

Ripensare a Nuove Tendenze: 1914-80

Niccolò D'Agati
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The reenactment of the exhibition *Nuove Tendenze*, held in 1914 at the Famiglia Artistica (an association of artists founded to promote art and art exhibitions), was one of the highlights of the Milan PAC exhibition season, following its reopening. The intervention reconstructs, through archive materials, reviews and bibliography, the stages that led to the realisation of the exhibition, opened in January 1980, highlighting the important contribution of the group to historiography.

Keywords Nuove Tendenze. PAC Milano. Famiglia Artistica. Paolo Thea. Reenactment.

Enrico Crispolti, commentando la mostra *Nuove Tendenze. Milano e l'altro Futurismo*, progettata e curata da Zeno Birolli, Mercedes Garberi e Paolo Thea nel 1980, scrive:

Nuove Tendenze può impunemente sfidare il livello dell'avanguardia europea. Come del resto mi sembrava intendessero bene, allora, Nebbia o la Sarfatti. È del tutto inaccettabile in questo senso quella confusa immersione di tutto in un livello quasi d'anticaglie municipali che ha caratterizzato la retrospettiva milanese del gruppo nel 1980, priva di respiro storiografico e di discernimento critico. (Crispolti 1981, 35)

La sua violenta stoccata invita, ancora oggi, a volgere l'attenzione a quella rassegna per valutare, con maggiore serenità storiografica, i pregi e i limiti di quel progetto che rimane una delle voci bibliografiche più importanti qualora si consideri la vicenda del gruppo 'parafuturista' delle Nuove Tendenze. Se infatti il recupero storiografico del futurismo avviene in maniera consistente a partire dall'immediato dopoguerra, per quanto concerne la riscoperta della fugace esperienza del gruppo novotendente - durata appena un anno - si tratta di un processo più lungo. Una prima tappa fondamentale la segnano gli *Archivi del Futurismo*, dove vengono riportati i testi tratti dal catalogo dell'esposizione, tenutasi nelle sale della Famiglia Artistica di Milano nel maggio del 1914 (Drudi Gambillo, Fiori 1958-62, 1: 122-7). Se-

guono i testi più generici di Ballo (1964, 1: 107-10) e Crispolti (1967, 109-10), sino al primo affondo più strutturato di Marco Rosci (1969, 38-45) dedicato a Leonardo Dudreville, animatore del gruppo. È proprio il 1969 l'anno in cui gli studi su Nuove Tendenze conoscono una prima sistematizzazione con il saggio di Enrico Crispolti (1969, 72-112) dal significativo titolo *Rivedere Nuove Tendenze*, in cui l'autore rileva come il problema novotendente fosse rimasto ignorato negli studi.

L'intervento crispolitano, pietra miliare per la storiografia sul gruppo, forniva finalmente una prima impalcatura critica per la comprensione dell'esperienza novotendente rivedendo la questione, alla luce del progressivo affinarsi della ricerca attorno al futurismo, sia per quel che riguardava la fisionomia linguistica del gruppo, sia per quanto afferiva alla sua collocazione all'interno del contesto avanguardista europeo e, più in particolare, nei riguardi del futurismo ortodosso. Si tratta di approccio che sembra però lasciare scoperti dei punti nodali per la comprensione dei fatti storici. Per chiarire meglio i confini dell'operazione del 1980, Paolo Thea infatti nel saggio introduttivo di quella mostra spiegava quale fosse il principio ordinatore della rassegna organizzata un decennio dopo la prima revisione attuata da Crispolti:

L'affermazione di Giulio Ulisse Arata che considera Nuove Tendenze come l'ala destra del futurismo è stata considerata attendibile sino a oggi e questo dimostra di fatto la carenza degli studi sulla situazione milanese anteriore alla prima guerra mondiale. Gli stessi contributi sul futurismo hanno sviluppato una filologia delle opere, oppure si sono soffermati preferibilmente su una interpretazione dei grandi temi della cultura moderna e pubblica che l'ideologia del movimento sembra proporre. E anche le pur pregevoli mostre che Milano aveva dedicato al divisionismo (1970), alle connessioni tra arte e società (1979), allo stesso futurismo (dal 1959) e addirittura all'attività di Brera (1975) non avevano ricostruito il tessuto di relazioni nel quale si svilupparono i novotendenti, trovandosi inoltre di fronte a indizi e larve di documenti: Nuove tendenze ha come luogo di nascita Milano e come data la primavera del 1914 e questa indagine ha consentito un sondaggio di ciò che emerge in quel circuito culturale in un periodo compreso tra il 1912 e il 1915. (Thea 1980, 3)

Lo stesso Crispolti nella rielaborazione del testo *Rivedere Nuove Tendenze*, ovvero nell'aggiornamento di *Revisione di Nuove Tendenze* del 1986, fra le pochissime correzioni apportate smorzava sensibilmente lo sferzante giudizio negativo espresso nel 1981 - motivato in larghissima parte dalla mancata sottolineatura in mostra della figura di Carlo Erba - e, rilevando la complessa articolazione del progetto espositivo, nonché l'utile ricostruzione del contesto, si limitava a segnalare una carenza sulla questione dei rapporti ravvisabili tra il gruppo e le coeve realtà internazionali (Crispolti 1986, 335). Se su questo punto, infatti, la mostra del 1980 non aveva offerto alcuna apertura critica - non erano state infatti esposte opere di artisti europei accostabili ai novotendenti -, risultava evidente lo sforzo storiografico ingente posto nella ricostruzione di un contesto culturale locale, quello della Milano - parafrasando Marinetti - tradizionale e futurista.

Lo sforzo emerge considerando anche quanto prodotto in termini editoriali come supporto alla rassegna. Oltre al catalogo vennero pubblicati due ciclostilati: *Nuove Tendenze. Milano e l'altro Futurismo. Documenti e*

Leonardo Dudreville. *Scritti* a cura di Zeno Birolli, Piercarlo Richetta, Paolo Thea e con una introduzione di Marco Rosci. Se il volume su Dudreville continuava le ricerche sull'artista già avanzate da Rosci (1969) e offriva una primissima pubblicazione di stralci del romanzo autobiografico dell'artista e una serie di autografi inediti, il secondo ciclostilato *Documenti* rappresenta ancora oggi la più ampia raccolta di materiali documentari legati a Nuove Tendenze. Si tratta di oltre 250 pagine che, oltre ai testi del catalogo storico, raccolgono articoli di giornale con recensioni della mostra, corrispondenze tra gli artisti e una selezione di testi prodotti dagli aderenti che, come sottolinea la mostra, non furono soltanto artisti, ma anche critici militanti. Significativa, ad esempio, è l'attenzione che viene data in catalogo alle personalità di Decio Buffoni, Ugo Nebbia e Gustavo Macchi che, oltre a essere singolarmente approfondite anche nella loro attività artistica, come è il caso di Nebbia, sono considerate figure centrali della vicenda novotendente: Thea riconosce in Dudreville e Nebbia le «colonne portanti» del movimento e coglie l'importanza nodale di Arata, Decio Buffoni e soprattutto Gustavo Macchi, critico e decano della Famiglia Artistica e, si potrebbe dire, sponsor interno dell'associazione che accoglie la mostra nel 1914:

Dudreville in una lettera tarda afferma di aver avuto mandato da Nebbia e 'altre personalità' di reclutare gli artisti per preparare l'esposizione delle Nuove Tendenze alla Famiglia Artistica. Chi potrebbero essere queste 'personalità' se non Buffoni, Macchi e secondariamente Arata? Questo permette di capire quale sia stata la meccanica della costituzione del gruppo. Alla testa si trovano i critici Nebbia, Buffoni e Macchi che elaborano un programma di massima. Il pittore Dudreville fa da tramite con gli artisti milanesi e li contatta direttamente con una certa libertà di azione. (Thea 1980, 8)

L'intuizione di Paolo Thea, ricavata certamente dall'analisi delle scarsissime fonti documentarie, si rivelava corretta: se non è possibile, allo stato attuale degli studi, definire se il gruppo novotendente nascesse da un impulso primario dei pubblicitari o da una concertazione che li vide coinvolti con gli artisti - Dudreville per primo -, ma è certo che la fisionomia originaria del gruppo vedeva un assetto diverso da quello noto a partire dal 1914. Veniamo infatti a sapere dal *Corriere della Sera* dell'agosto del 1913 che

per la prossima primavera si avrà a Milano una nuova mostra d'arte. Essa vuole riunire, affermare e mettere a contatto col pubblico quelle espressioni artistiche assolutamente originali che per il loro carattere avanzato di ricerca non sono note o giudicate nel loro reale valore e nel loro giusto intento. Tale mostra esclude nel modo più assoluto tutte e altre manifestazioni che da noi hanno il loro naturale ambiente nelle consuete esposizioni. Il movimento è iniziato dagli architetti Antonio Sant'Elia, Giulio U. Arata, dai pittori Leonardo Dudreville, Penagini, M. Chiattono, dallo scultore Giovanni Passamai e dai pubblicitari Ugo Nebbia, Carlo Bozzi, Gustavo Macchi e Decio Buffoni. («Verso nuove tendenze artistiche» 1913)

Questo breve articolo - che si segnala in questa sede per evidenziare la corretta intuizione di Thea - getta una luce nuova sulla formazione originaria di Nuove Tendenze: Carlo Erba non è presente, contrariamente a quanto sostenuto da Crispolti (1981, 23), dato che si unì soltanto successivamente al

gruppo, né lo sono Funi e la Bisi Fabbri, ma soltanto Sant'Elia, Dudreville e Penagini, che abbandonerà poi evidentemente l'impresa, mentre dominano i critici, compreso Carlo Bozzi il commentatore dei fatti d'arte per *Il Secolo* che, tuttavia, non rimane nella formulazione definitiva.¹ Aveva ragione dunque Thea a scrivere che il reale collante del gruppo e i responsabili della realizzazione della mostra furono i critici che appoggiarono l'impresa: tutto il suo saggio introduttivo al catalogo è centrato sull'analisi di un tessuto insondato, quello dei circuiti artistici milanesi, fondamentale per la comprensione della vicenda di Nuove Tendenze e spetta a questa rassegna l'aver sollevato per prima una revisione storiografica dei contesti dell'avanguardia milanese al di fuori di una logica strettamente estetica, per aprirsi a una indagine sui sistemi operativi. Questo era l'obiettivo della mostra, colto con precisione da Pier Giovanni Castagnoli dalle pagine di *Repubblica*:

La rassegna del Padiglione resuscita quel clima lontano, espone molte delle opere presenti alla mostra del '14, allinea documenti dimenticati, tratteggia sinteticamente e tuttavia chiaramente le singole traiettorie creative degli artisti e fa risaltare con bella evidenza la varia articolazione della ricerca di quegli anni, la complessa stratificazione delle esperienze, il panorama delle diverse produzioni, dei generi, delle destinazioni. In tal modo sostituisce il punto di vista insufficiente di una storiografia che si è troppo spesso appagata di ricostruzioni lineari, con una più corretta prospettiva di indagine. (1980, 18)

L'obiettivo risulta chiaramente espresso anche in uno dei documenti relativi alla progettazione e all'allestimento della rassegna conservati presso l'archivio del PAC di Milano, in cui si specifica che «la mostra si propone di indicare il clima di lavoro culturale nella Milano dell'inizio secolo, mettendo a fuoco le singole personalità, i luoghi di scambio culturale, e le manifestazioni artistiche contemporanee».² Chiarita l'intenzione critica che sostanzia l'operazione di Zeno Birolli e del suo gruppo di lavoro conviene guardare alla realizzazione della mostra seguendone ove possibile le fasi, per cogliere la portata della tipologia di reenactment avvenuto con questa operazione.³

La rassegna si è svolta dal 17 gennaio al 17 marzo 1980, poi prorogata al 31 marzo, presso il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano riaperto nel 1979 dopo una chiusura di sei anni, anche per l'impegno di Mercedes Garberi: Zeno Birolli, curatore della mostra insieme alla Garberi, è parte del team del PAC, occupandosi della sezione di arte moderna, mentre

¹ Per una prima segnalazione dell'articolo: D'Agati 2020, 167. Si veda, inoltre, la ricostruzione delle vicende novetendenti in D'Agati 2022a, 49-69.

² Il materiale d'archivio al PAC è diviso in due differenti plichi: il primo è una cartelletta vergata col titolo *Nuove Tendenze 1914* e contenuta all'interno di un faldone di documentazione delle rassegne del 1980, la seconda cartella, invece, proviene dal Faldone per le mostre del 1980 della fototeca e contiene le fotografie, positive e negative, realizzate da Nanda Lanfranco. Il materiale non è inventariato, quindi non è possibile fornire delle indicazioni archivistiche puntuali: si tratta di corrispondenze tra gli organizzatori, richieste di prestito, materiale fotografico e, naturalmente, elenchi di opere e quanto necessario alla realizzazione della mostra. Mancando i riferimenti si segnalerà di volta in volta il materiale fornendo elementi utili all'identificazione. Il documento in questione è un dattiloscritto intitolato *MOSTRA NUOVE TENDENZE*.

³ Alla realizzazione della mostra, oltre a Birolli e a Mercedes Garberi, in quel momento direttrice delle civiche raccolte d'arte e del PAC, collaborarono Paolo Thea per la realizzazione e, per le ricerche, Alberto Longatti, Wilma Malvi e Piercarla Richetta.

l'arte contemporanea e l'architettura sono competenza di Germano Celant e Vittorio Gregotti.

