto amato e studiato i più grandi fra i grandi scultori antichi, gli egizi; in alcune parti della sua opera ne ha ricordato l'imperituro insegnamento: che un'opera di scultura è essenzialmente e fondamentalmente un'opera di architettura.».

110 Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz, (Potsdam, 31 agosto 1821 – Berlino-Charlottenburg, 8 settembre 1894) è stato un medico, fisiologo e fisico tedesco. Tra le sue scoperte più importanti, si conta la riformulazione della dottrina "Sulla conservazione dell'energia" (*Über die Erhaltung der Kraft*, 1847).

111 *Segni, colori, luci*, cit., pp.42-43. Nello stesso articolo Sarfatti dimostra di non apprezzare l'opera di Oppo, troppo simile a Manet, mentre su De Chirico è quantomeno cauta; elogia invece Antonio Mancini, cui dedica largo spazio, accostandolo a John Sargent. Attacca poi Ettore Tito, secondo lei esempio di bravura di superficie e di fortunata "smafera", definendolo semidio filisteo. Infine, tratta della Biennale di Venezia, criticando il

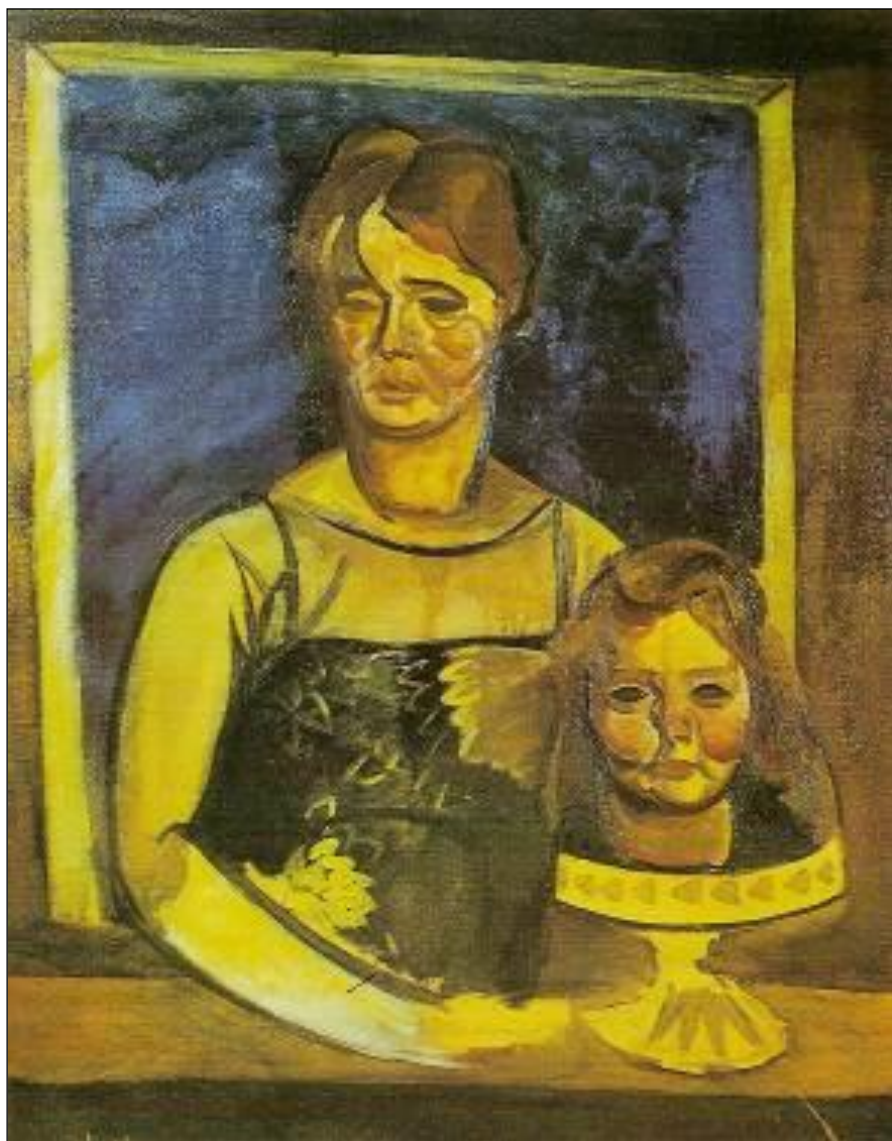
I tempi sono ormai maturi per una vera rinascita della gloria italiana, e con essa il ritorno della divina Bellezza e delle Idee in arte.

36) conto ~~del~~ <sup>proprio</sup> la trasfor-  
mazione del soggettivismo  
luminoso <sup>della ragione</sup> (in soggettivismo  
spiritalistico dell'emo-  
zione. ~~Non si tratta più~~  
~~splendida da sci~~  
~~la ragione. La cosiddetta~~  
~~scoperta~~  
zione. La scoperta  
scientifiche dell'Hel-  
holtz, diviene una  
scoperta morale, di  
<sup>vera</sup> ragione al verismo.  
~~A Vortoghere il mo-  
ma più va innanzi.~~  
più la ragione gli sci-  
apre innanzi

Pagina manoscritta a inchiostro nero, numerata 34, Sar 3.3.34

---

regionalismo di alcuni e definendo la ricerca di piccole fame locali una delle piaghe d'Italia.



**Achille Funi**

***Margherita Sarfatti con la figlia Fiammetta, 1919-20 ca.***

**Già collezione Margherita Sarfatti**

## 1.4 NOVECENTO ITALIANO 1919-1926

*[...] la ricerca stessa li conduce per mano verso una mèta unitaria che si delinea gradualmente più chiara e definita: limpidezza nella forma e compostezza nella concezione, nulla di alambiccato e nulla di eccentrico, esclusione sempre maggiore del casuale e dell'arbitrario e dell'oscuro Non è da disperare, con questi principii, che si arrivi infine all'espressivo, al leggiadro e, insomma, allo spontaneo; e persino all'umano. [...]*

*Non è arrivata a quel punto dove lo sforzo scompare: dove il mestiere, tanto è sicuro, pare che non esista. La pittura, per questi pittori nostri di avanguardia, non è ancora un mezzo, ma un fine terribilmente presente.<sup>112</sup>*

La direzione di Margherita Sarfatti sulla critica d'arte è pressoché definita già nel 1919, data in cui si colloca l'avvio della sua attività secondo uno schema organico e un progetto di "milizia" artistica che confluirà nel gruppo di Novecento.

Parallelamente alla riscoperta e promozione di una parte dell'Ottocento italiano, strumentale anche alla definizione di una linea lombarda dell'arte moderna, si fa strada in lei la convinzione che la critica militante si debba confrontare con la contemporaneità, come dai primi anni dieci faceva sulle pagine dei giornali, anche mettendosi in gioco in prima persona. Secondo i principi di arte come sintesi, di ordine gerarchico degli elementi, di classicismo e idealismo, ella individua ben presto alcuni autori della nuova generazione nei quali ritrova, sebbene ancora in nuce, queste caratteristiche.

La svolta avviene nel 1919, fin dall'articolo del 28 gennaio dedicato a *Le esposizioni Tomescu e Martini a Milano*, pubblicato in "Il Popolo d'Italia", dove Margherita, in poche righe, afferma il suo credo: «L'arte è unità, coordinazione e

---

112 *Il gruppo del '900 in Segni, colori, luci*, cit., pp. 126-128.

gerarchia: sacrificio dell'inferiore al superiore, rinuncia di quanto è meno importante a pro di quanto lo è maggiormente. Questa è la grande disciplina soprattutto dell'arte mediterranea, nell'essenza della sua tradizione classica, dalle sfingi di Egitto ai quadri di Paul Cézanne e alle cere di Medardo Rosso. 'Arte' diceva Michelangelo 'è saper fare quel tanto che basta'.<sup>113</sup>

Il concetto di essenzialità, così come quello di precisione del segno, fondamentali nel pensiero sarfattiano, sono fatti risalire direttamente a Michelangelo e ripresi anche per le arti decorative (vedi capitolo 1.5)<sup>114</sup>.

Per Margherita il lungo percorso dell'arte "dal moderno all'eterno" coinvolge in prima istanza la concezione del tempo, come scrive anche Massimo Bontempelli nell'editoriale del primo numero della rivista '900: «Il compito più urgente del secolo ventesimo sarà la ricostruzione del tempo e dello spazio». <sup>115</sup> Una nozione del tempo in cui tutte le età sono contemporanee, o meglio un tempo in cui si svolge il perfetto equilibrio tra modernità e tradizione eterna. La nuova arte aspira a superare la frammentarietà della poetica impressionista e anche il movimento della vita contemporanea, che le avanguardie avevano cercato di rappresentare<sup>116</sup>.

La svolta era cominciata con Paul Cézanne, che dal fare impressionista aveva spostato la sua attenzione verso il problema della resa della realtà, "solidificandola" com'è stato detto. Nel pensiero sarfattiano il maestro di Aix-en-Provence è il vero *trait-d'union* tra il diciannovesimo secolo e le poetiche che emergono verso la fine degli anni dieci. Questo «francese del Sud, di sangue semi-italiano» conduce attraverso il «clima eterno dell'arte, fuor di ogni contingenza e superficialità.[...] questo fu il tormento e la tragedia di Paul Cézanne. Giungere al

---

113 *Le esposizioni Tomescu e Martini a Milano*, "Il Popolo d'Italia", 28 gennaio 1919, Sar 4.1.8.

114 Si veda ad esempio *Le arti a Milano*, "Il Popolo d'Italia", 1 maggio 1925, Sar 4.1.10, dove, parlando della mostra di Parigi del 1925 e di Brasini (vedi capitolo 1.5), Sarfatti scrive: «Ma Armando Brasini, il costruttore del padiglione, di giorno in giorno più apre l'orecchio e lo spirito all'austero ammonimento di Michelangelo: "Arte è, saper fare quello che basta". Partì anche lui dal ricco; muove ora al semplice.».

115 M. Bontempelli, *Justification*, "900", Parigi 1926.

116 Si veda *Storia della pittura moderna*, cit., p. 24, dove Margherita afferma che l'impressionismo «negava lo stabile e il definitivo, questa massima aspirazione dell'arte ideale e classica».

fermo, al composto, all'ordinato e al definitivo "metafisico"<sup>117</sup>. Su questa linea, ogni tela è un passo avanti verso la grande arte, «è ancora un'altra vittoria dello spirito sulla materia, il raggiungimento di una bellezza più profonda e più scarnita insieme, più atipica, più elevata.»<sup>118</sup>. Il soggetto dell'arte non è più la mutevolezza del divenire, più volte definito anche da Bontempelli materia grezza, bisognosa di un trattamento antibiotico, ma il mondo delle idee<sup>119</sup>.

E ancora Sarfatti, in *Storia della pittura moderna*, descrive la linea come «sublime sforzo del nostro idealismo per purificare nella sua essenza la innumerevole casualità della forma.»<sup>120</sup> mentre in *Segni, colori, luci*: « [la linea] controlla e purifica, elimina e riassume, le testimonianze fallaci e spesso ingannevoli dei sensi. [...] Giusto per questo, si può dire che la linea sia lo sforzo supremo dell'uomo per assumere a sua volta la parte del creatore. Non è imitazione materiale, ma equivalenza simbolica. Più intransigente ancora. Ancora più platonico e mistico, Emile Bernard afferma che l'artista deve compiere uno sforzo anche maggiore verso l'idea pura e l'astrazione, elevandosi dal tipico all'atipico, dal carattere alla bellezza.»<sup>121</sup>.

Così nel 1935, nella monografia ranzoniana: «Se la linea non esiste in natura, l'uomo la crea con la visione [...] la linea è, si può dire, lo sforzo sublime dell'uomo per ricreare il vero, non attraverso la imitazione e la approssimazione

---

117 *Storia della pittura moderna*, cit., p. 28.

118 Idem p. 31. Si veda anche il brano alle pagine finali del volume, pp. 146-147. Questi concetti sono costanti nel pensiero di Sarfatti; si veda ad esempio *Alcune considerazioni intorno alla prima Mostra del Novecento italiano*, "Il Popolo d'Italia", 12 febbraio 1926 (vedi capitolo 2.4). Sulla figura di Cézanne e la sua fortuna negli anni dieci e venti esiste una vasta letteratura critica; qui basta ricordare che proprio nel 1920 la Biennale di Venezia gli dedica una sala personale.

119 Si veda F. Fabbri, *I due novecento*, cit.

120 *Storia della pittura moderna*, cit., pp. 12-13. Parole simili sono anche nell'articolo pubblicato in "La Lettura", Milano, XXXI, n.4, 1 aprile 1931, pp. 302-303, intitolato *La pittura del Novecento italiano*, dove Sarfatti parla delle idee maestre e anche della linea: «La pittura italiana d'oggi nuovamente aspira a rendere la corposità plastica e tondeggiante dei volumi; a far cantare la sinfonia del colore, grazie all'impasto dei toni; a definire la forma, attraverso la sublime astrazione della linea. Tutte queste cose sono creazioni dell'immaginazione, poiché la linea non esiste in natura (e difatti gli impressionisti l'avevano abolita).».

121 *Segni, colori, luci*, cit., p. 208.



materiale, ma attraverso trascendenti equivalenze, dal relativo al definitivo.» e più avanti, a chiusura del volume: «Sono questi i caratteri tipici della grande pittura italiana [...] quella misteriosa trascendenza dal casuale e dall'arbitrario, che trasmuta l'attimo, staccato dal tempo, in bellezza immutabile.»<sup>122</sup>

All'idea di essenzialità, di precisione, di purificazione del reale, si collega il principio di sintesi, onnipresente nel pensiero sarfattiano. Sempre nell'articolo del gennaio 1919 si legge un accenno più vitruviano: «Quelle leggi di equilibrio e di proporzione; quei segreti della composizione stilistica per cui la genialità individuale fiorisce e si innesta sopra un ritmo musicale e geometrico di profonda e spontanea fatalità; questo segreto del grande stile che in diverse forme pur conobbero tutte le grandi epoche, si tratta di ritrovarlo [...]». Sono riferimenti espliciti ai temi del classicismo, di grande attualità in Europa a queste date e su cui Margherita era sicuramente aggiornata.

Giova ricordare che i riferimenti alle leggi di equilibrio e proporzione, su un ritmo matematico, sono già presenti nel pensiero italiano dei primissimi anni del '900, come per esempio in Ardengo Soffici. L'artista e critico fiorentino già nel 1903 scrive di un susseguirsi di epoche, secondo un concetto di ciclicità comune anche al pensiero sarfattiano, e di un'età classica che sta arrivando: «Come vediamo nella storia dei popoli il dispotismo succedere all'anarchia così vediamo nella storia dell'arte un periodo di raccoglimento e calma laboriosa seguire una giornata di aspre lotte e di ricerche ansiose». Soffici cita Dante e Leonardo, due autori cui Sarfatti dedica molti scritti e soprattutto acclamatissime conferenze, e prosegue: «e Leonardo anche quando riuniva nei suoi dipinti tutti gli elementi di bellezza con una legge larga e immutabile, con un Ordine quasi matematico...[...] Gli ultimi tempi sono stati scossi da grandi rivoluzioni, e molte cose che erano in onore sono state abbattute e l'Anarchia ha tenuto tutto. Ora è l'ordine che si attende, e i materiali di tante rovine devono pure servire alla ricostruzione di qualche cosa di grande che rimpiazzi i vecchi templi rovinati.[...] Del resto non c'è nulla che sia

---

122 *Daniele Ranzoni*, cit., p. 168 e p. 172

più presso dell'arte che la Matematica, mio dolce amico. L'originalità come la s'intende oggi non serve a nulla (e di questo vi parlerò un'altra volta) se costituisca il solo merito dell'opera d'arte. I tempi e le cose sono mutati e tendono a mutare ancora di più. Un desiderio grande di ordine, di precisione e di chiarezza accende tutte le anime, e un'epoca è ai nostri piedi come un bronzo fuso che attenda d'esser gettato nella forma per una statua colossale. C'incamminiamo verso il classicismo.»<sup>123</sup>

Si è già fatto riferimento all'importanza di Soffici come intellettuale in confronto continuo con Sarfatti. In aggiunta, il riferimento all'ordine matematico che emerge dal testo del fiorentino offre l'occasione per meglio intendere il rapporto che Sarfatti intrattiene non solo con le poetiche europee del *rappel à l'ordre* ma anche con quelle più vicine alla “geometrizzazione” della realtà.

Nel 1919 l'idea di classico è ormai diffusa in Italia e Francia e Margherita ha già chiarito il suo pensiero e il suo vocabolario, utilizzando molto raramente la parola ordine e ancora meno quella di ritorno. Per lei la classicità moderna non è applicazione rigida di figure archetipiche o geometriche. Malgrado i riferimenti comuni all'idealismo platonico e alla lezione di Cézanne, il classicismo sarfattiano è diverso da quello “matematico” che si diffonde in alcuni ambienti artistici europei. Si rileggano per esempio le pagine di un artista, amico intimo di Gino Severini, come André Lhote: «Per precisare il carattere della vera tradizione, vediamo quali sono le leggi immortali che pur attraverso le variazioni di scuole apparentemente contrapposte, non hanno mai smesso di esistere. Per questo dobbiamo definire il senso dell'ordine universale cui accennavamo prima [...] L'ordine si esprime nelle leggi; in campo plastico le leggi si esprimono nella geometria. Essa è il linguaggio superiore, la pura espressione della materia animata dallo spirito. [...]»

Pur citando Vitruvio, Sarfatti parla raramente di simmetria, che per lei non è

---

123 A. Soffici, Lettera a Callistene Agonista (Giovanni Papini), Parigi, 20 febbraio 1903, ora nel *Carteggio I, 1903-08 Dal “Leonardo” a “La Voce”*, riportato in E. Pontiggia, *Il ritorno all'ordine*, Abscondita, Milano 2005. Sono temi che Soffici riprenderà anche in *Periplo dell'arte: richiamo all'ordine*, Vallecchi, Firenze 1928.

essenziale per raggiungere la Bellezza; quello che conta nella costruzione dell'opera è piuttosto la gerarchia, la subordinazione armoniosa delle parti. Anche il recupero del pensiero platonico si mantiene in Margherita sempre distante dal riferimento più marcatamente pitagorico, comune invece alle ricerche che da Severini e i cubisti e dai puristi francesi fino a Carrà circolava negli ambienti artistici europei. Pur citando i dialoghi tardi di Platone, quelli in cui si accenna alla corrispondenza tra idee e numeri e in cui si riscontrano maggiori tangenze con il pensiero di Pitagora, Margherita non abbraccia mai l'idea di un numero o regola d'oro da riprodurre in arte. Anche quando cita Leon Battista Alberti, riprende riflessioni legate all'arte come espressione di bellezza, non alle leggi immortali della creazione, e lo stesso dicasi per il pensiero di Leonardo<sup>124</sup>.

Il punto di vista sarfattiano è chiaro anche a confronto con le teorie del purismo, già espresse da Amedée Ozenfant e Charles-Édouard Jeanneret, il futuro Le Corbusier, nel 1918 in *Après le cubisme*: «Il Numero, che è la base di ogni bellezza, ha trovato la sua espressione [...] Le leggi dimostrate sono costruzioni umane che coincidono con l'ordine della natura e si possono rappresentare coi numeri.» Margherita, sempre aggiornata sulle correnti europee, e soprattutto sul pensiero francese, accoglie il portato innovativo delle teorie e delle pratiche di Le Corbusier e del suo maestro Auguste Perret, ma ne denuncia allo stesso tempo il rischio di arte fredda, eccessivamente razionale, nordica, in opposizione a quella da lei preferita, che è classica, mediterranea, permeata di vivo umanesimo (vedi capitolo 1.5).

Da queste considerazioni si chiarisce anche il tiepido entusiasmo che ella riserva all'opera di Severini e soprattutto al suo testo teorico, *Du cubisme au classicisme*.

---

124 Secondo la filosofia pitagorica, tutto in natura è numero e lo stesso principio divino ha utilizzato un rapporto numerico per creare l'universo, conferendogli un carattere peculiare di armonia ed equilibrio. Individuare le formule costitutive della realtà, i rapporti che legano le cose, il numero che soggiace ad ogni cosa visibile, significa ripercorrere il gesto divino nel momento della creazione. Non a caso Luca Pacioli chiama questo rapporto *proportione divina*, Leonardo "sezione aurea", Keplero "sectio divina". È il numero d'oro, una cifra segreta di Dio, una costante che deve essere individuata e ripresa dall'artista. Su Leonardo giova ricordare che il *Trattato* era stato tradotto in francese nel 1909 e circolava nell'ambiente artistico parigino.

*Esthétique du compas et du nombre*, pubblicato a Parigi nel 1921<sup>125</sup>. Già nel 1916, in una data molto precoce, se si eccettuano i paralleli ritorni al classico di Picasso e Derain, l'artista anticipa i temi del *Du Cubisme* realizzando un'opera come *Maternità* che, persa ogni nota autobiografica e dinamica, si concentra sull'idea archetipica, senza tempo, senza connotazioni, senza movimento, senza "intrusioni" del dato reale; come direbbe Sarfatti, una rappresentazione eterna.

La posa classica riprende quella delle Madonne del Trecento e del Quattrocento, della *Mater Matuta* che anche Margherita apprezza; tuttavia alla tradizione visiva italiana, Severini aggiunge gli studi che sta compiendo su Platone, Pitagora e i neoplatonici, e da questi trae la rigorosa costruzione della donna con bambino, che risulta inscritta in una figura geometrica "pura" come il triangolo<sup>126</sup>.

Pur condividendo l'amore per il mondo classico, e per il genio di Leonardo, le cui massime fanno da introduzione ad alcuni capitoli del testo severiniano, e pur riconoscendo al pittore cortonese un'alta qualità nella resa della "classicità moderna", la Sarfatti trova il *Du Cubisme* troppo dogmatico. I motivi sono da ricercare in quell'umanesimo "mediterraneo" cui lei fa sempre riferimento nei propri scritti e di cui si fa promotrice per tutta la sua carriera di critica.

A proposito di umanesimo, da contrapporre al geometrismo e all'astrazione, già negli scritti della primavera 1920 Margherita chiarisce il suo pensiero: «La vita, ahimè, e l'uomo! Ecco quello che è più difficile rinserrare nella geometria della forma e della formula astratta. [...] Questo rinnovato classicismo, che esce ora dai

---

125 Su Severini si veda *Gino Severini. 1883-1966*, catalogo della mostra a cura di G. Belli, D. Fonti, Parigi, Musée de l'Orangerie, 27 aprile- 25 luglio 2011, poi Rovereto, Mart, 17 settembre 2011- 8 gennaio 2012, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, per il quale si rimanda anche come fonte bibliografica più recente sull'artista. Ulteriori sollecitazioni arrivano all'artista dall'opera coeva di Paul Sérusier che nel 1921 pubblica *ABC de la peinture* («[...] Questo linguaggio universale si fonda sulla matematica, scienza dei numeri e in particolare dei numeri primi. La sua applicazione all'arte plastica nello spazio è la geometria [...]» riportato in E. Pontiggia, *Il ritorno all'ordine*, cit., p. 72.) e dalle riflessioni di George Seurat e Maurice Denis, che nel 1912 aveva pubblicato *Teorie. Dal Simbolismo e da Gauguin verso un nuovo ordine classico*.

126 Pontiggia, nel suo testo a corredo dell'edizione italiana del *Du cubisme*, (*Dal cubismo al classicismo*, Abscondita, Milano 2001) cita, tra gli altri, *Ciò che è utile nella matematica per l'intendimento di Platone* di Teone di Smirne, opera di età adrianea tradotta in francese nel 1892.

limbi, per divenire classicità vera bisogna che superi l'ambito dell'oggetto, della cosa, e ridivenga umano. Così fu classico l'umanesimo, ché la misura classica per eccellenza rimane l'uomo.»<sup>127</sup> Si tratta degli articoli a commento della mostra da lei curata presso la galleria Arte, con opere di Martini, Sironi, Carrà, Funi e Russolo, tra gli altri. Sono anni fondamentali per la nascita di Novecento e per l'ascesa di Margherita Sarfatti: l'esposizione segue la pubblicazione del manifesto *Contro tutti i ritorni in pittura* e non a caso, in *Storia della pittura moderna*, Sarfatti anticiperà la nascita del movimento proprio al 1920<sup>128</sup>.

Così si esprime, in termini simili, nel 1930: «Questa eresia di logica estrema, paradossale e puritana; questo eccesso di ragione pura sino all'irragionevole, è di sua natura nordico, cioè fanatico e vorrei dire protestante. Risponde al materialismo cerebrale e al raziocinio astratto della geometria e della matematica applicate ai fenomeni dello spirito, che è complesso, delicato, duttile.»<sup>129</sup>

Se il pensiero sarfattiano rifugge dall'astrazione e dalla matematizzazione del reale, così come dall'applicazione di rigide leggi o di regole auree, non è alieno però dal recupero del platonismo che circolava in Europa a quelle date, anzi ne è impregnato. La dottrina del filosofo greco era stata ripresa in Francia già in ambito cubista e nel 1916 Amédée Ozenfant aveva pubblicato in "L'Élan" la traduzione del *Filebo*, testo che gli aveva fatto conoscere Léonce Rosenberg, celebre gallerista de L'Effort Moderne ma anche studioso di filosofia<sup>130</sup>. Proprio il *Filebo* è al centro del terzo articolo che Sarfatti dedica alla Grande Esposizione Nazionale Futurista, tenuta presso la Galleria Centrale d'Arte di Milano nella primavera 1919. A commento della mostra, Margherita esce con un corpus

---

127 *Considerazioni sulla pittura a proposito dell'Esposizione «Arte»*, "Il Convegno", Milano, marzo 1920.

Sul giudizio al *Du Cubisme* si veda anche *Teorie*, "Il Popolo d'Italia", 8 settembre 1922.

128 Sull'esposizione si veda, oltre al già citato articolo pubblicato in "Il Convegno", anche *La nuova galleria Arte*, 3 aprile 1920, "Il Popolo d'Italia". La mostra si tiene nelle sale sotterranee di via Dante 10, chiamate dal critico Vincenzo Bucci "Galleria degli Ipogei", spazio espositivo sovvenzionato dall'industriale Amleto Selvatico e diretto dallo scrittore Mario Buggelli.

129 *Storia della pittura moderna*, cit., p. 137

130 "L'Élan", I, n. 9, Parigi, febbraio 1916.

significativo di tre articoli, che costituiscono la sua più importante e articolata dichiarazione di poetica, almeno fino alla Biennale del 1924<sup>131</sup>.

I testi sanciscono anche la sua definitiva presa di posizione nel panorama della critica d'arte italiana, nell'anno di nascita dei Fasci di combattimento, e preparano il terreno alla formulazione di Novecento; anche per questi motivi, l'esposizione futurista del 1919 è stata interpretata dagli storici come il simbolico tramonto di Marinetti e la nascita di Sarfatti<sup>132</sup>.

Nel terzo articolo della serie, parlando della pittura di Sironi, Funi e Dudreville, Margherita scrive: «Io parlo della bellezza delle figure, non così come la intende la maggioranza delle persone, e cioè in quanto figure di animali o altre pitture che riproducono la vita. Ma, secondo [ciò che] suggerisce la ragione, intendo alludere a un qualche cosa di diritto e di curvo, e le figure formate da queste linee per mezzo del tornio, sì in superficie che di tutto tondo, e quelle formate per mezzo del piombino e della squadra, se tu ben mi intendi. Per ciò che queste, io dico, non son belle per un fine particolare, come altre cose sono; ma per loro natura sempre sono esse stesse belle e possiedono una certa qualità di diletto che è loro propria, e i colori che possiedono questo carattere sono belli e danno anche essi un diletto

---

131 Pubblicata in tre parti in "Il Popolo d'Italia", la recensione riguarda la Grande Esposizione Nazionale Futurista in corso presso la Galleria Centrale d'Arte di Milano. Gli articoli sono programmatici non solo per estensione ma anche nei titoli, e sembrano quasi lo sviluppo di un testo teorico diviso in capitoli: *L'Esposizione futurista a Milano. Di alcuni principi generali* (4 aprile); *L'Esposizione futurista a Milano. Di alcuni pittori* (10 aprile); *L'Esposizione futurista a Milano. Terzo ed ultimo articolo* (13 aprile). Sarfatti riprende i medesimi temi, citando *L'Effort nouveau* e Rosenberg insieme a Platone, anche in *Storia della pittura moderna*, cit., p. 48.

132 Sui rapporti con Marinetti vedi capitolo 2.1 e sottocapitolo 2.1.1. Bisogna sottolineare che Sarfatti considera sempre il Novecento italiano un'avanguardia, non un movimento di restaurazione o di neoclassicismo, e anche il suo ruolo di critico militante si modella per molti aspetti sulla figura di Marinetti. Si veda ad esempio la lettera di Margherita a un destinatario non specificato (20 agosto 1952, manoscritta dal Soldo, Sar 1.1.2.1) in cui descrive l'avventura novecentista in questi termini: «Non fu, come si tende oggi a far credere, neoclassicismo, ma battaglia di netta avanguardia.». Numerose sono le espressioni che Sarfatti prende dai manifesti futuristi, come il riferimento alla compagine novecentista come "primitivi di una nuova sensibilità" (vedi capitolo 2.4). Indubbiamente anche il manifesto futurista *Contro tutti i ritorni in pittura* dell'11 gennaio 1920 ha molti punti in comune con il pensiero sarfattiano. Si veda per esempio la definizione della nuova era come sintesi: «Noi futuristi entriamo dunque in un periodo di costruzionismo fermo e sicuro, poiché vogliamo fare la sintesi della deformazione analitica, con la conoscenza e la penetrazione acquistate per mezzo di tutte le nostre deformazioni analitiche.».

simile”. Queste parole non sono del Picasso, né del Gleizes o del Metzinger, i due teorici del cubismo. Risalgono a qualche millennio fa e Platone le pone nella savia bocca di Socrate. Paul Cézanne che certo le ignorava, ascoltate se non pare invece che le commenti “*Ciascheduna cosa in natura è modellata sulle linee della sfera, del cono e del cilindro, e uno deve imparare a dipingere queste: saprà poi dipingere non importa quale altra cosa*”. La nuova generazione di pittori e scultori; la nuova arte che essi vanno con i loro sforzi evolvendo e rielaborando, non può essere compresa, se non rifacendosi a queste verità angolari della grande arte di tutti i tempi, il cui massimo sforzo e la cui massima espressione si concreta in una intellettualità plastica, diversa di forma e di accento, ma unica di essenza: la deformazione e ricomposizione della realtà, secondo l’unità volitiva e costruttrice dello stile»<sup>133</sup>. Al filosofo greco si ricollegano inoltre alcuni interventi oratori, come la seguitissima conferenza tenuta al Lyceum di Milano nell’aprile 1921, in cui Margherita analizza l’influsso di Dante su Leonardo e i maestri del Rinascimento (vedi capitolo 2.3).

Tra gli scritti, anche *Dagli impressionisti ai neoclassici*, che apre l’ultima sezione di *Segni, colori, luci*, riporta la citazione di due dialoghi platonici, il *Teeteto* e nuovamente il *Filebo*. Dopo aver parlato della linea lombarda e della subordinazione delle parti al tutto di matrice ruskiniana, ancora una volta Margherita ribadisce il suo apprezzamento per Cézanne e Medardo, criticando i danni delle poetiche divisioniste e luministe, che seguono le scoperte ottiche fatte da Helmholtz. A queste ella contrappone l’idealismo platonico: «Perché le arti plastiche non perissero, perché si salvasse la pittura, bisognava pur ritrovarne le ragioni di totale verità e di diletto; le ragioni di umanità e di bellezza. Platone stesso, divino equilibrio dell’anima greca! Platone stesso, che penetra le ragioni del soggettivo, del fugace e del relativo, rende vive e trasparenti le ragioni metafisiche di un diletto, sottratto al casuale della sensazione; le ragioni di un diletto che avvicina l’uomo all’archetipo della bellezza eterna.». A proposito di

---

133 *L’esposizione futurista a Milano. Terzo ed ultimo articolo*, “Il Popolo d’Italia”, 13 aprile 1919.

Medardo, Sarfatti cita poi un passo del *Teeteto* sulla sensazione, mentre poco più avanti cita il *Filebo*, con un brano diverso rispetto all'articolo del 1919<sup>134</sup>.

Sempre nel terzo articolo della serie del 1919 si trovano altre importanti dichiarazioni di poetica, in questo caso in polemica con il gruppo Valori Plastici: «Ora, però, che noi stiamo ricostruendo, e che altri con noi tentano di ricostruire, vediamo intorno a noi che per questo non si va verso una nuova e sintetica costruzione plastica, ma si cerca invece appoggio, sostegno e falso coraggio nel ritorno puro e semplice alle già troppo note costruzioni plastiche degli antichi. In queste imitazioni, diversi naturalmente sono i modelli che i vari pittori si propongono. Così vediamo in Francia alcuni cubisti che imitano Ingres, in Germania alcuni espressionisti che imitano Grünewald (il rivale di Dürer), e in Italia alcuni futuristi che imitano Giotto.».

Risulta chiaro in questo passo il riferimento non solo al gruppo romano promosso da Mario Broglio, ma soprattutto a Carlo Carrà, che tre anni prima aveva pubblicato su "La Voce" *Parlata su Giotto e Paolo Uccello costruttore*<sup>135</sup>. Secondo Sarfatti la vera arte non nasce da una riproposizione letterale della formula antica; né il primitivismo si attua solo con una forma scarna; anzi, spesso la cosiddetta e celebrata sintesi degli antichi è in realtà scarsità di mezzi.

Sono questi concetti che ella condivide con i firmatari del manifesto futurista, *Contro tutti i ritorni in pittura*, Leonardo Drudeville, Achille Funi, Luigi Russolo e Mario Sironi, tutti autori vicini a Sarfatti e poi, eccetto Russolo, al gruppo novecentista. In un passo del manifesto si legge: «È poi troppo facile e comodo, invece di ricercare una propria sintetica costruzione plastica, desumendola dalle intime e profonde emozioni che la vita apporta alla sensibilità propria, rifugiarsi nell'imitazione della sintesi plastica apparente dei primitivi. Diciamo apparente, perché in realtà i primitivi appaiono sintetici solo perché è ristretto il campo della loro analisi./ La sintesi che noi troviamo nei primitivi del Trecento, non era in

---

134 *Segni, colori, luci*, cit., p. 207 e 208.

135 Agli esordi del movimento, Carrà stesso si pone in aperta critica di Novecento, bocciandone la produzione fin dalla mostra alla galleria Pesaro nel 1922.



realtà che analisi insufficiente. Quei primitivi ci sembrano sintetici perché avevano poca abilità e poca potenza d'analisi. Sembra abbiano chiuso bene forme e colore in una sintesi. In realtà avevano poco da serrare. Il frutto della loro analisi è povero e perciò brilla di semplicità.»

Da queste considerazioni si chiarisce anche il rapporto altalenante, almeno all'inizio, che Margherita intrattiene con Carrà. L'artista già a metà degli anni dieci volge lo sguardo, senza soluzione di continuità, dal Futurismo alla Metafisica e al recupero della tradizione classica, arricchendola di forti accenti platonici. Nei suoi scritti Carrà rimanda continuamente a concetti quali le “armoniose proporzioni” e le “regole e misure remote”, dimostrando di ripercorrere la tradizione platonica che dal Medioevo era transitata all'età moderna. I riferimenti sono a Piero della Francesca di *De prospectiva pingendi*, a Luca Pacioli di *De Divina proportione* e al *Della simmetria dei corpi umani* di Albrecht Dürer. Negli stessi anni, vicino all'attività del gruppo Valori Plastici, Carrà studia Giotto e Paolo Uccello; del resto nel suo scritto autobiografico del 1918, *Il ritorno di Tobia*, si definisce: «un nuovo poeta, sebbene in quei tempi le sue facoltà fossero rivolte alle matematiche e ai più strani e curiosi volumi d'antica erudizione.»<sup>136</sup> Così scrive in *Pittura metafisica* del 1919, anno in cui realizza l'opera-manifesto *Le figlie di Loth*: «Poiché la natura è la potenza a cui l'arte dà atto e la forma, solamente l'idea platonica del reale può traslare nell'opera di fantasia una forma chiara della realtà.»<sup>137</sup>.

Sarfatti polemizza apertamente in quegli anni con Carrà e con il gruppo Valori Plastici<sup>138</sup>. Lei è del resto, come i pittori che nel 1919 ha già individuato come

---

136 C. Carrà, *Tutti gli scritti*, a cura di M. Carrà, con un saggio di V. Fagone, Feltrinelli, Milano 1978p. 185 (1918). Di Carrà si veda anche *Parlata su Giotto*, “La Voce”, 31 marzo 1916, *Paolo Uccello costruttore*, “La Voce”, 30 settembre 1916 e *Pittura metafisica*, Vallecchi, Firenze 1919. Su Giotto l'artista pubblica anche una monografia nel 1924 con la casa editrice di “Valori Plastici”.

137 M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, vol. I, 1900-1930, edizioni dell'Annunciata in coedizione con Edizioni della Conchiglia, Milano 1967 e *Carlo Carrà 1881-1966*, cit.; M. Calvesi, *La Metafisica schiarita*, Feltrinelli, Milano 1982.

138 Sul contrasto Valori Plastici- Novecento, si ricorda che già nel luglio 1919 Mario Sironi, ancora a Roma, tiene la sua prima personale presso la galleria Bragaglia, esposizione

“suoi”, Sironi, Funi e Dudreville, contro tutti i ritorni, e non apprezzerà mai nemmeno il classicismo colto e archeologico del *pictor classicus* De Chirico, pur citandolo tra i grandi artisti in *Storia della pittura moderna*<sup>139</sup>.

A proposito dell'interpretazione sarfattiana dei concetti di tradizione e arcaismo, si veda per esempio l'articolo *La pittura italiana alla 13<sup>a</sup> Biennale internazionale che si inaugura oggi a Venezia*, pubblicato in “Il Popolo d'Italia” il 4 maggio 1922. Parlando dell'arte di Funi, che espone *Maternità* e *La Terra*, descrive il suo lavoro di «studio dell'antico, per assimilazione senza imitazione, costruzione senza enfasi di retorica.» e più avanti aggiunge: «Bisogna tenersi lontano dall'arcaismo, negazione e ritorno, invece che superamento; dall'arcaismo che è un rifugio comodo, bell'e pronto, per le nostalgie rinascenti. [...] l'arte moderna può essere grande- solo a patto di essere eroica.»

Come le risulta freddo il “matematismo” di Severini e forzatamente arcaico e neoclassico Carrà, allo stesso modo Sarfatti critica Casorati perché troppo cerebrale. Nell'articolo *La Quadriennale di Torino*, in *Segni, colori, luci*, sono riprodotte in apertura opere importanti del maestro torinese. A questi, Margherita riconosce indubbia qualità ma non ne è mai del tutto entusiasta. Secondo lei, dai temi *Secession* di Monaco ha fatto dei progressi attraverso lo studio degli antichi ed è pervenuto ad un espressionismo sintetico: «Tuttavia ha sempre qualcosa di

---

ampiamente stroncata da Mario Broglio. Anche Carrà era stato caustico sulle prime uscite dei novecentisti, si veda ad esempio il suo articolo *Il «Novecento» alla ribalta*, “L'Ambrosiano”, 8 dicembre 1922.

139 Sul rapporto con Valori Plastici, Claudia Gian Ferrari nel suo testo *Margherita Sarfatti e il “Novecento italiano”* in *Da Boccioni a Sironi*, cit., p. 65 e segg., cita la definizione di Jean Clair secondo la quale Valori Plastici è un gruppo che propone *renovatio*, cioè rinnovamento della tradizione classica, mentre Novecento attua una *innovatio*, vale a dire un intervento innovativo nel rispetto del passato ma con lo sguardo verso il futuro. La vicenda sarfattiana va sicuramente letta in questo senso; si veda ad esempio la polemica con il tradizionalismo di Ojetti e il tema della battaglia per l'arte moderna che sarà centrale nell'attività di Margherita. Chiare in questo senso le parole in *Daniele Ranzoni*, cit., p. 142: «Come se ogni generazione non avesse da seguire il lavoro, con cui la rivoluzione precedente rinfrescò, continuò, arricchì la tradizione!». Sull'ambiente romano di Valori Plastici, si vedano anche P. Fossati, *Valori plastici 1918-22*, Einaudi, Torino 1981 e *Valori Plastici*, catalogo della mostra a cura di P. Fossati, P. Rosazza Ferraris, L. Velani, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 ottobre 1998- 18 gennaio 1999, Skira, Milano 1998. Sul giudizio di Sarfatti per de Chirico si veda anche *De Chirico*, “Il Popolo d'Italia”, 3 febbraio 1921.

stentato, e il suo eclettismo è una ricerca, ancora priva di convinzione imperiosa. Manca perciò di autorità, e, per tutto dire in una parola, di profondità; manca il gusto della divina bellezza. Anche quando studia Mantegna, rivela in sé qualcosa di nordico. Tuttavia la sincerità del tormento lo eleva infinitamente sopra le facilità del consueto “bel dipingere”.»<sup>140</sup>.

Nel medesimo articolo Sarfatti parla anche di Carrà, «rinchiuso per poco tempo in uno schematismo di ideologie arcaiche, accenna ad uscirne, avviandosi alla conquista del vero-bello.». Come per Casorati, e per altri maestri del '900, le critiche e le polemiche non impediscono a Margherita di riconoscere i tratti geniali ed innovativi di Carrà, anche in opere strettamente metafisiche quali *L'amante dell'ingegnere*, riprodotto nel volume del 1925 insieme a *Il figlio del costruttore*. Le battaglie su fronti opposti, almeno fino alla prima mostra del Novecento italiano, non pregiudicano il nascere poi di una stretta amicizia tra i due<sup>141</sup>.

Non sempre viene sottolineato quanto Carrà sia stato tra gli autori più vicini a Margherita e con lei abbia intrattenuto un ininterrotto rapporto epistolare, fino agli anni del declino e dell'esilio.

Il riferimento al mondo arcaico, a Masaccio e al primitivismo, portano il discorso necessariamente sulla produzione di Mario Sironi, l'artista forse più amato da Sarfatti e vera alternativa a Valori Plastici negli anni venti. Si veda ad esempio l'articolo *La seconda biennale di Roma*, “Il Popolo d'Italia”, 27 marzo 1925<sup>142</sup> in cui ella così commenta l'opera esposta *Povero pescatore*: «Nessun arcaismo di imitazione dell'antico in questa figura d'uomo composta per grandi masse di tono e lumeggiata con giochi squisiti di grigio e bruno. Anzi, una sensibilità raffinata e tutta moderna di segno e di colore e di sentimento, ma con la esperienza duttile e

---

140 *Segni, colori, luci*, cit., p. 12.

141 Oltre a molti argomenti in comune, come il recupero di Cézanne (la cui modernità è rivendicata da Carrà in “La Ronda” proprio nel 1919), bisogna riconoscere il giudizio sempre lucido di Margherita verso i capolavori dell'artista. Ella scrive pagine entusiaste su *L'amante dell'ingegnere* quando viene esposta alla Quadriennale di Torino nel 1923 e la sceglie per rappresentare Carrà in *Storia della pittura moderna*.

142 Conservato tra i ritagli stampa in Sar 4.1.9.

solida del mestiere, che ci appresero gli antichi.». La polemica è chiara con il gruppo romano; i valori plastici devono ridiventare “valori umani”, e all'imitazione deve subentrare la reinterpretazione della modernità con gli strumenti dati dall'antichità classica. Ritorna nuovamente l'ambivalente ossimoro della classicità moderna di stampo baudelairiano, o di tradizione moderna, che costituisce il caposaldo della poetica sarfattiana.

Giova analizzare il contenuto di un altro degli articoli pubblicati nella primavera del 1919, il primo della serie, uscito il 4 aprile con il titolo *L'Esposizione futurista a Milano. Di alcuni principi generali*, che completa il quadro programmatico di Sarfatti a quelle date: «E anzitutto, l'arte non è la riproduzione della realtà. La pittura non ha nulla a che fare con la fotografia [...] Pittura e scultura, nei gravi secoli di unità austera e di gerarchia che furono il Medioevo e per tutto il precedente ordine delle età, erano state le ancelle di un complesso architettonico che sbocciava ad un certo punto, fatalmente determinato, in più gentili e sottili, più fragili figurazioni plastiche: l'architrave, la metopa, il capitello, il pinnacolo si inghirlandavano di bassorilievi, o culminavano assottigliandosi e glorificandosi in statue. La pittura- affresco, mosaico, pala d'altare- veniva a iscriversi negli spazi pianeggianti, e a rilevarne il significato e il valore in euritmiche linee e luminosi colori. Che cosa fece il troppo vantato e decantato Rinascimento? Prese il quadro e lo pose come cosa a sé stante, isolato su di un cavalletto. Peggio ancora, avulse la statua dal suo necessario e logico sistema statico e costruttivo.». Margherita esprime qui un altro dei suoi credo, secondo cui la pittura non è fotografia e realismo, aspetto che la porta a criticare aspramente larga parte dei realismi ottocenteschi (vedi capitoli 1.1 e 1.2) e che sarà particolarmente sentito alla fine degli anni venti, quando ritorneranno in auge le proposte di quadro storico e di pittura realista.

Inoltre, è interessante notare che, a differenza di altri scritti in cui il periodo rinascimentale è considerato il secolo per eccellenza della gloria italiana, in quest'occasione il Cinquecento viene accusato di aver diviso le arti, unite nel Medioevo, isolando il quadro sul cavalletto e la statua fuori dal loro contesto.

Questa critica, non esente da importanti tangenze con il pensiero di Ruskin, si chiarisce anche alla luce degli scritti di Margherita sulle arti decorative e l'architettura (vedi capitolo 1.5) e preannuncia i temi del dibattito sulla pittura murale.

Se il pensiero sarfattiano si dimostra già maturo nei primi articoli “militanti” del 1919-20, è nel periodo 1924-1926 che si sviluppa una presentazione coerente del gruppo di Novecento prima, e Novecento italiano poi. Nell'Archivio del Mart sono conservati i manoscritti di alcuni saggi fondamentali (vedi Appendice): la bozza del testo *Sei pittori del '900*, redatto e pubblicato per la Biennale del 1924 (Sar 3.3.28); la bozza della prefazione al catalogo per la *Prima Mostra del Novecento italiano* (Sar 3.3.33) e il testo di un discorso di Margherita dedicato al Novecento italiano, presumibilmente gli appunti scartati per introdurre la prima mostra (Sar 3.3.31).

In particolare, le diciannove carte contenute nel fascicolo 3.3.28 sono denominate “*Giudizii su 6 pittori del 9cento*” e sono tutte databili al 1924. Si tratta della bozza manoscritta del testo *Mostra di “Sei pittori del '900”* d'introduzione alla sezione dei novecentisti in occasione della XIV Biennale veneziana<sup>143</sup>. L'edizione del 1924 è tra le più importanti del decennio e vede la presentazione degli artisti promossi da Sarfatti, esposti in sala 22, ad eccezione di Oppi, che alla fine opta per una monografica con presentazione di Ogetti. Come già analizzato da Bossaglia nella sua prima, e a tutt'oggi fondamentale, ricognizione storica sulla nascita del gruppo, la Biennale rappresenta la prima vera uscita ufficiale della compagine, dopo la mostra *Sette pittori del Novecento* inaugurata il 26 marzo 1923 alla galleria Pesaro di Milano. La rassegna veneziana è importantissima anche per le poetiche di realismo magico e di ritorno all'ordine che emergono in quell'occasione<sup>144</sup>.

---

143 Catalogo XIV Biennale di Venezia, 1924, *Mostra di “Sei pittori del '900”*.

144 Si vedano a questo proposito, nell'ampia bibliografia sull'argomento, *Realismo Magico. Pittura e scultura in Italia 1915-1925*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Verona, Galleria dello Scudo, 27 novembre 1988 - 29 gennaio 1989 (poi Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio- 2 aprile 1989), Mazzotta, Milano 1988 e il più recente M.

Il fascicolo conservato al Mart contiene la bozza manoscritta della presentazione di Sarfatti, redatta in momenti diversi e secondo due o più versioni. Gli inchiostri usati sono blu e nero; forse quello nero è antecedente, ma non sempre è possibile risalire alla versione iniziale di ciascun passo. Il contenuto è dedicato ai sei giovani pittori residenti a Milano che costituiscono il primo nucleo di Novecento Italiano, presentati attraverso brevi note biografiche e commenti critici: Anselmo Bucci, Mario Sironi, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Emilio Malerba, Pietro Marussig.

Nella trascrizione integrale in Appendice si è scelto di riportare i fogli nella sequenza con cui si presentano in archivio mentre dall'analisi e dal confronto tra versioni manoscritte e testo pubblicato emergono interessanti spunti di riflessione sulla nascita del movimento novecentista e su Sarfatti critica d'arte.

Il celebre incipit, che nel manoscritto è contenuto alle pagine 1-4 redatte a inchiostro nero, presenta alcuni significativi cambiamenti tra testo preparatorio e versione finale a stampa<sup>145</sup>: «Deità lungamente profughe, ecco ora le idee-maestre, le idee generali; *ecco ora "i concetti"* far ritorno al dominio delle arti plastiche. Sei giovani pittori *residenti a Milano*, che furono tra i primi a battersi per i lorobegli occhi (**del concetto e della composizione**), pensarono di stringersi in manipolo *per difenderli con maggiore efficacia (per meglio circoscrivere i diritti della pura visibilità)*. Nacque così, nel 1922, (**a Milano**) il gruppo che si intitolò "del Novecento". Il nome dispiacque, come se quei Sei avessero voluto accaparrare il secolo tutto per sé; e il nome fu abbandonato; ma il gruppo rimase, e la sua esistenza è ~~già~~ un sintomo. Non si sarebbe potuto parlare di "gruppo" ai novatori di venti o trent'anni fa, ~~il vocabolo metteva orrore, come gli altri equivalenti di "scuola" o di "maestro", quando ciascheduno si vantava di esistere e sferrar pugni di per sé solo, (quando ciascuno si vantava)~~, prole senza

---

Fagiolo dell'Arco, *Classicismo pittorico: metafisica, valori plastici, realismo magico e Novecento*, Costa & Nolan, Milano 2006.

145 Si segnalano tra parentesi in grassetto le parti, rilevanti, presenti solo nel testo pubblicato o in versione diversa dal testo preparatorio; in corsivo invece sono riportate le parole presenti solo nel manoscritto e scomparse dalla redazione finale. Le parti sbarrate e le correzioni sono riportate così come compaiono nel manoscritto.

madre creata; quando, per disperazione di altri criterii, le Mostre di Venezia si ordinavano in sale regionali; e, per disperazione delle logiche e meditate discipline, ogni biennio vedeva *pullulare e[sic, parte barrata illeggibile] la fungaia degli*(**spuntare la fungaia degli**) imitatori di chiunque- italiano o più volentieri straniero- avesse ottenuto un qualche successo alla Mostra del biennio precedente! I Sei di oggi si sono accorti di avere *lungamente* da un pezzo combattuto a contatto di gomiti *l'uno con l'altro*. Portano nell'arte ciascheduno una visione propria, *un proprio corredo di convinzioni e di aspirazioni*, ma- pur nella libertà dei temperamenti (**e delle convinzioni individuali**), *e con forza per modi diversi [lunga parte barrata illeggibile]* tendono concordi verso alcune unità essenziali. ~~La loro associazione ben merita dunque il nome di gruppo ed è consolante il constatare che non si esaurisce~~ È consolante il constatare che la ricerca stessa (**li conduce, come per mano, verso ideali sempre più chiari e definiti di concretezza e semplicità.**)»

In poche righe Sarfatti presenta la sua poetica, che è quella delle idee, dei concetti, delle deità platoniche che tornano nel mondo delle arti plastiche. Gli interpreti di questo ritorno sono gli artisti, organizzati in un gruppo, che è l'unica forma possibile per interpretare la nuova arte italiana e per fronteggiare sia la logica regionale che quella, all'opposto, eccessivamente esterofila. La compagine si è formata con la lotta uno a fianco dell'altro, e porta con sé il corredo di convinzioni e aspirazioni di ciascuno, che non impedisce tuttavia di tendere verso l'unità.

Margherita in questo caso è vaga nell'individuare il tratto comune, come dirà "l'aria di famiglia di questa generazione di artisti", perché in effetti gli autori presentano forme e modi molto diversi tra loro. Il riferimento e l'appello è sempre a questa unità cui tendono concordi gli artisti, riconosciuta in idealismo e ritorno della Bellezza, ognuno a suo modo. Sarfatti si manterrà sempre su toni abbastanza ambigui nella definizione specifica di che cosa sia l'arte del Novecento. Se questa è fin da principio la nota debole della compagine, e le critiche non tarderanno a scatenarsi anche in questa direzione non appena Margherita perderà il suo potere politico, il tratto comune degli artisti si può ritrovare in una più generale

solidificazione delle forme, per quasi tutti a seguito della stagione futurista, e in una semplificazione dei contenuti.

Giova anche sottolineare che l'ambiguità di Sarfatti nel definire precisamente cos'è l'arte novecentista ha un interessante parallelo in quello che è, a quelle date, la definizione di arte fascista, individuata più per "sentimento" che secondo un canone preciso (vedi capitolo 2.2).

Il testo del 1924 presenta una gestazione molto elaborata, soprattutto per la parte relativa alla presentazione degli artisti. Da questo punto in poi la bozza e il testo edito divergono significativamente. Nella versione finale Funi viene messo ad aprire il gruppo, mentre in alcune stesure precedenti l'artista compare in elenco con gli altri pittori. Così nel catalogo della Biennale: «Il più giovane fra loro, Achille Funi, nato a Ferrara nel 1890, è il solo che non abbia traversato di persona l'esperienza impressionista, pur avendone colto largo frutto mediato. Si può superarla, chi pretendesse di ignorarla ridurrebbe l'arte moderna a uno schematismo anacronistico.»<sup>146</sup>.

Il brano, dedicato all'Impressionismo, è presente nel manoscritto in forma diversa, e precisamente alla pagina 9 ad inchiostro nero, incompleta: «Guai a quelle forme d'arte moderna che pretendessero di non tenerne conto! Si può superarlo, ma ~~non tenerne conto e ignorare pretendere di ignorarlo e non tenerne conto è assurdo!~~ è peggio che assurdo/ ma l'ignorarlo/ chi volesse ignorarlo: vorrebbe dire condannarsi all'impoverimento di un neoclassicismo arcaico e schematico, ~~un nero~~ un anacronismo freddissimo! Tale non è certo l'intenzione di alcuno fra i Sei. ~~Il Malerba cura specialmente i Sei. [...]~~». Il concetto di superare l'impressionismo ma non negarlo è già presente in *Segni, colori*, luci e sarà alla base del ragionamento anche di *Storia della pittura moderna*. La frase successiva non è invece presente nel manoscritto ma solo nella versione a stampa: «Compatta e solida, la pittura del Funi si nutre liberamente di molti apporti, ma nella sostanza rimane pur sempre vicina ai quattrocentisti di Ferrara sua patria; ne ha il segno

---

146 Catalogo XIV Biennale, cit., p. 76.



incisivo e duro, ha la proba robustezza paesana, eppur ansiosa di venustà classiche, proprie a un Cosmè Tura »<sup>147</sup>.

L'importanza attribuita a Funi nel corso dell'elaborazione del testo per la Biennale può essere dovuta agli studi che Sarfatti stava conducendo sul pittore in quegli stessi anni e che confluiscono nel testo monografico *Achille Funi*, pubblicato nel 1925. Margherita conosce l'artista già nel 191 e ne colleziona in tempi precoci i disegni, lamentando il fatto che sia assente dalle mostre che lei recensisce in quegli anni<sup>148</sup>. Anche la corrispondenza con Funi è tra le più durature e l'artista, membro del comitato direttivo di Novecento italiano, è annoverato sempre da Sarfatti tra i più importanti d'Italia.

In occasione della sua personale alla galleria Arte, nell'autunno 1920, scrive di lui: «Cominciò con l'imperio di un verbo, opposto a quel sostantivo [sensibilità, *n.d.a*]: costruire. Un'azione da svolgere, invece che uno stato d'anima da subire. Costruire: una paroletta da nulla a dirla così: ma se si pensi che già verso il 1905 la diceva Umberto Boccioni, il quale morì proprio mentre si accingeva con più maturo fervore a tradurla in atto; e che allora il frammentario era dio, si capirà che, per enunciarla come un programma, ci voleva del coraggio [...] Funi [...] ha segnato un passo forse decisivo verso la comprensione del classico come classicità e non come classicismo. Non sono soltanto, qui, dei bei corpi nudi in un paesaggio. È superato lo stadio, forse necessario, ma pericoloso, e comunque un po' vacuo del "valore plastico".»<sup>149</sup>.

---

147 Catalogo XIV Biennale, cit., p. 76.

148 Sarfatti scrive alcuni importanti interventi dedicati all'artista, tra cui il testo nel catalogo della mostra presso la galleria Arte, Milano, ottobre 1920; la piccola monografia *Achille Funi*, Arte Italiana Moderna, n.4, Hoepli, Milano 1925 e gli articoli *La mostra Funi*, "Il Popolo d'Italia", 27 ottobre 1920, *Bottega di poesia e altre esposizioni. Carrà, Tosi, Soffici, Funi*, "Il Popolo d'Italia", 13 gennaio 1922; *Achille Funi*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", III, dicembre 1925, pp. 36-40; *Achille Funi o del bello in arte*, "Corriere Padano", 26 marzo 1930, Sar 4.2.34. Pontiggia dice che Margherita desidera fin dai primi anni di attività critica portare l'argomento su Funi, anche quando l'artista non è esposto. Si veda ad esempio *Esposizioni milanesi*, "Il Popolo d'Italia", 9 gennaio 1925, Sar 4.1.10. Funi realizza alcuni intensi ritratti di Margherita, come quello del 1919-20 con la figlia Fiammetta, e l'opera *Maternità*, esposta alla Biennale del 1922, è tra le più amate da Sarfatti, facendo parte a lungo della sua collezione privata.

149 *La mostra Funi*, "Il Popolo d'Italia", 27 ottobre 1920, riportato in E. Pontiggia, *La*

Gli stessi concetti sono ripresi nella monografia, che esce solo un anno dopo la XIV Biennale di Venezia e mentre si prepara la prima mostra di Novecento italiano. Margherita pone ancora l'accento sull'umanità della pittura di Funi, contrapposta alla sterile logica dei valori plastici, e riprende il riferimento alla tradizione ferrarese: «Questo paziente e solido costruttore, ACHILLE FUNI, nacque in Ferrara e crebbe sotto il segno zodiacale della linea ferma e del colore deciso, da Cosmè Tura, dal Costa e dal Cossa fermato sulle mura per sempre luminose di Schifanoia, nei grandi affreschi lapidarii e sontuosi.»<sup>150</sup>.

L'animo ferrarese è a metà tra toscana e veneto, quindi presenta le due facce di «sospiro verso il tono, rimpianto verso la linea». In termini simili si esprimerà anche in *Storia della pittura moderna*: «robusto e semplice come un freschista antico della sua Ferrara, con la sincerità rude dei primitivi di provincia, che vanno dritto allo scopo. Questo paziente e solido costruttore crebbe sotto il segno zodiacale della linea ferma e del colore deciso. [...] È pittore della dignità severa e della nobile povertà. Aspira alla bellezza, con sospiro così alto e disinteressato, che la raggiunge per le vie interiori imprevedute, non imitabili, della precisione volontaria e della dirittura senza lenocinii. Egli trasfigura ogni segno della vita squallida in testimone di energia strenua e di aristocratica, serena accettazione.»<sup>151</sup>.

Margherita interpreta sempre il recupero dell'antico di Funi come vero classicismo, in netta opposizione ai valori plastici e a quelli che lei definisce i neoclassicismi; in occasione della monografia ella introduce un'ulteriore prospettiva critica, indicando nell'arte mediterranea una natura intimamente religiosa.

L'aspetto di religiosità e di Bellezza come rivelazione divina è ripreso in altri scritti ed è centrale in *Storia della pittura moderna*. Nel 1925 scrive: «E perché è pittura italiana e classica- cioè sintetica- si trova ad essere pittura anche religiosa.

---

*classicità e la sintesi. Margherita Sarfatti critico d'arte (1901-1932) in Da Boccioni a Sironi, cit., p. 50.*

150 *Achille Funi, 1925, cit., p. 5.*

151 *Storia della pittura moderna, cit., pp. 130-131.*

Vogliamo onestamente affermare una verità audace? I pittori nordici mai fecero pittura religiosa: fu tutta aneddotica. Il Seicento non fece pittura religiosa, neppure in Italia; fu tutta frenetica. A ragione i protestanti bandirono l'arte dal freddo tempio; l'arte del Settentrione, toltone il Rembrandt e qualche gotico primitivo-vergini ieratiche immobili su fondo oro- non fu mai religiosa. La pittura religiosa sul serio è in parte spagnola e anche francese; ma soprattutto è italiana, del Tre, del Quattro, del Cinquecento: perché seppe idealizzare, perché fu classica, cioè atipica e trasfiguratrice, ascendendo dal moderna, per la via della sintesi e della eliminazione essenziale, sino all'eterno: così raffiguravano i greci nelle scultura i loro numi, abitatori d'Olimpo immortali.»<sup>152</sup>.

Sono gli anni in cui Sarfatti sta riflettendo sul concetto di eterno, che non è solo quello della tradizione, del classicismo, ma è anche un eterno mistico, religioso, che si incarna nella Bellezza rappresentata dall'arte. La sua idea di classicità è l'atipicità, non la caratterizzazione realistica e realista, il particolare e il contingente, ma la trasfigurazione per ascesi del dato reale, della vita moderna, attraverso gli elementi essenziali, sintetici, volti ad assumere una valenza di immagine universale e imperitura. Proprio l'arte, in questa forma di idealismo mistico, permette all'uomo di elevarsi e di cogliere il divino, che per Margherita non ha mai una particolare caratterizzazione cristiana o ebraica.

Nella monografia su Funi, Sarfatti sottolinea la sua giovane età, che non gli ha permesso di sperimentare l'Espressionismo, e ne esalta la capacità nella pittura murale, del buon affresco, così difficile da realizzare. Più avanti prosegue: «Esaurito il periplo dell'estremo dissolvimento romantico; superato il provvisorio e il frammentario dell'analisi, si ritornava alle forme costruttive o almeno si tentava con incertezza, quasi inconsapevolmente, di abbozzare qualche aspetto nuovo della tradizione.».

L'espressione ossimorica, di aspetto nuovo della tradizione, è simile a quella di

---

152 *Achille Funi*, 1925, cit., pp.11-12. Di religiosità parla anche in *Daniele Ranzoni*, cit., p. 131:«Soprattutto, il Ranzoni è italiano; naturalmente portato a quella trasfigurazione atipica della realtà, che è condizione di essere o non essere per la pittura religiosa.».

classicità moderna, di diventare i classici del nuovo secolo, che Funi, sulla scia dell'esempio di Leonardo, persegue: «Così la linea di classicità moderna che egli persegue- senza pigramente imitare gli antichi, senza superficialmente correr dietro alle fantasie dello stravagante e del falso moderno- è una linea di equilibrio mediano, che richiede vigilanza e lavoro continui, aspra selezione e controllo critico, e uno sforzo di aspirazione e tensione non privo di rischi.»<sup>153</sup>. Nel catalogo della XIV Biennale, alla parte su Funi segue quella relativa agli altri membri del gruppo, nominati a coppie: Malerba e Dudreville, Marussig e Bucci, mentre Sironi è trattato per ultimo, a parte e con una sezione più lunga: «Gli altri camerati del gruppo navigarono di persona il périplo e girarono il Capo delle Tempeste: aria, luce, complementarismo, poi le deformazioni e il cubismo, e ora la sintesi di una nuova e arricchita saggezza»<sup>154</sup>. Margherita parla in molte occasioni in termini militareschi, di camerati dell'arte, della guerra che ha formato la nuova generazione di artisti e del gruppo come una novella milizia nella battaglia per l'arte, termine ancora più determinante nello scritto Sar 3.3.31 di presentazione della prima mostra di Novecento<sup>155</sup>.

La parte che segue nel testo pubblicato nel catalogo della Biennale del 1924 («i valori consacrati riprendono l'imperio gerarchico, non per tradizione, per libera scoperta e riconquista»)<sup>156</sup> presenta termini importantissimi nel vocabolario sarfattiano; essendo una dichiarazione di poetica, praticamente il manifesto del nascente gruppo di Novecento, è fondamentale la scelta delle parole giuste, come emerge dalla lunga elaborazione della frase nei fogli manoscritti, secondo tre

---

153 *Achille Funi*, 1925, cit., p. 16.

154 Catalogo XIV Biennale, cit., p. 76.

155 Sono del resto concetti espressi già nell'incipit di *L'Esposizione futurista a Milano. Terzo ed ultimo articolo*, "Il Popolo d'Italia", 13 aprile 1919: «Funi, Sironi e Russolo: tre pittori che hanno fatto la guerra sul serio.» e ripresi anche nell'introduzione al catalogo della prima mostra, che apre così: «L'opera di revisione e di sintesi degli elementi analitici, minuti e spesso confusi, accumulati con paziente fervore dal secolo decimonono, fu iniziata nel decennio anteguerra da alcuni volenterosi e geniali precorritori [...]» e prosegue con la considerazione che la guerra ne ha interrotto il percorso ma anche rafforzato la sensibilità, unendo termini come «Convocare ad annuali adunate» le migliori forze e nella «più moderna ed operosa fra le nostre città, Milano». Riportato integralmente in R. Bossaglia, *Il Novecento italiano: storia, documenti, iconografia*, cit., pp. 95-96.

156 Catalogo XIV Biennale, cit., p. 76.

versioni (vedi Appendice). Dal confronto tra il testo finale e le pagine del manoscritto, numerate 5 e 6 e redatte a inchiostro blu, emergono i sintetici giudizi che Sarfatti riserva ai membri del gruppo<sup>157</sup>: «**(Il Malerba descrive con iscrupolo la forma, e cura con amore gli smalti cromatici nei delicati e sapienti passaggi di tono)**~~e cura con amore gli smalti del colore attraverso delicati e sapienti passaggi di tono, dal bruno e dal grigio~~ di tono. Attraverso i solchi dei volti come *nelle linee delle cose degli oggetti* **(nelle sagome delle cose, negli spigoli degli stessi oggetti)**, il Dudreville scruta inesorabilmente il carattere e l'espressione, e adopera la pittura quale strumento di scarnificatrici psicologie.

Più degli altri, Pietro Marussig (Trieste, 1879) e il marchigiano Anselmo Bucci (Fossombrone, 1885) *sono vicini all'***(rimasero influenzati dall')** impressionismo, forse anche per i loro lunghi soggiorni *fatti* all'estero. Il Bucci, vissuto molto [da qui fino a "contorno" il manoscritto presenta cancellazione autografa; in realtà viene pubblicato quasi identico] a Parigi, *persegue con ardore* la mobile e fremida vivacità *del colore e il senso del movimento di certe scuole francesi e la loro ricerca dell'inedito nel taglio e il soggetto dei suoi quadri* **(dell'atmosfera e del colore, e ricerca l'inedito nel taglio e nel soggetto del quadro)**. Fuori del contorno a tinte piatte campite, caro alla Jugend e alla Secession di Monaco di Baviera, dove studiò parecchi anni, il Marussig progredisce oramai con sicura tenacia verso la rotonda ~~plasticità dei piani e la~~ corposità e la sensibilità dei piani e delle penombre *plastiche*, caratteri tipicamente italiani.»

Le caratteristiche, sottolineate pressoché in tutti i fogli manoscritti, si possono riassumere in questi termini: per Malerba è rilevante la cura formale della pittura a smalti e tonale; il tratto più forte di Dudreville è invece la sua capacità di penetrazione psicologica mentre per Marussig e Bucci vengono sottolineati la vicinanza all'impressionismo e i contatti con l'estero, specialmente con il clima della Secessione monacense in Marussig e con l'ambiente parigino per il secondo.

---

157 Si segnalano tra parentesi in grassetto le parti, rilevanti, presenti solo nel testo pubblicato o in versione diversa dal testo preparatorio; in corsivo invece sono riportate le parole presenti solo nel manoscritto e scomparse dalla redazione finale. Le parti sbarrate e le correzioni sono riportate così come compaiono nel manoscritto.

Dell'artista triestino Sarfatti rileva l'acquisita capacità plastica, mentre di Bucci la ricerca dell'inedito anche nel taglio delle opere.

Una riflessione a parte riguarda Sironi, che chiude l'elenco aperto con Funi. Anche questa parte vive una lunga gestazione e numerose rielaborazioni. Tra queste, la più vicina al testo finale è la pagina numerata 7, redatta a inchiostro blu, con correzioni in nero<sup>158</sup>: ~~«satirici come nei quadri, sostanzialmente consiste sempre nella~~ La maniera di Mario Sironi, un romano di educazione, nato di famiglia lombarda a Sassari nel 1885, sopra ogni cosa tende sempre alla sintesi della forma. Nei disegni satirici del Popolo d'Italia tende a una stilizzazione rude e squadrata, procede per masse apodittiche, quasi tipografiche, di bianco e di nero; non si direbbe lo stesso artista che nei quadri arpeggia così duttilmente sui grigi e sui ~~bruni~~(lionati), ~~bruni così duttilmente~~ e (mentre) dalle vellutate penombre evoca figure muliebri gravi e sorridenti innanzi a prospettive di archi in fuga(e prospettive d'archi fuggenti, emergono figure muliebri, e sorridono con gravità). [nel manoscritto segue una parte sbarrata:”A questi pittori odierni si può forse rimproverare di non essere/ può obiettare che non sono ancora giunti a quel punto dell’” corretta a inchiostro nero in “La maniera di Mario Sironi, romano di educazione ma nato nel 1885 a Sassari di famiglia lombarda nel 1885, e ~~romano~~ di educazione, sostanzialmente aspira sempre alla sintesi della forma”]».

Margherita pone l'accento sulla differenza tra i disegni, quasi tipografici, e i dipinti, pur nella coerente poetica di fondo, che vede Sironi maestro nella «sintesi essenziale delle forme», come si legge in un'altra versione dello stesso brano, numerata 11<sup>159</sup>.

Nella chiusura testo edito e manoscritto sono simili; alla parte su Sironi segue un commento generale sugli artisti presentati, che non sono ancora giunti al punto di naturalezza della creazione in cui l'arte eccelle senza mostrare lo sforzo: (pagine 11-12 a inchiostro nero con aggiunte blu) «A questi pittori odierni si può forse

---

158 Si veda nota precedente. Le correzioni autografe ad inchiostro nero sono state integrate nel testo.

159 Pagina redatta a inchiostro nero con aggiunte blu, quasi tutta sbarrata a matita rossa.

rimproverare di non essere ancora giunti, a furia di sforzi, a quel punto dell'arte dove lo sforzo scompare. Ma questo è un vertice di gloria a cui non si giunge d'un tratto/ che non è dato toccare subito. Se la preoccupazione del linguaggio da adoperare è là ancora soverchia la cura delle cose da dire, queste cose e queste idee- i "concetti" ai quali prima alludevo- già tornano a lampeggiare le luci di umanità e di espressiva bellezza nel linguaggio antico ed eterno.»

Il brano diventa, nel testo a stampa: «Questi nostri pittori, si può obiettare, non toccano ancora il punto dove lo sforzo dell'arte si dissolve e scompare del tutto nelle magia evocatrice delle immagini e dei sentimenti. A tale vertice non è dato giungere d'un tratto. La preoccupazione della tecnica, come di un mezzo e un linguaggio ancor troppo greve, in parte soverchia- è vero- la cura delle cose da dire; ma solo attraverso la conquista di un linguaggio tecnico nobilmente ordinato e perspicuo, i sentimenti e i concetti possono ritrovare espressioni di umanità e di limpida bellezza.»<sup>160</sup>.

Da questa chiusura emerge ancora una volta l'attenzione di Sarfatti verso la forma in cui si esprime la nuova arte; inoltre, nel manoscritto, l'espressione "linguaggio antico ed eterno" risulta più forte, come è più incisivo il riferimento alle idee, ai concetti, da cui il testo era partito. Resta invece, in entrambe le versioni, il riferimento alla Bellezza, termine ultimo di giudizio di Margherita critica d'arte.

Simili riflessioni, su un 'arte che ha imboccato la via giusta ma che è ancora "acerba", si trovano nell'articolo *I quadri a Bottega di Poesia* del 1922<sup>161</sup> e quasi con medesime parole in *Segni colori luci*, al capitolo *Il gruppo del '900* (vedi citazione in apertura)<sup>162</sup>.

Significativamente Sarfatti apre il testo per la Biennale del 1924 con Funi, che rappresenta il suo maggior interesse alla metà del decennio, e lo chiude con Sironi, l'artista a lei forse più affine<sup>163</sup>. È l'autore più amato da Margherita e

---

160 Catalogo XIV Biennale, cit., p. 76.

161 Articolo relativo alla mostra con opere di Dudreville, Funi, Malerba, Marussig, Oppi, Saliotti, Carrà, Zanini e altri, pubblicato in "Il Popolo d'Italia", 10 novembre 1922.

162 *Segni, colori, luci*, cit., pp. 127-128

163 Margherita Sarfatti scrive su Sironi già nel 1916 e a quelle date aveva già collezionato opere

quello con cui lei condivide il superamento del Futurismo, le battaglie contro tutti i ritorni in pittura, contro gli accademismi, contro i provincialismi nazionali, la nascita di Novecento, le imprese nazionali ed estere più importanti del gruppo, e in generale l'idea di arte quale unione di significato sociale e umanesimo, attuati con semplicità e linguaggio sintetico. I due sono affascinati dall'antichità eroica e dal senso del monumentale, così come dall'architettura e dal rapporto con le arti visive, da cui nasce anche la grande stagione del muralismo.

Il lungo sodalizio nasce ai tempi delle imprese editoriali de "Il Popolo d'Italia" e si consolida negli anni<sup>164</sup>. I due sono così vicini che in molti casi, come per il rapporto Mussolini- Sarfatti, è difficile distinguere di chi siano alcuni commenti e idee, come recentemente sottolineato anche da Elena Pontiggia nella sua revisione degli articoli attribuiti all'artista<sup>165</sup>. La rubrica tenuta da Margherita in "Il Popolo d'Italia" fino al 1926, passa a Sironi nel gennaio dell'anno successivo. Inoltre, alla fine degli anni venti l'artista le garantisce il collegamento con la città di Milano ed è tra i più strenui difensori di Sarfatti, anche a livello personale, e di Novecento italiano, oltre che partecipante e talvolta promotore di importanti mostre del gruppo all'estero (vedi capitoli 2.1, 2.2 e 2.3).

L'archivio roveretano conserva un ricco *corpus* di corrispondenza intercorsa tra i due per almeno un ventennio, argomento che richiederebbe un'analisi puntuale, a confronto con l'epistolario custodito presso l'archivio Sironi di Roma<sup>166</sup>.

---

dell'artista, si veda E. Pontiggia, *La classicità e la sintesi. Margherita Sarfatti critico d'arte (1901-1932)* in *Da Boccioni a Sironi* cit., pp. 46-47. Tra gli interventi più puntuali si veda Mario Sironi, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", IX, n. 3, marzo 1931, pp. 34-40.

164 Sironi collabora prima con "Il Popolo d'Italia" e la "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" e poi con "Gerarchia".

165 Mario Sironi, *Scritti inediti (1927-1931)*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2013.

166 Nell'archivio del Mart, tra gli scritti acefali, è conservato anche un testo autobiografico di Sironi, databile post 1912, in cui l'artista parla del suo incontro con Boccioni, Carrà e Russolo avvenuto in quell'anno. Le pagine sono numerate da 1 a 8, e la calligrafia sembra quella di Sarfatti almeno fino al foglio 5, poi lo stile cambia, anche se, a una prima analisi, non sembra comunque la scrittura di Sironi.



Sironi, una delle personalità più affascinanti dell'intero panorama artistico italiano del ventennio, è figura imprescindibile anche per capire il significato di aristocrazia intellettuale al potere, che Sarfatti vuole dare alla sua battaglia per l'arte. Nel Fondo roveretano sono raccolti alcuni testi inediti di appunti per articoli o interventi dedicati a Sironi, che risultano di interessante lettura per delineare i termini di questo rapporto e del giudizio che Margherita sviluppa sull'artista nel corso degli anni.



**Mario Sironi**

***Margherita Sarfatti, 1916-1917***

**Collezione privata**

Ella scrive su di lui già nel 1916, dedicando alcuni commenti significativi alla sua attività di illustratore e paragonandolo all'autore francese Jim, che disegnava per la rivista parigina *Le Mot*, e a Daumier: «erano giunti ambedue a risultati molto affini: ad un'arte di sintesi e di semplificazione estrema, dalla andatura quasi popolaresca a forza d'essere aristocratica, e brutale a forza d'essere delicata nel rifuggire da ogni forma di convenzionalismo e da ogni lenocinio di banalità; una stilizzazione del vero a grandi e robuste masse squadrate d'ombra e di luce, di bianco e di nero [...]», e più avanti: «[ i due artisti procedono all'eliminazione] di tutto quanto è, pure nel nostro corpo, superfetazione episodica ed accidentale sulle linee costruttive, che chiamerei linee di necessità»<sup>167</sup>.

Di Sironi, Sarfatti sottolinea sempre la potenza di sintesi e l'aristocratica rudezza di linguaggio; così in *Storia della pittura moderna*: «Sempre nitida e recisa nel segno, l'aristocratica pittura di Mario Sironi adombra vaste immagini, figurazioni, aduste e solenni, addolcite da giuochi di penombre e profondi smalti translucidi. Egli è uno fra i maggiori pittori d'oggi e sicuramente grandeggerà nel domani. Il suo temperamento, straordinariamente ricco e complesso, gli suscita innanzi almeno tre soluzioni diverse per ogni problema plastico [...]»<sup>168</sup>. Quando parla di Sironi Margherita fa spesso riferimento al senso aristocratico della sua sintesi pittorica, caratteristica che lei ama molto.

Come rilevato anche da Emily Braun, le figure ambientate in paesaggi remoti e dipinte in modo grossolano, distorte, incomplete, che popolano l'arte di Sironi, dopo la fase più novecentesca degli anni venti, evocano un'urgenza di primitivismo più che di calma classica.

Come dimostra ampiamente la sua sala personale alla Quadriennale del 1931, Sironi assume il ruolo di pittore anti-borghese per eccellenza ed è aristocratico nel senso più sarfattiano del termine; anche per questo sarà tra gli artisti più

---

167 *La mostra Ciardi alla Galleria Centrale d'Arte di Milano. Bistolfi. Il bianco e nero alla mostra degli Alleati, "Gli Avvenimenti"*, 17 dicembre 1916, riportato in E. Pontiggia, *La classicità e la sintesi. Margherita Sarfatti critico d'arte (1901-1932)* in *Da Boccioni a Sironi* cit., p. 46.

168 *Storia della pittura moderna*, cit., p. 128.

violentemente attaccati da Farinacci. Secondo Braun, Sironi riflette la generale crisi dei valori europei attraverso il suo neo-romantico rifiuto della civilizzazione, ma ne propone anche il superamento con il totalitarismo, cui si fonde la sua successiva avventura murale, unendo una pennellata dura e spontanea (primitiva, di urgenza vitalistica) ad una forma monumentale (dell'eterno e del durevole), per creare una metafora pittorica senza inizio o fine, in una dimensione mitica fuori dalla storia.

In questo, egli proietta in immagini l'idea di continuità e destino, anche del primato italico, attraverso gli aspetti irrazionali dell'esperienza umana, mistici, collettivi, della vita di una nazione. Quest'arte, conclude la Braun, è al contempo di respiro collettivo ed elitaria nel suo intento manipolatorio<sup>169</sup>.

Su questi temi si rileggano anche le pagine di Jean Clair dedicate a Sironi nel 1989: «Da una parte, questa nuova classe senza passato che doveva formare le squadre fasciste, si inventava un passato: plebea, si inventava una nobiltà con i suoi attributi. Meglio ancora, si appropriava del passato [...] Un pittore, tuttavia, fa eccezione. E fu il solo a fare apertamente atto d'obbedienza al regime. E' Mario Sironi. La realtà urbana, la nuova metropoli, il mondo della modernità vissuto nella sua quotidianità e nel suo orrore, sarà lui e soltanto lui a dipingerli. Pittore delle periferie senza speranza, dei sobborghi deserti, dell'elettrificazione caotica, pittore, anche, dei fantomatici tram all'alba e dei camion di assassini al crepuscolo, delle gigantomachie piranesiane e dei vicoli sordidi, degli eroismi smisurati e dei brutali accessi del desiderio, è l'unico a saper sostenere il paradosso di lodare il regime nei suoi scritti pur denunciandolo nella sua arte. Almeno fino al 1933. Allora la città, la grande assente della pittura italiana del tempo tornerà ad occupare i suoi quadri così come torna un rimorso inestinguibile.»<sup>170</sup>.

---

169 E. Braun, *Expressionism as Fascist Aesthetic*, "Journal of Contemporary History", vol. 31, N. 2, Edizione speciale "The Aesthetics of Fascism", aprile 1996, pp- 273-292; E. Braun, *Mario Sironi : arte e politica in Italia sotto il fascismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

170 J. Clair, *I gattini ciechi*, in *Arte Italiana, Presenze 1900 - 1945*, catalogo della mostra a cura di P. Hulthen, G. Celant, Venezia, Palazzo Grassi, 30 aprile- 5 novembre 1989, p. 169.

Vi sono dei punti di forte tangenza tra l'interpretazione anti-borghese, aristocratica di Sironi e quella di Sarfatti. Margherita sottolinea spesso anche la rudezza e la brutalità del segno sironiano, come nel commento al *Pescatore* esposto alla terza Biennale romana del 1925: «La grande figura si arrotonda nell'atmosfera, dentro la quale pur rimane compresa e immersa, con un solo getto armonioso e magnifico, e ha la semplicità raffinata e brutale dei veri maestri.»<sup>171</sup>.

Così lo definisce invece nell'articolo del 10 aprile 1919, *L'Esposizione futurista a Milano. Di alcuni pittori*: «Perché intendiamoci: il vero colorista non è colui che abbranca e accumula i colori, con una specie di orgiastica e dionisiaca insaziabilità. Il colorista profondo è piuttosto un apollineo [...] Colorista formidabile, in questo raffinato ed autentico senso, è il Sironi. La qualità dei suoi grigi è di una novità acuta, e insieme morbida ed equilibrata nel valore dei toni, che non esito a definir classico (ricordate la inebbricante [sic] sobrietà di colorazione intensa nella “Trasfigurazione” di Raffaello?)»<sup>172</sup>.

Negli articoli dedicati alla mostra presso la galleria Arte del 1920, dove l'artista espone tre vedute urbane, Margherita si sofferma sull'interpretazione dei paesaggi sironiani: «ha appreso dagli antichi la lezione della misura, della compostezza e della sobrietà squadrata e semplice: ma questa misura aurea della classicità la desume dai vecchi maestri senza imitarli; e gli aspetti più disordinati e più squallidi della vita odierna per essa restano glorificati»<sup>173</sup>.

In un altro testo, sempre di commento alla mostra del 1920, Sarfatti dimostra di leggere correttamente e precocemente i paesaggi dell'artista, come tragicità ma al contempo glorificazione delle periferie moderne, e cita il celebre passo di

---

171 *Pittori e scultori alla Terza Biennale in Roma*, “Rivista Illustrata del Popolo d'Italia”, III, n. 4, 15 aprile 1925, p. 40. Sull'idealismo platonizzante di Margherita Sarfatti e sul rapporto con l'opera di Sironi si veda anche E. Pontiggia, *Mario Sironi: il mito dell'architettura. L'immagine e l'idea dell'architettura nella pittura sironiana*, in F. Benzi, E. Pontiggia e A. Sironi, *Sironi. Il mito dell'architettura*, catalogo della mostra, Milano, Pac- Padiglione d'arte contemporanea, 19 settembre- 4 novembre 1990, Mazzotta, Milano 1990.

172 *L'esposizione futurista a Milano. II. Di alcuni pittori*, “Il Popolo d'Italia”, 10 aprile 1919, Sar 4.1.9 e 4.1.10.

173 *La nuova Galleria Arte*, “Il Popolo d'Italia”, 3 aprile 1920, riportato in E. Pontiggia, *La classicità e la sintesi. Margherita Sarfatti critico d'arte (1901-1932)* in *Da Boccioni a Sironi* cit., p. 46.

Baudelaire, da *L'invitation au voyage*<sup>174</sup>: «da questo squallore meccanico della città odierna ha saputo trarre (perché tale è il prodigio dell'arte) gli elementi e lo stile di una bellezza e di una grandiosità nuove. È lui l'artista che ci insegna a scorgere, nelle tette periferie urbane, il senso sospirato dal poeta “luxe, ordre, beauté”. Le ha glorificate con una linea ferma eppur morbida, con una comprensione contenuta e semplice [...] dei loro elementi tragici.»<sup>175</sup>.

Bisogna sottolineare che l'interpretazione sarfattiana non vede nell'arte di Sironi aspetti nichilisti, di esistenzialismo, come invece sottolinea Jean Clair sia a proposito dei paesaggi che dell'opera di Sironi negli anni venti. Secondo lo storico francese, opere come *Donna seduta e paesaggio* o *Malinconia*, dipinta nel 1928, diventa una moderna allegoria dell'*umor malinconico*, descritta secondo l'iconografia classica dureriana.

L'artista si serve di un topos classico, passato attraverso la celebre traduzione rinascimentale, per rendere la sua figura femminile un rinnovato emblema della *mélania cholé*, dell'incapacità di afferrare il reale, del senso di impotenza dell'uomo moderno. Scrive Jean Clair: «La confusione fra malinconia e geometria, tra sensibilità malinconica e modo di pensare *more geometrico*, risale anche in questo caso alle dottrine neoplatoniche del Rinascimento, allorché le sette arti liberali vennero sottoposte al dominio dei sette pianeti. A Saturno, in quanto dio *auctor temporum*, governatore del tempo, spettò la geometria e, più in generale, tutto quanto riguarda la misurazione del tempo, dello spazio e le loro applicazioni. Il geometra, che lavora con i numeri, è colui che vive sotto il regno di Saturno.»<sup>176</sup>. Elena Pontiggia rileva invece quanto l'artista descriva sempre una

---

174 «Là, tout n'est qu'ordre et beauté,/ Luxe, calme et volupté.» da *Les Fleurs du mal*, 1857.

175 *Considerazioni sulla pittura a proposito dell'Esposizione "Arte"*, "II Convegno", marzo 1920, riportato in E. Pontiggia, *La classicità e la sintesi. Margherita Sarfatti critico d'arte (1901-1932)* in *Da Boccioni a Sironi* cit., p. 46.

176 J. Clair, *Nato sotto Saturno. Su due allegorie di Sironi*, in *Sironi 1885-1961*, catalogo della mostra a cura di C. Gian Ferrari, Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre- 8 dicembre 1985, Mazzotta, Milano 1985, p. 29. Sul quadro del 1928 si veda anche l'intensa testimonianza di Fabrizio d'Amico *Sironi. La caduta del murale*, "La Repubblica", 7 dicembre 1993. Sul tema della malinconia si vedano i testi fondamentali di R. Klibanski, E. Panofsky e F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the history of natural philosophy, religion and art*,

drammaticità di stampo masaccesco, in questo senso classica e primitiva al contempo, sulla linea amata da Sarfatti. Secondo Rossana Bossaglia, infine, la glorificazione delle periferie urbane avvicina Sironi al pensiero di Nietzsche e al dannunzianesimo, aspetti questi che rientrano negli ambiti intellettuali conosciuti e amati da Margherita.

L'approccio sarfattiano ai paesaggi sironiani si mantiene su una linea ambigua, con una predilezione per la parte apollinea, di equilibrio classico, o almeno di arcaismo "costruttivo", rispetto al *coté* più nietzschiano, per così dire dionisiaco.

Si veda ad esempio un passo del testo manoscritto conservato al Mart (Sar 3.3.33) e dedicato alla prima mostra di Novecento Italiano: «non so perché a proposito del Sironi tutti ripetano la frase obbligata sul secentismo e il caravaggismo che si pretende di ravvisare in lui. Certe patine, certe ~~abilità~~ morbidezze di tono e smalti profondi negli accordi dei lionati e dei grigi, possono ricordare quella forma e quel colore, ma lo spirito ne è austero e doloroso in fondo, senza magniloquenze, anzi chiuso in una fermezza che vorrei chiamare taciturna, senza ampollosità.». Ancora una volta il brano ribadisce l'austerità della parola sironiana, i suoi silenzi, che rispecchiano il carattere dell'artista, pur all'interno di un'interpretazione che predilige le linee "apollinee" di un'inesausta volontà di costruire, di erigere un monumento architettonicamente solido, semplice e definitivo, teso a celebrare la tradizione classica e l'uomo di nuovo al centro della composizione.

Nell'archivio del Mart sono conservati numerosi brani manoscritti dedicati a Sironi, ma singolarmente non compare, nell'intera vicenda sarfattiana, un progetto di monografia o di testo più articolato a lui dedicato. Il suo giudizio di critica d'arte si deve quindi ricostruire a partire da singoli interventi, spesso scritti

---

Nelson, Londra 1964; S: Sontag, *Under the Sign of Saturn*, Farrar-Straus-Giroux, New York 1980 e sempre di J. Clair "Sous le signe de Saturne". *Notes sur l'allégorie de la mélancolie dans l'art de 'entre-deux-guerres en Allemagne et en Italie*, in "Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n. 7-8, Parigi, 1981, p. 179-207. Su Sironi si vedano anche *Mario Sironi 1885-1961*, mostra a cura di F. Benzi, M. Margozzi, A. Monferini, P. Rosazza Ferraris, A. Sironi, catalogo della mostra a cura di F. Benzi, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 9 dicembre 1993- 27 febbraio 1994, Electa, Milano 1993 e M. Sironi, *Scritti e pensieri*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2000.

riutilizzati per più occasioni e per edizioni diverse.

Nel fascicolo Sar 3.3.42 sono confluiti alcuni fogli relativi al testo di presentazione di Novecento alla Biennale del 1924. Nello specifico, la pagina numerata 8 a inchiostro nero e la 7 a inchiostro blu, rinumerata in 32 e intitolata «Sironi nei disegni», sono entrambi brani redatti per la presentazione del 1924 ma poi riutilizzati per altri articoli, forse del 1931 (vedi Appendice). Gli ulteriori fogli contenuti nel fascicolo sono sempre su Sironi ma riferibili ad altri testi, e precisamente la pagina a inchiostro nero numerata 32 è uno scritto preparatorio per *Segni, colori, luci*. Si tratta della parte dedicata all'artista nel testo *Il gruppo del '900*, edito nell'edizione *Artisti di Lombardia*<sup>177</sup>: «**(Ha in sé una forza così duttile e varia che lo impaccia. Alla sua coscienza)** inquieta e diffidente di sé *si affacciano con tale abbondanza di mezzi, e di possibilità per risolverli, e con tante diverse possibilità di risolverli, che di frequente non sa decidere a risolverli sino in fondo.***(i problemi si affacciano con troppe diverse possibilità di risolverli.)** È un irresoluto e un contraddittorio, perché è duttile e complesso. Delicato sino al giuoco delle misteriose sfumature nel chiaroscuro e nel tono, arpeggia sui grigi e sui bruni con abilità e profondità di tocco che **(Certe misteriose sfumature del chiaroscuro e del tono)** dimostrano quanto abbia studiato da vicino Sebastiano del Piombo e Raffaello: non il Raffaello banale, allevato dal Perugino, ma quello della Madonna di Foligno, che pochi apprezzano colorista con infinita sobrietà di colore. E al tempo stesso questo chiaroscurista aristocratico **(cresciuto nel culto dei maestri)** è rude e apodittico nel segno, sino alla brutalità. *Adora gli antichi e ne* adopera gli impasti smaltosi e maliosi a ritrarre le forme della più sfrenata e parossistica, della più arida e cruda modernità: automobili e cannoni, trams, aeroplani e grattacieli, vie urbane deserte e affocate di linearità geometrica, senza anima viva a percorrerle; e figure umane disarticolate, squadrate e sommarie come congegni ~~di pupazzi~~ metallici, e congegni metallici [parte sbarrata illeggibile]

---

177 Si segnalano tra parentesi in grassetto le parti, rilevanti, presenti solo nel testo pubblicato o in versione diversa dal testo preparatorio; in corsivo invece sono riportate le parole presenti solo nel manoscritto e scomparse dalla redazione finale. Le parti sbarrate e le correzioni sono riportate così come compaiono nel manoscritto.

espressivi e precisi come figure umane nel loro volontarismo micidiario e veloce; tutta un'arsura di meccanicità esasperata. E pure dipinge altrove, contemporaneamente, donne semi nude, gravi, morbide e sorridenti come la Gioconda, innanzi a [lunghe parti sbarrate illeggibili] prospettive di archi in fuga, e curve dove si addensa l'ombra vellutata.»<sup>178</sup>.

Anche in questo brano si ritrovano i punti del giudizio sarfattiano su Sironi, condotto all'insegna di un'interpretazione "costruttiva". Pur sottolineando il portato di dolore e di taciturna austerità della parola sironiana, Margherita lo riconduce sempre ad uno sforzo plastico e ad una tensione costruttiva che porta, anche per la dimensione monumentale delle figure e la loro connotazione nello spazio, all'architettura, spesso associandolo a Le Corbusier e al purismo della rivista "Esprit Nouveau"<sup>179</sup>.

Anche il manoscritto Sar 3.3.42 prosegue con esempi di architettura, citando il belga Henry van de Velde e istituendo un paragone tra il cannone Krupp e l'arte egizia, parallelo che Sarfatti utilizza anche in altri scritti dedicati alle arti decorative<sup>180</sup>: «Più di quindici anni fa l'architetto belga Vandervelde osava comparare l'acciaio forgiato e sagomato del cannone Krupp al basalto monumentale del Ramsete II nel Museo di Torino. Inaudito ardimento, equiparava le nude linee- forza dell'uno e dell'altro, espressioni necessarie e formidabili di

---

178 Anche in altri testi, per spiegare l'arte di Sironi, Margherita cita Sebastiano del Piombo e il Raffaello meno delicato, della Madonna di Foligno: «non il Raffaello banale, allievo del Perugino, ma quello della Madonna di Foligno, che pochi apprezzano, colorista con infinita sobrietà di tinte.», *Segni, colori, luci*, cit., p. 134.

179 Si vedano *La pittura alla Quadriennale di Roma*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", IX, n. 1, gennaio 1931, pp. 38-50 e *Mario Sironi*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", IX, n. 3, marzo 1931, pp. 34-40.

180 Anche in *Razionalismi ed estetismi*, "Il Popolo d'Italia", 9 ottobre 1925, Sar 4.1.10 e 4.1.15 Margherita istituisce il medesimo paragone tra cannone Krupp e colosso faraonico del museo di Torino, parlando dell'architettura di Victor Horta e di Henry van de Velde. Le pagine di Sar 3.3.42 numerate 32 bis- 33- 34- 34 bis a inchiostro nero si devono datare al periodo 1923 -1925, poiché la rivista "Esprit Nouveau" viene pubblicata dal 1920 al 1925 mentre *Vers une nouvelle architecture* è del 1923. Pur restando ferme le considerazioni fatte sulla critica sarfattiana al purismo, troppo freddo e razionale, vi sono delle innegabili tangenze; si veda ad esempio il motto riportato sulla prima pagina della rivista: «C'è uno spirito nuovo: è uno spirito di costruzione e di sintesi, guidato da una concezione chiara.», "L'Esprit Nouveau", I, n. I, ottobre 1920, p. 3.



[lunghe parti cancellate illeggibili] vedi qui 34 bis [annotazione in un riquadro] due civiltà, basate entrambe sulla nuda e formidabile forza e dalla scoperta di questo parallelismo traeva i criteri fondamentali e le linee maestre delle sue architetture di case e persino di mobili, nette e oggettive. L'architetto francese Le Corbusier, da due o tre anni a questa parte, attraverso i saggi teorici e le esemplificazioni pratiche pubblicate in L'Esprit Nouveau e poi nel bellissimo volume Vers une nouvelle architecture, coordina la comprensione moderna dello stile con i lineamenti essenziali della macchina e della costruzione a cubo di muratura.».

Sironi incarna la solidità e al contempo l'essenzialità della nuova arte, “scarnificatrice del reale”, amata da Sarfatti. Lo scritto chiude con una definizione dell'artista che sembra rappresentare in pieno l'idea di arcaismo, di primitivismo monumentale, di “spietata bellezza moderna”, severa ma non povera di linguaggio, ricercato da Margherita: «Lo sforzo di Sironi, più arduo e complesso, tende da lungo tempo a trasfondere e rivelare questa spietata bellezza moderna dell'essenziale e del geometrico nei quadri e nei mirabili disegni, **(questa geometrica bellezza moderna negli uomini e nelle cose, nei paesaggi di città e di campagna)** [Da qui in poi il testo di *Segni, colori, luci* diverge, trattando dell'attività di Sironi satirico][ponendo] su di essa uomini, cose e paesaggi; severa di linea, ma senza povertà schematica, tende a una nuova sintesi classica, non ricalcata sui modelli di età tramontate; definitiva nello spirito, ma schiettamente nostra nelle forme.»

Uno degli scritti più importanti per la ricostruzione dell'attività di Sarfatti come critica d'arte alla nascita di Novecento italiano, dopo la ricostruzione del gruppo nel 1925, è quello conservato in Sar 3.3.33, già citato per Medardo, Wildt e per lo stesso Sironi (vedi capitolo 1.2 e Appendice). Denominato “Prefazione I Mostra '900 Milano e giudizi singoli artisti”, il manoscritto consta di 34 carte ma non è riferibile all'introduzione in catalogo della prima mostra del gruppo a Milano, come indicato dai primi schedatori del Fondo, bensì all'articolo del marzo 1926

*Alla prima Mostra del Novecento*<sup>181</sup>. I fogli presentano la lettera A (forse riferibile ad una versione A) e pagine numerate con due diversi ordini; anche in questo caso il testo nasce dall'assemblaggio di brani differenti o redatti in momenti distinti.

Sono passati solo due anni dalla Biennale del 1924 ma nel frattempo sono accadute molte cose, come la ricostruzione del gruppo e la nascita del direttivo sotto il nome di “Novecento Italiano”. Il movimento si è riorganizzato ed ha preparato una ricchissima rassegna nazionale, al palazzo della Permanente di Milano, cercando di raccogliere la produzione “moderna” nel senso più ampio del termine. Anche nei testi di Margherita il tono è già mutato. L'incipit del manoscritto Sar 3.3.33 non prevede più il mondo delle idee, i concetti che ritornano nelle arti plastiche, come nel 1924, bensì una sintetica storia delle epoche artistiche, che diventerà lo schema di numerosi interventi di Sarfatti dalla fine degli anni venti (vedi capitolo 2.3) e per la struttura di *Storia della pittura moderna* (vedi capitolo 2.4): «Esistette nell'arte un Trecento italiano, e ancora esiste; esiste un Quattrocento, un Cinquecento dell'arte italiana. Poi, è l'eclisse. Il Seicento è spagnolo, fiammingo e olandese, e alla fine francese; e di cittadinanza inglese. Francese è l'egemonia artistica del Settecento e dell'Ottocento./ Un segreto presentimento ci ammonisce che il Novecento tornerà- deve tornare ad essere- un secolo d'arte italiana».

A differenza del testo per la Biennale del 1924, qui Sarfatti non parla di gruppo («Dicendo “Novecento italiano”, non si vuole definire una tendenza, né battezzare un gruppo, né stringere di legami una scuola o una setta [...]») ma piuttosto di uno stile per la nuova èra, ed è indubbio che questa coincida con l'avvento del Fascismo: «si adombra [lunga parte sbarrata] orgogliosa volontà di far convergere ogni sforzo verso la creazione di uno stile d'arte; cioè di una fisionomia di vita per il nuovo secolo: una impronta, uno stile, una fisionomia italiana che duri nei secoli e definisca nei secoli il nostro secolo.».

---

181 *Alla prima Mostra del Novecento italiano*, “Rivista Illustrata del Popolo d'Italia”, IV, n.3, marzo 1926, pp. 32-38.

Si accentua in quest'occasione anche il riferimento a termini bellici, come milizia, coorte, manipolo, appello e liste di coscrizione, riferiti agli artisti che sono pronti «a creare alcuni aspetti nuovi della tradizione, non indegni degli aspetti antichi.»

Il sentimento di unione cameratesca, che preannuncia il senso della battaglia per l'arte moderna che Margherita elaborerà negli anni immediatamente successivi alla prima mostra di Novecento Italiano, serve a superare l'impasse che ha bloccato l'Ottocento italiano rispetto a quello francese (vedi capitolo 1.1).

Il testo prosegue con le considerazioni sarfattiane sul secolo XIX in Italia, e l'apprezzamento di Fattori, Ranzoni, Grandi, Cremona e soprattutto Medardo Rosso, cui era dedicata una sala monografica al palazzo della Permanente; di qui il commento si sposta sulla scultura di Domenico Rambelli, Antonio Maraini, Romolo Romanelli, Arturo Martini, Amerigo Focacci e Libero Andreotti.

Alla parte dedicata alla pittura corrisponde una ripresa dei temi consueti di moderno- eterno: «Tra impressionismo e rinnovate forme definite neoclassiche, la pittura esita, al bivio. Il dramma della pittura moderna si può dire che sia ben questo: non rinunciare al moderno, e portarlo al clima storico dell'eterno. Definire il momento attuale dell'anima umana, e la nostra visione moderna, sul modo e con l'accento delle cose ~~durevoli~~ eterne; dal groviglio delle impressioni labili e complicate, scernere l'essenziale, che solo è ~~durevole~~ semplice e può durare.» Sono questi i temi che nel paesaggio e nella figura vengono affrontati da Tosi, Carrà, Sironi, Funi.

Anche in quest'occasione Sarfatti, pur apprezzandone il genio, ha delle riserve sull'opera di Carrà: «Carrà è più impacciato di coltura e arcaismi, in questo sforzo, che pure in lui raggiunge ~~bellissimi~~ ~~notevoli~~ ~~altezze~~ ~~notevoli~~ altezze liriche.» Dimostra invece di apprezzare l'opera dei toscani, soprattutto di Soffici, e anche la recente produzione di Alberto Salietti, artista importante per Novecento italiano non solo per la sua produzione pittorica ma soprattutto per la sua attività di segretario del gruppo fino ai primi anni trenta (vedi capitolo 2.3). La rassegna degli artisti esposti prevede poi Sironi, Marussig, Oppi e Casorati, tra gli altri.

Una posizione a parte merita Arturo Tosi, artista sempre apprezzato da Margherita

e spesso presentato con il gruppo novecentista. In Sar 3.3.33 ella lo definisce il migliore pittore di paesaggio: «Tra i paesisti, la soluzione più schietta e la più originale nella sua piana e sobria modestia è data dal Tosi. Parte dall'impressionismo e giunge alla costruzione. A forza di semplicità, a furia di procedere dal momentaneo verso l'essenziale, questa sua arte spontanea e limpida trova le forme e si modula sopra gli accenti del classico.». Già in *Segni, colori, luci*, nella sezione *Artisti di Lombardia*, Sarfatti gli dedica un paragrafo, redatto in occasione della mostra monografica del dicembre 1923 alla galleria Pesaro. Qui ella afferma che Tosi dovrebbe appartenere, per generazione, alla temperie impressionista, ma in realtà si avvicina più alla corrente successiva, «a quella che, per il pendolo delle eterne oscillazioni, ritorna alla linea, alla composizione, allo studio degli antichi e al culto della classicità.»<sup>182</sup>. Secondo Margherita, Tosi rappresenta la linea di continuità dell'impressionismo italiano, ma lo supera, realizzando nei suoi paesaggi la stessa sintesi definitiva che elaborano Funi e Sironi. Per lei, Tosi è l'erede di Ranzoni, che era classico e architettonico al contempo, e anche quando vuole proporre una lettura più vicina all'estetica di Novecento italiano, lo lega sempre alla tradizione del XIX secolo: «in linea retta discende da tutti i migliori nostri dell'Ottocento; dal Piccio al Ranzoni e ad Emilio Gola [...]»<sup>183</sup>. Nell'archivio del Mart è conservato un solo testo dedicato esclusivamente a questo artista; si tratta di un dattiloscritto, per l'articolo *Il Tosi delle nature morte* degli anni trenta, risalente alla collaborazione di Sarfatti con

---

182 *Segni, colori, luci*, cit., p. 126. Anche in questo brano Sarfatti riprende l'idea dei corsi e ricorsi storici, del susseguirsi di epoche e stili in modo ciclico.

183 *Storia della pittura moderna*, cit., p. 127. Il paragrafo è ripreso con termini simili in *La seconda mostra del Novecento a Milano*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", VII, n. 4, aprile 1929, p. 45: «Il Tosi è un buon pollone del grande albero della pittura lombarda; in linea retta discende da tutti i migliori nostri dell'Ottocento; e dal Piccio al Ranzoni ed a Emilio Gola, non vi è nessun maestro dal quale Tosi non abbia saputo imparare. Ha ereditato da tutti, è parente di tutti, ma non somiglia a nessuno; la sua fisionomia caratteristica è viva, ben definita e chiara.». Di simile tono anche le parole in *Daniele Ranzoni*, cit., p. 158: «Così come i suoi [di Ranzoni] pur rari paesaggi apersero gli occhi e strada ai lombardissimi paesaggi dello stesso Gola, e a quelli del maggior paesista italiano d'oggi, Arturo Tosi.»

“La Stampa” di Torino<sup>184</sup>. Il testo risale all'ultimo periodo trascorso da Margherita in Italia, poco prima dell'esilio in Sud America, e riprende alcuni temi a commento dell'arte di Tosi su cui lei aveva insistito durante tutti gli anni venti e trenta. Ella cita ancora una volta Cézanne e riprende il tema di concentrazione sul soggetto, in questo caso la montagna Saint- Victoire, istituendo un parallelo con le nature morte di Tosi. Esposte nella piccola galleria romana *La Cometa*, queste sono per Sarfatti: «”Composizioni” cioè sintesi, eliminazione e trasposizione del reale. Perciò anche sua trasfigurazione. Musica nel colore: il paesista Tosi ha una sensibilità particolarmente desta, ingenua e raffinata per i toni verdi. [...]».

L'articolo è anche occasione per un'ulteriore esternazione del suo concetto di élite a confronto con il pubblico generico: «La lontananza e spesso il doloroso dissidio tra il gusto comune e il gusto dell'arte pur troppo caratterizzano il nostro tempo. Un pubblico vasto, diverso, eteroclito, per mille altre cose tumultuante o ansioso, ha pur bisogno- anzi, ha tanto maggiormente bisogno, di abbeverarsi a quell'unica fonte dell'arte, dove può ritrovare la serenità della comunione armonica e dell'umanità [“umanità” è sbarrata nel dattiloscritto ma in realtà è presente nel testo a stampa] con se stesso e gli altri.» Fortunatamente, Tosi è apprezzato da entrambi i pubblici, colto e ignorante, perché in lui c'è la magia dell'arte italiana: «Proprio la trasposizione architettonica e musicale, ottenuta attraverso una sintesi idealista essenziale e spoglia, è il magico segreto della tradizione artistica italiana». Di magia in arte Sarfatti aveva già parlato, in più occasioni. Ulteriore elemento di tangenza con il pensiero bontempelliano, Margherita vi ricorre anche nella bozza del discorso inaugurale della prima mostra di Novecento italiano, conservato in Sar 3.3.31:«Voi sapete, ~~signor presidente~~, che il vero artista secondo la sapienza antica è vate; è un raddomante tra le cui dita presaghe e sagaci tremola e vibra e freme la bacchetta magica indicatrice delle segreti correnti subterrene, e delle scaturigini impetuose dell'avvenire.» Il testo è del resto così ricco di spunti critici da necessitare un'analisi specifica.

---

184 *Il Tosi delle nature morte*, “La Stampa”, 7 gennaio 1938 (vedi Appendice. Si segnala che alcune parti sono sbarrate a matita nel dattiloscritto ma compaiono nel testo a stampa).

### 1.4.1 Il discorso del 1926. Novecento italiano e Fascismo

Parlare del progetto di Sarfatti su Novecento italiano porta necessariamente ad alcune valutazioni generali sull'ambiente in cui esso prende corpo. Partita dall'ambito della critica d'arte, che era una parte rilevante della sua attività ma non l'unica, durante gli anni venti e soprattutto nel biennio 1923-24 prende piede in Margherita l'idea di concepire e attuare un organico programma culturale a livello nazionale.

Se rimane valida la considerazione di Bossaglia che «Il Novecento Italiano non fu dunque arte di stato né ai suoi esordi né alla conclusione [...]»<sup>185</sup>, fin da principio si pone la questione fondamentale del rapporto tra il gruppo e il Fascismo.

La prima uscita del movimento, con la mostra *Sette pittori del Novecento* alla galleria Pesaro, è ufficialmente presentata da Mussolini. La data non è scelta a caso: l'esposizione apre infatti il 26 marzo 1923, anniversario dell'adunata di San Sepolcro e questo assicura la presenza del Capo del Governo a Milano.

In quest'occasione il Duce tiene un celebre discorso, che giova riportare per alcuni passaggi salienti: «Io mi sento della stessa generazione di questi artisti. Io ho preso un'altra strada; ma sono anch'io un artista che lavora una certa materia e persegue certi determinati ideali. [...] Non si può fare una grande nazione con un piccolo popolo. Non si può governare ignorando l'arte e gli artisti; l'arte è una manifestazione essenziale dello spirito umano; comincia con la storia dell'umanità e seguirà l'umanità fino agli ultimi giorni. Ed in un paese come l'Italia sarebbe deficiente un Governo che si disinteressasse dell'arte e degli artisti. Dichiaro che è lungi da me l'idea di incoraggiare qualche cosa che possa assomigliare all'arte di Stato. L'arte rientra nella sfera dell'individuo. Lo Stato ha un solo dovere: quello di non sabotarla, di dar condizioni umane agli artisti, di incoraggiarli dal punto di vista artistico e nazionale. Ci tengo a dichiarare che il Governo che ho l'onore di

---

185 R. Bossaglia, *Il Novecento italiano: storia, documenti, iconografia*, cit., p. 55.

presiedere è un amico sincero dell'arte e degli artisti.»<sup>186</sup>. Questi temi sono ripresi anche nella presentazione di Mussolini alla prima mostra del Novecento italiano, dove il Duce conferma che il regime avrebbe creato «una gerarchia fra la politica e l'arte» e aggiunge: «[...] la pittura e la scultura qui rappresentate sono forti come l'Italia d'oggi è forte nello spirito e nella sua volontà. Difatti nelle opere qui esposte ci colpiscono questi elementi caratteristici e comuni: la decisione e la precisione del segno, la nitidezza e la ricchezza del colore, la solida plasticità delle cose e delle figure.» Le parole sono evidentemente ispirate dalla “ninfa egeria” di Mussolini e riprendono quasi puntualmente il testo da lei redatto per la Biennale del 1924.

Il rapporto tra politica e arte è in quegli anni materia fluida anche all'interno del Fascismo e almeno fino al biennio 1928- 29 non si cristallizza ancora l'idea di inquadramento rigoroso di ogni attività nello Stato. In questo clima, che sembra aperto al confronto, Novecento italiano non è arte ufficiale, ma un'espressione delle arti che il regime indubbiamente appoggia e incoraggia.

Sempre alla presentazione della prima mostra, Mussolini istituisce un interessante paragone tra attività politica e produzione artistica, ancora una volta di evidente matrice sarfattiana: «Primo: quale rapporto intercede tra la politica e l'arte? Quale tra il politico e l'artista? È possibile di stabilire una gerarchia fra queste due manifestazioni dello spirito umano? Che la politica sia un'arte non v'è dubbio. Non è, certo, una scienza. Nemmeno mero empirismo. È quindi un'arte. Anche perché nella politica c'è molto intuito. La creazione “politica” come quella artistica crea coll'ispirazione, il politico colla decisione. Entrambi lavorano la materia e lo spirito.»<sup>187</sup>.

---

186 *Alla Mostra del Novecento. Parole di Mussolini sull'arte e sul governo*, discorso del 26 marzo 1923, “Il Popolo d'Italia”, 27 marzo 1923, riportato anche in R. Bossaglia, *Il Novecento italiano: storia, documenti, iconografia*, cit., pp. 83-84. Il discorso è ripreso anche in *Segni, colori, luci*, cit., p. 126, quando Sarfatti parla della mostra nell'articolo *Il gruppo del '900* e cita la parte in cui Mussolini dice che «la politica “l'arte per eccellenza, lavora direttamente la più dura e la più difficile delle materie, e fra tutte la più labile: l'uomo.”».

187 *Discorso di Mussolini per l'inaugurazione della prima Mostra del Novecento italiano* tenuto il 14 febbraio 1926, “Il Popolo d'Italia”, 16 febbraio 1926, riportato anche in R.

A questa considerazione il Duce aggiunge un secondo punto, in cui spiega perché il nome “Mostra del ‘900” e lo fa ancora una volta utilizzando espressioni sarfattiane, come il fatto che il gruppo non voglia ipotecare tutto un secolo e che gli artisti siano passati quasi tutti attraverso il Futurismo e la guerra, e in seguito il Fascismo. Il discorso chiude con le considerazioni sulla nuova produzione italiana, realizzata attraverso una severa disciplina interiore e in cui si ritrovano elementi comuni quali «la decisione e la precisione del segno, la nitidezza e la ricchezza del colore, la solida plasticità delle cose e delle figure.»

Sempre del 1926 è il noto intervento di Mussolini all'Accademia di Belle Arti di Perugia, citato in numerosi testi sulla cultura nel periodo fascista, dove il Duce dichiara: «Ora sopra un terreno così preparato può rinascere una grande arte che può essere tradizionalista ed al tempo stesso moderna. Bisogna creare, altrimenti saremo gli sfruttatori di un vecchio patrimonio; bisogna creare l'arte nuova dei nostri tempi, l'arte fascista.»<sup>188</sup>. Il tono è evidentemente già mutato e la domanda non riguarda più i rapporti con la politica ma la definizione di che cosa sia un'arte fascista. Il discorso di Perugia è un primo segnale del cambiamento in atto nel regime, verso esiti che si riveleranno opposti al pensiero sarfattiano. A queste date il concetto di arte fascista è ancora in evoluzione, e non sarà in verità mai definito in modo univoco, mentre dalla fine del decennio saranno rigidamente inquadrare tutte le attività culturali della nazione. L'appello del Duce a Perugia indica la svolta e la sua domanda viene prontamente ripresa dalla rivista “Critica Fascista” di Giuseppe Bottai, che lancia un'inchiesta su che cosa voglia dire arte fascista (vedi capitolo 2.2).

Il legame tra Novecento italiano e potere politico è noto alla critica negli anni venti e viene sottolineato anche dai commentatori alla prima mostra, come Alessandro Pavolini che il 28 febbraio 1926 scrive su “Camicia rossa”: «Il fatto

---

Bossaglia, *Il Novecento italiano: storia, documenti, iconografia*, cit., pp. 96-97. L'intero discorso è riportato anche nell'articolo *L'on. Mussolini alla mostra del Novecento*, “L'Ambrosiano”, 15 febbraio 1926, Sar 4.2.1.

188 B. Mussolini, *Arte e civiltà*, discorso tenuto all'Accademia di Belle Arti di Perugia il 5 ottobre 1926, in *Scritti e discorsi di Benito Mussolini*, V, Milano 1934, p. 427.



che sia stato Mussolini a inaugurare la Prima Mostra d'Arte Italiana del Novecento, ci entusiasma. [...] Vorremo dire che col discorso di Milano Mussolini ha promosso la “battaglia dell'Arte”».<sup>189</sup> In queste parole è evidente come non sia assolutamente messo in dubbio il contatto tra manifestazioni artistiche e potere politico e anche il concetto, che si fa strada negli anni venti ma che entrerà nel vivo verso la fine del decennio, di battaglia per l'arte<sup>190</sup>.

