

## GIORGIO DE CHIRICO NELLE MOSTRE DI “NOVECENTO ITALIANO”

*Franco Ragazzi*

Una lettera di Giorgio de Chirico relativa alla sua partecipazione alla *Prima mostra del Novecento Italiano*, organizzata a Milano nel 1926, ci consente di approfondire meglio di quanto si è fatto finora i rapporti fra il Maestro della Metafisica e il gruppo orientato da Margherita Sarfatti.

Una delle preoccupazioni maggiori della Sarfatti e degli artisti del Comitato direttivo di Novecento, oltre a contribuire a definire una moderna estetica ‘italiana’, purista, cerebrale e antinaturalistica, costituita da valori assoluti, severi e moraleggianti ispirati ai primitivi, era quella di allargare il gruppo originario, fondamentalmente milanese, facendolo diventare una realtà nazionale, e di fare della mostra del 1926 un grande avvenimento artistico e politico. Questo spiega il lavoro organizzativo, svolto principalmente da Alberto Salietti, segretario del Comitato direttivo, per estendere gli espositori attraverso una rete di artisti ‘fiduciarî’ di gruppi e sottogruppi regionali, un fittissimo epistolario e numerose ‘missioni’ come quelle per incontrare Morandi a Bologna, Soffici e de Grada a Firenze, Trombadori e Socrate, dopo la rottura con Ferrazzi, a Roma, Casorati a Torino, Tozzi a Parigi.<sup>1</sup>

L’impegno della Sarfatti e del Comitato era teso a conquistare un rilievo e un riconoscimento sostanzialmente politico nel governo dell’arte e del suo mercato. Una tale visione spiega i rapporti con Mussolini e la presenza del Duce all’inaugurazione della mostra con la conseguente grande attenzione della stampa, ma ci fa comprendere anche le ragioni per cui, accanto ai maestri fondatori di Novecento e ai loro sodali, era stata cercata e sollecitata la presenza di personalità artistiche ‘eccentriche’ rispetto al linguaggio novecentista quali Medardo Rosso, i futuristi Balla, Depero, Prampolini e Russolo, Leonetto Cappiello, Osvaldo Licini e, appunto, anche Giorgio de Chirico.

La mostra del 1926 era vista dai suoi organizzatori come una grande occasione artistica e politica, ma anche gli artisti, seppur di differenti modi espressivi, la percepivano come una buona opportunità da non trascurare. Il Novecento Italiano intendeva aprirsi ai migliori artisti delle giovani generazioni, voleva superare l’eclettismo delle Biennali veneziane e romane rifiutando la selezione per concorso con una formula basata su inviti emessi dal Comitato attraverso discussioni e votazioni, ambiva a costruire un gusto (un’arte nazionale) e un sistema di potere (forse un’arte di stato) per portare l’arte italiana a un confronto internazionale. Su centotrentasette artisti invitati le adesioni furono ben centoquattordici: ce n’era abbastanza per allarmare e suscitare le opposte reazioni, dal polemico rifiuto a partecipare

---

<sup>1</sup> Sul ruolo e il lavoro di Salietti si veda: F. Ragazzi, *Alberto Salietti, “impareggiabile” segretario del Novecento Italiano*, in E. Pontiggia, C. Gian Ferrari, N. Colombo (a cura di), *Il Novecento milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, catalogo della mostra, Milano, Spazio Oberdan, 18 febbraio-4 maggio, Mazzotta, Milano 2003, pp. 235-241.

di artisti come Felice Carena, Antonio Donghi, Tullio Garbari, Ottone Rosai o Gino Rossi, al timore di rimanere esclusi dal giro.

Le carte che costituiscono gli 'Archivi del Novecento', pubblicate da Claudia Gian Ferrari come appendice nel primo e fondamentale studio sul Novecento Italiano curato da Rossana Bossaglia nel 1979<sup>2</sup> e quelle appartenenti all' "Archivio Alberto Saliotti" di Genova, pubblicate nella forma del regesto nel 2003<sup>3</sup>, oltre ad altro materiale dello stesso Archivio, consentono di ricostruire e comprendere le vicende della partecipazione di de Chirico alla mostra del 1926 e alle successive esposizioni nazionali e internazionali di Novecento.

Giorgio de Chirico, così come gli altri artisti scelti dal Comitato, nel maggio del 1925 ricevette dalla Sarfatti, a nome del Comitato direttivo del Novecento Italiano, l'invito a esporre a Milano.<sup>4</sup> Nell'agosto successivo Antonello Trombadori comunicherà a Saliotti l'adesione di de Chirico<sup>5</sup>, anche se questa, mancando finora di atti formali, negli studi sul movimento non sarà considerata tale per cui il pittore sarà compreso fra quegli artisti che parteciparono alla mostra senza aver aderito.<sup>6</sup> Invece, pur facendosi attendere oltre sei mesi, giunse anche la sua adesione formale non nascondendo la felicità di "esporre alla mostra del Novecento" e rivelando un gesto di generosità. Il 29 novembre scriveva da Roma al segretario del Comitato che, molto probabilmente, dopo aver ricevuto il biglietto di Trombadori, ne aveva sollecitato nuovamente l'adesione (fig. 1):

Caro Saliotti,

Ho ricevuto la sua gradita lettera e la ringrazio, mi scusi se ho tardato a risponderle. Sono molto contento di esporre alla mostra del novecento. Io mi reco a Parigi per qualche tempo e ho lasciato a mio fratello Savinio, che lei conosce credo, l'incarico di occuparsi dei miei quadri; quindi abbia la cortesia di scrivere a lui; gli dica se posso mandare più di 3 quadri, e se è possibile, quanti in tutto. Le accludo alcune fotografie di quadri d'un mio amico che io trovo interessanti, egli desidererebbe molto essere invitato, se lei crede che vada ecco il suo indirizzo: Arturo Nathan, via Lazzaretto Vecchio 36, Trieste.

A rivederla, caro Saliotti, e mi creda suo dev.mo Giorgio de Chirico

Via Appennini 25 B

Ossequi alla Signora Sarfatti.<sup>7</sup>

<sup>2</sup> C. Gian Ferrari (a cura di), *Appendice 2. Gli Archivi del Novecento*, in R. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano", storia, documenti, iconografia*, Milano, Feltrinelli 1979, pp. 165-208. I documenti che costituiscono gli *Archivi del Novecento* furono donati dalla vedova di Alberto Saliotti a Claudia Gian Ferrari nel 1969 e dati alle stampe nel volume della Bossaglia sotto forma di regesto con la trascrizione integrale di quelli ritenuti più significativi pubblicati nell'*Appendice 1*, pp. 65-164. Alcuni sono stati pubblicati nuovamente da C. Gian Ferrari, *Saliotti segretario del Novecento Italiano*, in G. Giubbini, F. Ragazzi (a cura di), *Alberto Saliotti. Un artista di Novecento*, catalogo della mostra, Genova, Museo d'arte contemporanea di Villa Croce, 15 gennaio-29 marzo; Ravenna, Loggetta Lombardesca, 20 aprile-15 giugno, Skira, Milano 1997, pp. 35-40. Oggi sono ancora conservati presso Claudia Gian Ferrari, Studio di Consulenza per il '900 Italiano, Milano.

<sup>3</sup> F. Ragazzi (a cura di), *Archivio Alberto Saliotti*, Genova, in E. Pontiggia, C. Gian Ferrari, N. Colombo (a cura di), *Il Novecento milanese...*, cit., pp. 242-248. I documenti pubblicati nel volume nella forma del regesto sono conservati presso l'Archivio Alberto Saliotti di Genova, costituito nel 2002 per volontà degli eredi dell'artista, unitamente a cataloghi, corrispondenza, documenti, pubblicazioni, rassegne stampa, fotografie, appartenuti al Maestro e alla vedova signora Lydia Pasetto Saliotti. Alcuni stralci relativi a Novecento sono stati pubblicati in F. Ragazzi, *Tosi, Funi, Saliotti... il "Novecento" in Riviera*, in C. Gian Ferrari, F. Ragazzi (a cura di), *Arturo Tosi. La stagione ligure di un maestro del Novecento*, catalogo della mostra, Rapallo, Antico castello sul mare, 22 aprile-6 giugno, Charta, Milano 1995; F. Ragazzi, *A proposito di alcune lettere inedite di Arturo Martini: la "Leda" alla Prima Mostra del Novecento Italiano*, in *Per Terram Modoëtiæ. Scritti offerti a Giuseppe Colombo*, a cura di R. Cassanelli, Annuario dei Musei Civici di Monza, Comune di Monza, Silvana, Cinisello Balsamo 2000; F. Ragazzi, *Alberto Saliotti, "impareggiabile" segretario...*, cit., pp. 235-241.

<sup>4</sup> *Lettera circolare di Margherita Sarfatti agli artisti*, Milano, 18 maggio 1925, in R. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, cit., pp. 89-92, allegato alla stessa lettera è il *Regolamento dell'Esposizione*.

<sup>5</sup> *Biglietto di Trombadori a Saliotti*, 20 agosto 1925, in *ibid.*, p. 166.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>7</sup> Archivio Alberto Saliotti, Genova (d'ora in avanti AASGe), *Lettera di Giorgio de Chirico a Alberto Saliotti*, Roma, 29 novembre 1925, *Documenti della Prima Mostra del "Novecento Italiano"*, Milano, 1926, *Cartella "Corrispondenza espositori"*. La lettera fugò ogni dubbio e risolse ogni controversia sul

Roma - 29 Nov 25

Caro Saliotti,

Ho ricevuto la sua gentile lettera e la ringrazio; mi dispiace che ho tardato a risponderti. Sono molto contento di essere alla mostra del novecento. To mi reco a Parigi per qualche tempo e ho lasciato a mio fratello Savinio, che lei conosce bene, l'incarico di occuparsi di miei quadri; quindi abbia la cortesia di scrivere a lui; se gli dica se posso mandargli fin di 3 quadri, e se è possibile, quanti in tutto. Le accludo alcune fotografie di quadri di un mio amico che in molte cose interessanti; egli desiderante molto esser invitato, e lei crede che vada con il suo indirizzo: Arturo Nathan - Via Lazzarotto Vecchio 36 - Trieste. A ricordarla, caro Saliotti; e mi creda suo devoto  
 Giorgio de Chirico  
 Via Appennini 25<sup>B</sup>

fig. 1 Lettera di Giorgio de Chirico a Alberto Saliotti, Roma, 29 novembre 1925, Genova, Archivio Alberto Saliotti

Roma, 27 gennaio 1926

via Appennini, 25<sup>B</sup>

Caro Saliotti,

7 titoli e i prezzi dei quadri di mio fratello Savinio alla mostra del 900 sono i seguenti:

"Antai tratto"	£ 4000
"Achille"	" 3000
"Marina"	" 2000

Questi prezzi bastano per abitare le 10 finestre acquirenti, e lei e qualcuno altri mi fotografano e ci metteranno 3' secondi.

La cassa è stata a bruciarmi fin dalla partenza. La cassa dei quadri non entrava nella casa, perciò ho ricostituito e ho messo i quadri fuori della casa, nebbioso. Lei arrivi nella casa a Milano, ed ordina la spesa finché la cassa sia rimasta a posto e applicata al posto.

L'indirizzo per venire è: Via Appennini, 25<sup>B</sup> Roma.

Molto cordialmente  
 Alberto Savinio

fig. 2 Lettera di Alberto Savinio a Alberto Saliotti, Roma, 27 gennaio 1926, Genova, Archivio Alberto Saliotti

De Chirico, in partenza per Parigi, non scriverà più. Sarà Savinio, infatti, a occuparsi di de Chirico, a chiedere un incontro a Milano con Saliotti per discutere di persona la partecipazione del fratello, perorare la richiesta di una presenza maggiore alle tre opere previste dal regolamento, seguire la scelta dei quadri e comunicarne titoli e prezzi, svolgere le diverse fasi operative, dalla spedizione delle casse a quella delle fotografie per il catalogo e le trattative per le eventuali vendite.

Caro Saliotti,

le debbo parlare della partecipazione di mio fratello G. de Chirico alla mostra di Milano. Sarò a Milano mercoledì mattina. La prego di lasciarmi un appuntamento presso la redazione dell'Esame, via Brera, 7.

Molto cordialmente suo A. Savinio.<sup>8</sup>

La rivista «L'Esame», come l'omonima galleria d'arte di via Croce Rossa a Milano, era diretta da Enrico Somarè che l'aveva fondata nell'aprile del 1922. Somarè era una vecchia e fidata conoscenza per i fratelli de Chirico. Quando Giorgio de Chirico tenne la sua prima personale milanese alla Galleria Arte (29 gennaio - 12 febbraio 1921), la mostra ebbe scarsa risonanza, e fra le critiche ferocemente negative della «Perseveranza» e del «Secolo Illustrato», le rare recensioni positive vennero dalla Sarfatti e proprio dal Somarè che scrisse della mostra sulle colonne del «Primato Artistico Italiano».<sup>9</sup>

periodo del trasferimento di de Chirico a Parigi collocandolo "nell'autunno del 1925" come l'artista ha scritto nelle sue *Memorie* e come sostenuto da una parte degli studiosi contro il parere di altri propensi a collocarlo nella primavera.

<sup>8</sup> AASGe, *Lettera di Alberto Savinio a Alberto Saliotti*, Roma, lunedì (senza data), *Documenti della Prima Mostra del "Novecento Italiano"*, Milano, 1926, Cartella "Corrispondenza espositori".

<sup>9</sup> Sulle reazioni della critica alla mostra milanese di de Chirico rinvio a E. Pontiggia, "Nell'immenso deserto di questa gran città". *De Chirico a Milano 1919-1920*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 5-6, Roma, 2006, pp. 161-162. La rivista «L'Esame» cessò le pubblicazioni nel 1925. Poco più a lungo visse la Galleria diretta da Somarè, al quale, alla fine del 1927, subentrò Gaspare Gussoni con il genero Vittorio Emanuele Barbaroux che, per l'occasione, ne mutarono finanche la denominazione facendola diventare la celebre "Galleria Milano".

Confermata l'impossibilità di una presenza di de Chirico superiore ai tre dipinti, Savinio si occupò della scelta delle opere, sicuramente concordata con il fratello, che comunicò al segretario (fig. 2):

Caro Salietti,  
i titoli e i prezzi dei quadri di mio fratello destinati alla mostra del 900 sono i seguenti:

"Autoritratto" L. 4.000

"Achille" L. 3.000 (fig. 3)

"Marina" L. 3.000.

Questi prezzi beninteso sono elastici. Se si presentano acquirenti, o lei o qualcun altro mi telegrafino e ci metteremo d'accordo.

La cassa è stata ritirata giorni fa dallo spedizioniere. La cornice dell'*Achille* non entrava nella cassa, perciò l'ho smontata e ho messo i quattro pezzi nella cassa medesima. All'arrivo della cassa a Milano, dà ordine la prego perché la cornice sia rimessa a posto e applicata al quadro. L'indirizzo per rinvio è: Via Appennini, 25 B Roma.

Molti cordiali saluti dal suo Alberto Savinio.<sup>10</sup>



fig. 3 *Achille*, pubblicato nel *Catalogo della Prima mostra del Novecento Italiano*, 1926

Al tempo degli scambi epistolari con il segretario di Novecento, Savinio viveva un momento particolarmente importante e difficile della sua esistenza. Erano mesi di intenso lavoro. Nell'agosto del 1925 Antonio Giulio Bragaglia annotava su «Index»: "Alberto Savinio si sta moltiplicando: balletti, commedie, romanzi e ora (accerta Giorgio de Chirico) anche la pittura."<sup>11</sup> Nello stesso periodo aveva conosciuto l'attrice drammatica Maria Morino che sposò a Roma, in Campidoglio, il 26 gennaio 1926, proprio il giorno prima di scrivere a Salietti. La sua lettera diventa così una involontaria, anche se significativa, testimonianza delle grandi difficoltà che seguirono il matrimonio, ulteriore prova di una condizione esistenziale che, non solo non consentiva possibilità per viaggi di nozze, ma rendeva persino difficile la convivenza familiare come confermano i ricordi della moglie quando scrive: "Vivemmo qualche tempo separati. Lui guadagnava poco, io avevo lasciato il teatro, e non guadagnavo affatto..."<sup>12</sup> Nell'aprile del 1926 Savinio aveva inviato i suoi primi lavori al fratello che risiedeva a Parigi dall'autunno dell'anno precedente e, forte del suo parere e sostegno, lo raggiunse nel luglio dello stesso anno tenendo nella capitale francese la sua prima personale nell'autunno del 1927.

<sup>10</sup> AASGe, *Lettera di Alberto Savinio a Alberto Salietti*, Roma, 27 gennaio 1926. L'artista indica il suo indirizzo romano in Via Appennini 25B, *Documenti della Prima Mostra del "Novecento Italiano"*, Milano, 1926, *Cartella "Corrispondenza espositori"*.

<sup>11</sup> La citazione è riportata da G. Briganti, L. Sciascia, *Alberto Savinio, pittura e letteratura*, Franco Maria Ricci, Milano 1979, p. 20.

<sup>12</sup> M. Morino, *Con Savinio*, Sellerio, Palermo 1997, p. 35.

## De Chirico e Arturo Nathan

Arturo Nathan, nonostante l'autorevole segnalazione, non sarà invitato.

