



UNICA

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI CAGLIARI

DOTTORATO DI RICERCA

Storia, Beni Culturali e Studi Internazionali

Ciclo XXXV

TITOLO TESI

Gli artisti sardi nel sistema espositivo fascista

Contesti e produzione

1922-1942

Settori scientifici disciplinari di afferenza

L-ART/03 – M-STO/08

Presentata da

Martina D'Asaro

Supervisore

Rita Ladogana

Co-supervisore

Mariangela Rapetti

Esame finale anno accademico 2021/2022

Tesi discussa nella sessione d'esame di aprile 2025

Ad Anna, la mia bambina.

INDICE

	Premessa metodologica	P. 5
	Introduzione	P. 7
1	Il Fascismo e gli artisti	P. 13
1.1	La nascita del Sindacato di Belle Arti fascista e il sistema espositivo	P. 22
1.2	Il Caso della Sardegna	P. 34
1.3	Le attività del Sindacato sardo, la I Mostra sindacale	P. 44
2	La Biennale di Venezia	P. 73
2.1	XIII Biennale 1922	P. 87
2.2	XIV Biennale 1924	P. 91
2.3	XV Biennale 1926	P. 95
2.4	XVI Biennale 1928	P. 98
2.5	XVII Biennale 1930	P. 103
2.6	XVIII Biennale 1932	P. 111
2.7	XIX Biennale 1934	P. 117
2.8	XX Biennale 1936	P. 128
2.9	XXI Biennale 1938	P. 133
2.10	XXII Biennale 1940	P. 139
2.11	XXIII Biennale 1942	P. 145
3	Artisti sardi alla Biennale 1922-1942	
3.1	Filippo Figari	P. 151
3.2	Francesco Ciusa	P. 161
3.3	Giuseppe Biasi	P. 167
3.4	Cesare Cabras	P. 174
3.5	Stanislao Dessy	P. 179
3.6	Mario Delitala	P. 184
3.7	Pietro Antonio Manca	P. 188
	Tabella delle partecipazioni alla Biennale di Venezia	P. 197

4	L'Archivio privato Filippo Figari	P. 199
4.1	Guida ai carteggi conservati nell'Archivio privato Figari	P. 214
	Immagini	P. 252
	Bibliografia	P. 268

PREMESSA METODOLOGICA

L'obiettivo della ricerca condotta è stato quello di ricostruire le vicende artistiche isolate nel periodo tra le due guerre mondiali, con una particolare attenzione all'importante ruolo ricoperto dalla partecipazione degli artisti sardi alla Biennale di Venezia, seguendo le trasformazioni della manifestazione dal momento della presa di potere fascista alla pausa forzata per l'incombere della Seconda Guerra Mondiale. Si è scelto di concentrare l'attenzione su sette artisti tra i più influenti¹, il cui profilo è stato tracciato approfondendo gli aspetti strettamente legati all'esperienza veneziana compiuta da ciascuno di loro. La ricerca è stata effettuata, oltre che negli archivi e biblioteche sardi e nazionali, presso l'Archivio Storico di Arte Contemporanea della Biennale di Venezia², dove si sono consultati i fascicoli relativi ad ogni artista, la fototeca³, la rassegna stampa, la documentazione relativa ad ogni edizione e, infine, i cataloghi originali di ogni edizione della Rassegna Internazionale. Parte del progetto ha riguardato la schedatura di una sezione del carteggio conservato nell'Archivio privato Figari, finora inedito, relativo a Filippo Figari, Segretario regionale del Sindacato di Belle Arti Fascista della Sardegna, eseguito con l'intento di collocarlo all'interno del sistema organizzativo fascista e di indagarne la personalità oltre la ben nota carriera artistica. Per restituire un'immagine quanto più possibile integra del gusto e delle tendenze

¹ È stata inserita una tabella con le partecipazioni quanto più possibile complete relative ad ogni edizione.

² Da questo momento ASAC Venezia.

³ Da cui sono tratte le immagini degli allestimenti e le foto d'epoca.

isolane e comprendere se l'innesto all'interno del sistema espositivo del regime abbia influenzato le arti isolate, si è scelto inoltre di approfondire gli aspetti legati alle prime attività espositive locali promosse dal Sindacato a partire dalla sua costituzione e di fare, quando possibile, un'analisi comparativa rispetto al coevo contesto nazionale.

INTRODUZIONE

“Come avrebbe potuto nascere nel popolo il gusto dell’arte, mentre lo Stato e la società si trovavano di fronte a ben più gravi problemi che richiedevano una rapida soluzione?”⁴

G. Deledda 14 ottobre 1901

Con queste parole Grazia Deledda, nel 1902, si pronuncia in riferimento alla mancata partecipazione degli artisti sardi all’Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia⁵; si definiva in quel momento la questione della coscienza nazionale, alla quale la scrittrice legherà opportunamente e con convinzione la produzione delle arti visive. La società, figlia del neonato Stato italiano, è occupata a districare nuovi nodi, ma è adesso che le arti sarde hanno urgenza di fiorire, e per farlo devono approdare a Venezia. Sono anni di mutamenti fondamentali e l’Isola è impegnata a metabolizzare nuove leggi e nuove usanze. La difficoltà di non sentirsi parte di un insieme, all’indomani del passaggio tra la dominazione Sabauda e l’Unità, è molto forte, e il mondo intellettuale la traduce in quella continua tribolazione che era il dibattito interno sulla mancanza di una “scuola sarda”, sull’identità selvaggia e rituale da proteggere o invece da mascherare per fondersi con il nuovo sistema di valori, che ambiva

⁴G. Altea, M. Magnani, *Pittura e Scultura del primo '900*, Nuoro, Ilisso, 1995, p.35.

⁵ Fino al 1931 questa è la denominazione ufficiale, che diventa poi “Esposizione Biennale Internazionale d’Arte.

a diventare un sistema universale. Il fatto che, nonostante il nuovo ordinamento regionale nato nel 1901⁶, nessun sardo fosse stato preso in considerazione per quell'ambitissimo palcoscenico internazionale, è determinato quindi quale sintomo inequivocabile di un malessere, che, nel momento stesso in cui diviene consapevolezza, diventa il motore propulsore della produzione successiva.

La Biennale di Venezia rappresenta dunque, fin dai primi anni del '900, quell'occasione che avrebbe potuto sancire l'ingresso grandioso dell'isola nell'universo artistico contemporaneo.

A tal proposito, sulla questione identitaria e su quale fosse l'immagine da esibire, quella contadina e popolare, oppure quella più moderna che andava delineandosi nelle città, un primo punto di vista, forse più "neutrale" rispetto a quello degli stessi artisti sardi, è offerto dal primo contatto dell'isola con la Biennale e in particolare da Antonij De Witt, pittore toscano, insegnante alla Scuola Normale Femminile di Cagliari, il quale coglieva la bellezza primitiva della Sardegna inviando il dipinto "pomeriggio di primavera in Sardegna"⁷. Non stupisce quindi, vista l'aspirazione dell'ambiente culturale sardo di presentare il proprio mondo nella più importante vetrina, e allo stesso tempo di connotare ufficialmente un proprio stile in grado anche di dialogare con l'esterno, che la partecipazione di Francesco Ciusa all'Esposizione del 1907, con il gesso "La madre dell'Ucciso" *avesse* fin da subito assunto contorni leggendari, come fosse l'atteso annuncio di una nuova Era.

⁶ Su decisione di Antonio Fradaletto.

⁷ V Esposizione - 1903, Sala Toscana – Sala U.

Tanta fu l'esaltazione di questo evento, che per anni gli si attribuì una premiazione mai avvenuta⁸, conseguenza forse anche di quella spasmodica ricerca del ceto colto di individuare, a costo di inventare, le tradizioni artistiche recenti di stampo "nazionale sardo", che mancavano quasi del tutto. Il confronto è obbligato, ed è soprattutto con le tendenze secessionistiche del resto d'Italia e d'Europa; sono questi, per esempio, gli anni della Secessione Romana che osserva Klimt, dei Ca' Pesarini che acquisiscono la maniera di Gauguin e si volgono verso il primitivismo, e ai quali la città di Venezia, nonostante il netto distacco dal circuito espositivo della Biennale⁹, guarda con attenzione. Il successo comunque ci fu, venne giudicata "la più importante rivelazione della mostra di scultura"¹⁰ accostata anche a "Il Pensatore" di Rodin, ospitato quello stesso anno alla Biennale nella prestigiosa Sala Centrale.¹¹ Se Ciusa ottiene un riscontro positivo è perché risultava perfettamente in linea con il gusto del momento, in quel delicato passaggio dal realismo al simbolismo, del quale l'Esposizione è lo specchio ora, come lo sarà nei periodi successivi. Il rapporto che questo circuito espositivo, percepito come ufficiale, aveva con i movimenti artistici e le tendenze contemporanee, è infatti controverso; le commissioni organizzatrici che si succedettero negli anni, ebbero attitudini e predisposizioni spesso meglio allineate proprio con il gusto imperante, che non con le novità che si affacciavano esuberanti nel panorama internazionale, pur poggiando su premesse oggettive internazionali fin dalla prima

⁸G. Altea, "Francesco Ciusa, gli anni delle Biennali 1907 – 1928", in *Francesco Ciusa, gli anni delle Biennali 1907 – 1928*, a cura di G. Altea, A.M. Montaldo, Nuoro, Ilisso, 2007, p.10.

⁹ L'inaugurazione della Galleria d'Arte Moderna, situata nel palazzo di Ca' Pesaro, fu nel 1902; i primi contrasti tra il Direttore della Galleria, Nino Barbantini, e la Biennale di Venezia si ebbero nel 1908, quando egli organizzò la prima esposizione di artisti indipendenti.

¹⁰ U. Ojetti, *Corriere della Sera*, 27 aprile 1907.

¹¹ Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, VII, catalogo della mostra, Ed. Premiate Officine Carlo Ferrari, Venezia, 1907.

edizione.¹² Emblematica, in questo senso, l'edizione IX del 1910, forse la prima veramente interessante dal punto di vista della modernità, quando furono allestite le mostre individuali di Courbet, Renoir, Klimt¹³, ma fu rimossa dal padiglione spagnolo un'opera di Picasso, il quale aveva già, da alcuni anni, iniziato il suo percorso verso la rivoluzione linguistica cubista, poiché ritenuta scandalosa¹⁴. Picasso fu mostrato al pubblico di Venezia solo molto più tardi, in una retrospettiva curata da Renato Guttuso; l'edizione era quella del 1948, nel primo dopoguerra, che vede l'istituzione della Biennale certamente meglio conformata alla contemporaneità, forse per l'urgenza di ricucire gli strappi di quell'Europa assai provata dalla guerra.

Ciusa, per aver ricevuto il favore della critica nonché un buon esito commerciale¹⁵, con un tema così legato alla Sardegna rituale e profonda come quello de *Sa Ria*¹⁶, agita gli animi di tutti. Si rimodulano le considerazioni, forse la soluzione all'annoso dibattito intellettuale regionale non era tendere all'omologazione con la "modernità" che trapelava dal di fuori; la nuova, moderna cultura sarda, poteva avere come mito fondante l'idea stessa di un territorio arido, selvaggio e primitivo, che, passato attraverso secoli di dominazioni diverse, e custode di affascinanti identità, poteva finalmente imporsi.

¹² Il Sindaco Riccardo Selvatico, nel 1893-1894, interroga i più importanti artisti stranieri prima di procedere, con il comitato promotore dell'Esposizione, alla messa in opera. - Biennale di Venezia, un secolo di Storia, A. Donaggio, Giunti.

¹³ Rispettivamente ospitate nelle sale 7, 10, 6.

¹⁴ L'opera fu fatta rimuovere dal Segretario Generale, Antonio Fradeletto. - Biennale di Venezia, un secolo di storia, A. Donaggio, Giunti.

¹⁵ Lo Stato acquista per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma una fusione in Bronzo per Lire 4000 – Francesco Ciusa, Gli anni delle Biennali 1907-1928, Ilisso.

¹⁶ Il tradizionale Rito Funebre barbaricino.

Molti altri artisti sardi vengono in seguito ammessi per presentare la loro opera a Venezia¹⁷: Giuseppe Biasi e Filippo Figari, personalità già forti nella realtà isolana furono presenti numerose volte fino agli anni '30, sostenendo quel progetto di diffusione di una immagine positiva della Sardegna, terra ricca e fascinosa. Pur attraverso un uso individuale dei contenuti e dello stile, sono gli artisti che si avvicineranno all'idea di primitivismo, all'esotizzazione, sia sullo schema francese di Gauguin, visitando la Barbagia come ispirazione in quanto sede naturale di quella Sardegna antica¹⁸, sia presentandone un ritratto che potesse assumere contorni favolistici per il pubblico e la critica delle Esposizioni a cui parteciparono.

Venti anni più tardi, i nomi degli artisti citati sono ancora iscritti negli albi della critica, insieme a coloro che si posero al seguito nella ricerca dello stile sardo e che intesero portarlo alla Biennale, dove, a quel punto, già si era insinuato il Regime, ormai ben saldo anche nella cerchia culturale isolana. La nascita dei Sindacati Fascisti degli Artisti è quanto di più dissimile dalla spiccata individualità dei sardi, ma proprio il confronto con le norme, la gerarchia, l'organizzazione di questi organismi, alimenterà una certa vivacità espositiva¹⁹, forse per la paura di una normalizzazione con le tendenze Novecentiste, simbolo di una dilagante modernità nazionale, e soprattutto ben allineata con i compiti morali voluti da Mussolini. Se in Sardegna il Ventennio porta a cambiamenti non marginali, ma neanche smisurati, a Venezia si assiste ad un'alterazione anche all'interno della stessa gestione dell'Esposizione

¹⁷ Tra gli altri S. Dessy, C. Cabras, M. Delitala e P. A. Manca, di cui si parlerà nei capitoli successivi.

¹⁸ A differenza di Ciusa, barbaricino dalla nascita, Biasi e Figari nascono e operano a Sassari e Cagliari.

¹⁹ I Biennale Sarda, 1928, Sassari; Mostra Caldanzano, Cagliari 1929; Mostra Cagliaritano della Primavera Sarda, 1929.

Biennale; indicativo è il fatto che per quattordici anni fu di competenza di Antonio Maraini²⁰, contemporaneamente al vertice del Sindacato di Belle Arti e promotore della prima Mostra Sindacale su base nazionale.²¹ La Biennale ha un ruolo istituzionale, il modello a cui aderisce, principalmente a partire dagli anni '30, è dunque quello più conservativo, proposto da Farinacci, che rispetto al ministro Bottai, anch'egli incaricato dal Duce di tracciare le linee e promuovere la cultura artistica nazionale, aveva una visione più categorica e conformista.

Passando per i cambiamenti politici e culturali, e tornando alla coscienza nazionale, veleggiare tra le pagine scritte dal circuito della Biennale di Venezia rappresenta perciò un'occasione straordinaria per comprendere l'evoluzione del gusto e delle sensibilità artistiche europee, italiane, e regionali.

È ricostruendo il quadro culturale in cui si svolsero le Esposizioni Biennali nel ventennio preso in esame, che si intende affrontare la spinosa questione dell'arte tra le due guerre, in relazione al Fascismo e soprattutto al contesto isolano, seguendo il percorso degli artisti sardi che vi parteciparono. Concentrando l'attenzione sul punto di vista relativo al cammino percorso dalle arti visive, è stato possibile individuare e distinguere l'importanza fondamentale del dibattito intellettuale nel processo di salvaguardia del patrimonio antropologico culturale locale.

²⁰ Segretario Generale dal 1928 al 1942.

²¹ 1933, Firenze.

1. Il Fascismo e gli Artisti

Dopo decenni di equivoci e ricerche alterate da preconetti di ideologia politica, oggi si assiste ad una riscoperta dell'arte italiana tra le due guerre; scavando negli archivi, tra corrispondenza, recensioni, articoli e documenti, si è tentato di rimuovere incrostamenti fatti di anni di luoghi comuni e di ritrovare l'oggettività necessaria per valutare i fatti, le persone e le idee che circolavano nel Ventennio Fascista; lungi comunque dall'essere giunti alla totale obbiettività, soprattutto nei contesti più propriamente museali. I pregiudizi che interferiscono con una lettura chiara dell'arte fascista conducono a una domanda di fondo che occorre risolvere: è possibile vivere liberamente e adeguatamente l'espressione artistica al tempo di una dittatura? Tanto più che quello dell'Italia sarebbe un'eccezione in un panorama ritenuto omogeneo; basti riflettere sulla Germania nazista, che nello stesso momento tacciava come "arte degenerata" tutto ciò che non corrispondeva ad un naturalismo ottocentesco; o sulle avanguardie artistiche scaturite dalla Rivoluzione russa, poi contrastate e infine represses in un realismo socialista conforme al volere della dittatura stalinista.

Da un discorso pronunciato da Mussolini all'Accademia di Belle Arti di Perugia un altro spunto di riflessione per comprendere i dubbi legati ad una corretta lettura critica e storica del periodo "L'arte segna l'aurora di ogni civiltà; senza l'arte la civiltà non è. Noi non dobbiamo rimanere contemplativi, non dobbiamo sfruttare il patrimonio del passato. Noi

dobbiamo creare un'arte nuova, un'arte dei nostri tempi, un'arte fascista.”²² Esiste dunque un'arte fascista?

Il contesto generale in Italia, in questo momento, riguarda principalmente tendenze artistiche vicine al ritorno all'ordine, una propensione di rinnovato interesse per la tradizione che dilaga in tutta l'Europa post-bellica²³. Se le avanguardie, nate in contemporanea con lo scoppio della prima guerra, e a questa inevitabilmente associate, avevano stravolto e annientato le regole della rappresentazione, si sente la necessità di ricostruirle in un senso naturalista. Le accezioni sono differenti, e le sfaccettature hanno anche a che fare con le diverse aree geografiche; a Roma il classicismo è imperante, attorno alla rivista “Valori Plastici”²⁴ si radunano artisti²⁵ e personaggi che inneggiano a “l'italianità” come recupero di quella solidità plastica retaggio Quattro e Seicentesco. A Milano confluiscono personalità da Firenze, Trieste, Venezia, Roma per partecipare a quel progetto visionario che sarà il “Novecento”, che ambiva ad “un'arte che sembri di tutti, perché tutti possano intenderne il mistero spirituale interiore, che non viene dagli artifici della forma...”²⁶ e di cui si scriverà più tardi nello specifico.

Accanto a questi due momenti cruciali, accostati poi dalla critica, secondo un'associazione quantomeno superficiale, alla morale fascista, si compongono contemporaneamente anche

²² F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, p.293.

²³ Il termine pare derivasse da “*Le rappel a l'ordre*” libro di saggi del poeta e artista Jean Cocteau pubblicato nel 1926.

²⁴ Rivista di critica d'arte fondata da Mario Broglio, ex futurista, nel 1918 ed edita fino al 1922, il cui punto di partenza è la metafisica e i valori di “ritorno al mestiere” come recupero dei pittori dell'antichità e la negazione di ogni aspetto del moderno, delle formule analitiche o sintetiche delle avanguardie.

²⁵ Qualche nome: C. Carrà, G. De Chirico, Savinio, A. Martini, G. Morandi, A. Spadini, C. Socrate, A. Donghi, F. Carena, V. Guidi, A. Soffici.

²⁶ Margherita Sarfatti, 1926.

orientamenti anticlassici, che, al contrario, vengono ora idealizzati come rinnegati dal regime pur non essendosene di fatto mai allontanati. Esiste un astrattismo che si forma intorno alla galleria "Il Milione" di Milano²⁷, e che si autodefinisce "meccanico"²⁸. È figlio anche del Nuovo Futurismo²⁹, infatti si dipana a partire dai temi, già privilegiati nei tempi del primo Manifesto di Marinetti, della macchina e del dinamismo meccanico, e che continuano a tenere banco tra i futuristi anche nel primo dopoguerra³⁰. Gli astrattisti in Italia guardano dunque principalmente a Balla e Depero, avvicinandosi alla sintesi estrema delle forme geometriche del Neoplasticismo olandese, e al rapporto estetico, concreto e oggettivo tra linee e colori, in contrasto con il lirismo e la poesia di Kandinsky. Della piena adesione al fascismo di questa tendenza geometrica, è esempio lampante la decorazione di Mario Radice nella Casa del Fascio³¹, costruita su progetto di Terragni, a Como.

A Firenze le riviste "Il Selvaggio" e "L'Italiano" difendono il carattere rurale e paesano dalle mode del pensiero straniero, dando vita ad un serrato dibattito e al movimento "Strapaese", contrapposto al contemporaneo movimento della "Stracittà", fondato da M. Bontempelli,

²⁷ Qualche nome: F. Melotti, A. Soldati, O. Licini, M. Radice, M. Rho.

²⁸ Qualche nome: Munari, Veronesi, Melotti, Soldati.

²⁹ Il sodalizio tra gli astrattisti e i futuristi nasce quando i rapporti tra Marinetti e il regime si incrinano temporaneamente a causa delle leggi razziali, emanate nel 1938, e della campagna contro l'internazionalità dell'arte. Nello stesso anno F.T.M. incontra Terragni e Radice nella Casa del Fascio a Como, dove si creerà una saldatura che durerà fino alla fine dello stesso Futurismo, che avvenne nel 1944, quando egli morirà in guerra dopo essersi riavvicinato al fascismo.

³⁰ Nel 1922 la rivista futurista "Noi" pubblica il manifesto dell'"Arte meccanica", firmato da Enrico Prampolini, poi firmatario nel '29 del Manifesto dell'Areopittura e ultimo futurista rimasto, insieme a Ivo Pannaggi e Vinicio Paladini. In questo nuovo proclama il Futurismo sancisce e formalizza un aspetto fondamentale della sua estetica, già chiaramente delineato nel Manifesto di fondazione di F.T. Marinetti, del 1909, e poi ribadito e approfondito nel 1915, nel manifesto "Ricostruzione futurista dell'universo" di Giacomo Balla e Fortunato Depero.

³¹ Le decorazioni, che si trovavano nella Sala del Direttorio e nel Salone delle Adunate, furono distrutte nell'immediato dopoguerra.

che sfocerà nel cosiddetto Secondo Futurismo. A Genova il caso della rivista “Corrente” è emblema di quella mistificazione della realtà che avvenne dopo la liberazione; all’indomani della pace, si attribuì erroneamente, forse per la necessità di un riscatto almeno culturale, ad alcuni gruppi e artisti la volontà di fare del proprio lavoro un simbolo di resistenza. La rivista fu, a posteriori, presa a modello di antifascismo poiché censurata e soppressa dalla polizia nel momento dell’entrata in guerra dell’Italia³², nonostante fosse stata fondata dal giovane Enrico Treccani, figlio diciassettenne del Senatore di Regime. Di colpo quindi, di coloro che avevano mutato opinione rispetto al fascismo dopo il periodo del consenso, dopo le leggi razziali, si fece una lettura a ritroso in modo che le loro opere risuonassero come una condanna silenziosa e coraggiosa del regime. Accade anche che a partire dalla fine della seconda guerra, la critica artistica più impegnata azzerò, circoscrivendola come limitata e poco interessante l’intera produzione di quegli anni, salvando solo alcune accezioni ritenute di fronda rispetto al fascismo, in contrasto con il Novecento; cosa che a una verifica filologica appare se non altro fuorviante. Nel panorama culturale ci sono poi delle personalità più indipendenti, come gli artisti della cosiddetta Scuola Romana, che dà vita al gruppo dei Tonalisti³³ e al sodalizio tra Mario Mafai, sua moglie Antonietta Raphael, e Scipione³⁴, accomunati da un forte anticlassicismo che vira verso l’espressionismo. Negli anni ’30 si aggiunge Il Muralismo, un’arte spiccatamente antiborghese e popolare con forti connotati politici, ma che, a differenza del Muralismo Messicano, da cui evidentemente prende le

³² Il 10 giugno del 1940.

³³ C. Cagli, F. Pirandello, E. Cavalli, G. Capogrossi.

³⁴ Il gruppo è conosciuto come “Scuola di Via Cavour” dall’ubicazione dell’appartamento della coppia dove una stanza viene adibita a studio; la definizione viene data da R. Longhi nella recensione di una delle loro prime mostre.

mosse, non voleva interferire con la dittatura, ma anzi confermava la sua piena approvazione accettando per lo più commissioni pubbliche. D'altronde la fama di Diego Rivera e il suo linguaggio immediatamente riconoscibile, rendono anche il lavoro dei muralisti italiani, Mario Sironi prima di tutti, di funzionale utilizzo propagandistico.

È importante ribadire che, se da parte del fascismo non si fecero mai pressioni sulle scelte estetiche degli artisti, da parte della quasi totalità degli artisti difficilmente vi fu, prima delle leggi razziali del 1938, dopo il patto di ferro con la Germania, un reale antifascismo manifesto o anche solo sotterraneo, salvo in alcune isolate e precise personalità.

I casi di antifascisti della prima ora sono pochissimi, si tratta di Carlo Levi, che collabora con la rivista "La rivoluzione Liberale" fin dal '22, e fa parte del gruppo dei Sei di Torino, e di Renato Guttuso, che comunque fu premiato nel 1942 per la sua famosa "Crocifissione", con il Premio Bergamo dal Ministro Bottai, nonostante fosse una chiara denuncia agli orrori della guerra. Contemporaneamente e parallelamente al ritorno all'ordine, alle correnti espressionistiche, al muralismo e all'astrattismo, si porta avanti una ricerca definita "impressionismo psicologico"³⁵ che discende da correnti post-impressioniste come il simbolismo, il divisionismo e le secessioni, con una vocazione intimista, molto lontano dal formalismo delle avanguardie e dall'intellettualismo del ritorno all'ordine³⁶. Di queste indagini psicologiche che superano il dato ottico, fa parte Filippo De Pisis, personalità in verità difficile da circoscrivere in un insieme, e che sarà anche lui premiato con il Premio Bergamo nel 1939 nonostante fosse dichiaratamente omosessuale.

³⁵ F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, p. 184.

³⁶ Qualche nome: Semeghini, Tosi, De Pisis, Pasquarosa e Bolaffio.

Di contro, paradossalmente, il Futurismo e il Novecento vennero assimilati completamente al fascismo; l'assurdità di questa analisi a posteriori è evidente dal momento che queste due linee di ricerca si trovavano in posizioni inconciliabili tra loro. È palese che si utilizzò un principio di valutazione etico e non estetico; il Futurismo nasce ben prima del partito politico. È invece Mussolini ad assorbirlo completamente: "io formalmente dichiaro che senza il futurismo non vi sarebbe stata rivoluzione fascista"³⁷. Il Duce considerava la propria rivoluzione, "superlativamente futurista", assimilabile ad essa per la "potenza straripante, dilagante" e per il contenuto "ideologico, spirituale, artistico"³⁸; è comunque un dato di fatto che F. T. Marinetti, procedette al fianco del dittatore entrando e uscendo dalla politica, tanto che venne eletto membro della neonata Accademia d'Italia³⁹, istituzione culturale vanto di Mussolini.

Il Novecento invece non viene mai, nemmeno alla lontana, valutato da lui come arte di stato, che dichiarerà anzi il contrario. Volendo individuarne una, si potrebbe ricercarla nella rigida ideologia di Roberto Farinacci, colui che istituisce il Premio Cremona nel 1938 e che fa parte di quella fronda profondamente osservante e dal gusto molto più vicino ai regimi totalitari, rispetto allo stesso Mussolini.

Per completare il quadro, la domanda da porsi sarebbe piuttosto capire come gli artisti risposero ai richiami del fascismo. Il consenso che genera è frutto della quasi piena libertà espressiva concessa, e soprattutto del sostegno anche economico offerto; le risorse

³⁷ Y. De Begnac, *Taccuini mussoliniani. Storia/memoria*, Bologna, Il Mulino, 1990.

³⁸ M. Cioli, *Il Fascismo e la sua arte, Dottrina e istituzioni tra Futurismo e Novecento*, Firenze, Olschki, 2011, p.99.

³⁹ Inaugurata nel 1929 e operante fino al 1944.

riservate alle commissioni pubbliche erano ingenti, e si era riusciti a costruire una solida rete di esposizioni e rassegne in Italia e all'estero. La gratitudine degli artisti è tanto più comprensibile se si considera l'elemento drammatico dell'avvento della crisi economica del '29; quando gli italiani all'estero faticavano ad autosostentarsi, il regime promette e mantiene di trovare in patria, opportunità concrete di lavoro e di guadagno. È questo il caso di alcuni pittori che, trasferitisi a Parigi dopo le prime esperienze di ritorno all'ordine, avevano costituito la comunità degli "Italiens de Paris;⁴⁰" De Chirico, De Pisis, Severini, Campigli, tra i più celebri, rientrarono di buon grado nonostante avessero, in Francia, ottenuto un discreto successo.

Per capire a fondo la questione di una presunta arte di stato, è comunque necessario soffermarsi sul pensiero e sui movimenti di alcune tra le personalità cui il Duce affida i ruoli più rilevanti, a partire da egli stesso quando dichiara che: "Non si può governare ignorando l'arte e gli artisti ed in un paese come l'Italia sarebbe deficiente un governo che si disinteressasse dell'arte e degli artisti"⁴¹, consegnando di fatto al suo governo la questione.

Per prima, colei che si autoproclamava "la Regina dell'arte nell'Italia fascista"; Negli anni '20, Margherita Sarfatti, giornalista⁴², scrittrice e primo critico d'arte donna in Europa⁴³, fonda il gruppo dei 7 Pittori del Novecento⁴⁴ e vive una relazione amorosa con Mussolini, del quale

⁴⁰ Alcuni nomi: Oppi, De Chirico, Funi, Campigli, De Pisis, Giacometti, Tozzi, Severini.

⁴¹ 1923, discorso inaugurale I mostra del Novecento.

⁴² Tra le altre testate, scrive anche per l'"Avanti!", il periodico "Unione Femminile" e "Popolo d'Italia".

⁴³ R. Ferrario, *Margherita Sarfatti: la regina dell'arte nell'Italia fascista*, Milano, Mondadori, 2018.

