



CITTÀ DI VENEZIA
OPERA BEVILACQUA - LA MASA

Venezia, li 191

MOSTRE DI ARTISTI GIOVANI
E D'ARTI INDUSTRIALI VENEZIANE
A PALAZZO PESARO

gentilissima signora
leggo ora la tua lettera e mi
appeto a riscontarla. Ho finora
spedito al Popolo i giornali che
parlano delle faccende del
Caro e il catalogo della Mostra
dei disidenti. Aggiungo in
Tavole, alcuni particolari del
giornale interpellato.

Sappia prima di tutto che la
questione faradè e l'interpreti
non tendono ora e allora del
Testamento, nascondono delle idee
d'ince. L'è qui un certo artista

SAR. 1.1.2.40.3

Figura 1. Lettera di Nino Barbantini a Margherita Sarfatti, settembre 1920. Rovereto, Mart, Archivio del '900, FMS, Sar 1.1.2.40.3

Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920

a cura di Stefania Portinari

1919 e dintorni

Alcune note sul dialogo tra Nino Barbantini e Margherita Sarfatti

Elisabetta Barisoni

(Fondazione Musei Civici Venezia, Italia)

Abstract The years 1919-20 were fundamental for the development of the renovated exhibitions held at Ca' Pesaro Gallery and started a crucial period for Italian art. The dialogue between Nino Barbantini and Margherita Grassini Sarfatti suggests new considerations on the proceedings of art criticism at that age and on the struggle for power undertaken by various groups and cultural centers in the peninsula.

Keywords Margherita Sarfatti. Nino Barbantini. Ca' Pesaro. 1920s. Italian art.


Il periodo 1919-20 fu fondamentale per le sorti della rinnovata rassegna di Ca' Pesaro e costituì un biennio cruciale per l'arte italiana. Il colloquio tra Nino Barbantini e Margherita Grassini Sarfatti suggerisce nuove riflessioni sulle vicende della critica d'arte a queste altezze temporali e sulla lotta di potere in atto tra i diversi gruppi e i centri di produzione culturale attivi nella penisola. Taluni processi, iniziati nel decennio precedente e bruscamente interrotti dalla Prima Guerra Mondiale, anche per la scomparsa di alcuni protagonisti della prima stagione di avanguardie, come Umberto Boccioni, vennero a maturazione in un breve lasso di tempo. Come già ricordato da Alessandro Del Puppo (1998, 27), il 1919 fu considerato dallo stesso Barbantini, a posteriori, come l'inizio del declino di una stagione capesarina che si era configurata, con le dovute precisazioni sulle singole edizioni, di grande impatto sull'evoluzione artistica italiana ante guerra.

Quali furono i motivi di questo cambiamento di rotta, se non di declino, delle mostre ospitate nella storica sede veneziana? Barbantini interpretava il mutato scenario culturale attraverso due chiavi di lettura, entrambe legate alle dinamiche cittadine: da un lato il peso che venne ad assumere la Giuria di accettazione per l'edizione del 1920, e dall'altro il mutamento in corso alla Biennale, che iniziò ad accogliere anche gli artisti più giovani, configurandosi quindi come una valida alternativa alle mostre capesarine. Oltre a queste ragioni, ve ne sono altre più generali, che attengono alla valutazione del panorama italiano nel 1919 nel suo complesso e alle forze in gioco in quegli anni nel Paese, di cui la città lagunare divenne in qualche

Storie dell'arte contemporanea 2 ISSN [online] 2610-9891 | ISSN [print] 2610-9905

DOI 10.14277/6969-199-7/SAC-2-4

ISBN [ebook] 978-88-6969-199-7 | ISBN [print] 978-88-6969-200-0

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

modo simbolo (cf. Fagiolo dell'Arco 1988, 2006; Fondazione Bevilacqua La Masa 1995).

Nella Giuria di accettazione delle mostre di Ca' Pesaro entrò prepotentemente il potere politico-culturale dell'Unione Giovani Artisti di Venezia, che proprio dal 1920 si unì sotto il nome Circolo Artistico. Il gruppo assunse un rilievo tale da condizionare le scelte dell'annuale capesarina, che esitò, com'è noto, nella separazione ed esposizione dei dissidenti presso la galleria Geri Boralevi. Il *casus belli* venne originato dal Circolo Artistico, che promuoveva la venezianità quale criterio di scelta per le mostre di Ca' Pesaro. Scrive Del Puppo (1998, 27): «Non si trattò dunque soltanto di un conflitto generazionale ma piuttosto di un fenomeno di reazione conservatrice, spesso lontano da ogni espressione di qualità».

In questo complesso panorama, si inseriva il rapporto tra Nino Barbantini e Margherita Grassini Sarfatti, di cui si riportano due lettere inedite conservate presso il Fondo Margherita Sarfatti (d'ora in poi citato come FMS) conservato presso l'Archivio del '900 del Mart di Rovereto.¹ Dagli stralci di una corrispondenza epistolare che dovette essere ininterrotta lungo tutti gli anni Venti, Margherita Sarfatti emerge come un punto di riferimento per il direttore veneziano, che con lei condivideva le problematiche sullo scontro in atto a Venezia, e che in lei cercava un valido supporto nella battaglia contro il Circolo artistico.