Appartenente a una famiglia ebrea cosmopolita, il padre ebreo iracheno stabilitosi prima in India e poi in Inghilterra, la madre ebrea triestina, Nathan era nato a Trieste nel 1891 dove compì gli studi liceali. Trasferitosi durante la guerra a Londra, poi a Genova, ritornò nella sua città in profondo stato depressivo. Sarà lo psicanalista Edoardo Weiss, allievo di Freud e primo traduttore in lingua italiana dello scienziato viennese, a incoraggiarlo a dipingere come terapia. Studia presso il Circolo Artistico di Trieste e frequenta letterati e artisti come Jacques Girmounsky che nel 1935 pubblicherà la prima monografia sul pittore triestino.<sup>13</sup> Di giorno lavorava in un ufficio di assicurazioni e di notte disegnavo, dipingeva, sognava a occhi aperti. Nel 1925 si recò a Roma per conoscere Giorgio de Chirico con il quale instaurerà un forte legame, una "amicizia nietzschiana", come la definirà il *pictor optimus*, e una stima ricambiata, documentate in modo inconfutabile sia dalla citata lettera a Saliotti con cui ne caldeggiava l'invito, sia dal commosso ricordo che de Chirico pubblicherà nel 1945, poco dopo la morte di Nathan in un campo di sterminio.

Lavorava tutto il giorno in una società d'assicurazione, a Trieste, per mantenere la sua vecchia mamma e la sera stava per lunghe ore a disegnare e a dipingere, o a leggere libri di fantasia e di poesia, sempre assorto in un sogno ideale di pensiero superiore e di creazione d'arte [...].

Due volte lo incontrai. La prima volta nel 1925. Io mi trovavo a Roma ed egli venne a Roma per conoscermi. Lo ospitai in un piccolo quartiere ove abitavo con mia madre in piazza Caprera e si visse assieme alcuni giorni di amicizia nietzschiana. La seconda volta fu a Milano nel 1930. Io ero venuto da Parigi per una personale e lui venne da Trieste per vedere la mia mostra. Di giorno, essendo io occupato, non potevo stare con lui, ma la sera si cenava insieme e poi, fino a tarda notte, si passeggiava per le vie della città lombarda. Ricordo una notte, era maggio e c'era la luna e lo condussi a vedere il monumento equestre di Missori e gli parlai a lungo della metafisica che acquistano i monumenti e le statue, in mezzo alle pubbliche piazze, quando sono posti su zoccoli bassi di modo che sembra partecipino della vita della città, e gli dissi che anche Schopenhauer consigliava ai suoi contemporanei di non mettere le statue su zoccoli molto alti ma invece su zoccoli bassi ed aggiungeva: come si fa in Italia. Gli parlavo ed egli mi ascoltava, tutto attento e pieno di entusiasmo represso.<sup>14</sup>

Nathan non fu invitato alla mostra di Novecento. Ebbe maggiore fortuna pochi mesi dopo quando il suo disegno a matita, *Autoritratto*, passò il vaglio della giuria di accettazione e fu ammesso alla XV Biennale di Venezia.<sup>15</sup> Un autoritratto a occhi così fissi da non poter vedere nulla, allo stesso modo di un altro inquietante *Autoritratto* del 1925 (fig. 4), questo a occhi chiusi, con sullo sfondo un campionario della scenografia dechirichiana, gli archi a tutto sesto del porticato di una piazza metafisica, una locomotiva, l'atmosfera sospesa.

<sup>13</sup> J. Girmounsky, *Arturo Nathan peintre*, Éditions Arion, Parigi, 1935, ripubblicato tradotto in G. Dorflès, *Arturo Nathan 1891-1944*, catalogo della mostra, Trieste, Museo Revoltella, Trieste 1976.

<sup>14</sup> G. de Chirico, *Arturo Nathan, pittore e poeta*, in «Domenica», 3 giugno 1945.

<sup>15</sup> *Catalogo della XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Venezia 1926, sala 16, n. 47, p. 70. La giuria di accettazione era composta da Émile Bernard, Adolfo De Carolis, Ubaldo Oppi, Libero Andreotti, Joseph Bernard, Ferruccio Ferrazzi e Leonardo Bistolfi.

Dall'esame della pittura di Nathan si comprende come l'amicizia di de Chirico ne abbia influenzato il pensiero artistico che, nato nell'ambito di un realismo declinante verso un magico simbolismo primitivista, giunge a una cifra contemplativa e a un'atmosfera visionaria che lo distinguerà dagli amici triestini Carlo Sbisà e Leonor Fini con cui tenne l'unica mostra personale nel 1928. Gli orientamenti intimamente connessi al proprio malessere esistenziale assecondavano l'ascendenza dechirichiana sul suo immaginario fantastico, l'esplorazione della dimensione onirica si trasformava nell'indagine di una condizione dell'anima angosciata dalla depressione portandolo a rielaborare alcuni dei soggetti più cari della pittura del Maestro, spiagge da cui sorgono



fig. 4 Arturo Nathan, *Autoritratto ad occhi chiusi*, 1925

enigmatiche statue, rovine di antiche civiltà mediterranee, cavalli che galoppano in riva al mare, una geografia pittorica costituita da isole, scogli, drammatici naufragi e fari che segnano le rotte a misteriosi vascelli lontani. Le analogie tematiche si devono leggere attraverso la profonda dissomiglianza delle personalità che ne muta profondamente il segno relativo al significato: di una deità immortale quella di de Chirico, tragica e apocalittica quella di Nathan. Anche la sua tecnica pittorica risente degli insegnamenti dechirichiani prediligendo la tempera verniciata mescolata all'olio, il supporto di tavola, la pennellata nervosa e densa, il modo lento e meditato che doveva essere degli antichi maestri.<sup>16</sup>

### **La Prima mostra del Novecento Italiano, Milano 1926**

Le opere di de Chirico furono esposte nella sala V della Permanente.<sup>17</sup> Attraverso l'ampia rassegna stampa dedicata alla mostra<sup>18</sup> è possibile cercare di ricostruire e comprendere il grado d'in-

<sup>16</sup> Dopo l'esordio alla XV Biennale veneziana, dove esporrà continuativamente fino al 1936, Nathan partecipa nel 1927 alla *V Esposizione d'Arte delle Venezie a Padova* (dove sarà presente anche nel 1929 e nel 1932), alle mostre del Sindacato triestino dal 1927 al 1937. Nel 1928 espone alla Mostra Marinara a Roma e tiene la sua unica personale alla Galleria Milano, a Milano, con Leonor Fini e Carlo Sbisà. Nel 1931 è presente alla *Sindacale regionale di Udine* e alla I Quadriennale romana, dove sarà invitato anche nel 1935. Nel 1930, a Milano, incontra nuovamente de Chirico, accanto al quale espone nel 1933 a Firenze, alla *Prima Mostra del Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti*, e a Vienna, alla *Moderne Italienische Kunst* organizzata dalla Biennale di Venezia. Nel 1936, ancora con l'organizzazione della Biennale, partecipa alla *Esposizione d'Arte Italiana* a Budapest. Nelle opere di questi anni, alla sua personale meditazione della metafisica dechirichiana si aggiungono nuove e più angoscianti simbologie: marine dalle coste ghiacciate, vascelli naufragati, abissalità marine, rupi vulcaniche, tonalità cupe, luci inquietanti, cieli bui e rannuvolati, segno di un crescente tormento interiore. Nel 1939 soggiorna a Roma presso la sorella. Allo scoppio della guerra è arrestato quale cittadino inglese e fino al 1943 è confinato nelle Marche quando, per le sue origini ebraiche, viene consegnato ai nazisti, deportato nei campi di sterminio, morendo poi in quello di Biberach nel 1944. Sull'artista si veda: I. Reale, in *La pittura a Trieste e in Friuli nel primo Novecento (1900-1945)*, in AA.VV., *La pittura in Italia. Il Novecento I*, Electa, Milano, 1992, pp. 329-331; V. Sgarbi (a cura di), *Arturo Nathan. Illusione e destino*, catalogo della mostra, Aosta, Centro Saint-Benin, Fabbri, Milano 1992; G. Di Genova, *Storia dell'arte italiana del '900 per generazioni. Generazione Maestri Storici*, Bora, Bologna, tomo II, 1994, pp. 894-895, tomo III, 1995, pp. 1434-1436; A. Rosada (a cura di), *Arturo Nathan. Il ghiaccio del mare*, con alcune poesie di Alessandro Rosada, catalogo della mostra, Trieste, Galleria Torbandena, Trieste 2006.

<sup>17</sup> *Catalogo della Prima Mostra del Novecento Italiano*, Milano, Palazzo della Permanente, febbraio-marzo, Arti Grafiche Gualdoni, Milano 1926, p. 30, sala V<sup>a</sup>, 10. *Marina*; 11. *Achille*; 12. *Autoritratto*. A p. 43 dell'*Indice degli espositori* l'artista risulta domiciliato a Roma in Via Appennini, 25. In catalogo è pubblicata la fotografia di *Achille*, fig. 41.

teresse destato dai dipinti di de Chirico sulla critica del tempo. In precedenza ho considerato la sua partecipazione a Novecento come 'eccentrica', eterodossa rispetto alle posizioni estetiche del gruppo sarfattiano. Aveva ragione Carlo Carrà quando, di fronte all'eclettismo della mostra, osservava come "mai nessun comitato organizzativo" avesse "operato con un maggiore disinteresse nel promanare gli inviti. Questa volta non si fece invero questione di tendenze [...]" Ration per cui si potevano "vedere opere delle correnti neoclassiche accanto a quelle neorealistiche. Né manca la rappresentanza ufficiale del Futurismo [...] Avanguardismo e tradizionalismo sono qui accolti col medesimo trattamento [...]".<sup>19</sup>

Ma l'apertura della mostra alle "migliori forze delle nuove generazioni artistiche", come annunciava l'invito<sup>20</sup>, venne letta dalla critica in modo diverso dagli intendimenti forse più egemonici che pluralistici della Sarfatti, tutta presa a dire la sua, accettandola o ripudiandola, sulla novità rappresentata dall'esposizione e sugli artisti più organici al nuovo credo artistico. Un atteggiamento di cui, a ben vedere, soffrirono maggiormente quelle personalità non conformi ai codici novecentisti, dai futuristi<sup>21</sup> ad artisti come Giorgio de Chirico, trattati con grande indifferenza, se non, nei pochi casi in cui le loro opere vennero recensite, con manifesta ostilità come peraltro conferma l'assenza delle opere di de Chirico dagli ampi *reportage* fotografici dedicati all'esposizione.

La partecipazione di de Chirico è ignorata da Papini, da Ugo Ogetti, da Michele Biancale, da Raffaele Giolli. Sorprendente è il silenzio della Sarfatti la quale, pur soffermandosi a lungo su Casorati che, molto spesso, come vedremo, è letto contestualmente a de Chirico, non lo cita neppure. Migliore sorte non ha con Emilio Cecchi che nei suoi due ampi servizi su «La Fiera Letteraria»<sup>22</sup> non lo prende minimamente in considerazione per poi liquidarlo rimpiangendo una sua partecipazione "meglio rappresentata"<sup>23</sup>, con Corrado Pavolini che quando lo cita lo fa per giudicarlo "molto in ribasso."<sup>24</sup>

De Chirico aveva già conosciuto un atteggiamento simile da parte della stampa. Alla Biennale romana del 1923 ci furono "forti livori e vasti movimenti di ostilità e di boicottaggio. Da Biancale a Emilio Cecchi fu una nobile gara a chi avrebbe scritto l'articolo più malignamente stroncatario". Andò peggio alla Biennale successiva del 1925 quando vi "fu un silenzio di tomba. Gli intellettuali e i critici avevano capito che a dire ed a scrivere troppo e continuamente, anche per dirne male, sull'opera d'un artista, si finisce sempre col fargli pubblicità. Avevano capito che, per certi casi, particolarmente pericolosi com'ero io, l'unica arma è il silenzio."<sup>25</sup>

<sup>18</sup> L'esame della rassegna stampa è stato compiuto sugli articoli raccolti e ordinati da Alberto Saliotti, e oggi conservati in AASGe, in libroni di 50 x 35 cm su cui sono incollati gli articoli inviati dall'«Eco della Stampa» e altre agenzie specializzate del tempo al segretario di Novecento. La raccolta può ritenersi pressoché completa anche se non si possono escludere lacune e manchevolezze. D'ora in avanti per le citazioni da giornali e riviste del tempo, si farà riferimento al materiale conservato in questi libroni.

<sup>19</sup> C. Carrà, *Il "vernissage" della mostra del "Novecento Italiano"*, in «L'Ambrosiano», Milano, 12 febbraio.

<sup>20</sup> *Lettera circolare di Margherita Sarfatti agli artisti*, Milano, 18 maggio 1925, in R. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, cit., p. 90.

<sup>21</sup> Sulla presenza dei futuristi si veda F. Ragazzi, *Balla, i futuristi e Novecento Italiano*, in E. Gigli (a cura di), *Giacomo Balla*, catalogo della mostra, Acqui Terme, Liceo Saracco, 1 luglio-3 settembre, De Luca, Roma 2006, pp. 123-126.

<sup>22</sup> E. Cecchi, *La I Mostra d'Arte del '900 Italiano*, in «La Fiera Letteraria», Milano, 21 febbraio 1926; E. Cecchi, *La prima mostra del '900 italiano. Dal neorealismo di Oppo al neoclassicismo di Funi*, in «La Fiera Letteraria», Milano, 14 marzo 1926.

<sup>23</sup> E. Cecchi, *La mostra del Novecento*, in «Italia Augusta», Roma, marzo 1926, p. 18.

<sup>24</sup> C. Pavolini, *Alla Mostra del "Novecento italiano"*, in «Tevere», Roma, 15 febbraio 1926.

<sup>25</sup> G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Astrolabio, Roma 1945, II ed. Rizzoli, Milano 1962; per le presenti citazioni si è fatto riferimento all'edizione Bompiani 2002, pp. 138-139.

Qualche critico non usò "l'arma del silenzio". Pietro Torriano scrive di Casorati e de Chirico "entrambi in perplessità", ma mentre il primo attraversa un travaglio destinato a "nuovi trapassi", de Chirico è "più che mai oscillante con quel tanto di buono e di cattivo che ormai gli conosciamo [...]".<sup>26</sup> Nino Barbantini discetta sul classicismo messo in mostra da Oppi e Casorati alla Biennale del 1924 e dei nuovi classici che considera gli 'autentici' protagonisti della rassegna milanese come Sironi, Marussig, Funi e Saliotti, i quali, si affretta a mettere in guardia il lettore, vanno "ben distinti" da de Chirico "turbolento impasticciatore di ingredienti eterogenei e che non riesce quasi mai a dissimulare la scarsezza del proprio temperamento pittorico."<sup>27</sup> Anche Cipriano Efisio Oppo considera de Chirico fra "i pittori classici e neoclassici" con Oppi, Casorati, Campigli, "tutti alle prese con tutt'altre cose che con la realtà del mondo visibile, tutti imprigionati entro schemi internazionali e quindi pochissimo italiani."<sup>28</sup> A mostra appena inaugurata scrive:

De Chirico ritorna agli amori metafisici nell'allegriissimo *Achille sotto le mura di Troia*, mentre nell'*Autoritratto* sotto la presuntuosa leggenda latina fa sorridere la caricatura del romanticismo tedesco: una mescolanza del resto geniale e buffonesca che preferisco alla tonta serietà degli altri e alla assoluta scemenza della rosea pittura di Gigliotti Zanini.<sup>29</sup>

La lingua di Carlo Carrà, nonostante in quegli stessi giorni esponesse con de Chirico alla galleria di Lino Pesaro<sup>30</sup>, è, come sempre, tagliente e sprezzante. Scrive di un gruppo di espositori fra cui Morandi, Santagata, Colacicchi che definisce "realisti e idealisti della materia" il cui scrupolo descrittivo a volte "ne trattiene lo slancio". Ma se questo limite non ne impedirà il futuro successo, "un difetto opposto presenta Giorgio de Chirico e le sue tele fanno pensare a certi cartelloni dei cantastorie e alle pitture delle Fiere"<sup>31</sup>. L'aspro commento di Carrà è destinato a trovare proseliti anche se in voci meno autorevoli. Giovanni Orsini scrive:

Giorgio de Chirico fa come i vecchi maestri di cappella che intonano le laudi un'ottava sopra per far scendere i cantori al tono giusto. Il suo secentismo delirante vuota pompa di nobiltà. De Chirico rappresenta il nuovo ricco dell'arte senza, naturalmente, la connessa immagine del pescecane. La *Marina* sfiora i sensi gradevolmente; l'*Autoritratto* e l'*Achille* dimostrano in qual modo possa straviziare un artista.<sup>32</sup>

Alla vigilia della loro soppressione è interessante considerare i modi opposti con cui l'intellettualità antifascista guardava alla mostra e, nel nostro caso, a de Chirico. La rivista socialista «Critica Sociale», già da qualche tempo rifugiata sul terreno dottrinale-culturale, ospita le becere "impressioni di un provinciale":

<sup>26</sup> P. Torriano, *La prima mostra del Novecento Italiano*, in «L'Illustrazione italiana», Milano, 28 marzo 1926, p. 348.

<sup>27</sup> N. Barbantini, *La 1ª Mostra del Novecento Italiano*, in «Gazzetta di Venezia», 16 febbraio 1926.