⁴⁴ Il gruppo era composto da Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Emilio Malerba, Pietro Marussig, Ubaldo Oppi e Mario Sironi. Il Termine fu coniato da Bucci nel 1922 - "i componenti del gruppo, che, impegnati da vincoli di cameratismo, lo adottarono, volevano soltanto, come fu poi da loro stessi spiegato, concretare in un nome una verità che sarebbe divenuta tangibile nel tempo e nello spazio, per modo che, dicendo un giorno "arte del Novecento", così come si dice arte del Quattrocento, del Cinquecento, del

scriverà una delle prime biografie agiografiche, "Dux", nel 1926. Donna dotata di grande personalità, progetta ambiziosamente di dare la vita ad un'arte di stato con forti connotazioni politiche, ponendosi come contraltare milanese al gruppo romano "valori plastici". Questo quanto dichiara al riguardo - "Gli elementi comuni dei 7 pittori di Novecento, non sono elementi comuni propri del linguaggio e dello stile, ma in comune vi è il principio estetico, cioè un classicismo moderno e sintetico delle forme e dei soggetti" - lei diceva - "Purismo solido e severo, plasticismo ben definito, modernità derivante da metafisica" - e ancora- "Limpidità nella forma e compostezza nella concezione, nulla di alambiccato e nulla di eccentrico, esclusione sempre maggiore dell'arbitrario e dell'oscuro" in sostanza tutti elementi interpretabili, che, proprio per la loro ambiguità, in un primo tempo servirono a richiamare il maggior numero di adepti possibili, ma che, per lo stesso motivo, finirono poi per sottolineare l'instabilità del gruppo. Con l'appoggio dell'amico gallerista Lino Pesaro, e facendo leva sulla grande personalità di Sironi, escluso e deluso dal gruppo romano, riesce ad arricchire enormemente il movimento, ottenendo una sala alla Biennale di Venezia nel 1924, e portando i membri all'impressionante numero di cento durante la celebre esposizione del 1926 nelle sale della Permanente inaugurata da Mussolini in persona. Seguiranno altre mostre, che però si concluderanno con il fallimento del programma; ed è proprio indagando sulle motivazioni di questo tracollo, che si trova risposta alla primigenia questione dell'esistenza o meno di un'arte fascista. In occasione dell'inaugurazione della mostra Mussolini dichiara - "... che è lungi da me l'idea di

Seicento, si avesse l'immediata evocazione di una visione determinata" – Palma Lucarelli, Enciclopedia Italiana Treccani, 1934.

incoraggiare qualche cosa che possa assomigliare all'arte di stato. L'arte rientra nella sfera dell'individuo. Lo Stato ha un solo dovere: quello di non sabotarla. Di dar condizioni umane agli artisti, di incoraggiarli dal punto di vista artistico e nazionale" - poi - "mi pare di vedere in queste opere, così forti e solide, la forza dell'Italia di oggi" manifesta quindi appoggio verso la Sarfatti e incoraggiamento verso i pittori e la loro attività, ma rifiuta categoricamente un'arte di stato. Procedendo nell'analizzare le altre persone di fiducia che Mussolini delega, mettendoli a controllo della "direzione generale" per lo sviluppo e l'arte italiana, il Ministro Bruno Bottai, dal passato futurista, diventa Ministro Economico, promotore di artisti e opere pubbliche e infine Ministro dell'Educazione Nazionale, allora con la delega alle Belle Arti. Egli istituisce il Premio Bergamo nel 1939, l'Istituto Centrale del Restauro, e promuove la "Legge del 2%" che riservava al lavoro degli artisti, una percentuale del costo degli edifici, contribuendo, di fatto a dar loro un sostegno economico, garantendogli pubbliche commissioni; il provvedimento riguardava, senza distinzioni, tendenze classiche e anticlassiche, a dimostrazione del disaccordo con l'identificazione di una sola arte fascista, e la volontà di perseguire invece ideali di libertà espressiva. Altra figura cruciale, corresponsabile della disfatta del piano del Sarfatti è quella Cipriano Efisio Oppo, pittore e critico d'arte. La lotta avviene, in un primo luogo inseguendo l'ambizione, poi concretizzata, di fare di Roma il centro operativo delle arti, aspirazione in verità anche della stessa donna, che auspicava ad un appuntamento annuale del Novecento nella capitale, che la ospiterà dopo il primo grande successo del '29, rivelandosi però per lei un ambiente culturale decisamente ostile. Acquisisce un ruolo fondamentale nell'organizzazione delle manifestazioni e esposizioni fasciste sia romane che nazionali. Partecipa all'organizzazione

delle Biennali Romane⁴⁵ contribuendo a ideare la struttura corporativa dei Sindacati Fascisti degli Artisti con le relative mostre annuali, e infine progettando la grande Quadriennale Nazionale d'Arte⁴⁶, poderoso strumento espositivo col quale conquistò un potere assoluto nelle scelte pubbliche del fascismo. Risulta forse effimero annoverare tra le cause della caduta di potere di Margherita Sarfatti e del suo progetto, la fine della relazione col Duce⁴⁷, e l'emanazione delle Leggi Razziali, che la costrinsero alla fuga poiché di origini ebraiche.

Per quanto riguarda il caso specifico della Biennale di Venezia invece, non si può prescindere dal tracciare, almeno brevemente, il profilo di Antonio Maraini, colui che, nominato Segretario Generale nel 1927, quando già da qualche anno era nel Consiglio Direttivo, sovrintese all'antica manifestazione per tutti gli anni di governo del regime fascista, guidandola sapientemente verso il ruolo di "mostra di stato" al quale il Duce aspirava.⁴⁸ Fu scultore egli stesso,⁴⁹ critico d'arte⁵⁰, e molto vicino al partito, al quale si iscrisse nel 1926. Nel 1932, quando il Ministro Bottai, fu costretto a firmare le dimissioni, per consentire il passaggio ad interim del Ministero delle Corporazioni a Mussolini, Maraini prese il posto di

⁴⁵ Dal 1921 al 1925, sopprese poi per non interferire con le ben più note veneziane, nonostante risultassero ad anni alterni.

⁴⁶ Nel gennaio del 1921.

⁴⁷ Già nel 1930 esistono dei documenti dell'archivio di stato di Roma in cui la polizia segreta la segnala come "agente internazionale ebraica", a riprova della già effettiva lontananza da Mussolini, il quale non avrebbe altrimenti permesso indagini a suo carico. F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, cit., p.85.

⁴⁸ Dalla metà degli anni Trenta, si verificò un inaridimento del dibattito artistico, in favore della prassi organizzativa; il sistema corporativo e il circuito espositivo ideato dal Partito subiscono un irrigidimento ulteriore. E infatti molti sono i documenti rintracciati per questa ricerca che dimostrano un incremento delle comunicazioni tra Maraini e il duce in cui si prodigano per attuare il comune progetto di incoronare la Biennale a vertice del sistema espositivo. ASAC – Venezia.

⁴⁹ Ottenne già nel 1924 una sala per una mostra personale di 28 sculture.

⁵⁰ Nel 1921 vinse il Premio al Concorso della Critica sull'Esposizione del Cinquantenario di Roma Capitale, per una serie di articoli pubblicati su "La Tribuna"; Collaborò inoltre con "Domus", "Dedalo", "Il Popolo d'Italia", il "Corriere della Sera", "l'Illustrazione Italiana", "Nuova Antologia", "La fiera letteraria".

Oppo come Commissario Straordinario del Sindacato Fascista di Belle Arti, trovandosi ufficialmente al vertice dell'imponente e intricato sistema delle arti ideato dal fascismo. È a questo punto possibile asserire che l'assioma di un'arte del Ventennio come manifestazione del Regime sia distante dall'essere reale. Se le altre dittature, come stalinismo e nazismo, aborrissero e condannavano il primitivismo del ritorno all'ordine, così come le avanguardie e ogni sorta di espressionismo e modernismo, adorando il realismo, il fascismo ebbe invece una natura utopica e intellettualmente avanguardistica, che gli permise di identificarsi in movimenti artistici assai diversi, senza soluzione di continuità e senza entrare in conflitto con nessuno di essi. Questo non significa che il Regime sottovalutò il potere delle immagini come mezzo di propaganda; non è un caso che Margherita Sarfatti spesso si riferisse alle grandi cattedrali, in cui "le mura parlano", riconducendosi alla definizione delle immagini di "Bibbia dei poveri" data da Gregorio Magno nel V secolo.⁵¹ Esistevano dei temi prediletti, un'estrema varietà di supporti figurativi di cui si servì per esprimere la propria ideologia; in qualità di mezzi di divulgazione, erano concepiti diversamente in base ai destinatari sociali, banalmente esisteva un'immagine indirizzata alla cultura di massa, rappresentata soprattutto dalle varie coniugazioni dell'immagine del Duce, e un'altra a statuto nobile, pittura e scultura, che si declinerà, come abbiamo visto, attraverso codici espressivi differenziati, e contrapporrà all'utilità sociale della prima categoria, la qualità estetica dell'opera. È inoltre opportuno distinguere, in una dimensione diacronica, la politica dell'immagine utilizzata negli anni Venti e nei primi anni Trenta, quando il fascismo viveva appieno la fase liberista già descritta, con cui acquisì credibilità, e quella estensione del

⁵¹ L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri, 1988, cit., p. 18

fascismo imperiale, proiettato verso opzioni politiche espansionistiche e coloniali. La politica che segue la Guerra d'Etiopia, 1935 – 36, poggia su un apparato coercitivo, su interventi capillari all'interno della società italiana, come l'organizzazione del tempo libero e, di conseguenza, della cultura; è in questo contesto che fece massicciamente appello alle varie forme di immagine di massa, adattandole alla pluralità di livelli su cui si muoverà la produzione culturale.

1.1 La nascita del Sindacato di Belle Arti fascista e il sistema espositivo

Come già scritto gli studi in merito si sono sviluppati solo negli ultimi decenni, grazie alla ricerca svolta nelle università, dagli storici dell'arte e da un'editoria più attenta alla storiografia artistica locale e nazionale che ha colmato un deficit di analisi e conoscenza. Si è ritenuto utile fare un excursus rispetto ad alcune pubblicazioni significative incentrate sulla politica delle arti fascista. La seguente selezione critica, tralasciando i saggi monografici sugli artisti più noti, intende inoltre evidenziare come questo genere di studi abbiano contribuito, seppur indirettamente, a far conoscere anche l'attività di realtà *minori* come quella isolana. Comprendere la temperie culturale di quella specifica fase storica, può significare anche analizzare le relazioni con altre discipline vicine al mondo delle arti visive, allora programmaticamente intrecciate. Per allargare gli orizzonti su scala nazionale, i saggi delineano un impalcato di connessioni, ruoli, alleanze e conflitti di grande interesse.

Enrico Crispolti⁵² ricostruisce, da una sponda indipendente, il sistema delle esposizioni durante il Fascismo. Fa riferimento al ruolo di Antonio Maraini e alla sua volontà di *“difesa della professionalità artistica nel rispetto delle realtà emergenti di base, valorizzando dunque i sindacati regionali, attraverso l'opera di ‘uomini capaci di coniugare alle necessarie doti di organizzatore, una chiara rinomanza d'artista’, ma al tempo stesso contrapponendo al potere dei Direttori regionali, in sede di selezione espositiva, la presenza di ‘Commissioni elettive ove il Direttorio avrà solo una rappresentanza’, e costituite da artisti. (...) E questa, al di là dell'interesse per la capacità documentaria che possono offrire oggi le esposizioni sindacali*

⁵² E. Crispolti "Una rilettura non inopportuna" in *Arte e Stato: le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie: 1927-1944*. Milano, Skira, 1997, pp. 13-20.

fra le due guerre, risulta una di fatto sofferta ma intelligente esperienza del rapporto arte-politica sulla quale vale la pena meditare; proprio realizzatosi là dove apparentemente maggiore sembrerebbe invece essere stato il peso condizionante della politica sull'arte".

Nello specifico delle Mostre Sindacali a base del sistema espositivo, evidenzia: *"Rileggere oggi le esposizioni del sindacato artistico fra le due guerre non soltanto, dunque offre soddisfazioni interne a una miglior conoscenza storiografica del tessuto reale della cultura artistica italiana del tempo, ma pone anche questioni tutt'altro che remote sulla possibilità di rapporto fra attività creativa e promozione statale di questa, pur offrendone esempi di prospettive più che di soluzioni, sulle quali tuttavia vale la pena tornare a riflettere, rispetto al sostanziale fallimento d'un tale rapporto dal secondo dopoguerra a oggi."*

Altro tema rilevante messo in evidenza da Crispolti è l'italianità dei linguaggi espressivi, cioè l'arte di stato come visione nazionale e unitaria della ricerca. In sintesi, di come si andava *"determinando storicamente uno stile: lo Stato è espressione del popolo e perciò era lecito che questo fosse a lui restituito in forma di opera d'arte, dalla più modesta delle pitture all'intero assetto urbanistico; queste sono le basi teoriche e ideologiche per l'organizzazione sindacale corporativa delle attività artistiche fasciste"*. Egli evidenzia anche con quali strumenti finanziari e operativi si poteva operare, come l'importante istituzione della *"Legge del 2%"* che riservava al lavoro degli artisti, una percentuale del costo degli edifici, contribuendo, di fatto a dar loro un sostegno economico, garantendogli pubbliche commissioni; il provvedimento riguardava, senza distinzioni, tendenze classiche e anticlassiche, a dimostrazione del disaccordo con l'identificazione di una sola arte fascista, e la volontà di perseguire invece ideali di libertà espressiva".

L'azione riformatrice del nuovo sistema espositivo e di promozione dell'arte non va intesa come gusto ma soprattutto in relazione agli ingressi economici. Il sistema amministra il Sindacato, il quale a sua volta tiene sotto sorveglianza gli artisti pagando il loro lavoro. Aveva infatti la rappresentanza legale dei lavoratori, in realtà anche dei non iscritti. Gli incentivi economici erano rappresentati dagli acquisti statali e dai pochi privati (comunque collegati al regime); chi comperava erano i musei locali, le amministrazioni comunali, gli enti, ma il più grande referente era lo Stato; ciò, per quanto concerne la ricerca a livello locale per questa ricerca è confermato dal fatto che, negli archivi consultati, le ricevute degli acquisti delle opere esposte alle sindacali sarde sono esclusivamente firmate dai rappresentanti comunali. Le pratiche per le autorizzazioni delle mostre arrivavano alla presidenza del Consiglio dei ministri e non sono pochi i casi in cui si doveva attendere per concederle per mancanza di mezzi (economici) per poterle mettere in pratica.

Monica Cioli⁵³ individua una serie di intrecci culturali e metodologici fondanti il rapporto tra politica, elaborazione concettuale e produzione artistica. Determinante è, anche, la relazione tra mondo letterario, cinematografico, scientifico e l'espressione artistica durante il regime fascista, sia attraverso la legislazione specifica, sia dei rapporti tra intellettuali.

In merito alla scarsa remunerazione degli artisti e alle rivendicazioni sindacali evidenzia che si chiedeva al governo *“la difesa dei giovani artisti italiani «novatori» in tutte le manifestazioni artistiche promosse dallo Stato, dai comuni e dai privati, e cioè dei futuristi italiani, che la Biennale di Venezia e l'Augusteo di Roma continuavano a non invitare. Oltre alle classiche richieste del movimento — difesa dell'italianità, abolizione delle accademie,*

⁵³ M.Cioli, *Il fascismo e la sua arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*.

istituti d'arte e scuole professionali, e, in generale, interventi diretti ad agevolare tecnicamente il lavoro artistico — si rivendicava un sistema espositivo ben disciplinato in grado di garantire la partecipazione delle 'avanguardie artistiche italiane' a tutte le «manifestazioni e cariche artistiche' statali, comunali e private».

In sintesi, la Cioli evidenzia che il sindacato reclamava una sorta di riconoscimento di ruolo e, quindi, di diritto alla remunerazione, segnatamente alle ricerche d'avanguardia, e cercando di contrastare una diffusa disoccupazione degli artisti più sperimentali. Quest'attività di sostegno era svolta dal Sindacato che come già evidenziato era espressione diretta del governo. Il fatto era che il ruolo di indirizzo dello Stato era caldeggiata e voluta dagli artisti stessi *“che reclamavano a gran voce il disciplinamento del settore: così, nella primavera del'26 Giacomo di Giacomo, d'accordo con Rosoni, presidente della Confederazione delle corporazioni, nominò un triumvirato — composto da Cipriano Efisio Oppo, Ardengo Soffici e Carlo Carrà — con l'incarico di coordinare l'azione dei sindacati arti plastiche costituiti nelle principali città italiane e dettare le norme direttive programmatiche del Sindacato nazionale.’ il valore delle arti era un fatto indiscusso anche per l'economia nazionale; purtroppo, da tempo l'arte era nel più caotico dei disordini, causa prima dell'invasione delle più barbariche mode”.*

Inoltre si richiedeva la suddivisione della 'Direzione generale di belle arti' in due sezioni: una canonica e oramai storicizzata ma con nuovi e precisi confini operativi, sostanzialmente con imiti nelle attività di indirizzo culturale, e una seconda sezione definibile come un 'Consiglio alle dirette dipendenze del Duce'. Mussolini stesso scelse i referenti. Oltre al *“mutamento della denominazione in quella unitaria di Direzione delle arti, voluta dal duce, consacrava*

l'unità della politica artistica del regime, dall'arte antica a quella moderna, riconoscendo uno statuto all'arte contemporanea. Il principio base della era che la Direzione generale non fosse soltanto un organo amministrativo coordinante gli uffici tecnici provinciali ma il perno, la base organica dell'attività scientifica di quegli uffici, l'indice di direzione della loro attività".

E' sintomatico che Giuseppe Bottai⁵⁴ (Nota 24) arrivasse ad affermare: *"Cosa può fare lo stato per l'arte? Innanzitutto, affermiamo che lo stato deve intervenire nei problemi dell'arte favorendone la risoluzione. L'agnosticismo in materia è di marca demo-liberale, appartiene cioè a quella superatissima dottrina sociale che lascia tutto al libito dell'individuo. Si tratta di vedere quali modi e con quali forme lo Stato fascista debba intervenire per aiutare lo sviluppo dell'arte"* La legge del 24 giugno n.1162, rappresenta la prima normativa sull'arte contemporanea, materia perlopiù ignorata dalle precedenti amministrazioni statali. In questo campo il fascismo dimostrò un *«notevole tempismo intervenendo in un settore negletto e bisognoso d'aiuto, portando molti artisti ad aderire al sindacato in vista di «situazioni mai offerte sino ad allora»*". La studiosa conclusione sintetizza: *"Lo Stato fascista promuoveva tali esposizioni nel duplice intento di sollecitare e incentivare fin dalle condizioni locali la vita artistica nazionale, offrendo agli artisti occasioni per emergere e confrontarsi, e di organizzare unitariamente, e naturalmente anche complessivamente arrivare a controllare, quella vita nei suoi processi evolutivi. Le partecipazioni alle esposizioni sindacali furono spesso appuntamenti significativi e in molti casi «vere e proprie occasioni del tutto*

⁵⁴ Giuseppe Bottai su "Critica fascista", un periodico da lui stesso fondato a Roma nel 1923; è utile che venne edito fino al 1943 e che ospitò diversi testi e dibattiti importanti per ricostruire il contesto culturale di questo periodo. Il fondatore fu uno dei principali teorici del corporativismo fascista, molto vicino a Mussolini, che delle arti plastiche e visive fece un campo privilegiato di intervento e di elaborazione legislativa come Ministro dell'Educazione Nazionale (1936 al 1943) e, tra le altre cose, fautore del Premio Bergamo.

qualificanti». Tuttavia, sebbene l'inquadramento artistico non mancasse di sollevare diffidenze e ostacoli soprattutto in coloro che non sapevano disfarsi del «cliché dell'artista bohème», i provvedimenti in materia finirono «rapidamente col mutare le condizioni degli artisti e dell'arte in Italia, portandole ad un ordine e ad una efficienza assolutamente nuovi, e perciò guardate ad esempio anche dagli altri paesi». Maraini si riferiva ai due importanti provvedimenti del 1926-1927: la fondazione del Sindacato belle arti e il riconoscimento della Biennale veneziana «come massima Esposizione italiana al più alto grado di una gerarchia di Esposizioni in collegamento le une con le altre»”.

Maddalena Carli⁵⁵ affronta il tema di quanto il Fascismo attraverso la comunicazione, gli strumenti tradizionali e i nuovi media come i cinegiornali, mirasse a una ‘rivoluzione antropologica’ - la creazione di un ‘uomo nuovo’ – e che nel libro identificati proprio nella nuova estetica sperimentale degli artisti e degli architetti.

Descrivendo la ‘fascistizzazione degli enti’, il ruolo delle mostre, l’omologazione e l’ ‘irreggimentazione’ degli artisti l’autrice mette in evidenza: *“dal momento che gli eventi locali erano saldamente governati dalle organizzazioni sindacali e che al livello superiore non era possibile accedere che dopo aver partecipato e primeggiato in quello inferiore, le mostre formavano un potente meccanismo di condizionamento, un sistema di vagli attraverso i quali la produzione nazionale [veniva] successivamente selezionata”*. Si arriva anche a legiferare sull’organizzazione delle mostre (Nota 26 R.D.L. 7 aprile 1917, n. 515, convertito nella legge 8 marzo 1918) con un decreto in cui *“venne stabilito che le esposizioni o mostre d'arte, le fiere di campioni e le esposizioni o mostre d'indole agricola, industriale o Commerciale,*

⁵⁵ M. Carli, *Vedere il fascismo, arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, Roma, Carocci, 2020

occasionali, periodiche o permanenti, a carattere regionale, nazionale e internazionale, devono essere autorizzate con decreto del capo del governo, sentiti i ministri interessati.” Le Mostre Sindacali acquisirono *“poteri inediti nella gestione delle esposizioni su piccola e media scala, che d'altronde ‘costituiscono il mezzo normale di contatto tra produttore e consumatore’; esposizioni spesso disertate dagli artisti conosciuti, che preferivano il funzionamento per inviti degli appuntamenti nazionali e internazionali e frequentate dai giovani ‘venuti su dalla guerra e dal fascismo’, dalle ‘promesse sconosciute dell'arte italiana’, soprattutto fino al 1934, quando non era necessario possedere la tessera sindacale per prendervi parte. Prescritta nei nuovi Statuti dei sindacati aderenti alla Confederazione nazionale dei professionisti e degli artisti”, l'obbligatorietà della tessera rinvia alle modificazioni che intervennero, nelle belle arti, a partire dal 1931, quando Oppo si dimise dalla dirigenza e venne sostituito da Antonio Maraini.*

Con la conseguente espansione del sistema propagandistico e comunicativo si moltiplicano articoli sulle mostre e sulla loro organizzazione *“la graduale espansione delle mostre oltre l'ambito delle belle arti –* evidenzia Maddalena Carli *- influenzò l'andamento del dibattito ospitato dalla stampa di regime. Articoli sull'organizzazione delle esposizioni vennero pubblicati non soltanto nei periodici di arte e di architettura ma anche in quelli di taglio politico-culturale e, occasionalmente, sui quotidiani nazionali: nell'universo mediatico del fascismo le questioni circolavano, a ondate successive, tra le varie testate, che le affrontavano pressoché in contemporanea e si chiamavano reciprocamente in causa, discutendo, scambiandosi opinioni critiche, rispondendosi da un numero all'altro, riproponendo lunghi brani delle medesime firme o scritti simili con titoli leggermente diversi.*

(..) La riorganizzazione delle rassegne periodiche, innanzitutto, rappresentò l'occasione per ragionare sulla natura del lavoro artistico, con l'obiettivo di superarne tanto le idealizzazioni bohémiennes quanto le derive individualiste di stampo liberale (e liberista): prima ancora che delle questioni di stile o dei contenuti, il rinnovamento fascista delle belle arti si occupò delle modalità di rappresentazione e di autorappresentazione degli artisti”.

Lo storico dell'arte Alessandro Del Puppo⁵⁶ *“Un'arte fascista non c'è mai stata. È esistita, certo, un'arte di quegli anni, sospesa fra un'adesione sincera o strumentale al programma dei tempi nuovi, innato conformismo e un più raro quanto discreto mettersi in parte. Le resultanze dell'inchiesta di ‘Critica fascista’ nel 1926 prospettavano un panorama simile. Né per questo si rinunciò a sussumere i pittori sotto la categoria generale delle corporazioni. Ne derivò, com'è noto, una struttura burocratica e un ordine gerarchico estrinsecato in una serie di esposizioni che fra 1927 e 1940 si proposero agli artisti, alla nazione, al Duce: le mostre sindacali. (...) Come passare dall'organizzazione degli artisti alla formulazione dei linguaggi? Esiste una transività tra strutture della mediazione e codici espressivi? Ovvero: l'organizzazione può avere un correlato stilistico e tematico o si tratta di binari autonomi e divergenti, non destinati a confluire? (...) Corporativismo, sindacalismo, intervengono con rara intempestività a infrangere una tendenza ben consolidata che non attribuisce al gruppo un'importanza che meramente rappresentativa, laddove le singole risoluzioni di poetica sono faccenda strettamente individuale. Si ragiona per modelli; solo essi sono importabili o esportabili; non esiste una confrontabilità della singola esperienza artistica, né una sua trasmissibilità”.*

⁵⁶ A. Del Puppo, “Appunti da una Stagione di Esposizioni Italiane”, in *Revista de História de Arte e Arqueologia*, Unicamp, Campinas, 2022 pp.134-167

Fabio Benzi⁵⁷ in un lungo saggio pone la questione dell'arte di Stato, interrogandosi sulla effettiva rilevanza e del consenso derivante dal sistema delle esposizioni sindacali. *“Per essere chiari, la questione dell'arte di Stato si presenta in effetti, e con una tempistica fulminea, già agli albori dello stato fascista. Margherita Sarfatti, musa e amante di Mussolini, tentò immediatamente e costantemente di attuarla, fino al momento della sua esautorazione politica e personale, al torno degli anni Trenta. (...) Le sue mire erano ovviamente divenute, con rapidità fulminea, quelle di rappresentare il deus ex machina del fascismo nel campo delle belle arti, incarnando col suo nuovo movimento l'arte ufficiale del nuovo regime”*. In verità in breve tempo e almeno a parole Mussolini prende le distanze dal progetto *“sarfattiano, pur appoggiandolo in linea generale (o forse, meglio diremmo, strettamente personale), negando esplicitamente ogni sostegno politico a qualsivoglia arte di stato, in favore di una totale libertà di espressione degli artisti: Mussolini esordisce affiancandosi idealmente e sostenendo la generazione di artisti che esponevano alla mostra, sottolineando l'analogia tra la sua attività politica e quella artistica, ove gli artisti plasmano la materia e lui gli ideali politici e sociali; egli sottolinea che ‘Non si può governare ignorando l'arte e gli artisti’, essendo ‘l'arte è una manifestazione essenziale dello spirito umano; in sostanza conferma il suo appoggio al fare artistico”*. Sul ruolo della formazione artistica professionale con orientamento fascista, Benzi evidenzia che trattasi di *“determinare un dato insieme di forze organiche, forgiare gli strumenti per un sempre più vittoriosa affermazione delle nostre arti applicate e la coscienza approfondita delle capacità ormai proverbiali delle maestranze italiane, unire le ragioni pratiche a quelle ideali*.

⁵⁷ F. Benzi, “Arte di Stato durante il regime fascista: una storia di fallimenti nel segno dei meccanismi del “consenso”, in Piano b, vol.3 f.1 (2018), pp. 162-186

In merito al consenso *“il regime tollerò e sostenne di fatto qualsiasi forma artistica, dobbiamo rilevare il paradosso che ad esempio il Sironi più esplicitamente e convintamente fascista, espressionisticamente monumentale, fu tacciato dai fascisti più intransigenti, come Farinacci, addirittura di bolscevismo ebraizzante; in realtà, volendo identificare l'arte di regime strutturalmente più 'osservante', dovremmo ricercarla nell'ambito del Premio Cremona: e vi riscontreremo il medesimo realismo didascalico e ottocentesco della Germania, della Russia o della Spagna franchista. Ma dati gli scarsi risultati estetici e il minimo riscontro nel panorama generale italiano, non possiamo attribuirgli una rilevanza se non sintomatica”*.

Nonostante gli intenti propagandistici e gli obiettivi esplicitamente politici, si deve riconoscere un ruolo di qualche rilievo svolto a scala nazionale dal Sindacato Fascista delle Belle Arti, per dare visibilità alla ricerca degli artisti regionali, indubbiamente sottovalutati, finalmente recensiti sistematicamente nei quotidiani e filmati di documentazione degli eventi⁵⁸.

Sebbene il Sindacato offrisse sostegno economico agli artisti con contributi diretti⁵⁹ per le iniziative svolte (in particolare per acquisto opere) e visibilità. Non è secondario che alcuni

⁵⁸ Nel catalogo dell'Archivio dell'Istituto Luce è presente un breve documentario girato a Nuoro nel 1935 sulla 'Mostra sindacale dell'Arte' con codice filmato: B069005 data: 05/06/1935 durata: 00:00:59 colore: b/n sonoro, Casa di produzione: R.C.A. Photophone, crediti direzione artistica: Gemmiti, Arturo

⁵⁹ “Essi (ndr gli On. Di Giacomo e Oppo), rendendo possibile l'attuazione del vasto programma, con l'aiuto morale e materiale della direzione e dell'acquisto delle opere giovani più significative, per un totale di 150.000 lire, hanno assicurato alle Mostre regionali un avvenire che le novelle prove dimostreranno quanto sia per essere benefico all'arte contemporanea italiana. Ma per aiutare questa raccolta di buoni frutti sia consentita una proposta intesa a trarre di anno in anno conclusioni precise dall'insieme delle Mostre: possono le opere più notevoli di ogni Mostra regionale esser riunite in una unica esposizione a fin d'anno in Roma, con la pubblicazione di un catalogo che contenga un cenno succinto delle varie Mostre, e la riproduzione delle opere inviate a questa Mostra collettiva. Credo che nessun premio potrebbe essere ai vari espositori più caro, e che nulla potrebbe meglio dare ai compiti organizzativi educativi ed artistici dei Sindacati, un suggello più alto di utilità nazionale per il fascismo”. A. Maraini, “un anno di mostre sindacali” in *Dedalo, Rassegna d'Arte di Ugo Ojetto*, 1929-30

autori, allora pressoché sconosciuti, avessero ricevuto (buone) attenzioni da parte della critica nazionale e del pubblico e acquisito in questo modo notorietà per la partecipazione ad altre esposizioni più importanti. Altrettanto rilevante per l'affermazione di nuovi linguaggi espressivi, il sistema espositivo fascista fu l'opportunità di dialogo e di confronto con altri artisti e con altre correnti in eventi nazionali.

1.2 Il caso della Sardegna

L'Arte sarda della prima metà del Novecento è stata poco trattata dalla storiografia ufficiale; nella pubblicistica di settore e nei periodici, ma anche nelle terze pagine dei principali quotidiani nazionali, non si rintracciano facilmente saggi, recensioni, segnalazioni, filmati, notizie degli eventi artistici isolani. Poco anche su mostre personali o collettive, presentazione di libri e cataloghi su rassegne ricognitive della ricerca visiva in Sardegna, realizzazione di interventi artistici stabili, fatta eccezione per autori e critici minori e con influenza locale⁶⁰. Scorrendo l'indice dell'Enciclopedia Universale dell'Arte⁶¹, tranne riferimenti alle culture mediterranee arcaiche, protostoriche, storiche – pertanto di natura archeologica - non si rintracciano lemmi riguardanti l'Arte in Sardegna in età moderna, ancor meno del Novecento. Come se, oltre il Romanico, qualche accenno al Rinascimento e all'artigianato tradizionale, in Sardegna non ci fosse stata alcuna ricerca artistica di rilievo. Niente di rimarcabile anche per altri autorevoli storici, come Giulio Carlo Argan, Germano Celant o Federico Zeri, solo per citare alcuni tra i più importanti e celebri autori di trattati enciclopedici.⁶² Solo nel dopoguerra si possono rintracciare studi e pubblicazioni specifici, quali quelli di Salvatore Naitza⁶³, di Mario Ciusa Romagna e altri che, dal versante isolano

⁶⁰ Per esempio, Giovanni Marghinotti, Francesco Ciusa, Costantino Nivola e Maria Lai sono gli unici artisti sardi presenti, e quindi riconosciuti importanti, nella mostra per i '150 anni dell'Unità d'Italia' al complesso del Vittoriano a Roma nel 2011.

⁶¹ Enciclopedia Universale dell'Arte, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1958

⁶² G. C. Argan, *Storia dell'Arte Italiana*, Sansoni Editore, 1968; F. Zeri (a cura di), *Enciclopedia Storia dell'Arte Italiana*, sezione dal Medioevo al Novecento, Giulio Einaudi Editore, 1984; G. Celant, *Arte Italiana 1900-1945*, catalogo della mostra, Palazzo Grassi, Venezia, 1989.