Quando si parla di rapporto tra arte a Fascismo, sono analizzati più frequentemente gli anni dal 1929 in poi, tuttavia bisogna sottolineare che questi temi nascono prestissimo, fin dalla nascita del movimento politico e l'emergere di Novecento italiano, senza considerare inoltre i complessi rapporti con il Futurismo, che non possono essere analizzati in questa sede.

Seppure esuli dai temi della critica d'arte, in Sarfatti è impossibile scindere la donna di cultura dal'attenta e informata protagonista della politica nazionale e internazionale. La gestazione di *Dux* è degli stessi anni e, al di là di aspetti specifici del Fascismo come religione politica e del *leader* quale sacerdote di una nuova teologia laica, è significativo sottolineare che Margherita affronta la biografia di Mussolini attraverso un largo uso degli aneddoti, per lei parte fondamentale della trattazione anche nella storia artistica.

Allo stesso modo tratta la storia come epos, non come fotografia o cronaca, per creare un mito, un orizzonte simbolico e mistico più che una trattazione realistica o narrativa dei fatti, esattamente come nelle sue riflessioni sulla pittura.

Tra i documenti conservati al Mart e relativi a Novecento italiano, vi è uno scritto in particolare, Sar 3.3.31, che contiene interessanti riflessioni sui rapporti tra politica e arte. Il fascicolo contiene due copie, una manoscritta e una in fotocopia, con titolazione autografa «Discorso Milano scartato», mentre per mano della figlia Ippolita «Prima mostra '900, 1926» (vedi Appendice).

---

189 Alessandro Pavolini, *Mussolini e il novecento*, “Camicia rossa”, Roma, 28 febbraio 1926, Sar 4.2.1.

190 Sull'idea di battaglia per l'arte è interessante il parallelo con l'ambiente tedesco (si veda ad esempio, nell'ampia bibliografia sull'argomento, un testo “classico” come B. Hinz, *L'arte del nazismo*, Mazzotta, Milano 1975).

Dall'analisi risulta corretta la datazione al 1926, perché Margherita sembra presentare il movimento per la prima volta e non cita iniziative precedenti: «Questi grandi silenziosi, i pittori e scultori del Novecento italiano, mi hanno caricato dell'onere e dell'onore di presiederli e di parlare oggi per essi. Rischio e responsabilità che posso rifiutare, perché amo il rischio di mia natura, e perché questi d'oggi sono tempi nei quali non è lecito sottrarsi alle rischiose responsabilità./ Con infinita fede, non per vanità, ma per l'orgoglio patrio che è doveroso e santo, con infinita speranza, questo Comitato si intitola del Novecento italiano.». Nel testo Sarfatti cita anche Severini, dicendo che ha appena concluso un ciclo di pittura murale in Svizzera<sup>191</sup>. Anche per questo riferimento, lo scritto si può datare al 1926 ed è significativo della poetica sarfattiana a quelle date.

In prima istanza Novecento si riallaccia al senso di rinascita dell'arte italiana, dopo il glorioso Cinquecento, secondo uno schema che si ripete identico nella bozza per l'articolo *Alla prima Mostra del Novecento* già analizzata (Sar 3.3.33): «Esistette un Trecento italiano nell'arte ed esiste ancora; esiste un Quattrocento, un Cinquecento dell'arte italiana; poi, è eclisse. Ma un segreto presentimento ci ammonisce che il Novecento tornerà, deve tornare ad essere un secolo d'arte italiana.». In secondo luogo, più ancora che in altri testi, viene sottolineato che il tratto comune agli artisti e alla generazione matura negli anni venti è l'esperienza della guerra. La nuova Italia esce dalla vicenda bellica, quasi tutti gli artisti hanno militato per il paese e si ritrovano ora come novella milizia nella battaglia per l'arte. Sono questi temi presenti già nei testi del 1924 e negli interventi pubblici di Mussolini in quegli anni.

Il brano contiene un altro tema fondante della poetica sarfattiana, quello che il male viene dal nord, in questo caso con la *realpolitik* germanica. Il contrasto sud-mediterraneo, culla della classicità e della sintesi, e nord realista e analitico è alla base anche della visione politica di Margherita, condivisa durante tutti gli anni

---

191 Severini dal 1924 al 1934, anche a seguito di una crisi religiosa, si dedica quasi esclusivamente all'arte sacra in grandi affreschi e mosaici, in particolare per le chiese svizzere di Semsales e La Roche.

venti con Mussolini. Parlando della rinascita dell'arte italiana, ella dice: «Questo presentimento, signor Presidente, è nato con voi e con noi; con gli uomini e le donne che si affacciarono alla ribalta della vita, ventenni, nel primo decennio del secolo: nipoti della grande generazione realistico-romantica che fece l'Italia, figli della generazione degli epigoni realistico-materialista che, stracca, sfiduciata, un poco inerte, dopo il grande sforzo e il grande raggiungimento, segnò il passo sulle vie della grandezza; figli di quella classe dirigente ipnotizzata dal materialismo della Realpolitik germanica, che entrò di soppiatto, ingloriosamente, a Venezia e in Roma, abbeverando l'alacre lavoro dei suoi migliori di delusione e di scetticismo, mentre i più scaltri si affaccendavano nella retorica e negli affari.» e più avanti: «Molti fra gli artisti che qui oggi avranno l'onore di presentarvi le loro opere sono e furono soldati di questa ~~grande~~ nazione che fu tutta quanta in guerra.».

In questo testo più che in altri, Sarfatti sottolinea quanto il Novecento italiano sia una milizia, formatasi con la guerra e pronta per la nuova battaglia per l'arte: «Se ho nominato il fatto guerra, ~~signor~~ Eccellenza, signore e signori, è stato unicamente perché la guerra fu un fatto spirituale e formativo di questa generazione anche nell'arte. Perché dalla guerra combattuta con le armi alcuni di noi trassero per esempio il coraggio e la fede di questo nome: Novecento italiano, che a sua volta è ~~un grido di guerra~~ artis il motto e il giuramento di una novella ~~elevata italianissima milizia d'arte alla quale si vota: Novecento italiano. Non si tratta, con questo/ tale nome, di italiana milizia.~~ [parti mancanti in originale] Tentato di compilare le prime liste di coscrizione di questa alta milizia, con austero e ansioso senso di abnegazione, senza esclusioni, senza parzialità.

Da ogni parte, quasi senza eccezioni, ci fu risposto presente all'appello.»

Implicita, per tutto il testo, corre l'interpretazione sarfattiana del rapporto tra arte e stato, strettamente connessa all'idea ruskiniana di arte con finalità sociale. Il legame con il potere, tuttavia, deve essere secondo Margherita di mecenatismo, come un sovrano illuminato, non di organizzazione in prima persona.

E' questo un concetto assolutamente fondante del pensiero sarfattiano, che per

certi versi la avvicina a Giuseppe Bottai e che emerge con evidenza verso la fine degli anni venti (vedi capitolo 2.2).

A questo proposito si veda la parte conclusiva del testo del 1926: «Che in Voi, rappresentanti della città, del principe e dello Stato, si appuntano le speranze di quanti amando l'Italia, come voi diceste altra volta, di inespugnabile amore, non credono che l'Italia possa essere grande se non è grande l'arte d'Italia. E l'arte non può essere grande se la città, il principe e lo Stato non le danno le sole occasioni che essa possa avere di uscire dalle strettoie miserabili dell'utile e attingere le vette, ~~dell'Italia~~, servendo, non solo alla speculazione, non solo al capriccio, non solo al piacere labile e godereccio dei pochi, ma alla comunione di Dio e degli uomini. [...] A Voi, Capo del Governo, che restauraste la autorità ed elevaste il tono della vita della nazione, tocca il grande compito che voi certo, e voi solo, saprete assolvere: restituire all'arte il suo compito di servire e glorificare la dignità dello Stato e la grandezza della nazione nelle imperiture forme della bellezza.».



**Armando Brasini**

**Padiglione Italiano**

*Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes*

**Parigi 1925**

## 1.5 Arti decorative e architettura

*Non bisogna ipnotizzarsi a guardare indietro nello sterile rimpianto del passato. Ma la luce che un glorioso passato proietta sul cammino dove si procede coraggiosamente può insegnarci a conoscer meglio la via e la mèta, e può esserci di conforto e di sprone. Ci insegna a evitare le insidie del nuovo e dello stravagante a ogni costo, e soprattutto a guardarci dal falso nuovo, arbitrario e violento.*<sup>192</sup>

Un aspetto fondamentale del pensiero critico sarfattiano, non sempre sottolineato nella giusta misura dalla storiografia, è il suo interesse per le arti decorative e l'attivo coinvolgimento in alcuni importanti eventi, come l'Esposizione di Parigi del 1925 e le Biennali di Arti Decorative di Monza. Un capitolo a parte dovrebbe inoltre essere dedicato alla sua produzione come critica d'architettura, argomento che viene qui solo accennato ma che necessita di una più approfondita trattazione specifica.

Sempre attenta alle manifestazioni delle arti decorative fin dai primi anni dieci, quando prende in consegna la rubrica *Le arti plastiche* in "Avvenimenti" alla morte di Boccioni. Margherita è attivamente coinvolta in una delle più importanti occasioni europee del decennio successivo, l'*Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes*, tenutasi a Parigi da aprile ad ottobre del 1925 nella zona de Les Invalides<sup>193</sup>.

---

192 Sar 3.3.30.

193 Si veda V. Terraroli, *Appunti sul dibattito del ruolo delle arti decorative negli anni Venti in Italia: da Ogetti a Papini, da Conti a D'Annunzio, da Sarfatti a Ponti*, in V. Terraroli, F. Varallo, L. De Fanti (a cura di), *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, Skira, Milano 2000 (pp. 131-140). Si veda anche il resoconto della partecipazione italiana, *L'Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali Moderne, Parigi, MCMXXV*, a cura del Commissariato Generale per l'Italia all'Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali Moderne, presieduto dal

Diverse per ampiezza sono le partecipazioni nazionali, che comprendono anche la realizzazione dei padiglioni. Si ricorda quello sovietico, realizzato da Konstantin Melnikov e caratterizzato da una struttura di vetro e legno, esempio del più avanzato costruttivismo russo, vincitore del Grand Prix per l'architettura.

Tra gli altri padiglioni significativi, citati in più occasioni da Sarfatti, sono il *Teatro-arena* di Auguste Perret e il *Padiglione dell'Esprit Nouveau* progettato da Le Corbusier.

Per l'Italia, la mostra di Parigi rappresenta politicamente la prima uscita internazionale dopo lo scandalo del delitto Matteotti e il padiglione nazionale è concepito dall'architetto Armando Brasini, premiato con medaglia d'oro e Legion d'onore.

Margherita non è solo commentatore, ma collabora in prima persona alla partecipazione italiana. Risulta tra i membri corrispondenti per la Lombardia ed è presidente di tre giurie internazionali<sup>194</sup>.

Nell'archivio del Mart si conservano due importanti scritti relativi alla partecipazione di Sarfatti alla mostra di Parigi: la prima bozza di stampa con correzioni manoscritte, datata 7 gennaio 1926 per l'editore Alfieri & Lacroix, relativa all'introduzione nel catalogo/ resoconto pubblicato a fine Esposizione (Sar 3.3.30, vedi nota 196) e il manoscritto di un articolo su Le Corbusier e Perret (che Margherita chiama talvolta Louis Jeanneret e Péret), visti nella capitale francese nel 1925.

Tra le lettere conservate nell'archivio roveretano, si ricordano quella dattiloscritta inviata dal conte Teofilo Rossi di Torino, su carte intestata "R. Commissariato generale per l'Italia all'Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali

---

Conte Teofilo Rossi di Montelera come commissario generale e con il torinese Guido Colla come segretario. Il volume non riporta data né editore; si presume che la pubblicazione cui si riferisce la bozza per la stampa del contributo di Sarfatti, conservata in Sar 3.3.30, sia proprio il resoconto, che va quindi riferito all'editore milanese Alfieri & Lacroix, con data di pubblicazione gennaio 1926.

194 Nello specifico, Sarfatti presiede nella categoria "Giuria di classe", gruppo I "Architettura", la giuria della classe I "Architettura" e della 2 "Arte e Industria della Pietra"; nella categoria "Giuria di gruppo", presiede il gruppo n. 1 "Architettura", con delega di rappresentanza anche per Belgio e Svizzera.

Moderne Parigi 1925”, sul criterio e la scelta delle opere da mandare alla manifestazione francese (20 agosto 1924)<sup>195</sup>; quella manoscritta su carta intestata “Bernheim Jeune editeurs”, in cui si ringrazia Sarfatti per la visita al padiglione e per il prezzo che lei ha fatto ottenere alla statua di Maillol ivi esposta (2 settembre 1925); infine una lettera manoscritta, sempre di Teofilo Rossi, riguardante l'*Exposition* e gli interventi di Margherita (2 ottobre 1925)<sup>196</sup>.

Nel testo conservato in Sar 3.3.30, Sarfatti si pone una domanda, che non riguarda solo le arti decorative: «E come si manifesta dunque l'arte moderna, quando dalle astrazioni del quadro e della statua passa alle concretezze dell'architettura e dell'oggetto?» e constata che «Da nessuna parte la risposta uscì univoca e perentoria [...]».

Una delle risposte migliori le sembra quella dell'Italia: «Nessuna copia, imitazione o contraffazione dell'antico fu ammessa nel padiglione o negli stands italiani.» Anche nella seconda parte dello scritto dedica parole entusiaste alla partecipazione nazionale: «Da questa Babele delle intenzioni e delle idee il grande padiglione nazionale italiano, costruito da Armando Brasini proprio davanti all'ingresso principale dell'esposizione, si staccava con magistrale sicurezza di accenti. Movenze classiche, ispirazione vitruviana, carattere latino, romano e italiano, ma scevro di imitazione o contraffazione servile. Il Brasini ricorda i grandi artisti del passato in ogni sua opera, perché è della loro famiglia fisica e morale, ma conserva piena libertà di attitudini e di movenze. [...] Se è vero che l'architettura verticale è propria dei popoli in periodo di ascesa, e quella orizzontale e declinante è caratteristica dei popoli in periodo di decadenza, il nostro padiglione nazionale, tutto un solo getto verso l'alto, era la significativa rappresentazione della nostra volontà di rinascita, accanita e tenace, affermata con probità nel travertino romano e nel peperino di Viterbo, solidi, lucenti e autentici./ All'interno del padiglione, nella sala dalle proporzioni non vaste, ma grandiose, troneggiava il maestoso busto del Duce di Adolfo Wildt./ Tutto quanto nelle varie

---

195 Sar 1.1.2.10.

196 Le lettere sono conservate in Sar 1.1.1.32.



sezioni della mostra italiana era più bello e più caratteristico partecipava del resto, ogni cosa nel proprio genere, a questo carattere comune: una romanità classica, piena di gravità e di ragione.»<sup>197</sup>.

Nel suo saggio critico sull'Esposizione, Sarfatti critica molto aspramente lo stile Liberty, che invece è protagonista alla mostra parigina, A questo ella contrappone il "classico", un termine a cui lei spesso preferisce quello più generale di tradizione: «Non bisogna però dimenticare che dopo le aberrazioni dello stile Liberty, dalle tormentate deliquescenze, dall'architettura ibrida e gracile, e con gli oggetti di confusa destinazione- divani- armadi e letti- scaffali- si ritorna ora d'ogni parte alla chiara logica delle forme. E insieme a una certa influenza a un certo rispetto della tradizione indigena nell'arte di ogni paese; e, dunque, a un' si torna a rispettare l'influenza classica nell'arte italiana./ Su di ciò converrebbe intendersi, dissipando gli equivoci aggrovigliati intorno a questo vocabolo "classico" quando si applica all'arte moderna.» e più avanti: «Ricordiamo che lo stesso Rinascimento a sua volta si ispirò all'antico senza copiarlo, riconquistandone i principî creativi essenziali attraverso gli spontanei atteggiamenti del proprio spirito e della propria sensibilità. Nel riviverli, li modificò e li rinnovò, spesso inconsapevolmente, e sempre profondamente. E divenne a sua volta sorgente alimentatrice di nuove ispirazioni e possibilità creative. Non bisogna ipnotizzarsi a guardare indietro nello sterile rimpianto del passato. Ma la luce che un glorioso passato proietta sul cammino dove si procede coraggiosamente può insegnarci a conoscer meglio la via e la mèta, e può esserci di conforto e di sprone. Ci insegna a evitare le insidie del nuovo e dello stravagante a ogni costo, e soprattutto a guardarci dal falso nuovo, arbitrario e violento. »<sup>198</sup>.

---

197 Margherita nomina poi con vivo apprezzamento alcune produzioni nazionali, soprattutto le stoffe di Ravasi di Como, i gioielli di Ravasco di Milano, gli sfarzosi velluti di Maria Monaci Gallenga, i ricami della scuola Maraini, i giocattoli della Casa Lenci di Torino, e poi le ceramiche e le porcellane di Richard Ginori, con disegno di Giò Ponti.

198 Sono considerazioni riportate anche in *La Quadriennale di Torino in Segni, colori, luci*, dove Sarfatti parla della mostra internazionale d'arte decorativa del 1902, in cui si potevano toccare con mano le «aberrazioni del "Liberty"» e della Quadriennale del 1923.

# III MOSTRA INTERNAZIONALE DELLE ARTI DECORATIVE

VILLA REALE DI MONZA - 1927

\*

## *Programma*

Rappresentazione verace del costume sociale e della civiltà di un'epoca applicata alle contingenze, agli strumenti, ai bisogni essenziali degli uomini, i solenni e gli umili, l'arte decorativa è la testimone più fedele degli usi della nostra vita, del vigore, della ricchezza e autorità della nostra cultura. Essa definisce quello che siamo totalmente, tutti contribuiscono a formarla, appartiene a tutti e ad ognuno.

Monza per questo bandì nel 1923, e poi di nuovo nel 1925, l'adunata delle industrie d'arte italiane e straniere, sforzandosi di richiamare presso di noi l'ambizione degli artefici, l'amore del pubblico e l'appassionato studio dei critici ad una più allarmata e vigile coscienza dei problemi delle arti decorative e industriali.

La terza Mostra, alla quale Monza si appresta oggi, non vuol essere una ripetizione delle altre due. Si propone scopi più definiti e precisi: non solo vuole stimolare le attività produttive e inventive, qualunque sia per esserne il risultato creativo, ma vuole selezionarle con rigore e con metodo. Dal perfezionamento spirituale delle forme, conviene procedere verso una serie di affermazioni concrete, per adeguare l'arte decorativa, segnatamente quella italiana, alle espressioni più alte, più vivaci e più attuali della esistenza moderna.

Per l'Italia il bisogno di creare della bellezza è anche un compito e una missione da assolvere verso il mondo, ad essa in particolar modo assegnato.

E, come sempre avviene alle sincere e robuste idealità, anche questa coincide con la realtà della vita e i suoi scopi pratici.

La ricchezza del suo passato di civiltà, così antico da esserle oramai connaturato come un istinto e un bisogno spontaneo, nell'ora odierna le riesce talvolta, è vero, d'imbarazzo più che di aiuto.

Troppo facile è ammantarsi nella fastosa toga ereditata dagli avi; la tradizione

**Programma della III Mostra Internazionale delle Arti Decorative, Villa Reale di Monza, 1927**

**Biblioteca Margherita Sarfatti ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 29**

**Sarfatti, Margherita (prov.)//6**

Emerge con chiarezza anche in queste parole, la vivacità in quegli anni del confronto con il gruppo di Valori Plastici e in generale con gli artisti “ritornanti” all’ordine nella prima metà del decennio; Margherita sta preparando il rinnovamento di Novecento italiano e riparte dalla sua considerazione “Contro tutti i ritorni”.

Non a caso in un passo successivo ella si sofferma su concetti vicini al clima delle avanguardie, riprendendo il tema dei primitivi e dell'alba di una nuova età: «Primitivi di una nuova èra, nella quale la macchina certo asservirà sempre più la materia, una segreta e rivelatrice simpatia ci conduce con zelo talora indiscreto verso gli arcaici sintetismi dell’Egitto o della Cina, e persino verso i balbettamenti dell’Africa negra e le sue infantilità fra goffe e terribili. Tutto ci sembra buono e nuovo, di quanto appare all’alba delle civiltà semiobliate o rudimentali.». Più avanti prosegue: «Appunto perché più greve vi si sente il peso dell’antica civiltà, e minaccia talvolta di schiacciare con la immobile grandezza del passato le irrequietudini e il desiderio di ricerca di una stirpe sempre giovane e rinascente, il futurismo rampollò in Italia nelle nostre storiche città proclamando la guerra ai musei, l’uccisione del chiaro di luna, la bellezza della macchina, della lotta, del movimento e dell’officina: tutto il credo vitale di un popolo che non vuole morire.»

Gli italiani, «razza di innovatori e di costruttori», possono innestare la modernità sul solco della tradizione: «Conviene rivendicare al nostro paese anche questo merito di iniziativa rivoluzionaria e di rinnovatrice audacia, poiché senza rischio non può esservi grandezza, e poiché la parte dell’iniziatrice nell’arte appartenne quasi sempre all’Italia. Non per questo una terra come la nostra può rinnegare il suo passato storico e la sua tradizione.»

Pur rivalutato il ruolo rivoluzionario dell’Italia e della sua avanguardia artistica, il Futurismo, Salfatti critica l'estetica della macchina e dell'angolo, a favore di una resa sferoidale; questo non le impedisce tuttavia di apprezzare gli aspetti innovativi del purismo.

Così nel testo del 1925: «Perché lavoriamo in un ufficio o in un opificio e

viaggiamo in treni automobili o in velivoli dalle linee nude e assolute, non è detto che sia desiderabile, utile o necessario di ritrovare questa medesima inesorabilità di rette e di sfere, di spigoli e di cilindri anche nella casa o nella chiesa, all'interno o all'esterno degli edifici pubblici o privati. Anzi, con più acuta nostalgia chiederemo forse conforto e riposo alla dolcezza armoniosa delle forme curve, slanciate, mistilinee, alla soavità dei contorni sfumati e senza crudezza che girano intorno agli oggetti e ne avvolgono i contorni senza crudezza.»

L'estetica della sfera, che potrebbe sembrare reazionaria in Sarfatti a quelle date, per certi aspetti si colloca invece sulla linea della più netta avanguardia; secondo la nota interpretazione di Renato Barilli, la modalità espressiva "sferoidale", alternativa all'angolo retto, deriva da Cézanne e introduce una visione in linea con il mondo elettromagnetico e della comunicazione "curva", aspetti questi che sono tipici della galassia contemporanea<sup>199</sup>.

Il testo chiude con una considerazione rispetto all'utile nelle arti decorative: «di fronte al razionalismo iconoclasta della giovane scuola, la quale ci condanna a vivere attornati da inesorabili espressioni di utilità, senza alcuna fioritura ornativa, invociamo il dono di un po' di bellezza, per addolcire, per arricchire, per nobilitare l'aspra vita quotidiana con il sorriso del divino, del solo indispensabile superfluo!»

Su questa linea si colloca anche uno scritto più tardo, dedicato al grattacielo. Nella chiusura si legge: «Nobile fra tutte le architetture, quella che glorifica la funzione pratica in linguaggio di rispondenza mistica, dal reale all'astratto. Il bello non è l'utile, questa interpretazione fisica è gretto errore. Anzi- nel fiore, nell'animale, nella produzione umana- il bello comincia esattamente dove finisce l'utile: gratuito, come tutti i doni dello spirito. Ma l'arte più duratura, genuina e grande

---

199 Si veda R. Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano 1985. Margherita si esprime in termini pressoché identici anche in *Storia della pittura moderna*, cit., p. 137: «Ma perché lavoriamo tra le macchine dell'ufficio o dell'opificio, e ricorriamo per svago alle macchine della locomotiva, dell'automobile o dell'aeroplano, o del cinematografo o dell'altoparlante, chiederemo per questo che anche l'arte della nostra epoca debba ripeterci le linee inesorabili della macchina, con la uguale brutalità materialista, oggettiva, tersa e precisa?».

parte - come il fiore e l'animale- dal manifesto trampolino dell'utilità per librarsi al metafisico cielo della bellezza.»<sup>200</sup>.

Riguardo l'interesse di Sarfatti per le arti decorative e l'architettura, si ricorda che nella biblioteca presso il Mart sono catalogati ulteriori interventi pubblicati in "Almanacco Enciclopedico del Popolo d'Italia 1926", all'interno della rubrica *Le arti plastiche*, con temi quali *Le esposizioni di Parigi e di Wembley*, *Le Arti decorative a Parigi*, *L'Esposizione di Monza*<sup>201</sup>. Sono inoltre conservati il programma della *III Mostra Internazionale delle Arti Decorative*, tenuta presso la Villa Reale di Monza nel 1927, e il resoconto di Guido Marangoni alla prima mostra del 1923<sup>202</sup>. Margherita è coinvolta a Monza, partecipando al comitato della seconda edizione, nel 1925, come emerge anche dalla corrispondenza conservata al Mart, tra cui una lettera dattiloscritta di Guido Marangoni, Direttore generale, che la invita a partecipare (18 agosto 1924)<sup>203</sup>. Ella aveva già commentato ampiamente e con vivo interesse la prima edizione, del 1923, e in occasione della terza, organizzata per il 1927, entra nel consiglio artistico dell'organizzazione, con Ponti, Sironi e Carrà<sup>204</sup>.

---

200 *Il Grattacielo*, estratto da "Architettura", Milano, Fratelli Treves Editori, 15 giugno 1937, ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 36.

201 "Almanacco Enciclopedico del Popolo d'Italia", n. 5, 1926, ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar per. 1.

202 *III Mostra Internazionale delle Arti Decorative*, Villa Reale di Monza, 1927, programma, ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 29; G. Marangoni, *La I. mostra internazionale delle arti decorative nella Villa Reale di Monza MCMXXIII: notizie, rilievi, risultati*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, [1923?] ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 13.

203 Sar 1.1.2.10.

204 In *Segni, colori, luci*, il testo *Le Arti decorative a Monza* è interamente dedicato alla prima biennale di arti decorative ospitata a Monza nel 1923. Qui Sarfatti riprende temi a lei cari, come il problema dell'Impressionismo e delle qualità necessarie per rinnovare l'arte, che sono disciplina, subordinazione unitaria nello stile, sincerità intesa come profondità: «Nudità dell'uomo innanzi a se stesso. Sacrificio dell'orpello, rinuncia all'effetto facile, e perciò più piacevole, sobrietà e limitazione. [...] Al posto del grido uscirà la parola ardente, ma ferma, che dura; ed è bella; e consola.» p. 24. Nel saggio valuta la Biennale di Monza come l'avvenimento più importante del 1923, di rilievo internazionale, e tratta diffusamente delle opere esposte, riflettendo sul concetto di utile e decorazione: «Il Ruskin, che fu un grande maestro malgrado gli odierni disegni, vedeva indubbio segno di decadenza dell'arte nella passione dei pittori per le nuvole.» p. 28. Nel parlare delle sale regionali e dei padiglioni, emerge il suo lato cittadino ed elitario, anche nel linguaggio: «Ritorniamo, come vuole Dante, al volgare moderno, non arcaico, ma aulico e signorile.» p. 32. Si tratta di un

Nella biblioteca Sarfatti sono conservati alcuni volumi di storia e critica dell'architettura e arti decorative<sup>205</sup> e anche l'estratto di uno scritto molto importante, redatto da Margherita nel 1936, *Arti decorative ovvero: l'oggetto corre dietro alla propria ombra*<sup>206</sup>.

Nel testo Margherita si sofferma su alcune considerazioni generali rispetto alle arti decorative, insistendo ancora sui concetti di utile e bello: «Due sono le probità fondamentali dell'arte decorativa o applicata, come del resto di ogni altra arte: la probità della materia e la probità della funzione. Si tratti anche della maggiore fra tutte le arti, l'architettura, guai se essa non proclama innanzitutto la propria funzione; guai se non si gloria di glorificarla. L'utile non è il bello, anzi il bello comincia precisamente là- e non prima- dove finisce l'utile. Tuttavia l'utile è il trampolino da cui parte il bello. E la più bella ed elevata forma di bellezza; la meno soggetta alla moda, la meno peritura, è quella- la più semplice e la più ardua- che parte dall'utile, come dalla base palese della propria bellezza, e traduce la propria necessità di servizio [...] sul piano superiore, nel superiore linguaggio, della bellezza spirituale e dell'arte. Anche l'architettura e anche l'oggetto attingono dignità alla utilità, che è la ragione del loro servizio. Per l'edificio, per

---

recupero della tradizione locale molto raffinato e colto, non sicuramente di umanità strapaesana. Sarfatti apprezza Depero (chiamato da lei De Pero), perché le sue sono invenzioni moderne, ultra moderne, anche se si straniano dalla vita vissuta dell'uomo, cui secondo lei dovrebbe avvicinarsi l'arte applicata. In generale scrive pagine positive sulle sale delle *Tre Venezie*, di cui fanno parte anche i trentini, con i lavori di Zecchin per Cappellini di Murano e la produzione vetraria veneziana. Delle sale romane dice che è meglio tacere, mentre apprezza Richard Ginori e poche altre produzioni, tra cui la saletta del libro e dei cartelloni.

205 Nella Biblioteca Sarfatti presso il Mart sono inoltre conservati testi di storia dell'architettura tra cui G. Carotti, *Architettura italiana di tutti i tempi*, Strenna a beneficio del Pio Istituto Rachitici in Milano, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1916, ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 41; R. Cattaneo, *L'architettura in Italia: dal secolo VI al Mille circa. Ricerche storico-critiche*, Ongania, Venezia 1888, ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 47; *Pitture italiane e Architettura italiana*; S. Noel Martín, *Contribución á la historia de la arquitectura hispano-americana*, Casa Jacobo Peuser, Buenos Aires 1923, ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 68. Insieme a questi materiali, ricca è la raccolta di ritagli stampa conservati nell'archivio trentino, relativi alle arti decorative e agli interventi di Sarfatti in questi ambiti.

206 *Arti decorative ovvero: l'oggetto corre dietro alla propria ombra*, estratto da "La Nuova Antologia", Società Anonima, Roma, 1 luglio 1936, ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 35.

l'opera d'arte, per l'oggetto inanimato, come per l'uomo: le ragioni della sua funzione, della sua utilità, del suo servizio sono le ragioni stesse della sua esistenza; le sue ragioni di vergogna. [...] Lo dirò in termini freudiani: l'eccesso di inibizione, nudità e castità del razionalismo è antirazionale [...] Noi abbiamo bisogno di voluttà; bisogno di quell'indispensabile superfluo, che è il lusso dello spirito[...] Siamo affamati del morbido, del curvo e del ricco [...] Perciò, questa affettazione di efficienza è assurdamente inefficiente. In più, è spietata.»<sup>207</sup>.

Sono domande che Sarfatti si pone già a commento dell'esposizione di Parigi, secondo quanto emerge dall'articolo *Le Arti Decorative a Parigi*, redatto nel settembre del 1925<sup>208</sup>. Come nel saggio per il resoconto della partecipazione italiana, Sarfatti si interroga: «Che cos'è dunque l'arte moderna?» e il seguito è quasi identico alla bozza per la stampa del testo in catalogo. L'unica vera differenza nell'articolo è un ampio paragrafo dedicato al padiglione dell'Urss, che Sarfatti deplora non solo perché mal realizzato ma anche perché l'idea delle due mani congiunte non le pare nuova, e dice che lo stesso Rodin anni prima le aveva mostrato nel suo studio «il piano verticale delle cattedrali gotiche, da lui modellato in piccolo in creta, dicendo che rispondeva precisamente, con il suo sistema di pinnacoli e torri graduate, alle due mani giunte per la preghiera, con le dita appaiate di qua e di là a due a due».

Severo sarà il suo giudizio sull'arte della Repubblica Sovietica anche in *Storia della pittura moderna*, dove dirà che non basta aver fatto una rivoluzione per essere davvero innovativi. Amplia anche la parte dedicata all'interno del padiglione sovietico e alla descrizione di quelli svedese e danese, dove riscontra molte imitazioni della produzione italiana e soprattutto veneziana. L'unica nazione che secondo lei non ha copiato nulla è l'Italia, con il padiglione di Brasini.

Ancora una volta Margherita si concentra sul portato innovativo di Le Corbusier, pur sottolineandone il fanatismo razionalista: «All'esposizione di Parigi, le opere

---

207 Idem, p.60

208 *Alcune architetture alla esposizione di Parigi*, "Il Popolo d'Italia", 1925 settembre 18, Sar 4.1.9 e 4.1.10; "Almanacco Enciclopedico del Popolo d'Italia 1926", cit.

d'arte più significative in questo senso sono la casa-padiglione dimostrativa del Le Corbusier e il teatro dell'esposizione, edificato dal suo amico e maestro, l'illustre architetto Perret, autore anche del teatro dei Campi Elisi, e soprattutto di quella chiesa di Raincy, che è e rimane il suo capolavoro. Un capolavoro, del resto, in assoluto, dell'architettura moderna, con i suoi piloni paralleli, perpendicolari e verticali, che formano torre altissima al centro della facciata, e l'abside di cemento traforato a disegno a croce./ La casa del Le Corbusier è piena di inventiva e di trovate ingegnose, imperniata sulla base del cubo come mistica radice forma./ È tutto, meno che pratica; questi razionalisti fanatici sono capaci anche di inventare un nuovo simbolismo ascetico e astratto della geometria e del puro numero.»<sup>209</sup>.

Sul giudizio di Sarfatti per Le Corbusier e l'architettura purista, Giuliani afferma che Margherita da un lato non ha ancora ben chiara la distinzione tra arti decorative artigianali e industriali, dall'altro si schiera contro il razionalismo freddo del francese che sacrifica la bellezza alla funzionalità, preferendogli il prorazionalista Perret, ma critica anche Brasini per l'orrendo padiglione allestito a Parigi nel 1925<sup>210</sup>. Se è vero che Le Corbusier non può che essere animato da logica fredda e mancare, per Sarfatti, della dote fondamentale di umanesimo, in più occasioni ella gli riconosce una grande genialità. Già nel 1925, in un articolo per "Il Popolo d'Italia", sempre dedicato alla mostra di Parigi<sup>211</sup>, Margherita riprende la questione: «Arte industriale, o decorazione artistica? Dunque, insomma, artigianato o produzione in serie?» e la sua risposta, poco più avanti, è questa: «Ora, questa bellezza delicata e fine, spirituale e nobile- inutile illudersi- non si può ottenere con l'opera della macchina./ Giovanni Ruskin per il primo- sia benedetto il suo nome di apostolo e di profeta, anche se in qualche misura sviato dall'amore dell'arcaismo mistico e languesciente- Giovanni Ruskin per il primo

---

209 La Chiesa di Notre-Dame di Raincy venne realizzata da Perret nel 1922-1923.

210 R. Giuliani, *Margherita Sarfatti: l'arte applicata e l'architettura in La cultura italiana negli anni 1930-1945. Omaggio ad Alfonso Gatto*, atti del convegno, Salerno 21-24 aprile 1980, tomo II, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1980, pp. 857-867.

211 *Artigianato o industrialismo nella decorazione*, "Il Popolo d'Italia", 1 ottobre 1925, Sar 4.1.9 e 4.1.10.

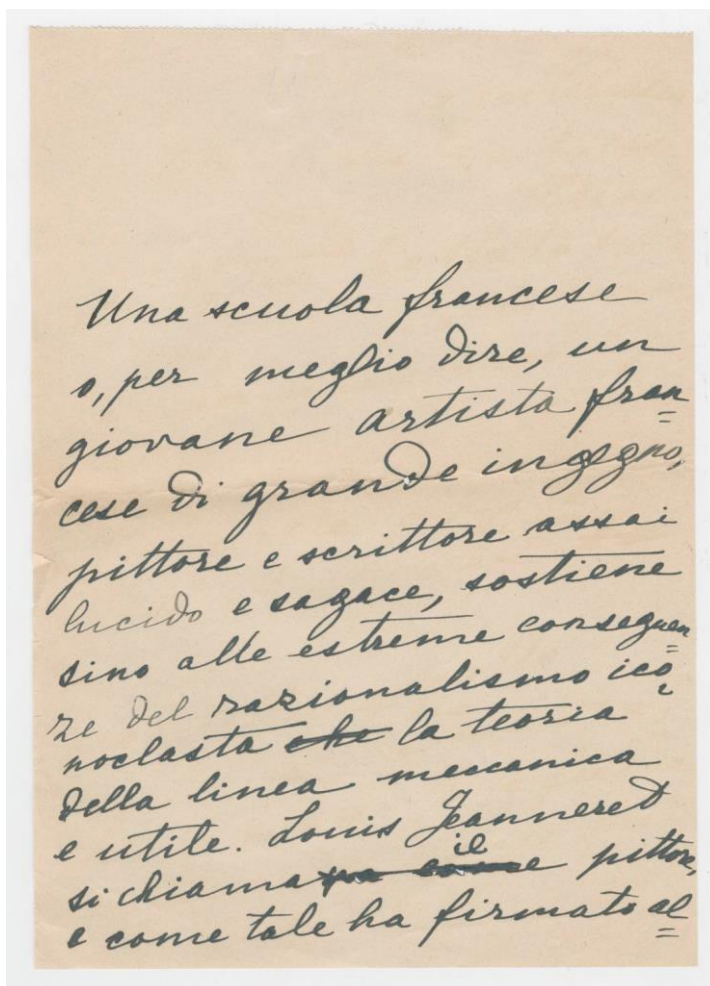


all'alba della grande industria e dell'era meccanica, ebbe il coraggio di vedere a fondo questo problema, e di impostarlo con nitidezza recisa e assoluta. [...] Il paradosso del Ruskin fu di voler ripudiare un massa la macchina, il ferro fuso, la ghisa vuota, e il legno curvato a vapore, come avrebbe respinto con orrore, se fosse stato del suo tempo, il cemento armato./ Perché? Sono materiali legittimi [...]» e prosegue citando la scuola di Le Corbusier, i suoi testi e la sua attività, affermando, nella conclusione dell'articolo, che delle sue teorie «converrà occuparsi, e seguirlo nei suoi ragionamenti senza ripulse aprioristiche.»

Nell'archivio del Mart è conservato un fascicolo, Sar 3.3.29, dedicato a Le Corbusier e Perret e alla loro presenza a Parigi (vedi Appendice), in cui si legge: «Una scuola francese e, per meglio dire, un giovane artista francese di grande ingegno, pittore e scrittore assai lucido e sagace, sostiene sino alle estreme conseguenze del razionalismo iconoclasta la teoria della linea meccanica e utile. Louis Jeanneret si chiama il pittore e come tale ha firmato alcune buone e interessanti tele cubiste, e, insieme con l'altro pittore Ozenfant, firmò anche un trattato sulla pittura cubista, che rimane tra le documentazioni più serie e le più limpide esposizioni della scuola./ Poi, nella sua rivista *L'Esprit Nouveau*, si mise a parlare di architettura sotto il nome della sua madre, Le Corbusier. E la fredda audacia delle sue meditate considerazioni lo pose subito in prima fila tra i cultori dell'architettura; anzi, lo fece divenire architetto. [...].»

Più avanti il testo sottolinea l'apprezzamento di Margherita per Perret: «Nobilissimo artista, il Péret, del quale alla stessa esposizione parigina si vedeva il ~~teatro~~ modernissimo ingegno nelle lucide, basse e lisce vólte e campate di cemento armato del teatro. [...] Del resto, l'architettura del ferro, e il grattacielo in ispecie, tutti sanno che non dura più di cinquant'anni. E l'arte aspira alla durata come a condizione essenziale.»

In un altro foglio del medesimo fascicolo Sarfatti definisce Le Corbusier: «uno scientifico dell'attacco freddo, inesorabile. Da buon logico francese, va in fondo al suo pensiero e ne persegue le estreme conseguenze.»



**Pagina manoscritta a inchiostro nero, Sar 3.3.29**

Sempre su Le Corbusier, Margherita scrive altre note, come quella conservata in Sar 3.3.23: «Per es. Le Corbusier= forma senza ornamento= urgono verso l'oggettivismo, la severità dello spirito di fabbrica.». Come evidenziato, spesso Sironi viene associato all'architettura e nei testi lui dedicati Margherita accenna a Horta, van de Velde e talvolta anche a Le Corbusier e Perret. Si veda per esempio l'articolo dell'ottobre 1925 *Razionalismi ed estetismi*<sup>212</sup>, dove Sarfatti, parlando

---

212 *Razionalismi ed estetismi*, "Il Popolo d'Italia", 9 ottobre 1925, Sar 4.1.10 e 4.1.15.

dell'architettura di Horta e di van de Velde, riprende il paragone tra cannone Krupp e colosso faraonico del museo di Torino. Poi prosegue, riflettendo sulle architetture moderne e sul monumentale, «una categoria- una gerarchia- di bellezza che non è in loro, superiore ad esse, irraggiungibile. Queste gerarchie di bellezza esistono. È una tenace superstizione romantica il negarle; è una sopravvivenza di epoche confusionarie indisciplinate e caotiche. Il buon senso e la chiara ragione debbono ristabilire il senso di queste distinzioni riconoscendo la verità delle cose e dei fatti.»

Su Le Corbusier in quest'occasione scrive: «Uomo di molto ingegno, di passione e di buona fede, la sua mentalità è fanatica, puritana e nordica. [...] Il Le Corbusier si chiama un iconoclasta.» Pur nell'iconoclastia di fondo che lo caratterizza, Sarfatti ne conferma l'apprezzamento: «Gli apologisti della sola macchina mostrano una crudezza angolare, una aridità geometrica di spiriti, formidabile e spaventosa. Non il Le Corbusier, che nell'iconoclastia stessa, arriva al lirismo, tanto è smisurato. [...] Uno spirito settentrionale di protestantesimo ugualitario e laico, insorge contro ogni idolatria dell'immagine. [...] Abbasso il superfluo; viva solo l'utile e l'economico.»

Margherita si sofferma nuovamente sulla casa- padiglione di Parigi, di Le Corbusier e Perret; la trova geniale, ma non pratica: «La dea Ragione, nuda e spoglia alla festa dell'Essere Supremo, anch'essa usurpa attributi e adorazioni al culto divino! [...]»; in fondo per la Sarfatti la Bellezza non coincide mai con l'utile, il pratico: «La bellezza è un'altra cosa; superiore e comincia più oltre. Ha un carattere disinteressato e gratuito [...]».

A differenza di quanto espresso da parte della storiografia, il giudizio di Sarfatti sul purismo non è di condanna definitiva, anzi, il suo apprezzamento ritorna in numerosi scritti, fino agli anni trenta <sup>213</sup>. Va inoltre ricordato che, malgrado

---

213 Su Perret si veda anche l'articolo pubblicato in "La Stampa" nel settembre 1932, anno importantissimo per le celebrazioni del Decennale fascista: «E' giusto rendere onore a questo artista non abbastanza noto, anche per rivendicare, accanto ai nomi settentrionali che molti conoscono, nel campo dell'arte, e tal volta conoscono anche per ragioni di eccentricità o di *réclame*, il nome di un lavoratore di tradizione e coltura classica e latina, eppur

critichi la mancanza di umanesimo dell'architettura razionalista, Margherita intrattiene rapporti importanti con molti architetti di questa corrente e chiede a Terragnini realizzare il monumento forse più importante della sua vita, quello al figlio Roberto, caduto della Grande Guerra<sup>214</sup>. Sul suo rapporto, professionale e

---

pioniere, innovatore e rivoluzionario quanto e prima di quegli altri. Non giovanissimo d'anni, giovanissimo di spiriti e di forze creative, Auguste Perret è fra i più singolari maestri dell'architettura moderna. Prima di tutto, è un moderno. E sempre prima, è un moderno della propria civiltà, dei nostri paesi e del nostro clima. E' "razionalista" e "funzionalista" come si dice oggi in terra nordica e in terra boreale, ma nel veridico senso della parola, secondo il suo etimo di "ragione" e di "funzione", in un senso meridionale di equilibrio e di praticità, di realismo totale, che abbraccia e compendia anche le ragioni dell'idealismo e della estetica. Voglio dire con ciò che la sua chiara ragione e il suo profondo istinto della funzione dell'architettura non sono mancipii di quanto i termini "razionalismo" e "funzionalismo" possono avere talvolta d'irrazionale e non funzionale. [...] In ogni sua espressione Perret mostra come si possa — si debba — restare del proprio paese pur appartenendo al proprio tempo, anzi precorrendolo per impostare problemi ancora di là da venire, e intuire le soluzioni inedite del futuro. Guai a quelle età, di cui lo spirito non sa improntare il volto, o che, per dir meglio, non sanno dare persona e fisionomia fisica alla propria anima! Dileguano via dalla memoria degli uomini. E questa persona, questa fisionomia fisica è data proprio dallo stile dell'architettura, che per gradi via via si riflette nelle altre arti plastiche e decorative. Perret contribuì molto a salvarci dalla vergogna di questa maschera di composito anodino o di anonimo vago, che minacciava di passare alle età future come il nostro non rimemorabile volto. L'imitazione banale e meccanica, per quanto fastosa, e pretenziosa, dei vecchi stili, e il commercialismo utilitario, piatto e brutale, sono manifestazioni, in fondo, parallele di quello stesso basso materialismo e di quell'esasperato individualismo borghese, che caratterizzano la fine del secolo scorso, e da cui usciamo oggi con una fisionomia finalmente fedele alla nostra più intima e fiera nobiltà spirituale.».

- 214 Il corpo di Roberto Sarfatti, morto sul Col d'Echele- Altopiano d'Asiago, viene ritrovato nell'agosto 1934; la costruzione di un monumento funerario inizia nell'agosto 1935 e l'inaugurazione è del 13 ottobre 1935, mentre il primo contatto con Terragni risale alla primavera 1927. Sul progetto e sul significato dell'architettura monumentale dedicata ai caduti si veda *In cima. Giuseppe Terragni per Margherita Sarfatti. Architetture della memoria nel '900*, catalogo della mostra a cura di J. T. Schnapp, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza, Museo Palladio, 27 giugno 2004- 9 gennaio 2005, Marsilio, Venezia 2004, soprattutto il saggio di Jeffrey T. Schnapp, *Il monumento senza stile*, pp. 13-23. Terragni si prefigge, come nella Casa del Fascio di Como del 1934 e già prima nel monumento a Sant'Elia nella stessa città, di realizzare «un monumentalismo moderno: una monumentalità 'senza stile', che riprende un vocabolario arcaico di monoliti, cubi, croci, muri e scale e formula una nuova retorica della commemorazione fondata su un'estetica di riserbo emotivo.» (p. 13-14). Secondo Schnapp un caso esemplare è il monumento a Roberto Sarfatti, che riprende il "monumentalismo antimonumentale" degli architetti moderni, come Loos, Gropius, Mies, Terragni, BBPR, Scarpa, Rossi con forme arcaiche e archetipiche, quali cubo, piramide, sfera, monolite rettangolare, solidi geometrici. Anche il monumento a Roberto è un monolite, definito da Schnapp monolite aerosostentato; a questa forma si unisce quella della scala reversibile che simbolicamente lega i vivi ai morti e il tutto contribuisce a configurare non una tomba ma un memoriale, in cui si sale e si entra o scende in una dimensione di commemorazione.

personale, con gli architetti è interessante la sezione di corrispondenza conservata al Mart, cui si accenna qui ma che dovrebbe essere trattata come argomento a sé stante. Margherita Sarfatti si trova infatti in contatto con moltissime personalità di questa disciplina ed è riferimento per alcuni anche durante gli anni trenta. Riguardo il suo interesse per l'architettura, è importante sottolineare che già in ambito futurista Margherita ama molto l'opera di Sant'Elia, geniale autore di visioni di città futuribili, scomparso ventottenne sul Carso, di cui ella colleziona precocemente i disegni. Anche Sant'Elia viene letto da Sarfatti in senso classico, come l'ultimo Boccioni; non profeta di una civiltà delle macchine ma interprete dell'architettura quale esempio e paradigma politico-sociale<sup>215</sup>.

Si vedano per esempio le parole dell'articolo del 1931 pubblicato in "La Lettura"; qui Margherita, non dimentica del suo "primo amore", lo ricorda così: «Quando Sant'Elia cadde, ruinò sulla breve terra coperta dalle sue braccia distese la città futura che egli avrebbe potuto costruire. Non così, certo, come l'aveva abbozzata con la matita e l'acquerello, perché il disegno teorico di edifici, in astratto, risponde solo a un impeto lirico soggettivo. Invece l'architettura è la più sociale, la più politica e la più oggettiva di tutte le arti; fra tutte, la più legata a necessità transitorie e contingenti, in tutte le sue espressioni [...] Anche uno stupendo sognatore come Sant'Elia, essendo egli veri architetto, cioè vero costruttore, avrebbe saputo intonarsi a queste realtà diverse, e pur esprimere in esse, traverso ad esse, la veemente sincerità del proprio temperamento, secondo è proprio dei veri artisti.»<sup>216</sup>.

---

215 Si vedano le due bellissime tavole di *Città nuova* esposte alla mostra di Nuove Tendenze a Milano nel 1914; Margherita Sarfatti compra *La città nuova. Case a gradinate su più piani stradali*, riprodotta anche in *In cima. Giuseppe Terragni per Margherita Sarfatti*, cit., p. 142 tav 63, e *Stazione per treni e aerei*. Su questo si veda anche l'articolo di M. Sommella Grossi Sarfatti e Terragni. *Accenni a una storia parallela. Da un disegno della Città nuova a un monumento su un altopiano*, in *In cima. Giuseppe Terragni per Margherita Sarfatti*, cit, pp. 53- 69. Sulla collezione Sarfatti si vedano i saggi di A. Longatti, *La collezione Sarfatti. Una vita in una raccolta* (pp. 105-107) e G. Anzani, *La Sarfatti e il Novecento, tra avanguardia e restaurazione* (pp. 107-110) in *Arte svelata. Collezionismo privato a Como dall'Ottocento a oggi*, catalogo della mostra a cura di L. Caramel, Como, Sede della Fondazione Ratti, 26 settembre- 31 ottobre 1987, Mazzotta, Milano 1987.

216 *Architettura moderna*, "La Lettura", Milano, XXXI, n. 7, luglio 1931, pp. 588-597.


A queste considerazioni, si aggiunge il fatto che, come da desiderio di Margherita, nelle mostre di Novecento italiano all'estero compare spesso una sezione dedicata all'architettura, e questo soprattutto per le esposizioni in Svizzera, anche grazie all'intermediazione di Alberto Sartoris che fa da corrispondente del movimento in territorio elvetico.

L'amore di Sarfatti per l'architettura, forte fin dagli anni venti, è sempre legato al suo significato sociale e soprattutto politico. L'ultimo testo di *Segni, colori, luci* è dedicato a questi temi. Margherita cita Sant'Elia, Chiattonne, con cui è in contatto per molti anni, Marcello Piacentini e Armando Brasini e chiude l'articolo, e con esso tutto il volume che, ricordiamo, apriva con il busto di Mussolini realizzato da Wildt, con un collegamento molto esplicito tra architettura e ordine socio-politico: «Per fare un grande architetto, ci vuole un grande uomo di Stato che ordini grandi cose. Buonarroti, senza Giulio II, non sarebbe divenuto Michelangelo. [...] Per giustificare una grande architettura, occorrono grandi mezzi, grandi uomini, grandi epoche, un grande popolo. Vi sono momenti, in cui la speranza diviene fede: e perché la fede, a sua volta si trasforma in elemento e in argomento della realtà: sostanza di cose sperate.»<sup>217</sup>

Inutile sottolineare a quale grande uomo, novello Giulio II, si riferisca Sarfatti, e a quale fede lei si richiami per descrivere un periodo fecondo di un'arte e di un'architettura degne del loro nome.

---

217 *Segni, colori, luci*, cit. pp. 246-247. Di raddomanti e di fede, Sarfatti parla anche nel manoscritto Sar 3.3.33: «“Fede è sostanza di cose sperate”, e un presentimento di grandezza forte e sicuro, nell'animo di questi raddomanti misteriosi, che sono gli artisti, quando si diffonde e diviene generale, è già di per sé ~~un elemento e una causa della grandezza avvenire; ne denota la vol della grandezza avvenire, della quale è sintomo~~ ragione e causa della grandezza avvenire, affermandone il proposito, esprimendone la promessa.».

  
 IL CAPO DEL GOVERNO

Margherita Sarfatti, legge un articolo, nel quale  
 mi vien una volta vi legge l'articolo del cosiddetto '900,  
 prendevi altri del tempo e del partito. Ho disappunto  
 nella maniera più energica e si face mio giudizio, giungo  
 dopo esser stato ai dritti dei due primi. Questo tentativo  
 si fa credere che la prigione abbia del tempo, lei il  
 vostro '900, è nome inutile ed è un buco. Il tempo  
 più prezioso e meno prezioso, ha sprecato l'ultimo 60  
 anni, non tutto il fatto del quale ancora 20 anni  
 sono da recuperare. Antipatia è poi, l'altro evidente ad  
 un ministro in carica, altro che fare la lista stilata  
 nei miei appunti; stilata che vi, ripetute voi, vi  
 sarebbe veramente migliore. Perché voi non potete  
 ancora l'elementare pratica di non mescolare il mi-  
 nome di uomo politico alle vostre invigilanti attività

facenti tali, non vi ripetete che alla prima occasione  
 e in un modo esplicito, io faccio la mia prigione.  
 e quella del tempo di fronte al cosiddetto '900.  
 o quel che resta del fa '900.  
 Sarfatti / eluti

Mussolini

Roma 9 luglio 1929 - VII

**Lettera manoscritta di Benito Mussolini a Margherita Sarfatti (9 luglio 1929)  
su carta intestata del capo del governo, Sar 1.1.2.9.**

## II PARTE

### BATTAGLIA PER L'ARTE MODERNA

*Ogni polemica per l'arte, è, oggi, un fatto di naturale livello politico, in virtù dell'enunciato mussoliniano, che un popolo è grande al solo patto che sappia fare l'arte e la guerra.*

P. M. Bardi, 1931<sup>218</sup>

---

218 P. M. Bardi, *Rapporto sull'Architettura (per Mussolini)*, Roma 1931, p. 11, riportato in F. Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 92



## **2.1 Critica d'arte e politica: Margherita Sarfatti e Novecento italiano 1926-1932**

### **2.1.1 Gli attacchi a Novecento italiano**

### **2.1.2 Roma 1932**

## **2.2 Margherita Sarfatti e la politica culturale del Fascismo a cavallo del decennio**

## **2.3 Viaggio alle fonti dell'arte moderna**

### **2.3.1 Le conferenze degli anni venti. Margherita Sarfatti ambasciatrice dell'arte italiana all'estero**

### **2.3.2 La battaglia negli anni trenta. Dalla ricerca della felicità ad un testamento di romanità**

#### **Sanremo e Nizza 1933**

#### **America 1934-1937**

#### **Parigi 1935**

#### **L'architettura e le altre arti 1934-1936**

#### **Un testamento di romanità**

## **2.4 Storia della pittura moderna**

## 2.1 Critica d'arte e politica: Margherita Sarfatti e Novecento italiano 1926-1932

*Ho definito nel 1926 inaugurando a Milano una manifestazione artistica che anche la politica era ed è un'arte, la sovrana e la più difficile delle arti perché si applica alla più difficile delle materie: l'uomo.*<sup>219</sup>

Benito Mussolini

L'arco di tempo che va dal 1926 al 1932 è uno dei più complessi per l'evoluzione dell'ambiente politico e artistico italiano e per le vicende di Margherita Sarfatti, come critica e promotrice di cultura a livello nazionale. E' anche uno dei periodi più problematici da interpretare e definire per gli storici dell'arte, tuttavia il passaggio che avviene in questi anni è fondamentale per capire l'intero ventennio. Le cesure non sono definite né definitive, come sottolineava già Ragghianti nella sua celebre e intensa introduzione alla mostra del 1967: «Ma si doveva riconoscere, ormai nel 1931, che “non tutto era ancora inquadrato”».<sup>220</sup> Questa riflessione si applica sia al potere di controllo del governo, le cui maglie si stringono gradualmente e la cui visione si irrigidisce nel tempo, sia alla produzione artistica, che vede svilupparsi alcuni temi già appartenenti ai primi anni venti, come la misura monumentale, la poetica della pittura murale, la domanda di “cosa e quale sia l'arte fascista”, le occasioni e le commissioni ufficiali, insieme ad altre voci, quali ad esempio il dibattito anti-novecentista e il recupero dell'impressionismo, che non permettono un'interpretazione “monolitica” del passaggio di decennio.

---

219 B. Mussolini, riportato in R. De Felice, *Mussolini il duce*, Einaudi, Torino 1974, p. 23.

220 C. L. Ragghianti (a cura di), *Arte Moderna in Italia 1915-1935*, estratto dal catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio- 28 maggio 1967, Marchi e Bertolli editori, Firenze 1967, pagine non numerate.

Lungi dall'essere l'apice del successo di Sarfatti e del movimento Novecento italiano, questi anni sono in realtà da considerarsi uno spartiacque cruciale nelle vicende critiche e personali della ninfa Egeria del Fascismo e del gruppo da lei sostenuto. Il suo ruolo quale interprete culturale della nazione vive una rapida decadenza; tuttavia la sua figura, soprattutto a livello internazionale, sembra mantenere un ampio rilievo, almeno fino alla metà degli anni trenta.

Dalla prima mostra di Novecento italiano fino al 1932, s'intensificano gli attacchi pubblici rivolti al lei e alla sua attività, fino all'esclusione, palese ed altamente simbolica, dalle celebrazioni per il Decennale. In questo periodo, significativamente, Sarfatti sente la necessità di fissare il suo pensiero in un testo che ne presenti in modo coerente la poetica e nel 1930 esce *Storia della pittura moderna*, summa in cui confluiscono le riflessioni elaborate nel decennio precedente e guida per la battaglia sull'arte moderna che caratterizza gli anni successivi.

Se dal 1932 in poi la perdita di potere di Margherita in Italia è ormai evidente, tuttavia la sua figura resta importante per il governo quale *ghostwriter* del Duce e suo tramite negli Stati Uniti e nel mondo anglosassone, come testimonia anche il viaggio in America del 1934. A livello di politica culturale, Sarfatti conduce la sua battaglia per l'arte attraverso l'intensa attività di conferenziera, legata, nei primi anni trenta, alle mostre di Novecento italiano all'estero e, in seguito, alla sua fama personale di intellettuale e figura illustre dell'Italia fascista. Sono questi gli anni in cui la critica sembra vivere davvero secondo un doppio binario: messa ormai al bando in patria, esclusa dagli incarichi ufficiali e dalle commissioni pubbliche, alla vigilia del ritiro delle sue opere dal mercato editoriale nazionale (cosa che avviene nel 1938), ella continua a intervenire in importanti convegni in Italia e all'estero e a promuovere la propria visione dell'arte moderna.

L'ideale fascista dell'”uomo nuovo” mira ormai a comprendere e irreggimentare gli aspetti più ampi della vita del paese e nella vicenda sarfattiana il mutamento di prospettiva del governo ha effetti inaspettatamente negativi. Ha inizio in questi anni la decadenza di Novecento italiano e gli incerti preparativi per la seconda

mostra, che ha poi luogo nel 1929, sono il segno forse più eclatante della crisi in cui versa il progetto culturale del gruppo.

Alla luce di queste considerazioni il periodo d'oro di Margherita si può dire concluso intorno al 1927, malgrado nello stesso anno le vengano assegnati incarichi importanti: entra nel consiglio artistico della Biennale di Arte Decorative di Monza, con Ponti, Sironi e Carrà, e nel comitato direttivo della Biennale. Proprio per l'ente veneziano viaggia in Germania al fine di organizzare la mostra di artisti nordici da ospitare a Venezia<sup>221</sup>. Sempre al 1927 risale uno degli avvenimenti più significativi per comprendere il mutamento di prospettiva in corso in quegli anni: Sarfatti si trasferisce a Roma, con la figlia. Questa decisione può essere interpretata in modo duplice: da un lato Margherita cerca un avvicinamento a Mussolini e alla sede ufficiale del Fascismo, che stava diventando sempre più forte e determinante in ogni aspetto della vita culturale nazionale. D'altra parte le prime consultazioni per la seconda mostra di Novecento italiano riguardano proprio una sede romana. Quest'ipotesi viene bocciata dal Duce in persona, come conferma anche la corrispondenza conservata presso l'archivio roveretano<sup>222</sup>.

---

221 Si ricorda che già nel 1926, alla XV Biennale, il Novecento italiano non ottiene una sala in cui presentarsi unito, malgrado la volontà di Sarfatti. Molti artisti del gruppo sono esposti in sala 6 ma l'assenza di Sironi avvicina questa presentazione più ad una rassegna della scuola milanese che di Novecento. Per l'edizione successiva, nel 1927, il presidente della Biennale e Podestà di Venezia, Pietro Orsi, incarica Sarfatti di fare un viaggio in Olanda e Germania alla ricerca della migliore arte d'avanguardia. Si veda S. Salvagnini, *L'avanguardia arriva dal Nord*, "Arte", Milano, ottobre 1991 e S. Salvagnini, *Margherita Sarfatti, critico irreducibile. Dalla Biennale del 1928 alle mostre in Scandinavia del 1931-32*, Quaderni della donazione Eugenio Da Venezia, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 1998.

222 Si veda la corrispondenza di Alberto Saliotti a Sarfatti (31 agosto 1927, lettera manoscritta, su carta intestata "II mostra del 'Novecento italiano'", Sar, 1.1.2.23 ) in cui il segretario scrive che gli inviti sono pronti, anche se quelli veri e propri attendono una conferma del Duce. Saliotti chiede a Margherita di chiarire gli equivoci riferiti da Tosi, che a sua volta riporta informazioni scritte dalla Sarfatti a Sironi: «Il Duce avrebbe detto, secondo detta lettera, che se la mostra si farà nel '27 manderà S. E. Bodrero, se invece nel '28 spera di poter venire lui di persona. Lei, nella sua di stamane mi conferma appunto questo.». Il segretario aggiunge che ovviamente l'opzione del 1927 è ormai impossibile; si tratta di decidere se farla nel febbraio 1928 senza il Duce o nel 1929 con la sua presenza, ipotesi da preferire anche secondo Tosi e Sironi. Saliotti chiede quindi alla Sarfatti di sciogliere questo dubbio, considerando anche il tempo necessario alla preparazione delle opere scelte e la sovrapposizione con le altre manifestazioni, come la Biennale di Venezia. Su questo tema si

Il sentimento che emerge in questi anni dalle lettere di Alberto Salietti è di crescente ansia; Sarfatti è lontana, a Roma, e le notizie che arrivano a Milano sono talvolta ambigue e discordanti. Anche il tono della corrispondenza di Mussolini con il segretario è lontano dalle note di pieno supporto di appena un anno prima. Il capo del governo sottolinea il suo distacco dalle iniziative del gruppo e non garantisce più il suo coinvolgimento diretto.

Nell'introduzione al catalogo della seconda mostra, il ritardo di organizzazione viene attribuito alla frenetica attività espositiva estera, con un cenno agli inviti internazionali ricevuti da Berlino, Parigi, Ginevra, Zurigo, Amsterdam. Se è vero che le esposizioni all'estero impegnano il movimento per larga parte del periodo 1926-1932, è d'altra parte innegabile che le vicende nazionali diventino sempre più problematiche e il clima intorno al gruppo sempre più ambiguo, se non ostile.

In senso più ampio, il trasferimento di Margherita Sarfatti assume il valore simbolico di uno spostamento dell'asse culturale e politico da Milano a Roma, aspetto che emerge con evidenza dopo il 1926. Il capoluogo lombardo, così tenacemente difeso e sostenuto da Margherita nei primi anni venti, diventa quasi materia del passato, del primo Fascismo, ormai soppiantato dal Fascismo-regime, concentrato sempre più sulla rinascita della città eterna quale capitale dell'impero. Roma è anche la città della Chiesa, e giova ricordare che durante il periodo del concordato sembra che Sarfatti stessa si sia convertita al cattolicesimo, secondo la Wieland proprio nel 1928, seguita dai figli Fiammetta nel 1930 e Amedeo nel 1931. Senza entrare nel merito della sua conversione, sulla quale a tutt'oggi non esistono documenti né sono emersi nuovi elementi dall'archivio roveretano, è possibile che il mutamento dei rapporti tra Fascismo e Chiesa romana possa aver

---

veda anche la lettera di Benito Mussolini ad Alberto Salietti (18 settembre 1926) conservata nell'Archivio Salietti di Chiavari, riportata in R. Bossaglia, *Il Novecento italiano: storia, documenti, iconografia*, cit., p. 99, dove il Duce scrive che due esposizioni consecutive di Novecento italiano non gli sembrano consigliabili, e opta per una mostra nella primavera del 1929 che «deve avere, a mio avviso, la sua naturale sede a Roma.» In una lettera successiva (17 maggio 1928), sempre riportata in R. Bossaglia, *Il Novecento italiano: storia, documenti, iconografia*, cit., p. 104, il Duce parla di febbraio 1929 e chiude «Non posso precisare nulla circa il mio intervento alla cerimonia inaugurale.».

coinvolto anche Margherita; del resto il suo legame con l'ebraismo, come si accennava, era rimasto sempre molto ambiguo e la donna non aveva mai abbracciato il pensiero sionista, di cui era stato invece fervido promotore il marito Cesare.

L'allontanamento di Sarfatti da Milano è anche interpretabile come la fine del suo ruolo di promotrice della cultura lombarda e dell'attività della città, cosa che corrisponde al suo parallelo e graduale allontanamento dalle vicende di Novecento italiano. Non che sconfessi il gruppo e con esso la sua idea di rinnovamento culturale del Paese, ma piuttosto si assiste ad un cambio di strategia. A queste date ella utilizza sempre più spesso la parola "romanità" al posto di "classicità", suggerendo di voler consolidare il proprio ruolo nella capitale culturale e politica dell'impero. In risposta alle titubanze di Mussolini, che non vuole o non può riconoscere in un solo movimento artistico l'interprete del Fascismo, Sarfatti capisce che la sua azione deve essere prima di tutto vicina, anche fisicamente, al potere. Inoltre, intuisce precocemente che la difesa del movimento da lei promosso può ricevere più forza se condotta in parallelo dall'esterno, da una piattaforma internazionale, e il gruppo di Novecento riceve la sua legittimazione, a cavallo del decennio, proprio attraverso le mostre estere.

Se il progetto di esportazione della cultura nazionale, attuato attraverso le esposizioni, le conferenze e le attività di divulgazione condotte da Margherita per tutto il decennio, si rivelerà vincente, non altrettanto si può dire del suo trasferimento romano. A Milano lei aveva esercitato un ruolo centrale nella vita culturale degli anni venti, ma a Roma non può più avvalersi di un simile potere. La capitale le rimane parzialmente preclusa e, mentre il movimento novecentista viene sempre più coinvolto nelle vicende internazionali, anche la situazione milanese sfugge gradualmente al suo controllo.

Se ancora nel 1927 è sua l'introduzione alla mostra "Quindici artisti del Novecento italiano" presso la galleria Scopinich, nel 1928 per iniziativa di Saliotti nasce il gruppo "Sette pittori moderni" con Bernasconi, Carrà, Funi, Marussig, Sironi e Tosi; nel 1929 esce dal gruppo Bernasconi ed entra Wildt, e gli artisti

espongono alla galleria Milano, con presentazione di Somarè e Nicodemi<sup>223</sup>. La galleria Milano assume in breve tempo il ruolo di riferimento per l'intero gruppo e questo aspetto, unitamente all'assenza di Margherita, non solo fisica ma anche decisionale e di sostegno morale, conduce in breve tempo ad un mutamento degli equilibri interni alla compagine<sup>224</sup>.

Anche sul fronte internazionale, territorio su cui si concentra maggiormente la sua attenzione e la sua capacità di azione, la presenza è discontinua; in alcuni casi il suo coinvolgimento è più stretto, in altri delega quasi tutto a Salietti, all'architetto Alberto Sartoris o alla stessa galleria Milano.

Malgrado la presenza altalenante, il progetto estero è tuttavia fortemente sentito e rientra nella strategia culturale da lei elaborata a partire dal 1927. Questa prevede un vero e proprio “lancio” internazionale della produzione artistica italiana, in parallelo alla personale e rinnovata battaglia in difesa dell'arte moderna, condotta sempre più spesso fuori dai confini italiani.

Inoltre, Sarfatti non elabora solo una nuova strategia di politica culturale ma anche un diverso approccio alla critica d'arte. Abbandonato l'aspetto militante e cronachistico, talvolta disorganico e a tratti confuso, ancora presente in *Segni, colori, luci* del 1925, sullo scorcio del decennio porta a compimento la *Storia della pittura moderna*, che sarà pubblicata nel 1930. Il livello della discussione critica si fa più complesso, e non si tratta solo di promuovere un gruppo di artisti o selezionare le nuove tendenze ma di presentare, in modo coerente e organico, una propria personale genealogia della modernità e una visione originale dell'orizzonte contemporaneo (vedi capitolo 2.4). Per condurre questa battaglia di livello più alto, Margherita può avvalersi dei lunghi periodi trascorsi a studiare ed approfondire la storia dell'arte e dei numerosi interventi sulla produzione contemporanea redatti fin dagli anni dieci. Il suo pensiero si fa più articolato, la trattazione più serrata e sicura, mentre giungono a compimento le riflessioni

---

223 Nel 1931 i “Sei pittori moderni”, senza Wildt, espongono anche alla galleria Codebò di Torino, presentati da Emilio Zanzi.

224 Sul ruolo della galleria Milano a cavallo del decennio, l'autore desidera ringraziare Nicoletta Colombo per le preziose indicazioni ricevute.

elaborate in modo talvolta frammentario e discontinuo nei decenni precedenti. L'impianto critico di Sarfatti è a queste date ormai definito e le permette di affrontare con coerenza una personale interpretazione della storia dell'arte dall'Ottocento ad oggi (vedi capitolo 2.3). Non che ella abbandoni l'attività critica sulle nuove tendenze che via via si affacciano sul panorama europeo; anzi, la sua battaglia affonda le radici nella storia dell'arte proprio per giungere a parlare con più organicità e autorità della produzione contemporanea.

È necessario fare un'ulteriore riflessione sul pensiero sarfattiano in quegli anni cruciali, malgrado le molte interpretazioni che della sua attività sono state fatte fino ad oggi. Sarfatti è “animale politico” nell'Italia fascista e interpreta il suo potere quale strumento per imporre una propria linea culturale; ciononostante, la battaglia si gioca sempre dentro i territori della critica, a disprezzo di ogni tentativo della politica di influenzare direttamente l'ambito culturale. Quest'aspetto emerge con particolare evidenza al volgere del decennio, quando la prospettiva del regime muta ed esso cerca una maglia sempre più regolamentata dove inserire le arti. Molte sono le voci che si avvicinano per certi versi al pensiero sarfattiano, tra cui quelle autorevoli di Soffici e Bottai, pur tuttavia è innegabile che la figura della donna diventi difficilmente collocabile nella complessa organizzazione dello Stato fascista. È questa una delle cause più profonde della decadenza di Sarfatti, al di là del suo allontanamento da Mussolini che, come emerge anche dall'archivio del Mart, non è definitivo fino a metà degli anni trenta.

Il pensiero di Margherita sui rapporti tra arte e politica non muta dagli anni venti in poi, anzi, lei stessa detta la prima linea dell'approccio fascista alla cultura, come già evidenziato nel discorso di Mussolini del 1926. È il Fascismo che invece cambia prospettiva e, pur senza abbracciare nessuna poetica in modo esclusivo, sancisce il deciso coinvolgimento del potere nell'ambito artistico. Gli storici hanno evidenziato quanto, negli anni venti, Mussolini e il Fascismo non abbiano tempo ed energie per occuparsi in modo capillare della vita culturale della nazione, mentre l'azione diretta dello Stato, secondo i due livelli, dell'alta cultura



e della propaganda, emerge solo verso la fine del decennio.

Del resto finché è in auge Sarfatti non si danno scelte come il Premio Cremona o il quadro storico alla Biennale del 1930, episodi singoli in un panorama composito ma che molto ci dicono del mutato orizzonte ideologico nell'Italia degli anni trenta. Anche la sua evidente difesa della gloria nazionale non deve essere intesa quale sciovinistica superiorità; com'è sempre attenta alle manifestazioni del genio umano da qualunque paese provengano, aspetto sottolineato in *Storia della pittura moderna*, Margherita è altresì vigile rispetto ai gretti provincialismi che avvelenano la cultura italiana o a qualsiasi chiusura verso l'esterno.

A proposito di questi temi, nell'archivio del Mart è conservato il manoscritto dell'articolo *Nuova e vecchia Italia artistica* del 1927, in cui Sarfatti critica con violenza la proposta di nominare il pittore Ettore Tito a capo del Sindacato delle Arti Plastiche a Venezia. Si tratta di un testo significativo per comprendere la battaglia di Margherita in difesa dell'autonomia del dato artistico, al di là di ogni interesse personale o politico<sup>225</sup>. L'incipit ricorda i toni di critica militante tipici della sua prosa nei primi anni venti: «Una strana notizia ci giunge da Venezia: si sussurra circa la nomina di un triumvirato provvisorio, a capo del Sindacato delle Arti Plastiche, il quale triumvirato comprenderebbe insieme con i nomi del pittore Brass e dello scultore Martinuzzi, anche il nome del pittore Ettore Tito. A chi conosce i valori veri dell'arte italiana, e la battaglia fervida che in questo momento si combatte da ogni parte, contro i vecchi non-valori, in favore della rinnovazione della vita spirituale della nazione nel campo dell'arte, questa notizia, per quanto ipotetica, riuscirà dolorosa e ~~incomprensibile, quasi sbalorditiva, un colpo~~ e ~~incomprensibile~~. Ne rimarrà sbalordito come da un fulmine. Tanto per dare ai profani e agli estranei un'idea di che cosa ciò rappresenterebbe nella battaglia per l'arte nuova: è come se a capo dei fasci della Basilicata fosse stato posto nel triumvirato, sia pure provvisorio, Francesco Saverio Nitti. Ettore Tito è precisamente il Nitti o l'Orlando dell'arte: ~~l'esponente della [illeggibile] facilità,~~

---

225 Sar 3.3.41 (vedi Appendice).

~~la maledetta faciloneria, la bravura e il bluff; questo napoletano degli artisti italiani.»~~

Sarfatti prosegue, affermando ancora una volta la necessità della battaglia per l'arte moderna, di cui è interprete Novecento italiano: «Oggi- anno V- ci si batte in Italia per l'arte d'Italia. Un'arte che non escluda nulla, che accolga tutto, che sia sensibile a tutto, capace di assimilare tutto, secondo la vera grande tradizione italiana, che sempre fu sana, ~~che mai fu morbosa, e perciò capace di accog/ mai~~ ~~tenette i contatti con il di fuori.~~e perciò mai tenette morbosamente i contatti estranei; serena e forte, fiduciosa di se stessa, certa di potersi servire delle indicazioni, delle espressioni, e dei suggerimenti altrui ~~secondo il genio proprio~~ senza snaturarsi, anzi arricchendosi ed evolvendosi nel senso del proprio genio. Questo ha inteso sicuramente di affermare il Capo, ~~quando si onorò onorando l'arte,~~ e. quando inaugurò di persona a Milano, con un discorso che rimarrà memorabile, la prima Mostra del Novecento italiano, analizzandone con acuto intuito le aspirazioni e i valori nuovi, uno per uno ed in sintesi; questo intese quando più recentemente ancora mandò una lettera di adesione al simpatico piccolo gruppo dei Salvatici fiorentini, e delegò S. E. Bottai a incoraggiarlo. Queste sono le diverse, multiformi e in fondo unanimi manifestazioni dell'Italia nuova, nei capi dello spirito, e soprattutto nel campo, che è suo per eccellenza, delle arti plastiche. Ma qui si parla di rinnovazione fascista come di fenomeno ~~grande maestoso~~ profondo. Non si parla della piccola politica contingente e personale dei fasci locali, che può essere, ed è talvolta, in verità, assai diversa cosa. Tali interferenze possono anche essere- e non di rado sono, come il Capo stesso le definì anche in altra materia nella ~~memorabile~~ stupenda circolare ai prefetti- argomenti in contraddizione e in conflitto con la rinnovazione genuina. La nomina, sia pure provvisoria, di un Ettore Tito a capo di un Sindacato fascista delle arti plastiche sarebbe la suprema delusione ironica e la parodia, spinta al parossismo dello scandalo, per le fedi ~~e le speranze di tutta la rinnovata Italia che vuole rinnovellarsi/ di tutti gli artisti m.g.s~~ degli artisti italiani.»

Ciò che emerge è una ferma condanna dei provincialismi, delle chiusure nazionali, delle pretese di superiorità senza conoscenza, delle ingerenze del potere nel processo creativo, aspetti questi che si scontrano in modo eclatante con la realtà e il corso degli eventi a cavallo del decennio. Inoltre, come spesso si riscontra nella sua vicenda dopo il 1926, sembra che Sarfatti prosegua la lotta senza valutare a pieno, o talvolta ignorando di proposito, le difficoltà e le critiche che questa solleva. Le parole dell'articolo del 1927 sono vicine a quelle di molti testi dedicati alla mostra del 1929, quasi che la donna procedesse per la sua strada fino al punto di mistificare la realtà<sup>226</sup>.

Non si riesce a cogliere davvero negli scritti, e non risulta chiaro nemmeno dalle vicende biografiche, quale e quanto potere potesse avere in quegli anni la donna nei confronti del capo del governo. Sullo scorcio del decennio il Duce mantiene verso di lei un rapporto ambiguo, giocato su diversi livelli: personale e pubblico, italiano e internazionale, politico e culturale. Le dichiarazioni e posizioni ufficiali di Mussolini non corrispondono sempre ad un effettivo allontanamento di Margherita dalla vita pubblica o ad un suo reale discredito, poiché, come accennato, a lei vengono riservate alcune cruciali posizioni di rappresentanza

---

226 Si veda ad esempio l'articolo *La pittura alla II Mostra del Novecento italiano* uscito in "Il Popolo d'Italia" nel marzo 1929, dove Sarfatti sottolinea che la prima mostra è stata solennemente inaugurata da Mussolini nel 1926 ma sorvola sul fatto che la seconda rassegna sia nata sotto auspici ben diversi. Il testo riprende il consueto tema della grande Babele che esisteva nell'arte italiana prima della creazione di Novecento italiano e insiste su temi e vocabolario guerreschi, con i termini di unica bandiera, parola d'ordine, o ancora artisti definiti «militi della rivoluzione restauratrice nell'arte». Sul movimento, Margherita ripete il concetto di moderno ed eterno: «Chi dice "Novecento italiano" esprime la volontà di procedere dalla rivoluzione a risanguare la tradizione; di risalire dalla realtà contemporanea alla serenità classica; di sublimare il moderno all'eterno.» Finita l'era dei «figurinai di gesso, contraffattori dei romani e dei fiorentini», ma anche quella del frammentarismo impressionista, del labile, del casuale, dell'arbitrario realista, trionfa la precisione «Il contorno è preciso, il segno è reciso, il colore intenso, vivo ed efficace.» Prosegue sottolineando quanto la nuova produzione segni il trionfo della composizione, propria della grande arte mediterranea: «E non si può arrivare alla composizione, se non attraverso la sintesi e la trasformazione degli elementi plastici della realtà.» e più avanti «"Composizioni" cioè sintesi, eliminazioni, musiche, e per dire tutte, architetture. Sono trasposizioni della realtà, su altro livello. Perciò sono anche trasfigurazioni. [...] L'elemento di geometria architettonica e musicale che forma il grandioso e maestoso segreto, la magia e l'alchimia di grandezza dell'arte italiana nelle sue grandi epoche, è l'elemento verso il quale si orienta tutto quanto il gruppo del Novecento italiano, con maggiore o minor chiarezza e limpidezza di visione, secondo le forze e la capacità individuale.»

ufficiale del governo, soprattutto all'estero, almeno fino alla metà degli anni trenta.

Anche per quest'ambiguità di fondo, ella si avvede tardi della situazione che si sta creando; forse, la sua natura di intellettuale snob e il suo passato da "intoccabile"; insieme alla strenua volontà di parteggiare e di militare, le impongono di proseguire nella battaglia per l'arte malgrado i segnali contrastanti che le giungono da più parti. Qualunque sia la motivazione, data probabilmente dall'insieme di queste condizioni, si assiste talvolta, nei testi dopo il 1927, ad una situazione quasi paradossale, in cui Sarfatti scrive e parla come se fosse ancora all'apice della fama, mentre pubblicamente viene esclusa e criticata a più livelli, anche con toni bassi e violenti, e raramente difesa dalle gerarchie fasciste.

Indubbiamente il cambiamento di prospettiva del Duce e il suo sforzo per liberarsi dall'influenza della donna, pur con le ambiguità sottolineate, sono all'origine degli attacchi violenti che iniziano ad arrivare da ogni parte già dal 1928 (vedi sottocapitolo 2.1.1). Proprio in quell'anno Margherita si trasferisce in via Nomentana, avvicinandosi a villa Torlonia, e addirittura rinuncia all'appartamento di Milano, segno ulteriore del suo allontanamento dal capoluogo lombardo.

Alla Biennale è nella commissione per la mostra dell'Ottocento italiano e presiede quella per la scenografia e il teatro, oltre a far parte del comitato direttivo voluto da Orsi, con Tosi, Sironi e Soffici, insieme a Oppo e Maraini<sup>227</sup>. Nello stesso

---

227 Sul rapporto con Maraini bisogna sottolineare che, dopo un'iniziale ostilità verso il gruppo, l'artista si avvicina a Novecento italiano, esponendo anche alla prima mostra con tre stazioni della *Via Crucis*. Nel 1929 Sarfatti gli propone di scrivere un saggio sulla scultura del Novecento da pubblicarsi con l'editore Cremonese, nella collana in cui sarà pubblicata *Storia della pittura moderna*. Il progetto non andrà in porto ma il testo è redatto, probabilmente nel 1930, corredato di numerose illustrazioni e verrà pubblicato postumo nel 1986 (Bardazzi, 1986). Si veda a questo proposito il capitolo 2.4. Per i rapporti con Maraini si veda anche la corrispondenza conservata nell'archivio roveretano e in particolare: Antonio Maraini a Sarfatti (17 maggio 1927, lettera dattiloscritta, da Venezia, riguardante la Biennale e il verbale del comitato), Sar 1.1.2.12; Antonio Maraini a Sarfatti (6 marzo 1934, lettera manoscritta da Firenze), Sar 1.1.2.13; Antonio Maraini a Sarfatti (21 settembre 1932, lettera manoscritta da Firenze, sulla vendita dell'opera *La figlia di Iorio* che la provincia di Pescara comprerebbe dalla galleria di Berlino), Sar 1.1.2.23; Antonio Maraini a Sarfatti (26 settembre 1932, lettera manoscritta da Firenze, in cui si informa che il prof. Justi sta comprando «tutti gli artisti pittori da Lei fatti conoscere all'Europa e da Lei difesi in Italia»; Maraini allega anche la lista di quelli che sostituiranno *La figlia di Iorio* a Berlino

tempo, l'istituzione veneziana diventa ente statale con un comitato di cinque membri, tra cui Ettore Zorzi, anch'egli aperto avversario di Novecento italiano, e si può a ragione dichiarare che, con l'edizione del 1928, Sarfatti perda la sua influenza sulla natia Venezia<sup>228</sup>.

A queste date Margherita alza ancora di più la posta in gioco: non più una lotta per l'affermazione di Novecento italiano, che pure continua a difendere, ma una battaglia più ampia per l'arte moderna. Battaglia che ella conduce in patria, dove promuove non solo i suoi artisti ma anche l'autonomia della creatività, e soprattutto all'estero, in un panorama davvero internazionale, ambasciatrice talvolta sconfessata dallo stesso regime.

Alla luce delle critiche che le sono rivolte in patria, sembra paradossale che Sarfatti viaggi in quegli anni quale portavoce dell'arte italiana<sup>229</sup>. Numerosi sono gli articoli dedicati ai successi internazionali del gruppo, quale interprete della vera via fascista per l'arte. Si vedano ad esempio le parole del testo intitolato significativamente *Arte e costume fascista*, uscito in "Il Popolo d'Italia" il 19 luglio 1929. Margherita parla di parola d'ordine, di senso eroico e antiretorico

---

«pensando che alla Sua fede l'Italia deve di veder sostituire a Berlino la figlia di Iorio, da una sola intesa di giovane pittura del 900»), Sar 1.1.2.23; Antonio Maraini a Sarfatti (2 settembre 1932, telegramma, in cui Maraini scrive a Sarfatti parole cordiali e di solidarietà: «Tornando da inaugurare in Umbria la mostra sindacale trovo sua cara lettera ringraziandola sue buone espressioni pregandola non dubitare leale continuità idee sostenute anche se giornali avversi cercano deformare mio pensiero segue lettera da Venezia ove recomi et spero ella verra maraini.»), Sar 1.1.2.23. Si ricorda anche che, nel dicembre 1928, Maraini presenta alla galleria Bellenghi di Firenze la mostra *Carrà, Funi, Marussig, Saliotti, Sironi e Tosi del '900 milanese*.

228 Si veda ad esempio *Posizioni e problemi fondamentali alla XVI Biennale di Venezia*, "Il Popolo d'Italia", 19 maggio 1928 in Sar 4.1.8 e 4.1.15. Anche in questo intervento Sarfatti polemizza con i colleghi, che hanno l'abitudine di fare storia dell'arte sui morti, non una vera critica d'arte sui vivi. Ribadisce poi il concetto di urgenza della battaglia per l'arte e constata come alle Biennali veneziane siano stati molto tardi i riconoscimenti concessi a Segantini, Medardo, Previati, Spadini, mentre non furono mai considerati alcuni grandi come Fattori, Boccioni, Sant'Elia; gli stessi futuristi furono accolti solo poco tempo fa (e definisce il Futurismo una «manifestazione discussa discutibile, contestabile ma comunque viva»). Ora, prosegue, finalmente la Biennale è il trionfo dell'arte moderna e ovviamente di Novecento italiano «che di essa arte fu e rimane il pioniere, l'avanguardia». Anche in questo caso rimane ambiguo in Sarfatti il confine tra realtà e speranza per il futuro.

229 A proposito della via estera, si ricorda che nello stesso 1927 Sarfatti suggerisce a Mussolini di fondare *Italien*, giornale in tedesco, per diffondere una diversa immagine del Fascismo in Europa. Margherita stessa collabora di sovente alla rivista, come testimoniano anche le copie conservate presso la Biblioteca Sarfatti al Mart di Rovereto.

della nuova classicità che il Fascismo ha creato e afferma che, pur non essendoci ancora un'arte davvero fascista, esiste nel Paese una comune volontà di azione e di grandezza.

Dopo aver glorificato il ruolo dell'Accademia d'Italia, afferma che proprio dagli stati esteri, prima diffidenti verso gli esiti nazionali, arrivano forti segnali di interesse per l'arte italiana. E prosegue: «Il Novecento italiano, che raggruppa intorno a sé le forze migliori del nuovo stile dell'epoca fascista nelle arti plastiche, di continuo viene sollecitato ad esporre all'estero. Basta aver veduto una di queste edificanti manifestazioni italiane in terra straniera per rendersi conto della straordinaria impressione che produce.».

L'arte italiana è diversa dalle altre produzioni moderne, perché è di sintesi, «creatrice di temi e di schemi, e non già narratrice di aneddoti; non intenerisce raccontando degli episodi come l'analitica arte settentrionale, o come l'arte, contaminata di letteratura, dei nostri periodi decadenti, ma compone ed edifica delle organiche architetture nello spazio.» E nuovamente si difende dalle critiche in patria attraverso gli apprezzamenti all'estero e chiude con «l'aspettativa messianica che prepara e nella quale si affermano il profeta e il genio.»<sup>230</sup>

Anche in questo caso non è chiara la linea di demarcazione tra la realtà e ciò che invece ancora non è, ma che lei promuove per il futuro, o infine ciò che forse mai si realizzerà ma cui si deve aspirare, come un'aspettativa messianica, appunto.

A testimonianza dell'ambiguità in cui si muove Sarfatti per tutto il passaggio di decennio, giova ricordare che le parole nel "Popolo d'Italia" giungono solo dieci giorni dopo la lettera di Mussolini, conservata presso il Fondo del Mart, in cui il Duce apertamente sconfessa Novecento italiano e la sua promotrice: «Gentile 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

---

230 *Arte e costume fascista*, "Il Popolo d'Italia", 19 luglio 1929, Sar 4.1.13. L'articolo riprende, come quello precedente del 9 luglio uscito in "Il Popolo di Roma" (Sar 4.2.23), il testo di Margherita comparso già sul terzo numero di "Politica sociale".

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 [stupite?] 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»<sup>231</sup>.

Sempre nel 1929 Sarfatti inizia ad interpellare Dante, suo punto di riferimento per l'attività di critica d'arte e anche per l'interpretazione delle vicende politiche di quegli anni<sup>232</sup>.

Nel frattempo, il 24 febbraio si inaugura la II mostra di Novecento, non a Roma ma a Milano, alla Permanente, e senza la presenza di Mussolini. Alla fine delle lunghe consultazioni che coinvolgono il capo del Governo, Sarfatti, Saliotti e il gruppo milanese, la rassegna non diventa un appuntamento ufficiale a cadenza

---

231 Benito Mussolini a Sarfatti, (9 luglio 1929, lettera manoscritta su carta intesta "Il Capo del Governo"), Sar 1.1.2.9. Su questi temi si veda anche S. Salvagnini, *Sarfatti e Novecento 3- E Mussolini disse "Signora la smetta"*, "Arte", Milano, n. 223, novembre 1991. Il Duce si riferisce con tutta probabilità all'articolo di Sarfatti *Arte e costume fascista* pubblicato in "Politica sociale" ai primi di luglio. Non si hanno riscontri precisi su questa prima uscita, se non quelli ricavati dall'incipit del testo citato alla nota precedente e di medesimo titolo, pubblicato nel "Popolo d'Italia" il 19 luglio.

232 Si veda a questo proposito Sar 3.1.6, quaderno di appunti manoscritti riguardanti letteratura, politica e il tema della guerra. In una carta manoscritta incollata a pagina 82 e datata 17 settembre 1935, Sarfatti dice di aver «interrogato Dante sulla guerra» e di aver ottenuto questa risposta: «Quell'uom che non nacque, dannando sé, dannò tutta sua prole». Il quaderno contiene numerosi appunti riferibili ad anni diversi, con temi quali: guerra, terremoto, convegno Londra, la guerra e la mia crisi spirituale, guerra, civiltà e cultura del 25 maggio 1915, guerra e pessimismo, paganesimo e cristianesimo. Più specificamente a Mussolini sono dedicate le pagine 70-79, soprattutto ai ragionamenti del Duce sulla situazione tedesca e su Hitler, datati luglio e agosto 1932 ed emersi dai colloqui con Sarfatti. Anche da queste note si intuisce quale potere avesse ancora la donna presso il capo di Governo, quale interlocutore e confidente nelle più delicate considerazioni politiche di quegli anni cruciali per le sorti del Fascismo e del Paese.

annuale, tanto auspicato da Margherita, che possa raccogliere le istanze più moderne dell'arte italiana ed esporle nella capitale dell'impero.

La mostra ha luogo ancora una volta a Milano, e questo fatto conferma da un lato l'allontanamento, non solo simbolico ma anche geografico, del progetto sarfattiano dal centro del potere, e la vittoria, che forse Margherita non intuisce immediatamente, della compagine capitanata da Oppo e dal gruppo romano. Sarà infatti il progetto della Quadriennale a prendere il posto delle mostre di Novecento italiano nel Paese.

Anche il 1930 inizia con auspici quantomeno ambigui per le sorti di Margherita. In gennaio, alla Burlington House di Londra, apre la mostra *Italian Art 1200-1900* che, sotto gli auspici di Lady Ivy Chamberlain, presenta settecento anni di arte italiana<sup>233</sup>. Pur in contatto con Lady Chamberlain per molti anni, Sarfatti non partecipa né alla progettazione né all'organizzazione della mostra, curata da Ugo Ojetti con la collaborazione di Lionello Venturi, e, secondo la biografia della Wieland, si reca a Londra per l'inaugurazione a sue spese.<sup>234</sup> Secondo la ricostruzione di Liffan, invece, Sarfatti non è nemmeno invitata alla mostra e si reca nella capitale britannica come damigella d'onore della regina Elena.<sup>235</sup> Nella corrispondenza conservata presso il Mart non vi sono riscontri precisi sulle condizioni del viaggio a Londra o sull'effettiva esclusione di Margherita dall'inaugurazione, né sono emersi nuovi elementi; resta indubbiamente un fatto indicativo che l'importante uscita internazionale dell'arte italiana in Inghilterra non la veda coinvolta in prima linea.

Alla Biennale dello stesso anno, edizione celebre per gli *Appels d'Italie* di Waldemar George e, in tutt'altri termini, per la polemica sul quadro storico, dapprima è coinvolta nel comitato direttivo, con Tosi e Volpi di Misurata, ma poi ne viene estromessa, non comparendo nemmeno in catalogo.

---

233 La Chamberlain, ormai vedova di sir Austen e cognata del premier Neville Chamberlain, è anche ospite nel 1937 nel salotto Sarfatti in via dei Villini.

234 K. Wieland, *Margherita Sarfatti, l'amante del duce*, cit.

235 F. Liffan, *Margherita Sarfatti, L'égérie du duce, Biographie*, cit.



Sempre nel 1930, anche se le prime consultazioni sembrano risalire all'anno precedente, Sarfatti fonda con l'editore Cremonese la collana "Prisma" dedicata all'arte moderna, con un progetto per pubblicare una serie di autori, tra cui Piacentini, Maraini, Panzini. Nelle edizioni usciranno solo i volumi di Piacentini, Panzini e *Storia della pittura moderna*, mentre quello di Maraini, redatto probabilmente nel 1930, sarà pubblicato postumo nel 1986<sup>236</sup>.

Nell'autunno dello stesso anno Margherita è a Parigi, nella giuria che concede il Gran Prix a Tosi, e partecipa al comitato organizzativo della prima Quadriennale romana, diretta da Cipriano Efisipo Oppo e inaugurata da Mussolini nel gennaio 1931, allestendo le sale di Sironi e Tosi<sup>237</sup>. Nello stesso periodo presiede il comitato del premio letterario indetto da "La Stampa" (andato a Corrado Alvaro con *Gente di Aspromonte*) mentre il gruppo di Novecento italiano espone a Basilea, Berna e nella grande mostra sudamericana a Buenos Aires. Sarfatti è in Brasile per due settimane, poi si reca nella capitale argentina e a Montevideo, tenendo in entrambe le città un ciclo di seguitissime conferenze<sup>238</sup>.

Si può ipotizzare che questo intenso coinvolgimento nell'impresa sudamericana non fosse motivato solo da ragioni di politica culturale; Sarfatti potrebbe anche aver sondato la possibilità di una via se non di fuga, almeno di piano alternativo per le sue sorti personali. I tempi non erano ancora quelli delle leggi razziali, ma la sua fortuna nel paese stava registrando un rapido declino e forse ella, già a quelle date, capiva che, se le condizioni fossero peggiorate, si sarebbe reso necessario un suo allontanamento. Sono queste solo supposizioni, che si possono applicare anche al successivo viaggio negli Stati Uniti e all'aprirsi di un'eventuale via americana, come suggerisce Urso nella sua trattazione sul mito statunitense in Sarfatti<sup>239</sup>.

---

236 Vedi capitolo 2.4.

237 Prima Quadriennale d'Arte Nazionale, che approvata con due leggi dello stato del 24 dicembre 1928 e 2 luglio 1929, apre il 3 gennaio e chiude il 15 giugno 1931.

238 Vedi capitolo 2.3.

239 S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, cit.

Di fatto la situazione personale di Margherita vive un rapido capovolgimento: nel gennaio 1931, Rachele, trasferitasi a Roma dal novembre 1929, fa promettere a Mussolini, secondo le biografie ufficiali del Duce, di troncare la relazione con l'odiata e temuta Sarfatti e, cosa più importante ai fini della storia dell'arte, di allontanarla da "Il Popolo d'Italia". Insieme moglie e marito bruciano nel camino di villa Torlonia un enorme pacco di lettere scambiate dai due nel corso degli anni, mentre sulle copie in possesso di Margherita si rimanda alle numerose speculazioni che sono state fatte nel secondo dopoguerra, relative alla presunta vendita delle missive d'amore con il Duce<sup>240</sup>.

Malgrado il veto di Rachele, gli articoli di Sarfatti escono ancora; tuttavia, a peggiorare la situazione, interviene, nel dicembre 1931, la scomparsa inaspettata di Arnaldo Mussolini, direttore de "Il Popolo d'Italia" dall'ottobre 1922 e molto legato a Margherita. Lei accetta quindi l'invito dell'ex segretario del partito fascista, Augusto Turati, di scrivere per "La Stampa", dove prosegue la collaborazione fino all'esilio. Infine, se il suo coinvolgimento nelle mostre di Novecento italiano era stato discontinuo ma aperto, nel 1931 arriva l'ordine tassativo del Duce in persona, che non lascia spazio ad interpretazioni: «Intendo che la signora Sarfatti sia esclusa per le Commissioni per le mostre all'estero»<sup>241</sup>.

Nel giugno dello stesso anno il gruppo novecentista, quasi solo milanese, espone al Glaspalast di Monaco, nell'ultima mostra ospitata dal palazzo di vetro, che viene incendiato a pochi giorni dall'inaugurazione.

---

240 Su Margherita Sarfatti nel dopoguerra, la presunta vendita delle lettere di Mussolini ed altri temi di cronaca del Ventennio, si vedano i fascicoli di ritagli stampa conservati in Sar 4.2.48, 4.2.55, 4.2.56, 4.2.58. Le lettere che Margherita sembra abbia portato con sé lasciando l'Italia nell'autunno del 1938, forse depositate in Svizzera durante tutta la sua assenza dall'Europa, sono state quantificate in circa 1272 esemplari.

241 Archivio Centrale dello Stato, Roma, serie P.C.M. 1934- 36, b.ta 706, fasc. 3/3-9, sott. *Disciplina delle mostre d'arte italiana all'estero*, riportato in S. Salvagnini, *Margherita Sarfatti, critico irreducibile. Dalla Biennale del 1928 alle mostre in Scandinavia del 1931-32*, cit., p. 53.

A luglio Sarfatti viaggia tra Londra e Parigi mentre in autunno segue la tournée di Novecento nei paesi nordici<sup>242</sup>. Nel frattempo in patria si era scatenata una vera e propria guerra contro il movimento e la sua promotrice, le cui vicende sono già state ampiamente trattate da Rossana Bossaglia nel 1979 e che sono oggi integrate con i documenti conservati presso il Fondo Sarfatti del Mart<sup>243</sup>.

---

242 Settembre- ottobre Stoccolma, Lieljevachs Konsthall; novembre- dicembre Helsinki, Taidehalli Konsthalle, 4-21 febbraio 1932 Oslo, Kunsternes Hus (vedi capitolo 2.3). A ulteriore testimonianza della confusione e ambiguità in cui si muove la Sarfatti in quegli anni, si veda anche Salvagnini, in *Margherita Sarfatti, critico irreducibile*, cit., che riporta una lettera dell'11 marzo 1931 dell'ambasciatore italiano in Svezia al Ministro degli Esteri. In questa il diplomatico scrive di aver letto sui giornali di una mostra d'arte italiana moderna ma di non saperne nulla. Il 20 marzo il Ministero a sua volta scrive a quello dell'Educazione Nazionale in questi termini: «La Sig. Margherita Sarfatti, come informano i giornali, è stata invitata da Sua Altezza Reale il Principe Eugenio di Svezia ad organizzare una esposizione d'arte moderna italiana a Stoccolma.», Archivio Centrale dello Stato, Roma, serie P.C.M. 1931- 33, b.ta 1628, fasc. 922, Stoccolma.

243 Sugli attacchi a Novecento italiano si vedano le appendici documentarie di R. Bossaglia, *Il Novecento italiano: storia, documenti, iconografia*, cit., e l'elenco dei ritagli stampa relativi alla polemica conservati al Mart e riportati nella bibliografia generale.

### 2.1.1 Gli attacchi a Novecento italiano

A metà tra gruppo di tendenza e di potere, Novecento italiano viene attaccato fin dalla prima mostra e con più intensità a partire dal 1929. Oltre al movimento artistico, Sarfatti è vittima di critiche personali sempre più forti a mano a mano che la sua presa sulle vicende del Paese, e sul capo del Governo, si allenta. Vi sono diversi livelli di lettura di questa polemica, così come sono differenti le critiche che arrivano a Novecento italiano e alla sua promotrice.

Alla fine degli anni venti è in atto una vera e propria lotta per il potere sulle iniziative culturali del governo fascista, lotta che coinvolge la frangia romana capeggiata da Cipriano Efisio Oppo, con la Quadriennale, l'ambiente veneziano, sempre più insofferente alle ingerenze sarfattiane, e quello milanese, dove la galleria Milano prende le redini del gruppo in molte iniziative nazionali e soprattutto estere (vedi capitolo 2.3).

A questo si aggiunge la rivalità mai sopita con il movimento futurista, nella volontà di farsi reale interprete dell'arte fascista, e le diverse forze in gioco che contano il gruppo toscano e i torinesi, sempre più autonomi rispetto al progetto sarfattiano. Tramonta quasi subito l'idea di concertare una linea della moderna produzione italiana intorno alle manifestazioni di Novecento, da tenersi a cadenza annuale o biennale, sotto la guida di Sarfatti, come evidenziano i problemi insorti nell'organizzazione del secondo appuntamento. A queste difficoltà, si sommano gli attacchi più violenti provenienti dalle frange estreme della gerarchia fascista; anche in questo caso il dibattito, lungi dall'essere circoscritto entro gli ambiti della critica d'arte, si allarga al territorio politico e si configura come attacco ad un gruppo di potere, definito esterofilo, antinazionalista, e per di più capeggiato da una donna, tratteggiata come aggressiva e arrogante e per giunta colpevole di essere un'intellettuale e un'ebrea<sup>244</sup>.

---

244 Si ricorda anche che agli esordi del movimento, Bucci propone il nome “Candelabro” al

Bisogna sottolineare che raramente le critiche sono rivolte alle sole poetiche e alla produzione degli artisti. Anche nel caso della polemica sul muralismo alla Triennale di Milano del 1933, la questione esce dagli ambiti della critica d'arte per entrare in quelli della politica culturale in senso più ampio<sup>245</sup>.

Com'è noto, uno dei giornali più violenti nell'attacco a Sarfatti e a Novecento italiano è "Il Regime Fascista", che nel gennaio 1926 prende il posto di "Cremona Nuova" e diventa, sotto la guida del suo direttore, Roberto Farinacci, allora segretario del PNF, rappresentanza nazionale della frangia più estrema del governo e anche la più vicina al Nazismo. Anche nel caso del giornale forse più ostile verso Sarfatti, bisogna fare delle precisazioni.

Al 1926 risale infatti un articolo molto positivo sulla prima mostra di Novecento italiano e all'agosto del 1929 un lungo e lusinghiero intervento di Roberto Mandel intitolato *Margherita Sarfatti*, in cui si legge, tra le altre cose, un articolato elogio delle affascinanti atmosfere veneziane e del palazzo della famiglia Grassini, unito a dichiarazioni di aperta stima e apprezzamento («Margherita Sarfatti è dottissima») ed alla descrizione della sua formazione con Orsi, Fradeletto, lo studio di Ruskin e altri. Di Margherita viene tratteggiata una sorta di biografia apologetica, volta a sottolineare la sua eredità socialista e il suo ruolo di grande fiaccola del Fascismo, partecipe della nascita del movimento politico e testimone degli avvenimenti che, cronaca quando ne erano imprevedibili le grandiose conseguenze, «oggi sono incisi nelle tavole di bronzo della nuova storia.». Con l'elenco delle pubblicazioni letterarie, tra cui *Dux* e *La fiaccola accesa*, sono menzionate anche le sue intuizioni nel campo della critica d'arte e la capacità oratoria («Oratrice acclamatissima- è rimasta memorabile una sua completa improvvisazione in lingua tedesca all'Università di Berlino nell'autunno del 1927»).

---

posto di "Novecento", poi scartato anche da Margherita Sarfatti proprio per il suo riferimento alla cultura ebraica. Su questo si veda l'Appendice in R. Bossaglia, *Il Novecento italiano: storia, documenti, iconografia*, cit.

245 Per gli attacchi a Novecento italiano, a Margherita Sarfatti e a Mario Sironi in particolare, si veda l'ampia trattazione in R. Bossaglia, *Il Novecento italiano: storia, documenti, iconografia*, cit.

Il testo chiude infine citando alcuni riconoscimenti internazionali, come la Legion d'Onore in Francia e la medaglia d'oro data al figlio Roberto, caduto in guerra. Ironia della storia, sono questi i medesimi argomenti che la Sarfatti dovrà usare, solo due anni dopo, sulle pagine dello stesso giornale, per difendere la sua fede fascista, il suo operato, la sua persona<sup>246</sup>.

Il tono muta nel 1929, anche se attacchi personali contro Sarfatti arrivano già in occasione della prima mostra. Tra le accuse più pungenti, e a tratti misogine, si possono citare quella di Nino Busetto nel 1926 in "Le Arti Belle" di Torino o i trafiletti intitolati *Stoccate* e pubblicati in "Il Domani d'Italia" nel luglio 1929<sup>247</sup>. È quello l'anno in cui si scatenano con più veemenza gli attacchi al movimento e alla sua promotrice, come rilevato anche dalla ricca sezione di ritagli stampa conservati nell'archivio roveretano e di cui si conservano alcune sottolineature autografe a matita blu.

Tra questi, ad esempio, si ricorda il trafiletto di Augusto Paci Perini, uscito in aprile nel giornale "Unione" di Lodi, intitolato *L'arte bella a Milano*: «Nei migliori ambienti artistici n'è comparsa parecchia: quasi per una reazione spirituale alla *brutta* di certe *botteghe*, compresa la *Permanente*, dove ha il

---

246 *La solenne inaugurazione a Milano della Mostra del Novecento italiano*, "Regime fascista" (Cremona), 16 febbraio 1926 e Roberto Mandel, *Margherita Sarfatti*, "Il Regime Fascista", 9 agosto 1929, entrambi Sar 4.1.12.

247 N. Busetto, *Una lettera aperta alla Signora Margherita Sarfatti*, "Le Arti Belle" (Torino), 30 maggio 1926, Sar 4.2.1: «Se la solita bionda Signora/ a Venezia c'infliggono ancora/ i biglietti da mille son fritti/ per gli artisti che rigano dritti!/ Se la solita donna nefasta/ a Venezia maneggia la pasta,/ che cuccagna, che dolce conforto/ per gli artisti che rigano storto!/ Cambia il tempo; ma il furbo Carrà/ s'è rifatta la verginità:/ è ricorso a un suo libro su Giotto/ per coprirsi se piove a dirotto./ Perché l'Arti risorgano in pieno,/ ed il cielo ritorni sereno,/ basta dar, come han fatto a Verona,/ quattro colpi di scopa, alla buona./ L'Arte chiusa nel suo Sindacato,/ morirà per mancanza di fiato,/ se il Governo, con mossa sommaria,/ non rinnova e purifica l'aria./ Noi» (*Stoccate*, "Il Domani d'Italia", 11 luglio 1929); «Per difendere il suo novecento,/ la Sarfatti, con epico accento,/ paragona il suo smilzo drappello/ nientemeno che al Dio Manganello./ Margherita desidera sia/ fatta in arte una gran pulizia;/ ma il suo gusto s'impengola invece/ tra i dipinti impastati di pece./ Urge dunque ascoltar Margherita,/ ed in arte far piazza pulita,/ cominciando da quei cinque o sei/ padreterni che piacciono a lei./ Su di un organo novecentista/ c'è lo sfogo d'un articolista,/ che, dichiara, sarebbe contento/ di capir che cos'è il Novecento./ Novecento è una cricca ristretta/ di pittori che fan la burfetta,/ e gabellan per arte ufficiale/ la mania del dipingere male./ Novecento è una cricca bislacca/ di pittori che mungon la vacca,/ e, alla barba dei loro colleghi,/ s'accaparrano i posti e gli impegni/ Noi» (*Stoccate*, "Il Domani d'Italia", 18 luglio 1929), entrambi Sar 4.2.1.

coraggio di permanere lo sfacciato mercato del *novecento*, che Margherita Sarfatti- *oggi!...*- ha l'impudenza femminile di chiamare *italiano...* cavillando abilmente. – Meno male che pochi amici personali l'ascoltano, anche per... debito di cavalleria; gli artisti veri non la credono; e gli Italiani non la prendono sul serio.»<sup>248</sup>.

A questo segue, due giorni dopo, un altro intervento, di simile tono caustico: «“Bene, bravo, bis!... cambia mestiere”. Questo sarebbe stato bene dire forte in coro, su tutti i toni a parecchi dei 123 espositori della II° Mostra del Novecento che, per due mesi ha avuto il pudore di permanere alla “Permanente” milanese, con le unnumeri cosidette opere di questa congrega di pazzi, ..., furboni, illusi e disonesti. Un vero scandalo estetico! Quante le opere belle?... Forse 4 o 5: un “nudo” neoclassico di Achille Funi, che oggi fa l'Appiani; un “roseo puttino”, dormiente, dell'On. Oppo; una delicata “natura morta” di Ugo Piatti; una Pescatrice con bambino, male ambientata, di B. M. Bacci e delle Figure dello Sbisà. Le altre tutte brutte; alcune oscene e orride; parecchie puerili, e certe insincere. [...] Le compere: di tutti Enti civili, Banche, quali il ricco Monte dei Paschi di Siena, che potrebbe meglio impiegare le sue ricchezze ecc. e le Ufficiali del Governo e dei suoi maggiori uomini. E questo è il male!...La gran massa del pubblico si mantenne assente, o indifferente, se talvolta curiosa, ad una sensibilità artistico totalmente negativa in quel Raduno. Ora che si è sciolto, ed è chiusa la mostruosa Esposizione, l'augurio migliore del Paese e pel Paese, è: - che non si ripresenti più- sarebbe onesta disciplina l'impedirlo!»<sup>249</sup>

Al dicembre dello stesso anno risale la difesa di Sarfatti uscita in “L'Italia Letteraria” e firmata da Alfredo Casella, in risposta all'attacco pervenuto dal Maestro Pietro Mascagni il 15 novembre 1929 nelle pagine di “Propaganda musicale”<sup>250</sup>. Le accuse di esterofilia e di “non Fascismo” si fanno più aperte nel corso del biennio 1930-1931, unitamente alla negazione del ruolo di Sarfatti come

---

248 A. Paci Perini, *L'arte bella a Milano*, “Unione”, Lodi, 25 aprile 1929, Sar 4.2.15.

249 A. Paci Perini, *Onestà di disciplina e il “900”*, “Unione”, Lodi, 27 aprile 1929, Sar 4.1.15.

250 A. Casella, *Lettera aperta a S. E. Pietro Mascagni*, “L'Italia Letteraria”, 15 dicembre 1929, Sar 4.2.31.

promotrice del movimento e quale critica d'arte. Da un lato la si accusa di voler imporre il suo Novecento, non italiano e non fascista, in ogni aspetto della vita nazionale; dall'altra si critica la sua volontà di attribuirsi dei meriti fittizi, misconoscendone l'attività.

Nel 1930 esce il libro di Arturo Francesco Della Porta, *Polemica sul "900"*, in cui si legge: «Il Novecento non è italiano perché è brutto, laido, senza spirito e senza meta. Anti-italiano perché è miserrimo plagio della sconcia cadaverica tendenza secessionista tedesca e della sadica mollezza francese. Non è italiano perché è negatore della santità del nostro patrimonio artistico; non è italiano perché non lascia fede ad alcuna speranza avvenire.»<sup>251</sup>.

Come già puntualizzato da Bossaglia, il 13 giugno 1931 Sommi Picenardi pubblica in "Il Regime Fascista" un attacco a Novecento italiano e a Sarfatti, cui segue l'articolo di Lino Pesaro, *Luci ed ombre del '900*, datato 17 giugno ma pubblicato il 19, e la già citata risposta di Margherita del 20 luglio, il cui originale dattiloscritto è conservato nell'archivio del Mart<sup>252</sup>. Dieci giorni prima ella aveva inviato un telegramma a Tosi e il 16 luglio ne manda uno di testo identico anche a Sironi, Guscioni e Funi: «Apprezzo mio totale isolamento totale assenteismo colleghi comitato fronte violenti attacchi stampa dovuti soltanto mia difesa vostra opera artistica prendo nota grazie saluti margherita sarfatti»<sup>253</sup>.

Insieme alla critica più "politica", gli attacchi arrivano anche dal mondo dell'arte, e qui si possono citare Ojetti e Marinetti. Proprio il fondatore del Futurismo nel

---

251 A. F. Della Porta, *Polemica sul "900"*, Edizioni Risorgimento Artistico Italiano, Milano 1930. Dello stesso autore uscirà, nel 1936, per le edizioni La Prora di Milano, il testo *Inchiesta sul Novecentismo*. Si veda anche F. Tentori, *P. M. Bardi con le cronache artistiche de "L'Ambrosiano" 1930-1933*, Mazzotta, Milano 1990.

252 R. Bossaglia, *Il Novecento italiano: storia, documenti, iconografia*, cit. *Luci ed ombre del '900* diventa poi una rubrica fissa di "Regime fascista". Gli attacchi non riguardano solo Margherita Sarfatti, ma molti artisti, tra cui soprattutto Sironi, che viene aspramente criticato anche nella sua avventura murale degli anni trenta. Per la risposta del luglio 1931, si veda Sarfatti al direttore di *Regime Fascista* (20 luglio 1931, lettera dattiloscritta da Roma), Sar 1.1.1.54, riportata nell'Introduzione.

253 Sar 1.1.1.54. Si veda anche la risposta di Tosi (Arturo Tosi a Sarfatti, 17 luglio 1931, lettera manoscritta, Sar 1.1.2.27) in cui si motiva il silenzio del gruppo: «La verità vi è che appena uscito l'indegno articolo su Regime Fascista, si era deliberato di mandare una protesta che io e gli altri colleghi avremmo firmata. In seguito prevalse il concetto che gente così in mala fede verso lei e il 900 e non da ora soltanto, non era degna di una nostra risposta. ».



1929 esce con esplicite dichiarazioni anti- novecentiste, che non sono motivate solo dalla lotta per il potere, ma anche da valutazioni storico- artistiche:

«1) Neghiamo ai pittori novecentisti il diritto di dichiarare la loro pittura “unica pittura fascista”, ciò che fanno allo scopo di monopolizzare sempre più i premi, gli impegni remunerativi e le vendite ad Enti pubblici.

2) Neghiamo ai pittori novecentisti il diritto di dichiararsi nelle loro Mostre Estere gli avanguardisti della pittura italiana “avendo escluso dai loro principi qualsiasi arditismo”.

3) Neghiamo ai pittori novecentisti di chiamarsi, nelle loro scarse e rare audacie novatrici, figli dei cubisti francesi, mentre essi non possono essere che figli anemici di Boccioni, Balla, Russolo, Severini (prima maniera) e Carrà (prima maniera).

4) Neghiamo ai pittori novecentisti, e specialmente a quelli che scrivono o conferenziano, il diritto di calunniare e denigrare il Futurismo attribuendogli in malafede lontane origini nordiche. Gli ex- futuristi Carrà e Soffici palesano così il loro congenito disfattismo esterofilo.

5) Non ammettiamo il doppio gioco dei pittori novecentisti che si proclamano detentori della tradizione davanti a noi. Mentre tentano di massacrare i loro concorrenti al grido di abbasso il passatismo.

6) Denunciamo i pittori novecentisti che espongono all'estero quadri semi-futuristi e non osano presentarli in Italia.