<sup>28</sup> C.E. Oppo, *La mostra del '900 Italiano*, in «Il Secolo XX», Milano, aprile 1926, p. 227.

<sup>29</sup> C.E. Oppo, *Smarrimento*, in «La Tribuna», Roma, 25 febbraio 1926.

<sup>30</sup> *Mostra individuale dei pittori Carlo Carrà, Giorgio de Chirico e postuma di Rubaldo Merello*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Pesaro, febbraio, 1926.

<sup>31</sup> C. Carrà, *Il Novecento alla ribalta*, in «L'Ambrosiano», Milano, 3 marzo 1926.

<sup>32</sup> G. Orsini, *La prima Mostra d'Arte del "Novecento Italiano"*, in «Il Popolo di Lombardia», Milano, 20 febbraio 1926.



Ma è possibile ammettere che siano anche solo lontanamente imparentate con l'Arte (che è Bellezza e Armonia) le attuali tele dello Zanini, del de Chirico, del Salietti? Sanno fare? e facciamo! Ma non abbiano la pretesa di veder sopportate le loro opere pel fatto che "si dice" che siano "artisti". Lo dimostrino; e sempre; e abbiano della loro Arte un senso più religioso, in modo che mai non pensino di poter mostrare lavori artisticamente difettosi e volgari come quelli ora esposti.<sup>35</sup>

Più aperto si mostra il critico del quotidiano comunista che include fra le opere "da notare [...] un *Achille* molto vulnerabile del de Chirico" e "un forte *Autoritratto*"<sup>34</sup>.

In un mare di disinteresse e di stroncature risaltano le rare eccezioni provenienti da ambienti sicuramente inaspettati quali quello della provincia e dell'avanguardia futurista.

Come il critico de «l'Unità», anche i suoi colleghi della «Gazzetta di Puglia» e del «Giornale di Sicilia» ammirano l'«*Autoritratto* vivo ed aggressivo», e l'«*Achille* di boeckliniana maniera»<sup>35</sup>, così come "le trascrizioni modernamente ingegnose di eroi mitici in cui si compiace Giorgio de Chirico."<sup>36</sup> Il poeta, pittore e critico genovese Adriano Grande, "andando a zonzo" per le sale della Permanente, incontra le tre tele del Maestro:

Ci ferma, funambolescamente, il letterato de Chirico. Son letterato anch'io e la sua pittura da letterato non mi dispiace. Credo che i pittori non siano della stessa opinione. Mi pare che in queste fantasie di de Chirico ci siano tutti i malanni del secolo scorso: e i malati son sempre interessanti.<sup>37</sup>

Sorprendente è la lettura del futurista Enrico Prampolini il quale, dopo aver ricordato come solo le opere futuriste, cioè le sue, di Balla e di Depero (si scorda di Russolo) sono le uniche "audacemente vive" in una cornice di opere "castigatissime", vede in de Chirico "un richiamo nostalgico" che "esalta le apparizioni metafisiche" di un artista che, come Severini, "c'invia d'oltralpe quadri di vita vissuta spiritualmente nel ricordo della patria lontana."<sup>38</sup>

La partecipazione di de Chirico non andò meglio per quanto riguarda il mercato dato che nessuna delle sue opere risulta venduta durante l'esposizione milanese.<sup>39</sup>

## **La Seconda mostra del Novecento Italiano, Milano 1929**

Non sappiamo come de Chirico reagì a un tale insuccesso, né, a dir il vero, se il nostro, tutto preso dalle sue occupazioni parigine e dalle roventi polemiche con i surrealisti<sup>40</sup>, ebbe modo,

<sup>35</sup> O.G., *La cosiddetta "prima mostra del Novecento Italiano". Impressioni di un provinciale*, in «Critica Sociale», Milano, 15 marzo 1926.

<sup>34</sup> I.l.b., *La Mostra del Novecento. Pacifismo provinciale*, in «l'Unità», Milano, 20 febbraio 1926.

<sup>35</sup> R. Larco, *La Mostra del Novecento*, in «La Gazzetta di Puglia», Bari, 21 febbraio 1926.

<sup>36</sup> F. Colnago, *La mostra del Novecento*, in «Il Giornale di Sicilia», Palermo, 23 febbraio 1926.

<sup>37</sup> A. Grande, *Vernissage e prime impressioni della "Mostra del novecento"*, in «Giornale di Genova», 14 febbraio 1926.

<sup>38</sup> E. Prampolini, *La prima mostra del Novecento*, in «Augustea», Roma, 15 febbraio 1926.

<sup>39</sup> *Elenco opere vendute alla 1ª mostra del Novecento*, in R. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, cit., p. 205.

<sup>40</sup> I surrealisti proprio nel mese di marzo, pubblicano su «La Révolution Surréaliste» la fotografia sfregiata di Oreste ed Elettra e sulla stessa rivista Breton scrive di de Chirico come di un "Genio perduto". La frattura con i surrealisti è ormai totale. Fra gli intellettuali francesi solo Waldemar George, Jean Cocteau e pochi altri lo difendono. In una lettera del 24 aprile del 1926 de Chirico consiglia al fratello, che fra poco si trasferirà a Parigi, di "non mescolarsi ai surrealisti" che sono "gente cretina e ostile".

tempo e voglia di seguire le diatribe italiane. Sta di fatto che nelle sue memorie non rimase traccia della contrastata esperienza novecentista anche se, molto probabilmente, proprio l'insuccesso del 1926 spiega la mancata partecipazione di de Chirico alla *Seconda mostra del Novecento Italiano*, organizzata alla Permanente di Milano nel marzo del 1929, nonostante l'esperienza delle mostre internazionali che saranno organizzate in quel triennio e che, in molti casi, vedranno la partecipazione dell'artista.

Se si confronta la mostra milanese del 1929 con la prima mostra del 1926, risaltano con grande evidenza le notevoli difficoltà che stava incontrando il movimento sarfattiano sia per l'atteggiamento sempre più critico degli artisti che per una minore attenzione della stampa, specchio di un clima politico mutato nei confronti del regime: Mussolini, contrariamente a quanto aveva fatto nel 1926, dopo aver voluto lo spostamento della mostra dal 1928 al 1929<sup>41</sup>, non partecipò all'inaugurazione, nascevano le prime mostre del sindacato fascista, mentre Farinacci scatenava vere e proprie campagne di accuse dalle pagine de «Il Regime Fascista». Il crescente rifiuto da parte degli artisti più giovani dei canoni sarfattiani considerati oramai stile, maniera, arte ufficiale, il minor interesse del regime, nonché l'ingombrante attivismo della Galleria Milano, teso a far prevalere ragioni economiche e commerciali sulle competenze degli artisti chiamati a dirigere il movimento, probabile ragione del progressivo distacco di Salietti, spiegano la crisi che condurrà in qualche anno al graduale esaurimento di Novecento.

L'eclittismo del 1926 si stempera in una maggiore unitarietà stilistica conformata anche a una sempre più esplicita dichiarazione di appartenenza politica. La Sarfatti, nella sua presentazione, definisce gli artisti che avevano aderito alla mostra del 1926 come "giovani" e "fascisti, cioè rivoluzionari della moderna restaurazione, nell'arte come nella vita sociale e politica". Gli artisti lontani o autonomi da tali tendenze, non vengono invitati o, se invitati, come nel caso dei futuristi, non partecipano. De Chirico non compare nell'elenco degli artisti invitati pubblicato in catalogo<sup>42</sup> anche se il suo nome figura negli elenchi su cui si confrontarono, discussero e votarono la Sarfatti, Wildt, Tosi, Marussig, Funi e Salietti. Sull'elenco, predisposto dal segretario, troviamo i commenti, le cancellazioni e le aggiunte annotate dai diversi componenti del Comitato direttivo. L'alternativa era tra chi poteva partecipare con tre opere (i maggiori) e chi con due o una soltanto, fra chi veniva cancellato o aggiunto. Accanto al nome di de Chirico la Sarfatti non scrive alcun commento, nelle schede di Wildt, di Tosi e degli altri pittori novecentisti il suo nome è segnato come "gli artisti che secondo noi si possono invitare per tre opere."<sup>43</sup>

<sup>41</sup> *Lettera di B. Mussolini a Salietti*, Roma, 18 febbraio 1926: "In risposta alla sua gentile lettera mi permetto di osservare che due esposizioni consecutive del '900 non mi sembrano consigliabili. La seconda esposizione può essere organizzata per il 1929 a primavera e deve avere, a mio avviso, la sua sede naturale a Roma. Così si evita la coincidenza colla biennale veneziana e si lascia agli artisti del '900 un margine di tempo sufficiente per creare del nuovo. Cordialmente mi creda suo". *Lettera di B. Mussolini a Salietti*, Roma, 17 maggio 1928: "La II Mostra del '900 italiano può aprirsi alla data del 24 febbraio 1929 - VII. A suo tempo sarà promosso il Decreto di autorizzazione. Non posso precisare nulla circa il mio intervento alla cerimonia inaugurale". Le due lettere, conservate in AASGe, sono state pubblicate in R. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, cit., pp. 99, 104.

<sup>42</sup> *Seconda Mostra del Novecento Italiano. Catalogo*, Milano, Palazzo della Permanente, 2 marzo-30 aprile 1929, Gualdoni, Milano 1929, pp. 7-12. Nell'elenco, indicati con un asterisco, sono ventinove gli artisti invitati che non vollero partecipare fra cui Bucci, Carpi, Depero, Dudreville, Garbari, Guidi, Oppi, Pannaggi, Prampolini, Russolo.

<sup>43</sup> AASGe, *Votazione Tosi, Marussig, Funi*, note ms. su dattiloscritto con lettera di accompagnamento di Tosi a Salietti, 13 luglio 1928; Per la Signora Sarfatti, note ms. su dattiloscritto, s.d. (ma luglio 1928), *Votazione Wildt*, note ms. su dattiloscritto, s.d. (ma luglio 1928). *Documenti della Seconda Mostra del "Novecento Italiano"*, Milano, 1929, *Cartella "Liste inviti II" Mostra*.

## Le mostre del Novecento Italiano in Italia

Per de Chirico andrà molto meglio l'esperienza delle mostre internazionali promosse da Novecento Italiano anche se occorre fare un accenno alle mostre italiane.

Dalla prima mostra del 1926 prese avvio una lunga e fortunata serie di mostre promosse direttamente o indirettamente dal Comitato con lo scopo di divulgare il nuovo credo artistico. Nel 1927 Margherita Sarfatti presenta la mostra *Quindici artisti del Novecento Italiano* (Borra, Bucci, Carrà, Funi, Garbari, Marussig, Monti, Piatti, Pratelli, Saliotti, Sironi, Tosi, Tozzi, Wildt, Zanini) alla Galleria Scopinich di Milano, mentre l'anno dopo Antonio Maraini introduce a Firenze, alla Galleria Bellenghi, Carrà, Funi, Marussig, Saliotti, Sironi, Tosi presentati come gli artisti "del '900 milanese". Nel marzo del 1928 si inaugura la Galleria Milano di Gaspare Gussoni e di suo genero Vittorio Barbaroux, che da ora diventerà la galleria di riferimento del movimento, con la mostra *Sette artisti moderni*, con Ugo Bernasconi, Carlo Carrà, Achille Funi, Piero Marussig, Alberto Saliotti, Mario Sironi e Arturo Tosi. Nel 1929 uscirà Bernasconi sostituito da Wildt, mentre nel 1930 lo scultore lascerà il gruppo per il ritorno di Bernasconi. Il sodalizio sarà presentato e sostenuto con tutti i crismi di un 'gruppo' che in qualche modo voleva porsi come la "crema" di Novecento al punto che Giorgio Nicodemi, di fronte alla pluralità di linguaggi e tendenze che aveva distinto la mostra di Novecento del 1926, individuava nei "sette" una "esatta concordanza stilistica" che si esprimeva "per idee che hanno la sola forma che possa convenire ai pensieri e alle verità naturalistiche del nostro tempo."<sup>44</sup> Altre mostre di artisti novecentisti si tennero a Roma, Livorno, Torino e in altre città, presentando gli artisti fondatori con a capofila i lombardi, oppure i diversi gruppi regionali.

Le mostre promosse dalla Galleria Milano nacquero nel 1928 e con qualche variante giunsero fino al 1932 quando, caduta l'originaria denominazione e divenuto variabile il numero degli artisti, ritroviamo anche de Chirico in compagnia di Carrà, de Pisis, Funi, Marussig, Saliotti, Sironi e Tosi.<sup>45</sup> De Chirico aveva stabilito da tempo una proficua collaborazione con la Galleria Milano nella quale aveva esposto nel gennaio del 1930 con gli italiani di Parigi<sup>46</sup>, nell'aprile del 1931 vi aveva tenuto la prima esposizione personale che aveva segnato il suo rientro in Italia<sup>47</sup>, con lui era stata persino

<sup>44</sup> *Sette artisti moderni Wildt, Carrà, Funi, Marussig, Saliotti, Sironi, Tosi*, presentazione di G. Nicodemi, catalogo della mostra, Milano, Galleria Milano, aprile, Milano 1929, p. 14.

<sup>45</sup> *Carrà, de Chirico, de Pisis, Funi, Marussig, Saliotti, Sironi, Tosi*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Milano, gennaio-febbraio, Milano 1932. Il catalogo della mostra costituito da un semplice pieghevole non contiene presentazioni critiche ma solo l'elenco delle opere esposte. Giorgio de Chirico è presente con: 9. *Maratoneti*; 10. *Natura morta con paesaggio*; 11. *Nudo*; 12. *Composizione*; 13. *Cavallo e Zebra*; 14. *Pesci*; 15. *Frutta*; 16. *Frutta*. La mostra, con il titolo *Mostra di diciassette pittori moderni*, debitamente ampliata a Barbieri, Borra, Carpi, Colognese, De Grada, Montanari, Monti, Tallone e Vitali, viene ripresentata a Bergamo, alla Galleria La Permanente, organizzata dalla Galleria Milano sotto gli auspici del Sindacato Belle Arti di Bergamo, nel maggio 1932. Nel catalogo della mostra *de Chirico gli anni Trenta*, curato da M. Di Carlo e M. Fagiolo dell'Arco (Verona, Galleria dello Scudo, Museo di Castelvecchio, 13 dicembre 1998-28 febbraio 1999), Mazzotta, Milano, 1998, pp. 294-296, che costituisce il più approfondito contributo alla conoscenza del Maestro nel decennio in questione, la mostra di Bergamo non è citata mentre della mostra di Milano, che viene intitolata *Otto pittori*, sono riportate solo tre opere esposte da de Chirico peraltro con titoli diversi da quelli in catalogo: *Nudo*, *Combattimento*, *Cavalli*.

<sup>46</sup> *Prima mostra di pittori italiani residenti a Parigi. Campigli, de Chirico, de Pisis, Paresce, Savinio, Severini, Tozzi*, presentazione di W. George, catalogo della mostra, Milano, Galleria Milano, 14-26 gennaio, Milano 1930.

<sup>47</sup> *Mostra del pittore Giorgio de Chirico*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Milano, 27 aprile-11 maggio, Milano 1931. Credo utile citare le opere esposte, alcune delle quali ritroveremo nelle mostre internazionali di Novecento: 1-11. *Nudo*; 12-13. *Gli Archeologi*; 14. *Il duello*; 15. *Combattimento*; 16. *Ritratto di fanciulla*; 17. *Arianna abbandonata*; 18. *Ulisse*; 19. *Sole sorgente*; 20. *Ritratto di signora*; 21. *Gladiatore*; 22. *Malinconia*; 23-25. *Cavalli*; 26. *Autoritratto*; 27-28, 30. *Natura morta*; 29. *Cavallo in riva al mare*; 31-40. *Disegno*; 41. *Pastello*; 42-43. *Guazzo*; 44-48. *Litografia*; 49-50. *Acquaforte*. Una nuova personale di de Chirico si terrà nella stessa galleria nel novembre 1932.

rispolverata la vecchia sigla dei Sette Moderni, anche se in un contesto molto diverso<sup>48</sup> ma, per la nostra storia, questa era la prima volta che de Chirico ritrovava alcuni compagni d'arte novecentisti dopo le esperienze del 1926 e delle mostre internazionali.