Anche grazie allo studio del Fondo Sarfatti sono emerse molte testimonianze, talune pubblicate e altre inedite, in cui la donna esprimeva, con vivacità e a tratti violenza verbale, la sua avversione verso le scelte reazionarie del Circolo, e soprattutto verso il pittore Ettore Tito. Ricostruendo le vicende attraverso la voce dello stesso Barbantini si rende manifesto quanto la donna fosse per lui mentore e protettrice, cui relazionare e cui riferirsi (fig. 1):

Gentilissima amica,

leggo ora la sua lettera e mi affretto a riscontrarla. Le furono spediti al Popolo i giornali che parlarono della vicenda di Ca' Pesaro e il catalogo della Mostra dei dissidenti. Aggiungo io, riservatamente, alcuni particolari che possono interessarla.

Sappia prima di tutto che la questione Casorati e l'interpretazione tendenziosa e cavillosa del testamento, nascondono delle idee diverse. C'è qui un Circolo Artistico presieduto da un certo Ilario Neri, autore di un libro su Ettore Tito e antiquario, da S.E. Sormani, da uno scultore [Franco] e composto di gente mancata e di ragazzini dell'Accademia.

¹ Si veda, in proposito, l'opera critica, a tutt'oggi fondamentale, di Rossana Bossaglia (1979, 1983) e i più recenti contributi di ricerca (Barisoni 2015 e, per il periodo di formazione, Cimonetti 2012), insieme alle numerose ricostruzioni biografiche, di cui si segnalano in particolare Cannistraro, Sullivan 1993 e Ferrario 2015.

Questo Circolo- diciamo pure, artistico- è nemico giurato di quello che un'arte vivace, intelligente e moderna. Se sentisse per esempio i loro propositi su Cézanne, crederebbe di sognare. Costoro si misero in testa che Ca' Pesaro era l'esposizione dei futuristi- appunto!- e che i futuristi bisognava cacciarli via. La loro causa diventò in Municipio popolarissima e Neri e C. l'hanno avuta vinta. Bisognerebbe che lei vedesse Ca' Pesaro, per rendersi conto dell'invilimento al quale lo ha ridotto una tale vittoria.

Della questione Casorati che ha- come l'uomo- un valore molto relativo, è già informata.

Di quella del testamento, vuole qualche notizia riassuntiva.

Il testamento della Bevilacqua dice così "lascio il Palazzo sul Canal grande alla Città di Venezia, ecc, a condizione che... il primo piano nobile e l'ammezzato siano destinati in tutto o in parte a Esposizione Permanente d'arte e industrie Veneziane, a profitti specie dei giovani artisti ai quali è spesso interdetto l'ingresso nelle grandi Mostre per cui scoraggiati, sfiduciati, si gettano nelle braccia di speculatori che sono i loro vampiri." Così testualmente.

Il Circolo artistico dice: l'Esposizione è permanente, quindi deve essere aperta tutto l'anno; d'arte e industrie Veneziane, quindi oltre che d'industrie veneziane deve essere di opere di artisti veneziani, nati cioè o domiciliati a Venezia; deve essere esclusivamente per i giovani che cominciano, bene o male che facciano, perché tutti hanno diritto di vivere. Io e gli amici di Ca' Pesaro sosteniamo invece che la parola Permanente denota il carattere stabile dell'istituzione e nient'altro, e che mancando la [solennità] delle riaperture periodiche l'esposizione di Ca' Pesaro ricevette la sorte della galleria d'arte moderna che è diventata e dimenticata; che nella frase arti e industrie Veneziane l'aggettivo non può essere attribuito al primo sostantivo perché non avrebbe senso; che del resto la categoria delle persone le quali devono approfittare della fondazione è stabilito in seguito dov'è detto artisti giovani ai quali è spesso interdetto ecc.,. che se l'[...] avesse voluto limitare ulteriormente tale categoria avrebbe scritto per esempio "giovani artisti veneziani ecc. che l'esposizione essendo specie per i giovani ecc. e non esclusivamente per loro, si ha la possibilità e il diritto per accrescere l'interesse delle Mostre, anche a vantaggio degli [...], di accogliere eccezionalmente qualcuno più [...] sempre che sia veramente giovane di spirito. - Ed è tutto: la questione è tutta qui.

Ma Lei comprenderà benissimo che facendo a Ca' Pesaro, anche nel primo piano che sgombro della Galleria potei avere provvisoriamente restituiti all'Esposizione, delle Mostre d'arte giovanile italiana, una o due all'anno, accogliendo quegli artisti che sono esclusi dalle Esposizioni grandi non per essere degli impotenti e degli irridenti, che potranno trovare nelle braccia degli industriali, degli speculatori l'asilo predisposto per loro dalla provvidenza; ma per questioni d'indirizzo, di tendenza (e

a che altro se non a questo casi poteva pensare logicamente la famosa testatrice?), si creerà in Italia un centro eccezionalmente utile, appassionante e vivissimo. Facendo come vuole il Circolo non si darà luogo che ad una [...] e stupida Promotrice senza scopo e senza vita, e si avranno degli illusi, degli spostati e dei disperati, come se nel campo della così detta arte italiana non ce ne fossero già abbastanza.

Cara Signora, credo di non doverle dire altro. Lei è come pochissimi o nessun tra noi, nel caso di apprezzare la gravità di questo momento, dal quale può uscire un fatto utilissimo all'arte italiana e ai nostri amici. Col primo piano e l'ammezzato a disposizione, si possono fare [...], lavorando direttamente e senza le timidezze imposteci fin qui dalle circostanze; condurremo senza scrupoli la nostra battaglia per amore di quei giovani che vengono arbitrariamente esclusi dalle Esposizioni più grandi. Se [teniamo] questa formula e questo proponiamo, siamo a posto.