⁶³ Di Salvatore Naitza si segnalano tra gli altri: *Arte in Sardegna tra realismo e folklore*, Nuoro, Ist. Etn. 1977; *Artisti sardi nella collezione civica*, Cagliari, 1985

raccolgono le più rilevanti cronache d'arte in Sardegna nel Novecento.⁶⁴ Importantissimi i primi studi a carattere nazionale di Corrado Maltese⁶⁵ degli anni sessanta, docente di riferimento di Salvatore Naitza⁶⁶, di Giuliana Altea⁶⁷ e rilevante la ricognizione sulla prima metà del secolo sull'enciclopedia 'La pittura in Italia' di Daniele Pescarmona⁶⁸. Naturalmente questa *disattenzione* alle culture locali e la lateralizzazione delle figure note solo in sede locale, è un fenomeno comune a molte aree geografiche lontane dai centri culturali più importanti e propulsivi della nazione (Roma, Milano, Torino, Napoli), anche per la maggiore rilevanza sociale ed economica del sistema dell'arte, grazie alla presenza in quei centri di musei, gallerie d'arte private, case editrici e pubblicistica di settore. Tutto ciò vale ancor di più per la Sardegna, che sconta anche un isolamento fisico che consente minori scambi culturali. Nel ricostruire le vicende storiche degli anni a cavallo tra le due guerre mondiali, in particolare, si deve riconoscere che un parziale cambiamento di rotta si registra con l'istituzione nel 1929 del Sindacato Fascista delle Belle Arti. In stretto collegamento con esso si istituzionalizza il sistema espositivo diffuso sul territorio nazionale che poggiandosi sulla varietà di partecipazioni alle Mostre Sindacali locali riesce a garantire attenzione anche alle *figure minori*. Il Sindacato, diretto dal Commissario Nazionale Antonio Maraini, era stato fortemente sostenuto dal parlamentare e animatore culturale Cipriano Efisio Oppo. Nel

⁶⁴ Di Mario Ciusa Romagna, tra gli altri, si segnalano: *Pittori in Sardegna tra Otto e Novecento*, Cagliari, 1982 e *Cronache d'arte. Movimenti, tendenze, protagonisti del Novecento in Sardegna*, a cura di Manlio Brigaglia, Cagliari Tema, 2004.

⁶⁵ Maltese, Corrado, storico dell'arte (Genova 1921 - Roma 2001). Dal 1957 insegna all'Università di Cagliari diventando professore di ruolo nel 1965 e poi preside della facoltà di Lettere.

⁶⁶ Tra gli altri C. Maltese, "Episodi di una civiltà anticlassica" in AA.VV. *Arte in Sardegna*, Milano, 1969; C. Maltese, "Persistenza di motivi arcaici tra il 16. e il 18. secolo in Sardegna" in *Studi Sardi*, 1961, pp. 462-472; C. Maltese, "Sull'arte in Sardegna secondo il B.B.S." in *Studi sardi*, 1964, pp. 422-27; C. Maltese, "Arte in Sardegna: dal 5. al 18", Roma, De Luca, 1962.

⁶⁷ In bibliografia molti dei suoi studi.

⁶⁸ D. Pescarmona, "La pittura del primo Novecento in Sardegna (1900-1945) in (a cura di) C. Pirovano, *La pittura in Italia. Il Novecento, 1900-1945*, Electa, Milano, 1992

merito della prima Mostra Sindacale, che si tratterà nello specifico più tardi, peraltro evidenziando di aver visto tutte le Mostre Sindacali fatta eccezione per quella sarda, Maraini scrive: “Tirare le somme di questa lunga rassegna è, mi pare, superfluo, tanto i fatti accennati, sia pure di volo, sono di per sé stessi eloquenti. Anche se in essa manchi parola della Mostra del Sindacato Sardo, l'unica che non ho visitata, una conclusione è certa: che lo sviluppo rapidissimo e fattivo dell'organizzazione sindacale sta a dimostrare qual favore essa abbia incontrato e quanto fervore abbia sollevato e rivelato. Di ciò bisogna dar merito prima di tutti al supremo reggitore della cosa pubblica, ministro sino a ieri delle Corporazioni, al Ministro Bottai suo primo collaboratore e, nel campo sindacale, agli On. Di Giacomo e Oppo particolarmente.”⁶⁹

Fin dal principio il Fascismo, in questo caso anche nella sua accezione culturale, non interessò tutte le regioni italiane con lo stesso vigore; una delle eccezioni fu sicuramente la Sardegna, dove l'azione dei fasci fu, perlomeno all'inizio, piuttosto debole. Se a livello nazionale si consolidò, già nell'autunno del 1920, grazie alla complicità delle autorità e dell'alta finanza, nell'isola si manifestò, in verità al pari di grossa parte dell'Italia meridionale, con caratteri particolari, certamente in relazione alla differente struttura sociale ed economica. Nell'isola non esistevano, infatti, né le contraddizioni di classe tipiche delle zone industriali del nord, né, almeno inizialmente, quella piccola borghesia che nelle grandi città aveva nutrito una parte delle fila del partito. Il principale avversario dei fascisti, nelle campagne isolane, non era il movimento socialista, ma quello dei combattenti, talmente forte e radicato che per Mussolini diventerà bersaglio da combattere per indebolire prima,

⁶⁹A. Maraini, “un anno di mostre sindacali”

e da inglobare poi. La Prima guerra mondiale fu comunque, paradossalmente, la prima vera occasione di un coinvolgimento isolano nelle vicende nazionali; ad ogni modo il tributo fu piuttosto elevato⁷⁰, soprattutto tenendo conto della scarsità della popolazione.

Nel 1921, dal movimento dei combattenti tornati dal fronte, nasce il Partito Sardo D'azione⁷¹, che accoglieva al suo interno due anime distinte, una più conservatrice rispondente alla borghesia, e una innovatrice, costituita dalla parte forse più sensibile degli intellettuali, e soprattutto dai ceti popolari e contadini. Quando il regime si insinua nell'ambiente culturale sardo, le due anime diventano fazioni, e in pochi anni si compie da una parte l'agognata fusione con il partito fascista⁷² e, dall'altra, si costituisce un'opposizione che, come noto, nel 1925⁷³ viene soppressa da un perentorio e dilagante fascismo, ormai sostenuto anche dalla monarchia.

Dopo un primo sforzo per arrivare ad inglobare i simpatizzanti isolani, durante il Ventennio, accanto all'inevitabile soffocamento dalla libertà politica e dell'autonomia sociale, si assiste ad una perenne campagna propagandistica, durante la quale si investono parecchi capitali soprattutto nelle campagne⁷⁴. L'attenzione per le zone interne mai si affievolì neanche per quanto riguarda l'arte e la cultura in generale; negli anni '20 infatti, letterati e artisti vi si

⁷⁰ Su una popolazione di circa 870000 abitanti, i mobilitati alle armi tra il 1915 e il 1918 furono quasi 99000 (l'11,8 per cento della popolazione complessiva); i caduti e i dispersi più di 17000 (quasi il 17 per cento dei richiamati alle armi e il 2 per cento degli abitanti dell'isola).

⁷¹ Il Psd'az fu fondato da Emilio Lussu, il 12 aprile 1921; Camillo Bellieni fu il primo segretario; i primi membri furono i combattenti provenienti soprattutto dalla Brigata Sassari.

⁷² Con Paolo Pili in testa, che in realtà intendeva attuare, attraverso la copertura fascista, i programmi del Sardismo, nascono i cosiddetti "sardo-fascisti" (espressione ironica che i fascisti della prima ora affibbiarono ai nuovi di estrazione sardista).

⁷³ Con Regio Decreto 1848/26, le cosiddette Leggi Fascistissime.

⁷⁴ Sotto questa luce sono da valutare per esempio le bonifiche di Nurra, Sanluri, la zona del Sulcis Minerario, Carbonia, la creazione di Arborea (già Mussolinia) e Fertilia.

recavano per trarre ispirazione. In una ricerca costante di equilibrio, sintomatica anche di quell'euforia di vicende nazionali respirata durante, ma soprattutto dopo la fine della prima guerra, insieme al raccoglimento in direzione delle radici e quindi delle zone interne, c'era però l'aspirazione di aprirsi ulteriormente verso l'esterno. Partecipare alle mostre che, nel circuito fascista, già interessavano la maggior parte delle regioni, doveva essere un modo per farlo. Una delle prime manifestazioni di vicinanza al modello nazionale, è una mostra promossa nel 1921 dal C.U.C. (Circolo Universitario Cattolico) avvenuta a Cagliari nella palazzina dell'istituto anatomico, che intendeva fornire una visione d'insieme del panorama artistico sardo. Nonostante la partecipazione della maggioranza degli artisti del momento⁷⁵ non si videro pezzi di grande pregio; l'evento servì per dimostrare che le moderne poetiche italiane ed europee stavano effettivamente esercitando un'influenza sull'isola, tanto che dalla critica del tempo fu considerata elemento di cesura tra "arte sarda", in senso quasi dispregiativo, come fosse una provincia attardata e insensibile ai fermenti del continente, e "arte in Sardegna".

La Sardegna costituiva universo a sé nel panorama figurativo del ventennio; era approdata alle soglie nel Novecento senza scuole artistiche ma con un ricchissimo capitale di tradizioni popolari. In quegli anni l'avvento di un movimento figurativo locale, era perseguita come provvidenziale rinascita che avrebbe portato al sospirato riscatto sociale e culturale della regione; il legame tra arte e "questione sarda"⁷⁶ è forte.

⁷⁵ Figari in giuria, Ciusa, Dessy, Ballero solo per citarne alcuni.

⁷⁶ "Con il termine "Questione sarda" la storiografia e la politica indicano il complesso di squilibri, disuguaglianze, di problemi che sono riferibili alla Sardegna in relazione al vasto mondo che la circonda, ma in particolare alle condizioni generali del Paese e ai rapporti con lo Stato. Storicamente essa ha inizio con il

In questa ottica, e tramite quei vecchi esponenti del partito sardista, si inizia a ricercare una stabilità con l'istituzione di precisi poli intellettuali sul modello di quelli nazionali, che condurrà, al termine della fase sardo-fascista, all'apertura di diverse scuole a Oristano e Cagliari, inizialmente come sedi dei sindacati, nel frattempo divenuti prassi. Nel '29 nasce infatti in Sardegna il Sindacato Regionale Fascista di Belle Arti, evento che si compie non senza traumi e segna un momento di scompiglio tra gli intellettuali, che temevano probabilmente il pericolo di una normalizzazione creativa e artistica, profondamente distante dall'individualistico "stile sardo" fino ad allora rincorso; la strada della salvaguardia della propria specificità era infatti percorsa dall'intero gruppo trainante degli artisti isolani, che comunque riesce a conciliare la fede sardista e popolare, con l'adesione al regime.

La necessità di allontanare la minaccia contribuisce ad alimentare un'intensa attività espositiva⁷⁷ in seno alla quale affiora un tentativo concreto che si potrebbe in effetti riferire proprio al voler rifuggire l'irreggimentazione e la gerarchizzazione dell'inquadramento sindacale. Da un'idea di Biasi nasce "Famiglia Artistica Sarda", associazione comprendente artisti, letterati, musicisti e giornalisti che, se mai fosse andata in porto, avrebbe svuotato il sindacato del proprio potere. È bene specificare in questo contesto che nello stesso momento le società artistiche attive in Italia erano parecchie ed erano già responsabili di gestire il circuito espositivo a livello locale e nazionale. La battaglia dei Sindacati di Belle Arti regionali per avere il campo sgombro da ogni possibile ingerenza, dunque, si stava svolgendo

passaggio della Sardegna ai Savoia (...) L'espressione "*questione sarda*" così pregnante di significato e di protesta sarebbe stata coniata soltanto nel 1865 in un articolo di G. B. Tuveri". M. Brigaglia (a cura di) "*La questione sarda*", in *Grande Enciclopedia della Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 2000, cit.

⁷⁷ I Biennale sarda a Sassari, 1929; Mostra Caldanzano, Cagliari, 1929; Mostra d'Arte della Primavera Sarda a Cagliari, 1929; sono rassegne che riassumevano il meglio di quanto prodotto nei 10 anni precedenti, compresa l'arte applicata.

anche fuori regione e già da tempo. Tramite una serie leggi⁷⁸ ben mirate si puntava ad annientare o assorbire tutte le libere associazioni, operazione che andò a buon fine rapidamente perfino con quelle storiche e di gran prestigio⁷⁹, non stupisce, perciò, che l'esile tentativo⁸⁰ di costituirne una in Sardegna non ebbe successo. La struttura espositiva veniva cristallizzata in questo modo, centralizzandola con la base nelle mostre sindacali e provinciali a cui era affidato il compito di reclutare gli artisti per le quadriennali e per la Biennale di Venezia. Il sindacato comunque *rastrella* la totalità del lavoro degli artisti isolani anche in maniera più importante che in altre regioni, complice forse anche il fatto che non ci fosse stata mai prima una struttura alternativa. Il tentato *sovvertimento dell'ordine* vale comunque l'istituzione da parte di Cipriano Efisio Oppo la concessione del titolo di "distaccamento autonomo". Alla prima riunione viene nominato Filippo Figari come Segretario Generale, Biasi, Ciusa e Delitala sono nel direttorio; Manca, Cabras e Dessy collaborano e ovviamente espongono per il sindacato. Durante il Ventennio sardo, questi

⁷⁸ Già con R.D.L. n.2740 16 dicembre 1923 si stabilisce che le mostre più importanti dovevano essere autorizzate dal capo del governo; il 23 agosto 1926 si comunicava che con R.D.L. in corso di pubblicazione si sarebbero disciplinate tutte le manifestazioni pubbliche e sottoposte a controllo preventivo; la legge del 24 giugno del 1929 riconosce infine al Sindacato nazionale degli artisti tutte le attribuzioni in materia di disciplina e mostre d'arte.

⁷⁹ Un episodio tra gli altri rintracciato da D. De Angelis, *Il Sindacato Belle Arti: una ricerca sui documenti dell'Archivio dello Stato dell'E.U.R. a Roma*, Nettuno, Gruppo 88, 1999,: nel 1929 in occasione del tentativo della Società Amatori e Cultori di Roma di promuovere una mostra per festeggiarne il centenario, il Sindacato di Belle arti laziale, in prima istanza apparentemente d'accordo (pur avvalendosi delle recenti leggi che imponevano "ad immettere sia nel Consiglio Direttivo, sia nelle Giurie, sia nel Comitato della Mostra retrospettiva, sia nelle Commissioni di Collocamento e dei premi, i rappresentanti sindacali) impose con una serie di *stratagemmi* la propria presenza e soprattutto la chiusura anticipata della mostra con conseguente, catastrofica, perdita economica per la Società. Per le perdite, che ammontavano a 200.000L, si mosse il Presidente che scrisse a Mussolini ricevendo per lettera un sonoro: "Niente, M.". Per arginare la difficoltà di annientare una società preesistente tanto importante si decise di provocare un tracollo finanziario e manovrarne le azioni fino all'assorbimento.

⁸⁰ Da "Il grande raduno di ieri, la carta costitutiva della Famiglia Artistica Sarda" in Il Lunedì dell'Unione 27 maggio 1929, il racconto dell'Adunata del comparto intellettuale sardo: si nomina la Pentarchia e un segretario: Biasi, Ciusa, Figari (che non era presente ma invia una lettera di sostegno) Antonio Scano, Giannetto Bua; Segretario Gino Anchisi. Si parla degli obiettivi e Biasi fa un lungo discorso a supporto dell'iniziativa.

soprattutto sono gli artisti artefici dell'immagine che i critici e gli addetti ai lavori proietteranno nell'immaginario italiano.

Il quadro isolano vede Biasi intento a presentare la Sardegna con un linguaggio stilizzato e secessionista, ironico e sofisticato, per convertire lo stereotipo di terra barbara e desolata, in universo incantato ed esotico; Cabras, decisamente meno sofisticato, ma più spontaneo, quasi naïf nelle sue rappresentazioni contadine, tanto da venir forzatamente e ideologicamente messo in antitesi con lui da una critica che voleva esaltare i valori della vita nei campi. Delitala e Figari, prosecutori di una tendenza rigorosa, sono molto legati alla tradizione, l'uno producendo figure severe e realistiche, pervase di ricordi classici, l'altro rifiutando l'esotismo e ricercando un linguaggio austero e solenne. Dessy, più giovane degli altri, si distacca presto dalle tematiche strettamente folkloristiche, e racconta la sua isola attraverso la saldezza di una costruzione formale, vicina a quell'atmosfera rarefatta e sospesa che aveva conosciuto nella Roma dei "Valori Plastici". Pietro Antonio Manca, fonda la sua ricerca sulla messa in evidenza dei contenuti emozionali trasmesso da un colore libero di manifestarsi al di fuori delle costrizioni del disegno. Ciusa, nonostante il prestigio, è visto dai contemporanei ormai solo come padre nobile; è colui che resta ai margini di questo fermento. Clamorosamente assente alla prima sindacale, appare spaesato nell'arte pura, ma da navigato ceramista diventa direttore della Scuola di Arte Applicata di Oristano nel 1925. Si discute anche qui, come in molti centri italiani, sullo "strapaese" e "stracittà".

L'attività del sindacato si apre con una prima mostra al museo Sanna di Sassari nel maggio del 1930 che si avrà modo di approfondire nel prossimo capitolo; dal discorso di inaugurazione pronunciato da Cipriano Efisio Oppo in persona è però già possibile intuire

quale fosse la percezione, perlomeno in prima istanza, della critica nazionale: apparentemente i sardi sono grezzi e ritardatari, ma spontanei, genuini e buoni, “il sindacato sardo fondato per ultimo in Italia solo pochi mesi fa ha rapidamente inquadrato e dato una linea precisa anche agli artisti sardi, pensati sempre e forse anche nel passato lo furono, i più sbrigati e vivaci, i meno disciplinati, i più difficilmente organizzabili ... l’arte sarda non conosce le finezze e le astuzie di quella dei centri maggiori Che gli ultimi possano diventare i primi”.

Intanto sia stampa che critica sottolineano l’intento di non voler stroncare gli sforzi dei poveri sardi, ma raccomandano invece di usare toni amorevoli, come se non si potesse utilizzare lo stesso metro di giudizio usato per i colleghi, in modo da accompagnarli bonariamente verso la normalità negli anni successivi: “tutti, dico tutti hanno migliorato dall’anno scorso” assicura infatti Oppo nel 1931.

Su queste basi le sindacali a Cagliari proseguono, e per i primi quattro anni vengono onorate della presenza prima di Oppo e poi di Maraini, suo successore come Commissario Nazionale del Sindacato, e Segretario Generale della Biennale di Venezia per quasi tutto il Ventennio⁸¹. È comunque un dato di fatto che, così come sostiene Oppo, il sistema sindacale porta gli artisti isolani a confrontarsi necessariamente con l’esterno; spia di questo passaggio sono i

⁸¹ Sulla scia di questi successi nascono a Cagliari diversi spazi espositivi; il primo, legato anch’esso al Sindacato, nasce nel 1931 in Via Manno 45, poi si sposta in Piazza Dettori 5, grazie al supporto del gioielliere Enrico Palladino. All’ASAC, nel fondo dedicato agli artisti, si trovano moltissime locandine e inviti alle mostre, a dimostrazione della fervente attività.

numeri in crescita delle partecipazioni alla Biennale di Venezia, alle Quadriennali di Roma e alle Sindacali Nazionali⁸².

La Sardegna fascista, così come constatato dagli ultimi studi anche nella maggioranza delle altre regioni, era parte di un buon congegno, quello delle mostre sindacali, funzionante in primis per guadagnare quella visibilità tanto desiderata agli artisti locali, inoltre a garantire loro il lenitivo economico delle commissioni pubbliche e dei premi⁸³, cosa di cui probabilmente non avevano grande necessità gli artisti di fama consolidata che venivano comunque ammessi ai più alti gradi del sistema espositivo, le Quadriennali romane e la Biennale veneziana, sdegnando spesso le sindacali. Il Sindacato diventava quindi, per il proletariato artistico, sicuramente uno strumento utile per assicurare la partecipazione alla vita artistica nazionale, ma, nel caso isolano, il cui contesto artistico era il frutto della tanto appassionata, quanto recente ricerca di uno “stile sardo”, risente della gerarchizzazione e dell’eccessiva disciplina impostale. I timori degli intellettuali che negli anni Venti, temevano l’omologazione tanto da tentare di sfuggire al regime corporativistico incalzante, si possono dunque ritenere fondati; la vivacità e le peculiarità della produzione artistica, a giudicare dalla produzione dei primi anni ’40, si vanno infatti pian piano spegnendo, e insieme a

⁸² Se nel 1924 e 1926 erano completamente assenti alla Biennale, nel 1928 sono in tre, nel 1930 in cinque, nel 1932 nuovamente in tre che diventano sette nel 1934; 10 nel 1936, sei nel 1938, cinque nel 1942 (per approfondimenti si veda tabella allegata) Alla prima Quadriennale del 1931 i sardi sono nove, nel 1935 sono sei, nove nel 1939. Per quanto riguarda le Sindacali Nazionali, sono quindici nel 1933 a Firenze, nove a Napoli nel 1937 e quattro nel 1941 a Milano.

⁸³ In occasione delle esposizioni affiliate al circuito fascista, venivano conferiti premi in denaro sponsorizzati dal partito, per esempio il Premio del Duce, il Premio delle Corporazioni, Il Premio del Partito Nazionale Fascista ecc.

queste, forse, quel legame che aveva guidato il popolo sardo alla ricerca della sua identità *nazionale*, tramite le proprie manifestazioni artistiche.

1.3 Le attività del Sindacato, la I Mostra sindacale

Il 17 aprile del 1930 si autorizzava il Sindacato regionale fascista di belle arti della Sardegna a promuovere, ai termini dei Regi decreti-legge del 1923, la Prima Esposizione regionale d'arte, che si sarebbe tenuta a Sassari, dal 1° maggio al 15 giugno 1930, VIII anno dell'era fascista.⁸⁴

Il contesto italiano vedeva le altre regioni d'Italia già ben inserite in quella piramide la cui base, ovvero le mostre sindacali⁸⁵, doveva servire agli artisti per dimostrare di poter scalare la struttura fino a raggiungere la Quadriennale romana e, in cima, la Biennale di Venezia, proprio quell'anno trasformata dal regime in ente autonomo⁸⁶. Antonio Maraini, infatti, già membro del direttorio del Sindacato Belle arti Nazionale, diventa Presidente e dà il via a quell'azione di avvicinamento al fascismo che culminerà con la sua completa assimilazione alla ricerca di un'identità nazionale condivisa fascista⁸⁷. Una conversione non meramente burocratica, perciò, che presumibilmente si era concretizzata prontamente anche per esercitare un maggior controllo in vista della prima Quadriennale che si sarebbe tenuta nel 1931 e il cui artefice era Cipriano Efisio Oppo, in questo momento Segretario Nazionale del Sindacato.

⁸⁴ Regio Decreto 17 aprile 1930, Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia n.110.

⁸⁵ La prima mostra sindacale si tenne a Firenze nel '27, seguita nello stesso anno da quelle di Trieste e Palermo. A Milano la prima mostra regionale sindacale si svolse nel '28; ne seguirono poi a Torino, Napoli, Genova e in tutte le maggiori città italiane.

⁸⁶ Regio Decreto 13 gennaio 1930, Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia n.33.

⁸⁷ La presenza obbligatoria di un delegato fascista nelle commissioni delle mostre era in realtà già legge dal 24 giugno 1929 (L. n.1162, prima normativa in materia di arte contemporanea) ma escludeva formalmente biennali e quadriennali; per tutte le altre mostre del sistema era invece imprescindibile il parere dei sindacati relativamente all'ammissione degli espositori. Anche la Triennale milanese, fino al 1929 appuntamento con cadenza biennale che si tiene a Monza, diventa Ente autonomo ed entra, seppur in *posizione laterale*, a far parte del circuito espositivo piramidale fascista. M. Carli, *Vedere il fascismo, arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, cit. p.30

A Cagliari nell'anno precedente si era svolta la I Mostra della Primavera sarda⁸⁸. Il titolo di un articolo del Lunedì dell'Unione "affiatate gli artisti"⁸⁹ riassume bene lo spirito con cui i sardi partecipano all'evento, costituire "un fascio di artisti" che possano "costringere la critica d'oltremare a ricredersi sul conto della Sardegna e convincersi che l'isola nostra ha qualcosa di notevole, di molto notevole, anche nel campo dell'arte!"

Dunque, nonostante il Sindacato sardo non avesse ancora ufficialmente preso forma, già era loro chiaro che il compattarsi avrebbe consentito una grande occasione di confronto con l'ambiente artistico nazionale. La possibilità concreta di esporre ed essere notati, già trapelata dai racconti dei colleghi sindacalisti, e, soprattutto, ampiamente reclamizzata dai vertici del Sindacato, fu probabilmente una delle funzioni che del sistema sindacale più attrasse i sardi, insieme ai vantaggi economici, naturalmente. Si è già scritto di un'adesione pressoché completa del comparto degli artisti sardi al Sindacato anche in relazione ad un'ipotetica identificazione con il regime e il suo sistema di valori; laddove la loro possibilità di esistere, far parte del circuito, essere stati esposti, conteneva (e promuoveva) già un messaggio in chiave politica ben congegnato a monte dal regime stesso già nelle fasi iniziali del loro coinvolgimento⁹⁰.

⁸⁸ Si svolge dal 29 aprile al 30 maggio nel Palazzo del Comune di Cagliari.

⁸⁹ Si tratta di un trafiletto di commento ad una proposta del pittore Biasi, che in quel momento è impegnato nel dibattito, già preso in esame, su "La famiglia artistica sarda"; l'articolo si conclude con un invito ad "allargare la cerchia" a tutti gli intellettuali sardi e no. Cagliari, 22 aprile 1929, Il Lunedì dell'Unione.

⁹⁰ Questa considerazione non vuole convincere che la piena partecipazione dei sardi alle attività del Sindacato fascista fosse "casuale" ovvero esclusivamente subordinata alla possibilità di ottenere sovvenzioni e quindi emergere, e non relativa ad attivismo politico alcuno; in questa sede non si ritiene però necessario scandagliare nello specifico la fedi politiche degli artisti espositori menzionati.

E proprio per valorizzare la Sardegna, avvicinarla al continente e rilanciarla economicamente nascono le manifestazioni de La Primavera Sarda⁹¹; da questo momento quasi tutte le mostre sindacali sarde⁹² si terranno in concomitanza in modo da sfruttare l'ampia affluenza di visitatori ma anche i fondi concessi da privati e soprattutto dagli Enti pubblici per l'organizzazione generale. Dal catalogo del 1929 della mostra d'arte, che di fatto è un banco di prova per le successive sindacali, e dalla stampa, emerge il fermento che precede l'inaugurazione⁹³, i grandi nomi chiamati a formare il comitato d'onore, quello esecutivo e la giuria, e qualche dettaglio: nella copia conservata a Cagliari nella Biblioteca di Studi Sardi, sono ben visibili i prezzi aggiunti a mano⁹⁴ questo riguarda anche l'arte applicata, accolta con una presenza massiccia a prova del peso che le tradizioni popolari, attraverso cui evidentemente l'Isola intendeva presentarsi all'esterno, restavano un focus per gli organizzatori⁹⁵. Non si può prescindere, a proposito di Decò rustico, di ispirazione popolare, di ornati, di intagli e ricami esposti *accanto* all'arte pura, dall'accennare agli anni Venti. Sono

⁹¹Nell'archivio storico della Camera di Commercio di Sassari sono conservate diverse relazioni elaborate nel 1929 nelle quali si delineavano le azioni ritenute necessarie per la creazione in Sardegna di una vera e propria industria turistica; agendo di concerto, i consigli provinciali dell'Economia di Cagliari e di Sassari aderirono all'Associazione per il progresso del turismo del Mezzogiorno (che si era costituita nel 1926 dopo un convegno a Napoli).

⁹² Tutte tranne la IV del 1933, a causa dei lavori che si stavano svolgendo nella palazzina dei Giardini Pubblici.

⁹³Che si tiene in presenza di Re Vittorio Emanuele III e della sua famiglia. Significativa la scelta di inaugurare la rassegna a qualche giorno di distanza dalla tradizionale processione di Sant'Efisio alla quale partecipano infatti anche i reali; un documento video ritrae le due principesse che assistono da un balcone indossando il costume sardo (Giornale Luce A / A0330). La primavera doveva riassumere il meglio che la cultura sarda avesse prodotto negli ultimi anni, compresi, se non innanzi a tutto, gli usi e i costumi. Dal discorso di inaugurazione pronunciato dal Cav. Signoriello, Presidente del Comitato esecutivo: "gareggiare con le altre consorelle della Penisola nelle opere della pace così come seppe gareggiare in guerra" e "rassegna di opere compiute nel cammino intrapreso della ricostruzione economica dell'Isola", in pieno accordo con quel valore sociale che gli artisti stessi avevano manifestato di voler incarnare per un riscatto (economico, culturale e sociale) dell'isola.

⁹⁴ Qualche esempio: G. Biasi, "Mattino in un villaggio sardo" 3000£; R. Branca, "Architetture sarde" 200£; C. Cabras, "Donna al telaio" 4000£; M. Delitala, "Danza di Contadini" 240£ ogni copia; S. Dessy, "Giorno di festa" 2000£; M. Melis, "Venditrice di arance" 5500£;

⁹⁵ Negli anni successivi si tenderà ad organizzare mostre dedicate esclusivamente alle arti applicate per distinguerle dall'arte pura.

i leader del fascismo isolano che intervengono per potenziare ciò che già dagli anni Dieci riscuote maggior interesse al di fuori dell'Isola, il prodotto, ideale e materiale, dello sforzo degli artisti per creare una nuova immagine della Sardegna⁹⁶; una combinazione tra *arte* e "questione sarda" che condiziona sia sul piano ideologico che su quello visivo gli anni successivi. Nel 1925 Paolo Pili fonda la Scuola d'Arte Applicata di Oristano, la prima pubblica dell'Isola, sotto la direzione di Francesco Ciusa; Antonio Putzolu nel 1926 crea l'Ente di Cultura e Educazione della Sardegna, la Scuola d'Arte di Ceramica di Cagliari, diretta da Federico Melis, la *Sardiniae Ars* ("Scuola-Bottega dell'antico ricamo sardo") e la rivista "Mediterranea" attorno alla quale gravitano gli stessi nomi che pochi anni dopo formeranno il direttorio del Sindacato degli artisti. La volontà di istituzionalizzare lo "stile sardo" è alla base di tutte queste esperienze⁹⁷, anche in un'ottica di riscontro economico oltre che sociale, le conseguenze sulla produzione artistica e sulla comprensione di questa all'esterno saranno ravvisabili già dalle prime mostre sindacali.

Sono questi gli anni delle note polemiche sul "diritto al folklore", proprio in qualità di dimensione stilistica e tematica utilizzata dagli intellettuali isolani, finanche estremizzata nel momento in cui difendere quel tratto pareva indispensabile per distinguersi rispetto alle altre regioni d'Italia. Un'Italia che negli anni Trenta già ospitava diverse scuole regionali,

⁹⁶ Si è già accennato al contesto politico e sociale di inizio secolo; dagli anni del sardismo a quelli del sardo-fascismo, i cui ideali sono inscindibili da quelli che muovono il movimento figurativo e in generale intellettuale per il riscatto dell'isola.

⁹⁷ Già nel 1921 Figari polemizza circa la proposta rimasta inascoltata dell'apertura di un Museo d'arte popolare: "da parecchi anni la Sardegna è diventata un ottimo mercato di oggetti vecchi e nuovi di arte paesana e le mostre succedutesi con successo hanno messo in valore un commercio e un'industria che, purtroppo, finora ha vissuto mangiando il capitale. Noi (il comparto degli artisti) pensiamo a quale risorsa sarebbe stata l'industria paesana dei tessuti, dei pizzi del legno lavorato, e dei vimini e dei cestelli e quanto onorevole, se fosse stata presa sul serio e rispettata da tutti e non solo dal Direttore dell'Ufficio Regionale Sardo!" Filippo Figari, "Un museo d'arte popolare" *Unione Sarda* 13/11/1921.

importanti centri nevralgici e libere associazioni ampiamente affermate⁹⁸ con le quali competere *a suon di* tradizioni popolari. Il compito era arduo, gli scontri aspri, e alimentati, sulle pagine di riviste e quotidiani⁹⁹, dalle diverse fazioni a sostegno dello “strapaese” o “stracittà”¹⁰⁰, discussione con la quale si uniforma presto in un intreccio teorico a firma di artisti, prestigiosi critici e perfino esponenti politici¹⁰¹. Tenendo conto delle peculiarità sarde, qui, si risolve nella possibilità di abbandonare o meno il regionalismo intellettualistico e impregnato di decorativismo, e andare incontro alla tendenza Novecentista, che intanto stava dilagando come simbolo di modernità nazionale, e che in realtà già stava seducendo più di un artista tra quelli che esporranno alla I Mostra sindacale del 1930.