La critica nazionale accolse la mostra con espressioni molto lusinghiere e positive, segno inequivocabile, con le indubbie capacità relazionali della galleria, anche di quanto era passato nei sei anni trascorsi. La mostra è considerata fra le migliori e più importanti della stagione milanese e i suoi artisti, definiti "moderni" se non "modernissimi", sono commentati con una attenzione che, in qualche caso, sfiora la venerazione. Solo «L'Italia Letteraria» presenta il gruppo come "otto fra i più noti artisti del Novecento", mentre tutti gli altri sembrano ignorarne le origini novecentiste, considerate eccessivamente d'avanguardia, per sottolineare, invece, il rientro delle diverse espressività in ambiti più leggibili e amati dal pubblico. Lo sostiene esplicitamente «Le Arti Plastiche» quando osserva che "i quadri preferiti sono quelli osteggiati ieri dal pubblico. Il quale ormai conviene che nelle opere che sembravano rivoluzionarie non si tratta più d'innovazioni bislacche, ma di una vera e propria tradizione portata più in là dell'ultimo punto di arrivo" e di de Chirico scrive:

Anche nelle opere meno surreali, appare un fantastico. Quei toni rossi inseriti nella rappresentazione del mare, vanno giustificati appunto come effetti della fantasia. Vi è, in tutta l'opera del de Chirico, qualche cosa di estrinseco, una significazione fantastica che piega a sé la pittura. Una fantasia alla quale non chiediamo la provenienza, perché è in ogni modo interessante. In alcune opere il nostro artista rivela la sua perizia tecnica. In un nudino di donna di tipo veristico il de Chirico ci vuole indicare la nuova rotta?<sup>49</sup>

Persino il becerò «Perseo», pur non lesinando nelle accuse di "sfrenate ricchezze" accumulate "da tutti questi esemplari del bel Novecento italiano", si compiace per la "mostra in gamba" dove persino il "labirintico, il fantasioso, il supernebuloso de Chirico non sdegnò dipingere uva, mele ed arance che sembrano effettivamente tali."<sup>50</sup>

A scrivere di "tradizione", anzi a intitolare il proprio commento "Ritorno alla tradizione" è l'autorevole Costantini su «Emporium» il quale considera le opere esposte "non per gli schemi stilistici già assimilati, ma per il valore pittorico a queste opere intrinseco, alle manifestazioni del passato". Diventa naturale, quindi, che una pittura come quella di de Chirico approdata da tempo al mito mediterraneo da cui originano temi come i Gladiatori, i Cavalli in riva al mare, le turgide nature morte, i nudi sensuali, sia apprezzata e ampiamente commentata come da tempo non capitava di leggere sulla stampa italiana. È ancora Costantini a scrivere:

In un nudino di donna, il de Chirico sembra tornare al 'verismo' del milleottocentosessanta mentre nelle altre opere esposte il sogno platonico del nostro artista, nei guerrieri che combattono, nei cavalli classici, nei resti antichi, l'evasione fantastica si realizza persino nei colori spesso di fiamma.<sup>51</sup>

<sup>48</sup> *Sette artisti moderni. Boccioni, Carrà, de Chirico, Modigliani, Severini, Sironi, Soffici*, presentazione di E. Somarè, catalogo della mostra, Milano, Galleria Milano, aprile, Milano 1932.

<sup>49</sup> *Pittori moderni*, in «Le Arti plastiche», Milano, 1 febbraio 1932.

<sup>50</sup> D. Caronti, *Mostre milanesi. Alla Galleria Milano*, in «Perseo», Varese, 15 febbraio 1932.

<sup>51</sup> V. Costantini, *Cronache milanesi. Ritorno alla tradizione*, in «Emporium», Bergamo, febbraio 1932.

Sullo stesso registro anche gli altri commenti:

Lo scopo della mostra è pienamente raggiunto. Gli 'otto pittori moderni', nel presentare al visitatore [...] le più recenti espressioni della loro sensibilità artistica, palesano necessariamente in esse gli sviluppi che ha avuto la loro tecnica in questi ultimi tempi. Così vediamo un Sironi ritornato più 'Sironi' che mai, un Tosi [...] di sapore quasi ottocentesco, un de Pisis più che mai 'impressionistico' [...] Attorno ad una *natura morta* che sarebbe di puro stile ottocento, se pesci e frutta, dipinti con verismo assoluto, non avessero a sfondo un paesaggio irrealista dominato da una testa classica, de Chirico raccoglie i suoi soliti eroi greci, rutilanti di armi, due nudi gladiatori in lotta e un tondo cavallo lungocrinito che assieme ad una zebra, fa da guardia alle mozzate colonne di un tempio in rovina.<sup>52</sup>

De Chirico con altri *Gladiatori* e con *Nature morte*, soprattutto con la grande [terrazza] aperta sul mare, ritorna ad equilibri più centrali.<sup>53</sup>

Giorgio de Chirico si salva da molte accuse di astruseria e di letteratura per le non indifferenti doti di chiara espressività della sua tavolozza. A voler trascurare i soggetti e il contenuto culturale e poetico quali si succedono nelle sette 'maniere' di de Chirico che in sede puramente pittorica possono disturbare, si deve ammettere che molta sua opera valga per la preziosità del colore, per l'equilibrio delle composizioni, per la tecnica spigliatissima ed aderente alle forme (per non dire al significato). La *Natura morta con paesaggio*, che è un pannello decorativo quasi seicentesco, è una delle ultime incarnazioni dello spirito pittorico di de Chirico, e per converso di quanto abbiamo detto, la sua inferiorità di fronte alla migliore opera passata, non consiste nella diminuita preponderanza di un contenuto misterioso, ma nella minore profondità della pittura stessa.<sup>54</sup>

Absolutamente sbrigliato il de Chirico, del quale danno da pensare anzitutto le concezioni, come quella *composizione arcaica*, con guerrieri antichi, quel  *cavallo e zebra* e quelle *nature morte con paesaggio*, le quali opere danno i limiti estremi del disegno in libertà e dell'uso del colore... la mostra è delle più interessanti e permette al pubblico di giudicare con piena cognizione di causa opere che – come quelle del de Chirico... – conosceva più che altro attraverso le impressioni della critica parigina.<sup>55</sup>

Dino Bonardi, dopo aver sottolineato il valore delle opere che "taluni dei più significativi artisti d'avanguardia ci fanno conoscere", si sofferma anche su de Chirico che "non può che farci gustare ancora una volta il fascino complesso di quei suoi cavalli e di quei suoi maratoneti in cui è tanto valor di pensiero risolto in equivalenze estetiche."<sup>56</sup>

De Chirico, prima d'interessarvi per la qualità della sua tecnica, vi stupisce e confonde con gli enigmi delle sue rappresentazioni, ritroviamo i noti soggetti: gli eroi omerici di strana figura combattenti lungo il risonante mare, i cavallini d'invariabile modulo erranti fra mutili templi e colonne, e qualche nuovo saggio della serie di

<sup>52</sup> R.M., *Le mostre d'arte a Milano. Otto pittori moderni*, in «Il Messaggero», Roma, 5 febbraio 1932.

<sup>53</sup> *Esposizioni*. 8, in «Cronache Latine», Milano, 6 febbraio 1932.

<sup>54</sup> E.N. Rogers, *Mostre milanesi*, in «L'Italia Letteraria», Roma, 14 febbraio 1932.

<sup>55</sup> M., *Fioritura di esposizioni d'arte a Milano*, in «Il Lavoro Fascista», Roma, 3 febbraio 1932.

<sup>56</sup> D. Bonardi, *Artisti che espongono. Svolgimento di pittori moderni*, in «Sera», Milano, 5 febbraio 1932.

nudi che si videro qui dentro nella sua ultima mostra. In una natura morta di pesci, aragoste, limoni e aranci, dipinti che paion veri, sopra lo sfondo d'una fantastica marina, è curiosa la contraddizione tra quel realismo e questa irrealtà.<sup>57</sup>

Ampio e attento il commento della poetessa futurista Nené Centonze (*alias* Antonietta Drago), anche lei particolarmente interessata ai *Maratoneti* e alla natura morta di pesci e frutta con il calco in gesso della testa dell'Apollon Belvedere di cui pubblica la fotografia.<sup>58</sup>

De Chirico è qui coi suoi già noti *Maratoneti*: il gruppo dei giganti poggiati agli immensi scudi e sorreggentisi fra loro e su questi appare come una divisione voluta del quadro, il quale da una parte presenta una marina dipinta secondo natura, e dall'altra, nel fondo di un palcoscenico di legno, templi pagani a mo' di quinte, i quali rimangono disegnati, nero su bianco, senza preoccupazione di volume. I *Maratoneti*, come del resto infiniti personaggi creati nello stesso periodo da Giorgio de Chirico, sorreggono sotto le ascelle e fra le braccia, in forma di cubi e frammenti di architettura, quello che forse costituisce l'insieme della propria vita e dei ricordi che dovunque trasportano con sé come un inutile ma inevitabile fardello. Gli oggetti più reali, più banali, rappresentati realisticamente, de Chirico ha il potere di renderli suggestivi e misteriosi, avvalendosi di una luce, di un imprevisto rapporto o di contrasti. Ecco una sua natura morta posata come sul davanzale di una finestra aperta sopra una marina: pesci, limoni, un'aragosta sullo sfondo marino, e fin qui tutto sarebbe normale, se fra altro, messa lì a caso, non vi fosse una testa di statua ellenica, la quale meraviglia, irrita e piace, nello stesso tempo. Altri motivi ritroviamo che non sono nuovi: una lotta di gladiatori senza volto ma con troppi muscoli, cavalli fantastici dalle abbondanti criniere nervose e dalle code ricciute che sfiorano la terra, cavalli ariosteschi, tanto per definirli. Due o tre nature morte, un nudo di donna, indicano la possibilità di un nuovo aspetto di questo nostro pittore ch'è indubbiamente dei più geniali contemporanei.<sup>59</sup>

### Le mostre internazionali del Novecento Italiano

Come si è accennato, gli episodi novecentisti che segneranno i migliori risultati per de Chirico saranno quelli della sua partecipazione alle mostre internazionali promosse da Novecento Italiano.

Nei brevi anni di vitalità del movimento sarfattiano saranno organizzate ben venticinque esposizioni all'estero, dalla prima alla Galleria Carminati di Parigi del 1926 fino a quella di Praga del 1932.<sup>60</sup>

Le mostre all'estero costituiscono la pagina più significativa fra le iniziative messe in atto dal gruppo novecentista e, molto probabilmente, uno dei momenti più alti raggiunti dalla promozione dell'arte italiana nella prima metà del secolo scorso. Esse erano ideate dalla Sarfatti e organizzate con grande energia e abilità da Saliotti che, per i mezzi limitati e per la sua natura riservata, non viaggiava ma scriveva lavorando a stretto contatto con i membri del direttivo e, soprattutto, con gli artisti e

<sup>57</sup> V.B., *Le mostre d'arte a Milano. Pittori d'oggi*, in «Corriere della Sera», Milano, 29 gennaio 1932.

<sup>58</sup> La fotografia ci consente di riconoscere il dipinto nella *Natura morta con pesci e Apollon del Belvedere*, datato intorno al 1929, della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

<sup>59</sup> N. Centonze, *Otto pittori alla Galleria Milano*, in «Gazzetta del Mezzogiorno», Bari, 7 febbraio 1932.

<sup>60</sup> Le mostre all'estero sono ricostruite sulla base dei cataloghi e della documentazione in AASGE, oltre che dalle fonti già citate: C. Gian Ferrari (a cura di), *Appendice 2. Gli Archivi del Novecento*, in R. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"...*, cit., pp. 177-208, e E. Pontiggia, *Novecento Italiano. Regesto 1919-1931*, in E. Pontiggia, C. Gian Ferrari, N. Colombo (a cura di), *Il Novecento milanese...*, cit., pp. 249-277.

i critici corrispondenti del Novecento all'estero, Mario Tozzi a Parigi, Gabriele Mucchi a Berlino, Enrico Morpurgo in Olanda, Alberto Sartoris in Svizzera, secondo un meccanismo fondamentalmente postale e di delega fiduciaria.

La prima mostra internazionale in cui è coinvolto anche de Chirico è l'*Exposition d'Artistes Italiens Contemporains* organizzata da artisti ginevrini, torinesi e milanesi, ma voluta e curata da Alberto Sartoris che ne è il commissario generale e ne firma la presentazione in catalogo, tenuta nel Musée Rath di Ginevra nel febbraio 1927. De Chirico, con Andreotti, Maraini, Martini, Oppi, Romanelli, Gino Rossi, Severini, come precisa il catalogo, è fra gli artisti invitati che non parteciparono.<sup>61</sup> Nessun documento ci consente di conoscere i motivi di una defezione così ampia se non, almeno nel caso di de Chirico, forse l'impedimento nato dalla sua contestuale presenza alla *Exhibition of Modern Italian Art* che si teneva presso la Brighton Art Gallery, di Brighton, erroneamente indicata come manifestazione promossa da Novecento Italiano<sup>62</sup>, oppure, come sono portato a credere, il maggior interesse verso la mostra che si sarebbe aperta poco meno di un mese dopo, il 18 marzo, sempre in Svizzera, alla Kunsthaus di Zurigo.

## Zurigo 1927

Rispetto alla mostra di Ginevra, fondamentalmente torinese e milanese, il panorama degli artisti in mostra a Zurigo è decisamente più 'italiano'. Al gruppo storico dei milanesi (Carrà, Funi, Malerba, Marussig, Oppi, Saliotti, Sironi, Tosi) si aggiungono i lombardi (Borra, Carpi, Monti, Pratelli, Sinopico), i toscani (Conti e Viani), i romani (Donghi e Ferrazzi), i torinesi (Casorati, Chessa, Galante, Menzio e Sobrero) e i parigini (Campigli, de Chirico, de Pisis, Modigliani e Tozzi). Il manifesto della mostra è disegnato da Sironi, il catalogo<sup>63</sup>, in cui Ulrico Hoepli e Giovanni Scheiwiller curano la bibliografia di ciascun artista e di Novecento Italiano, è presentato da Wilhelm Wartmann, direttore del museo, al quale si deve la volontà di riprendere la mostra di Losanna praticandovi una notevole integrazione di opere e di artisti. Wartmann si sofferma in particolare sulle opere di Carrà, Modigliani e de Chirico:

De Chirico, che vive a Parigi nel circolo dei surrealisti, è senza dubbio il più capace degli italiani odierni. Egli apparirà più rapidamente di Carrà, ma opera con leggerezza danzante e fragile poiché la sua tavolozza – da che vive in Francia – è diventata straordinariamente ricca da un punto di vista spirituale, oltre che piena di luminosità. Si videro appunto quadri dell'ultimo periodo: figure trasparenti di dei con teste astratte e forme di cartone che sorgono cubisticamente dall'aspetto solenne e paffute, che improvvisamente vengono immerse nella scala cromatica del luna-park.<sup>64</sup>

<sup>61</sup> *Exposition d'Artistes Italiens Contemporains*, presentazione di A. Sartoris, catalogo della mostra, Ginevra, Musée Rath, febbraio, Stab. Grafico Foa, Torino 1927.

<sup>62</sup> La mostra è indicata come "una delle prime iniziative del Novecento Italiano" da F. Fioravanti, *de Chirico, biografia di un decennio*, in AA.VV., *de Chirico gli anni Venti*, catalogo della mostra, Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 1986-31 gennaio 1987, Mazzotta, Milano 1986, p. 221.

<sup>63</sup> *Italienische Maler. Katalog mit Abbildungen*, presentazione di W. Wartmann, Zurigo, Kunsthaus, 18 marzo-1 maggio, Zurigo 1927.

<sup>64</sup> Il testo riportato da F. Fioravanti in *de Chirico, biografia di un decennio*, cit., p. 224, come parte della presentazione di Wartmann nel catalogo della mostra di Zurigo, non compare nella edizione del catalogo presente in AASGe in cui l'introduzione del direttore del museo è fondamentalmente una descrizione delle modalità che hanno consentito la mostra e un ringraziamento ad autorità e collaboratori.



fig. 5 *Cavalli sulla spiaggia I*, 1926, riprodotta nel catalogo della mostra *Italienische Maler*, Zurigo, Kunsthaus, 1927

La mostra, inaugurata con un discorso di Wartmann e una conferenza di Margherita Sarfatti, ebbe un grande successo di pubblico e di vendite, ben otto dipinti furono acquistati dal museo svizzero e numerose altri – le cronache scrivono “quasi tutti gli espositori hanno venduto chi una chi due opere” – entrarono in collezioni private. Enorme anche l’eco su riviste e giornali italiani, svizzeri, tedeschi, moltissimi si limitarono a pubblicare il comunicato della mostra diffuso dalle agenzie, altri vi dedicarono ampi servizi di cronaca e di approfondimento critico.<sup>65</sup> All’estero la pittura italiana veni-

va salutata come una novità significativa, specchio di una nuova realtà politica del paese, mentre in Italia si sottolineava il successo dell’arte italiana intesa come affermazione del prestigio nazionale.

Tra le recensioni italiane Carlo Carrà, dopo aver avvertito nei commenti della stampa estera “il bisogno di conoscere l’arte italiana contemporanea”, e ribadita l’esigenza di pianificare e unire le energie del paese per una effettiva “espansione artistica”, rinuncia a ogni giudizio critico verso gli espositori in quanto “quando l’arte italiana, o gruppi di artisti italiani, si presentano in terra straniera, ogni discussione è per noi fuori luogo.”<sup>66</sup> Un atteggiamento ripreso da quasi tutti i critici italiani, generalmente concordi nell’esaltare il rilievo della manifestazione.

De Chirico, con quattordici dipinti realizzati fra il 1920 e il 1927, è l’artista più rappresentato nella mostra di Zurigo<sup>67</sup>, un dato che naturalmente non sfugge all’attenzione della stampa italiana e straniera (fig. 5). È trascorso meno di un anno dal disinteresse o dagli insulti rivolti all’artista in occasione della prima mostra nazionale del Novecento ma, a giudicare dai commenti critici, sembra passato molto più tempo tanta è la differenza di tono e di attenzione non riconducibile soltanto al “riguardo” osservato da Carrà verso le mostre all’estero. Ce ne dà conferma un comunicato dell’Agenzia Stefani ripreso dalla stampa italiana e straniera in cui Carrà e de Chirico sono messi sullo stesso piano per controbattere “i brutalismi tedeschi”:

Un Carrà e un de Chirico danno luogo ad unanime ammirazione e si avverte come la nostra profonda tradizione artistica ci abbia fortunatamente salvati dalle aberrazioni dei più spinti modernismi.<sup>68</sup>

<sup>65</sup> Nella rassegna stampa ordinata da Alberto Saliotti e oggi conservata in AASGe è il dattiloscritto *Giornali che parlarono della mostra di Zurigo* in cui sono elencati ben 84 articoli pubblicati sull’evento.