Mi raccomando a Lei. Ci aiuti.

Con amicizia ed ossequi, suo
Barbantini.²

Non è un caso che Barbantini aprisse il suo appello a Sarfatti citando Paul Cézanne, uno degli autori fondanti dell'impianto critico della donna, del resto condiviso con una figura importantissima per lei, Ardengo Soffici. Il direttore di Ca' Pesaro ribadiva anche la presa di distanza dal Futurismo, che nel biennio 1919-20 era argomento cruciale nel dibattito italiano. Proprio all'inizio del 1919 Sarfatti, ormai residente a Milano da oltre un decennio, intraprese compiutamente la propria organica e metodica battaglia per l'arte, connotata da due aspetti fondamentali: la volontà di fare della metropoli lombarda il centro della vita culturale nazionale e la ferma determinazione a essere leader della critica d'arte italiana. In tutto questo, Margherita non dimenticò mai i legami con la città natale, non solo per questioni di opportunità ma anche perché intuì ben presto l'importanza delle vicende veneziane nel mutato panorama del primo dopoguerra.

Appartenente alla generazione del 1880, la donna era nata da una ricca famiglia ebraica, i Grassini, e aveva trascorso i primi anni nel Ghetto della città lagunare, poi, dal 1894, nel prestigioso Palazzo Bembo, sul Canal Grande. Alla giovane era stata riservata un'educazione eccezionale, con tre precettori privati che ne avevano determinato, in continuità o in contrapposizione, il pensiero critico: Antonio Fradeletto, Pietro Orsi e Pompeo Molmenti. Sarfatti si era formata seguendo da vicino le vicende della Biennale veneziana, fin dalla sua prima edizione, di cui aveva redatto, il 16 novembre 1896, una lunga e accurata descrizione.³

2 Sar 1.1.2.

3 Sar 3.3.16.

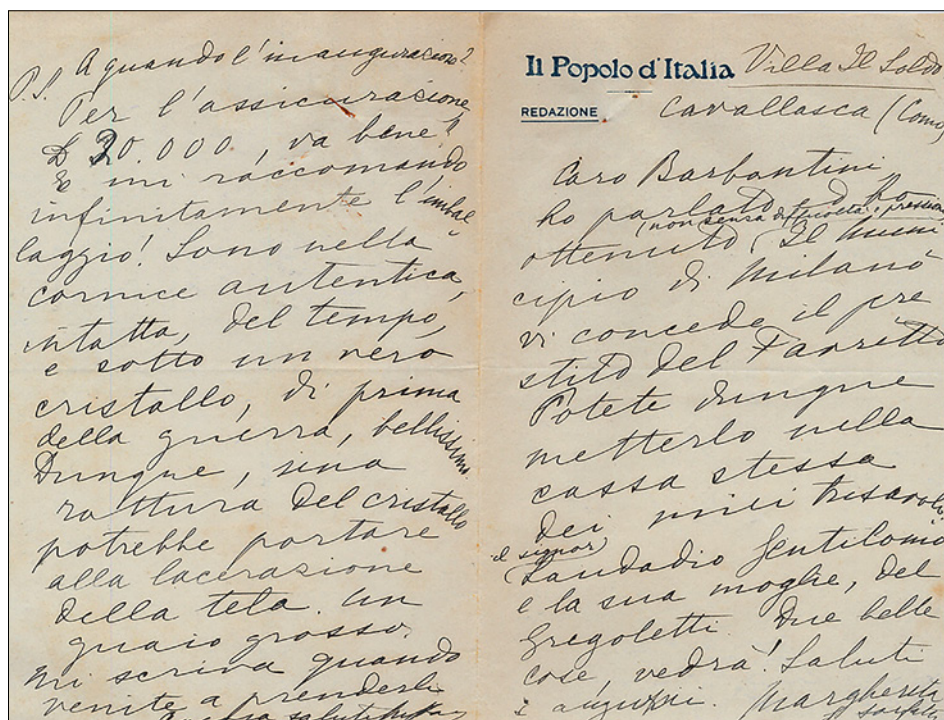


Figura 2. Lettera di Margherita Sarfatti a Nino Barbantini. 1923. Venezia, Archivio della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia (AGIAMVe), fasc. Mostra del ritratto veneziano dell'800 1923, busta prestiti da opere di privati N-Z

Sviluppato precocemente uno spiccato spirito critico rispetto alle scelte del primo segretario della rassegna, Margherita aveva elaborato una sua personale predilezione per alcuni autori, secondo una linea che denota significative tangenze con il periodo d'oro delle mostre capesarine. Tuttavia, fino al primo dopoguerra, le scelte della donna non erano mai state chiare né definite. Nei primi anni del secolo Sarfatti si occupava di arte, ma anche di letteratura e di problematiche sociali, pur avendo vinto, nel 1904, da una giuria composta da Giuseppe Giacosa, Pompeo Molmenti e Ugo Ojetti, il terzo posto per la critica alla Biennale di Venezia.⁴ Ormai residenti a Milano, Margherita e il marito Cesare, avvocato e politico, difensore di Marinetti nel processo per la pubblicazione di

⁴ Nella Biblioteca personale di Margherita Sarfatti, acquisita dal Mart insieme al Fondo archivistico, è conservata una copia della *Relazione della giuria* (Relazione della giuria 1904), Mart, Bilblioteca, ROVERETO_MART 256 1 q-Sar op. 2 1.