Nel novembre del 1929 si firma l’atto costitutivo del Sindacato Regionale fascista Belle Arti della Sardegna, cinque mesi dopo la città di Sassari ospita la I sindacale; nel mezzo si trova il

⁹⁸ Basti pensare alle già citate esperienze del contesto milanese in cui operava M. Sarfatti, quello fiorentino attorno alla rivista “Il selvaggio” e “L’italiano”, la romana “Scuola di Via Cavour”, la romana rivista “Valori plastici”, i “Sei di Torino”, etc.

⁹⁹ Nelle Biblioteche Universitarie di Cagliari e Sassari e in quella Comunale di Cagliari sono conservate le copie cartacee di tutti gli anni di pubblicazione del Lunedì dell’Unione (1928-31), supplemento dell’Unione Sarda, voce ufficiale del PNF, sulle quali si rintraccia gran parte del dibattito interno; la pubblicazione, infatti, ospitava le voci di artisti, studiosi, letterati, architetti e critici sardi e riportava spesso pareri esterni al contesto isolano; inoltre, come già visto, la stessa redazione li supportava attivamente talvolta anche avanzando proposte. Per un approfondimento si veda G. Altea, M. Magnani “I parenti poveri. Arte e fascismo in Sardegna” in La Sardegna nel regime fascista – L. M. Plaisant (a cura di) CUEC, 2000.

¹⁰⁰ Questo sì, perfettamente in linea con le tendenze contemporanee italiane che dibattevano sulla superiorità di un’arte rurale, paesana, schietta e primigenia, nei temi, nella forma e nel pensiero, contro un’immagine (della vita) moderna, artificiale, efficiente; entrambe componenti connotative della politica dell’immagine fascista.

¹⁰¹ Lo stesso Cipriano Efisio Oppo, che operava in tutti e tre i settori, scrive mettendo in contrapposizione il folklore sardo con “stracittà”: “se la Sardegna vorrà essere veramente grande in ogni campo dovrà superare il meschino aspetto provinciale le cui caratteristiche sono apprezzate e conosciute soltanto attraverso quell’odiosa pseudoscienza che si chiama il folklore (...) non rinnegare l’aria, la luce, il clima che daranno sempre un colore particolare a tutte le manifestazioni di questo o quel paese della patria, ma dovrà crearsi un alito mentale e fisico completamente intonato al XX secolo, al secolo degli aeroplani, dell’elettricità, delle motonavi, delle automobili da corsa, delle grandi macchine” da La Tribuna “c’è una giovinezza artistica” del 17/6/1929.

tentativo di rifuggire, ma probabilmente solo affiancare “sardizzandolo”¹⁰², la chiusura all’interno del sistema corporativistico, con “La famiglia artistica sarda”. Un esperimento (fallito) di cui già si è parlato, le cui premesse, alimentano comunque, in extremis¹⁰³, una certa vivacità espositiva locale.

Nei documenti conservati all’Archivio della Camera di Commercio di Sassari il retaggio¹⁰⁴ che questo periodo lascia nelle vicende della I Mostra organizzata ufficialmente dal Sindacato a questo punto già costituito: nelle delibere del Podestà, nella letteratura grigia e in alcune comunicazioni ¹⁰⁵ questa è definita “Seconda Biennale di Arte sarda”, come fosse un’ulteriore edizione della precedente, tenutasi a Sassari nel 1928¹⁰⁶, e non un nuovo format completamente fascista.

Negli stessi documenti fa capolino un termine riferito a quello che forse è uno dei concetti più ribaditi non solo dai critici ma da tutti coloro che gravitano attorno all’ambiente in questo momento: è “incoraggiamento”. Il Podestà di Sassari, per esempio, procede all’acquisto di opere dalla mostra “al duplice scopo di incoraggiare gli artisti e di conservare alla città di

¹⁰² Il termine, che si pone ironicamente in continuità con la lettura che dell’episodio fa Giuliana Altea in *Pittura e Scultura dal 1930 al 1960* e di cui già si è scritto, vuole anche enfatizzare la tendenza a ricercare nel peculiare strettamente isolano le risposte alle tribolazioni di non sentirsi parte del dibattito nazionale.

¹⁰³ Questi fatti precedono di pochissimo l’inasprimento delle leggi che proibivano le libere associazioni e le esposizioni non autorizzate; C.E. Oppo, proprio nel 1930, scrive a Mussolini sull’urgenza di: “sbarazzare il campo dalla fungaia di esposizioni che comunque permangono camuffate in vario modo e sorrette dall’iniziativa e dalla protezione di organismi politici” *Memoriale di Cipriano Efisio Oppo a Mussolini* (ACS, PCM 1934-36, fasc. 3.3.9.706, in M. Cioli, *Il fascismo e la sua arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, cit., p. 221

¹⁰⁴ Giuliana Altea ne parla già in riferimento ad alcuni articoli dell’epoca. G. Altea 2000

¹⁰⁵ Tra le altre: Luigi Pilo, Podestà di Sassari, stanZIA 2.500 lire per la causa. Archivio Storico Comune di Sassari-ASCOMSS Archivio Moderno-Deliberazioni Podestà 1930 cc 260 n.229.; Cartolina della rivista “La Reuve Moderne” che ha sede in Rue de Saint Denis, Parigi, nella quale si fa richiesta di una copia del catalogo a fronte del pagamento di un contrassegno. Archivio Storico CCIAA Sassari (Industria Artigianato Architettura) Cat. XVIII busta 20 f. 16.

¹⁰⁶ È chiaro che nel 1928 già Mussolini era al governo, quello che si vuole enfatizzare è il fatto che la stretta sulle arti, prima della cristallizzazione del circuito espositivo secondo i principi sindacali, avviene in Sardegna solo dal 1929 da quando, cioè, il Sindacato viene costituito.

Sassari qualche buon lavoro che sia principio di una raccolta di lavori moderni artistici sardi”¹⁰⁷; ancora una volta i sardi necessitano di sostegno, dunque, e la politica, nella figura di un Pili pioniere dell’arte moderna, glielo concede (sovvenzionandoli). È pur vero che gli sforzi della macchina organizzativa fascista, si asserisce, in questo momento si concentrano effettivamente sul “tutelare e istruire”, nonché naturalmente reclutare “le giovani promesse”¹⁰⁸ attraverso le sindacali, e che perciò il suddetto incentivo potrebbe a posteriori leggersi come a loro destinato. Vedremo invece poi che gli acquisti, per un totale di 5900 Lire, riguardavano i ben noti Biasi, Delitala, Manca, Dessy, Floris, Branca e che, in generale, l’andamento del mercato riguarderà soprattutto i maestri sardi e non i giovani. Alcuni di loro avevano già partecipato alla Biennale di Venezia¹⁰⁹, erano componenti del Direttorio del Sindacato e soprattutto sarebbero stati membri della giuria e del comitato esecutivo di tutte le mostre sindacali¹¹⁰. Sulla percezione di una giovinezza, o piuttosto immaturità, artistica

¹⁰⁷ Si scrive della necessità di incoraggiare gli artisti sardi soprattutto sulla stampa, ma anche nei cataloghi ufficiali; tra gli altri: Mostra d’arte di Cagliari, Primavera 1929, A. VII.

¹⁰⁸ Come largamente reclamizzato; un esempio: “Lo Stato Fascista si è posto fattivamente il problema delle Scuole e dell’assistenza professionale, e le riforme apprestate sono fin d’ora garanzia di progresso nel cammino della intelligenza per i giovani che le frequentano”. (Benzi 2018) brano da un articolo anonimo intitolato “Bolscevismi che continuano” pubblicato sul giornale di Cremona «Regime fascista» (28 marzo 1935), diretto da Farinacci. Anche nel catalogo della I sindacale si dichiara che: “ai giovani è stato facilitato il cammino con generosa attenzione”.

¹⁰⁹ Ad onor del vero le esposizioni a cui il comparto dei sardi partecipa, anche in contesto extra regione, nel decennio 1920-30 sono numerose, tra le altre: 1921 I Biennale Romana (partecipano Pirari, Ciusa, Melis, Floris e Cabras); 1922 Mostra Sardo – Piemontese, Alessandria (partecipano Ciusa, Biasi, Sinòpico, Altara, Branca e Porcheddu); 1923 Quadriennale di Torino (Partecipano: Ciusa, Porcheddu, Floris, Melis Marini, Anni, Asquer, Dessy, Cabras, Altana, Ballero, Lumbau); 1923 Quadriennale Torino (Dessy) 1925 III Biennale Romana (partecipa Antonio Mura); 1925 II Biennale di Monza (Partecipano Melkiorre Melis e Sinòpico, rispettivamente nella Sezione del Lazio e in quella del Teatro); 1926, Roma, Esposizione di Belle Arti, mostra Società degli Amatori e Cultori (Partecipano nella sezione Sardegna M. Melis, Altana, Branca, Ciusa, Cabras, Ciusa Romagna, Del Castillo, Floris, Albino Manca, Melis Marini, Mura, Pino e Federico Melis); 1927, La III Biennale di Monza - Terza Mostra Internazionale delle Arti Decorative dedicata a "Il Novecento e il Neoclassicismo nella decorazione e nell'arredamento" (Siglienti e M. Melis hanno sale personali); 1928, II Mostra d’Arte Marinara, Roma (Melkiorre Melis, Figari e Delitala); 1927, Firenze, Esposizione Internazionale dell’Incisione Moderna (partecipano Branca e Delitala). Solo per citare le esposizioni di gruppo, ci sono poi le numerose personali.

¹¹⁰ Laddove questo significava avere il compito di fare un “lavoro di vaglio severo” ” (C.E. Oppo 1929) per la scelta delle opere da esporre.

degli isolani si tornerà spesso poiché di ciò riferiscono certamente le cronache attorno alle sindacali, ma anche gli stessi artisti, e di frequente con toni polemici.

L'inaugurazione stessa di questa prima mostra, e perciò di tutta l'attività del Sindacato, è ben collocata in questa cornice. A celebrarne l'inizio è Cipriano Efisio Oppo in persona, Segretario nazionale del sindacato, Presidente del Comitato esecutivo, nonché espositore in ragione delle sue origini sarde. Per l'occasione rilascia un'intervista che altro non è che lo specchio di quello che costituiva l'immaginario nazionale, una combinazione di pregiudizi e bonarie stroncature. Tutto l'apparato di solenne splendore tanto reclamizzato dal partito e che doveva accompagnare questa nuova condizione (generosamente) offerta agli artisti, si inabissa quando si scontra con le recensioni dei corrispondenti della stampa nazionale spediti in missione nell'isola. I toni assumeranno contorni tanto assurdi che verranno paragonati ad un vero e proprio genere letterario attiguo al bozzetto di viaggio, con tanto di prologo ambientato in mare e incontro crepitante con il clima rovente, la natura struggente e selvaggia e il pittoresco "paesaggio umano e animale"¹¹¹.

Con queste premesse si riportano i dati salienti della I mostra dal Catalogo ufficiale.¹¹²

Il Comitato d'onore è composto dai tre Prefetti di Cagliari, Sassari e Nuoro, i tre Vicepresidenti del Consiglio Provinciale dell'Economia, i tre Podestà e i tre Segretari Federali del P.N.F. Il Comitato esecutivo: Presidente Cipriano Efisio Oppo e Lare Marghinotti¹¹³; i

¹¹¹ C. E. Oppo, "C'è una giovinezza artistica", in *Il Lunedì dell'Unione*, 17/6/1929.

¹¹² Prima Mostra del Sindacato Regionale di Belle Arti della Sardegna, catalogo della mostra, Sassari, A.VIII, Stamperia L.I.S., 1930.

¹¹³ Gerarca fascista nato a Cagliari nel 1878, prima Capitano della Brigata Sassari, diventa Preside della Provincia di Sassari.

membri sono il Comm. Filippo Figari, Segretario regionale del Sindacato belle arti fasciste di Sardegna; il pittore Stanis Dessy, il pittore Mario Delitala e Falchi Rag. Michele come Segretario Amministrativo. In Giuria tornano i nomi di Figari, Dessy e Delitala ai quali si aggiungono i pittori Dante Canasi e Giuseppe Biasi e lo scultore Francesco Ciusa, che rinunceranno all'incarico¹¹⁴.

L'ordinamento porta la firma Figari in qualità di Segretario del Sindacato:

(...) gli artisti espongono in seguito al parere della giuria; le opere non devono mai essere state esposte a Sassari; alla notifica dell'accettazione tutti devono versare 25L; sono esonerati gli iscritti al Sindacato¹¹⁵; l'artista ha a suo carico le spese di spedizione; le vendite sono gestite dall'Ufficio di segreteria del Sindacato che ne trattiene il 10% anche se la vendita avviene in maniera diretta tra artista e acquirente.

A tal proposito il I bollettino del Sindacato¹¹⁶ fornisce la relazione di bilancio, spese ed entrate.

I contributi degli enti: Consiglio dell'Economia, SS e NU (rispettivamente 5000L e 2500L); Comune e Provincia di SS (7500L, 5000L), Provincia di NU (2500L); le vendite (8.224 che si

¹¹⁴ Questi dettagli, riferisce Altea, sono riportati in una nota anonima apparsa il 1 giugno 1930 su "Le arti plastiche" di Milano; autore ne era con ogni probabilità il pittore Antonio Ballero, collaboratore della rivista.

¹¹⁵ A dimostrazione della precarietà, almeno iniziale, della disciplina sindacale che non riesce ad assicurare omogeneità tra i sindacati regionali in materia di modalità di partecipazione; in alcune regioni potevano esporre anche i non tesserati, in altre no. Dalla metà degli anni Trenta i regolamenti si uniformeranno prevedendo l'iscrizione obbligatoria. In questa prima sindacale i non iscritti risulterebbero 4: A. Nigra, A. Paulis, A. Valente e G. Napoli.

¹¹⁶ Si tratta di una pubblicazione voluta da Figari e Branca come notiziario interno e approvata in prima istanza da Oppo. Vedrà la luce per due soli numeri poiché fortemente osteggiata dall'Unione Sarda, voce decisamente più vigorosa, in quanto sostenuta anche finanziariamente dal partito: dal prospetto delle sovvenzioni concesse dal Governo fascista ai giornali, riviste ed agenzie di informazioni nel decennio 1933-1943: Unione Sarda, Cagliari 180.000; Isola, Sassari 518.000 Lire; Mediterraneo futurista, Cagliari 192.000; Sardegna sportiva, Cagliari 25.000. G. Sedita, *Gli intellettuali di Mussolini: la cultura finanziata dal fascismo*, Firenze, Le Lettere, 2010, cit. p.233

riferisce alla percentuale del 10% destinata per regolamento al sindacato (il totale delle vendite, infatti, è di 85.000L); biglietti d'ingresso (3575L) e tessere abbonamenti (560L), vendita dei cataloghi (305L), contributo sindacale (325L) e tassa inserzioni (100L), varie (100L) il totale delle entrate è 35.689. Le spese ammontano a 22.701 con un utile netto di 12.988 tra posta e cancelleria, adattamento locali, cataloghi, svincolo e trasposto, spese e restituzione delle opere, stampa, energia elettrica, rimborso spese del sindacato e fotografie.

Come già documentato, in linea con la maggior parte delle regioni italiane, la questione economica è per gli artisti sardi di fondamentale importanza; il sistema nasce per amministrare il sindacato che deve sorvegliare gli artisti pagando il loro lavoro tramite acquisti statali, soprattutto dalle mostre sindacali, e commesse per l'abbellimento degli spazi pubblici con le loro opere; in questo consisteva in sostanza detenere la rappresentanza legale dei lavoratori. Chi comperava erano i musei locali, le amministrazioni comunali, gli enti, ma il più grande referente era lo Stato, come attestano le molte ricevute di pagamento, delibere e documenti vari rinvenute negli archivi consultati. Le pratiche per autorizzare le esposizioni arrivavano alla presidenza del Consiglio dei ministri e non sono pochi i casi in cui si doveva attendere per mancanza di mezzi per concederle¹¹⁷. In questo contesto le cifre riportate costituiscono comprensibilmente “un lusinghiero bilancio che oltre a recare un reale vantaggio agli espositori, assicurava una certa indipendenza finanziaria al Sindacato: il quale, con i contributi veramente solleciti degli Enti locali, aspirava ad una vita autonoma

¹¹⁷ D. De Angelis, *Il Sindacato Belle Arti: una ricerca sui documenti dell'Archivio dello Stato dell'E.U.R. a Roma*, Nettuno, Gruppo 88, cit., p.26-27.

che gli consentisse manifestazioni sempre più vaste e complete”¹¹⁸. Anche in questo caso non passa inosservata l’impazienza dei sardi di tutelare la propria indipendenza ed individualità, al netto della concessione da parte di Oppo di avvalersi, probabilmente grazie al tentativo di sovvertimento dell’ordine con la Famiglia Artistica Sarda, del titolo di Distaccamento Autonomo del Sindacato nazionale¹¹⁹.

Nello specifico alcune delle opere vendute sono state rintracciate, con i prezzi corrispondenti, in una delibera del Podestà di Sassari¹²⁰ per una spesa totale di 5900 lire: Carmelo Floris, olio, “fanciulla di Ollollai” L.800; Antonio Mura, olio “Bambino” L.100; Pietro Manca, olio, “negli orti”, 1500 L; Dessy Stanis, acquerello, “vecchio cortile” L. 700; Manca Albino, “puttino” bronzo argentato, L. 1800L; Remo Branca, xilografia, “architetture sarde” L. 200; Dessy Stanis, xilografia, “Mendicante di Monte Gonari” L.100; Ardau Cannas Battista, xilografia, “Il carro” L. 100; Biasi Giuseppe, stampa a colori, “Asino alla mola” L. 100. Altre in un articolo de Il Giornale d’Italia¹²¹: Il Re acquista “interno di chiesa” di Biasi; Mussolini “testa di pastore” di Delitala, “studio di testa” di Figari e “La messa sull’Ortobene” di Ballero. Nel suddetto bollettino si fa riferimento, senza ulteriori dettagli, ma con orgoglio, anche alla Confederazione dei Sindacati Professionisti ed Artisti e al Ministero dell’Educazione Nazionale e alle Province di Cagliari, Sassari e Nuoro.

¹¹⁸ “Atti ufficiali” in *Bollettino trimestrale, Sindacato regionale fascista di Belle Arti di Sardegna*, anno X, Genova, Fratelli Pala Editori, marzo 1932, p. 3.

¹¹⁹ Nonostante l’esiguo numero di iscritti (40 in prima istanza) che addirittura avrebbe potuto portarli, al contrario, ad essere accorpati come accaduto in altre regioni.

¹²⁰ Archivio Storico Comune di Sassari-ASCOMSS Archivio Moderno-Deliberazioni Podestà 1930 cc 326 n.548.

¹²¹ “Gli acquisti del Re e del Duce alla Mostra d’Arte” in *L’Isola*, cronaca di Sassari, 26 giugno 1930

Si tiene nel neonato Museo sassarese G. A. Sanna ed è concepita in sei sale di cui una, la terza, dedicata al bianco e nero. Nell'ingresso ufficiale, la Rotonda, dieci opere tra sculture e dipinti, scelte, tra le tante pervenute, per presentare in prima istanza la mostra. Relativamente alla ricerca di una continuità con il recente passato artistico qui vengono posizionate le tre tele del pittore Giovanni Marghinotti¹²² cui Figari si riferisce nelle pagine del catalogo come a "Maestro ingiustamente dimenticato che può dirsi il capostipite della nuova generazione artistica dell'Isola". Dalla stampa un *indizio* circa l'atmosfera che doveva respirarsi tra quelle sale: "Una delle caratteristiche essenziali della Mostra è l'assenza completa delle mostre personali che frazionavano e, per così dire, rendevano monotone le precedenti esposizioni. Nessuna mostra «standardizzata», quindi, ma un succedersi di opere di diversi autori nelle sale del Museo, un succedersi di diverse concezioni, di svariate espressioni artistiche".¹²³ La prevalenza è quella delle opere di pittura, segue l'arte incisoria e, in misura molto minore, la scultura¹²⁴; si fa cenno, nella cronaca dell'epoca¹²⁵, ad alcune ceramiche di Federico Melis.

Gli espositori e le opere:

Rotonda: 1. Melis Federico, *Pastore*; 2. Melis Federico, *Armonie*; 3. Marghinotti, *La Panattara*; 4. Melis Federico, *Anfora sardesca*; 5. Piras Ciriaco, *Testa di bimbo*; 6.

¹²² Cagliari, 7 gennaio 1798 – Cagliari, 20 gennaio 1865

¹²³ "Artisti e opere alla I mostra sindacale", L'Isola, Cronache di Sassari, 14 maggio 1930.

¹²⁴ Tra le poche sculture presenti si citano con enfasi un bronzo di Dessy e un gesso di Ciriaco Piras, entrambi allievi di Ciusa come si ribadisce nel generale stupore della sua assenza come espositore. Altre sono di Attilio Nigro e Albino Manca.

¹²⁵ Le informazioni circa i dettagli sulle singole opere, per questa I sindacale, sono state rintracciate esclusivamente attraverso fonti secondarie; il catalogo consultato, infatti, non riporta altri dati oltre titolo, autore e sala.

Marghinotti, *Festa di Santa Greca*; 7. Nigra Attilio, *Tipo ameno*; 8. Nigra Attilio, *Ritratto*; 9. Marghinotti, *La traccia*; 10. Manca Albino, *Puttino*.

Sala I: 1. Giovan Battista Rossino, *Autoritratto*; 2. Giovan Battista Rossino, *Doni nuziali*; 3. Giovan Battista Rossino, *Testa di bimba*; 4. Delitala Mario, *Ritratto di mio padre*; 5. Branca Remo, *Studio di luce crepuscolare*; 6. Melis Melchiorre, *Fanciulla dell'Alto Lazio*; 7. Melis Melchiorre, *Vallata*; 8. Altana Giuseppe, *Casabianca*; 9. Floris Carmelo, *Bimba di profilo*; 10. Delitala Mario, *Giovinetta di Ottana*; 11. Biasi Giuseppe, *Interno di chiesa*; 12. Oppo Cipriano Efisio, *Il bambino*; 13. Biasi Giuseppe, *Alla fonte*; 14. Delitala Mario, *Giovinetta di Baronìa*; 15. Floris Carmelo, *Donna in lutto*; 16. Floris Carmelo, *Bimba di Desulo*; 17. Biasi Giuseppe, *Ragazze di Osilo*; 18. Floris Carmelo, *Pioggia di novembre*; 19. Collu Pietro, *Nevicata in Ogliastra*; 20. Dessy Stanis, *Natura morta*; 21. Figari Filippo, *Ritratto della Signora Simola*; 22. Biasi Giuseppe, *Processione*; 23. Floris Carmelo, *Fanciulla di Ollollai*; 24. Floris Carmelo, *Ragazza di Ollollai*; 25. Delitala Mario, *Giovinetta di Gallura*; 26. Figari Filippo, *Ritratto dell'avv. Figari*; 27. Cabras Cesare, *Rosina*; 28. Figari Filippo, *In chiesa (studio)*; 29. Floris Carmelo, *Vecchia Ollollai*; 30. Biasi Giuseppe, *Processione*; 31. Floris Carmelo, *Giovinetta in tulle*; 32. Floris Carmelo, *Ragazza di Ollollai*; 33. Figari Filippo, *Studio di testa*; 34. Mario Delitala, *Cristo deposto*; 35. Figari Filippo, *Studio di testa*; 36. Floris Carmelo, *Studio di ragazza*; 37. Tavolata Eugenio, *I bastioni di Alghero*; 38. Ballero Antonio, *Pastore di Barbagia*; 39. Dessy Stanis, *Bagnante*; 40. Melis Melchiorre, *Interno di chiesetta*; 41. Manca Pietro, *Studio di autoritratto*; 42. Mauri A. Ettore, *Lo sperone*; 43. Dessy Stanis, *Cane dormente*; 44. Collu Pietro, *la piazzetta del paese*; 45. Manca Albino, *Il Condottiero*.

Sala II: 1. Melis Melchiorre, *Garofani*; 2. Melis Melchiorre, *Pastorale*; 3. Melis Melchiorre, *Madonnina*; 4. Melis Melchiorre, *Vallata*; 5. Melis Melchiorre, *Processione*; 6. Melis Melchiorre, *Lago dipinto*; 7. Altana Giuseppe, *Acqua*; 8. Dessy Stanis, *Mattino*; 9. Melis Pino, *Fiori di Pasqua*; 10. Altana Giuseppe, *Bosco di Castagni*; 11. Melis Pino, *Señorita*; 12. Melis Pino, *Sposina*; 13. Melis Pino, *Barbaricina*; 14. Dedola Gianni, *Maestrale*; 15. Melis Pino, *Canto di marzo*; 16. Delitala Mario, *Testa di Pastore*; 17. Melis Melchiorre, *Dono nuziale*; 18. Mauri A. Ettore, *Nembi su Cagliari*; 19. Manca Pietro, *Abbozzo di quadro*; 20. Pierri Angelo, *Testa*; 21. Cabras Cesare, *Ziu Bissenti*; 22. Melis Melchiorre, *Contadinella*; 23. Mura Antonio, *Bambino*; 24. Biasi Giuseppe, *Grazieléne*; 25. Melis Melchiorre, *Contadinella*; 26. Mura Antonio, *Testa*; 27. Melis Pino, *Alla fonte*; 28. Collu Pietro, *Il tancato*; 29. Mura Antonio, *Case*; 30. Mauri A. Ettore, *S. Elia*; 31. Melis Melchiorre, *Sorriso di Bono*; 32. Altana Giuseppe, *Il cortile*; 33. Collu Pietro, *Prime luci a Scanu Montiferru*; 34. Melis Melchiorre, *Madonnine con agnelli*; 35. Altana Giuseppe, *Via di Dorgali*; 36. Dedola Gianni, *Sera al Palau*; 37. Mura Antonio, *L'offerta*; 38. Collu Pietro, *Ardara*; 39. Nigra Attilio, *Venditrice di cestini*; 40. Melis Pino, *Scenetta Sulcitana*; 41. Melis Pino, *Regina Sulcitana*; 42. Melis Pino, *Fiori di prato*.

Sala III (Bianco e Nero): 1. Ardau Cannas Battista, *La sosta*; 2. Valente Augusto, *Studi di Architettura*; 3. Biasi Giuseppe, *Stampa a colori*; 4. Branca Remo, *Architetture sarde*; 5. Biasi Giuseppe, *Stampa a colori*; 6. Delitala Mario, *Deposizione*; 7. Biasi Giuseppe, *Stampa a colori*; 8. Delitala Mario, *Ballo di Torpè*; 9. Biasi Giuseppe, *Stampa a colori*; 10. Biasi Giuseppe, *Stampa a colori*; 11. Dessy Stanis, *Mendicante il Monte Gonari*; 12. Delitala Mario, *Contadini di Sardegna*; 13. Dessy Stanis, *Mendicanti di Fonni*; 14. Biasi Giuseppe, *Stampa a colori*; 15. Ardau Cannas Battista, *Il carro*; 16. Ardau Cannas Battista, *La pipa*; 17. Dessy Stanis, *Terrore*;

18. Ardaù Cannas Battista, *Crepuscolo*; 19. Ardaù Cannas Battista, *Le lattughe*; 20. Delitala Mario, *Verso la fonte*; 21. Floris Carmelo, *Case di Olzai*; 22. Tavolara Eugenio, *città marinara*; 23. Delitala Mario, *Mattino*; 24. Ardaù Cannas Battista, *La strada*; 25. Branca Remo, *Truddas e tazeri*; 26. Ardaù Cannas Battista, *Paesaggio*; 27. Dessy Stanis, *L'aratro*; 28. Branca Remo, *Mattinata sulcitana*; 29. Napoli Gigi, *Studio*; 30. Branca Remo, *Pascolo*; 31. Napoli Gigi, *Studio*; 32. Ardaù Cannas Battista, *la siesta*.

Sala IV: 1. Melis Melchiorre, *Donna a cavallo*; 2. Melis Melchiorre, *Vedova*; 3. Melis Melchiorre, *Contadino*; 4. Mura Antonio, *Ritratto*; 5. Biasi Giuseppe, *Ritorno dalla fonte*; 6. Cabras Cesare, *Primavera in Sardegna*; 7. Ballero Antonio, *Alla colonia montana*; 8. Melis Melchiorre, *Marina sarda*; 9. Paulis Alfonso, *Natura morta*; 10. Delitala Mario, *Giovinetta di Orani*; 11. Delitala Mario, *Testa di contadino*; 12. Dessy Stanis, *Natura morta*; 13. Ballero Antonio, *Visita ai Sepolcri*; 14. Biasi Giuseppe, *Il cavallino*; 15. Dessy Stanis, *Natura morta*; 16. Ballero Antonio, *La Messa all'Ortobene*; 17. Delitala Mario, *Testa di pastore*; 18. Manca Pietro, *Impressione del genitore*; 19. Biasi Giuseppe, *Il telaio*; 20. Figari Filippo, *Studio di testa*; 21. Biasi Giuseppe: *Processione a Nule*; 24. a 58. Melis Federico, *Ceramiche*; 59. Melis Melchiorre, *Sorriso di Bono*; 60. Melis Melchiorre, *Donna di Oliena*; 61. Melis Melchiorre, *Giovinetta di Desulo*; 62. Melis Melchiorre, *Donna di Aritzo*; 63. Melis Melchiorre, *Nudo*; 65. Grassi Claro, *Cose*; 66. a 70. Melis Federico, *Ceramiche*.

Sala V: 1. Stanis Dessy, *Lu Bazzamu*; 2. Bonifazi Caio, *Prua*; 3. Dessy Stanis, *Barche*; 4. Tavolara Eugenio, *Deposizione*; 5. Dessy Stanis, *Chiesa di Ollollai*; 6. Dessy Stanis, *Bastione di Alghero*; 7. Dessy Stanis, *Via di Ollollai*; 8. Tavolara Eugenio, *Processione*; 9. Dessy Stanis, *Mare di Sant'Antioco*; 10. Bonifazi Caio, *Luna e asfalto*; 11. Dessy Stanis, *Cantiere*; 12. Dessy

Stanis *Torre di San Pancrazio*; 13. Dessy Stanis, *Sera ad Ollollai*; 14. Dessy Stanis, *Sant'Antioco*; 15. Manca Pietro, *Negli orti*; 16. Biasi Giuseppe, *Ritorno dalla fonte*; 17. Riccio Floria, *Donne di Fonni*; 18. Manca Pietro, *Bagliori di tramonto*; 19. Tavolara Eugenio, *Case borghesi*; 20. Sanna Edmondo, *Albero*; 21. Manca Pietro, *Aranciata*; 22. Biasi Giuseppe, *Impressioni orientali*; 23. Biasi Giuseppe, *Impressioni orientali*; 24. Melis Melchiorre, *Donna di Dorgali*; 25. Melis Melchiorre, *Viaggio Notturmo*; 26. Melis Melchiorre, *Ballo sardo*; 27. Melis Melchiorre, *Sposa*; 28. Melis Melchiorre, *testa di vecchio*; 29. Melis Melchiorre, *Pastore*; 30. Melis Melchiorre, *Cuffietta di Desulo*; 31. Melis Melchiorre, *Vedova*; 32. Sinopico Primo, *Grand Hotel*; 33. Sinopico Primo, *Costruzione di un ponte*; 34. Sinopico Primo, *Piazza del Duomo*; 35. Bonifazi Caio, *Aeroplani*; 36. Bonifazi Caio, *Velocità*; 37. Bonifazi Caio, *Transatlantico*; 38. Delitala Mario, *La roccia di Posada*; 39. Delitala Mario, *Lo stazzo di Monte albo*; 40. Dessy Stanis, *Sera a Sant'Antioco*; 41. Ballero Antonio, *Bosco all'Ortobene*; 42. Dessy Stanis, *Cavallo bianco*; 43. Collu Pietro, *Mare di Pittinnuri*; 44. Dessy Stanis, *Vecchio cortile*; 45. Nivola Costantino, *La collina*.