<sup>66</sup> C. Carrà, *Italiani a Zurigo*, in *L’Ambrosiano*, Milano, 7 aprile 1927.

<sup>67</sup> Giorgio de Chirico espone: 36. *Die Mutter des Künstlers*, 1920; 37. *Selbstbildnis*, 1924; 38. *Stilleben mit Fischen*, 1924; 39. *Italienische Bäuerin*, 1925; 40. *Frau in italienischer Tracht*, 1925; 41. *Perikles*, 1925; 42. *Trophäe I*, 1926; 43. *Trophäe II*, 1926; 44. *Figuren I*, 1926; 45. *Figuren II*, 1926; 46. *Figuren im Freien I*, 1926; 47. *Figuren im Freien II*, 1926; 48. *Pferde am Strand I*, 1926; 49. *Pferde am Strand II*, 1927. L’opera n. 48, *Cavalli sulla spiaggia I*, appartenente alla collezione Paul Guillaume, è riprodotta in catalogo. La sua bibliografia, comprendente cataloghi, articoli e monografie pubblicati fra il 1919 e il 1926, è a p. 18 del catalogo.

<sup>68</sup> *La mostra del Novecento al Kunsthaus di Zurigo*, in *Il Secolo*, Milano, 31 marzo 1927; *La mostra del Novecento al Kunsthaus di Zurigo*, in *Patria degli Italiani*, Buenos Aires, 28 aprile 1927.



Sempre sulla stampa svizzera è molto curioso il ritratto biografico di de Chirico tracciato su un foglio ticinese:

De Chirico, nato in Grecia, da genitori italiani, si stabilì a Parigi nell'11. Scoperto da Picasso all'esposizione degli Indipendenti, conobbe subito la gloria. Dopo la guerra, nel '25, ritornò a Parigi con Pirandello, per dipingere gli scenari de *La giara* e vi rimase. Egli è il campione del soprarealismo.<sup>69</sup>

«Il Resto del Carlino» riprende alcuni commenti della «Neue Zürcher Zeitung» laddove il quotidiano zurighese sottolinea come «la tradizione italiana sia esaltata dalla pittura dei novecentisti». Ricorda anche i «parigini» Modigliani, Campigli, in particolare de Chirico «che adorna di fantasia e di classiche rimembranze, le forme del suo tempo e del suo spirito». Parigini che, come dice il foglio svizzero, «parlano italiano come tutti gli altri espositori, eppure, da italiani parlano europeo». Poiché, aggiunge, «tali opere non possono nascere che in Italia, per spirito italiano: sì che nel loro genere esprimono cose che ci commuovono tutti e che esistono per noi tutti.»<sup>70</sup>

Il 15 giugno si inaugura la mostra *Novecento Italiano* alla Kunsthalle di Amburgo. Il crescente interesse della Germania per l'arte italiana si dimostra nel possibile trasferimento della mostra di Zurigo a Berlino, come lascia intendere Ugo Nebbia<sup>71</sup>, e nella richiesta inviata alla Sarfatti da von Schulenberg per una mostra da tenere nella capitale tedesca con l'aggiunta di alcuni artisti che «non possono mancare a Berlino, Modigliani, Boccioni, Soffici e de Chirico.»<sup>72</sup> De Chirico sarà invece presente ad Amsterdam e subito dopo a Lipsia.

## Amsterdam 1927

L'*Esposizione d'Arte italiana in Olanda* era stata voluta e organizzata dall'intellettuale e collezionista friulano Enrico Morpurgo con Margherita Sarfatti, Romano Guarnieri, Alberto Salietti e altre personalità olandesi. La mostra, allestita allo Stedelijk Museum, vedeva la partecipazione di 48 artisti con 184 opere. Come nelle altre mostre del Novecento, Mario Tozzi, il fiduciario di Parigi, si occupa delle spedizioni dei suoi colleghi «Italiens de Paris» fra cui de Chirico (fig. 6).<sup>73</sup>

Morpurgo, nel testo introduttivo in catalogo, rifacendosi alla storia dell'arte moderna italiana dai macchiaioli ai futuristi, cita Fattori, Previati, Ranzoni, Cremona, Medardo Rosso, Marinetti e il «Manifesto» del 1909. Si sofferma a lungo su Boccioni e sulle trasformazioni intervenute nel dopoguerra nell'arte e nella società italiane. Ricorda «Valori Plastici», la «Primaverile Fiorentina» del 1922, la Biennale del 1924 con la nascita di Novecento e la mostra milanese di due anni dopo con l'intervento di Mussolini. Osserva significativamente come agli aggettivi qualificativi «dinamico» e «costruttivo», molto amati dai futuristi,

<sup>69</sup> J.J. Wyss, *Pittori italiani al "Kunstbaus" di Zurigo*, in «Squilla Italica», Lugano, 14 aprile 1927.

<sup>70</sup> *Arte italiana a Zurigo*, in «Il Resto del Carlino», Bologna, 2 aprile 1927.

<sup>71</sup> U. Nebbia, *Cronache varie. Arte italiana ad Amburgo e ad Amsterdam*, in «Emporium», Bergamo, n. 395, novembre 1927. La mostra berlinese, al momento, non è altrimenti documentata.

<sup>72</sup> *Traduzione della lettera di von Schulenburg a Margherita Sarfatti*, Berlino, 7 agosto 1927, in R. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, cit., p. 102.

<sup>73</sup> *Cartolina di Tozzi a Salietti*, Parigi, 22 luglio 1927, in R. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, cit., p. 177.

ora si siano sostituite nuove categorie: "disciplinato, essenziale, tradizionale, plastico, classico."<sup>74</sup> In catalogo ogni artista è presentato con una breve biografia, l'elenco delle opere, di cui una riprodotta, con i prezzi di vendita e gli indirizzi. De Chirico espone cinque opere e una sesta è pubblicata in catalogo.<sup>75</sup>

Nonostante l'ampiezza della mostra, almeno a giudicare dalla documentazione reperita, la stampa italiana si limita alla ripresa dei comunicati ufficiali<sup>76</sup>, mentre quella olandese si diffonde in cronache, commenti critici e riproduzione di opere.<sup>77</sup>

### Lipsia 1928

La mostra di Lipsia, sebbene molto più ridotta di opere e artisti rispetto alla mostra olandese – sono solo 15 espositori con la rilevante assenza di Sironi, per 65 opere –, ci consente di conoscere l'opinione verso Novecento di un critico della fama di Franz Roh, il massimo teorico del 'Realismo magico' e della 'Neue Sachlichkeit'<sup>78</sup>. È lo studioso tedesco, infatti, che visita l'Italia per selezionare le opere e gli artisti e che, molto probabilmente, scrive la presentazione in catalogo, anche se questa non è firmata. In realtà il testo di presentazione riprende in gran parte, citandola espressamente, la presentazione di Margherita Sarfatti alla mostra di Amburgo. Ben più interessante, ed espressione certa del suo pensiero, è quanto scriverà poco dopo sull'autorevole «Die Kunst».

Roh svolge alcune considerazioni sulla pittura 'postespressionista italiana' attraverso il particolare osservatorio offerto dalla mostra di Lipsia. Commenta con interesse Salietti, Oppi, Zanini, ma si diffonde con particolare attenzione su Carrà, che "rappresenta per l'Italia ciò che Picasso è per la Francia:



fig. 6 *Manicini sulla spiaggia*, 1926, opera non esposta pubblicata nel catalogo della *Esposizione d'Arte italiana in Olanda. Tentoonstelling van italiaansche Kunst in Nederlan*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1927

<sup>74</sup> *Esposizione d'Arte italiana in Olanda. Tentoonstelling van italiaansche Kunst in Nederlan*, presentazione di E. Morpurgo, catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 22 ottobre-20 novembre, Amsterdam 1927, p. 14. La stessa mostra sarà poi trasferita al Pulchri Studio dell'Aja dal 9 al 31 dicembre 1927.

<sup>75</sup> *Giorgio de Chirico*, in *ibid.*, pp. 44-45, 113, 118. De Chirico espone: 48. *Romeinsche vrouwen*, lire 30.000; 49. *Paarden aan bet strand*, lire 25.000; 50. *Stilleven met visschen*, lire 25.000; 51. *Ulysses*, lire 30.000; 52. *Stilleven met druiven*, lire 10.000. In catalogo è riprodotto *Mannequins aan bet strand*, della collezione Guillaume, che non figura fra le opere esposte, la residenza di de Chirico è indicata in Rue Henri Bocquillon 2, Parigi.

<sup>76</sup> U. Nebbia, *Cronache varie. Arte italiana ad Amburgo e ad Amsterdam*, in «Emporium», Bergamo, n. 395, novembre 1927; *Arte italiana in Olanda*, in «Corriere della Sera», Milano, 13 novembre 1927.

<sup>77</sup> Nei «libroni» di Salietti la mostra olandese è documentata solo parzialmente per alcune lacune relative al periodo fra la fine del 1927 e il 1929. Da citare è l'articolo di V. Bloch, *Moderne Italiaansche Kunst*, in «Maandblad voor Beeldende Kunsten», Amsterdam, marzo 1928 a cui fa riferimento la *Cartolina di Morpurgo a Salietti*, 26 novembre 1928, in R. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, cit., p. 178, con cui segnala l'articolo dove sono pubblicate opere di Funi, Casorati, Conti, de Chirico, Carrà, Tozzi (una ciascuno) e due dipinti di Salietti.

<sup>78</sup> Franz Roh (1890-1965) studia letteratura, storia e storia dell'arte a Lipsia, Berlino e Basilea e, successivamente, nel 1915, si trasferisce a Monaco, dove si laurea in Storia dell'Arte sotto la guida di Heinrich Wölfflin, del quale sarebbe divenuto assistente. Divenne uno dei maggiori critici tedeschi collaborando alle maggiori riviste d'arte dell'epoca come «Der Cicerone», «Das Kunstblatt», «Die Kunst» e «Die Werk». Scrive la critica d'arte sulla «Neue Zeitung» e lavora per il «Bayrischer Rundfunk». Nel 1925 pubblica *Postespressionismo. Realismo Magico. Problemi della nuova pittura europea*, testo fondamentale per una analisi delle correnti artistiche formatesi dopo l'Espressionismo, che analizza e mette a confronto i diversi linguaggi pittorici europei, come



fig. 7 *Les rivages de la Tessalie*, 1926 ca., in «Die Kunst», Monaco, marzo 1928

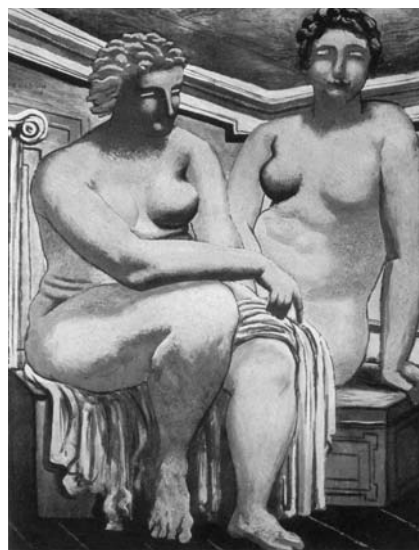


fig. 8 *Due figure*, 1926, in «Deutsche Kunst und Dekoration», Darmstadt, maggio 1928

ciò è un precursore dei tempi”, e sui nuovi lavori di de Chirico la cui “svolta in ‘pictor poeta’ è frutto di una nuova e di un’antica influenza: echi di moderne composizioni, di una nuova disposizione degli spazi e dei colori, uniti a una rielaborazione del più tradizionale romanticismo, alla maniera di Böcklin.”

Del “pictor poeta” pubblica *Les rivages de la Tessalie*, databile al 1926, con il titolo *Der Sklave und sein Pferd*<sup>79</sup>, opera (fig. 7) che non risulta nel catalogo della mostra dove l’artista è presente con cinque dipinti.<sup>80</sup>

Di poco posteriori, ma sempre di notevole interesse, sono gli articoli di Margot Riess e di Johannes Urzidil pubblicati su «Deutsche Kunst und Dekoration», in cui i due studiosi esaminano con acutezza le diverse personalità del gruppo novecentista. Fra queste è considerato a tutti gli effetti anche de Chirico di cui è pubblicato con grande rilievo il suo *Zwei Figuren* del 1926 della collezione Paul Guillaume di Parigi (fig. 8).<sup>81</sup>

ad esempio «Valori Plastici» per l’Italia, nel quale viene introdotto il concetto di ‘Neue Sachlichkeit’ (Nuova Oggettività), termine che indicherà in seguito una concezione estetica. A fianco dell’attività di critico e studioso sviluppa la ricerca nell’ambito della fotografia (nel 1929, in collaborazione con Jan Tschichold, seleziona 76 opere fotografiche per *Foto-auge*) e quale creatore di collages. Con l’ascesa al potere del nazismo Roh fu rinchiuso per un certo periodo nel campo di concentramento di Dachau. Dopo la liberazione pubblicò altri volumi e, per la notorietà raggiunta, fu presidente della sezione tedesca dell’Association Internationale des Critiques d’Arts, carica che mantenne sino alla morte.

<sup>79</sup> F. Roh, *Bemerkungen zur Nachexpressionistischen Malerei Italiens*, in «Die Kunst», Monaco, a. 29, n. 6, marzo 1928, pp. 169-180. Franz Roh dichiara di scrivere sulla base delle “impressioni principali ricevute quest’anno in Italia, dove mi sono recato per aiutare l’organizzazione di una mostra attualmente visitabile al museo di Lipsia”. Le altre opere riprodotte sono: Saliotti, *An der Adria* (unica tavola fuori testo a colori); Carrà, *Festwiese*; *Die Tochter des Lot*; Zanini, *Grosses Fensterbild*; *Weinlese*; *Brand*; Funi, *Frauenkopf*; Oppi, *Herbstnachmittag*; *Cadore*; *Freundinnen*; *Liegender Akt*; Borra, *Halbakt*.

<sup>80</sup> *Neue Italienische Malerei (Novecento Italiano)*, catalogo della mostra, Leipziger Kunstverein im Museum am Augustusplatz, 8 gennaio-5 febbraio, Lipsia 1928. Il catalogo, a parte la riproduzione in copertina della *Giovinetta* di Emilio Maseria da poco scomparso, non presenta illustrazioni. Di Giorgio de Chirico sono esposti: 17. *Die Archeologen*; 18. *Rubender Gladiator*; 19. *Nach dem Kampf*; 20. *Gladiatoren*; 21. *Le poet et la claire voyence* [sic].

<sup>81</sup> M. Riess, *Die Künstler-Gruppe “Novecento” in Italien*, in «Deutsche Kunst und Dekoration», Darmstadt, a. XXXI, n. 8, maggio 1928, pp. 70-77; J. Urzidil, *Grundsätzliches über die Kunst und den Künstler*, in *ibid.*, pp. 78-88. Anche in questi articoli è evidente l’influenza esercitata dalla mostra di Lipsia riscontrabile, in particolare, nell’assenza di riferimenti critici e fotografici all’opera di Mario Sironi. Oltre che di de Chirico sono riprodotte opere di Zanini, Saliotti, Donghi, Oppi, Tozzi, Funi, Modigliani, Carrà e Wildt.

De Chirico, oramai sempre più integrato, almeno secondo la critica estera, ai nuovi compagni d'arte del Novecento, tornerà in Germania l'anno dopo passando per Mosca e per Ginevra.

## Mosca 1928

Alle mostre propriamente "novecentiste" credo sia corretto, se non considerare le iniziative di sostegno alla partecipazione degli artisti del movimento alle prestigiose esposizioni all'estero<sup>82</sup>, aggiungere un evento di notevole interesse che si svolge nella capitale sovietica nel 1928. Una mostra ignorata dalla storiografia novecentista in cui le opere di Andreotti, Bernasconi, Casorati, Carena, Carrà, de Chirico, Funi, Alberto Martini, Marussig, Modigliani, Paresce, Saliotti, Severini, Tosi, danno vita ad una sala italiana nel Museo d'arte moderna.