Il primo documento che illumina sulla genesi della mostra risale al 19 maggio 1979: Paolo Thea scriveva a Mercedes Garberi in qualità di collaboratore «che si occupa della mostra di Nuove Tendenze». ⁴ I lavori a questa data sono già ampiamente avviati: contattati tutti gli eredi dei partecipanti al gruppo, valutate le opere e selezionate, si può già presentare una iniziale bozza:

La mostra avrà questo titolo *Nuove Tendenze-1914* e un sottotitolo alludente al sistema delle arti di Schopenhauer presente nella esposizione originaria milanese. Pertanto le 5 sale di cui dispone il Padiglione dovrebbero essere suddivise in questo modo:

- 1 sala: Erba, Funi (pittura), Fidora, Nizzoli (decorazione)
- 2 sala: Dudreville (pittura)
- 3 sala: Bisi Fabri (dipinti e caricature)
- 4 sala: Sant'Elia, Chiattoni (architetti), Possamai (scultore)
- 5 sala: riferimento [sic] documentario, aderenti e ambiente milanese contemporaneo. (Archivio PAC, lettera 19 maggio 1979)

Nella lettera alla Garberi, Thea sollevava la questione incresciosa dei prestiti: se i privati non mostravano resistenze, più problematico era il rapporto con le istituzioni pubbliche, prima fra tutte il museo di Novara che manifestava difficoltà a cedere in prestito due delle quattro grandi tele costituenti il ciclo delle *Quattro stagioni* (1913) di Leonardo Dudreville, un gruppo di opere importanti perché presenti alla rassegna del 1914. Il tentativo di rintracciare e mostrare quanto disponibile dei lavori realmente esposti alla mostra storica doveva infatti fare i conti con la cronica difficoltà di rintracciare le opere. È il caso di quelle di Carlo Erba - sulla cui scarsa presenza, come precisato, si basava in larga parte la critica crispolitana - che al PAC era presente solo con quattro lavori di grafica sebbene di altissima qualità, tra cui i celebri ritratti del padre Luigi e della madre Giuditta. Ciò che accadde, verosimilmente, fu una riduzione dei prestiti a causa della mostra monografica sul pittore che sarebbe stata aperta l'anno successivo, dato che dai documenti risulta che fossero stati contattati gli eredi e che, dunque, si sarebbe potuto contare su un maggior numero di lavori: non va inoltre dimenticato che tutte le opere pittoriche di Erba del momento novotendente risultavano - e tutt'ora risultano in larga parte - disperse.

I prestiti ottenuti per la mostra nel complesso furono però molto numerosi e in un caso, quello dell'architetto Antonio Sant'Elia, si riuscì a ricostruire integralmente l'esposto del 1914. Sant'Elia era infatti certamente una delle personalità più interessanti agli occhi del pubblico: la sala dedicata all'architetto comasco era, come la definisce Portalupi, «l'equatore della mostra» (1980, 8).

Le richieste di prestito furono inoltrate ai suoi principali collezionisti e due fondi, in particolare, permisero la riproposizione integrale di quanto presente nel 1914: la collezione di Paride Accetti - figlio di Carlo Accetti, collezionista e sodale dei futuristi - e la collezione del Museo Civico di

⁴ Archivio PAC: si tratta di una lettera dattiloscritta su tre fogli inviata da Paolo Thea a Mercedes Garberi e datata al 19 maggio 1979.

Como. I rapporti con quest'ultimo furono complessi: è certo che la prima richiesta fu inoltrata il 27 giugno del 1979 da Mercedes Garberi al sindaco di Como, l'avvocato Spallino. La direttrice, cosciente della difficoltà del prestito negato in precedenza ad altre rassegne, chiedeva un'eccezione per la mostra milanese «dato il rilievo del lavoro di Sant'Elia e la sua significativa presenza nella Milano di quegli anni».⁵ La richiesta della Garberi, girata al direttore del Museo Garibaldi di Como, trovava però una accoglienza negativa e il 18 luglio 1979 si informava che dal 1973 - su delibera della Giunta - si era stabilito che per questioni conservative non si sarebbe più concesso alcun prestito dei disegni santeliani. Sebbene la mancanza di documenti relativi a questo scambio non permetta di chiarire ulteriormente i passaggi che videro coinvolti nella mediazione probabilmente il critico Alberto Longatti e il sindaco di Milano, Carlo Tognoli, il prestito venne infine accordato e il 9 ottobre Mercedes Garberi scriveva al sindaco ringraziando perché l'assenza del nucleo santeliano avrebbe «mutato il significato di questa iniziativa, il cui livello qualitativo è notevole per i risultati critici».⁶ Escludendo il materiale bibliografico, le opere grafiche e pittoriche di Sant'Elia ammontavano a venticinque: dieci disegni venivano da Como e undici dalla collezione Accetti che, insieme ad altri prestiti, permisero di portare in mostra l'intera serie esposta alla rassegna delle Nuove Tendenze del 1914, alla quale vennero affiancate le opere di Giulio Ulisse Arata e Mario Chiattone per fornire una panoramica esaustiva sulle riflessioni dell'avanguardia in ambito architettonico.⁷

Le fotografie di Nanda Lanfranco conservate presso l'Archivio del PAC permettono di ricostruire parte dell'allestimento: i lavori occupavano probabilmente la seconda sala ed erano disposti in teche disposte lungo le pareti che ripulmavano l'ambiente, creando un allestimento continuo che avvolgeva il visitatore [fig. 4]. Si trattava di una scelta espositiva dettata anche da ragioni conservative: nella citata lettera del 9 ottobre, infatti, Mercedes Garberi rassicurava l'amministrazione comasca sull'attenzione che sarebbe stata riservata alle opere «messe in apposite teche e illuminate a luce non diretta» seguendo le cautele e le norme richieste dalla stessa direzione delle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco per i lavori di grafica in occasione di prestiti provenienti dal fondo del Gabinetto dei disegni.

La centralità della sala Sant'Elia si evince anche dal confronto dei dati economici: i lavori collezionati da Accetti vennero assicurati - con una enorme sproporzione rispetto agli altri - per un totale di centodieci milioni, dieci milioni a opera, quarantuno quelli comaschi, quindici milioni l'autoritratto prestato dagli eredi Sant'Elia, tre milioni e mezzo il disegno di proprietà Angelini, *La centrale elettrica con ponte* (1913-14), sette milioni i due disegni di provenienza Monti. Su un totale di quasi seicentocinquanta milioni di valori assicurativi relativi alle opere pittoriche, l'operazione Sant'Elia pesava per centosettantasei milioni, incidendo per più del 25% sul monte della stima. Anche il prestito di un disegno di Chiattone - *Costruzione per una metropoli moderna* (1914) proveniente dall'Università di Pisa - comportò una stima assicurativa consistente, se rapportata alla media delle altre opere, pari a quattordici milioni di lire e probabilmente accordata

5 Archivio PAC: lettera dattiloscritta datata Milano, 27 giugno 1979.

6 Archivio PAC: lettera dattiloscritta datata Milano, 9 ottobre 1979.

7 Per un aggiornamento sul ruolo dell'architettura nella vicenda novotendente: Dulio 2022, 71-85.

per l'importanza dell'opera all'interno della rassegna, trattandosi di un foglio esposto alla rassegna del 1914. Difficile è invece capire perché, pur essendo disponibile al prestito - come si evince dalla sequenza documentaria - si decidesse di desistere dalla richiesta di *Opificio* (1914), ugualmente esposto alla mostra storica del gruppo, per il quale era stata richiesta una copertura assicurativa di dodici milioni. Una risposta la si potrebbe trovare proprio nei valori assicurativi richiesti: la cifra chiesta per *Opificio* è certamente consistente, se paragonata alla richiesta avanzata da Marco Rosci di assicurare per un milione la *Composizione* del 1912/1913 di sua proprietà, una grande tempera di 80 × 50 cm, e la cui disponibilità sembrerebbe essere ragione sufficiente alla rinuncia del prestito precedente.