Sala VI: 1. Melis Melchiorre, *Profilo di donna sarda*; 2. Melis Federico, *Uomo barbaricino*; 3. Nivola Costantino, *La casa in ombra*; 4. Floris Carmelo, *Donna di Ollollai*; 5. Paulis Alfonso, *Strada di paese*; 6. Manca Pietro, *Studio di testa*; 7. Manca Pietro, *Predicazione*; 8. Nivola Costantino, *La fontana di Santa Maria*; 9. Melis Melchiorre, *Oliveto al sole*; 10. Altana Giuseppe, *Il noce*; 11. Dessy Stanis, *Sulcitana*; 12. Biasi Giuseppe, *Pomeriggio*; 13. Dessy Stanis, *Cane al sole*; 14. Manca Pietro, *Natura Morta*; 15. Melis Melchiorre, *Mattino grigio*; 16. Manca Pietro, *All'ombra*; 17. Melis Melchiorre, *Donatella*; 18. Melis Melchiorre, *Libeccio*; 19. Manca Pietro, *Nella neve*; 20. Branca Remo, *Studio di luce solare*; 21. Manca Pietro,

Studio di testa; 22. Ballero Antonio, *Venerdì Santo*; 23. Cabras Cesare, *Il sillabario*; 24. Manca Pietro, *Due fichi*; 25. Manca Pietro, *Vita sarda*; 26. Maninchedda Paolo, *Natura morta*; 27. Figari Filippo, *Cristo deposto*; 28. Maninchedda Paolo, *Carro sardo*; 29. Nigra Attilio, *Paesaggio*; 30. Pintus Antonio G., *Casa di campagna*; 31. Manca Pietro, *Vita sarda*; 32. Cabras Cesare, *Lui e il predicatore*; 33. Manca Pietro, *Vita sarda*; 34. Ghio Italo, *Praterie nella Nurra*; 35. Pintus Antonio G., *Ultime luci*; 36. Pintus Antonio G., *La chiesa del latte dolce*; 37. Manca Pietro, *Riflessi notturni*; 38. Cabras Cesare, *Processione di tristezza*; 39. Manca Pietro, *Mattino e sera si ridono nella notte*; 40. Cabras Cesare, *Nell'aja*; 41. Schirra Italo, *Notturmo*; 42. Pintus Antonio G., *Case rustiche*; 43. Cabras Cesare, *Casa di Teulada*; 44. Biasi Giuseppe, *Serenata al chiaro di luna*; 45. Manca Pietro, *Paesaggio*; 46. Mura Antonio, *Paesaggio autunnale*; 47. Manca Pietro, *Vivai Bengasino*; 48. Pintus Antonio G., *Vecchia Sassari*; 49. Pierri Angelo, *Marina*; 50. Pierri Angelo, *Marina*; 51. Pierri Angelo, *Paesaggio*; 52. Pierri Angelo, *Marina*; 53. Pierri Angelo, *Pollaiolo*; 54. Melis Melchiorre, *Pastorello*; 55. Melis Melchiorre, *Notturmo alpino*; 56. Dessy Stanis, *Bagnanti*; 57. Nigra Attilio, *Campanile del Duomo*; 58. Altana Giuseppe, *il bivacco*.

Dal catalogo, dunque, il tenore delle partecipazioni rispecchia il contesto degli ultimi anni: emergono, per numero di opere esposte ma anche, in seguito, per attenzioni ricevute dalla stampa, Figari, Biasi, Delitala, Dessy, al contempo parte della giuria e quindi responsabili dell'allestimento¹²⁶, Pietro Antonio Manca, Federico e Melchiorre Melis, Cesare Cabras¹²⁷.

¹²⁶ Altea e Magnani riferiscono in proposito di scontentezze e malumori degli altri espositori per l'ampio spazio che questi si sarebbero autonomamente concessi. (*Pittura e Scultura dal 1930 al 1960*, 2000)

¹²⁷ Nello specifico: Figari espone 8 opere, Biasi 21, Delitala 16, Dessy 26, Pietro Manca 20, Cabras 8, Floris 12, Melis Federico 3, Melis Melchiorre 38.

Francesco Ciusa resta, invece, forse polemicamente, di sicuro clamorosamente, fuori dalla I sindacale¹²⁸. Si tratta de “I biennialisti, valorosi, artisti, poeti”¹²⁹. È innegabile che il *peso* delle partecipazioni alla Biennale prima e alla Quadriennale poi, fosse palpabile; non solo perché questa si era inaugurata nella stessa settimana, ma anche perché la critica, invero gli stessi artisti, avevano fissato il numero di partecipazioni (a partire da questo momento) in rialzo come una cartina tornasole del loro successo, o, da un altro punto di vista, della riuscita del programma di sindacalizzazione dell’arte isolana.

Filippo Figari “*giganteggia* con tutta la sua forza e passione”¹³⁰. Non esponeva in Sardegna da tempo e sceglie per l’occasione alcuni lavori degli anni precedenti: il ritratto della sorella e del fratello (1921), alcuni studi di teste e il “Cristo deposto”, della Cappella Larco (Cimitero di Cagliari, 1922) al quale lui stesso si riferisce come “di espressione realistica nell’intento chiaro e tuttora valido di caratterizzare le figure del dramma sacro”¹³¹. Opere che dovettero risultare alquanto formali, come a voler rappresentare il rilievo tanto della stagione che per gli artisti sardi si stava inaugurando, che del proprio ruolo¹³². Il richiamo ad una certa

¹²⁸ È noto che lo scultore, considerato il più alto dell’isola, fosse ormai percepito dai contemporanei come una sorta di padre nobile. Resta ai margini di questo fermento, in qualche modo spaesato nell’arte pura, e continua il suo percorso con una produzione in cui prevalgono piccoli lavori decorativi. A proposito della polemica, da una lettera di Ciusa a Ballero: “Io non intendo partecipare alla biennale di Sassari primo perché non sono stato invitato, secondo perché non è mai stato riunito il direttorio, di cui io faccio parte, e per discutere e intendersi per una bella manifestazione della I mostra del Sindacato Artisti. Sono convintissimo che l’intenzione di chi organizza è di boicottare la mostra” G. Altea, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, cit. p. 281 (N.38)

¹²⁹ “Alcuni espositori alla mostra d’arte” in *Unione Sarda*, 1/6/1930

¹³⁰ Aveva esposto tele molto grandi, tra cui una di circa 3 metri occupante un’intera parete.

¹³¹ Curriculum vitae autografo, Archivio Privato Figari.

¹³² Figari è il Neosegretario regionale, come già visto, designato senza alcuna elezione formale come invece doveva essere da regolamento, per cui presumibilmente gradito ai vertici del Sindacato. Quando sceglie le opere per la Prima Sindacale già sapeva che alla Biennale avrebbe trovato spazio nella sala numero 3, il prestigioso Salone Centrale, destinato, quell’anno, solo a coloro che si erano candidati nei temi prescelti per ricevere i premi messi in palio dal regime. Inoltre, l’immagine del suo dipinto “Pregghiera”, di tema tradizionale sardo, era stata pubblicata nel catalogo ufficiale. Esposizione Biennale internazionale d’arte, XVII, catalogo di mostra, Ed. Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1930 tav. 100.

solennità, all'impianto solido e ancora in linea con l'immaginario eroico dell'isola (e soprattutto dei suoi abitanti) che egli stesso aveva contribuito a plasmare negli anni precedenti, non stupiscono particolarmente stampa e pubblico, che seguitano a dibattere più dei presunti intenti didascalici e politici che delle opere dell'artista. D'altronde Figari (e Biasi) erano, per la critica nazionale innanzitutto, già dagli anni Venti, tra i maggiori propugnatori di quel progetto di diffondere a livello nazionale l'immagine di una Sardegna, ricca e fascinosa, primitiva ed esotica (vs terra barbara e desolata), pur attraverso un uso individuale dei contenuti e dello stile; è perciò ben comprensibile che i giudizi si riferiscano ancora soprattutto a questo aspetto; ogni deviazione retorico espressiva da quello che fino ad allora era stato il *manifesto* "resistenziale" del gruppo, veniva liquidata in questo modo¹³³.

Biasi, che aveva partecipato sia alla prima biennale sassarese¹³⁴ che alla mostra cagliaritana dell'anno precedente, espone alcuni degli esiti del lungo soggiorno in Nordafrica appena terminato, senza disdegnare di guardare alle nuove temperie nazionali di ritorno all'ordine¹³⁵; le sue figure ricordano ancora le lezioni secessioniste ma acquisiscono monumentalità e plasticità. Nella cronaca sarda la reazione dei visitatori alla mostra: "Biasi

¹³³ Si noti che comunque entrambi, quell'anno, portano nel *palcoscenico* della Biennale esclusivamente quadri a tema tradizionale sardo.

¹³⁴ Dove espone 20 opere, nella prima sala: "tre quarti dei suoi quadri, nella prima settimana, sono stati portati via con una gara sentita che rivelava quanto successo ha incontrato", "Il pittore della grazia femminile sarda: G. Biasi" in *Il Lunedì dell'Unione*, 4 marzo 1929.

¹³⁵ È noto che l'artista nei primissimi anni Venti abbia frequentato il *salotto* milanese di Margherita Sarfatti e dunque alcuni artisti che saranno poi esponenti del gruppo Novecento. A questo proposito si ricordano qui alcune nozioni stilistiche che diventano terreno comune per le ricerche formali anche di artisti già impegnati in indagini stilistiche di altra natura; si tratta di un progressivo allontanamento dalle formule sintetiche usate dall'avanguardia, un "ritorno al mestiere" (De Chirico 1919-1928) declinato a seconda dell'ambiente e della sensibilità individuale: "plastica tondeggiante dei volumi" (...) "ideali sempre più chiari e definiti di concretezza e di semplicità" (...) M. Sarfatti, "il gruppo del '900" in *Segni colori e Luci. Note d'arte*. Zanichelli Bologna 1925.

nella luce e nell'ombra imprime sempre una luce chiara che dà sensazioni di aria libera. La Natura è sentita e vista da un aristocratico del colore; colori pochissimi di effetti sorprendenti, il pennello ritrae sfondi, impressioni, fisionomie, con sentimento nostalgico.”¹³⁶ Una descrizione certamente non tecnica ma molto poetica della sua peculiare dimensione primitivista; sul suo racconto *pesano* infatti tanto gli anni passati all'estero, ospite presso popolazioni percepite come “non corrotte” dall'invadenza della modernità a tutti i costi, quanto l'impegno per *studiare* la Sardegna e le sue tradizioni. Infatti, in questo momento Biasi fa tappa nei paesi della Barbagia e del Goceano¹³⁷; e proprio per la sua attitudine di viaggiatore, abile nel recepire le tendenze *esterne* ma contestualmente testimone e sostenitore di quelle *interne*, esercitava un certo fascino sui contemporanei che “lo sentivano lodare oltre Tirreno” ma lo percepivano *emotivamente* vicino nel difficile momento di passaggio che, già dal primo dopoguerra e ancor più nel secondo, metteva in discussione il loro sistema di valori (e di folclori): “artista cerebrale, sempre, Biasi; che fonde nella doviziosa sua tavolozza il sogno e la realtà, che insegue con un mirabile gusto l'antica suggestione delle nostre terre assolate e la tristizia di un periodo di transizione, col costume che se ne va e con una civilizzazione esteriore lenta e bastarda”.¹³⁸ La tela che spicca tra le ventuno esposte è “pomeriggio”; sulle pagine de “Il Giornale d'Italia”¹³⁹ è presentata come

¹³⁶ “Tocchi di Penna”, Editoriale, Unione Sarda 1/6/1930.

¹³⁷ Biasi è tra quegli artisti che si approcciano ai paesi interni della Sardegna con l'idea di coglierne intatta l'essenza primordiale contrapposta a quella caotica e artefatta della città, in primis sullo schema europeo di Gauguin, Klimt e degli espressionisti tedeschi; anche Figari si trasferisce in Barbagia per trarne ispirazione. A differenza di Ciusa, nuorese, per cui già addentro a quel clima *incolto*, Biasi ricerca un luogo in cui sentirsi “segregado dal mondo” (Archivio Ciusa-Coppola, Roma). Anche nel resto d'Italia gli artisti sperimentano in tal senso: un esempio tra gli altri sono i veneziani che si riuniscono addentrandosi nell'isoletta di Burano. Per approfondire l'esperienza sarda si vedano i volumi monografici “I maestri dell'Arte sarda” collana edita da Ilisso.

¹³⁸ “Il pittore della grazia femminile: G. Biasi” Il lunedì dell'Unione, 4 marzo 1929.

¹³⁹ T.A. Castiglia “Pittori sardi: Giuseppe Biasi”, Il Giornale d'Italia, Roma, 10 giugno 1930.

annuncio per una svolta stilistica, plausibile anche in vista dell'imminente Mostra d'Arte Coloniale di Roma del 1931, dove espone 18 opere tra oli e linografie a colori e che egli stesso annovera tra le esperienze più importanti della sua carriera¹⁴⁰; quelli di Roma sono tutti lavori *africani* per i quali era sicuramente impegnato contestualmente all'allestimento della sindacale. Nella sala del bianco e nero i suoi lavori sono sei, il numero è maggiore rispetto agli altri colleghi, tutte dal titolo "stampa a colori"; Biasi è uno degli esponenti della cosiddetta Scuola Sarda di Xilografia di cui si avrà modo di approfondire gli elementi in seguito. Anche in questo caso è d'uopo il confronto con le tele di tema sardo che raggiungono Venezia, "Ragazze di Osilo" e "Processione" che testimoniano la volontà proseguire il racconto della sua terra.

Le opere che Delitala, membro del comitato esecutivo della mostra, sceglie, sono sedici, e dal punto di vista stilistico, sembrano dimostrare uno sguardo abbastanza ravvicinato del pittore con le *moderne*¹⁴¹ tendenze novecentiste di alto profilo, tra il classicismo e il realismo¹⁴². A differenza di molti suoi colleghi espositori non vi sono più tracce di quelle intonazioni secessioniste di inizio secolo, se non nelle xilografie dal sapore espressionistico, che risaltano numerose nella terza sala i cui temi sono quelli *paesani*: "Contadini di Sardegna", "Deposizione", "Mattino", "Ballo di Torpè", "Verso la fonte", "La roccia di

¹⁴⁰ Nella nota biografica autografa, dove non c'è traccia delle mostre sindacali regionali, si legge: "Nel 1931 tutta una sala dei suoi quadri di soggetto esotico figurò nella prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale a Roma ottenendo un vivo successo" ASAC Venezia, Fondo: Artisti, Giuseppe Biasi, b.4658

¹⁴¹ Nella maggior parte degli articoli rintracciati gli viene riconosciuta una certa modernità rispetto agli altri espositori e soprattutto relativamente alla ricerca di una narrazione dell'Isola più *fresca* e in linea con quella si sperava fosse la percezione extra Regione: "Modernissimo forgiatore di viventi figure poetiche" (l'Isola, giugno 1930) che, tuttavia, riesce a convivere con un'anima più classica e composta: "sa ritrarre fisionomie espressive con ardimento di prospettiva come nell'arte dei classici" (Unione Sarda, giugno 1930).

¹⁴² G. Altea, M. Magnani, *Pittura e Scultura dal 1930 al 1960*, cit. p. 28

Posada". In questo periodo in Sardegna accetta grandi commissioni pubbliche¹⁴³ che lo inseriranno perfettamente nella vasta iniziativa culturale messa in piedi dal regime fascista e che aveva individuato nella decorazione murale il registro espressivo ideale per raggiungere la massa: "La pittura deve tornare a scorrere i colori sul muro, per mezzo dell'affresco o dell'encausto, in quelle maniere cioè più antiche e durature poiché proprio queste maniere di dipingere e di operare sono consone al periodo storico che attraversiamo" scrive Corrado Cagli nell'articolo, intitolato "Muri ai pittori", che indagava le modalità di collaborazione tra architettura, pittura e scultura.¹⁴⁴ Alcune delle opere che Delitala espone restituiscono accenti già collaudati proprio in queste occasioni; è il caso del ritratto del padre, in cui il tono usato è grave e composto come nelle decorazioni del Comune di Nuoro e dell'Aula Magna dell'Università sassarese. In diverse sale altri suoi dipinti: un tondo con "il Cristo deposto", degli ovali con fanciulle in costume e degli studi di testa di contadini e pastori. A Venezia il decide di portare, in questa XVII ma anche in tutte le successive edizioni, solo lavori d'incisione, riscuotendo un discreto successo, che raggiunge l'apice con il clamoroso invito da parte di Maraini, alla XXI Biennale, nel 1938, che gli frutterà il prestigioso "Premio Presidenza Biennale riservato a un incisore italiano"¹⁴⁵.

Dessy, che ha studiato a Roma all'Accademia di Belle Arti¹⁴⁶, e respirato quindi il fermento che gira intorno a "Valori Plastici", e al "realismo magico"¹⁴⁷ viene da questo coinvolto tanto

¹⁴³ Tra le altre l'Aula Magna dell'Università di Sassari, nel 1930; la Sala del Consiglio Comunale di Nuoro, la volta della navata centrale della Cattedrale di Santa Maria Maddalena, a Lanusei, nel 1926-27 e Aula Magna del Liceo Azuni di Sassari, nel 1933.

¹⁴⁴ L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, cit. p. 177

¹⁴⁵ ASAC – Venezia.

¹⁴⁶ Tramite una borsa di studio concessagli dal Municipio di Cagliari.

¹⁴⁷ Il termine coniato nel 1925 da F. Roh, in riferimento a un gruppo di artisti tedeschi, si usa oggi per indicare il complesso dei realismi europei degli anni '20. All'interno di questi, la variante germanica cui Dessy è vicino, risente nella

profondamente da allontanarlo progressivamente dagli entusiasmi regionalisti; questo non significa, naturalmente, che non approvasse gli ideali della causa sardista. Fu pittore, scultore, illustratore, caricaturista, disegnatore di ceramiche e di mobili, ma è soprattutto tramite il suo lavoro di incisore, che guadagna l'attenzione della critica ritagliandosi uno spazio da protagonista dell'arte sarda e talvolta nazionale ¹⁴⁸ nel primo Novecento. Scorrendo i cataloghi delle sindacali regionali il suo percorso è chiaro e in un certo senso coerente con quello relativo alla Biennale di Venezia e alla Quadriennale romana, alle quali partecipa sempre in veste di incisore; idealmente parte da una fase nitida e quasi dureriana, passando per atmosfere sospese e approda poi ad un tratto più disteso, quieto e concreto, dove trovano spazio anche morbidi chiaroscuri. A Venezia quell'anno, nella galleria del bianco e nero, c'è la sua xilografia "Mendicante di Monte Gonare", la stessa che sceglie per la sala numero tre della Sindacale sassarese e che viene acquistata dal Comune; un soggetto sardo ma non prettamente tradizionale, uno sguardo schietto su un luogo familiare. Sarà utile, per figurarsi l'artista nel contesto *Biennale 1930*, citare nuovamente il Catalogo e il Segretario Maraini, che raccontando la memoria italiana la definisce "depositaria degli ideali della classicità mediterranea dalla quale si sarebbe dovuti ripartire per superare la confusione babelica di tutti gli esotismi e di tutti i primitivismi." La *lotta* alla maggior parte dei concetti che guidavano i suoi colleghi sardi inizia qui; è chiaro dunque che quando, come già accennato nei capitoli precedenti, nel dopoguerra, gli artisti sardi vedono le occasioni di

sua allucinata e crudele freddezza, della recente esperienza dell'espressionismo. M. Magnani, *Stanis Dessy*, Nuoro, Ilisso 2004, cit., p.10 - Il concetto viene poi ripreso da M. Bontempelli (1927), che lo applica alle arti figurative, definendolo un tipo di rappresentazione realistica, spesso domestica, sospesa, estatica, allucinata; una immobilità incantata dove non può più accadere nulla.

¹⁴⁸ Nello stesso 1930 partecipa inoltre alla II Mostra Internazionale di Incisione di Chicago,

esporre fuori dall'isola diradarsi per il crollo del sistema espositivo fascista su base regionale, Dessy è uno dei pochissimi che riesce a mantenere intatto il legame con i circuiti continentali. Se i sardi si sentiranno costretti entro un'insularità forzata e oppressiva dalla quale, ancora una volta, era complicato uscire, lui trova nella sua personale espressione una cifra ben gradita al sistema o, meglio, al mondo dell'arte nello stato in cui il fascismo lo aveva lasciato, perlomeno per quanto riguarda il suo lavoro di incisore, distinguendosi nuovamente dai colleghi.

Negli anni precedenti è molto attivo, espone a tutte le mostre sarde *propedeutiche* di cui già si è parlato e, proprio riferendo di queste occasioni, di lui si scrive parecchio sulla stampa. Interessante, singolare anche, in "la Rivista Mostra d'Arte 3 - Profili di artisti sardi" del Lunedì dell'Unione¹⁴⁹ il ritratto dell'uomo pittore, dall'imprinting effettivo e non retorico della terra natia sulle sue intenzioni, Arzana "terra emergente sull'asprezza delle sue rocce", al suo acuto indagare la luce incisa, i colori e le forme, "chiare e precise" fino alla sua *agitazione* nell'arte. L'autore, suo amico, azzarda anche un'ipotetica *intervista* a cui affida il compito di confermare quanto raccontato: "provate, d'altronde a parlarne a Dessy stesso; vi dirà che medita di illustrare uomini in corsa, duellanti che si battono al pugilato e altro ancora; sia, però, che esso vi parli di un'officina illuminata o del movimento di una città moderna, una nota comune vi colpirà: il suo amore per le rappresentazioni violente, manifestantesi soprattutto attraverso il colore". Alla prima sindacale è uno dei più giovani espositori, un

¹⁴⁹ "Profili degli artisti che espongono alla Mostra della Primavera Sarda" Il Lunedì dell'Unione, 3 giugno 1929, chi scrive è Silvio Prunas De Quesada, Letterato sassarese ed esperto d'arte, per un periodo attento critico delle tendenze sarde. Amico di Biasi e Dessy, alla fine degli anni Venti espone la necessità di andare oltre al regionalismo in nome di un superiore ideale di arte italiana; si vedano a tal proposito una serie di articoli pubblicati su Il Giornale d'Italia nel 1926 raccolti sotto il titolo di "delle arti plastiche in Sardegna".

“giovane artista sulla via del progresso”¹⁵⁰. Le opere esposte, 26 tra oli, acquerelli, incisioni e un piccolo bronzo, rispecchiano in toto il suo viaggio nella modernità e quando spuntano i costumi tradizionali, questi non sono portatori di alcun significato identitario. Piuttosto che dalla Sardegna rurale e primitivista, è attratto dalla sua realtà borghese e urbana: ci sono “la montagna di Sassari, il mare di Alghero, i magnifici paesaggi di Ollolai e di Arzana”¹⁵¹ oltre a nature morte e ritratti, dei nudi, alcuni dei quali molto chiacchierati¹⁵², e scorci cittadini, nei quali costruisce gli spazi attraverso una luce limpida e chiarissima, che sfaccetta nettamente i volumi. Una dimensione tanto *contemporanea* da non potersi farsi portatrice, appunto, del pittoresco e del colore locale.

Cipriano Efisio Oppo, personaggio già ampiamente misurato come politico, animatore, critico e organizzatore culturale, in questo debutto delle attività sindacali isolate è anche artista espositore nella prima sala allestita al Museo Sanna, con un solo dipinto: “il bambino”. Benché ufficialmente a consentire, o piuttosto ad incoraggiare tale decisione, (perché di artisti *esterni* ne figuravano altri) fossero le sue origini sarde, a leggere il tono di articoli e interviste¹⁵³, recensioni e resoconti si ha la sensazione che da parte sua potesse essere una gentile concessione accolta peraltro con ossequioso timore reverenziale; citato (ed elogiato), in pochissime parole e senza alcun dettaglio, in tutti gli articoli rintracciati,

¹⁵⁰ L'Isola, Cronaca di Sassari, 14 maggio 1930

¹⁵¹ ibidem

¹⁵² Dell'enorme tela “Bagnanti” oggi rimane solo una parte; originariamente la figura di donna nuda si trovava accanto ad una donna in costume tradizionale, un accostamento considerato quasi blasfemo nella Sardegna di quegli anni impegnata a mitizzare il costume come simbolo di valori *sardo/universali*.

¹⁵³ Tra le altre testimonianze, nel 1931, in occasione della seconda mostra del sindacato Oppo scrive: “abbiamo il vanto di aver dato una mano a questi generosi e puri italiani per aiutarli a partecipare alle maggiori competizioni nazionali” e nota come «Tutti, dico tutti hanno migliorato dall'anno scorso». G. Altea, M. Magnani, *Pittura e Scultura dal 1939 al 1960*, cit., p. 25

come a voler dimostrare gratitudine per una scelta non scontata, Oppo infatti non figura in catalogo tra gli espositori alla II mostra del Sindacato Laziale che si era tenuta a Roma nel Palazzo Dell'Esposizione da dicembre a marzo dello stesso anno.

Tra i pochissimi scultori espositori figura nel catalogo Albino Manca, forse l'artista che oggi, a ragione, è percepito come il più vicino al regime, non solo relativamente alla politica dell'immagine, ma anche come individuo; ancor più di Figari, che pur con un chiaro ruolo istituzionale, non ha mai voluto incatenare la sua carriera a qualsivoglia fede politica¹⁵⁴. L'entusiasmo fascista del Manca, infatti, avvalorato dall'iscrizione al PNF nel 1926, si muove attraverso le numerose committenze politiche e le collaborazioni nei grandi progetti pubblici che nel corso degli anni Venti aspiravano ad incarnare la *nuova* identità dell'Italia fascista¹⁵⁵. A Sassari espone "il puttino", acquistato poi dal Podestà Luigi Pilo per le sale del Comune per 1800 Lire, nella Rotonda, e "il condottiero" nella Sala I. Ad entrambe vengano assegnati posti *d' onore* ma tale accoglienza, dovuta più al riferimento ideologico che non al valore plastico¹⁵⁶, non è però ribadita da visitatori e giornalisti, le due sculture di fatto vengono menzionate raramente e frettolosamente nelle cronache dell'epoca. Il "Condottiero" non è

¹⁵⁴ Parte consistente della ricerca per questa tesi, come si avrà modo di approfondire in seguito, si è svolta all'interno dell'archivio inedito privato Figari; tra il materiale visionato un curriculum vitae autografo databile ai primi anni Sessanta nel quale non compare nessuno degli impegni come artista, organizzatore e animatore culturale svolti in qualità di Segretario del Sindacato sardo.

¹⁵⁵ Nel 2010 si tiene a Roma nel complesso del Vittoriano l'interessante mostra "Albino Manca, L'officina di uno scultore dal mito di Roma al sogno americano"; nel catalogo, curato da G. Altea e C. Viridis, si approfondiscono gli aspetti specifici che lo portano ad inglobare nel suo vocabolario plastico e iconografico alcuni dei più importanti (e ricorrenti) temi nazionali elaborati dal comparto culturale fascista come strumento propagandistico; primo fra tutti il fatto che proprio nel cantiere del Vittoriano, che con Palazzo Venezia costituiva il quartier generale di Mussolini, aveva svolto un tirocinio formativo.

¹⁵⁶ Come già scritto a proposito della collocazione delle opere nelle prime sale della Biennale di Venezia, le scelte degli allestitori avevano una precisa finalità ideologica; questo vale anche per i cataloghi delle mostre, nelle prime pagine erano riprodotte le opere filofasciste, nel caso di questa prima sindacale è riportato lo stesso frangente.

certamente un gesso qualunque, si tratta dell'effigie di Mussolini, un ritratto risoluto, in mantello imperiale¹⁵⁷, che già nel 1927 ottiene plausi e lodi con l'eloquente (e onnipresente) titolo di Dux¹⁵⁸ e che rientra *in toto* nel progetto di diffondere capillarmente il culto del Duce. La rappresentazione di Mussolini, la sua immagine inconfondibile interpretata, raggiunge infatti cifre inimmaginabili ed è un esempio di tema caro al regime funzionalmente destinato, e quindi declinato ad ogni livello, alla percezione di massa così come alla produzione *nobile*¹⁵⁹. Il modello è il celebre busto marmoreo di Adolfo Wildt¹⁶⁰ piuttosto gradito all'effigiato e alla sua cerchia da incoraggiarne circolazione ed esposizione a vario titolo.¹⁶¹

Per quanto riguarda i temi e *gli stili* scelti dagli espositori, in relazione alla politica dell'immagine fascista, se i valori formali degli anni dell'ascesa al potere, coincidono con il metodo, l'ordine e la disciplina, concretizzati poi nel "ritorno all'ordine", quelli degli anni

¹⁵⁷ "La romanità" è uno degli strumenti che Mussolini usa per diffondere il suo messaggio di grandezza e stabilità, avvalendosi di un ampio repertorio di topoi, immagini e riferimenti storico mitologici della Roma antica, chiamandola in causa come epoca privilegiata della grande storia per legittimare la propria capillare diffusione sul territorio. Egli, per esempio, aveva dichiarato nella rivista "studio e uso del latino" che "la lingua di Roma è la lingua del nostro tempo"; l'iniziale approccio prettamente linguistico era poi stato convertito, soprattutto dopo la guerra in Etiopia (35-36) in un approccio più visuale, probabilmente per la mancanza di una sufficiente conoscenza della lingua madre e della cultura classica in genere. L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, pp.141-156

¹⁵⁸ Da "Il Dux di Albino Manca" M. De Fraja Frangipane in "L'arte fascista" a. Il giugno-luglio 1927: "è il migliore di quanti ne abbia veduti. Ne ho qui una galleria, di grandi e mediocri, di nazionali ed esteri. Nessuno ha raggiunto la sintesi di questo. (Altea 2010)

¹⁵⁹ Dai testi scolastici ai francobolli, passando per le immagini trasmesse dai film LUCE, i *santini* e i *gadgets*, e naturalmente le opere che si inserivano nei circuiti espositivi pubblici ufficiali ma anche privati.

¹⁶⁰ La produzione di ritratti mussoliniani di Wildt è abbastanza cospicua, utilizzò diverse tecniche e materiali; tra i più conosciuti il bronzo, del quale esistono diverse versioni, che rimane esposto alla Casa del Fascio di Milano fino al 1943 quando, ad espressione di disprezzo per il regime e sollievo per la sua caduta, viene preso a picconate dalla folla.

¹⁶¹ Tra le altre apparizioni: è la prima immagine pubblicata nel catalogo dell'allora XIV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, 1924; apre simbolicamente la prima biografia agiografica di Mussolini, anch'essa chiamata "Dux" scritta da Margherita Sarfatti nel 1926 e che fu largamente pubblicizzata; questa vendette un milione e mezzo di copie solo in Italia, 500.000 negli Stati Uniti, 300.000 in Giappone e fu tradotta in diciotto lingue.

successivi, e soprattutto dopo l'istituzione del Ministero della Cultura Popolare¹⁶² che si prefiggeva "l'elevazione spirituale e culturale delle moltitudini popolari", cambiano. Per le nuove esigenze dello Stato Fascista, era necessario trovare un linguaggio unitario e universale, che potesse essere percepito sia a livello colto che a livello di massa, cosa che certamente strideva con i linguaggi separatisti o regionalisti. Chiaramente questo tipo di atteggiamento è tanto più ravvisabile quanto più lontano dalle piccole mostre sindacali dove invece *la parlata* restava quella degli anni precedenti, perlomeno per quanto riguarda questa prima mostra sassarese.