Mafarka futurista, nel 1909 si erano trasferiti nel prestigioso Corso Venezia e avevano incontrato Umberto Boccioni. L'artista era diventato in breve tempo amico intimo della donna che lo apprezzava, lo collezionava e lo considerava uno degli autori più geniali della sua generazione. Nel salotto, o meglio, nello studio dei Sarfatti, erano passati, in quegli anni, alcuni significativi esponenti dell'arte e della cultura italiana: oltre a Boccioni e ai futuristi Carlo Carrà, Luigi Russolo, Antonio Sant'Elia, anche altri autori amati da Margherita, come gli scultori Adolfo Wildt e Arturo Martini (cf. Bossaglia 1979; Pontiggia 1997; Pontiggia, Colombo, Gian Ferrari 2003; Barisoni 2015).

Il 1919 era l'alba di una nuova epoca per la donna, nell'ottica di un rinnovamento della critica d'arte dopo la devastazione della guerra; una generazione era stata praticamente decimata sui campi di battaglia, le avanguardie erano state spazzate via, non solo in senso figurato, e ora il compito era di rinnovarsi, reinventarsi, ricollocarsi nel complesso panorama della vita culturale italiana. Fin dall'inizio del 1919 Margherita Sarfatti iniziò a delineare con chiarezza i punti della sua 'presa di potere'. Si rileggano per esempio le parole dell'articolo del 28 gennaio dedicato a «Le esposizioni Tomescu e Martini a Milano», pubblicato in *Il Popolo d'Italia*, dove ella, in poche righe, afferma il suo credo: «L'arte è unità, coordinazione e 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'». ⁵

La direzione di Margherita Sarfatti sulla critica d'arte era pressoché definita a quelle date, momento in cui diede compiutamente avvio al suo progetto di critica militante con il gruppo '900, poi Novecento Italiano. Nella primavera dello stesso anno la donna pubblicò un *corpus* di tre articoli in *Il Popolo d'Italia* che sono da considerare il suo testo programmatico più importante, ⁶ almeno fino alla pubblicazione di *Storia della pittura moderna* nel 1930 (Sarfatti 1930). Gli scritti prendevano avvio quale commento alla *Grande Esposizione Nazionale Futurista* in corso alla Galleria Centrale d'Arte di Milano, ma occasionarono la prima vera esplicita presa di posizione di Margherita Sarfatti nell'ambito della critica d'arte. Commentando quello che doveva essere, nella volontà di Marinetti, il simbolo della rinascita del Futurismo nel dopoguerra, Margherita ne decretava il definitivo superamento, aspetto cui fa cenno con ironia anche Barbantini nella sua lettera.

5 M. Sarfatti, «Le esposizioni Tomescu e Martini a Milano». *Il Popolo d'Italia*, 28 gennaio 1919 (Sar 4.1.8).

6 «L'esposizione futurista a Milano. I. Di alcuni principi generali». *Il Popolo d'Italia*, 4 aprile 1919; «L'esposizione futurista a Milano. II. Di alcuni pittori». *Il Popolo d'Italia*, 10 aprile 1919; «L'esposizione futurista a Milano. Terzo e ultimo articolo». *Il Popolo d'Italia*, 13 aprile 1919.

Barbantini e Sarfatti si ritrovarono nel 1919 in posizioni diverse ma parallele. Il direttore veneziano sentiva che i tempi erano mutati rispetto alle prime mostre capesarine e all'eroica stagione di avanguardia, ma vigilava e si batteva contro i tentativi di restaurazione che vedeva crescere nella politica culturale a Venezia. Margherita Sarfatti era invece all'inizio di una parabola ascendente che la vedrà diventare «regina italiana senza corona», secondo la celebre definizione di Alma Mahler-Werfel (cit. in Wieland 2006, 288), intorno al 1926.

Pur non condividendo identiche scelte critiche, Barbantini e Sarfatti rifuggivano l'astrazione e mantenevano un atteggiamento distaccato rispetto alla declinazione del ritorno all'ordine di stampo romano, vicina a Valori Plastici (cf. Fossati 1981; Fossati, Rosazza Ferraris, Velani 1998). Inoltre, prediligevano spesso i medesimi artisti, talvolta in momenti creativi diversi; solo per citare uno dei più significativi, Arturo Martini fu figura centrale nelle mostre di Ca' Pesaro, prima della guerra e nel biennio 1919-20, e anche per Margherita Sarfatti divenne ben presto, pur nella sua declinazione arcaica e classica, uno dei più grandi interpreti della scultura italiana.

Una considerazione più ampia rispetto alle due figure, Sarfatti-Barbantini, potrebbe essere fatta considerando la capacità di entrambi di essere abilissimi *talent scout*, con intuito e approccio disincantato, negli ambienti più accademici o tradizionali. Entrambi sentirono con forza la necessità di condurre una battaglia critica per difendere l'arte moderna: nell'anteguerra contro le chiusure reazionarie delle prime Biennali, nel primo dopoguerra contro i tentativi di restaurazione e le volontà di delegittimazione che arrivavano da Roma, Firenze o dalla stessa città di Venezia.