I documenti d'archivio, d'altro canto, permettono di capire che sui valori assicurativi delle opere, laddove possibile, si cercò di mediare: è il caso delle opere *Nel castagneto* (1916) di Dudreville e *Il veglione alla Scala* (1912) e *I moti del ventre* (1912) di Bonzagni richieste alla Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzagni di Cento che - come leggiamo da un foglietto verde intitolato *Problema Bonzagni* conservato all'interno del fascicoletto dell'artista - prevedevano una previsione assicurativa di trenta milioni per il primo e venticinque per il secondo.⁸ «Troppi» si trova scritto sotto la stima per *Il veglione alla Scala* e, sebbene si rilevasse l'assoluta necessità di avere quelle opere, il PAC cercava di ottenere un abbassamento dei valori assicurativi a quindici/dieci milioni per il Dudreville e a dieci milioni per il primo dei Bonzagni per mantenersi tassativamente sotto i cinquanta milioni totali per le tre opere. La stima finale risultò infatti di quindici milioni per Dudreville e, rispettivamente, di venti e quindici milioni per i due Bonzagni.

L'opera che richiese il maggiore investimento assicurativo - almeno a quanto risulta al netto delle mancanze archivistiche sulle altre opere dell'artista - fu sicuramente il *Ritratto di Adriana Bisi Fabbri* (1907) di Umberto Boccioni, per cui la valutazione dei prestatori fu di quarantacinque milioni e per la quale si richiese in polizza una nota speciale in cui la compagnia assicurativa accettasse senza riserve la stima, evidentemente in relazione alla importanza dell'opera boccioniana, già riconosciuta dal mercato.

Il dato conclusivo della valutazione di stima dell'assicurazione totale riportato nel contratto è «di Lit. 706.680.000», una cifra che, fatte le debite rivalutazioni monetarie, non risulta di molto inferiore alle stime attuali, a eccezione che per artisti come Bonzagni, Sant'Elia o Boccioni che hanno conosciuto un ulteriore aumento delle quotazioni. Significativo, in tal senso, è il caso di Carlo Erba per il quale - per ognuno dei quattro disegni prestati - viene chiesto un valore assicurativo di un milione e mezzo, una cifra che appare ancora oggi in linea con le quotazioni dell'artista e motivata, evidentemente, dal momento di inteso recupero critico dell'artista in vista della successiva monografica. Ondivaghe sono invece le valutazioni per Adriana Bisi Fabbri: l'ammontare totale della copertura assicurativa richiesta da Marco Bisi per settantadue opere tra pittura, grafica e scultura era di poco inferiore ai settanta milioni, dato che spiega anche in termini pratici la facilità di realizzazione di quella che possiamo considerare come una sorta di piccola mostra 'monografica' dedicata all'artista all'interno del reenactment. I valori di stima, in questo caso, parlano anche

⁸ Archivio PAC: si tratta di un piccolo foglio su carta verde, integralmente scritto a mano e contenuto dentro l'incartamento sulle opere di Aroldo Bonzagni.

della percezione del lavoro dell'artista e il fatto che fosse molto più valutata, in generale, come caricaturista che come pittrice: basti considerare che *La danza* (1912-13) e *L'abbraccio* (1912-13), le due opere presenti alla mostra del 1914, vennero valutate un milione l'una, ovvero la metà del valore richiesto per la vignetta *La donna Lucertola* (1911).

La scelta di puntare sulla sala di Sant'Elia fu indubbiamente corretta rivelandosi una tra le sezioni più apprezzate, come dimostrano le recensioni entusiaste: Alberto Schiavo su *La Provincia* la definiva «estremamente ricca e interessante, piena di materiale d'eccezione» (1980, 3), mentre Castagnoli su *Repubblica*, rilevando come la mostra scorresse sul binario parallelo di una lettura tematica e di una basata sui singoli artisti, scriveva che «l'attrazione delle maggiori personalità è troppo forte per sfuggirvi e allora bisognerà additare al lettore il gruppo straordinario dei disegni di Sant'Elia e la temperatura altissima di quella sua immaginazione progettuale» (1980, 18).

La struttura della mostra, in effetti, faceva perno - anche nell'allestimento - su piccole monografiche: accanto a Sant'Elia i due artisti più rappresentati erano Leonardo Dudreville e Adriana Bisi Fabbri.⁹ Le opere dell'artista veneziano erano quarantasei in totale, ma un elenco manoscritto relativo alle sole grafiche inizialmente ne contava cinquantatré, evidentemente dunque esse furono sottoposte a una ulteriore selezione, alla quale si aggiunse una serie di documenti e la cui centralità veniva sottolineata anche dalla pubblicazione del ciclostile integralmente a lui dedicato.

Dalle fotografie delle sale della mostra si riesce a ricostruire la disposizione delle opere: se una parte dei materiali era collocata nella galleria, divisa tra Dudreville, Bisi Fabbri, Nebbia e Funi, lo stesso Dudreville occupava integralmente la quarta sala introdotta da *Estate* e facente perno sul prestito dell'intero ciclo novarese. Un prestito, come si accennava, difficile: nella citata lettera del maggio 1979, infatti, Paolo Thea esponeva a Mercedes Garberi i suoi malumori per un non meglio specificato «affare delle foto» intercorso con la direzione del Museo e temeva che questo potesse compromettere il lavoro di mediazione per il prestito delle quattro tele. Su due di queste, infatti, il parere era stato positivo, mentre si palesavano incertezze sulle due restanti «a causa delle presunte cattive condizioni della superficie necessitante di un restauro» - come riportava Thea - fatto che avrebbe pregiudicato la presenza di un «nucleo di opere fondamentali e per la loro qualità e per il fatto di essere state presenti alla mostra di Milano del maggio-giugno 1914». Già in luglio la questione sembrava procedere verso una risoluzione e l'assessore Annichini, facendo seguito a una richiesta diretta della direttrice Garberi, si mostrava possibilista sul prestito che avrebbe potuto far seguito a un restauro e il 19 ottobre 1979 giungeva la conferma ufficiale: terminati i due restauri più significativi e procedendo al ritensionamento delle altre tele non rimaneva «più alcuna difficoltà alla consegna» delle opere per la mostra.¹⁰

La terza monografica era quella dedicata a Adriana Bisi Fabbri, vera scoperta della mostra: come si trova scritto nella breve descrizione dell'esposizione conservata tra il materiale d'archivio, «accanto a uomini come

⁹ Per i due artisti, in rapporto alla rassegna, si vedano come contributi più recenti Parisi 2022a, 11-33; Reborà 2022, 107-23.