I primi passi di questo processo di irrigidimento estetico ed espositivo si compiono proprio nel 1930: Maraini sceglie per la Biennale di sopprimere la sistemazione delle sale su base regionale¹⁶³ e di convocare gli espositori invitandoli esplicitamente e solo previa segnalazione dei sindacati regionali; vengono poi riproposti i "Concorsi sui temi del tempo fascista"¹⁶⁴, già presentati e aspramente criticati nelle due edizioni precedenti. Le opere

¹⁶² Il dicastero fu istituito nel 1937, quando il ministero della Stampa e della propaganda cambiò denominazione, per assumere quella di Ministero di Cultura Popolare, più adeguata alle ambizioni totalitarie del fascismo nella seconda metà degli anni Trenta. La sua origine è legata al biennio 1934 - 1936, ed è ispirata dall'esperienza dell'organizzazione della cultura nella Germania.

¹⁶³ Ripristinata solo per quest'anno probabilmente per motivi organizzativi.

¹⁶⁴ Il principale era un premio di 50.000 Lire finanziato dal PNF da assegnarsi a "un quadro ispirato a persone o eventi della formazione dei fasci di combattimento con almeno una figura dal vero"; gli altri premi erano: per una statua "che esalti la vigoria fisica e spirituale della razza" (Ministero dell'Educazione Nazionale); una raffigurazione in pittura o scultura della maternità (Città di Venezia) quattro xilografie sull'attività educatrice e sportiva dell'Opera Nazionale Balilla (Opera Nazionale Balilla), un quadro di composizione con figure a tema libero (Sindacati fascisti Professionisti ed Artisti), una medaglia di bronzo con l'effigie di Mussolini (Confederazione generale Sindacati bancari fascisti), un quadro sulla Poesia del lavoro (Sindacati fascisti dell'Industria), un'opera ispirata al lavoro dell'Industria (Confederazione generale e Sindacati fascisti del Commercio), un'opera ispirata al lavoro dell'Agricoltura (Confederazione generale e Sindacati fascisti del Commercio), un'opera ispirata alla funzione dei mezzi di trasporto per terra o acqua (Confederazione generale fascista dei Trasporti marittimi e aerei), una targa in bronzo sulla collaborazione dei cittadini all'edificio statale (Associazione Nazionale del Pubblico Impiego), un ritratto, pittura o scultura, di persona illustre (Rotare Club Italiano), un quadro ispirato all'opera di ricostruzione delle terre invase (Volpi di Misurata), sei incisioni su rame ispirate alle centrali idroelettriche (Società Adriatica di Elettricità), una medaglia commemorativa del Porto Industriale di Venezia

relative vengono sistemate nel Salone Centrale che accoglieva il visitatore, preparandolo di fatto ai toni propagandistici del resto delle sale e lungo l'asse che congiungeva il Salone e la Tribuna. Negli anni a venire anche la Sardegna, influenzata certamente dal successo ottenuto da chi si presentava agli appuntamenti di Venezia e Roma con determinate scelte iconografiche¹⁶⁵, tende ad uniformarsi e piegarsi ai ritmi incalzanti del circuito sindacale. Gli esiti di questo assetto, in termini di piena restituzione del frangente artistico italiano, così come Oppo e Maraini avevano dichiarato di voler intendere il sistema espositivo piramidale, sono molteplici e ammettono diversi piani di lettura; tuttavia, è interessante leggere ora, mentre si cerca di mettere in relazione la (embrionale) realtà espositiva sindacale sarda con quella (in via di definizione) nazionale, una delle dichiarazioni dello stesso Maraini dodici anni dopo: "Non si può tuttavia esimersi dal rilevare che i risultati dei concorsi di questi ultimi anni sono andati continuamente declinando. (...) Forse l'ordinamento artistico raggiunto in Italia con il regolare e metodico sviluppo delle Mostre Sindacali e con l'incremento del mercato connesso alle gallerie private di vendita è tale che le sorprese e le scoperte di nuove individualità di artisti, sulle quali ha sempre contato l'ammissione per giuria alla Biennale, si verificano ormai nella sede di quelle più frequenti e accessibili manifestazioni".¹⁶⁶

(Porto Industriale di Venezia), due stampe a colori con visioni del viaggio aereo Roma-Venezia-Vienna (Società Transadriatica); Esposizione Biennale internazionale d'arte, XVII, catalogo della mostra, 1930.

¹⁶⁵ Per un primo sguardo su quelli che, in questi primissimi anni Trenta, erano i temi prediletti dal regime è sufficiente l'elenco dei premi messi in palio alla XVII edizione della Biennale; per approfondire si veda L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*.

¹⁶⁶ Relazione al Presidente Volpi, Esposizione Biennale internazionale d'arte, XXIII, catalogo della mostra, Ed. Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1942

2. La Biennale di Venezia

Per fare una rapida ricognizione sopra un'istituzione ormai più che centenaria, tanto più se culturale, occorre indugiare sulla città che la accoglie, parte inscindibile della sua identità; una Venezia che nell'Ottocento è forse lo spettro della gloriosa Serenissima che aveva dominato il Mediterraneo per mille anni fino all'arrivo di Napoleone. L'ambizioso progetto viene concepito dunque, mentre si assisteva allo sgretolarsi dei suoi palazzi, al disfacimento di parecchie delle sue altre meraviglie, e allo smarrirsi dei suoi primati, che parevano simili alle sue acque ristagnanti, un tempo invece agitate da molti traffici. Intatto sopravviveva il mito del suo irripetibile passato, attrattiva per quei poeti e pittori romantici che nel mistero e nel dissolversi di forme e luci coglievano gli ideali della loro sensibilità artistica, e che infatti non mancavano di soggiornarvi in massa e di ritrarla. I pittori veneziani, invece, appesantiti da quell'atmosfera quantomeno ovattata, se non isolata, faticavano ad assorbire i tanti fermenti che, negli stessi anni, stavano trasformando l'Europa; in particolare le Secessioni di Monaco e Berlino, alle quali invece Venezia si volge con attenzione, lasciandoli indietro. Alla fine del secolo la città è stremata socialmente e anche economicamente; qui, forse con l'intento di recuperare un primato, e consapevoli che questo non poteva essere più né economico, né politico, e neppure, tantomeno, militare, un gruppo di intellettuali, guidati dal sindaco Riccardo Selvatico, presenta alla Giunta un'interrogazione che riguardava l'istituzione di "un'opera benefica", da combinarsi con le celebrazioni per le nozze d'argento dei sovrani. Il primo documento che segue la lunga gestazione e che segna l'istituzione ufficiale è del 1893; il 19 aprile Selvatico fissava la data di inaugurazione per la "istituzione di pubblica utilità e beneficenza, per ricordare in modo perpetuo il venticinquesimo

anniversario delle nozze dei sovrani d'Italia Umberto e Margherita di Savoia", che avvenne solo nel 1895 e che mantenne, per la verità, solo deboli tracce di quei vincoli benefici a cui si era ispirata per assumere una veste istituzionale.

Alla commissione composta quasi interamente da pittori, fu raccomandato di raggiungere eccellenti risultati non solo in termini artistici ma anche economici; effettivamente tali esiti arrivarono, con i 224,327 visitatori, un numero incredibile per il tempo, che acquistarono 186 opere rispetto alle 516 esposte. Una delle prime figure rilevanti, delle tante che si succederanno fino ad arrivare gli anni recenti, è quella di Antonio Fradaletto, segretario generale del comitato dell'Esposizione, che perdurò nel suo incarico per le prime 11 edizioni.

Lo "scandalo Grosso" inaugurerà più di un secolo di vicende, provocazioni, scelte, più o meno prudenti, più o meno accademiche, che finiranno comunque per accrescere il prestigio della Biennale, riportando, proprio come da progetto accarezzato da chi la ideò, l'attenzione della critica a Venezia e, di conseguenza, in Italia, fino a trasformarla in una delle più note rassegne internazionali di arte contemporanea. Presieduta dal Sindaco e allestita in spazi appositamente costruiti nei Giardini Pubblici di Castello, la prima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia sfoggia una forte autonomia intellettuale, qualità altre volte trascurata, rifiutandosi di rimuovere un dipinto di Giacomo Grosso, su cui il patriarca di Venezia, Giuseppe Sarto, futuro Papa Pio X, era pesantemente intervenuto dichiarandolo scandaloso e offensivo per il pubblico pudore; il dipinto vinse paradossalmente anche il premio assegnato tramite referendum popolare, fatto che alimentò di molto le polemiche.

Se l'autonomia dapprima ostentata non sempre si manifestò, il clamore e soprattutto le polemiche, furono invece una costante. All'avvicinarsi della prima guerra, la Biennale,

concepita sul modello accademico dei Salon parigini, sostanzialmente serrata alle novità e focalizzata sull'arte erudita, non percepiva i fremiti che annunciavano il conflitto e che generavano lo sconvolgente avvento dei movimenti delle avanguardie. Per i giovani artisti era impossibile esporre. In questo momento l'Europa intera è attraversata da nuove correnti, Vienna avverte le inquietanti presenze di Klimt, Schiele, Kokoschka; nel 1905 a Dresda muove i primi passi l'Espressionismo, a Parigi nel 1905 emergono prepotentemente al Salon d'Automne i Fauves. Picasso e Braque, già verso le fine del 1906, discutono della scomposizione cubista delle immagini, e tre anni dopo, sempre a Parigi, i futuristi pubblicano su "Le Figaro", nel numero del 20 febbraio, il loro primo storico manifesto. Tornando al contesto cittadino, è necessario specificare quello che fu il travagliato rapporto della Biennale con la Galleria Internazionale d'Arte moderna di Ca' Pesaro, per comprendere che in realtà, le stesse agitazioni sperimentalistiche e rivoluzionarie animavano anche Venezia. Una prima collezione, nasce come frutto di donazioni di opere, spesso acquistate dalla stessa Biennale, al Comune, che individua come sede dove esporle il Palazzo Pesaro del Longheria, sul Canal grande, lascito della duchessa Felicita Bevilacqua la Masa, la quale nel testamento aveva espressamente richiesto che fosse destinato "a profitto di specie dei giovani artisti ai quali è spesso interdetto l'ingresso nelle grandi mostre". La galleria fu inaugurata il 18 maggio del 1902, nel 1907 fu eletto Nino Barbantini come segretario nazionale, figura fondamentale per le sorti dell'arte e della stessa Biennale. Dal 1908 si svolsero mostre annuali in cui esponevano giovani artisti, ai quali si offriva anche un alloggio e uno studio per lavorare alle proprie opere; fu una fucina di nuove voci, quasi del tutto responsabili della circolazione in questo ambiente delle nuove esperienze espressive che arrivavano

dall'estero; nel 1910 Gino Rossi fa conoscere a Venezia e in Italia l'impronta di Gauguin con i dipinti " il muto" e " la fanciulla del fiore"; negli anni esposero tra gli altri Boccioni, Semeghini, Casorati, Arturo Martini. L'evento più straordinario di quel periodo è però l'arrivo dei futuristi nel 1910, con il celebre lancio dalla torre dell'orologio, dei manifestini intitolati "Venezia Passatista", simbolo della loro battaglia alla Venezia benpensante, retrograda e bisognosa di essere liberata, che accese l'entusiasmo dei Ca'Pesarini, e di Barbantini, già amico di Boccioni, per il quale organizzò subito una mostra; questa sancisce la definitiva e netta contrapposizione, di natura sia estetica che generazionale, tra la Biennale di Fradaletto, stancamente adagiata su conferme accademiche dopo i successi iniziali, e Ca' Pesaro, che vede un Barbantini circondato da nascenti artisti ribelli, esuberanti ed entusiasti delle nuove tendenze pienamente antiaccademiche. Fradaletto era un politico, deputato al Parlamento, la sua Biennale serve anche per risollevare economicamente le sorti della città; grazie a lui la fortunata idea di far concorrere alle spese vive i paesi ospiti, facendoli impegnare nella costruzione ognuno del proprio padiglione. In ogni caso, questi scontri che assunsero a tratti anche contorni forti, portarono ad un rinnovamento nel circuito espositivo accademico per eccellenza, che nel 1910 fa delle scelte più vicine al rinnovamento con le tre mostre di Klimt, Courbet e Renoir, che piacquero molto alla critica. L'era di Fradaletto si conclude a ridosso della prima grande guerra, quando egli stesso chiama come suo vice Vittorio Pica che diventerà, dopo la forzata sospensione per la guerra (1914-1920) segretario generale. Anche Pica è una figura importante, studioso dell'impressionismo, aveva scritto un libro nel 1908, e curato nel 1910 la sala dedicata a Renoir, avrà il merito di portare alla Biennale la prima retrospettiva di Modigliani (1922) e

nel 1922, 28 dipinti di Cezanne Bonnard, Maruquet, Matisse, Signa, Seurat e Maillol, facendo sperare in un'apertura sia alle novità della ricerca artistica europea, che ai giovani artisti. Questo, ancora, non avvenne; fu invece un momento di grande crisi per l'intero ambiente veneziano, tanto che anche l'Opera Bevilacqua La Masa, cede al sistema delle commissioni giudicatrici per l'ammissione ad esporre, che esclude clamorosamente Casorati, nonostante lui, avesse accordato loro la propria fiducia, ponendosi in contrasto con Pica . L'evento fa scatenare in una protesta un nutrito gruppo di artisti che, con un documento apparso sulla Gazzetta di Venezia, invitano a boicottare la mostra e ad organizzarne un'altra oppositiva, la "esposizione degli artisti dissidenti di Ca Pesaro" nella Galleria Boralevi, Venezia. Tutto il gruppo degli artisti storici di Ca' Pesaro, esponeva fuori dalla fondazione.

Quando nel 1922 il nuovo sindaco e presidente Giordano affianca a Pica una commissione di 7 membri, è segno che i tempi sono davvero cambiati; il Fascismo è salito al potere, il clima è pesante e inizia a verificarsi quello che sarà conosciuto come "ritorno all'ordine", un vento di ritorno alla classicità che doveva ricomporre le forme dopo che le avanguardie avevano tanto azzardato, e che, in Italia, porta tra le altre esperienze a quella del Novecento. L'atteggiamento è quello di non accettare più nessuna novità. Pica verrà sostituito da Maraini nel 1928, nominato dal Podestà Orsi. Questi sono anni di grandi cambiamenti; mentre il fascismo si impadronisce del movimento futurista diciassette anni dopo la sua comparsa sulla scena artistica, e dopo molti anni dalla morte di Boccioni (1916), la Biennale viene trasformata in Ente Autonomo (1930) con il Conte Volpi come Presidente, che insieme a Maraini la guiderà fino al 1942, dandole la connotazione odierna di multidisciplinarietà. Dal 1930 iniziano i Festival internazionali della musica e della poesia, gli orizzonti si allargarono

con nuove scoperte, fino alla geniale iniziativa della prima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, la prima nel mondo, le cui proiezioni ebbero luogo a partire dal 6 agosto del 1932 sulla terrazza dell'hotel Excelsior, di cui lo stesso Giuseppe Volpi era proprietario. Anche la sua fu un'operazione di rilancio economico e di immagine della città, decisamente ben riuscito visto che nel 1935 ci fu un momento di autocelebrazione con la mostra "il quarantennio" riservata sostanzialmente agli artisti veneti. Nel 1934 la famosa visita di Hitler e Mussolini alla Biennale è sintomatica del clima ormai profondamente condizionato dal Sindacato fascista di Belle arti, che in barba a quell'apertura tanto agognata dalle precedenti amministrazioni, e nonostante le rassicurazioni, a scorgere i cataloghi di quegli anni era sempre più distante. La Germania definiva "arte degenerata" tutte le tendenze anticlassiche europee. Il panorama espositivo diventa davvero deprimente quando, per evidenti ragioni politiche, nel 1940 i padiglioni di Francia, Gran Bretagna, Danimarca, Austria, Polonia, Russia restano vuoti; la guerra era in corso, l'ultima esposizione prima dell'interruzione forzata, che durerà fino a quando le nazioni si saranno pacificate sarà quella del 1942, una versione striminzita alla quale parteciperanno solo 10 nazioni. Molti padiglioni rimasero aperti e vi furono trasferiti da Roma tutti gli impianti cinematografici della Cines e dell'istituto Luce; nel 1944 vi furono anche girate una serie di scene. Non è dunque un caso che il primo settore a riavviare le attività fu proprio quello del cinema, nel 1946, seguito l'anno dopo dal teatro e dalla musica.

All'indomani della fine del Regime e della Monarchia e con l'avvento della Repubblica Democratica, l'Italia era percorsa da un grande desiderio di ripresa e di pacificazione, la

prima a mettersi in moto, per quanto riguarda le arti, è Venezia, che non essendo stata pugnalata direttamente e si prestava ad essere un buon punto di incontro.

Gli artisti di Ca' Pesaro riprendono le attività nel 1947 e la Biennale nel 1948. Le prime cinque edizioni coincisero con la direzione di Rodolfo Pallucchini e furono forse le più apprezzabili di tutto quel secolo di storia dell'istituzione, tanto che vale la pena ripercorrerle brevemente. La sua abilità fu quella di mettere insieme una squadra, la commissione per le arti figurative, composta da quattro eminenti storici dell'arte (Roberto Longhi, Nino Barbantini, Ludovico Ragghianti e Lionello Venturi) e cinque artisti di chiara fama (Carrà, Casorati, Marini, Morandi e Semeghini) che intuì, a ragione, di dover ripercorrere criticamente i movimenti e i fatti dell'arte del secolo, recuperando di fatto il ritardo occorso a causa del fascismo. Si rivisitarono le principali avanguardie, grazie a quattro mostre su Fauves, Cubismo, Futurismo e Blaue Reiter. Straordinaria rivelazione fu la prepotenza pittorica del Padiglione Messicano, che esibì i muralisti Jose Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e Rufino Tamayo. Nel 1952 Pallucchini propose un'intrigante mostra comparativa affiancando il Divisionismo italiano, con Previati, Pellizza da Volpedo e Segantini, al Puntillisme francese con Pissarro, Signac e Seurat; una considerevole mostra di stampe di Toulouse-Lautrec fu allestita nelle Sale Napoleoniche.

Cenno a parte merita l'edizione del 1948, quando si tenne la famosa retrospettiva di Picasso guidata da Guttuso e la mostra della collezione di Peggy Guggenheim curata da Carlo Giulio Argan, perfetta ricapitolazione di un'arte americana ancora impregnata di cultura europea, ma già alla ricerca di rivoluzionarie vie nuove. Vi parteciparono solo quindici paesi, perché molte nazioni si stavano cercavano ancora di risollevarsi dalle atrocità della guerra appena

conclusa; nei padiglioni vuoti si allestirono mostre speciali, come quella dei Tre Pittori Metafisici che diede il via alla celebre vertenza di De Chirico la mostra degli impressionisti, e quella della Guggenheim appunto. La Francia porta Chagall, Maillol, Braque, Roualt; l'Austria Egon Schiele, per la prima volta e dopo 30 anni dalla sua morte e Kokoschka; la Gran Bretagna Turner e Henry Moore. Altre mostre speciali sono quelle di Klee e quelle dedicate ai tedeschi "degenerati", Otto Dix, Heckel e Grosz. Anche la sezione italiana era interessante, con retrospettive di Arturo Martini, Gino Rossi, morto l'anno precedente, Scipione, Silvestro, Lega, Moggioli, e mostre personali di De Pisis, Massimo Campigli, Mino Maccari. Quell'anno furono premiati Braque, Matisse, Braque, Moore, Chagall, Morandi, Manzù e Maccari. Negli anni successivi i premi andarono a Dufy, Erns e Arp, si allestirono mostre di Fauves, Futurismo Cubismo, Blaue Reiter; Il padiglione americano presenta l'action painting di Jackson Pollock, la Spagna Goya e l'Olanda il movimento De Stijl. Il Premio Speciale per la Scultura venne assegnato a Calder nel 1952 e a Chadwick nel 1956. Alla Biennale del 1954 figurava il Surrealismo, opere di Courbet, Munch, Klee, De Kooning, Francis Bacon, Max Ernst, Mirò e Magritte furono esposte nei rispettivi padiglioni; Munch espone 42 dipinti e 40 opere grafiche.

È evidente che con queste prime edizioni, nel dopoguerra, la Biennale entra in un nuovissimo momento storico dove ottiene quel ruolo che la includerà all'interno dibattito culturale internazionale; è in questo momento, dunque, che, come Ente, si accorge dell'inadeguatezza del suo statuto, redatto nel 1931 in pieno fascismo. Diversi furono gli episodi che portarono alla luce questa considerazione, uno su tutti il rifiuto del Governo di consegnare il visto dalla Germania dell'Est a Berthold Brecht e alla sua compagnia Berliner

Ensemble, chiamati a Venezia a rappresentare Madre Coraggio e La resistibile ascesa di Arturo Ui. Anche la gestione stessa di Pallucchini, voltata soprattutto al discorso storico, focalizzata perlopiù sulle retrospettive, pareva a questo punto inadeguata e slegata dalla stretta attualità, poiché intanto i paesi stavano progressivamente riprendendo le proprie attività dopo una guerra che aveva tenuto impegnati anche gli artisti stessi. Le diatribe in merito lo portarono a dare le dimissioni nel 1956, quando venne sostituito da Gian Alberto Dell'acqua che si occupò della gestione dal '58 al '68, un decennio che fu anch'esso acceso da forti discussioni e feroci polemiche, e che porterà perfino alla sospensione delle attività. Per prima cosa il nuovo segretario si distanzia dalla precedente gestione puntando sugli sviluppi dell'arte contemporanea, con i Gran Premi del '60 assegnati a Fautrier, Hartung e Vedova per l'informale, e soprattutto considerando l'esplosione clamorosa della pop art americana nel '64, cosa che ridiede per qualche tempo vitalità alla Biennale. La complicazione fu la questione de "lo strapotere della critica", furono accusati di imporre mode e stili e, proprio a causa del successo degli americani, di assecondarne le velleità di predominio culturale, cosa che in verità era già accaduta, dal momento che oramai la tendenza si era insinuata prepotentemente nel mercato mondiale. E, a onore del vero, era stata allestita una ulteriore mostra collaterale fuori dalla Biennale, proprio per rendere più visibile la presenza americana.

L'edizione 1966, dopo le follie inventive della Pop Art, si avvicina a un novello "ritorno all'ordine", certamente più razionale e al rigorosa, con protagonisti l'Optical e la Cinetica Programmata, tendente al concettuale; fu l'anno per esempio dei tagli di Fontana. Siamo nel 1968, quando ovunque esplodono contestazioni studentesche e stravolgimenti sociali; nel

contesto delle lotte armate dei grandi movimenti di massa, l'istituzione Biennale viene scelta dai contestatori come obbiettivo esemplare della cultura borghese che andava abbattuta e strumento per la mercificazione dell'arte . Si verificarono scontri violenti che richiesero l'intervento della polizia e molti artisti in segno di solidarietà voltarono i loro quadri verso il muro; l'edizione comunque si tenne, ma lasciò il segno; furono, negli anni seguenti, aboliti i Gran Premi , ripristinati nel 1986 con l'istituzione dei Leoni de l'ufficio vendite. Il nuovo statuto fu approvato dal Parlamento nel 1973, nel marzo dell'74 i diciotto membri del nuovo consiglio direttivo vennero nominati dalle varie parti politiche; Carlo Ripa di Meana, socialista, divenne Presidente, Floris Ammanati, democristiano, Segretario Generale; la connotazione politica era evidente e, in quel preciso momento storico, si intrecciava inevitabilmente i drammatici fatti cileni; mentre in quel paese avveniva la sanguinosa presa di potere del dittatore Pinochet, che eliminò il presidente in carica, e che costò la vita a migliaia di persone, a Venezia si tenne un'edizione particolare, alla quale non venne nemmeno assegnato il consueto numero romano progressivo: fu una grande contestazione nei confronti del dittatore Cileno, si allestirono mostre di manifesti, spettacoli teatrali, concerti a tema, che la vedova del presidente assassinato, Ortensia Allende, andò ad inaugurare.

Il segno politicizzato della gestione di Ripa di Meana torna nel 1977 in quella che passò alla storia come la Biennale del dissenso; la sua coraggiosa scelta fu di presentare una mostra intitolata La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale; criticata anche da Carlo Giulio Argan, notoriamente vicino al partito comunista, rischiava di non vedere approvato in Parlamento il finanziamento all'Ente. Il caso, prevedibilmente, divenne squisitamente

politico, con interventi diretti sia del governo italiano che di quello sovietico; alla fine ebbe ancora una volta la meglio l'autonomia della Biennale e la mostra venne inaugurata senza alcun incidente. Le edizioni che chiudevano il decennio ebbero un'impronta molto moderna, precorrendo le tematiche ambientaliste "Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura" fu il tema della XXXVIII Biennale, la cui mostra del padiglione centrale fu curata da Achille Bonito Oliva e presentò sei "stazioni" con dipinti di Kandinskij, Mondrian, de Chirico, Boccioni, Rauschenberg, Braque, Duchamp, Picasso. Nel 1979 si insedia ai vertici lo storico napoletano Giuseppe Galasso, che nomina Luigi Carluccio direttore delle arti visive. Con la loro gestione di parlò di restaurazione, piuttosto avvenne una normalizzazione dopo i turbolenti anni trascorsi. Da questo momento molte importanti decisioni, i cui frutti ancora perdurano, furono prese; per esempio la Biennale fu collegata con il carnevale e si optò per l'uso di spazi a lungo inutilizzati come le immense ex corderie dell'arsenale .

Guardando indietro, agli anni in cui i giovani artisti non potevano accedere al circuito espositivo della Biennale, una segnalazione particolare merita "Aperto 80" uno spazio curato da Achille Benito Oliva, dedicato a loro e che verrà riproposto fino al 1993. Quando Carluccio morì improvvisamente nel 1982, la direzione fu di Portoghesi e le arti visive affidate a Calvesi che regalarono uno stampo particolare; i temi furono spesso contestati e talvolta tacciati di essere di improbabile lettura e difficili da documentare, un esempio è quella del 1986, con il tema arte e scienza, che fu accusata di incastrare gli stessi artisti in rigide caselle critiche. Molta eco ebbe l'iniziativa di Vincenzo Eulisse, artista veneziano fiorito a Ca' Pesaro, di allestire un finto padiglione "del sud Africa" in una macelleria in disuso, dai cui ganci pendevano una dozzina di sculture di gesso annerite, forgiate da calchi dal vivo, che

simulavano corpi umani torturati, per protestare contro la crudeltà dell'apartheid. Gli anni '80 si chiudono con l'edizione XLIII, che vede Jasper Johns premiato con il Gran Premio Leone D'oro approvato da tutta la critica internazionale.

Gli anni '90 sono quelli in cui le problematiche della globalizzazione e del post-colonialismo invadono la realtà, soprattutto dopo la caduta del Muro di Berlino, e necessariamente, la sfera culturale di cui la Biennale di Venezia si fa portavoce. In previsione di far coincidere il centenario della Biennale con il 1995, si decide di spostare l'edizione del 1992 al 1993, che vedrà Bonito Oliva organizzatore della mostra "Punti Cardinali dell'Arte", nella quale, per la prima volta, convivono diverse mostre amministrate da giovani curatori. Il successo che ne segue è il raggiungimento di quella effettiva internazionalità dichiarata fin dalla sua fondazione e di fatto solo sfiorata fino ad allora. Gli interessi erano stati sempre focalizzati principalmente sull'Europa, l'America Settentrionale e talvolta il Giappone. Per garantire maggiore apertura viene addirittura richiesto ai commissari dei padiglioni stranieri di presentare nelle loro sedi artisti originari di altri paesi che avessero un legame con loro. La Germania, per esempio, ospita Nam June Paik e Hans Haacke: il primo di origine coreane residente in Germania, il secondo nato in Germania ma residente negli Stati Uniti. La gestione dell'edizione 1995, corrispondente al centenario della fondazione della Biennale, viene affidata per la prima volta ad un critico non italiano, è Jean Clair, francese, che si focalizzerà sul dibattito, tuttora molto attuale, del corpo umano e di come i nuovi media ne abbiano mutato la percezione, riformulando la mostra in senso più strettamente storico, percorrendo la strada delle vicende delle maggiori avanguardie e neoavanguardie europee. Sarà ancora Clair ad eliminare la formula di "Aperto" che dopo quindici anni non aveva più

senso di esistere, dal momento che le esposizioni vengono ora concepite come una piattaforma espositiva senza distinzioni tra giovani artisti e vecchi maestri.

Nel 1997 la XLVII edizione; il direttore è Germano Celant, eminente storico dell'arte, nonché ideatore della definizione di "arte povera", che in realtà non si spinge troppo lontano nella concezione della mostra, che invece riflette perlopiù gli sviluppi artistici degli ultimi trent'anni, con un taglio forse eccessivamente museologico. In questo periodo la Biennale vive l'ennesima crisi, probabilmente solo la conseguenza dei problemi di cui già abbiamo accennato, nati nei primi anni '70, quando aveva dovuto fronteggiare da un lato le pressioni dei diversi gruppi politici rappresentati all'interno del consiglio direttivo, dall'altro le modalità di finanziamento che dipendevano in gran parte dai contributi pubblici, cosa che implicava limitata libertà di ricerca di altri tipi di entrate. Un cambiamento a questo punto è fisiologico, e nel 1998 viene promossa una nuova riforma, la Biennale si trasforma in "Società di Cultura", con un'organizzazione che prevedeva, oltre la presenza dei tradizionali rappresentanti di Stato, Regione, Provincia e Comune, un direttore nominato dal ministero; per quanto riguarda la tanto problematica questione del sostentamento economico, ai privati era consentito partecipare anche con sostanziosi contributi economici, ma non era riconosciuto alcun diritto di presenza all'interno dei consigli della Biennale. Nonostante queste sostanziali modifiche, rimanendo pubblica nella gestione ma aprendosi nel contempo al contributo dei privati, l'istituzione veneziana si trovava però ancora una volta in una posizione ambigua, se non altro per il rinnovato, o perfino accresciuto, rapporto diretto con il mondo politico, che tra l'altro viveva nella sfiducia costante causata dallo scoppio del caso Tangentopoli. D'altra parte i privati erano piuttosto restii alla

sponsorizzazioni, per il fatto di non avere opportunità decisionali. Paolo Baratta è il presidente della Biennale alla fine degli anni '90, quando il direttore del settore Arti Visive è Harald Szeemann, storico dell'arte svizzero che, riflettendo appieno il modello di curatore indipendente, nel 1999 e nel 2001 organizza due delle più riuscite edizioni degli ultimi anni. Con il titolo "dAPERTutto" (1999), rievoca la sezione "Aperto" e rinnova gli intenti che erano nati con Benito Oliva; con "platea dell'umanità"(2001) inizia invece un procedimento di recupero di spazi espositivi dell'Arsenale di Venezia, così da estendervi la mostra centrale, prima tradizionalmente confinata al Padiglione Italia dei Giardini di Castello.