7) Constatiamo che i Futuristi hanno italianizzato l'arte nordica, mentre alcuni novecentisti, ad esempio il Soffici, pur predicando un'arte cattolica, protestantizzano la loro arte.»<sup>254</sup>. Se anche Marinetti gioca la carta dell'esterofilia, tuttavia il suo commento è più vicino agli ambiti della critica d'arte, mentre molti di questi punti sono strumentalizzati nelle pagine de "Il Regime Fascista" secondo una lettura spiccatamente politica.

---

254 F. T. Marinetti agli *Indipendenti* ci parla del suo nuovo lavoro, “Il Giornale d'Italia”, 13 dicembre 1929, Sar 4.2.1; su queste dichiarazioni si veda anche F. T. Marinetti, *I pittori novecentisti*, “La Gazzetta del Popolo”, 28 dicembre 1929, Sar 4.1.5. Nel 1930 Marinetti pubblica *Futurismo e novecentismo*, Edizioni della Galleria Pesaro, Milano.

Anche l'artista e fondatore della Quadriennale romana, Cipriano Efisio Oppo, è critico verso il movimento e già nel 1926 scrive: «Che cosa voglia dire scuola o gruppo del '900 insomma non l'ho capito. Non ho capito se Funi, Salietti, Marussig, Sironi e Tosi, i quali si dicono i tipici rappresentanti dello stil nuovo, siano uniti oltre che dal fatto materiale di esporre i loro quadri sulle pareti della stessa sala, da qualche idea o affinità pittorica o tecnica comune. [...] Oh smarrimento della pittura contemporanea!»<sup>255</sup>.

Il confronto con Oppo prosegue negli anni successivi e, come riportato in “Il Domani d'Italia”, nel luglio 1929, mentre infuria la tempesta contro Novecento, è in corso una polemica tra Oppo e Sarfatti anche in “La Tribuna”; qui Margherita risponde ad un articolo di Oppo, uscito sul medesimo quotidiano e intitolato *L'ordine delle esposizioni*, dove l'artista affermava che il Sindacato Belle Arti, da lui diretto, fosse la soluzione dal problema delle esposizioni all'estero, perché finora l'arte italiana era stata presentata fuori dal paese solo sotto aspetti o idioti o partigiani. Sarfatti replica: «Mi rivolgo dunque a lei per pregarla di chiarire a quale delle due esclusive categorie appartengono le numerose esposizioni di arte moderna italiana, organizzate in varie città dell'estero dal “Comitato del Novecento italiano”, che io ho l'onore di presiedere, e che ebbe sempre l'onore di avere lei come invitato alle proprie esposizioni.» A questa Oppo risponde che intendeva parlare delle esposizioni organizzate all'estero ufficialmente, e non quelle del comitato di Novecento italiano, a cui lui è stato invitato senza mai aderire. A questo aggiunge che. «L'unica esposizione “ufficiale” all'estero min. cui la scelta degli artisti fu fatta con larghezza di vedute fu quella di Madrid dell'anno scorso, organizzata dal Ministero della P. I. con i consigli di una

---

255 C.E. Oppo, *Alla mostra del '900 italiano. Smarrimento*, “La Tribuna”, 25 febbraio 1926, Sar 4.2.1. Oppo si riferisce alla mostra del 1928 Madrid. Sul rapporto con Oppo e con il gruppo romano negli anni trenta si veda anche *Cipriano Efisio Oppo. Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, a cura di F. R. Morelli, De Luca, Roma 2000 e anche il capitolo XII del più recente F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

Commissione nella quale era anche la signora Sarfatti»<sup>256</sup>. Le critiche di Oppo rientrano in quella che può essere definita una vera lotta di potere per il riconoscimento ufficiale dell'arte fascista in atto in quegli anni e, come nel caso del Futurismo e di altri protagonisti, tra cui i citati Ojetti e Maraini, per la gestione delle iniziative culturali, in patria e all'estero. Tra i difensori illustri di Sarfatti uno dei più importanti è Arnaldo Mussolini, come confermano anche i documenti dell'archivio roveretano; tuttavia, come ricordato, il fratello del Duce muore improvvisamente nel dicembre 1931, lasciando Margherita ancora più sola nella sua battaglia<sup>257</sup>.

Sempre nell'archivio del Mart è conservata la minuta dattiloscritta di una missiva del 24 luglio 1931, probabilmente redatta da Sarfatti e indirizzata a Mussolini, in cui si legge: «Duce, da qualche giorno IL REGIME FASCISTA ha mosso e continua, con sorprendente incompetenza e incomprendione, una aggressione grossolana contro IL NOVECENTO ITALIANO dei pittori, cioè contro un movimento che non solo riassunse in pieno tutti i migliori caratteri della nostra arte d'oggi, ma per cui merito principalissimo i problemi dell'arte italiana sono ora al primo piano della polemica spirituale dl mondo intero. Sento la necessità di esprimere al Duce - ispiratore e custode di ogni attività della Nazione- tutto il mio profondo dolore per una campagna assai bassa, che potrebbe dannosamente screditare una delle manifestazioni più evidenti e importanti dello spirito moderno.»<sup>258</sup>. L'attacco a Sarfatti si protrae fino al 1933, con protagonisti che provengono dalle stesse frange dell'organizzazione: dalla citata confessione di Lino Pesaro alla polemica con Barbaroux per la paternità delle mostre all'estero, le viene in ultima istanza tolto anche il ruolo di promotrice di Novecento italiano, per il quale era stata già largamente criticata. Si veda ad esempio il ritaglio stampa

---

256 *L'on. Oppo e i suoi... "sviluppi" Sindacali*, "Il Domani d'Italia", 18 luglio 1929, Sar 4.1.5. Sull'esposizione di Madrid vedi capitolo 2.3.

257 Sul rapporto tra i due si veda ad esempio la lettera (Arnaldo Mussolini a Sarfatti, 26 luglio 1931, manoscritta su carta intestata "Il Popolo d'Italia", Sar 1.1.2.35), in cui il fratello del Duce conferma a Margherita la sua volontà di difenderla dagli attacchi che arrivano contro di lei e il movimento di Novecento italiano.

258 Sar 1.1.1.54.

conservato tra gli scritti e sottolineato a matita blu, forse da Sarfatti stessa: «Riceviamo e volentieri pubblichiamo la seguente lettera della signora Margherita G. Sarfatti: /Signor Direttore,/ La prego di pubblicare nel suo giornale la seguente rettifica. Le esposizioni del '900 in Italia come le esposizioni del '900 all'estero furono organizzate dal *Comitato del '900 Italiano* da me presieduto. La Galleria Milano non entrò per nulla nell'organizzazione degli artisti e nella organizzazione delle mostre di Amsterdam, di Zurigo, di Buenos Ayres ecc., tanto per la semplice verità in risposta all'articolo a firma *Barbaroux* pag. 3 del v. giornale n. 1 anno X, 1 Gennaio 33- XI./ Distinti saluti/ Margherita G. Sarfatti. Tutti conoscono la grande e fervida attività svolta dal Comitato del "'900" italiano, presieduto da Margherita Sarfatti, il quale ebbe il merito di portare all'estero le prime Mostre di arte italiana. /Da Buenos Ayres a Zurigo- per non citare molte altre città- il Novecento italiano tenne alto il nome della nostra arte./ Nessuno quindi e tanto meno il sottoscritto le può negare la priorità nell'organizzazione delle Mostre estere./ A queste prime iniziative seguirono quelle della "Galleria Milano"[da qui in poi sottolineato a matita blu] la quale volentieri corse l'alea dei rischi materiali allo scopo di diffondere oltre Alpe la nostra arte moderna./ Credo che l'arte italiana- siccome è un valore che vive al di sopra di ogni privato pensiero- fa buon uso a chiunque collabori per il suo bene, col talento e la coltura, con la pratica e l'azzardo materiale. / *V. E. Barbaroux.*»<sup>259</sup>. È il 1933, e infuria la polemica sulla Triennale di Milano e la critica alla pittura murale sironiana<sup>260</sup>. Ormai la posizione di Margherita in patria è compromessa e l'anno precedente aveva registrato l'evento più eclatante e forse più umiliante dell'intera vicenda sarfattiana: l'esclusione da uno dei momenti più significativi del Fascismo, che si celebrava quale movimento in grado di attrarre e coinvolgere le forze più creative del Paese attraverso la Mostra del Decennale della Rivoluzione.

---

259 V. E. Barbaroux, *La Mostra del '900 all'estero*, "Le Arti Plastiche", 1 febbraio 1933, Sar 3.3.47.

260 A questo proposito, si vedano le pagine della monografia *Daniele Ranzoni*, cit., stampata nel 1935 ma redatta nel 1933, dove Sarfatti commenta ed elogia le realizzazioni murali dell'artista (p. 125 e seg.).



Joseph Henry Jackson, 'Portrait of America' by Diego Rivera Tells Of His Work and Aims, "San Francisco", 1934, Sar 4.2.40

### 2.1.2 Roma 1932

Alla fine del 1931 Margherita Sarfatti lascia la casa di fronte a Villa Torlonia e si trasferisce in una residenza vicina, in via dei Villini. Ancora nel giugno 1932 scrive un lungo reportage sulla XVIII Biennale di Venezia, dove difende la pittura italiana ed esalta sempre le manifestazioni di Novecento a Milano e quelle, numerose e importanti, all'estero.

Si difende anche dagli attacchi di esterofilia («Si dice che quest'arte non sia "puramente italiana"») sottolineando, talvolta con accenti razzisti, quanto solo le manifestazioni rudimentali dei popoli semi-selvaggi restino identiche a se stesse nel corso dei secoli; l'Italia invece ha saputo mutare pur mantenendo uno stile proprio, e pur accogliendo sempre le novità dall'esterno. L'articolo è corredato dalle riproduzioni di alcune opere tra cui *La Famiglia* di Sironi, *Publio Orazio uccide la sorella* di Funi e *i Pescatori* di Carrà<sup>261</sup>.

Il 28 ottobre apre a Roma la mostra della Rivoluzione Fascista e Margherita non partecipa né all'organizzazione né all'inaugurazione<sup>262</sup>.

---

261 *La diciottesima Biennale a Venezia*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", X, n. 6, giugno 1932, Sar 4.1.13 e anche ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 32. Di Sironi, Sarfatti afferma che la ricchezza di mezzi, che gli faceva trovare molte soluzioni per un solo problema, sembra ora volgere ad un'unità; anche di Funi commenta la maturità stilistica.

262 Il 28 ottobre 1932 Mussolini inaugura la Mostra della Rivoluzione Fascista, nel decimo anniversario della marcia su Roma, presso il Palazzo delle Esposizioni in via Nazionale, a Roma, dove già nel giugno 1931 era stata ospitata la prima Quadriennale. La mostra registra oltre 4 milioni di visitatori e si conclude il 28 ottobre 1934. Costituisce il trionfo del Partito Nazionale Fascista quale promotore di iniziative culturali. Si veda *Partito Nazionale Fascista. Mostra della Rivoluzione Fascista*, guida storica a cura di D. Alfieri e L. Freddi, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1933 e *Partito Nazionale Fascista. Mostra della Rivoluzione Fascista*, inventario a cura di G. Fioravanti, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Archivio Centrale dello Stato, Roma 1990, pp. 15-16: «Il partito viveva un mutamento di ruolo e la sua stessa identificazione con lo Stato e con il regime lo aveva svuotato di compiti, relegandolo ad operazioni di supporto della politica mussoliniana. Si consolidava invece il consenso, che diveniva in quegli anni, come sottolinea De Felice, più effettivo man mano che si depoliticizzava senza più il tramite del PNF. ». Si veda anche R. De Felice, *Mussolini il Duce, 1929-1936*, Einaudi, Torino 1977. Alla luce di queste considerazioni emerge quanto le celebrazioni del decennale fossero un'occasione importante per il PNF in un ambito non secondario all'attività politica del Fascismo-regime. I primi progetti risalgono al febbraio

Dice Wieland: «Giorno dopo giorno aveva atteso invano un invito per l'inaugurazione. Alla fine aveva deciso di parlare personalmente con Alfieri.» Arrivata alla mostra scopre che Mussolini se n'era appena andato, mentre Dino Alfieri non era disponibile per lei; la mattina dell'inaugurazione il Duce aveva incontrato i fascisti meritevoli e dato i biglietti d'ingresso per il pomeriggio, ma Sarfatti non era su quest'elenco.

La donna viene totalmente esclusa dalla storia di Mussolini e del Fascismo, che aveva contribuito largamente a creare, e pur avendo prestato alcuni cimeli, come dimostra la corrispondenza con Alfieri conservata al Mart, non viene invitata né come ospite d'onore né come rappresentante della società intellettuale italiana<sup>263</sup>.

Tuttavia nel giorno dell'inaugurazione esce un suo articolo entusiasta sulla mostra, *Le arti plastiche nel decennale*, che è anche il suo ultimo testo pubblicato in "Il Popolo d'Italia". Sulle celebrazioni da cui era stata esclusa continua a scrivere contributi positivi, come *Architettura, arte e simbolo alla Mostra del Fascismo*, pubblicato in "Architettura" nel gennaio 1933 e il lungo reportage con moltissime illustrazioni *La mostra della Rivoluzione* ("Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", novembre 1932, pp. 39-53), di cui è conservata la bozza di stampa

---

1928, a cura dell'Istituto fascista di cultura di Milano, con direttore Dino Alfieri, che in marzo presenta a Mussolini il progetto espositivo da allestire a Milano, presso il Castello Sforzesco. La mostra viene poi significativamente spostata a Roma e posticipata, a celebrare invece che il Decennale sansepolcrista, della formazione dei fasci di combattimento, il decennale della marcia su Roma.

263 La sua esclusione è ancora più eclatante se si considera che ella presta alla mostra alcuni cimeli; si vedano a questo proposito la lettera di Dino Alfieri a Sarfatti (16 agosto 1932, dattiloscritta su carta intestata "Primo Decennale. Mostra della Rivoluzione Fascista", Sar 1.1.2.23) in cui si chiede il prestito dell'originale di un autografo del Duce riprodotto a pagina 16 di *Dux* e la successiva (14 settembre 1935, dattiloscritta su carta intestata "Il Sottosegretario di Stato per la Stampa e la Propaganda", Sar 1.1.2.23) in cui il Sottosegretario informa Sarfatti di non occuparsi più della mostra e di non sapere nulla della restituzione del documento, avendo passato la pratica a Starace. Sulla mostra del 1932 si vedano, oltre al già citato *Partito Nazionale Fascista. Mostra della Rivoluzione Fascista*, anche D. Alfieri e L. Freddi, *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1933, M. Stone, *Staging Fascism. The Exhibition of the Fascist Revolution*, "Journal of Contemporary History", Vol 28, aprile 1993, pp. 215-243, J.T. Schnapp, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa 2003 e F. Giannone, *Ricostruzione virtuale della Mostra della Rivoluzione Fascista (Roma, 1932)*, tesi di dottorato, 2009, Università degli Studi di Bologna.

nell'archivio del Mart (Sar 3.3.45). Qui si legge: «[...]Un uomo, un'idea, un popolo che non vuol morire compiranno il miracolo della scalzione e della resurrezione: Mussolini, il Fascismo, l'Italia. Questo è il canovaccio del dramma. La Mostra della Rivoluzione Fascista lo ha realizzato in modo superbo.[...] la Mostra della Rivoluzione Fascista è la più grande affermazione della forza, della vitalità, dell'originalità dell'arte italiana. E' la più bella organizzazione artistica di esposizione che sia mai stata fatta. [...] Dino Alfieri, al quale egli [il Duce] commise l'incarico, seppe interpretare questa volontà e necessità del Fascismo, di conquistarsi uno stile, cioè un volto definitivo che lo caratterizzi con l'impronta dell'arte, attraverso i secoli.»

A questo brano segue un parallelo tra periodi storici, tra gotico e barocco, e una definizione delle grandi cattedrali del passato come *bibbia pauperum*. Da questo muove il commento sulla facciata di De Renzi e Libera, «austera e forte, con le linee verticali- linee di ascensione, linee di dominio, d'audacia, d'imperio e d'azione- dei giganteschi fasci in metallo fra cui si apre la lucida volta metallica dell'ingresso.» Infine, Sarfatti cita alcuni artisti e opere, come la *Vittoria* di Funi e il geniale lavoro di Sironi nella sala del Duce, e chiude con il commento alla sala superiore, dov'è esposta la statua di Bonservizi, definita «uno dei più bei marmi incisi dal nostro grande Adolfo Wildt.»

Abbandonata la redazione de "Il Popolo d'Italia", Margherita rimane ancora direttore di "Gerarchia" ma viene esclusa da altre manifestazioni importanti, tra cui la V Triennale di Milano del 1933.

Anche in questo caso, pur non coinvolta, scrive approfonditi contributi sui temi più attuali presentati nella capitale lombarda, entrando nel dibattito contemporaneo sulla pittura murale, come nel già citato articolo *Arti decorative ovvero: l'oggetto corre dietro alla propria ombra*.

Nel testo, alla definizione sulla funzione nell'oggetto, segue una chiusura dedicata all'arte murale, e specificamente al mosaico e a Sironi: «Il mosaico non può, non deve aspirare alla creazione della terza dimensione di profondità e spazio; deve avere valori di tappezzeria e di superficie piana. [...] Di tutti gli artisti italiani



nessuno, per temperamento innato e per tirocinio di lunghi anni, è preparato, maturo e pronto alla grande opera murale come Mario Sironi; il quale primo iniziò questo movimento di rinascita, e con l'opera propria, e incoraggiando e stimolando l'opera altrui. In realtà, questa sua generosa solidarietà altruista può rappresentare per gli altri un pericolo e una seduzione del suo involontario egocentrismo. Non tutti, e neppure molti, possono seguirlo su questa dura strada. I pannelli decorativi esposti a Milano stessa quest'anno da una grande artista come Carrà, da un serio e ottimo pittore come Salietti ne dimostrano crudelmente le difficoltà.».

Margherita prosegue, affermando che l'opera murale può essere affrontata, come fece de Chirico nel 1933, con spirito decorativo puro o, come ha fatto Salietti, senza ricerca monumentale, alla maniera degli antichi a Ercolano e Pompei. Questo tipo di affresco di artigianato, veloce e alla buona, sarebbe importante anche nel presente, poiché rappresenta non un lavoro monumentale, ma vicino alla realtà: «Perché tutti sappiamo, noi lavoratori dell'arte, in qualsiasi campo, che non esiste cosa peggiore di volersi mettere a fare il “capolavoro monumentale” di proposito. Di solito, si casca nel pomposo e nel vuoto.».

Il testo chiude con un ulteriore apprezzamento per Sironi e, parlando del concetto di capolavoro: «A questo genere appartiene, di questa qualità si rivela appunto il colossale e stupendo, allucinante e robusto mosaico di Mario Sironi, *Il trionfo d'Italia*.»<sup>264</sup>.

La linea del muralismo è in perfetta sintonia con la poetica elaborata da Sarfatti lungo gli anni venti, sia perché conduce al superamento della sola prospettiva da cavalletto, sia perché risponde in pieno al fine sociale dell'operare e prevede la collaborazione della pittura e delle arti decorative con l'espressione più alta e più importante della creazione umana, secondo lei, ossia l'architettura. Di questi temi si interesserà anche durante la trasferta americana nel 1934, riportando alcuni interessanti commenti sulla pittura muralista degli artisti messicani.

---

264 *Arti decorative ovvero: l'oggetto corre dietro alla propria ombra*, cit., pp. 62-64.

## 2.2 Margherita Sarfatti e la politica culturale del Fascismo a cavallo del decennio

*Ma ormai si vede chiaro che la politica piglia il sopravvento su tutto, e non so se si possa, o come si possa, impedire che sia così! Delle altre minacce alle istituzioni artistiche so anche meno. Sto molto lontano da tali pasticci. La mia idea è del resto che meno lo Stato si occupa di faccende artistiche, meglio è. Lo Stato dovrebbe soltanto incaricarsi secondo me di conservare e riparare opere e monumenti [...]*

*Certo è triste che anche sotto il nuovo governo le cose seguitino ad andare così: ma cosa si può fare? Io stesso posso dirle di essere nel campo attuale della mia attività una vittima (volontaria e per poco) della incompetenza più assoluta che regna sovrana nel nuovo giornalismo italiano. Un giorno che vidi Mussolini gli accennai di tutto ciò; ma egli ha come ben dice lei troppe cose da fare per potersi occupare anche di queste faccende. La gente che ha intorno non sa e non vuole agire come sarebbe augurabile facesse.*

Ardengo Soffici a Margherita Sarfatti, 25 ottobre 1923<sup>265</sup>

Gli anni trenta sono caratterizzati dalla massiccia organizzazione del Sindacato Fascista Professionisti e Artisti, presente su tutto il territorio nazionale, con mostre il cui vertice è la Quadriennale di Roma, istituita con leggi del 1928-29 e operante dal 1931, e con un momento di confronto internazionale rappresentato dalla Biennale di Venezia che, come la Triennale di Milano, diventa ente autonomo<sup>266</sup>.

---

265 Ardengo Soffici a Sarfatti, 25 ottobre 1923, lettera manoscritta su carta intestata “Corriere Italiano”, Sar 1.1.2.5. Nel brano che precede la citazione, Soffici stava parlando del caso Spinazzola a Pompei.

266 Si veda a questo proposito anche il testo di P. Vivarelli, *La politica delle arti figurative negli anni del Premio Bergamo*, in *Gli anni del premio Bergamo: arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo della mostra a cura di F. Rossi, Bergamo, Galleria d’Arte Moderna e

La presenza sempre più totalizzante dello Stato, pur all'interno di un sistema che è stato definito di «totalitarismo imperfetto»<sup>267</sup>, è secondo gli storici una delle cause dell'inasprirsi della polemica sull'arte verso i primi anni trenta. Il modello su cui si orienta il regime è sempre di più quello dell'inquadramento istituzionale e del controllo, non senza importanti tangenze con l'apparato nazista, dopo la metà degli anni trenta<sup>268</sup>.

Alla luce di queste considerazioni, il mutamento nella capacità di azione di Sarfatti non può essere trovato solo entro i termini del suo rapporto personale con Mussolini, come invece evidenziano per lo più le biografie a lei dedicate. Alla fine degli anni venti la politica culturale del regime si indirizza verso esiti talvolta molto distanti dal suo pensiero. Secondo Simona Urso, il declino di Margherita è connaturato alla natura stessa della sua personalità e al parallelo mutamento di prospettiva in atto nelle gerarchie fasciste: «proprio il regime richiedeva anche, per essere tale, una struttura organizzativa in cui non c'era più spazio per una

---

Contemporanea e Accademia Carrara, 25 settembre 1993- 9 gennaio 1994, Electa, Milano 1993.

267 Si vedano A. Aquarone, *L'organizzazione dello Stato totalitario*, cit. e A. Asor Rosa *Storia d'Italia*, vol. IV, *Dall'Unità a oggi*, 2, La cultura, Einaudi, Torino 1975, p. 1502. Su questo argomento, oltre alla bibliografia già citata, si vedano anche V. Zagarrìo, *Il Fascismo e la politica delle arti*, "Studi storici" anno 17, aprile- giugno 1976, pp. 235-56. Sul rapporto arte e Fascismo si veda anche E. Braun, *Mario Sironi: arte e politica in Italia sotto il Fascismo*, cit., mentre per la comprensione dei totalitarismi sono sempre validi alcuni testi "classici" quali H. Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1973 [ed. it. *Le origini del totalitarismo*, Einaudi, Torino 2004]; P. Togliatti, *Lezioni sul Fascismo (1935)*, Editori Riuniti, Roma 1974; G. L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse*, Il Mulino, Bologna 1975; K. Mannheim, *Libertà, potere e pianificazione democratica*, Armando, Roma 1976.

268 Come sottolinea ancora una volta Cannistraro, in *La fabbrica del consenso*, cit., dal 1926 il Duce non mira più alla sopravvivenza politica ma alla durata del regime e per questo deve creare una larga base di consenso popolare. Si passa quindi dalla "propaganda di agitazione" degli anni venti a quella che è stata definita "propaganda di integrazione", che dura fin al biennio 1935-36 e per certi versi fino al 1939. Parallelamente il regime punta ad influenzare i cittadini in ogni aspetto della loro vita e a questo proposito è altamente significativa la progressiva trasformazione dell'ufficio stampa. Nato nel 1922 come Ufficio Stampa del Capo del Governo, sotto la direzione prima di Cesare Rossi, poi Giovanni Capasso, dal 1928 di Lando Ferretti e in seguito di Gaetano Polverelli, nel settembre 1934 diventa Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda, mentre nel giugno 1935 Ministero per la Stampa e la Propaganda. Nel maggio 1937, infine, cambia nuovamente la sua denominazione in Ministero della Cultura popolare, organo governativo sempre più potente e vicino ai modelli nazisti di organizzazione nazionale.

figura come la sua.»<sup>269</sup>. Di tutt'altro avviso sembra invece Fossati, secondo cui Novecento italiano, definito “carrozone sempre più pletorico”, era passato ben presto da gruppo artistico a centro di potere culturale ed economico, vicino al sindacalismo corporativo, attraverso la moda della mostra collettiva che non mirava a confrontare linguaggi<sup>270</sup>.

Indubbiamente se Novecento italiano fu un movimento dotato di grande influenza e forza nei suoi anni più floridi, questo si deve in prima istanza al ruolo giocato dalla sua promotrice, ben lontana tuttavia dalle idee di sindacalismo corporativo. Se per certi versi il pensiero di Sarfatti si avvicina a quello di Bottai, tuttavia la sua idea di politica culturale fatta da una élite intellettuale mal si concilia con la prospettiva di un rigido inquadramento in corporazioni e mostre regionali che il regime portava avanti. Inoltre, sebbene il modello delle mostre novecentiste, almeno in Italia, sembri vicino a quello della collettiva generale e generica di cui parla Fossati, l'idea da cui muove Sarfatti è antitetica rispetto alle formule che il regime promuove alle soglie degli anni trenta.

Ancora una volta Bossaglia definisce i termini del problema. Oltre ad individuare una precisa cesura temporale, collocando Novecento italiano dal 1923 al 1933 e facendolo quindi terminare con l'avvio della grande stagione del muralismo sironiano, la storica dell'arte sottolinea anche quanto il movimento sia sorto fin da principio accompagnato da estimatori stranieri, tra cui ad esempio Waldemar George, e in un momento e in una situazione storica in cui il Fascismo non era ancora nelle condizioni di produrre una politica dell'arte.

Inoltre Bossaglia sottolinea quanto la poetica novecentista si collochi in linea con la tendenza comune a tutta l'arte europea, dal realismo ideista di Severini a quello magico di Roh: «In realtà il Novecento, che la Sarfatti aveva fondato come una via di mezzo tra un gruppo artistico di tendenza e un gruppo di potere, e al quale cercava di dare una base teorica riconoscendovi alcuni elementi comuni- adatti

---

269 S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, cit., p. 185.

270 P. Fossati, *Pittura e scultura tra le due guerre*, in *Storia dell'arte italiana*, parte II, vol. III, Einaudi, Torino 1982, capitolo II *Dalla “Metafisica” al Novecento*, di cui soprattutto i sottocapitoli 5. *Il Novecento*, pp. 212-214 e 7. *La crisi del Novecento*, pp. 219- 226.

peraltro a rappresentare valori identificabili con quelli dell'Italia nazionalista e poi fascista- non faceva che teorizzare, al suo esordio, un concetto di arte già espresso in concreto, a partire dal 1919-20, da vari pittori nostrani, come Casorati, Carena, Guidi; ed è in questo clima- che ha suppergiù i connotati del “realismo magico” ma raramente tocca punte di “nuova oggettività” e a poco a poco rivela sempre più un orientamento al monumentale- che si sviluppa la storia di Novecento e poi di Novecento italiano.»<sup>271</sup>.

Ciò che emerge con chiarezza anche dall'archivio roveretano è che Sarfatti “crea” il movimento novecentista prendendo le voci che già si stavano sviluppando; il suo grande merito è la capacità e la forza di individuare, organizzare e promuovere queste nuove tendenze. Tuttavia, e qui si svolge il nodo del suo rapporto col Fascismo-regime, il significato da lei attribuito alla compagine, alla milizia che deve presentarsi unita alla Biennale e alle mostre più importanti, fino a raccogliere intorno a sé tutta l'arte moderna italiana, non nasce da una volontà di “sindacalizzare” e inquadrare in senso burocratico l'intera produzione del Paese.

Se pure lei cerchi e riesca, per almeno un decennio, ad imporre la sua autorità sulle scelte culturali del Governo, agendo talvolta come padrona assoluta e arbitro ultimo del giudizio, in altri casi quale membro di una ristretta élite di intellettuali, la sua visione non prevede l'organizzazione capillare della vita nazionale.

Queste considerazioni, che saranno evidenti nella nota inchiesta pubblicata in «Critica Fascista» nel 1927, non sono del resto esclusive di Sarfatti, come dimostrano le parole che Soffici le invia già nel 1923 (riportate a inizio capitolo). La prospettiva sarfattiana è in sintesi quella di un'arte libera da qualsivoglia influenza politica, eccettuato il sostegno che il governo può dare alle iniziative e agli artisti per garantirne l'attività. Fatta salva la sua autorità, Sarfatti non auspica mai un universo di sindacati artistici e una promozione ad oltranza della produzione nazionale; per lei l'unica possibilità è presentare arte di qualità, e in

---

271 R. Bossaglia, *Caratteri e sviluppo di Novecento in Mostra del Novecento Italiano, 1923 – 1933*, catalogo della mostra a cura di R. Bossaglia, Milano, Palazzo della Permanente, 12 gennaio- 27 marzo 1983, p. 23.

questo, bisogna riconoscerle, si dimostra aperta alle espressioni più diverse e anche distanti dalla linea novecentista.

Convinta assertrice dell'idea di élite al potere, come dimostrano anche i suoi studi formativi, Sarfatti più che nel controllo diretto e nell'apparato burocratico crede nell'eccellenza. Solo la Bellezza può condurre, in ambito culturale, alla formazione di una società rinnovata e in ultima istanza davvero fascista. Inoltre, la battaglia si svolge, per lei, in un ambito davvero internazionale e talvolta è importante l'esportazione della gloria italiana ancor più della sua celebrazione in patria. Una delle critiche che sovente sono rivolte al lei e Sironi è proprio quello di esterofilia, ed è un'accusa legittima, nel senso che in lei è sempre fortissimo il richiamo all'internazionalità, oltre ogni regionalismo.

La vicenda sarfattiana assume quindi un valore altamente simbolico dell'evoluzione della vita artistica nazionale e dell'universo ideologico all'interno del quale si orienta il regime. Pur imperfetto, il sistema fascista mette in atto la "fabbrica del consenso", come sottolineato da Cannistraro, solo a metà degli anni venti, dopo il delitto Matteotti<sup>272</sup>. Dal congresso di Bologna del 29-31 marzo 1925, dove interviene anche Sarfatti, ma di cui non rimane traccia negli scritti conservati a Rovereto, nasce l'Istituto fascista di cultura, progetto che, sempre secondo Cannistraro, si rivela un parziale fallimento.

Una delle istituzioni di maggior successo del Fascismo è invece l'Accademia d'Italia, modellata sull'Académie de France, e di cui Margherita, pur non diventandone mai membro effettivo, rimane sempre strenua promotrice<sup>273</sup>.

---

272 P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, cit.

273 Sull'ulteriore cambiamento di rotta in atto al volgere del decennio, basta ricordare la progressiva fascistizzazione degli enti esistenti (Scala, Accademia di Santa Cecilia, Società Dante Alighieri e altri), la creazione di nuovi istituti, come il Centro Propaganda Cinematografica (1924), l'Istituto di Studi Romani (1925), il Consiglio Nazionale delle Ricerche (1928) e dal 1926 la Confederazione nazionale sindacati fascisti. Sempre nel 1926 sono riorganizzati anche i gruppi giovanili e, come ricordato, nel 1928 la Biennale diventa ente autonomo finanziato dallo Stato con un comitato di nomina governativa. Nel 1929 esce il primo volume dell'Enciclopedia italiana, curato da un'equipe con Giovanni Treccani nominato nel 1925 e presidente Giovanni Gentile, e nello stesso anno prestano giuramento al regime gli insegnanti delle scuole elementari e medie, mentre nel 1931 i professori universitari.

L'idea di base, in parte condivisa da Sarfatti, è quella che la cultura accademica debba andare verso il popolo; che l'intellettuale non stia rinchiuso nella torre d'avorio di stampo crociano, ma diventi un funzionario a servizio dello Stato. In realtà l'esito è di imporre quella che Luigi Federzoni, in una lettera dell'1 novembre 1939, definisce "l'autorità necessaria" dello Stato sull'alta cultura<sup>274</sup>. Con questa mossa Mussolini voleva neutralizzare gli intellettuali, anche i non fascisti, per convertirli, sostenendo la loro partecipazione attraverso convegni, conferenze e pubblicazioni. La soluzione del Duce al problema della cultura resta, secondo Cannistraro, «una soluzione burocratica, basata sull'errata premessa che la creazione di controlli ed istituzioni amministrativi bastasse a conseguire l'obiettivo di una cultura totalitaria.»<sup>275</sup>. L'idea di una funzione sociale dell'arte e di una militanza attiva degli intellettuali sono aspetti del Fascismo condivisi dal pensiero sarfattiano. Il campo in cui invece le due linee interpretative divergono apertamente è la considerazione dell'intellettuale, e anche dell'artista, come funzionari al servizio dello Stato, unitamente alla burocratizzazione di cui parla Cannistraro, che è un simbolo della politica fascista degli anni trenta.

Il pensiero di Mussolini resta "sarfattiano", così come lo sono i suoi discorsi pubblici, almeno fino al 1926; poi, si evidenzia sempre di più il divario tra le due linee.

Esemplare a questo proposito è il ruolo di Margherita nella creazione dell'Accademia d'Italia. Sembra che sia lei stessa a suggerire i primi nomi di figure illustri da convocare, anche se non sono stati trovati riscontri di questo aspetto nell'archivio roveretano<sup>276</sup>.

Nata con decreto del 7 gennaio 1926, l'istituzione viene elogiata in un articolo di

---

274 P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, cit., p. 25.

275 Idem, p. 27.

276 Si veda per esempio "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", VII, n. 4, aprile, pp. 22-23 dove sono pubblicate le foto dei primi membri, tra cui Armando Brasini, Pietro Canonica, Umberto Giordano (musicista), Pietro Mascagni (musicista), Antonio Mancini, Marcello Piacentini, Aristide Sartorio, Adolfo Wildt, F.T. Marinetti (poeta), Antonio Beltramelli (romanziero), Salvatore di Giacomo (poeta), Carlo Formichi (glottologo), Alfredo Panzini (romanziero), Luigi Pirandello (drammaturgo), Ettore Romagnoli (letterato), Alfredo Trombetti (glottologo).

Sarfatti pubblicato pochi giorni dopo (*Promesse e azioni: l'Accademia d'Italia*, 15 gennaio 1926, "Il Popolo d'Italia"). Qui ella descrive la crociata per l'arte necessaria come la battaglia del grano e sottolinea il compito dell'Accademia, su modello dell'Académie française, per costruire la nuova Roma e lottare per la modernità, dopo la fondamentale esperienza di rottura realizzata dal Futurismo. L'istituzione italiana, prosegue Margherita, è quindi un passo verso il dominio della cultura, delle idee, dello spirito, esattamente l'idea di "gerarchia intellettuale" che lei aveva in mente.

A principio del testo ella cita anche un discorso di Mussolini del 31 dicembre 1925, *La nuova Roma*, tenuto al Palazzo dei Conservatori nei Musei Capitolini nella sala degli Orazi e Curiazi. L'intervento del Duce è rilevante perché anticipa il tema di "nuova Roma" che sarà propriamente realizzato negli anni trenta.

Già il 27 ottobre Mussolini aveva incontrato il Direttorio Nazionale della Corporazione delle Arti Plastiche, occasione cui era seguita la pubblicazione di *Un messaggio degli artisti fascisti al Presidente del Consiglio*, pubblicato in "Il Popolo d'Italia" il giorno successivo e firmato da Carrà, Funi, Sironi e Sarfatti, tra gli altri, in cui era evidenziata l'importanza dell'arte per lo Stato e di questo per sostenere la produzione moderna<sup>277</sup>.

La lotta per l'arte moderna, nella quale Sarfatti si schiera con violenza, è originata non solo dal mutamento ideologico del Fascismo, ma anche dall'atteggiamento di Mussolini, che non definisce mai in modo univoco cosa sia l'arte fascista e non appoggia nessun gruppo in maniera esclusiva e continua.

L'ambiguità, e di qui anche la discrezionalità nelle condanne da un lato ma anche la libertà di azione dall'altro, è un aspetto del Fascismo spesso sottolineato dagli storici.

Si tratta di un'idea in linea con il credo sarfattiano, perché non prevede la definizione netta di "dentro" e "fuori", ma lascia largo margine per l'interpretazione e il commento. Ricordiamo che Sarfatti stessa appoggia e

---

277 Sezione Cronaca di Milano, "Il Popolo d'Italia" 28 ottobre 1925, p. 4, firmato da Carrà, Raffaele Franchi, Pratelli, Funi, Marchini, Sironi, Sarfatti.



apprezza artisti molto distanti tra loro come Wildt e Rosso, Arturo Martini e Sironi, Piacentini e Le Corbusier, Alberto Martini e Ranzoni. Come lei anche Oppo, Bottai, Gentile, Farinacci, Soffici, Bontempelli, Marinetti rappresentano ognuno altrettante interpretazioni della vita culturale fascista del tutto legittime, talvolta sconfessate da Mussolini ma più spesso conciliate con discreto equilibrio. Questa è l'”imperfezione” del totalitarismo fascista, che fortunatamente lascia larghi spazi di libertà interpretativa e un'ampia possibilità operativa, tale da consentire la fioritura di una straordinaria produzione artistica.

All'interno del Fascismo si scontrano diverse anime, rappresentate da figure come Giuseppe Bottai e Roberto Farinacci. Tra questi due estremi, quasi opposti, si collocano molte interpretazioni differenti su quale debba essere il corso culturale del regime. Il dibattito è intenso proprio negli anni successivi alla prima mostra di Novecento italiano e nel 1927 Bottai lancia, sulla rivista da lui fondata quattro anni prima, la nota inchiesta “Che cos'è l'arte fascista”.

Sono gli anni cruciali in cui il Fascismo si avvia a diventare regime e in “Critica Fascista” si affronta il problema di una definizione non solo della produzione ma anche, in misura più ampia, del ruolo dello Stato nelle vicende culturali<sup>278</sup>. L'inchiesta prende spunto dall'articolo di Soffici *Il Fascismo e l'arte* uscito in “Gerarchia” il 9 settembre 1922 e dalle più recenti esternazioni di Mussolini, fatte a Perugia nell'ottobre del 1926.

---

278 G. Bottai, *Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista*, “Critica fascista” 15 febbraio 1927. Per la definizione di arte fascista si vedano anche, oltre al già citato articolo di Soffici *Il Fascismo e l'Arte*, “Gerarchia”, 25 ottobre 1922, C. E. Oppo, *Arte fascista, arte italiana*, “Critica fascista”, 1 febbraio 1927, riportato in *Cipriano Efsio Oppo. Un legislatore per l'arte*, cit. e A. Maraini, *Italian Art under Fascism*, “Studio”, dicembre 1936. Si ricorda anche che Margherita Sarfatti è incaricata di scrivere la voce *L'arte e il Fascismo* nel libro a cura di G. L. Pomba, *La civiltà fascista illustrata nella dottrina e nelle opere*, Unione Tipografica Torinese, Torino 1928. Su Bottai si vedano anche alcuni celebri interventi, successivi ma validi alla comprensione del suo pensiero, come per esempio G. Bottai, *Modernità e tradizione nell'arte italiana di oggi*, “Le Arti”, febbraio-marzo 1939; G. Bottai, *Il Regime per l'arte*, “Corriere della Sera”, 24 gennaio 1940; G. Bottai, *Il coraggio della concordia*, “Primato”, 1 marzo 1940; G. Bottai, *Interventismo della cultura*, “Primato”, 1 giugno 1940; G. Bottai, *Politicità dell'arte*, “Primato”, 1 luglio 1941; G. Bottai, *Gli artisti nello Stato*, “Primato”, 1 ottobre 1941; G. Bottai, *Socialità dell'arte*, “Primato”, 15 aprile 1942.

All'appello rispondono alcuni tra i più importanti intellettuali del ventennio, come Soffici, Bontempelli e la stessa Sarfatti. Ciò che emerge dai loro scritti è l'evidente impossibilità di definire cosa sia davvero l'arte fascista. Pur nelle rilevanti differenze riscontrabili tra il Fascismo cosiddetto cittadino e normalizzatore da una parte, che accomuna Bottai a Bontempelli e per certi versi anche Margherita, e dall'altra l'ideologia strapaesana, di origine agraria e squadristica, vicina al pensiero di Soffici, le risposte sono più rilevanti per l'enunciazione di quello che l'arte fascista non è o non deve essere piuttosto che per le definizioni in positivo. Questo aspetto è del resto già stato sottolineato a proposito della critica d'arte sarfattiana, laddove essa procede per negazioni più che per definizioni, criticando, ad esempio, il Barocco, gran parte dell'Ottocento, lo spirito scientifico e analitico, Carrà nel periodo dei Valori Plastici, qualsiasi forma di neoclassicismo, alcune rigide interpretazioni di Severini, il de Chirico troppo archeologico, la freddezza del purismo francese, solo per citarne alcune.

Anche per definire Novecento italiano Margherita è più precisa nel dire ciò che non è piuttosto che individuare una vera essenza del movimento, e questo è evidente non solo nelle mostre alla Permanente di Milano o in quelle estere, che per loro stessa natura intendevano raggruppare l'intera produzione nella sua varietà, ma soprattutto nelle esposizioni del gruppo storico che intendevano essere più rigorose (si pensi alla Biennale del 1924).

Se quindi permane la massima ambiguità nella definizione su cosa sia l'arte fascista, a livello formale e contenutistico, quello che emerge dall'inchiesta e che accomuna alcune figure illustri della scena intellettuale italiana è l'avversione per il concetto di "arte di stato".

La linea è in evidente contrasto con quella più intransigente di alcuni gerarchi, come Farinacci, promotori di una produzione al servizio del regime secondo temi e canoni formali definiti. Si tratta della complessa problematica che origina negli anni venti e che conduce, verso il 1938, ai due poli del premio Bergamo e Cremona. Bottai rappresenta una linea molto vicina a quella di Sarfatti, sebbene tra loro vi sia una divergenza sostanziale rispetto al ruolo del Governo. Per

entrambi non è possibile e non ha senso un'arte di stato, poiché la società fascista deve essere glorificata attraverso la qualità della produzione che in essa si sviluppa e non con la mera rappresentazione di temi celebrativi o con l'uso di stili realistici e mediocri.

Come per Sarfatti, anche secondo Bottai l'arte è diversa dalla propaganda e anche dall'agiografia della celebrazione retorica: «L'arte direttamente manovrata dal governo, come strumento di propaganda, non soltanto si esaurisce nell'illustrazione e nel documentario; ma per questa sua stessa insufficienza espressiva, perde ogni efficacia propagandistica.»<sup>279</sup>.

Entrambi inoltre provengono dal primo Fascismo e dal superamento del Futurismo, secondo una visione che si mantiene aperta all'internazionalità, diversamente da "L'arte ha da essere italiana" di Ojetti e in aperta polemica con Farinacci, Interlandi e Pensabene, del "Quadrivio" e de "Il Tevere", alla difesa invece della "Modernità e tradizione nell'arte italiana di oggi", come recita un intervento di Bottai in "Le Arti" nel 1939. Tutti e due sono, per istinto e per esperienza, contrari ai legami con il Nazismo, di cui intuiscono la rozza brutalità nella gestione delle vicende culturali, ed entrambi mettono in guardia il Duce sul rischio di un rapporto più stretto con la Germania<sup>280</sup>.

Sicuramente Sarfatti e Bottai conoscono il reciproco pensiero e si stimano; il rapporto tra i due è del resto testimoniato anche dalla corrispondenza conservata nell'archivio roveretano<sup>281</sup>. Entrambi sono grandi estimatori di Sironi e proprio a

---

279 G. Bottai, *Lineamenti di una politica dell'arte*, Discorso di inaugurazione della XXI Biennale di Venezia, 1 giugno 1938, riportato in G. Bottai, *Politica fascista delle arti*, Signorelli, Roma 1940, p. 117.

280 Basta citare, come esempi estremi ma da cui non fu però immune il nostro Paese, le campagne razziste che nella seconda metà degli anni trenta coinvolgono artisti come de Chirico, Carrà, Rho, Reggiani, accusati di rappresentare un'arte "Straniera, bolscevizzante e giudaica", come nel celebre titolo dell'articolo pubblicato in "Il Tevere", 24-25 novembre 1938. Sull'opinione di Bottai verso l'arte tedesca si veda ad esempio R. Ben Ghiat, *La cultura fascista*, cit., p. 9: «Che il modello nazista- osannato in Italia da Farinacci- si riproponesse d'ingoiare il Fascismo, Bottai lo percepì con chiarezza.»

281 Si veda ad esempio il tono amichevole di Giuseppe Bottai a Sarfatti (5 giugno 1936, telegramma inviato presso l'hotel Danieli di Venezia, Sar 1.1.2.16) anche in anni in cui lei era ormai isolata: «ringraziandola desideroso rivederla affettuosamente abbracciola bottai », il precedente messaggio (7 febbraio 1933, biglietto manoscritto intestato "Critica Fascista",

Bottai, con Piacentini, si deve la commissione all'artista della vetrata del Ministero delle Corporazioni alla fine del 1931.

Le vicinanze tra il pensiero bottaiano e quello sarfattiano sono forti anche quando si pensa allo scontro con la linea di Farinacci e alla frattura politica e culturale in atto al volgere del decennio tra il vertice dello Stato e la sua base, o allo scontro successivo tra il Ministero di Educazione Nazionale e il MINCULPOP, sempre più vicino ai modelli nazisti.

Non si vuole con questo negare che Bottai sia stato il gerarca di un regime dittatoriale, sostenitore anche della virata antisemita; come sottolinea Ben Ghiat «C'è il pericolo, però, che il personaggio-Bottai diventi un eroe positivo, amministratore illuminato e intellettuale “disorganico” al Fascismo, che conduce in prima persona una battaglia contro il dogmatismo della dittatura e crea attorno a sé una scuola, il “bottaismo”, capace di provocare una crisi entro il Fascismo.»<sup>282</sup>.

Un ulteriore aspetto che emerge dall'inchiesta di “Critica Fascista” è il sentimento comune di “interventismo della cultura”, per citare una nota definizione di Bottai. Come sottolinea Papa, è questo il punto di divisione più netta tra il *Manifesto degli intellettuali del Fascismo* di Gentile e il *Contromanifesto degli intellettuali antifascisti* di Croce del 1925 e anche «una delle contraddizioni più pesanti nella storia dell'antifascismo»<sup>283</sup>. Bottai, come Sarfatti e tanti altri intellettuali dell'Italia fascista, concepisce il suo impegno come una lotta necessaria, un superamento obbligatorio della distanza tra sfera teoretica e pratica.

Se molti sono i punti in comune tra lei e il gerarca, la questione dello stato corporativo li vede invece concettualmente divisi. Giuseppe Bottai, tra i

---

Sar 1.1.2.23) o la lettera del 1928 (24 gennaio 1928 , dattiloscritta, Sar 1.1.2.26) in cui il gerarca invita Margherita a collaborare alla sua rivista.

282 Come sottolinea Ben Ghiat in *La cultura fascista*, cit., i gerarchi Bottai e Farinacci furono entrambi fortemente antisemiti, anche se alcuni storici tendono a moderare questi aspetti, come G. B. Guerri, *Giuseppe Bottai, un fascista critico*, Feltrinelli, Milano 1976, mentre altri sono più equilibrati, come De Grand ( A. J. De Grand, *Bottai e la cultura fascista*, Laterza, Roma- Bari 1978).

283 E. R. Papa, *Bottai e l' arte: un Fascismo diverso? La politica culturale di Giuseppe Bottai e il Premio Bergamo (1939-1942)*, Electa, Milano 1994, p. 13.

funzionari più attivi del governo, vuole costruire una classe dirigente che governi la nazione e si rende conto, tra i primi, che il regime si deve misurare proprio nella legislazione attiva<sup>284</sup>. Promuove il sostegno degli artisti ma anche il loro inquadramento nei sindacati, ed è protagonista di alcune creazioni e riorganizzazioni delle istituzioni culturali italiane tra le più importanti del ventennio. Come sottolineano gli studi dedicati alla sua figura, il progetto di Bottai parte dal 1926 con “Critica Fascista”, e arriva negli anni trenta, dalla chiamata a raccolta di “Primato” fino al “coraggio della concordia” del decennio successivo, facendosi interprete delle diverse fasi del rapporto tra Stato e intellettuali nel Fascismo. Bottai diventa il grande promotore dell’interventismo statale, contribuendo ad una storia dalla quale Sarfatti resta esclusa.

Oltre alla risposta per l’inchiesta del 1927, Margherita chiarisce il suo pensiero in altri interventi specifici. In *Arte, Fascismo e antiretorica*, pubblicato in “Il Popolo d’Italia” il 24 febbraio 1927, ella cita l’inchiesta della battagliera rivista di Bottai, e definisce il Fascismo un movimento per sua natura contro la retorica e il secentismo: «Nell’arte, come nel resto, il compito del Fascismo è anzitutto di pulizia e di risanamento.»<sup>285</sup>.

Come già negli scritti degli anni venti, è chiaro in lei il confine tra celebrazione retorica e letterale delle glorie nazionali da un lato e dall’altro glorificazione dell’uomo nuovo fascista attraverso un’arte di qualità, animata dall’anelito alla Bellezza e giudicata secondo questo canone ultimo. Come evidente in ogni suo scritto, Sarfatti combatte sempre per questa seconda ipotesi e contro ogni tentativo di introdurre nell’ambito estetico valori ad esso estranei. Si chiariscono i termini di questa ferma convinzione nella già citata polemica sul quadro storico che nasce

---

284 Si vedano anche L. Mangoni, *L’interventismo della cultura italiana*, cit.; R. Ben Ghiat, *La cultura fascista*, cit., P. Noether, *Italian Intellectuals under Fascism*, “Journal of Modern History”, vol 43, n. 4, dicembre 1971, pp. 630-648; M. Isnenghi, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari*, cit., e in particolare su Bottai; G. B. Guerri, *Giuseppe Bottai, un fascista critico*, cit.; A. J. De Grand, *Bottai e la cultura fascista*, cit.; A. Masi (a cura di), *G. Bottai. La politica delle arti, scritti 1918-1943*, Roma 1992; E. R. Papa, *Bottai e l’arte*, cit.; A. Del Puppo, *Da Soffici a Bottai: una introduzione alla politica fascista delle arti in Italia*, “Revista de História de Arte y Arqueología”, 2, 1995-96.

285 Sar 4.1.25. Si veda anche *Il Fascismo nell’arte*, “La Stampa”, 18 maggio 1933.

in occasione della Biennale del 1930<sup>286</sup>. Occasione del referendum è una competizione lanciata da Maraini, diventato responsabile dell'istituzione veneziana, che favorisca la convergenza ad alto livello delle strutture sindacali e tragga ispirazione «dai fatti e dalle persone del Fascismo». Nella commissione per il premio, oltre al segretario, sono presenti Bottai, Turati, Sarfatti, Oppo e Ojetti.

I tempi sono ancora lontani da quello che sarà il premio Cremona, tuttavia il concorso è simbolico del cambiamento di prospettiva in atto anche nelle competizioni più internazionali quale la Biennale di Venezia, come emerge dalla scelta dei temi: il podio è riservato al migliore interprete della “vigoria della razza”, mentre il secondo posto a quello dedicato alla “maternità”. Già di per sé l'idea di suggerire dei contenuti sarebbe impensabile agli esordi del Fascismo, se si rileggono i primi discorsi del Duce, almeno fino al 1926.

Inoltre, è evidente che i temi siano parte di un progetto politico di propaganda, di livello alto ma pur sempre dettata da motivazioni estranee al mondo dell'arte. Che poi i risultati siano stati, in Italia, di eccellenza, perché prodotti da grandi artisti, questa è un'altra questione; ciò che interessa qui è il mutamento di approccio al dato culturale in atto al volgere del decennio. Sono gli anni in cui nascono e si rafforzano alcuni principi fondanti del regime, come il culto del capo e la bonifica della razza italiana. Il secondo soggetto invece si lega alle discussioni sulla politica demografica cui si è già accennato nell'introduzione.

Margherita stessa supporta l'attività di Mussolini e le campagne lanciate dal regime, anche attraverso l'interpretazione del ruolo femminile come custode e madre della nazione. Sono gli anni dell'archetipale *Famiglia* di Sironi, esposto alla Biennale del 1932, e poi di proprietà di Piacentini, ma anche della *Maternità* di Funi, quadro più discorsivo e domestico. Con tutt'altri esiti artistici, nel 1939, al premio Cremona, il tema “Ascoltazione alla radio di un discorso del Duce”, intriso di un “novecentismo fascista: forte, vigoroso, epico, romano”, secondo la celebre definizione di Farinacci, suggerirà l'ambientazione di prolifiche famiglie

---

286 M. Sarfatti, U. Ojetti, C. E. Oppo, L. Venturi, *Nostro referendum sul “Quadro storico”*, “Le arti plastiche”, 1 dicembre 1929, Sar 4.1.30.

di sana razza italiana in contesti rurali, non lontane da quelle ritratte dal pittore tedesco Paul Mathias Padua nell'opera *Il Führer parla*, esposto alla Grosse Deutsche Ausstellung del 1937.

Se in Italia non si raggiungono gli eccessi delle mostre di arte degenerata, né le epurazioni e le distruzioni che il Nazismo realizza in Germania in pochi anni, questo è dovuto alla natura stessa del Fascismo e alla sua gestione da parte di Mussolini.

L'imperfezione del totalitarismo italiano si nutre anche di voci, come quella sarfattiana, assolutamente antitetiche rispetto ad un'arte di propaganda. Non si possono indagare in questa sede i risvolti della produzione artistica sotto le dittature, tuttavia si deve ancora una volta sottolineare che in Italia ci fu un'arte sotto il regime, in pochi casi un arte di regime.

Questo forse anche grazie a Sarfatti, che, ricordiamo, è con la Balabanoff la figura più importante per la formazione di Mussolini. Indicativa a questo proposito la risposta di Margherita al referendum del 1930: «E sia pure il quadro storico. Perché no? I grandi avvenimenti possono benissimo, anzi veramente dovrebbero, ispirare le grandi opere d'arte./ Però a un patto: che la storia sia ispiratrice di un epos e non di una fotografia. Per me il quadro storico non può essere né realista né aneddótico [...]»

Sono concetti già presenti in *Segni, colori, luci* e negli scritti dei primi anni venti, soprattutto a commento dell'Ottocento italiano, ripresi anche in *Storia della pittura moderna*. Sarfatti non nega che possa esistere un riferimento del reale nell'arte, e cita a questo proposito i due maestri Michelangelo e Leonardo nei cartoni delle battaglie di Cascina e di Anghiari. Tuttavia, secondo il suo credo, che rifiuta il realismo, la fotografia, il dettaglio, la cronaca, e non prevede alcuna ingerenza esterna ma solo la forza creatrice dell'artista, chiude l'intervento così: «Còmpito dell'arte è trasformare la realtà in bellezza e la storia in leggenda. Tutto il resto è illustrazione o retorica.»

Ciò non significa che si debba promuovere l'arte per l'arte, concetto più volte criticato, ma che la funzione sociale della produzione venga come conseguenza di

una qualità altissima. L'uomo nuovo non deve essere indottrinato ma formato, sedotto, ammaliato, elevato attraverso i capolavori della Rinascenza italiana.

La via dell'arte realista, a tema e di propaganda, sarà tutto sommato marginale durante gli anni trenta, e, come scrive la Malvano «più che attraverso un rapporto frontale che agisse all'interno della produzione, si preferirà intervenire sulle strutture specifiche del campo artistico». Si tratta della linea di Bottai, alla ricerca del consenso: «[...] senza intervenire sullo statuto dell'opera, e senza modificarne i modi di funzionamento, lo stato fascista poté proporre il proprio potere legittimatorio al vertice della produzione artistica.»<sup>287</sup>.

Tra i testi conservati nell'archivio del Mart, si trova uno scritto che riveste grande interesse a proposito di questi temi e della via sarfattiana al ruolo dello Stato in ambito culturale. Al fascicolo Sar 3.3.15, sotto il titolo «Arte – realtà – Partito preso», sono conservate due copie dattiloscritte e una copia dattiloscritta e manoscritta di un testo in francese, probabilmente la trascrizione di un intervento ad un convegno (vedi Appendice).

A principio del testo sono citati altri relatori e poi si parla dei discorsi appena ascoltati di Bodrero, Focillon, George, Ojetti. D'altra parte lo stato dei fogli, senza correzioni, sembra confermare l'ipotesi di una trascrizione più che delle note preparatorie, forse fatta dalla segreteria del convegno stesso, come testimoniato dall'incipit in cui si legge «Mme SARFATTI», quasi che prima fossero stati riportati gli interventi precedenti. Il brano entra nel vivo della discussione, definendo il concetto di realtà, lontano da quello materiale e grossolano che propone un certo pensiero filosofico, segnatamente quello non idealista, e una certa linea politica, quella tedesca: «C'est une grande erreur, commise par certaine philosophie que d'avoir eu de la réalité une conception matérielle, partiale et parfois grossière, comme si les idées n'étaient pas, elles aussi, du domaine de la réalité. Cette erreur se codifia, par exemple, en Allemagne par des termes tels que "Realpolitik" comme excluent tout sentiment ou idéalité [sic], ou le nom de

---

287 L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, cit., p. 143 e p.183.



“Realschule“, donné aux écoles techniques, en opposition aux écoles d’humanités classiques, de ce fait investissent la technique, plus ou moins scientifique, de la dignité exclusive de réalité ou abaissant la réalité, par un divorce violent, à un niveau imperméable aux lumières de l’esprit. » Sulla natura dell’arte le sue parole sono chiare: «En fait, la mission de l’art a toujours été celle de tirer la vérité de la réalité; c’est- à dire de s’approcher de la réalité pour la transformer en vérité, non pas accidentelle et arbitraire, mais pure, éternelle et définitive./ L’art est, à mon sens, un phénomène de l’esprit. C’est donc tant qu’esprit qu’il peut avoir la maîtrise de la réalité ou de cette partie de la réalité qui touche à l’esprit. »

Dalla definizione dell’arte come partito preso dello spirito, Sarfatti passa ad analizzare il pubblico necessario a godere di questo tipo di produzione e quindi alla sua funzione sociale. Ancora una volta l’accento viene posto sulla frattura operata con il passato alla fine del XIXmo secolo, causata dal materialismo ma anche dal Romanticismo, di cui sembra aver parlato in precedenza George: «N’oublions pas le grand élan du romantisme. Mon cher Waldemar George, votre intervention est un cri que vous avez lancé vers Dieu. Ce n’est pas moi qui le désapprouverai. C’est un cri admirable; mais je vous demande et je me demande s’il n’y a pas plus de foi en Dieu dans cette recherche anxieuse et pathétique du dix-neuvième siècle que dans certaines formes de quiétude, de conformisme mort et vide du dix-septième siècle lui-même. Et d’ailleurs; cette foi qui anime les gens des siècles passés, il faudrait peut-être la regarder d’un peu plus près, car il ne faut pas croire que tous les artisans et tous les artistes de ces temps-là étaient de grands croyants.».

Il discorso si sposta sulla fede nell’arte del passato, con gli esempi di Perugino e Lippi, che hanno realizzato opere d’arte religiose senza essere credenti. L’origine dell’arte va cercata, secondo Margherita, nello sforzo dello spirito umano, secondo il quale si superano le polemiche e le divisioni critiche: «L’humanité n’a pas beaucoup changé, en ce qui concerne sa manifestation supérieure, qui est le travail de l’esprit. » Lo spirito è costante nelle epoche più diverse perché fa parte dell’essere umano e della sua espressione; ciò che invece deve contraddistinguere

l'artista è lo schierarsi, il prendere e difendere un partito. In polemica con quanto esposto da Ojetti, Sarfatti concepisce l'artista come un lottatore, che si batte con coraggio e volontà. L'opera nasce in due momenti: ad una prima fase istintiva («une certaine élaboration primordiale, qui est l'oeuvre de l'instinct») segue quella successiva, di pensiero e verifica («un travail postérieur de l'intelligence pour vérifier et cristalliser le travail de l'instinct»), secondo l'amato Cézanne «Nous en revenons alors à ce que disait Cézanne dont M. George a dit tant de mal et que je défende: "L'art est une sensation organisée". Il faut véritablement "organiser cette sensation" et on ne peut le faire que par la participation du coeur et de l'esprit à cette volonté de parti-prie. Je vous demande de ne pas la condamner, de la reconnaître, comme une des forces vivantes de l'art.»

Il testo, ricchissimo di spunti sull'estetica matura di Margherita, prosegue con la definizione dell'arte, o meglio di cosa non è, per ribadire ancora una volta che la sua aspirazione massima è la Bellezza duratura, "la beauté immortelle".

Un passo ulteriore tratta del divario tra arte e pubblico e del ruolo delle élite nelle società antiche, e si rileva estremamente esplicito e riassuntivo del pensiero sarfattiano in termini di politica culturale, caratterizzato da un profondo snobismo e dall'idea soreliana del governo degli intellettuali: «Autrefois, une minorité relativement très restreinte complait seule dans chaque pays, en point de vue intellectuel. Et chaque pays s'en tenait à la sienne, ce qui la restreignait d'autant plus, en parvis étanches. On savait à qui on avait affaire, à des gens de haute naissance, de haute éducation, et de culture raffinée, possédant le même corps de traditions organiques que l'artiste dont ils étaient à juger les oeuvres en premier et dernier ressort. [...] L'art est un besoin et une émotion primordiale des êtres libres, délivrés de toute contrainte et des entraves conventionnelles, soit qu'ils y échappent par le haut ou par le bas. Puisque nous voilà donc aujourd'hui forcément en face des grandes masses bourgeoises, comment obtenir que les productions les plus exquises de l'esprit atteignent ces couches inférieures, auxquelles cependant il faut s'adresser? Voilà le problème presque insoluble qui se pose, surtout pour la peinture et la sculpture mêmes, car l'architecture a un rôle

social plus clairement défini [sic] par son essence même et par son caractère d'utilité sociale.». Conclusa la lunga disquisizione sul rapporto tra arte e società nel mutato contesto contemporaneo, che vede la borghesia quale interlocutore obbligato, e non più la massa della popolazione da indottrinare, si pone il problema di quale sia il mezzo migliore per favorire questo dialogo.

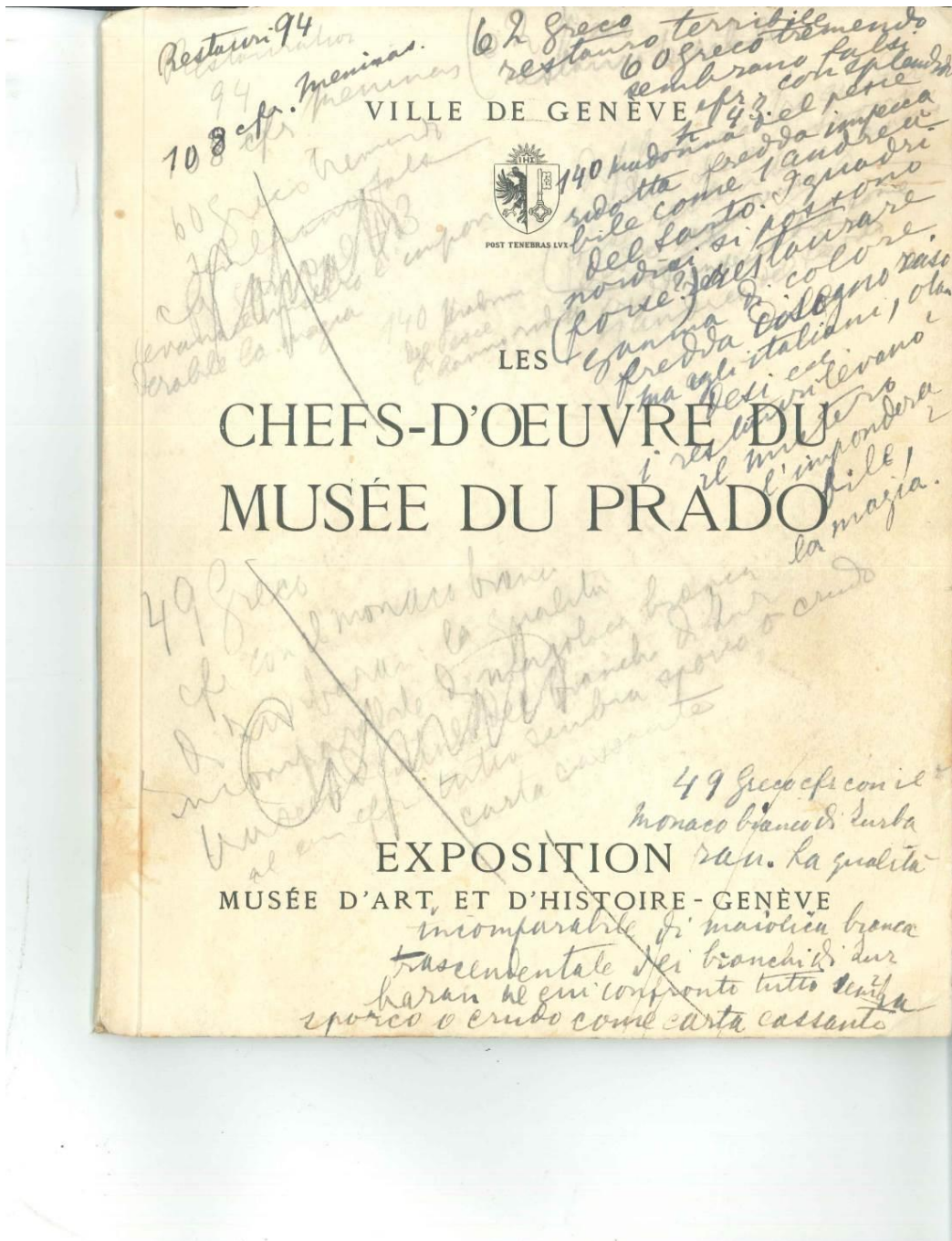
E qui entra in gioco lo Stato, non corporativo e non organizzatore di tutto, ma visto, negli occhi di Sarfatti, come un signore illuminato, un mecenate rinascimentale, che deve porre le condizioni di fioritura della produzione artistica. A posteriori è evidente come questa formula fosse di per sé stessa utopica e non applicabile in una nazione sostanzialmente arretrata come l'Italia degli anni venti e trenta. Il regime non seguirà la via della monarchia illuminata ma quella dell'organizzazione burocratica della vita nazionale: «Ici, nous empiétons clairement sur ce qui est le second problème. C'est seulement grâce à la fonction de l'Etat qu'un rapprochement peut se faire entre l'humanité, prise comme masse, la production artistique et l'artiste lui-même. C'est seulement grâce à ce rôle de mécène qui a été joué dans les temps passés par l'Etat, que ce fût la République ou que ce fût le prince, et qui doit être repris maintenant. Je ne veux pas dire par là que l'Etat doive jouer le rôle de distributeur de prix, mais bien celui de distributeur de travaux vivants.».

Il discorso occasiona anche un apprezzamento verso il mondo americano, che ha recentemente risolto queste questioni istituendo un fondo contro la disoccupazione degli artisti e istituito commesse per la decorazione degli edifici e uffici pubblici.

Infine, il discorso chiude con un accenno all'intervento di Mussolini, e anche questa nota può aiutare nella datazione del testo alla metà degli anni trenta, probabilmente riferibile alla mostra al Gran Palais del 1935 (vedi capitolo 2.3).

Sarfatti cita il capo del Governo per legittimare ancora una volta la sua visione del rapporto tra Stato e arte: «Notre Président a prononcé aujourd'hui, dans son admirable discours en faveur de la liberté de l'art, quelques notes je me permets de rappeler (1) [aggiunto a fondo pagina "voir plus loin, dernière partie: Discours

officiels”]. Il a dit qu’il était difficile de faire des oeuvres d’art sur commande. Il entendait par là sans doute qu’incontestablement on ne peut commander par ordination officielle la naissance du génie, mais pour ce qui est de chefs-d’oeuvre artistique, il faut cependant convenir qu’on n’en a jamais fait que sur commande. Un artiste ne peut s’atteler au travail héroïque [sic] qu’est le travail de l’art, s’il n’a pas devant lui au moins un minimum de garanties que son oeuvre sera placée, et qu’elle aura une durée. Voilà pourquoi l’art peut et doit se rapprocher de la réalité, non pas dans l’ordre de la réalité courante, mais de cette haute réalité qui est fait de la vérité suprême. Les grandes formes symboliques et allégoriques, résumant ce qu’il y a de plus noble et de plus grand dans la nature humaine, ne peuvent se produire ni sous l’impulsion d’une commande de la part d’un simple particulier, qui ne saurait qu’en faire, où les placer dans nos demeures provisoires et étrigées, ni sous l’impulsion arbitraire d’un artiste qui reproduit son impression fugitive. Il faut que, soit l’architecture, soit dans les autres arts, quelque chose de solidement construit et durable puisse exprimer notre temps au-delà de notre époque, en donnant la mesure de ce que celle-ci a de plus haut pour les temps à venir. C’est la raison pour quoi l’art doit être encore placé sous l’égide de l’Etat, égide non pas morale, non pas didactique, mais économique, financière et sociale : il n’y a que l’Etat qui puisse donner à l’art ce grand essor universel. Quant à savoir à qui l’Etat passera les commandes, c’est une question de dévouement et de probité artistique, et aussi une question d’intelligence, et je ne pense pas qu’un vote- fût-il même celui d’une assemblée aussi distinguée que la nôtre- soit de nature et de puissance à conférer l’intelligence à ceux qui n’en n’ont pas. Margherita Sarfatti »



**Les Chefs-D'Oeuvre du Musée du Prado. Exposition Musée d'Art et d'Histoire, Ginevra, [1939]**

**Mart, Biblioteca Margherita Sarfatti, ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 72**

### 2.3 Viaggio alle fonti dell'arte moderna

*A questo compito nuovo di sintesi, che non è da confondersi con il neo-classicismo gelido di una volta, ma dovrà essere per riuscir vitale, trasformazione e glorificazione dei valori soprattutto spirituali della vita moderna; a questo nuovo compito che dovrà formare la sua grandezza, è chiamata dalla sua storia e dalla fatalità della sua missione tradizionale, specialmente l'Italia. Come già una volta i germi della feconda rinascita, della liberazione dal Medioevo, elaborati prima dalla Francia, sbocciavano poi al sole della feconda primavera italiana, così i segni ed i sintomi che si annunciano per ora, ancor vaghi nel cielo, sembrano promettere forse sul nostro orizzonte il balenio di una nuova aurora<sup>288</sup>.*

Il pensiero sarfattiano si dimostra sempre attento alle evoluzioni artistiche internazionali. Accusata sovente di esterofilia, Margherita promuove la ripresa dell'egemonia italiana nelle belle arti senza tralasciare il valore espresso dalle altre nazioni, nella storia e nelle produzioni recenti, dimostrando ancora una volta la propria distanza dallo sciovinismo autarchico espresso dall'ala più rigida del movimento fascista. Questo il presupposto filosofico cui, come si è accennato, si unisce in lei il forte desiderio di trovare nuovi ambiti dove poter realizzare una propria politica culturale e promuovere, al contempo, la fama internazionale del regime.

Il numero di mostre e di uscite estere di cui fu protagonista Novecento italiano, o più spesso il cosiddetto gruppo di Milano, è il fatto forse più eccezionale della visione culturale intrapresa da Margherita. Cosmopolita e fluente in numerose lingue europee (tedesco, francese, inglese, spagnolo), Sarfatti capisce ben presto

---

288 Sar 3.3.26.

che la sopravvivenza della compagine è anche legata alla sua importanza estera. Inoltre la strada internazionale si attua non solo per la ferma determinazione di diffondere la nuova arte italiana, ma anche per dare agli autori occasioni importanti di riconoscimento e vendita potenziale delle proprie opere. Fin da principio queste uscite internazionali non avvengono sotto la protezione del Governo e in rari casi ne sono espressione ufficiale. La formula è più spesso quella di accordi diretti tra artisti residenti nelle diverse nazioni (come Sartoris in Svizzera, Mucchi a Berlino, Tozzi a Parigi, Morpurgo in Olanda) o a rapporti personali intrattenuti da Sarfatti o da altri componenti del gruppo con gallerie private o istituzioni estere. Alle mostre spesso partecipa la promotrice in prima persona, con un testo in catalogo e talvolta con una presentazione o una conferenza dedicata all'arte moderna. Non si ripete quasi mai la stessa mostra, ma vengono inviate opere diverse secondo le richieste dei musei e delle associazioni che organizzano le esposizioni. La scelta dei lavori dipende anche dalla disponibilità in patria, dai galleristi, primo fra tutti Gussoni della galleria Milano, e dalla sovrapposizione con altre iniziative, come la Biennale di Venezia. Ben presto, gli artisti iniziano a lamentare il disinteresse non solo delle istituzioni ma dello stesso Mussolini, che non si lascia coinvolgere nelle mostre ed è spesso rappresentato in forma ufficiale solo con il busto realizzato da Wildt. Almeno fino al 1929, Margherita sembra impegnata in prima persona nelle operazioni di scelta dei luoghi e delle opere.

Parallelamente all'emergere dei più feroci attacchi contro di lei e la sua compagine, si allenta la sua presa sulle manifestazioni estere, organizzate sempre più spesso dalla galleria Milano rispetto al comitato, come il segretario Alberto Saliotti lamenta più volte nella corrispondenza. Negli anni a cavallo del decennio si configura una situazione quasi paradossale; all'estero le nuove sorti dell'arte italiana, e della politica culturale del regime, sono conosciute ed esaltate attraverso i successi dei novecentisti; in Italia la sola parola Novecento porta con sé un'idea di vecchio tra le giovani leve e di gruppo di potere, esterofilo e antifascista, tra le gerarchie di governo.

Giova ricordare le tappe dell'“esportazione” di Novecento italiano perché questa corre parallela all'attività di conferenziera di Sarfatti, rispetto alla quale l'archivio del Mart si rivela di grande ricchezza<sup>289</sup>.

Già al 1926, subito dopo la prima mostra del movimento, risalgono le prime idee di mostre all'estero<sup>290</sup> e in primavera alla galleria Carminati di Parigi espongono otto artisti tutti di scuola milanese, con Gigliotti Zanini, che spesso espone con il gruppo; la mostra è in questo caso auspicata da Tozzi<sup>291</sup>.

Nel febbraio 1927 apre una delle esposizioni più significative del periodo, la rassegna *Artistes italiens contemporains* al Musée Rath di Ginevra. Il gruppo è ampio, conta 29 artisti e non include solo i novecentisti. La mostra viene organizzata da alcuni pittori ginevrini, insieme ai torinesi Sartoris, che firma la presentazione in catalogo, Guglielmo Pacchioni, direttore della Pinacoteca della città, e Mario Sobrero, affiancati dal critico Lionello Venturi. A marzo alla Kunsthaus di Zurigo apre la mostra *Italienische Maler*, ampia come quella di Ginevra, con 26 artisti e organizzata dal direttore del museo svizzero, con il contributo di Giovanni Scheiwiller e di Sarfatti. Il manifesto della mostra è realizzato da Sironi e nel complesso è una selezione più ampia, con gli italiani residenti a Parigi e un gran numero di autori milanesi. Anche in questo caso si parla di “arte italiana” e non di “Novecento italiano”<sup>292</sup>.

Il nome ricompare nell'esposizione tenuta ad Amburgo nell'estate del 1927, limitata a 70 opere e agli artisti residenti a Milano, e nella mostra di Lipsia, a

---

289 Per l'elenco delle mostre estere e i dati ad esse relativi si fa riferimento al regesto pubblicato in *Il Novecento milanese: da Sironi ad Arturo Martini*, catalogo della mostra a cura di E. Pontiggia, N. Colombo, C. Gian Ferrari, Milano, Spazio Oberdan, 19 febbraio- 4 maggio 2003, Mazzotta, Milano 2003.

290 Si veda ad esempio *Quindici artisti del '900 italiano*, “Il Popolo d'Italia”, 18 febbraio 1927, Sar 4.1.8, in cui Margherita parla della richiesta e curiosità da parte degli stranieri di opere e mostre del Novecento italiano.

291 17 maggio- 12 giugno 1926, *Première Exposition à Paris d'un groupe de peintres du Novecento italiano*, Parigi, galleria Carminati. Al Mart è conservata una parte importante di carteggio tra la Sarfatti e Tozzi. Nello stesso anno si ha nota di una mostra a Pittsburgh, di cui non si possiedono dati precisi.

292 Febbraio 1927, *Exposition d'artistes italiens contemporains*, Ginevra, Musée Rath; 18 marzo- 1 maggio *Italienische Maler*, Kunsthaus, Zurigo.



principio dell'anno successivo, con presentazione di Margherita Sarfatti<sup>293</sup>. Ordinata da Franz Roh, che firma probabilmente anche l'introduzione in catalogo, anche *Neue italienische Malerei: Novecento italiano* a Lipsia è una mostra a formula ridotta, con 65 lavori e senza Sironi, che non riesce ad inviare nessun'opera, insieme ai parigini e ad un omaggio allo scomparso Malerba. Gli artisti sono in tutto 15, tra cui Casorati e Campigli, due autori spesso presenti nelle iniziative estere<sup>294</sup>.

All'autunno del 1927 risale invece l'iniziativa forse più significativa di questa prima fase estera, quella olandese, con le mostre di Amsterdam e L'Aja<sup>295</sup>. Il comitato conta in questo caso nomi importanti come Enrico Morpurgo, che presenta la mostra, Romano Guarnieri, e gli stessi Sarfatti e Salietti; anche le opere sono di alta qualità, con lavori di Casorati, Carena, Martini, Modigliani, e *Maternità* di Severini, tra gli altri<sup>296</sup>. Proprio allo Stedelijk di Amsterdam il 19 novembre, un giorno prima della chiusura della mostra e del suo trasferimento all'Aja, Margherita tiene un'acclamatissima conferenza dedicata a *L'arte contemporanea in Italia*, di cui, presso l'archivio del Mart, è conservata la bozza di appunti con elenco degli argomenti da trattare (vedi sottocapitolo 2.3.1).

Il triennio 1928-1930 registra una frenetica attività espositiva che conduce da un lato allo scandalo di Berlino e dall'altro al successo della nuova trasferta svizzera e alla vicenda sudamericana<sup>297</sup>.

---

293 Pontiggia cita questa mostra e l'introduzione di Margherita Sarfatti ma sottolinea che l'originale italiano è disperso, vedi *Da Boccioni a Sironi: il mondo di Margherita Sarfatti*, cit., p. 71-72.

294 15 giugno- 14 luglio 1927, *Novecento italiano*, Amburgo, Kunsthalle; la mostra da Amburgo si sposta probabilmente a Berlino, ma non si hanno notizie nuove rispetto a quanto già pubblicato da Pontiggia nel *Regesto* di *Da Boccioni a Sironi: il mondo di Margherita Sarfatti*, cit.; 8 gennaio- 5 febbraio 1928, *Neue italienische Malerei: Novecento italiano*, Lipsia, Museum am Augustusplatz.

295 22 ottobre- 20 novembre 1927, *Esposizione d'arte Italiana in Olanda*, Stedelijk Museum, Amsterdam; poi 9-31 dicembre 1927, Aja, Pulchri Studio.

296 Si veda la corrispondenza Margherita Sarfatti – Morpurgo conservata in Sar 1.1.1.37; si veda anche *Italiani all'estero*, "Le Arti Plastiche", 6 novembre 1927, Sar 4.2.15.

297 Nel 1928 si conta anche una mostra a Mosca, al Musée d'art moderne de Moscou, con Tosi, Salietti, Bernasconi, Casorati, de Chirico, Andreotti, Funi, che presentano una sala italiana all'interno del museo. Si contano poi, senza dati precisi, alcune partecipazioni negli Stati Uniti (Pittsburgh, Chicago, Cleveland, Baltimora, St. Louis) e una mostra a Darmstadt nel

Le forze in gioco in patria per esportare l'arte italiana e farsi interpreti ufficiali della produzione fascista sono molte. Parallela alla storia di Novecento, ci sono in quegli anni numerose iniziative portate avanti da rappresentanti governativi, come in alcuni casi Oppo o Maraini. Ad esempio, tra il 1928 e il 1929 si susseguono le esposizioni di Madrid (*Exposición de Arte Francés, Italiano y del libro Aleman*) e di Barcellona (*Esposizione internazionale d'arte*)<sup>298</sup>.

Nello stesso periodo si colloca anche una trasferta ungherese di Novecento italiano, con una mostra a Budapest, di cui non ci sono notizie certe<sup>299</sup>. Sicuramente i contatti con la città rimangono aperti, così come l'interesse verso l'arte italiana, e si può confermare, attraverso i documenti del Mart, una conferenza di Margherita, tenuta in italiano presso il Kulturbun di Budapest nell'aprile del 1936 e dedicata a *Lo spirito di Roma nell'arte moderna*. In quest'occasione viene sottolineato che Sarfatti parla nella gran sala dell'Accademia per la seconda volta, quindi potrebbe aver già tenuto un intervento in occasione della mostra del maggio 1929.

In marzo aveva inaugurato a Nizza l'*Exposition du Novecento italiano. Peinture Sculpture Décoration* ospitata dalla Société des Beaux-Arts nell'ambito del XXXVI Salon annuale nizzardo. Presentata da Maraini, la mostra è a formula larghissima, con artisti milanesi e toscani, pittori e scultori, arti decorative, con le produzioni di Ponti, Ravasco, Mazzucotelli, tra gli altri<sup>300</sup>. Anche in questo caso i

---

1929, di cui non si hanno ulteriori notizie. Nel marzo 1929 sono intensi anche i contatti per una rassegna presso la Guarino Gallery di New York. A questo proposito, oltre all'Appendice già pubblicata da Bossaglia nel 1979, si veda il patrimonio conservato presso l'Archivio del '900 di Milano.

298 Maggio 1928, Madrid, *Exposición de Arte Francés, italiano y del libro Alemán*; realizzata su invito dell'associazione pittori e scultori di Madrid, viene curata da una commissione composta da Sarfatti, Casorati, Zanelli. All'anno successivo risale invece la partecipazione italiana all'*Esposizione internazionale d'arte* di Barcellona, introdotta in catalogo da Oppo. Nella sua biblioteca, Sarfatti conserva il *Catalogo della sezione italiana: esposizione internazionale d'arte di Barcellona MCMXXIX, 7 maggio – 8 dicembre 1929*, organizzata dal Sindacato nazionale fascista degli artisti, con introduzione di Oppo (ROVERETO\_MART 256 q-Sar 92).

299 Maggio 1929, Budapest. Sull'iniziativa si veda il si veda il patrimonio conservato presso l'Archivio del '900 di Milano.

300 Marzo- aprile 1929, *Exposition du Novecento italiano. Peinture Sculpture Décoration*, Nizza, Société des Beaux-Arts.

contatti con la città francese si mantengono vivi, e Sarfatti è protagonista di una serie di interventi dedicati all'arte italiana nel gennaio- febbraio 1933. Nel Fondo del Mart sono conservati numerosi appunti relativi a queste conferenze; inoltre, i ritagli stampa hanno permesso di datare con maggiore sicurezza gli spostamenti di Margherita in quegli anni, così come la ricezione dei suoi interventi.

In giugno apre a Ginevra, presso la galleria Moos, una delle manifestazioni più importanti del gruppo all'estero; organizzata da Margherita e dal direttivo di Novecento, con la collaborazione della galleria Milano e di Sartoris, la mostra prevede un comitato d'onore presieduto in questo caso dallo stesso Mussolini. L'esposizione è corredata da un ricco catalogo con le biografie degli autori e ciascun artista presentato da un critico, tuttavia nessuna di queste introduzioni è di Sarfatti<sup>301</sup>.

All'autunno risale infine uno degli episodi più simbolici, avvenuto durante la mostra degli italiani presso lo Juryfreie Kunstschau di Berlino. Se la Germania nel 1929 godeva ancora di un periodo di acceso dibattito sui temi della nuova oggettività tedesca a confronto con le avanguardie e il loro impegno politico, nella sede dell'associazione Juryfreie si scontrano due mondi quasi opposti. In sale contigue sono esposte le opere di Novecento italiano, e specificamente il busto di Mussolini realizzato da Wildt, insieme alle opere di uno dei gruppi tedeschi più intransigenti, il Novembergruppe, con i collage anti mussoliniani di John Heartfield<sup>302</sup>.

---

301 Giugno- luglio 1929, *21 artistes du Novecento italien*, Ginevra, galleria Moos. Nella biblioteca Sarfatti si conserva il catalogo *Deuxième exposition d'artistes du Novecento italien*, catalogo della mostra, Ginevra, Galerie Moos, giugno- luglio 1929, [Titolo della copertina: *21 artistes du novecento italien : Campigli, Carena, Carrà, Casorati, De Chirico, De Grada, De Pisis, Funi, Larco, Martini, Marussig, Modigliani, Rava, Saliotti, Sartoris, Severini, Sironi, Tosi, Tozzi, Wildt, Zanini: 1929*] ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 36.

302 4 settembre- 20 ottobre 1929, Berlino, Juryfreie Kunstschau. Sullo scandalo dello Juryfreie, si veda anche C. Gian Ferrari, *Avanguardia e tradizione. 1929: la polemica alla Juryfreie Kunstschau*, in *Carlo Carrà 1881-1966*, catalogo della mostra a cura di Augusta Monferini, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 15 dicembre 1994- 28 febbraio 1995, Electa, Milano 1994, pp. 110-113. Vi sono riscontri documentari di contatti e consultazioni per una mostra a Berlino, già alla fine del 1926, tramite Venturi. Non è chiaro però se questi portino alla mostra presunta dell'autunno 1927, che segue Amburgo, o a quella del 1929 alla

La mostra di Berlino, coordinata da Gabriele Mucchi, artista italiano residente nella capitale tedesca, è rilevante anche per il numero di opere, con tutte quelle esposte a Ginevra ma senza la sezione di architettura. In quest'occasione, oltre allo scandalo del Novembergruppe, che ha grande risonanza in patria e a livello internazionale, emergono con evidenza i dissidi interni al movimento e soprattutto il potere ormai assunto dalla galleria Milano nella gestione delle trasferte estere.

Già Bossaglia nel 1979 evidenzia quanto la galleria Milano, nel caso berlinese, tenda a tenere i rapporti direttamente con i tedeschi, tagliando fuori Mucchi e soprattutto il Comitato<sup>303</sup>. La galleria si organizza in modo sempre più autonomo e il proprietario, Gussoni, cerca di scartare Saliotti e fare accordi diretti con le istituzioni e gli artisti.

Se nel dicembre 1926 Margherita si occupa ancora direttamente della scelta di date e sedi, la corrispondenza tra Mucchi e Saliotti nel periodo berlinese, già trascritta in appendice al testo del 1979 di Bossaglia, non lascia margine di interpretazione. Si rilegga per esempio la lettera del 6 gennaio 1930 in cui l'artista, da Berlino, propone al segretario di «organizzare le nostre mostre senza l'intervento della Galleria della malora. Mi sarebbe gradito a tal proposito che tu mi spiegassi ben chiaramente la situazione interna del '900. Cosa c'è di nuovo? Liti? Gelosie? Intromissioni? Basterebbe un paio di gente di buona volontà e senza interesse personale per far andare avanti questa macchina, che, se andasse bene, sarebbe davvero una bella macchina e potrebbe avere molto successo e imporre il suo nome anche all'estero. (Io sento io qui.) (Qui tutti vedono il '900 sotto un aspetto magnifico e ci ammirano e ci invidiano per la nostra fraterna organizzazione. Naturalmente, io parlo sempre molto molto bene di questo '900!)»<sup>304</sup>.

---

Juryfreie Kunstschau. Su Venturi quale tramite per la Germania, si veda in particolare nel fascicolo Sar 1.1.1.37 la lettera dattiloscritta del critico d'arte torinese datata 9 novembre 1926, sulle esposizioni di Novecento italiano in ambito tedesco, in particolare Dresda e Berlino (sulla stessa lettera compare l'annotazione autografa «risposto il 21 nov 26»).

303 R. Bossaglia, *Il Novecento italiano: storia, documenti, iconografia*, cit., p. 37 e segg.

304 Idem, pp. 111-114.

Nell'autunno del 1929 Tozzi, con l'aiuto di Sartoris, riesce a far tornare l'arte italiana a Parigi, nella mostra *Exposition d'art italien moderne* alla Galerie Editions Bonaparte di Parigi, con 35 tra pittori e scultori insieme a scenografi e architetti, tra cui ancora Modigliani, il gruppo dei novecentisti e gli *italiens de Paris*<sup>305</sup>.

Nel gennaio 1930 alla Kunsthalle di Basilea apre la mostra *Moderne Italiener*<sup>306</sup>, impresa che inaugura un anno importantissimo, chiuso dalla trasferta sudamericana. Il 20 dicembre 1929 Saliotti scrive a Sarfatti sull'organizzazione della mostra svizzera, aggiungendo alcune interessanti considerazioni sulla situazione del gruppo a quelle date: «C'è una tal confusione nel campo artistico che non si capisce più nulla. L'accademia che tira da una parte, i Sindacati da un'altra, i giovani dalla loro, i vecchi idem, e tutti insieme contro il novecento.»<sup>307</sup>. La mostra si trasferisce a marzo, quasi uguale e con poche modifiche, presso la Kunsthalle di Berna; entrambe le iniziative sono promosse da Sartoris, autore anche della presentazione, e questo probabilmente spiega la presenza di molti artisti torinesi, tra cui alcuni del “Gruppo dei Sei”<sup>308</sup>.

---

305 30 novembre- 20 dicembre 1929, *Exposition d'art italien moderne*, Parigi, Galerie Editions Bonaparte. In quest'occasione Tozzi prova ad ottenere il Jeu de Paume. Già Massimo Campigli aveva parlato dell'interesse che avrebbe avuto una mostra di Novecento italiano a Parigi, in particolare al Jeu de Paume, sede che aveva già ospitato la produzione di Belgio, Svizzera, Romania e altre nazioni. Si veda a questo proposito M. Campigli, *La prima Mostra del Novecento italiano vista da Parigi*, “La Nuova Italia”, 19 dicembre 1925, Sar 4.2.1. La grande rassegna dell'arte italiana, antica e moderna, si farà al Jeu de Paume nel 1935, ma non sotto gli auspici di Sarfatti (vedi sottocapitolo 2.3.2).

306 5 gennaio- 2 febbraio 1930, *Moderne Italiener*, Kunsthalle, Basilea; poi, con poche varianti, 16 marzo- 4 maggio 1930, *Artisti della nuova Italia*, Kunsthalle, Berna.

307 R. Bossaglia, *Il Novecento italiano: storia, documenti, iconografia*, cit., p.116

308 Se ancora ci fosse bisogno di ricordarlo, molti artisti dei Sei di Torino, del gruppo romano e di quello fiorentino espongono, insieme ad altri *outsider* illustri come Casorati, con i novecentisti all'estero (e anche in patria), fino a metà degli anni trenta. Le divisioni non sono quindi nette, pur nella lotta di potere in atto in Italia; il punto di vista della storiografia del dopoguerra, tesa a sottolineare la divisione regionale per movimenti e la corrispondenza, falsa e pericolosa, tra Novecento/ Futurismo- Fascismo, Chiarismo/ Neoespressionismo/ Scuola romana- antifascismo, è del tutto priva di fondamento non solo storico ma anche critico.

Nel settembre 1930 Margherita s'imbarca per l'America del Sud, con destinazione Buenos Aires<sup>309</sup>. All'Associazione "Los Amigos del arte" della capitale argentina è infatti in programma una grande mostra di Novecento italiano, l'ultima di cui si occupa lei in prima persona. In catalogo ella riepiloga il movimento, inserendo cenni bibliografici importanti sulle mostre all'estero organizzate fino a quel momento<sup>310</sup>. Anche in questo caso è un'esposizione a base larga, con 46 artisti, da Casorati a Rizzo, de Chirico, Morandi, Viani. I giudizi sulla stampa estera e italiana sono molto positivi, come emerge dal ricco patrimonio di ritagli stampa conservati al Mart<sup>311</sup>.

Nell'articolo *Giudizi favorevoli alla "Mostra del 900 Italiano*, pubblicato il 15 settembre nel quotidiano argentino "Il Mattino d'Italia", si legge che Sarfatti terrà, il giorno successivo, una conferenza agli "Amigos del Arte" sul tema *Alle fonti della pittura moderna* e che ripartirà da Buenos Aires il giorno 20. È pubblicata anche un'immagine del Comitato d'onore, con Benito Mussolini quale presidente, Augusto Turati, Giuseppe Bottai, Ada Negri, tra gli altri<sup>312</sup>.

---

309 Settembre 1930, *Novecento italiano*, Associazione "Los Amigos del arte", Buenos Aires; poi dicembre 1930, Museo d'Arte Moderna, Montevideo.

310 Una copia si trova anche nella biblioteca Sarfatti: *Mostra del Novecento italiano*, catalogo della mostra, Buenos Aires, Amigos del arte, settembre 1930, Amigos del arte, Buenos Aires 1930 ROVERETO\_MART 256 q-Sar 69.

311 Si vedano soprattutto i fascicoli Sar 4.1.5, 4.1.7, 4.2.35. Tra questi si segnalano *Un trionfo dell'Arte Italiana Moderna in Argentina*, "Il Mattino d'Italia", 14 settembre 1930, Sar 4.2.35, dove compare una foto dell'inaugurazione con Margherita Sarfatti e un trafiletto intitolato "All'estero non si fa politica! Si fa unicamente italianità!". Lo stesso entusiasmo prepara la mostra già nei mesi precedenti, come in G. Polverelli, *La "mostra del 900 Italiano a Bs. Aires"*. *Nostra intervista con Margherita Sarfatti*, "Il Mattino d'Italia", 8 agosto 1930, Sar 4.1.5 (Si tratta di un'intervista per il giornale argentino fatta via telegrafo a Margherita Sarfatti a Roma).

312 *Giudizi favorevoli alla "Mostra del 900 Italiano"*, "Il Mattino d'Italia", 1930 settembre 15, e *Margherita Sarfatti agli "Amigos de l'Arte"*. *La conferenza di oggi sul tema: Alle fonti della pittura moderna*, "Il Mattino d'Italia", 16 settembre 1930, entrambi Sar 4.2.35. Il Comitato d'onore comprende: S. E. On. Benito Mussolini, presidente, S. E. On Augusto Turati, S. E. Giuseppe Bottai, Ada Negri, e poi On. Ernesto Belloni, On. Stefano Benni, Gustavo Botta, Comm. Giuseppe Chierichetti, Comm. Aldo Crespi, Gr. Uff. Fernando Du Chene de Vere, Comm. Carlo Frua De Angeli, Prof. Giuseppe Gallavresi, S. E. F. T. Marinetti (dell'Accademia d'Italia), Comm. Roberto Meyer, Comm. Giorgio Mylis, Umberto Notari, Ugo Ojetti, Comm. Pietro Ostali, Maestro Ildebrando Pizzetti, Ernesto Ponti, Comm. Piero Preda, Comm. Mario Rossello, Giovanni Treccani (senatore del Regno), Dottor Calogero Tumminelli.

Il 1 giugno 1931 apre la mostra annuale presso il Glaspalast di Monaco di Baviera, ultima della storica serie ospitata nel palazzo di vetro, che dopo soli cinque giorni viene completamente distrutto da un incendio, di origine quasi sicuramente dolosa<sup>313</sup>. All'esposizione, che doveva durare fino ad ottobre, partecipa il gruppo milanese con opere di notevole valore, affiancato da una monografica di Casorati. Purtroppo non è stato possibile ricostruire chi si fosse occupato del collegamento con le associazioni artistiche monacensi per organizzare l'esposizione. Albero Saliotti era già uscito dal comitato direttivo di Novecento mentre stava preparando la trasferta sudamericana e compare a Monaco solo come artista, riprendendo in mano l'organizzazione del gruppo nell'autunno del 1931, per la mostra itinerante nei paesi scandinavi.

Nemmeno Sarfatti sembra essere impegnata nell'esposizione al Glaspalast, con tutta probabilità gestita dalla galleria Milano, come già emerso nelle vicende di Berlino del 1929. Nella sala 47, questa volta nella sezione dedicata alla Münchener Secession e sicuramente invitati da quest'associazione monacense, compaiono 25 opere di artisti italiani, cui si devono sommare la piccola ma significativa monografica di Casorati, forte di nove capolavori esposti in sala 44, e de Chirico, esposto in sala 55 con gli stranieri, tra cui Kokoshka, Lehmbruck, Liebermann, Picasso, Rouault, von Stuck, Utrillo<sup>314</sup>.

---

313 Anche i giornali italiani riprendono la notizia; si veda ad esempio *L'Incendio del Glaspalast di Monaco*, "La Stampa", 7 giugno 1931, in cui viene segnalata la perdita importante di opere di Casorati e la notizia del probabile salvataggio di alcune opere di Carrà, Saliotti, De Grada e Funi; altre riprese dell'evento sono ad esempio *Fiamme a Monaco*, "Le Arti Plastiche", 1 giugno 1931; *La partecipazione Italiana all'Esposizione di Monaco*, "Giornale del Friuli", 4 giugno 1931; Rubinetto, *Gli scherzi del fuoco*, "Perseo", 15 giugno 1931. L'autore desidera ringraziare l'archivio Casorati di Torino per le importanti indicazioni sulle opere del maestro e sulle segnalazioni di ritagli stampa relativi all'incendio del Glaspalast. Purtroppo il periodo di ricerca svolto dall'autore a Monaco di Baviera ha dato risultati parziali; se si può con sicurezza annettere alle bibliografie ufficiali del movimento novecentista la mostra presso il Deutsches Museum, non è stato tuttavia possibile ricostruire i contatti intercorsi tra italiani e tedeschi per l'organizzazione delle mostre, né un eventuale coinvolgimento di Margherita Sarfatti nell'impresa monacense.

314 La mostra del 1931 presenta un'importante rassegna dedicata al Romanticismo (nelle sale 37-38-40), con opere di maestri tedeschi, da Caspar David Friedrich a Moritz von Schwind; gli autori del gruppo Juryfreie sono invece presentati nelle sale 53-54, con 64 opere, mentre le sale 22-23-24 sono dedicate alla Bayerische Kunstgewerbeverein, associazione degli artigiani bavaresi (con manufatti di oreficeria, stoffe, decorazioni); se si

La cosiddetta “scuola di Milano” comprende Borra, Carrà, Consolo, Del Bon, Funi, De Grada, Marussig, Lilloni, Tosi, Funi, Saliotti e Sironi, tra gli altri<sup>315</sup>, mentre Casorati è presente con opere cardine della sua poetica, quali *La Lezione* e *Lo studio*, entrambe bruciate nel palazzo.

Come emerge anche dai primi commenti sui giornali italiani, l'incendio del Glaspalast risparmia pochissimi lavori, tra cui alcune opere italiane, che fanno parte di una seconda esposizione, mai citata dalle bibliografie relative a Novecento e quasi del tutto ignorata nelle monografie dei singoli autori.

La seconda mostra apre il 15 luglio per concludersi a fine ottobre 1931 e viene interpretata come una sorta di “riparazione” dai danni materiali e simbolici portati dalla devastazione del Glaspalast. Ospitata nelle sale del Bibliothekbau presso il Deutsches Museum della capitale bavarese, è organizzata dalle medesime associazioni che avevano curato la mostra originaria: la Münchener Künstler-Genossenschaft, la Verein Bildender Künstler Münchens “Secession” e la Münchener Secession. Come presso il Glaspalast, anche al Deutsches Museum

---

esclude la sala 43 (Baukunst), tutto il resto del palazzo è dedicato alle numerose opere presentate dalla Münchener Künstler-Genossenschaft (Associazione degli artisti di Monaco di Baviera) e della Münchener Secession, che ospita gli italiani.

- 315 Dal catalogo della mostra *Münchener Kunstausstellung im Glaspalast*, Knörr& Hirth, Monaco 1931 emergono le seguenti opere esposte (il numero è quello della didascalia nella pubblicazione, mentre talvolta compare l'indicazione della proprietà): n. 1836 Pompeo Borra, *Paesaggio* (olio); n. 1856 Carlo Carrà, *Nackt* (olio) e n. 1857 *Morgen am Meer* (olio); Felice Casorati n. 1858 *La lezione* (olio), n.1859 *Lo studio*, Bettino Errera, Florenz (olio), n. 1860 *Fanciulla dormiente*, Comune di Milano (olio), n. 1861 *La sorella*, 1927 (olio); n. 1862 *Rape*, 1927, n. 1863 *Natura morte* [sic], 1927, n. 1864 *Paesaggio*, 1928, n. 1865 *Studio di nudo*, 1924, n. 1866 *Ritratto della sorella*, Galleria d'Arte Moderna, Torino; n. 1868 Paola Consolo, *Ritratto di Cambino* (olio); n. 1872 [Angelo] Del Bon, *Paesaggio in vernale* (olio); n. 1912 Cristoforo De Amicis, *Figura* (olio); n. 2208 De Pisis, Filippo, Parigi, *Ponte sulla Senna* (olio) e n. 2209 *Nature morte* (olio); n. 1989 Leonor Fini, Milano, *Die Zirkusdame*, (olio) illustrato b/n n. 103; n. 1996 Achille Funi, *Sibella* (olio) e n. 1997 *Morte di Adone* (olio) illustrato b/n n. 83; n. 2008 Raffaele de Grada, *Flusslandschaft Lambro* (olio); n. 2170 Umberto Lilloni, *Venezia* (olio); n. 2178 Piero Marussig, *Nudo* (olio) e *Portone aperto* (olio); n. 2184 Cesaro Montè [sic], *Ceatranti* (olio); n. 2208 Filippo De Pisis, *Ponte sulla Senna* (olio) e n.2209 *Nature morte* (olio); n. 2224 Mauro Reggiani, *nudo* (ol) sala 47; n. 2230 Francesco De Rocchi, *Cislago, Adolescenza mistica* (olio); n. 2247 Alberto Saliotti, *Strada a Cavi di Lavagna* (olio) e n. 2248 *Ciocciara* (olio); n. 2304 Mario Sironi, *Pascolo* (olio) e n. 2305 *Pescatori* (olio); n. 2331 Arturo Tosi, *L'aratura* e n. 2332 *Riviera ligure*; n. 2349 Gigiotti Zanini, *Natura morta* (olio) e n. 2350 *Natura morta* (olio). In sala 55 è esposta l'opera n. 1867 Giorgio de Chirico, *Das Mannequin mit den Ruinen* (olio), Galerie Flechteim, Berlin.



gli italiani compaiono nella sezione della Secessione monacense e viene editato un catalogo anche per questa seconda mostra. Dalla pubblicazione e dai documenti assicurativi conservati presso lo Stadtarchiv di Monaco emerge che sono state recuperate entrambe le opere di Carrà, (citate ora come n. 1369 *Nudo* e n. 1370 *Morgen am Meer*), di Funi solo *La Sibilla* (n. 1466), di De Grada *Paesaggio* (n. 1483, che nel catalogo precedente era citata come *Flusslandschaft Lambro* ma che con tutta probabilità si riferisce alla medesima opera), di Lilioni *Venezia* (n. 1622) e di Salietti solo *La Ciociara* (n. 1715), esposte tutte in sala 31, insieme a de Chirico, *Das Mannequin mit den Ruinen* (n. 1371)<sup>316</sup>.

Nell'autunno dello stesso anno prende avvio una delle ultime trasferte importanti del gruppo, con il tour scandinavo che tocca le città di Stoccolma, Helsinki, probabilmente Abo- Turk, poi Göteborg, e infine Oslo<sup>317</sup>.

Si tratta di mostre di grande respiro, con oltre 50 artisti, intitolate al Novecento italiano; questa impresa registra anche il ritorno di un significativo coinvolgimento di Sarfatti, che firma l'introduzione in catalogo tracciando una breve storia del movimento<sup>318</sup>.

Prima del definitivo bando imposto da Mussolini al suo coinvolgimento nelle mostre estere, si contano ancora la mostra parigina alla galleria Bernheim nel marzo 1932 e quella di Praga nell'aprile- maggio dello stesso anno, ma ormai l'attività di Margherita si concentra quasi esclusivamente sulla diffusione della sua

---

316 Si vedano in particolare i documenti conservati presso Stadtarchiv, Monaco, Bestand: Secession 1472-1538- Landeshauptstadt München, Akt, "Verein SecessionGalerie e.V. München- Korrespondenz; Protokoll der Generalversammlung 1957"- Von 1931 bis 1958- Sezessions- Galerie/ Schriftwechsel- Documento 1515 su carta intestata Munchener Kunstaussstellung 1931 im Deutschen Museum Bibliothekbau e con timbro (An Stelle der Glaspalast- Ausstellung) Verastaltet von der Münchener Künstler- Genossenschaft Dem Verein Bildender Künstler Münchens E. V. „Secession“ und Der Neuen Secession, datato Monaco, 8 luglio 1931. Nel documento sono riportate le opere salvate con i valori assicurativi da utilizzare per la seconda mostra presso il Deutsches Museum.

317 9 settembre- 4 ottobre 1931, *Il Novecento italiano*, Stoccolma, Liljevalchs Konsthall; poi, con poche varianti, 24 ottobre- novembre, Helsinki, Taidehalli Konsthalle; poi, dicembre 1931- gennaio 1932, Abo- Turk e Göteborg (le data sono ipotetiche perché non è stato realizzato o rintracciato nessun catalogo); infine 4-21 febbraio 1932, Oslo, Kunstnernes.

318 Nel catalogo Margherita cita altre mostre all'estero di cui non si trova traccia, tra cui Atene, Mosca, Saint Louis.

poetica, chiarita e pubblicata in *Storia della pittura moderna*<sup>319</sup>. Per meglio comprendere l'estensione e l'importanza dell'attività di conferenziera di Sarfatti bisogna distinguere un momento iniziale, degli anni venti, maggiormente legato alla promozione delle mostre di Novecento italiano, e uno maturo, del decennio successivo, in cui la sua forza oratoria si fa più evidente mentre si chiariscono i temi della rinnovata battaglia per l'arte.

Bisogna altresì sottolineare che il ruolo di ambasciatrice intellettuale dell'Italia fascista resta, man mano che le altre cariche le vengono sottratte, uno dei più importanti ambiti di azione di Sarfatti dopo il 1929 e su questo lei concentra le sue energie. Si è già accennato alla situazione paradossale che si viene a creare intorno alla sua figura: sempre più invisata in patria e allontanata dagli incarichi ufficiali, viene invitata all'estero quale eminente interprete della cultura italiana. Non è dato di capire fino in fondo quanto e quale sia stato il reale livello di tolleranza del regime nei suoi confronti, o quanto piuttosto Mussolini abbia saputo e voluto sfruttare Sarfatti fino alla fine per le sue indubbie doti di illustre comunicatrice e ambasciatrice delle glorie nazionali.

Per motivi diversi, è quindi interessante ricostruire l'attività oratoria di Margherita attraverso l'inedito materiale emerso nell'archivio roveretano. Nella sezione scritti sono conservati alcuni testi di appunti per gli interventi *Le fonti dell'arte moderna* tenuta al Circolo Roma il 25 gennaio 1923, il cui contenuto è con tutta probabilità simile a quello per la conferenza di medesimo titolo tenuta il 25 aprile dell'anno successivo alla Gran Guardia di Verona (Sar 3.3.26 e 3.3.19). Al periodo del Novecento estero appartiene la conferenza di Amsterdam (Sar 3.3.36 e 3.3.23) mentre al decennio successivo sono da riferire i testi conservati in Sar 3.3.46, forse per un intervento a Londra nel 1930, quelli per l'Accademia degli Illusi di Napoli (Sar 3.3.38), per San Remo (3.3.48) e per Nizza (3.3.47).

Insieme agli scritti di cui sono chiari i riferimenti, ne sono stati analizzati altri riferibili sempre ad partecipazioni di Margherita a conferenze e convegni non

---

319 4-19 marzo 1932, Parigi, Galerie Georges Bernheim & C.; 1932, aprile- maggio, Praga, Umelecka Beseda.

identificati. Oltre a questi, sono presenti gli appunti redatti per gli interventi su Dante e Leonardo, per il ciclo di lezioni programmate durante la trasferta americana del 1934 e infine per i simposi di architettura nella seconda metà degli anni trenta<sup>320</sup>.

Dai ritagli stampa conservati nell'archivio del Mart si può tentare di ricostruire la cronologia di molti interventi di argomento storico- artistico tenuti da Margherita nel corso di un ventennio. La lista non è sicuramente esaustiva ma risulta indicativa di un aspetto finora ignorato o trascurato dai commentatori, di estremo interesse anche per seguire l'evolversi della poetica sarfattiana e dei suoi incontri e spostamenti internazionali<sup>321</sup>. Si elencano di seguito gli interventi di Margherita negli anni venti- trenta di cui si abbiano notizie, con indicazione di titolo, luogo, data, ove possibile sinossi dell'argomento e riferimento ai documenti del Fondo Sarfatti presso il Mart:

- *Visibile parlare*, su Dante e Leonardo, Milano, Lyceum, 24 aprile 1921 (ritagli stampa in Sar 4.2.10)<sup>322</sup>.

---

320 Come nel già citato manoscritto *Quelques notes bio-bibliographiques de Margherita Grassini Sarfatti* (Sar 3.3.4, pp- 12-18), Sarfatti considera sempre le conferenze quale parte fondamentale della sua critica militante e della battaglia di avanguardia. L'attività in questo ambito è così ampia, come estensione temporale e geografica, che non è stato possibile ricostruire tutti i suoi interventi, tra cui alcuni di quelli elencati nel citato testo autobiografico: «Entretiens, et dès 1916, j'avais fondé le groupement artistique appelé Il Novecento italiano, dont je fus la présidente et dont j'organisais plusieurs expositions en les accompagnant de conférences illustratives, en Italie et à l'étranger (Milan 1923, Hollande, Belgique, Allemagne et Amérique du Sud en 1930. Ces expositions et mes cours et conférences italiennes et autres (en français à Paris, Ecole du Louvre, à Amsterdam et en Brésil; en anglais à Londres; en espagnol à Buenos Aires et Montevideo; en allemand à Vienne et à Cologne et aux universités de Francfort et de Berlin) permirent au groupe du 900 Italiano de faire apprécier à l'intérieur et à l'étranger l'effort et l'essor de nos artistes d'avant- garde.».

321 Dove possibile si è riportato il titolo esatto dell'intervento; qualora ricavato dai materiali a stampa o da altri documenti, questo viene invece segnalato tra parentesi. Margherita interviene in numerose occasioni anche su argomenti diversi, come emerge dal Fondo di ritagli stampa, tra cui Sar 4.2.10, con articoli riferiti alla conferenza dal titolo *Istituzione degli orti cittadini* tenuta a Milano il 7 dicembre 1917 e a quella dedicata alle suffragette inglesi del giugno 1913 (vedi Introduzione).

322 Tra gli articoli dedicati al poeta si ricordano: *L'anno dantesco. Dante e Leonardo*, "Il Popolo d'Italia", 22 aprile 1921, Sar 4.2.5 (in cui si tratta il tema della conferenza al Lyceum, parzialmente pubblicato in E Pontiggia (a cura di), *Il Novecento italiano*,

- *Le fonti dell'arte moderna [Le origini dell'arte italiana del secolo XIX]*, su iniziativa della rivista "La Donna", Roma, Circolo di Roma, 25 gennaio 1923 (ritagli stampa in Sar 4.2.11 e 4.2.12). I testi preparatori per questo intervento sono conservati ai fascicoli Sar 3.3.26 e 3.3.19 (vedi sottocapitolo 2.3.1 e Appendice). Una fonte importante è anche l'articolo conservato in Sar 4.2.11 (e una copia anche in Sar 4.2.10) *Margherita Sarfatti a Palazzo Doria. Le fonti dell'arte moderna*, pubblicato ne "Il Giornale di Roma" il 26 gennaio 1923, dove viene riportato il testo della conferenza.
- *Daniele Ranzoni*, Milano, Circolo d'Arte e d'Alta Cultura, 25 febbraio 1923 (ritagli stampa in Sar 4.2.13).
- *Le fonti dell'arte moderna*, Verona, Gran Guardia, 25 aprile 1924 (con testo simile alla precedente conferenza, di medesimo titolo, tenuta a Roma nel gennaio 1923). L'intervento sottolinea quanto la pittura di paesaggio sia stata al centro della produzione fiamminga, mentre la pittura classica ponga al centro l'uomo. Ancora una volta viene ripreso il contrasto tra il sud e nord in ambito artistico.
- *Alle fonti della pittura contemporanea*, Torino, Camera di Commercio, 30 aprile 1925 (ritagli stampa in Sar 4.2.10). La conferenza si concentra sull'idea che l'Italia sia sovrana in pittura fino al Cinquecento, allontanandosi successivamente dalla vita e isolandosi nella produzione a cavalletto. Ancora una volta, secondo la visione sarfattiana, la vita moderna nasce nei Paesi Bassi, con Brueghel e Rembrandt, per poi passare all'Inghilterra e alla Francia del XIXmo secolo, fino a Cézanne.
- *Le idee di Dante e Leonardo sulla pittura*, Ferrara, Teatro Ristori, 18 gennaio 1926 (ritagli stampa in Sar 4.2.17)<sup>323</sup>.

---

323 Abscondita, Milano 2003 pp. 35-37; *Libri di celebrazioni dantesche*, "Il Popolo d'Italia", 16 settembre 1921 (articolo firmato *El Sereno*) Sar 4.1.18; *Botticelli interprete di Dante*, "Il Popolo d'Italia", 18 agosto 1922; *Segni di Roma e di Dante*, "La Stampa", 24 marzo 1931. Sar 4.2.17 *Margherita Sarfatti inaugura il Corso di Cultura Fascista con una smagliante conferenza al Teatro Ristori. La superba manifestazione fascista – Il messaggio dell'on. Balbo, Le idee di Dante e Leonardo su la pittura*, "Corriere padano", 19 gennaio 1926.

- *Le idee di Dante e Leonardo sulla pittura*, Roma, Circolo d'Arte, 28 marzo 1926 (ritagli stampa in Sar 4.2.19)<sup>324</sup>. Sulle conferenze dedicate a Dante e Leonardo tenute nel 1926 sono conservati nell'archivio del Mart due fascicoli di scritti, Sar 3.3.32 e Sar 3.3.62. Non possiamo escludere che, secondo il modo di operare di Sarfatti, i testi siano stati recuperati da quelli già elaborati per la conferenza al Lyceum di Milano nel 1921 né che siano stati poi riutilizzati per *Les idées de Dante et de Léonard de Vinci sur la peinture* tenuta a Nizza nel febbraio 1937, di cui si conserva bozza in francese. Margherita si occupa della figura di Dante fin dagli inizi della sua carriera di critica d'arte e numerosi appunti sono contenuti nei quaderni conservati al Mart (in particolare Sar 3.1). Per gli interventi del 1926, in particolare, il fascicolo Sar 3.3.32 consta di 49 carte manoscritte sull'estetica e il senso dell'arte nel poeta ed è probabilmente l'integrazione del testo conservato in Sar 3.3.62, inserito in una busta con titolazione autografa «Conferenza Dante e Leonardo».
- *L'arte contemporanea in Italia*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 18 novembre 1927 (ritagli stampa in Sar 4.2.30, mentre in Sar 4.2.7 è conservato l'invito alla conferenza). Tra gli scritti, il fascicolo Sar 3.3.36 contiene alcuni appunti su Novecento italiano e un elenco di argomenti utili all'intervento olandese (vedi sottocapitolo 2.3.1 e Appendice).
- Aja 23 novembre 1927 (ritagli stampa in Sar 4.2.30).
- [*Novecento italiano*], Berlino, Università, 29 novembre 1927 (ritagli stampa in Sar 4.2.30 e 4.2.7)
- *Le fonti dell'arte moderna*, Roma, Circolo di Roma, 20 marzo 1928 (ritagli stampa in Sar 4.2.10). Secondo quanto riferito dagli articoli che commentano l'evento, Sarfatti parla a braccio, senza appunti, e traccia la storia di due correnti opposte nell'arte moderna, rappresentate da Ingres e Delacroix, erroneamente accomunate dalla storia e dalla critica d'arte, e prosegue poi con l'analisi della produzione di Turner.