¹⁰ Archivio PAC: lettera dell'Assessore Renzo Annichini del 19 ottobre 1979.

Sant'Elia, Nizzoli, Funi, Dudreville, si incontrano figure di cui si era perduta ogni traccia: le pittrici Adriana Bisi Fabbri e Alma Fidora.¹¹

Se Crispolti (1981, 24) a ragione poteva lamentare che oggettivamente fosse stata data una attenzione «sproporzionata» alla Bisi Fabbri, rispetto a Carlo Erba «marginalizzato», la rassegna stampa celebrava la riscoperta dell'artista e annotava invece che

la sorpresa che attende il visitatore è l'impressionante abilità disegnativa e pittorica di Adriana Bisi Fabbri, per altro ritratta dal grande Boccioni, e... guardata a vista nella prima paretina del padiglione da due tele appunto di Umberto Boccioni. La sorprendente pittrice divide il primato della rassegna con Leonardo Dudreville. (Portalupi 1980)

Quello di Bisi Fabbri è un caso particolarissimo perché, in contemporanea alla mostra sulle *Nuove Tendenze* al PAC, apriva a Palazzo Reale la rassegna curata da Lea Vergine intitolata *L'altra metà dell'avanguardia*, in cui l'artista non compariva, mentre era presente Alma Fidora. Sui motivi di questa assenza Wilma Malvi, autrice di un testo dedicato alla Fabbri per la rassegna del PAC, rispose in un'intervista reclamando laconicamente di non saperne le ragioni, ipotizzando che ciò fosse dovuto alla contemporaneità delle rassegne. È molto difficile però credere che Bisi Fabbri, cugina di Boccioni, fosse sfuggita all'attenzione di Lea Vergine, che aveva compiuto quello che lei stessa ha definito un impegno «di pura archeologia» (Ferri 1980, 3): un lavoro lunghissimo, durato più di quattro anni, del quale era al corrente pure Mercedes Garberi, che seguiva con molta alacrità la rassegna curata da Birolli e Thea. Molto probabilmente la contemporaneità delle due mostre aveva portato all'esclusione della Fabbri dalla rassegna di Palazzo Reale dando la precedenza a quella del PAC: una scelta comprensibile, dato che nel secondo caso si trattava del perfetto inserimento dell'artista nel contesto artistico dal quale era scaturita la sua produzione, e che può essere motivato dalle stesse parole di Lea Vergine che intervistata spiegava: «per le 'mosche bianche' che erano riemerse anche senza il mio 'ripescaggio', non ho portato qui i lavori più importanti ma i più accessibili [...]. Infatti, di queste bastava una testimonianza» (Ferri 1980, 3). D'altro canto l'ampia cessione di opere in prestito alla mostra del PAC lasciava poco margine di manovra. Dalla collezione degli eredi diretti, ovvero di Marco Bisi, provenivano in totale settantadue pezzi tra opere pittoriche, grafiche e documenti e, soprattutto, *La danza* e *L'abbraccio*, i due dipinti che l'artista aveva proprio presentato alla rassegna novotendente. Sebbene in precedenza fossero già stati presentati lavori di Adriana Bisi Fabbri in rassegne collettive (cf. Sansone 2007, 178), la mostra del 1980 rappresenta l'occorrenza espositiva di maggior respiro che abbia interessato l'artista sino a quella data. Le opere erano disposte nella galleria - divisa come già precisato - e l'ultima sala era interamente dedicata alla sua produzione. In questa probabilmente doveva trovare collocazione anche il ritratto della pittrice a opera di Umberto Boccioni, le cui opere si trovavano invece nella prima sala, quella dedicata agli 'amici' di Nuove Tendenze.

L'ingresso dell'esposizione infatti prevedeva una prima sala introduttiva dedicata alle personalità che ruotavano o attorno a cui ruotavano gli artisti di

¹¹ Archivio PAC: dattiloscritto intitolato *Mostra "Nuove Tendenze"*.

Nuove Tendenze: Boccioni, Romani, Bonzagni, Bucci, Giannetto Bisi, Braglia, Mario Palanti e Stepan Erzia, rappresentati da una selezione di opere prodotte tra lo scorcio del primo decennio e la fine degli anni Dieci, e che rappresentano l'ambiente del gruppo radunatosi nel 1914. I materiali d'archivio e i reportage fotografici documentavano tra l'altro opere che non risultano citate in catalogo, ma che erano certamente presenti, come i già citati *I moti del ventre* e *Il veglione alla Scala* di Bonzagni o *Dinamismo plastico cavallo + case* (1914-15) di Boccioni. La presenza dello scultore russo Erzia, all'apparenza immotivata, era in realtà dovuta dall'acutezza delle ricerche di Paolo Thea e, soprattutto, dall'attenzione riservata in mostra all'attività dei critici e dei pubblicisti legati a Nuove Tendenze, tra i quali spicca certamente Ugo Nebbia: Erzia, la cui permanenza milanese è alquanto breve, partecipa alla vita artistica cittadina e, complici probabilmente i legami con il critico, risulta coinvolto nell'attività della Famiglia Artistica dove espone nel 1908 («L'Esposizione intima alla Famiglia Artistica» 1908, 4).¹²

L'indagine sulla presenza dei critici legati alla formazione del gruppo ha rappresentato proprio il tratto di maggiore innovazione della mostra, sia per quanto concerne la lettura storico-critica del fenomeno novotendente, sia per la riscoperta di personalità cadute nell'oblio. Come scrive Paolo Thea

nella Milano 'tradizionale e futurista', Nebbia presentatore di Nuove Tendenze, collaboratore degli artisti alla stesura delle loro dichiarazioni di poetica è una personalità da collocare in parallelo con Marinetti. È uno degli addebiti da rivolgere alla storiografia dell'arte italiana aver trascurato la personalità di Nebbia: sarebbe un merito della presente mostra su Nuove Tendenze riaccendere un interesse attorno a questa emblematica personalità dimenticata. (1980, 7)

Questo consistente recupero storiografico della componente 'extra-pittorica' del gruppo è stato dunque il principale portato della rassegna: l'attenzione al contesto sociale, economico, associativo, alle personalità mediatrici tra i centri culturali e di potere, la lettura della 'realtà reale' che cercasse di superare l'impasse di una semplice analisi del gruppo come mero problema di 'stile' in rapporto all'ortodossia futurista, si poneva come punta di diamante di una generale riconsiderazione delle fonti, dei documenti e dei contesti nell'approccio all'avanguardia.