Si è già fatto cenno all'importanza di Ardengo Soffici nella formazione di Margherita Sarfatti. I due furono in contatto per molti anni, condividendo riflessioni e passioni critiche. Quando la donna si dedicò alla ricostruzione di una propria personale storia dell'arte moderna, tesa a individuare le matrici del classicismo mediterraneo da lei propugnato, riprese decisamente le parole dell'autore del Poggio, che già nel 1920 aveva parlato di una linea che andava: «dai pompeiani a Courbet, passando per Giotto, Masaccio, Raffaello, Michelangelo, Tiziano, Tintoretto, Correggio, Annibale Carracci, Preti, il Greco, Poussin, Rembrandt, Ribera, Goya, Chardin, Delacroix» (Soffici 1920). Sono questi i nomi cui fece riferimento Margherita Sarfatti in *Storia della pittura moderna* e soprattutto nelle conferenze tenute durante tutti gli anni Trenta, in Italia e all'estero, che costituiscono uno degli aspetti più interessanti della sua parabola critica (cf. Barisoni 2015, capp. 2.3 e 2.4).

Anche Barbantini era in stretto contatto con Soffici e al 1920 risale il mancato progetto di una mostra di giovani artisti italiani da tenersi nel padiglione ungherese, libero per quell'edizione della Biennale. Curata da un comitato che doveva comprendere Felice Casorati, Medardo Rosso, Ugo Ojetti, Soffici e Barbantini, l'esposizione intendeva rispondere alle pole-

Il Popolo d'Italia
REDAZIONE

Spettabile Comitato,
ho due ritratti
dei miei ^{barbisnonni}
ossia Trisavoli,
del 1830-1850 circa
non so se dello
Schiavon o dello
Zigoletti, certo
magnifici: due
tele di primo
ordine, se non
si sapesse che

Figura 3. Lettera di Margherita Sarfatti a Nino Barbantini. settembre 1923. Venezia, AGIAMVe, fasc. *Mostra del ritratto veneziano dell'800* 1923, busta prestiti da opere di privati N-Z

niche originate dalla scarsa presenza degli autori italiani contemporanei alla rassegna veneziana. Le critiche erano condivise da Sarfatti che, come ricorda Rodriguez, aveva inviato a Barbantini la bozza del proprio articolo «L'avanguardia artistica italiana e gli inviti alle Biennali di Venezia», poi uscito il 29 febbraio 1920 in *Il Popolo d'Italia*.⁷

In seguito, Barbantini relazionava a Margherita Sarfatti i motivi del fallimento del progetto espositivo:

Cara Signora, la ringrazio sentitamente del suo vivace e cordiale articolo per Ca' Pesaro e del suo gentile biglietto: lei ha trattata la questione dal

7 Si vedano Sarfatti, Margherita (1920). «L'avanguardia artistica italiana e gli inviti alle Biennali di Venezia». *Il Popolo d'Italia*, 29 febbraio; Rodriguez 1999, 50-7.

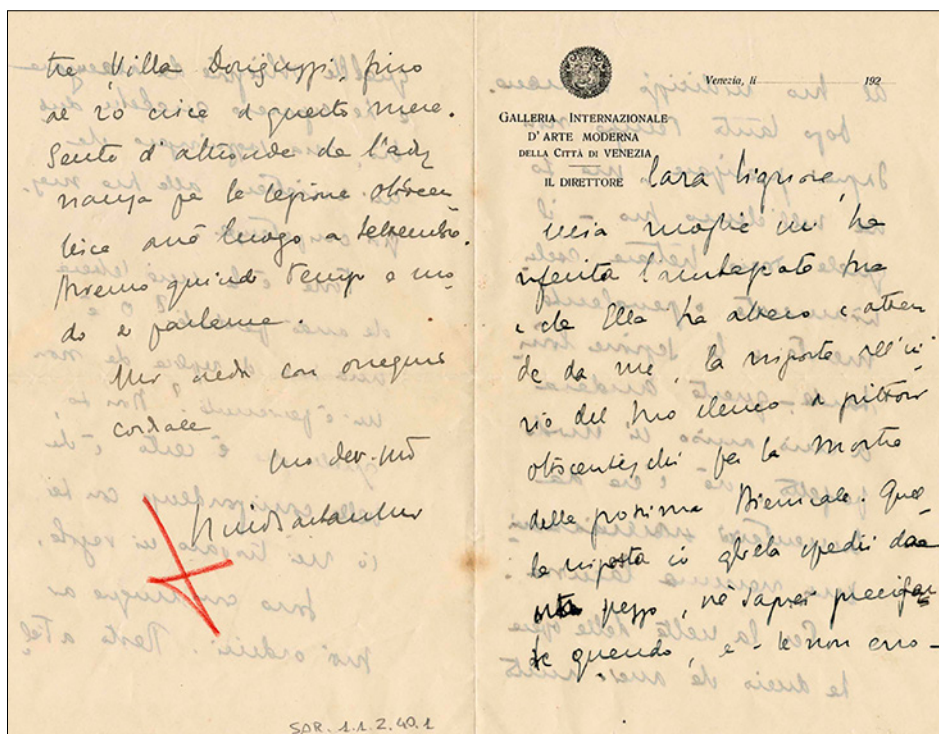


Figura 4. Lettera di Nino Barbantini a Margherita Sarfatti, settembre 1927. Rovereto, Mart, Archivio del '900, FMS Sar 1.1.2.40.1

punto di vista più adatto e con una simpatia per il nostro lavoro della quale le sono profondamente grato.

Purtroppo che l'ambiente di qui è così barbaro, cameratistico e costituzionalmente retrogrado, che non c'è da sperare nulla ad onta della bontà della causa e del valore dei nostri pochissimi amici. Ci si sente così isolati, spregiati e sospettati che è creda- uno stringimento di cuore. Non so più che fare. Adesso che tutti hanno diritto di vivere e lo [devono] colla Camera del lavoro alle spalle, non discutono, Povera Italia!