---

324 *Le idee di Dante e Leonardo sulla pittura. Una conferenza di Margherita Sarfatti*, "Il Giornale d'Italia", 28 marzo 1926, Sar 4.2.19.

- *[Novecento italiano]*, Milano, Casa del Fascio, 16 o 17 aprile 1929 (ritagli stampa in Sar 4.2.33).
- *Tendenze e spiriti dell'arte moderna*, Napoli, Compagnia degli Illusi, 6 dicembre 1929 (ritagli stampa in Sar 4.2.32). Il testo di questa conferenza è conservato al fascicolo Sar 3.3.38 (vedi sottocapitolo 2.3.1 e Appendice). Sono inoltre fonti importanti alcuni brani dall'articolo *Spiriti e forme dell'arte moderna*, pubblicato in “Costruire” nel febbraio 1930 e conservato tra i ritagli stampa in Sar 4.2.6, mentre *Spiriti e forme (conferenza di Margherita Sarfatti)*, uscito in “Gli oratori del giorno” nel giugno dello stesso anno e conservato tra i ritagli stampa dedicati alla pubblicazione di *Storia della pittura moderna* (Sar 4.2.34), riporta il testo integrale dell'intervento napoletano.
- *Le origini dell'arte moderna*, Catania, Teatro Bellini, 9 dicembre 1929 (ritagli stampa in Sar 4.2.32).
- *Spiriti e forme dell'arte moderna*, Siracusa, Circolo di Cultura, 10 dicembre 1929 (ritagli stampa in Sar 4.2.32).
- *Spiriti e forme dell'arte moderna*, Palermo, Circolo Geraci, 12 dicembre 1929 (ritagli stampa in Sar 4.2.32).
- *[Arte contemporanea italiana]*, organizzata dalla “Società inglese degli Amici dell'Italia”, Londra, Salone del Polytechnic Institute, 14 febbraio 1930 (ritagli stampa in Sar 4.2.7). Alla conferenza assiste anche il Ministro degli Esteri Grandi.
- *[Arte contemporanea italiana]*, organizzata dal “Comité France- Italie”, Parigi, Cercle Interallié, 18 febbraio 1930 (ritagli stampa in Sar 4.2.7).
- *Novecento italiano*, Buenos Aires, Associazione “Los Amigos del arte”, 16 settembre 1930, (ritagli stampa in Sar 4.2.35 e 4.2.10).

- *Visioni dalla carlinga*, Venezia, organizzata dall'Istituto fascista di Cultura nell'Aula Magna dell'Ateneo per iniziativa dell'Università Popolare, 3 gennaio 1932. In quest'occasione Sarfatti commemora anche la recente scomparsa di Arnaldo Mussolini. La conferenza, come quelle di simile titolo, si concentra sulla narrazione di un viaggio in aereo compiuto da Margherita, e delle impressioni da esso derivate sul rapporto tra la macchina e l'essere umano. Il tema non manca di riferimenti alle contemporanee poetiche futuriste di Aeropittura, il cui manifesto viene pubblicato da Marinetti nel settembre 1929 in "Gazzetta del popolo" con il titolo *Prospettive di volo*.
- *Arte moderna*, Sanremo, Casino Municipale, quinto appuntamento dei "Lunedì letterari", 30 gennaio 1933. Il testo di questo intervento è contenuto al fascicolo Sar 3.3.48 (vedi sottocapitolo 2.3.2 e Appendice).
- *Arte moderna e Novecento italiano*, Nizza, Circolo Artistico, 8 febbraio 1933 (ritagli stampa e appunti manoscritti in Sar 3.3.47, vedi sottocapitolo 2.3.2 e Appendice).
- *L'arte moderna*, Alessandria d'Egitto, Liceo Francese, 29 marzo 1933- *Impressioni d'aviazione/ Dans la carlingue, impressions d'aviation*, stessa sede, 3 aprile 1933 (ritagli stampa in Sar 4.2.10). Margherita Sarfatti arriva in Egitto, ad Alessandria, il 21 marzo e il 2 aprile si sposta al Cairo.
- *Visioni della Carlinga*, Cairo, Circolo Roma, 2 aprile 1933- *Novecento italiano/ Arte moderna*, Cairo, Circolo "Al Diafa", 3 aprile 1933 (ritagli stampa in 4.2.10). Il titolo *Visioni della carlinga* è probabilmente un refuso perché quello più frequente è *Visioni dalla carlinga*, soggetto che richiama alcune interpretazioni aviatorie dell'Aeropittura futurista.
- *Visioni dalla carlinga*, Napoli, Compagnia degli Illusi, 19 dicembre 1933, (ritagli stampa in 4.2.10).

- “*L’arte italiana nel Novecento*”, New York, Casa dell’Arte Italiana, 30 marzo 1934. Durante la trasferta americana, da marzo a luglio del 1934, Sarfatti tiene numerose conferenze, di cui non è sempre possibile ricostruire il titolo e l’argomento. Dal progetto per un successivo viaggio nel 1939, non realizzato, si possono evincere i temi verosimilmente trattati anche nel primo tour (vedi sottocapitolo 2.3.2). I ritagli stampa del viaggio e degli interventi sono riportati in Sar 4.2.19, 4.2.37, 4.2.38, 4.2.39.
- *Scorci estetici del nostro tempo*, Roma, II Quadriennale d’Arte Nazionale, 29 aprile 1935 (ritagli stampa in Sar 4.2.10).
- [*Arte francese- Arte moderna*], Parigi, Jeu de Paume, estate 1935. Collegata alla mostra d’arte italiana ospitata dal museo parigino da maggio a luglio, la conferenza di Sarfatti tratta la storia dell’arte recente con un’attenzione alla produzione francese. A quest’occasione sono riferibili i testi contenuti in Sar 3.3.2 e Sar 3.3.8 (vedi sottocapitolo 2.3.2 e Appendice).
- *Lo stile della vita del XX secolo nell’Italia di Mussolini*, Vienna, Kulturbund, 3 aprile 1936 (riferimenti si trovano anche in *Conferences culturelles a Vienne*, “Journal des Dibatts”, 27 febbraio 1936, mentre i ritagli stampa in Sar 4.2.10). Sarfatti interviene con due conferenze in lingua tedesca; quella su *Lo stile di vita XX secolo nell’Italia di Mussolini* è tenuta al Kulturbund alla presenza del Ministro Preziosi e altri rappresentanti ufficiali del governo italiano, mentre un secondo discorso, di trenta minuti, è fatto alla radio, e forse dedicato a *Lo spirito di Roma nell’arte moderna*.
- *Lo spirito di Roma nell’arte moderna*, Budapest, Kulturbund, aprile 1936 (ritagli stampa in Sar 4.2.10). La conferenza, tenuta nella gran sala dell’Accademia ungherese, è in lingua italiana e negli articoli è riportato che Sarfatti parla in questa sede per la seconda volta. Come si accennava, si deve forse riferire un suo primo intervento in occasione della mostra di Novecento italiano a Budapest nel 1929.



- *Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, Roma, Convegno Volta, organizzato dall'Accademia dei Lincei, 25- 31 ottobre 1936 (ritagli stampa in Sar 4.2.35). Di questo intervento sono conservati i testi preparatori ai fascicoli Sar 3.3.43 e 3.3.57 (vedi sottocapitolo 2.3.2 e Appendice).
- *Les idées de Dante et de Leonard de Vinci sur la peinture*, Nizza, Centre Universitaire Méditerranéen, 15 febbraio 1937. In Sar 3.3.60 è conservato il testo dattiloscritto della conferenza, in lingua francese. Dopo la presentazione di Mr. Mignon, Margherita Sarfatti parla dell'epoca di Dante e lo collega a Giotto, constatando che i primi canti del Purgatorio devono essere stati concepiti mentre il poeta era vicino all'artista: «Dante est un véritable critique d'art, il s'occupe d'art au point de vue historique, et ceci vous intéressera peut-être d'une façon particulière, il s'occupe de l'histoire de l'art en rendant honneur à l'art française»; più avanti si sofferma a descrivere le grandi cattedrali del passato come *bibbia pauperum*, idea che accomuna Dante, François Villon e Leonardo da Vinci. A quest'ultimo guarda sempre il poeta, precorrendo il Rinascimento e Michelangelo. Di argomento simile sono alcune carte spurie conservate tra gli appunti frammentari e acefali. In Sar 3.6.5 sono raccolte note su Leonardo, Dante, Giotto, Boccaccio, insieme a citazioni da *De Monarchia*. Alcune di queste sono in francese, e verosimilmente sono usate per interventi oratori, come quelle tratte dal Paradiso dantesco e collegate al concetto di Bellezza sarfattiana: «la beauté de la Création est une irradiation de la Beauté Première, c'est à dire, de Dieu cfr. Paradis XIII, 52-55/ VII, 69 segg.»<sup>325</sup>.

---

325 Margherita fa riferimento a due passi di Dante, si veda Paradiso XIII, 52-60 « Ciò che non more e ciò che può morire/ non è se non splendor di quella idea/ che partorisce, amando, il nostro Sire/ ché quella viva luce che sì mea/dal suo lucente, che non si disuna/ da lui né da l'amor ch'a lor s'intrea,/ per sua bontate il suo raggiare aduna,/quasi specchiato, in nove sussistenze,/ etternalmente rimanendosi una.» e Paradiso VII 64-78 « La divina bontà, che da sé sperne/ ogne livore, ardendo in sé, sfavilla/ sì che dispiega le bellezze etterne./ Ciò che da lei senza mezzo distilla/ non ha poi fine, perché non si move/ la sua impronta quand' ella sigilla./ Ciò che da essa senza mezzo piove/ libero è tutto, perché non soggiace/ a la virtute de le cose nove./ Più l'è conforme, e però più le piace;/ ché l'ardor santo ch'ogne cosa raggia,/ ne la più somigliante è più vivace./ Di tutte queste dote s'avvantaggia/ l'umana

- *[L'arte del ritratto presso i romani]*, Roma, Congresso di Studi romani, nella sezione antichità; il congresso è collegato alla Mostra della Romanità e l'intervento di Sarfatti è del 27 aprile 1938 (ritagli stampa in Sar 4.2.7).
- *[Leonardo e scuola lombarda]*, Parigi, Louvre, primavera 1938.
- *Quadri del Prado a Ginevra*, Buenos Aires, Associazione “Los Amigos del arte”, 1939, (ritagli stampa in Sar 4.2.10). Si riporta solo questa conferenza, delle probabilmente numerose tenute durante la permanenza in Sud America, perché nella biblioteca Sarfatti è conservata una copia del catalogo delle opere del Prado esposte a Ginevra nel 1939 (Chefs-d'oeuvre du Musée du Prado : exposition : Musée d'art et d'histoire, Genève. - [S.l. : s.n.], [1939?]) Catalogo della mostra tenuta a Ginevra, Musée d'art et d'histoire, giugno-agosto 1939. ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 72) . Si tratta di uno dei testi più interessanti per capire come ella approfondiva le sue ricerche. Il catalogo risulta infatti largamente chiosato, sottolineato e commentato, con numerose note manoscritte a penna. Gli appunti, sulle copertine e sulle prime pagine, riguardano singoli autori, tra cui numerosi sono quelli su El Greco, o periodizzazioni, con le date di nascita e morte di Tiziano, Tintoretto, Ribera, Murrillo, Caravaggio, Rubens, Watteau e altri. Anche le pagine interne, con le didascalie delle opere esposte, presentano numerose note autografe, soprattutto nella sezione dedicata ai lavori di Murrillo, Velàzquez («tutti Manet vengono di qui, tela appena toccata, dimenticò di essere bravo»), Bosch e Tiziano, tra gli altri. Tra i ritagli stampa, quello conservato in Sar 4.2.10, *La conferencia en amigos del arte de la escritora Margarita Sarfatti*, senza data e senza testata, tratta di un intervento di Margherita dedicato ai “Quadri del Prado a Ginevra”. Secondo quanto riportato, la conferenza di Sarfatti vuole illustrare le glorie del celebre museo spagnolo attraverso i capolavori, da Tiziano a Velàzquez, Fragonard e Corot fino a Watteau. Margherita ripercorre

---

creatura, e s'una manca,/ di sua nobiltà convien che caggia.» Sul rapporto di Margherita Sarfatti con il testo dantesco, si è già fatto riferimento, sottolineando anche che negli anni trenta ella intensifica il suo “dialogo” con la *Divina Commedia*.

le raccolte del Prado partendo dalla pittura pre-giorgionesca, per passare poi a Tintoretto ed El Greco, quale padre della pittura spagnola, e criticando duramente lo Spagnoletto e la pittura di Caravaggio. Da Van Dyck a Zurbaràn, fino a Goya, continua il testo, l'arte moderna è stata splendidamente illustrata dalla celebre oratrice italiana in una conferenza colta e appassionata.

Per titoli e argomenti, si possono dividere le conferenze di Margherita in alcuni filoni principali:

- conferenze dedicate ad alcuni autori singoli, più spesso maestri scomparsi, come quelle per Ranzoni e Wildt, oppure al pensiero critico di alcuni punti di riferimento, come Dante e Leonardo;
- interventi dedicati a Novecento italiano e spesso legati alla contemporanea presenza di una mostra del gruppo nella stessa città;
- conferenze legate al tema generale delle fonti dell'arte moderna, che si avvicinano per estensione e metodologia a *Storia della pittura moderna* del 1930. Sono queste il corpus più numeroso, in alcuni casi con la chiusa su Novecento italiano quale esito di un percorso storico- artistico internazionale. A seconda della sede, Sarfatti si concentra più sulla tradizione francese o inglese, ma i punti della sua storia della modernità restano pressoché identici nei diversi interventi;
- conferenze dedicate alla romanità (*Lo spirito di Roma nell'arte moderna*) o ad aspetti relativi alla società italiana sotto il Fascismo (*Lo stile della vita del XX secolo nell'Italia di Mussolini*) o infine a episodi particolari di “modernità” come la visione aerea (*Visioni dalla carlinga*). Si tratta spesso di interventi più strettamente politici degli altri, come sembrano confermare non solo i temi ma anche le sedi e le nazioni (Austria, Ungheria, Egitto, Istituti Fascisti di Cultura).

### **2.3.1 Le conferenze degli anni venti. Margherita Sarfatti ambasciatrice dell'arte italiana all'estero**

Tra i documenti autografi conservati al Mart e relativi alle conferenze tenute da Margherita su argomenti storico-artistici, sono di particolare interesse due manoscritti raccolti nei fascicoli 3.3.19 e 3.3.26 (vedi Appendice). Si tratta di appunti per l'intervento del 25 gennaio 1923 al Circolo di Roma dedicato a *Le fonti dell'arte moderna* e che con tutta probabilità fu riutilizzato da Margherita nella conferenza di medesimo argomento tenuta il 25 aprile dell'anno successivo alla Gran Guardia di Verona.

Moltissimi contributi oratori della Sarfatti si concentrano, come emerge dall'elenco stilato, sul concetto di origine, nascita, fonti dell'arte moderna, sviluppando un excursus che ricalca uno schema spesso utilizzato da lei anche nei suoi testi a stampa. Delle conferenze accertate, possiamo ricordare *Alle fonti della pittura contemporanea* presso la Camera di Commercio di Torino nell'aprile del 1925, o ancora un successivo intervento sempre al Circolo di Roma del marzo 1928 e l'intera trasferta siciliana del dicembre 1929. Si tratta di contributi che riportano esplicitamente nel titolo il richiamo alle fonti; tuttavia si può affermare, alla luce degli scritti inediti studiati presso l'archivio roveretano, che l'insistenza sulle origini dell'arte moderna sia una costante di tutta la poetica sarfattiana.

Il percorso da lei delineato prevede la nascita della modernità nei Paesi Bassi, con Bruges e Rembrandt sopra tutti; di qui il passaggio in Inghilterra, con Turner e Constable, fino allo sviluppo vero e proprio in Francia, come già visto nel fascicolo dedicato a Ranzoni (vedi capitolo 1.2 e Sar 3.3.24 in Appendice).

È importante evidenziare che, negli anni cruciali per l'affermazione di Novecento italiano, le conferenze abbracciano un panorama più ampio della storia moderna rispetto ai testi, partendo spesso dalle origini, per sviluppare un sistema evolutivo, fatto di avanzamenti e arretramenti, di corsi e ricorsi, fino al XXmo secolo.

I manoscritti dedicati alla conferenza di Roma presentano due fasi distinte di elaborazione e sono probabilmente una sinossi realizzata da Sarfatti per la stampa, quasi un comunicato, come sembra dall'appunto a matita blu sul retro di un foglio in Sar 3.3.26 in cui si legge «sunto per giornali». In Sar 3.3.19 sono contenute due copie, con carte e inchiostri diversi, del manoscritto «Alle Fonti dell'arte moderna», in versione più ampia rispetto a quella conservata in Sar 3.3.26; una nota autografa, a matita blu, posta sul foglio che tiene insieme gli appunti, dice «Traccia per giornali non terminata». La versione 3.3.19 è quindi da considerarsi precedente e incompleta ma importante perché più ampia e ricca di spunti. Probabilmente Margherita inizia a scrivere una sinossi della conferenza (le due versioni di Sar 3.3.19), poi la taglia e ne fa una sintesi pronta per la stampa (il testo di Sar 3.3.26). Dal confronto tra questi due momenti emergono interessanti riflessioni<sup>326</sup>.

L'incipit è di grande effetto oratorio: «Alla Corte imparruccata di un Luigi XIV, tutta sussiego ed etichetta, capitarono un bel giorno nella galleria degli specchi a Versailles, una serie di quadretti: opera dei *petits- maîtres* olandesi e fiamminghi, *grande sdegno del Re Sole*, rappresentavan l'irruzione stonata e stridente, fra quelle mura, del terzo stato che *si rifletteva per la prima volta nella pittura, come e proprio là dove*, per la prima volta, si affacciava al predominio nella vita sociale. Le forme *mutevoli* che *l'immutevole* [**l'eterna, sbarrato in 3.3.19 ma poi presente in 3.3.26**] aspirazione alla bellezza *di età in età* riveste [**di epoca in epoca**], cioè lo stile, non sono naturalmente che i riflessi e i prodotti, *per azione e reazione, attraverso la diversità dei temperamenti collettivi, della diversità della vita ambiente* [**della vita di quell'epoca**]: perciò l'arte moderna nasce là dove per la prima volta prende forma e sostanza la vita moderna: nei Paesi Bassi.»

Dall'introduzione emerge la capacità di Margherita di attrarre l'uditorio con un attacco di sicura presa, avvincente e lontano da una pedante ricostruzione storica;

---

326 Nella trascrizione riportata qui sono evidenziate tra parentesi in grassetto le parti presenti solo nel testo, assunto come versione finale, conservato in Sar 3.3.26, mentre in corsivo sono riportate le parole presenti solo negli scritti preparatori del fascicolo Sar 3.3.19. Per le versioni integrali di entrambi i testi vedi Appendice.

si tratta di un'immagine vivace, della corte di Luigi XIV e dell'arrivo dell'arte moderna attraverso i quadretti di pittori fiamminghi, un aneddoto, fantastico ma plausibile, come quelli che lei amava inserire nelle sue trattazioni.

In Sar 3.3.19 è conservata un'altra versione di questo incipit; si tratta di una pagina singola, redatta con inchiostro e su carta diversa, numerata 1, sempre con il titolo *Alle Fonti dell'arte moderna*, che riporta un attacco ancora più immediato: «Ôtez moi de là ces magots- via di là quei fantocci- è la tipica frase uscita di bocca a Luigi XIV alla vista dei primi quadretti fiamminghi dei Breughel, dei Teniers e dei Van Ostade, secondo narra una tradizione forse non rigidamente storica ma certo preziosa per la verità superiore e sinteticamente rappresentativa della leggenda. Tra stucchi e dorature, tra l'umanità solenne agghindata e leziosa dei ritratti e delle composizioni allegorico- mitologiche e storiche dei Rigane e dei Largillière, dei Mignard e dei Lebrun; vicino all'umanità in carne ed ossa e appena un poco meno maestosa e preziosa che incorniciata di monumentali parrucche e ampiamente».

Il manoscritto in Sar 3.3.19 prosegue con un ampio elenco delle glorie fiamminghe, ricondotte sempre, in un verso o nell'altro, al Cinquecento italiano, parte questa che scompare nella versione finale: *«Il loro stesso grande lirico, Rembrandt, non transumana forme di pura bellezza, come i lirici della nostra pittura italiana, Raffaello o Michelangelo, o Leonardo, o Tiziano; transumana e sublima forme di espressione. In ciò si rivela il carattere del Nord, meno plastico, meno sensibile al ritmo della linea, più tormentato, ricercatore di quel che gli inglesi chiamano l'oversoul: la superanima. In una parola, e se è lecito anticipare con questa stessa parola sugli avvenimenti posteriori di parecchi secoli, è l'arte romantica, che si affaccia già pacificazione della ~~catarsi che riconcilia e sposa l'umano col divino~~ catarsi, suggello dell'ineluttabile fato.»*

Anche in questo caso Sarfatti evidenzia il *leit- motiv* del contrasto nord- sud, con Caravaggio quale primo rappresentante di questo versante “tormentato” e meno classico dell'arte moderna: *«E già il primo germe ne aveva dato un italiano, il Caravaggio, che alla fine ancora del '500 vedeva e poneva il dramma realistico*

*della plebe, il dramma idealistico della luce, al posto della composta gran luce di meriggio dei classici, dove il dissidio esisteva ma velato di quella sobrietà che è la più nobile forma del pudore morale, ma superato nella accettazione dei forti, ma purificato nella pacificazione della ~~catarsi che riconcilia e sposa l'umano col~~ ~~divino~~ catarsi, suggello dell'ineluttabile fato.»*

Il testo prosegue, ricollegandosi alla versione sintetica finale, con il passaggio dai Paesi Bassi all'Inghilterra: «*Dai Paesi Bassi il fulcro della vita moderna, e con esso e per esso, di riflesso della pittura moderna, si sposta verso l'Inghilterra. In Olanda e in Inghilterra, nasce in quell'epoca, con Rembrandt e Breughel, poi con Crowe, Constable, Turner, la pittura di paesaggio. [e di là si trapianta in Inghilterra. E nei Paesi Bassi e poi nell'Inghilterra nasce il paesaggio, con Breughel e Rembrandt, con Turner e Constable.]»*

Sarfatti fa derivare l'avvento della modernità dalle rivoluzioni sociali che portano alla nascita del terzo stato, secondo un collegamento stretto tra dato artistico e realtà sociale che è alla base del suo credo e che viene sottolineato in ogni suo intervento.

Questa riflessione emerge anche in un gruppo di cinque fogli conservati tra gli appunti acefali, in Sar 3.6.14, riconducibili alla stessa conferenza o ad intervento di medesimo argomento. Il testo è pressoché identico a quelli citati, anche se nell'incipit compare la formula amatissima della Sarfatti, soprattutto negli anni venti, del moderno- eterno: «Le forme che l'eterna aspirazione alla bellezza riveste, lo stile artistico di un'epoca, il modo con il quale i suoi grandi uomini di genio sublimano il moderno in eterno, ~~non~~ sono naturalmente i riflessi e i prodotti, d'azione e di reazione, della vita ambiente: quale l'uomo di genio la vede e la vive con sé e intorno a sé.».

Qui segue una parte più ampia dedicata a Caravaggio: «Perciò l'arte moderna nasce naturalmente là dove nasce la vita moderna. E i primissimi accenni sono forse, in un certo senso, da trovarne in Italia, nel Caravaggio, ~~con il suo rude~~ che più d'ogni altro attinge agli elementi plebei e popolareschi della realtà per trasformarli in lirismo pittorico e plastico. Ma la plebe di quei tempi era un

elemento torbido agitato, al quale il Caravaggio non chiedeva né poteva chiedere elementi di vita psicologica, spirituale, soltanto dramma pittoresco esteriore. Il terzo stato comincia appunto ad essere florido importante significativo nei Paesi Bassi, di dove parte la prima scintilla di guerra per la libertà, di insurrezione per un senso nazionale. Era sembrato sino a quel punto pacifico e tranquillo che un territorio e una gente fossero proprietà e attributi individuali alienabili, commerciabili e trasmissibili, di una dinastia. Le guerre, sino allora, avvenivano per i diritti contendenti di due dinastie. Per la prima volta, nelle Fiandre, appare un terzo personaggio, il popolo, a optare e ad opporsi; a opporre un diritto proprio, di lingua, di religione, di razza, di nazione insomma al diritto del re.».

Il testo prosegue istituendo ancora una volta il parallelismo tra l'ingresso del terzo stato nella storia e la sua entrata in ambito artistico. Si tratta di una versione leggermente più politica delle altre, in cui Sarfatti pone l'accento sulla rivoluzione artistica parallela alla nascita delle nazioni, individuate come principio moderno, nato in opposizione alla legge reale che vigeva in precedenza.

Con la nota sull'umanesimo "spodestato" dai fiamminghi si interrompe il manoscritto preparatorio conservato in Sar 3.3.19: «*Copernico scoprì che il sole e le stelle non girano intorno alla terra, spodestando così anche l'uomo dal suo trono di re del Creato. I pittori fiamminghi scoprono che esiste un creato il quale non gira intorno alla visibilità apparente del protagonista, l'uomo. Ma è in Francia che l'arte moderna si propaga poi, e fiorisce gloriosamente nel [durante tutto il] secolo XIX:*».

Il testo assunto come versione finale, conservato in Sar 3.3.26, prosegue invece con una parte estremamente importante per seguire il ragionamento sarfattiano: «appunto perché più fervido e intenso è nella Francia dell'ottocento, il ritorno della vita. David e Géricault, Ingres e Delacroix, Courbet e Millet, Manet e Renoir segnan le tappe miliari di questa ascesa, per la quale il romanticismo, attraverso il realismo, aspira ad assurgere ad una nuova espressione classica, totale e definitiva, ~~di sintesi della vita~~. A questo compito nuovo di sintesi, che non è da confondersi con il neo-classicismo gelido di una volta, ma dovrà essere per riuscir



vitale, trasformazione e glorificazione dei valori soprattutto spirituali della vita moderna; a questo nuovo compito che dovrà formare la sua grandezza, è chiamata dalla sua storia e dalla fatalità della sua missione tradizionale, specialmente l'Italia. Come già una volta i germi della feconda rinascita, della liberazione dal Medioevo, elaborati prima dalla Francia, sbocciavano poi al sole della feconda primavera italiana, così i segni ed i sintomi che si annunciano per ora, ancor vaghi nel cielo, sembrano ~~promettere~~ forse sul nostro orizzonte il balenò di una nuova aurora.».

Come nelle carte dedicate alla conferenza su Ranzoni, Sarfatti sottolinea sempre il ruolo della Francia e dell'Italia nella nuova espressione classica, totale e definitiva, secondo le sue parole, della modernità. L'accento posto sulla sintesi, che non deve essere di natura neoclassica, riconduce il testo alla prima metà degli anni venti, nel pieno della polemica contro i ritorni e i valori plastici "romani". Nei testi e negli interventi del periodo successivo raramente Margherita sentirà il bisogno di evidenziare ulteriormente questa differenza.

Di simile argomento è la conferenza tenuta ad Amsterdam nel novembre 1927 in occasione dell'esposizione di Novecento italiano. Se pure intitolato *L'arte contemporanea in Italia*, l'intervento sembra ricalcare lo schema utilizzato per *Alle fonti dell'arte moderna*, come emerge dal fascicolo di tre carte di appunti conservate in Sar 3.3.36 (vedi Appendice). In particolare uno dei fogli riporta una lista di argomenti, con numero progressivo. Da questo elenco emerge un impianto più articolato rispetto alle conferenze precedenti, con l'inserimento di un approfondimento maggiore sulla scuola nordica e inglese; tuttavia la linea per una storia della pittura moderna rimane identica.

Un altro foglio permette di identificare la trasferta olandese, perché riporta il seguente incipit: «Sento profondamente l'onore di presiedere a un'esposizione di moderna arte italiana in Olanda. Sento profondamente e [provo] di indirizzare la mia parola. Una parola sulla moderna arte italiana ad un pubblico fortemente mescolato di italiani che amano l'Olanda, di Olandesi che amano l'Italia- in Amsterdam una delle capitali dell'arte nel mondo- della pittura trad.ne artistica-

Amsterdam- Rembrandt- la luce- la pittura moderna nasce dai veneziani- bolognesi- olandesi. Influenze e insegnamenti reciproci dei fiamminghi e degli italiani- originalità e fraternità delle due grandi tradizioni- [...] Tintoretto e Rembrandt/ Firenze- Venezia- Amsterdam [...]»

Agli anni venti vanno anche riferite alcune conferenze dedicate alla figura di Cézanne, come sembra emergere dagli appunti ma di cui non si ha conferma nei ritagli stampa.

Le due versioni di *Alle fonti dell'arte moderna*, riferibili alla conferenza di Roma del 1923 e già analizzate, sono conservate, nell'ampio fascicolo Sar 3.3.19, in una busta chiamata «Conferenza arte moderna cartelle scartate», che comprende anche un nutrito gruppo di appunti e note varie dedicate alla figura del maestro provenzale intitolati «Conferenza Cezanne sunto complessivo».

Se è possibile che queste riflessioni siano state inserite da Margherita in un discorso più ampio e complesso sull'arte moderna, non è comunque da escludersi la possibilità di interventi specifici dedicati a Cézanne, forse databili ai primissimi del decennio. Come già ricordato, la Biennale del 1920 vede la presenza del maestro di Aix-en-Provence con una sala personale e in quell'occasione Sarfatti dedica alla manifestazione veneziana e alla presenza di Cézanne alcuni significativi articoli in “Il Popolo d'Italia”<sup>327</sup>. In *L'avanguardia artistica italiana e gli inviti alle Biennali di Venezia*, ella polemizza sullo scarso valore attribuito all'arte nazionale rispetto agli inviti stranieri e si chiede: «Esiste, oggi, in Italia, una pittura di avanguardia?».

Sono gli anni in cui Sarfatti sta individuando la linea che porterà a Novecento italiano e apprezza la presenza di Cézanne alla Biennale, come emerge dagli articoli usciti a maggio, *Inaugurandosi la XII<sup>a</sup> Biennale di Venezia* e *La lezione di Cezanne*. Secondo lei, la mostra del maestro di Aix-en-Provence conduce «verso il definitivo e l'eterno», sulla linea di concetti che saranno pressoché identici in

---

327 *L'avanguardia artistica italiana e gli inviti alle Biennali di Venezia*, “Il Popolo d'Italia”, 29 febbraio 1920; *Inaugurandosi la XII<sup>a</sup> Biennale di Venezia*, “Il Popolo d'Italia”, 12 maggio 1920; *La lezione di Cezanne*, “Il Popolo d'Italia”, 30 maggio 1920, tutti conservati in Sar 4.1.10.

*Segni, colori, luci.* Negli articoli dedicati alla Biennale del 1920 Cézanne viene definito un “credente”: «In fondo, egli è un credente, per il quale le gerarchie eterne dei valori spirituali esistono: esiste dunque anche la realtà dell’aspetto esterno delle cose, il quale corrisponde veridicamente alla loro concettualità astratta, come il simbolo all’oggetto.»<sup>328</sup> e più avanti «La sintesi di Cézanne, che dai primi agli ultimi quadri va facendosi sempre più semplice, più nitida e più scarnita, dà rilievo sopra l’accidentale e l’aneddotico, alle caratteristiche rivelatrici essenziali, direi quasi platoniche.».

Rispetto a Monet, egli opera con sforzo costruttivo ed è la via cui guardare per rifondare l’arte: «Perché Cézanne, in quest’epoca in cui molto si ciancia a vanvera di tradizione, è uno a cui si può rivolgersi per ritrovar la strada che conduce allo smarrito tempio della divinità obliata.». Anche quando parla di altri maestri francesi, tra cui Monet, cui riconosce alcuni meriti parziali, come sarà poi evidente in *Storia della pittura moderna*, il paragone è sempre a favore di Cézanne, e solo per certi versi di Degas, entrambi artisti più classici e più vicini all’atipico eterno<sup>329</sup>. Si è già evidenziata l’importanza attribuita da Sarfatti al

---

328 Questa, e le citazioni successive, sono tratte da *La lezione di Cezanne*, “Il Popolo d’Italia”, 30 maggio 1920.

329 Si veda ad esempio *Claude Monet, patriarca dell’impressionismo*, “Il Popolo d’Italia”, 17 dicembre 1926, Sar 4.1.25. Di Degas, Sarfatti apprezza non solo l’arte scultorea ma anche il disegno, come evidenziato anche in *Segni, colori, luci*, cit. p. 179: «è più semplice e più diretto, disegnatore di purezza classica, e, pur attraverso le vibrazioni di luce, di atmosfera e di movimento, raggiunge il definitivo.» Si veda anche *Degas: impressionista o classico?*, “La Stampa”, 7 maggio 1937, Sar 4.1.13 e 4.2.43. Degas, secondo Margherita, è alla fine il preferito dai francesi: «Perché è il più cartesiano, ragionevole, logico, razionante e razionatore. Perché è il meno poeta, il più realista, e, Dio mi perdoni, è il più “pompiere” di tutti loro. Poco lo interessa il tono; corre dietro al colore, in qualità di tinta, e al disegno in qualità di linea. Nominando, e volta a volta affermando e scartando tutti questi “di più” e questi “di meno”; ho via via avvicinato e stretto sempre più da vicino quello che Degas è soprattutto: è un seguace dell’Ingres e un continuatore, attraverso Ingres, di David; un osservatore acuto, in perenne accesso di febbre fredda, i purezza e di genialità, che gli permette sempre di controllarsi e come dicevo, di ragione. Renoir s’abbandona alla voluttà. Ma, come David, come Ingres, Degas è un sensuale raffrenato, che domina l’emozione con le sottili forze disgregatrici e corrosive dell’osservazione e dell’ironia. Una donna lo incuriosisce, interessa, piace? Adagio, invece di lasciarsi andare a sentirne e dipingerne l’aura con l’impeto di un Rubens o un Tintoretto, a idealizzarne la poesia come un Giorgione o un Raffaello, egli dissecca quell’emozione attraverso l’analisi. [...] La sola stigmata moderna, che lo distingue, è la rapida nervosità del segno. Nel fondo, veramente. Ingres è assai più di lui commosso, ma Degas fa illusione perché è più mosso. Questa è anche la

maestro di Aix-en-Provence quale passaggio fondamentale dall'Ottocento al XXmo secolo e dal moderno all'eterno, in linea con l'idealismo platoneggiante che lei abbraccia intorno al 1919-1920 (vedi capitolo 1.4).

Gli appunti contenuti in Sar 3.3.19 si collocano su questa linea e possono riferirsi ad una conferenza sull'artista, come sembra indicare un appunto a matita rossa apposto su uno dei fogli «Cézanne/ Conferenza Cézanne/ sunto complessivo». In questa pagina Sarfatti trascrive alcuni pensieri sulla linea artistica che dai fiamminghi porta alla classicità mediterranea: «Fine Settecento tramonta classicismo anemizzato il romanticismo dei fiamminghi e inglesi francesi sino alla fioritura francese ritorna classicismo e ritorneranno gli italiani/Simbolo: il Greco-greco- italiano- spagnolo- latinità- Cézanne francese e oriundo italiano, in pieno impressionismo lo supera assimilandolo e rinnovandolo in una sintesi superiore: tesi classica- antitesi romantica- Cézanne e le nuove scuole pittoriche tentano la sintesi- ancora molto confusa. Turner germe di tutte queste arti, poi viene Delacroix, contemporanea. Con Cézanne giunti all'ultimo disfacimento del romanticismo si delinea nettamente il ritorno al classico/ È forma- linea- corposità sostanza realtà per reazione e colore al solo colore alla sola luce. Così la influenza dei nostri classici ritorna ancora una volta.».

In un altro foglio, sempre intitolato a matita rossa «Cézanne», e a penna nera «Selva 1», Sarfatti approfondisce la sua visione del Romanticismo, emblema dello spirito nordico- tedesco, in contrapposizione all'equilibrio francese: «Introspezione ripiegamento su di sé dello spirito inappagato dalla bellezza esteriore. Germania frutti mediocri, troppa aderenza. Insurrezione gusto equilibrio freno sentimentalità esasperazione superficiale soggettivismo. Separazione verità: automatismo ideale Fiorellino azzurro. Setta cristiana. Scuola tecnica = realschule. Umanità. Albero, Arte equilibrio integrale unitario. Goethe. [...] Grandi frutti Francia imbevuta classicismo monarchia, poi repubblica- consolato- Impero.

---

sola concessione che fa all'impressionismo, al quale per essa appartiene legittimamente: il movimento.»

Impoverito- necessità reazione-». Il parallelo corre tra arti visive e letteratura, due ambiti vicini a Margherita per tutta la sua esperienza critica; in questo caso gli esempi riguardano Victor Hugo, già citato in altre occasioni, ma anche Foscolo, Manzoni e Leopardi. In un altro foglio, intitolato «Cézanne- Selva 2», ella traccia alcuni appunti riguardo al neoclassicismo: «Canova, David: bello assoluto Canova/ Delacroix: bello interiore passionale emotivo e mutevole/ Courbet: tutto ciò che è così come è/ Manet: tutto ciò che io vedo così come lo vedo/ 1860-70-80 nuova scuola: Cézanne/ Non capivano strada pazzo- metodo pazzia. Porta chiusa, muro ciclopico. Fratelli sconosciuti. 4 angoli orizzonte: balbettavano uguali sillabe- ma torre Babele/ Enorme manovale compito ignoto/ Gruppo attraverso Zola. Figlia banchiere./ Nato 1839- italiano. Cesena. Madre Zola./ Oeuvre. Passeggiate letture. Disegno/ Madre: Paolo./ Padre: muore con genio. Mangia con quattrini. Legge Banca./ Cézanne sans frémir Naître peintre à venir/ Parigi atelier suisse. Realizzazione [...]».

Infine, nei fogli numerati in sequenza «Selva 3, 4, 5, 6», Sarfatti approfondisce alcune riflessioni su Cézanne, integrandole anche con citazioni dell'artista, come nella pagina 5: «Sfera cubo cilindro?!/ Diceva: I piani! i piani/ Il suo amore i gr veneziani/ Realizzare come i veneziani [...] Anarchia arbitraria realismo impr. Uomo duplice tradizione latina ordine e disciplina./ Immanenza infinito attraverso finito Ordine attraverso sintesi. Accidentale casuale episodico ora unica: eternità [...]» mentre nel numero 6 «[...] Ordine attraverso l'eliminazione e la sintesi. [...] Classico- moderno.».

Tra le citazioni, scritte su fogli sparsi, quella segnata come «6 quater Cézanne citazioni 2» riporta: «Immaginate Poussin rifatto interamente dal vero: ecco il classico che m'intendevo io.» mentre la «11 Cézanne citazioni 3»: «nel pittore ci sono 2 cose: l'occhio e il cervello, ambedue devono aiutarsi a vicenda. Bisogna lavorare al loro ~~mutuo sviluppo~~, dell'orecchio con lo studio del vero, del cervello ~~con la logica~~ organizzando ~~con la logica delle sensazioni~~ logicamente le proprie sensazioni ciò che dà il [potere] di esprimerle»; infine la «6 bis Selva Cézanne citazioni 1» riprende una delle espressioni più celebri del maestro di Aix: «Ho

voluti fare dell'impr. qualcosa di solido e durevole come l'arte dei musei.».

Il ricchissimo corpus di appunti contenuti nel fascicolo Sar 3.3.19 comprende, sempre sotto il titolo generale di «Conferenza arte moderna cartelle scartate», alcuni fogli numerati dall'88 al 95 e dedicati ai preraffaelliti e alla pittura inglese. Non sono parti presenti in *Storia della pittura moderna*; il nucleo è tuttavia omogeneo, seppure spurio, e potrebbe riferirsi ad un intervento oratorio di Margherita in territorio inglese. A questi sono affiancati alcuni brani dedicati all'arte di Turner e altri su Courbet. Lo stile è quello degli appunti di studio e delle note prese velocemente, quale schema per un intervento oratorio; purtroppo non possiamo sapere se in qualche modo questi fogli siano tra loro collegati o siano stati utilizzati in un'unica conferenza<sup>330</sup>.

Il *leit-motiv* che si ritrova è quello delle fonti dell'arte moderna, con particolare approfondimento dedicato agli inglesi e all'impressionismo. Il mondo germanico è invece sempre citato in antitesi, quale via opposta alla corsa del classicismo, come nel foglio intitolato «Tedeschi»: «chiuse le vie maestre dell'arte le arti plastiche/nella musica astrazione dal reale[...]/ Divisione netta: o reale (realpolitik- realschule ecc.ecc.) o irreal./Manca l'equilibrio latino Goethe dopo lo Sturm und Drang lo trovò in Italia.» Di simile tono sono anche i due brani «1 B» e «2B», che riportano una nota alquanto polemica verso la Germania: «Qualcuno tra VOI signori e signore certamente già [illeggibile] Fantocci Versailles. Fiamminghi. Breughel. Il Belgio usciva allora dalla rivolta contro Filippo II: l'invincibile Armada: Francia e Inghilterra per il Belgio contro la Spagna. Luigi XIV che aspirava a sua volta egemonia contro il Belgio e

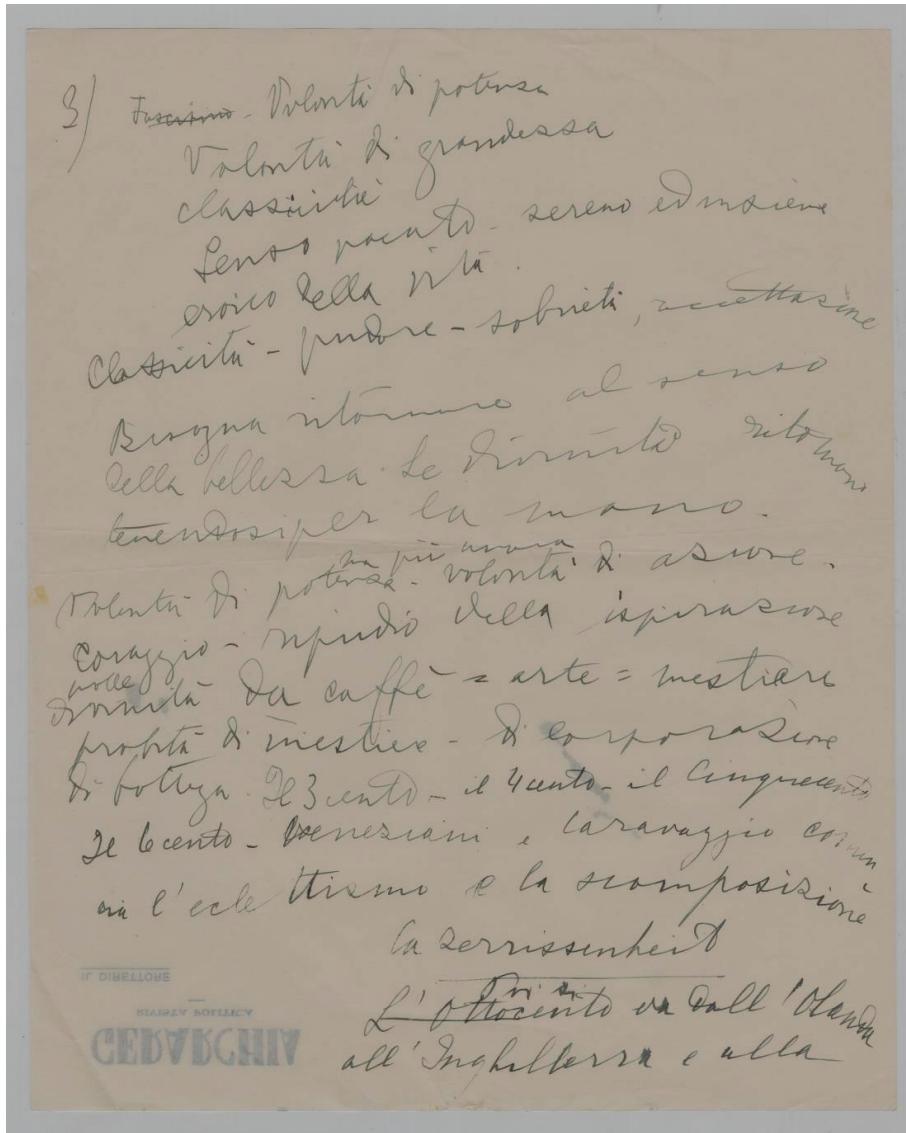
---

330 Medesime riflessioni sono state fatte a proposito di altri brani degli scritti di Margherita Sarfatti, che spesso riutilizza note e appunti in contesti diversi. Su Turner per esempio si veda il già citato Sar 3.3.5 dove, sotto la denominazione «Lecture on Wildt», ci sono alcune carte di argomento discrepante rispetto alla titolazione, in cui si parla della pittura moderna con riflessioni vicine a quelle utilizzate nelle conferenze dedicate alle fonti. Oltre al fatto che talvolta i titoli ai fascicoli e alle cartelle sono stati apposti in fasi successive, non possiamo escludere che le carte di Sar 3.3.5 così come quelle di Sar 3.3.19 siano nate per progetti diversi per essere poi utilizzate in un secondo momento da Margherita all'interno di un intervento unico, che prevedesse approfondimenti sui singoli artisti, nel quadro di una più articolata e complessa storia dell'arte moderna.

l'Inghilterra guerra- Terzo Stato- Chardin- Greuze [illeggibile] ghigliottina! Ma intanto le Fiandre salvarono l'Europa dalla fosca tirannia teocratica dell'inquisizione di Filippo II, così come con il sacrificio, con l'immolazione sanguinosa di sé hanno contribuito a salvarla e la salveranno dalla fosca tirannia militaresca e burocratica della Kultur di Guglielmo II».

Infine, alla prima metà degli anni venti devono risalire anche i fogli conservati in Sar 3.3.23, intitolati «'900 Italiano conferenza riflessioni e frammenti, varie» (vedi Appendice). Si tratta di carte manoscritte, redatte su carta intestata della rivista "Gerarchia", con un elenco di argomenti. L'apertura è dedicata alla funzione del critico, per poi passare all'arte del Novecento italiano, e ancora una volta alla linea moderna attraverso Cézanne. Forse anche questi fogli sono riferibili alla trasferta ad Amsterdam e L'Aja, perché tra le note ve n'è una più puntuale sull'arte olandese; quello che si può definire, con un buon margine di certezza, è la datazione alla prima metà del decennio, per il riferimento a termini molto usati nelle prime presentazioni del movimento (divinità che ritornano tenendosi per mano, volontà di potenza) e per la necessità di spiegare il nome "Novecento italiano", cosa che si riscontra quasi solo agli inizi degli anni venti. Si vedano per esempio i punti 1,2 e 3: «1) Funzione del critico/ 2) Universalità del linguaggio pittorico/ 3) andarmene?» o i numeri 6 e 7:«6) Vi sono alcune rivoluzioni le più profonde, che procedono a ritroso. Creano aspetti nuovi della tradizione. Ritorni alle verità profonde: eterne 7) nome 9cento» o ancora, in un altro foglio: «3) ~~Fascismo~~ - Volontà di potenza/ Volontà di grandezza/ classicità/ senso pacato, sereno ed insieme eroico della vita/ classicità,-pudore-sobrietà, accettazione/ Bisogna ritornare al senso della bellezza. Le divinità ritornano tenendosi per la mano./ Volontà di potenza ma più nuova. Volontà di azione- coraggio- ripudio della ispirazione molle divinità da caffè= arte = mestiere, probità di mestiere- di corporazione, di bottega. [...] Ogni nazione imprime all'arte un proprio suggello che ritorna attraverso i secoli. In Olanda è la poesia dell'intimità, tanto nelle scene della vita quotidiana che in quelle del paesaggio. Italia- sintesi mediterranea.[...] Che cosa è il Novecento?/ Non ripudia il 19

secolo e l'impressionismo = lo accetta, lo esalta come preparazione elementi  
analisi verso la futura sintesi. Cézanne. Il nonno è naturalmente l'alleato del  
nipote.»<sup>331</sup>.



**Pagina manoscritta a inchiostro nero, parte del gruppo di fogli intitolato  
«'900 Italiano conferenza riflessioni e frammenti, varie», foglio 3, Sar 3.3.23**

331 Margherita usa in più occasioni il paragone del nonno- nipote per definire il passaggio dell'arte moderna attraverso l'Impressionismo; si veda *Storia della pittura moderna*, cit., pp. 115-116 e capitolo 2.3.



Un terzo momento, che si può ricostruire attraverso i materiali del Fondo roveretano, è l'intervento di Margherita Sarfatti a Napoli nel dicembre 1929. Gli appunti manoscritti contenuti nel fascicolo Sar 3.3.38 sono riferibili alla conferenza *Tendenze e spiriti dell'arte moderna* tenuta alla Compagnia degli Illusi del capoluogo campano (vedi Appendice). Alcuni brani ulteriori si possono poi ricavare dai ritagli stampa, precisamente dagli articoli *Spiriti e forme dell'arte moderna*, pubblicato in "Costruire" nel febbraio 1930 (Sar 4.2.6), e *Spiriti e forme (conferenza di Margherita Sarfatti)* uscito in "Gli oratori del giorno" nel giugno dello stesso anno (Sar 4.2.34)<sup>332</sup>.

Il manoscritto riporta due pagine relative all'apertura della conferenza: «Altezza Reale, signore e signori, immaginate, miei cortesi uditori, uno di quei giardini con uno di quei parchi dei quali le ville romane Villa d'Este in Tivoli e le stupende reggie dei dintorni di Napoli- Caserta o Capodimonte, Altezza, dove voi vi compiaccete di riparare il vostro animo sottilmente magnifico./ Versailles- Caravaggio- dissidio/ Realismo- analisi- esula allora dall'Italia il primato egemonico della pittura anzi dell'arte perché meno che meno la scultura e l'architettura possono essere realiste. [...]».

Il secondo foglio di Sar 3.3.38 presenta una versione leggermente diversa dell'incipit, mentre l'articolo in "Costruire" riporta in modo ampio il contenuto della conferenza<sup>333</sup>. Sarfatti parte dalla consueta nota sulla decadenza dell'arte italiana dopo il Cinquecento, per passare al genio di Cézanne e alla necessità, per l'Italia di inizio secolo, di aggiornarsi sulle correnti più all'avanguardia in Europa, e sviluppare poi un movimento classico: «impressionismo, post-impressionismo, cubismo, futurismo e oltre./ *L'oltre* fu rappresentato da quel movimento di avanguardia sintetico e classico, che oggi si chiama 900 italiano».

Anche l'articolo firmato da Margherita, *Spiriti e forme dell'Arte moderna*, pubblicato nel dicembre 1929, il giorno successivo alla conferenza napoletana, ne

---

332 Altri riferimenti, alla conferenza di Napoli e alla successiva trasferta siciliana, (Catania 9, Siracusa 10 e Palermo 12 dicembre 1929) sono contenuti nel fascicolo Sar 4.2.32.

333 L'articolo in "Costruire" è costituito da un lungo brano della conferenza; nell'introduzione si specifica che il testo è riportato per gentile concessione dell'autrice.

“Il Mezzogiorno”, dedica largo spazio all’intervento. Alcuni passi sono ancora una volta tipici dello stile sarfattiano: «Decisione nel colore, precisione nella linea, sintesi, sacrificio dello svolazzo inutile; questi sono i caratteri della nuova arte italiana, che oggi si afferma.». Sebbene i termini siano tipici del suo vocabolario, il tono dell'articolo è più battagliero, e non a caso la conferenza si colloca in un momento molto diverso dal quelle di Roma o Amsterdam. Nel 1929 è già iniziato il declino di Novecento italiano e della sua promotrice, che sembra animata da grande energia e pronta a lottare: «Oggi, oggi, oggi, è l’ora in cui l’Italia deve costruire la sua grandezza! Oggi, oggi, oggi è l’ora in cui l’Italia deve ritornare a questo compito della sintesi, che essa sola può dare al mondo: della sintesi luminosa della bellezza!»<sup>334</sup>.

---

334 *Spiriti e forme dell’Arte moderna*, “Il Mezzogiorno”, 7 dicembre 1929, Sar 4.1.13.



ALHAMBRA HÔTEL LEOSPO  
NICE-CIMIEZ  
Ouvrent toute l'année

TEL 809-84  
809-85  
809-86

La foi est la substance  
des choses invisibles.  
même des choses  
espérées et la déduction  
des choses invisibles.

- 1) France - Italie.
- 2) Bourgogne = magie de la
- 3) création peinture la plus mystérieuse des arts de la 3<sup>ème</sup> dimension.
- 4) Irréalité de la vérité
- 5) Idéal périmé du bysantin.
- 6) Nouvelle création française: ange au sourire de la France aux bouilles et au visage.
- 7) de la miniature au portrait, au portrait au tableau, à la composition, au caractère typique à l'idéal, au typique à l'atypique, de l'analyse à la synthèse, de l'expression au



ALHAMBRA HÔTEL LEOSPO  
NICE-CIMIEZ  
Ouvrent toute l'année

TEL 809-84  
809-85  
809-86

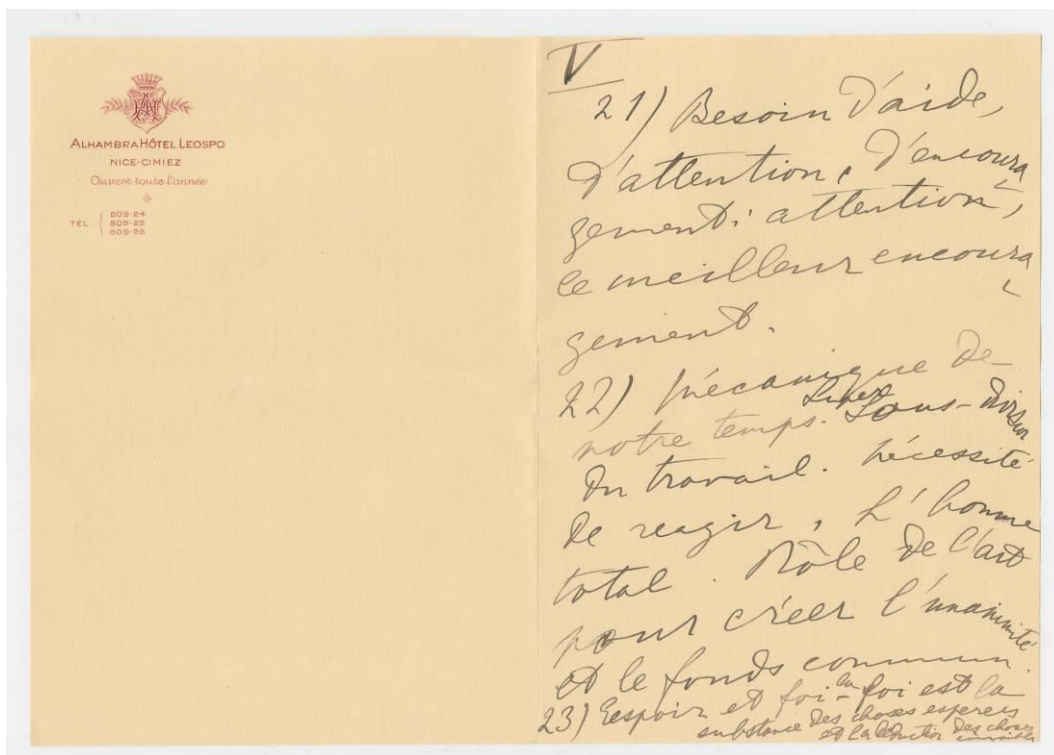
- II) à la composition au définitif
- De l'expression à la pente de l'historique du temps à l'éternel.
- 8) métaphysique de la composition géométrique.
- 9) ~~C'est~~ la lumière - les vénitiens - Caravaggio les espagnols, les flamands, Le hain, Rembrandt, Turner, Bonington Delacroix etc.
- 10) les 2 courants parallèles de la peinture en France Delacroix - Ingres - Boullée - David

III 44)

- 10) manet - Césanne  
Picasso.
- 11) le cubisme et la  
tradition.
- 12) L'idée de beauté
- 13) Les idées maîtresses:  
ce que l'on voit et  
ce que l'on sait.
- 14) Réaction à l'impressionnisme
- 15) non pas pompierisme  
pourtant
- 16) révolutionnaires  
ou plagiaires

IV

- 12) Art de notre temps.  
Il faut être de son  
temps.
- 17) Le chef-d'œuvre  
et l'art qui désire
- 19) Le bouillonnement  
émouvant de l'art  
en formation.  
Église militante  
Église triomphante
- 20) On peut se battre  
contre tout concept  
contre l'étouffement  
des matelas.



Fogli manoscritti a inchiostro nero, su carta intestata “Alhambra Hotel Leospo, Nice- Cimiez” e numerati I-V, Sar 3.3.47 sottofascicolo 260a

### 2.3.2 La battaglia negli anni trenta. Dalla ricerca della felicità ad un testamento di romanità

Esclusa ormai dalle manifestazioni più importanti, Sarfatti prosegue nei primi anni trenta la sua attività di conferenziera. Sempre più rare le occasioni legate a Novecento Italiano all'estero, dopo la trasferta sudamericana, il suo coinvolgimento nella divulgazione e promozione dell'arte moderna abbraccia in questo periodo ambiti diversi, anche geografici.

Proprio nell'aprile 1930 firma un contratto con il grande gruppo editoriale americano Hearst. Gli articoli di Margherita quale *ghostwriter* per il Duce escono fino al 1934, mentre lei stessa scrive in prima persona alcuni testi importanti per l'Herald Tribune di New York, come il già ricordato *Le donne e il fascismo*<sup>335</sup>.

Tra i rapporti personali di Sarfatti con gli Stati Uniti, si segnala che ella è fin dagli anni venti amica di Nicholas Murray Butler, esponente del partito repubblicano statunitense e presidente della Columbia University. Questi nel 1927 viene in Italia e propone al Duce l'apertura della Casa Italiana presso la prestigiosa università americana, istituto del quale, nel 1930, diventa direttore Prezzolini.

Margherita è inoltre vicina all'ambasciatore di Roosevelt in Italia dal 1933 al 1936, Breckinridge Long<sup>336</sup>. Anche in virtù di questi legami si comprende il viaggio che, nel 1934, ormai sostituita da Vito Mussolini alla direzione di "Gerarchia", Sarfatti intraprende negli Stati Uniti. La motivazione è sicuramente

---

335 Vedi Introduzione e *Women of Fascism*, "Herald Tribune" (New York), 12 novembre 1933, Sar 4.2.1. Su Margherita Sarfatti *ghostwriter* del Duce si veda la precisa ed estesa trattazione in P. V. Cannistraro, B. R. Sullivan, *Margherita Sarfatti: l'altra donna del Duce*, cit. Sui rapporti epistolari e il viaggio americano si vedano anche le lettere conservate in Sar 1.1.1.59.

336 Sul rapporto Fascismo- Stati Uniti, si vedano J. P. Diggins, *Mussolini and Fascism: the view from America*, Princeton 1972, traduzione italiana *L'America, Mussolini e il fascismo* Laterza, Roma- Bari 1972 (II edizione 1982); G. G. Migone, *Gli Stati Uniti e il fascismo: alle origini dell'egemonia americana in Italia*, Feltrinelli, Milano 1980; E. Gentile, *Impending Modernity: Fascism and the Ambivalent Image of the United States*, "Journal of Contemporary History", Vol 28, gennaio 1993, pp. 215-243; R. Quartararo, *I rapporti italo-americani durante il fascismo (1922-1941)*, ESI, Napoli 1999.

più politica che culturale: in quel periodo Margherita conferma le sue paure rispetto all'abbraccio mortale che Hitler sta stringendo intorno al Fascismo, e del maggio 1933 è un suo lungo reportage a puntate sul regime italiano uscito sul *Vossische Zeitung*, attraverso la mediazione di Werner von Schulenburg.

La biografia di Roberto Festorazzi, *Margherita Sarfatti. La donna che inventò Mussolini*, parla diffusamente di von der Schulenburg, amico di Margherita e conoscitore di Mussolini e dell'*establishment* fascista; il saggio riporta anche i dati di un memoriale inedito, *Um Benito Mussolini*, redatto dal letterato tedesco negli anni cinquanta e di proprietà degli eredi, che riguarda importanti temi politici e interventi progettati o in parte realizzati contro il nazismo e l'Anschluss<sup>337</sup>. Indipendentemente dal coinvolgimento politico di Sarfatti, che non si può conoscere fino in fondo né commentare in questa sede, è indubbio che la sua visione fosse quella di un'alleanza con i paesi anglosassoni, Inghilterra e America, in funzione antitedesca, e su questa linea si deve collocare anche il viaggio in America del 1934. Giova ricordare che a quelle date Mussolini era molto celebre negli Stati Uniti, almeno fino alla pubblica sconfessione del Fascismo fatta da Roosevelt nel gennaio 1936. Nel giugno 1934, proprio durante la permanenza di Margherita in America, Mussolini si incontra con Hitler a Stra e in settembre istituisce il Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda, che dal 1935 diventa Ministero per la Stampa e la Propaganda e poi Ministero della Cultura Popolare dal maggio 1937, secondo un modello vicino al Ministero dell'Educazione del Popolo di Goebbels (vedi capitolo 2.2)<sup>338</sup>.

Quando, nel 1937, esce la versione italiana del resoconto di Sarfatti, *America. La ricerca della felicità*, questa rappresenta non solo una cronaca del viaggio negli Stati Uniti, ma anche la nuova ipotesi di città futura, di mito messianico, come evidenzia Urso: «L'America diventò quindi una sorta di testamento politico, un

---

337 R. Festorazzi, *Margherita Sarfatti. La donna che inventò Mussolini*, Angelo Colla editore, Costabissara (Vicenza) 2010.

338 Sulla vicinanza tra i due regimi, soprattutto sul ruolo del capo e sulla sua discrezionalità, si veda anche V. De Grand, *L'Italia fascista e la Germania nazista*, Il Mulino, Bologna 1999.

altrove in cui cercare ciò che, per lei, l'Italia fascista non rappresentava più.»<sup>339</sup>.

Anche in Europa e persino in Italia, pur in una posizione di estrema difficoltà, non mancano a Margherita alcuni importanti riconoscimenti ufficiali ed escono ancora, rari ma significativi, articoli apologetici dedicati alla sua figura<sup>340</sup>. Nel gennaio 1932 viene invitata a parlare a Venezia dall'Istituto fascista di Cultura, mentre al 1933 risalgono i cicli di conferenze a Sanremo e Nizza, di cui si riportano gli appunti inediti conservati nell'archivio roveretano. Nella primavera del 1933 è in Egitto, con le già ricordate conferenze ad Alessandria e Il Cairo, nel 1935 viene invitata a parlare alla II Quadriennale e l'anno successivo tiene, a Vienna e Budapest, alcuni interventi sulla vita nell'Italia fascista e sullo spirito di Roma nell'arte moderna. Nel 1935 esce la sua già ricordata monografia su Ranzoni ed ella interviene alla Mostra dell'arte italiana a Parigi del 1935 presso il Jeu de Paume.

Tra le ultime uscite ufficiali in Italia si contano le partecipazioni a due momenti importanti del dibattito culturale del regime: nell'ottobre 1936 interviene a Roma, al Convegno Volta, organizzato dall'Accademia dei Lincei, con un discorso dedicato ai *Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, e nella primavera del 1938 al Congresso di Studi romani, nella sezione antichità, evento collegato all'importante Mostra della Romanità. Nello stesso periodo tiene alcune importanti conferenze in Francia, tra cui una su *Leonardo e la scuola lombarda* al Louvre, databile al luglio 1938.

Se non è facile ricostruire la cronologia di questi ultimi mesi italiani della Sarfatti, la rapida sequenza degli eventi porta inevitabilmente ad una sola conseguenza, il suo esilio. Durante i suoi soggiorni a Parigi l'OVRA, la polizia segreta fascista, la

---

339 S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, cit., p. 213. Sul saggio *America. Ricerca della felicità*, edito da Mondadori nel 1937, si vedano i fascicoli Sar da 3.2.31 a 3.2.39.

340 Si vedano per esempio O. Belsito Prini, *Donne del tempo nostro. Margherita Sarfatti*, "Il Corriere della Sera", 25 febbraio 1934 e R. Levi Naim, *Figure di scorcio. Margherita Sarfatti*, "Il Popolo di Trieste", 29 agosto 1937, entrambi Sar 4.1.12; della Belsito Prini si ricorda anche il testo a stampa *Figure del tempo mussoliniano: Margherita Sarfatti*, Tipografia del quotidiano "La Scure", Piacenza 1934, di cui due copie sono conservate nella Biblioteca Sarfatti (ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 2 7).



sorveglianza, mentre in Italia Mussolini strappa dai diari tutte le pagine su Vela, pseudonimo di Margherita, e le consegna alla sorella Edvige.

Nello stesso periodo viene proibita esplicitamente qualunque sua collaborazione alle riviste e sono ritirate le sue pubblicazioni da librerie e magazzini. Margherita Sarfatti lascia l'Italia, attraversando il confine svizzero, il 14 novembre del 1938 e di lì si sposta a Parigi<sup>341</sup>.

Come lei stessa scrive nel quaderno di appunti Sar 3.1.15, dove tiene nota dei suoi spostamenti dalla primavera del 1938 all'ottobre del 1941, nel settembre 1939 si sposta in Spagna e qui s'imbarca per il Sud America: «Settembre 1939. Ritorno a Barcellona, via Madrid, Spagna spaventevole. A Barcellona m'imbarco sull'Augustus. Il 2 Ottobre arrivo a Montevideo (Hôtel Nogaró)». Rientrerà in Italia solo il 18 luglio del 1947.

Resta indomita la dignità e la fede nel proprio compito, anche se emerge sempre di più il sentimento di delusione per le sorti riservate a lei e alla sua patria, come testimonia il testo *My fault. Mussolini as I knew him* scritto durante gli anni dell'esilio. L'importante scritto, conservato nell'archivio del Mart e fino ad oggi inedito, è stato recentemente pubblicato da Brian Sullivan<sup>342</sup>.

Il sentimento con cui Margherita abbandona la sua patria, e il Fascismo, che aveva contribuito così profondamente a formare, è evidente nei suoi scritti. Anche nella corrispondenza privata del Fondo roveretano si trovano parole di simile tono. Così scrive da Parigi a Dino Alfieri, lamentando le continue interferenze del regime nella sua vita privata: «Io non sono la signora Pinco, suocera del conte Gaetani, sono Margherita Sarfatti, scrittrice, madre della più giovane medaglia d'oro italiana, moglie di Cesare Sarfatti, sansepolcrista e Marcia su Roma, con una personalità morale, intellettuale e politica propria, e ben conosciuta, insindacabile

---

341 Sulle numerose segnalazioni della polizia rispetto ai movimenti di Sarfatti in quegli anni, su richiesta del Duce in persona, si veda Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'interno, Divisione Polizia Politica, fascicolo "Sarfatti, Margherita".

342 Il testo, d'importanza fondamentale per comprendere lo sguardo che Sarfatti diede in prospettiva della sua vicenda e del Fascismo in generale, è conservato in Sar 3.2.47 ed è stato oggetto di recente edizione critica da parte di Brian Sullivan (*My Fault. Mussolini as I Knew Him*, cit.).

da tutele famigliari o altre, di qualsiasi genere. Se il Duce, o il governo del mio paese hanno alcunché da comunicarmi, intendo che ciò avvenga direttamente e personalmente in modo esplicito e responsabile. [...] questo premesso, debbo trovare giusto che Voi, Eccellenza, vi preoccupiate con intendimenti, come avete detto, e come non dubito, amichevoli, del mio ritorno in patria dal momento che proprio voi foste la prima causa della mia legittima indignazione, impartendo ai giornali italiani il divieto di pubblicare miei articoli. [...] nel luglio 1938. Nessun pretesto scusava allora e nessun provvedimento giustificò mai legalmente questa misura, che riveste assoluto carattere di persecuzione privata, eccezionale e personale contro di me. Io avrei avuto diritto, caso mai, a un trattamento in favore, ebbi un trattamento in odio personale.»<sup>343</sup>.

---

343 Sarfatti a Dino Alfieri (senza data, lettera manoscritta su carta intestata “Hotel St James, Parigi”, Sar 1.1.1.69).

## Sanremo e Nizza 1933

Nell'archivio del Mart sono conservati due fascicoli con appunti manoscritti relativi alle conferenze del 1933: *Arte moderna*, tenuta il 30 gennaio al Casino Municipale di Sanremo, quale quinto appuntamento dei “Lunedì letterari”, e *Arte moderna e Novecento Italiano* dell' 8 febbraio presso il Circolo Artistico di Nizza. In particolare al fascicolo Sar 3.3.48 sono raccolti 6 fogli di note redatte su carta intestata del Royal Hotel di Sanremo (vedi Appendice). Le pagine, numerate da 1 a 6, tracciano il progetto della conferenza per la città ligure, come riscontrato anche negli articoli a stampa che ne riportano il contenuto<sup>344</sup>.

Dichiarato il tema dell'intervento, dedicato all'arte contemporanea, Margherita sente la necessità di inquadrarlo in un discorso storico più ampio e, seguendo una traccia consueta, parte dalla perdita di egemonia italiana dopo il Rinascimento, con il Seicento e Caravaggio; di qui il percorso conduce ad altre nazioni, specificamente la Francia: «Con i nostri grandissimi pittori, con Leonardo, Michelangelo Raffaello, Tiziano, la pittura italiana aveva raggiunto gli insuperabili vertici del suo genio, non le restava dopo ciò che declinare e dividersi. L'ideale classico, la sintesi, tra i valori di umanità e i valori di bellezza, tra l'espressione e la rappresentazione e l'estetica, non può andare oltre. Dopo quei [sommi] esso comincia a dividersi. Il dissidio che prende il posto di quell'armonia, comincia a manifestarsi, ancora in Italia stessa, con 1 tipica figura di pittore italiano, Michelangelo da Caravaggio, strana a torbida figura di delinquente e di artista che esprime la tragedia della propria anima tra il reale e l'ideale, tra l'assassinio nella vita e la creazione nell'arte, con il dissidio della luce e dell'ombra

---

344 Per i ritagli stampa della conferenza di Sanremo si vedano i fascicoli Sar 4.2.10 e Sar 3.3.47, busta 260d “Eco Stampa Nizza”. Tra questi ad esempio *Margherita Sarfatti parla a Sanremo dell'arte italiana e del Novecento*, “Il Secolo XIX”, 31 gennaio 1933. Tra gli argomenti sono citati l'omaggio ai pittori italiani del '400, '500 e '600, una lunga parte dedicata all'800 e infine la trattazione dell'arte novecentista. L'articolo segnala che la relatrice ha parlato per più di un'ora, guadagnandosi alla fine una triplice ovazione.

[...]Rubens e Van Dyck, Rembrandt e Vermeer, il Greco e Velazquez, Le Hain e Poussin, Hogarth Turner e Constable, la pittura, da produzione italiana, a partire dal '600 e nei secoli successivi diviene produzione europea. Poi, nel secolo XIX, è soprattutto produzione egemonica francese.».

Sulla pittura romantica di Delacroix e su Monet si interrompe il manoscritto; tuttavia, dagli articoli relativi alla conferenza, emerge che questa proseguiva con una dichiarazione sull'arte contemporanea, che non deve riprodurre la realtà banale, e che ha avuto una rinascita italiana con il gruppo di Novecento. Di questo Sarfatti sottolinea il successo anche estero, che ha portato il paese a lanciare dei veri “Appels d'Italie” e l'arte nazionale ad essere conosciuta e apprezzata. In chiusura, pur ammettendo che la battaglia non è ancora vinta, ella riafferma l'importanza della parola nuova che arriva dalla produzione italiana. Nel fascicolo Sar 3.3.47 sono conservati invece i manoscritti del sommario e degli appunti relativi all'intervento a Nizza, tenuto nel febbraio dello stesso anno<sup>345</sup>.

In particolare il sommario, conservato al sottofascicolo 260a (vedi Appendice), contiene 23 punti redatti su carta intestata “Alhambra Hotel Leospo, Nice-Cimiez” e dedicati ai legami tra arte francese e italiana, insieme ad alcuni concetti base della poetica sarfattiana, come il passaggio dal moderno all'eterno: «7) de la miniature au fresque, du portrait au tableau, du caractéristique à l'idéal, du typique à l'atypique, de l'analyse à la synthèse, de l'impression à la composition ~~au définitif~~ de l'expression à la [beauté] de l'historique à l'éternel.».

La chiusura è dedicata ad un altro tema fondante del pensiero di Margherita, il ruolo sociale dell'arte nella formazione dell'uomo nuovo, con la speranza per il futuro, secondo la formula «Fede è sostanza di cose sperate», già ripresa nel finale di *Segni, colori, luci*, proprio a proposito di una grande arte che deve

---

345 Tra i ritagli stampa spiccano articoli di apprezzamento anche in Italia, come ad esempio *Margherita Sarfatti parla la Circolo Artistico di Nizza sul valore dell'Arte italiana contemporanea*, “Il Popolo di Roma”, 10 febbraio 1933. Nell'articolo si legge: «Invitata dal Circolo Artistico, principale istituzione culturale di Nizza, Donna Margherita Sarfatti ha parlato su Arte Italiana del '900 iniziando il ciclo delle conferenze indette dalla “Dante Alighieri” sul valore spirituale ed artistico dell'Italia contemporanea.» Si veda anche Sar 3.3.47, busta 260c “Stampa Conferenza Nizza”, con ritagli stampa in italiano e francese.

necessariamente scaturire da un grande popolo,<sup>346</sup> e nel manoscritto Sar 3.3.33 del 1926: «22) Mécanique de notre temps. [illeggibile] Sous- division du travail. Nécessité de réagir. L'homme total. Rôle de l'art pour créer l'unanimité et le fonds commun. 23) Espoir et foi. La foi est la substance des choses espérées et la foi est la substance [prime] des choses péries et la déduction des choses invisibles».

Oltre al sommario, sulla conferenza di Nizza si conserva, nel medesimo fascicolo, anche la bozza del discorso, in cui viene citata la città («cette belle ville de Nice») quale simbolo del legame di sangue tra due famiglie, quella italiana e francese, mentre Margherita si definisce un commesso viaggiatore («une sorte de commis voyageur») dell'arte moderna. La conferenza tratta poi il percorso dell'arte moderna attraverso i secoli, secondo lo schema ormai consueto delle fonti dell'arte moderna. Infine, la storia prosegue con le avanguardie, Cubismo e Futurismo, e conduce a Novecento italiano: «Il y a une affirmation dans ce nom. C'est l'espoir et la foi de la grandeur classiques qui renaissent, avec le sentiment de la mesure, de l'espace, de la composition et de la synthèse. De l'accidentel on marche vers l'immortel, du typique vers l'a-typique, du caractéristique à l'idéal, de l'expression à la beauté, et de l'historique à l'éternel.».

---

346 *Segni, colori, luci*, cit., pp. 246-247.

## America 1934-1937

Margherita Sarfatti si reca in America nel marzo 1934 e si trattiene nel continente fino al luglio di quell'anno<sup>347</sup>. Durante il viaggio incontra molte personalità di spicco della società statunitense e anche il Presidente Roosevelt. Tiene numerose acclamate conferenze, dedicate all'arte moderna e alla società italiana nell'epoca fascista. Nell'archivio del Mart è conservata la sinossi di un intervento redatto nel 1937 e concentrato sull'arte moderna, per un eventuale tour americano da tenersi nel 1939. Sappiamo che Margherita aveva in mente di compiere un altro viaggio negli Stati Uniti, e le consultazioni cominciano nello stesso anno di uscita del suo libro *America. La ricerca della felicità*.

Come emerge dalla corrispondenza conservata tra gli scritti in Sar 3.3.59, ella stipula poi un contratto con la società Colston Leigh di New York per un ciclo di conferenze da tenere in America, per motivi organizzativi non prima del gennaio 1939, su indicazione della signora Meloney del "The New York Herald- Tribune". Il tour sarebbe dovuto durare dalle otto alle dieci settimane, secondo quanto prevede la bozza di accordo inviata nel settembre 1937 a Sarfatti, e si sarebbe dovuto concentrare su argomenti artistici e politici, tra i quali un intervento intitolato *Mussolini Views America*. Nella lettera del 29 novembre 1937, Colston Leigh specifica i titoli degli altri interventi, aggiungendo che necessita di riceverne una sinossi: *The dividing line*, *The eternal influence of Dante*, *Modern art in Italy* e *The family life and Corporate State*. Nella successiva corrispondenza, del gennaio 1938, insieme a dettagli del contratto e del compenso dovuto a Margherita, sono ulteriormente specificati i temi, discussi sempre con la signora Meloney; al primo argomento viene apposto il sottotitolo *The change in*

---

347 Ritagli stampa della trasferta e delle conferenze tenute in quest'occasione sono in Sar 4.2.19 (quaderno di ritagli) e Sar 4.2.37-40. Margherita passa dal Canada per arrivare a New York il 30 marzo, e visita alcune importanti città statunitensi, tenendo diverse conferenze, tra cui Chicago, San Francisco e Washington.

*the trend of Italian History marked by Mussolini's march on Rome.*

Come emerge dalle lettere, il coinvolgimento di Sarfatti doveva essere anche di natura politica, e forse questo è uno dei punti che impedisce la realizzazione del secondo viaggio americano a principio del 1939. A quelle date lei è ormai sorvegliata speciale del regime, con pochissima possibilità di movimento, e alla fine opta per la via sudamericana attraverso la Spagna.

Non ci sono pervenute sinossi degli interventi più prettamente politici, ma di una conferenza dedicata all'arte italiana, il dattiloscritto conservato in Sar 3.3.58, intitolato «Synopsis of a lecture to be hold for a tour in U.S.A. by Margherita G. Sarfatti» e datato 1937. La dicitura «on Italian art» è apposta a penna nera sulla prima pagina, così come la nota, che ci consente una datazione sicura, «spedito racc.ta Meloney – New York 2.7.1937».

Il testo riporta i temi principali che Sarfatti avrebbe dovuto trattare nei suoi interventi di argomento artistico durante il tour del 1939, verosimilmente vicini a quelli tenuti nella trasferta americana del 1934.

La trattazione è molto ampia, calibrata su un pubblico generico, sicuramente meno avvezzo alla storia dell'arte europea rispetto ad altra audience. Si tratta di un sommario per punti, che parte dalla linea romana antica e medioevale e da quella bizantina e romanica, entrambe con origini a Roma ma rappresentative di due principi diversi: «These are symbols of the eternal contrsat between East and North, action and contemplation, joy of life and despondence, paganism and primitive Christianity».

La trattazione prosegue con la disputa iconoclasta, e la storia intorno all'anno Mille, dalle cattedrali gotiche fino alla gloria del XIIImo secolo: Dante in poesia, Giotto in pittura, Pisano in scultura. Di qui Margherita passa alla produzione toscana e senese, evidenziando ancora una volta le caratteristiche dell'arte italiana, fin dalle sue origini contrapposta all'arte nordica, della superficie, della miniatura, della tappezzeria; gli italiani sono naturalmente portati alle forme plastiche, alla «creation of plastic form, weight, space and the third dimensions in picture» con la caratteristica di sfondare il supporto con la prospettiva, «perspective beign the

characteristic of Southern and especially mediterranean art as distinguished from Eastern art».

Per questo motivo la scultura è arte prevalentemente mediterranea. D'altra parte il colore e la pittura tonale dei veneziani, come Giorgione, Veronese, Tintoretto e Tiziano, apportano un elemento ulteriore alla ricchezza della produzione italiana. Il Cinquecento celebra anche la poetica della maternità e dell'infanzia, della femminilità e del femminile, in Leonardo e Raffaello, fino a Michelangelo, che rappresenta la punta dell'arte nazionale, quasi un non- ritorno: «Michelangelo, turning point and climax of Italian art, after whom there can only be an anticlimax».

Di qui la narrazione riprende lo schema consueto delle conferenze dedicate alle fonti dell'arte moderna, con Caravaggio e i secoli XVII e XVIII in Italia, fino al XIX, con il Romanticismo, l'Impressionismo e oggi «the task of Italian unity» con il Novecento italiano. Essendo un discorso fatto per un pubblico extraeuropeo, viene spiegato ancora una volta il nome del gruppo, che rimanda ad una speranza di gloriosa rinascita dell'arte italiana: «Hope for a new epoch of classical art blooming in Italy. Yhe [sic] necessity of not imitating ancient art, but creating a new, modern form and style of beauty. so [sic] that men and women of our days shall find in it joy, confort and spiritual elevation.».



## Parigi 1935

Tra gli interventi più estesi tenuti durante gli anni trenta e conservati nell'archivio del Mart, il dattiloscritto Sar 3.3.8 riguarda la grande esposizione d'arte italiana tenuta a Parigi da maggio a luglio del 1935 (vedi Appendice)<sup>348</sup>.

La produzione contemporanea viene ospitata presso il Jeu de Paume con il titolo *L'Art italien des XIXe et XXe siècles*, ed è la controparte della grande retrospettiva d'arte medievale e moderna, *Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo*, tenuta nello stesso periodo presso il Petit-Palais.

Entrambe le rassegne sono organizzate dal Comitato Italia- Francia, sotto l'auspicio del Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda, in concerto con la Réunion des Musée Nationaux e la Ville de Paris. Il comitato d'onore italiano comprende Luigi Federzoni, Presidente del Senato, Costanzo Ciano, Presidente della Camera dei Deputati, Guglielmo Marconi, Presidente dell'Accademia d'Italia, Alessandro Pavolini, Presidente della Confederazione Artisti, Giuseppe Bottai, Governatore di Roma, insieme ad altri, affiancati ai membri del Comitato Italia- Francia, in cui si contano personalità come il Conte Giuseppe Volpi di Misurata e Dino Alfieri.

Per quanto riguarda il comitato esecutivo, la presidenza per la sezione antica è data ad Ugo Ojetti, con il corrispettivo francese di Raymond Escolier, conservatore del Petit- Palais, mentre per la parte moderna ad Antonio Maraini, con André Dezarrois, conservatore del Musée des Écoles Étrangères Contemporaines del Jeu de Paume e promotore delle mostre, dedicate alle diverse

---

348 Sulla mostra al Jeu de Paume si vedano M. Passini, *Historical Narratives of the Nation and the Internationalization of Museums: Exhibiting National Art Histories in the Jeu de Paume Museum between the Wars in Great Narratives of the Past. Traditions and Revisions in National Museums*, atti del convegno EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Parigi, 29 giugno- 1 luglio e 25-26 novembre 2011, a cura di D. Poulot, F. Bodenstern, J. M. Lanzarote Guiral, EuNaMus Report n 4., Linköping University Electronic Press; C. Lazzaro, R. J. Crum, *Donatello among the Blackshirts : history and modernity in the visual culture of fascist Italy*, Cornell University Press, Ithaca e Londra 2005.

produzioni nazionali, che si susseguono in tale sede dal 1923 al 1939.

Infine, il lungo elenco di personalità, coinvolte nell'importantissima uscita dell'arte nazionale in Francia, comprende la commissione italiana per l'arte moderna, sempre con Presidente Maraini e con membri il critico d'arte Raffaele Calzini e il direttore della Galleria Nazionale di Roma Roberto Papini per il XIX secolo, e i pittori Carena, Casorati, Saliotti con Gianni Vagnetti per il '900, affiancati da altri storici dell'arte per la sezione dedicata alla grafica e a Piero Chiesa e Giò Ponti per le arti decorative.

Come riportato dalla storiografia sulle esposizioni nazionali ospitate dalla capitale francese durante gli anni venti e trenta, la doppia mostra sull'arte italiana apre con tre sculture romane in prestito dal Louvre, esposte all'entrata del Petit-Palais, malgrado il titolo reciti "Da Cimabue a Tiepolo". Secondo gli studi di Michela Passini, non è possibile ricostruire se questo richiamo all'arte romana sia da attribuire a Ugo Ojetti o al suo interlocutore francese, Raymond Escholier. La scelta è del resto in linea con il principio generale della doppia esposizione, che vuole trasmettere il mito politico di Roma e della romanità, quale inizio e fine della rassegna: le statue del Louvre in apertura e un gruppo di artisti supportati dal regime fascista alla fine del percorso.

Questo punto viene sottolineato anche dal curatore del Jeu de Paume, André Dezarrois. Nel suo breve contributo nel catalogo della mostra *L'Art italien des XIXe et XXe siècles* Dezarrois afferma che i lavori di Carena, Tosi, Casorati, Chirico, Tozzi, de Pisis e Severini sono una prova visibile del fermento che anima la rinascita italiana sotto il Fascismo. Allo stesso modo Maraini, che apre il catalogo con un'articolata introduzione storica, conclude la sua rassegna citando le opere di Primo Conti, Spadini, Boccioni, Modigliani e degli scultori Andreotti e Wildt<sup>349</sup>. L'elenco prosegue con Carena, Ferrazzi, Soffici, Casorati, Oppo,

---

349 «C'est en témoignage de ce début d'une vie nouvelle qu'on été réunies autour des bustes du Roi et du Duce et de la 'marche sur Rome' des chemises noires de Primo Conti, les oeuvres de cinq artistes [...] qui furent nos pionniers et nos maîtres dans des directions diverses mais en ayant tous, outre l'esprit rénovateur, un sens inné et profond de la tradition: ce sont les peintres Spadini, Boccioni, Modigliani et les sculpteurs Andreotti et Wildt», A. Maraini,

Vagnetti, Saliotti, Ceracchini, Tozzi, insieme a molti “novecentisti”, come Tosi, Sironi, Carrà, Severini, Funi e infine Cagli, Pirandello e Fazzini, tra gli altri.

Margherita Sarfatti, forse in contatto con Maraini in qualità di consulente, dedica all'evento alcuni significativi scritti e una conferenza, cui si possono ricondurre i testi «Diorama italiano d'oggi a Parigi» e «L'art italien du siècle passé a nos jours» (Sar 3.32 e 3.3.8, vedi Appendice). Le due mostre sono una vetrina di estremo rilievo per la produzione italiana recente e non mancano, come evidenziato anche nel catalogo, importanti risvolti politici. Nel testo in francese «L'art italien du siècle passé a nos jours» (Sar 3.3.8) Sarfatti ripercorre, in quello che sembra uno scritto per la stampa più che una traccia di intervento, la storia dell'arte italiana dal secolo scorso fino ai giorni nostri. Il racconto riassume praticamente tutti gli studi e l'attività critica di Margherita sviluppati per oltre un ventennio.

Si parte dalla considerazione che la produzione italiana dell'Ottocento è perlopiù sconosciuta a livello universale, eccettuato per Canova, riflessione che occasiona la consueta genealogia dell'arte dal Cinquecento in poi, attraverso il parallelo amato da Sarfatti tra produzione e contesto: «Ce qui fut le propre de la Renaissance italienne, comme de toutes les époques où l'art d'un pays atteint sa splendeur, c'est la rencontre du génie particulier du lieu, avec le génie particulier du temps. L'art touche ses sommets, quand le génie du siècle se trouve être le génie même du terroir où aboutissent à ce moment la richesse et le pouvoir du siècle. La Renaissance à été pas sa destinée le berceau même, au moment où la péninsule florissante dictait sa loi morale au monde de l'esprit.».

Il capitolo dedicato ai secoli XIXmo e XXmo tratta dell'importanza di Venezia e Versailles, con Guardi, Canaletto, Longhi, Canova, e sul versante francese David e Delacroix, e introduce alla gloria nazionale, soprattutto scultorea, durante l'Ottocento, in parallelo continuo con la produzione francese. Sono citati per la scultura Bartolini e Ingres, Gemito e Meissonier, Rosso, Degas e Rodin. A seguire, anche per l'Italia viene delineata un'epoca di lotta del tipico contro

---

*Préface*, in *L'Art italien des XIXe et XXe siècles*, catalogo della mostra, Parigi, Jeu de Paume des Tuileries, 1935, p. 26.

l'atpico, che più di tutti animò Cézanne, con i Macchiaioli, il gruppo napoletano e molti altri autori dell'Ottocento, fino alla Scapigliatura e al Divisionismo.

La lunga trattazione, una sorta di carrellata attraverso i secoli dell'arte moderna, prosegue con l'arte di Cremona, Ranzoni (definito «le plus grand peintre italien du 19<sup>o</sup> siècle») e Fattori. Sarfatti dedica ampio spazio all'arte di Ranzoni, proprio nell'anno in cui ne pubblica la monografia, corredando i commenti con note generali sull'arte italiana: «Tout notre art, jusqu'au commencement du 20<sup>o</sup> siècle, est tirillé entre ces deux besoins co-existants et contradictoires: rendre le frisson du plein air, le jeu de la lumière qui mue indéfiniment les formes, grignote les contours, nuance les couleurs; et en même temps maintenir le définitif immuable de la composition.»

Lo scritto tratta poi in modo esteso di Spadini, di Modigliani, come segnala una nota a matita «Qui vedi cartella 4 Modigliani», e di Boccioni. La sezione successiva segue il corso della trattazione già riscontrata nelle conferenze sulle fonti dell'arte moderna, con l'egemonia francese nel secolo diciannovesimo, della ragione e dell'analisi, e con Cézanne quale tramite per il cambiamento di rotta: «CEZANNE, de par ses origines à la fois italiennes et provençales, ne se contente pas de ce rôle de précurseur, aculé à l'impasse impressioniste, sans renier l'impressionisme il se tourmente pourtant à lui trouver une issue, il assure qu'il faut 'refaire le musée sur nature' et 'peindre le tuyau de son poele', alors que les musées, sphères et volumes étaient quantités méprisables. Nulle part sa leçon n'a eu plus de retentissement qu'en Italie d'où elle lui venait avec la voix de notre plus vieille tradition./ Bien entendu, ce ne furent guère les piètres traditionalistes qui l'entendirent, mais les jeunes révolutionnaires, qui de bonne foi ne se doutaient pas d'honorer les dieux indigètes par leur iconoclastie.»

Tra gli autori che seguono questa rivoluzione, Sarfatti menziona ancora Modigliani, e poi la scuola del Futurismo, riservando al movimento marinettiano un posto fondamentale nel percorso dell'arte moderna: «mouvement futuriste fondé par MARINETTI, et dont l'importance historique fut immense. L'on ne saurait assez souligner l'importance historique de ce mouvement, qui cassa, à

grands coups de poing et de clairon, les premiers carreaux dans le caveau moisi de conventions et limitations où nous nous étions./ Nos meilleurs peintres d'aujourd'hui, SIRONI, CARRA, SEVERINI, SOFFICI, FUNI, en sortirent plus ou moins. Je dis 'sortirent' et je l'entends bien ainsi, car le futurisme fut surtout une grande école d'expériences, de hardiesses et de renouvellements. Il eut le courage de proclamer à nouveau la valeur de l'invention dans l'art, d'y affirmer les droits de cité de l'imagination et de l'intelligence.».

A questo punto del testo inizia la parte relativa a Novecento Italiano, che risulta sbarrata nel dattiloscritto. L'omaggio a Wildt è occasione per segnalare altri scultori, tra cui Andreotti, Maraini, Romanelli, Martini, e ancora Rambelli, Ruggeri, Messina, Marini, Fazzini e infine gli italiani di Parigi, come de Chirico, Severini, Prampolini, Fillia, Tozzi. Margherita elogia poi Carrà («coloriste solide et raffiné, inventeur avec CHIRICO, de la peinture métaphysique, doué de cette touche par où le moindre aspect de la réalité s'irise de mystère.») e cita Ferrazzi, Carena, Soffici, Guidi, Casorati, Rosai, Morandi, Oppo, fino ai romani Bartolini, Ceracchini, Socrate, Mafai, Pirandello e ancora Cagli, Cavalli, Capogrossi.

Tra gli artisti già promossi a Parigi da Waldemar George è necessario ricordare anche Tosi, mentre l'elenco termina con i milanesi Marussig, Saliotti, Funi, Carpi, Usellini e Sironi, «dessinateur puissant prestigieux virtuose des gris et des bruns veloutés. Dévoré par l'inquiétude d'un trop-plein de talent, débordant le cadre étriqué de la vie commune, il ne songe qu'à déverser la maîtrise des ses longs labeurs dans de vastes fresques. Qu'il peigne des draperies dévoilant des nus fulgurants sous les cônes déchiquetés des montagnes ou la géométrie tragique de nos villes mécanisées, ou la gravité primordiale de la mère allaitant son enfant, du paysan ou du forgeron à leur travail il arrive à la grandiosité de la composition balancé par l'équilibre des volumes et des tons dans la perspective plastique.» .

Lo scritto chiude con il legame tra questa nuova arte e il Fascismo, ancora una volta non sotto l'aspetto banalmente apologetico o di pittura di storia, ma come spirito di grandezza che traspare dalla produzione: «Cet art moderne italien s'apparente au fascisme non pas par le choix superficiel de quelques épisodes,

mais par son essence, dans sa volonté d'action, de grandeur et de puissance dans son enthousiasme grave et contenu pour l'héroïsme. Cet art du novecento italien rétablit la primauté de l'esprit et de la hiérarchie des valeurs, il place la recherche de la vérité a-typique bien au dessus de celle de la réalité expressive.»<sup>350</sup>.

Alla medesima occasione espositiva presso il Jeu de Paume si può ricondurre anche il dattiloscritto conservato in Sar 3.3.2, « Diorama italiano d'oggi a Parigi/~~Panorama d'insieme della nostra arte italiana/dell'Italia~~». La chiusa fa esplicito riferimento alla mostra degli italiani presso il Pallemaglio e il termine, forse un refuso per Pallamaglio, si può ricondurre ad un'italianizzazione di "Jeu de Paume", mentre lo scritto potrebbe essere relativo all'articolo *Italiani di ieri e di oggi alla mostra del Pallamaglio*, pubblicato in "Broletto", Como 1935.

Le carte presentano versioni diverse, sicuramente destinate alla stampa, perché la critica d'arte interviene sul dattiloscritto con note e indicazioni editoriali (a capo, virgole, ecc...) che non avrebbero senso per il testo di una conferenza<sup>351</sup>.

Di sicuro interesse è soprattutto l'incipit, traduzione quasi letterale in italiano della parte su Cézanne nel testo francese di Sar 3.3.8: «La tragedia del tipico contro l'atipico, del carattere e dell'espressione- e insomma, del romanticismo sino alla sua manifestazione postrema, l'impressionismo contro la classicità, ha per protagonista in Francia Paul Cézanne, ~~il quale~~ Pur appartenendo cronologicamente e di fatto al gruppo rivoluzionario del suo tempo, gli impressionisti, senza rinnegarlo ~~li supera~~ e egli procede oltre, verso la reazione classica a quel postremo romanticismo. Dice che "bisogna rifare il museo dal vero" e che bisogna "saper dipingere il tubo della propria stufa" proprio quando musei, sfere e volumi erano ~~in dispetto, considerati~~ quantità trascurabili. In nessun luogo la sua lezione ebbe maggiore eco che in Italia, donde essa veniva d'altronde, con la ~~duplice~~ voce della più antica nostra tradizione, a quel

---

350 Si segnala che tra gli appunti acefali in Sar 3.6.12 è conservata una versione manoscritta ma spuria, ampiamente rimaneggiata e corretta, relativa ai brani che vanno da *Parmi les sculpteurs, à signaler le regretté ANDREOTTI* (pagina 5 del dattiloscritto) fino alla fine del testo (vedi Appendice).

351 Le numerose correzioni a penna sono state integrate nella trascrizione, mentre sono state mantenute le cancellature, sempre effettuate a penna.

provenzale nato di famiglia ~~originaria~~ italiana nella Provincia di romana origine e di italiano paesaggio. Ben inteso che non furono i nostri miseri “tradizionalisti” ~~della scuola e dell'accademia~~ ad ascoltare l'eco di quelle voci nella voce di un Cézanne. Essi anzi ripararono dietro l'etichetta “tradizione” il più vieto convenzionalismo ottocentesco, la più banale rimasticatura dei sotto- prodotti impressionisti. Proprio quello, che meno si adatta, che anzi più contrasta al genio della verace tradizione italiana! Ma intesero il richiamo i giovani rivoluzionari, che in buona fede parte ~~sapevano, parte ignoravano~~ sapendo, parte in buona fede ignorando di onorare le deità indigete [sic] con la loro apparente iconoclastia.».

Anche in questo testo Sarfatti cita Modigliani, dedicandogli parole di grande apprezzamento: «Come è toscano, questo singolare figlio di Botticelli, e, risalendo più si ancora, questo figlio di Lippo Memmi e di Simon Martini!»<sup>352</sup>.

Segue un elenco degli artisti presenti a Parigi, che riprende in maniera più sintetica quello già visto in Sar 3.3.8, con alcune notazioni su singole opere esposte, e la chiusura sulla rinata gloria dell'arte italiana: «Tra le caratteristiche generali proprie ai migliori scultori e pittori moderni e novecentisti, maggiormente colpiscono l'intelligenza degli intenditori francesi la bellezza della composizione nobilmente bilanciata nell'equilibrio dei volumi; e, per quanto riguardo la pittura, l'equilibrio dei toni e la creazione dello spazio- quello che io chiamo il luogo metafisico- per mezzo della matematica euritmia nella composizione e nella prospettiva plastica. Creazione di una verità non realista, la precisione [sic] del disegno, la verità non realista, non arbitraria, non casuale; verità di sintesi, verità atipica della nostra arte. Essa è animata da una volontà di grandezza, di forza e di entusiasmo contenuto, che ristabilisce nettamente il primato dei valori spirituali. ~~Questo, all'incirca, il panorama d'insieme della Mostra del Pallemaglio e degli Italiani d'oggi [sic] a Parigi.~~».

---

352 Su Modigliani parla in termini simili anche nei fogli acefali, numerati 8-9-10-11 conservati in Sar 3.6.19.

## L'architettura e le altre arti 1934-1936

Tra gli scritti autografi conservati al Mart, sono raccolti alcuni importanti testi relativi ad interventi di Sarfatti sull'architettura. È questo un tema che Margherita tratta in più occasioni (vedi capitolo 1.5), ma che ritorna con maggiore intensità verso la seconda metà degli anni trenta. Forma espressiva da lei sempre privilegiata, e più volte definita la più sublime tra le arti, anche in virtù del suo significato sociale e politico, l'architettura è legata da un lato all'attualità del dibattito sulla pittura murale e sul rapporto con le arti plastiche, dall'altro al progetto di "nuova Roma" che l'impero fascista intende realizzare nella capitale. Durante il viaggio sul Rex per l'America, nel marzo 1934, Sarfatti redige un dattiloscritto, su carta intestata "Italia Flotte Riunite Cosulich Lloyd Sabauda Navigazione Generale", intitolato «Italian Architecture of to-day». Si tratta di tre pagine in inglese, di cui sono conservate due copie nei fascicoli Sar 3.3.12 e Sar 3.3.50<sup>353</sup>.

Qui Margherita parla dell'architettura, con riferimenti a Piacentini, Ascheri e Ponti, sottolineando ancora una volta l'idea che questa sia la più sociale e la più politica delle arti: «Of all arts, architecture is by its very essence most entitled to represent the political and social welfare and the status of civilization of a commonwealth, at a certain degree and state of its development.» Ancora a queste date ammette di non poter identificare una vera arte fascista in Italia, anche se molto è stato fatto per rendere la nazione, e soprattutto Roma, un simbolo del potere del regime: «Therefore, it would be an overstatement to say that Italy already has its special and peculiar fascist art. [...] But still, without any

---

353 Vedi Appendice. Il testo è stato già pubblicato in *In cima. Giuseppe Terragni per Margherita Sarfatti. Architetture della memoria nel '900*, catalogo della mostra a cura di Jeffrey T. Schnapp, Vicenza, Museo Palladio, palazzo Barbaran da Porto 27 giugno 2004 – 9 gennaio 2005, Marsilio, Venezia, 2004, p. 149. Si veda anche l'articolo *La chiesa di Cristo Re*, "Progresso italo-americano", 13 maggio 1934, Sar 4.1.36.



exaggeration whatsoever, it is manifest to any unbiased visitor to Italy, that the Fascist regime, in its eleven years of ascent, has given and is giving a most powerful impulse to all arts in general and more particularly to architecture, mother and foster mother to all other arts. This is to be seen especially in Rome, because the DUCE is working at that same historical mission which Louis XIV, Colbert, and both Napoleons accomplished towards France: giving unity to the nation through a centripetal power in its capital city, Rome.»

A proposito delle opere di Aschieri e soprattutto di Piacentini, Sarfatti commenta affermando che: «In the old conflict between space, viz, national custom and tradition, contra time, viz., international modern life, with all its needs wants and requirements, Piacentini, the best of our Italian architects, a supple, agile and talented artists, has kept the balance true to both these conflicting powers.»

Di qui la trattazione descrive in modo esteso il progetto della chiesa romana del Cristo re, in cui si realizza, secondo Margherita, l'integrazione con le arti plastiche di Martini, definito il migliore scultore italiano, l'abside decorato da Funi, e il lusso moderno realizzato dall'architetto Ponti<sup>354</sup>.

A questo progetto architettonico sono riferibili anche due testi dattiloscritti con appunti manoscritti intitolati *Nuovi aspetti di Roma*, conservati in Sar 3.3.46. Si tratta delle bozze per l'articolo *La Chiesa di Cristo Re*, pubblicato in "La Stampa" il 4 aprile 1934.

Qui si legge: «Bisogna sconfiggere lo spirito di menzogna del falso gotico, falso lombardo, falso romanico, falso rinascimento; bisogna creare del Novecento, genuino, profondo, sentito, e perciò armonioso e bello. Il pensiero architettonico

---

354 Sarfatti è in contatto continuo con Ponti, collega nel comitato per la Biennale di Arti Decorative di Monza nel 1927 e presente in numerose mostre estere di Novecento italiano, e ne parla sempre con vivo apprezzamento. Si vedano le lettere conservate in Sar 1.1.2.26, Sar 1.1.2.27, Sar 1.1.2.29 e Sar 1.1.2.37 e anche l'articolo *La città universitaria di Roma*, cit., Sar 4.1.8, dove Margherita, citando alcuni edifici di Piacentini, tra cui quello della matematica, definisce Ponti «un fantasioso inesauribile che va a cercare ricchezza e ispirazione ovunque: nelle cattedrali gotiche per la vetrata, pur così elegantemente originale e moderna, e a Pompei per certe trovate costruttive e cromatiche, prospettive di angoli e scale, e mura delicatamente bianche, sporti rossi, toni giallini caldi di avorio e celestini freddi.». L'articolo è conservato anche nella Biblioteca Sarfatti (ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 34).

fondamentale della chiesa, che persino in Roma è tra le belle chiese monumentali, è semplice, costruttivo e logico, basato su quella che Augusto Perret chiama “la bellezza essenziale dei portanti”. Cosa è il tempio greco? Un sistema di trabeazioni a fascio orizzontale, legate dal timpano, e poggiate sul portante delle colonne. È per contro il tempio gotico? Un sistema di guglie, a fascio verticale, incalenate da archi acuti scaricati sul portante degli speroni. Ognuno dei due sistemi è chiaro, onesto e schietto. Ciascuno ha la sua magnifica estetica, rispondente alla sua statica. La statica del nostro tempo, tecnicamente capace di risorse senza fine maggiori, non tutta definì ancora la propria estetica. [...] Così per il cemento, materiale che alcuni disprezzano, altri esaltano; gli uni e gli altri, a ragione e a torto, secondo l'uso cui si vuole piegarlo. Anzitutto, cominciamo con l'affermare che è materiale legittimo, nobile quanto i conglomerati calcarei di cui natura dà esempio, costruendo con essi niente di meno solido e durevole delle sue montagne. [...] Da questi caposaldi tecnici e costruttivi partì l'architetto Piacentini, scegliendo il cemento per unte le coperture orizzontali del suo edificio, e il mattone per tutti i portanti verticali.».

Al Mart sono conservati inoltre due testi del 1936, entrambi riferibili all'intervento di Margherita al Convegno Volta, organizzato dall'Accademia dei Lincei a Roma, dal 25 al 31 ottobre 1936, e dedicato ai “Rapporti dell'architettura con le arti figurative”. In particolare, in Sar 3.3.43 sono raccolte due copie dattiloscritte con note autografe di un testo, con correzioni e integrazioni redatte in momenti diversi, che è probabilmente la traccia del suo intervento su “Architettura e arte moderna” al Convegno Volta (vedi Appendice)<sup>355</sup>. Si tratta di uno scritto molto importante, articolato e quasi riassuntivo, in cui Sarfatti non si sofferma solo sui temi di architettura ma affronta e riepiloga alcuni principi generali del suo pensiero.

---

355 In grassetto sono segnalate le inserzioni e correzioni successive al dattiloscritto, redatte a inchiostro nero e a matita blu.

Ritornano i riferimenti ai numeri e al loro significato filosofico, pitagorico, insieme ad una rinnovata professione di fede nell'umanesimo. «Uno strano destino, quasi di fatalità, pesa sulla cronologia. Spesso convergono i nomi alle cose, ma spesso convengono anche i numeri, nella loro misteriosa virtù pitagorica, alle svolte decisive della storia e muta la filosofia dei secoli col mutare del loro nome./ Così all'ottocento analitico e romantico si contrappone un secolo nuovo che si annuncia e ormai in 36 anni di vita si afferma sempre più classico. [...]L'uomo torna a sentirsi e volersi padrone al centro del creato, il che è essenziale carattere della classicità. La classicità è un pudore, una misura, un freno **imposto a se stesso dall'uomo quando e in quanto esso si considera misura e centro del creato** signore e padrone di sé e delle cose.».

Sono questi i fondamenti della poetica sarfattiana elaborati già negli anni venti e sintetizzati in *Storia della pittura moderna*, ma è significativo che Margherita senta il bisogno di rinnovarli, nel 1936. Con questi si fonde il tema più attuale della romanità e della rinascita di Roma sotto il segno del Fascismo.

Ancora una volta Sarfatti si fa interprete e mediatrice, se non ispiratrice, di alcuni aspetti fondamentali della politica culturale del regime. Sotto il segno dell'architettura, si ricompono il binomio classicità- romanità mai davvero risolto da Margherita durante la sua produzione critica. Così nel testo del 1936: «Ciò che è vero della vita in genere, è ancora più vero dell'arte, che la precede e la riassume, in sintesi acuta e spesso profetica. Anche l'arte si avvia a ~~tornarsene ad essere classica~~ **un ritorno non già classicista, freddamente compassato, ma di genuina classicità** perciò aspira a tornarsi a collocare sotto il già disdegnato segno di Roma. ~~Perché~~—Nella grande tradizione unitaria della classicità mediterranea, la Grecia rappresenta la squisitezza e Roma la forza, la Grecia la proporzione e Roma la dimensione, la Grecia è la poli, la città e la signoria, ma Roma è l'urbe e l'impero, la Grecia la bellezza e Roma l'utilità. Ora anche il nostro tempo è tempo di masse, di folle, di dimensioni, di metropoli, e di utilità. L'architettura romana, per esempio, ha due caratteristiche, una filosofica e l'altra strutturale: è un'architettura di masse, fatta per fini politici di dominazione e

d'imperio, e di conseguenza per fini di utilità sociale; è un'architettura di funzione e di rivestimento. Come nell'architettura moderna, essa è tutta nudità nella linea espressiva della propria funzione, e tutta rivestimento nella massa della propria costruzione.»

Interessante notare l'accento posto sulle differenze tra il classicismo di stampo greco e l'architettura romana, verso cui propende sempre Sarfatti. Qui, in virtù della romanità, sembra giustificarsi anche l'utile, concetto che lei aveva quasi sempre criticato (vedi capitolo 1.5)<sup>356</sup>.

Non è un caso che Margherita Sarfatti, “malata di romanità”, secondo la citata definizione di De Felice, chiuda la sua partecipazione pubblica in Italia con un forte contributo al tema di Roma e alla rinascita della città imperiale in occasione della mostra del 1938.

Nel 1936 ancora una volta ritorna “l'umanesimo sarfattiano”, legato alla città eterna, e riemergono i concetti di moderno- eterno: «Nella scultura e nella pittura, lo spirito di Roma riprende il sopravvento con l'egemonia dell'uomo, di nuovo apertamente proclamato protagonista, con il suo chiaro razioicinio nella composizione, e con la centralità della visione nella prospettiva, e anche con la misura della sua persona, che tende a sostituirsi come soggetto al paesaggio. Il ritorno di importanza dei valori plastici e dei valori di perspicuità nella rappresentazione è ancor esso un ritorno al classico. Mentre l'impressionismo in pittura e scultura annegava l'uomo immergendone l'apparenza nell'oceano vago e labile delle vibrazioni atmosferiche di aria e luce, scultura e pittura moderna tornano ad accamparcelo innansi solido e ben definito, sotto specie durevole,

---

356 Sulla negazione dell'utile, si vedano per esempio i brani dell'articolo *La città universitaria di Roma*, cit.. In riferimento al legame tra architettura e arti figurative, Sarfatti commenta la «maestosa classicità di Sironi», il cui affresco per l'aula magna di Piacentini, per la prima volta «raggiunge finalmente l'unità della composizione». Anche qui ella definisce il concetto di bello distinguendolo dall'utile, e cita a proposito l'aula magna romana: «Il bello non è l'utile, questo è un enorme e goffo errore d'interpretazione materialistica, grossolana e meccanica. Il bello anzi comincia proprio dove finisce l'utile, esattamente. Perché il bello è spirituale e gratuito, come tutti i doni dello spirito. [...] Questo problema, che è quello fondamentale dell'arte moderna, nella gran disputa tra funzionalismo e decorazione, non va dunque interpretato come una meschina affermazione di “praticità” meccanica.» (pp. 191-192).

come misura dell'universo, trasportando l'uomo e le sue azioni dal piano dell'attuale e dell'incidentale, al piano del necessario e dell'eroico, **dal fugace al duraturo**; dal caratteristico al definitivo, dal tipico e dall'espressivo al riassuntivo e all'atipico, **in una parola, dal moderno, all'eterno.**».

Al convegno Volta si può forse ricondurre anche un elenco dattiloscritto conservato tra gli appunti acefali, in Sar 3.6.6. Molti dei punti coincidono con i principi esposti nello scritto di Sar 3.3.43, tra cui quello del ritorno della classicità come romanità<sup>357</sup>.

Alla medesima occasione è inoltre da riferire il testo conservato in Sar 3.3.57, bozza dell'articolo *L'Architettura e le altre arti*, pubblicato in "La Stampa" il 3 novembre 1936 (vedi Appendice). I toni di questo testo sono meno trionfali dei precedenti e Margherita parla di «questa angoscia di catastrofe» contro la disattenzione per le cose d'arte.

A chi definisce inutili i convegni, Sarfatti risponde con la consueta energia combattiva: «Ma io difendo gli ordini del giorno e le discussioni e persino i convegni, quando si tratta di arte. [...] L'arte soffre ai giorni nostri ~~della~~ di un clima di generale disattenzione e indifferenza. Tanto è dura e vorticosa la vita, grandi le esigenze, mortifera la specializzazione ~~inevitabile e la~~ e divisione del lavoro, ~~per raggiungere qualche~~ inevitabili per scavare un proprio solco, in qualsiasi campo. Bisogna ~~pensare~~ provvedere al pane e alle scarpe, dure cose da conquistare; se resta tempo, si ~~ha da pensare alla minacce/instabilità~~ precarietà economica e politica e morale della nostra civiltà, questa ansia di terremoto e di guerra, questa angoscia di catastrofe che il più umile e il più alto sentono incombere sulla vita d'oggi.».

Ancora una volta, secondo Margherita la soluzione deve arrivare dall'élite intellettuale internazionale: «Noi dai quattro canti del mondo che non ce ne

---

357 Sui temi, di ampia trattazione storiografica, del classicismo e della romanità nel pensiero fascista, si vedano ad esempio le riflessioni di L. Canfora in *Le vie del classicismo*, Laterza, Roma- Bari 1989, soprattutto il capitolo *Sul posto del classicismo tra le matrici culturali del fascismo*, pp. 253-289 e anche R. Vissier, *Fascist Doctrine and the cult of the Romanità*, "Journal of Contemporary History", vol. 27, gennaio 1992, pp. 5-22.

infischiamo è bello utile e fecondo che ci si raduni a parlarne. Ci dimostriamo gli uni con gli altri che questa eclissi dell'attenzione popolare non deve scoraggiarci, perchè vaste minorità direttive ancora conoscono e riconoscono questi problemi dello spirito quali vitali, anzi quali i soli essenziali./ Perchè l'arte è dura fatica, l'arte vera, ha prezzo di sacrificio e di sudore; e si isterilisce, e muore, nella freddezza della disattenzione; se l'artista non è più convinto della sua necessità.» Nella chiusa del discorso, Sarfatti riafferma l'importanza della critica d'arte e cita alcuni relatori, tra cui Ogetti e Le Corbusier<sup>358</sup>.

---

358 Nella Biblioteca Sarfatti si conserva il testo di Le Corbusier, *Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture*, estratto da Reale Accademia d'Italia, Sesto Convegno "Volta" promosso dalla classe delle arti. Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative, Roma, Reale Accademia d'Italia, 25 – 31 ottobre 1936, ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 67. Al convegno Volta va ricondotto anche il materiale conservato tra gli appunti acefali in Sar 3.6.18. In una pagina, datata a matita 25 ottobre 1936, Margherita scrive «Ogetti: inevitabilità del proprio tempo.» mentre in una pagina successiva, numerata 2 «Marinetti: velocità della vita e aumento orgoglio uomo.» e più sotto «Vorrei sapere quando ha difeso Sironi. Mai». In altri fogli sembra riportare la bozza del suo discorso «Quando si parla dei "rapporti dell'architettura con le arti figurative", si intende parlare in primo così dell'architettura esterna, facciata e mura, oppure dell'edificio interno, stanze, sale, pareti, oppure di entrambe queste parti [...]». A queste seguono altre pagine in cui si trovano riferimenti a Piacentini e alla pittura murale, mentre un foglio di diverso tipo riguarda Le Corbusier e presenta appunti sparsi in francese e italiano.

## Un testamento di romanità

Tra gli ultimi interventi di Margherita Sarfatti, prima della partenza per la Francia e l'esilio, si registra la partecipazione al congresso di Studi romani, nella sezione antichità, iniziativa collegata all'importante mostra della Romanità, organizzata nella capitale dal settembre 1937<sup>359</sup>. Il discorso di Margherita, su *L'arte del ritratto presso i romani*, è del 27 aprile e nell'archivio del Mart si conservano i ritagli stampa dell'evento<sup>360</sup>.

Tra gli scritti inediti raccolti nel Fondo roveretano, ve ne sono numerosi in cui si accenna alla mostra, tra cui specificamente i testi in Sar 3.3.63-65 e Sar 3.3.68. Di questi, alcuni sono riferibili agli articoli che escono in "La Stampa" di Torino nella primavera del 1938, tra cui *Ma perché Roma?* (17 marzo), dedicato a gloria e declino di Roma, e *Le donne dei Giulii* (17 aprile), dove sono riportati esempi di figure femminili della romanità<sup>361</sup>.