L'iniziativa si deve al critico russo Boris Ternoletz (1884-1941), profondo conoscitore dell'arte italiana e francese, al quale risale la costituzione del Museo d'arte moderna di Mosca destinato a essere conosciuto come Museo Pushkin, di cui sarà il direttore. Negli anni Venti è sovente in Italia dove segue il movimento novecentista di cui scrive su riviste italiane e russe. Amico personale di Saliotti e di Giovanni Scheiwiller, con l'editore milanese, proprio nel 1928, pubblica la piccola monografia *Giorgio de Chirico*, della collana *Arte moderna italiana*.<sup>83</sup> Giovanni Comisso incontrò Ternoletz durante un viaggio in Russia:

Dove l'anima si consola e si congratula con l'URSS è alla Galleria d'arte moderna [...], una delle più belle del mondo [...]. Le opere sono distribuite in maniera eccellente dal suo direttore, uomo competentissimo e minutamente informato sul progresso della pittura d'ogni nazione europea. Lo troviamo nel suo ufficio tra un Gauguin e un Matisse [...]. Una sala della Galleria sarà presto dedicata anche ai moderni pittori italiani.<sup>84</sup>

Nel raro catalogo stampato in russo e francese sono indicate le opere degli artisti italiani che costituiscono una significativa collezione di disegni raccolti personalmente da Ternoletz su cui il critico russo scriverà più volte.<sup>85</sup> Fra questi anche *Poète consolé par la muse*, del 1925, dedicato da Giorgio de Chirico "à Mr. Boris Ternoletz bien cordialmente, Paris, juin 1927."<sup>86</sup> Sempre nel 1928 Ternoletz cura la realizzazione della *Exposition de l'art française contemporain* nella quale ritroviamo, questa volta fra gli italiani di Parigi, ancora de Chirico con tre dipinti e un disegno (fig. 9).<sup>87</sup>

<sup>82</sup> Ricordo le prestigiose esposizioni del Carnegie Institute di Pittsburgh e, più in generale, le mostre negli Stati Uniti (Chicago, Cleveland, Baltimora, St. Louis ecc.), la mostra di Darmstadt del 1929, le mostre di arte italiana all'estero, a Barcellona 1929, Atene 1931 e altre ancora in cui l'organizzazione compete al Sindacato o alla Biennale e, dopo il 1931, anche alla Quadriennale.

<sup>83</sup> B. Ternoletz, *Arte moderna italiana. Giorgio de Chirico*, Edizioni Scheiwiller, Milano, 1928. Nello stesso anno l'editore milanese pubblica, di G. de Chirico, *Piccolo Trattato di Tecnica Pittorica*. All'amicizia fra Scheiwiller e Ternoletz viene fatta risalire la costituzione, attraverso cambi e acquisti, della Sala d'arte italiana nel Museo d'arte moderna di Mosca. Scheiwiller pubblicherà postumo di Ternoletz, *Arte moderna straniera, Aristide Maillol*, Hoepli, Milano, 1950.

<sup>84</sup> G. Comisso, *Impressioni di viaggio in Russia. Consolazioni e disinganni d'arte. Alla Galleria d'arte moderna*, in «Corriere della Sera», Milano, 14 settembre 1930.

<sup>85</sup> B. Ternoletz, *Il disegno italiano contemporaneo alla Galleria d'arte moderna di Mosca*, in «Arte Sovietica», Mosca-Leningrado, n. 6, giugno 1927; B. Ternoletz, *Pittori italiani al Museo di Mosca. I. Ugo Bernasconi, Arturo Tosi, Alberto Saliotti*, in «Belvedere», Milano, agosto 1929; B. Ternoletz, *Museum für Moderne Kunst des Westens*, Mosca, 1934. Sulla stessa collezione che diventerà sala permanente del museo si veda: *Artisti italiani moderni alla Galleria Nazionale di Mosca*, in «Arte Italica», Roma, 17 ottobre 1930; P. Ettinger, *L'arte italiana contemporanea a Mosca*, in «L'Arte», Torino, gennaio 1932.

<sup>86</sup> *Musée d'art moderne de Moscou. Catalogue illustré*, Mosca, 1928, p. 38, n. 129.

<sup>87</sup> B. Ternoletz, *Exposition de l'art française contemporain*, catalogo della mostra, Mosca, Museo d'arte moderna, Mosca 1928. Di Giorgio de Chirico sono esposti: 34. *Femmes romaines*, 1926; 35. *Chevaux au bord de la mer*, 1927; *Les archéologues*, 1927, riprodotto in catalogo; 7. *Dessin Archéologues*, 1927. *Femmes romaines* (donne romane) entrerà a far parte delle collezioni permanenti del Museo (inv. 3467) nelle quali è anche *La torre rossa* del 1921 (inv. 4677): *Catalogue of painting*, State Pushkin Museum of Fine Arts, Mosca 1995, pp. 214-215.



fig. 9 *Les archéologues*, 1927, opera riprodotta nel catalogo della mostra *Exposition de l'art française contemporain*, Mosca, Museo d'arte moderna, 1928

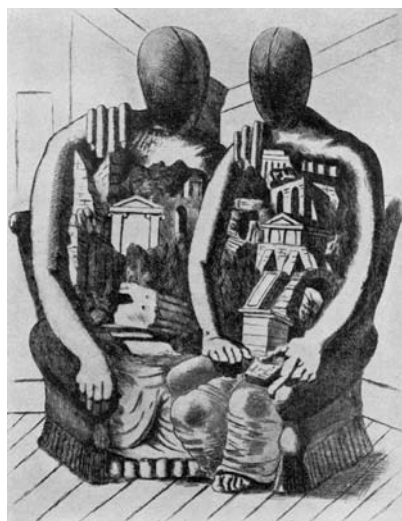


fig. 10 *Les archéologues*, acquaforte, nel catalogo della mostra *21 artistes du Novecento italien – deuxième exposition d'artistes du Novecento italien*, Ginevra, Galerie Moos, 1929

## Ginevra 1929

La mostra di Ginevra, come quella del 1927, è organizzata da Sartoris con la Sarfatti e gli artisti del Comitato direttivo del Novecento. Sartoris la pensa fin dal 1928 in continuità con la precedente quale “seconda mostra del Novecento”<sup>88</sup>, come infatti sarà approvato dal Comitato e risulterà nel catalogo. L'esposizione, che si tiene alla Galerie Moos, è inaugurata il 17 giugno del 1929 con la partecipazione di 21 artisti e 95 opere. Nel bel catalogo, curato graficamente da Sartoris, la presentazione è della critica Lucienne Florentin, “autorevole scrittrice svizzera di cose d'arte”<sup>89</sup>, “una signora critica (Sartoris dice che è la Sarfatti di Ginevra) che scrive nel giornale «La Suisse», come la descrive Arturo Tosi.<sup>90</sup> Ciascuno dei 21 artisti in mostra è introdotto da un testo critico. Per Giorgio de Chirico che, diversamente dagli altri artisti, è presente soltanto con un'opera di grafica, l'acquaforte *Les archéologues* (fig. 10)<sup>91</sup>, scrive il poeta e scrittore ginevrino Henri Ferrare (*alias* Henri-Auguste Zbinden, 1905-1952), cognato di Sartoris.

La presenza sottotono di de Chirico e la corrispondenza intercorsa fra il segretario del Novecento e l'architetto italo-svizzero, lasciano intendere la nascita di un “caso”, come scrive Saliotti a Sartoris nel novembre del 1928<sup>92</sup>, di cui non si conosce la natura. Probabilmente il pittore non vuole o è impossibili-

<sup>88</sup> *Carlolina di Sartoris a Saliotti*, Ginevra, 7 novembre 1928, in R. Bossaglia, *Il Novecento Italiano*, cit., pp. 185-186.

<sup>89</sup> L. Florentin, *Le mostre di Ginevra e Zurigo: Artisti italiani in Svizzera*, in «Illustrazione del Popolo», Torino, 8 maggio.

<sup>90</sup> AASGe, *Carlolina di Arturo Tosi a Alberto Saliotti*, Ginevra, 7 febbraio 1927, *Documenti della Mostra di Ginevra*, 1927.

<sup>91</sup> *21 artistes du Novecento italien – deuxième exposition d'artistes du Novecento italien*, presentazione di L. Florentin, catalogo della mostra, Ginevra, Galerie Moos, 16 giugno-luglio, Ginevra 1929. L'acquaforte di de Chirico, n. 23, pp. 10, 20-21, è riprodotta in catalogo. Come precisa il catalogo le opere sono state inviate dalla Galleria Milano.

<sup>92</sup> Scrive Saliotti: “Per il caso de Chirico non si è deciso ancora nulla”. *Copia lettera di Saliotti a Sartoris*, 11 novembre 1928, in R. Bossaglia, *Il “Novecento Italiano”*, cit., p. 186.

tato a partecipare, ma l'artista "è molto atteso in Svizzera", come sottolinea Sartoris, e i direttori dei musei di Ginevra e Basilea (dove la mostra dovrà essere ripresa) "vogliono" assolutamente de Chirico. L'"affaire" si conclude con la lapidaria assicurazione di Sartoris che lui "penserà a de Chirico."<sup>93</sup> Sappiamo come.

## Berlino 1929

Il Novecento Italiano giunge a Berlino grazie a Gabriele Mucchi che, vivendo in quella città, era riuscito a stabilire i necessari contatti fra il Comitato direttivo del gruppo e la realtà artistica berlinese. L'intento del giovane pittore era di presentare quanto di innovativo e moderno si stava facendo in Italia alla *Juryfreie Kunstschau*, una istituzione espositiva pari per importanza alla *Berliner Secession* o alla *Akademie* ma più aperta al nuovo. La mostra, una grande kermesse con centinaia di espositori e oltre 1430 opere, si apre nel settembre del 1929 con la partecipazione di artisti tedeschi e italiani appartenenti a diversi orientamenti, la sala centrale e più grande è destinata a Novecento, nelle sale intorno sono le opere dei migliori artisti tedeschi suddivisi fra quelli della "*Dresdner Secession*" e del "*Novembergruppe*", vale a dire, come gli organizzatori italiani comprenderanno soltanto all'apertura della mostra, tendenze tradizionali che coabitano con l'avanguardia tedesca, in gran parte comunista, e la moderna pittura italiana sensibile al fascismo.

La sezione dedicata a Novecento Italiano riprende la mostra di Ginevra con qualche integrazione. Vi sono i quadri di Mucchi che non era presente nelle precedenti mostre novecentiste, si aggiungono opere di Funi, Arturo Martini, Marussig, Saliotti, Severini, Sironi, Tosi, Zanini, ma non muta la presenza di de Chirico costretto anche a Berlino a essere malamente rappresentato con l'acquaforte *Die Archäologen*.<sup>94</sup>

Nel catalogo generale della mostra la sezione italiana è presentata brevemente da Gabriele Mucchi che si firma "Commissario di Novecento Italiano a Berlino":

Il Novecento Italiano raccoglie in Italia e all'estero le forze artistiche italiane più vive e moderne, a prescindere da scuole e tendenze, anche se gli artisti che lo compongono lasciano trasparire un salutare segno della loro latinità. Il gruppo è formato da artisti importanti come Carrà, Funi, Marussig, Saliotti, Sironi, Tosi e altri e, sotto la protezione di S.E. Benito Mussolini, ha annoverato, nei pochi anni dalla sua nascita, un gran numero di mostre significative in Italia e all'estero.<sup>95</sup>

La mostra di Berlino sarà ricordata per essere stata l'occasione di uno dei primi scontri fra artisti di diverse tendenze politiche. Lo scriverà con grande preoccupazione e imbarazzo Mucchi a Saliotti: "Devi sapere che fa parte del *Novembergruppe* un certo Heartfield fotografo comunista, il quale ha una sala di 'Fotomontages' [...] [nella quale] ci sono due o tre ferocissime pagine contro Mussolini."<sup>96</sup>

<sup>93</sup> *Lettere di Sartoris a Saliotti*, Ginevra, 1 dicembre 1928; 18 marzo 1929; 4 aprile 1929, in R. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, cit., pp. 186-187.

<sup>94</sup> *Juryfreie Kunstschau Berlin 1929*, catalogo della mostra, Berlino 1929, n. 188. A differenza delle altre opere in catalogo, per l'acquaforte di de Chirico non è indicato il prezzo.

<sup>95</sup> G. Mucchi, *Novecento Italiano*, in *Juryfreie Kunstschau Berlin 1929*, cat. mostra, Berlino, 1929.

<sup>96</sup> Il testo integrale della lettera di Gabriele Mucchi ad Alberto Saliotti, inviata da Berlino il 10 settembre 1929, è in R. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, cit., pp. 111-114.

La stampa comunista berlinese sottolineava con grande evidenza il contrasto fra la satira dell'artista tedesco e il ritratto del Duce di Adolfo Wildt esposto nella sala italiana. Non solo, ma la polemica raggiungeva anche Carrà, presente con tranquillizzanti paesaggi, portando il *Novembergruppe* a esporre fra i propri artisti (come esplicitamente indica il catalogo) il Carrà futurista dei *Funerali dell'anarchico Galli* e il Russolo, anch'esso futurista, di *Rivoluzione*.<sup>97</sup> Il giornale «Berliner Horgan», come riporta Mucchi, poteva così scrivere polemicamente: «Due gruppi speciali: il Novecento protetto da Mussolini e il rivoluzionario *Novembergruppe*. L'Italia sta ferma nel passato, il *Novembergruppe* è in movimento.»<sup>98</sup>

## Parigi 1929

Il 30 novembre si apre alla Galerie Editions Bonaparte di Parigi l'*Exposition Art Italien Moderne* organizzata da Mario Tozzi. Tozzi, fiduciario di Novecento nella capitale francese, intesse con Saliotti un intenso rapporto costituito in gran parte da una torrenziale corrispondenza in cui i problemi organizzativi convivono con questioni estetiche, faccende private, rivalità fra artisti, curiosità e problematiche anche di grande interesse utili per comprendere l'arte e la società del tempo attraverso il particolare osservatorio parigino.

Secondo Tozzi la mostra deve avere il carattere di una esposizione ampia e generale, testimonianza delle nuove ricerche e delle diverse tendenze, a cui far seguire una più ristretta al gruppo più genuinamente novecentista (sarà la mostra alla Galerie Zak del marzo 1930). Gli artisti selezionati e invitati da Tozzi sono 51 per una settantina di opere (la partecipazione di ogni artista non supera un'opera ciascuno di pittura o scultura e una grafica), suddivise nelle diverse sezioni in cui è articolata la mostra (pittura, scultura, architettura, teatro, incisione e disegno). Giorgio de Chirico è presente con un olio e un disegno. Per la prima volta in una mostra di Novecento espone anche Alberto Savinio.<sup>99</sup>

Mario Tozzi, confermando di essere un autentico «grafomane» fra i novecentisti, scrive una lunga presentazione, sicuramente la più ampia fra quelle che abbiamo incontrato finora nei diversi cataloghi consultati, ma anche una delle più interessanti e intelligenti, molto lontana dal tono apoletico e dalla facile disponibilità encomiastica di moda in quei tempi. Ribaditi i valori storici della italianità dell'arte e la sua importanza internazionale, Tozzi ricostruisce le vicende dell'arte italiana dal Futurismo, che ebbe «il potere di destare le energie assopite ma il cui valore innovativo fu reso sterile dalla vittoria delle armi e dal fascismo che risvegliarono il sentimento nazionale», ai tempi presenti.

Da una nuova condizione di spirito sono nate la *Pittura Metafisica*, i *Valori Plastici*, de Chirico, Carrà e, più tardi, il movimento di Novecento che può essere considerato come un loro corollario. Con la *Pittura Metafisica* e i *Valori Plastici* l'arte italiana ritorna alla grande tradizione, ma questo ritorno si arricchisce della

<sup>97</sup> *Juryfreie Kunstschau Berlin 1929*, cit.: Carrà Carlo, 167. *Beerdigung des Anarchisten*; Russolo, 1038. *Revolution*. Le due opere futuriste, provenienti da collezioni private berlinesi, erano messe in vendita al prezzo di 5.000 lire.

<sup>98</sup> *Lettera di Mucchi a Saliotti*, Berlino, 10 settembre 1929, cit. Sulla mostra berlinese si veda: C. Gian Ferrari, *Avanguardia e tradizione - 1929: La polemica alla Juryfreie Kunstschau*, in A. Monferini, *Carlo Carrà 1881-1966*, cat. mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Electa, Milano, 1994, pp. 110-113.

<sup>99</sup> De Chirico espone: 7. *Les Gladiateurs*; 46. *Dessin*. Savinio espone: 24. *Étoiles*.

libertà acquisita durante l'esperienza futurista con uno spirito altamente dinamico e moderno. I maestri più puri del Rinascimento e dei periodi precedenti, da Giotto a Paolo Uccello a Masaccio, sono loro serviti da guida. Questa è un'epoca molto nobile e aristocratica della nostra arte che conosce un grande successo. Le opere create nel corso di questi anni fortunati da un Carrà, un de Chirico, un Soffici, un Morandi e un Martini sono quelle che contano nella nostra storia. [Rispetto alla *Metafisica* e a *Valori Plastici*] Novecento, che ha avuto il suo pieno sviluppo a Milano, è di un maggiore tradizionalismo: delle opere degli antichi maestri riprende l'aspetto esteriore e visivo, più che la sostanza intima. Questo perché i lavori degli artisti di questo gruppo qualche volta sanno di museo ed è un po' assente lo spirito creativo ed eminentemente poetico di *Valori Plastici*.