I pezzi esposti in mostra legati a Nebbia erano circa una cinquantina, tutti prestati dall'ultima compagna del critico, Mia Cinotti: si trattava di opere che documentavano non solo la sua attività di critico militante, ma anche quella artistica, con schizzi per copertine, bozzetti, sculture, illustrazioni, utili a ricostruire la complessa e multiforme cultura visiva dell'intellettuale. Questi materiali si trovavano esposti nella galleria, in un ambiente ricavato grazie a dei divisori, e si poneva a metà tra lo spazio dedicato alla Bisi Fabbri e quello dedicato a Dudreville.¹³ A fianco dello spazio dedicato a Nebbia era ricavato un'ulteriore sezione deposta in espositori con le opere

¹² Si tratta di notizie derivanti dalle ricerche per la tesi di dottorato dello scrivente, condotta presso l'Università Ca' Foscari Venezia, dedicata alla ricostruzione dell'attività espositiva della Famiglia Artistica di Milano tra il 1886 e il 1920.

¹³ La ricostruzione è possibile grazie a una fotografia, della quale esiste purtroppo il solo negativo su pellicola, di Nanda Lanfranco, contenuta nella cartella con il materiale fotografico presso l'archivio del PAC.

grafiche di Achille Funi, tutte provenienti dalle raccolte municipali milanesi, il cui nucleo più consistente era rappresentato dai disegni di guerra.

Vicina a Nebbia, l'altra figura di artista donna che spiccava nella rassegna era Alma Fidora, l'unica artista ancora vivente quando venne realizzata la rassegna e che anzi venne a mancare nel febbraio del 1980, poco dopo l'inaugurazione sia della mostra al PAC che di quella sulle artiste di Lea Vergine a Palazzo Reale. Segno significativo della collaborazione di Lea Vergine con il PAC in occasione della rassegna ed esemplificativo per quanto concerne la vicenda Bisi Fabbri, è che nel fascicolo d'archivio dedicato a Fidora si trova un documento che riporta: «Tel Lea Vergine x offrirle quadro - ventaglio - cuscino - o cuscino + scialle da PAC a P.R.»: una conferma ulteriore che la mancanza di opere della Bisi Fabbri nella mostra di Lea Vergine non fu dovuto a una dimenticanza, ma a una strategia espositiva.

La mostra fu anche l'occasione per ipotizzare una donazione di opere per creare una sala che potesse essere allestita nelle collezioni municipali, nello specifico alla Galleria d'Arte Moderna: l'iniziativa, sorta su impulso degli eredi Possamai,¹⁴ non venne però realizzata. Come scriveva Thea, nella già citata informativa a Mercedes Garberi, «in questo lavoro di sondaggio presso gli eredi degli artisti facenti parte delle Nuove Tendenze è emersa la possibilità di costituire in seguito a una donazione spontanea una sala permanente su nuove tendenze presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano. In particolare, questa iniziativa è partita dal figlio dello scultore Possamai ma la progettazione di questa sala si sta configurando conseguentemente all'adesione all'iniziativa anche da parte dei possessori delle opere degli altri artisti». Fra gli aderenti dovevano esserci anche gli eredi Nizzoli, che avevano messo a disposizione della mostra una settantina di pezzi tra i quali furono selezionati i ventidue esposti e in particolare le due *Note di colore* - ovvero i cuscini esposti alla mostra del 1914 - e *Le vele*, opera proveniente da altra raccolta, e anch'essa presente a quella rassegna storica.¹⁵

Per quanto concerne l'allestimento, la linea scelta fu quella di ideare sale monografiche o per autore o per tipologia di produzione. In questo senso il programma delineato da Thea nel maggio 1979 fu rivisitato alla luce dei prestiti e delle conseguenti nuove necessità espositive.

Osservando la pianta del Padiglione [fig. 1], da sinistra si trovano l'ingresso e la prima sala, ampiamente documentata dalle immagini di Nanda Lanfranco [figg. 2-3], che fu dedicata all'ambiente milanese tra 1905 e 1915 per introdurre la produzione novotendente in linea con le punte dell'avanguardia locale: non solo i propriamente futuristi, come Boccioni, ma anche coloro che, sugli inizi, fecero il 'gran rifiuto' staccandosi dal movimento marinettiano, Bonzagni e Romani, emblemi di una linea di ricerche che trova una sua evoluzione nel gruppo del 1914. A seguire, sebbene le uniche fotografie ritrovate documentino solo la saletta di Sant'Elia, dovevano trovarsi i disegni dell'architetto comasco [fig. 4] e quelli di Chiatton e Arata.

In questa stessa sala, o forse nelle due successive, si trovavano anche le opere di Erba e Possamai, raggruppate insieme [fig. 5].

La terza sala è ricostruibile quasi per intero grazie alle fotografie e sembrerebbe dedicata ai due esponenti di spicco del gruppo che si dedicarono prevalentemente alle arti applicate: Marcello Nizzoli e Alma Fidora. Le opere di

¹⁴ Sulla personalità di Possamai: D'Agati 2022b, 87-105.

¹⁵ Archivio PAC: dattiloscritto nel fascioletto Nizzoli e datato Milano, 16 luglio 1979.

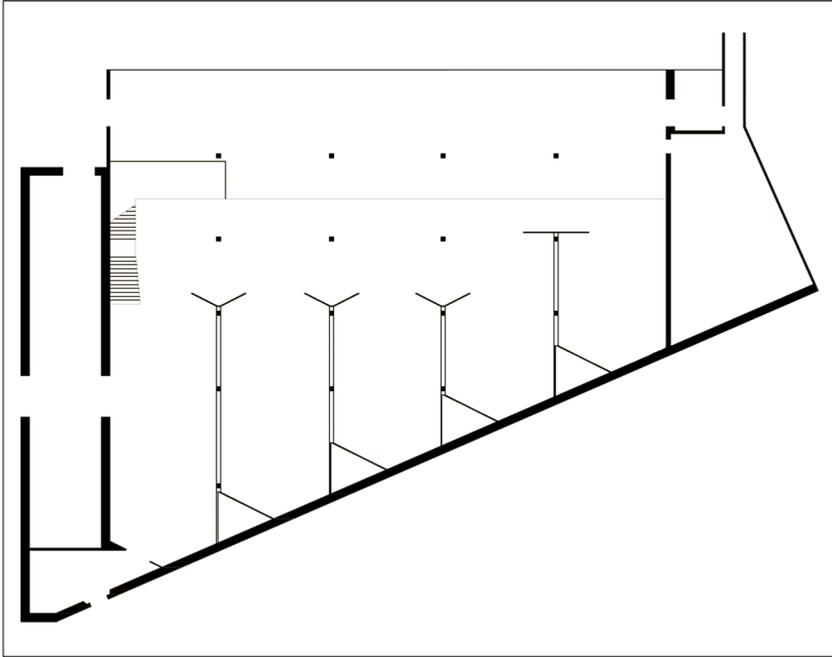


Figura 1 Rielaborazione grafica della pianta del Padiglione di Arte Moderna di Milano (dal progetto di Ignazio Gardella)