In entrambi i testi si fa riferimento alla mostra, mentre altri appunti conservati nell'archivio possono forse riferirsi alla conferenza tenuta al congresso. In particolare il fascicolo Sar 3.3.63 contiene 13 carte dattiloscritte con appunti

---

359 Allestita presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma, la mostra Augustea della Romanità resta aperta dal 23 settembre 1937 al 23 settembre 1938. Organizzata sotto la direzione di Giulio Quirino Giglioli per celebrare il bimillenario della nascita di Augusto, è accompagnata da un ricco catalogo, *Mostra augustea della romanità : catalogo*, Colombo (Tipografia Camera dei Deputati), Roma 1937. Si veda la ristampa anastatica *Mostra augustea della romanità : appendice bibliografica al catalogo*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1968.

360 Si vedano Sar 4.2.7 e *Importanti relazioni al V Congresso nazionale di Studi Romani*, "Il Lavoro Fascista", 29 aprile 1938, Sar 4.2.43.

361 In Sar 3.3.68 è conservato il dattiloscritto con appunti manoscritti intitolato «Le donne dei Giulii». Si tratta della bozza per il testo, inviato il 29 marzo e uscito il 17 aprile in "La Stampa", in cui Sarfatti descrive con numerosi aneddoti il ruolo della donna romana; in un passaggio sembra quasi parlare di sé stessa e Mussolini: «Quando Numa Pompilio, secondo re di Roma, si ispira ai consigli della ninfa Egeria, io penso che egli pratici una specie di propiziazione conciliatoria del matriarcato antico con le leggi del patriarcato, brutalmente instaurate dal suo predecessore Romolo». Anche in questo ambito applica la sua categoria di divisione tra mediterraneità e nordicità, come ad esempio per le due figlie di Ottavia, Antonia Maggiore, che rispecchia il tipo mediterraneo, e la sorella Antonia Minore, che si avvicina invece all'Ottocento francese gallo-romano.

manoscritti. Tra questi, le prime tre pagine (1-3) sono l'esito della bozza manoscritta conservata in Sar 3.3.64 (20 carte); gli altri fogli invece (numerati da 1 a 9) non riguardano l'arte romana ma i primitivi (vedi capitolo 2.4). Nelle carte manoscritte di Sar 3.3.64 si legge: «Come tutta la grande arte antica, statale, ufficiale e imperiale; come tutte le ~~grandi~~ forme d'arte ispirate da una austera disciplina sociale e collettiva, anche l'arte classica romana ha l'impronta di una caratteristica costante: è impersonale, astratta, ~~decorativa, arte in serie~~, arte di massa, fatta per le masse; è decorativa, rappresentativa, augusta e poco umana. Dico sia addirittura arte disumana come per esempio l'arte assiro-babilonese ancora più l'arte egiziana, imbalsamata e stretta per millenni nelle bende del suo ieratismo immobile, che la rende a sua volta immobile e rigida come le mummia. Siamo a Roma e in Italia: al Tevere il clima è diverso da quella [illeggibile] immobilità africana della luce e dell'aria sul Nilo. Tuttavia, anche l'arte plastica romana, ~~pittura~~, scultura, e architettura, per quel poco che ne sappiamo, è arte politica e sociale, che si riattacca al grande compito romano definito da Virgilio: reggere i popoli. [...]». Di qui il discorso si sposta sulle origini etrusche dell'arte romana: «quell'arte minuziosa, e più vasta; analitica e sintetica insieme; psicologica e plastica, che plasma la figura umana nel bronzo, nel marmo, nella creta, con tanto [sic] immediata vivezza d'alito e di respiro, con tanta chiara, lucia, sincera perspicuità nella definizione dei caratteri.» Il testo prosegue con una lunga parte dedicata al ritratto e infine con una nota da cui emerge l'élitarismo sarfattiano già evidenziato: «Storicamente, sono snob. Preferisco i personaggi importanti. Manzoni preferisce come quasi tutti i romanzieri, la comodità di oscuri Renzi e Lucia, può muovere, portarli e spostarli come pedine in tutti i punti strategici [...]».

Il manoscritto, in generale, sembra essere la collazione di pensieri e scritti diversi; in alcuni punti le considerazioni si avvicinano a quelle espresse nell'articolo *Le donne dei Giulii*, mentre alcuni passaggi si avvicinano ad un'altra carta, conservata in Sar 3.3.65. Si tratta di un foglio a quadretti con un testo manoscritto intitolato «Arte romana arte di massa», databile al medesimo periodo. Si tratta



forse della traccia per un intervento oratorio, ma vi sono molti punti in comune anche con l'articolo *Le donne dei Giulii*: «Arte romana, arte di massa tuttavia non immobile antiumana come egizia. Antica, decorativa- però non così [angolo] ritratto.- non monumenti- ma teste- non satira Orazio (benché uguale fonte) però trasmessa etruschi famiglie romane- tipo individuo. Non monotonia- attenzione/ dotti e aridi, indifferenti e distratti. Tempo pazienza./ Amano essere interrogate- loro confidenze [...] Confessione snobismo [...] Gente umile press'a poco sempre uguale. Preferisco personaggi illustri, personalità definitive che riassumono il loro tempo e influiscono suo sviluppo. Che cosa sappiamo matrone? [...] Influenza donne- Matriarcato antico- patriarcato romano. Numa Pompilio non decadenza- fino origine Camilla, Fulvia, Sabina, Virginia, Lucrezia, Livia.». Qui le note chiudono con un accenno ad altre donne dell'antichità romana, tra cui Agrippina e ancora Livia e Antonia, tra le altre.

## 2.4 Storia della pittura moderna

*Così sorse in Milano il gruppo del Novecento Italiano, con quel nome come parola d'ordine. Gli si rimproverò persino di aver voluto ipotecare tutto per sé un secolo nuovo, appena cominciato. In realtà, quegli artisti volevano soltanto proclamarsi italiani, tradizionalisti, moderni. Affermavano fieramente di voler fermare nel tempo qualche aspetto nuovo della tradizione.*<sup>362</sup>

Già dal 1929, Sarfatti è in contatto con l'editore romano Cremonese per la pubblicazione di una collana chiamata "Prisma" e dedicata all'arte moderna nelle sue diverse espressioni. Come risulta dal volantino promozionale conservato nella biblioteca di Margherita presso il Mart, il progetto comprende:

Margherita Sarfatti, *Storia della Pittura moderna*

Marcello Piacentini, *L'Architettura d'oggi*

Alfredo Panzini, *La penultima Moda*

Giovanni Ponti, *L'Arredamento moderno*

Antonio Maraini, *Scultori d'oggi*

Margherita Sarfatti, *Scenari moderni*

I contenuti abbracciano gli eclettici interessi di Margherita, dalle arti visive a quelle decorative fino alla letteratura. Ogni volume deve comprendere da 50 a 120 pagine di testo e da 120 a 150 tavole. Di quelli previsti, usciranno solo *Storia della pittura moderna* di Sarfatti e il volume di Piacentini, entrambi nel 1930, mentre quello di Maraini, redatto probabilmente nello stesso anno, sarà pubblicato postumo nel 1986 (vedi nota 231).

---

362 *Storia della pittura moderna*, cit., p.126.

Il volume di Panzini doveva invece essere dedicato alla storia della moda femminile, dal 1850 al 1930, come si evince dall'articolo *Tre libri della "Collezione Prisma"* uscito in "La casa bella" del giugno 1930 (Sar 4.2.34).

Nella biblioteca del Mart sono conservati anche i volantini promozionali del volume di Margherita, con una nota sintetica dei contenuti, e di quello di Piacentini. Non si hanno invece ulteriori notizie sul tema di *Scenari moderni*, che doveva forse essere tutto dedicato all'arte contemporanea, dopo la premessa teorica sviluppata da *Storia della pittura moderna*.

LA  
COLLEZIONE  
**PRISMA**

DIRETTA DA MARGHERITA G. SARFATTI EDITA DA PAOLO CREMONESE in Roma

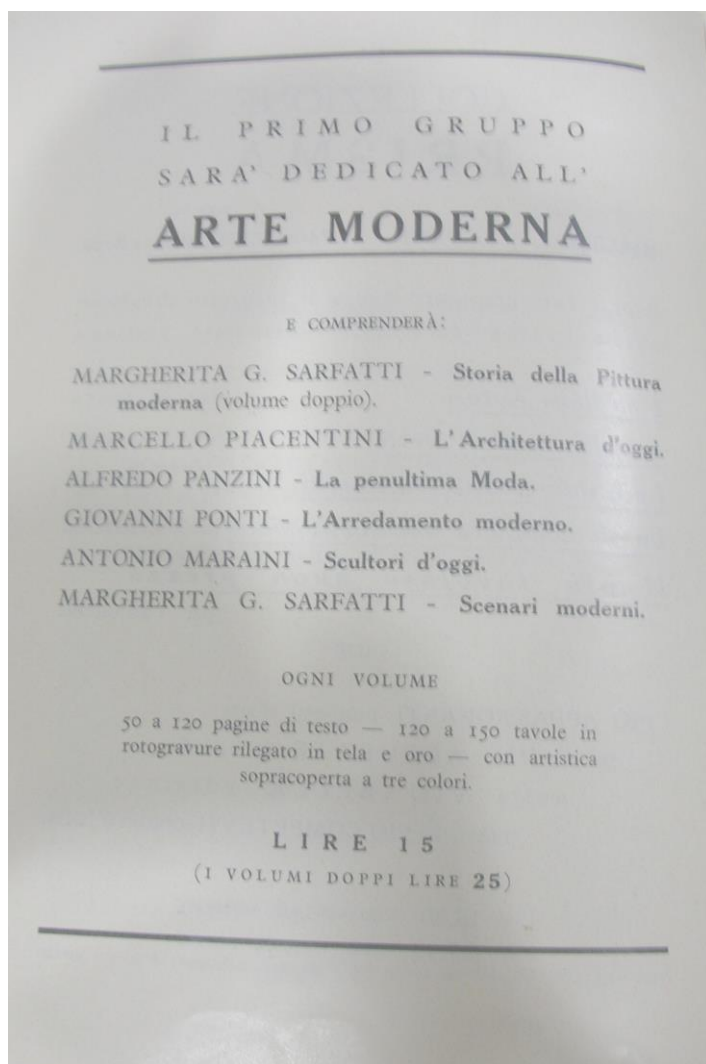
Rappresenta una tappa nuova di insperato progresso  
nella Storia dell'Arte Editoriale Italiana

*I migliori Autori* per il testo  
*La più elegante veste* per la tipografia  
*I più interessanti argomenti* per il lettore  
*La più completa documentazione* per le illustrazioni  
*Il più favoloso buon prezzo* per l'acquirente

CIOÈ

i PIÙ APPASSIONANTI problemi d'arte  
con le PIÙ ACCURATE fotografie  
nella PIÙ BELLA edizione  
trattati dai PIÙ COMPETENTI scrittori d'Italia.

LIRE 15,00 OGNI VOLUME SEMPLICE  
LIRE 25,00 OGNI VOLUME DOPPIO



**Volantino promozionale della collezione Prisma, edita da Paolo Cremonese, Roma e diretta da Margherita Sarfatti, con elenco delle pubblicazioni previste, Mart, Biblioteca Margherita Sarfatti**

Questo costituisce, come si accennava, la summa teorica del pensiero di Sarfatti e cade in un momento, gli anni trenta, molto significativo per lei. Il volume, che può a ragione considerarsi il più grande contributo di Margherita alla critica d'arte del '900, è impostato in modo molto diverso da *Segni, colori, luci* e dagli altri testi

che lei edita nel corso degli anni venti. Non più collazione di scritti diversi, ma concentrazione massima sul tema delle arti visive, e soprattutto sulla pittura. A livello stilistico, Margherita abbandona la prosa militante e la vena talvolta polemica tipica degli articoli e dell'attività pubblicistica del decennio precedente, e si impegna in una trattato di storia e critica d'arte che parte dal 1860, cesura da lei già identificata per l'avvio della contemporaneità. Diversamente da molti suoi testi precedenti, Sarfatti limita o quasi elimina gli aneddoti, che invece continua ad utilizzare largamente negli articoli e nelle conferenze degli anni trenta.

Nella sua analisi abbraccia le produzioni di tutte le nazioni, anche quelle più lontane; sicuramente il suo pensiero manifesta un'ideologia razzista di base, applicata non solo alle popolazioni "esotiche", nere o asiatiche, ma anche, all'interno della stessa Europa, alle popolazioni nordiche. Un simile approccio va inteso nei termini di una dichiarata superiorità dell'arte occidentale e "bianca" sulle altre (evidente anche in testi degli anni trenta, come in *America. La Ricerca della felicità*, dove Sarfatti critica il *melting pot* statunitense), secondo la convinzione di Margherita che lega le produzioni artistiche al popolo che le esprime e alla situazione sociale in cui esse maturano.

Si veda ad esempio il tema dell'equilibrio mediterraneo nella rappresentazione di Dio, dello Stato e degli eroi ai cui opposti stanno «gli iconoclasti orientali e i protestanti d'occidente [...]». Anche in questo frangente Margherita lega un popolo ad una tendenza artistica, trattando del decorativismo orientale e di Kandinsky come simbolo del caratteristico misticismo degli slavi<sup>363</sup>.

Sarfatti fa sempre derivare alcune caratteristiche del manufatto artistico dal tempo e soprattutto dal luogo dove esso è stato prodotto, legandolo non al concetto di origine culturale, di per sé legittimo, ma a quello più ambiguo di razza e di nazionalità.

---

363 Idem, p. 42. Sui popoli nordici si veda anche: «Fra l'arte italiana, erede della classicità mediterranea, e l'arte dell'Europa settentrionale, la massima differenza, come già dissi, era consistita nel realismo della rappresentazione individuata, caratteristica ed espressiva, caro ai tedeschi, ai fiamminghi, agli olandesi, e dal quale era perito il grande lirico Rembrandt [...]», idem, pp. 26-27.

Se pure nel suo descrivere il concetto di Bellezza Margherita faccia sempre appello all'umanità in generale, ciò che ella davvero intende è che lo spirito dell'arte sia incarnato solo nella produzione classica, interpretata dai popoli mediterranei. In questo contesto, rimane sempre alta la stima di Sarfatti per la pittura francese, intenso l'interesse per gli esiti degli spagnoli, cattolici e mediterranei, e ovviamente concentrazione massima sui temi della pittura italiana. Fatte queste considerazioni, l'indubbio valore di *Storia della pittura moderna* sta anche nel suo essere una rassegna condotta davvero in ogni continente. Pur viziata da uno sguardo "mediterraneocentrico", la disamina delle produzioni artistiche viene portata avanti da Margherita con vivace curiosità e attenzione anche ai paesi più lontani, secondo una lettura cosmopolita.

Il volume apre con una considerazione sull'Ottocento, cui Sarfatti riconosce qui alcuni meriti: il secolo XIX rinnova la pittura con il Romanticismo, la ricerca scientifica (Positivismo, Divisionismo) e l'analisi realista. Si tratta di un rinnovamento però simile a quello di un adolescente in crisi d'impazienza. Il secondo paragrafo riporta un altro enunciato programmatico: «Di tutte le arti si può sostenere che in fondo sono evocazione e magia. Ma, fra tutte, la pittura appare l'arte magica per eccellenza.»<sup>364</sup>. Si è già sottolineata la tangenza tra il pensiero sarfattiano e quello bontempelliano (si vedano Introduzione e capitolo 1.4); il riferimento alla magia dell'arte è ripreso anche in altri passi del volume, come l'inciso: «Per noi mediterranei, l'arte è un sortilegio e un incantesimo sacro.»<sup>365</sup>.

In questa introduzione, che funziona come una sorta di riepilogo di quanto detto e perseguito da Sarfatti per oltre un decennio, segue un'ulteriore specifica teorica: «Sola fra tutte le arti, l'architettura non imita, anzi neppure riproduce in alcun modo alcuna forma o manifestazione preesistente della natura. Se pure la misura delle membra umane, secondo gli antichi, dia ispirazione e norma all'euritmia delle membra architettoniche, l'architettura rimane la più matematicamente

---

364 Idem, p.9.

365 Idem, p.41.

astratta e al tempo stesso la più geometrica e concreta delle arti, la più solenne, la più augusta [...]». Sui riferimenti alla “matematizzazione” del reale negli anni venti e alla posizione di Sarfatti si veda il capitolo 1.4. Talvolta, anche quando tratta di pittura, che è il vero soggetto del volume, Margherita parla di architetture, non di tele, come in questo passo: «Fra gli innumerevoli elementi della realtà, il vero artista sceglie, con logica intuitiva e consapevole, quelli soltanto che si confanno al carattere della sua visione ideale, e li maneggia, li adatta così che entrino nello stile della sua architettura.»<sup>366</sup>.

Si veda anche un passo successivo: «Per quale ragione la pittura italiana, sola fra quelle dell’età moderna, anche rappresentando uomini e cose della quotidiana vita, conferisce loro un alone di irrealtà immateriale, che le trasfigura? Io credo di aver scoperto, dopo molte meditazioni, il segreto. Si è che queste figure e questi oggetti non sono adoperati come materiale definitivo in sé stesso, ma scelti e adattati quale materia prima di una composizione architettonica, della quale formano parte e di cui forniscono le membra.»<sup>367</sup>.

La scultura invece è quasi all’opposto e «si può considerare la sublimazione disinteressata, a cui anela l’utilitaria architettura [...]» Infine la pittura è «la più gratuita, la più misteriosa fra tutte le creazioni dello spirito umano.»<sup>368</sup>.

Margherita apre con un elenco dei suoi credo più importanti: il ruolo dell’Ottocento, la magia della creazione nei popoli mediterranei e l’interesse per le arti, tra cui spicca l’architettura, per la sua evidenza e per il suo ruolo sociale, e la pittura, per il suo legame con la spiritualità umana. A questi enunciati generali seguono altri che presentano concetti costanti nella produzione sarfattiana: pittura come idealismo e non imitazione («La pittura- come del resto le altre arti- se è buona, non può mai essere solamente imitazione.»<sup>369</sup>); arte mediterranea, di sintesi, contrapposta a quella nordica, di analisi; Rinascimento come epoca di gloria italiana rinnovata con il movimento di Novecento; Caravaggio come

---

366 Idem, p.93.

367 Idem, pp.99-100.

368 Idem, p.12.

369 Ibidem.

momento di rottura della tradizione classica e inizio del realismo narrativo. Fatte queste dovute precisazioni teoriche, Margherita inizia il suo excursus dal XIX secolo, dal Neoclassicismo e dal Realismo, tracciando una linea che tocca la «verità documentaria» di Gros, Géricault, Hayez, la «verità drammatica», letteraria e teatrale, di Delacroix, Bertini, Faruffini, la «verità psicologica» del paesaggio intimo di Corot, Millet, Daubigny, Fontanesi, infine la «verità obbiettiva» realista di Courbet, Induno, Fattori. Mescolando francesi e italiani nella comune sorte di esprimere la verità, concetto che secondo Margherita non è richiesto né necessario in arte, gli autori si sono espressi con forme diverse «poiché la tecnica non è veste estrinseca della pittura, ma appartiene al suo stile, cioè al suo modo di essere.» La forma è sempre sostanza per Sarfatti, anzi per lei è più importante del contenuto. Di qui la cesura è quella da lei individuata, e ripresa in molti scritti e conferenze, del 1860, data in cui la pittura, per la prima volta dopo Leonardo, insegue la realtà oggettiva e scientifica.

Agli impressionisti riconosce un merito ma non una vera innovazione, poiché la loro tecnica era già conosciuta agli antichi, come aveva sottolineato lo stesso Ruskin su Tintoretto, paragonandolo a Turner: «gli antichi e i vecchi della grande tradizione mediterranea, per il loro intuito e la loro pratica esperienza, non ignoravano le possibilità ottiche [...]»<sup>370</sup>.

In ogni caso, l'Impressionismo va superato, non negato, secondo il già citato paragone del nonno e del nipote (vedi capitolo 1.2), che Margherita riprende in molti altri scritti e anche in un passo successivo di *Storia della pittura moderna*. Rende ancora una volta omaggio ai suoi punti di riferimento, prima Dante e Leonardo, poi Ruskin, per ribadire il proprio credo nella classicità e la sua critica a Impressionismo e Postimpressionismo.

Il percorso verso il rinnovamento dell'arte moderna passa attraverso Cézanne, l'artista forse più citato da Sarfatti nei suoi scritti e nelle sue conferenze. Il testo è molto vicino a quello che Margherita userà per il catalogo del Jeu de Paume

---

370 Idem, p.22.



cinque anni dopo e in questo caso il maestro di Aix-en-Provence sembra riabilitare anche il Cubismo, movimento da lei non sempre amato: «Quando Cézanne scrive “bisogna rifare il museo dal vero” definisce il carattere di tutto quanto è eterno, in tutte le forme dell’arte. Quando afferma che “a saper dipingere un tubo di stufa tutto il resto viene da sé”, formula il programma dei valori plastici e corposi nella pittura, e, in embrione, preannuncia lo stesso cubismo. Se da una parte il cubismo ritorna ai valori del rilievo e della corposità, esso è anche e soprattutto reazione dell’idealismo spirituale al realismo.[...] Fare quel che si sa che c’è, affermava per contro il cubismo cerebrale di Picasso.»<sup>371</sup>.

Interessante notare che, in una data molto tarda come il 1930, Margherita sembra finalmente riconoscere un merito storico importante al movimento cubista, pur con le riserve che lei sempre segnala rispetto alle avanguardie: «Il cubismo è in fondo un movimento di ritorno alla tradizione della pittura classica, perché ha posto in prima linea i valori ideali della plasticità nell’esecuzione, della invenzione nella rappresentazione, del ritmo nella composizione.» e più avanti «Le scomposizioni cubiste del Picasso non assurgono a questo carattere di scoperta, proprio della somma arte, rimangono soltanto bellissime invenzioni, ma sincere e perciò individualmente giustificate e necessarie.»<sup>372</sup>.

L’excursus sui movimenti che si sono via via succeduti a cavallo del secolo prosegue con l’Espressionismo, cui Margherita non riconosce meriti particolari e anzi indica sotto la voce generica di “tapetenartig”, tendenza decorativa, simile a quella di un tappeto, un arazzo, una tappezzeria.

Il mondo interiore, dell’urlo espressionista, non interessa a Sarfatti e nemmeno la

---

371 Idem, pp.35-36. Per il testo del Jeu de Paume vedi sottocapitolo 2.3.2 e in Appendice Sar 3.3.2.

372 Idem, pp.37-38. Su Picasso ritorna anche in passi successivi e a pagina 51 tratta della sua produzione classica: «parlo di quella maniera di dipingere larga concreta evidente, a masse di rilievo plastico, come nella pittura murale a buon fresco, di cui egli ha certo derivata l’ispirazione e l’esempio da Napoli, da Roma e da Pompei. Solo i maestri decoratori e imbianchini tuttavia serbano oggi la tradizione impoverita di quella che fu già la grande pittura ed è oggi soltanto la pittura popolare, ma può tornare ad assurgere al capolavoro, se la sua semplicità è di nuovo vivificata dal genio.». Il riferimento al fare grande di Picasso classico è evidentemente un richiamo ai temi, di stringente attualità nel 1930, della pittura murale e dei cicli decorativi pubblici.

toccano i risvolti psicologici di più forte intensità di questa pittura. Margherita non parla mai, e non sarebbe nemmeno pensabile nel suo vocabolario, di arte degenerata (vedi capitolo 2.2), ma liquida l'Espressionismo con accuse eminentemente formali, additandolo come stile decorativo. A lei interessa la pittura di chiaroscuro «per eccellenza pittura mediterranea, e più specialmente latina, e in particolar modo italiana.»<sup>373</sup>, pur nella costante ambiguità tra declinazione tonale, che la riporta alle origini veneziane, e capacità di costruzione plastica, che la conduce alle realizzazioni più alte dell'età fascista.

Tra i punti di riferimento critico, Sarfatti cita anche Léonce Rosenberg, con cui condivide il ritorno a Platone (vedi capitolo 1.4) e, pur con le dovute riserve, anche Le Corbusier, sul quale scrive fin dai primi anni venti (vedi capitolo 1.5): «fondatore teorico- pratico dell'architettura razionale e apostolo della “forma senza ornato”; due correnti di idee rivoluzionarie, importantissime nella vita e nell'arte d'oggi, e derivate, in parte, indirettamente, dal cubismo e dallo stesso amore per la geometria delle forme nette, squadrate, rigide e austere, che ispirò già il cubismo.»<sup>374</sup>.

Margherita non dimentica la scuola inglese dei vorticisti e gli artisti americani, che secondo lei sono una promessa per il futuro: «Se così è, la nuova arte americana, rispondente a nuovi bisogni, rivolta a un pubblico nuovo, ricco e spregiudicato, potrà riservarci molte sorprese.»<sup>375</sup>. Nella trattazione si dimostra molto aggiornata sulla recente produzione statunitense, lamentando anzi la difficoltà di reperire informazioni in Italia, e cita la galleria di Stieglitz e gli artisti, forse visti nei padiglioni americani alle Biennali di Venezia degli anni venti, Marin, Maurer, Hartley, Dove.

Passa poi in rassegna le produzioni di America latina, Australia, Cina, India, Giappone, Africa. Se è innegabile che la carrellata chiuda e risulti in una netta superiorità europea, va comunque riconosciuto il merito a Sarfatti di interessarsi e

---

373 Idem, p.44.

374 Idem, p.50.

375 Idem, p.64.

citare con precisione alcune delle produzioni nazionali più spesso ignorate dalla critica d'arte in quegli anni. Tra le scuole europee nordiche, spicca il suo apprezzamento per il belga Ensor, per l'olandese ma ormai parigino Van Dongen, mentre per i paesi scandinavi cita Munch e Krog, forse ancora basandosi sulle partecipazioni nazionali alle Biennali veneziane. Della Spagna cita alcuni pittori alla moda, come Zuloaga e Anglada, e un vero e grande pittore di prim'ordine, Picasso. In Svizzera preferisce la produzione del Canton Ticino, il più vivace perché il più italiano, mentre sulla Russia Margherita conferma il commento non lusinghiero fatto in occasione dell'Esposizione parigina del 1925 (vedi capitolo 1.5): «Le sale organizzate dal governo ufficiale dei Soviets nelle esposizioni straniere, sembrano confermare ancora una volta la triste verità, che non basta neppure l'aver fatto una rivoluzione politica per affrancare l'arte dal giogo dell'imbecillità burocratica.»<sup>376</sup>.

Apprezza invece i polacchi e tratta diffusamente della scuola di Parigi e dei Fauves. Nel gruppo degli *Italiens de Paris* cita de Chirico, Tozzi, Campigli, Paresce, Licini, de Pisis e Severini «sebbene appartenga piuttosto ad altre tendenze. Nato a Pienza, presso Siena, vissuto a Parigi, Gino Severini è dotato di un toscano senso di leggiadria e di grazia decorativa. Già futurista, fu dei primi a sentire il richiamo classico, se per classici s'intendono, come è giusto, anche i nostri freschisti primitivi.»<sup>377</sup>.

Pur apprezzando de Chirico, ne lamenta la povertà di materia. Ancora una volta, il giudizio sarfattiano non entra nel merito del contenuto ma piuttosto della forma dell'opera e del sentimento generale che essa trasmette. Per esplicitare questo concetto prende, come esempio contrario al *pictor classicus*, il Doganiere Rousseau: «Per dimostrare, attraverso il “caso” De Chirico, come la tecnica abbia importanza solo in quanto serve lo stile, soccorre l'altro “caso”, tipico e precisamente antitetico, di Henri Rousseau il doganiere.» Questi viene ritratto come il portavoce della piccola borghesia, nerbo, vivaio ed equilibrio delle

---

376 Idem, p.74.

377 Idem, p.84.

nazioni, fino ad allora esclusa dall'arte. In comune, de Chirico e Rousseau, hanno la capacità di creare, ciascuno a suo modo, il proprio mondo, che esiste solo dentro la sfera dell'arte <sup>378</sup>.

Su Rousseau, Sarfatti scrive anche nelle carte ranzoniane (vedi capitolo 1.2 e Sar 3.3.2) e sempre inserendolo nella linea classica virtuosa che prosegue la tradizione francese. In *Storia della pittura moderna* Margherita riconosce alcuni meriti anche alle avanguardie, innanzitutto il fatto di aver posto la questione dell'arte sul piano della composizione stilistica, tema che domina ora la pittura moderna ed è comune a quasi tutti i gruppi e tendenze nazionali.

In Italia il merito è del Futurismo, che ha affrontato il problema con originalità; da provincia isolata e dimenticata, il nostro Paese è stato aggiornato attraverso il lavoro di d'Annunzio, le riviste "Il Leonardo", "Il Regno", "La Voce", "Lacerba", la filosofia della *Critica* di Benedetto Croce, la politica del Socialismo.

Come si vede, anche in questo caso, *Storia della pittura moderna* è per Margherita non solo un riepilogo e una summa di vent'anni di studi e di scritti, ma anche di battaglie e cambiamenti personali. Le evoluzioni e le rivoluzioni sono partite nella maggioranza dei casi da figure diverse, e Margherita cita appunto d'Annunzio, che negli anni trenta non è più considerato simbolo del regime- impero, e Marinetti, non più rappresentante della rivoluzione artistica del Fascismo, se mai lo fu. Menziona anche le riviste degli anni dieci, che gettano le basi ideologiche per la nascita del movimento politico ma non sono fasciste; significativamente cita Croce, figura d'intellettuale distante dall'idea di attivismo che pure Margherita condivide con il Fascismo, e infine fa riferimento al Socialismo.

Il discorso le è sicuramente strumentale a sottolineare la necessaria azione *destruens* operata da queste forze, in favore dell'"uomo nuovo" nato dal

---

378 A de Chirico e Rousseau, Margherita contrappone artisti come Bonnat o Tito, «che mandano in sollucchero gli elegantoni filistei.[...] "Ah, così pittoresco! Cielo, come è artistico! (Avete mai osservato che "pittoresco" e "artistico" sono due vocaboli malfamati, obbligatorie parole d'ordine della gente che di pittura e d'arte non capisce niente? Tanto è vero che dicono persino "pittoresco disordine". Come se ci potesse essere cosa più matematicamente e melodicamente ordinata della pittura- quando è vera pittura).», idem, p. 93.

Fascismo, quindi sarebbe errato individuare una critica politica in queste note. Pur tuttavia, in *Storia della pittura moderna*, rispetto ad altri testi, è significativo il riferimento ad alcune figure e correnti dei primissimi del secolo, ormai sorpassate dal regime o ad esso antitetico, come nel caso di Benedetto Croce.

Il capitolo si conclude con una frase che riprende l'incipit, sul valore dell'architettura e della mediterraneità: «La grande arte mediterranea, alla quale appartiene l'arte italiana, in ogni suo ramo emula idealmente l'architettura; abbandonando la imitazione e riproduzione analitica del reale (cara alla pittura nordica, secondo affermava anche Michelangelo nei famosi *Dialoghi* di Francesco d'Olanda) si rivolge a crearne la sintesi atipica. Dal moderno risale all'eterno, e dal casuale al definitivo.»<sup>379</sup>.

Segue la parte finalmente dedicata all'arte italiana, che giunge, come in altri scritti e negli interventi oratori, a conclusione ed esito più alto di un percorso internazionale. L'Italia detta la linea del rinnovato classicismo: «Questa sola, grande misura dell'arte, torna ad essere la riconosciuta misura attuale e "novecentesca", per opposizione e reazione alle teoriche del secondo ottocento, sorte, a loro volta, per opposizione e reazione alle teoriche delle precedenti generazioni.»<sup>380</sup>. Ancora una volta Margherita sottolinea il suo apprezzamento per Cézanne, che ha portato avanti la fiaccola della composizione classica, accompagnato, per certi versi, da Degas e Monet, e in Italia da Spadini. Anche nel caso della critica a *Il Quarto Stato* di Pelizza da Volpedo, Sarfatti si concentra sulla forma, non sul contenuto, e riprende la polemica sul quadro storico alla Biennale (vedi capitolo 2.2).

Il discorso occasiona un'ulteriore precisazione del pensiero di Margherita: la storia dell'arte classica si gioca tutta sull'alternanza tra forma e colore, che divide Firenze da Venezia, l'Italia dall'Olanda, mentre il Seicento è il secolo in cui il percorso virtuoso della modernità ha registrato una battuta d'arresto. Si è già accennato alle critiche di Sarfatti su Caravaggio e sul XVII secolo (vedi

---

379 Idem, p.101.

380 Idem, pp. 101-102.

Introduzione e capitoli 1.1 e 1.4); qui il giudizio si arricchisce di una nota ulteriore sulla scuola bolognese, che secondo lei mancava di originalità e sincerità<sup>381</sup>.

*Storia della pittura moderna* cade in un momento cruciale, in cui Margherita sente la necessità di puntualizzare lo stato della sua personale battaglia. Prima di tutto il merito della nuova arte italiana è stato quello di riportare Milano al centro della scena culturale nazionale e di recuperare una linea lombarda dell'arte. Questo in contrapposizione soprattutto alla linea fiorentina, sempre tesa ad una rappresentazione che Sarfatti definisce timida e modesta.

Rispetto alla linea monumentale che si prospetta nei primi anni trenta, si chiede: «Di fronte alla volontà evidente di costruire e far grande, abbiamo la possibilità, nella pittura italiana d'oggi, di essere monumentali sul serio e con autenticità?»<sup>382</sup>.

Oppure, prosegue Margherita, bisogna restare al tentativo e al frammento, timidi e modesti, come fece l'Ottocento? Questa è la linea dei toscani, di Soffici, e Oppo, Bartoli, Guidi, Socrate, Ferrazzi, Donghi, e del gruppo romano, caratterizzata da «semplicità descrittiva e antienfatica, quasi leopardiana e “strapaesana”, come la definirebbero Soffici e i suoi amici Rosai, Maccari, Longanesi e altri, di Firenze e di Bologna, del *Selvaggio* e dell'*Italiano*.»<sup>383</sup>.

---

381 Sulla critica al Seicento si veda l'articolo *Pubblicazioni d'arte. Il Seicento* (“Il Popolo d'Italia”, 26 agosto 1921, Sar 4.1.16) in cui Margherita parla della riabilitazione del secolo e scrive: «Ve n'era proprio bisogno?». Trattando della *Biblioteca d'arte del sei e settecento italiano* in pubblicazione a Roma, riprende i punti della sua critica al Seicento, che soverchia senza limiti «il pudore della classicità»; e ancora aggiunge che con Caravaggio c'è il naufragio della sintesi e la rappresentazione della più cruda realtà, plebea, insieme allo spirito di ricerca scientifica: «Bisogna essersi resi conto sostanziale di che cosa sia la classicità, per comprendere che il seicento, fra tutti i secoli dell'arte italiana, fu nell'essenza uno dei più anticlassici.». La considerazione porta ad una precisazione sul significato di classicismo, che non va inteso come formalistico neo-classicismo (non a caso Sarfatti cita qui “Valori Plastici”, “Primato” e “Dedalo” di Ojetti, tra gli altri). Il testo chiude con un passo dell'Odissea, sul senso ciclico della storia, in francese:

*Heureux qui, comme Ulysse,  
a fait un beau voyage  
Et puis est retourné, plein  
d'usage et raison.*

382 *Storia della pittura moderna*, cit., pp.116-117.

383 Idem pag. 118. Si veda a questo proposito l'importante contributo di W. L. Adamson, *The culture of Italian Fascism and the Fascist Crisis of Modernity: The Case of Il Selvaggio*, “Journal of Contemporary History”, 30.4, ottobre 1995, pp. 555- 575. Per i rapporti tra Margherita e Soffici, si veda anche la corrispondenza conservata al Mart, tra cui la lettera in

Nel passare in rassegna le diverse scuole nazionali, quella toscana e romana, e successivamente la piemontese, è evidente in Sarfatti la difesa della linea lombarda, promossa e sostenuta per tutto il decennio precedente. Dopo la pubblicazione di *Storia della pittura moderna*, più spesso Margherita si concentrerà sulla battaglia per l'arte moderna in generale; non sono più gli anni dello scontro tra Firenze di Strapaese e Roma di Valori Plastici, e il termine più ricorrente sarà quello di romanità, sotto il quale si raccolgono ormai le istanze dell'intera nazione.

Tra i protagonisti delle mostre di Novecento italiano, in Italia e soprattutto all'estero, Margherita cita Casorati e Carrà, significativamente non nella parte dedicata al movimento ma nella rassegna delle diverse produzioni nazionali. A queste date il suo giudizio su Carrà è definitivamente positivo, e Sarfatti ne sottolinea il temperamento straordinario a qualsiasi stile si applichi, sia esso metafisico, futurista o primitivo alla Derain; l'unico rischio per lui è quello di

---

cui il critico del Poggio parla della mostra di Buenos Aires e scrive: «Non era naturalmente da pensare di mandare laggiù il gruppo Selvaggio come rappresentante autentico e solo dell'arte italiana contemporanea. [...] Conclusione: mi accorsi che l'esposizione da farsi laggiù era in fin dei conti quella del "Novecento" come la meglio rappresentativa delle varie correnti artistiche nostre e del complesso pittorico e "scultorico" italiano in questi tempi- e Lei la naturale organizzatrice. Tutti i miei amici del Selvaggio furono concordi con me in questo [...]»(Ardengo Soffici a Sarfatti, 30 dicembre 1928, lettera manoscritta da Poggio a Caiano, Sar 1.1.2.37). Questi aspetti emergono anche in altre parti della corrispondenza, per esempio in quella con il gruppo toscano (26 giugno 1927, lettera dattiloscritta su carta intestata "Gruppo toscano novecentesco", Sar 1.1.2.4.). Si tratta della copia di una missiva scritta da Alberto Saliotti a Raffaello Franchi, probabilmente quella citata nella lettera a seguire, (in Sar 1.1.1.17), ma non allegata. Saliotti, a quelle date segretario del gruppo milanese, dice: «non possiamo accettare la tua proposta. Inoltre avendo voi denominato il vostro 'Gruppo toscano novecentesco', e potendo cioè [sic] a nostro avviso significare discordia con gli altri artisti fiorentini che ancora inviteremo alle Mostre del Novecento, vorremmo suggerirvi di attenervi al primo nome scelto, come vi aveva anche consigliato l'amico Funi. Tu comprenderai che, così facendo, siamo mossi dall'intento di tenere uniti gli artisti che rientrano nei postulati (di carattere d'altronde molto larghi e generici) del nostro movimento. Se continuerete a chiamarvi "Gruppo di Solaria" non arrischierete di scompaginare il movimento novecentesco.». Una nota manoscritta di Margherita a matita blu indica «pregasi restituire». Si veda anche la lettera di Raffaello Franchi a Sarfatti (11 luglio 1927, dattiloscritta su carta intestata "Gruppo toscano novecentesco", Sar 1.1.1.17) riguardante la corrispondenza di Sarfatti con Bacci a proposito del gruppo e «della Sua soddisfazione di saperlo costituito e del Suo desiderio che, anche nel nome, il gruppo si richiamasse al Novecento italiano di cui, in sostanza, voleva essere parte.».

inseguire a tutti i costi la pittura ufficiale. Anche Casorati è citato in questo punto del volume e non con il gruppo di Novecento; pur apprezzato, il torinese le risulta sempre troppo razionale, poiché procede «attraverso le seduzioni della logica e dello schematismo ideologico puro.», unite ad una ricerca di «armonia composta e fredda dei piani e dei colori di superficie.»<sup>384</sup>.

Qui segue la sezione dedicata al gruppo novecentista, di cui Margherita ricostruisce l'origine, a partire dal nome. Non si attribuisce la nascita del movimento ma lo descrive come un atto di fede degli artisti di avanguardia, impegnati nella battaglia per l'arte moderna, «molti dei quali erano stati soldati e continuavano ad essere nel Fascismo militi di punta dell'Italia.»<sup>385</sup>. Il discorso prosegue con la definizione, citata in apertura di capitolo: «Così sorse in Milano il gruppo del Novecento Italiano, con quel nome come parola d'ordine. Gli si rimproverò persino di aver voluto ipotecare tutto per sé un secolo nuovo, appena cominciato. In realtà, quegli artisti volevano soltanto proclamarsi italiani, tradizionalisti, moderni. Affermavano fieramente di voler fermare nel tempo qualche aspetto nuovo della tradizione.» (vedi capitolo 1.4 e Sar 3.3.28)<sup>386</sup>.

Ritorna l'ossimoro sarfattiano, della classicità come modernità, o meglio della tradizione come via per il rinnovamento dell'arte contemporanea. Più avanti così si esprime, riprendendo il concetto di modernità baudelairiano e anche quello di finalità sociale dell'arte: «Bisogna essere del proprio tempo, fedeli ai fratelli che penano e lavorano e godono, che ci premono e fremono intorno, con tanto peso di patimento e di piacere inespresso nel cuore. Per questi sordi, per questi muti, l'arte deve trovare il grido della liberazione; deve affrancarli, esprimendo i bisogni nuovi della loro anima nelle nuove forme della bellezza.

Di bellezza abbiamo bisogno, più che del pane [...] E il bisogno della bellezza muta forme, pur rimanendo uguale.»<sup>387</sup>.

---

384 *Storia della pittura moderna*, cit. p. 122.

385 *Idem*, pp. 125-126. Come ricordato, Sarfatti fa qui risalire la nascita di Novecento italiano al 1920.

386 *Idem*, p. 126.

387 *Idem*, p.136.



Tracciando la storia del movimento, Margherita prosegue ripercorrendone gli esordi, come la presenza di Mussolini alla prima mostra, e definendolo un gruppo coerente, logico, disinteressato, severo e non settario di avanguardisti, che porta «a una pratica concretezza d'ordine artistico, attraverso il sindacalismo corporativo, anche in questo campo.». Emerge con evidenza quanto il testo sia elaborato verso la fine del decennio; è l'inizio degli anni trenta e Sarfatti da un lato si difende, dall'altro accenna al principio del corporativismo, di stringente attualità in quegli anni (vedi capitolo 2.2).

Il discorso su Novecento italiano dà occasione a Margherita di elogiare i suoi amori artistici: Tosi e Sironi, quest'ultimo descritto con toni e termini simili a quelli già visti in *Segni, colori e luci* e in altri testi degli anni venti (vedi capitolo 1.4 e Sar 3.3.42): «È il pittore dei paesaggi urbani meccanici e implacabili come la geometria delle vite rinchiuso nei cubi delle case, fra i rettifili delle strade. Nei suoi disegni satirici del *Popolo d'Italia*, la stilizzazione, rude e squadrata, procede per masse apodittiche, quasi tipografiche, di bianco e di nero: non si direbbe lo stesso artista che nei quadri arpeggia tanto duttilmente sui grigi e sui lionati, mentre fuor dalle vellutate penombre e dalle prospettive d'archi fuggenti, figure muliebri sorridono con gravità, come cinte da un alone di mistero.»<sup>388</sup>.

L'elenco prosegue con Saliotti, Carpi, Dudreville, Bucci, Penagini, Marussig, Pratelli, Gigliotti Zanini, e tra i giovanissimi Lilioni, Canegrati, Ghiringhelli, De Amicis, De Bono, Carpanetti e altri. Con Funi chiude il paragrafo, e inizia la parte conclusiva del volume, dedicata al concetto di Bellezza, definizione essenziale per comprendere tutto l'universo sarfattiano. «Vecchia questione, vecchio problema questo della bellezza in arte!»<sup>389</sup>.

Qui Margherita riprende l'esempio di Bartolini che porta un gobbo come modello di scultura all'Accademia di nudo, aneddoto già citato in *Segni, colori, luci* (vedi capitolo 1.3), per ribadire la sua avversione verso il realismo fotografico, verso l'antigrizioso, e aggiunge: «Ma vi è pure un bisogno di bellezza, profondo,

---

388 Idem p. 129.

389 Idem p. 131.

ardente e degno di reverenza, che risponde a quanto l'animo umano ha in sé di più degno e di più elevato. Vi è una gerarchia eterna, che fa appello in ognuno agli istinti più elementari e insieme più alti. Ora, si torna a riconoscere "l'idea di bellezza" come tema degnissimo dell'arte. Si torna ad aspirarvi»<sup>390</sup>.

Sono questi concetti cardine della poetica sarfattiana: l'aspirazione alla Bellezza, intesa come ritorno del mondo delle idee platoniche, cui il vero artista aspira, riconoscendo una gerarchia di valori estetici. E prosegue, in termini molto simili al testo *Sei pittori del '900*, redatto e pubblicato per la Biennale del 1924 (vedi capitolo 1.4 e Sar 3.3.28): «Deità lungamente profughe, le idee generali, le idee maestre ritornano, tenendosi per mano, al dominio delle arti plastiche.»<sup>391</sup>. Di idee maestre Sarfatti parlerà anche nell'articolo pubblicato in "La Lettura" il 1 aprile 1931, *La pittura del Novecento Italiano*: «E con l'uomo, le altre idee-maestre dell'umanità ritornano a dominare, conducendosi l'una l'altra per mano: sino all'ideale classico della bellezza e dell'armonia geometrica della composizione, che si sostituisce all'ideale romantico della passione, all'ideale realista della verità.»<sup>392</sup>.

Come già i futuristi, Sarfatti definisce i pittori della nuova scena artistica «primitivi di una nuova sensibilità»<sup>393</sup>. Si veda il passo «Forse perché siamo i primitivi di una nuova sensibilità, tutti noi modernissimi amiamo di particolare amore i primitivi di ogni periodo.»<sup>394</sup>.

Si è già evidenziato quanto Margherita si riferisca a Novecento italiano come ad un'avanguardia, e questo emerge non solo dai modi in cui la battaglia viene condotta ma anche dai termini utilizzati, che rimandano sempre ad un vocabolario militare (milizia, compagine, coorte, liste di coscrizione).

---

390 Idem p. 132. Si tratta di termini identici a quelli espressi nell'articolo *La seconda mostra del Novecento a Milano*, cit.

391 *Storia della pittura moderna*, cit., p. 132.

392 Riportato in E. Pontiggia, *La classicità e la sintesi. Margherita Sarfatti critico d'arte (1901-1932)* in *Da Boccioni a Sironi* cit., pp. 45-46.

393 Margherita si riferisce sicuramente al Manifesto tecnico della Pittura Futurista pubblicato l'11 aprile 1910: «Voi ci credete pazzi. Noi siamo invece i Primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata.»

394 Idem, p. 135.

Sono numerose sono le tangenze con il pensiero futurista, cui Sarfatti riconosce un merito essenziale di svecchiamento e “sfondamento”, appunto, d’avanguardia. Margherita cita esplicitamente un tema futurista e in particolare boccioniano, ed entra nel vivo della discussione sul primitivismo, questione critica già affrontata nei primi anni dieci e ulteriormente vivificata a metà degli anni venti. Il termine primitivo compare spesso negli scritti sarfattiani; in particolare sono interessanti alcuni appunti sciolti contenuti in Sar 3.3.35. Si tratta di dieci pagine numerate di note manoscritte riguardanti l’arte pittorica, databili post 1926 per il riferimento al libro di Venturi: «Finalmente i giornali dell’arte hanno divulgato in Italia una notizia d’arte. Intendo d’arte pittorica. Questo avviene di rado e per motivi di solito niente affatto artistici. [...]»<sup>395</sup>.

Parlando di quanto sia trascurata la pittura, dice che i giornali spesso pubblicano notizie solo per irriderla, e cita l’opera di Rousseau, *La zingara addormentata*, di cui è stata data nota solo per denunciarne l’alto prezzo di vendita. Parlando di Rousseau, cita il testo di Venturi e annota alcune interessanti considerazioni sul tema dei primitivi: «Vorrei sapere che ne dice Lionello Venturi, ~~intelligente~~ erudito critico d'arte di quel giornale [si riferisce al “Secolo” e all’articolo *I capolavori idioti*], e autore di un bel volume, intitolato Il gusto dei primitivi (Zanichelli, Bologna, 1926) dove certo Rousseau, il Doganiere, avrebbe potuto, forse dovuto, figurare benissimo. Dopo Margaritone d’Arezzo e Duccio da Buoninsegna, accanto al Cézanne e più dell’Overbeck e del nostro Mussini (imitatori dei primitivi, non essi primitivi per niente) e più che il grande, coltissimo, scaltrissimo Manet, come il Venturi stesso del resto riconosce e spiega assai bene. X X X Siamo stanchi del bello obbiettivo, delle imitazioni, delle copie, delle contraffazioni, delle bravure, delle ostentazioni, delle furberie, delle frigidità, insomma: delle insincerità, di ogni ~~genere~~ forma e di ~~ogni~~ tutti i colori.

---

395 Nel testo, Sarfatti scrive che quando morì Renoir, cinque anni fa, solo lei ne parlò ne “Il Popolo d’Italia”. Il pittore francese muore nel 1919 quindi il testo si dovrebbe datare al 1924; tuttavia Margherita cita anche il saggio di Venturi, pubblicato nel 1926 e quindi forse sbaglia il conto degli anni trascorsi dalla morte di Renoir. L’articolo cui ella si riferisce è *Renoir*, “Il Popolo d’Italia”, 16 dicembre 1919.

Ecco perché “Rousseau il Doganiere” piace. Un suo quadro fu venduto per 520.000 franchi all’asta pubblica, in Parigi. Un bel prezzo. Sissignori./ Forse Anche un prezzo esagerato se si pensi che per La Montagna Santa Vittoria, di Paolo Cézanne alla stessa seduta ~~andò~~ fu il martello del banditore calò sopra l’offerta di 280.000 franchi. Tra Rousseau e Cézanne indubbiamente nella gerarchia delle grandezze, ~~proprio~~ non vi è paragone possibile. Un elemento snobistico, di moda, di fantasia, di vanità, o di eccentricità, entra dunque in queste quotazioni.».

Su Rousseau, Sarfatti si esprime anche in altri testi, insieme ad alcuni ritagli stampa che con tutta probabilità le servono per lo scritto di Sar 3.3.35.

In particolare, al fascicolo 3.3.25 sono conservati la fotografia di un quadro del Doganiere riprodotta su un giornale (identificato da iscrizione autografa a penna «Ambrosiano 2 novembre 1926»). Si tratta sempre di *La Zingara addormentata (La Bohémienne endormie)*, come recita la didascalia della foto, acquistata pochi anni fa a poche centinaia di lire e aggiudicata in questi giorni in un’asta parigina per 520.000 franchi. A questo ritaglio si aggiunge una pagina tratta dalla rivista inglese *The Spectator*, del 12 ottobre 1926, con un articolo su Rousseau, pubblicato in occasione della mostra alla galleria Lefevre, definita, secondo il redattore, Hubert Wellington, la mostra più importante dell’autunno.

Di Rousseau che, ricordiamo, è al centro anche di alcuni importanti interventi di Soffici e la cui opera viene pubblicata da “La Voce” nel 1914, Margherita si era già occupata nel 1921, nell’articolo *La Biennale di Roma e l’Ottocento italiano*<sup>396</sup>. Parlando della Biennale romana, e del risveglio della scultura che vi intravede, Sarfatti aveva citato Rousseau, definendolo superiore agli artisti romani per «quella forza di concentrazione e di selvaggio impeto lirico, arginata in una placida e sentimentale sedentarietà di burocratico piccolo- borghese».

Della nuova pittura italiana sottolineava però che la questione in gioco non era l’arcaismo o il rifiutare l’eredità artistica dei secoli, ma all’opposto, condurre

---

396 “Il Popolo d’Italia”, 27 luglio 1921, Sar 4.1.14 e 4.1.16.

avanti la tradizione «verso quel nuovo che è solo una delle infinite modulazioni dell'eterno. Sono tendenzialmente, dei neo- classici: e se classicità significa qualcosa, significa soprattutto integralità e totalità. E se anche, per alcuni d'essi si tratta purtroppo solo di classicismo, non di classicità [...]». Ancora una volta emerge la differenza tra l'interpretazione profonda della tradizione, che secondo Sarfatti attuano i novecentisti, e un recupero di facciata, un classicismo di cui ella accusava Valori Plastici nei primi anni venti e che criticherà successivamente nella scuola romana.

Il riferimento ai primitivi si trova in altri testi di Margherita, e le serve per spiegare la sua idea di recupero della tradizione e di legame con l'antico. Si veda ad esempio il dattiloscritto in Sar 3.3.63, costituito da nove pagine numerate. Conservato insieme ai fogli relativi all'arte romana (vedi capitolo 1.3) e databile alla metà degli anni trenta, il testo tratta il tema dei primitivi e presenta correzioni autografe a inchiostro nero<sup>397</sup>: «Quella gravità, quell'aspirazione all'eterno, quella spontaneità nel sublime, che sono le terribili condizioni di vita della pittura e dell'arte italiana, già si riscontrano in essa fin da suo primo germe. Già sono tutti in nocce nei suoi primitivi. Ciò è singolare perché l'arte segue quasi ovunque e quasi in ogni campo- sotto ogni cielo, in ogni età- un ciclo a orbita prestabilita come la rotazione dei pianeti; determinato da leggi fisse di gravitazione e di attrazione, qui, della materia cosmica, là, dello spirito umano, le cui condizioni si modificano solo insensibilmente nel corso dei millenni.».

Come in altri passi, Margherita parla del principio dei corsi e ricorsi storici: «Questa unità di cicli è così impressionante che si è tentati di pensare al “Ritorno Eterno” di Nietzsche; e ancor più si è tentati di sfuggire all'incubo di questo fato a ripetizione, opponendogli il sogno di un'unica origine comune.[...] Le leggi che riconducono la terra sulla stessa orbita, riconducono ogni anno la primavera, ma non esistono due primavere uguali, né due foglie uguali sullo stesso albero; o, almeno, il cielo umano si esaurisce prima di sperimentarne la ripetizione, grazie

---

397    Correzioni e aggiunte sono già integrate nella trascrizione.

allo “spirito del luogo” che accorda a sé il diapason vitale degli uomini». Qui segue una lunga parte cancellata, in cui Margherita esprime la corrispondenza tra luogo e psicologia, tra condizione sociale e produzione culturale.

Il testo prosegue trattando dei primitivi italiani esposti a Parigi, e per questo si può datare alla mostra del Jeu de Paume del 1935: «sono gravemente candidi, non mai ingenui; neppure secondo l'etimo della parola. Non sono “nati liberi” non hanno nulla delle curiosità selvatiche e impulsive dei barbari, né delle credulità inesperte dei fanciulli. Sono puri e fiduciosi, e perciò candidi e gravi, alla guisa di gente savia e raffinata. Fin dall'inizio, posa su loro attraverso la convenzione di Bisanzio, l'enorme eredità greco romana, e li contiene entro i limiti e con i freni di una tradizione non mai ripudiata. [...] l'arte primitiva degli altri popoli si rivela ansiosa del particolare e del materiale, la sintesi di Giotto di già tende verso i superiori valori geometrici e matematici. Prima ancora di lui, già Duccio di Boninsegna, e persino Cimabue si preoccupano di quella che io oso definire “la creazione del luogo metafisico”. Questa mia idea, o scoperta, richiede spiegazione. Non si tratta già dei “Valori tattili” dei quali Bernardo Berenson fa la chiave di volta della pittura e il metro stesso con cui misurare la grandezza dei pittori. Il Berenson, per quanto ricco di intuizione e di idee fantasiose, è ancora legato al materialismo pseudo- scientifico. Perciò egli opera una strana confusione, sovrapponendo alle delicate esperienze della vista quelle del tatto, più grossolane e concrete; e proprio per questo, secondo i concetti del secolo scorso, più importanti e probatorie. Non è affatto vero che siano i valori tattili a darci la nozione dello spazio. Secondando l'illusione del tatto, la sensazione del toccare con la mano, si arriva al tutto-tondo, alla ronde- bosse, al trompe l'oeil, trucchi illegittimi, spediti o bassi o scherzosi della pittura di qualità inferiore. Nessun grande artista si è mai seriamente compiaciuto di simili futilità e volgarità del virtuosismo tecnico. Dai greci ai pompeiani, a Giotto, a Raffaello, a Rembrandt, i sommi pittori della nostra tradizione occidentale ebbero sempre in cima alle loro aspirazioni la creazione dello spazio. Sulla superficie piana, a due sole dimensioni, lunghezza e larghezza, creando per incanto e mistero d'arte la terza

dimensione, la profondità, grazie alla prospettiva. La nozione dello spazio è sensazione fisica che attraverso l'occhio si trasforma e si traduce in conoscenza cerebrale; e come funzione propria dell'occhio e, attraverso l'occhio, nozione dello spirito appartiene, legittimamente, alla pittura, che è arte visiva e spirituale. Perciò la prospettiva fu passione di Paolo Uccello, gloria di Pier della Francesca, cura e onore di tutti i nostri grandi. L'arte orientale- dalla Cina all'Egitto- l'ignora; per l'arte settentrionale- dal Nord della Francia alla Germania, all'Inghilterra- essa ha importanza interamente secondaria, quella pittura nordica a tapeten- artig, pittura di decorazione in superficie, della quale sono esempi tipici l'arazzo e la vetrata. Nei tre vertiginosi metafisici che sono Leonardo, Raffaello e Michelangelo, lo spazio si accentra in densità suprema di azione e di commozione drammatica, spirituale e psicologica, attraverso il vertice del triangolo al quale ognuno di oro si aguzza. Di questa tensione geometrica alla piramide, che è la più perfetta forma di “luogo” geometrico già si sente l'aspirazione il bisogno e la tensione grave e sostenuta sin dai primissimi nostri primitivi. Essa che dà fin dal nascere, il suo carattere di gravità solenne, la sua aura di verità super- reale all'arte italiana.».

Giova ricordare che Sarfatti sarà tra i più attivi interlocutori di Berenson nel secondo dopoguerra, come testimonia anche la corrispondenza conservata a Rovereto, non oggetto di questa ricerca ma di sicuro interesse per la storia della critica d'arte del '900. I termini in cui si esprime nel dattiloscritto sono gli stessi di *Storia della pittura moderna*, nella divisione netta tra nord e sud artistico e nell'interpretazione dei classici italiani da una prospettiva ancora una volta eminentemente formale e non contenutistica.

Il volume del 1930 chiude con alcune ulteriori enunciazioni, in cui si delinea l'idea di élite intellettuale che dovrebbe condurre la nazione: bisogna essere moderni in senso baudelairiano e portare avanti il supremo ideale di Bellezza, che possa liberare la popolazione: «Per questi sordi, per questi muti, l'arte deve trovare il grido della liberazione; deve affrancarli, esprimendo i bisogni nuovi della loro anima nelle nuove forme della bellezza. Di bellezza abbiamo bisogno, più che del pane [...] E il bisogno della bellezza muta forme, pur rimanendo

uguale.»<sup>398</sup>. Margherita attacca nuovamente la logica estrema dell'architettura razionale e della geometrizzazione cui tendono le arti negli anni venti (vedi capitolo 1.5), in termini molto simili a quelli usati nel 1925 a commento dell'Esposizione di Parigi. E alla domanda, che ricorre per tutto il volume: «Che cosa è “il bello”? », Margherita risponde con una definizione ambigua, avvolta di misticismo: «La bellezza non è l'utile, non è il vero, non è il bene. È qualcosa di più, e, soprattutto, alcunché di diverso. È un'altra cosa. Appartiene ad altro ordine. E il fatto che noi “la riconosciamo” è la rivelazione; è, religiosamente e anche teologicamente parlando, la “prova” dell'esistenza di Dio. Essa è l'augusta e misteriosa parola di Dio.»<sup>399</sup>.

L'Italia e Roma sono interpreti della rinascita della classicità e con essa della Bellezza, rappresentata dalla sintesi (vedi Introduzione e capitolo 1.4): «Ma l'epoca dell'analisi è finita; la guerra ne ha segnato il tramonto, con la simbolica e allegorica sconfitta del popolo analizzatore per eccellenza, la Germania. L'ora della sintesi è suonata. E ne toccherà ancora all'Italia il sublime compito artistico. Perché l'arte non è per noi quello che può essere per altre nazioni: un movimento che esiste o non esiste; che può accompagnarne, o non accompagnarne, la grandezza e l'ascesa. È qualcosa di più. L'arte, per noi italiani, è come un secondo nome della patria.».

Margherita riassume, nelle pagine finali del trattato, alcuni concetti generali della propria visione critica e si fa promotrice e interprete di una visione originale dell'arte moderna, che è per lei al contempo indirizzo di politica culturale: «Un'arte, che sembri di tutti, e sia nell'essenza per i migliori [...] Precisione nel segno, decisione nel colore; risolutezza nella forma; sentimento profondo e sobrio, scavato e scarnito attraverso la meditazione, l'eliminazione e lo studio; aspirazione verso il concreto, il semplice e il definitivo; ecco i tratti comuni- l'aria di famiglia- di questa generazione di artisti che aspira a dare un volto e un'impronta- cioè un ideale collettivo al quale convergere- cioè una linea e uno

---

398 *Storia della pittura moderna*, cit., p.136.

399 *Idem*, pp.139-140.



stile- all'arte, alla vita, ai bisogni morali, estetici e sentimentali del nostro tempo. Lo stile, che rimane attraverso i millenni a testimoniare della fisionomia di un'epoca e di un paese, è la convergenza collettiva di tutte le diverse volontà contemporanee, coscienti o inconsapevoli, verso questa unità suprema.»<sup>400</sup>.

Riassunti e ribaditi in più passi di *Storia della pittura moderna*, i punti cardinali del pensiero sarfattiano si possono così sintetizzare:

- un'arte che sia di tutti, ma per i migliori, e soprattutto pensata dai migliori, che indicano le direzioni culturali della società (elitarismo, finalità sociale dell'arte);
- l'arte deve aspirare alla Bellezza, senza preoccuparsi di ritrarre il vero né il reale (avversione per la fotografia, il realismo, lo spirito scientifico, critica del Seicento e del caravaggismo, pittura storica solo come epos, non come cronaca); non deve nemmeno concentrarsi sui sentimenti né sulla psicologia (come nel Romanticismo e nell'Espressionismo);
- l'arte si riconosce soprattutto per la sua forma, più che per il suo contenuto, che deve aspirare all'universale, all'eterno, all'atipico, rispetto al contingente, al necessario, al dettaglio. Questo si attua attraverso una linea e un segno preciso, un colore deciso e una forma risoluta;
- la composizione deve trasmettere una sensazione di ordine, non necessariamente simmetrico né matematico, ma un'idea di gerarchia delle diverse parti a formare un tutto armonico;

---

400 Idem, pp. 146-147. Il testo è esattamente identico alle parole dell'articolo del 1926 *Alcune considerazioni intorno alla prima Mostra del Novecento italiano*, "Il Popolo d'Italia", 12 febbraio 1926: «Precisione nel segno, decisione nel colore; risolutezza nella forma; sentimento profondo e sobrio scavato e scarnito attraverso la meditazione, l'eliminazione e lo studio: aspirazione verso il concreto, il semplice e il definitivo, questi tuttavia sono i tratti comuni- l'aria di famiglia- di questa generazione di artisti che aspira a dare una fisionomia e un'impronta- cioè un ideale collettivo al quale convergere; cioè una linea e uno stile- all'arte, alla vita, ai bisogni morali, estetici e sentimentali del nostro tempo.».

- l'artista deve essere sobrio, esprimendo quel tanto che basta per realizzare un capolavoro. Non serve esprimere tutto o essere eccessivamente didattici, l'importante è trasmettere un sentimento di universalità, anche secondo un procedimento a togliere, di purificazione del reale;
- nessun ritorno, ma sempre sguardo verso la modernità, in cui si concilia la ripresa dell'antico, della tradizione. Classicità moderna o aspetti nuovi della tradizione, sono questi i principi che devono ispirare la nuova arte;
- l'arte deve essere concreta, semplice e definitiva, e al contempo costituire un momento di rottura (avanguardia, milizia) per costruire l'uomo nuovo (primitivi, rinascenza);
- ogni produzione artistica, e su tutte spicca l'architettura per il suo significato sociale, è naturalmente legata all'ambiente che la genera e lo modifica; solo da un grande popolo scaturisce una grande arte, e viceversa.

Questi, in estrema sintesi, i principi generali e le considerazioni elaborate da Margherita Sarfatti nel ventennio più prolifico della sua lunga carriera e condensate in *Storia della pittura moderna*. E' il contributo più importante che ella ci ha lasciato nell'ambito della critica d'arte del secolo scorso, utile a noi anche per l'approfondimento dell'intera vicenda culturale svoltasi durante il ventennio fascista.

### **III. APPENDICE**

#### **3.1 Struttura del Fondo Margherita Sarfatti**

#### **3.2 Trascrizione degli scritti analizzati**

#### **3.3 Biblioteca Margherita Sarfatti presso il Mart**

#### **3.4 Regesto delle pubblicazioni storico-artistiche 1919-1939**

#### **3.5 Bibliografia generale tematica**

### **3.1 Struttura del Fondo Margherita Sarfatti**

1. CORRISPONDENZA **tot. 152 fascicoli**

1.1 Corrispondenza di carattere personale e professionale **tot. 126 fascicoli**

Fascicoli con titolazione autografa e non, ma contenuto definito **1.1.1.1**  
→ **1.1.1.78**

Fascicoli mittenti vari **1.1.2.1 → 1.1.2.48**

1.2 Corrispondenza familiare **tot. 26 fascicoli, 1.2.1 → 1.2.26**

2. CARTE AMMINISTRATIVE E PROFESSIONALI **tot. 59 fascicoli, 2.1 → 2.59**

3. SCRITTI **tot. 194 fascicoli e 15 quaderni**

3.1. Quaderni **3.1.1 → 3.1.15**

3.2. Materiale preparatorio di carattere letterario **3.2.1 → 3.2.54**

3.3. Materiale preparatorio per articoli e conferenze **3.3.1 → 3.3.98**

3.4. Scritti di viaggio **3.4.1 → 3.4.4**

3.5. Materiale di carattere privato **3.5.1 → 3.5.13**

3.6. Appunti frammentari e acefali **3.6.1 → 3.6.25**

4. RITAGLI STAMPA **tot. 177 fascicoli**

4.1. Articoli di Margherita Sarfatti **4.1.1 → 4.1. 97**

4.2. Articoli riguardanti Margherita Sarfatti **4.2.1 → 4.2. 65**

4.3. Altri articoli **4.3.1 → 4.3.15**

5. MATERIALE FOTOGRAFICO tot. 16 raccoglitori per 297 fascicoli + 239 foto sciolte, 9 cartoline sciolte e 1 lastra fotografica

5.1 Foto personali tot. 6 raccoglitori per 87 fascicoli e 103 foto sciolte

Ritratti di Margherita Sarfatti 5.1.1.1 → 5.1.1.44

Foto famiglia 5.1.2.1 → 5.1.2.30

Foto di viaggio 5.1.3.1 → 5.1.3.24

Foto con dedica a Margherita Sarfatti 5.1.4.1 → 5.1.4.32

Miscellanea (MS con altri) 5.1.5.1 → 5.1.5.60

Foto di Benito Mussolini tot. 2 raccoglitori per 36 fascicoli, 55 fotografie sciolte e 1 lastra

5.2.1. Foto documenti ed epigrafi 5.2.1.1 → 5.2.1.6

5.2.2. Foto con dedica di Benito Mussolini 5.2.2.1 → 5.2.2.16

5.2.3. Altre foto di BM senza dedica 5.2.3.1 → 5.2.3.69

5.3. Riproduzioni opere d'arte 5.3.1 → 5.3.208

5.4. Cartoline illustrate (non viaggiare) 5.4.1 → 5.4.47

5.5. Soggetti non identificati 5.5.1 → 5.5.10

6. MATERIALE GRAFICO 6.1 → 6.10

7. OGGETTI E CIMELI 7.1 → 7.9

## 3.2 Trascrizione degli scritti analizzati

Elenco delle trascrizioni, presentate nell'ordine di citazione nel testo, con dicitura e dati sintetici, come da catalogazione Mart. Non è sempre possibile ricostruire se la denominazione data ai fascicoli sia autografa o posteriore. Nei casi dubbi il titolo, ove presente, è stato lasciato come compare negli elenchi dell'archivio roveretano.

Segue trascrizione integrale del materiale; talvolta lo stato delle carte o la loro frammentarietà ha suggerito una selezione dei testi. Sono state mantenute le cancellazioni e integrazioni autografe, oltre alle sottolineature (anche nei casi in cui queste rappresentano l'indicazione editoriale di uso del corsivo).

### Introduzione

- 1) Sar 3.3.3, 1 fascicolo (12 carte)

### I parte. Dall'Ottocento al Novecento italiano

- 2) Sar 3.3.37, 1 fascicolo, (44 carte, 3 ritagli, 1 busta)
- 3) Sar 3.3.24, 1 fascicolo, (22 carte, 4 ritagli, 1 busta)
- 4) Sar 3.3.5, 1 fascicolo (23 carte, 2 ritagli, 1 busta)
- 5) Sar 3.3.33 1 fascicolo (34 carte, 1 busta)
- 6) Sar 3.3.34, 1 fascicolo (10 carte)
- 7) Sar 3.3.28, 1 fascicolo (19 carte, 1 busta)
- 8) Sar 3.3.31, 1 fascicolo (55 carte, 1 busta)
- 9) Sar 3.3.42, 1 fascicolo (7 carte, 1 busta)

- 10) Sar 3.3.66, 1 fascicolo (9 carte)
- 11) Sar 3.3.30, 1 fascicolo (6 carte)
- 12) Sar 3.3.29, 1 fascicolo (13 carte, 1 busta)

### II parte. Battaglia per l'arte moderna

- 13) Sar 3.3.41, 1 fascicolo (19 carte, 1 busta)
- 14) Sar 3.3.15, 1 fascicolo (53 carte, 1 busta)
- 15) Sar 3.3.19, 1 fascicolo (37 carte, pacchetto di 10 carte, 1 busta)
- 16) Sar 3.3.26, 1 fascicolo (6 carte)
- 17) Sar 3.3.36, 1 fascicolo (3 carte, 2 buste)
- 18) Sar 3.3.23, 1 fascicolo (7 carte, 1 busta)
- 19) Sar 3.3.38, 1 fascicolo (2 carte, 1 busta)
- 20) Sar 3.3.48, 1 fascicolo (6 carte, 1 busta)
- 21) Sar 3.3.47, 1 fascicolo (48 ritagli stampa, 29 carte, 6 telegrammi, 6 buste)
- 22) Sar 3.3.8, 1 fascicolo (7 carte)
- 23) Sar 3.3.2, 1 fascicolo (14 carte)
- 24) Sar 3.3.12, 1 fascicolo (3 carte)
- 25) Sar 3.3.43, 1 fascicolo (6 carte)
- 26) Sar 3.3.57, 1 fascicolo (19 carte)

## Documento 1)

### Sar 3.3.3

Segnatura provvisoria: 196

Denominazione / titolo: ITALIAN “WOMEN” NOT “WOMAN”

Data documenti: s.d.

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (12 carte)

Il fascicolo contiene il dattiloscritto con correzioni autografe a penna nera intitolato «ITALIAN “WOMEN” NOT “WOMAN”».

«ITALIAN “WOMEN” NOT “WOMAN”

By Margherita G. Sarfatti

“Woman! Woman! Everybody talks about her. If a man quarrels with another man, they become enraged at each other and no allusions are made to their being men, but if instead a man becomes annoyed with his wife or his female secretary, he blames it all on “woman” in the abstract.

Why is this? Does “woman” really exist? “Woman”, thus TOUT COURT, represents an artificial, theoretical, metaphysical creation, therefore unreal. It is something approximating the “economic man” created the last century by economists pour les besoins de la cause; a fleshless being without love or ideals or imperfections, only actuated by the spring of economic interest. It is a “penny-in-the-slot” machine: the person who puts his or her penny in the slot knows positively that one machine delivers a piece of soap another gives a slab of chocolate in return.

But, another more ingenious manufacturer- perhaps with the soul of a poet or a speculating spirit, which is about the same thing, because speculation is the lyric poetry of business- should invent another machine: people would put sixpence in the slot, without having any idea of what might appear in return, - perhaps cigarettes, one lady’s garter, delightful inasmuch as it induces dreams like a



promise or a souvenir; (not TWO garters, because that would be utilitarian, materialistic and bourgeois), or else some candy, and often nothing at all. The fascination of the unforeseen or of speculation may be compared to the fascination exerted by woman.

We women are not illogical, on the contrary we are more logical than men but in a different manner. We do not care whether we turn to the right or the left, provided we get there and get what we want. Sometimes, however, we even get what we want by going straight. But instinct usually admonishes us that the circuitous and indirect route is the shortest and the safest.

Men, however, do not appear to be of this opinion: they go straight to the right if they want to get to the right. God help them! Men are mistaken: it sometimes happens in life that the turn to the right may be achieved by a short cut to the left. Statesmen know this full well; although they are not exactly statesmen but only diplomats, whose career has met with a professional deformation, beginning with Parliamentary training which has taught them that it is very clever to go to the right, whilst in truth they are slyly going to the left.

This is simply camouflage, an old exploded trick, which has been proved to be useless. The strong statesmen and the [work private? corretto a inchiostro nero in “clever”] woman both instinctively turn to the left: because they know that that IS the road which sometimes leads to the right. Therefore the union of “woman plus statesman” when it materializes, is something formidable, as proved by Semiramis, by Catherine de’ Medici and Catherine of Russia, by Victoria and Elizabeth.

The latter was once grossly insulted from the courtyard of Hampton Court by a carter, who did not know that the Queen was overhearing him. He complained that for the last fortnight he had been called to carry the Court’s luggage to London, and every morning the departure was postponed. He said: “Oh, I see the Queen, after all, is only a woman like my wife, who does not know her own mind”. Elizabeth was sitting at her balcony and laughed loudly.

This woman, one of the most energetic sovereigns the world has ever seen, very

likely knew very well what she wanted in her indecision between town and country. At the back of her apparent indecision there lay certainly a formidable decision to realize: perhaps she was waiting to collect pawns for her game directed against Mary Stuart, against Leicester or against Philip of Spain. It is said that she did not even go straight to her looking-glass, but approached it sideways, as if she did not notice it.

Was that then simulation? No, it was rather the fascination of the unforeseen and of the surprises of the future, of which Woman should never divest herself. It is therefore perhaps useless to talk or write about Woman when Women exist. Why do we allude to our fascist [“f” sottolineata doppia a inchiostro nero, forse perchè erroneamente minuscola] comrades as men in the plural, while WE are alluded as woman in the singular?

Among the many women of this world, Italian women are generally admired for their high sense of womanhood. Not Italian “woman”, but women in the plural. There are differences between us, not only as regards individual temperament, but also birth- place, climate etc. Between a Sicilian woman and her Piedmontese sister, there is about half [corretto a inchiostro nero in “half”] the latitude of Central Europe. At 15, the Sicilian girl is perfectly developed both physically and morally, - more than the Turinese girl of 18 or 20, especially if she be a Sicilian of the Dark sort, supposed to descend from the Greeks or Saracens.

It is known that the splendid revival of Italian youth is due to the admixture of various bloods, in all the historic and pre-historic periods, all over the peninsula and islands, in which melting pot they blended into a unity of language and unity of heart, forming one people and one nation. Thus, notwithstanding the differences which distinguish women from women, and Italians from Italians, both because of the climate and for other physical and moral considerations, there are common characteristics between us Italians which grow stronger daily. Woman is taking her full share in the political, moral and intellectual renaissance of her country, chiefly contributing to all that is highest and most sacred: the religion of family life.

As is well known, Fascism from a political viewpoint does not regard the citizen as an individual, or a cell detached from the great bosom of the State and the Nation. Above all it regards both State and nation as a great collectivity, extending not only in space but also in time- with a mystic, almost liturgical and religious communion between the living and the dead, and between the living and those who are yet to live, the future citizen.

The thought of the future, of posterity, is ever present in the mind of Benito Mussolini. I do not think that he has ever decided an important political measure without considering especially its effects on the future of the race and of the nation, of Italian civilization and of its force of expansion.

Hence the reason for the fascist [“f” sottolineata doppia a inchiostro nero, forse perchè erroneamente minuscola] cult for woman, not so much as an individual, but rather as the temple sacred to the generations of the future, - hence all the regulations and laws adopted by Fascism in favor of women.

The fascist moral ideal is extremely simple: all is good that contributes towards the welfare of future generations; all is bad if it should harm the future of the race. The fascist [“f” sottolineata doppia a inchiostro nero, forse perchè erroneamente minuscola] state is nothing, if it is not decidedly demographic. The problem which is involved in the biblical God-sent commandment; crescite et multiplicanum, “grow and multiply” stands at its very basis. “Numbers means strength” is one of the Duce’s favourite slogans. By it, he does not imply material and mechanical strength alone, such as for instance army-power , and ~~purposes of~~ military efficiency, but also spiritual strength as well as wealth, prosperity, optimism. The growth or descent of birth-rates, is regarded by him as a constant index of the general healthy or unhealthy mode of life and tone of mine [corretto a inchiostro nero in “mind”] of a nation or a people; as a barometer for its sanguine or pessimistic bend, its activity and general state of progress and civilization. When the figures of natality dwindle down to an ever lower level, he says, there is a fatal decline of vitality in the race, which is doomed to decay. That is perhaps the chief of the many reasons why he considers with distrust and hate the fungus-growth of

over-large cities, at the expenses of the country. Children are still considered a blessing in the country, while the expensive unnatural life in the large towns, and the hard working-hours in industrial factories, makes the existence of large families more and more problematic and difficult. Being a great reader of history, and especially a lover of Roman history, His Excellency Mr. Mussolini most convincing quotes the example of Rome, who closed its era of ascent when the fields ~~and maizes~~ of Italy grew poor in peasants, absorbed by the large and luxuriant town, which had to live at the expense and on the work of its ever-increasing empire; whilst [aggiunto a inchiostro nero “in the town the birth rate fell”] the people ~~in the town~~ grew less and less ~~in number and in willingness~~ to work, and therefore were [aggiunto a inchiostro nero “too”] weakened to resist ~~to~~ the assault of the enormous barbarian masses invading them and making them their prey, and impoverishing and ruining thereby the whole civilization of the world.

Mankind, and mans will-power are considered by fascism as the one and only supreme factor of history, because the spiritual forces entirely domineer the material forces, even the forces of production. Where there is will, there is a way. Malthus was entirely in the wrong with his so-called ~~statement~~ [corretto a inchiostro nero in “calculation”] as to the mathematical increase in the number of human lives, as well as in his preposterous pretence to the arithmetical limits to increase of goods and food. An Italian scholar of statistics amused himself by rigidly calculating that, according to Malthus, and taking the present population of the world as a basis for counting backwards, 2000 years ago, at the beginning of our present era, the worlds should have been inhabited by only one single couple on its whole surface! Acting on this principle, birth- control is discouraged in fascist [“f” sottolineata doppia a inchiostro nero, forse perchè erroneamente minuscola] Italy as immoral and unhealthy, whilst, on the other hand, the greatest attentions is given to the Institute of Maternity and of Infancy; no difference is made between legitimate or illegitimate children; it is absolutely forbidden to dismiss married women [aggiunto a inchiostro nero “from employment”] for the

reason that they are married. On the contrary, mothers should be and are favored in every way. In fact it may be said that in no other country is motherhood surrounded with so much respect as in fascist [*“f” sottolineata doppia a inchiostro nero, forse perchè erroneamente minuscola*] Italy.

In Sweden, for instance, an office girl loses her job if she marries. No elementary schoolteacher can keep her place if married. This naturally discourages matrimony and maternity. In Italy similar regulations are strictly forbidden. The tax on bachelors was instituted not only with an economic purpose but also to encourage young men to marry.

In this matter the solicitude of the Government invariably inquires into the particulars of all cases. The press has been asked to carry on a campaign against the fashion of thin women. Even fashion plates are to show normally curved and graciously plump figures, instead of very slender ones. The half starved type of woman has been labeled as the “crisis woman” to make her undesirable and ridicule her. Why? Because by following a mistaken or insufficient diet, women not only harm themselves, suffering almost invariably from general debility and nervous disorders, but imperil the future of the race, being weak as nursing mothers, compared with more robust and wellfed types. And, besides, so many young women reluctantly give up the slimness which was their pride, and the prize of so many hard sacrifices in dieting, ~~to~~ [corretto a inchiostro nero in “in”] exchange ~~it with~~ [corretto a inchiostro nero in “for”] the general plumpness, which is the first apanage of the motherhood in its bud, and is soon followed by still more widely expanded curves.

However, *f*ascism [*“f” sottolineata doppia a inchiostro nero, forse perchè erroneamente minuscola*] knows, that the fault of this fashion scarcely ever lie with women. Women, in their natural courage and self-sacrifice, are ready to suffer and endure hardship even go through the Valley of Death, to bring up from it the precious treasure of a new life to continue their own. It is chiefly man’s egotism and lust of luxury which has brought about the one-couple only or at the utmost the only one-child ideal!

As a logical result of the ideas and measures adopted by the fascist ["f" sottolineata doppia a inchiostro nero, forse perchè erroneamente minuscola] government, women inscribed in the fascist ["f" sottolineata doppia a penna, forse perchè erroneamente minuscola] party are encouraged to give their entire attention to the care of maternity and infancy. The Duce once alluded in very eloquent terms to philanthropy as a thing of the past. Under the fascist ["f" sottolineata doppia a penna, forse perchè erroneamente minuscola] regime [aggiunto a inchiostro nero "the place of"] philanthropy has been substituted [corretto a inchiostro nero in "taken] by [aggiunto a inchiostro nero "directed"] social assistance, and it is hoped to put in practice the idea of social solidarity. In other words, it may be said fascism ["f" sottolineata doppia a inchiostro nero, forse perchè erroneamente minuscola] itself adopts and aim at the divine, unassuming, generous Christian virtue of charity.

Charity is in fact the order of the day of the activities of the feminine "fasci" ["f" sottolineata doppia a inchiostro nero, forse perchè erroneamente minuscola]. It is an activity of a social order, but which indirectly has most efficacious political result. The main object is to help working- women, mothers and children in all the stages of their existence, organizing through assistance a campaign against the disintegrating forces of misery and corruption, by reinforcing the primeval nucleus of society- the family. This is the most elementary and most powerful, for it is the natural, providential and eternal basis of collective life.

The problems with which woman is faced are naturally not easy, but serious and arduous in the extreme. Feminists may well remark: " A great deal is demanded of her and what does she get in return? Very little indeed."

To give much and receive little is the common lot of mortals, and one which unfortunately weighs more heavily on women. It is nothing new in feminine existence. But on the other hand the Italian woman receives the reward most dear to her heart, namely the deep, almost religious tribute of respect of the family and of her children. And this, too, is the reward best adapted to the spirit and customs of Italian life. Towards the child and towards woman as wife and mother and as

the representative of this divine sovereignty and majesty of childhood, even the roughest and most headstrong of Italian men feels instinctively their duty to bow the head.

And then woman in Italy has every opportunity for full education. It is indeed, very little known abroad that all our public schools are entirely open to women, not in separate classes, but, outside primary or elementary schools, in complete co-education. Women can also teach in there same masculine schools, except for a few fundamental subjects, where it is generally believed that the male tone of mind is better suited to young men, and even to young girls, aged from 15 to 20 years. As to her property or to her earnings, the Italian woman is fully entitled to handle it as she believes best, without any restrictions whatsoever, just like a man, as soon as she has reached her majority. She has full rights to go into business or enter the professions, whether married or single, on the same basis as man. The approval of her husband, which formerly entitle her to sell or give away, or mortgage her property (but she always could without any permission) has been entirely abolished by law as far back as 1919.

Italy is the land of *Mater Matuta*, that remote Etruscan divinity carrying a child, - Madonnalike, in its arms. Italy is the land of the Madonna and of the Child Jesus, where the head of the poorest and humblest little child receives by reflex and aureola of glory from the supreme Divinity. The joyful mysteries and the sorrowful mysteries of the Madonna are symbols of many of mother's life. To love a man and to bear a child; to mourn for one's love or for one's children; there are the ecstasies of joy and grief: the thrilling hope and the appalling dread which lie at the bottom of every true woman's heart. Perhaps in this elementary sense, we may speak of "woman" at large, as a separate being from man, bound together by the common bonds of wifhood and motherhood, however different a woman may be from another in every individual respect. ~~Margherita G. Sarfatti~~ »

## Documento 2)

Sar 3.3.37

Segnatura provvisoria: 291

Denominazione / titolo: «Appunti/ Conferenza su Ranzoni/ Letture e fotografie ecc/ già sfruttate»

Data documenti: [1928]

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (44 carte, 3 ritagli, 1 busta)

Il fascicolo contiene:

- appunti manoscritti destinati alla commemorazione del pittore Daniele Ranzoni, con biografia, aneddoti, osservazioni critiche e analisi delle opere.
- 2 copie della biografia dell'artista tratta dal catalogo della mostra tenuta dall'1 al 25 febbraio 1923 presso il Circolo d'Arte e d'Alta Coltura di Milano.
- un ritaglio di giornale dell'articolo *Il pittore Ranzoni commemorato da Margherita Sarfatti*, pubblicato in "L'eco della stampa", 5 marzo 1928.

Gli appunti manoscritti comprendono carte numerate con segnature diverse, numeri arabi e numeri romani. I fogli si presentano disordinati; pur riferibili tutti a Ranzoni, si presume che appartengano a progetti e momenti diversi

Pagina a inchiostro nero, numerata 1 e intitolata « Gruppo biografia e aneddoti »

«Marionette

Boccie

Statua

[illeggibile] d'on Cremona

Attitudini meccaniche

Statua romana

Manicomio

Piomboni



Camb.to ritorno Inghilterra

[Guanda] insieme

Linee non esistono

Gusti artistici [...]»

Seguono alcuni elenchi, forse per capitoli, relativi agli argomenti del testo monografico pubblicato nel 1935. I fogli sono disordinati e presentano titolazioni diverse, «Gruppo biografia e aneddoti», «Osserv. critiche», «Opere»

Pagina a inchiostro nero numerata XI

«Nel 57 quando R andò a Torino erano gli anni che Font nato 18 era già celebre, benché dovesse vivere nell'eremo di Ginevra tuttavia proprio nel 57, a Ginevra lo chiamarono a dar lezioni di disegno, a 15 fr l'una cifra allora ragguardevole al figlio secondogenito della Reg. Vittoria, duca di Edimburgo ed esponeva e vendeva alla Promotrice di Torino i disegni a carbone della Fontana dintorni della Spezia e presso Evian [...]»

Pagina a matita numerata a inchiostro nero II

«Piomboni [...] non gli piaceva Raffaello, Michelangelo e Leonardo non parlava mai d'arte in genere»

Pagina manoscritto a inchiostro nero

«voi [...] siete giunti a questa vecchia cara casa di via degli Amedei» quindi forse è un discorso preparatorio per la mostra di Ranzoni del 1923 cfr. catalogo, la presenta Margherita Sarfatti? Oppure testo per una conferenza su Ranzoni, da lei poi usato e tenuto con gli appunti per la monografia.

Pagina a inchiostro nero, numerata II e intitolata «Osserv.»

«Inferiorità nudi

Incapacità idealizzazione trascendente

Non amava Raffaello»

Pagina a inchiostro nero, numerata 2 e intitolata «Selva» [la parte di seguito presenta sottolineatura autografa a matita rossa]

«volumi atmosfera emersione. Il contorno

Leonardo, Correggio, Luini

La linea Cremona trompe l'oeil [...]»

Foglio a inchiostro nero, numerato 4

«Concatenazione Traballesi Appiani Sabbadelli [sic] Hayez Bertini Fontanesi Ranzoni Cremona Medardo Rosso, forse per certi lati Segantini, certo Previati La vivezza psicologica di Medardo brivido atmosfera religiosità eterea [confidenza] ampiezza volume primordiale semplice [augusto]»

Foglio a inchiostro nero, intitolato «Osservazioni III»

«[...]

cfr. Reynolds e Gainsborough

Opp. Rodin e Rosso

Opp. Raffaello e Leonardo

Opp. V. Hugo e Baudelaire

-il grande il completo-

“mente vasta” Cremona, spontanea e piana la concezione del Ranzoni»

Pagina a inchiostro nero, intitolato «Osservazioni I»

«Derivazione di Ranzoni non Segantini, ma sì Previati (religiosità profonda che non c'è in Cremona, più edonista, lieto spensierato gaudente»

Pagina a inchiostro nero, numerato 5

«Parallelo Italia- Francia

Finirei influenza Rosso Previati religiosità/ quello stupore solenne un poco vuoto

e primordiale

Laudator temporis acti»

Pagina a inchiostro nero, numerato XI

«I classici vivono a lungo, vite serene. I romantici, agitati e brevi.

Causa, o effetto?

Temperamento, o ideale di vita?

Atmosfera ambiente

la scapigliatura

i 100 anni

Incapacità costruttiva; Ranz cons. forze, si attiene perciò al ritr. Viaggio Londra, passione ritr ing traccie [sic]. Acquerello ingl

Leonardo nubilità- Stevens- colore divisionistico- moderni francesi larghezza piani»

Pagina a inchiostro nero (diverso dai precedenti)

«Con lo studio, con l'arte, bisogna sforzarsi di comprendere la vita e di esprimerla. Non basta rendere la simiglianza delle cose, bisogna mostrarne la bellezza» L. B. Alberti

“Delle cose non basta rendere simiglianza, bene si conviene mostrarne la bellezza”

“Bella cosa è la virtù. Assai bella cosa è la bontà.”»

### Documento 3)

#### Sar 3.3.24

Segnatura provvisoria: 292

Denominazione / titolo: «Principio conferenza in francese sull'impressionismo italiano»

Data documenti: [1923]

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (22 carte, 4 ritagli, 1 busta)

Il fascicolo contiene:

- appunti manoscritti sull'impressionismo italiano e Daniele Ranzoni
- 4 ritagli di giornali, tratti da "La Sera", tra cui l'articolo *Tristi ricordi ranzoniani sul 'Ritratto di giovinetta* e 3 ritagli parziali del 13 febbraio 1923, uno dei quali dal titolo *Il rinnovatore della pittura lombarda Daniele Ranzoni*.
- busta con titolazione autografa.

I fogli, manoscritti a inchiostro nero, sono numerati da 1 a 20; fino al 17 sono redatti su carta quadrettata, dal 18 sono invece su carta bianca e con inchiostro diverso.

« note Ranzoni. Impr. italien: notes

La vieille Milan entre '65 et '85

Epigones, Echevelés

Un nome, c'est le Verbe, et le Verbe est Créateur. C'est aussi le drapeau, la flèche sur la pierre miliare qui indique le chemin et le [but]. Une pose, c'est masque, plus que cela, davantage, c'est la confession d'un idéal, qui finit par nous créer pareil à lui ; le masque, qui modèle nous figure. Ils mouraient tous jeunes: ils brûlaient la chandelle par les deux bouts. Cremona peignait étendu par terre, il nettoyait ses pinceaux sur sa poitrine velue, il étendait les couleurs sur la toile, à même les tubes, du bout des doigts. Vite, vite, que l'inspiration se refroidisse pas! [...] La sensation immédiate- le contraire de Paul Potter.

L'émotion du vrai, pensée à nouveau de la tranquillité de l'âme (Valéry?)

Leurs noms sont écrits sur le sable.

[...] Presque tous les pays ont eu plus ou moins des peintres, de même que presque tous les pays ont eu des sculpteurs. Il y a eu, il y a des sculpteurs en Allemagne, en Espagne, voir même en Angleterre. Mais il n'y a que deux pays en Europe à ma connaissance, où il y ait eu une véritable sculpture, c'est la Grèce et l'Italie.

Et il y a fort peu de pays desquels l'on puisse affirmer à bon escient que la peinture escista chez eux : c'est la France, l'Italie, les Pays- Bas. Si je ne nomme point l'Angleterre, l'Allemagne, ni même l'Espagne parmi les pays, je n'ai garde [sic] d'oublier pour cela Hogarth ou Albert Dürer, Cranach ou Reynolds, ni surtout Le Greco, Velázquez, Zurbaran Goya.

Ce sont de grands peintres ils ne suffisent pas à former la gloire d'1 tradition continue ; d'une peinture au sens où j'entends ce mot, un art qui évolue [sic], change, a des arrêts, des retours, des va et vient, forme des spirales, mais ne s'interrompt pas. A ce point de vue là, qui me parait le seul essentiel, c'est surtout la France et l'Italie qui comptent dans le monde moderne, à partir de la fin de Byzance et de son art orientalement hiératique, figé en formules et schéma immuables et immobiles, pour en venir à la Renaissance, et jusqu'au siècle dernier, et jusqu'à nos jours.

C'est la France qui, la première, rompt cette glace vers la fin du M. Age.

La France est donnée de l'esprit d'analyse, de [...], de l'esprit d'élévation, et enfin, pour tout dire, de l'esprit tout court. Le sentiment de réalité est en France vif, alerte, piquant, dans tous les domaines. [...] C'est par cet esprit d'analyse, non pas pédantesque, mais subtil ; c'est par cette finesse d'observation, que la France renouvela l'art 1 première fois, au temps des enluminures des sculptures des vitraux,

Ces germes de renouveau passèrent ensuite au-delà des Alpes, en Italie, où ils furent éclore dans une synthèse nouvelle l'admirable froisson [sic] de la toute première Renaissance - le Trecento et le Quattrocento.

Mais il y a des génies qui épuisent par leur grandeur même le cycle d'art qu'ils portent à leur apogée. Que voulez-vous que l'on puisse répéter dans le même ordre/ le plus ou de mieux, après Raphael, Michel Ange, Leonard, et le Titien ? [...]

Toutefois un Seicento ce n'est guère plus l'Italie qui tient le flambeau. Il passe aux Pays Bas, en Espagne, en Angleterre, plus tard en France [...]

Pendant tout le 19<sup>e</sup> siècle, le sort de l'Italie a été ~~politiquement~~ agité par la grande tâche de reconstituer son limite nationale. Le problème politique et patriotique absorba le meilleur de ses énergies ; la littérature fleurit bien sous ce signe nouveau du romantisme et de la conspiration patriotique, si bien faits pour s'allier l'un à l'autre, mais les arts plastiques en pâtirent.

Le génie de l'Italie est un génie classique, et le génie du temps se trouvait en contradiction avec ce génie du lieu. Un juriste dirait peut-être que le jus sanguinis [sic] et le jus loai [sic] ne se trouvaient pas d'accord avec les lois impératives du siècle. [...]

Il faut tout de même reconnaître que l'art italien, et sa peinture notamment n'ont pas manqué de grandeur même au cours du 19<sup>e</sup> siècle.

Malheureusement, ce qui nous a le plus manqué, ce fut la reconnaissance publique, la mise en valeur de nos valeurs réelles. Tout ce qui fut vraiment bien à cette époque là fut inconnu.

Tout ce qui fut reconnu, flatté, approuvé et récompensé [sic] fut au contraire misérable, faux, et souvent même ridicule. [...]

I fogli 18-19-20 riprendono i concetti già espressi; presumibilmente si tratta di una versione precedente o successivamente rielaborata del medesimo testo, poi unita al testo su carta quadrettata.

Si riporta, perché particolarmente significativa, la chiusura del foglio 20;

«Mais ce qui caractérise surtout l'Italie, c'est qu'elle ne peut se passer d'art: l'art c'est pour nous autres italiens [aggiunto a matita rossa “ comme un second nome de notre pays”] »

## Documento 4)

### Sar 3.3.5

Segnatura provvisoria: 211

Denominazione / titolo: «Lecture on Wildt»

Data documenti: s.d.

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (23 carte, 2 ritagli, 1 busta)

Il fascicolo contiene:

- Busta con titolazione non autografa
- riproduzione del busto di Margherita Sarfatti realizzato da Wildt
- una pagina da un catalogo (sala III), numerata 37
- appunti manoscritti di Margherita Sarfatti su svariati temi (Wildt, Turner), redatti con inchiostri e su carte diverse, con numerazione autografa e titolazione a matita rossa. A questa si aggiungono alcune pagine contenenti indicazioni di possibile sequenza e collazione delle parti.

Nella pagina di catalogo sala III numerata 37 si legge:

«Vedere la natura, gli atti e i mortali aspetti degli uomini con austera serenità, ridurli ad una nudità essenziale, togliere tutto ciò che in essi è torbido e caduco [questa prima parte, e specialmente le due parole “torbido e caduco” presentano sottolineatura autografa a matita rossa], meditarli nella mia anima, dare ad essi la necessaria traduzione artistica perché possano esprimere il mio pensiero, giungere ad un’armonia maturata e composta tra le linee e la loro forma: ecco gli intendimenti seguiti per le mie creazioni. [poi ripercorre i suoi esordi nel 1894 e gli anni di riflessione e conclude]

«Il fascino degli antichi, che mi aveva invaso tutto, mi portò all’amore per il vero intenso, che fu lo spunto delle mie elaborazioni»

Pagina a inchiostro blu, numerata e intitolata a matita rossa «89/ altezza pag. 90»  
«Turner: luce e lirismo. Ottocento incompreso. Fu compreso dai francesi dal Ruskin: francesi temperarono con maggiore senso della forma- con il classico- il romantico/ classico trionfa Italia – classica per eccellenza- poeti romantici niente»

Pagina a inchiostro blu, numerata 92 e intitolata a matita rossa «commento»  
«[sono menzionati Monet, Courbet, Manet, Seurat, Signac, divisionismo] Con l'avvento del terzo stato da una parte [come] per i bisogni novi e il nuovo contenuto sociale, etico, morale, sociale, politico, ideale, in 1 parola di una società nova succeduta all'antica venne così attraverso le Fiandre prima, poi attraverso l'Inghilterra e infine attraverso la Francia a trasformarsi a innovarsi la pittura- Le forme ispirarono l'Italia [...]

Pagina a inchiostro blu, numerata 90 e intitolata a matita rossa «commento»  
«E qui, con il Turner si può dire che cessi la parte importante dell'Inghilterra. Turner, protagonista dell'Ingh. nello sviluppo [illeggibile] con il Delacroix la fiaccola dell'arte pittura passa alla Francia che la tiene e la terrà sino ai giorni nostri. La Francia [desiderio?] di equilibrio- elementi gallici celti e latini, fonde il romanticismo con il classicismo. Con il più gr dei romantici ha insieme simbolicamente il + gr dei moderni classicisti: Ingres. È strano ed è significativo che dopo la parabola ascendente della luce; dopo che si [illeggibile] esauriti i segreti»

Segue un gruppo di fogli redatti con calligrafia e inchiostro nero, riferiti a Wildt.

Pagina a inchiostro nero, contrassegnata con «A»

«Il n [nostro?] gr[ande] W. nel gruppo Ed Ultra riprendeva, con fanatico spiritualismo, il gr motivo, antico e immortale dei 2 coniugi, uniti nell'amore oltre la tomba- motivo già caro alle tombe egizie, greche ed etrusche. Il suo Filo era 1 bel bassorilievo, lieve e fine, pur nella solidità del marmo come se fosse modellato col fiato. Quale delicatezza, vorrei dire quale femminile senso di tutte le squisitezze dell'anima, possiede mai questo artista che sa essere rude; e quanta



soavità di sentimento affettivo si cela nella sua forza»

Pagina a inchiostro nero tagliata

«A quasi tutti gli artisti del nostro tempo, manca il senso della sintesi, quale blocco di unità di ritmo architettonico. Nessuno più del W è preparato a risolvere questi problemi perché nessuno è più di lui padrone, non schiavo, del proprio mestiere. Nella Scuola del marmo, vuole insegnare di nuovo all'artista le abilità necessarie e probe dell'artefice insegnargli a conoscere, cioè a rispettare, la materia che tratta. È 1 spirito religioso, perciò ha l'autorità e il fervore del maestro. Maestro! parola familiare e degna di reverenza: il W sa imporre la sua disciplina e comunicare il suo fuoco»

Fogli manoscritti a inchiostro nero, numerati da I a IX, intitolati «punti principali» o «punti pr.» [mancano i fogli VII e VIII, che dovevano riportare i punti dell'elenco dal n. 35 al 43]

«Punti principali:

- 1) Rispondenza fra lui e la sua arte [sottolineato a matita rossa]
- 2) Lui sul letto di morte
- 3) La visita allo studio suo e lui morto.
- 4) Italianità
- 5) Dissidio in lui fra 800 (marmorari) e 900
- 6) Non sangue, si piuttosto educazione gotica
- 7) Il gotico, e il romanico, molto più del monumento, arti prette d'Italia [sottolineati a matita rossa]
- 8) Lombardesimo [sottolineato a matita rossa] del gotico
- 9) In W s'incontrarono il gotico e il barocco  
Il barocco del gotico: Flamboyant. Il goticismo, in fondo, di Bernini e Borromini.
- 10) Elevatezza carattere
- 11) Parlava di 1 scolaro; ho preso nelle mie mani e l'ho pesato
- 12) “non so parlare”: invece eloquenza della sua indignazione
- 13) Fedeltà nelle amicizie

- 14) L'accademia: eccellenza [illeggibile] di M Rosso che a B. diceva: chissà come scolpisce meglio.
- 15) Coscienziosità: disposto a venir apposta a Roma per 1 ricevimento  
Vestito da sera fattosi fare/ idem
- 16) Non volle vedere Muss per fargli il ritratto per timore questo disturbasse "quell'idea spirituale" che egli si era fatto di lui [tutto il punto 16 evidenziato nel lato sinistro a matita rossa]
- 17) 1) Rispetto della materia. 2) Amore della materia 3) Disprezzo della materia  
4) Ira contro la materia- padronanza della materia [tutto il punto 17 evidenziato nel lato sinistro a matita rossa]
- 18) Egli stesso mi raccontava la storia della gabbia col canarino, da giovane. Cremona lavora con la sinistra. Sua [illeggibile] contro l'abilità.
- 19) Sparizione dell'abilità nell'arte.
- 20) Libretto di W sull'arte del marmo.
- 21) Verso il 1850- 1900 nessuno lavorava da sé il marmo. Si lavorava la creta. Poi si faceva tradurre da abili marmisti. I Pizzi [?] dei cimiteri. La bimba con la culla ecc. Si faceva dunque l'arte di aggiungere, invece che l'arte di cavare o levare come dice Michelangelo.
- 22) Sartorio con il pantografo e fotografia ingrandita
- 23) [si legge 20 ma dovrebbe essere 23 perché poi seguono 24 e 25] W si poneva innanzi al marmo a tu per tu, cimentare la sua forza d'uomo, il suo tormento d'uomo, la sua passione d'uomo, il suo godimento di uomo, tutta la sua umanità intera- e insomma la sua signoria di uomo. Contro la dura inerzia della pietra. E questo era il suo più alto godimento di uomo
- 24) finire così come all'ultimo suo ciascun artista
- 25) però in W vi era insieme l'artista e anche il marmoraro (educazione accademica d'infanzia- l'uomo di Viggiù un certo diletto di scavare il marmo
- 26) Suo eccellente libro sul marmo. Comparabile a Cennino Cennini e gli altri eccellenti artefici che dettero consigli tecnici coì buoni salutari esperti consigli. Aureo libretto

- 27) Leggere sue confessioni
- 28) Maestro: parola familiare e degna di riverenza [il punto 29 manca, probabilmente cambiando pagina Margherita Sarfatti sbaglia a riprendere la numerazione]
- 30) Suo compiacimento quando io dissi che egli era crudele nel trattare il marmo
- 31) La sua preoccupazione religiosa dei gr problemi dello spirito romano. Disegni, e sarcofago ultimo, che ancora ripete il criterio delle due età: pagana e cristiana.
- 32) Egli era negato a vedere e sentire soltanto la gioia. Perciò la sua età pagana è forse ingiusta di fronte all'età cristiana.
- 33) Il suo Padre Eterno. Bibbia, forse 1 po' sforzato Il senso dell'enorme.
- 34) Fino a che punto egli riesce a fare delle preoccupazioni filosofiche carne e succo di materia plastica, fuori da ogni "letteratura"? Nella scultura si; nel disegno, forse no
- 44) Della spiritualizzazione nella materia
- 45) Era buono, non inerte
- 46) Anima gentile- carattere fiero- questo titolo suo marmo 1913 era la sua definizione- Com-passione, pietà, quella gentilezza che nasce dalla forza- ma passione, passione e forza soprattutto.
- Si accendeva nel parlare.»

### Documento 5)

#### Sar 3.3.33

Segnatura provvisoria: 166

Denominazione / titolo: «Prefazione I Mostra '900 Milano e giudizi singoli artisti»

Data documenti: [1926]

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (34 carte, 1 busta)

Il fascicolo contiene il manoscritto dell'articolo *Alla prima Mostra del Novecento*

*italiano* pubblicato in “Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, marzo 1926, pp. 32-38 e busta con titolazione autografa. Il primo foglio è contrassegnato con «A», riferibile forse ad una versione A, e numerazione 21; le pagine seguenti presentano due numerazioni differenti, quale assemblaggio di testi redatti in momenti diversi (2/22, 3/23, 4/24, 5/25, 26). Dal foglio 7 riprende la numerazione 7,8, ecc., fino al numero 22; di qui riprende la doppia numerazione 23/28, ~~24/28/29~~, 25/30, ~~26/29/31~~, 27/30, 28, 29, 31/30 [correzione a matita rossa], 32/31 [correzione a matita rossa], 28 [foglio sbarrato a matita blu], 33/32 [correzione a matita rossa], 34/33 [correzione a matita rossa], 35/34 [correzione a matita rossa].

«Alla prima Mostra del Novecento italiano

Esistette nell'arte un Trecento italiano, e ancora esiste; esiste un Quattrocento, un Cinquecento dell'arte italiana. Poi, è l'eclisse. Il Seicento è spagnolo, fiammingo e olandese, e alla fine francese; e di cittadinanza inglese. Francese è l'egemonia artistica del Settecento e dell'Ottocento.

Un segreto presentimento ci ammonisce che il Novecento tornerà- deve tornare ad essere- un secolo d'arte italiana. Questo presentimento ~~nato con la generazione~~ nacque con gli uomini e con le donne che si affacciarono alla vita nel primo decennio del secolo. Erano i ~~figli~~ nipoti della grande generazione che fece l'Italia, i figli della generazione sfiduciata e un po' inerte che, dopo lo sforzo e il raggiungimento, segnò il passo ~~da epigoni~~ sulle vie della grandezza [parte sbarrata a matita rossa] ~~ipnotizzati dalla Realpolitik germanica, gli epigoni, ca. dal 1870 al 199, gli epigoni abbeverarono l'alacre lavoro [...] di amarezza i lavoratori alacri e più degni mentre i più scaltri si affaccendavano con successo nella retorica [e] negli affari “Fede è sostanza di cose sperate”, e un presentimento di grandezza forte e sicuro, nell'animo di questi raddomanti misteriosi, che sono gli artisti, quando si diffonde e diviene generale, è già di per sé un elemento e una causa della grandezza avvenire; ne denota la vol della grandezza avvenire, della quale è sintomo~~ ragione e causa della grandezza avvenire, affermandone il proposito, esprimendone la promessa.

Dicendo “Novecento italiano”, non si vuole definire una tendenza, né battezzare un gruppo, né stringere di legami una scuola o una setta; si adombra [parte sbarrata a matita rossa e blu] ~~una ferma con queste parole la fermissima volontà/ con tali parole l’orgogliosa volontà di far convergere ogni sforzo a creare un’impronta e uno stile d’arte, cioè l’orgogliosa volontà di far convergere ogni sforzo verso la creazione di uno stile d’arte; cioè di una fisionomia di vita per il nuovo secolo: una impronta, uno stile, una fisionomia italiana che duri nei secoli e definisca nei secoli il nostro secolo. Con accanito amore, questi artisti si votano, come ad una milizia, a creare alcuni aspetti nuovi della tradizione, non indegni degli aspetti antichi. [parte di difficile lettura perché il foglio è strappato] In Francia l’arte fu [...], in Italia, di un [...]~~

[da qui in poi riprende la numerazione 7,8, ecc...]

Milano, è il primo tentativo di compilare la lista di coscrizione di questa nuova milizia. Bisogna fare l’appello, perché la coorte e il manipolo primo ~~incoraggiato dal se tragga coraggio~~ tragga coraggio dal sentirsi così unito e vicino. Se nella Francia del secolo decimonono l’arte fu tanto più ardimentosa che non da noi, lo si deve anche alla mancanza, in Italia, di un centro unitario di fervore, di un focolare di rischi e di idee. Gli sforzi dei nostro artisti isolati si disperdevano nel vuoto, senza eco, ed essi si ritiravano sconfortati, nel proprio guscio, ad annaspere e brancolare, spesso al buio. Ne nacque qualche ~~rara~~ singolare opera di intimità e di interiorità profonda, ma senza costruzione volitiva e senza seguito.

Furono stupendi frammenti, non fu il grande edificio. [Qualcuno], Fattori o Ranzoni, Grandi o Cremona, o il giovane Medardo Rosso, quando ancora viveva in Milano, scopri qualche lembo di cielo; ma non aperse sulla terra una strada, per sé e per gli altri.

X X X

Appunto dall’omaggio a questi pionieri del ~~tardo Ottocento, che ebbero parte la Mostra del~~ tardo Ottocento parte la prima Mostra del Novecento italiano, con la Mostra collettiva di Medardo Rosso. Ebbero vita non fortunata e tardo o nessun riconoscimento in patria. Medardo Rosso dovette esulare in Francia per trovare

lavoro, combattimento e gloria. Solo ora torna fra noi, stanco di anni e più di fatiche. E ancora non è apprezzato, come dovrebbe essere, se non dai pochi.

Si dice: arte di sensibilità. Certo, la sensibilità nella sua arte ha la parte maggiore. Ma vi è in lui ~~ben altro~~ un coraggio austero, una scienza e un'esperienza profonda, che gli permettono di dare alle forme della sua sensibilità le espressioni ~~schiette,~~ ~~senza veli e magnifiche~~ definitive. Egli rifiuta tutto quanto è contorno e zeppa della prima impressione diretta e immediata. Per ciò si riallaccia ancora all'impressionismo estremo. Tutto quanto è opera dell'ingegno e della volontà costruttrice, intorno al puro atto d'intuizione e di commozione del genio, gli appare inferiore e detestabile; per questo lo scarta.

Ma non bisogna credere che vi sia pigrizia in ciò. Qui sta la differenza, il nodo essenziale che lo distingue da tutti i suoi possibili ed eventuali imitatori. Essi ~~fanno il~~ coltivano con arie ermetiche quanto in realtà è facile. Egli butta via, e scarta sdegnosamente proprio tutto quanto è facile: cioè prodotto secondario ~~della~~ ~~riflessione~~ ed esteriore della abilità per scavare e approfondire la commozione, da cui scaturisce l'opera ~~d'arte dove affiora sino a rintracciarne la polla tremula~~ ~~misteriosa nelle risposdenze più sottili~~ d'arte, sono dove affiora la polla tremula misteriosa delle più delicate risposdenze. Vi è qualcosa di medianico nelle apparizioni ch'egli evoca attraverso la cera, o il bronzo. Ma nulla di labile. A chi ben guardi, il mistero dello spirito è fissato con il gioco della luce nella materia, attraverso segni definitivi, bene concreti e sicuri. Segni, ~~alla loro~~ che a modo loro sono fermi quanto quelli di un Donatello.

La sublime testa dell'Ecce Puer, specialmente, è grande come una scultura egizia del tempo dei Faraoni. Come essa, tralascia tutto il superfluo, e si attiene al solo essenziale.

X X X

Da un artista come Medardo Rosso ad uno quale Adolfo Wildt grande è il divario. Non lascia angoli di mistero o d'ombra, nella sua arte. Là dove un Rosso sfiora appena la cera, con pollice di feminea delicatezza, per ~~emersioni~~ dare nel tenue tocco un senso d'ombra o di luce rivelatrice, egli affonda lo scalpello nel marmo

duro, determinato a che nulla rimanga di impenetrabile e non domato. Adorare il mistero rispettandolo, o affrontarlo per scoprirlo: ~~nella materia~~ sono due modi, l'uno e l'altro, di vincere la inerte gravità della materia e strapparle, domandola, qualche bel segreto di vita. ~~H-busto~~ L'erma commemorativa del nostro povero camerata Nicola Bonservizi, ucciso in Francia, che adorna le sale del Popolo d'Italia ed è esposta alla Mostra è esempio bellissimo di questa arte del Wildt, logica, incisiva e ardua.

E un altro ancora temperamento di artista, più semplice più schietto e aderente alla consueta tradizione scultoria, è Domenico Rambelli di Faenza. Tende ~~allo stile e al monu~~ al grandioso e al monumentale, con impeto ~~di bella lin~~ di linea superbo nei frammenti del colossale Monumento ai caduti della città di Viareggio. Il suo temperamento lieto ed esuberante forse si afferma anche meglio nella trovata di stile gioco del ritratto caricaturale dell'onorevole Ciarlantini.

I problemi della decorazione religioso- monumentale sono affrontati con abile messa in pagina da Antonio Maraini nella Via Crucis destinata alla Chiesa cattedrale di Rodi. Vi è una certa seduzione e una tentazione di superficiale, in questa tendenza decorativa, alla quale ~~sacrificano anche il Romanelli~~ mostrano qui di sacrificare anche Romolo Romanelli e Arturo Martini, ~~nella sua Leda~~, e in grado minore, anche i toscani Amerigo Focacci e Libero Andreotti.

~~Aleune~~ Opere più profonde son ole due teste, La Cieca e il Vecchio, di Evaristo Boncinelli, mirabile operaio- artefice e scultore autodidatta che una crudele malattia da troppo tempo contende all'arte. La sua modellatura serrata stringe dappresso, attraverso il ~~reale, il vero~~ reale della forma, il vero dello spirito.

X X X

«v. 22 bis» [indicazione a matita blu; il foglio è strappato in coincidenza di questa indicazione; da qui in poi riprende la numerazione doppia, con 23/28, ecc. ]

Tra impressionismo e rinnovate forme definite neoclassiche, la pittura esita, al bivio. Il dramma della pittura moderna si può dire che sia ben questo: non rinunciare al moderno, e portarlo al clima storico dell'eterno. Definire il momento attuale dell'anima umana, e la nostra visione moderna, sul modo e con l'accento

delle cose ~~durevoli~~ eterne; dal groviglio delle impressioni labili e complicate, scernere l'essenziale, che solo è ~~durevole~~-semplice e può durare.

Tosi, Carrà, Soffici, Sironi, ~~Funi e gli altri nel paesaggio~~-Funi, nel paesaggio e nella figura affrontano questo problema per diverse maniere. Tra i paesisti, la soluzione più schietta e la più originale nella sua piana e sobria modestia è data dal Tosi. Parte dall'impressionismo e giunge alla costruzione. A forza di semplicità, a furia di procedere dal momentaneo verso l'essenziale, questa sua arte spontanea e limpida trova le forme e si modula sopra gli accenti del classico. Carrà è più impacciato di coltura e arcaismi, in questo sforzo, che pure in lui raggiunge ~~bellissimi~~ ~~notevoli~~ altezze notevoli altezze liriche. ~~In Ardengo Sof~~ notevoli altezze liriche. Il suo Lecce, acquistato ~~dalla Galleria di~~ ~~dal~~ dalla Galleria di Milano, veramente è un'opera di museo. I toscani, con alla testa Ardengo Soffici, restano più aderenti alla realtà della loro terra. Chè del resto, la terra di Toscana già di per sé con la sua limpidezza asciutta e la magrezza elegante di ogni suo lineamento, offre esempi e ammonimenti di stile inimitabili.

Non so perché a proposito del Sironi tutti ripetano la frase obbligata sul secentismo e il caravaggismo che si pretende di ravvisare in lui. Certe patine, certe ~~abilità~~ morbidezze di tono e smalti profondi negli accordi dei lionati e dei grigi, possono ricordare quella forma e quel colore, ma lo spirito ne è austero e doloroso in fondo, senza magniloquenze, anzi chiuso in una fermezza che vorrei chiamare taciturna, senza ampollosità.