Basta, Speriamo di vincere noi pochi contro tutti gli altri. Possibile che l'Italia, dove c'è ancora tanto genio, debba continuare a parere il paese dei cretini?

Un appunto io desidero di fare all'articolo suo circa una frase che mi riguarda e lascia supporre che io avrei tepidamente condotto la faccenda

del padiglione Magiario. No, cara Signora. Io ho sostenuta vivacissimamente verso Soffici e contro Ogetti l'opportunità di condurre la cosa a termine. L'ho sostenuta con grande e cordiale passione e fino in fondo. Furono l'impossibilità di accordarsi cogli altri due e l'inoppugnabilità di alcune riflessioni dei miei due colleghi, che mi indussero finalmente a desistere. Ma io ero partito in guerra con propositi chiari e tenaci.

Ancora grazie, cara Signora, e continui ad assistere Venezia, nel suo progressivo involuzionismo. Per vedere se si può evitare che involga del tutto. Chissà! Tanto io finisco sempre per sperare di più quando le cose vanno più male.

Le stringo e le bacio devotamente la mano, pregondale di ricordarmi a suo marito,
Suo Nino Barbantini.⁸

Un'ultima riflessione che è lecito fare sul rapporto tra Barbantini e Sarfatti riguarda il tema dell'Ottocento. Intorno alla riscoperta dell'arte del XIX secolo, e alla scelta di quale Ottocento riscoprire, si svolse larga parte della battaglia critica prima e dopo la guerra. Margherita Sarfatti si collocava in aperto contrasto con la linea capitanata da Ugo Ogetti, che pure l'aveva premiata nel 1904 e con i quale mantenne sempre formali rapporti di cordialità. Se per Enrico Somarè, e anche per Antonio Maraini, il ricorso all'Ottocento era strumentale ad arginare la temperie impressionista, per Ugo Ogetti diventava fondamentale per il contrasto all'odiata avanguardia. Sarfatti invece interpretava la produzione del secolo XIX sempre secondo un significato politico, sfumatura che soggiace, a bene vedere, a tutta la sua trattazione critica. Per lei alcuni maestri dell'Ottocento secolo erano il punto di partenza da cui ritessere le fila della gloria nazionale e far rinascere un'arte nuova, profondamente italiana. Sul contenuto e il significato dell'arte nazionale nel pensiero sarfattiano sarebbe opportuno dedicare maggiori approfondimenti; in questa sede è utile ricordare quanto la linea da lei individuata fosse al contempo di critica d'arte e di 'politica d'arte'. Sarfatti isolava la tradizione veneto-lombarda, che doveva ridiventare il faro di tutta l'arte italiana e del suo Rinascimento moderno, da attuare sotto l'egida del movimento di '900 e naturalmente della sua promotrice. Emerge con evidenza il desiderio di affermazione della superiorità di Milano come guida della vita culturale nazionale, in aperto contrasto con gli altri centri di potere in Italia, soprattutto Firenze e Roma. Queste considerazioni furono valide almeno fino 1926, periodo in cui Margherita Sarfatti condusse la battaglia per la propria affermazione come leader e per Milano come centro del Paese. Le condizioni muteranno poi rapidamente subito dopo la prima mostra di Novecento Italiano e la linea lombarda sarà abbandonata a

8 Sar 1.1.2.

favore della costruzione di un nuovo mito, quello della città eterna (cf. Sarfatti 1925, Prima mostra del Novecento Italiano 1926, Sarfatti 1930, Urso 1989, Salvagnini 1998, Barisoni 2015).

La linea ottocentesca rimase tuttavia nel pensiero critico di Sarfatti, che contribuì all'apprezzamento e alla riscoperta di autori come Gaetano Previati, Tranquillo Cremona, Emilio Gola e Daniele Ranzoni, cui dedicò un'importante monografia nel 1935 (Sarfatti 1935).

Barbantini e Sarfatti collaborarono in almeno due occasioni legate all'arte del XIX secolo: nel 1923, alla *Mostra del Ritratto veneziano dell'Ottocento*, e nel 1927, alla preparazione della *Mostra della pittura italiana dell'800* per la Biennale di Venezia dell'anno successivo. Con queste iniziative Barbantini indicava la nuova via che aveva intrapreso la sua ricerca tesa a celebrare le glorie artistiche del passato recente e di quello più remoto.

Tra le oltre duecento opere esposte nel 1923 nella sede di Ca' Pesaro, moltissime le tangenze con le scelte operate da Margherita Sarfatti negli stessi anni e poi riportate alla Biennale del 1928. Non solo scelte affini ma una vera collaborazione caratterizzò il rapporto Barbantini-Sarfatti in queste occasioni espositive. Alla *Mostra del Ritratto veneziano dell'Ottocento* la donna prestò i propri quadri e nell'archivio di Ca' Pesaro si trova una lettera dattiloscritta su carta intestata «Mostra Del Ritratto Veneziano», in cui si parla del prestito di due ritratti della collezione Sarfatti attribuiti a Michelangelo Grigoletti da inviare alla rassegna. Margherita fu anche tramite per altre richieste di prestito, come testimonia una seconda lettera manoscritta su carta intestata *Il Popolo d'Italia*, allegata alla precedente (fig. 2):

Villa Il Soldo, Cavallasca (Como)

Caro Barbantini, ho parlato ed ho ottenuto (non senza difficoltà e pressioni). Il Municipio di Milano vi concede il prestito del Favretto. Potete dunque metterlo nella cassa stessa dei miei [...].