Tozzi cita gli artisti maggiori del movimento, si diffonde sulle diverse 'scuole', da quella toscana a quella lombarda, sulle contrastanti personalità, fino a "les peintres italiens de Paris", i quali

pur subendo, in una certa misura, l'inevitabile influenza dell'ambiente dove lavorano, partecipano in modo intenso alla vita e all'evoluzione artistica del loro paese d'origine. Prampolini rimasto fedele al futurismo, Severini che lo sta abbandonando per ispirarsi ai primitivi, accanto ad un autore come Giorgio de Chirico che si richiama più o meno alla *Pittura metafisica*, noi troviamo suo fratello Savinio, Martinelli, de Pisis, Paresce, Campigli, io stesso. Infine Amedeo Modigliani che fu, malgrado il suo aspro modernismo, un degno discendente dei maestri antichi per il suo culto della linea e per il sentimento del colore.<sup>100</sup>

### Berna 1930

De Chirico non partecipa alle mostre di Basilea e alla Galerie Zak di Parigi mentre due sue opere saranno esposte a Berna nella mostra *Artisti della nuova Italia. Künstler des neuen Italien*, organizzata come tutte le mostre novecentiste in Svizzera da Alberto Sartoris che firma anche la lunga presentazione in catalogo. Tozzi ha fatto scuola sia per l'ampiezza dello scritto che per la sua impostazione che ripercorre storicamente le vicende dell'arte moderna italiana.<sup>101</sup> L'esposizione si basa fondamentalmente sul trasferimento nella capitale elvetica delle opere già esposte a Basilea con alcune modifiche. Aumentano le opere esposte di Campigli, de Pisis, Paulucci, Prampolini, si inseriscono artisti che erano assenti a Basilea come Fillia. De Chirico è presente con due opere, *Malerei* e ancora *Die Archäologen*, la stessa acquaforte che continua a portare il nome dell'artista in giro per l'Europa, dopo Ginevra e Berlino ora anche a Berna.<sup>102</sup> Fra gli articoli pubblicati in Italia va segnalato quello del poeta Henri Ferrare che aveva presentato de Chirico a Ginevra.<sup>103</sup>

<sup>100</sup> M. Tozzi, *Avant-propos*, in *Exposition Art Italien Moderne*, catalogo della mostra, Parigi, Editions Galerie Bonaparte, 30 novembre-20 dicembre, Parigi, 1929, p. 7.

<sup>101</sup> A. Sartoris, *Die Entwicklung der modernen Kunst in Italien*, in *Artisti della Nuova Italia. Künstler des Neuen Italien*, catalogo della mostra, Berna, Kunsthalle, 16 marzo-4 maggio, Berna 1930.

<sup>102</sup> De Chirico espone: 73. *Die Archäologen*, S.fr. 40; 74. *Malerei* (senza prezzo). Dal titolo e dal prezzo la prima opera va individuata nella già nota acquaforte.

<sup>103</sup> H. Ferrare, *Gli artisti della nuova Italia alla Kunstballe di Berna*, in «Rivista illustrata del Popolo d'Italia», Milano, agosto 1930.



## Buenos Aires – Montevideo, 1930

La Mostra del Novecento Italiano che si apre nel settembre 1930 a "Los Amigos del arte" di Buenos Aires costituisce una delle esposizioni più rilevanti fra tutte le mostre internazionali novecentiste per numero di artisti (46) e di opere esposte (208 dipinti e un'unica scultura di Adolfo Wildt, *Il Duce*, che apre il catalogo delle opere), per la qualità del catalogo e, in particolare, per la sua particolare aderenza ai principi ispiratori del movimento.

La sua organizzazione era iniziata alcuni anni prima attraverso il solito lavoro svolto per corrispondenza fra Saliotti e i referenti argentini, quali l'editore Sandro Piantanida fondatore di una casa editrice che pubblicherà un quindicinale d'arte in spagnolo e italiano.<sup>104</sup> I sempre più difficili rapporti fra il segretario e il Comitato, in particolare Gussoni e Barbaroux, e il mancato sostegno della Sarfatti<sup>105</sup>, spiegano la graduale uscita di scena di Saliotti. Nel novembre del 1929 si rompe il contratto di collaborazione che lo legava alla Galleria Milano<sup>106</sup> e nel 1930, nel catalogo di Buenos Aires, il suo nome non compare più nemmeno fra i componenti del Comitato direttivo. Saliotti si occupa della mostra fino al marzo del 1929, poi subentra direttamente la Sarfatti, che scrive la prefazione in catalogo sintetizzando quanto pubblicato in quello stesso anno nella sua *Storia della pittura moderna*.<sup>107</sup> In catalogo, pubblicato in italiano, ogni artista è presentato da una breve biografia a cui segue l'elenco delle opere e un'accurata nota bibliografica. Le opere esposte per ciascun artista variano secondo una valutazione compiuta caso per caso, probabilmente proprio dalla Sarfatti, da uno a tre / quattro quadri per tutti con le eccezioni dei maestri novecentisti (Carrà, Casorati, Funi, Marussig, Saliotti, Sironi, Soffici e Tosi) presenti con più di dieci dipinti, e degli italiani di Parigi (Campigli, de Chirico, de Pisis, Tozzi) presenti con quattro / cinque lavori. Di Giorgio de Chirico vengono esposte cinque opere straordinarie quanto sorprendenti trattandosi di dipinti del periodo pre-metafisico: *Serenata* (riprodotta in catalogo, fig. 11), *Prometeo*, *Lotta di centauri*, *Centauro morente* e *Sfinge*, tutte realizzate intorno al 1909.<sup>108</sup>

L'evento, anche per i suoi evidenti contorni politici, riscosse un enorme successo di pubblico e di stampa. I giornali italiani, argentini e molti stranieri seguirono ogni momento della grandiosa kermesse d'arte, dal viaggio della Sarfatti sul "Conte Grande" da Genova a Buenos Aires alla fastosa

<sup>104</sup> *Lettera di Piantanida a Saliotti*, Buenos Aires, 2 aprile 1927, in R. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, cit., p. 181.

<sup>105</sup> *Lettera di Saliotti a Margherita Sarfatti, 20-12-1929*, in R. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, cit., pp. 116-117, riportata anche in C. Gian Ferrari, *Saliotti segretario...*, cit., pp. 39-40. Saliotti scrive nel dicembre del 1929 a proposito della organizzazione della mostra a Basilea, aggiungendo: "C'è una tale confusione nel campo artistico che non si capisce più nulla. L'accademia che tira da una parte, i Sindacati dall'altra, i giovani dalla loro, i vecchi idem, e tutti insieme contro il novecento. Le ragioni lei le conosce di certo, ma credo che le maggiori siano l'interesse e l'arrivismo. In tutto ciò l'arte e le sue manifestazioni e tendenze c'entrano pochino [...]. In complesso ho avuto l'impressione che molti si disinteressano, chi per una ragione chi per un'altra. Certo che dispiace di vedere come contraccambiano a quello che abbiamo sempre fatto per pura passione della nostra arte e con il massimo di disinteresse. Non le pare Signora? Ma val proprio la pena di continuare così?"

<sup>106</sup> *Lettera di Tozzi a Saliotti*, Parigi, 13 novembre 1929, in R. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, cit., p. 180.

<sup>107</sup> M. Sarfatti, *Prefazione*, in *Novecento Italiano*, catalogo della mostra, Buenos Aires, Amigos del arte, settembre-ottobre, Buenos Aires 1930. M. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, P. Cremonese, Roma 1930; su Novecento si vedano le pp. 123 e sgg.

<sup>108</sup> *Novecento Italiano*, cit., p. 25, opere nn. 48-52, tav. XVII. Nella breve nota biografica di Chirico è così presentato: "Nato a Volo, in Grecia, nel 1888 da genitori italiani, ha studiato alle Accademie di Atene e di Monaco e col trionfo della sua lirica 'metafisica' si è affermato anche in America, come uno dei più originali pittori d'oggi. È presente nelle mostre più importanti; e ha quadri nei musei di Roma, Essen, Grenoble, Chicago, Filadelfia, ecc. Vive a Parigi, Rue Messonier, 4." La scelta delle opere, non sappiamo quanto condivisa dall'artista, va fatta risalire al ruolo organizzativo svolto dalla Galleria Milano dove il dipinto *Lotta di centauri*, oggi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, era stato esposto nella *Prima mostra di pittori italiani residenti a Parigi...*, cit., n. 7.



fig. 11 *Serenata*, 1909 ca. (Staatliche Museum zu Berlin, National-Galerie), opera riprodotta nel catalogo della mostra *Novecento Italiano*, Buenos Aires, Amigos del arte, 1930. L'opera sarà esposta anche a Montevideo, Circulo de Bellas Artes, 1930

ricordino *Piazza pubblica* e *Giorno di festa*. Per qualche cosa ha intitolato uno dei suoi quadri *Le muse inquietanti*. Queste muse sono, senza dubbio, quelle che gli dettarono alcuni suoi brevi poemi in rima e *Ebdomeros – le peintre et son genie chez l'écrivain*, libro fatto di luci e di immagini. Pittore, scrittore, poeta, c'è nulla di più italiano che questa multipla attività espansiva?<sup>109</sup>

Più critica, in particolare per l'eccessivo interesse a vendere piuttosto che a promuovere l'arte italiana, la stampa italiana in Argentina. Sandro Piantanida, uno degli ideatori dell'evento, pubblica un lunghissimo commento in cui, con la ricostruzione delle vicende storiche della pittura europea che portarono al Novecento Italiano, lamenta la disomogeneità di una mostra che "non è di Novecento" poiché non è presente Bucci che inventò il nome del gruppo, e "vi figurano pittori di tendenza, di spirito e di scuola diametralmente opposta" fra cui pone de Chirico, e non è neppure "una collettiva" per assenze che ritiene troppo significative.<sup>110</sup> Alla fine della mostra è il momento della nostalgia, del rimpianto e dei saluti, anche a de Chirico, "spirito romantico rievocatore tetro di sommità e di baratri"<sup>111</sup>, ma anche delle polemiche sempre più velenose contro Novecento, in particolare per l'accusa di essersi sostituito al ruolo che il regime aveva affidato al sindacato fascista nella promozione dell'arte italiana all'estero.<sup>112</sup>

La mostra proseguì per Montevideo, tappa ignorata nella storiografia novecentista, dove fu esposta al Circulo de Bellas Artes. Non si conosce l'esistenza di un catalogo, forse fu utilizzato lo stesso di Buenos Aires, ma dalle centinaia di articoli pubblicati in Italia e all'estero, tutti uguali nel riprendere la velina della Stefani, sappiamo che essa aveva "conseguito un vivo successo artistico, l'affluenza dei visitatori è stata straordinaria, gli acquisti numerosissimi" e, fra questi, opere di Ferrazzi e Saliotti che entrarono a far parte delle collezioni del Museo d'arte moderna di Montevideo.<sup>113</sup>

<sup>109</sup> *La Mostra a Buenos Aires del "Novecento Italiano" in un articolo della «Nacion»*, in «Il Popolo d'Italia», Milano, 30 ottobre 1930, lo stesso articolo su «Il Giornale d'Italia», Roma, 28 ottobre 1930, e su altre testate.

<sup>110</sup> S.P., *Genesi e contenuto del "900" Italiano*, in «La Patria degli Italiani», Buenos Aires, 28 settembre 1930.

<sup>111</sup> F. di Giglio, *Se ne vanno...*, in «Il Mattino d'Italia», Buenos Aires, 21 ottobre 1930.

<sup>112</sup> Sul fronte degli oppositori si veda quanto scrive A.F. Della Porta, *Come è giunto il "900 Italiano" a Buenos Aires*, in «Il Regime Fascista», Cremona, 9 ottobre 1930 e la risposta al foglio di Farinacci di M.G. Sarfatti, *Bilancio della Mostra del '900 a Buenos Aires*, in «Il Popolo d'Italia», Milano, 24 ottobre 1930.

<sup>113</sup> *Il successo a Montevideo della mostra del Novecento Italiano*, in «Corriere della Sera», Milano, 30 dicembre 1930.

## Monaco 1931

Poco prima delle 3 di stanotte è scoppiato a Monaco un improvviso incendio nel Palazzo di Cristallo. In meno di un'ora il vastissimo palazzo è andato completamente distrutto [...]. Le cause dell'incendio sono ignote [...]. Nel Palazzo di Cristallo si svolgeva attualmente la Mostra annuale di pittura moderna che era stata inaugurata martedì scorso, e per la prima volta partecipava a essa un'agguerrita e valorosa rappresentanza di artisti italiani del Novecento, fra i quali Casorati, Carrà, Funi, Marussig, Eleonora Fini, Tosi, Sironi, Borra, Reggiani, Lilloni, Salietti, Consolo, Monti, Del Bon, De Grada, Giannini, De Amicis, Carpi, de Chirico e De Rocchi... Tutti i 3000 quadri esposti alla mostra, e che complessivamente rappresentavano un tesoro artistico di grandissimo valore, sono andati distrutti.<sup>114</sup>

L'enorme mostra, inaugurata il primo giugno, si articolava nella sezione storica dedicata ai pittori romantici tedeschi, negli artisti della 'Künstler Genossenschaft' e della 'Münchener Secession' in cui, per iniziativa di Achille Funi che ne aveva curato la selezione e l'allestimento, esponevano gli artisti italiani tutti riconducibili a Novecento. Di de Chirico era esposto l'olio *Das Mannequin mit den Ruinen* della Galerie Flechtheim di Berlino.<sup>115</sup>

In realtà non tutti i dipinti andarono perduti, fra le opere italiane se ne salvarono sei, due di Carrà, una ciascuna di De Grada, Funi, Lilloni e Salietti.<sup>116</sup>

## La mostra itinerante nei paesi scandinavi, 1931-1932

Non era ancora dimenticata la profonda emozione per il rogo del Glaspalast di Monaco che Novecento riuscì a mettere in campo, nonostante il clima sempre più ostile avvertibile in Italia, una delle più ampie e complesse operazioni di promozione dell'arte italiana mai realizzata, una grande mostra con oltre 180 opere di 52 artisti itinerante per tre stati, Svezia, Finlandia e Norvegia, e cinque città, Stoccolma, Helsinki, Turku (Abo), Göteborg, Oslo, lungo una maratona d'arte che inizia nel settembre del 1931 e si conclude alla fine di febbraio del 1932.

L'operazione è diretta da Margherita Sarfatti con la consueta presenza operativa della Galleria Milano e il ritorno al lavoro organizzativo di Alberto Salietti, che non fa più parte del Comitato direttivo di Novecento Italiano ma compare come "Commissario dell'esposizione." Proprio per il contributo dato all'organizzazione della mostra di Stoccolma, il re di Svezia gli conferirà l'alta onorificenza di Ufficiale dell'Ordine di Vasa.

La Sarfatti, con lo stile che conosciamo, seleziona gli artisti e le opere che variano da due o tre per tutti con le eccezioni dei maestri: Campigli, Carrà, de Chirico, Funi, Marussig, Salietti, Sironi e Tosi presenti con otto dipinti.

<sup>114</sup> *Tremila quadri distrutti a Monaco nell'incendio del Palazzo di Cristallo*, in «Corriere della Sera», Milano, 6 giugno 1931.

<sup>115</sup> *Münchener Kunstausstellung 1931 im Glaspalast*, catalogo della mostra, Monaco, 1 giugno-ottobre [distrutto nell'incendio del 6 giugno 1931], Monaco 1931, p. 58, sala 55, n. 1867, l'opera non era in vendita.

<sup>116</sup> *Il Palazzo di Cristallo arso. La mostra di oltre 3000 quadri incenerita*, in «Corriere della Sera», Milano, 7 giugno 1931.



figg. 12-13 *Cavallo e zebra sulla riva del mare* e *Autoritratto*, riprodotte nei cataloghi delle mostre *Il Novecento Italiano*, di Stoccolma, Helsinki, Turku (Abo), Göteborg, Oslo, 1931-1932

Modestissime le variazioni fra le diverse mostre e i relativi cataloghi. Le opere esposte saranno 182 in Svezia e Finlandia e 181 a Oslo (un'opera in meno di Campigli). Margherita Sarfatti scrive le prefazioni dei cataloghi svedese e norvegese, un breve testo di carattere eminentemente storiografico che ricostruisce le vicende di Novecento dal 1922 alle mostre internazionali<sup>117</sup>, mentre in quello finlandese sono pubblicati due interventi critici anonimi.<sup>118</sup> Mancando i cataloghi delle mostre di Turku (Abo) e Göteborg si può desumere che per esse furono utilizzati quelli di Helsinki e Stoccolma.

Questa volta de Chirico è presente con un'opera metafisica, *Arianna*, e con lavori dell'ultimo periodo.<sup>119</sup> A de Chirico viene riservato l'onore di essere presente in effigie due volte, con il suo *Autoritratto* del 1930<sup>120</sup> (figg. 12 e 13) e con il ritratto dipinto da Nino Bertolletti nel 1924 (fig. 14), testimonianza del periodo romano di de Chirico durante il quale era nato un intenso rapporto di amicizia fra i due artisti.<sup>121</sup>

Notevole l'attenzione della stampa, sia quella italiana che riprende i comunicati di agenzia o è presente con propri inviati, sia, in particolare, quella dei critici scandinavi che vedono nella mostra la prima, grande, presenza dell'arte italiana nei loro paesi. Nei loro commenti sono sottolineate con notevole attenzione le opere di de Chirico, Campigli e Saliotti. In particolare i miti mediterranei di de Chirico fanno vibrare di interesse ed emozione il pubblico nordico.

<sup>117</sup> "Il Novecento Italiano". *Nutida italiensk Konst*, prefazione di M.G. Sarfatti, catalogo della mostra, Stoccolma, Liljevalchs Konsthall, 9 settembre-4 ottobre, Stoccolma 1931; "Il Novecento Italiano". *Italiensk Nutidskonst*, prefazione di M.G. Sarfatti, catalogo della mostra, Oslo, Kunstnernes Hus, 4-21 febbraio, Oslo 1932.