Figura 2 Allestimento della mostra *Nuove Tendenze - Milano e l'altro Futurismo* (PAC Milano, gennaio-marzo 1980). Archivio PAC, Milano. Fotografie © Nanda Lanfranco. Vista d'insieme della prima sala; da sinistra si riconoscono: *I Moti del Ventre*, *Il Vegliante - La Scala D'oro*, *Anno Satana*, *Un treno nella notte del mondo*, *Il Circo* di Aroldo Bonzagni, sulla parete di fondo *La Paura*, *Il Mistico* e *Ritratto di Gubricy De Dragon* di Romolo Romani



Figura 3 Vista d'insieme della prima sala: a sinistra si riconosce *Dinamismo plastico cavallo + case* di Umberto Boccioni



Figura 4 Vista con particolare dell'allestimento delle opere di Sant'Elia nella seconda sala: a sinistra a destra si riconoscono di Antonio Sant'Elia: *Stazione d'aerei e treni*, *Casa a gradinate*, *La Città Nuova I e II*



Figura 5 Vista con particolare delle opere di Giovanni Possamai e Carlo Erba nella seconda sala: da sinistra a destra si riconoscono *Vecia Marinela*, *Ritratto della moglie*, *Testa di tigre*, *Il prigioniero italiano*, *Bozzetto di monumento* di Giovanni Possamai; *Giovinetta alla toilette* e *La Modella nello studio* di Carlo Erba



Figura 6 Vista con particolare degli espositori esterni della terza sala: da sinistra a destra, nel primo espositore primo dal basso si riconosce, di Marcello Nizzoli, una delle *Note di colore* mentre alla parete destra il suo dipinto *Le Vele*. In fondo si intravede la sala Dudreville, con *Estate*, in primo piano, e, sulla parete di fondo, *Primavera e Autunno*



Figura 7 Vista della parete sinistra della terza sala dedicata a Marcello Nizzoli: da sinistra a destra si riconoscono *Fabbrica*, *Officine della Pirelli*, *Ritratto*, *Un Kimono "Piatti"*, *Ballerina*, quattro *Ricami* e altri motivi decorativi. Al centro la teca per i documenti

Nizzoli, poste negli espositori esterni, avvolgevano tutto il lato sinistro della sala [figg. 6-7], mentre a Fidora era riservato l'altro lato culminante con l'espositore a pavimento con il prezioso *Scialle* del 1914 [fig. 8], e ancora a Nizzoli era riservata l'ultima parete esterna, mentre la seguente era occupata dall'*Estate* di Dudreville che introduceva alla sala monografica dell'artista.

Gli scatti fotografici permettono di avere una ampia panoramica, sia dall'esterno - uno scatto, tra l'altro, evidenzia la successione delle prime sale [figg. 6, 9] - sia dall'interno [figg. 10-11]. L'ultima sala al pianoterra era quella dedicata a Adriana Bisi Fabbri, che ospitava la maggior parte della sua produzione pittorica su tela di grande e medio formato, culminante



Figura 8 Vista della parete destra della terza sala dedicata ad Alma Fidora: nell'espositore a pavimento è identificabile lo *Scialle*



Figura 9 Vista generale delle sale, da sinistra la sala dedicata a Dudreville: alla parete di fondo, da sinistra, si riconoscono *Sobborghi*, *Nel bosco di castagni*, *Il caduto*, *Ritratto*. 1920. *Marina con barche* e il modello in legno de il *Veliero*



Figura 10 Vista con particolare della teca con i documenti relativi a Dudreville

con le due grandi tele *Autoritratto* e *Ritratto di Daniele Crespi* [figg. 12-13]. Il rimanente materiale - in particolare l'opera grafica di Dudreville, di Bisi Fabbrì, le opere di Achille Funi e la piccola ma densa sezione su Ugo Nebbia, trovano posto nella galleria al piano superiore [figg. 14-18].

Riallestire *Nuove Tendenze* come era realmente avvenuta, all'atto pratico, sarebbe stata una sconfitta anticipata: la mancanza di alcune opere disperse - e che lo risultano ancora oggi come allora -, la mancanza totale di qualsiasi documentazione fotografica della rassegna originale, la dispersione del materiale d'archivio della Famiglia Artistica, segnavano l'impossibilità di ricostruire ciò che fu l'esposizione del 1914.



Figura 11 Vista della parete con il ciclo delle Stagioni di Dudreville



Figura 12 Vista della sala dedicata ad Adriana Bisi Fabbri: da sinistra a destra si riconoscono *Bacio allo specchio*, *Il Bacio*, *Profumo*, *L'Abbraccio*, *Settecento*, *Angeli*, *Danza*, *Maschere*

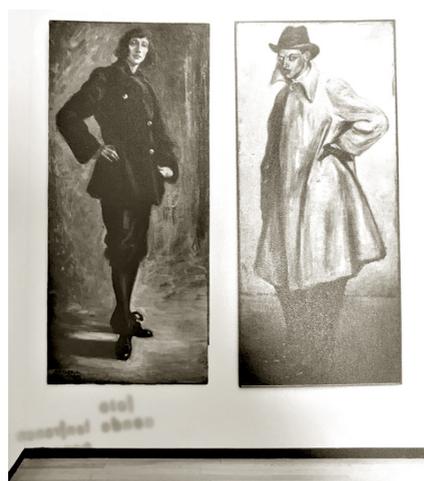


Figura 13 Vista della sala dedicata ad Adriana Bisi Fabbri: si riconoscono *Autoritratto* (1911) e *Ritratto del pittore Luigi Crespi*

L'allestimento di *Nuove Tendenze. Milano e l'altro Futurismo* nel 1980, sfruttando la cristallina severità dell'ambiente del PAC progettato da Gardella, presentava le opere senza nessun commento visivo, come una infilata di documenti ordinati in sequenza e disposti alle pareti o dentro le teche in cui era riposto il materiale archivistico quali manifesti, cataloghi, libri, autografi, fotografie, carteggi.

Dopo il testo crispolitano *Rivedere Nuove Tendenze*, Paolo Thea ritornava sul tema con un testo apparentemente simile, *Ripensare a Nuove Tendenze* (1980, 3). Il cambiamento tra 'rivedere' e 'ripensare' - in un rimando che non poteva non essere voluto - sembra indicare, tuttavia, la radice diversa della sua ricognizione sulla Milano novotendente.