Piuttosto, un desiderio del grande e del fastoso è in qualche altro del gruppo milanese, che è il primo nucleo del Novecento: in due fra i tre quadri di Achille Funi, per esempio. Ma nel terzo, la Bauta veneziana, è una leggerezza ariosa e un fare pieno di brio, che mostrano in lui la maestria non più conquistata, oramai raggiunta, e che non ha più bisogno di provare con la bravura e la volontà la propria esistenza, divenuta istinto. Molti passi innanzi ha fatto Alberto Salietti. Accanto a lui sono Pietro Marussig, Ubaldo Oppi coi suoi nudi femminei di grande andatura e di grande stile; Casorati con certe rivelazioni nuove di un'arte che tende ora anche alla ricerca delle composizioni plastiche, non più cromatica e



piatta soltanto nella definizione della forma. [sul retro del foglio 32/31 si legge, con numerazione 28: « [...] dità alacre e magra con l'aria asciutta cristallina e la linea e l'asciutta eleganza della e la sobrietà di ogni »; il testo è interamente sbarrato a matita blu e va probabilmente collegato al commento precedente su Soffici]

E Virgilio Guidi, René Paresce, il Monti, il Piatti, Esodo Pratelli, Achille Lega, il Tozzi, Trombadori e Efsio Oppo con i Carabinieri e più con l'Autoritratto dalla bella gamma cromatica; Nino Bertolotti, Socrate, Ceracchini, Lega, De Grada, Dani, il delicatissimo Costetti, il Montanari, il Battaini; molti nomi, molte opere, degne e notevoli. Il livello medio della Mostra è assai elevato, e questo importa molto, perché i geni non si creano, ma i talenti si allevano. E il genio stesso ne viene incoraggiato ed elevato di tono.

Leonetto Cappiello da Parigi manda all'Italia, per saluto, il fervore di vita e il tripudio di colore di quei suoi cartelloni che sulle vie della metropoli francese mettono tanto sorriso d'arte e di gioia.

Margherita G. Sarfatti »

### Documento 6)

#### Sar 3.3.34

Segnatura provvisoria: 186

Denominazione / titolo: Medardo Rosso

Data documenti: [1926 o 1928]

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (10 carte)

Il fascicolo contiene parte di un manoscritto riguardante la pittura di Medardo Rosso. I fogli, redatti a inchiostro nero, sono numerati 11-15, 20, 28, 34, 36, 41.

Pagine 11-15

«realismo del colore. Gli occorreva una trasposizione simbolica ardita, una equivalenza di luci e di riflessi colorati, non una riproduzione pedissequa delle tre

con le due dimensioni. Tra la pittura e la scultura il suo genio cercò un compromesso, e lo trovò, non già nel bassorilievo, troppo piatto ancora, e ancora troppo tondo, ma nella cultura a cui “se ghe gira minga intorno, come egli dice nel suo immaginario linguaggio. Spirito assetato di unità, non poteva comprendere che si cercasse “più di un effetto” in un’unica opera. Né che vi [esistessero] neanche dinastie/ gerarchie di effetti, gli uni legati e subordinati agli altri. ~~Scopri~~ Modellò, nell’83, la portinaia: ~~si buttò a nuoto in acqua aspettando di imparar a nuotare~~ e ne uscì un capolavoro di ~~freschezza~~ profondità psicologica, in cui l’analisi diventa sintesi. Come e perché? Rimane un mistero.

Bisogna udirlo narrare come si aggirava allora, verso l’80, e in Italia facevano ressa le opere del realismo meschino, come si aggirava per le vie di Milano parendogli di impazzire, per il modo in cui egli vedeva le cose. Possibile che lui solo vedesse e ~~riproducesse~~ ricreasse così?

Possibile che avesse, lui solo, ragione contro tutti?

E volentieri avrebbe battuto il piede per terra, gridando ~~anche lui~~: eppur si muove! Sì, ~~perché~~ “tutto [bugia]”, come dice nel suo gergo franco lombardo allobrogo/meneghino. Ma invece di [illeggibile] a terra quel suo piede di lottatore impavido, [illeggibile] e robusto com’è, le sue mani di lottatore si piegarono con tanta sottile grazia a forgiar la creta, da quell’impareggiabile maestria [illeggibile] a fondere il bronzo o plasmare e rimodellare sopra il gesso concavo dei suoi gettii la cera, per ~~ridere in~~ ridare gli aspetti e le visioni di allucinante vita delle sue figure ~~pallide~~ dove nulla è fermo, tutto è mobile, eppur tutto è definitivo. E quali fiori di grazia intensa morivan “Impressionista” sì, lo han chiamato. Ma supera e trascende teorie ecc.

A Parigi, Degas il più vicino (purezza Ingres.)»

Pagina 20

«tà? E’ il mistero della sintesi artistica che sovrappone e ~~fa trasparire~~ l’anima dell’autore alla materialità dell’oggetto rappresentato [lunga parte sbarrata] come nella terribile evidenza plastica di Carne altrui, è la sua nobiltà e la sua pietà che

ricostituiscono attraverso due relitti la tragedia dei naufragii umani, e traducono nella loro [illeggibile] come una fiamma attraverso [illeggibile]»

Pagina 28

«di purezza della linea classica, non dal contorno, ma dal volume. ~~Attraverso la~~  
La astrazione, che i grandi pittori e i grandi scultori del passato chiudevano inesorabilmente nella concretezza della forma, ottenerla senza»

Pagina 34

«dall'unità del frammento, alla grandiosità del monumento.  
Esprimere attraverso il senso del movimento il senso della intensità della vita, era stato il suo primo grande obiettivo. Mezzo e fine si confondevano in questo, come è giusto, e come deve essere, per ogni artista vero, il quale ~~concepisce~~ si esprime attraverso la forma, perché attraverso la forma»

Pagina 36

«contro ~~suò~~ proprio la trasformazione del soggettivismo luminoso della visione in soggettivismo spiritualistico dell'emozione. La scoperta scientifica dell'Helmholtz, diviene una scoperta morale, di dura reazione al verismo.  
Ma più va innanzi, più la visione gli si apre innanzi»

Documento 7)

Sar 3.3.28

Segnatura provvisoria: 300

Denominazione / titolo: Giudizii su 6 pittori del 9cento

Data documenti: [1924]

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (19 carte, 1 busta)

Il fascicolo contiene la bozza manoscritta intitolata «Sei pittori del '900». I fogli presentano inchiostri diversi, blu e nero, e sono riferibili al testo *Mostra di "Sei pittori del '900"* pubblicato nel catalogo della XXII Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1924.

Si riporta la trascrizione effettuata seguendo con la sequenza dei documenti in archivio, con l'indicazione della numerazione di ciascun foglio e l'inchiostro utilizzato per le singole parti. Si segnala che di alcune pagine sono presenti più versioni, con medesima numerazione.

Pagine 1-4 a inchiostro nero

«Sei pittori del '900»

Deità lungamente profughe, ecco ora le idee- maestre, le idee generali; ecco ora "i concetti" far ritorno al dominio delle arti plastiche. Sei giovani pittori residenti a Milano, che furono tra i primi a battersi per i loro begli occhi, pensarono di stringersi in manipolo per difenderli con maggiore efficacia.

Nacque così, nel 1922, il gruppo che si intitolò "del Novecento". Il nome dispiacque, come se quei Sei avessero voluto accaparrare il secolo tutto per sé; e il nome fu abbandonato; ma il gruppo rimase, e la sua esistenza è un sintomo. Non si sarebbe potuto parlare di "gruppo" ai novatori di venti o trent'anni fa, ~~il~~ ~~vocabolo metteva orrore, come gli altri equivalenti di "scuola" o di "maestro",~~ quando ciascheduno si vantava di esistere e sferrar pugni di per sé solo, prole senza madre creata; quando, per disperazione di altri criterii, le Mostre di Venezia si ordinavano in sale regionali; e, per disperazione delle logiche e meditate discipline, ogni biennio vedeva pullulare e [parola barrata illeggibile] ~~la fungaia~~ degli imitatori di chiunque- italiano o più volentieri straniero- avesse ottenuto un qualche successo alla Mostra del biennio precedente!

I Sei di oggi si sono accorti di avere ~~lungamente~~ da un pezzo combattuto a contatto di gomiti l'uno con l'altro. Portano nell'arte ciascheduno una visione propria, un proprio corredo di convinzioni e di aspirazioni, ma- pur nella libertà dei temperamenti, ~~e con forza per modi diversi~~ [lunga parte barrata illeggibile] tendono concordi verso alcune unità essenziali. ~~La loro associazione ben merita~~

~~dunque il nome di gruppo ed è consolante il constatare che non si esaurisce È~~  
consolante il constatare che la ricerca stessa»

pagina 5 a inchiostro blu

~~« e cura con amore gli smalti del colore attraverso delicati e sapienti passaggi di~~  
~~tono, dal bruno e dal grigio di tono. Attraverso i solchi dei volti come nelle linee~~  
~~delle cose degli oggetti, il Dudreville scruta inesorabilmente il carattere e~~  
l'espressione, e adopera la pittura quale strumento di scarnificatrici psicologie.

Più degli altri, Pietro Marussig (Trieste, 1879) e il marchigiano Anselmo Bucci (Fossombrone, 1885) sono vicini all'impressionismo, forse anche per i loro lunghi soggiorni fatti all'estero. Il Bucci, vissuto molto [da qui fino a "contorno" il manoscritto è sbarrato] a Parigi, persegue con ardore la mobile e fremida vivacità di certe scuole francesi e la loro ricerca dell'inedito del colore e il senso del movimento e a la trovata dell'inedito/ e ricerca l'inedito nel taglio e il soggetto dei suoi quadri. Fuori del contorno»

pagina 6 a inchiostro nero

«Anselmo Bucci, nato nel 1887 a Fossombrone nelle Marche e vissuto lunghi anni a Parigi; e Mario Sironi, di famiglia lombarda, ma ~~eagliaritano~~ sassarese per nascita 1886 [corretto in "1885"] e romani di educazione; e il veneziano Leonardo Dudreville (1885); e il solo milanese autentico (del 1880), ~~Emilio Malerba~~ e il solo autentico milanese del 1882, Emilio Malerba- gli altri, dico [aggiunto a inchiostro nero "fra il '900 e il '910"], hanno tutti navigato il periplo e girato il capo delle tempeste fra il '900 e il '910. »

Pagina 6 a inchiostro blu

«a tinte piatte campite, caro alla *Jugend* e alla *Secession* di Monaco di Baviera, dove studiò parecchi anni, il Marussig progredisce oramai con sicura tenacia verso la rotonda ~~plasticità dei piani e la~~ corposità e la sensibilità dei piani e delle penombre plastiche, caratteri tipicamente italiani.»

Pagina 7 a inchiostro blu con correzioni a inchiostro nero

~~«satirici come nei quadri, sostanzialmente consiste sempre nella~~ [aggiunto a inchiostro nero “La maniera di Mario Sironi, un romano di educazione, nato di famiglia lomb a Sassari nel 1885, sopra ogni cosa tende sempre alla”] sintesi della forma. ~~Ma~~ [aggiunto a inchiostro nero “Nei disegni satirici del Popolo d’Italia”] tende a una stilizzazione rude e squadrata, [aggiunto a inchiostro nero “procede”] a/per masse apodittiche, quasi tipografiche, di bianco e di nero; non si direbbe lo stesso artista che nei quadri arpeggia così duttilmente sui grigi e sui bruni, ~~bruni così duttilmente~~ e dalle vellutate penombre evoca figure muliebri gravi e sorridenti innanzi a prospettive di archi in fuga.

~~A questi pittori odierni si può forse rimproverare di non essere/ può obbiettare che non sono ancora giunti a quel punto dell’~~

[aggiunto a inchiostro nero, a fondo foglio, “La maniera di Mario Sironi, romano di educazione ma nato nel 1885 a Sassari di famiglia lombarda nel 1885, e ~~romano di educazione~~, sostanzialmente aspira sempre alla sintesi della forma”]»

Pagina 7 a inchiostro nero

~~«il capo delle tempeste: aria, luce, divisionismo, complementarismo, niente nero/ abolizione del, niente contorni, niente ombre seure, niente tono locale, ombre (di bleu) e di viola, striature di giallo e di verde un po’ dovunque.~~

~~Striature di giallo e di verde imparzialmente distribuite ovunque. Poi il dinamismo; poi il futurismo; poi le deformazioni (e qui li raggiunse Achille Funi); poi il cubismo; e ora la sintesi di una rinnovata saggezza classica, ma non neoclas il ritorno il ritorno alla composizione e alla linea, allo studio degli antichi e persino, che pare»~~

Pagina 8 a inchiostro nero

~~«impossibile!- al senso della bellezza. Insomma, tutta la scala dei valori consacrati dalla tradizione riprende il suo imperio gerarchico. Ritornano, per ora, le idee generali, ritornerà, vedrete, il sentimento e l’umanità nelle arti, e la ricerca del~~

nobile diletto.

Dei Sei, Emilio Malerba (Milano 1880) e Leonardo Dudreville (Venezia 1885) sono i più rigidamente obbiettivi e descrittivi; ~~quelli che hanno maggiormente/ più risolutamente ripudiato l'acquisto impressionista il quale però, anche per essi, non fu inutile [illeggibile]~~»

[sul retro, con numerazione 6, parte tutta sbarrata « Anselmo Bucci, di Fossombrone nelle Marche (1882), e il veneziano Leonardo Dudreville del 1885»]

Pagina 8 a inchiostro nero

~~«degli antichi tutta la scala dei~~ valori consacrati riprende l'imperio gerarchico, non per tradizione, per libera scoperta e riconquista individuale.

Dei Sei Emilio Malerba(nato a Milano il 1880) e Leonardo Dudreville (nato a Venezia nel 1885) sono ~~i più scrupolosi/ obbiettivi/ i più rigidi~~ i più rigidamente obbiettivi. Il Malerba descrive con scrupolo la forma e cura con amore gli smalti del colore nei delicati passaggi dei suoi prediletti toni, dal bruno e dal grigio al bianco. Attraverso le linee e i solchi dei volti e delle cose,»

Pagina 8 a inchiostro nero

~~«degli antichi- tutta la scala dei valori gerarchici ritorna~~ consacrati riprende l'imperio gerarchico, non per tradizione, ~~tramandata~~, ma per libera e fresca conquista individuale.

Dei Sei, Emilio Malerba (nato a Milano nel 1880) e Leonardo Dudreville (Venezia, 1885) sono i più rigidamente obbiettivi e descrittivi. ~~Il Malerba [..illeggibile] ripudiando la riflessosa pittura impressionista, cura soprattutto / Il Malerba cura soprattutto gli smalti/ impasti e i delicati passaggi dai~~»

Pagina 9 a inchiostro nero

~~«Guai a quelle forme d'arte moderna che pretendessero di non tenerne conto! Si può superarlo, ma non tenerne conto e ignorare pretendere di ignorarlo e non tenerne conto è assurdo! è peggio che assurdo/ ma l'ignorarlo/ chi volesse~~

~~ignorarlo: vorrebbe dire~~ condannarsi all'impoverimento di un neoclassicismo arcaico e schematico, ~~un nero~~ un anacronismo freddissimo! Tale non è certo l'intenzione di alcuno fra i Sei. ~~Il Malerba cura specialmente~~ i Sei. E seppure il Malerba»

Pagina 9 a inchiostro nero

« il Dudreville scruta ~~con precisione inesorabile~~ il carattere e l'espressione e adopera la pittura come uno strumento di ~~sottili/ inesorabili~~ psicologie scarnificatrici.

Più degli altri, Pietro Marussig (Trieste, 1879) e il marchigiano Anselmo Bucci (Fossombrone, 1885) sono ~~forse~~ vicini ~~ancora~~ all'impressionismo; e forse anche per la educazione e i lunghi soggiorni all'estero. Il Bucci, vissuto molto a Parigi, ~~si sente~~ persegue tuttavia la mobile e fremide vivacità di certe scuole francesi, e la preoccupazione dell'originale, anzi dell'asso- loro caratteristica ricerca»

Pagina 10 a inchiostro nero

«~~Sebbene il primo~~ Il Malerba cura soprattutto fuor della riflessosa pittura impressionista, ~~gli impasti smaltati smalti~~ e i delicati passaggi ~~di pittura/ dagli smalti~~ dai toni bruni e grigi al bianco; e il Dudreville cerca/ cura con precisione inesorabile attraverso i solchi dei volti, il carattere e l'espressione dell'anima, e adopera la pittura come uno strumento di sottili psicologie scarnificatrici; ~~tuttavia vi è in essi~~ Pietro Marussig (Trieste 1879) e il Anselmo Bucci (Fossombrone nelle Marche, 1885) ~~sono quest'ultimo specialmente~~ sono forse i meno lontani dall'impressionismo ~~forse~~ anche per la educazione e ~~gli studi~~ e i lunghi soggiorni all'estero; nel Bucci [aggiunto a inchiostro nero "nel primo vissuto lungamente a Parigi"] si sentono tuttavia la vivacità mobile e fremida [illeggibile, forse dell'imprs?] »

Pagina 10 a inchiostro nero

«~~tuttamente~~ dell'inedito, per quanto riguarda il taglio e il soggetto del quadro. Fuor



del contorno a tinte piatte campite, caro alla Jugend e alla Secession di Monaco di Baviera, dove studiò parecchi anni, il Marussig progredisce oramai con sicura tenacia verso la rotonda ~~delicatezza~~ morbidezza plastica e la ~~sensibilità~~ corposità dei piani e delle penombre, ~~[illeggibile, senza?]~~ caratteri ~~tipicamente italiani~~ [aggiunto a inchiostro blu “che sono caratteri tipicamente italiani”].

Mario Sironi, ~~di famig-~~nato a Sassari di famiglia lombarda nel 1885, e romani di educazione, è molto conosciuto ~~anche per la sua assidua collaborazione~~ »

Pagina 11 a inchiostro nero [il foglio è quasi interamente barrato a matita rossa, fino a “A questi pittori odierni”]

«anche per la assidua collaborazione al *Il Popolo d'Italia*. La maniera della sua arte sostanzialmente è sempre coerente a se stessa; nei disegni satirici come nei quadri, sostanzialmente ricerca sempre la sintesi essenziale delle forme. Ma nei disegni tende a una stilizzazione rude e squadrata di linee e di chiaroscuro semplice a grandi masse/ e distribuisce il bianconero a masse quasi tipografiche; non si direbbe lo stesso che nei quadri arpeggia sui grigi e sui bruni con tanta duttile profondità e sa evocare figure maschili e belle morbide donne / evoca dalle vellutate penombre le donne/figure muliebri immobili dal grave sorriso innanzi a prospettiva di archi in fuga, sugli sfondi dovesi addensano ricche ombre vellutate. A questi pittori odierni si può forse rimproverare di non essere ancora giun»

Pagina 11 a inchiostro nero

«francese; il Marussig e quello studio del taglio e il soggetto del quadro, [lunga parte barrata illeggibile] Una posizione un po' a parte occupano il Funi e il Sironi. Il pericolo, per una [illeggibile] s'centesco veneto?- in quanto a Mario Sironi, arpeggia delicato colorista alla sua coscienza inquieta v. 32 Si può rimproverare ecc.»

Pagina 12 a inchiostro nero

«ti, a furia di sforzi, a quel punto dell'arte dove lo sforzo scompare. Ma questo è un vertice di gloria a cui non si giunge d'un tratto/ che non è dato toccare subito.

Se la preoccupazione del linguaggio da adoperare è là ancora soverchia la cura delle cose da dire, queste cose e queste idee- i “concetti” ai quali prima alludevo- già tornano a lampeggiare le luci di umanità e di espressiva bellezza nel linguaggio antico ed eterno.»

### Documento 8)

#### Sar 3.3.31

Segnatura provvisoria: 282

Denominazione / titolo: «Discorso Milano scartato»

Data documenti: 1926

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (55 carte, 1 busta)

Il fascicolo contiene:

- busta con titolazione autografa «Discorso Milano scartato» mentre di altra mano è l'iscrizione, forse di Ippolita, «Prima mostra '900, 1926»;
- due copie, una manoscritta, di 26 fogli, e una in fotocopia , di 29 carte. Dall'analisi si ipotizza una datazione al 1926. I fogli sono numerati da 1 a 22, con due ulteriori fogli di cui uno tagliato e uno a matita nera e inchiostro blu.

«Signor primo Ministro, ~~signore e signori~~

Gli artisti delle arti plastiche- di quelle che nell'epoca dell'impetito neoclassicismo si chiamavano le arti belle- sono per definizione e per essenza membri ~~nati~~ di quelle che voi avete creata, Duce, l'ultima nata della vostra fervida volontà di innovazione, e di perfezionamento della vita italiana: la corporazione dei silenziosi operanti.

Parlano per essi le loro opere. Con il pennello o la stecca, [segue lunga parte cancellata, parzialmente illeggibile] i pittori e scultori qui oggi adunati, esprimono i loro sentimenti e danno sfogo ai loro pensieri ed affetti attraverso le necessarie limitazioni degli uomini che concretano in realtà il sogno: come all'ultimo suo ciascun artista Dante ha definito con un grido e una confessione di sublime umiltà e di impotenza innanzi all'arte questo tremore e pavoro dell'artista.

Questi grandi silenziosi, i pittori e scultori del Novecento italiano, mi hanno caricato dell'onere e dell'onore di presiederli e di parlare oggi per essi. Rischio e responsabilità che posso rifiutare, perché amo il rischio di mia natura, e perché questi d'oggi sono tempi nei quali non è lecito sottrarsi alle rischiose responsabilità.

Con infinita fede, non per vanità, ma per l'orgoglio patrio che è doveroso e santo, con infinita speranza, questo Comitato si intitola del Novecento italiano.

Esistette un Trecento italiano nell'arte ed esiste ancora; esiste un Quattrocento, un Cinquecento dell'arte italiana; poi, è eclisse. Ma un segreto presentimento ci ammonisce che il Novecento tornerà, deve tornare ad essere un secolo d'arte italiana. Questo presentimento, signor Presidente, è nato con voi e con noi; con gli uomini e le donne che si affacciarono alla ribalta della vita, ventenni, nel primo decennio del secolo: nipoti della grande generazione realistico-romantica che fece l'Italia, figli della generazione degli epigoni realistico-materialista che, stracca, sfiduciata, un poco inerte, dopo il grande sforzo e il grande raggiungimento, segnò il passo sulle vie della grandezza; figli di quella classe dirigente ipnotizzata dal materialismo della Realpolitik germanica, che entrò di soppiatto, ingloriosamente, a Venezia e in Roma, abbeverando l'alacre lavoro dei suoi migliori di delusione e di scetticismo, mentre i più scaltri si affaccendavano nella retorica e negli affari.

Voi sapete, ~~signor presidente~~, che il vero artista secondo la sapienza antica è vate; è un raddomante tra le cui dita presaghe e sagaci tremola e vibra e fremito la bacchetta magica indicatrice delle segreti correnti subterrene, e delle scaturigini impetuose dell'avvenire.

Questo presentimento, che a sua volta poi è una volontà, una ragione, una forza causante di grandezza futura, nato nei primi anni del secolo, ebbe il suo crisma, ~~la sua consacrazione gloriosa~~, nelle giornate, malgrado ogni bestemmia, veramente radiose del maggio 1915, ebbe la sua consacrazione trionfante a Vittorio Veneto. Dal breve oscuramento che lo seguì, ~~signor presidente, Primo Ministro, Capo del Governo~~, nessuno meglio di Voi Capo del Governo Nazionale sa come e perché e per opera di quali tra i migliori italiani sia uscito più santo più sicuro e benedetto

che mai: riconfermato dal ripudio e la rinnegazione.

Molti fra gli artisti che qui oggi avranno l'onore di presentarvi le loro opere sono e furono soldati di questa ~~grande~~ nazione che fu tutta quanta in guerra. Noi non staremo, ~~signor presidente, Primo Ministro~~, a mostrarvi di essi e di noi le ferite, le medaglie, o le mutilazioni, per ~~mendicarne~~ accattarne da Voi o da altri l'~~applauso~~ ~~come~~ in vesti mendiche il suffragio secondo l'uso dei romani quando chiedevano al popolo il consolato. Chi ha combattuto per difendere se stesso e il proprio paese, a guerra finita rientra nei ranghi e nelle opere della vita civile, pago del dovere compiuto, senza presentarne il conto, poiché combatté da cittadino, non con l'animo ~~degli antichi mercenari~~ del mercenario assoldato.

Noi vi chiediamo ~~quindi~~ di giudicare delle opere di pittura e di scoltura, non di assegnare dei premi di buona condotta a dei militi e cittadini meritevoli, di altri alti premi, non della lode di artisti. Se ho nominato il fatto guerra, ~~signor~~ Eccellenza, signore e signori, è stato unicamente perché la guerra fu un fatto spirituale e formativo di questa generazione anche nell'arte. Perché dalla guerra combattuta con le armi alcuni di noi trassero per esempio il coraggio e la fede di questo nome: Novecento italiano, che a sua volta è ~~un grido di guerra~~ ~~artis~~ il motto e il giuramento di una novella ~~elevata italianissima milizia d'arte~~ alla quale ~~si vota: Novecento italiano. Non si tratta, con questo/ tale nome, di italiana~~ milizia. [mancano le pagine 16 e 17, che non sono conservate nemmeno nella versione in fotocopia]

Tentato di compilare le prime liste di coscrizione di questa alta milizia, con austero e ansioso senso di abnegazione, senza esclusioni, senza parzialità.

Da ogni parte, quasi senza eccezioni, ci fu risposto presente all'appello. Abbiamo reso omaggio ad alcuni pionieri che pur sullo scorcio dell'Ottocento, con sacrificio e con travaglio, hanno arricchito il cielo dell'arte di nuovi brividi. Nomino primo fra questi il nostro grande Medardo Rosso.

Siamo andati in cerca dei figli, i quali portarono il nome e la fama della patria augusta oltre i confini angusti, creando nuove forme di bellezza nel suo nome, e nuove consolatrici rivelazioni di umanità.

Per dir solo di alcuni, ecco qui Leonetto Cappiello pittore e cartellonista che sulle vie di Parigi e nelle case della capitale francese pone il riso della sua arte attinta alle nostre tirrene rive; ecco Mario De Fiori scultore che ~~opera~~-vive e lavora a Berlino; Gino Severini, che leva la mano dalle mura di una cattedrale svizzera che sta coprendo di grandi figure a buon fresco, secondo l'uso nostro, per ricordarsi a noi con alcune minori tele. E tra noi in patria, abbiamo ~~ricreato~~ reso onore ad alcuni, che ritenevamo ingiustamente dimenticati o non apprezzati, abbastanza. E abbiamo fatto posto con reverenza ai giovanissimi, dominatori auspicati dell'auspicato domani.

Tocca a voi, signore e signori, il giudicare la nostra modesta, assidua, ~~opera, tocca~~ a Voi, ~~Capo Eccellenza e Capo~~ fatica; tocca a voi incoraggiarla, anche se non è riuscita, anche se non è perfetta, come certamente non può esserlo, purché la riteniate non ignobile e non indegna. Tocca a voi, signore e signori commercianti, industriali, amatori e collezionisti d'arte e capi degli istituti finanziari della grande Milano, che ci avete aiutato con tanto spontaneo slancio, rendendoci possibile di concretare nel fatto la nostra idea, tocca a voi, ai quali noi rivolgiamo un grazie commosso, tocca a voi l'aiutarci ancora. A voi signor Sindaco, a voi Capo del Governo, ai quali ci gloriamo, secondo la sana tradizione milanese, ci gloriamo di non aver chiesto nulla fuori che quello che è più di tutto—~~l'aiuto—ma~~ l'approvazione e il consenso di un'alta adesione morale e ideale— tocca a Voi soprattutto di dirci se volete che l'arte d'Italia viva ~~e se credete che~~ e se giudicate la nostra opera non inutile a questo alto fine. Che in Voi, rappresentanti della città, del principe e

dello Stato, si appuntano le speranze di quanti amando l'Italia, come voi diceste altra volta, di inespugnabile amore, non credono che l'Italia possa essere grande se non è grande l'arte d'Italia. E l'arte non può essere grande se la città, il principe e lo Stato non le danno le sole occasioni che essa possa avere di uscire dalle strettoie miserabili dell'utile e attingere le vette, ~~dell'Italia~~, servendo, non solo alla speculazione, non solo al capriccio, non solo al piacere labile e godereccio dei pochi, ma alla comunione di Dio e degli uomini. Il tempio dei viventi ~~e la~~

~~cattedrale e il Duomo~~ e la silente dimora dei morti; il palazzo del principe, il palazzo del governo, il palazzo della città e sedi delle grandi congregazioni e corporazioni civili e religiose; queste furono le somme opere, questi sono i definitivi segni della civiltà italiana in ogni tempo.

A Voi, Capo del Governo, che restauraste la autorità ed elevaste il tono della vita della nazione, tocca il grande compito che voi certo, e voi solo, saprete assolvere: restituire all'arte il suo compito di servire e glorificare la dignità dello Stato e la grandezza della nazione nelle imperiture forme della bellezza.»

### Documento 9)

#### Sar 3.3.42

Segnatura provvisoria: 200

Denominazione / titolo: «Arte di Sironi»

Data documenti: [1923-1931?]

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (7 carte, 1 busta)

Il fascicolo contiene fogli manoscritti a inchiostro nero e blu, numerati 8, 7/32, 32 bis, 33, 34, 34 bis e la busta con titolazione autografa.

Pagina 8 a inchiostro nero

«Degli antichi= tutta la scala dei valori consacrati dalla tradizione/ rinvigorita da ritrovata tradizione riprende il suo imperio gerarchico, “Non si direbbe lo stesso che nei quadri arpeggia sui grigi e sui bruni con tanto duttile ~~delicata~~ profondità di ~~tono~~ e da evocare figure maschili, e ~~donne morbide e belle, sorridenti con soavità/ gravità~~ e belle morbide donne dal grave sorriso innanzi a prospettive di archi in fuga, sullo sfondo dove si addensano ricche ombre vellutate»

Pagina 7 a inchiostro blu, rinumerata 32

«satirici del Popolo d'Italia come nei quadri, sostanzialmente ~~tende~~ consiste sempre nella sintesi delle forme. Ma nei disegni tende a una stilizzazione rude e

squadrata e a masse semplici e apodittiche, quasi tipografiche, di bianco e di nero; non si direbbe lo stesso artista che nei quadri arpeggia sui grigi e sui bruni con duttile profondità e (da qui in poi sbarrato tutto) dalle vellutate penombre evoca ~~figure muliebri~~ il grave sorriso ~~di immobili delle~~ figure muliebri innanzi a prospettive di archi fuggenti. gravi sorrisi di donna innanzi a fuggenti prospettive di arcate fuor delle vellutate penombre evoca figure muliebri gravi e sorridenti ~~con gravità~~ innanzi a prospettive di archi in fuga.»

Pagina 32 a inchiostro nero

«inquieta e diffidente di sé si affacciano con tale abbondanza di mezzi, ~~e di~~ ~~possibilità per risolverli~~, e con tante diverse possibilità di risolverli, che di frequente non sa decidere a risolverli sino in fondo.

È un irresoluto e un contraddittorio, perché è duttile e complesso. Delicato sino al giuoco delle misteriose sfumature nel chiaroscuro e nel tono, arpeggia sui grigi e sui bruni con abilità e profondità di tocco che dimostrano quanto abbia studiato da vicino Sebastiano del Piombo e Raffaello: non il Raffaello banale, allevato dal Perugino, ma quello della Madonna di Foligno, che pochi apprezzano vedi qui 32 bis [annotazione in un riquadro]»

Pagine 32 bis- 33- 34- 34 bis a inchiostro nero

«colorista con infinita sobrietà di colore. E al tempo stesso questo chiaroscurista aristocratico è rude e apodittico nel segno, sino alla brutalità. Adora gli antichi e ne adopera gli impasti smaltosi e maliosi a ritrarre le forme della più sfrenata e parossistica, della più arida e cruda modernità: automobili e cannoni, trams, aeroplani e grattacieli, vie urbane deserte e affocate di linearità geometrica, senza anima viva a percorrerle; e figure umane disarticolate, squadrate e sommarie come congegni ~~di pupazzi~~ metallici, e congegni metallici [parte sbarrata illeggibile] espressivi e precisi come figure umane nel loro volontarismo micidiario e veloce; tutta un'arsura di meccanicità esasperata. E pure dipinge altrove, contemporaneamente, donne semi nude, gravi, morbide e sorridenti come la

Gioconda, innanzi a [lunghe parti cancellate illeggibili] prospettive di archi in fuga, e curve dove si addensa l'ombra vellutata.

Più di quindici anni fa l'architetto belga Vandervelde osava comparare l'acciaio forgiato e sagomato del cannone Krupp al basalto monumentale del Ramsete II nel Museo di Torino. Inaudito ardimento, equiparava le nude linee- forza dell'uno e dell'altro, espressioni necessarie e formidabili di [lunghe parti cancellate illeggibili] vedi qui 34 bis [annotazione in un riquadro] due civiltà, basate entrambe sulla nuda e formidabile forza e dalla scoperta di questo parallelismo traeva i criteri fondamentali e le linee maestre delle sue architetture di case e persino di mobili, nette e oggettive. L'architetto francese Le Corbusier, da due o tre anni a questa parte, attraverso i saggi teorici e le esemplificazioni pratiche pubblicate in L'Esprit Nouveau e poi nel bellissimo volume Vers une nouvelle architecture, coordina la comprensione moderna dello stile con i lineamenti essenziali della macchina e della costruzione a cubo di muratura.

Lo sforzo di Sironi, più arduo e complesso, tende da lungo tempo a trasfondere e rivelare questa spietata bellezza moderna dell'essenziale e del geometrico nei quadri e nei mirabili disegni, [ponendo] su di essa uomini, cose e paesaggi; severa di linea, ma senza povertà schematica, tende a una nuova sintesi classica, non ricalcata sui modelli di età tramontate; definitiva nello spirito, ma schiettamente nostra nelle forme.»

### Documento 10)

#### Sar 3.3.66

Segnatura provvisoria: 317

Denominazione / titolo: Il Tosi delle nature morte

Data documenti: 1938 febbraio 21

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (9 carte)

Il fascicolo contiene un dattiloscritto con appunti manoscritti, bozza dell'articolo "Il Tosi delle nature morte" pubblicato in "La Stampa", Torino, 25 febbraio 1938.



I fogli sono numerati da 1 a 9 e sono stati trascritti parzialmente, solo per le parti rilevanti.

«spedito alla Stampa 21.2.38 Il Tosi delle nature morte[annotazione in alto a destra, a penna nera]

Tra i moderni, Cezanne è il prototipo di questi artisti, dotato di originalità non selettiva né assimilativa, ma primigenia e interiore, il cui denso nucleo si apre foglia per foglia. Le varie interpretazioni ch'egli fece dello stesso paesaggio, per esempio, di quella montagna sopra Aix in Provenza, oggi ancora chiamata Santa Vittoria per ricordo della vittoria romana di Mario sopra i Cimbri e i Teutoni, sono, ognuna, un capolavoro, e ognuna la preparazione del capolavoro successivo, non per via di aggiunte, bensì secondo raccomandava Michelangelo, per via di scavo. In ognuna, restringendo le parole del discorso, ne amplia il motivo, sino a che la sintesi, spogliata di ogni casualità, attinge il sublime e l'universale. [...] Avviene pure che artisti minori donino un germe nuovo all'arte, senza riuscire a svolgerlo, sie vos non vobis. Altri lo fecondano, essi rimangono secondari e oscuri portatori di polline.

La distinzione tra primigeni e assimilatori, nella pittura soprattutto, forma differenza di categoria, non grado di maggiore o minore dignità e grandezza. Un Raffaello prende ciò che gli appartiene, ovunque lo trovi. Egli ha fatto quei più bei quadri che Perugino e Sebastiano del Piombo dimenticarono di dipingere, e li ha fatti alla loro maniera; ma sono dei Raffaello, nella inconfondibile maniera di Raffaello.

Meditavo questi illustri esempi nella signorile, piccola Galleria *La Cometa*, a Roma, dove il Ministro dell'Educazione Nazionale inaugurò testè una mostra di nature morte di Arturo Tosi. [...] "Composizioni" cioè sintesi, eliminazione e trasposizione del reale. Perciò anche sua trasfigurazione. Musica nel colore: il paesista Tosi ha una sensibilità particolarmente desta, ingenua e raffinata per i toni verdi. [...]

La lontananza e spesso il doloroso dissidio tra il gusto comune e il gusto dell'arte

pur troppo caratterizzano il nostro tempo. Un pubblico vasto, diverso, eteroclitico, per mille altre cose tumultuante o ansioso, ha pur bisogno- anzi, ha tanto maggiormente bisogno, di abbeverarsi a quell'unica fonte dell'arte, dove può ritrovare la serenità della comunione armonica e dell'umanità [sbarrata nel dattiloscritto ma presente nel testo a stampa] con se stesso e gli altri. Disgraziatamente, non ha tempo e buona volontà per elevarsi a questo godimento, vi si avventa alla cieca, e pure insieme con inaudita presunzione. Non parlo del popolo schietto che l'istinto e il contatto continuo con la natura e le realtà basilari della vita, preservano dall'inquinarsi di certe sdolcinature e affettazioni di lezioso artificio. Invece, innanzi a sculture e dipinti atrocemente lisci, falsi e imbellettati, avviene di sentirsi dire "come è bello!" con voce di estati ed echi levati al cielo, da parte di gentili sognanti signore; oppure professori e banchieri, idioti dell'arte, quanto intelligenti nella professione e negli affari, lanciano la vigorosa e burbanzosa sfida "Ecco, questa sì è arte, questo solo è il vero bello!". Simili speculazioni di astuto prossenetismo, che muovono sdegno nelle persone moralmente sane, incarnano e appagano appunto, l'ideale del belletto e della pomata, applicato all'universo. Una nuvola di cipria rosea dolciastra (non troppo fine di grana e di profumo), con opportuni rilievi e sottolineature celestine, avvolge e ammorbidisce la natura, così indelicatamente robusta e spigolosa, e così incorreggibilmente diversa, viva, ruvida, impreveduta. [...] Proprio la trasposizione architettonica e musicale, ottenuta attraverso una sintesi idealista essenziale e spoglia, è il magico segreto della tradizione artistica italiana»

### Documento 11)

Sar 3.3.30

Segnatura provvisoria: 285

Denominazione / titolo: Le arti decorative italiane a Parigi

Data documenti: 1926

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (6 carte)

Il fascicolo contiene le bozze di stampa con correzioni autografe a penna nera del contributo di Margherita Sarfatti nel resoconto della partecipazione italiana all'*Esposizione internazionale delle Arti Decorative Industriali e Moderne* tenuta a Parigi nel 1925. Sul primo foglio è presente un timbro a inchiostro rosso, compilato a penna nera: "Società anonima stabilimento arti grafiche Alfieri & Lacroix – Milano, li 7.1.1926, 1^ bozza di stampa". Le carte sono numerate a matita rossa da 1 a 6.

«Nobile e amabile prova di audacia dette la Francia, invitando le nazioni amiche, l'indomani della distruttrice guerra, per mostrare quanto rimanesse tuttora vivace la mediterranea e latina civiltà d'Europa, nel suo fiore più delicato. Poi che l'arte decorativa è testimone fedele del costume e del tempo, e rivelatrice di significative verità, anche se pretende di camuffarle. L'energia del Consolato e del Primo Impero risuscita le quadrate forme romane, prodigando le vittorie dei guerrieri fin negli sgabelli per i coturnati pieri delle loro dame; tavolini a cuspidi e poltrone a pinnacoli ~~acuiscono~~ [corretto a inchiostro nero in "accennano"] sotto la Restaurazione romantiche velleità medioevali e feudali; il fragile Louis XV nelle imitazioni Luigi Filippo mette su una solida bonaria pancia borghese. Così l'arte decorativa e industriale definisce quello che siamo totalmente, con la ricchezza e l'autorità della nostra coltura e tutti contribuiscono a formarla; essa appartiene a tutti, per tutti i bisogni degli uomini, i solenni e gli umili.

E come si manifesta dunque l'arte moderna, quando dalle astrazioni del quadro e della statua passa alle concretezze dell'architettura e dell'oggetto? E conviene muovere incontro alle forme del suo necessario rinnovamento attraverso l'evoluzione o la rivoluzione, con la ricerca del nuovo, anche eccentrico, oppure adoperando elementi della tradizione adattati e rinnovati nella forma e nell'uso? Da nessuna parte la risposta uscì univoca e perentoria: nemmeno da parte degli estremisti del Settentrione scandinavo, la Danimarca, la Norvegia e la Svezia. No, neppure ~~nel~~ [corretto a inchiostro nero in "dal"] paradossale padiglione dei Soviets, dove molta arte rustica ripeteva le ben note virtuosità folkloristiche dei

mugik: legni intagliati, stoffe tessute e rozze pitture tradizionaliste.

Mobili Sheraton e ceramiche Wedgwood- neoclassiche o pseudoromane forme del settecento e del primo ottocento- o ceramiche vittoriane- cioè preraffaellite- della Ruskin Pottery si vedevano nel padiglione dell'Inghilterra, che pur fu la madre del novo stile. E nelle pur freschissime sezioni scandinave, le più recenti invenzioni di merletti e di vetri imitavano con esattezza gli antichi nostri disegni ~~classici~~ di Venezia, di Burano e di Murano.

A noi soli parve conteso il diritto di ispirarsi a noi stessi, e il padiglione nazionale italiano di Armando Brasini, per averlo osato, raccolse l'appassionata ammirazione dei molti, insieme con il biasimo di alcuni acerbi ipercritici. A dir vero l'Italia, più di ogni altra nazione si attenne scrupolosamente allo spirito e alla lettera del programma, dettato dalla Francia con meditata limpidezza. Nessuna copia, imitazione o contraffazione dell'antico fu ammessa nel padiglione o negli stands italiani. Non bisogna però dimenticare che dopo le aberrazioni dello stile Liberty, dalle tormentate deliquescenze, dall'architettura ibrida e gracile, e con gli oggetti di confusa destinazione- divani- armadi e letti- scaffali- si ritorna ora d'ogni parte alla chiara logica delle forme. E insieme ~~a una certa influenza~~ [[corretto a inchiostro nero in "a un certo rispetto"]] della tradizione indigena ~~sopra~~ [corretto a inchiostro nero in "nell"] arte di ogni paese; e, dunque, ~~a un~~ [corretto a inchiostro nero in "si torna a rispettare l'"]influenza classica ~~per~~ [corretto a inchiostro nero in "nell"]arte italiana.

Su di ciò converrebbe intendersi, dissipando gli equivoci aggrovigliati intorno a questo vocabolo "classico" quando si applica all'arte moderna.

Suprema creazione dello spirito, l'arte non può improvvisarsi. Considerate di lontano, con la necessaria distanza, le più rivoluzionarie novità ci appaiono preparate da una serie di graduali evoluzioni. E se questo accade per le sublimi astrazioni della pittura e della scultura, della poesia e della stessa musica, è ancora maggiormente vero per le arti dell'oggetto e dell'architettura, soggette alle necessità fondamentali e poco mutevoli della vita umana. Paglia o pietra, mattone o ferro, marmo o cemento, tempio, dimora o chiesa, ogni edificio è innanzi tutto

un riparo. Una bottiglia e una tavola, un piatto o una sedia sono oggetti concreti che l'ingegnosità inventiva può variare soltanto nei limiti imposti dall'uso e dalla consistenza tecnica dei materiali.

Rapida e meccanica, la vita moderna obbliga a una semplicità di linguaggio talvolta brutale, che ci ravvicina alle forme d'arte semplici e sommarie delle età arcaiche. Primitivi di una nuova era, nella quale la macchina certo asservirà sempre più la materia, una segreta e rivelatrice simpatia ci conduce con zelo talora indiscreto verso gli arcaici sintetismi dell'Egitto o della Cina, e persino verso i balbettamenti dell'Africa negra e le sue infantilità fra goffe e terribili. Tutto ci sembra buono e nuovo, di quanto appare all'alba delle civiltà semioblate o rudimentali. Noi italiani partecipammo tra i primi a questa giusta e sana frenesia di reazione. Appunto perché più greve vi si sente il peso dell'antica civiltà, e minaccia talvolta di schiacciare con la immobile grandezza del passato le irrequietudini e il desiderio di ricerca di una stirpe sempre giovane e rinascente, il futurismo rampollò in Italia nelle nostre storiche città proclamando la guerra ai musei, l'uccisione del chiaro di luna, la bellezza della macchina, della lotta, del movimento e dell'officina: tutto il credo vitale di un popolo che non vuole morire. All'esposizione di Parigi, l'estrema punta dell'avanguardia artistica era rappresentata dal padiglione dei Soviets e dalla sezione futurista italiana. Vi figuravano le concezioni d'insieme architettoniche e i progetti di decorazione e di scenari per teatro di Enrico Prampolini e di Giacomo Balla, e i pannelli di Fortunato Depero, dai vivacissimi colori, dalle figure ricamate e sovrapposte in panno sul panno, di perfetta esecuzione e di finissimo gusto, con una stilizzazione schematica e talvolta caricaturale della composizione. Anche taluni tra i suoi fantocci in legno dipinto attestavano con i volumi sommarî e la ricerca di ritmi nuovi, molto curiosi ed efficaci, uno sforzo d'invenzione fervida e spesso felice.

Conviene rivendicare al nostro paese anche questo merito di iniziativa rivoluzionaria e di rinnovatrice audacia, poiché senza rischio non può esservi grandezza, e poiché la parte dell'iniziatrice nell'arte appartenne quasi sempre all'Italia. Non per questo una terra come la nostra può rinnegare il suo passato

storico e la sua tradizione. Si potrebbe dunque rifare impunemente l'assiro e il babilonese, e attingere ispirazioni al medioevo e al romanico, ma dovrebbe passare immediatamente per un plagiatore inetto e senza forza creatrice chiunque ricordasse la chiara, logica semplicità e leggiadria delle forme del nostro Rinascimento? Ricordiamo che lo stesso Rinascimento a sua volta si ispirò all'antico senza copiarlo, riconquistandone i principi creativi essenziali attraverso gli spontanei atteggiamenti del proprio spirito e della propria sensibilità. Nel riviverli, li modificò e li rinnovò, spesso inconsapevolmente, e sempre profondamente. E divenne a sua volta sorgente alimentatrice di nuove ispirazioni e possibilità creative.

Non bisogna ipnotizzarsi a guardare indietro nello sterile rimpianto del passato. Ma la luce che un glorioso passato proietta sul cammino dove si procede coraggiosamente può insegnarci a conoscer meglio la via e la mèta, e può esserci di conforto e di sprone. Ci insegna a evitare le insidie del nuovo e dello stravagante a ogni costo, e soprattutto a guardarci dal falso nuovo, arbitrario e violento. Perché lavoriamo in un ufficio o in un opificio e viaggiamo in treni, automobili o in velivoli dalle linee nude e assolute, non è detto che sia desiderabile, utile o necessario di ritrovare questa medesima inesorabilità di rette e di sfere, di spigoli e di cilindri anche nella casa o nella chiesa, all'interno o all'esterno degli edifici pubblici o privati. Anzi, con più acuta nostalgia chiederemo forse conforto e riposo alla dolcezza armoniosa delle forme curve, slanciate, mistilinee, alla soavità dei contorni sfumati e senza crudezza che girano intorno agli oggetti e ne avvolgono i contorni senza crudezza.

L'arte decorativa moderna non ha risolto questi problemi, ne ha ignorati o confusi i termini. In fondo, è un problema religioso: dobbiamo esaltare la materia in sé e per i fini utilitari ai quali la piega l'uomo; oppure cerchiamo nelle cose il crittogramma della parola eterna, e nelle apparenze il simbolo dello spirito che le informa di sé e le domina? Vi è una gioia e una consolazione di arcane risposdenze che si attinge attraverso certe linee di bellezza; ed è impossibile spiegare questi sentimenti con la ragione. S'intende, che accanto a questa lirica

dell'oggetto e dell'architettura vi è la cattiva retorica che ne imita lo slancio e ne contraffà l'ardore. E talvolta accade che un movimento iniziale di pura lirica rimanga soffocato dalla sopraggiunta camuffatura retorica.

Da questa Babele delle intenzioni e delle idee il grande padiglione nazionale italiano, costruito da Armando Brasini proprio davanti all'ingresso principale dell'esposizione, si staccava con magistrale sicurezza di accenti. Movenze classiche, ispirazione vitruviana, carattere latino, romano e italiano, ma scevro di imitazione o contraffazione servile. Il Brasini ricorda i grandi artisti del passato in ogni sua opera, perché è della loro famiglia fisica e morale, ma conserva piena libertà di attitudini e di movenze. In quest'opera specialmente, le linee maestre, per equilibrio e proporzione di volumi, mostravano un'audacia di espressioni interamente moderna, grazie ai due pilastri sottili altissimi che formavano il motivo fondamentale dell'architettura. Era necessario insorgere con questa agile e robusta romana audacia di fronte alla massa schiacciante e informe del Grand Palais che sovrastava al padiglione. Se è vero che l'architettura verticale è propria dei popoli in periodo di ascesa, e quella orizzontale e declinante è caratteristica dei popoli in periodo di decadenza, il nostro padiglione nazionale, tutto un solo getto verso l'alto, era la significativa rappresentazione della nostra volontà di rinascita, accanita e tenace, affermata con probità nel travertino romano e nel peperino di Viterbo, solidi, lucenti e autentici.

All'interno del padiglione, nella sala dalle proporzioni non vaste, ma grandiose, troneggiava il maestoso busto del Duce di Adolfo Wildt.

Tutto quanto nelle varie sezioni della mostra italiana era più bello e più caratteristico partecipava del resto, ogni cosa nel proprio genere, a questo carattere comune: una romanità classica, piena di gravità e di ragione. Così le stoffe di Guido Ravasi di Como, tessuti gravi e morbidi, cadenti e diritti; trame d'oro e d'argento a ieratico disegno di elefanti e danzatrici; e broccati di tenero grigio che si direbbero ricamati a farfalle di smalto verde e azzurro, a fiori, a figure ombrate di tutto tondo, corpose e plastiche. Così i gioielli del Ravasco di Milano, coppe di onice, entro le quali piange una rugiada di perle; dadi di

malachite, sopra i quali s'imbraccia un guro; scatolette di squisita materia e ancor più squisita fattura, che permetterebbe di trasformare questi gioielli in piccole statue, per la ponderata loro solidità. Così gli sfarzosi velluti di Maria Monaci Gallenga, dai toni profondi, dalle decorazioni di oro e di argento impresso a fiori, a rame e ghirlande; così persino i ricami della scuola Maraini, quel "punto ombra" che dà effetti di chiaroscuro e di modellazione, effetti di rilievo plastico, insomma, nel più lieve fregio sul tessuto di seta o di lino trasparente.

Nulla del fragile giocattolo di porcellana, nulla di frigido o di banale o di frivolo, neppure nei deliziosi ambienti d'insieme, dedicati ai bambini dalla Casa Lenci di Torino, che sa rendere i puppattoli di stoffa vivi e caldi e simili a caricature dei pupi di carne nelle sapide e linde stoffe dai vivaci colori, dalle sagome curiosamente stilizzate, che ne fanno caricature dei puppattoli di vera stoffa.

E niente è più puramente, modernamente classico delle ceramiche e porcellane Richard- Ginori, di così bella esecuzione, di così ingegnosa [illeggibile sbarrato, corretto a inchiostro nero in "forma"], rinnovata e decorate [corretto a inchiostro nero in "rinnovate e decorate"] sui disegni dell'architetto Giovanni Ponti di Milano.

Dalle montagne e le vallate del ~~redento~~ e riconquistato ~~nostro~~ Alto Adige, Guido Balsamo Stella ci reca i prodotti della scuola- laboratorio: statue, [illeggibile sbarrato], scatole, ninnoli e soprattutto figure e figurette di santi, Madonne e Gesu Bambini, scolpite nel legno con paziente abilità atavica da una razza tenace e fedele, alla quale bisogna ~~tuttavia~~ insegnare a non impigrirsi nel già trovato e nel convenuto, a coltivare ~~invece~~ [corretto a inchiostro nero in "però"] con sagacia e con disciplina lo spirito di invenzione e di fantasia personale.

~~[illeggibile sbarrato].. iconoclastici e razionalisti di certe giovani scuole, le quali proclamano vana e dannosa qualsiasi [illeggibile] negli oggetti dell'uso corrente, inflessibilmente votati alle sole espressioni di utilità, sia permessp di invocare il dono di un po' di bellezza, per addoleire e nobilitare con il sorriso del divino, dell'indispensabile superfluo l'aspra vita di ogni giorno [corretto a inchiostro nero in "di fronte al razionalismo iconoclasta della giovane scuole, la quale ci~~



condanna a vivere attornati da inesorabili espressioni di utilità, senza alcuna fioritura ornamentale, invochiamo il dono di un po' di bellezza, per addolcire, per arricchire, per nobilitare l'aspra vita quotidiana con il sorriso del divino, del solo indispensabile superfluo!"]

MARGHERITA G. SARFATTI»

## Documento 12)

### Sar 3.3.29

Segnatura provvisoria: 322

Denominazione / titolo: «Articoli [.....]»

Data documenti: [1925]

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (13 carte, 1 busta)

Il fascicolo contiene un manoscritto a inchiostro nero su Jeanneret- Le Corbusier e Perret.

Le carte sono numerate, eccetto la prima, da 1 a 9; seguono altri fogli numerati 2, non numerato, 2, 3, che presentano versioni alternative di parte delle pagine 1, 2 e 3. Alcune cancellazioni e correzioni non sono evidenziate tra parentesi perché nel testo originale si presentano a correre e vanno considerate contestuali alla prima stesura. Sono invece segnalate le note apposte ai margini o tra le righe, attribuibili ad una o più riletture successive.

Si conserva la busta con titolazione autografa, di difficile interpretazione.

«Una scuola francese e, per meglio dire, un giovane artista francese di grande ingegno, pittore e scrittore assai lucido e sagace, sostiene sino alle estreme conseguenze del razionalismo iconoclasta ~~e~~ la teoria della linea meccanica e utile. Louis Jeanneret si chiama il pittore e come tale ha firmato alcune buone e interessanti tele cubiste, e, insieme con l'altro pittore Ozenfant, firmò anche un trattato sulla pittura cubista, che rimane tra le documentazioni più serie e le più limpide esposizioni della scuola.

Poi, nella sua rivista *L'Esprit Nouveau*, si mise a parlare di architettura sotto il nome della sua madre, Le Corbusier. E la fredda audacia delle sue meditate considerazioni lo pose subito in prima fila tra i cultori dell'architettura; anzi, lo fece divenire architetto.

Nessuna bersaglieresca baldanza nella sua polemica, nessun gaio ~~accesso~~ trasporto impetuoso; ~~una logica calma/ fredda, ponderata~~ lirismo di logica fredda, ponderata e inesorabile come le linee stesse della meccanica architettura da lui invocata e parzialmente messa anche in pratica.

Nella pratica però, sono lieta di affermarlo, è assai meno [laico?] filosofo, più poeta e più artista che non sia nella teoria. Grazie a Dio, ~~alcune umane debolezze~~ qualche umana debolezza e un po' di umano calore trapela sotto la rigida e lustra corazza meccanica. Alla esposizione delle arti decorative e industriali in Parigi, il cubo quadrato della sua casa operaia era diviso in tante ingegnose caselle di scacchiera incastrate e alternate le une con le altre come un puzzle di grande stile. Ma ad ogni piano anzi in ogni appartamento di piccola gente, una delle caselle rigidamente squadrate aveva tre sole pareti: la quarta si apriva sull'aria aperta, la luce e il cielo. Grande spreco di area e di materiali, grande lusso in una casa operaia, la ~~grande~~ [corretto in "vasta"] camera d'aria o terrazza interna! Per quel lusso e quello spreco il poeta si vendicava con [aggiunto "rivincita"] orgiastica d'ideale, delle repressioni, delle compressioni e dei sacrifici imposti dal logico.

Il quale, del resto, su tale strada era stato preceduto da parecchi altri: tra di essi, specialmente dall'architetto Péret, che gli fu maestro. Nobilissimo artista, il Péret, del quale alla stessa esposizione parigina si vedeva il ~~teatro~~ modernissimo ingegno nelle lucide, basse e lisce vòlte e campate di cemento armato del teatro. La chiesa di Raincy dello stesso Péret, ~~e gli hangars per dirigibili~~ e le rimesse per dirigibili di Orly, accanto a Parigi, sono fra le architetture moderne quelle che meglio danno il segno- vorrei dire, il presentimento- dell'architettura del cemento armato. I famosi americani sono dei grandi ingegneri, dei tecnici di prodigiosa abilità; ma, come artisti, dei plagiatori infantili. Non uno solo degli audacissimi grattacieli che ancora abbia espresso in linea d'arte questa torre di Babele ~~odierna~~

~~del mercantilismo~~ del cosmopolitismo mercantile affastellato! Chi imita il Cinquecento italiano, e chi le forme anglosassoni gotiche; il più ingegnoso di tutti, ha riprodotto su più grande scala nientemeno che il Campanile di San Marco, su più grande scala, senza neanche una proporzione mutata! Del resto, l'architettura del ferro, e il grattacielo in ispecie, tutti sanno che non dura più di cinquant'anni. E l'arte aspira alla durata come a condizione essenziale. [Nep? Sep?]

Pagina a inchiostro nero numerata 2

«[si leggono in nomi di Facchini e Sant'Elia] Ornamenti: Le Corbusier e Péret niente americani niente viennesi e ted. Retorica nuova dei ted. nei viennesi leggiadria [...]

[segue una versione parziale di pagina 2]»

Pagine a inchiostro nero non numerata, 2 e 3

«Pittore e scrittore di molto ingegno, Louis Jeanneret è soprattutto un [lunga parte sbarrata] solido e coraggioso teorico.

Le sue meditazioni sull'arte hanno l'impronta di una tranquilla audacia, che non si lascia sgominare né fermare. Nulla in esse della baldanza bersagliera e dell'impeto polemico caro a noi italiani. È uno scientifico dell'attacco freddo, inesorabile. Da buon logico francese, va in fondo al suo pensiero e ne persegue le estreme conseguenze. Cominciò con la pittura, e il libro sul Cubismo, firmato da Ozenfant e Jeanneret rimane tra le documentazioni più serie e le più limpide esposizioni della scuola. Poi fondò con altri una rivista»

### Documento 13)

#### Sar 3.3.41

Segnatura provvisoria: 321

Denominazione / titolo: «Esposizione Venezia»

Data documenti: 1927

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (19 carte, 1 busta)

Il fascicolo contiene il manoscritto a inchiostro nero, bozza dell'articolo *Nuova e vecchia Italia artistica*. I fogli sono numerati da 1 a 19 e sono stati trascritti parzialmente. Si conserva busta con titolazione autografa.

#### «Nuova e vecchia Italia artistica

Una strana notizia ci giunge da Venezia: si sussurra circa la nomina di un triumvirato provvisorio, a capo del Sindacato delle Arti Plastiche, il quale triumvirato comprenderebbe insieme con i nomi del pittore Brass e dello scultore Martinuzzi, anche il nome del pittore Ettore Tito.

A chi conosce i valori veri dell'arte italiana, e la battaglia fervida che in questo momento si combatte da ogni parte, contro i vecchi non-valori, in favore della rinnovazione della vita spirituale della nazione nel campo dell'arte, questa notizia, per quanto ipotetica, riuscirà dolorosa e ~~incomprensibile, quasi sbalorditiva, un~~ ~~colpo~~ e incomprensibile. Ne rimarrà sbalordito come da un fulmine. Tanto per dare ai profani e agli estranei un'idea di che cosa ciò rappresenterebbe nelle battaglia per l'arte nuova: è come se a capo dei fasci della Basilicata fosse stato posto nel triumvirato, sia pure provvisorio, Francesco Saverio Nitti.

Ettore Tito è precisamente il Nitti o l'Orlando dell'arte: ~~l'esponente della~~ ~~[illeggibile]~~ ~~facilità, la maledetta faciloneria, la bravura e il bluff; questo~~ ~~napoletano~~ degli artisti italiani [...] la maledetta facilità, la stramaledetta faciloneria che in ogni campo e sempre furono la piaga, la remora, e la rovina d'Italia! [...] piacevole superficialissima pittura di Ettore Tito: la tinta e non il colore, la impressione e non la composizione, la rassomiglianza e non la forma, il

cromatismo e non la tonalità. Oggi- anno V- ci si batte in Italia per l'arte d'Italia. Un'arte che non escluda nulla, che accolga tutto, che sia sensibile a tutto, capace di assimilare tutto, secondo la vera grande tradizione italiana, che sempre fu sana, ~~che mai fu morbosa, e perciò capace di accogl/ mai temette i contatti con il di fuori~~ e perciò mai tenette morbosamente i contatti estranei; serena e forte, fiduciosa di se stessa, certa di potersi servire delle indicazioni, delle espressioni, e dei suggerimenti altrui ~~secondo il genio proprio~~ senza snaturarsi, anzi arricchendosi ed evolvendosi nel senso del proprio genio.

Questo ha inteso sicuramente di affermare il Capo, ~~quando si onorò onorando l'arte,~~ e. quando inaugurò di persona a Milano, con un discorso che rimarrà memorabile, la prima Mostra del Novecento italiano, analizzandone con acuto intuito le aspirazioni e i valori nuovi, uno per uno ed in sintesi; questo intese quando più recentemente ancora mandò una lettera di adesione al simpatico piccolo gruppo dei Salvatici fiorentini, e delegò S. E. Bottai a incoraggiarlo. Queste sono le diverse, multiformi e in fondo unanimi manifestazioni dell'Italia nuova, nei capi dello spirito, e soprattutto nel campo , che è suo per eccellenza, delle arti plastiche.

Ma qui si parla di rinnovazione fascista come di fenomeno ~~grande maestoso~~ profondo. Non si parla della piccola politica contingente e personale dei fasci locali, che può essere, ed è talvolta, in verità, assai diversa cosa. Tali interferenze possono anche essere- e non di rado sono, come il Capo stesso le definì anche in altra materia nella ~~memorabile~~ stupenda circolare ai prefetti- argomenti in contraddizione e in conflitto con la rinnovazione genuina.

La nomina, sia pure provvisoria, di un Ettore Tito a capo di un Sindacato fascista delle arti plastiche sarebbe la suprema delusione ironica e la parodia, spinta al parossismo dello scandalo, per le fedi ~~e le speranze di tutta la rinnovata Italia che vuole rinnovarsi/ di tutti gli artisti m.g.s~~ degli artisti italiani. [...]

Pagine a inchiostro nero 16, 17, 18, 19

« [...] perché a Venezia non soltanto interessi artistici locali sono da

salvaguardare. L'impresa delle Biennali di Venezia è impresa alla quale va legato-  
onore e merito veneziano- anche il prestigio e il decoro artistico di tutta la nazione  
di fronte all'estero. [...] Non si può consentire, in questi tempi antiquantitativi e  
antinumerici dell'anno V, che un colpo di maggioranza imponga, attraverso le  
corporazioni veneziane, qualche mutamento di rotta al sano criterio e al fine senso  
d'arte del podestà di Venezia, il conte Orsi. Egli è, deve essere e rimanere,  
~~l'arbitro~~ per la sua carica e per il suo valore personale, l'arbitro della situazione, e  
lasciare eventualmente anche che alcuni veneziani mediocri, o piccini, o  
incartapecoriti, o arrivisti, brontolino, se occorre, perché e purché la gloria di  
Venezia risplenda. m.g.s »

#### Documento 14)

##### Sar 3.3.15

Segnatura provvisoria: 320

Denominazione / titolo: «Arte – realtà – Partito preso»

Data documenti: s.d.

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (53 carte, 1 busta)

Il fascicolo contiene due copie dattiloscritte e una copia dattiloscritta e  
manoscritta della trascrizione di un intervento di Margherita Sarfatti in francese,  
verosimilmente ad una conferenza. I fogli sono numerati da 1 a 13; si riporta  
trascrizione di alcuni brani selezionati.

Si conserva la busta con titolazione autografa.

«Mme SARFATTI- Je voudrais dire quelques mots sur les communications que  
nous venons d'entendre. Excusez- moi si mes remarques sont quelque peu  
décousues ; je les ai notées au fur et à mesure que les orateurs parlaient.

D'abord, je ferai constater que nous nous sommes très peu libérés de l'archéologie  
et de l'histoire. Nous avons entendu des dissertations très intéressantes au point de  
vue historique. Pourtant il me semble que nous ne sommes pas ici pour faire le

point sous cet angle : les thèmes choisis devraient plutôt se rapporter à cet aujourd'hui qui va devenir demain.

Cela dit, je demande si la signification des termes « réalité » et « vérité » tels que l'entendent M. Bodrero et M. Focillon n'est pas un peu la solution à la question d'aujourd'hui. La réalité se compose de tout un ensemble de choses ; il n'est pas dit que le spirituel ne forme pas, lui aussi, à son tour partie du réel. C'est une grande erreur, commise par certaine philosophie que d'avoir eu de la réalité une conception matérielle, partielle et parfois grossière, comme si les idées n'étaient pas, elles aussi, du domaine de la réalité. Cette erreur se codifia, par exemple, en Allemagne par des termes tels que « Realpolitik » comme excluent tout sentiment ou idéalité [sic], ou le nom de « Realschule », donné aux écoles techniques, en opposition aux écoles d'humanités classiques, de ce fait investissent la technique, plus ou moins scientifique, de la dignité exclusive de « réalité » ou abaissant la réalité, par un divorce violent, à un niveau imperméable aux lumières de l'esprit. Si c'est cette réalité là que l'on veut rapprocher de l'art, l'on n'y parviendra fort heureusement jamais. C'est seulement grâce [sic] à une étrange illusion de perspective et d'optique que nous croyons que, dans le passé, l'art ait plus près de cette réalité brute qu'il ne l'est chez nous à présent. En fait, la mission de l'art a toujours été celle de tirer la vérité de la réalité ; c'est-à-dire de s'approcher de la réalité pour la transformer en vérité, non pas accidentelle et arbitraire, mais pure, éternelle et définitive.

L'art est, à mon sens, un phénomène de l'esprit. C'est donc tant qu'esprit qu'il peut avoir la maîtrise de la réalité ou de cette partie de la réalité qui touche à l'esprit.

Qu'est-ce que la réalité ?

Quelqu'un a dit que le type même de la réalité c'est, par exemple, celui qui nous est donné par la reproduction photographique ; la photographie, en somme. Eh bien, remarquez ce fait constant et curieux, bien qu'il passe trop souvent inobservé : le sujet photographié change, selon la nationalité de la personne qui exécute la photographie. Prenez l'exemple des chefs d'état ou des gouvernements,

des étoiles du cinéma ou des as du sport qui sont le plus souvent et inlassablement photographiés. Une bonne photographie vous dira tout de suite la nationalité, non pas de celui qui est photographié, mais de son photographe, dont l'interprétation déteint sur lui en gentilhommerie, austerité [sic] et correction britannique, enjouement et bonne rondeur américaine, amabilité française, raideur ou romantisme allemands, simplicité ou classicisme italiens.

Nous sommes bien d'accord : il s'agit là d'un procédé exclusivement mécanique, pour autant que la fonction du travail humain puisse être exclusivement mécanique, et pourtant la nationalité, la tendance, le parti- pris volontaire ou involontaire de l'opérateur y font leur œuvre d'interprétation et création. En d'autres termes, ce dernier, pour autant qu'il est artiste, influe sur la réussite de l'œuvre. Par conséquent, si nous plaçons à ce point de vue, nous arrivons à conclure que l'art n'existe que comme parti pris de l'esprit, lequel crée à nouveau la réalité à son image, selon le langage et les formes conventionnelles nécessaires au temps et à la personnalité humaine de l'artiste qui accomplit ce grand œuvre d'alchimie. Etant donné les nouvelles conventions dont l'art a besoin pour se renouveler, dans ce raccourci d'histoire qu'est notre siècle, ne faut-il pas demander au public, un effort de bonne volonté et d'éducation pour s'en rapprocher ?

Il est certain qu'à la fin du siècle dernier, nous avons eu une rupture avec le passé. Cette rupture a-t-elle été simplement causée par le matérialisme ? C'est beaucoup trop flétrir le siècle passé (je ne suis pas un partisan du siècle passé ni du passé en général) que de le [sic] placer sous le signe du matérialisme. N'oublions pas le grand élan du romantisme. Mon cher Waldemar George, votre intervention est un cri que vous avez lancé vers Dieu. Ce n'est pas moi qui le désapprouverai. C'est un cri admirable ; mais je vous demande et je me demande s'il n'y a pas plus de foi en Dieu dans cette recherche anxieuse et pathétique du dix-neuvième siècle que dans certaines formes de quiétude, de conformisme mort et vide du dix-septième siècle lui-même. Et d'ailleurs ; cette foi qui anime les gens des siècles passés, il faudrait peut-être la regarder d'un peu plus près, car il ne faut pas croire



que tous les artisans et tous les artistes de ces temps-là étaient de grands croyants. Nous avons, au contraire, l'exemple de beaucoup d'artistes et de peintres excellents qui ont fait des œuvres religieuses, même éminentes, sans être croyants : Le Pérugin, en particulier, était tout à fait athée ; Lippi ne passait pas non plus pour un homme très pieux. Il faut chercher la naissance de l'art dans autre chose: l'effort de l'esprit humaine mais il ne faut pas croire que cet effort ait jamais été limité et je me demande si ce n'est pas une autre illusion d'optique, cause par le recul de la perspective, que de croire qu'à notre époque seulement il y a des divergences dans l'opinion publique et que les temps d'autrefois formaient bloc. Il y a eu des dissidences profondes, au cours des siècles passés ; mais nous ne le voyons plus en considérant l'ensemble. L'humanité n'a pas beaucoup changé, en ce qui concerne sa manifestation supérieure, qui est le travail de l'esprit. Seulement il y a une question de parti-pris dont M. Ojetti s'est occupé pour la blâmer violemment. Et encore, à ce sujet, vous me permettrez d'apporter une note non conformiste, en disant qu'il faut qu'un artiste ait du parti-pris, sinon il n'a pas de tempérament ni de volonté ; il n'est pas artiste, car l'art est une cristallisation de l'esprit humain. Pour le moindre artiste qui veut écrire une page ou peindre un tableau ou croquer un dessin, il faut une certaine élaboration primordiale, qui est l'œuvre de l'instinct, mais il faut aussi un travail postérieur de l'intelligence pour vérifier et cristalliser le travail de l'instinct. Nous en revenons alors à ce que disait Cézanne dont M. George a dit tant de mal et que je défende: "L'art est une sensation organisée". Il faut véritablement "organiser cette sensation" et on ne peut le faire que par la participation du cœur et de l'esprit à cette volonté de parti-pris. Je vous demande de ne pas la condamner, de la reconnaître, comme une des forces vivantes de l'art.

Car, en fin de compte, posons nous cette demande : qu'est que l'art ? Où va-t-il, à quoi aspire-t-il, quel est son but, aujourd'hui, comme hier et demain ? L'art de nos jours veut-il être seulement ce caprice éphémère [sic] : un jouet pour riches ? Va-t-il se contenter de ce rôle sans grandeur ni dignité, ni durée ni noblesse ? S'il en était ainsi, n'hésitons pas à l'affirmer l'art serait mort. Ce serait un commerce de

luxe, riche, élégant, raffiné, peut-être couteux, mais inutile. Il abdiquerait à son rôle universel, ce ne serait plus ce grand sanglot libérateur des poitrines humaines soulagées ; ce ne serait plus l'art tel que nous l'entendons et aimons, un besoin essentiel de l'homme, les lettres patentes de sa noblesse morale, le cri même de son âme immortelle, assoiffée de beauté. Ce ne serait pas pour cette bagatelle périssable et périmée, l'amusement d'un salon frivole, que de véritables artistes se donneraient tant de mal, endurant des privations et des souffrances en vue de ce rachat de nos misères : la beauté immortelle. Les idées de durée dans le temps et d'universalité dans l'espace, en tant d'appel aux émotions, sont des conceptions [sic] basilaires inséparables du fait artistique, elles participent de plus profond de son essence même.

Ceci donné, comment donc se fait-il que l'on se plaigne généralement d'une rupture de contact entre l'art et le commun des hommes ? Cette doléance repose-t-elle sur des faits, ou bien sur des données imaginaires ? Est-elle particulière à notre temps, en quoi, comment et pourquoi ? Car il se pourrait aussi que fut là encore une ces illusion d'optique dont je parlais plus haut, et qui nous font voir le passé, de loin, en perspective rose, lisse et unie, et le présent, dont les premiers plans nous sautent aux yeux, tout en crevasses arides. La perspective sérienne si renommé dans les tableaux de Claude Le Lorrain, ne est rien en comparaison de la flottaison légère, flatteuse et aimable qui entoure les pics éloignés de l'histoire.

Et au cas où cette brisure de liens ; cette rupture de contacts et liaisons entre l'art et la généralité des hommes fut exactement vraie ; quelles en seraient les causes ? Ou dans tous le cas, quels seraient, soit les rémèdes [sic] à ce mal, soit les moyens pour en prévenir les effets ? [...]

Autrefois, une minorité relativement très restreinte complait seule dans chaque pays, en point de vue intellectuel. Et chaque pays s'en tenait à la sienne, ce qui la restreignait d'autant plus, en parvis étanches. On savait à qui on avait affaire, à des gens de haute naissance, de haute éducation, et de culture raffinée, possédant le même corps de traditions organiques que l'artiste dont ils étaient à juger les œuvres en premier et dernier ressort. La communication entre l'artiste et son

public s'établissait prompt, nécessaire, continuelle et spontanée. En Egypte ou en Assyrie, comme en France, on avait affaire à des cours, aux prêtres nobles et rois; en Grèce et à Rome à des aristocraties, en tous les cas à une élite. Au-dessous de celle-ci se trouvait une plèbe, qui comptait peu, et se modelait sur le jugement de son chefs ; ou des esclaves, qui ne comptaient guères. C'est seulement ad absurdum que Socrate- humain parmi tous les hommes- consent à poser des demandes au jeune esclave qui le sert à table, pour montrer que même un esclave peut n'être pas privé des lumières intuitives de l'âme [...]

Mais de nos jours, les classes moyennes de la bourgeoisie jouent dans la société un rôle de toutes parts prépondérant. Leur nombre se chiffre par millions dans chaque pays, elles pèsent sur le plateau de la balance d'un poids décisif en toutes matières. Or, quelles que soient le qualités réelles les mérites même incontestable de cette moyenne et petite bourgeoisie honnête, laborieuse et solide, elle n'est guère particulièrement donnée pour les arts : au contraire, ils lui sont rébarbatifs, la bourgeoisie demande ce qui est utile, tandis que l'art fait appel à l'intelligence des raffinés ou bien à l'intuition des primitifs, pas au demi-cultivés qui n'en peuvent apprécier la gratuite. L'art est un besoin et une émotion primordiale des êtres libres, délivrés de toute contrainte et des entraves conventionnelles, soit qu'ils y échappent par le haut ou par le bas. Puisque nous voilà donc aujourd'hui forcément en face des grandes masses bourgeoises, comment obtenir que les productions les plus exquises de l'esprit atteignent ces couches inférieures, auxquelles cependant il faut s'adresser ? Voilà le problème presque insoluble qui se pose, surtout pour la peinture et la sculpture mêmes, car l'architecture a un rôle social plus clairement défini [sic] par sono essence même et par son caractère d'utilité sociale.

Ici, nous empiétons clairement sur ce qui est le second problème. C'est seulement grâce à la fonction de l'Etat qu'un rapprochement peut se faire entre l'humanité, prise comme masse, la production artistique et l'artiste lui-même. C'est seulement grâce à ce rôle de mécène qui a été joué dans les temps passés par l'Etat, que ce fût la République ou que ce fût le prince, et qui doit être repris maintenant. Je ne

veux pas dire par là que l'Etat doive jouer le rôle de distributeur de prix, mais bien celui de distributeur de travaux vivants. [...] Notre Président a prononcé aujourd'hui, dans son admirable discours en faveur de la liberté de l'art, quelques notes je me permets de rappeler (1) [ aggiunto a fondo pagina “ voir plus loin, dernière partie: Discours officiels ”]. Il a dit qu'il était difficile de faire des œuvres d'art sur commande. Il entendait par là sans doute qu'incontestablement on ne peut commander par ordination officielle la naissance du génie, mais pour ce qui est de chefs-d'œuvre artistique, il faut cependant convenir qu'on n'en a jamais fait que sur commande.

Un artiste ne peut s'atteler au travail héroïque [sic] qu'est le travail de l'art, s'il n'a pas devant lui au moins un minimum de garanties que son œuvre sera placée, et qu'elle aura une durée. Voilà pourquoi l'art peut et doit se rapprocher de la réalité, non pas dans l'ordre de la réalité courante, mais de cette haute réalité qui est fait de la vérité suprême. Les grandes formes symboliques et allégoriques, résumant ce qu'il y a de plus noble et de plus grand dans la nature humaine, ne peuvent se produire ni sous l'impulsion d'une commande de la part d'un simple particulier, qui ne saurait qu'en faire, où les placer dans nos demeures provisoires et étrigées [sic], ni sous l'impulsion arbitraire d'un artiste qui reproduit son impression fugitive. Il faut que, soit l'architecture, soit dans les autres arts, quelque chose de solidement construit et durable puisse exprimer notre temps au-delà de notre époque, en donnant la mesure de ce que celle-ci a de plus haut pour les temps à venir. C'est la raison pour quoi l'art doit être encore placé sous l'égide de l'Etat, égide non pas morale, non pas didactique, mais économique, financière et sociale : il n'y a que l'Etat qui puisse donner à l'art ce grand essor universel. Quant à savoir à qui l'Etat passera les commandes, c'est une question de dévouement et de probité artistique, et aussi une question d'intelligence, et je ne pense pas qu'un vote- fût-il même celui d'une assemblée aussi distinguée que la nôtre- soit de nature et de puissance à conférer l'intelligence à ceux qui n'en n'ont pas.

Margherita Sarfatti »

## Documento 15)

### Sar 3.3.19

Denominazione / titolo: Conferenza arte moderna cartelle scartate

Data documenti: [post 1916]

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (37 carte, pacchetto di 10 carte, 1 busta)

Il fascicolo contiene numerosi fogli di appunti manoscritti, raccolti sotto il titolo «Conferenza arte moderna cartelle scartate», desunto dalla busta con titolazione autografa. All'interno del ricco materiale si individuano alcuni nuclei di pagine verosimilmente redatte nella medesima occasione o comunque riferibili a tematiche simili:

- una copia a inchiostro nero del manoscritto «Alle Fonti dell'arte moderna», tenuta insieme da un foglio che riporta nota autografa a matita blu «Traccia per giornali non terminata»; le pagine sono redatte su fogli omogenei e numerate, eccetto che sulla prima pagina, fino al 10;
- gruppo di quattro fogli manoscritti a inchiostro nero e blu, e note a matita rossa e inchiostro rosso, con titolo «Alle Fonti dell'arte moderna»; i fogli sono spuri e presentano numerazione varia: 1), 20), 21) 8) corretto in 22). Si riporta trascrizione della pagina 1).
- gruppo di fogli a inchiostro blu e nero, con note a inchiostro rosso, numerati dall'88 al 95 e dedicati ai preraffaelliti e alla pittura inglese.
- gruppo di fogli redatti a inchiostro blu su carte diverse (quadrettata, bianca velina ecc.) con titolazione autografa desunta dalla nota autografa a matita rossa «Cézanne Conferenza Cezanne sunto complessivo» posta sul foglio a inchiostro blu numerato A.

Di questo gruppo fanno parte, oltre al foglio A, i seguenti materiali:

- foglio a inchiostro blu è titolato a matita rossa «Tedeschi»;
- gruppo omogeneo di pagine redatte a inchiostro blu su carta quadrettata, titolate a matita rossa «Cézanne» e numerate Selva 1, Selva 2, Selva 3,

Selva 4, Selva 5, Selva 6;

- cinque fogli sciolti a inchiostro blu, numerati rispettivamente 9), 10), 11), 14) e senza numero, di cui i primi tre riportano titolazione a matita rossa, «Cézanne citazioni»;
- gruppo di dieci fogli, spuri e disomogenei, redatti con due inchiostri differenti ma tenuti insieme da una graffetta: a inchiostro blu e nero e titolazione a matita rossa i fogli 1B, 2B, 3B, 4B, 5B e non numerato, relativi ad un intervento di Margherita Sarfatti sulle fonti dell'arte moderna; quattro fogli redatti a inchiostro nero e rosso, spuri e tagliati, dove si leggono i titoli a inchiostro rosso «Turner». Si segnala che queste pagine sull'artista inglese sembrano appartenere ad un progetto separato, tuttavia sono inserite in mezzo ai fogli 1B, 2B relativi ad una conferenza; si tratta quindi di materiali nati in contesti diversi e verosimilmente riutilizzati da Sarfatti per occasioni differenti.

Non è stato possibile ricostruire l'intenzione editoriale per la collazione delle parti e si riporta trascrizione di alcuni fogli selezionati.

Pagine a inchiostro nero «Alle Fonti dell'arte moderna» numerate da 1 a 10, eccetto la prima

«Alle Fonti dell'Arte Moderna.

Alla Corte imparruccata di un Luigi XIV, tutta sussiego ed etichetta, capitarono un bel giorno nella galleria degli specchi a Versailles, una serie di quadretti: opera dei *petits- maîtres* olandesi e fiamminghi, grande sdegno del Re Sole, rappresentavano l'irruzione stonata e stridente, fra quelle mura, del terzo stato che si rifletteva per la prima volta nella pittura, come e proprio là dove, per la prima volta, si affacciava al predominio nella vita sociale.

Le forme mutevoli che l'immutevole ~~l'eterna~~ aspirazione alla bellezza di età in età riveste, cioè lo stile, non sono naturalmente che i riflessi e i prodotti, per azione e

reazione, attraverso la diversità dei temperamenti collettivi, della diversità della vita ambiente: perciò l'arte moderna nasce là dove per la prima volta prende forma e sostanza la vita moderna: nei Paesi Bassi; Il loro stesso grande lirico, Rembrandt, non transumana forme di pura bellezza, come i lirici della nostra pittura italiana, Raffaello o Michelangelo, o Leonardo, o Tiziano; transumana e sublima forme di espressione. In ciò si rivela il carattere del Nord, meno plastico, meno sensibile al ritmo della linea, più tormentato, ricercatore di quel che gli inglesi chiamano l'oversoul: la superanima. In una parola, e se è lecito anticipare con questa stessa parola sugli avvenimenti posteriori di parecchi secoli, è l'arte romantica, che si affaccia già. E già il primo germe ne aveva dato un italiano, il Caravaggio, che alla fine ancora del '500 vedeva e poneva il dramma realistico della plebe, il dramma idealistico della luce, al posto della composta gran luce di meriggio dei classici, dove il dissidio esisteva ma velato di quella sobrietà che è la più nobile forma del pudore morale, ma superato nella accettazione dei forti, ma purificato nella pacificazione della ~~catarsi che riconcilia e sposa l'umano col~~ ~~divino~~ catarsi, suggello dell'ineluttabile fato.

Così ai semidei di Sofocle, che pur nella più grave e nella più sconsolata delle lamentazioni non rinnegano e non bestemmiano, e pur giunti in fondo nell'abisso pare non si dipartano mai dalla visione della luce; così succedono ai semidei di Sofocle gli uomini, i casi e la esasperazione realistica di Euripide.

X X X

Dai Paesi Bassi il fulcro della vita moderna, e con esso e per esso, di riflesso della pittura moderna, si sposta verso l'Inghilterra. In Olanda e in Inghilterra, nasce in quell'epoca, con Rembrandt e Breughel, poi con Crowe, Constable, Turner, la pittura di paesaggio.

Copernico scoprì che il sole e le stelle non girano intorno alla terra, spodestando così anche l'uomo dal suo trono di re del Creato. I pittori fiamminghi scoprono che esiste un creato il quale non gira intorno alla visibilità apparente del protagonista, l'uomo. Ma è in Francia che l'arte moderna si propaga poi, e fiorisce gloriosamente nel secolo XIX: »

Pagina a inchiostro nero «Alle Fonti dell'arte moderna» numerata 1

«Alle Fonti dell'Arte Moderna

Ôtez moi de là ces magots- via di là quei fantocci- è la tipica frase uscita di bocca a Luigi XIV alla vista dei primi quadretti fiamminghi dei Breughel, dei Teniers e dei Van Ostade, secondo narra una tradizione forse non rigidamente storica ma certo preziosa per la verità superiore e sinteticamente rappresentativa della leggenda. Tra stucchi e dorature, tra l'umanità solenne agghindata e leziosa dei ritratti e delle composizioni allegorico- mitologiche e storiche dei Rigane e dei Largillière, dei Mignard e dei Lebrun; vicino all'umanità in carne ed ossa e appena un poco meno maestosa e preziosa che incorniciata di monumentali parrucche e ampiamente»

Pagina a inchiostro blu intitolata a matita rossa «Tedeschi»

«I tedeschi

chiuse le vie maestre dell'arte le arti plastiche

nella musica astrazione dal reale nella

Divisione netta: o reale (realpolitik- realschule ecc.ecc.) o irreal.

Manca l'equilibrio latino Goethe dopo lo Sturm und Drang lo trovò in Italia.»

Pagina a inchiostro nero numerata A e intitolata a matita rossa «Conferenza Cézanne, sunto complessivo»

«Fine Settecento tramonta classicismo anemizzato il romanticismo dei fiamminghi e inglesi francesi sino alla fioritura francese ritorna classicismo e ritorneranno gli italiani

Simbolo: il Greco- greco- italiano- spagnuolo- latinità- Cézanne francese e oriundo italiano, in pieno impressionismo lo supera assimilandolo e rinnovandolo in una sintesi superiore: tesi classica- antitesi romantica- Cézanne e le nuove scuole pittoriche tentano la sintesi- ancora molto confusa. Turner germe di tutte queste arti, poi viene Delacroix, contemporanea. Con Cézanne giunti all'ultimo



disfacimento del romanticismo si delinea nettamente il ritorno al classico  
È forma- linea- corposità sostanza realtà per reazione e colore al solo colore alla  
sola luce. Così la influenza dei nostri classici ritorna ancora una volta. Ritorna  
forse in questi che [...]»

Pagina a inchiostro blu numerata a penna nera Selva 1 e intitolata a matita rossa  
«Cézanne»

«Il romanticismo- 7 anni (Goethe, Wieland, Lessing, Goethe, Schiller, trilogia,  
Hegel) Introspezione ripiegamento su di sé dello spirito inappagato dalla bellezza  
esteriore. Germania frutti mediocri, troppa aderenza. Insurrezione gusto equilibrio  
freno sentimentalità esasperazione superficiale soggettivismo. Separazione verità:  
automatismo ideale Fiorellino azzurro. Setta cristiana. Scuola tecnica\_=  
realschule. Umanità. Albero, Arte equilibrio integrale unitario. Goethe. [...]

Grandi frutti Francia imbevuta classicismo monarchia, poi repubblica- consolato-  
Impero. Impoverito- necessità reazione- »

Pagina a inchiostro blu numerata Selva 2 e intitolata a matita rossa «Cézanne»

«Canova, David: bello assoluto Canova

Delacroix: bello interiore passionale emotivo e mutevole

Courbet: tutto ciò che è così come è

Manet: tutto ciò che io vedo così come lo vedo

1860-70-80 nuova scuola: Cézanne

Non capivano strada pazzo- metodo pazzia. Porta chiusa, muro ciclopico. Fratelli  
sconosciuti. 4 angoli orizzonte: balbettavano uguali sillabe- ma torre Babele

Enorme manovale compito ignoto

Gruppo attraverso Zola. Figlia banchiere.

Nato 1839- italiano. Cesena. Madre Zola.

Oeuvre. Passeggiate letture. Disegno

Madre: Paolo.

Padre: muore con genio. Mangia con quattrini. Legge Banca.

Cézanne sans frémir  
Naître peintre à venir  
Parigi atelier suisse. Realizzazione [...]»

Pagina a inchiostro blu numerata Selva 4 e intitolata a matita rossa «Cézanne»  
«Lungo e tragico equivoco accomunare imprs  
negatore e superatore  
imprs incrocio realismo giapponesismo. Turner luce. Helmholtz. Seurat» e cita  
altre frasi di Cézanne

Pagina a inchiostro blu numerata Selva 5 e intitolata a matita rossa «Cézanne»  
«Sfera cubo cilindro?!  
Diceva: I piani! i piani  
Il suo amore i gr veneziani  
Realizzare come i veneziani  
Il Louvre. 5 bis  
Tanguy niente nero e contorno  
Forma: concentrico  
Courbet- Manet: palla da bigliardo  
Colore- sintetismo- simbolismo: luce  
Morizot [sic] ombrellino  
Architettura umanità- disegno non ortografia scelta e stile.  
Anarchia arbitraria realismo imprs. Uomo duplice tradizione latina ordine e  
disciplina.  
Immanenza infinito attraverso finito Ordine attraverso sintesi. Accidentale casuale  
episodico ora unica: eternità [...]»

Pagina a inchiostro blu numerata Selva 6 e intitolata a matita rossa «Cézanne»  
«[...] Organizzare logicamente ordine attraverso l'eliminazione e la sintesi.  
Architettura. [...] Classico- moderno. Deformazioni [liriche] e architettoniche

vocabolario natura. Moderno sensibilità

Volumi nello spazio- corposità. Elementi architettura. Umanità. [...] »

Pagina a inchiostro blu numerata 146/9 6 bis Selva e intitolata a matita rossa  
«Cézanne citazioni 1»

«Ho voluto fare dell'impr. qualcosa di solido e durevole come l'arte dei musei.»

Pagina a inchiostro blu numerata 148/10 6 quater e intitolata a matita rossa  
«Cézanne citazioni 2»

«Imaginate Poussin rifatto interamente dal vero: ecco il classico che m'intedevo io.»

Pagina a inchiostro blu numerata 152/11 e intitolata a matita rossa «Cézanne citazioni 3»  
«Nel pittore ci sono 2 cose: l'occhio e il cervello, ambedue devono aiutarsi a vicenda. Bisogna lavorare al loro ~~mutuo sviluppo~~, dell'orecchio con lo studio del vero, del cervello ~~con la logica~~ organizzando ~~con la logica delle sensazioni~~ logicamente le proprie sensazioni ciò che dà il [potere] di esprimerle»

Pagine a inchiostro blu numerate a matita rossa «1B e 2B»

«Qualcuno tra voi signori e signore [là] certamente già [è] Fantocci Versailles. Fiamminghi. Breughel. Il Belgio usciva allora dalla rivolta contro Filippo II: l'invincibile Armada: Francia e Inghilterra per il Belgio contro la Spagna. Luigi XIV che aspirava a sua volta egemonia contro il Belgio e l'Inghilterra guerra- Terzo Stato- Chardin- Greuze [illeggibile] ghigliottina! Ma intanto le Fiandre salvarono l'Europa dalla fosca tirannia teocratica dell'inquisizione di Filippo II, così come con il sacrificio, con l'immolazione sanguinosa di sé hanno contribuito a salvarla e la salveranno dalla fosca tirannia militaresca e burocratica della Kultur di Guglielmo II»

## Documento 16)

### Sar 3.3.26

Segnatura provvisoria: 164

Denominazione / titolo: Alle fonti dell'arte moderna

Data documenti: [1923]

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (6 carte)

Il fascicolo contiene il manoscritto a inchiostro nero intitolato «Alle fonti dell'arte moderna»; le pagine sono numerate, eccetto la prima, fino al 6 e sul retro dell'ultima una nota autografa indica «sunto per la stampa».

### «Alle Fonti dell'Arte Moderna.

Alla Corte imparruccata di un Luigi XIV, tutta sussiego ed etichetta, capitarono un bel giorno nella galleria degli specchi a Versailles, una serie di quadretti: opera dei *petits- maîtres* olandesi e fiamminghi, rappresentavan l'irruzione stonata e stridente, fra quelle mura, del terzo stato che si affacciava per la prima volta al predominio nella vita sociale.

Le forme che l'eterna aspirazione alla bellezza riveste di epoca in epoca, cioè lo stile, non sono naturalmente che i riflessi e i prodotti della vita di quell'epoca: perciò l'arte moderna nasce là dove per la prima volta prende forma e sostanza la vita moderna: nei Paesi Bassi; e di là si trapianta in Inghilterra. E nei Paesi Bassi e poi nell'Inghilterra nasce il paesaggio, con Breughel e Rembrandt, con Turner e Constable.

Ma è in Francia che l'arte moderna si propaga poi, e ~~dalla Francia passa insieme all'Italia, nelle due capitali~~ fiorisce gloriosamente durante tutto il secolo XIX: appunto perché più fervido e intenso è nella Francia dell'ottocento, il ritorno della vita. David e Géricault, Ingres e Delacroix, Courbet e Millet, Manet e Renoir segnan le tappe miliari di questa ascesa, per la quale il romanticismo, attraverso il realismo, aspira ad assurgere ad una nuova espressione classica, totale e

definitiva, ~~di sintesi della vita.~~

A questo compito nuovo di sintesi, che non è da confondersi con il neo-classicismo gelido di una volta, ma dovrà essere per riuscir vitale, trasformazione e glorificazione dei valori soprattutto spirituali della vita moderna; a questo nuovo compito che dovrà formare la sua grandezza, è chiamata dalla sua storia e dalla fatalità della sua missione tradizionale, specialmente l'Italia.

Come già una volta i germi della feconda rinascita, della liberazione dal Medioevo, elaborati prima dalla Francia, sbocciavano poi al sole della feconda primavera italiana, così i segni ed i sintomi che si annunciano per ora, ancor vaghi nel cielo, sembrano ~~promettere~~ forse sul nostro orizzonte il balenio di una nuova aurora.»

### Documento 17)

#### Sar 3.3.36

Segnatura provvisoria: 354

Denominazione / titolo: Appunti per una conferenza (1927 Amsterdam)

Data documenti: novembre 1927

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (3 carte, 2 buste)

Il fascicolo contiene tre fogli diversi di appunti, riferibili alla conferenza tenuta da Margherita Sarfatti ad Amsterdam nel novembre 1927.

Pagina a inchiostro blu

«I Luigi XIV. I fantocci (pittura- non arte in genere)

II I fiamminghi (Breughel, Ghent, ecc)

III Chardin, [...] ecc.

IV Inghilterra, Van Dyck

V Hogarth (1): la satira politica; la modernità della vita e del costume; il realismo

VI West e Copfield (1) David (Marat) Gros

VII Reynolds- Gainsborough- ritratto e paesaggio

- VIII Morte di Gainsborough- Crowe – (Hobbema)
- IX Constable- Corot- Daubigny- scuola del '30
- X Paesaggio inglese: luce.
- XI Turner
- XII altri; Preraffaelliti: realismo
- XIII Brown- Courbet
- XIV Arti decorative
- XV Turner= Delacroix= luce
- XVI Manet, Monet, Sisley, Pissarro, impressionisti e neo-impressionisti
- XVII ~~Con~~ Cézanne, giunti all' »

Pagina a inchiostro nero (retro di un foglio di carta intestata della rivista “Gerarchia”)

«Sento profondamente l'onore di presiedere a un'esposizione di moderna arte italiana in Olanda. Sento profondamente e [provo] di indirizzare la mia parola. Una parola sulla moderna arte italiana ad un pubblico fortemente mescolato di italiani che amano l'Olanda, di Olandesi che amano l'Italia- in Amsterdam una delle capitali dell'arte nel mondo- della pittura trad ne artistica- Amsterdam- Rembrandt- la luce- la pittura moderna nasce dai veneziani- bolognesi- olandesi. Influenze e insegnamenti reciproci dei fiamminghi e degli italiani- originalità e fraternità delle due grandi tradizioni- [...] Tintoretto e Rembrandt/ Firenze- Venezia- Amsterdam[...]]»

## Documento 18)

### Sar 3.3.23

Segnatura provvisoria: 309

Denominazione / titolo: «900 Italiano conferenza riflessioni e frammenti, varie»

Data documenti: [post 1922]

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (7 carte, 1 busta)

Il fascicolo contiene alcuni fogli manoscritti, su carta intestata della rivista "Gerarchia". I fogli, numerati I e II, presentano un elenco di punti (da 1 a 7); seguono altri fogli numerati 2, 3, 4, 5. Il fascicolo contiene anche busta con titolazione autografa.

Pagine a inchiostro nero numerate I e II

«

- 1) Funzione del critico
- 2) Universalità del linguaggio pittorico
- 3) andarmene?
- 4) Il critico una volta non occorre. I tempi sono scardinati. Individualismo
- 5) 8cento. Dispersione mediocri e piccini. La guggia fare la guggia- Vi sono alcune rivoluzioni a ritroso: le più profonde
- 6) due cose da spiegare: il titolo 9cento italiano? I propositi e la natura di questi quadri
- 6) nazionalismo e cosmopolitismo nell'arte. Strati verticali e strati orizzontali. Assimilazioni. ~~Creare alcuni aspetti nuovi della tradizione~~ [aggiunto a matita blu "il tempo e lo spazio la tradizione e l'universalità")
- 6) Vi sono alcune rivoluzioni le più profonde, che procedono a ritroso. Creano aspetti nuovi della tradizione. Ritorni alle verità profonde: eterne
- 7) nome 9cento »

Pagine a inchiostro nero numerate 3,4,5

~~Fascismo~~ - Volontà di potenza/ Volontà di grandezza/ classicità/ senso pacato, sereno ed insieme eroico della vita/ classicità,-pudore-sobrietà, accettazione/ Bisogna ritornare al senso della bellezza. Le divinità ritornano tenendosi per la mano.

Volontà di potenza ma più nuova. Volontà di azione- coraggio- ripudio della ispirazione molle divinità da caffè= arte = mestiere, probità di mestiere- di corporazione, di bottega. Il 3cento-il 4cento- il Cinquecento- il Seicento- Veneziani e Caravaggio [illeggibile] l'eclittismo e la scomposizione [illeggibile] L'Ottocento va dall'Olanda all'Inghilterra e alla Francia. Il 9 cento cerca una nuova sintesi italiana di tutti gli elementi analitici elaborati dal nord. Ogni nazione imprime all'arte un proprio suggello che ritorna attraverso i secoli. In Olanda è la poesia dell'intimità, tanto nelle scene della vita quotidiana che in quelle del paesaggio. Italia- sintesi mediterranea.

Come è conciliabile con la caotica e contraddittoria vita moderna? Per es. Le Corbusier= forma senza ornamento= urgono verso l'oggettivismo, la severità dello spirito di fabbrica. Olanda e Italia no. ho veduto la moderna architettura olandese. Lo stesso senso del ritmo necessario e dell'indispensabile bello la anima che anima i nostri artisti italiani. L'uomo non vive di solo pane, né di sola necessità meccanica. La frettolosa vita quotidiana non è identica con la sua aspirazione e tradizione ideale nell'arte.

Che cosa è il Novecento?

Non ripudia il 19 secolo e l'impressionismo = lo accetta, lo esalta come preparazione elementi analisi verso la futura sintesi. Cézanne. Il nonno è naturalmente l'alleato del nipote.»



Documento 19)

Sar 3.3.38

Segnatura provvisoria: 327

Denominazione / titolo: «Conferenza Napoli»

Data documenti: 1929 dicembre 6

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (2 carte, 1 busta)

Il fascicolo contiene due fogli manoscritti a inchiostro blu riferiti alla conferenza *Tendenze e spiriti dell'arte moderna* tenuta da Margherita Sarfatti il 6 dicembre 1929 alla Compagnia degli Illusi di Napoli.

Si conserva la busta con titolazione autografa.

Pagina a inchiostro blu

«Altezza Reale, signore e signori, immaginate, miei cortesi uditori, uno di quei giardini con uno di quei parchi dei quali le ville romane Villa d'Este in Tivoli e le stupende reggie dei dintorni di Napoli- Caserta o Capodimonte, Altezza, dove voi vi compiaccete di riparare il vostro animo sottilmente magnifico-

Versailles- Caravaggio- dissidio

Realismo- analisi- esula allora dall'Italia il primato egemonico della pittura anzi dell'arte perché meno che meno la scultura e l'architettura possono essere realiste.

[...]

Pagina a inchiostro blu

«Altezza Reale, Signore e signori, vorrei evocare in questo istante innanzi ai vostri occhi al posto di questa sala un'altra visione: la visione di uno di quei parchi, di quei giardini settecenteschi all'italiana sul genere di quelli che abbondano intorno e dentro la cinta delle mura in Roma, come per es. V. d'Este in Tivoli, oppure che formano la gloria delle reggie intorno a Napoli; le reggie di Caserta o Capodimonte dove qualcuno che oggi mi ascolta ama riparare il suo spirito meditativo e sottilmente magnifico»

Documento 20)

Sar 3.3.48

Segnatura provvisoria: 289

Provenienza: Villa il Soldo (Cavallasca)

Denominazione / titolo: «30 gennaio 33 XI. Principio - sunto confza 900 San Remo»

Data documenti: gennaio 1933

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (6 carte, 1 busta)

Il fascicolo contiene sei pagine di appunti manoscritti, numerate da 1 a 6, redatte a inchiostro blu su carta intestata del Royal Hotel di San Remo e riferibili alla conferenza di Margherita Sarfatti nella città ligure del gennaio 1933. Alcune cancellazioni e correzioni non sono evidenziate tra parentesi perché nel testo originale si presentano a correre e vanno considerate contestuali alla prima stesura. Sono invece segnalate le note apposte ai margini o tra le righe, attribuibili ad una o più riletture successive.

Si conserva busta con titolazione autografa.

«Il tema della conferenza va ristretto, per non dire né banalità evidenti e superficiali, né paradossi non spiegabili né giustificabili nel breve tempo di un discorso, precisandolo nel genere, nel tempo e nello spazio. Per il genere, si vuol parlare qui non di tutta l'arte, ma solo della pittura; per il tempo, non di tutto l'evolo moderno; ma più particolarmente della pittura contemporanea, in modo particolare della pittura delle scuole, dei movimenti e delle correnti d'arte svoltisi negli ultimi decenni, specialmente fra noi in Italia.

Tuttavia questo tema anche ristretto entro tali limiti, ha bisogno di venire inquadrato entro più ampio spazio di storia, ~~per essere~~ perché se ne comprenda la portata e il significato. Conviene perciò ~~risalire alla seconda metà del secolo XIX,~~

~~quando la pittura italiana~~ rifarsi rapidamente al 1600, quando l'indiscussa egemonia non solo artistica, ma anche intellettuale dell'Italia tramonta sull'Europa. Con i nostri grandissimi pittori, con Leonardo, Michelangelo Raffaello, Tiziano, la pittura italiana aveva raggiunto gli insuperabili vertici del suo genio, non le restava dopo ciò che declinare e dividersi. L'ideale classico, la sintesi, tra i valori di umanità e i valori di bellezza, tra l'espressione e la rappresentazione e l'estetica, non può andare oltre. Dopo quei [sommi] esso comincia a dividersi. Il dissidio che prende il posto di quell'armonia, comincia a manifestarsi, ancora in Italia stessa, con 1 tipica figura di pittore italiano, Michelangelo da Caravaggio, strana a torbida figura di delinquente e di artista che esprime la tragedia della propria anima tra il reale e l'ideale, tra l'assassinio nella vita e la creazione nell'arte, con il dissidio della luce e dell'ombra; motivo che verrà ripreso con potenza di creazione e di armonia, pur nella tragedia, infinitamente maggiore, dal grande Rembrandt. Rubens e Van Dyck, Rembrandt e Vermeer, [aggiunto a inchiostro blu "il Greco e Velazquez"], Le Hain e ~~Watteau~~ [aggiunto a inchiostro blu "Poussin"], Hogarth Turner e Constable, la pittura, da produzione italiana, a partire dal '600 e nei secoli successivi diviene produzione europea. Poi, nel secolo XIX, è soprattutto produzione egemonica francese.

David ritrova per la rivoluzione prima, e per Napoleone poi, gli accenti della classicità austera. Al tempo stesso, mentre i suoi allievi come Ingres e ~~lo stesso Corot~~, tengono la purezza della grande linea classica, si forma e continua parallelo in Francia il linguaggio rivoluzionario della pittura romantica. Delacroix, Millet, Daubigny, per il realismo con Courbet, l'impressionismo con Manet,»

## Documento 21)

### Sar 3.3.47

Segnatura provvisoria: 260

Denominazione / titolo: «900 Importante/ Conferenza 900 in Italiano e in Francese»

Altre denominazioni: sulle buste interne «Problemi d'arte. Materiale per un libro», «Sommario conferenza '900 in francese», «Eco Stampa Nizza», «Conferenza '900 in francese»

Data documenti: gennaio- febbraio 1933

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (48 ritagli stampa, 29 carte, 6 telegrammi, 6 buste)

Il fascicolo comprende diversi materiali, manoscritti e ritagli stampa, suddivisi in sottocartelle, tutti riferibili agli interventi di Margherita Sarfatti a San Remo e a Nizza nel gennaio- febbraio 1933:

- busta 260a «Sommario conferenza '900 in francese»
- busta 260 b telegrammi conferenza Nizza- San Remo
- busta 260c «Stampa Conferenza Nizza/ San Remo e Nizza», con ritagli stampa in italiano e francese
- busta 260d «Eco Stampa Nizza»

La busta 260a contiene cinque pagine manoscritte in francese, redatte a inchiostro nero su carta intestata dell'Alhambra Hôtel Leospo di Nizza- Cimiez e numerate fino a V. I fogli riportano i punti di un sommario da 1 a 23

«1) France- Italie

2) [Dordogne] –magie de la peinture le plus mystérieux des arts

3) création de la 3me dimension

4) Irréalité de la vérité

- 5) Idéal [périnée] du byzantin
- 6) Nouvelle création française, Poètes d'oïl, miniature, ange au sourire de la France aux [Poules] et en Toscane
- 7) de la miniature au fresque, du portrait au tableau, du caractéristique à l'idéal, du typique à l'atypique, de l'analyse à la synthèse, de l'impression à la composition ~~au définitif~~ de l'expression à la [beauté] de l'historique à l'éternel.
- 8) Métaphysique de la composition géométrique
- 9) Le drame de la lumière- les vénitiens- Caravaggio. Les espagnols, les flamands, Le Hain, Rembrandt, Turner, Bonington, Delacroix etc.
- 10) Les 2 courants parallèles de la peinture en France Delacroix- Ingres- Millet- Corot  
Manet- Cézanne- Picasso
- 11) Le cubisme et la tradition
- 12) L'idée de beauté
- 13) Les idées maîtresses : ce que l'on voit et ce que l'on sait.
- 14) Réaction à l'impressionnisme
- 15) non pas pompiérisme pourtant
- 16) Revolution naïves on plagiaires
- 17) Art de notre temps. Il faut être de son temps.
- 18) le chef- d'œuvre et l'art qui devient
- 19) Le bouillonnement émouvant de l'art en formation. Eglise militante, église triomphante.
- 20 On peut se battre contre tout excepté contre l'étouffement des matelas.
- 21) Besoin d'aide, d'attention, d'encouragement, d'attention, le meilleur encouragement
- 22) Mécanique de notre temps. [illeggibile] Sous- division du travail. Nécessité de réagir. L'homme total. Rôle de l'art pour créer l'unanimité et le fonds commun.
- 23) Espoir et foi. La foi est la substance des choses espérées et la [illeggibile]  
[la frase è ripresa e riscritta a pagina I – nella parte destra del foglio] La foi est la substance [prime] des choses pées et la déduction des choses invisibles»

Documento 22)

Sar 3.3.8

Segnatura provvisoria: 244

Denominazione / titolo: L'Art italien du siècle passe a nos jours

Data documenti: 1935

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (7 carte)

Il fascicolo contiene un dattiloscritto con appunti manoscritti, riferito al contributo di Margherita Sarfatti nel catalogo della mostra di arte italiana al Jeu de Paume di Parigi nella primavera- estate 1935.

«L'ART ITALIEN DU SIECLE PASSE A NOS JOURS

Le sort que PARIS fera aux Maîtres de la Renaissance, aux Primitifs, aux Vénitiens du dix huitième et même aux éclectiques agités du seizième siècle, m'inquiète peu. L'histoire et les musées ont rendu ces constellations familières à sa connaissance et à sa reconnaissance Mais, sauf pour Canova, le XIX siècle offre peu de noms italiens ayant cours universel absolu. Et quant aux vivants d'aujourd'hui et aux demi- morts d'hier, sujets à controverse, ils sont en butte au triage polémique de leur future classement en cartons officiels. Comment se renseigner par des articles de journaux introuvables et contradictoires, par des oeuvres enfermées dans de pauvres ateliers, ou dispersées au gré du hasard, chez d'irrégognables amateurs particuliers?

Or, les expositions ne devraient jamais montrer que du déjà vu. Une variation dans l'expression, une évolution dans la manière d'un artiste connue, nous touche au vif de notre â. Mais cent inconnus criant à tue- tête à côté l'un de l'autre nous assourdissent. Il faudrait que la connaissance de chaque artiste nouveau fut à chaque fois complète, un groupe entier de ses oeuvres nous pénétrant de sa forte parole.

C'est pourquoi j'estime l'entreprise du Musée du Jeu de Paume particulièrement dangereuse et intéressante.

Ce qui fut le propre de la Renaissance italienne, comme de toutes les époques où l'art d'un pays atteint sa splendeur, c'est la rencontre du génie particulier du lieu, avec le génie particulier du temps. L'art touche ses sommets, quand le génie du siècle se trouve être le génie même du terroir où aboutissent à ce moment la richesse et le pouvoir du siècle. La Renaissance a été pas sa destinée le berceau même, au moment où la péninsule florissante dictait sa loi morale au monde de l'esprit.

Avec le Carravage et les éclectiques bolonais, cette synthèse idéaliste de la réalité, impuissante à procéder au delà des cimes définitives où l'ont portée nos maîtres, se brise en éclats, dont l'un reflète crûment la réalité sur le plan de l'accidentel, sans l'épurer en conceptions générales, alors que l'autre la fige en conventions figolées et vidées de cette vie, dont le réel seul peut la nourrir.

Le drame de l'ombre et de la lumière, que l'Europe tout entière emprunte au Carravage avec Rembrandt, les Le Nain, Georges La Tour, les espagnols, les anglais, symbolise ce dualisme.

### LE XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> Siècles

Mais plus tard, VENISE, qui est avec VERSAILLES la capitale du dix-huitième siècle, élabore un nouveau primitivisme du paysage avec GUARDI et CANALETTO ; et une synthèse nouvelle de la réalité et de la grâce avec LONGHI et CANOVA. Synthèse entachée d'alexandrinisme, si vous voulez, et toutefois CANOVA, ce devancier d'INGRES, saura bien nous saisir de sa robuste puissance dans son portrait du Pape REZZONICO.

Même dans son Amour et Psyché, et surtout dans le portrait de Pauline BORGHESE, sa mièvre élégance, sans rien de factice, respire une volupté contenue. Il y a plus de véritable mesure hellénique dans cette jeune femme longue et souple, tel un épigramme de l'Anthologie grecque tourné en madrigal, que dans le sombre spartanisme des néo- classiques forcenés.

DAVID a beau s'affubler de la toge, sa romantique fureur préconise BYRON et DELACROIX:

L'Italie, au XIX<sup>e</sup> siècle toute absorbée par la tâche de son unité patriotique à bâtir parmi mille obstacles, n'a plus à dire sa parole de beauté sereine et d'éternelle sagesse. Nous avons pourtant au cours du siècle quelques grands peintres et des sculpteurs éminents : Il me plaît de signaler notamment quelques liens franco-italiens d'amitié ou d'influence réciproque comme ceux qui rattachent le sculpteur florentin BARTOLINI à INGRES, le sculpteur napolitain GEMITO à MEISSONIER, que ne réussit pas à gêner sa puissante simplicité ; et, enfin, le grand sculpteur piémontais MEDARDO ROSSO à DEGAS et à RODIN. Les scies de ce merveilleux artiste paraissent pétrées dans la lumière même, avec une ardeur de vie et une subtilité de pénétration psychologique inégalable.

Cette tragédie du typique contre l'atypique, du caractère et de l'expression contre le style que CEZANNE connut plus que personne, se joue à FLORENCE dans le groupe des FATTORI, LEGA, SIGNORINI, que l'on appela les macchiajoli, les faiseurs de taches, à cause de leur recherche de la lumière vivante et mouvante; à NAPLES, dans le groupe des paysagistes de MERGELLINA, d'où DE NITTIS prend son essor pour PARIS; à TURIN chez Antonio FONTANESI, contemporain de l'école de FONTAINEBLEAU; à VENISE, chez ZANDOMENEGHI qui ressentira lui aussi l'appel de PARIS; à ROME, chez NINO COSTA, noble esprit de patriote- artiste, qui fondera après 1870 l'école des paysagistes de la Campagna romaine. Entre VENISE et MILAN nous trouvons successivement APPIANI, le



néo- classiciste dont STENDHAL parle quelque part, HAYEZ, raseur de tableaux historiques, profondément ennuyeux, mais portraitiste remarquable, GRIGOLETTI, portraitiste modeste mais doué d'une sobre et profonde maîtrise; le singulier Giovanni CARNEVALI dit le PICCIO de BERGAME; et enfin l'école de la Scapigliatura, le 'Echevelés' de MILAN, où le sculpteur GRANDI et les peintres CREMONA et RANZONI préparent l'éclosion future des divisionnistes SEGANTINI et PREVIATI.

Ces peintres, CREMONA et RANZONI comme FATTORI, s'affranchissent surtout dans le portrait. Le portrait les libère du multiple et des scrupules réalistes. Quelle délivrance de pouvoir enfin camper une figure isolée, bien au centre de la toile, dans un clignement de lumière papillottante, mais pourtant unitaire; sans gestes, sans actions, sans les racontars dans ses profondeurs essentielles, telle qu'en elle-même enfin l'art la change. FATTORI excelle dans les portraits des femmes de sa famille, biographies provinciales d'une race sobre, effacée et robuste, racontées avec une fruste et puissante autorité. Daniele RANZONI, à mon avis le plus grand peintre italien du 19<sup>e</sup> siècle, en fait des chefs-d'œuvre d'intimité douce et grave presque monochromes de blanc et de gris. Il se raconte surtout lui-même les aventures de son âme parmi la blondeur des chairs féminines, avec quel charme subtil et langoureux!

Sa peinture est toute en vapeur et en parfum, il disait qu'il faut 'peindre avec son haleine, aussi, quelle subtilité de grand amant et de grand seigneur se dégage des toiles où ce fils de cordonnier de village se raconte lui-même et les aventures de son âme éperdue parmi les blondeurs nacrées!

Tout notre art, jusqu'au commencement du 20<sup>e</sup> siècle, est tiraillé entre ces deux besoins co-existants et contradictoires: rendre le frisson du plein air, le jeu de la lumière qui mue indéfiniment les formes, grignote les contours, nuance les couleurs; et en même temps maintenir le définitif immuable de la composition.

Car, ne nous y trompons pas. C'est bien par la composition, cette harmonie du style purifié en unité, que l'art monte du plan du réel quotidien au plan supérieur du vrai. L'impressionnisme italien s'applique avec une ingéniosité touchante à réussir cette gageure, tirer l'ordre et la quiétude, ce paradis des bienheureuses certitudes plastiques, de la gangue du changement, ce purgatoire des inquiétudes luministes et pleinairiste. Alors qu'un MONET en France s'attache à fixer bien exactement en quoi les Rochers d'Etretat par vent du Nord, à 10 H. du matin, diffèrent de ces mêmes rochers à 5h. d'une après-midi ensoleillée, un FATTORI, en Italie, aura soin de viser l'aspect immuable de la côte toscane. [aggiunto a matita, a fondo pagina "Qui vedi cartella 4 Modigliani"]

Même les peintres apparemment le plus éloignée de ces recherches, en sont hantés. MORELLI de NAPLES croit tourner cette pierre d'achoppement par l'orientalisme et le noir bitumeux, MICHETTI par le folklorisme et le blanc crayeux, MANCINI le plus grand peintre purement physique de chez nous, par un ruissellement de couleurs, si puissant et raffiné, qu'il tient lieu de l'âme en équivalences d'harmonie et d'ivresse.

Il n'est pas jusqu'au nos tout derniers morts, qui n'aient subi l'emprise de ces problèmes ; ainsi BOCCIONI, intelligence extraordinairement alerte, souple et audacieuse, que la mort enleva trop tôt; ainsi SPADINI, peintre fleuri des femmes et des enfants, charmant talent infiniment regretté.