Gli anni recenti si aprono con una rivoluzione dell'impianto generale; nel 2003 Francesco Bonami, direttore del settore arti visive, chiama infatti un gruppo di curatori di origine diversa a creare dieci mostre indipendenti tra gli spazi dell'Arsenale e dei Giardini. Al modello chiuso della mostra organizzata da un unico curatore o da diversi curatori comunque sotto la guida del direttore, si sostituisce "una mostra polifonica dove un gruppo di voci e pensieri parlano nello stesso contesto attraverso la propria identità" , come dichiarato dallo stesso Bonami. Le edizioni successive sono un susseguirsi di record, dalle prime due curatrici donne della cinquantunesima , alle presenze di giovani artisti, in larga percentuale femminile , fino al numero impressionante dei visitatori, che raggiunge i 501.000 ufficiali nel 2015.

Nel 2017 il presidente è ancora Baratta, e l'edizione è intitolata "Arte viva", curata ancora una volta da una donna, Christine Macel, che la presenta con queste parole: "Una Mostra ispirata all'umanesimo. Un umanesimo non focalizzato su un ideale artistico da inseguire, né tanto meno caratterizzato dalla celebrazione dell'uomo come essere capace di dominare su

quanto lo circonda; semmai un umanesimo che celebra la capacità dell'uomo, attraverso l'arte, di non essere dominato dalle forze che governano quanto accade nel mondo, forze che se lasciate sole possono grandemente condizionare in senso riduttivo la dimensione umana. È un umanesimo nel quale l'atto artistico è a un tempo atto di resistenza, di liberazione e di generosità. ». Il percorso espositivo ruota attorno a nove capitoli, gruppi di artisti che propongono un discorso che riflette la complessità del nostro mondo.

2.1 XIII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia - 1922

I primi anni Venti sono quelli che vedono spirare il vento del ritorno alla classicità, talmente forte da contagiare anche Picasso. La seconda esposizione dopo la grande guerra¹⁶⁷, si tiene mentre si assisteva al fenomeno che poi fu chiamato “ritorno all’ordine” e che intendeva consumare la potenza distruttiva delle avanguardie, in tutta Europa associata allo scoppio della guerra e ai suoi esiti drammatici. Il Segretario Generale è Vittorio Pica, che, da sensibile studioso dell’impressionismo¹⁶⁸, riporta la Francia alla Biennale, con due grandi mostre dedicate a Pierre Bonnard e una a Maurice Denis¹⁶⁹. Quell’anno il Fascismo sale al potere. Nel padiglione della Germania, prima che fossero considerati “Entartete Kunst”¹⁷⁰ furono presentati Kirchner, Heckel, Kokoschka, Schmidt-Rottluff, Pechstein e una quantità di altri

¹⁶⁷ La prima fu quella del 1920, considerata di tono minore rispetto alle successive, ma comunque ricordata dalla stampa per le novità apportate dal nuovo Segretario, Pica, il quale si impegna per sottoporre all’attenzione dei visitatori, nel padiglione francese curato da Paul Signac, il lavoro di Seurat, Redon, Matisse, Bonnard e Cezanne, al quale molti critici, anche De Chirico, diedero un’interpretazione che lo allontana dall’impressionismo, ma invece lo pone vicino al “classicismo”, distante dal ruolo di precursore del cubismo, il cui linguaggio, a quel tempo mai era stato contemplato dal circuito ufficiale della Biennale.

¹⁶⁸ Nel 1909 pubblicava un volume intitolato “Gli impressionisti francesi”, a Bergamo, dall’Istituto italiano d’arti grafiche.

¹⁶⁹ Di cui presentò rispettivamente 17 e 54 opere.

¹⁷⁰ “Arte Degenerata”; il 19 luglio 1937 A Monaco di Baviera, presso l’Istituto di Archeologia dell’Hofgarten, si apre una mostra destinata a riempire una delle pagine più buie della storia dell’arte: il titolo è *Entartete Kunst*, “Arte degenerata”, ed è curata da Adolf Ziegler, un attardato e pomposo pittore accademico che il regime nazista aveva incaricato di riunire tutte le opere sequestrate dal Regime, in sostanza tutti i nuovi linguaggi non conformi ai loro dettami estetici, dall’espressionismo al dadaismo, dal cubismo al fauvismo al surrealismo e alla Nuova oggettività. In proposito, dal discorso di Hitler del ’35 al Congresso di Partito «Ciò che si rivela “culto del primitivo” non è espressione di un’anima naïve, ma di un futuro completamente corrotto e malato. [...] Il compito dell’arte non è quello di richiamare segni di degenerazione, ma di trasmettere benessere e bellezza». «Non è obiettivo dell’arte», continuava, «quello di rovistare nella spazzatura, rappresentare l’uomo soltanto nella sua condizione di putrefazione, descrivere gli imbecilli come simboli della maturità e indicare gli storpi come esponenti della forza virile».

espressionisti. Per alcuni si trattò di una edizione confusa e contraddittoria¹⁷¹ a partire dalla scelta di dedicare, sorprendentemente nella stessa edizione, una sala alla Mostra Commemorativa di Antonio Canova, che comprendeva 20 sculture, e un'altra enorme sala alla Mostra di Scultura Negra, con ben 34 opere, per la prima volta esposte come opere d'arte e non come reperti¹⁷². Peraltro, solo l'anno successivo a Roma si aprì il Museo Coloniale; prima d'allora, infatti, l'Italia risultava in ritardo rispetto per esempio alla Francia, dove già dagli anni '10 circolavano diversi oggetti africani, che avevano destato, vivo, l'interesse dei Surrealisti, di Boccioni, Soffici, Savinio e altri. Nel 1912 Ugo Ojetti¹⁷³, sul Corriere della Sera evidenziava l'importanza delle arti primitive come ispirazione per le avanguardie novecentesche alla ricerca di modelli non convenzionali; ma il palcoscenico di Venezia è tutt'altra cosa, e la gestione di Pica, lo fece gridare allo scandalo. In quella occasione si scagliò invece prepotentemente contro, dichiarando di non apprezzare affatto il confronto "tra la grande civiltà del rinascimento e gli infantili snobismi filo stranieri".

La XIII edizione è ricordata anche per la piccola retrospettiva di Modigliani¹⁷⁴, morto appena due anni prima; anche questa scelta non piacque. Il Sindaco di Venezia, Davide Giordano¹⁷⁵, nel suo discorso inaugurale lo manifestò chiedendosi «perché mai non vien collocata tra le africane», cioè nella saletta attigua, innescando una polemica affatto velata per entrambe

¹⁷¹ E. Di Martino, *La Biennale di Venezia – 1895-1995 – cento anni di arte e cultura*, Milano, Mondadori, 1995, p. 34

¹⁷² Cosa che in effetti accadrà solo rarissimamente negli anni successivi, nel 1959 e nel 2007.

¹⁷³ Autorevole membro dell'organismo direttivo della Biennale dai primi anni del secolo fino al 1924, e consulente di grande potere sull'Esposizione stessa e sul sistema dell'arte contemporanea nazionale.

¹⁷⁴ Si trattava di 13 dipinti.

¹⁷⁵ Il Sindaco della città, fin dalla prima edizione veniva di diritto eletto Presidente del Consiglio Direttivo e la sua carica veniva rinnovata insieme al mandato; la gestione competeva poi al Presidente dell'Esposizione, in questo caso Giovanni Bortiga, e al Segretario Generale, come già visto Pica.

le scelte di Pica, che, ormai sopraffatto, verrà infatti sostituito da lì a qualche anno da Antonio Maraini. Appare chiaro ora, che ci fu un approccio di rifiuto verso le novità, sicuramente figlio dell'atteggiamento rigido suggerito dall'insinuarsi del fascismo nell'ambiente culturale veneziano. Modigliani, pittore infelice, si prese in considerazione più che per l'opera, per gli eccessi di una vita disordinata. In quegli stessi anni si stava esaurendo l'esperienza di Valori Plastici e stava iniziando quella di Novecento di Margherita Sarfatti.

In Sardegna, intanto, così come nella maggioranza delle regioni italiane, la fine del conflitto segna l'inizio della corsa alle celebrazioni che porterà ad una vera e propria invasione di monumenti, cippi, stele, urne, lapidi, nelle piazze¹⁷⁶. Quell'anno l'unico artista sardo che partecipa alla Biennale è Francesco Ciusa, che presenta il grande gesso "L'ucciso"; collocato nel Salone Internazionale (*fig. 1*), posizione onorifica, ma, già in quegli anni, fortemente caratterizzata in senso decorativo, nonché riservata ad opere dal sapore meno innovativo. Con lui occupavano la sala altri 19 artisti tra scultori e pittori, tra cui, per esempio Umberto Bellotto (1882 – 1940) conosciutissimo artigiano di ferro e vetro, e Annibale De Lotto (1877 – 1932) prestigioso scultore che però si distinse soprattutto per la scultura monumentale e di commissione¹⁷⁷. La scelta è dunque quella di presentare un gruppo scultoreo ancora una volta connotato regionalmente, a dimostrare il legame con la sua terra. Composto di tre elementi, il basamento, decorato con motivi derivanti dalla tradizione sarda dell'intaglio ligneo, il gruppo di pecore con i volumi stilizzati che contrastano con la resa dettagliata delle

¹⁷⁶ È il fenomeno cosiddetto della "Monumentomania"; per approfondire: F. Fergonzi, "dalla Monumentomania alla Scultura Arte Monumentale", in *La scultura monumentale negli anni del fascismo, Arturo Martini e il Monumento del Duca d'Aosta*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1992.

¹⁷⁷ Di De Lotto le due figure della sala stampa della Biennale, Giustizia e Libertà.

teste, e il corpo umano minuziosamente modellato¹⁷⁸; è inoltre ricco di riferimenti cristologici universali, l'uomo a braccia aperte, la presenza del gregge, per il fatto che il suo primo intento fosse quello di realizzare una deposizione. In questo ambizioso progetto era probabilmente riposta la speranza di rinnovare il proprio successo sulla scena artistica nazionale, dopo la pacata partecipazione all'edizione precedente¹⁷⁹. Perché, se in Sardegna l'esaltazione dello scultore si protrae tanto da insignirlo del titolo di ambasciatore e custode del patrimonio interno locale, al pari della Deledda nella letteratura, in Italia, dopo il successo travolgente del 1907 con "La madre dell'ucciso", viene pressoché dimenticato. E proprio a quel successo si ricollega molta della critica del tempo nella stampa nazionale: "oggi alla madre si ricongiunge il figlio" dice Francesco Saponi, che però esprime anche qualche dubbio sulla visione d'insieme, probabilmente legato a quel che egli stesso chiama "artisti dolorosi che toccano di preferenza la corda patetica" che poneva l'accento su espressioni emotive abbastanza retoriche, comunque distanti da un Biennale relativamente innovativa, e finalmente pronta ad assistere ad espressioni emotive anche violente, come quelle proposte nel padiglione della Germania.

¹⁷⁸ A. Camarda, "L'Ucciso", in *Francesco Ciusa, Gli anni delle Biennali, 1907 – 1928*, cit., p. 66. L'opera, andata distrutta durante i bombardamenti di Cagliari del 1943, è documentata in due fotografie d'epoca conservate all'ASAC.

¹⁷⁹ Si presenta con due disegni "il latte" e "la processione dei misteri" vicini nello stile al divisionismo.

2.2 XIV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia - 1924

La sezione del catalogo dedicata alle illustrazioni dell'edizione XIV si apre, alla tavola 1, con un ritratto del Duce ad opera di Adolfo Wildt in prima pagina, a lampante dimostrazione dell'ormai robusta relazione che il Regime e la sua politica delle immagini instaurano con l'istituzione. Significativamente questo è anche l'anno in cui il Gruppo di Novecento¹⁸⁰, con tutte le implicazioni politiche che questo trainava con sé, ottiene una sala in esclusiva. Margherita Sarfatti, presentandolo, coglie l'occasione per suggerire inequivocabilmente anche il proprio intento di "ritornare al dominio delle arti plastiche", intendendo con questo tanto una ripresa del controllo sulle regole della rappresentazione, quanto un desiderio di porsi al vertice sistema dell'arte in generale, dal momento che proprio il prestigioso riconoscimento di una sala alla Biennale rappresenterà per lei l'agognata conferma che la spingerà oltre, consentendole in effetti di vivere, per qualche tempo, il suo periodo d'oro. Dichiara: "Sei giovani pittori, che furono tra i primi a battersi per i begli occhi del concetto e della composizione, pensarono di stringersi in manipolo per meglio circoscrivere i diritti della pura visibilità"¹⁸¹; volendo poi descrivere scrupolosamente ogni artista per questa edizione che venne infatti ricordata per il peso dato all'arte italiana in particolare.

Il Presidente, l'anno precedente, è Giovanni Bordiga, Vittorio Pica il Segretario generale. La Giuria vanta alcune delle personalità intellettuali più importanti dell'epoca: Felice Casorati,

¹⁸⁰ Nel Gruppo dei 7 Pittori del Novecento: A.Funi, U. Oppi, Marussig, P.Marussig, L. Dudreville, M. Sironi, A. Bucci; la sala loro riservata fu quella dei 6 Pittori del Novecento, Oppi ottenne invece lo spazio per una mostra personale dove espose 26 opere.

¹⁸¹ Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, XIV, catalogo di mostra, Ed. Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1924, p.76

Plinio Nomellini, Alessandro Pomi (pittori), Domenico Trentacoste, Jules Van Biesbroeck (scultori), Edgar Chahine (incisore) e Vittorio Pica (scrittore d'arte). È ancora una volta da un passo del Catalogo, che si evince la natura entusiastica, o quanto meno fiduciosa, dei ragionamenti legati all'approvazione delle opere esposte: "Crediamo che le 233 opere accolte¹⁸² siano degne dell'importanza delle Biennali veneziane, e siamo lieti di affermare che qualcuna di esse, che rappresenta lo sforzo generoso di giovani artisti, dà veramente confortante motivo a molto bene sperare nell'avvenire dell'arte italiana". Mentre la Sarfatti, dunque, sognava di cristallizzare la totalità delle produzioni italiane in un'arte di stato, la Biennale cercava la freschezza che solo i giovani potevano offrire.

Le opere vennero suddivise in Pitture, Sculture e Bianco e Nero, e furono collocate per la maggior parte nelle diverse sale dell'odierno Palazzo delle Esposizioni¹⁸³; nei Giardini, le attesissime, dopo i problemi anche logistici creati dal conflitto mondiale, rappresentanze internazionali di Spagna, Belgio, Olanda, Ungheria, Francia, Gran Bretagna, Germania e soprattutto Russia, che tornava dopo la Rivoluzione d'Ottobre e dopo una complessa vertenza giuridica sulla proprietà del padiglione¹⁸⁴, sul quale ora sventolava la bandiera rossa

¹⁸²Le opere presentate furono 1671.

¹⁸³ Li vi esposero, in due distinte personali, Armando Spadini e Umberto Bellotto con i vetri imprigionati e i sinuosi ferri battuti; Edgar Chahine; i "Sei Pittori del '900" e vi si ospitarono le personali di Casorati, Maraini, Bezzi, Scattola, Fragiaco, Oppi, Induno e Valeri; inoltre i padiglioni del Giappone, degli Stati Uniti, della Romania insieme una vasta rassegna di arti decorative con l'importante presenza di Galileo Chini.

¹⁸⁴ Dopo un periodo di contesa fra gli artisti dell'emigrazione e i bolscevichi per la proprietà del padiglione russo, questo riapre ufficialmente nel 1924 come padiglione dell'Unione Sovietica, il cui governo era stato riconosciuto dall'Italia.

con falce e martello, e dove, per l'ultima volta prima delle disposizioni di Ždanov¹⁸⁵, furono esposti i lavori suprematisti di Malevič e Rodčenko¹⁸⁶.

Nessun sardo partecipò a questa edizione. Gli artisti si trovavano impegnati in progetti più legati all'isola stessa che al contesto nazionale, anche se non mancano, al contrario, incursioni politico-culturali da parte delle stesse persone che operavano nell'ambito della Biennale¹⁸⁷. È infatti nel 1925, ma i propositi iniziano ben prima, che si bandisce un concorso per la realizzazione del Monumento alla Brigata Sassari, con giuria composta da Ugo Ojetti, Giulio Ulisse Arata e Antonio Maraini, elemento utile per valutare l'effettivo coinvolgimento della Sardegna in una prospettiva più ampia¹⁸⁸.

Delitala, appena tornato proprio da Venezia, dove aveva assimilato i modi della tradizione cinquecentesca, vinse i concorsi di Nuoro indetti dal comune per la decorazione della Sala Consiliare, dove mise a frutto il linguaggio imparato, scontrandosi con Branca e Ballero. Biasi si era allontanato dall'isola per soggiornare in Africa¹⁸⁹. Figari era impegnato nella decorazione del Salone del Consiglio del Palazzo Civico di Cagliari, iniziata al rientro dalla guerra. Sono gli anni in cui il fascismo si impone anche nella letteratura e nell'editoria sarda, con la rivista "L'Isola" diretta espressione del Partito, e nata in opposizione alla "Nuova

¹⁸⁵ Andrej Aleksandrovič Ždanov nel periodo staliniano fu l'arbitro della linea culturale del Partito Comunista dell'Unione Sovietica, ed ebbe un ruolo fondamentale nell'elaborazione dei principi del realismo socialista.

¹⁸⁶ Di Martino E. – *La Biennale di Venezia, 1895-1995*, p.35.

¹⁸⁷ G. Altea, M. Magnani, *Pittura e Scultura del primo '900*, cit., p.186.

¹⁸⁸ Il concorso non ebbe seguito, la prima giuria demanda in verdetto ad un secondo concorso; i "finalisti" sono Giacomo Croveti, Ettore Usai, e Francesco Ciusa; Vinse Croveti, il più vicino alla linea di Ojetti, che auspicava ad "architettura e obbediente scultura". Clamorosa fu l'esclusione di Ciusa, ufficialmente avvenuta per un vizio di forma, ovvero la mancanza delle relazioni tecniche.

¹⁸⁹ Fece ritorno solo nel 1927.

Sardegna”, e “il Nuraghe” diretta da Raimondo Carta Raspi¹⁹⁰, con cui collaboreranno molti artisti sardi, e attraverso le quali si affronteranno molti dei dibattiti culturali di quegli anni di cambiamenti. Nello stesso anno, a novembre, viene emanata dal Regime Fascista la cosiddetta “legge del miliardo” che prevede lo stanziamento di un miliardo di lire da spendere nel corso di 10 anni in opere pubbliche in Sardegna.

Se il clima degli anni '20 vede esaltate specialmente le ricerche atte a superare gli sperimentalismi delle avanguardie, cosa che non favorisce particolarmente la pittura e la scultura sarda, il regionalismo e il folklorismo che le distinguono dalle produzioni nazionali, resteranno invece di grande attualità, e per molto tempo, nelle arti applicate. Non stupisce dunque che l'arte applicata avesse polarizzato fortemente gli artisti isolani¹⁹¹ e, soprattutto, che in questo campo avessero conseguito i più grandi successi di questi anni.

¹⁹⁰ Editore, storico e intellettuale appartenente a quella fronda sardista che decide di non confluire nel PFN.

¹⁹¹ Basti pensare all'apertura nel 1925 della Scuola di Arti Applicate di Oristano, sotto la direzione di Francesco Ciusa.

2.3 XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia – 1926

L'edizione del 1926 sarà l'ultima di Vittorio Pica in veste di Segretario Generale; il clima politico e culturale in Europa muta velocemente e in Italia il Regime si focalizza sulle grandi manifestazioni, preoccupandosi di destinare ai propri membri i ruoli più strategici. Nel Consiglio Direttivo fa la sua comparsa Antonio Maraini, evento che preannuncia la sua ascesa verso i vertici della Biennale, che avverrà nella successiva edizione, e che conferma l'interesse del partito per il circuito veneziano. In questa stessa ottica va considerata la comparsa della "tradizione" di Filippo Tommaso Marinetti¹⁹², che fino al 1942 disporrà personalmente una mostra dedicata alla pittura futurista; in questo primo anno, si organizza nella sala dell'U.R.S.S., che risulta assente, una speciale rassegna con 60 dipinti, tra i quali spiccano Fortunato Depero e Enrico Prampolini¹⁹³, rappresentanti del cosiddetto "Secondo Futurismo", Giacomo Balla, Luigi Russolo e Umberto Boccioni, per la prima volta in Biennale. A proposito di questa rassegna, che doveva essere stata quantomeno di impatto per il pubblico, è risultato significativo il confronto con i registri di vendita presenti nell'Archivio Storico della Biennale¹⁹⁴ di Venezia. Gli unici acquisti riportati riguardano degli arazzi di Depero e Prampolini¹⁹⁵, a dimostrazione forse, della tendenza classicista che trovava un

¹⁹² Marinetti, insieme ad altri circa 250 intellettuali, molti dei quali inseriti nel circuito della Biennale, nel marzo del 1925 aveva firmato il Manifesto degli Intellettuali del Fascismo. È questo il momento che segna l'ufficialità della cosiddetta "fagocitazione del futurismo" da parte di Mussolini.

¹⁹³ Rispettivamente con 13 e 15 opere.

¹⁹⁴ ASAC Venezia.

¹⁹⁵ L'acquisto fu effettuato dalla Galleria d'Arte Moderna di Roma.

riscontro più concreto nel gusto comune¹⁹⁶. D'altronde questo è l'anno in cui il progetto di Margherita Sarfatti, tutto improntato su un ritorno alla purezza delle forme e all'armonia, vive il suo periodo d'oro con la Prima Mostra del Novecento Italiano, al Palazzo della Permanente di Milano¹⁹⁷. Furono inoltre presentate importanti mostre individuali, come l'antologica di Giovanni Segantini, Felice Carena e Ardengo Soffici, per la prima volta a Venezia. La Svizzera presentava una mostra retrospettiva di dieci opere di Arnold Böcklin; il Belgio una di Félicien Rops. Nel padiglione francese invece, curato da Pica in persona come nelle precedenti edizioni, tra gli altri Degas, Matisse, Signac, Vuillard, Bonnard, Derain.

Nessun artista sardo riceve l'invito per partecipare¹⁹⁸ a questa XV edizione. Intanto in Sardegna si tiene la mostra d'Arte e Industria a Oristano. Giuseppe Biasi si trova ancora in Africa; sono gli anni in cui la sua ricerca volta ad avvicinare seduzione del primitivo e modernità, convergono in una grande mostra personale alla galleria Paul di Alessandria d'Egitto, mostra che, ad onore del vero, in Italia sarebbe risultata fuori contesto, per un modificarsi del clima rapido e costante. Il decorativismo, i regionalismi e i folklorismi tanto cari agli artisti sardi si spengono, e si intensifica l'aspirazione ad uno stile nazionale che ritiene di aver ormai superato le avanguardie; la tendenza è quella sarfattiana. L'isola è dominata dal rigore di Figari e Delitala, che a gennaio termina la Sala Conciliare Comunale di Nuoro con la tela "La Cacciata dell'arrendatore", e dall'analisi modernissima di Dessy, veri

¹⁹⁶ Vengono acquistate invece, tra le altre, opere di Utrillo, Rops, Matisse, Bonnard, Baroni, Carena, Dazzi, Segantini, Tosi, Wildt.

¹⁹⁷ Bisogna però precisare che anche le opere di Marussig, Dudreville, Funi, Oppi, pittori del Gruppo Novecento, rimasero invendute.

¹⁹⁸ Non si è rintracciato un documento che attesti o meno la richiesta di partecipazione da parte di qualche artista sardo, che comunque sarebbe in questo caso stato rifiutato dalla giuria, dal momento che nessuno ha poi effettivamente partecipato a questa XV edizione.

interpreti della poetica contemporanea. La decorazione dell'Aula Magna dell'Università di Cagliari che Figari realizza tra il 1925 e il 1926, inserisce appieno la Sardegna in quel progetto d'intervento pubblico, che trova il suo più alto riscontro espressivo in questi anni, che coinvolge l'insieme della produzione iconica e la rivolge ad assicurare una diffusa ricezione del messaggio fascista; l' "arte per la massa" per eccellenza è infatti la decorazione murale, dove il modello può assumere quel valore universale e popolare richiesto dall'alta funzione educatrice dell'arte¹⁹⁹. Analogamente, nell'ambito della politica artistica del Regime, bisogna valutare la decorazione che Dessy esegue per la Sala delle Conferenze del Palazzo delle Ferrovie, con tema di paesaggi e marine, e quella per il Palazzo dell'Economia di Cagliari (Il Commercio).

¹⁹⁹ Malvano L. *Fascismo e politica dell'immagine*, cit., p.175

2.4 XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia – 1928

Scorrendo i cataloghi delle Biennali prese in considerazione, il primo elemento che distingue questa edizione, prima ancora del cambio dei vertici, è la dicitura “Podestà di Venezia”²⁰⁰ in luogo del Sindaco, indicato fino all’anno precedente; è segno ulteriore e definitivo del cambiamento politico e amministrativo che da questo momento qualificherà l’intera istituzione. E’ la prima Biennale gestita da Antonio Maraini²⁰¹, che si prodiga subito per eliminare l’organizzazione regionale delle sale, decidendo invece di utilizzare parametri che trasmettessero armonia e compostezza, in nome di un’arte più vicina “agli ideali e alle aspirazioni del momento storico”²⁰² cosa che si realizzò ancor più lucidamente l’anno successivo. Maraini, il Consiglio Direttivo e la Giuria di Accettazione si propongono apertamente comunque come organi sopra le parti; dal verdetto della giuria si sottolinea che - “Giudizio che è stato compiuto di pieno accordo con il vigile proposito di osservare la più scrupolosa coscienziosità, obbiettiva larghezza di vedute, e indipendenza da ogni pressione o raccomandazione. Infatti dopo aver preso visione delle opere, una prima scelta

²⁰⁰ Con la legge del 4 febbraio 1926, n. 237, gli organi democratici dei comuni vengono soppressi e tutte le funzioni svolte in precedenza dal sindaco, dalla giunta comunale e dal consiglio comunale trasferite al podestà, che era nominato direttamente dal governo tramite regio decreto.

²⁰¹ Antonio Maraini (Roma 1886 – Firenze 1963) e si laurea in giurisprudenza frequentando contemporaneamente i corsi di Storia dell’Arte di Adolfo Venturi e Pietro Toesca; decide per la carriera artistica e nel 1927, quando viene nominato Segretario generale per la Biennale, è già uno scultore affermato che ha avuto modo di esporre alla Biennale nel 1924, gravitando nell’ambiente come consigliere, commissario e consulente fino alla nomina. Parallelamente alla carriera d’artista, scriveva “La Tribuna” in cui fungeva da capo redattore della critica d’arte, e su “Il Popolo d’Italia”, “Domus”, “L’Illustrazione Italiana” e molti altri. Risale al 1926 Maraini la sua iscrizione al P. N. F.

²⁰² Dal programma dell’edizione XVII, la successiva, firmato dallo stesso Maraini, dal Podestà e dal direttore amministrativo. Esposizione Biennale internazionale d'arte, XVII, catalogo della mostra, 1930, p. 5.

venne condotta senza tener conto del nome degli autori identificati in un secondo tempo.”- e in merito alla questione tanto dibattuta e già ampiamente affrontata, sulla libertà d’espressione lasciata agli artisti in epoca fascista, un’interessante conferma, perlomeno della linea ufficialmente tenuta dall’amministrazione – “Conscia del carattere eclettico e ufficiale dell’esposizione, la giuria ha ritenuto dovesse tale scelta rappresentare tutte le tendenze attuali dell’arte - la gloriosa istituzione veneziana ne trarrà sempre maggior forza per tener alte le sorti dell’arte italiana affidatele dal riconoscimento dello Stato”²⁰³; come a voler rispondere personalmente e preventivamente alle accuse della critica e degli artisti stessi, che proprio in quegli anni stavano assistendo a un tentativo, poi fallito, di unificazione dell’arte sotto l’ideologia fascista, da parte di alcuni dei personaggi più rappresentativi²⁰⁴. L’equilibrio cui Maraini aspirava fu anche alla base della scelta di non concedere una sala per il Gruppo Novecento alla Sarfatti il cui potere si stava in ogni modo già esaurendo, per la fine della relazione col Duce, e per le incomprensioni con Oppo, membro del Consiglio Direttivo. Margherita Sarfatti sarà comunque parte del progetto anche quest’anno, come consigliere e come commissario insieme a Maraini e Piacentini²⁰⁵, per l’organizzazione della “Mostra

²⁰³ Dal “Verdetto della giuria” a firma di A. Soffici, A. Maraini, F. Casorati, N. Martinuzzi, M. Sironi, in Esposizione Biennale internazionale d'arte, XVII, catalogo della mostra, 1930, p. 9.

²⁰⁴ La Sarfatti e Farinacci soprattutto, che incoraggiava l’uso delle immagini al servizio del Regime, auspicando ad un’arte di stato, vicina al realismo ottocentesco e inserita nei tipici schemi repressivi dittatoriali.

²⁰⁵ Marcello Piacentini è considerato “l’architetto del regime”; fu personaggio di spicco scelto dal Duce per operare la regia di tutta l’attività architettonica e urbanistica del ventennio fascista; fu anche ideologo del cosiddetto “monumentalismo” di regime. La sua autorevole presenza rimarca il cambiamento del Segretario, che intendeva sottolineare l’importanza dell’architettura come ordinatrice di tutte le discipline, cosa che ribadì anche con il riallestimento della Cupola e del Salone d’Onore, ad opera di Giò Ponti e lo stesso Piacentini.

dell'Arte del Teatro"²⁰⁶, e della grande "Mostra della Pittura Italiana dell'800" insieme a Oppo, Barbantini, Ugo Ojetti, che ne scrive la presentazione nel catalogo, e l'onnipresente Maraini. Inoltre, grazie al suo intervento, vennero inserite all'interno del percorso delle "salette di riposo", in modo che il pubblico veneziano potesse fruire sia delle nuove architetture, che di piccole vetrine, lì sistemate per contenere pezzi d'artigianato²⁰⁷.

La richiesta di concessione di uno spazio per esporre in questa XVI Biennale, che Maraini non riuscì ad arginare del tutto, fu quella di Marinetti, che per il rapporto privilegiato con Mussolini ottiene una sala laterale all'ingresso del padiglione, la numero 39²⁰⁸. Insieme ai futuristi, espone anche un giovanissimo Aligi Sassu²⁰⁹ che fa parte di quei sardi d'origine, che risiedevano nella penisola e che si sarebbero poi perfettamente integrati nel contesto artistico nazionale, il quale fu invitato dallo stesso Marinetti conosciuto poco prima, al ritorno di un periodo passato a Thiesi con la famiglia, in provincia di Sassari.

Gli artisti sardi che partecipano a questa Biennale sono Giuseppe Biasi e Francesco Ciusa, costretti entrambi, seppur con esiti molto diversi, a reagire all'imperante Novecentismo, oggetto del gusto collettivo di quegli anni²¹⁰. I regionalismi, d'altronde erano stati

²⁰⁶ La Mostra dell'Arte del Teatro si tenne in quattro sale, 3-6, e fu presentata nel catalogo con un testo scritto dalla stessa Sarfatti. Vi esposero personaggi come Casorati, Martini, Gigi Chessa, Cecil Beaton e Anton Giulio Bragaglia, che nella sua galleria aveva ospitato varie mostre dei pittori di valori plastici, a Roma, e che dirigeva la Compagnia Teatrale Stabile a Cagliari, per cui Stanis Dessy aveva prodotto alcune scenografie nel 1924.

²⁰⁷ Già dal 1926, Nel regolamento generale della Biennale fa la comparsa la dicitura "essa conterrà pitture sculture disegni e stampe, ai fini dell'arredamento trarrà concorso dall'architettura e si gioverà del contributo delle arti minori" in Esposizione Biennale internazionale d'arte, XVII, catalogo della mostra, 1926, p. 9. Maraini accolse la proposta di buon grado approvando le salette come "primo esperimento di connubio tra tutte le arti"

²⁰⁸ A fronte della richiesta di concessione di ben quattro sale.

²⁰⁹ Il sedicenne Sassu porta due opere, "Nudo plastico" e "L'uomo che si abbeverava alla sorgente".