<sup>118</sup> "Il Novecento Italiano". *Nykyäikaista italialaista taidetta. Nutida italiensk konst*, catalogo della mostra, Helsinki, Taidealli-Konsthallen, 24 ottobre-novembre, Helsinki 1931.

<sup>119</sup> Riporto l'elenco delle opere di de Chirico tratte dal catalogo di Stoccolma, p. 18, con la traduzione dei titoli: 50. *Själporträtt* (Autoritratto); 51. *Arianna*, tempera; 52. *Hästar* (Cavalli); 53. *Naket* (Nudo); 54. *Naket* (Nudo); 55. *Hästar* (Cavalli); 56. *Hästar* (Cavalli); 57. *Konstnärens hustru* (Moglie dell'artista). In catalogo sono riprodotti i dipinti *Hästar* (Cavallo e zebra sulla riva del mare) e *Själporträtt* (Autoritratto). Nel catalogo finlandese non mutano le opere ma è riprodotto soltanto *Hevosia-Hästar* (Cavallo e zebra sulla riva del mare). Nel catalogo di Oslo cambia la numerazione delle opere, da 49 a 56, e sono riprodotte *Hester* (Cavallo e zebra sulla riva del mare) e *Seluportrett* (Autoritratto).

<sup>120</sup> L'opera era già stata esposta nella personale di de Chirico alla Galleria Milano del 1931.

<sup>121</sup> Riporto dal catalogo di Stoccolma, p. 14: 15. *Porträtt av målaren Giorgio de Chirico* (Ritratto del pittore Giorgio de Chirico), riprodotto nel catalogo svedese e finlandese. Bertolletti espose a Roma nel 1927, alla *XCII Esposizione degli Amatori e Cultori* nel gruppo dei "Dieci artisti del Novecento Italiano" presentato da Margherita Sarfatti. Seppur invitato, non parteciperà alla seconda mostra del Novecento Italiano di Milano (1929).



fig. 14 Nino Bertolotti, *Ritratto del pittore Giorgio de Chirico*, 1924, esposto nella mostra itinerante nei paesi scandinavi, 1931-1932, e pubblicato nei cataloghi delle mostre di Stoccolma e Helsinki



fig. 15 *Cavallo e zebra sulla riva del mare*, pubblicato con *Pugile* di Messina e *Ritorno alla fonte* di Saliotti sulla prima pagina di «Svenska Dagbladet», Stoccolma, 9 settembre 1931, Genova, Archivio Alberto Saliotti

Da una prima rapida corsa nelle bellissime sale, nel complesso, si ha l'impressione che non tutte le opere esposte siano di altissimo pregio. Ma in mezzo ad esse si elevano voci individuali di alta e forte bellezza, come specialmente, le tele di Giorgio de Chirico, le cui fantasie di colonne marmoree e di cavalli di pietra antica emanano un forte soffio di vivente classicità.<sup>122</sup>

Lo «Svenska Dagbladet» di Stoccolma dedica l'intera prima pagina del giornale all'inaugurazione della mostra con le riproduzioni del *Pugile* di Messina, *Ritorno alla fonte* di Saliotti e *Cavallo e zebra sulla riva del mare* di de Chirico (fig. 15).<sup>123</sup> Il critico d'arte Karl Asplund scrive sullo «Svenska Dagbladet» di Stoccolma un lungo servizio sulla mostra che viene in gran parte ripreso dalla stampa italiana:

Egli si sofferma principalmente a esaminare la personalità artistica di de Chirico, tra i più discussi e ammirati pittori che attualmente espongono a Parigi, artista di grande e originale fantasia, che nei suoi quadri con colonne marmoree e cavalli fa rivivere un'arte classica di gusto moderno. De Chirico è uno dei pochi pittori del gruppo conosciuto in tutto il mondo. Noi non abbiamo visto i suoi famosi quadri di città; ma possiamo studiare qui un paio dei suoi non meno famosi quadri di cavalli. I suoi cavalli non somigliano ai cavalli che voi conoscete; ma sembrano cavalli fantastici, modellati nel gesso, con code come crinoline. Rovine di antichi palazzi e frammenti di colonne entrano pure nella composizione, ma i cavalli hanno una loro vita a sé, e sembrano guardare, pieni di orgoglio, indietro, verso un grande passato, o avanti, verso un grande avvenire. I quadri da de Chirico composti su temi di donne, sono un po' dolciastrici, come dei Renoir più banali.<sup>124</sup>

<sup>122</sup> Il «900» Italiano a Stoccolma. Duecento opere esposte, in «Il Progresso Italo-Americano», New York, 4 ottobre 1931.

<sup>123</sup> *Nutida Italiensk Konst i Liljevalchs. "Il Novecento Italiano" har vernissage i dag*, in «Svenska Dagbladet», Stoccolma, 9 settembre 1931.

<sup>124</sup> *L'arte italiana contemporanea nei giudizi della stampa svedese*, in «Il Secolo XIX», Genova, 3 dicembre 1931.

Un altro critico svedese del «Dagens Niheter» scrive:

Il nome più largamente e vantaggiosamente conosciuto anche fuori d'Italia fra i pittori rappresentati in questa esposizione è Giorgio de Chirico. Talento speculativo e che si preoccupa molto dello spazio, vale a dire della terza dimensione, nei suoi quadri. Già prima d'ora ho veduto lavori di lui improntati ad un realismo che prende tutta l'anima e che ci fa ricordare insieme di Mantegna e di Lothe. La collezione dei quadri da lui esposti a Stoccolma non lo rappresenta pienamente. Le sue strane visioni di sogno con cavalli bianchi in un paesaggio classico e le sue figure a nudo, ricordanti Renoir, sono più trasandate e meno intense di quelle che prima ho ammirato come opera di sua mano. Anche questa volta però i suoi quadri esposti a Stoccolma rivelano un artista di rango ben elevato.<sup>125</sup>

Il «Social-Demokraten» di Stoccolma conviene con quanto scrive la Sarfatti in catalogo, ovvero che le opere esposte vogliano dare «l'impressione di artisti che si sforzano sul serio di aprirsi una via». Osserva che «essi mirano alla semplificazione monumentale, una vigorosa rudezza piuttosto che una ricercata eleganza.»<sup>126</sup> In un altro servizio si sofferma in modo particolare su de Chirico di cui pubblica *Cavallo e zebra sulla riva del mare*<sup>127</sup>, sicuramente una delle opere più riprodotte della mostra. Un altro dipinto di de Chirico è *Cavallo con rovine* (fig. 16), pubblicato da Efraim Lundmark con *Nuotatori* di Carrà, *Marinaio morente* di Rambelli e *Cavaliere* di Sironi:

Si vede che la nuova Italia ha studiato con grande amore e grande vantaggio Masaccio, Masolino, Piero... Gli artisti di Novecento non si sono fermati a ciò che è mollemente lirico nell'arte classica dato che il tempo presente duro e severo non lo permette, rivolgendo lo studio con passione alla monumentalità.<sup>128</sup>

Sul medesimo registro i commenti lusinghieri della stampa finlandese:

De Chirico con i suoi cavalli sa creare un originale clima poetico e fantasioso, qualcuno parla addirittura di clima classico, e con il ritratto della moglie ha saputo rendere un senso di bella delicatezza.<sup>129</sup>

Entusiasta di de Chirico anche la stampa norvegese. J. Mose pubblica con grande risalto la foto di *Cavallo e zebra sulla riva del mare* e scrive di superba capacità tecnica al servizio dello stile antico.<sup>130</sup> Analoghi i commenti di «Nationen» che aggiunge il tributo a Renoir in particolare nei nudi e nel ritratto della moglie.<sup>131</sup>

<sup>125</sup> *Italia artistica all'estero*, in «Il Popolo d'Italia», Milano, 4 dicembre 1931.

<sup>126</sup> E.R-g, *Ny italiensk konst i Liljevalchs ball*, in «Social-Demokraten», Stoccolma, 10 settembre 1931. Le traduzioni sono ricavate da appunti e lettere inviate a Saliotti e dallo stesso incollate accanto ai ritagli giornalistici ordinati nei suoi 'libroni'.

<sup>127</sup> E.R-g, *Moderni Italiensk maleri*, in «Social-Demokraten», Stoccolma, 1 ottobre 1931.

<sup>128</sup> E. Lundmark, «Il Novecento Italiano». *Italienska konstutställningens vernissage pa onsdagen*, in «Nya Daglist Allehanda» Stoccolma, 9 settembre 1931.

<sup>129</sup> S. Sibilis, *Quadri e sculture italiane in Finlandia ammirate e discusse*, in «Il Popolo di Roma», 5 novembre 1931.

<sup>130</sup> J. Mose, Kunst. «Il Novecento Italiano» *Italiensk utstilling i kuentnerbuset*, in «Morgenposten», Oslo, 12 febbraio 1932.

<sup>131</sup> E.L., *Den Italienske utstilling*, in «Nationen», Oslo, 9 febbraio 1932.

Di particolare interesse le osservazioni critiche di Odd Hoolaas:

Il più conosciuto è Giorgio de Chirico. Si dice che lui abbia fondato una scuola metafisica, ma di rado questa parola enigmatica è stata più enigmatica che in coincidenza con queste pitture. Egli respira una gioia di vivere che al massimo grado è di questo mondo. I suoi quadri di donne sono fortemente imparentati con quelli di Renoir ed egli si è anche appropriato lo splendore del colorito di porcellana delicata del maestro. I suoi quadri più interessanti sono le sue composizioni con cavalli. Impennandosi e con una criniera potente vanno uno o due alla volta lungo una costa omerica, nel torrente che conduce al mare. Una visione mediterranea che dà a questo Maestro di scenografia un pretesto di grande fascinazione.<sup>132</sup>

### Parigi 1932

Nella storiografia novecentista, sia Bossaglia che Pontiggia fanno concludere l'esperienza delle mostre internazionali di Novecento Italiano con le esposizioni in Scandinavia. In realtà, anche se non organizzate dal Comitato direttivo, per quanto dichiarato esplicitamente in catalogo e dai commenti pubblicati dalla stampa nazionale ed estera, vanno ancora considerate le mostre di Parigi alla Galerie Georges Bernheim, del marzo 1932, e di Praga alla Umelecka Beseda, dell'aprile-maggio del 1932.<sup>133</sup>

Giorgio de Chirico non partecipa alla mostra in Cecoslovacchia mentre è presente nella esposizione parigina.

La mostra di Parigi rappresenta un epilogo di grande rilievo dell'esperienza di Novecento Italiano. La decennale vicenda sarfattiana si spegne proprio nel 1932, ma lo fa con grande stile e con gusto raffinato sia per il luogo scelto che per i cerimonieri che ne celebrano il rito estremo, sia per i partecipanti che per quanto nascerà dalla stessa mostra. La Galerie Georges Bernheim, in Faubourg Saint Honoré 109, è una delle più prestigiose gallerie d'arte della capitale francese. Nel catalogo il critico Waldemar George scrive un importante saggio dedicato al "groupe de Novecento, dont l'élite partecipe à cette exposition", che sarà ripreso in diversi giornali italiani e, durante la mostra, la sera dell'11 marzo, il filosofo spagnolo Eugenio D'Ors vi tiene la conferenza *La peinture italienne contemporaine*.

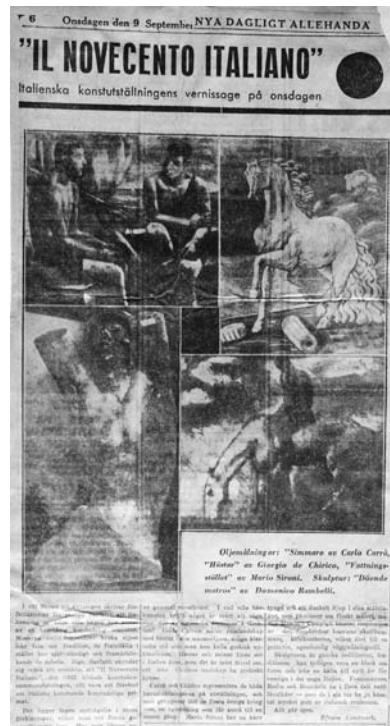


fig. 16 *Cavallo con rovine*, pubblicato con *Nuotatori* di Carrà, *Marinaio morente* di Rambelli e *Cavaliere* di Sironi da «Nya Dagligt Allehanda», Stoccolma, 9 settembre 1931, Genova, Archivio Alberto Salietti

<sup>132</sup> O. Hoolaas, *Den italienska utställning*, in «Tidens Tega», Oslo, 5 febbraio 1932. Nel giornale è riprodotto ancora una volta *Cavallo e zebra sulla riva del mare*.

<sup>133</sup> Della mostra di Praga non è stato reperito il catalogo, forse non realizzato. Dai numerosi comunicati stampa si può risalire al fatto che la mostra, ospitata nel circolo artistico Umelecka Beseda, è stata inaugurata il 5 aprile e chiusa l'11 maggio 1932 con la partecipazione di Carrà, Funi, Lega, Marussig, Salietti, Sironi, Soffici e Tosi.

Waldemar George non cita nessun artista, compie un esame del "gruppo" di Novecento che "rappresenta la volontà di restituire ai valori di pittura il loro valore perduto". Divide i pittori di Novecento in tre categorie, quelli della natura, i classicheggianti e i metafisici:

La terza parte è costituita da quelli che fanno la 'pittura metafisica'. Pur essendo italiani questi pittori provano perentoriamente che l'arte italiana rappresenta un sottile *trait-d'union* fra lo spirito del Mediterraneo e lo spirito europeo. Se l'arte italiana è stata per due secoli la sorgente comune dell'arte occidentale, è perché aveva sorpassato i limiti di un idioma esclusivamente latino. I pittori ch'io ho nominato sono, non solamente dei *lavoratori* astratti, dei pescatori d'ombre, dei sapienti sonnambuli. Il loro irrealismo non è solamente una forma di evadere e di compensazione, una feritoia dalla quale le nostre chimere, i nostri dei propiziatori, i nostri demoni famigliari, cacciati dal materialismo, rimpiazzano il bersaglio. Sono i fratelli minori dei pittori del Nord, la loro arte prova, una volta di più, che romanità o italianità sono sinonimi di universalità.<sup>134</sup>

Anche Eugenio D'Ors sostiene il carattere universale della nuova arte italiana:

La pittura italiana si presenta nel suo insieme come incorporata nella tradizione: non nella tradizione intesa nel senso locale di sottolineamento del carattere nazionale, ma di tendenza a rinnovare il carattere universale dell'arte. In questo senso la pittura italiana rappresenta il tipo più perfetto di reazione all'ideale del secolo XIX [...]. Carrà, Tozzi, de Chirico rappresentano rispettivamente: la primavera agitata della nuova tendenza, la sua diffusa estate, e un sottile autunno già travagliato interiormente da una forza corrosiva.<sup>135</sup>

Ventidue artisti espongono 61 opere ordinate a cura di Barbaroux e Feroni della Galleria Milano. De Chirico è presente con tre dipinti: *Composition*, *Mannequins* e *Gladiateurs*.<sup>136</sup>

Durante l'esposizione l'industriale italiano Carlo Frua De Angeli, aderendo al desiderio di André Dezarrois, direttore del Musée des Écoles Étrangères, acquista presso la mostra dodici quadri che dona al museo per farne il primo nucleo di una sala italiana del Jeu de Paume, nei Jardins des Tuileries, che si inaugurerà un anno dopo. Fra i dodici dipinti anche *Gladiatori*, "forte quadro di Giorgio de Chirico; groviglio rossastro di erculei corpi di uomo, reminiscenza e derivazione dei mosaici romani."<sup>137</sup>

<sup>134</sup> W. George, *22 artisti italiani a Parigi*, in «Corriere Padano», Ferrara, 17 marzo 1932. L'articolo riprende integralmente la presentazione di Waldemar George pubblicata nel catalogo. Si veda anche la recensione della mostra di A. Aniante, *Posta da Parigi. Pittura italiana*, in «Le Arti Plastiche», Milano, 1 marzo 1932.

<sup>135</sup> *Pittori nostri a Parigi. La Mostra d'arte italiana moderna*, in «Corriere della Sera», Milano, 8 aprile 1932; P. Sighinolfi, *Notiziario. La pittura italiana del Novecento in una conferenza di Eugenio d'Ors a Parigi*, in «Domus», Milano, maggio 1932.

<sup>136</sup> *22 Artistes Italiens Moderns*, presentazione di W. George, catalogo della mostra, Parigi, Galerie Georges Bernheim, 4-19 marzo, Parigi 1932. *Gladiateurs*, del 1929, è riprodotto nella recensione di Marcel Zahar, *L'actualité artistique. Une exposition de jeune peinture italienne à Paris*, in «Formes», Parigi, febbraio 1932.

<sup>137</sup> D.L. Pariset, *Dodici quadri del Novecento in una sala speciale del "Jeu de Paume"*, in «Nuova Italia», Parigi, 24 marzo 1932. Gli altri quadri donati erano di Sironi, Marussig, Tozzi, Severini, Funi, Tosi, Borra, de Pisis, Leonor Fini, Carrà e Zanini. Sull'apertura della sala, fra i diversi articoli, si veda M. Tozzi, *Il Museo del "Jeu de Paume"*, in «Il Secolo XIX», Genova, 1 febbraio 1933.