La raison et l'analyse, ces deux mots d'ordre di 19<sup>o</sup> siècle, coïncident singulièrement avec le génie de la nation française qui se trouve au zénith de son pouvoir politique. C'est elle qui tir au clair, avec combien de force et de fraîcheur, les éléments nouveaux du réalisme moderne, les domptant et assouplissant en vue d'une nouvelle synthèse future. Tel fût son rôle à la fin du Moyen Age; la sculpture en bois et en ivoire, l'émail et la miniature ('l'art, que l'on appelle enluminer à Paris' proclame le Dante), ces techniques noblement minutieuses où il

n'y a qu'un pas à franchir, de la maîtrise de l'artisan à l'émoi de l'artiste, font les premières, craquer, sous la poussée de leur sève [aggiunto a inchiostro nero "Septentrionale"] la fadeur du byzantinisme appauvri. La France au XIX<sup>e</sup> siècle affirme son hégémonie dans le domaine de l'art.

CEZANNE, de par ses origines à la fois italiennes et provençales, ne se contente pas de ce rôle de précurseur, aculé à l'impasse impressioniste, sans renier l'impressionisme il se tourmente pourtant à lui trouver une issue, il assure qu'il faut 'refaire le musée sur nature' et 'peindre le tuyau de son poêle', alors que les musées, sphères et volumes étaient quantités méprisables. Nulle part sa leçon n'a eu plus de retentissement qu'en Italie d'où elle lui venait avec la voix de notre plus vieille tradition.

Bien entendu, ce ne furent guère les piètres traditionnalistes qui l'entendirent, mais les jeunes révolutionnaires, qui de bonne foi ne se doutaient pas d'honorer les dieux indigènes par leur iconoclastie.

L'admirable MODIGILIANI, par exemple, n'a-t-il pas fait retentir à PARIS le timbre grêle et pur des primitifs toscans, la candeur sans alliage des saints de retable florentins, graves et affinés par leur tourment intérieur?

[Da qui fino alla fine della frase, tutto sbarrato a matita]

Avant lui, il en alla de même au groupe de peintres, qui, BOCCIONI et CARRA à la tête, s'agrèga à MILAN vers 1908 au mouvement futuriste fondé par MARINETTI, et dont l'importance historique fut immense.

[aggiunto a matita, a fondo pagina "Qui pittori scultori"]

L'on ne saurait assez souligner l'importance historique de ce mouvement, qui cassa, à grands coups de poing et de clairon, les premiers carreaux dans le caveau moisi de conventions et limitations où nous nous étions.

Nos meilleurs peintres d'aujourd'hui, SIRONI, CARRA, SEVERINI, SOFFICI, FUNI, en sortirent plus pu moins. Je dis 'sortirent' et je l'entends bien ainsi, car le futurisme fut surtout une grande école d'expériences, de hardiesses et de renouvellements. Il eut le courage de proclamer à nouveau la valeur de l'invention dans l'art, d'y affirmer les droits de cité de l'imagination et de l'intelligence.

[Da qui fino a "Paris", tutto sbarrato a matita]

Aussitôt après la guerre, quelques artistes revenus de la mortelle mêlée des tranchées au corps-à-corps de l'art, fondèrent avec moi le groupe du Novecento Italiano, dans la ferme conviction que le siècle, sorti de ces tranchées, serait à nouveau un siècle de synthèse, et que par conséquent l'on dirait encore en toute les langues Novecento, comme on dit Cinquecento, pour indiquer une période d'art au caractère italien bien accusé.

Adolphe WILDT était des nôtres, maître-ès-marbre, tailleur et ciseleur incisif, voire même cruel. Ce petit homme malingre, aux épaules et au crâne puissant, dont la mort ne put avoir raison que par un coup de massue, était fait pour dresser au flanc de palais et au faite des églises des colosses en pierre, aussi humains et aussi pieux que ceux de ses confrères moyen- âgeux.

Nous groupâmes en de nombreuses expositions organisées à l'étranger, et dans les deux expositions de Milan, dont la première eut l'honneur d'être inaugurée par Mussolini en personne, l'élite de l'art italien aux tout jeunes près, ce sont ces même artistes, consacrés désormais par la renommée que le comité franco-italien assemble aujourd'hui à Paris. [fine della parte sbarrata a matita]

Parmi les sculpteurs, à signaler le regretté ANDREOTTI, aux doigts de qui affluait naturellement la grâce aigüe de ses ancêtres florentins; MARAINI, chef de la corporation fasciste des beaux arts organisateur des Biennales de Venise et de cette exposition de Paris, intelligence déliée et pleine de charme; Romano

ROMANELLI, talent précis, ambition disciplinée et sévère; Arturo MARTINI, tempérament plein d'abandon et de ferveur qui excelle à baigner les corps de ses jeunes femmes de la moiteur du rêve, ou de l'éveil d'une volupté alanguie et tendre; telle ces déesses couchées parmi les charmilles aux bord des fleuves de la Vénétie. Et encore, RAMBELLI et RUGGERI, chacun à sa guise, arrondissant les formes sous le signe de l'art roman. Parmi les plus jeunes, le ferme MESSINA, Marino MARINI, doué du sens des arêtes pointues, par où le squelette s'emmanche dans le geste vivant; et le tout jeune FAZZINI, attaquant à même le bois et la pierre le rythme ondulé et fier de ses hauts reliefs aux grands corps entrelacés.

-----

L'on connaît à Paris, où ils habitent ou habitèrent, CHIRICO, ce forgeur de mythes; le noble SEVERINI qui a la pureté intransigeante des siennois, PRAMPOLINI, FILLIA et TOZZI, aux grandes figures campées d'aplomb, avec tant d'autorité, dans leur ambiance fantasmagorique. L'on connaît aussi CARRA coloriste solide et raffiné, inventeur avec CHIRICO, de la peinture métaphysique, doué de cette touche par où le moindre aspect de la réalité s'irise de mystère. Parmi les membres de l'Académie, il faut nommer FERRAZZI de Rome et CARENA professeur à Florence, où il a conquis nombre d'élèves à sa peinture plantureuse. A Florence même Ardenzo [sic] SOFFICI se fait le patron acharné de l'observation humble et directe de la réalité. Virgilio GUIDI a sa chaire à Venise, il modèle ses figures et paysages dans une pâte lumineuse et dense, Felice CASARATI [sic] est chef d'école à Turin, ses personnages longs et maigres lui sont prétexte à dissiper les esprits avec une pointe d'âpre ironie. Il y a encore ROSAI à Florence, MORANDI à Bologne, et à Rome, à côté de OPPO, peintre et organisateur excellent des expositions quadriennales, se trouvent BARTOLLI, CERACCHINI, SOCRATE, MAFAI, PIRANDELLO le fils du dramaturge, et, parmi d'autres, les jeunes espoirs que Waldermar GEORGE dans sa généreuse promptitude a déjà fait connaître à Paris, CAGLI, CAVALLI, et LIVERI CAPROGROSSI [sic].

Waldemar GEORGE a aussi présenté dans son livre Arturo TOSI ; paysagiste profondément italien qui a le goût de terroir. A Milan il y a aussi MARUSSIG, SALIETTI, FUNI peintre et fresquiste de haute et solide envergure, CARPI, le jeune et spirituel USELLINI, et Mario SIRONI, dessinateur puissant prestigieux virtuose des gris et des bruns veloutés. Dévoré par l'inquiétude d'un trop-plein de talent, débordant le cadre étiqué de la vie commune, il ne songe qu'à déverser la maîtrise des ses longs labeurs dans de vastes fresques. Qu'il peigne des draperies dévoilant des nus fulgurants sous les cônes déchiquetés des montagnes ou la géométrie tragique de nos villes mécanisées, ou la gravité primordiale de la mère allaitant son enfant, du paysan ou du forgeron à leur travail il arrive à la grandiosité de la composition balancé par l'équilibre des volumes et des tons dans la perspective plastique.

-----

Cet art moderne italien s'apparente au fascisme non pas par le choix superficiel de quelques épisodes, mais par son essence, dans sa volonté d'action, de grandeur et de puissance dans son enthousiasme grave et contenu pour l'héroïsme. Cet art du novecento italien rétablit la primauté de l'esprit et de la hiérarchie des valeurs, il place la recherche de la vérité atypique bien au dessus de celle de la réalité expressive.

Margherita G. Sarfatti»

## Documento 23)

### Sar 3.3.2

Segnatura provvisoria: 183

Denominazione / titolo: Diorama italiano d'oggi a Parigi

Data documenti: [1935]

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (14 carte)

Il fascicolo contiene un dattiloscritto con appunti manoscritti, riferito al contributo di Margherita Sarfatti nel catalogo della mostra di arte italiana al Jeu de Paume di Parigi nella primavera- estate 1935.

Le pagine sono numerate dalla 1 alla 7 ma alcune carte si presentano tagliate; inoltre, alcuni fogli riportano lo stesso numero e sono versioni diverse dei medesimi brani. La trascrizione riguarda una selezione di questi materiali. Sono segnalate le correzioni a inchiostro nero, così come le indicazioni editoriali (“ a capo” e simili), non le aggiunte di virgole o le correzioni minime come i refusi singolare/plurale e femminile/ maschile.

Pagine dattiloscritte numerate 1 e 2

« ~~Panorama d'insieme della nostra arte italiana/dell'Italia~~ [aggiunto a inchiostro nero e poi corretto in “Diorama italiano d'oggi a Parigi”]

La tragedia del tipico contro l'atipico, del carattere e dell'espressione- e insomma, del romanticismo sino alla sua manifestazione postrema, l'impressionismo contro la classicità, ha per protagonista in Francia Paul Cézanne, ~~il quale~~ [aggiunto a inchiostro nero “a capo”]

Pur appartenendo cronologicamente e di fatto al gruppo rivoluzionario del suo tempo, gli impressionisti, senza rinnegarlo ~~li supera e~~ [corretto a inchiostro nero in “egli”] procede [aggiunto a inchiostro nero “oltre”], verso la reazione classica a

quel postremo romanticismo. Dice che “bisogna rifare il museo dal vero” e che bisogna “saper dipingere il tubo della propria stufa” proprio quando musei, sfere e volumi erano ~~in dispetto, considerati~~ quantità trascurabili. In nessun luogo la sua lezione ebbe maggiore eco che in Italia, donde essa veniva d'altronde, con la ~~duplice~~ voce della più antica nostra tradizione, a quel provenzale nato di famiglia ~~originaria~~ italiana nella Provincia di romana origine e di italiano paesaggio. Ben inteso che non furono i [aggiunto a inchiostro nero “nostri”] miseri “tradizionalisti” ~~della scuola e dell'accademia~~ ad ascoltare l'eco di quelle voci nella voce di un Cézanne. Essi anzi ripararono dietro l'etichetta “tradizione” il più vieto convenzionalismo ottocentesco, la più banale rimasticatura dei sottoprodotti impressionisti. Proprio quello, che meno si adatta, e che anzi più contrasta al genio della verace tradizione italiana!

Ma intesero il richiamo i giovani rivoluzionari, che in buona fede parte ~~sapevano,~~ ~~parte ignoravano~~ [corretto a inchiostro nero in “sapendo, parte in buona fede”] ignorando di onorare le deità indigete [sic] con la loro apparente iconoclastia. Del resto, il toscano Fattori, come i lombardi Cremona e Ranzoni, che appartengono ai Macchiaioli e alla Scapigliatura, (gruppi italiani di tendenze parallele all'impressionismo francese) soffrirono anch'essi del contrasto fra l'impressionismo, genio del loro tempo, e la classicità, genio profondo della terra, della cultura, della civiltà italiana. Non riuscirono a liberarsene, come Cézanne, con la ~~forza d'ala suprema~~ del genio; ma sciolsero modestamente il nodo e si affrancarono dal [illeggibile sbarrato], [aggiunto a inchiostro nero “dedicandosi”] soprattutto ~~attraverso~~ al ritratto. Il ritratto ~~al tempo stesso~~ autorizza, anzi impone, [aggiunto a inchiostro nero “un”] certo grado di realismo; ~~pur liberandoli~~ [corretto a inchiostro nero in “e al tempo stesso pur li libera”] dallo scrupolo del realismo nel costume, nell'accessorio e nell'episodio; [aggiunto a inchiostro nero “li libera dalla pregiudiziale”] ~~dalla pregiudiziale del casuale~~, dell'aria aperta e dell'analisi. Soprattutto, il ritratto li affranca dal multiplo [sbarrato illeggibile] nell'unità della concezione e del fuoco ~~individuale~~ [corretto a inchiostro nero in “visuale”]. Che sollievo, ~~poter infine porre una~~ [corretto a inchiostro nero in “far infine



campeggiare un'unica"] figura isolata, bene al centro della tela, [lunga sbarrata, parzialmente illeggibile, corretta a inchiostro nero in "creandole intorno un'atmosfera intima e raccolta, vibrante ma non sfarfallante nel colore e nella luce;"] senza gesti, senza azioni, senza le brutalità e le frivolezze dell'immediata "fetta di vita cruda"! ~~anzi non fetta di vita, ma vita~~ [corretto a inchiostro nero in "Che sollievo, non dipingere, non pretendere di rappresentare più nessuna 'fetta di vita', ma la vita"] nelle sue profondità essenziali, quale l'arte infine la trasforma in se stessa!»

Pagina dattiloscritta numerata 4

«La stessa passione per il ritratto specialmente femminile, per la figura unica campeggiante al centro della tela, calma, quieta, senza gesti, senza azione, la ritroviamo ~~in un toscano~~ [corretto a inchiostro nero in "di"] recente, nel grande Amedeo Modigliani. Come è toscano, questo singolare figlio di Botticelli, e, risalendo più si ancora, questo figlio di Lippo Memmi e di Simon Martini! La stessa affilata delicatezza nelle figure e, dall'antico al moderno, le stesse qualità di deformazione del reale verso un super-reale ~~con gli stessi intenti di~~ [corretto a inchiostro nero in "per gli stessi intenti di intransigente"] spiritualità. ~~Tanta spiritualità che~~ il modernissimo frequentatore di Montmartre- ~~sotto mutate vette ben poco muta l'anima di noi uomini~~ [sic]- ritrova per le sue modelle, per le sue pariginette, serve, lattaie, ostesse, fornaie del Novecento, lo stesso sguardo ~~limpido e~~ puro, la stessa accorata, profonda, limpida umanità, grazie alla quale le modelle, le fornaie, lattaie, ostesse trecentesche e quattrocentesche di Siena, Firenze e Perugia, ~~potavano trasumanare~~ trasumanavano a Madonne e Sante sotto lo sguardo intento e il pennello commosso di quei primitivi. Alla guisa loro, ~~egli non cura l'involucro fisico, manca del~~ [corretto a inchiostro nero in "la sua religiosità ignora il"] pagano culto del corpo e della tripudiata poesia [corretto a inchiostro nero in "il tripudio"] carnale che si svilupperà poi nel Rinascimento.[...]]»

Pagina dattiloscritta numerata 5

«[...] Tra i presenti a Parigi figuravano ~~pure~~ con opere rappresentative, alcune nuove, altre già note in Italia, DeChirico [sic], Prampolini, Fillia, Tozzi, Campigli, con il Ritratto della Famiglia Ponti, Severini con un nobile Ritratto di sua moglie e di sua figlia, Carena, Soffici, Ferrazzi, Casorati, Guidi, Bacci, Vagnetti, Semeghini, Morandi.

Del gruppo romano vi sono Bartoli, Socrate, [aggiunto a inchiostro nero “l'onorevole”] Oppo, Ceracchini, Colacicchi, Donghi, Mafai, Pirandello e i giovani Cagli, Cavalli, Zivieri e Capogrossi. Del gruppo di Milano ~~in~~ [corretto a inchiostro nero in “occupano”] una bellissima parete gli ariosi ~~poetici~~ commossi paesaggi di Arturo Tosi; [aggiunto a inchiostro nero “accanto a lui espongono”] Funi, Salietti, Marussig, Carpi, Carrà, Monti, Montanari, Usellini, De Rocchi, Zanini, e Mario Sironi con una vasta tela La Famiglia e due ~~superbi~~ [corretto a inchiostro nero in “monumentali”] nudi; tra gli scultori, Antonio Maraini, Commissario della Federazione Nazionale delle Arti e organizzatore [...]

Pagina a inchiostro nero numerata 6

«Quasi tutti i nomi dei migliori artisti italiani figuravano a Parigi, alcuni con opere nuove, altri con opere già esposte e note in Italia.

Tra gli scultori più rappresentativi, mancavano Romano Romanelli e Domenico Rambelli. Tra i presenti, da segnalare l'onorevole Maraini, organizzatore della Mostra e Commissario dei Sindacati artistici, un San Giorgio di ben composta linea. [...]

Pagina dattiloscritta, tagliata in alto e dopo la seconda riga (frammento)

«Tra i presenti a Parigi figuravano pure con opere rappresentative, alcune nuove altra [sic] già note in Italia, DeChirico [sic –taglio del foglio - illeggibile] talune di queste, come le tele di Sironi e di qualche altro, parlavano a Parigi il linguaggio di un'Italia nuova.

Tra le caratteristiche generali proprie ai migliori scultori e pittori moderni e

novacentisti maggiormente colpirono l'intelligenza degli intenditori francesi la bellezza della composizione nobilmente bilanciata nell'equilibrio dei volumi- per quanto riguardo la pittura- nell'aquilibrrio [sic] dei toni dentro la creazione dello spazio per mezzo della prospettiva plastica, la presisione [sic] del disegno, la verità non realista, verità a-tipica, non arbitraria, non casuale, non espressiva; la verità di sintesi della nostra arte. Essa è animata da una volontà di grandezza, di forza e di entusiasmo contenuto, che ristabilisce pure nell'arte il»

Pagina dattiloscritta tagliata in alto e in basso (frammento)

«una statua in legno di troppo frettoloso impeto esecutivo; Marino Marini, sempre elegante e sottile, dotato del senso della forma acuta, a Arturo Martini, con le sue [illeggibile sbarrato, corretto a inchiostro nero in “donne sinuose quali”] divinità fluviali, [illeggibile sbarrato, corretto a inchiostro nero in “tra molli sogni e voluttuosi risvegli.”]»

Pagine dattiloscritte numerate rispettivamente 8 [corretta a inchiostro nero 7], e 7  
«Tra le caratteristiche generali proprie ai migliori scultori e pittori moderni e novecentisti, maggiormente colpirono l'intelligenza degli intenditori francesi la bellezza della composizione nobilmente bilanciata nell'equilibrio dei volumi; e, per quanto riguardo la pittura, l'equilibrio dei toni ~~dentro~~-[corretto a inchiostro nero in “e”] la creazione dello spazio [aggiunto a inchiostro nero “- quello che io chiamo il luogo metafisico-”] per mezzo della ~~prospettiva~~ [corretto a inchiostro nero in “matematica euritmia nella composizione e nella prospettiva”] plastica. ~~La presisione [sic] del disegno,~~[corretto a inchiostro nero in “Creazione di una”] la verità non realista, ~~verità atipica,~~ non arbitraria, non casuale, ~~non espressiva;~~ verità di sintesi, [aggiunto a inchiostro nero “verità atipica”] della nostra arte. Essa è animata da una volontà di grandezza, di forza e di entusiasmo contenuto, che ristabilisce ~~pure nell'arte il~~ [corretto a inchiostro nero in “nettamente il”] primato e la gerarchia altissima dei valori spirituali”.]

~~Questo, all'incirca, il panorama d'insieme della Mostra del Pallemaglio e degli~~

Italiani d'oggi [sic] a Parigi. »

Pagina dattiloscritta numerata 7

« primato e la gerarchia altissima dei valori spirituali.

Questo, all'incirca, il panorama d'insieme della Mostra del Pallemaglio e degli Italiani d'oggi [sic] a Parigi. »]

#### Documento 24)

##### Sar 3.3.12

Segnatura provvisoria: 295

Denominazione / titolo: Italian architecture of to-day

Data documenti: 1934

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (3 carte)

Il fascicolo contiene il dattiloscritto in lingua inglese con correzioni manoscritte, redatto su carta intestata "Italia" Flotte Riunite COSULICH- LLOYD SABAUDO- NAVIGAZIONE GENERALE. Le correzioni a inchiostro nero sono state integrate nel testo e non sono segnalate perché perlopiù costituite da refusi. Una copia dattiloscritta con simili correzioni è conservata in Sar 3.3.50.

##### «ITALIAN ARCHITECTURE OF TO-DAY

Of all arts, architecture is by its very essence most entitled to represent the political and social welfare and the status of civilization of a commonwealth, at a certain degree and state of its development.

Music, literature, poetry, nay, even painting and sculpture may be to a certain extent the results of a peculiar or personal individual mood, though of course the highest and most exalted tree still is the very one which radicates its roots deepest into the common soil. But there is more in architecture than meets the eye.

First of all, to produce it, it is not sufficient to dispose of paper, ink, canvass, clay and colours. One must get ahead of that rare bird, a client, with real estate, mostly costly area, and more or less big capitals as a background. One cannot build for

oneself alone, indeed, the most important monumental buildings of any time have never been a private affair, but an affair of state, priests, kings, Popes, republics or whoever happened to be the Power that are, have been the ones to order the enduring monuments of architecture, which defied centuries and bear witness to long since decayed civilizations: tombs, temples, churches, theatres and palatial sovereign abodes, meant to impress the people.

X X X

Therefore, it would be an overstatement to say that Italy already has its special and peculiar fascist art. Art- real, genuine art, I mean- is no mushroom which grows overnight and withers in the morning. But still, without any exaggeration whatsoever, it is manifest to any unbiased visitor to Italy, that the Fascist regime, in its eleven years of ascent, has given and is giving a most powerful impulse to all arts in general and more particularly to architecture, mother and foster mother to all other arts.

This is to be seen especially in Rome, because the DUCE is working at that same historical mission which which Louis XIV, Colbert, and both Napoleons accomplished towards France: giving unity to the nation through a centripetal power in its capital city, Rome.

Such monuments as the House for War- Blinds, build by architect Aschieri, and the House for War- Muteles, and the large new University town, built bu His Excellency Marcello Piacentini, member of the Italian Academy, are bold and yet fully and harmoniously balanced products of modern art.

In the old conflict between space, viz, national custom and tradition, contra time, viz, international modern life, with all its needs wants and requirements, Piacentini, the best of our Italian architects, a supple, agile and talented artists, has kept the balance true to both these conflicting powers.

His newly- built and still not wholly finished Church of Christ the King is t a most striking and forceful example of how one can be true to the old and glorious tradition of ones' people and still not be blinded to new forms and tastes, as well as to the necessity of carrying the same tradition farther, towards need goals,

instead of simply and lazily exploiting it by copyng [sic] the time honoured creations of former ages.

This church rises in a new quarter of Rome, spacious and sunny. It is built in concrete as to all horizontal bearings, and in bricks as to all vertical bearings. Therefore, the façade is powerfully naked and decidedly pointing upwards with its two massive towers and its plain surface of red bricks, broken only by three high doors.

As to the inside, it consists of rusticated concrete, plainly showing its roomy bold archways and its cupola. On the main entry to the church, Arturo Martini, the best of our Italian sculptors, places a most thoughtful bust of Christ the King, His expressions being one of both majestic and human kindness.

In the inside of the Church, the apsis has been decorated by Achille Funi, one of our best new painters, with a gigantic real fresco of the same Christ the King, enthroned and lifting his hand, both in blessing and in command. Two angels at the sides of His throne bear the crown and the scepter.

On the four piers of the cupola, the same Funi has painted the four Evangelists, in the good old buon fresco manner, which is so very apt to give an architectural relief to picture, and to make it part of the building itself: not a frivolous after-thought of mere decoration.

The general impression the church gives is one of serene and august majesty: it looks like a modern Kings Hall, leading up to our Lord. awaiting for us, in unmovable kindness and restful peace, on His Throne, for the fatigued humanity to bear its fardels at His feet!

X X X

Architecture of course extends in Italy as elsewhere also to inner decoration. The Milanese architect Gio Ponti is past master in this art of refined modern luxury; from china to silks, cottons, plate, silver and glass, lace- tracery, and of course furniture of all sorts and kinds, from wood to steel and crystal, he left nothing untouched to build up the house- beautiful.

F.to MARGHERITA SARFATTI»

Documento 25)

Sar 3.3.43

Segnatura provvisoria: 165

Denominazione / titolo: Riassunto conferenza. Architettura e arte moderna

Data documenti: [1936]

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (6 carte)

Il fascicolo contiene due copie dattiloscritte con correzioni manoscritte a inchiostro nero e matita blu dell'intervento di Margherita Sarfatti al Convegno Volta nell'ottobre 1936.

«[aggiunto a inchiostro nero “Riassunto conferenza: Architettura e arte moderna”]

Uno strano destino, quasi di fatalità, pesa sulla cronologia. Spesso convergono i nomi alle cose, ma spesso convergono anche i numeri, nella loro misteriosa virtù pitagorica, alle svolte decisive della storia e muta la filosofia dei secoli col mutare del loro nome.

Così all'ottocento analitico e romantico si contrappone un secolo nuovo che si annuncia e ormai in 36 anni di vita si afferma sempre più classico.

L'ostacolo può dirsi in un certo senso panteista, l'uomo era asservito e sparpagliato nel tutto, disseminato nell'analisi. Questo sprofondamento gli permise di iniziare ~~questa~~ [corretto a inchiostro nero in “la”] serie di ~~grandi~~ scoperte meravigliose, e ~~quel~~ [corretto a inchiostro nero “il grande”] progresso delle scienze chimiche e meccaniche, dovuto specialmente alla spregiudicata e insieme scrupolosa buona fede con cui si mise a ricominciare e riesaminare tutto da capo. Senonché, rischiò di lasciarsi sopraffare dalle cose, e romanticamente e panteisticamente divenire loro schiavo.

È sintomatico che le ultime tre grandi scoperte o invenzioni, ~~siano~~ [corretto a inchiostro nero in “e cioè:”] i raggi Rontegen del 1895, il radio dei Curie nel 1899, le onde eteree di Marconi nel 1902- ~~eioè~~ appartengano a un ordine di trascendenza sempre più spirituale, a un ordine di rispondenze sempre più

ultrasensibile, quasi mistico della materia; [aggiunto a inchiostro nero in “per cui la materia si risolve in ultima analisi essa stessa in -illeggibile- ossia in fatto spirituale, in energia”]. Da allora, si può dire finita l’era delle grandi scoperte e invenzioni, il progresso diviene perfezionamento, l’uomo si impadronisce con lo spirito delle cose, che si erano imposte e quasi impadronite di lui nella loro forza primigenia.

L'uomo torna a sentirsi e volersi padrone al centro del creato, il che è essenziale carattere della classicità. La classicità è un pudore, una misura, un freno [aggiunto a matita blu “imposto a se stesso” e aggiunto a inchiostro nero “dall’uomo quando e in quanto esso si considera misura e centro del creato”] signore e padrone di sé e delle cose. Il romanticismo è un abbandono appassionato all’impero delle cose, alle forze dell’istinto e dell’oscuro caos.

Ciò che è vero della vita in genere, è ancora più vero dell'arte, che la precede e la riassume, in sintesi acuta e spesso profetica. Anche l'arte si avvia a ~~tornarsene ad essere classica~~ [corretto a inchiostro nero in “un ritorno non già classicista, freddamente compassato, ma di genuina classicità”] perciò aspira a tornarsi a collocare sotto il già disdegnato segno di Roma. ~~Perché~~ Nella grande tradizione unitaria della classicità mediterranea, la Grecia rappresenta la squisitezza e Roma la forza, la Grecia la proporzione e Roma la dimensione, la Grecia è la poli, la città e la signoria, ma Roma è l'urbe e l'impero, la Grecia la bellezza e Roma l'utilità. Ora anche il nostro tempo è tempo di masse, di folle, di dimensioni, di metropoli, e di utilità.

L’architettura romana, per esempio, ha due caratteristiche, una filosofica e l’altra strutturale: è un’architettura di masse, fatta per fini politici di dominazione e d’impero, e di conseguenza per fini di utilità sociale; è un’architettura di funzione e di rivestimento.

Come nell’architettura moderna, essa è tutta nudità nella linea espressiva della propria funzione, e tutta rivestimento nella massa della propria costruzione.

Nella scultura e nella pittura, lo spirito di Roma riprende il sopravvento con l’egemonia dell’uomo, di nuovo apertamente proclamato protagonista, con il suo



chiaro razicinio nella composizione, e con la centralità della visione nella prospettiva, e anche con la misura della sua persona, che tende a sostituirsi come soggetto al paesaggio.

Il ritorno di importanza dei valori plastici e dei valori di perspicuità nella rappresentazione è ancor esso un ritorno al classico.

Mentre l'impressionismo in pittura e scultura annegava l'uomo immergendone l'apparenza nell'oceano vago e labile delle vibrazioni atmosferiche di aria e luce, scultura e pittura moderna tornano ad accamparcelo innansi solido e ben definito, sotto specie durevole, come misura dell'universo, trasportando l'uomo e le sue ~~azioni dal moderno all'eterno~~ [corretto a inchiostro nero in "azioni"] dal piano dell'attuale e dell'incidentale, al piano del necessario e dell'eroico, [aggiunto a inchiostro nero "dal fugace al duraturo"]; dal caratteristico al definitivo, dal tipico e dall'espressivo al riassuntivo e all'atipico, [aggiunto a inchiostro nero "in una parola, dal moderno, all'eterno.""]»

#### Documento 26)

##### Sar 3.3.57

Segnatura provvisoria: 269

Denominazione / titolo: Convegno Volta

Data documenti: ottobre 1936

Descrizione consistenza: 1 fascicolo (19 carte)

Il fascicolo contiene il manoscritto con correzioni autografe a inchiostro nero e matita blu e rossa della relazione di Margherita Sarfatti al Convegno Volta nell'ottobre 1936. Le carte sono numerate da 1 a 19. Alcune cancellazioni e correzioni non sono evidenziate tra parentesi perché nel testo originale si presentano a correre e vanno considerate contestuali alla prima stesura. Sono invece segnalate le cancellazioni a matita rossa e blu, attribuibili ad una o più riletture successive.

«Al Convegno Volta, in Roma, all'Accademia, quest'anno, ~~tutte~~ se qualcuno tra i relatori o altri congressisti si sentiva in minoranza quando sentiva intorno a sé, nel silenzio cortese, o nei ~~lievi e cortesi~~ battimani formali, più lievi del consueto e del tollerabile, un senso di ostilità e disapprovazione; questo qualcuno si sfogava subito ~~a dire~~: “tanto, dai congressi e dai convegni mai non uscirono i capolavori”. E taluno ~~persino~~ – malgrado l'augusta accademica sede; a dispetto della ~~augusta~~ larga accademica ospitalità- taluno usciva persino a brontolare fra lusco e brusco: “già, le solite accademie”.

Era questione [illeggibile sbarrato a matita rossa] di uva acerba, oppure di uva stramatura, ~~ehi~~ diceva così chi ~~era~~ già contava fra gli eccellentissimi accademici, o chi, per ora, non sperava ~~prossimo~~ ~~quel~~ di toccare quel traguardo, ma ne preparava, di lontano, i violenti approcci. ~~miglio atti a conquistarlo.~~ [sbarrato a matita rossa]. Tutti sanno l'utilità a partire dalla fronda ~~che non vi è di meglio per aspirare a determinata carica~~ iniziale per valorizzare il futuro proprio conformismo. Non attira l'attenzione [illeggibile sbarrato] chi non comincia dall'opposizione e dall'antipatia, ~~primo~~ [sbarrato a matita rossa] ~~rudimentale~~ ~~elemento dell'amore,~~ come sanno i lettori di appendice e tutti gli spettatori di ~~cinematografo popolari/ inevitabile~~ [sbarrato a inchiostro nero e a matita rossa e blu] rudimento amoroso inevitabile, secondi i popolari insegnamenti dei romanzi di appendice e di cinematografo.

X X X

~~Gli ordini del giorno e le discussioni d'arte~~ [sbarrato a inchiostro nero e a matita blu]

Ma io difendo gli ordini del giorno e le discussioni e persino i convegni, quando si tratta di arte. Non è vero che siano “inutili”; chi questo sostiene, pecca di materialismo utilitario ~~come il~~ alla stregua di quel matematico, ~~che~~ il quale usciva dalla rappresentazione di Fedra, chiedendo “Bè, e questo cosa dimostra?”. Una discussione d'arte non prova niente; ~~ma mi conforta,~~ ~~ed una discussione d'arte~~ è feconda lo stesso, perché tiene caldo ~~all'animo~~ al cuore, è consolatrice, e edificante, e, ~~soprattutto~~ [sbarrato a matita rossa], crea un clima. L'arte soffre ai

giorni nostri ~~della~~ di un clima di generale disattenzione e indifferenza. Tanto è dura e vorticosa la vita, grandi le esigenze, mortifera la specializzazione ~~inevitabile e la~~ e divisione del lavoro, ~~per raggiungere qualche~~ inevitabili per scavare un proprio solco, in qualsiasi campo.

Bisogna ~~pensare~~ provvedere al pane e alle scarpe, dure cose da conquistare; se resta tempo, si ~~ha da pensare alla minacce/instabilità~~ precarietà economica e politica e morale della nostra civiltà, questa ansia di terremoto e di guerra, questa angoscia di catastrofe che il più umile e il più alto sentono incombere sulla vita d'oggi.

~~Prima del 14~~ Ancora non molti anni fa, prima del 1914, ~~la pubblicazione di un~~ libro, un edificio, un'esposizione, una ~~prima teatrale~~ rappresentazione formavano "avvenimento". Chi oserebbe oggi ancora chiamarli così? Il pubblico se ne infischia

~~Bisogna dunque Ma l'arte è dura fatica, si compie col a prezzo di sudore e di sacrificio; oggi più che mai è bello, utile e fecondo adunarsi-~~ [sbarrato a matita rossa]

Noi dai quattro canti del mondo che non ce ne infischiamo è bello utile e fecondo che ci si raduni a parlarne. Ci dimostriamo gli uni con gli altri che questa eclissi dell'attenzione popolare non deve scoraggiarci, perchè vaste minorità direttive ancora conoscono e riconoscono questi problemi dello spirito quali vitali, anzi quali i soli essenziali.

Perchè l'arte è dura fatica, l'arte vera, ha prezzo di sacrificio e di sudore; e si isterilisce, e muore, nella freddezza della disattenzione; se l'artista non è più convinto della sua necessità.

X X X

Le discussioni del convegno Volta furono vivaci, colorite e appassionate quanto occorreva per mostrarle vitali.

Non dirò che dopo averle ascoltate abbia saputo più di prima quali siano o quali debbano essere "I rapporti dell'architettura con le arti figurative". Su questo tema, la discussione divagò, senza precisione e spesso anche senza sincerità. Pochissimi

osarono palesare il vero fondo del loro pensiero, perchè architetti scultori e pittori, in presenza ~~tra loro, non osarono~~ gli uni degli altri si abbracciarono con cordialità solidali. In realtà, ognuno dei tre, ~~è convinto di essere il padreterno dell'arte~~ è sicuro del proprio padreternismo, prima di tutto personale, e poi anche di categoria, di corporazione e di maestranza. Nella gerarchia delle arti, ognuno è convinto che la propria stia al vertice come padrona, cui le altre ~~collaboratrici~~ debbano ministrare collaborazioni e onori e mezzi subordinati di vassalli o ancelle. Questo è legittimo e doveroso, perchè in arte, guai agli eclettici, guai ai tepidi, guai ai non passionali e non appassionati! ~~Guai agli equanimi! Bisogna essere, occorre, in buona fede, non poter non essere accecati partigiani, e settarii.~~ Non si può creare nelle arti plastiche senza temperamento e senza partito preso. Ma le ~~civiltà~~ puerili e meste creanze del convivere sociale impediscono di ciò palesare. D'onde, schermaglie di parole che camuffano [sic] la affermazione della superiorità dell'arte propria, e la negazione della priorità dell'arte altrui. I soli che avrebbero potuto dire in materia una parola di ponderata serenità, erano gli scrittori e i critici d'arte ~~che sono giudici~~. Ma questo ufficio di giudici di campo fu usurpato ~~quasi esclusivamente~~ soprattutto da coloro che erano combattenti in campo, per le ~~arbitrarie~~ tendenziose interpretazioni di inclusione ed esclusione date ~~dall'accademia dall'architetto Piacentini, secondo i suoi singolari e arbitrari criteri personalisti~~ agli inviti di chi se ne arrogò il monopolio personale con arbitrari criteri di personalismo e di malcelata esclusione degli elementi novatori in Italia. Per cui si sono visti invitare si gli stranieri, non gli italiani di avanguardia, contrasto troppo ~~eloquente significativo~~»

### 3.3 Biblioteca Margherita Sarfatti presso il Mart

Con il fondo documentario, è arrivato nelle collezioni del Mart anche il patrimonio bibliografico appartenuto a Sarfatti, o almeno una parte di questo. La Biblioteca Sarfatti è infatti divisa tra le collezioni degli eredi e una parte è ancora conservata presso la villa del Soldo. La quota depositata al Mart è comunque consistente e permette di ragionare sui contenuti e le finalità di questi materiali.

Il patrimonio, che consta di 350 documenti, è stato catalogato da Mariarosa Mariech, bibliotecaria presso il Mart, che sta concludendo uno studio sul Fondo librario Sarfatti, finalizzato alla tesi di laurea in Lettere e filosofia presso l'Università di Trento. La ricerca di Mariech, la cui collaborazione è stata fondamentale per la redazione di quest'appendice documentaria, intende chiarire la natura del Fondo quale 'biblioteca d'autore', approfondendo legami e tangenze con l'archivio, contenuti "biografici" derivati da iscrizioni autografe e dediche, insieme a caratteristiche dei volumi come le rilegature utilizzate, le numerazioni, i libri ancora intonsi. A questo proposito, dal lavoro di studio dei materiali condotto parallelamente alla schedatura operata da Mariech, emerge che le segnature, ad opera di due mani diverse, e almeno una autografa, suggeriscono una dimensione della biblioteca molto più ampia rispetto al materiale confluito al Mart, nota del resto confermata dalle eredi. Le segnature relative alle vecchie collocazioni (Vecchie coll.) sono state apposte successivamente, mentre le uniche originali potrebbero essere quelle riferite alla biblioteca di Achille Funi che era conservata da Margherita al Soldo in un apposito scaffale; di quest'aspetto trattano già P. V. Cannistraro, B. R. Sullivan, *Margherita Sarfatti*, cit.

La segnatura "Funi" presenta calligrafia diversa dalle altre due riscontrate ed è redatta a inchiostro nero invece che il consueto blu; sono queste caratteristiche del Fondo librario simili a quelle riscontrate sui volumi conservati in casa di Ippolita Gaetani, nipote di Margherita Sarfatti, nella sua biblioteca in via dei Villini, a Roma. Si può inoltre constatare che alcune rilegature, soprattutto relative a

pubblicazioni di Sarfatti stessa, di Novecento italiano o d'interesse politico sono le più preziose, con materiali pregiati e impressioni dorate (vedi ad esempio il catalogo rilegato della seconda mostra di Novecento italiano o anche *Le maître Paul Cézanne / Georges Rivière*. - Paris: Floury, 1923).

In quest'ambito, si dà nota delle pubblicazioni di solo carattere storico- artistico o critico, unitamente al ricco patrimonio di scritti di Sarfatti stessa conservati nella biblioteca. Il periodo di riferimento rimane il 1919-1939, anche se alcuni testi precedenti o successivi sono di grande rilevanza nella vicenda sarfattiana e se ne riporta comunque segnatura<sup>401</sup>.

All'interno di queste coordinate, sono state individuate sei aree di interesse della Biblioteca:

- A. Testi relativi a Novecento italiano o ad autori vicini al movimento
- B. Cataloghi di mostre di Novecento italiano all'estero
- C. Altre mostre cui Margherita Sarfatti partecipa
- D. Pubblicazioni di Margherita Sarfatti
- E. Altri testi e cataloghi di argomento storico- artistico
- F. Riviste

Tra gli argomenti non oggetto di questo studio, ma rilevante per la figura di Sarfatti spiccano le pubblicazioni di critica letteraria e quelle legate alle battaglie sociali di Margherita nei primi anni dieci. Al primo gruppo appartengono gli articoli usciti in "Italien", rivista di cui, come già ricordato (vedi capitolo 2.1), Margherita è ispiratrice:

Italienische Schriftsteller unserer Zeit / von Margherita G. Sarfatti; Übersetz von Elisabeth Helbig In: *Italien: Monatsschrift für Kultur, Kunst und Literatur*. – 2. Jahrg., Heft 3 (Feb. 1929), p. [97]-104  
In testa alla copertina, nota manoscritta dell'A.: Sarfatti Scrittori italiani d'oggi  
ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 23

---

401 In questa sezione i testi sono riportati con le diciture descrittive e secondo i criteri con cui sono stati catalogati e compaiono in Catalogo Bibliografico Trentino del fondo Sarfatti.

Mailands neues Denkmal / von Margherita G. Sarfatti; Übersetz von Werner von der Schulenburg In: Italien: Monatsschrift für Kultur, Kunst und Literatur. – 2. Jahrg., Heft 5 (Apr. 1929), p. 220-223  
In testa alla copertina, nota manoscritta dell’A.: Mon[.]to caduti Milano  
ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 24

Eine Venezianerin des Achtzehnten Jahrhunderts / von Margherita G. Sarfatti; Übersetz von Roslin Charlemont In: Italien: Monatsschrift für Kultur, Kunst und Literatur. – 3. Jahrg., Heft 4 (März 1930), p. [145]-149  
Inserite 5 p. numerate a mano, delle quali la prima recante il titolo manoscritto:  
Sponde mediterranee : Una regina di tremila anni fa. La valle dei re a Tebe  
ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 25;

“Gli indifferenti” / von Margherita G. Sarfatti ; Übersetz von Roslin Charlemont In: Italien: monatsschrift für Kultur, Kunst und Literatur. – 3. Jahrg., Heft 5 (Apr. 1930), p. [197]-201  
In testa alla copertina, nota manoscritta dell’A.: Sarfatti Indifferenti / (Doppio)  
Segno di attenzione al sommario a p. [197]  
ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 26

Al secondo ambito, quello delle battaglie socialiste e filantropiche dei primi anni del secolo appartengono invece gli articoli apparsi in “La Coltura Popolare. Organo dell’Unione Italiana dell’Educazione Popolare”:

anno II, n.8, Milano, Vittorio Nugoli & C. Editori, 16 aprile 1912  
Sarfatti, Margherita  
Il gaudioso mistero di una comunione d'arte / Margherita Grassini Sarfatti.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 1 2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6 2

anno II, n.23, Milano, Vittorio Nugoli & C. Editori, 1 dicembre 1912  
Sarfatti, Margherita  
L'arte della lettura / Margherita Grassini Sarfatti.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 1 3 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

anno III, n.4, Milano, Vittorio Nugoli & C. Editori, 1 marzo 1913  
Sarfatti, Margherita  
Il Teatro del Popolo / Margherita Grassini Sarfatti.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 1 4 Note ms.//2 Sarfatti, Margherita (ms.)//6

anno III, n.20, Milano, Vittorio Nugoli & C. Editori, 30 novembre 1913  
Sarfatti, Margherita  
L'ordinamento del corso popolare nelle scuole di Milano : relazione della  
Sottocommissione di studio / Margherita Sarfatti Grassini.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 1 6 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Sarfatti, Margherita  
Il teatro greco e il nostro popolo / Margherita Grassini Sarfatti.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 1 6 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

anno IV, n.13, Milano, Vittorio Nugoli & C. Editori, 31 luglio 1914.  
Sarfatti, Margherita  
Nuovi ideali di educazione / Margherita Grassini Sarfatti.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 1 9 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Sempre alle battaglie socialiste, femministe e filantropiche appartengono altre  
pubblicazioni:

Sarfatti, Margherita  
Istituzioni sociali di iniziativa femminile / Margherita Sarfatti. - Roma : Bono  
(tip.), 1909. - 8 p. ; 24 cm. Estr. da: Atti del I° Congresso di attività pratica  
femminile, Milano, 24-28 maggio 1908.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 1 1 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Consigli sulla sistemazione e coltivazione dell'orticello operaio / [introduzione di  
Margherita G. Sarfatti]. - Milano : Premiata tipografia agraria, 1917. - 16 p. ; 21  
cm.  
In testa alla cop.: Comitato pro orti operai.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 1 12 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Relazione morale e finanziaria del Comitato "Pro Orto Operai" : gestione 1915 :  
bilancio consuntivo 1915, bilancio preventivo 1916 / [Margherita G. Sarfatti]. -  
Milano : Premiata tipografia agraria, 1916. - 15 p. : tab. ; 24 cm. Nome del cur. da  
p. 9.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 1 10 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Relazione morale e finanziaria del Comitato "Pro Orti Operai" : gestione 1916 :  
bilancio consuntivo 1916, bilancio preventivo 1917 / [Margherita G. Sarfatti]. -  
Milano : Premiata tipografia agraria, 1917. - 16 p. : tab. ; 25 cm. Nome del cur. da  
p. 10.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 1 11 Sarfatti, Margherita (prov.)//6



Ciò che si pensava nel 1903 del voto alle donne / [Margherita Grassini Sarfatti ... [et al.]].In: La vita internazionale : rassegna quindicinale. – A. 22, n. 18 (20 set. 1919), p. 408-413 Ultima puntata delle risposte pervenute all'inchiesta promossa nel 1903 dall'Unione Femminile di Milano.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 1 14 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Si segnala inoltre il testo di Margherita Sarfatti pubblicato in “Vita Femminile”, anno VI, fascicolo II, 15 febbraio – 15 marzo 1924 (foto di copertina di Margherita Sarfatti con dedica al giornale):

Sarfatti, Margherita

Il mio primo amore ; Il mio primo peccato letterario / Margherita G. Sarfatti.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 1 16 In cop., nota ms.: Mio//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6,

Nella biblioteca del Mart si conservano poi due numeri di “Utopia” con contributi di Margherita:

“Utopia: rivista quindicinale del socialismo rivoluzionario italiano” direttore Benito Mussolini

A.1, n.1 (2 nov. 1913)

Sarfatti, Margherita

Clericalismo vecchio e nuovo / Margherita G. Sarfatti.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 1 7 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

a.2, n.13/14 (15-31 dic. 1914)

Sarfatti, Margherita

Confronti / Margherita Grassini-Sarfatti.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 1 7 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Tra i testi significativi dei primi anni di attività critica si conta copia della relazione della giuria che conferisce il premio a Margherita nel 1903:

Relazione della giuria pel conferimento dei premi ai migliori studi critici sulla Va Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia / [Giuseppe Giacosa, Pompeo Molmenti, Ugo Ojetti relatore]. - [S.l. : s.n.], [1904] (Venezia : Stab. Ferrari). - 12 p. ;Nome dei giurati e data di pubbl. dalla sottoscrizione a p. 12. - A Margherita Sarfatti è conferito il 3° premio.

ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 2 1

Al periodo di collaborazione con “ La Voce” appartengono invece i due contributi di Sarfatti nella rivista:

ZANGWILL, ISRAEL, *Le suffragiste militanti* / I. Zangwill ; (traduzione dall'inglese di Margherita G. Sarfatti). - Firenze : Libreria della Voce, 1914. - 24 p. ; 20 cm. - (Opuscoli della Voce ; 3)  
ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 8

*Le scuole nell'Agro di Roma : "Va' fuori d'Italia, va' fuori stranier!"* / Margherita Grassini-Sarfatti.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 1 5 Sarfatti, Margherita (etich.)//6

A ulteriore testimonianza del legame tra il padre del Futurismo e Margherita a inizio del secolo è utile riportare il volume di Marinetti del 1903, Gabriele d'Annunzio *Intime*, con dedica autografa alla donna:

Marinetti, Filippo Tommaso  
*Gabriele D'Annunzio intime* / F. T. Marinetti. - Milano: Verde e azzurro, [1903?]. - 29 p.: fregi tipografici; 18 cm. -(Le nostre celebrità. Serie B ; 4).  
Testo in francese. - Data ricavata da: *Bibliografia del futurismo : 1909-1944* / Claudia Salaris. - [Roma], 1988. - P. 44.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-ANSf op. 6/ 7 ANS757//4 Della Grazia, Paolo//6 CIF//6  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 1 Ded. di F.T. Marinetti a Margherita Sarfatti//2 Marinetti, Filippo Tommaso//6 Sarfatti, Margherita//6 CIF//6 Manca cop.//3  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Som op. 8 3834-T//4 Somenzi, Mino//6 Conservato in una busta dello Stato Maggiore Aeronautica Militare//2 CIF//6

Ai fini della ricostruzione della vicenda di *Storia della pittura moderna*, è interessante ricordare inoltre il già citato volantino pubblicitario di presentazione della collana Prisma, relativo al volume di Marcello Piacentini *Architettura d'oggi* ma interessante soprattutto perché riporta l'intero progetto editoriale.

Si è già riportato il testo monografico dedicato a Margherita Sarfatti, pubblicato da Orazia Belsito Prini nel 1934:

BELSITO PRINI, ORAZIA, Figure del tempo mussoliniano: Margherita Sarfatti, Piacenza, Tipografia del quotidiano "La Scure", 1934 (2 copie) n. 14  
ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 2 7

Infine, sebbene non attenga ai termini cronologici di questa ricerca, e appartenga di fatto ad un altro periodo storico, è importante notare il significativo numero di testi del critico d'arte Bernard Berenson, in prevalenza con dedica autografa a Margherita:

Berenson, Bernard

Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva / Bernard Berenson. - Firenze : Electa, 1948. - 417 p. ; 22cm + err. corr.

Tit. orig.: Aesthetics, ethics and history in the arts of visual representation.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 95 Note ms.//2 Ded. dell'A. a Margherita Sarfatti//2 Berenson, Bernard//6Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Berenson, Bernard

Sketch for a self-portrait / by Bernard Berenson. - London: Constable, 1949. - 144 p.; 23 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 98 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Berenson, Bernard

Alberto Sani : an artist out of his time = (un artista fuori del suo tempo) / Bernard Berenson. - Firenze : Electa, 1950. -115 p. : ill. ; 31 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 20 Sulla c. di guardia ant., ded. autogr. di B. Berenson a Margherita Sarfatti//2Berenson, Bernard//6 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Berenson, Bernard

Del Caravaggio : delle sue incongruenze e della sua fama / Bernard Berenson. - Firenze : Electa, 1950. - 97 p., 80 p. ditav. ; 22 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-B. Monografie Caravaggio 2 814//4

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 96 Ded. dell'A. a Margherita Sarfatti//2 Note ms.//2 Berenson, Bernard//6Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Berenson, Bernard

Vedere e sapere / Bernard Berenson ; [versione dal manoscritto inedito di Luisa Vertova]. - Milano Firenze : Electa,1951. - 44, [10] p., 88 p. di tav. ; 22 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 97 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Berenson, Bernard

L'Arco di Costantino, o, Della decadenza della forma / Bernard Berenson ; [versione dal manoscritto inedito di Luisa Vertova]. - Milano Firenze : Electa, 1952. - 74, [14] p., 80 p. di tav. : ill. ; 22 cm. Nome dell'A. dalla p. contro il front.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 94 Ded. dell'A. a Margherita Sarfatti//2  
Berenson, Bernard//6 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

### **A. Testi relativi a Novecento italiano o ad autori vicini al movimento**

Mostra delle opere di Anselmo Bucci : Famiglia artistica, Milano, dall'8 al 23 aprile 1915. - [S.l. : s.n.], 1915 (Sesto S. Giovanni (MI) : S.E.M.). - 31 p. : ill. ; 19 cm.v Catalogo della mostra. - Titolo della copertina: Famiglia artistica : mostra delle opere di Anselmo Bucci.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 2 Vecchie coll.: B.II.439bis (depennata); B.IV.769//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 In IV di cop., ms.: Dudreville Vigentina 11//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Mostra individuale del pittore espressionista Piero Marussig. - Milano : La Vinciana Galleria d'arte antica e moderna, [1919]. - [8] p. : ill. ; 14 cm. Catalogo della mostra tenuta a Milano, La Vinciana, nel novembre 1919.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 3 Correzioni a matita nel testo//2 Con 1 scheda bibliografica ms. Registri Buffetti mod. 1131//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Mostre individuali dei pittori Ambrogio Alciati, Giuseppe Biasi, Aroldo Bonzagni, Guido Cinotti e dello scultore Adolfo Wildt : Galleria Pesaro Milano, febbraio 1919 / [a cura di Vittorio Pica]. - Milano : Alfieri & Lacroix, [1919?]. 20 p., [10] c. di tav. : ill. ; 17 cm.

Catalogo della mostra. - Nome del cur. da p. [13].

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 4 Vecchie coll.: B.II.264bis (depennata); B.IV.792//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 In cop., ms.: Bonzagni//2 Con 1 scheda bibliografica ms. (Registri Buffetti mod. 1131)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Mostre individuali : V. Zanetti-Zilla, G. Marussig, B. Disertori, V. Zecchin : Galleria Pesaro, Milano, maggio 1920. - [S.l. :s.n.], [1920?] (Milano : Alfieri & Lacroix). - 17 p., [12] c. di tav. ; 17 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 5bis Vecchie coll.: B.II.322 (depennata); E.II.2183//2 Bibl. Sarfatti(ms.)//2 In cop., ms.: Zecchin//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Mostra personale dello scultore Arturo Martini e del pittore Alessandro Xul Solarì : 27 novembre-16 dicembre [1920]/ [prefazioni di Carlo Carrà e di Emilio Pettoruti]. - [S.l. : s.n.], [1920?]. - [16] p., [2]c. di tav. : ill. ; 16 cm. - (Arte pittura e scultura. Mostre temporanee ; 7). Dati della cop.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 5 Vecchia coll.: B.IV.751//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Con 1 scheda bibliogr.ms. (Registri Buffetti mod. 1131)//2 In cop., ms.: Arturo Martini 1920//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Mostra personale del pittore Giorgio de Chirico : 29 gennaio-12 febbraio [1921] / [prefazione di Giorgio de Chirico]. - [S.l. : s.n.], [1921?]. - [6] p. ; 16 cm. - (Arte pittura e scultura. Mostre temporanee ; 8).Dati della cop.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 8 Vecchie coll.: B.II.467 (depennata); B.IV.757//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Mostra individuale di Anselmo Bucci del "Novecento" : Galleria Pesaro, Milano, aprile 1923. - Milano : Bestetti & Tumminelli, 1923. - 7, [1] p., [23] p. di tav. ; 18 cm + 4 c.

Le 4 c. alleg. contengono l'elenco delle opere esposte.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 12 Vecchia coll.: B.IV.769//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Con 1 scheda bibliogr.ms. (Registri Buffetti mod. 1131)//2 Sarfatti, Margherita//6

Botta, Gustavo

Arturo Tosi / Gustavo Botta. - Milano : Galleria Pesaro, 1924. - 18 p. : ill. ; 18 cm. Ed. f.c.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 16 Vecchie coll.: B.II.448 (depennata); B.IV.747//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Ded. dell'A. a Margherita Sarfatti//2 Con 1 scheda bibliogr. ms. (Registri Buffetti mod. 1131)//2 Botta, Gustavo//6 Sarfatti, Margherita//6

Mostra individuale del pittore Plinio Nomellini : Galleria Pesaro, Milano, dicembre 1924 / [a cura di Vittorio Pica]. -Milano : Bestetti & Tumminelli, 1924. - 29 p. : ill. ; 18 cm. Nome del cur. da p. [30].

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 15 Vecchie coll.: B.II.416 (depennata); B.IV.849//2 Con 1 scheda bibliogr.ms. (Registri Buffetti mod. 1131)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Mostra individuale dei pittori Anselmo Bucci, Aldo Carpi : Galleria Pesaro, Milano, novembre 1926 / [testi di Carlo Carrà, Raffaello Giolli]. - Milano : Bestetti & Tumminelli, 1926. - 50, [1] p. : ill. ; 18 cm + 2 c. Le 2 c. alleg. contengono l'elenco delle opere esposte.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 24 Vecchia coll.: B.IV.768//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Con 1 scheda bibliogr ms. (Registri Buffetti, mod. 1131)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Mostra individuale dei pittori Carlo Carrà, Giorgio de Chirico e postuma di Rubaldo Merello : Galleria Pesaro, Milano, febbraio 1926 / [testi di Ardengo Soffici, Giorgio Castelfranco, Enrico Sacchetti]. - Milano : Bestetti & Tumminelli, [1926]. - 41 p. : ill. ; 18 cm + 3 c. Le 3 c. alleg. contengono l'elenco delle opere esposte.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 23 Vecchie coll.: B.II.449bis (depennata); B.IV.758//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Con 1 scheda bibliografica ms. (Registri Buffetti mod. 1131)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Gruppo novecentesco toscano : 15 dicembre 1928-30 dicembre 1928 / [testo di Raffaello Franchi]. - Milano: Galleria Milano, [1928?] (Milano : Alfieri & Lacroix). - 45, [2] p. : ill. ; 22 cm. Catalogo della mostra. - Tit. della cop. - Nome del cur. da p. 8.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 31 Vecchia coll.: B.V.989//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Con 1 scheda bibliogr.ms. (Registri Buffetti mod. 1131)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Seconda mostra del Novecento italiano : 2 marzo-30 aprile 1929 anno VII : catalogo : Milano Palazzo della Permanente ... - [S.l. : s.n.], [1929?] (Milano : Gualdoni). - 65 p., 115 c. di tav. ; 24 cm. Catalogo della mostra. - Ed. num.

ROVERETO\_MART 256 1 q-ANSg 124 Della Grazia, Paolo//6

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 40 Vecchie coll.: B.V.995; B.II.995a//2 Esempl. n. 2//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sovraccop. in p.p. e impr. oro//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

ROVERETO\_MART 256 q-Sar 40

Sette artisti moderni : Wildt, Carrà, Funi, Marussig, Saliotti, Sironi, Tosi : aprile 1929 : Galleria Milano, Milano / [testo di G. Nicodemi]. - Milano : Galleria Milano, [1929?] (Milano : Alfieri & Lacroix). - 23 p., [21] c. di tav. : ill. ; 22 cm. Nome dell'A. del testo da p. [12].

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 34 Vecchie coll.: C.I.648 (depennata); B.IV.717//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Achille Funi: 28 dicembre 1929-11 gennaio 1930 : Galleria Milano, Milano / [testo di G. Nicodemi]. - Milano: Galleria Milano, [1929?] (Milano : Alfieri & Lacroix). - 16 p., [10] p. di tav. : ill. ; 22 cm. Nome dell'A. del testo da p. [13].

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 35 Vecchie coll.: C.I.643 (depennata); B.V.999//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Mostra del pittore Alberto Salietti : Galleria Pesaro, Milano : febbraio-marzo 1931 / [testo di Giorgio Nicodemi]. - Milano Roma : Bestetti e Tumminelli, 1931. - 13 p. : ill. ; 18 cm.

Nome dell'A. del testo da p. [14]. - Catalogo della mostra.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 48 Vecchia coll.: B.IV.456//2 Con 1 scheda bibliogr. ms. (Registri Buffetti mod. 1131)//2 Sarfatti, Margherita//6

Esposizione del pittore Anselmo Bucci : Galleria Pesaro, Milano : 10 febbraio 1934. - Milano : Galleria Pesaro. [Milano] : Edizioni d'arte Emilio Bestetti, [1934?] (Milano Esperia). - 9 p., [22] p. di tav. : ill. ; 17 cm. Catalogo della mostra. - Titolo della copertina: Anselmo Bucci.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 56 Vecchia coll.: B.V.1006-3//2 Bibliot. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita//6

Leonardo Dudreville : Galleria Dedalo : aprile 1936. - Milano : Rizzoli & C., 1936. - 16 p., VIII c. di tav. : ill. ; 24 cm. Catalogo della mostra.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 65 Vecchia coll.: E.III.2.2207//2 Con 1 scheda bibliogr. ms. (Registri Buffetti mod. 1131)//2 Funi, Achille//6 Sarfatti, Margherita//6

## **B. Cataloghi di mostre di Novecento italiano all'estero**

Exhibition of modern italian art / under the patronage of His Majesty the king of Italy; organized by the Italian Ministry of public instruction: introduction by Arduino Colasanti; foreword by Christian Brinton. - [S.l.]: Italy America Society, 1926. - [31] c.: ill. ; 26 cm + 1 c. di tav. Catalogo della mostra tenuta a New York nel 1926. - Ed. di 10.000 esempl. - Titolo della copertina: Italian exhibition.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Dep. op. 12 Depero, Fortunato//6 22/II-R//4 CIF//6  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Dep. op. 12a 22/1-R//4 CIF//6 Depero, Fortunato (Museo)//6

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 20 Vecchie coll.: C.I.575 (depennata) ; B.V.997//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Con 1 scheda bibliogr. ms. (Registri Buffetti - mod. 1131)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Première exposition à Paris d'un groupe de peintres du Novecento italiano : du 17 mai au 12 juin 1926 : Galerie Carminati. - [S.l. : s.n.], [1926] (Paris : Soc. gén. d'imp. et d'éd.). - [15] p. : ill. ; 22 cm. Tit. della cop. - Catalogo della mostra.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 25 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Exposition d'artistes italiens contemporains : Musée Rath, Genève, février 1927. - Torino : Foà, [1927?]. - [50] c., [19] c. di tav. : ill. ; 26 cm. Catalogo della mostra. - Titolo della copertina: Artistes italiens contemporains 1927.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-AR 110 op. 8 3139-T//4 CIF//6  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 67 Vecchie coll.: C.I.592 (depennata);  
B.V.987//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Margherita [Sarfatti] (ms.)//2 In cop., monogr. ms. MGS//2 Scheda bibliografica ms.//2 Ded. di Alberto Sartoris a Margherita Sarfatti//2 Sartoris, Alberto//6 Sarfatti, Margherita//6

Italienische Maler : Ausstellung im Zürcher Kunsthaus : 18. März bis 1. Mai 1927 : Katalog mit Bibliographie und Abbildungen. - [S.l. : s.n.], [1927?] (Zürich : Buchdruckerei Berichthaus). - 31 p., [16] c. di tav. : ill. ; 23 cm.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 26 Vecchie coll.: C.I.598 (depennata);  
B.V.1004//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Margherita (ms.)//2 Sarfatti, Margherita//6

Novecento italiano : Ausstellung des Kunstvereins in Hamburg : 15. Juni bis 14. Juli 1927 : Hamburg Kunsthalle / [Text von Margherita G. Sarfatti]. - [S.l. : s.n.], [1927?] (Hamburg : Gustav Petermann Druckerei Gesellschaft). - [14] p.; 21 cm. Nome del cur. da p. [6].  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 27 Note ms.//2

Esposizione d'arte italiana in Olanda = Tentoonstelling van italiaansche kunst in Nederland : Stedelijk Museum Amsterdam, 22 october-20 november 1927 : Pulchri studio Den Haag, 9 december-31 december 1927 [Text von Margherita G. Sarfatti]. - [S.l. : s.n.], [1927?]. - 120 p. : ill. ; 20 cm.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 28 Vecchie coll.: H.I.1463 (depennata);  
E.II.2087//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Con 1 scheda bibliogr. ms. (Registri Buffetti mod. 1131)//2 Sarfatti, Margherita//6

Deuxième exposition d'artistes du novecento italien : Genève, Galerie Moos, juin-juillet 1929. - Genève : Galerie Moos. Genève : Sonor, [1929?]. - 39 p., [22] c. di tav. : ill. ; 28 cm. Catalogo della mostra. - Titolo della copertina: 21 artistes du novecento italien : Campigli, Carena, Carrà, Casorati, De Chirico, De Grada, De Pisis, Funi, Larco, Martini, Marussig, Modigliani, Rava, Saliotti, Sartoris, Severini, Sironi, Tosi, Tozzi, Wildt, Zanini : 1929.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 36 Vecchie coll.: C.I.593 (depennata);  
B.V.986//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Exemple pour Margherita Sarfatti//2 Con 1 scheda bibliogr. ms. (Registri Buffetti - mod. 1131)//2 Sarfatti, Margherita//6

Exposición del novecento italiano : : Buenos Aires : septiembre 1930. - [S.l. : s.n.], 1930. - [11] p. ; 18 cm. - (Amigos del arte. Florida ; 659). Catalogo della mostra.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 42 Vecchia coll.: B.IV.721//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Con 1 scheda bibliogr. alleg. (Registri Buffetti - mod. 1131)//2 Sarfatti, Margherita//6



Il Novecento italiano : nyky aikaista italialaista taidetta = nutida italiensk konst :  
Taidehalli Konsthallen, 1931. - Helsinki: Helsingfors, 1931. - 17 p., [16] p. di tav.  
: ill. ; 21 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 49 Vecchia coll.: B.IV.722//2 Bibl. Sarfatti  
(ms.)//2 Con 1 scheda bibliogr.ms. (Registri Buffetti - mod. 1131)//2 Sarfatti,  
Margherita//6

22 artistes italiens modernes : du 4 mars au 19 mars 1932 ... / [texte de George  
Waldemar]. - [S.l. : s.n.], [1932?]. - [9] p. 20 cm. Dati dalla cop. - In testa alla  
cop.: Galerie Georges Bernheim & Cie 109, Faubourg Saint Honoré, 109 - Paris. -  
Catalogo della mostra tenuta a Parigi, Galerie Georges Bernheim.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 50 Vecchia coll.: B.IV.772//2 Con 1  
scheda bibliogr. ms. (Registri Buffetti mod. 1131)//2 Sarfatti, Margherita//6

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sev op 115 Severini, Gino//6 6212-T//4 CIF//6

54. Jahresausstellung moderne italienische Kunst die zeitgenössische Medaille in  
Deutschland u. Österreich: Künstlerhaus Wien : 1. April bis 5. Juni 1933. - Wien:  
Künstlerhaus, [1933?]. - 94 p., [33] p. di tav. : ill. ; 19 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 54 Vecchia coll.: B.V.1006//2 Ded. di  
Antonio Maraini a Margherita Sarfatti//2 Con 1 biglietto ms. da A. Maraini ("Veda  
qui come/ho ricordato/quanto l'arte/moderna deve/al suo 900")//2 Maraini,  
Antonio//6 Sarfatti, Margherita//6 Con 1 scheda bibliogr. ms.

### **C. Altre mostre cui partecipa Margherita Sarfatti**

Marangoni, Guido, La I. mostra internazionale delle arti decorative nella Villa  
Reale di Monza MCMXXIII : notizie, rilievi, risultati / Guido Marangoni. -  
Bergamo : Istituto italiano d'arti grafiche, [1923?]. - 84 p. : ill. b/n ; 18x21 cm.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 13 Vecchia coll.: E.II.2141//2 Sarfatti,  
Margherita (prov.)//6

III mostra internazionale delle arti decorative : Villa reale di Monza, 1927 :  
programma. - [S.l. : s.n.], [1927?]. - [4] p. ; 29 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 29 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Catalogo della sezione italiana : esposizione internazionale d'arte, Barcellona MCMXXIX : maggio a. VII-dicembre a. VIII / organizzata dal Sindacato nazionale fascista degli artisti. - [S.l. : s.n.], 1929. - 64 p., LXIX c. di tav. : ill. ; 22 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 92 Vecchie coll.: D.I.596 (depennata);  
E.I.1939//2 Contiene scheda ms. registri Buffetti mod. 1131//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//6 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

#### **D. Pubblicazioni di Margherita Sarfatti**

L'arte e il fascismo / Margherita G. Sarfatti

In: La civiltà fascista : illustrata nella dottrina e nelle opere / per cura di Giuseppe Luigi Pomba. – Torino : Unione tipografico-editrice torinese, [1928], p. [211]-219  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 1 20

Venti giorni attraverso la civiltà della Sicilia / Margherita G. Sarfatti

In: Il secolo XX. – A. 20, n. 12 (1° dic. 1921), p. [899]-905  
ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 15

La XV Biennale : forestieri a Venezia / Margherita G. Sarfatti. – Roma : Soc. Nuova Antologia ; Casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli, 1926. – 7 p. Estr. da: Nuova antologia. – 16 maggio 1926  
ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 19

Architettura, teatro e mostra dell'Ottocento a Venezia / Margherita Sarfatti. – Roma : Soc. Nuova Antologia ; Casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli, 1928. – 8 p. ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 21

Scultori e pittori d'oggi a Venezia / Margherita G. Sarfatti. – Roma : Soc. Nuova Antologia ; Casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli, 1928. – 7 p. Estr. da: Nuova antologia. – 16 ottobre 1928 ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 22

Gli scultori italiani al convegno di Roma / Margherita G. Sarfatti. – Roma : Soc. Nuova Antologia ; Casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli, 1931. – 10 p. Estr. da: Nuova antologia. – 16 gennaio 1931 In copertina, nota manoscritta dell'A.: N (depennata); mio ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 27

I pittori alla quadriennale di Roma / Margherita G. Sarfatti. – Roma : Soc. Nuova Antologia ; Casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli, 1931. – 13 p. Estr. da: Nuova antologia. – 16 febbraio 1931  
ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 28

Il Chiostro delle Sette Fontane / Margherita G. Sarfatti. – Roma : Soc. anonima La Nuova Antologia ; Casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli, 1931. – 10 p. Estr. da: Nuova antologia. – 1° novembre 1931 In copertina, vecchia collocazione parzialmente asportata: D II

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 1 29

Fabiano, o, Delle profezie / Margherita G. Sarfatti. – Roma : Soc. anonima La Nuova Antologia ; Treves-Treccani-Tumminelli s.a., 1932. – 18 p. Estr. da: Nuova antologia. – 16 marzo 1932

ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 30

Cinque secoli di pittura francese / Margherita G. Sarfatti. – Roma : Soc. anonima La Nuova Antologia ; Treves-Treccani-Tumminelli s.a., 1932. – 13 p. ; cm Estr. da: Nuova antologia. – 1° maggio 1932

ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 31

La diciottesima Biennale a Venezia / Margherita G. Sarfatti In : La rivista illustrata del Popolo d'Italia. – A. 10, n. 6 (giu. 1932), p. 37-45 In copertina, nota ms. dell'A.: Mio ; Sarfatti, M.G. esp.ne a Venezia

ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 32

America in the arts of the Americans / Margherita Sarfatti In: Il Carroccio (The Italian Review). Rivista di cultura propaganda e difesa italiana in America. – A. 36, n. 6 (6 dic. 1934), p. 551-552 In copertina, nota ms.: pag. 551 / America in the hearts of / Americans – by / M Sarfatti

ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 33

La città universitaria di Roma / Margherita G. Sarfatti Estr. da: Nuova antologia. – Roma : Società anonima “La Nuova Antologia”, 1935. – 16 nov. 1935 In copertina, nota ms. dell'A.: M mio. Correzioni a inchiostro nel testo

ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 34

Arti decorative, ovvero: l'oggetto corre dietro alla propria ombra / Margherita G. Sarfatti

Estr. da: Nuova antologia. – Roma : Società anonima “La Nuova Antologia”, 1936. – 1° luglio 1936

ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 35

Il grattacielo / Margherita Sarfatti Estr. da: Architettura. – Milano : Fratelli Treves editori, 1937. – A. 16, giu. 1937, p. 333-344

ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 36

## E. Altri testi e cataloghi di argomento storico- artistico

### *s.d./ data incompleta*

Gurlitt, Cornelius, 1850-1938

Sir Edward Burne-Jones / von Cornelius Gurlitt.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 6 Vecchie coll.: E.IV.1139 (depennata);  
E.IV.2413//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Leg.m.te.//2 Note ms.//2 Sarfatti, Margherita  
(prov.)//6

Raoul Viviani / testo di Guido Marangoni. - Milano : Crimella Castagneri Zani,  
[191-?]. - 4, [1] p., [11] c. di tav. : ill., 1 ritr. ; 35 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 18 Vecchie coll.: A.IV.187 (depennata);  
B.I.479//2 Bibl. Sarfatti (ms)//2 Sul front., ded. autogr. dell.A. a Margherita  
Sarfatti, Milano, febbraio 1922//2 Viviani, Raoul//6 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Andree, Richard

Grande atlante geografico universale / Andree. - 6. ed. - Milano : Hoepli, [191-?].  
- v. : ill. ; 30 cm. Meissonier, Jean-Louis-Ernest

1 : MANCA

2 : Indice alfabetico dei nomi : coi riferimenti che permettono di trovare  
immediatamente sulle carte i paesi ricercati. - 532 p.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 28 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Plinio Nomellini / Vittorio Pica.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 19 Con 1 scheda bibliogr. ms. (Registri  
Buffetti mod. 1131)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

---

Rinaudo, Costanzo

Cronologia della storia d'Italia : dal 476 al 1870 / Costanzo Rinaudo. - Firenze :  
Barbèra, 1886. - 92 p. ; 17 cm. -(Piccola biblioteca del popolo italiano ; 3).

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 130 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Cattaneo, Raffaele

L'architettura in Italia : dal secolo VI al Mille circa : ricerche storico-critiche / del  
prof. Raffaele Cattaneo . - Venezia: Ongania, 1888. - 306 p. : ill. ; 26 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 47 Vecchie coll.: B.III.478 (depennata);  
A.II.34//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Roger-Milès, Léon

Le paysan dans l'œuvre de J.-F. Millet : ouvrage illustré d'un portrait et de vingt-cinq reproductions d'après les chefs-d'œuvre du maître / L. Roger-Milès. - Paris : Petit. Paris : Flammarion, 1895. - 16 p., [24] c. di tav., [1] ritr. ; 35 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 10 Vecchie coll.: F.III.116 (depennata);  
D.IV.1776 (depennata); D.IV.1777//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sulla c. di guardia ant., ded. ms. a Margherita Sarfatti di Eduardo e Zina, 8 aprile 1897//2  
Leg.m.te//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

La pittura lombarda nel secolo XIX. - Milano : Società per le belle arti ed esposizione permanente, 1900. - 130 p., [51] c. di tav. ; 24 cm. Catalogo della mostra tenuta a Milano nel 1900.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 85 Vecchie coll.: C.III.754 (depennata);  
B.V.938//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Note ms.//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Calderini, Marco

Antonio Fontanesi pittore paesista : 1818-1882 / M. Calderini. - Torino [etc.] : Paravia, Giovanni Battista & C., 1901. -298 p. : ill. ; 32 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 9 Vecchie coll.: A.IV.180 (depennata);  
B.VII.1194//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Leg.m.te//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Lemonnier, Camille

Henri De Braekeleer : peintre de la lumière / par Camille Lemonnier. - Bruxelles : Van Oest & Cie, 1905. - 43 p., [4] c. di tav., [1] ritr. ; 23 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 1 Vecchie coll.: E.I.1024 (depennata);  
D.I.1404//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Quarante fac-similés d'après Eugène Carrière gravés pour la vente de l'atelier du maître : Hôtel Drouot, 8 juin 1906 ... / texte de Arsène Alexandre ... [et al.]. - Paris : Bernheim-Jeune, 1906. - XLVII, [19] p., 99 c. di tav. : ill. ; 37 cm. Titolo della copertina: Eugène Carrière.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 4 Vecchie coll.: F.I.1203 (depennata);  
D.IV.1774//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Novati, Francesco

Freschi e minii del Dugento : conferenze e letture / Francesco Novati. - Milano : Cogliati, 1908. - 361 p., X c. di tav. rimont. nel testo ; 20 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 117 Vecchia coll.: B.I.198 (depennata);  
B.III.543//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 In calce alla cop.: Biblioteca Sarfatti//2  
Leg.te//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Dumont-Wilden, Louis

Le portrait en France / par L. Dumont-Wilden. - Bruxelles : Van Oest & Cie, 1909. - 276 p. : ill. ; 26 cm. -(Bibliothèque de l'art du XVIIIe siècle).

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 51 Vecchie coll.: F.III.1148 (depennata);  
D.I.1302//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Leg.m.p.//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Soffici, Ardengo

Il caso Medardo Rosso ; preceduto da, L'impressionismo e la pittura italiana / Ardengo Soffici. - Firenze : Seeber, 1909. - 98 p., [19] c. di tav., alcune ripieg. : ill. ; 25 cm.

Titolo del dorso: Medardo Rosso ; L'impressionismo.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Dega 19 6335-T//4 Degasperri, Alfredo//6 Sul front. nota di poss. ms. di Alfredo Degasperri. - Restaurato//2 CIF//6

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 70 Vecchie coll.: C.I.577 (depennata);  
B.V.966//2 Bibl Sarfatti (ms.)//2 Note ms (p. 21)//2 Ded. di Medardo Rosso a Cesare e Margherita Sarfatti//2 Manca cop.//3 Dorso lac.//3 Rosso, Medardo//6  
Sarfatti, Margherita (prov.)//6

L'arte di Gaetano Previati nella stampa italiana : articoli critici-biografici e conferenze. - Milano [etc.] : Bocca, 1910. - 272 p., [1] ritr. ; 24 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 76 Vecchie coll.: C.I.567 (depennata);  
B.V.957//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Previati, Gaetano

Les principes scientifiques du divisionnisme : (la technique de la peinture) / Gaetano Previati ; avec 90 figures dans le texte ; traduit de l'italien par V. Rossi-Sacchetti. - Paris : Galerie d'art moderne italien A. Grubicy. Paris : Grubicy, 1910. - 329 p. : ill. ; 23 cm + err. corr.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 88 Vecchia coll.: A.I.104 (depennata);  
A.V.194/bis//2 M.G. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (ms.)//6

Mauclair, Camille

La peinture italienne / Camille Mauclair. - Firenze : Alinari, 1911. - 211 p. : ill. ; 25 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 66 Vecchie coll.: B.I.204 (depennata);  
A.II.39//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Turner, Joseph Mallord William

Liber studiorum / J. M. W. Turner. - Miniature ed., repr. - London Glasgow : Gowans & Gray, 1911. - 128 p. : ill. ; 15 cm. Titolo della copertina: Turner's Liber studiorum.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 132 Vecchie coll.: C.II.705 (depennata);  
E.II.2050//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Gauguin, Paul

Paul Gauguin : Mappe. - München : Piper & co., 1913. - 1 cartella (1 c., [15] c. di tav.) : ill. ; 39 cm. A c. sciolte, con tav. rimont. a mano. - Tit. della cartella:

Gauguin Mappe.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 2 Vecchie coll.: F.IV.1204 (depennata);

D.IV.1787//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

De Luca, Pasquale

Visioni italiane / Pasquale De Luca. - Bergamo : Istituto italiano d'arti grafiche, 1911-1913. - 3 v. : ill. ; 27 cm. In testa alla cop.: Strenna a beneficio del Pio Istituto Rachitici di Milano.

1 : Dall'Alpi all'Adriatico. - 1911. - 167 p., [3] c. di tav color.

2 : Dalla Riviera al Tevere. - 1912. - 168 p., [3] c. di tav. color.

3 : Dal Vesuvio all'isola sacra. - 1913. - 166 p., [3] c. di tav. color.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 44 Posseduto: V.1 Vecchie coll.: G.III.1317 (depennata); A.VI.312//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 45 Posseduto: V.2 Vecchie coll.: G.III.1318 (depennata); A.VI.307 (depennata); A.VI.313//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 46 Posseduto: V.3 Vecchie coll.: G.III.1374 (depennata); A.VI.308 (depennata); A.VI.314//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Cézanne / [texte d'Octave Mirbeau, Th. Duret, Léon Werth et Frantz Jourdain]. - Paris : Bernheim-Jeune, 1914. - 75 p., LIX c.di tav. : ill. ; 39 cm. Form. di resp. dalla p. contro il front. - Ed. di 600 esempl. num.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 1 Vecchie coll.: F.IV.1206 (depennata);

D.IV.1785 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Note ms.//2 Esempl. n. 350//2 Mancano le c. di tav. I-X//3 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Carotti, Giulio

Pitture italiane di tutti i tempi / Giulio Carotti ; con 143 illustrazioni e 5 tavole. - Bergamo : Istituto italiano d'arti grafiche, 1914. - 167 p., V c. di tav. : ill. ; 27 cm. In calce alla cop.: Strenna a beneficio del Pio Istituto Rachitici di Milano.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 42 Vecchie coll.: B.III.480 (depennata);

A.II.36//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 In cop.: Omaggio di GC//2 Carotti, Giulio//6 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Carotti, Giulio

Sculture italiane di tutti i tempi / Giulio Carotti ; con 175 illustrazioni e 4 tavole. - Bergamo : Istituto italiano d'arti grafiche, 1915. - 184 p., IV c. di tav. : ill. ; 27 cm. In calce alla cop.: Strenna a beneficio del Pio Istituto Rachitici di Milano.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 43 Vecchie coll.: B.III.484 (depennata); A.II.37//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 In cop. ded. dell'A. a Margherita Sarfatti//2 Carotti, Giulio//6 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Carotti, Giulio

Architettura italiana di tutti i tempi / Giulio Carotti ; con 159 illustrazioni e 3 tavole. - Bergamo : Istituto italiano d'arti grafiche, 1916. - VIII, 183 p., [3] c. di tav. : ill. ; 27 cm. In calce alla cop.: Strenna a beneficio del Pio Istituto Rachitici in Milano.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 41 Vecchie coll.: B.III.479 (depennata); A.II.35//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 In cop. ded. dell'A. a Margherita Sarfatti//2 Carotti, Giulio//6 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Pignotti, Guido

I pittori senesi della Fondazione Biringucci : 1724-1915 / Guido Pignotti ; note biografiche ed artistiche seguite da un'appendice relativa a dipinti di altre opere d'arte di proprietà della Compagnia dei Disciplinati ; con una prefazione del prof. Pietro Rossi e 42 illustrazioni. - Siena : Giuntini Bentivoglio, 1916. - XIII, 263 p., 42 c. di tav. : ill. ; 21 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 107 Vecchia coll.: E.III.822//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Umid.//3 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Reichhold, Karl

Skizzenbuch griechischer Meister : ein Einblick in das griechische Kunststudium auf Grund der Vasenbilder mit 300 Abbildungen / Karl Reichhold. - München : Bruckmann, c1919. - 166, [1] p. : ill. ; 26 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 56 Vecchie coll.: A.III.136 (depennata); A.III.78 (depennata); A.III.84//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Rosandišc, Toma

Rosandišc / Galerija Nasih Umetinka. - Zagreb : Nakladom Jugoslavenske Galerije Umetinina, 1920. - 18 p., [74] c. di tav. : ill. ; 33 cm. Altro front. e testo anche in francese.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 11 Vecchie coll.: E.III.1059 (depennata); D.III.1753//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6



Meier-Graefe, Julius

Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst / Julius Meier-Graefe. - 3. Aufl. / mit mehr als 600 Abbildungen. - München : Piper & co., 1920. - 3 v. (572 p. compl.) : ill. ; 29 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 34 (I) Posseduto: V. 1 Vecchie coll.: A.III.148 (depennata);A.II.15//2Leg.m.te.//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 34 (II) Posseduto: V. 2 Vecchie coll.: A.III.149 (depennata);A.II.16//2Leg.m.te.//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

De Lorenzo, Giuseppe

Leonardo Da Vinci e la geologia / Giuseppe De Lorenzo. - Bologna : Zanichelli, Nicola, 1920. - 195 p. ; 24 cm. - (Pubblicazioni dello Istituto di studii vinciani in Roma ; 3).

Ed. f.c. ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 82 Vecchia coll.: B.III.575//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Leg.pp. impr. oro//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Giolli, Raffaello

Luigi Conconi : prospetto biografico-critico / Raffaello Giolli ; con numerosi documenti inediti e ottantacinque illustrazioni intercalate e in tavole fuori testo. - Roma Milano : Alfieri & Lacroix, [1921]. - IV, 116 p., XXXVI p. di tav. : ill. ; 30 cm. Data di pubbl. da SBN, CUBI, BNI.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 15 Vecchie coll.: C.III.767 (depennata); B.VI.1095//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sulla c.di g. ant., ded. autogr. dell'A. a Margherita Sarfatti//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//

Albrecht Dürer: Handzeichnungen / herausgegeben von Heinrich Wölfflin. - 7. Aufl. mit achtzig Abbildungen. - München : Piper & co., 1921. - 40 p., 78, [2] c. di tav., antip. : ill. ; 29 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 32 Vecchie coll.: D.III.1086 (depennata); E.III.2216//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Rilke, Rainer Maria

Auguste Rodin / von Rainer Maria Rilke ; mit 96 Vollbildern. - 31.-40. Tausend. - Leipzig : Insel, 1921. - 120 p., 96 p. di tav. ; 23 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 87 Vecchie coll.: F.I.1175 (depennata); D.I.1346//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Leg. m.te.//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Signac, Paul

D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme / Paul Signac. - 3. éd. - Paris : Floury, 1921. - 113 p. ; 20 cm. - (Petite bibliothèque d'art moderne).

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 127

Il Caravaggio: trentadue riproduzioni con testo e catalogo / a cura di Lionello Venturi. - Roma : Biblioteca d'arte illustrata, 1921. - 16 p., 32 c. di tav. ; 23 cm. - (Biblioteca d'arte illustrata. Sei e Settecento italiano. Serie 1. ; 4).  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 6 Vecchie coll.: B.III.650 (depennata);  
B.III.604//2

Bernardo Strozzi : ventiquattro riproduzioni con testo e catalogo / a cura di Giuseppe Fiocco. - Roma : Biblioteca d'arte illustrata, 1921. - 21 p., 24 c. di tav. ; 23 cm. - (Biblioteca d'arte illustrata. Sei e Settecento italiano. Serie 1. ; 9).  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 7 Vecchie coll.: B.III.543 (depennata);  
B.III.606//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Raynal, Maurice

Ossip Zadkine / Maurice Raynal ; avec 32 reproductions en phototypie. - Roma : Valori plastici. Rome : Editions de Valori plastici , 1921. - 18 p., [32] p. di tav. : ill. ; 20 cm. - (Les artistes nouveaux).  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 9 Vecchie coll.: E.I.991 (depennata);  
D.II.1618//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Callot, Jacques

Callots neueingerichtetes Zwergenkabinett / von Wilhelm Fraenger. - Faksimilierte Neuausg. mit fünfzig Kupferstichen in groteskem Rahmen. - Erlenbach [etc.] : Rentsch, 1922. - [6] p., 50 c. di tav. : ill ; 33 cm. - (Die komische Bibliothek). Titolo di altro frontespizio: Il Callotto resuscitato, oder, Neueingerichtetes Zwerchen Cabinet.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 19 Vecchie coll.: E.III.1251 (depennata);  
D.III.1645//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Kühnel, Ernst

Miniaturmalerei im islamischen Orient / von Ernst Kühnel. - Berlin : Cassirer, 1922. - VII, 68 p., 154 p. di tav. : ill. ; 26 cm. - (Die Kunst des Ostens ; 7).  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 55 Vecchie coll.: A.II.17[?]47 (depennata);  
A.III.64//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Ded. di Antonietta Bisi a Margherita Sarfatti//2 Bisi, Antonietta//6 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Costantini, Vincenzo

La pittura lombarda dal XIV al XVI secolo preceduta da uno studio teorico su la moralità estetica / Vincenzo Costantini. - Milano : Primato Editoriale, 1922. - XVI, 192 p., [40] c. di tav. : ill. ; 25 cm.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Pic 138 Pica, Agnoldomenico//6 3505-T//4  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 63 Vecchie coll.: B.III.237 (depennata);  
B.III.585//2 Note ms.: Con preghiera di recensione//2 Amministrazione Primato editoriale, Milano timbro//6 Mancano le c. di tav.//3 Cop. stacc.//3 Mancapiatto post.//3

De Toni, Giovanni Battista

Le piante e gli animali in Leonardo da Vinci / Giambattista De Toni. - Bologna : Zanichelli, Nicola, 1922. - XIX, 283 p. : ill. b/n ; 24 cm. - (Pubblicazioni dello Istituto di studii vinciani in Roma ; 4).Ed. f.c.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 83 Vecchia coll.: B.III.578//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Leg.pp. impr. oro//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Malaguzzi Valeri, Francesco

Leonardo Da Vinci e la scultura / Francesco Malaguzzi Valeri. - Bologna : Zanichelli, Nicola, 1922. - 112 p., 100 p. di tav. : ill. ; 24 cm. - (Pubblicazioni dello Istituto di studii vinciani in Roma ; 5). Ed. f.c.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 84 Vecchia coll.: B.III.580//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Leg.pp. impr. oro//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Magnasco, Alessandro

Alessandro Magnasco : quaranta riproduzioni con testo e catalogo / a cura di Armando Ferri. - Roma : Biblioteca d'arte illustrata, 1922. - 26 p., 40 c. di tav. ; 23 cm. - (Biblioteca d'arte illustrata. Sei e Settecento italiano. Serie 1. ; 15-16).

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 102 Vecchie coll.: B.III.544 (depennata); B.III.607//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Däubler, Theodor

Marc Chagall / Theodor Däubler ; avec 32 reproductions en phototypie. - Roma : Valori plastici. Rome : Editions de Valori plastici , 1922. - 16 p., [32] p. di tav. : ill. ; 20 cm. - (Les artistes nouveaux).

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 10 Vecchie coll.: E.II.989 (depennata); D.II.1616//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Mazza, Aldo, 1880-1964 Arese : strenna per il 1923 / Aldo Mazza, Renato Simoni. - [S.l. : s.n.], [1923] (Milano : Bertarelli). - 1 cartella ([8] p., 9 c. di tav.) : ill. ; 39 cm. Tit. della cartella.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 3 Vecchie coll.: G.IV.1405 (depennata); B.I.474//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Gobetti, Piero

Felice Casorati pittore / Piero Gobetti. - Torino : Gobetti, Piero, [192-?] dopo il 1923. - 106, [1] p. : tav. rimont. ; 29 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 33 Vecchie coll.: C.III.806 (depennata); B.VI.1109//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Fornoni, Elia

Alzano Maggiore / Elia Fornoni ; con 94 illustrazioni e 3 tavole fuori testo. - 2. ed. - Bergamo : Istituto italiano d'arti grafiche, 1923. - 104 p., [3] c. di tav. : ill. ; 26 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 38 Vecchie coll.: G.III.1353 (depennata);  
A.VI.344//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Leg.p.p. e impr. oro//2 Omaggio a S.E. Benito  
Mussolini Presidente del Consiglio Sarfatti (impr. in calce alla cop.)//2  
Sarfatti, Margherita (prov.)//6 Mussolini, Benito//6

Rivière, Georges, 1855-1943

Le maître Paul Cézanne / Georges Rivière. - Paris : Floury, 1923. - 242 p., [36] c. di tav., alcune color. : ill. ; 26 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 53 Vecchie coll.: F.III.1170 (depennata);  
D.III.1675//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Biblioteca Sarfatti (impr. sulla cop.)//2  
Leg.te.//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Noel, Martín S.

Contribución á la historia de la arquitectura hispano-americana / por don Martín S. Noel. - 2. ed. - Buenos Aires : Casa Jacobo Peuser, 1923. - XI, 181 p. : ill. ; 25 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 68 Vecchie coll.: E.I.1[?]78; F.III.1//2 Ded.  
dell'A. a Margherita Sarfatti//2 Noel, Martín S.//6 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Leonardo da Vinci

Del moto e misura dell'acqua / Leonardo da Vinci ; libri nove ordinati da F. Luigi Maria Arconati ; editi sul codice archetipo Barberiniano a cura di E. Carusi ed A. Favaro. - Bologna : Zanichelli, Nicola, 1923. - XXIII, 408 p., [6] c. di tav. : ill. b/n ; 24 cm. - (Pubblicazioni dell'Istituto vinciano in Roma. N.S. Studi vinciani ; 1). Ed. f.c.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 81 Vecchia coll.: B.III.574//2 Bibl. Sarfatti  
(ms.)//2 Lep. pp. impr. oro//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Somarè, Enrico

Masaccio / Enrico Somarè. - Milano : Bottega di poesia, 1924. - 235 p. : ill., c. di tav., ritr. ; 35 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 13 Vecchie coll.: A.IV.167 (depennata);  
B.II.492//2 Leg.te.//2 Bibl. Sarfatti (Ms.)//2 Biblioteca Sarfatti (impr. in calce alla  
cop.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Adami, Casimiro

Arte e storia nel mondo antico : monumenti della civiltà classica orientale greca e romana / scelti disposti ed illustrati in collaborazione col dott. Ermanno Luckenbach dal professore Casimiro Adami. - 4. ed. accresciuta. - Bergamo : Istituto italiano d'arti grafiche, [1924?]. - XIV, [2], 207, [1] p. : ill. ; 31 cm. - (Collezione di testi-atlanti per l'insegnamento della storia e dell'arte).  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 23 Vecchie coll.: A.III.142 (depennata);  
A.II.12//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Biblioteca Sarfatti (impr.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Tinti, Mario

Romano Romanelli / di Mario Tinti. - Firenze : Alinari, 1924. - 25 p., [36] c. di tav. : ill. ; 28 cm. - (Artisti contemporanei / [Alinari]).  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 35 Vecchie coll.: C.III.804 (depennata);  
B.VI.1103//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Bargagli Petrucci, Fabio

Storia delle arti decorative e applicate / Fabio Bargagli Petrucci. - Bologna : Zanichelli, 1924-. - v. : ill. ; 26 cm. 1 : Le età primitive, l'Oriente antico. - 1924. - VI, [2], 220 p.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 49 Vecchie coll.: D.III.920 (depennata);  
E.III.2341//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Güiraldes, Ricardo

Pedro Figari / Ricardo Güiraldes. - Buenos Aires : Martín Fierro, 1924. - 7 p. ; 17 cm.  
Estr. da: Martín Fierro. - Buenos Aires, [s.n.], 1924-1927. - Agosto 1924.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 17 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Nikwa

1924. - [S.I.] : Société des artistes, 1924. - 64 p. : ill. ; 27 cm. Dati dalla cop.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 18 Vecchia coll.: C.I.1233//2 Margherita (ms.)//2 In cop., nota ms.: Nikka Secessione giapponese//2 Margherita (ms.)//2 Sarfatti, Margherita//6

Fegdal, Charles

Ateliers d'artistes : trente-cinq portraits d'artistes quatre-vingts reproductions d'œuvres / Charles Fegdal. - Paris : Stock, 1925. - 322 p. : ill. ; 24 cm. Ed. di 1550 esempl. num., di cui 50 firmati dall'A., 100 esempl. f.c., 1400 num. da 101 a 1500.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 77 Vecchie coll.: D.III.1176 (depennata);  
D.III.1707//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Esempl. n. 1170//2 Dorso lac.//3 Rod.//3  
Sarfatti, Margherita (prov.)//6  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sev 118 Severini, Gino//6 Sull'occh. dedica ms. dell'A. a Gino Severini//2 Rilegato(25.2.09)//2

Pittaluga, Mary

Il Tintoretto / Mary Pittaluga. - Bologna : Zanichelli, Nicola, 1925. - 300, [31] c. di tav. ; 21 cm.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 113 Vecchie coll.: B.III.242 (depennata);  
B.III.597//2 Bibl Sarfatti (ms.)//2 Notems.//2 Margherita (ms. in cop.)//2 Sarfatti, Margherita (ms.)//6

Supino, Iginio Benvenuto

Assisi nell'opera di Antonio Discovolo / I.B. Supino ; 55 tavole fuori testo delle quali 18 in tricromia. - Milano : L'Eroica, 1926. - 37 p., 55 c. di tav. rimont. : ill. ; 34 cm.  
Ed. di 1000 esempl. num. e di 200 f.c., non num.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 8 Vecchie coll.: G.IV.1412 (depennata);  
B.I.480//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Nellap. che precede il front., ded. autogr. dell'Artista a Margherita Sarfatti//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Somarè, Enrico

Signorini / Enrico Somarè ; 84 riproduzioni. - Milano : L'Esame, 1926. - 303 p. : ill., c. di tav., ritr. ; 32 cm.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 21 Vecchie coll.: C.III.772 (depennata);  
B.VII.1186//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sulla c. di guardia ant., ded. autogr. di E. Somarè a Margherita Sarfatti, 26 luglio 1926//2 Somarè, Enrico//6  
Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Piero Antonio Gariazzo pittore / introduzione di Massimo Bontempelli ; commento critico di decio Buffoni ; 124 riproduzioni con 10 tavole in tricromia. - Milano Roma : Bestetti & Tumminelli, 1926. - 35 p., 88 c. di tav. (di cui 10 rimont.) : ill. ; 27 cm.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 37 Vecchie coll.: C.III.781 (depennata);  
B.VI.1164//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Catalogo della mostra leghiana e delle mostre retrospettive di vari artisti romagnoli : I.° biennale romagnola d'arte : città di Modigliana, 15 agosto-30 settembre 1926. - Faenza : Tip. A. Montanari, 1926. - 91 p. di tav. : ill. ; 21 cm. ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 22 Vecchie coll.: C.I.559bis (depennata); B.V.955//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2Note ms.//2 Sarfatti, Margherita//6

Longhi, Roberto

Storia di Carlo Socrate / Roberto Longhi. - Roma : Vita artistica, 1926. - 14 p., [14] c. di tav. : ill. b/n ; 25 cm. Ed. di 300 esempl. num. ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 21 Vecchie coll.: C.I. 647 (depennata); B.V.1003//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2Ded. ms. di Carlo Socrate a Margherita Sarfatti//2 Socrate, Carlo//6 Sarfatti, Margherita//6

Romolo Romani / [di Giorgio Nicodemi]. - [S.l. : s.n.], 1927 (Brescia : Geroldi). - 25, [1] p., XXVI p. di tav. 6 cm ; Nome dell'A. dal verso del front. - Ed. di 200 esempl. num.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Bel 1602 Belli, Carlo (prov.)//6  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 7 Vecchia. coll.: B.VII.1204//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Esempl. n. 95//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Le aquile feltresche nel Palazzo ducale di Urbino / interpretazioni xilografiche di Bruno da Osimo ; comenti [sic] di Luigi Serra. - Urbini : in aedibus Regiae scholae picenae bonarum artium ad libros decorandos imaginibusque exornandos, 1927. - 1 v. : quasi tutte ill. ; 35 cm. Ed. di 500 esempl.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 16 Esempl. n. 282, con la firma dell'A.//2 Vecchie coll.: H.IV.1599 (depennata); A.VII. 418//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Armando Spadini : duecentocinquantesi tavole / con uno studio di Adolfo Venturi e il catalogo dell'opera a cura di Emilio Cecchi. - Milano : Mondadori, 1927. - LXXI p., CCLVI p. di tav., [8] p. : ill. ; 30 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 27 Vecchie coll.: C.III.802 (depennata); B.VI.1100//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Mottini, Guido Edoardo

La pittura italiana da Leonardo al Tiepolo / G. Edoardo Mottini. - Milano : Unitas, 1927. - 502, 126 c. di tav. ; 24 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 79 Vecchie coll.: B.III.202 (depennata); B.III.586//2 M.G. Sarfatti (ms.)//2 Margherita (ms.) Leg.car. e lacci//2 Sarfatti, Margherita (ms.)//6

Contaldi, Elena

Benozzo Gozzoli : la vita, le opere / Elena Contaldi ; prefazione di Adolfo Venturi. - Milano : Hoepli, 1928. - IX, 256 p. : ill. ; 24 cm.

ROVERETO\_MART 256 q-Sar 50

Ginovon Finetti : Gemälde und Zeichnungen : Ausstellung 31. Oktober bis 20. November 1928 : Kunst Kammer MartinWasservogel, Berlin. - [S.l. : s.n.], [1928?] (Berlin : H.S. Hermann & Co.). - 16 p. : ill. ; 21 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 30 Vecchie coll.: B.II.435 (depennata); B.IV.800//2 Ded. dell'A. a Margherita Sarfatti//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Con 1 scheda bibliogr. ms. (Registi Buffetti mod. 1131)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Nebbia, Ugo

La XVI esposizione internazionale d'arte Venezia - MCMXXVIII / Ugo Nebbia. - Milano, Roma : Alfieri, Luigi & C., [1928?]. - XIX, 238 p., XIII c. di tav. : ill. ; 26 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 62 Scheda bibliografica cartacea ms.//2 Ded. dell'ed. a Margherita Sarfatti//2 Alfieri, Luigi//6 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Ars nipponica : saggi raccolti in occasione della Mostra Okura d'arte giapponese, Roma, MCMXXX / a cura del barone Pompeo Aloisi r. ambasciatore d'Italia. - Tokio : presso la casa editrice Seibido, 1929. - ix, 160 p. : ill. ; 28 cm. Ed. di 500 esempl. num., di cui 150 copie speciali (non in vendita) con rilegatura di lusso e num. da 1 a 150. - Incustodia.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 52 Vecchia coll.: C.I.1228//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Esempl. n. 56/500//2 Nell'occhietto ded. dell'A. a Margherita Sarfatti//2 Aloisi, Pompeo//6 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Vingt-six dessins de Giovanni Costetti / avec preface par l'artiste. - London : Arts & crafts, [1929?]. - [13] p., [1], 25 c. di tav. : ill. ; 31 cm. Data della pref.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 26 Vecchie coll.: C.III.810 (depennata); B.VII.1219//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Ded. dell'A. a M. Sarfatti//2 Leg.te.//2 Costetti, Giovanni//6 Sarfatti, Margherita//6

Modern paintings in the Helen Birch Bartlett Memorial from the Birch-Bartlett collection. - Chicago : Art institute of Chicago, 1929. - 65 p. : ill. ; 20 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 37 Con 1 pieghevole di The Art institute of Chicago. Department of Oriental art//2 In cop., ms.: 4//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6



Levi, Doro

Le cretule di Haghia Triada e di Zakro / Doro Levi ; con 344 illustrazioni e 13 tavole. - Bergamo : Istituto italianod'arti grafiche, 1929. - 135 p., VI-XVIII c. di tav. : ill. ; 31 cm.

Estr. da: Annuario della Regia Scuola Archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente. Vol. VIII-IX.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 14 Vecchia coll.: A.III.86//2 Sul front. ded. autogr. dell'A. a Margherita Sarfatti, Firenze, ottobre 1932//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Antiquarium : descrizione delle collezioni dell'Antiquarium comunale ampliato e riordinato / [a cura di A.M. Colini ; introduzione di Antonio Munoz]. - [Roma] : a cura del Governatorato di Roma, 1929. - 70, [1] p., LXXVI p. di tav. : ill. ; 31 cm. Nome dell'A. dell'introd. e del cur., rispettivamente, da p. 18 e 19.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 24 Vecchia coll.: A.III.147//2 Ded. di A. Munoz a Margherita Sarfatti//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Custodia in p.p.//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Mostra dei pittori Felice Casorati, Silvio Avondo, Mario Bionda, Sergio Bonfantini, Nella Marchesini, Daphne Maugham, Marisa Mori, Andrea Cefaly, Milano, 1929

Mostra dei pittori Felice Casorati, Silvio Avondo, Mario Bionda, Sergio Bonfantini, Nella Marchesini, Daphne Maugham, Marisa Mori, Andrea Cefaly : dal 1 al 15 febbraio 1929 : Galleria Milano, Milano / [testo di Giacomo De Benedetti]. - Milano : Galleria Milano, [1929?] (Milano : Alfieri & Lacroix). - 17 p., [14] p. di tav. : ill. ; 23 cm. Nome dell'A. del testo da p. [12].

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 32 Vecchie coll.: C.I.649 (depennata); B.IV.718//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Con 1 scheda bibliogr. ms. (Registri Buffetti - mod. 1131)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Ricci, Corrado

Il mercato di Traiano / Corrado Ricci. - Roma : Calzone, 1929. - 12 p., [2] c. di tav. ripieg. : ill. ; 32 cm. In testa al front.: Governatorato di Roma. - Sul front.: XXVIII ottobre MCMXXIX - VIII.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 38 Vecchie coll.: A.III.94 (depennata); A.III.108//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Il mausoleo d'Augusto / [testi di Antonio Munoz ... [et al.]]. - Milano Roma : Bestetti e Tumminelli, 1930. - 51 p. : ill. ; 30 cm. In testa al front.: Governatorato di Roma. - In calce alla cop.: XXVIII ottobre MCMXXX. - Estr. da: Capitolium. - Milano ; Roma : Bestetti e Tumminelli, 1930. - N. 10, ott. 1930.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 41 Vecchie coll.: A.VII. 367 (depennata); A.VII.435//2 Ded. di A. Munoz a Margherita Sarfatti//2 Munoz, Antonio//6 Sarfatti, Margherita//6

Marconi, Pirro

La pittura dei romani / Pirro Marconi. - Roma : Biblioteca d'arte editrice, 1929. - 144 p., 154 p. di tav. : ill. ; 28 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 39 Vecchie coll.: A.III.157 (depennata); A.III.102//2 Sul front. ded. della A. a Margherita Sarfatti//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Marconi, Pirro//6 Sarfatti, Margherita//6

Telemaco Signorini : Galleria Pesaro, Milano, gennaio MCMXXX / Ugo Ojetti. - Milano Roma : Bestetti & Tumminelli, 1930. -16 p., CLX p. di tav. : ill. ; 29 cm. Catalogo della mostra tenuta a Milano, Galleria Pesaro, nel 1930.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 31 Vecchie coll.: C.III.773 (depennata); B.VI.1074//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Deshairs, Léon

C. Despiau / par Léon Deshairs. - Paris : Crès & Cie, c1930. - 60 p. : ill. b/n ; 28 cm. - (Cahiers d'aujourd'hui). Titolo del dorso: Despiau.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 36 Vecchia coll.: Funi D. III.1714//2 Funi, Achille//6 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Toeplitz Mrozowska, Jadwiga

Visioni orientali / Edvige Toeplitz Mrozowska ; prefazione del dott. Filippo De Filippi. - [Milano] : Mondadori, 1930. XV, 360 p., [40] c. di tav. ; 26 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 57 Vecchie coll.: G.III.1382 (depennata); A.III.413 (depennata); A.VI.377//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Ded. dell'A. a Margherita Sarfatti//2 Toeplitz Mrozowska, Edvige//6 Sarfatti, Margherita//6

Hamilton, Edith

The Greek way / Edith Hamilton. - New York, N.Y. : Norton, c1930. - ix, 247 p. ; 21 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 106 Note ms.//2 Con 1 ritaglio stampa di un articolo di C.W. Ceram in "Le Figarolittéraire", 21 lug. 1956//2 Hotel Monaco Grand Canal Venezia (timbro)//2 N. 89 (timbro), depennato//2 N. 138 (timbro)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Costantini, Vincenzo

La pittura italiana del Seicento / Vincenzo Costantini. - Milano : Ceschina, 1930. - 2 v. (XVI, 392; 251 p.) ; 20 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 116 Posseduto: Vol. 1 Vecchia coll.: B.III.617//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Umid.//3 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Ottone Rosai / [a cura di Edoardo Persico ; testi di Aldo Palazzeschi ... [et al.]]. - Milano : Galleria del Milione, 1930 (S.l. :Gustavo Modiano). - [20] p., [18] c. di tav. ; 23 cm.

Pubbl. in occasione della mostra tenuta a Milano, Galleria del Milione, novembre 1930. - Nome del cur. dal colophon.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 45 Vecchie coll.: B.II.475.8 (depennata); B.IV.776//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2Ded. di Ottone Rosai a Margherita Sarfatti//2 Rosai, Ottone//6 Sarfatti, Margherita//6

Montherlant, Henry de

Mariette Lydis / par Montherlant. - [S.l. : s.n.], [1930?]. - [8] p., [2] c. di tav. : ill. ; 32 cm.

Estr. da: Arts et métiers graphiques. - Paris : Arts et métiers graphiques, 1926-1939. - A. 3 (1930), n. 20.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 46 Vecchie coll.: F.III.1190 (depennata); D.III.1751//2 Bibl. Sarfatti(ms.)//2 Ded. di Mariette Lydis a Margherita Sarfatti//2 Lydis, Mariette//6 Sarfatti, Margherita//6

Exposition de la gravure et de la médaille italienne contemporaine : Paris, Bibliothèque nationale, novembreMCMXXX / [texte de Ugo Ojetti]. - [S.l. : s.n.], [1930] (Milano ; Roma : Bestetti & Tumminelli). - 22 p., [39] p. di tav.: ill. ; 20 cm.Catalogo della mostra. - Nome dell'A. del testo da p. 12. - In testa al front.: Comité France-Italie et Commission nationale italienne de coopération intellectuelle.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 44 Vecchia coll.: E.II.2189//2 Con 1 scheda bibliogr. ms. (Registri Buffettimod. 1131)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

La Galleria Mussolini d'arte moderna italiana in Campidoglio / [a cura di] Antonio Munoz. - [Roma] : a cura delGovernatorato di Roma, 1931. - 23 p., [49] c. di tav. : ill. ; 31 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 25 Vecchia coll.: A.VII.427//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Ded. di A. Munoz aMargherita Sarfatti//2 Custodia in p.p.//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6 Munoz, Antonio//6

PrimaQuadriennale d'arte nazionale sotto gli auspici di S.E. il capo del governo : catalogo : gennaio-giugno Roma 1931 -Anno 9. : Palazzo delle Esposizioni via Nazionale. - Roma : Pinci (tip.), [1931]. - 64 p. : ill. ; 17 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-AR 120 op. 2 CIF//6 Rilegato (25.2.09)//2

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 47 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Sapori, Francesco

L'amico degli artisti / Francesco Sapori. - Roma : Sapienza, 1931. - 270 p., LI c. di tav. ; 26 cm. Ed. di 1000 esempl. num.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 48 Vecchia coll.: B.VI.1145//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Nell'occhietto ded. dell'A. a Margherita Sarfatti//2 Esempl. n. 44/1000//2 Saporì, Francesco//6 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Goddard, Pliny Earle

Indians of the Southwest / by Pliny Earle Goddard. - 4. ed. - New York, N.Y. : American Museum of natural history, 1931. - 205 p. : ill. ; 21 cm. - (Handbook series / [American Museum of natural history] ; 2).

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 112 Vecchie coll.: A.III.69.6 (depenata); F.II.22//2 Bibliof. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Antonio Fontanesi : 1818-1882 / Marziano Bernardi. - Torino : a cura dei municipi di Torino e Reggio Emilia, 1932 (Torino : Rattero). - 31 p., 113 c. di tav. : ill. ; 33 cm.

Ed. di 1500 esempl. num. di cui 24 contrassegnati con le lettere dell'alfabeto, ed i seguenti 1476 num. progressivamente.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 22 Esempl. n. 111//2 Sulla c. di guardia ant., ded. autogr. di M. Bernardi a Margherita Sarfatti//2 Bernardi, Marziano//6 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Szönyi István : tizenhat képe = sedici quadri = sixteen pictures. - Budapest : Korvin, 1932. - [9] p., [16] c. di tav. : ill. ; 30 cm. Testo in ungherese, italiano e inglese.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 29 Vecchia coll.: D.III.1757//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Ded. dell'A. a Margherita Sarfatti//2 Sarfatti, Margherita (ms.)//6

Piceni, Enrico

Zandomenighi / di Enrico Piceni. - Milano : Mondadori, 1932. - 252 p. : ill., alcune color., ritr. ; 23 cm. - (I maestri della pittura italiana dell'Ottocento).

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 89 Vecchie coll.: B.V.945-5 (depenata); B.V.944-5//2 Bibliot. Sarfatti (ms.)//2 Nell'occhietto, ded. dell'A. a Margherita Sarfatti//2 Leg.te//2 Piceni, Enrico//6 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

RISORGIMENTO ARTISTICO ITALIANO, Proclama degli scrittori, dei musicisti, degli architetti, degli scultori, degli artigiani viristi d'Italia / Risorgimento artistico italiano. - Milano : Bertieri, [1932?]. - [4] c. ; 30 cm. Form. di resp. in calce. - In calce al testo: Milano, 31 maggio 1932 - Anno X E.F.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 52 Vecchia coll.: B.VI.118//2 Con 1 scheda bibliogr. ms. (Registri Buffetti mod. 1131)//2 Sarfatti, Margherita//6

Guerrisi, Michele

La nuova pittura : Cézanne Matisse Picasso Derain De Chirico Modigliani / Michele Guerrisi. - Torino : L'Erma, 1932. 121 p., [18] c. di tav. : ill. ; 25 cm. ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 51 Vecchia coll.: D.III.1678//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Ded. dell'A. a Margherita Sarfatti//2 Sfasc.//3 Cop. stacc.//3 Guerrisi, Michele//6 Sarfatti, Margherita//6

Tres siglos de arquitectura colonial. - Ciudad de Mexico : Talleres gráficos de la Nación, 1933. - XV, 150 p. : ill. ; 24 cm. -(Publicaciones de la Secretaria de Educación pública).

In testa al front.: Publicaciones de la Secretaria de Educación pública.

Departamento de Monumentos. Direccion de Monumentos coloniales.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 78 Vecchie coll.: E.I.1882; F.II.2//2 Bibliot.

Sarfatti (ms.)//2 Leg. te.//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Antonio Fontanesi / di Marziano Bernardi. - Milano : Mondadori, 1933. - 255, [1] p. : in gran parte ill. ; 22 cm. - (Maestri della pittura italiana dell'Ottocento).

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 90 Vecchia coll.: B.V.944-4//2 Bibliot. Sarfatti (ms.)//2 Nell'occhietto, ded. dell'A. a Margherita Sarfatti//2 Leg. te.//2 Bernardi, Marziano//6 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Enrico Paulucci : Galleria della Nazione : Firenze, maggio 1933-XI. - Firenze : Galleria della Nazione, [1933?] (Torino : Tipografia Carlo Accame). - 15 p. : ill. ; 17 cm. Dati dalla cop. - Catalogo della mostra.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 55 Vecchia coll.: B.IV.751-3//2 Bibliot.

Sarfatti (ms.)//2 Con 1 schedabibliogr. ms. (Registri Buffetti - mod. 1131)//2 Sarfatti, Margherita//6

Oceanic and African art : Fogg Museum Cambridge : May, 1934. - Menasha, Wis. : Banta, [1934?]. - 30 p. : ill. ; 20 cm. Catalogo della mostra.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 61 In cop., ms.: 2//2 Note ms. a p. 15 e in IV di cop.//2 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Exhibition of paintings by José Clemente Orozco loaned by the Delphic Studios New York : the Arts Club of Chicago : May 23 to June 15 1934. - [S.l. : s.n.], [1934?]. - [2] c. ; 25 cm.

Invito e catalogo della mostra.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 59 Sulla prima c., ms.: 5//2 Sarfatti, Margherita//6

The Arthur Jerome Eddy Collection of modern paintings and sculpture. -  
[Chicago] : The art institute of Chicago. Chicago : Art institute of Chicago,  
[1934?]. - 31 p. : ill. ; 20 cm.  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 60 In cop., ms.: 1//2 Sarfatti, Margherita  
(prov.)//6

Torriano, Piero

Saliotti / Piero Torriano. - Milano : Hoepli, 1934. - [7] p., [26] c. di tav. b/n ; 22  
cm.

Ed. di 500 esempl. num. - Dati dalla cop.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 57 Vecchia coll.: B.IV.754-1//2 Esempl. n.  
91//2 Bibliot. Sarfatti (ms.)//2 Ded. di A. Saliotti a Margherita Sarfatti//2 Saliotti,  
Alberto//6 Sarfatti, Margherita//6

Planiscig, Leo

Danese Cattaneo : Gast des Neptun? / von Leo Planiscig. - Wien : Schroll, Anton  
& Co., 1934. - [6] p. : ill. ; 37 cm. Estr. da: Jahrbuche der Kunsthistorischen  
Sammlung in Wien. - Wien : Verlag von Anton Schroll & Co., 1936. - N.F., 10. Bd.  
(1936), p. 131-136.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 66 Vecchia coll.: B.II.2.540//2 In cop.  
ms.: Scultori veneziani//2 Ded. dell'A. a Margherita Sarfatti//2 Planiscig, Leo//6  
Funi, Achille//6 Sarfatti, Margherita//6

Le grandi giornate di Dio e dell'umanità / disegni di A. Wildt a favore Opera naz.  
orfani di guerra di P. Semerari-D. Minozzi e Associazione nazionale Cesare  
Beccaria. - Milano Roma : Bestetti e Tumminelli, [1934-1935]. - 16] p., [12]c. di  
tav. : ill. ; 25x35 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 58 Vecchia coll.: Funi B.II.1670//2 Con la  
firma di p. Semeria e Adolfo Wildt//2 Funi, Achille//6 Sarfatti, Margherita//6

Lunardi, Giovanni Giuseppe

Lucchesi all'estero : un insigne architetto del '600 : Domenico Martinelli /  
Giovanni Giuseppe Lunardi. - Lucca : Amedei (tip.), 1935. - 11 p. : ill. ; 32 cm.  
Estr. da: Lucca. - Lucca : Amedei (tip.), 1935. - A. 3, n. 1-2 (gen.-feb. 1935).