Il signor Laudadio Gentilomo e la sua moglie, del Grigoletti. Due belle cose, vedrà! Saluti e auguri. Margherita G. Sarfatti.⁹

In un'ulteriore lettera inclusa nella precedente, sempre su carta intestata *Il Popolo d'Italia*, si legge:

Spettabile Comitato, ho due ritratti dei miei bisbisnonni, ossia trisavoli, del 1836-1850 circa non so se dello Schiavon o del Grigoletti, certo magnifici: due tele di primo ordine, se non si sapesse che sono veneziane si potrebbe persino pensare al Goya.

9 Venezia, AGIAMVe, fasc. *Mostra del Ritratto Veneziano dell'800* 1923, busta prestiti di opere da privati N-Z.

Se voleste mandare a casa mia Corso Venezia 93 Milano a prenderle debitamente preavvisandomi e con tutte le debite precauzioni, assicurazioni, garanzie ecc. potrei prestarvele trattandosi di breve periodo.

Saluti e auguri per la originale iniziativa. Margherita Grassini Sarfatti.¹⁰

Infine, nel fascicolo è contenuta una terza lettera manoscritta, con medesime caratteristiche e con tutta probabilità antecedente alle altre:

Caro signore e amico, di chi è composto il comitato per il ritratto dell'800? Mi faccia avere, la prego, notizie in proposito. Faccio capo a Lei per offrire la mia cooperazione

Tanti saluti e cordiali e buone cose MSarfatti

E l'esposizione Internaz le? Che disastro! Ottima campagna la Sua.¹¹

Le cose erano già molto cambiate nel 1927, quando i due si ritrovarono sodali e vicini nella commissione per la *Mostra della pittura italiana dell'800* in programma alla Biennale del 1928. Ugo Ojetti era presidente del comitato, che contava tra i suoi membri Emilio Cecchi, Cipriano Efisio Oppo e Antonio Maraini, figure mai vicine alla posizione sarfattiana se non, come nel caso di Oppo, apertamente ostili alla donna.¹²

Anche in questo caso Barbantini si rivolse a Sarfatti. Il tono era però più sicuro ed emerge una minore esigenza di protezione e di conforto rispetto alle lettere del 1919-20. Da un lato Barbantini non stava più conducendo una battaglia per l'arte moderna negli stessi termini dell'immediato dopoguerra. Dall'altro lato la fortuna di Margherita Sarfatti aveva registrato un brusco arresto proprio in quegli anni, mentre il Duce manifestava insofferenza verso la sua volontà accentratrice. Seppure in privato continuasse ad avvalersi, almeno fino al 1932, dei suoi consigli, Mussolini pubblicamente cominciava a sconfessarne il potere e, come immediata e inevitabile conseguenza, tra il 1928 e 1929 sorsero i primi violenti attacchi a Margherita Sarfatti e al gruppo dei novecentisti. Nel 1927 Margherita si era trasferita a Roma, rendendo manifesto il suo abbandono del progetto

10 Venezia, AGIAMVe, fasc. *Mostra del Ritratto Veneziano dell'800* 1923, busta prestiti di opere da privati N-Z.

11 Venezia, AGIAMVe, fasc. *Mostra del Ritratto Veneziano dell'800* 1923, busta prestiti di opere da privati N-Z.

12 Se Oppo fu sempre accanito oppositore della donna e del suo potere, il rapporto tra Maraini e Sarfatti visse momenti altalenanti. Dopo un'iniziale ostilità, l'artista espose con il gruppo Novecento italiano e nel 1929 preparò, su invito della donna, un saggio sulla scultura del XX secolo, da pubblicare con Cremonese editore, nella collana curata da Sarfatti e di cui fa parte anche *Storia della pittura moderna* (Sarfatti 1930). Con tutta probabilità anche il testo di Maraini venne redatto intorno al 1930, ma sarà pubblicato solo postumo, nel 1986 (cf. Barisoni 2015, cap. 2.4).

di rendere Milano la capitale della cultura nazionale. La XVI Biennale fu anche l'ultima vera partecipazione importante della donna nella città natale, e dopo il 1928 perse definitivamente il proprio potere a Venezia. Barbantini invece aveva consolidato nel tempo la sua posizione, acquisito una collezione importante per la Galleria d'Arte Moderna e individuato per sé stesso un filone autonomo di approfondimento, che lo aveva portato ad allontanarsi dalla battaglia sull'arte contemporanea e sulle nuove tendenze, per concentrarsi sull'approccio critico alla storia dell'arte e ai maestri del passato.

Ancora una volta, come per il 1923, Barbantini e Sarfatti si confrontavano e s'intendevano sul terreno dell'Ottocento, ma si parlavano da condizioni personali e professionali ormai lontanissime. Da quel momento in poi le loro vicende condurranno a esiti sempre più distanti. Così scriveva Barbantini a Sarfatti nell'estate del 1927:

Cara Signora

mia moglie mi ha riferita [...] sua e che ella ha atteso e attende da me la risposta all'invio del suo elenco di pittori ottocenteschi per la mostra della prossima Biennale. Quella risposta io gliela spedii [...], né saprei precisarle quando, e- se non erro- al suo indirizzo romano.

Dopo tanto tempo, non saprei precisare, ma so che nell'elenco suo.- il quale deve trattare esclusivamente o prevalentemente la regione lombarda- questo andava a mio avviso in modo perfetto, né c'era da lamentare nessuna lacuna.

Per la scelta delle opere Le dicevo che avrei avuto qualche obiezione da avanzare e le esponevo qualche dubbio, ma aggiungevo che mi mettevo alla sua maggior competenza.