Figura 14 Vista della Galleria superiore: da sinistra a destra, di Adriana Bisi Fabbri: *Lucertola*, *Civetta*, *Ritratto di ignota* (*Caricatura dal Pollaiuolo*), *Saint Marsault*, scudiero di Francia



Figura 15 Vista della Galleria superiore: a sinistra lo spazio dedicato a Ugo Nebbia e Achille Funi

Il riallestimento della rassegna del 1914 compiuto nel 1980 non significò riportare in una sede espositiva - necessariamente diversa dall'originaria - alcuni pezzi esposti alla prima e unica mostra del gruppo per una revisione visiva basata sulle opere d'arte nell'ottica di una rilettura stilistica della formazione avanguardista. L'obiettivo ultimo fu quello di cercare di ricostruire e presentare il processo che portò alla nascita di quella mostra tramutando in maniera esemplare ciò che, nel progredire storico, era rimasto sommerso e trascurato nell'oggetto stesso dell'esposizione, ovvero lo scambio tra critici e artisti, la dialettica espositiva tra le sedi accademiche e progressiste, i nuovi format espositivi inaugurati dall'autogestione futurista delle esposizioni, il background economico e sociale dell'arte milanese di inizio secolo.



Figura 16 Vista della Galleria superiore: particolare della teca con i lavori grafici di Ugo Nebbia e i due *Nudi* in vetro di Murano



Figura 17 Vista della sezione dedicata ad Achille Funi nella Galleria superiore



Figura 18 Vista della Galleria superiore: da sinistra a destra si riconoscono *Ritratto della madre* e *Ritratto del padre*, *Amore e psiche*, *Birillo e Cavallino* - studio per *Amore* di Leonardo Dudreville

Bibliografia

- Ballo, G. (1964). *La Linea dell'arte italiana dal Simbolismo alle opere moltiplicate*. 2 voll. Roma: Ed. Mediterranee.
- Birolli, Z. (1980). *Studio Is Sanctuary (?)*. Birolli, Garberi, Thea 1980, 31-8.
- Birolli, Z.; Richetta, P.; Thea, P. (1980). *Leonardo Dudreville. Scritti*. Milano: Comune di Milano.
- Birolli, Z.; Garberi, M.; Thea, P. (a cura di) (1980). *Nuove Tendenze. Milano e l'altro Futurismo = Catalogo della mostra* (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 17 gennaio-31 marzo 1980). Milano: Electa.
- Castagnoli, P.G. (1980). «I Fratellini dei Futuristi». *La Repubblica*, 11 marzo.
- Crispolti, E. (1967). *Vicende dell'immagine fra espressionismo, cubismo e futurismo*. Milano: Fabbri, 109-10. *L'Arte Moderna* 8.
- Crispolti, E. (1969). «Rivedere Nuove Tendenze». Crispolti, E., *Il Mito della macchina e altri temi del Futurismo*. Trapani: Celebs, 72-112, ill. 1-24.
- Crispolti, E. (1981). «Per un profilo di Carlo Erba». Massaro, S. (a cura di), *Carlo Erba. Una memoria nel futurismo. 1884-1917 = Catalogo della mostra* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica-Calcofografia, 10 aprile-10 maggio 1981). Roma: De Luca, 7-40.
- Crispolti, E. (1986). «Revisione di Nuove Tendenze». Crispolti, E., *Storia e critica del Futurismo*. Roma: Laterza, 130-62.
- D'Agati, N. (2022a). «Visibile-invisibile: Nuove Tendenze e lo spazio dell'avanguardia dall'Arte Libera ai Rifiutati». Parisi 2022b, 49-69.
- D'Agati, N. (2022b). «Tra Boccioni e Possamai: la scultura a Milano attorno a Nuove Tendenze». Parisi 2022b, 87-105.
- Drudi Gambillo, M.; Fiori, T. (1958-62). *Archivi del futurismo*. 2 voll. Roma: De Luca.
- Dulio R. (2022). «Nuove Tendenze e l'architettura». Parisi F. (a cura di), *Leonardo Dudreville e Nuove Tendenze. L'avanguardia negli anni Dieci = Catalogo della mostra* (Lucca, Fondazione Ragghianti, 15 ottobre 2022 - 8 gennaio 2023). Milano: Silvana Editoriale, 71-85.
- Ferri, E. (1980). «Intervista a Lea Vergine che ha ideato e allestito la rassegna. Valevano per quattro (uomini)». *Corriere d'Informazione*, 19 febbraio, 3.
- Longatti, A. (1980). *Il caso Sant'Elia*. Birolli, Garberi, Thea 1980, 14-20.
- Malvi, W. (1980). *Autoritratto*. Birolli, Garberi, Thea 1980, 21-4.
- Nuove Tendenze. Milano e l'altro Futurismo. Documenti* (1980). Milano: Comune di Milano.
- Parisi, F. (2022a). «Un armonioso compromesso: Leonardo Dudreville tra i chiarori divisionisti e i lampi dell'avanguardia. 1907-1919». Parisi 2022b, 11-33.
- Parisi F. (a cura di) (2022b). *Leonardo Dudreville e Nuove Tendenze. L'avanguardia negli anni Dieci = Catalogo della mostra* (Lucca, Fondazione Ragghianti, 15 ottobre 2022-8 gennaio 2023). Milano: Silvana Editoriale
- Portalupi, M. (1980). «A Villa Reale nuove tendenze artistiche». *La Notte*, 14 febbraio, 8.
- Rebora, S. (2022). «Donne all'avanguardia. Arte e sperimentazione a Milano negli anni dieci». Parisi F. (a cura di), *Leonardo Dudreville e Nuove Tendenze. L'avanguardia negli anni Dieci = Catalogo della mostra* (Lucca, Fondazione Ragghianti, 15 ottobre 2022 - 8 gennaio 2023). Milano: Silvana Editoriale, 107-23.
- Richetta, P. (1980). *La caricatura di Adriana Bisi Fabbri*. Birolli, Garberi, Thea 1980, 25-31.
- Rosci, M. (1969). «Dudreville fra Futurismo ed Espressionismo». *Arte illustrata*, 2, 13-14, 38-45.
- Sansone, L. (a cura di) (2007). *Adriana Bisi Fabbri. 1881-1918 = Catalogo della mostra* (Milano, Museo della Permanente, 3 maggio-17 giugno 2007). Milano: Mazzotta.
- Schiavo, A. (1980). «L'altro Futurismo in Lombardia nel 1914». *La Provincia*, 10 febbraio, 3.
- Tamborini, P. (1980). «PAC. Nuove tendenze nella borghesia intellettuale ai primi del secolo». *La Repubblica*, 25 marzo, 23.
- Thea, P. (1980). *Nuove Tendenze a Milano*. Birolli, Garberi, Thea 1980, 3-14.
- «L'Esposizione intima alla Famiglia Artistica» (1908). *L'Unione*, I, 872, 28 dicembre, 4.
- «Verso nuove tendenze artistiche» (1913). *Corriere della Sera*, 15 agosto, 5.