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 63 Vecchia coll.: Funi E.II.4.2467//2 Ded.  
dell'A. a Margherita Sarfatti//2 Lunardi, Giovanni Giuseppe//6 Funi, Achille//6  
Sarfatti, Margherita//6

Paul Cézanne / préface de G. di San Lazzaro. - Paris : Éditions des Chroniques du  
jour, 1936. - 18, [1] p., 56 c. di tav., alcune color. : ill. ; 25 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 54 Vecchia coll.: Funi - D.III.1674bis//2 Ded.  
dell'A. a Margherita Sarfatti//2 SanLazzaro, Gualtieri di//6 Funi, Achille//6  
Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Le Corbusier

Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture / LeCorbusier. - Roma : Reale Accademia d'Italia, 1936. - 15 p. ; 25 cm. Estr. da: Sesto convegno "Volta" promosso dalla Classe delle Arti. Tema: Rapporti dell'architettura con le artfigurative, Roma 25-31 ottobre 1936-XIV.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 67 Note ms.//2 In cop., ms.: Margherita//2 Sarfatti, Margherita//6

Florissoone, Michel

Renoir / par Michel Florissoone. - Paris : Hypérion, 1937. - 167 p. : ill., alcune color. ; 34 cm.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 12 Vecchie coll.: Funi D IV 1782 A//2 Funi, Achille//6 Sarfatti, Margherita(prov.)//6

La mostra del Tintoretto a Venezia : Palazzo Pesaro, dal 25 aprile al 4 novembre 1937-XVI. - [S.l. : s.n.], [1937?] (Venezia : C.Ferrari). - XVI, 15 p. : ill. ; 25 cm. Sul front.: Aprile 1937-XV, Fascicolo secondo. - Testi anche in inglese, francese e tedesco.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 70 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Les maitres de l'art indépendant : 1895-1937 : juin-octobre Petit Palais. - Paris : Arts et métiers graphiques, 1937. - 118, [2] p. : ill. ; 25 cm. Catalogo della mostra tenuta a Parigi nel 1937.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Bel 2350 Belli, Carlo (prov.)//6

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 72 Vecchia coll.: D.III.1712//2 Bibl. Sarfatti (ms.)//2 Sarfatti, Margherita(prov.)//6

La galleria d'arte moderna. - Milano : Edizioni d'arte Emilio Bestetti, 1935-1938. - 2 v. : ill. ; 24 cm. In testa al front.: Comune di Milano. 1: I dipinti / prefazione di Marcello Visconti di Modrone. - 1935. - XIII, 537 p.[2] : Le sculture.- 1938.- 275 p.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 80 I Posseduto: Vol. 1 Comune di Milano (timbro)//6 Sarfatti, Margherita(prov.)//6

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 80 II Posseduto: Vol. 2 Comune di Milano (timbro)//6 Sarfatti, Margherita(prov.)//6

Cecchi, Emilio

Pittura italiana dell'Ottocento / Emilio Cecchi. - Milano : Hoepli, 1938. - IX, 108 p., 120 p. di tav. ; 18 cm. -(Collezione Hoepli).

ROVERETO\_MART 256 1 q-B. Pittura CEC 2 5489//4

ROVERETO\_MART 256 1 q-Bel 2314 Belli, Carlo (prov.)//6

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 124 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Catalogo della mostra d'arte ai littoriali dell'anno XVII : Trieste, 30 marzo-6 aprile. - [S.l. : s.n.], 1939 (Trieste :Officine tipografiche della Editoriale libraria). -

1 v., c. di tav. : ill. ; 19 cm. Tit. della cop. - In testa alla cop.: P.N.F. ; G.U.F. - Titolo di altro frontespizio: Littoriali dell'arte : A. XVII, Trieste.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar 118 Umid.//3 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Chefs-d'oeuvre du Musée du Prado : exposition : Musée d'art et d'histoire, Genève. - [S.l. : s.n.], [1939?] (Genève : Atar). - 29 p., [16] c. di tav. : ill. ; 25 cm. Catalogo della mostra tenuta a Ginevra, Musée d'art et d'histoire, giugno-agosto 1939. - In testa al front.: Ville de Genève.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 3 72 Note ms. su tutte le p.//2 Sarfatti, Margherita//6

## **F. RIVISTE**

Almanacco enciclopedico del Popolo d'Italia ... - A. 1 (1922)-a. 10 (1931). - Milano : Popolo d'Italia, 1922-1931. - 10 v. : ill. ; 18

cm. Annuale.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar per. 1 Posseduto: A. 5 (1926)-a. 9 (1930) Sarfatti, Margherita//6

Giovinezza = Youth : monthly Italian American review. - New York, N.Y. : Juventus, 1934-. - v. : ill. ; 31 cm.

Mensile. - Descrizione basata su: Vol. 11, n. 2 (May 1934).

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar per. 7 Posseduto: Vol. 11, n. 2 (May 1934) Sarfatti, Margherita (prov.)//6

Il Lunedì del Popolo d'Italia : supplemento settimanale letterario, umoristico, illustrato. - A. 2, n. 31 (31 lug.-6 ago. 1922)-. -

Milano : [s.n.], 1922- (Milano : Tip. del Popolo d'Italia). - v. : ill. ; 46 cm.

Settimanale. - GIA': Domando la parola! : il Lunedì del Popolo d'Italia.

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar per. 6 Posseduto: A. 2, n. 31 (31 lgu.-8 ago. 1922)-a. 2, n. 52 (26-31 dic. 1922)

Sarfatti, Margherita (prov.)//6



L'eroica: rassegna d'ogni poesia. - Genova : Formíggini, [1911-1944]. - v. : ill. ; 30 cm.

Mensile, ma irregolare. - Descrizione basata su: A. 4 (1914), fasc. 2/3, e su: SBN.

- Compl. del tit.: 1915, fasc. 5/6?-:

rassegna italiana. - La formulazione di responsabilità varia. - Il formato varia;

a.14, quad.95/96? -: 33 cm. - L'editore

varia; A. 14, quad. 95/96? -: Milano : [s.n.] (Pescia : Benedetti & Niccolai). -

Numerazione: 1919? -: compare la doppia

numerazione progressiva dei fascicoli; a. 14, quad.95/96? -: scompare la

numerazione interna all'annata. - Tit. orig.:

L'eroica : rassegna italiana. - Agg.: A. 34, quad. 305/310 (gen.-giu. 1944).

ROVERETO\_MART 256 1 q-Maz 352 IV Posseduto: 1920, n.8-10 1494-R//4

Legato con altre opere//2 Mazzoni,

Angiolo//6

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar per. 2 Posseduto: A. 6 (1916), quad. 1-5; A. 9

(1919), quad. 59-60; A. 20?

(1930), quad. 147-148 Sarfatti, Margherita (prov.)//6

#### Problemi

d'arte attuale. - A. 1, n. 1 (20 ott. 1927)-. - Milano : [s.n.], 1927- (Milano : Tip. A. Lucini e C.). - v. : ill. ; 35 cm.

Quindicinale. - Descrizione basata su: A. 1, n. 5 (30 dic. 1927), e su: MAI. - Agg.: A. 2, n. 8 (30 apr. 1928).

ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar per. 4 Posseduto: 1927, n. 5; 1928, n. 5, 7, 8

Sarfatti, Margherita (prov.)//6

### 3.4 Regesto delle pubblicazioni storico-artistiche 1919-1939

#### Libri e cataloghi

- La fiaccola accesa. Critiche d'arte*, Milano 1919. [o *La fiaccola accesa. Polemiche d'arte*, Istituto Editoriale d'Arte, Milano, s.d.]
- Prefazione*, cat. mostra, Galleria Arte [o Galleria delle Mostre Temporanee], Milano, marzo 1920
- Achille Funi*, cat. mostra, Galleria Arte, Milano, ottobre 1920 *Funi*, catalogo mostra presso la Galleria Arte, Milano, ottobre 1920 (ripubblicato in "Il Popolo d'Italia", 27 ottobre 1920)
- Pierangelo Stefani*, cat. mostra, Galleria Arte, Milano 1921
- Mostra di "Sei pittori del '900"*, introduzione nel catalogo della Quattordicesima Esposizione Internazionale della città di Venezia, Carlo Ferrari, Venezia 1924
- Tunisiaca*, Mondadori, Milano 1924
- Segni, colori e luci*, Zanichelli, Bologna 1925
- Achille Funi*, *Arte Moderna Italiana*, n.4, Hoepli, Milano 1925
- L'Italia all'Esposizione internazionale d'arti decorative e industriali moderne*, cat. mostra, Parigi 1925
- Prefazione*, cat. I Mostra del Novecento italiano, Palazzo della Permanente, Milano 1926
- Emilio Gola*, in cat. XV Esposizione d'arte della città di Venezia, Carlo Ferrari, Venezia 1926
- Quindici artisti del Novecento italiano*, catalogo della mostra, Galleria Scopinich, Milano, febbraio 1927 (ed. Rizzoli & C., Milano)
- Il significato del Novecento Italiano*, catalogo della mostra di Amburgo, giugno-luglio 1927 (originale italiano non documentato)
- Dieci artisti del Novecento*, in cat. XCIII Esposizione di Belle arti della Società Amatori e Cultori, Roma 1927
- Le opere di Gaetano Previati dell'Associazione nazionale fra mutilati ed invalidi di guerra*, Galleria Pesaro, Milano 1927
- L'arte e il Fascismo in La civiltà fascista illustrata nella dottrina e nelle opere*, a cura di G.L. Pomba, Unione Tipografica Torinese, Torino 1928
- Salone delle feste e mostra dell'arte del teatro*, in catalogo della Sedicesima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, Carlo Ferrari, Venezia 1928
- Prefazione*, in catalogo della II Mostra del Novecento italiano, Palazzo della Permanente, Milano 1929
- Lorenzo Viani*, in M. Sarfatti - F. Ciarlantini - L. Bistolfi, *Lorenzo Viani*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Milano, 18-31 gennaio 1929
- Storia della pittura moderna*, Paolo Cremonese Editore, Roma 1930

*Prefazione*, in cat. Mostra del Novecento italiano, Buenos Aires, 1930

*Segni del meridiano*, Mazzoni, Napoli 1931

*Prefazione*, in cat. Mostra del Novecento italiano, Liljevalchs Konsthall, Stoccolma 1931

*Mostra individuale retrospettiva di Romolo Romani (1884-1916)*, in catalogo della Diciottesima Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Carlo Ferrari, Venezia 1932

*Daniele Ranzoni*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1935.

## Articoli su quotidiani e riviste

Sono segnalati in grassetto i testi presenti nell'archivio e nella biblioteca Sarfatti presso il Mart, con relativa segnatura. Si riporta la città di stampa solo per le riviste o per le pubblicazioni estere.

### 1919

***Le esposizioni Tomescu e Martini a Milano*, "II Popolo d'Italia", VI, 28 gennaio, Sar 4.1.8**

***Uno scandalo. La Galleria d'Arte Moderna al Castello*, "II Popolo d'Italia", VI, 3 febbraio, Sar 4.1.8**

*Adolfo Wildt e l'Esposizione alla Galleria Pesaro*, "II Popolo d'Italia", VI, 10 febbraio

*Le Esposizioni milanesi: Ettore Tito, Aprea. Mostre retrospettive*, "II Popolo d'Italia", VI, 1° aprile

***L'esposizione futurista a Milano. I. Di alcuni principi generali*, "II Popolo d'Italia", VI, 4 aprile Sar 4.1.8**

***L'esposizione futurista a Milano. II. Di alcuni pittori*, "II Popolo d'Italia", VI, 10 aprile Sar 4.1.9 e 4.1.10**

***L'esposizione futurista a Milano. Terzo e ultimo articolo*, "II Popolo d'Italia", VI, 13 aprile, Sar 4.1.8**

*Un pittore ironista: Sinopico*, "Ardita", Milano, I, n. 2, 15 aprile

*L'Esposizione Emilio Notte che si inaugura oggi*, "II Popolo d'Italia", VI, 18 maggio

*La Mostra Zonaro alla "Scala". L'Esposizione degli acquarellisti*, "II Popolo d'Italia", VI, 19 maggio

*Alla fondazione artistica lombarda e alla Galleria Vinciana*, "II Popolo d'Italia", VI, 5 giugno

*Una celebrazione: Gaetano Previati*, "II Popolo d'Italia", VI, 10 giugno

*Pittura-Scultura*, "Ardita", Milano, I, n. 4, giugno

*// concorso per un manifesto murale*, "II Popolo d'Italia", VI, 24 giugno

*Corni*, "Ardita", Milano, I, n. 2, luglio

*L'Esposizione lombarda di arte decorativa*, "II Popolo d'Italia", VI, 8 settembre

*La mostra Graziosi alla Galleria Pesaro. Le dimissioni di Corrado Ricci e quelle di Antonio Fradeletto*, "II Popolo d'Italia", VI, 11 novembre

*Una esposizione d'arte decorativa italiana a Stoccolma*, "II Popolo d'Italia", VI, 12 novembre

*La Mostra Marussig alla Galleria Vinciana*, "II Popolo d'Italia", VI, 26 novembre

*Martelli e Minerbi*, "II Popolo d'Italia", VI, 2 dicembre

*La mostra Belloni, "II Popolo d'Italia", VI, 8 dicembre*  
*Renoir, "II Popolo d'Italia", VI, 16 dicembre*  
*I cartelloni per la fiera campionaria, "II Popolo d'Italia", VI, 18 dicembre*  
*L'asfalto e l'affresco, "II Popolo d'Italia", VI, 22 dicembre*  
*La Famiglia Artistica e la mostra Camona, "II Popolo d'Italia", VI, 23 dicembre*

## 1920

*Martini, Cavaglieri e St. Lerche alla Galleria Pesaro, "II Popolo d'Italia", VII, 13 gennaio*  
*Una tragedia: Giuseppe Pelizza da Volpedo, "II Popolo d'Italia", VII, 28 gennaio*  
*Lori, Lodi, Lebrecht alla Galleria Vinciana, "II Popolo d'Italia", VII, 10 febbraio*  
*Carpi e D'Andrea alla Galleria Pesaro, "II Popolo d'Italia", VII, 18 febbraio*  
*La celebrazione di Romolo Romani, "II Popolo d'Italia", VII, 19 febbraio*  
***L'avanguardia artistica italiana e gli inviti alle Biennali di Venezia, "II Popolo d'Italia", VII, 29 febbraio, Sar 4.1.11***  
***Romolo Romani, "II Popolo d'Italia", VII, 6 marzo, Sar 4.1.12***  
***Domenico Trentacoste. La Galleria Centrale d'Arte e la Galleria Vinciana, "II Popolo d'Italia", VII, 10 marzo, Sar 4.2.1***  
*La Mostra "Intima" alla Famiglia Artistica, "II Popolo d'Italia", VII, 14 marzo.*  
*Viani, "II Popolo d'Italia", VII, 20 marzo*  
*Considerazioni sulla pittura a proposito dell'Esposizione "Arte", "II Convegno", Milano, n. 3, marzo*  
*La nuova Galleria Arte, "II Popolo d'Italia", VII, 3 aprile*  
*Emilia Gola, Righetti e Gerenzani, "II Popolo d'Italia", VII, 11 aprile*  
*Le mostre della Permanente, della Galleria Arte e della Vinciana, "II Popolo d'Italia", VII, 21 aprile*  
*La Esposizione Zanetti Zilla, Marussig, Zecchin, Disertori. L'Ente autonomo per l'arte, "II Popolo d'Italia", VII, 7 maggio*  
*// "Gruppo Romano". Tommasi, Davanzo e Sendersen, "II Popolo d'Italia", VII, 11 maggio*  
***Inaugurandosi la XII Biennale di Venezia, "II Popolo d'Italia", VII, 12 maggio, Sar 4.1.11***  
*Un articolo di Soffici, Ojetti e Barbantini, "II Popolo d'Italia", VII, 27 maggio*  
***L'Esposizione di Venezia. La lezione di Cézanne, "II Popolo d'Italia", VII, 30 maggio, Sar 4.1.11***  
*Il Piranesi scoperto. La Galleria Arte, "II Popolo d'Italia", VII, 8 giugno*  
*Previati, "II Popolo d'Italia", VII, 23 giugno*  
*Premi non assegnati. La mostra Ardy, "II Popolo d'Italia", VII, 9 luglio*  
*La riapertura della Galleria del Castello. E Brera?, "II Popolo d'Italia", VII, 22 luglio*  
*In cima al San Michele, "II Popolo d'Italia", VII, 3 agosto*

***In memoria di Vittore Grubicy, "II Popolo d'Italia", VII, 6 agosto, Sar 4.1.13***  
*Il Monumento al Fante: l'esito del concorso, "II Popolo d'Italia", VII, 30 agosto*  
*La nazionale di Brera e la Federazione artistica nazionale, "II Popolo d'Italia", VII, 8 settembre*  
*Di una esposizione e di alcune idee, "II Popolo d'Italia", VII, 19 settembre*  
*Vita e trasmigrazione delle opere d'arte, "II Popolo d'Italia", VII, 14 ottobre*  
*Libri di Ojetti, "II Popolo d'Italia", VII, 23 ottobre*  
*La mostra Funi, "II Popolo d'Italia", VII, 27 ottobre*  
***Artisti morti in guerra, "II Popolo d'Italia", VII, 12 novembre, Sar 4.1.12***  
***Gigioni Zanini, "II Popolo d'Italia", VII, 24 novembre, Sar 4.1.12***  
*Bossi, Bresciani, Pesenti e Lamini, "II Popolo d'Italia", VII, 26 novembre*  
***Martini, Xul, Galli e Villani, "II Popolo d'Italia", VII, 28 novembre, Sar 4.1.12***  
*Dedalo, valori plastici e altre riviste d'arte, "II Popolo d'Italia", VII, 30 novembre*  
*Giapponesi al Cova, "II Popolo d'Italia", VII, 1° dicembre*  
*Conconi, "II Popolo d'Italia", VII, 5 dicembre.*  
*Giocattoli e ricami, "II Popolo d'Italia", VII, 7 dicembre.*  
*Al Lyceum, "II Popolo d'Italia", VII, 11 dicembre.*  
***Gallotti, Migliavada, Morello, Giandante, "II Popolo d'Italia", VII, 25 dicembre, Sar 4.1.12***

## 1921

*L'Esposizione moderna a Ginevra, "II Popolo d'Italia", VIII, 2 gennaio*  
*Libero Andreotti alla Galleria Pesaro, "II Popolo d'Italia", VIII, 11 gennaio*  
***La Famiglia Artistica. Ferruccio Pellizzari, "II Popolo d'Italia", VIII, 12 gennaio, Sar 4.1.12***  
***Le tele di Romagna. Mostra Lupo, "II Popolo d'Italia", VIII, 18 gennaio, Sar 4.1.12***  
*G. A. Sartorio, "II Popolo d'Italia", VIII, 30 gennaio*  
*Fortunato Depero alla Galleria Centrale, "II Popolo d'Italia", VIII, 1° febbraio*  
*Giorgio de Chirico, "II Popolo d'Italia", VIII, 3 febbraio*  
*Concorso Tradate per i caduti, "II Popolo d'Italia", VIII, 5 febbraio*  
***Camarda, Cini e Caramel, "II Popolo d'Italia", VIII, 10 febbraio, Sar 4.1.12***  
***Pierangelo Stefani alla Galleria Arte, "II Popolo d'Italia", VIII, 18 febbraio, Sar 4.1.12***  
***Dalbono-Colao, "II Popolo d'Italia", VIII, 23 febbraio, Sar 4.1.12***  
***Follini, Serralunga, Gachet, Ciseri, "II Popolo d'Italia", VIII, 4 marzo, Sar 4.1.12***  
*Delle scuole e del marmo, "II Popolo d'Italia", VIII, 10 marzo*  
***Olivucci e Zimelli al Lyceum, "II Popolo d'Italia", VIII, 18 marzo, Sar 4.1.12***  
*Angelo Morbelli, "II Popolo d'Italia", VIII, 20 marzo*  
***I diritti della Critica, "II Popolo d'Italia", VIII, 24 marzo, Sar 4.1.16***

*Pugliese-Levi e Rossi alla Galleria Pesaro*, “II Popolo d’Italia”, VIII, 27 marzo  
**Antonietta Bisi Boninsegna, Paoletti e Vianello**, “II Popolo d’Italia”, VIII, 3 aprile, Sar 4.1.12  
**Mostre, fiere, concorsi**, “II Popolo d’Italia”, VIII, 14 aprile, Sar 4.1.12  
**Giorno d’inaugurazione alla Permanente**, “II Popolo d’Italia”, VIII, 14 aprile, Sar 4.1.12  
*Bartolomeo Bezzi: "I Dieci"*, “II Popolo d’Italia”, VIII, 17 aprile  
**"Pettoruti, Piatti e Marzola". Echi della Permanente**, “II Popolo d’Italia”, VIII, 19 aprile, Sar 4.1.12  
**L’anno dantesco. Dante e Leonardo**, “II Popolo d’Italia”, VIII, 22 aprile Sar 4.2.25  
*Il Manzoni, il Previati e la Galleria del Castello*, “II Popolo d’Italia”, VIII, 27 aprile  
*Un’affermazione d’arte italiana*, “II Popolo d’Italia”, VIII, 30 aprile 1921  
*La mostra Rossi-Lodomez. La mostra di architettura e gli alberi*, “II Popolo d’Italia”, VIII, 21 maggio  
*Mostra d’arte a Monza*, “II Popolo d’Italia”, VIII, 29 maggio  
*Ospiti nuovi in un palazzo vecchio*, “II Popolo d’Italia”, VIII, 2 giugno  
**La prima Biennale di Napoli**, “II Popolo d’Italia”, VIII, 22 giugno, Sar 4.1.12 e Sar 4.1.16  
*Scerecevski e Ugo Martelli*, “II Popolo d’Italia”, VIII, 30 giugno  
*/ disegni di Previati e Gola*, “II Popolo d’Italia”, VIII, 17 luglio  
**La Biennale di Roma e l’Ottocento italiano**, “II Popolo d’Italia”, VIII, 27 luglio, Sar 4.1.14 e Sar 4.1.16  
**In cima al San Michele**, “II Popolo d’Italia”, VIII, 12 agosto, Sar 4.1.12  
*Ancora il San Michele*, “II Popolo d’Italia”, VIII, 21 agosto  
**Pubblicazioni d’arte. Il Seicento**, “II Popolo d’Italia”, VIII, 26 agosto, Sar 4.1.16  
*I cartelloni al Castello*, “II Popolo d’Italia”, VIII, 10 settembre  
*La federazione artistica lombarda*, “II Popolo d’Italia”, VIII, 11 settembre  
*L’Esposizione di Varese*, “II Popolo d’Italia”, VIII, 1° ottobre  
*Antonio Mancini*, “II Popolo d’Italia”, VIII, 7 ottobre  
*Il Monumento al Fante: Parole chiare*, “II Popolo d’Italia”, VIII, 11 ottobre  
*Un’esposizione all’Istituto Carducci*, “II Popolo d’Italia”, VIII, 20 ottobre  
*Scritti d’artisti e loro opere*, “II Popolo d’Italia”, VIII, 21 ottobre  
*Dall’Ottocento a noi. Due inaugurazioni*, “II Popolo d’Italia”, VIII, 28 ottobre  
*Giorgio de Vicenzi*, “II Popolo d’Italia”, VIII, 15 novembre  
*Magnasco e il Seicento*, “II Popolo d’Italia”, VIII, 18 novembre  
*I cartelloni al Castello*, “II Popolo d’Italia”, VIII, 2 dicembre  
**Venti giorni attraverso la civiltà della Sicilia**, estratto dalla rivista “XX secolo”, dicembre, ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 15

1922

*Le arti plastiche*, "Almanacco Enciclopedico del Popolo d'Italia", Milano, A.1  
*Lyceum, Vinciana, Famiglia Artistica*, "Il Popolo d'Italia", IX, 1 gennaio, Sar  
4.1.12

*Una mostra d'arte dell'Estremo Oriente*, "Il Popolo d'Italia", IX, 6 gennaio,  
Sar 4.1.14

*Bottega di poesia e altre esposizioni. Carrà, Tosi, Soffici, Funi*, "Il Popolo  
d'Italia", IX, 13 gennaio

*Il comunicato del Comitato per il Monumento al Fante*, "Il Popolo d'Italia",  
IX, 19 gennaio, Sar 4.1.12

*Il Monumento al Fante. Il voto dei combattenti milanesi*, "Il Popolo d'Italia",  
IX, 22 gennaio, Sar 4.1.12

*Il Monumento al Fante. Il San Michele dichiarato intangibile*, "Il Popolo  
d'Italia", IX, 31 gennaio, Sar 4.1.12

*Esposizioni e polemiche*, "Il Popolo d'Italia", IX, 3 febbraio

*Il monumento al Fante. Punto e a capo*, "Il Popolo d'Italia", IX, 4 febbraio,  
Sar 4.1.12

*Antonio Fontanesi*, "Il Popolo d'Italia", IX, 26 febbraio

*Le Mille e una notte a Milano. Casa d'Austria obbligata a restituire: oro,  
gioielli e gemme*, "Il Popolo d'Italia", IX, 3 marzo, Sar 4.1.12

*Esposizioni milanesi. Araldo Bonzagni e Adolfo Wildt*, "Il Messaggero della  
Domenica", 2 marzo

*Mostre milanesi*, "Il Popolo d'Italia", IX, 12 marzo

*Mostre milanesi*, "Il Popolo d'Italia", IX, 17 marzo

*Oggetti restituiti dall'Austria. Cinque divisionisti. Ricci e Muller*, "Il Popolo  
d'Italia", IX, 31 marzo

*La mostra del Seicento e Settecento a Firenze*, "Il Popolo d'Italia", IX, 21 aprile

*La "Primaverile" a Firenze. Sculture e scultori*, "Il Popolo d'Italia", IX, 28 aprile

*Il Seicento*, "Valori Plastici", Roma, III, n. 4

*La "Primaverile" fiorentina. Alcuni quadri*, "Il Popolo d'Italia", IX, 2 maggio

*La pittura italiana alla XIII Biennale internazionale che si inaugura oggi a  
Venezia*, "Il Popolo d'Italia", IX, 4 maggio, Sar 4.1.9 e Sar 4.1.10

*Ancora il Monumento al Fante*, "Il Popolo d'Italia", IX, 10 maggio, Sar 4.1.19

*Canova alla XIII Biennale di Venezia*, "Il Popolo d'Italia", IX, 12 maggio, Sar  
4.1.7

*Esposizioni milanesi*, "Il Popolo d'Italia", IX, 19 maggio

*La scultura alla Biennale di Venezia*, "Il Popolo d'Italia", IX, 26 maggio

*Esposizioni milanesi*, "Il Popolo d'Italia", IX, 2 giugno

*Dentro della cerchia antica*, "Il Popolo d'Italia", IX, 30 giugno, Sar 4.1.17

*Il Seicento e il Settecento a Firenze*, "Primato Artistico Italiano", Milano, IV, n. 7,  
luglio



**Sosta innanzi alla métope di Selinunte, "II Popolo d'Italia", IX, 28 luglio, Sar 4.1.7**

*Collane di monografie artistiche*, "II Popolo d'Italia", IX, 4 agosto

// *Botticelli interprete di Dante*, "II Popolo d'Italia", IX, 18 agosto

*Collane di monografie artistiche*, "II Popolo d'Italia", IX, 4 agosto

*Libri d'arte*, "II Popolo d'Italia", IX, 25 agosto

*Teorie*, "II Popolo d'Italia", IX, 8 settembre

*La pittura straniera a Venezia*, "II Popolo d'Italia", IX, 22 settembre

**L'esposizione degli oggetti restituiti dall'Austria a Roma. Egger Lienz e Wildt passati a Venezia, "II Popolo d'Italia", IX, 5 ottobre, Sar 4.1.12**

*Arte decorativa o decorazione industriale?*, "II Popolo d'Italia", IX, 6 ottobre

**Spiriti e pietre ad Aquileia, "II Popolo d'Italia", IX, 13 ottobre, Sar 4.1.7**

*Maurice Denis*, "II Popolo d'Italia", IX, 20 ottobre

*Francesi e tedeschi alla Biennale di Venezia*, "II Popolo d'Italia", IX, 27 ottobre

*Cézanne, Renoir e il loro biografo*, "II Convegno", Milano, n. 10, ottobre

*Dalla selce al Colosseo*, "II Popolo d'Italia", IX, 3 novembre

*I quadri a Bottega di Poesia*, "II Popolo d'Italia", IX, 10 novembre

*Le Università decorative della Umanitaria*, "II Popolo d'Italia", IX, 14 novembre

*Una mostra di Stoffa*, "II Popolo d'Italia", IX, 17 novembre

**Il monumento al Fante, "II Popolo d'Italia", IX, 7 dicembre, Sar 4.2.1**

*Musei pubblici e gallerie private*, "II Popolo d'Italia", IX, 8 dicembre

*Fatti e commenti*, "II Popolo d'Italia", IX, 15 dicembre

*Cronachetta artistica*, "II Popolo d'Italia", IX, 27 dicembre

## 1923

*Le arti plastiche*, "Almanacco Enciclopedico del Popolo d'Italia", Milano, A.2

**Il Cavaliere di Vejo, "II Popolo d'Italia", X, 5 gennaio, Sar 4.1.7**

**Esposizioni e concorsi, "II Popolo d'Italia", X, 26 gennaio, Sar 4.1.12**

*Emile Bernard*, "II Popolo d'Italia", X, 9 febbraio

*Arte, misura e buonsenso*, "II Popolo d'Italia", X, 6 marzo

*Daniele Ranzoni*, "II Popolo d'Italia", X, 9 marzo

*Da Vernet a Matisse, l'arte francese in sintesi*, "II Popolo d'Italia", X, 16 marzo

*Medardo Rosso, II Novecento italiano alla Pesaro*, "II Popolo d'Italia", X, 30 marzo

*In margine ai libri*, "II Popolo d'Italia", X, 6 aprile

*La Mostra dell'acquarello. La Mostra Bucci. Sergio Stanita*, "II Popolo d'Italia", X, 14 aprile

*Nell'Annuale della fondazione di Roma la costruttrice*, "II Popolo d'Italia", X, 20 aprile

**Il nuraghe, "II Popolo d'Italia", X, 18 maggio, Sar 4.1.7**

*L'arte decorativa a Monza*, "II Popolo d'Italia", X, 19 maggio

*Alla Villa di Monza*, "II Popolo d'Italia", X, 8 giugno  
*Libri d'arte*, "II Popolo d'Italia", X, 29 giugno  
*L'arte di Roma*, "II Popolo d'Italia", X, 6 luglio  
*"Placet" per l'arte a Milano*, "II Popolo d'Italia", X, 27 luglio  
*La sincerità, lo stile e l'arte*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", I, n. 1, agosto  
***La solita esposizione di Brera*, "II Popolo d'Italia", X, 28 settembre, Sar 4.1.12, Sar 4.1.14 e Sar 4.1.16**  
*Deità milanesi che vanno e indovinalagrilli che vengono*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", n. 2, settembre-ottobre  
***Semplici considerazioni*, "II Popolo d'Italia", X, 5 ottobre, Sar 4.1.17**  
*// contrasto della Fama e l'Anonimo*, "II Popolo d'Italia", X, 12 ottobre  
*Nei dodici mesi dell'avvento: l'arte*, "II Popolo d'Italia", X, 26 ottobre  
***Le Arti plastiche e la Scala*, "II Popolo d'Italia", X, 9 novembre, Sar 4.1.14**  
*Architetture, scenografie e altre esposizioni a Milano*, "II Popolo d'Italia", X, 16 novembre  
***Orvieto del Signorelli*, "II Popolo d'Italia", X, n. 280, 23 novembre, Sar 4.1.7**  
*Esposizioni e questioni d'arte*, "II Popolo d'Italia", X, 30 novembre  
*Alla Biennale di Roma: la bellezza che ritorna*, "II Popolo d'Italia", X, 7 dicembre  
*Arturo Tosi*, "II Popolo d'Italia", X, 21 dicembre  
***Per Emilia Gola*, "II Popolo d'Italia", X, 28 dicembre, Sar 4.1.10**  
*Nel mondo della caricatura*, "Gazzetta di Venezia", CLXI, 23 dicembre

## 1924

*Le arti plastiche*, "Almanacco Enciclopedico del Popolo d'Italia", Milano, A.3  
*Il Natale e l'arte a Milano*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", gennaio  
***Notiziario artistico. I polacchi alla Biennale Romana. La mostra del libro a Bottega di Poesia*, "II Popolo d'Italia", 8 gennaio, Sar 4.1.12**  
***Albino Egger-Lienz*, "II Popolo d'Italia", XI, 18 gennaio, Sar 4.1.12**  
*La scultura alla Biennale di Roma*, "II Popolo d'Italia", XI, 29 febbraio  
***Coltura e propaganda fascista. Arte e fascismo*, "Popolo di Lombardia", 5 marzo Sar 4.1.15**  
*Qualche pittore straniero a Roma*, "II Popolo d'Italia", XI, 7 marzo  
*Umberto Boccioni - Luigi Galli*, "II Popolo d'Italia", XI, 14 marzo  
***In memoria di Mario de Maria*, "II Popolo d'Italia", XI, 21 marzo, Sar 4.1.12**  
*Le Esposizioni milanesi*, "II Popolo d'Italia", XI, 28 marzo  
*Gli stranieri alla Biennale di Roma*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", II, n. 3, 31 marzo  
***Pompei risorta*, "Giornale d'Italia", 10 aprile, Sar 4.1.7**

*Intorno ad alcuni preziosi stracci. Gli arazzi Trivulzio*, "II Popolo d'Italia", XI, 18 aprile

**Primavera d'arte a Venezia. Alcuni artisti d'Italia alla XIV Biennale, "II Popolo d'Italia", XI, 25 aprile, Sar 4.1.13 e Sar 4.1.59**

*Dove va l'arte italiana*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", II, n. 4, 30 aprile

*Six peintres du 900*, "Italie Nouvelle", Parigi, 11 maggio

*La mostra del ritratto femminile alla Villa Reale di Monza*, "II Popolo d'Italia", XI, 8 giugno

*Le Mostre individuali a Venezia*, "II Popolo d'Italia", XI, 8 agosto

*Un fiammingo a Venezia*, "II Popolo d'Italia", XI, 15 agosto

*Bianco e nero a Venezia*, "II Popolo d'Italia", XI, 22 agosto

**Un venticel di fronda, "II Popolo d'Italia", XI, 17 ottobre, Sar 4.1.22**

*Intorno a Roma*, "II Popolo d'Italia", XI, 24 ottobre

**Villa Carlotta, "II Popolo d'Italia", XI, 7 novembre, Sar 4.1.7**

*Pittori di Livorno*, "II Popolo d'Italia", XI, 14 novembre

*Innanzi al Velázquez*, "II Popolo d'Italia", XI, 28 novembre

*Artisti nuovi: Ubaldo Oppi*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", II, n. 11-12, novembre-dicembre

*Dal gotico al Rinascimento*, "II Popolo d'Italia", XI, 5 dicembre

**Come sarà il monumento ai Caduti milanesi, "II Popolo d'Italia", 17 dicembre, Sar 4.1.5 e Sar 4.1.13**

*La figura e l'oggetto*, "II Popolo d'Italia", XI, 19 dicembre

## 1925

*Le arti plastiche*, "Almanacco Enciclopedico del Popolo d'Italia", Milano, A.4

**Esposizioni milanesi, "II Popolo d'Italia", XII, 9 gennaio, Sar 4.1.10**

**Artisti in pantofole, "II Popolo d'Italia", XII, 16 gennaio, Sar 4.1.4**

*La mostra degli scialli*, "II Popolo d'Italia", XII, 6 febbraio

*Musei, Amici dell'arte e piccole gallerie*, "II Popolo d'Italia", XII, 13 febbraio

*Antonio Mancini, Bietti e Mazzucotelli*, "II Popolo d'Italia", XII, 20 febbraio

**L'arte e la moda, "II Popolo d'Italia", XII, 27 febbraio, Sar 4.1.9**

**Per un apprezzamento critico di Soffici. Una lettera di Margherita Sarfatti, "II Popolo d'Italia", 4 marzo, Sar 4.1.9 e Sar 4.1.12**

*Esposizioni e Concorsi*, "II Popolo d'Italia", XII, 6 marzo

*Felice Casorati*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", III, n. 3, 15 marzo

**La seconda Biennale di Roma, "II Popolo d'Italia", XII, 27 marzo Sar 4.1.9.**

**Armando Spadini, "II Popolo d'Italia", XII, 3 aprile, Sar 4.1.10**

*Esposizioni milanesi*, "II Popolo d'Italia", XII, 10 aprile

*Pittori e scultori alla Terza Biennale in Roma*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", III, n. 4, 15 aprile

**Artisti, bottegai e Governo, "II Popolo d'Italia", XII, 17 aprile, Sar 4.2.1**

*La nostra Brera*, “II Popolo d’Italia”, XII, 24 aprile, Sar 4.1.10  
*Le Arti a Milano*, “II Popolo d’Italia”, XII, 1° maggio, Sar 4.1.10  
*Nel decimo annuale dell'intervento: agli artisti italiani per la vittoria e pei morti*, “II Popolo d’Italia”, XII, 8 maggio, Sar 4.1.12 e Sar 4.1.16  
*A Monza giornata delle vernici*, “II Popolo d’Italia”, XII, 15 maggio  
*Carlo Dalmaszo Carrà*, “Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, III, n. 5, 15 maggio  
*Ancora a Monza*, “II Popolo d’Italia”, XII, n. 121, 22 maggio.  
*La Badia di Pomposa*, “II Popolo d’Italia”, XII, 12 giugno, Sar 4.1.7  
*Le Esposizioni e gli acquisti per le Gallerie*, “II Popolo d’Italia”, XII, 19 giugno  
*Villa d’Este a Tivoli*, “II Popolo d’Italia”, XII, 3 luglio, Sar 4.1.7  
*Il Beato Angelico*, “II Popolo d’Italia”, XII, 10 luglio  
*Dagli impressionisti ai neoclassici*, “II Popolo d’Italia”, XII, 17 luglio  
*Le arti decorative a Monza*, “Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, III, n. 8, luglio  
*Ceramica italiana di ieri e di oggi*, “Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, III, n. 9, settembre  
*Alcune architetture alla Esposizione di Parigi*, “II Popolo d’Italia”, XII, 18 settembre, Sar 4.1.9 e Sar 4.1.10  
*Sua Divinità la Donna all’Esposizione di Parigi*, “II Popolo d’Italia”, XII, 25 settembre, Sar 4.1.9 e Sar 4.1.10  
*Artigianato o industrialismo nella decorazione*, “II Popolo d’Italia”, XII, 2 ottobre, Sar 4.1.9 e Sar 4.1.10  
*Razionalismi ed estetismi*, “II Popolo d’Italia”, XII, 9 ottobre, Sar 4.1.10 e Sar 4.1.15  
*Alla Esposizione di Brera*, “II Popolo d’Italia”, XII, 30 ottobre  
*La mostra delle arti decorative a Parigi*, “Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, III, n. 10, ottobre  
*Una creatura che vuole nascere*, “II Popolo d’Italia”, XII, 6 novembre, Sar 4.1.9  
*Arte e artisti*, “II Popolo d’Italia”, XII, 13 novembre, Sar 4.1.9  
*Critici italiani*, “II Popolo d’Italia”, XII, n. 282, 27 novembre  
*Il Tintoretto*, “II Popolo d’Italia”, XII, n. 288, 4 dicembre  
*Giovanni Fattori*, “II Popolo d’Italia”, XII, n. 294, 11 dicembre  
*Arte e artisti*, “II Popolo d’Italia”, XII, n. 300, 18 dicembre  
*Strenne d’arte*, “II Popolo d’Italia”, XII, n. 306, 25 dicembre  
*Achille Funi*, “Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, III, dicembre

1926

*Le arti plastiche*, "Almanacco Enciclopedico del Popolo d'Italia", Milano, A.5, ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar per. 1

*Per la Fortuna Virile in Roma*, "II Popolo d'Italia", XIII, 1 gennaio, Sar 4.1.7

*Arte e artisti*, "II Popolo d'Italia", XIII, 8 gennaio

*Promesse e azioni. L'Accademia d'Italia*, "II Popolo d'Italia", XIII, 15 gennaio

*Il Museo Mussolini in Campidoglio*, "II Popolo d'Italia", XIII, 22 gennaio

*Alcune considerazioni intorno alla prima Mostra del Novecento italiano*, "II Popolo d'Italia", XIII, 12 febbraio

*La mostra Carrà*, "II Popolo d'Italia", XIII, 19 febbraio

*Il monumento alla madre italiana*, "II Popolo d'Italia", XIII, 19 febbraio, Sar 4.1.9

*Alcuni scultori alla Mostra del Novecento*, "II Popolo d'Italia", XIII, 26 febbraio, Sar 4.1.9

[Arte Fascista], "Critica fascista", febbraio 1926

*Alcuni problemi e alcuni pittori alla Mostra del Novecento*, "II Popolo d'Italia", XIII, 12 marzo

*Alla prima Mostra del Novecento italiano*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", IV, n. 3, marzo

*Alcune considerazioni intorno alla I Mostra del Novecento italiano*, "II Novecento italiano. Rassegna di pittura e scultura", edizioni Gea, Milano, I, n. 1, primavera

*Mostre d'arte a Milano*, "II Popolo d'Italia", XIII, 2 aprile, Sar 4.1.9

*Daguerre non ne ha colpa*, "II Popolo d'Italia", XIII, 16 aprile

*Nell'attesa della XV Biennale di Venezia. Un pittore lombardo: Emilia Gola*, "II Popolo d'Italia", XIII, 25 aprile

*Alcuni pittori italiani alla Biennale di Venezia*, "II Popolo d'Italia", XIII, 30 aprile, Sar 4.1.10

*La mostra di Utrillo a Venezia, e La relazione per l'acquisto*, "II Popolo d'Italia", XIII, 14 maggio, Sar 4.1.9

*La XV Biennale: forestieri a Venezia*, estratto dalla "Nuova Antologia", Milano – Roma, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, 16 maggio, ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 19

*Esposizioni milanesi*, "II Popolo d'Italia", XIII, 21 maggio, Sar 4.1.9

*La scultura a Venezia*, "II Popolo d'Italia", XIII, 4 giugno, Sar 4.1.9

*Uno scultore tradizionalista: Vincenzo Gemito*, "II Popolo d'Italia", XIII, 25 giugno, Sar 4.1.9

*Alla XV Biennale di Venezia*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", IV, n. 6, giugno

*Medardo Rosso e la sua opera*, "Libertà", 10 luglio

*I monumenti e la vita*, "II Popolo d'Italia", XIII, 16 luglio

**Problemi di urbanesimo in Milano**, “II Popolo d’Italia”, XIII, 20 agosto, Sar 4.1.24  
**Angoli di Roma**, “II Popolo d’Italia”, XIII, 27 agosto, Sar 4.1.7  
*La veridica architettura*, “II Popolo d’Italia”, XIII, 3 settembre  
**La mostra di Modigliana**, “II Popolo d’Italia”, XIII, 10 settembre, Sar 4.1.7  
*Silvestro Lega e i macchiateli*, “Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, IV, n. 9, settembre  
*// Novecento*, lettera nella rubrica "Cambusa", "La Fiera Letteraria", Roma, 19 settembre  
**La Bologna vecchia e il Littoriale della nuova Bologna**, “II Popolo d’Italia”, XIII, 30 ottobre, Sar 4.1.8  
*Il ponte a Venezia*, “II Popolo d’Italia”, XIII, 6 novembre  
*La piazza del Duomo*, “II Popolo d’Italia”, XIII, 9 novembre  
*Esposizioni milanesi*, “II Popolo d’Italia”, XIII, 24 novembre  
**Claude Monet, patriarca dell'impressionismo**, “II Popolo d’Italia”, XIII, 17 dicembre, Sar 4.1.25  
**Il Tempio della Vittoria in Milano**, “II Popolo d’Italia”, XIII, 24 dicembre, Sar 4.1.16

## 1927

**Le arti plastiche**, "Almanacco Enciclopedico del Popolo d'Italia", Milano, A.6, ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar per. 1  
**Due concorsi**, “II Popolo d’Italia”, XIV, 7 gennaio, Sar 4.1.8  
**Raffaello e i principi**, “II Popolo d’Italia”, XIV, 28 gennaio, Sar 4.2.1  
**La Farnesina, Accademia d'Italia**, “II Popolo d’Italia”, XIV, 11 febbraio, Sar 4.1.8  
**Quindici artisti del '900 italiano**, “II Popolo d’Italia”, XIV, 18 febbraio, Sar 4.1.8  
**Arte, Fascismo e antiretorica**, “II Popolo d’Italia”, XIV, 24 febbraio Sar 4.1.25  
*Arte, fascismo e antiretorica*, "Critica Fascista", Roma, 1° marzo  
**Monumenti e case**, “II Popolo d’Italia”, XIV, 11 marzo  
*Esposizioni*, “II Popolo d’Italia”, XIV, 1° aprile  
**Undici artisti del "900 italiano" a Roma**, “II Popolo d’Italia”, XIV, 8 aprile  
*Spunti polemici*, “II Popolo d’Italia”, XIV, n. 90, 15 aprile  
**Esposizioni romane**, “II Popolo d’Italia”, XIV, 24 aprile, Sar 4.1.8 e Sar 4.2.1  
**Il Museo dell'Impero**, “II Popolo d’Italia”, XIV, 29 aprile, Sar 4.2.1  
**Uno sguardo al Museo dell'Impero Romano**, “Opinione”, Philadelphia, 22 maggio, Sar 4.1.7  
*La vendita Previati pro Mutilati*, “II Popolo d’Italia”, XIV, 24 maggio  
*Il programma di Monza*, “II Popolo d’Italia”, XIV, 28 maggio

*Esposizioni romane*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", V, n. 5, maggio  
*Monza 1927*, "II Popolo d'Italia", XIV, 3 giugno.

**Antonio Mancini**, "II Popolo d'Italia", XIV, 24 giugno, Sar 4.1.3

**Giovanni Costa**, "II Popolo d'Italia", XIV, 15 luglio, Sar 4.1.8

*Le mostre di Monza e Como*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", V, n. 9, settembre

*La "seconda ondata alla Biennale di Brera"*, "II Popolo d'Italia", 20 ottobre

*La nuova esposizione di Brera*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", V, n. 11, novembre

*Der «Novecento»*, "Italien. Monatsschrift für Kultur, Kunsts und Literatur", fascicolo 1, dicembre 1927, p. 23

**La Mostra Marinara**, "II Popolo d'Italia", 30 dicembre, Sar 4.1.12

## 1928

**Le arti plastiche**, "Almanacco Enciclopedico del Popolo d'Italia", Milano, A.7, ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar per. 1

// *Museo dei Napoleonidi*, "II Popolo d'Italia", XV, 13 gennaio

*L'arte e il fascismo*, "II Popolo d'Italia", XV, 10 febbraio

**Olandesi a Roma**, "II Popolo d'Italia", XV, 24 febbraio, Sar 4.1.10

*Architettura*, "II Popolo d'Italia", XV, 2 marzo

**Architettura**, "Voce di Bergamo", 19 marzo, Sar 4.1.15

*Medardo Rosso*, "II Popolo d'Italia", XV, 3 aprile

*La "Mostra dei Sette" alla Galleria Milano*, "II Popolo d'Italia", XV, 13 aprile

*La pittura della Nuova Italia a Madrid*, "II Popolo d'Italia", XV, 20 aprile

**La mostra dell'arte del teatro**, "II Popolo d'Italia", XV, 3 maggio, Sar 4.1.15

**Posizioni e problemi fondamentali alla XVI Biennale di Venezia**, "II Popolo d'Italia", XV, 19 maggio, Sar 4.1.8 e 4.1.15

*La XVI Biennale di Venezia*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", VI, n. 6, giugno

**Architettura, teatro e mostra dell'Ottocento a Venezia**, estratto dalla "Nuova Antologia", Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, Milano – Roma, 1 luglio, ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 21

*Scuola di Parigi e pittori francesi a Venezia*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", VI, n. 8, agosto

*Imitazioni, contraffazioni e contaminazioni dell'architettura*, "II Popolo d'Italia", XV, 29 giugno

*Alcuni padiglioni stranieri a Venezia*, "II Popolo d'Italia", XV, 28 luglio

// **Palazzo sepolto**, "II Popolo d'Italia", XV, 8 settembre, Sar 4.1.26

**Scultori e pittori d'oggi a Venezia**, estratto dalla "Nuova Antologia", Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, Milano – Roma, 16 ottobre, ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 22

*Nel Decennale il Tempio della Vittoria a Milano*, "II Popolo d'Italia", XV,  
4 novembre

**1929**

***Le arti plastiche*, "Almanacco Enciclopedico del Popolo d'Italia", Milano, A.8,  
ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar per. 1**

*La II Mostra del Novecento a Milano*, "Brisighella", gennaio

***La pittura alla II Mostra del Novecento italiano*, "II Popolo d'Italia", XVI, 2  
marzo, Sar 4.1.13 e Sar 4.1.15**

*La seconda mostra del Novecento a Milano*, "Rivista Illustrata del Popolo  
d'Italia", VII, n. 4, aprile

***Tranquillo Cremona e l'eroico Ottocento*, "II Popolo d'Italia", XVI, 5 maggio,  
Sar 4.1.13 e 4.1.27**

*Die zweite Novecentoausstellung*, "Italien. Monatsschrift für Kultur, Kunst und  
Literatur", giugno

***Arte e costume fascista*, "II Popolo di Roma", 9 luglio, Sar 4.1.23**

***Arte e costume fascista*, "II Popolo d'Italia", XVI, 19 luglio, Sar 4.1.13**

*Arte e costume fascista*, "Politica sociale", n.3

***Il Settecento a Venezia*, "II Popolo d'Italia", XVI, 20 luglio, Sar 4.1.16**

***L'arte fascista e i compiti dell'Accademia d'Italia*, "La Nuova Italia", 23 luglio,  
Sar 4.2.5**

***Alcuni padiglioni stranieri a Venezia*, "II Popolo d'Italia", XVI, 28 luglio, Sar  
4.1.17**

***La scultura di Bourdelle*, "II Popolo d'Italia", XVI, 8 ottobre, Sar 4.1.13, Sar  
4.1.16 e Sar 4.1.27**

*Una Venezia del Settecento*, "II Popolo d'Italia", XVI, 20 ottobre

*Faschistischen Kunst und faschistischen Sitten*, "Italien. Monatsschrift für Kultur,  
Kunst und Literatur", ottobre

**Margherita Sarfatti, Ugo Ojetto, C. E. Oppo, Lionello Venturi, *Nostro  
referendum sul "Quadro storico"*, "Le arti plastiche", Milano, 1 dicembre, Sar  
4.1.30**

***Spiriti e forme dell'Arte moderna*, "Il Mezzogiorno", 7 dicembre, Sar 4.1.13**

*L'arte marinara, i professionisti e i dilettanti*, "II Popolo d'Italia", XVI, 8  
dicembre



1930

**Le arti plastiche, "Almanacco Enciclopedico del Popolo d'Italia", Milano, A.9, ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar per. 1**

*Del Novecento*, in "Almanacco degli Artisti", Roma

*Lettres d'Italie: Ottocento-Novecento*, "Formes", Parigi, gennaio

*Assente ingiustificato*, "Il Popolo d'Italia", XVII, 17 gennaio

*La figura e l'arte di Emilio Gola*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", gennaio

*Ottocento e artisti d'oggi a Roma*, "Il Popolo d'Italia", XVII, 28 febbraio

*Spiriti e forme dell'arte moderna*, testo della conferenza tenuta a Napoli all'Accademia degli Illusi, estratto dalla rivista "Letteratura"

***Spiriti e forme dell'arte moderna, "Costruire", Roma, febbraio, Sar 4.2.6***

*Perché gli inglesi affollano l'esposizione italiana*, "Il Popolo d'Italia", XVII, 14 marzo

***Pittura moderna, "Il Corriere Adriatico", 16 marzo, Sar 4.1.12***

*Storia della pittura moderna*, "Il Popolo d'Italia", XVII, 21 marzo

*Modernità dei Primitivi*, "Il Popolo d'Italia", XVII, 26 marzo

***Achille Funi o del bello in arte, "Corriere Padano", 26 marzo 1930, Sar 4.2.34***

*Fantasma del Tiepolo*, "Il Popolo d'Italia", XVII, 4 aprile

*Alcuni capolavori a Londra*, "Il Popolo d'Italia", XVII, 17 aprile

*Spiriti e forme nuove a Venezia*, "Il Popolo d'Italia", XVII, 4 maggio

*Arti ed industrie oggi a Monza*, "Il Popolo d'Italia", XVII, 11 maggio

*Six peintres du 900*, "Italie Nouvelle", Parigi, 11 maggio

*Il Novecento Italiano a Buenos Aires*, "Poligono", Milano, n. VIII, IX, X, giugno-luglio-agosto

**Brano tratto dal libro *Storia della pittura moderna* pubblicato in occasione della mostra del "900 Italiano" a Buenos Aires, "Il Mattino d'Italia", 21 agosto, Sar 4.1.7**

***Bilancio della Mostra del '900 a Buenos Aires, "Il Popolo d'Italia", XVII, 24 ottobre, Sar 4.1.16***

1931

*La prima grande rassegna nazionale della rinnovata arte italiana*, "Il Popolo d'Italia", XVIII, 6 gennaio

*La pittura alla Quadriennale di Roma*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", IX, n. 1, gennaio

***Gli scultori italiani al convegno di Roma*, estratto dalla "Nuova Antologia", Società Anonima "La Nuova Antologia" Treves – Treccani Tumminelli, Roma, 16 gennaio, ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 27**

***I pittori alla quadriennale di Roma*, estratto dalla “Nuova Antologia”, Società Anonima “La Nuova Antologia” Treves – Treccani Tumminelli, Roma, 16 febbraio, ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 28**

***Arturo Tosi alla Mostra di Roma*, “Il Popolo d’Italia”, XVIII, 22 febbraio Sar 4.1.13**

*Mario Sironi*, “Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, IX, n. 3, marzo

*La pittura del Novecento Italiano*, “La Lettura”, Milano, XXXI, n. 4, 1° aprile

*Architettura moderna*, “La Lettura”, Milano, XXXI, n. 7, luglio

*Casorati o dell'ironia*, “La Stampa”, X, 30 ottobre

***Il Chiostro delle Sette Fontane*, estratto dalla “Nuova Antologia”, Società Anonima “La Nuova Antologia” Treves – Treccani Tumminelli, Roma, 1° novembre 1931, ROVERETO\_MART 256 1 q-Sar op. 1 29**

***Portolani. Rivoluzioni*, “L’Adriatico della Sera”, 17 dicembre, Sar 4.2.5**

## 1932

*La classicità all'Esposizione francese di Londra*, “La Stampa”, XI, 12 marzo

***Fabiano o delle profezie*, estratto dalla “Nuova Antologia”, Società Anonima “La Nuova Antologia” Treves – Treccani Tumminelli, Roma, 16 marzo, ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 30**

***L’insegnamento di David*, “La Stampa”, 19 aprile, Sar 4.1.12**

*L’odierna grande manifestazione d’arte a Venezia*, “Il Popolo d’Italia”, XIX, 28 aprile

***La mostra d’arte francese a Londra*, “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n.4, aprile, Sar 4.1.7**

***Cinque secoli di pittura francese*, estratto dalla “Nuova Antologia”, Società Anonima “La Nuova Antologia” Treves – Treccani Tumminelli, Roma, 1 maggio, ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 31**

*Alcune mostre individuali a Venezia*, “Il Popolo d’Italia”, XIX, 18 maggio

*Dopo l'impressionismo*, “La Stampa”, XI, 10 maggio

***La diciottesima Biennale a Venezia*, “Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, X, n. 6, giugno, Sar 4.1.13 e ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 32**

*L’architetto Perret*, “La Stampa”, XI, 13 settembre

*Le arti plastiche nel Decennale*, “Il Popolo d’Italia”, XIX, 28 ottobre

*La mostra della Rivoluzione*, “Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, X, n. 11, novembre

*Faschistischer Stil*, “Europäischen Revue”, n. 11, numero speciale dedicato a “10 Jahre Faschismus”

## 1933

*Architettura, arte e simbolo alla mostra del fascismo*, "Architettura", Roma, XII, fascicolo I, gennaio

*Scuole e insegnamento d'arte applicata*, "La Stampa", XII, 8 febbraio

***In Provenza lungo la via Aurelia*, "La Stampa", XII, 3 marzo, Sar 4.1.8**

*Architettura razionale*, "La Stampa", XII, 17 marzo

*Segni di Roma e di Dante*, "La Stampa", XII, 24 marzo

*Il fascismo nell'arte*, "La Stampa", XII, 18 maggio

***Das faschistische Italien*, "Das Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung", 25 maggio, Sar 4.2.1**

*Una lettera di Margherita Sarfatti*, "Il Regime fascista", 27 maggio.

*Triennale e pittura murale a Milano*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", XI, n. 6, giugno

*Ferrara e la sua arte*, "La Stampa", XII, 2 giugno

*Lettres d'Italie. L'exposition du Fascisme à Rome*, "Formes", Parigi, n. 31

***Umberto Boccioni*, "Cultura moderna", luglio 1933, Sar 4.1.33**

## 1934

***Agli architetti italiani. Per il Palazzo Littorio*, "La Stampa", XIII, 23 gennaio, Sar 4.1.36**

***Per il Palazzo Littorio*, "Unione", 5 febbraio, Sar 4.1.36**

***La chiesa di Cristo Re*, "La Stampa", XIII, 4 aprile, Sar 4.1.36**

***La chiesa di Cristo Re*, "Progresso italo-americano", 13 maggio, Sar 4.1.36**

***Settecento Veneto*, "La Stampa", XIII, 7 dicembre, Sar 4.1.35**

## 1935

***Settecento Veneto*, "Padova. Palazzo dell'Economia", gennaio 1935, Sar 4.1.35**

*Confessioni alla Quadriennale*, "La Stampa", XIV, 21 febbraio

*Ceracchini o il balletto*, "La Stampa", XIV, 27 febbraio

*Scultori*, "La Stampa", XIV, 23 marzo

*Disegni a Roma*, "La Stampa", XIV, 20 aprile

*L'Ottocento e Le Novecento*, "L'Amour de l'Art", Parigi, maggio

***Die Kunst des Novecento in Italien*, "Neue Freie Presse", Wien, 3 agosto Sar 4.1.7**

*Amare Giorgione*, "La Stampa", XIV, 7 agosto

*Ritratto e composizione*, "La Stampa", XIV, 5 ottobre Sar 4.1.13 e 4.1.38  
*La città universitaria di Roma*, estratto dalla "Nuova Antologia", Società Anonima "La Nuova Antologia", Roma, 16 novembre, Sar 4.1.8 e ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 34  
*Italiani di ieri e di oggi alla mostra del Pallamaglio*, "Broletto", Como, n. 10

## 1936

*Un pittore sulla pittura*, "La Stampa", XV, 29 aprile  
*Arti decorative ovvero: l'oggetto corre dietro alla propria ombra*, estratto dalla "Nuova Antologia", Società Anonima "La Nuova Antologia", Roma, 1 luglio, ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 35  
*Onestà delle arti applicate*, "La Stampa", XV, 4 luglio  
*Ville e poesia*, "La Stampa", XV, 11 settembre, Sar 4.1.41  
*L'Architettura e le altre arti*, "La Stampa", XV, 3 novembre

## 1937

*Fascism and Art*, "Atlantica", New York, 15 gennaio  
*Architetture borrominiane*, "La Stampa", XVI, 13 febbraio, Sar 4.1.13 e Sar 4.1.43  
*Degas: impressionista o classico?*, "La Stampa", XVI, 7 maggio, Sar 4.1.13 e Sar 4.2.43  
*Chartres e Descartes. Il linguaggio della stupenda cattedrale*, "La Stampa", XVI, 7 giugno, Sar 4.1.13 e Sar 4.1.43  
*Vita del secondo Impero nei disegni di Guys*, "La Stampa", XVI, 11 giugno, Sar 4.1.13 e Sar 4.1.43  
*Il Grattacielo*, estratto da "Architettura", Fratelli Treves Editori, Milano, 15 giugno, ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 1 36  
*Aria lombarda nel Canton Ticino*, "La Stampa", XVI, 8 settembre, Sar 4.1.43  
*Aria lombarda nel Canton Ticino*, "La Gazzetta del lago Maggiore", 15 settembre, Sar 4.1.13  
*Aria lombarda nel Canton Ticino*, "Squilla italica", 18 settembre, Sar 4.1.43  
*Al palazzo della scoperta*, "La Stampa", XVI, 5 novembre, Sar 4.1.13 e Sar 4.2.44  
*Passeggiata tra alcuni capolavori*, "La Stampa", XVI, 27 novembre, Sar 4.1.13 e Sar 4.1.43  
*Arte indipendente*, "La Stampa", XVI, 16 dicembre, Sar 4.1.13 e 4.1.43

1938

*Passeggiando fra alcuni capolavori*, “Broletto”, Como, gennaio 1938, Sar 4.1.43

// *Tosi delle nature morte*, “La Stampa”, XVII, 25 febbraio

*Ma perché Roma?* “La Stampa”, XVII, 17 marzo

*Le donne del Giulii*, “La Stampa”, XVII, 17 aprile, Sar 4.1.7

*La maternità e il bimbo nell’Arte italiana*, “Il mattino d’Italia”, Buenos Aires, 25 maggio, Sar 4.1.13 e Sar 4.1.43

1939

Margherita G. Sarfatti, *J’ai vu Charles Péguy rue de la Sorbone*, “Le Figaro Littéraire”, Parigi, 21 gennaio, Sar 4.1.12

*Leonardo, Luini, Lugano*, “Corriere del Ticino”, Lugano, 4 aprile, Sar 4.1.12 e Sar 4.1.13

*Una passeggiata dentro un quadro*, “Corriere del Ticino”, Lugano, 25 maggio, Sar 4.1.12

*Quattrocento anni fa*, “Corriere del Ticino”, Lugano, 10 giugno, Sar 4.1.12

### **3.5 Bibliografia generale tematica**

Le voci bibliografiche sono divise in sezioni tematiche, secondo i diversi ambiti affrontati dalla ricerca. In particolare, risulta importante separare le pubblicazioni dedicate in modo specifico a Margherita Sarfatti e a Novecento italiano dai testi più generali di storia e critica d'arte, che affrontano questi argomenti all'interno di un panorama più vasto.

Infine, per la loro specificità, le voci relative agli anni trenta e afferenti soprattutto agli studi storici dedicati al rapporto tra arte e Fascismo sono elencati separatamente.

Dove possibile, si indica il numero di fascicolo nel Fondo Sarfatti (sezione ritagli stampa) o il numero di inventario della Biblioteca Sarfatti presso il Mart.

- 1. Articoli su Novecento italiano e Margherita Sarfatti, anni venti e trenta**
- 2. Articoli sulla polemica contro Novecento italiano, 1929-1933**
- 3. Testi su Margherita Sarfatti e Novecento italiano; articoli dal secondo dopoguerra in poi**
- 4. Altri testi di argomento storico-artistico**
- 5. Testi di storia del ventennio e dei rapporti tra arte e Fascismo**

## 1. Articoli su Novecento Italiano e Margherita Sarfatti, anni venti e trenta

*Alla Mostra del Novecento. Parole di Mussolini sull'arte e il governo*, "Il Popolo d'Italia", 27 marzo 1923

*Discorso di Mussolini all'inaugurazione della mostra "Sette pittori del Novecento" alla Galleria Pesaro di Milano*, "Il Popolo d'Italia" Milano, 27 marzo 1923

C. Pavolini, *Gli artisti e lo Stato*, "Il Tevere", 7 novembre 1925, Sar 4.2.1

A.M., *La I Mostra del "Novecento italiano"*, "La Tribuna", 5 dicembre 1925, Sar 4.2.1

M. Campigli, *La prima Mostra del Novecento Italiano vista da Parigi*, "La Nuova Italia", 19 dicembre 1925, Sar 4.2.1

C. Malaparte, *Margherita Sarfatti*, "Il Corriere Padano", 17 gennaio 1926, Sar 4.1.12

C. Malaparte, *Margherita Sarfatti*, "Camicia Rossa", 31 gennaio 1926, Sar 4.1.12  
*L'on. Mussolini alla mostra del Novecento*, "L'Ambrosiano", 15 febbraio 1926, Sar 4.2.1

*La solenne inaugurazione a Milano della Mostra del Novecento italiano*, "Regime fascista", 16 febbraio 1926, Sar 4.2.1

*Dieci minuti con... Margherita Sarfatti*, "La Tribuna", 18 febbraio 1926, Sar 4.2.1

*Un'intervista di Margherita Sarfatti sulla mostra del Novecento Italiano*, "Il Popolo d'Italia", 18 febbraio 1926 (riprende l'intervista già uscita in "La Tribuna", 18 febbraio 1926), Sar 4.2.1

*La Mostra del Novecento nelle dichiarazioni di M. Sarfatti*, "Giornale del Veneto", 19 febbraio 1926, Sar 4.2.1

E. Prampolini, *Alla mostra del Novecento. Il primato ai creatori*, "Giornale del Veneto", 23 febbraio 1926, Sar 4.2.1

P. Scarpa, *La mostra del '900 italiano*, "Il Messaggero", 24 febbraio 1926, Sar 4.2.1

C.E. Oppo, *Alla mostra del '900 italiano. Smarrimento*, "La Tribuna", 25 febbraio 1926, Sar 4.2.1

C. Pavolini, *La Mostra del "Novecento italiano"*, "Il Tevere", 26 febbraio 1926, Sar 4.2.1

*La prima Mostra del Novecento italiano*, "La Nazione", 26 febbraio 1926, Sar 4.2.1

A. Pavolini, *Mussolini e il novecento*, "Camicia rossa", 28 febbraio 1926, Sar 4.2.1

M. Biancale, *Problemi di critica alla mostra del Novecento*, "Il Popolo di Roma", febbraio 1926, Sar 4.2.1

U. Ojetti, *Il Novecento in mostra*, "Corriere della Sera", 2 marzo 1926, Sar 4.2.1

O. Belsito Prini, *Margherita Sarfatti*, "La Chiosa", 1926 marzo 25, Sar 4.1.12

N. Busetto, *Una lettera aperta alla Signora Margherita Sarfatti*, "Le Arti Belle", 30 maggio 1926, Sar 4.2.1

E. Franchi, *Mercoledì sera: casa Sarfatti*, "Corriere Adriatico", 8 luglio 1926

L. Venturi, *Il paesaggio. Un problema della Mostra del Novecento*, "Il Secolo", 2 marzo 1926, Sar 4.2.1

G. Bottai, *Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista*, "Critica fascista", 15 febbraio 1927

F. Alessandrini, *Il "900" artistico*, "Sapienza", 15 aprile 1927, Sar 4.2.1

*Un gruppo toscano novecentesco*, "Fiera letteraria", 19 giugno 1927, Sar 4.2.1

*Novecento italiano*, "Hamburger Fremdenblatt", 15 giugno 1927, Sar 4.2.1

G. Galassi, *Chisura del Novecento*, "Corriere Padano", 11 maggio 1929, Sar 4.2.31

M. Reiss, *Die Kunstlergruppe Novecento in Italien*, "Deutsche Kunst und Dekoration", maggio 1928

C. Carrà, *La nuova pittura italiana. Alla Biennale di Venezia*, "L'Ambrosiano", 24 maggio 1928, Sar 4.1.17

C. Carrà, *La nuova pittura italiana. Alla Biennale di Venezia. II*, "L'Ambrosiano", 25 maggio 1928, Sar 4.1.17

N. Giani, *Come intervistai me stesso ovvero una mancata intervista con M. Sarfatti*, "Sera", 3 giugno 1929 Sar 4.2.2



*Galleria di ritratti di italiani illustri. Margherita Sarfatti*, “Giornale Notari”, 4 giugno 1929, Sar 4.1.12

R. Mandel, *Margherita Sarfatti*, “Il Regime Fascista”, 9 agosto 1929, Sar 4.1.12

L. Grilli, *Ritratto della Sarfatti*, “Il Telegrafo”, 7 novembre 1929, Sar 4.1.12

L. M. Personè, *Ritratto della Sarfatti*, “Regime Fascista”, 7 novembre 1929, Sar 4.2.2 (un articolo identico esce nel medesimo giorno in “Il Telegrafo”)

C.T., *La prima Mostra del “Novecento italiano” parlando con Margherita Sarfatti*, “Giornale d’Italia”, 5 dicembre 1929, Sar 4.2.1

A. Cesareo, *Bilanci e programmi del ‘900 italiano in una conversazione con Margherita G. Sarfatti*, “Il Mezzogiorno”, 6 dicembre 1929, Sar 4.2.1

f.d.f., *Il Novecento italiano*, “Il Messaggero Egiziano”, 20 dicembre 1929, Sar 4.1.13

M. Lachin, *Dix minutes avec...Margherita G. Sarfatti*, “Paris-Presse”, 31 gennaio 1930, Sar 4.2.2

*Parigi e l’arte italiana. Nostra conversazione con Margherita Sarfatti*, “La Nuova Italia”, 4 febbraio 1930, Sar 4.2.2

G. Davico, *Dix minutes avec...Margherita G. Sarfatti. Femme, de lettres*, “Paris-Presse”, 22 febbraio 1930, Sar 4.1.5 e Sar 4.2.2

*Novecento Italiano. Lortrag Margherita Sarfatti*, “Deutsche Allgemeine Zeitung”, 30 novembre 1927, Sar 4.2.30

*Die unsichtbare Muse von Rom*, “Schweizer Illustrierte Zeitung”, [post 1930], Sar 4.2.2

M. E.de Bonneuil, *En causant avec Mme Marguerite Sarfatti*, “Éve”, 23 agosto 1931, Sar 4.2.2

J. B. Phillips, *Italy’s Heroine of Fascism*, “New York Herald Tribune- Sunday Magazine”, 8 ottobre 1933

Lh. Ellen, *Gespräch mit Margareta Sarfatti, der Mussolini-Biographin*, “Neues Wiener Journal”, 8 dicembre 1933

D. Colombini, *Margherita Sarfatti scrittrice e interprete del tempo nostro*, “Il Tavoliere di Puglia”, 16 dicembre 1933, Sar 4.2.5 e Sar 4.2.7

O. Belsito Prini, *Donne del tempo nostro. Margherita Sarfatti*, “Il Corriere della Sera”, 25 febbraio 1934 Sar 4.1.12

*Signora Sarfatti, il Duce's aide, Oracle of Italy's Art*, “Newsweek”, 28 aprile 1934

C. Lowe, *The woman behind Mussolini*, “Pictorial Review”, settembre 1934

*Prominente Italienerin über Osterreich*, “Wiener Sonn und Montags Zeitung”, 28 gennaio 1935, Sar 4.2.2

*Mussolini als Wirtschaftspolitiker*, “Frankfurter Zeitung”, 18 giugno 1935, Sar 4.2.5

R. Levi Naim, *Figure di scorcio. Margherita Sarfatti*, “Il Popolo di Trieste”, 29 agosto 1937, Sar 4.1.12

Su Margherita Sarfatti nel dopoguerra, la presunta vendita delle lettere di Mussolini e altri temi di cronaca del ventennio, si vedano anche i fascicoli di ritagli stampa Sar 4.2.48, Sar 4.2.55, Sar 4.2.56 e Sar 4.2.58. Nel fascicolo Sar 4.2.64 sono invece conservati gli articoli sulla morte di Sarfatti nel 1961.

## 2. Articoli sulla polemica contro Novecento italiano 1929-1933

Lo spazzacamino, *Sempre per metterci d'accordo*, "Domani d'Italia", 20 aprile 1929, Sar 4.2.33

P. b., *Lo sviluppo logico della nostra campagna*, "Domani d'Italia", 27 aprile 1929, Sar 4.2.31

A. Paci Perini, *L'arte bella a Milano*, "Unione", 25 aprile 1929, Sar 4.2.15

A. Paci Perini, *Onestà di disciplina e il "900"*, "Unione", 27 aprile 1929, Sar 4.1.5

A. F. Della Porta, *Parlando del "Novecento italiano". Prima favilla*, "Giornale degli Artisti", 4 maggio 1929, Sar 4.2.31

*Stoccate*, "Il domani d'Italia", 11 luglio 1929, Sar 4.2.1

*Stoccate*, "Il domani d'Italia", 18 luglio 1929, Sar 4.2.1

*L'on. Oppo e i suoi... "sviluppi" Sindacali*, "Il Domani d'Italia", 18 luglio 1929, Sar 4.1.5

L. U. Merenda, *Arte e Novecento*, "Libro e Moschetto", 26 luglio 1929, Sar 4.2.31

*F. T. Marinetti agli Indipendenti ci parla del suo nuovo lavoro*, "Il Giornale d'Italia", 13 dicembre 1929, Sar 4.2.1

Alfredo Casella, *Lettera aperta a S. E. Pietro Mascagni*, "L'Italia Letteraria", 15 dicembre 1929, Sar 4.2.31

F. T. Marinetti, *I pittori novecentisti*, "La Gazzetta del Popolo", 28 dicembre 1929, Sar 4.1.5

F. A. Della Porta, *Risposta al Gruppo Novecentista*, "Regime fascista", 9 gennaio 1930, Sar 4.2.1

A. Carpi, *Derattizzare (Nuovo verbo del Comune di Milano)*, "Giornale degli artisti", 11 gennaio 1930, Sar 4.2.1

C. Bonacina. F. T. Marinetti, *Controrisposta ai passatisti*, "Regime fascista", 2 febbraio 1930, Sar 4.2.1

A. F. Della Porta, *Polemica sul "900"*, "Regime fascista", 4 marzo 1930, Sar 4.2.1

G. Sommi Picenardi *Il Novecento e le esposizioni all'estero*, "Il Regime Fascista", 13 giugno 1931

L. Pesaro, *Luci e ombre del Novecento*, "Regime Fascista", 19 giugno 1931

A. Funi, Pratelli, M. Sironi, *La disgustosa gazzarra*, "L'Arca", giugno- luglio 1931

C. E. Oppo, *Il cosiddetto "Novecento"*, "La Tribuna", 16 luglio 1931

A. Funi, *Lettera aperta a Roberto Farinacci*, "Regime Fascista", 18 luglio 1931

R. Farinacci, *Ritorniamo sui binari*, "Regime Fascista", 18 luglio 193, Sar 4.2.1

R. Farinacci. *Su l'arte del Novecento. La polemica è chiusa*, "Regime fascista" 23 luglio 1931

V. E. Barbaroux, *La Mostra del '900 all'estero*, "Le Arti Plastiche", 1 febbraio 1933, Sar 3.3.47

I. Cinti, *Gli equivoci del Novecento*, "Perseo", Milano, 1 maggio 1933

*Una lettera di Margherita Sarfatti*, "Regime Fascista" 27 maggio 1933, Sar 4.2.1

Mario Sironi, *Basta!*, "Il Popolo d'Italia", 31 maggio 1933

*Ma cha basta!!*, "Regime fascista" 1 giugno 1933

A. Funi, *Le origini del «Novecento»*, "La Sera", 2 giugno 1933

A. Funi, *Achille Funi non fa la riverenza*, "Il Popolo d'Italia", 6 giugno 1933

J. Evola, *La polemica sul Novecento*, "Regime Fascista", 7 giugno 1933

*La polemica sul Novecento. Pennellate... sintetiche*, "Regime fascista", 8 giugno 1933, Sar 4.2.1

*Fronte, corbezzoli, unico*, "Regime fascista" 20 giugno 1933

*La polemica sul Novecento*, "Tauromenium", luglio 1933, Sar 4.2.1

I. Cinti, *Gli equivoci del Novecento: Arte infantile*, "Perseo", 15 novembre 1933

### 3. Testi su Margherita Sarfatti e Novecento Italiano; articoli dal secondo dopoguerra in poi

- Catalogo della prima Mostra del Novecento Italiano*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Permanente, febbraio-marzo 1926, Gualdoni, Milano 1926
- Catalogo della seconda mostra del Novecento Italiano*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Permanente, 2 marzo- 30 aprile 1929, Gualdoni, Milano 1929, ROVERETO\_MART 256 q-Sar 40
- A. F. Della Porta, *Polemica sul "900"*, Edizione Risorgimento artistico italiano, Milano 1930
- F. T. Marinetti, *Futurismo e Novecentismo*, Edizioni Galleria Pesaro, Milano 1930
- O. Belsito Prini *Figure del tempo mussoliniano: Margherita Sarfatti*, Tipografia del quotidiano "La scure", Piacenza 1934, ROVERETO\_MART 256 q-Sar op. 2 7
- A. F. Della Porta, *Inchiesta sul novecentismo*, La Prora, Milano 1936
- U. Nebbia, *La pittura del Novecento*, Società editrice libraria, Milano 1941
- C. Porta Musa, *Il Soldo e Margherita Sarfatti*, "Il Foglietto", 7 febbraio 1957 Sar 4.2.52
- G. B. Pigato, *Margherita Sarfatti come la conobbi io*, "Como", inverno 1961
- M. Carrà, *Al di fuori delle avanguardie: il ritorno al classicismo negli anni 1920-40*, "L'Arte Moderna", Fabbri, Milano 1967
- A. Funi, *Il Novecento*, "Mostre e gallerie", 10 marzo 1971
- F. Russoli, *Gli anni del ritorno all'ordine*, Fabbri, Milano 1977
- R. Bossaglia, appendici di Claudia Gian Ferrari e di Marco Lorandi, *Il Novecento italiano: storia, documenti, iconografia*, Feltrinelli, Milano 1979
- Z. Birolli, G. Baratta, *Letteratura, arte: miti del '900*, catalogo della mostra, Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, 19 febbraio- 19 maggio 1979, Idea, Milano 1979

R. Giuliani, *Margherita Sarfatti: l'arte applicata e l'architettura*, in *La cultura italiana negli anni 1930-1945. Omaggio ad Alfonso Gatto*, atti del convegno, Salerno 21-24 aprile 1980, tomo II, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1980, pp. 857-867

B. Cinelli, F. Mazzocca, M. C. Tonelli, *Artisti e cultura visiva del Novecento*, catalogo della mostra, Museo Civico, Pistoia, giugno- agosto 1980, Officine San Giorgio, Pistoia 1980

G. Capone, *Tre circoli milanesi, Dottrinari*, Salerno 1981

F. Perfetti, *Arte e fascismo fra 'Novecento' e 'Novecento Italiano'*, "Storia Contemporanea", aprile 1981

V. De Grazia, *Il fascino del priapo. Margherita Sarfatti biografia del Duce*, "Memoria. Rivista di storia delle donne", giugno 1982

N. Tranfaglia, *Il Duce e Margherita*, "La Repubblica", 3 agosto 1982

Giovanna Bosi Maramotti, *Margherita Sarfatti: appunti per una storia della letteratura femminile nel periodo fascista*, in *Il pensiero reazionario. La politica e la cultura dei fascismi* a cura di Bruno Bandini, Longo editore, Ravenna 1982, pp. 101- 112

*Mostra del Novecento Italiano, 1923 – 1933*, catalogo della mostra a cura di R. Bossaglia, Milano, Palazzo della Permanente, 12 gennaio- 27 marzo 1983, Mazzotta, Milano 1983

B. Riccio, *Margherita e "la regina"*, "La Repubblica Mercurio", 20 aprile 1984

P. Meldini, *La sventurata Margherita: Panzini e la Sarfatti*", in R. Baldassarri, E. Grassi (a cura di) *Alfredo Panzini nella cultura letteraria italiana tra '800 e '900*, Maggioli, Rimini 1985

A. Longatti, *La collezione Sarfatti. Una vita in una raccolta* (pp. 105-107) e G. Anzani, *La Sarfatti e il Novecento, tra avanguardia e restaurazione* (pp. 107-110) in *Arte svelata. Collezionismo privato a Como dall'Ottocento a oggi*, catalogo della mostra a cura di L. Caramel, Como, Sede della Fondazione Ratti, 26 settembre- 31 ottobre 1987, Mazzotta, Milano 1987

- F. Benzi, *Origine e Poetiche del gruppo di "sette pittori del Novecento, 1920-1924* in *Il Novecento milanese: otto pittori e uno scultore*, catalogo della mostra a cura di L. Stefanelli Torossi, Roma, Galleria Arco Farnese, 6 novembre- 30 dicembre 1987, De Luca editore, Roma 1987
- R. Bossaglia, *The iconography of the Italian Novecento in the European Context/ L'iconografia del Novecento italiano nel contesto europeo*, "The Journal of Decorative and Propaganda Arts", vol. 3, Italian Theme Issue, inverno 1987
- E. Coen, *Una vita difficile. La Sarfatti tra arte e fascismo*, "Art e Dossier" n. 9, gennaio 1987
- M. Staglieno, *Margherita Sarfatti, la ninfa Egeria del duce*, "Il Giornale", 28 luglio 1987
- Dal ritorno all'ordine al richiamo della pittura. Continuità figurativa nella pittura italiana 1920-1987*, catalogo della mostra a cura di B. Mantura e P. Vivarelli, Oslo, Kunstneres Hus, 6-23 febbraio 1988, Mondadori, Milano/ De Luca, Roma 1988
- A Nozzoli, *Margherita Sarfatti, organizzatrice di cultura: «Il Popolo d'Italia»*, in M. Addis Saba, *La corporazione delle donne. Ricerche e studi sui modelli femminili nel ventennio fascista*, Vallecchi, Firenze 1988
- S. Marzorati, *Margherita Sarfatti e Gabriele D'Annunzio, 30 anni di amicizia*, "La provincia", 17 dicembre 1988
- E. Pontiggia, *Il miraggio della classicità. Cenni sulla poetica del "Novecento"*, in *Italia Anni Trenta*, catalogo della mostra, Zagabria- Leningrado, marzo- aprile 1989, Vangelista, Milano, 1989
- E. Pontiggia, *Novecento e altre voci*, catalogo della mostra, Spartaco Art Gallery, Milano marzo 1989
- L. M. Personè, *Nel salotto della Sarfatti*, "La Nazione", 18 settembre 1989
- P. Barocchi, *Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale 1925-1945*, in id. *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti, polemiche, documenti*, vol. III, I parte, Einaudi, Torino 1990

- A. Basilico Pisaturo, *Margherita Grassini Sarfatti. Tra futurismo e metafisica*, La buona stampa, Ercolano 1990
- S. Marzorati, *Margherita Sarfatti. Saggio biografico*, Nodo Libri, Como 1990
- R. De Grada, *Il pittore volante battezzò "Novecento"*, "Arte", anno XX, n. 213, dicembre 1990
- E. Pontiggia, *Margherita Sarfatti. La classicità moderna come utopia di un'impossibile conciliazione*, "Flash Art", n. 163, estate 1991
- A. Burg, *Novecento Milanese*, Motta, Milano 1991
- C. Pirovano, *La pittura italiana e il Novecento*, Electa, Milano 1991
- R. Bossaglia, *Sironi e il Novecento*, "Arte e Dossier" n. 53, gennaio 1991
- S. Salvagnini, *Margherita Sarfatti: una vita nella tormenta*, "Arte", settembre 1991
- S. Salvagnini, *L'avanguardia arriva dal Nord*, "Arte", ottobre 1991
- S. Salvagnini, *Mussolini le intimò «Smetti di confondere Novecento con fascismo»*, "Arte", novembre 1991
- R. Bossaglia, *Margherita Sarfatti critica d'arte* in A. Gigli Marchetti, N. Torcellan (a cura di), *Donna lombarda*, Franco Angeli, Milano 1992
- M. Lorandi, *Bucci- Dudreville e il "Novecento"*, catalogo della mostra, Monza, Galleria Antologia, settembre- ottobre 1992
- E. Pontiggia, M. Quesada, *L'idea del classico. Temi classici nell'arte italiana 1916-1932*, catalogo della mostra, Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 8 ottobre- 31 dicembre 1992, Fabbri, Milano 1992
- M. Pratesi, *Novecentismo*, in *Disegno italiano del Novecento*, Electa, Milano 1992
- P. V. Cannistraro, B. R. Sullivan, *Margherita Sarfatti : l'altra donna del Duce*, Mondadori, Milano 1993
- V. De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia 1993
- S. Fiori, E. Franceschini, *Un ambasciatore per il duce*, "Repubblica", 2 febbraio 1993



- A. Monferini, *Mario Sironi e Margherita Sarfatti. Alle origini della pittura murale*, in *Mario Sironi 1885-1961*, mostra a cura di F. Benzi, M. Margozi, A. Monferini, P. Rosazza Ferraris, A. Sironi, catalogo della mostra a cura di F. Benzi, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 9 dicembre 1993- 27 febbraio 1994, Electa, Milano 1993
- A. Montrasio, A. Crespi, *Anselmo Bucci e il Novecento nelle collezioni private monzesi*, catalogo della mostra, Monza, Arengario, 17 giugno- 4 luglio 1993
- Stefano Folli, *Margherita guardò Lucifero. Lì c'era scritto il destino di Benito*, "Il Corriere della Sera", 1 febbraio 1993- intervista: *Renzo De felice ricorda il suo incontro con la Sarfatti, la «musa» del regime: «Mi disse che il Duce cambiò con la fine della loro relazione»* Sar 4.2.1
- S. Urso, *La formazione di Margherita Sarfatti e l'adesione al fascismo*, "Studi storici", n. 1, gennaio- marzo 1994
- P. Perilli, *La scoronata regina del Novecento*, "Rivista d'Arte e Critica", n. 2, gennaio- marzo 1994
- R. Bossaglia, *Il Novecento italiano*, Charta, Milano 1995
- P. Biscottini, M. Amari, *Arte a Milano 1906-1929*, catalogo della mostra, Milano, Fiera di Milano, 24 novembre 1995- 7 gennaio 1996, Electa, Milano 1995
- N. Harrowitz, *Margherita Sarfatti and the culture of Fascism*, "Il Veltro", n. 40, 1-2, gennaio- aprile 1996
- N. Zapponi, *L'oracolo azzittito. Margherita Grassini Sarfatti*, "Storia Contemporanea", n. 5, ottobre 1996, pp. 759-777
- Da Boccioni a Sironi : il mondo di Margherita Sarfatti*, catalogo della mostra a cura di E. Pontiggia, Brescia, Palazzo Martinengo, 13 luglio- 12 ottobre 1997, Skira, Milano 1997
- S. Salvagnini, *Margherita Sarfatti, critico irreducibile. Dalla Biennale del 1928 alle mostre in Scandinavia del 1931-32*, Quaderni della donazione Eugenio Da Venezia, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 1998

*Bucci e il Novecento: un artista marchigiano fra modernità e classicità*, catalogo della mostra a cura di E. Pontiggia, Macerata, poi Fossombrone, 1999, Skira, Milano 1999

V. Terraroli, *Appunti sul dibattito del ruolo delle arti decorative negli anni Venti in Italia: da Ogetti a Papini, da Conti a D'Annunzio, da Sarfatti a Ponti*, in V. Terraroli, F. Varallo, L. De Fanti (a cura di), *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, Skira, Milano 2000, .pp. 131-140

Silvia Bignami (a cura di), *1933: un anno del Novecento a Milano*, Skira, Milano 2001

S. Spinazzè, L. Iamurri, Laura, J. Nigro Covre, *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Meltemi, Roma 2001

*Il Novecento milanese: da Sironi ad Arturo Martini*, catalogo della mostra a cura di E. Pontiggia, N. Colombo, C. Gian Ferrari, Milano, Spazio Oberdan, 19 febbraio- 4 maggio 2003, Mazzotta, Milano 2003

E. Pontiggia (a cura di), *Il Novecento italiano*, Abscondita, Milano 2003

S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, Marsilio, Venezia 2003

*In cima. Giuseppe Terragni per Margherita Sarfatti. Architetture della memoria nel '900*, catalogo della mostra a cura di Jeffrey T. Schnapp, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza, Museo Palladio, 27 giugno 2004- 9 gennaio 2005, Marsilio, Venezia 2004

D. Gutman, *El amor judío de Mussolini. Margherita Sarfatti. Del fascismo al exilio*, Lumiere, Buenos Aires 2006

K. Wieland, *Margherita Sarfatti, l'amante del duce*, Torino, UTET, 2006

C. E. Paul, B. M. Zaczek, *Margherita Sarfatti and Italian Cultural Nationalism*, "Modernism and Modernity", vol. 13, I, gennaio 2006

F. Fabbri, con prefazione di R. Barilli, *I due novecento. Gli anni Venti fra arte e letteratura: Bontempelli versus Sarfatti*, Manni, San Cesario di Lecce 2008

- M. Brentzel, U. Ruscher, „*Ich habe mich geirrt. Was soll's*". *Margherita Sarfatti Jüdin, Mäzenin, Faschistin*, Atrium, Zurigo 2008
- F. Liffra, *Margherita Sarfatti, L'égérie du duce, Biographie*, Seuil, Parigi 2009
- M. Bini, *Sull'ondivaga prora. Margherita Sarfatti: arte, passione e politica*, Centro editoriale toscano, Firenze 2009
- R. Festorazzi, *Margherita Sarfatti. La donna che inventò Mussolini*, Angelo Colla editore, Costabissara (Vicenza) 2010

### **Tesi di laurea e di dottorato di ricerca**

- B. Sarfatti, *Margherita Sarfatti*, tesi di laurea, relatore V. Fagone, Nuova Accademia di Belle Arti, Milano, aa. 1990-1991
- A. Gelli, *Margherita Sarfatti critico d'arte*, tesi di dottorato, Corso di dottorato di ricerca in Storia e critica dei beni artistici e ambientali, Università degli studi di Milano, 1993
- L. Malvinni, *Margherita Grassini Sarfatti: gli scritti di critica d'arte*, tesi di laurea, relatore E. Cristallini, Università degli studi della Tuscia, aa. 2002-2003
- S. Urso, *Da L'Avanti a Ardita : Margherita Sarfatti a Milano : per una biografia intellettuale*, tesi di dottorato, Corso di dottorato di ricerca in Storia dei partiti e dei movimenti politici, Università degli studi di Urbino, 1997
- M. Rossato, *Margherita Sarfatti*, tesi di laurea, relatore F. Vecchiato, Università di Verona, aa. 2003-2004
- F. Ortolano, *Da Venezia a Milano: l'attività pubblicistica di Margherita Sarfatti tra emancipazionismo e politica culturale*, tesi di dottorato, Corso di dottorato di ricerca in Italianistica, Università Ca' Foscari di Venezia, 2005
- P. Mero, *Margherita Sarfatti, giornalista e teorica del fascismo*, tesi di laurea, relatore B. Pisa, Università degli studi di Roma La Sapienza, aa. 2005-2006
- I. Cimonetti, *Margherita Sarfatti critico d'arte: la formazione (1901-1915)*, tesi di laurea, relatore G. Tomasella, Università degli studi di Padova, aa. 2011-2012

#### 4. Altri testi e articoli di argomento storico-artistico

- U. Nebbia, *Sul movimento pittorico contemporaneo 1913-1924*, "Emporium", marzo 1924
- E. Somaré, *Cronache d'arte contemporanea*, Edizioni dell'esame, Milano 1932
- D. Alfieri e L. Freddi, *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1933
- U. Ojetti, *Ottocento, Novecento e via dicendo*, Mondadori, Milano 1936
- M. Bontempelli, *L'avventura novecentista (1926- 1938)*, Vallecchi, Firenze 1938
- U. Ojetti, *In Italia, l'arte ha da essere italiana?*, Mondadori, Verona 1942
- S. S. Ludovici, *Storici, teorici e critici delle arti figurative d'Italia dal 1800 al 1940*, Tosi, Roma 1946
- C. Zervos, *Un demi siècle d'art italien*, "Cahiers d'Art" n. I, 1950
- E. Falqui, *Il Futurismo- Il Novecentismo*, ERI, Torino 1953
- Rinnovamento dell'arte italiana 1930-1945*, catalogo della mostra a cura di E. Riccomini con testi di R. De Grada, A. Del Guercio, V. Guzzi e F. Russoli, Ferrara, Casa Romei, giugno-settembre 1960, Alfa, Bologna 1960
- C. L. Ragghianti (a cura di), *Arte Moderna in Italia 1915-1935*, estratto dal catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio- 28 maggio 1967, Marchi e Bertolli editori, Firenze 1967
- E. Crispolti, *Il Mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Celebes, Trapani 1969
- C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Laterza, Roma-Bari 1972
- G. Armellini, *Fascismo e pittura italiana I: Carrà, Sironi, Rosai*, "Paragone", a. 23, n. 271 settembre 1972, p. 51-68
- G. Armellini, *Fascismo e pittura italiana II: il primo dopoguerra, metafisica e valori plastici*, "Paragone", a. 23, n. 273, novembre 1972, p. 36-51
- G. Armellini, *Fascismo e cultura italiana : III : la cultura fascista*, "Paragone", a. 24, n. 285, novembre 1973, p. 34-68

*Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Centre Interdisciplinaire d'études et de Recherche sur l'expression contemporaine, Saint-Etienne 1975

F. Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, Feltrinelli, Milano 1976

*Metafisica del quotidiano*, catalogo della mostra a cura di Franco Solmi , Bologna, Galleria d'arte moderna, giugno-settembre 1978, Grafis, Bologna 1978

*Art of the Twenties*, New York, Museum of Modern Art, 1979

D.Sutton, *Order and enigma. Italian Art of the 1920's*, "Apollo", dicembre 1980

L. Canfora, *Ideologie del classicismo*, Einaudi, Torino 1980

J. L. Daval, *Journal des Avant- Gardes, les années vingt, les années trente*, Skira, Ginevra 1980

*L'Art face à la crise. L'Art en Occident 1929-1939*, Saint- Etienne, CIEREC, Université de Saint- Etienne, 1980

G. Armellini, *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Fabbri, Milano 1980

*Les Realismes entre révolution et réaction, 1919-1939*, catalogo della mostra a cura di J. Clair, Parigi, Centre Georges Pompidou, 17 dicembre 1980- 20 aprile 1981 (poi Berlino, Staatliche Kunsthalle, 10 maggio- 30 giugno 1981)

L. Nochlin, *Return to Order*, "Art in America", n. 69, settembre 1981

J. Clair, G. Metzger, (a cura di), *Realismus*, catalogo della mostra, Berlino, Staatliche Kunsthalle, 16 maggio- 28 giugno 1981, Monaco 1981

J. Clair, "Sous le signe de Saturne". *Notes sur l'allégorie de la mélancolie dans l'art de 'entre –deux-guerres en Allemagne et en Italie*, "Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n. 7-8, 1981, pp. 179-207

P. Fossati, *Valori plastici 1918-22*, Einaudi, Torino 1981

J. Clair, *Retour, renaissance et restauration*, "Nouvelle Revue de Psychanalyse", n. 26 autunno 1982, pp 105-120

S. Sontag, *Sotto il segno di Saturno*, Einaudi, Torino 1982

A. De Paz, *Forme di realismo e forme dell'ideologia: da Courbet all'arte di regime*, D'Anna, Firenze 1982

- R. Barilli, V. Fagone, F. Caroli, M. Garberi, A. Morelli (a cura di), *Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Vittorio Emanuele, Galleria del Sagrato, Palazzo Reale, Arengario, 27 gennaio- 30 aprile 1982, Mazzotta, Milano 1982
- D. Formaggio, *La "morte dell'arte" e l'estetica*, Il Mulino, Bologna 1983
- P. Fossati *Pittura e scultura tra le due guerre*, in *Storia dell'arte italiana*, parte II, vol. III, Einaudi, Torino 1982 pp. 175-259, nello specifico capitoli I *Un Rinascimento su misura (1915-1930)* pp. 175-187 e capitolo II *Dalla "Metafisica" al Novecento* di cui soprattutto sottocapitolo 5. *Il Novecento* pp. 212-214 e 7. *La crisi del Novecento* pp. 219- 226
- G. Néret, *L'Art des années 20, de la Révolution au Classicisme*, Seuil, Parigi 1985
- G. Néret, *L'Art des années 30, panorama de l'art moderne*, Seuil, Parigi 1987
- M. De Micheli, *Le circostanze dell'arte*, Marietti, Genova 1987
- Mythos Italien. Wintermärchen Deutschland, Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland*, catalogo della mostra a cura di C. Schulz- Hoffmann, Monaco di Baviera, Haus der Kunst, 1988, Prestel, Monaco di Baviera, 1988
- Il futuro alle spalle. Italia- Francia. L'arte fra le due guerre*, catalogo della mostra a cura di F. Pirani, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 aprile- 22 giugno 1998, De Luca, Roma 1998, nello specifico R. Lambarelli, *Margherita Sarfatti e la supremazia dell'arte italiana* pp. 71-74
- Realismo Magico. Pittura e scultura in Italia 1915-1925*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Verona, Galleria dello Scudo, 27 novembre 1988 - 29 gennaio 1989 (poi Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio- 2 aprile 1989), Mazzotta, Milano 1988
- Arte Italiana, Presenze 1900 - 1945*, catalogo della mostra a cura di P. Hulten, G. Celant, Venezia, Palazzo Grassi, 30 aprile- 5 novembre 1989, Palazzo Grassi, Venezia 1989
- A. Negri, *Il realismo: da Courbet agli anni Venti*, Roma e Bari, Laterza 1989

*Italian Art in the XXth Century: painting and sculpture 1900-1988*, catalogo della mostra a cura di E. Braun, Londra, Royal Academy of Arts, 14 gennaio- 9 aprile 1989, Prestel, Monaco di Baviera 1989

L. Canfora, *Le vie del classicismo*, Laterza, Roma- Bari 1989, nello specifico *Sul posto del classicismo tra le matrici culturali del fascismo*, pp. 253-289

*On classic ground. Picasso, Léger, De Chirico and New Classicism*, catalogo della mostra a cura di E. Cowling e J. Mundy, Londra, Tate Gallery, 6 giugno- 2 settembre 1990, Londra 1990

*Memoria del futuro: arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*, catalogo della mostra a cura di G. Celant, I. Gianelli, Madrid, Centro de arte Reina Sofia, Bompiani, Milano 1990

*Piero della Francesca e il novecento*, catalogo della mostra a cura di M. M. Lamberti e M. Fagiolo dell'Arco, Sansepolcro, Museo Civico, 6 luglio- 12 ottobre 1991, Marsilio, Venezia 1991

*Les années 20. L'Age des métropoles*, catalogo della mostra a cura di J. Clair, Montréal, Musée des Beaux- Arts de Montréal, 20 giugno- 10 novembre 1991, Musée des Beaux-Arts de Montreal/ Gallimard, Parigi 1991

*L'idea del classico 1916-1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, catalogo della mostra a cura di E. Pontiggia, Milano, PAC- Padiglione d'Arte Contemporanea, 8 ottobre- 31 dicembre 1992, Fabbri, Milano 1992

*Arte in Italia. 1935-1955*, a cura di P. C. Santini, Edifir, Firenze 1992

*Art in theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford (UK) e Cambridge (USA) Blackwell, 1993

*Le Triomphe de l'art moderne, les années folles 1918-1939*, Editions A.R.C., Parigi 1992

F. Fergonzi, M. T. Roberto, P. Fossati (a cura di), *La scultura monumentale negli anni del fascismo: Arturo Martini e il monumento al Duca*, Allemandi, Torino 1992

B. Fer, D. Batchelor, P. Wood, *Realism, rationalism, surrealism; art between the wars*, Yale University Press, New Haven e Londra 1993

*Gli anni del premio Bergamo: arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo della mostra a cura di F. Rossi, Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea e Accademia Carrara, 25 settembre 1993- 9 gennaio 1994, Electa, Milano 1993

*Kunst und Diktatur*, catalogo della mostra, Vienna, Kunstlerhaus, Grasl, Baden 1994

G. Brusa Zappellini, *Dal futurismo al realismo magico: arte e fascismo in Italia tra rivoluzione e restaurazione*, Arcipelago, Milano 1994

*Nuova oggettività: Germania e Italia 1920-1939: omaggio a Emilio Bertonati*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Permanente, 11 febbraio- 12 marzo 1995, Mazzotta, Milano 1995

*Art and Power. Europe under the dictators 1930- 1945*, catalogo della mostra a cura di D. Ades, T. Benton, D. Elliot, I. Boyd White, Londra, Hayward Gallery, 26 ottobre 1995- 21 gennaio 1996, Thames and Hudson in association with Hayward Gallery, Londra 1995

L. Caramel, M. Agnellini (a cura di), *Novecento. Catalogo dell'arte Italiana. Dal Futurismo a Corrente*, Mondadori, Milano 1996

*Années 30 en Europe, 1929-1939. Le temps menaçant*, catalogo della mostra a cura di S. Pagé, A. Vidal, Parigi, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 20 febbraio- 25 maggio 1997, Flammarion, Parigi 1997

E. Crispolti, *Arte e Stato: le Esposizioni Sindacali nelle tre Venezie (1927- 1944)*, catalogo della mostra, Trieste, Museo Revoltella, 1 marzo- 8 giugno 1997, Skira, Milano 1997

P. Fossati, *Un nuovo Rinascimento per l'arte italiana? "Valori Plastici e il dialogo artistico Italia- Germania in Valori Plastici*, catalogo della mostra a cura di P. Fossati, P. Rosazza Ferraris, L. Velani, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 ottobre 1998- 18 gennaio 1999, Skira, Milano 1998, pp. 155-164



*Abstracta: Austria, Germania, Italia 1919-1939. L'altra arte degenerata- Die andere «Entartete» Kunst*, catalogo della mostra a cura di P. L. Siena, A. Hapkemeyer, G. Ammann, G. Dankl, G. Belli, L. Caramel, P. Pettenella, Bolzano, Museion, 12 settembre – 9 novembre 1997 (poi Innsbruck, Tiroler Landesmuseum, 19 novembre 1997- 11 gennaio 1998; Trento, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Palazzo delle Albere 22 gennaio- 22 marzo 1998, Electa, Milano 1997

*Roma 1918- 1943*, catalogo della mostra a cura di F. Benzi, G. Mercurio, L. Prisco, Roma, Chiostro del Bramante, 29 aprile- 12 luglio 1998, Viviani, Roma 1998

*Attraverso gli Anni Trenta. Dal Novecento a Corrente*, catalogo della mostra a cura di V. Fagone, M. Margozzi, M. C. Rodeschini, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 24 gennaio- 26 aprile 1999, Lubrina, Bergamo 1999

*Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930/1950*, catalogo della mostra a cura di V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni, Milano, Museo della Permanente, 16 ottobre 1999- 3 gennaio 2000, Mazzotta, Milano 2000

*La Nuova Oggettività e altre cose. Il mondo di Emilio Bertonati*, catalogo della mostra a cura di E. Pontiggia, Lerici, Castello Monumentale, 15 luglio- 17 settembre 2000, Mazzotta, Milano 2000

*Cipriano Efisio Oppo. Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, a cura di F. R. Morelli, De Luca, Roma 2000

M. Calvesi, P. Ginsborg, *Novecento. Arte e storia in Italia*, catalogo della mostra, Roma, Scuderie Papali al Quirinale, 30 dicembre 2000- 1 aprile 2001, Skira, Milano 2000

S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Minerva edizioni, Bologna 2000

*Ritratto di un'idea: arte e architettura nel Fascismo*, catalogo della mostra a cura di R. Bossaglia, Roma, Palazzo Valentini, Piccole Terme Traianee, 11 maggio- 21 luglio 2002, Mondadori, Milano 2002

*Under Mussolini. Decorative and Propaganda Arts of the Twenties and Thirties*,

catalogo della mostra a cura di S. Barisione, M. Fochessati, G. Franzone, Londra, Estorick Collection, 2 ottobre- 22 dicembre 2002, Mazzotta, Milano 2002

J.T. Schnapp, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa 2003

*Forma. El ideal clàssico en el arte moderno*, catalogo della mostra a cura di T. Llorens. Madrid, Museo Thyssen- Bornemisza, 9 ottobre 2001- 13 gennaio 2002, Madrid, 2001

*Il ritorno all'ordine*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2005

P. Rusconi (a cura di), *Aspetti del sistema delle arti nell'Italia degli anni Trenta: Atti degli incontri di studio*, Milano, dicembre 2003- maggio 2004, CUEM, Milano 2005

E. Pontiggia (a cura di), *Massimo Bontempelli. Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Milano, Abscondita, 2006

M. Fagiolo dell'Arco, *Classicismo pittorico: metafisica, valori plastici, realismo magico e Novecento*, Costa & Nolan, Milano 2006

E. Pontiggia, *Modernità e classicità: il ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni Trenta*, ESBMO, Milano 2008

F. Giannone, *Ricostruzione virtuale della Mostra della Rivoluzione Fascista (Roma, 1932)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Bologna, 2009

F. Fergonzi, *Périodiser l'art italien du XXe siècle*, "Perspective", 4, 2009

*Dipinti, sculture e disegni del Novecento. Esperienze di collezionismo nelle Raccolte della Banca Monte dei Paschi di Siena e della Fondazione Banca Agricola Mantovana*, catalogo della mostra, Mantova, Palazzo Te, 11 novembre 2012- 24 febbraio 2013, Skira, Milano 2012

*Le arti del fascismo : Italia anni Trenta*, a cura di Silvia Bignami e Paolo Rusconi, "Art e Dossier" n. 291, settembre 2012

A. Del Puppo, *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*, Quodlibet, Macerata 2012

- F. Mazzocca, *Novecento: arte e vita in Italia tra le due guerre*, catalogo della mostra, Forlì, Musei San Domenico, 2 febbraio- 16 giugno 2013, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2013
- M. F. Giubilei, V. Terraroli, *La forza della modernità: arti in Italia 1920-1950*, catalogo della mostra, Lucca, Fondazione Ragghianti, 20 aprile- 6 ottobre 2013, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2013
- Anni Trenta. Le arti in Italia durante il fascismo*, catalogo della mostra a cura A. Negri con S. Bignami, P. Rusconi e G. Zanchetti, Firenze, Fondazione Palazzo Strozzi, 14 settembre 2012-27 gennaio 2013
- F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Bollati Boringhieri, Torino 2013
- F. Fergonzi, *Filologia del '900. Modigliani, Sironi, Morandi, Martini*, Electa, Milano 2013

## 5. Testi di storia del ventennio e dei rapporti tra arte e Fascismo

- A. Soffici, *Arte Fascista*, in *Periplo dell'arte: richiamo all'ordine*, Vallecchi, Firenze 1928
- M. Sarfatti, U. Ojetti, C. E. Oppo, L. Venturi, *Nostro referendum sul "Quadro storico"*, "Le arti plastiche", 1 dicembre 1929 Sar 4.1.30
- A. Lualdi con prefazione di G. Bottai, *Arte e regime*, Edizioni Augustea, Roma-Milano 1929
- F. Saponi, *L'arte e il Duce*, Mondadori, Milano 1932
- R. Calzini, "Ventennio Italia 1914-1934", supplemento a "Domus" n. 72, dicembre 1933
- O. I. Taddeini, *Arte fascista, arte per la massa*, Nuova Europa, Roma 1935
- M. Lazzari, *L'azione per l'arte*, Le Monnier, Firenze 1940
- G. Bottai, *Politica fascista delle arti*, Signorelli, Roma 1940
- E. R. Papa, *Storia di due manifesti. Il fascismo e la cultura italiana*, Feltrinelli, Milano 1958
- C. Bo, *Ideologia del regime*, in *Fascismo e antifascismo: lezioni e testimonianze*, 2 vol., vol. I, Feltrinelli, Milano 1963
- C. L. Ragghianti, *Il fascismo e la cultura*, in *Storia dell'antifascismo italiano*, a cura di L. Arbizzani e A. Caltabiano, vol. I, Editori Riuniti, Roma 1964
- A. Aquarone, *L'organizzazione dello Stato totalitario*, Einaudi, Torino 1965
- C. Sanguineti Lazagna, *La concezione delle arti figurative nella politica culturale del fascismo*, "Il movimento di liberazione in Italia", fasc. 4, anno XIX, 1967
- R. De Felice, *Mussolini il fascista, II, L'organizzazione dello stato fascista*, Einaudi, Torino 1968
- Ph. V. Cannistraro, *Burocrazia e politica culturale nello stato fascista*, "Storia contemporanea", 1, 1970, pp. 273-298
- E. P. Noether, *Italian Intellectuals under Fascism*, "Journal of Modern History", vol. 43, n. 4, dicembre 1971, pp. 630-648

- A. Hamilton, *L'illusione fascista: gli intellettuali e il fascismo, 1919-1945*, Mursia, Milano 1972
- U. Silva, *Ideologia e arte del fascismo*, Mazzotta, Milano 1973
- N. Bobbio, *La cultura e il fascismo*, in *Fascismo e società italiana*, a cura di G. Quazza, Einaudi, Torino 1973
- E. Crispolti, B. Hinz, Z. Birolli (a cura di), *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Feltrinelli, Milano 1974
- E. R. Papa, *Fascismo e cultura*, Marsilio editori, Venezia 1974
- L. Mangoni, *L'interventismo della cultura italiana. Intellettuali e riviste del fascismo*, Laterza, Roma- Bari 1974
- E. Garin, *Intellettuali italiani del XX secolo*, Roma 1974
- P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, con prefazione di R. De Felice, Laterza Roma- Bari 1975
- N. Bobbio, *L'ideologia del fascismo in Italia 1945-75*, Feltrinelli, Milano 1975
- R. De Felice, *Intervista sul fascismo*, Laterza, Roma- Bari 1975
- V. Zagarrò, *Il fascismo e la politica delle arti*, "Studi storici", a. 17, aprile-giugno 1976, pp. 235-56
- G. B. Guerri, *Giuseppe Bottai, un fascista critico*, Feltrinelli, Milano 1976
- R. De Felice, *Mussolini il Duce 1929-1936*, Einaudi, Torino 1977
- A. J. De Grand, *Bottai e la cultura fascista*, Laterza, Roma- Bari 1978
- G. Lazzari, *I Littoriali della cultura e dell'arte. Intellettuali e potere durante il fascismo*, Liguori, Napoli 1979
- M. Isnenghi, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Einaudi, Torino 1979
- K. Flint, *Art and the Fascist Regime in Italy*, "Oxford Art Journal" vol. 3, n. 2, 1980, pp. 49-54
- G. Turi, *Il Fascismo e il consenso degli intellettuali*, Il Mulino, Bologna 1980
- V. de Grazia, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista. L'organizzazione del dopolavoro*, Laterza Roma- Bari 1981

- G. Carlo Marino, *L'autarchia della cultura, intellettuali e fascismo negli anni trenta*, Editori Riuniti, Roma 1983
- U. Alfassio Grimaldi, M. Addis Saba, *Cultura a passo romano: storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1983
- D. Morosini, *L'arte degli anni difficili (1928-1944)*, Editori Riuniti, Roma 1985
- H. Hart, E. Stölting, *Ästhetische Faszination und Demagogie. Zur Entstehung des «faschistischen Stils» in Italien*, "Romantische Zeitschrift für Literaturgeschichte", a. 11, 1987
- L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino 1988
- W. L. Adamson, *Fascism and Culture: Avant- Gardes and Secular Religion in the Italian Case*, "Journal of Contemporary History", vol. 24, 1989, pp. 411-435
- Partito Nazionale Fascista. Mostra della Rivoluzione Fascista*, inventario a cura di G. Fioravanti, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Archivio Centrale dello Stato, Roma 1990
- A. Masi, *Un'arte per lo Stato*, Marotta & Marotta, Napoli 1991
- D. Guzzi, *Inediti. L'Italia in camicia nera divisa su Novecento*, "Arte", n. 214, gennaio 1991
- E. Gentile, *Fascism as Political religion*, "Journal of Contemporary History", 25, maggio- giugno 1991, pp. 229-251
- Letteratura artistica*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Fabbri, Torino 1991
- R. Vissier, *Fascist Doctrine and the cult of the Romanità*, "Journal of Contemporary History", vol. 27, gennaio 1992, pp. 5-22
- R. J. Golsan (a cura di), *Fascism. Aesthetics and culture*, Hoover, Hanover-London 1992
- E. Gentile, *Il culto del littorio: la sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma- Bari 1993
- E. Gentile, *Impending Modernity: Fascism and the Ambivalent Image of the United States*, "Journal of Contemporary History", vol. 28, gennaio 1993, pp. 215-243

- M. Stone, *Staging Fascism. The Exhibition of the Fascist Revolution*, "Journal of Contemporary History", vol. 28, aprile 1993, pp. 215-243
- E. R. Papa, *Bottai e l' arte: un fascismo diverso? La politica culturale di Giuseppe Bottai e il Premio Bergamo (1939-1942)*, Electa, Milano 1994
- W. L. Adamson, *The culture of Italian Fascism and the Fascist Crisis of Modernity: The Case of Il Selvaggio*, "Journal of Contemporary History", 30.4, ottobre 1995, pp. 555- 575
- Arte della libertà. Antifascismo, Guerra e liberazione in Europa 1925-1945*, Mazzotta, Milano 1995
- M. Biondi, A. Borsotti (a cura di), *Cultura e fascismo. Letteratura, arti e spettacolo di un Ventennio*, prefazione di Enrico Ghidetti, Ponte alle Grazie, Firenze 1996
- J. T. Schnapp, *Fascinating Fascism*, "Journal of Contemporary History", vol. 31, n. 2, Edizione speciale "The Aesthetics of Fascism", aprile 1996, pp- 235-244
- G. L. Mosse, *Fascist Aesthetics and Society: Some Considerations*, "Journal of Contemporary History", vol. 31, N. 2, Edizione speciale "The Aesthetics of Fascism", aprile 1996, pp- 245-252
- E. Braun, *Expressionism as Fascist Aesthetic*, "Journal of Contemporary History", vol. 31, N. 2, Edizione speciale "The Aesthetics of Fascism", aprile 1996, pp- 273-292
- R. Ben Ghat, *Italian Fascism and the Aesthetics of the «Third Way»*, "Journal of Contemporary History", vol. 31, N. 2, Edizione speciale "The Aesthetics of Fascism", aprile 1996, pp- 293-316
- M. Berezin, *Making the Fascist Self: the political culture of interwar Italy*, The Cornell University Press, Ithaca- London 1997
- J. Clair, *La responsabilità dell'artista: le avanguardie tra terrore e ragione*, Allemandi, Torino 1997
- M. Antliff, M. Affron, *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*, Princeton University Press, Princeton 1997

- M. S. Stone, *The patron state: culture & politics in fascist Italy*, Princeton University Press, Princeton 1998
- V. De Grand, *L'Italia fascista e la Germania nazista*, Il Mulino, Bologna 1999
- S. Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 2000
- R. Ben Ghiat, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2000
- E. Braun, *Mario Sironi : arte e politica in Italia sotto il fascismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2003
- C. Lazzaro, R. J. Crum, *Donatello among the Blackshirts : history and modernity in the visual culture of fascist Italy*, Cornell University Press, Ithaca e Londra 2005
- E. Gentile (a cura di), *Modernità totalitaria: il fascismo italiano*, Laterza, Roma-Bari 2008
- G. Bottai, *La politica delle arti : scritti 1918-1943*, a cura di A. Masi, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 2009
- A. Del Puppo, *Da Soffici a Bottai: una introduzione alla politica fascista delle arti in Italia*, “Revista de História de Arte y Arquelogia”, 2, 1995-96.
- M. Cioli, *Il fascismo e la sua arte: dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, collana Inediti del Mart, Olschki, Firenze 2011