Forse è la mia lettera che andò perduta? O è una sua replica che non mi è pervenuta? Non so, quello che è certo è che nella corrispondenza con lei io mi trovavo in regola.

Sono comunque ai suoi ordini. Resto a Feltre, Villa [Doriguzzi], fino al 20 circa di questo mese.

Sento d'altronde che l'adunanza per la legione direttrice avrà luogo a settembre. Avremo quindi tempo e modo di parlarne.

Mi creda con ossequi cordiale

Suo dev. Mo

Nino Barbantini.¹³

13 Sar 1.1.2.

Bibliografia

- Barisoni, Elisabetta (2015). *Margherita Grassini Sarfatti critica d'arte 1919-1939. Mart, Archivio del '900, Fondo Margherita Sarfatti* [tesi di dottorato] [online]. Verona: Università degli Studi di Verona. URL <https://goo.gl/WY5Wkf> (2018-01-23).
- Bossaglia, Rossana (1979). *Il Novecento italiano: storia, documenti, iconografia*. Milano: Feltrinelli.
- Bossaglia, Rossana (a cura di) (1983). *Mostra del Novecento Italiano, 1923-1933 = catalogo della mostra* (Milano, Palazzo della Permanente, 12 gennaio-27 marzo 1983). Milano: Mazzotta.
- Cannistraro, Philip V.; Sullivan, Brian R. (1993). *Margherita Sarfatti: l'altra donna del Duce*. Milano: Mondadori.
- Cimonetti, Ilaria (2012). *Margherita Sarfatti critico d'arte: la formazione (1901-1915)* [tesi di laurea magistrale]. Padova: Università degli Studi di Padova.
- Del Puppo, Alessandro (1998). «La seconda stagione di Ca' Pesaro». *Donazione Eugenio Da Venezia*, 4, 27-47.
- Fagiolo dell'Arco, Maurizio (a cura di) (1988). *Realismo Magico. Pittura e scultura in Italia 1915-1925 = catalogo della mostra* (Verona, Galleria dello Scudo, 27 novembre 1988-29 gennaio 1989; Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio-2 aprile 1989). Milano: Mazzotta.
- Fagiolo dell'Arco, Maurizio (2006). *Classicismo pittorico: metafisica, valori plastici, realismo magico e Novecento*. Milano: Costa & Nolan.
- Ferrario, Rachele (2015). *Margherita Sarfatti. La regina dell'arte nell'Italia fascista*. Milano: Mondadori.
- Fondazione Bevilacqua La Masa (a cura di) (1995). *Nino Barbantini a Venezia = atti del convegno* (Venezia, Palazzo Ducale, 27-28 novembre 1992). Treviso: Canova.
- Fossati, Paolo (1981). *Valori plastici 1918-22*. Torino: Einaudi.
- Fossati, Paolo; Rosazza Ferraris, Patrizia; Velani, Livia (a cura di) (1998). *Valori Plastici = catalogo della mostra* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 ottobre 1998-18 gennaio 1999). Milano: Skira.
- Pontiggia, Elena (a cura di) (1997). *Da Boccioni a Sironi: il mondo di Margherita Sarfatti = catalogo della mostra* (Brescia, Palazzo Martinengo, 13 luglio-12 ottobre 1997). Milano: Skira.
- Pontiggia, Elena; Colombo, Nicoletta; Gian Ferrari, Claudia (a cura di) (2003). *Il Novecento milanese: da Sironi ad Arturo Martini = catalogo della mostra* (Milano, Spazio Oberdan, 19 febbraio-4 maggio 2003). Milano: Mazzotta.
- Prima mostra del Novecento Italiano (1926). *Catalogo della prima mostra del Novecento Italiano = catalogo della mostra* (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio-marzo 1926). Milano: Galdoni.

- Relazione della giuria (1904). *Relazione della giuria pel conferimento dei premi ai migliori studi critici sulla Va Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia* [G. Giacosa, P. Molmenti, U. Ojetti relatore]. Venezia: Ferrari.
- Rodriguez, Jean-François (1999). *Barbantini-Soffici. Un'amicizia intellettuale tra Apollinaire ed Agnoletti (Parigi, Firenze, Venezia, 1913-1932)*. Poggio a Caiano: Masso delle Fate.
- Salvagnini, Sileno (1998). «Margherita Sarfatti, critico irriducibile. Dalla Biennale del 1928 alle mostre in Scandinavia del 1931-32». *Donazione Eugenio Da Venezia*, 4, 48-55.
- Sarfatti, Margherita (1925). *Segni, colori e luci*. Bologna: Zanichelli.
- Sarfatti, Margherita (1930). *Storia della pittura moderna*. Roma: Paolo Cremonese Editore.
- Sarfatti, Margherita (1935). *Daniele Ranzoni*. Roma: Reale Accademia d'Italia.
- Sarfatti, Margherita (1955). *Acqua passata*. Bologna: Cappelli.
- Seconda mostra del Novecento Italiano (1929). *Catalogo della seconda mostra del Novecento Italiano = catalogo della mostra* (Milano, Palazzo della Permanente, 2 marzo-30 aprile 1929). Milano: Gualdoni.
- Soffici, Ardengo (1920). «La pittura giapponese». *Valori Plastici*, 7-8.
- Urso, Simona (1989). *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*. Venezia: Marsilio.
- Wieland, Karin (2006). *Margherita Sarfatti, l'amante del duce*. Torino: UTET.