²¹⁰ Ne danno la prova i registri delle vendite; verranno acquistati, dai musei di Torino, Milano, Venezia e Roma, parecchi lavori di Carrà, Funi, Marussig e Sironi; ebbero invece poca fortuna Nolde, Gauguin, tutta la

condannati in partenza, come già accennato, dalla decisione di sopprimere le sale regionali. Così, mentre in Sardegna i giornali si infiammano sul dibattito tra fautori e oppositori del folklore, la critica veneziana non si entusiasma per le scelte dei due sardi, ignorandoli. Ciusa, unico scultore tra gli esempi presi in considerazione in questa tesi, lavora al gesso “L’Anfora Sarda” (*fig. 2*) quando è già direttore della Scuola d’Arte Applicata di Oristano; anche questa volta decide di rivelare un suo ricordo d’infanzia, con cui celebra uno dei pilastri dell’etica contadina, la maternità, e contemporaneamente rimanda alla bramata rinascita della Sardegna, nelle arti e riguardo al ruolo subordinato in cui si sentiva relegata. Ai dettami severi novecentisti e al concetto di romanità, lui risponde, pur tentando di avvicinarvisi creando un impianto di insolita robustezza plastica, rimanendo fedele al suo modello, con un verismo e decorativismo regionale ben percettibile nel ritmo serrato delle pieghe della stoffa, e che, come anticipato, difficilmente poteva essere apprezzato proprio quell’anno. Questo fu l’ultimo anno in cui Ciusa prenderà parte alla Biennale, nonostante la sua attività, dopo un breve periodo di isolamento, continui sul piano isolano. Biasi invece era da poco tornato dai suoi viaggi in Egitto e Africa Settentrionale e, se Ciusa prova a uniformarsi in un certo senso, la sua replica prevede, nelle due tele “Teletta” (*fig.8*) e “Serenità” (*fig.7*), due scene africane, espresse con suggestioni d’avanguardia fauve ed espressioniste, tema che tratterà spesso negli anni anche prendendo spunto dall’ultimo Matisse e da un “Gauguin mediterraneizzato”, come lui stesso lo definirà, che avrà modo di osservare da vicino proprio in questa Biennale. In sostanza persegue la strada del primitivismo, cambiando però

scuola di Parigi in genere, e gli artisti tedeschi, tra l’altro molto ben rappresentati quell’anno per la presenza, tra gli altri, di Dix, Kirkner e Rottluff. - ASAC Venezia.

la fonte, ora è un primitivismo “negro” prima era rustico, sardo. Il lavoro dei due artisti fu probabilmente e forse frettolosamente compreso come affine e assimilabile, perché le loro opere furono allestite nella stessa sala, che a dar retta alle nuove esigenze di Maraini, doveva rispettare un’organizzazione che nulla aveva a che vedere con le geografie di provenienza. Bisogna anche tenere conto che, nonostante l’anno precedente fosse stato inaugurato il Padiglione Sardo alla Fiera di Milano²¹¹, e nell’isola ci fossero già i segni della regia fascista²¹², solo l’anno successivo gli artisti sarebbero stati inseriti ufficialmente nel sistema corporativistico, e quindi presi in seria considerazione dagli addetti ai lavori, con la nascita del Sindacato Fascista di Belle Arti della Sardegna.

²¹¹ Progettato da Dionigi Scano e decorato da opere dei maggiori artisti sardi. Venne demolito nel 1940.

²¹² Nel 1928 viene inaugurato il nuovo insediamento Mussolinia, attuale Arborea, nell’area di bonifica di Oristano.

2.5 XVII Esposizione Biennale Internazionale d'arte 1930

La prima edizione del terzo decennio si apre con un cambiamento epocale i cui esiti perdurarono per decenni²¹³, e, a ben vedere, sono tuttora percepibili. Il 13 gennaio con Regio Decreto²¹⁴, con una rapidità inconsueta rispetto alla richiesta fatta dal Segretario Generale, la Biennale diventa Ente Autonomo, passa cioè, dal controllo del Comune di Venezia a quello dello Stato fascista. Giuseppe Volpi, Conte di Misurata, imprenditore e personalità veneziana, tra i fondatori dell'area industriale di Marghera²¹⁵, succede al Podestà Ettore Zorzi al vertice dell'istituzione, ponendo come condizione che almeno nel consiglio restasse il Podestà²¹⁶ “per affermare la continuità del legame tra l'amministrazione della città e la gloriosa impresa da essa creata e gestita con onore per ben 35 anni”²¹⁷. Il Conte, che stava attuando una manovra di rilancio economico di Venezia, fu il maggiore responsabile di una rinascita dell'istituzione, che in pochi anni allargò enormemente i propri orizzonti, attivandosi con manifestazioni e festival in tutti i campi dell'arte contemporanea, dapprima la musica, poi la poesia e infine il cinema. Con queste premesse nasceva il sodalizio Volpi – Maraini, che guiderà la Biennale sino al secondo periodo di forzata interruzione prima della guerra, il 1942.

²¹³ Lo statuto del 1930 venne mantenuto in vigore fino al 1973.

²¹⁴ Regio Decreto-legge 13-1-1930 n. 33.

²¹⁵ La zona industriale dove ora si trova ora l'ASAC - Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

²¹⁶ Che infatti figura nel catalogo insieme a Marcello Piacentini, Beppe Ciardi e Antonio Maraini, ancora Segretario Generale.

²¹⁷ Di Martino E. – *La Biennale di Venezia, 1895-1995*, Mondadori 1995

La XVII edizione ospita due grandi mostre personali, una dedicata a Ettore Tito, allora valutato come uno dei maggiori pittori viventi, e una molto più vasta della precedente²¹⁸ di Amedeo Modigliani, con 38 dipinti, 2 sculture e 40 disegni, che stavolta incontra il favore del pubblico, soppesando i risultati dal referendum indetto quell'anno per giudicare gli artisti, e della critica; in ogni caso nessuna opera venne acquistata, forse per la nota crisi che nel '29 interessò gran parte dell'economia mondiale²¹⁹.

La Gran Bretagna presentò per la prima volta le sculture di Henry Moore, allora trentaduenne, e la Francia una vasta rassegna dell'opera litografica di Henri de Toulouse-Lautrec. Fu comunque ricordata per il peso dato agli italiani, ritenuto da alcuni anche eccessivo e soprattutto subordinato all'influenza dell'ideologia fascista. A tal proposito Nino Barbantini, che quell'anno non è menzionato come consigliere né come commissario, scrive:

- "Le Biennali furono parsimoniosamente internazionali fino allo sboccio del fascismo. Prevalse allora l'opinione, nella quale pochi credevano ma che moltissimi predicavano e guai a toccarla, che quanto era italiano e attuale era automaticamente e indiscutibilmente molto più importante di quello che non lo era. Così anche l'arte italiana attuale, essendo logicamente la più importante arte moderna del mondo, valeva la pena di mettere in mostra e soprattutto o soltanto quella, curando appena per degnazione il rimanente che si andava combinando sul resto della terra."²²⁰ e sfogliando i cataloghi, parrebbe verità ineluttabile che questa riflessione, per quanto ironica, fosse vicina alla realtà; all'interno del progetto

²¹⁸ La prima, che non ottenne un'accoglienza entusiastica, fu nel 1922, a cura di V. Pica, che espose 13 dipinti.

²¹⁹ Le vendite quell'anno furono in generale molto deludenti, 350 opere collocate (243 italiane e 107 straniere) poco meno del 12% dell'offerta. AA.VV. *Venezia e la Biennale, i percorsi del gusto*, Milano, Fabbri Editore, 1995

²²⁰ S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia, 1919 – 1943*, Bologna, Minerva Edizioni, 2000, cit., p. 38.

espositivo di Volpi e Maraini, dal 1930 al 1942, l'arte italiana rivestì un ruolo di fondamentale importanza. Il cambio di direzione avvenne comunque per gradi, e già nel programma di questa edizione, firmata da Maraini, dall'allora Podestà Pietro Orsi²²¹, e dal Direttore Amministrativo Romolo Bazzoni, si legge "La XVI Biennale veneziana è stata una previsione obbiettiva e fedele dello stato attuale dell'arte italiana nel quadro generale dell'arte moderna italiana di un secolo, dal principio cioè dell'800 ai giorni nostri. Tale revisione s'imponessa, poiché erano venute a maturazione condizioni nuove di gusti e di tendenze, segnanti il trapasso delle generazioni che iniziarono la biennale alle generazioni che dalla guerra in poi l'hanno sempre più alimentata. Ora, con la XVII biennale che si aprirà nella primavera del 1930, anno VIII, deve cominciare l'opera ricostruttrice di queste generazioni, delle quali l'Italia attende il sugello dell'arte, della sua rinata grandezza. Con ciò non si intende menomamente imporre agli artisti di seguire un programma estetico determinato. L'attività creatrice deve trovare in piena libertà le sue vie e manifestarsi con quei procedimenti tecnici che meglio rispondono ai fini in cui tende. Ma l'arte non è il fenomeno isolato di un capriccio individuale, è un prodotto fatale e complesso di particolari condizioni intimamente legate alle condizioni generali di un dato paese (...) Le espressioni genuine e individuali sono l'incarnazione del momento storico, quindi qual momento più significativo e memorabile del presente per l'Italia?" - e ancora, sul "clima cosmopolita parigino" - dove - "fanno capo insieme vero talento e voluti artifici, voraci interessi e morbose ambizioni, dove le razze si mischiano e gli artisti si sono straniati dal vivo del popolo e si sono chiusi nel

²²¹ Il programma, inserito nel catalogo del 1930, è datato nel maggio del 1929, quando ancora non c'era stata la trasformazione della Biennale in ente autonomo, che avviene nel gennaio dell'anno successivo.

soggettivismo intransigente". I primi segnali del temperamento intransigente verso tutte le manifestazioni, anche culturali, estere, che poi sarebbero sfociate nelle censure legate alle leggi razziali, iniziano a stravolgere dall'interno la Biennale, oltre che, naturalmente l'Italia, tutta. Per legittimare, forse, queste scelte, si fece leva sulle tradizioni millenarie della penisola, il cui popolo sarebbe stato contrario "al cerebralismo tutto teorico di quella estetica cosmopolita, il cui gusto è quello della bellezza, simmetria e proporzione di Michelangelo e di Leonardo. (...) Ora è appunto il momento creare condizioni favorevoli a una ripresa di queste gloriose tradizioni"²²²

E per sugellare questo intento, Maraini presenta un'altra delle novità di questa edizione, l'introduzione di un sistema dei premi, in tutto diciotto²²³; ricompense anche piuttosto sostanziose, che vennero promesse a chi avesse scelto di "di rappresentare l'infinita scala

²²² Esposizione Biennale internazionale d'arte, XVII, catalogo della mostra, 1930, p.6.

²²³ Il principale era un premio di 50.000 Lire finanziato dal PNF da assegnarsi a "un quadro ispirato a persone o eventi della formazione dei fasci di combattimento con almeno una figura dal vero"; gli altri premi erano: per una statua "che esalti la vigoria fisica e spirituale della razza" (Ministero dell'Educazione Nazionale); una raffigurazione in pittura o scultura della maternità (Città di Venezia) quattro xilografie sull'attività educatrice e sportiva dell'Opera Nazionale Balilla (Opera Nazionale Balilla), un quadro di composizione con figure a tema libero (Sindacati fascisti Professionisti ed Artisti), una medaglia di bronzo con l'effigie di Mussolini (Confederazione generale Sindacati bancari fascisti), un quadro sulla Poesia del lavoro (Sindacati fascisti dell'Industria), un'opera ispirata al lavoro dell'Industria (Confederazione generale e Sindacati fascisti del Commercio), un'opera ispirata al lavoro dell'Agricoltura (Confederazione generale e Sindacati fascisti del Commercio), un'opera ispirata alla funzione dei mezzi di trasporto per terra o acqua (Confederazione generale fascista dei Trasporti marittimi e aerei), una targa in bronzo sulla collaborazione dei cittadini all'edificio statale (Associazione Nazionale del Pubblico Impiego), un ritratto, pittura o scultura, di persona illustre (Rotare Club Italiano), un quadro ispirato all'opera di ricostruzione delle terre invase (Volpi di Misurata), sei incisioni su rame ispirate alle centrali idroelettriche (Società Adriatica di Elettricità), una medaglia commemorativa del Porto Industriale di Venezia (Porto Industriale di Venezia), due stampe a colori con visioni del viaggio aereo Roma-Venezia-Vienna (Società Transadriatica) - Esposizione Biennale internazionale d'arte, XVII, catalogo della mostra, 1930, pp. 13 – 14.

degli eventi e dei sentimenti caratteristici della vita di tutti noi italiani dall'anno I all'anno VIII dell'era fascista".

Per quanto concerne il criterio di esposizione, il Segretario decise, solo per questa XVII Biennale, di adottare nuovamente l'allestimento su base regionale, probabilmente perché si proponeva di organizzare un evento che fosse meglio fruibile dal pubblico piuttosto che dalla critica, con la quale, in verità, ebbe nel corso degli anni un rapporto abbastanza turbolento. La mostra speciale, intitolata "Appels d'Italie", e allestita nella sala XXIII dal commissario Mario Tozzi, intendeva proprio valorizzare l'opera dei pittori nostrani che, trasferitisi a Parigi per qualche tempo, non avevano però *tradito* lo spirito della tradizione verso cui Maraini auspicava si sarebbero rivolte anche le attenzioni degli altri interpreti dell'arte in quel momento. È chiaro che l'invito e l'entusiastica risposta del gruppo presentato, va letto anche in un'ottica di politica del consenso, ancora, al principio degli anni Trenta largamente diffusa, soprattutto da quegli artisti che, grazie alle iniziative del PNF e dei Sindacati, avevano avuto la possibilità di sostentarsi economicamente in patria, dopo aver tentato, con meno successo, la fortuna in Francia. Esposero, tra gli altri, De Pisis, Campigli, lo stesso Tozzi, Savinio, e Severini, cui sarà affidata, nell'edizione successiva, una seconda mostra sullo stesso tema. Per contestualizzare ulteriormente questa Biennale, sarà utile citare nuovamente il Catalogo, e il Segretario, che racconta la memoria italiana definendola - "depositaria degli ideali della classicità mediterranea dalla quale si sarebbe dovuti ripartire per superare la confusione babelica di tutti gli esotismi e di tutti i primitivismi." Soprattutto dicendosi speranzoso che questa potesse essere la base di una

rinascita basata sulla nostra “latinità”; Mussolini, infatti, aveva scelto la “romanità” come strumento per la diffusione del suo messaggio di grandezza e stabilità²²⁴.

I sardi che partecipano sono Delitala e Dessy come xilografi²²⁵ Melkiorre Melis²²⁶ e Filippo Figari, quest’ultimo accolto nella sala 3, il prestigioso Salone Centrale²²⁷ riservato a coloro che si erano candidati nei temi prescelti per ricevere i premi in palio; nonostante il riconoscimento, suggellato anche dall’immagine del suo dipinto “Preghiera” (*fig.5*), inserita nel catalogo²²⁸, non vinse alcun concorso. L’anno precedente in Sardegna si erano svolti dei fatti particolari che non potevano non aver influenzato anche le scelte dei pittori rispetto alle opere da presentare alla Biennale. In vista della Quadriennale romana, che si sarebbe svolta nel 1931, il gruppo trainante degli artisti sardi²²⁹, si riunisce per tentare di impostare, pur nella consapevolezza di voler mantenere intatta la loro individualità, una linea da perseguire, che invece sfocerà ancora una volta in una discussione accesa su strapaese e stracittà. Uno dei protagonisti sarà Biasi, che, schieratosi contro l’anti folklorismo, e in accordo con lo strapaese, riesce a leggere intelligentemente la possibilità di un ingresso effettivo nel dibattito nazionale, avvicinandosi a quei fermenti anti-novecentisti che già da

²²⁴ Mussolini aveva dichiarato nella rivista “studio e uso del latino” che “la lingua di Roma è la lingua del nostro tempo”; l’approccio linguistico era poi stato convertito, soprattutto dopo la guerra in Etiopia (35-36) in un approccio più visuale, probabilmente per la mancanza di una sufficiente conoscenza della lingua madre e della cultura classica in genere. – L. Malvano, *Fascismo e politica dell’immagine*, cit., p. 153.

²²⁵ Entrambi nella sala numero 8, quella del Bianco e Nero.

²²⁶ Sala numero 13.

²²⁷ “Le opere qui riunite al posto d’onore, sono le maggiori che concorrano ai premi per la prima volta istituiti sui temi tratti dalla vita sociale e politica e lavorativa dell’Italia di oggi” dice Maraini presentando la sala nel catalogo.

²²⁸ Esposizione Biennale internazionale d’arte, XVII, catalogo della mostra, Ed. Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1930 tav. 100.

²²⁹ Gli stessi che partecipano a questa edizione, più qualche altro nome, come Ciusa, Branca, Sini, Marini, Usai, Anfossi.

qualche tempo animavano la penisola. Biasi si configura infatti come il promotore della “Famiglia Artistica Sarda”, quell’ esperimento volto a scavalcare, o forse solo affiancare, il sistema corporativistico ufficiale, per scongiurare il pericolo incipiente di esserne inglobati e portati ad un’arida omologazione. Alla Biennale Biasi presenterà coraggiosamente due dipinti “Ragazze di Osilo” (*fig.10*) e “Processione” (*fig.9*) che dimostrano il forte proposito di incoraggiare a esibire l’unicità della sua terra, in un’epoca in cui premeva sottolineare l’unità piuttosto che il regionalismo. Nella spinosa questione del folklore e dell’anti-folklore, Figari si pone diplomaticamente rimandando alle capacità del singolo artista di poter rovesciare con la propria opera qualunque impostazione programmatica²³⁰. A proposito del suo lavoro in questo momento, Raffaello Delogu, nel Giornale dell’arte di Milano²³¹, visto l’eclettismo dimostrato, si chiede quale direzione prenderà, se quella del pittoricismo, che ascrive alle sue origini liguri, o del decorativismo etnico - “la questione è appassionante e credo che a risolverla non gioverà nemmeno il nuovo quadro che l’artista sta preparando per la biennale veneziana”; e il suo dipinto infatti così sarà poi descritto da Alberto Neppi – “nella tela di ambiente sardo intitolata “preghiera” e che figura con onore all’odierna Biennale di Venezia, l’instancabile artista cagliaritano palesa ormai una fusione così matura e coerente di elementi plastici e tonali al servizio di una tempra sanissima d’interprete della vita nei suoi aspetti di serena bellezza e poesia”²³².

²³⁰Altea G. Magnani M. *Pittura e Scultura del primo '900* cit., p. 289

²³¹ Giornale dell’arte di Milano, 9 marzo 1930.

²³² L’Articolo compare sull’ Unione Sarda del 20 settembre 1930 e riprende un riprende un articolo di Alberto Neppi pubblicato sulla rivista “La stirpe” di Edmondo Rosson “un esaltatore della stirpe: filippo figari”.

Nella Galleria del Bianco e Nero, Dessy con la xilografia “Mendicante di Monte Gonare” (*fig.17*) e Delitala con “Contadini di Sardegna”; in quel momento già conosciutissimi in Sardegna come membri di spicco della cosiddetta “scuola sarda di xilografia”, e apprezzati anche al di fuori tanto da essere entrambi selezionati dalla rivista specializzata “l’Eroica”²³³ Melkiorre Melis espone il dipinto “Il Monte Soratte”²³⁴ quando anche lui è già ampiamente inserito nel contesto nazionale e soprattutto quello romano, l’anno dopo parteciperà alla Quadriennale, come pittore e soprattutto come maestro d’Arte Applicata²³⁵.

²³³ Delitala: ottobre 1931 “l’Eroica” quaderno 158, una monografia a lui dedicata – Dessy: “l’Eroica” quaderno 156-157, agosto-settembre 1931.

²³⁴ Nella sala numero 13.

²³⁵ Nel 1929 aveva fondato la Bottega di Arte Applicata Studio Artistico Melkiorre Melis, che ebbe successo con il marchio “CAMM – ROMA. Grazie al curriculum artistico d’allestitore, nel 1934 il Governatore della Libia Italo Balbo lo incarica di far sorgere a Tripoli una scuola e manifattura di ceramiche, Scuola Artigiana di Ceramica Libica.

2.6 XVIII – Esposizione Biennale Internazionale d'arte 1932

Come per la maggioranza delle circostanze occorse tra le due guerre nell'istituzione veneziana, è necessario, per ricostruirli, indagare gli sviluppi nella vita e nella carriera del suo Segretario, Antonio Maraini. Questo è l'anno in cui sostituisce Cipriano Efisio Oppo nel prestigioso ruolo di Commissario Straordinario del Sindacato Fascista di Belle Arti, cosa che gli consentirà, oltre che di diventare la figura essenziale del panorama artistico nazionale, di portare a compimento l'opera di trasformazione del neonato Ente della Biennale di Venezia²³⁶. Il primo clamoroso cambiamento, preannunciato nel Verdetto della Giuria dell'edizione precedente, è affidato alle pagine del catalogo - "richiamandosi alla relazione dettata dalla giuria della XVI biennale circa l'opportunità di elevare sempre più il tono delle biennali veneziane, la giuria esprime il convincimento che tale scopo potrà essere riassunto solo rendendo le biennali accessibili esclusivamente mediante inviti che dovranno essere condotti d'accordo con il Sindacato Nazionale di Belle Arti sui risultati delle mostre sindacali e della Quadriennale Nazionale di Roma" - la Biennale, dunque, entra ufficialmente a far parte dell'imponente sistema espositivo messo in piedi dal partito, il "nuovo ordinamento fascista delle manifestazioni d'arte" come viene definito nelle stesse carte. E questa, non sarà solo una mera conversione di tipo burocratico e amministrativo, avrà delle risonanze concrete sul progetto di espansione di Maraini. Con la sua esposizione al vertice della

²³⁶ Fu lo stesso Maraini a cercare l'intervento del Ministero dell'Educazione Nazionale per evitare le intromissioni del Podestà di Venezia Ettore Zorzi; l'allora Ministro Balbino Giuliano, dopo aver informato Mussolini, si fece carico di promuovere la costituzione dell'Ente Autonomo, che fu approvato nel gennaio del 1930 ma fu operativo solo da questa XVIII edizione del 1932.

piramide, dove la base erano le Sindacali Regionali²³⁷, annuali, la Quadriennale di Oppo era stata creata ex novo per essere la massima mostra d'arte nazionale, gli era fondamentale stata tolta l'incombenza di dover rappresentare il panorama completo italiano, cosa che accolse di buon grado innescando una serie di procedimenti intrapresi quell'anno: l'impiego esclusivo del meccanismo degli inviti²³⁸ e la de regionalizzazione definitiva delle sale, anche in un'ottica di ricerca di linguaggio nazionale, e soprattutto considerando che invece la base regionale, continuava ad essere sensata per le Quadriennali.²³⁹ La questione degli inviti, come facilmente prevedibile, colloca Maraini e la sua politica ancor più al centro; abolendo l'iniziativa personale dell'artista e il "pericolo" che questa venisse accolta, in nome forse anche di quella liberalità di facciata ostentata dal fascismo, aveva scongiurato ulteriori intrusioni da parte di elementi dissonanti. La commissione realizzava gli inviti e lui stesso visitava gli studi degli artisti per verificare personalmente la qualità delle opere e decidere quali, tra quelle che gli venivano sottoposte, avrebbero trovato spazio nelle diverse sale.

È questo anche l'anno in cui si tiene il primo Festival Internazionale del Cinema²⁴⁰, con cadenza prima biennale e poi annuale, che fu un successo strepitoso, e di cui parlarono tutti i giornali. Severini presenta una bella Mostra degli italiani a Parigi, in cui figurano, tra le altre

²³⁷ I tempi delle esposizioni Sindacali sono tra l'altro suddivisi in modo da riempire la sfasatura tra il ritmo della Biennale e quello della Quadriennale. Questo ordine espositivo avrebbe dovuto garantire solo ai dotati e i volenterosi i maggiori fasti; nei cataloghi le intersindacali sono infatti definite "vivaio" o "trampolino".

²³⁸ Fu definitivamente eliminata la Giuria di Accettazione, e venne istituita la Commissione Consultiva Straordinaria per gli inviti di cui facevano parte, tra gli altri, lo stesso Maraini, Oppo, La Sarfatti, Barbantini, Volpi, Casorati e Piacentini.

²³⁹ M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928 – 1942)*, Forum, 2006.

²⁴⁰ Il 6 agosto del 1932, sulla terrazza dell'Hotel Excelsior, appartenente alla Ciga, la società alberghiera di cui era proprietario il Conte Volpi di Misurata, Presidente della Biennale.

opere²⁴¹, I gladiatori di De Chirico. Viene costruito il Padiglione Venezia che ospiterà le Arti Applicate e quegli artisti veneziani, che lamentavano, a ragione, di non aver avuto la giusta considerazione nel circuito espositivo per eccellenza. Marinetti invece organizza una mostra degli Areopittori Futuristi, con opere, tra gli altri, di Prampolini, Depero, Benedetta, Fillia e Tato. Il gusto per l'arte italiana viene confermato dalle vendite, delle 516 opere vendute, pari al 16% dell'offerta, solo 59 sono straniere.²⁴² La Francia, il cui padiglione era sempre uno dei più ammirati, presenta 12 dipinti di Claude Monet. E anche se proprio è negli anni Trenta che si accentua il carattere conservativo delle scelte di Maraini, decide di rimanere fedele agli intenti iniziali di autonomia e di internazionalità, continuando a curare i rapporti con i padiglioni stranieri. La Biennale, infatti, per sforzo costante degli organizzatori e della stampa sembrava riflettere in qualche misura la politica estera fascista, che pareva mostrare una quantomeno improbabile, col senno di poi, aspirazione pacifista; da leggere sempre in chiave di strumentalizzazione finalizzata alla propaganda interna, spinsero affinché l'arte fosse lo strumento di pacifica convivenza tra i popoli, e la biennale il luogo più accreditato per tale ambizione. E in effetti questa del 1932 mise in campo molte iniziative, la più interessante fu "Congresso Internazionale d'Arte Contemporanea"²⁴³, il primo nel suo genere in Italia, che si proponeva di studiare "i vitali problemi dell'arte contemporanea"²⁴⁴ e che riportava, nella deliberazione che affidava all'Ente le funzioni di centro di collegamento

²⁴¹ Nella sala 28, Massimo Campigli Giorgio De Chirico, Filippo de Pisis, Leonor Fini, Tullio Garbari, Marino Marini e Gino Severini, per un totale di 53 opere.

²⁴² De Chirico, che presenta quindici dipinti, ne vende sei, di cui uno, "I Maratoneti" viene acquistato da Margherita Sarfatti; gli Areopittori invece hanno più riscontro rispetto all'edizione precedente, di Depero vengono vendute tre opere, due di Prampolini, due di Fillia e due anche di Tato.

²⁴³ Che si tenne dal 30 aprile al 3 maggio, a Palazzo Ducale.

²⁴⁴ Esposizione Biennale internazionale d'arte, XVIII, catalogo della mostra, 1932

per l'organizzazione di mostre all'estero, la dicitura "Ginevra delle Arti"²⁴⁵, azzeccata figurazione finalizzata a mostrare il volto più pacifista del governo fascista.

I sardi che partecipano sono Figari, Delitala e Cabras che, inserendosi perfettamente nella questione del fascismo rurale²⁴⁶, otterrà lo spazio²⁴⁷ (*fig.16*) per esporre ben 14 opere, tutte variazioni sul tema delle vedute della campagna campidanese e delle scene di vita contadina²⁴⁸ (*fig.14*). I critici vedono in lui, già alla sindacale, un sincero e ingenuo cantore del mondo rurale, capace di approfondire spontanea poesia, contrapposto al folklorismo, sempre più distante dal gusto imperante di Figari. Se l'esaltazione del lavoro e della fatica nei campi serve per esaltare l'espressione più "schietta e genuina della razza", i costumi e i colori popolari "potevano essere solo alle sfilate dell'opera nazionale del dopolavoro". Cabras aveva colto gli aspetti eterni e sacri della sua isola, così come sacro ed eterno era il concetto della "terra", Figari²⁴⁹ invece, che sarà presente con un soggetto sacro, la tela "Madonna dei Pastori" avrà anche quest'anno l'onore di essere inserito tra le immagini del catalogo²⁵⁰, ma riceverà un'accoglienza tiepida rispetto al collega. In Sardegna, in questo

²⁴⁵ M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928 – 1942)*, cit., p.30.

²⁴⁶ All'interno del dibattito tra Strapaese e Stracittà, temi e correnti entrambe legate al fascismo in modo diverso, lo Strapaese, che si affermava nelle pagine de "Il Selvaggio" (1924 - 1942) rivista diretta da Mino Maccari, e faceva della cultura "popolana e rurale" la propria identità, aveva avuto un ruolo particolare nella cosiddetta "politica delle immagini". Il messaggio che poteva essere veicolato dalle immagini contadine, quello del mito della terra come eternità e invariabilità dei rapporti sociali, ben si adattava agli intenti fascisti; venne infatti usato con estrema frequenza (per esempio francobolli, film Luce, fumetti e libri di testo).

²⁴⁷ La Sala 17, quella dedicata all'Italia all'interno del Palazzo Centrale, nei Giardini.

²⁴⁸ Nello specifico si tratta delle tele: Sudore sulla fronte – Siliqua, Sull'aia – Teulada, Sull'aia- Teulada(*fig.15*), Sull'aia – Teulada, Sull'aia- Teulada, Sull'aia Pirri, Sull'aia – Monserrato, Sull'aia – Monserrato, Orgoglio del lavoro – Monserrato, Gloria dei campi – Teulada, Fragranze della Terra – Siliqua, Dopo la fatica – Teulada, Riposo – Teulada.

²⁴⁹ Nella sala 24 del Palazzo Centrale dedicato all'Italia, nei Giardini.

²⁵⁰ Esposizione Biennale internazionale d'arte, XVII, catalogo della mostra, 1930, tav. 113.

stesso anno, Figari è molto attivo soprattutto in ambito organizzativo; tenta di portare avanti pubblicazione di un bollettino sindacale, fortemente osteggiato dall'Unione Sarda, allora quotidiano ufficiale del Partito nella Provincia di Cagliari, e che infatti uscirà per soli due numeri; riuscirà comunque, in quelle pagine, a rinnovare l'intenzione elevare la Sardegna ad un livello nazionale, attraverso la creazione di una Galleria di Arte Moderna e di una Scuola d'Arte nell'Isola. Otterrà, come Segretario del Sindacato, il restauro, grazie a un finanziamento del Comune di 270.000 Lire, della palazzina dei giardini pubblici di Cagliari e soprattutto la sua destinazione a Galleria sann d'Arte²⁵¹. Nello stesso anno nasce a Cagliari la Galleria Palladino²⁵², nel momento, propizio, in cui Oppo dichiarava la necessità di istituire delle "botteghe sindacali" nell'ottica della lotta all'affermazione artistica extra sindacale.

Nel 1932 si tiene anche la Mostra Sindacale Sassarese, dove la maggioranza degli artisti espone ricevendo recensioni non positive, come supponibile visto il pregiudizio dei vertici del sistema dell'arte del Regime per tutto il mondo del folklore, ancora piuttosto presente tra le fila sarde. Eccezione positiva fu quella degli incisori, Dessy e Delitala in testa, che furono invece apprezzati. Delitala, a cui l'anno precedente Ettore Cozzani aveva dedicato molto spazio nella rivista specializzata a tiratura nazionale "L'Eroica", viene infatti invitato ed espone alla XVIII Biennale, due xilografie a tema sacro, "Ecce Homo" e "San Cristoforo"²⁵³

²⁵¹ Il Regime cercava un luogo in cui stabilirsi, e infatti nel piano superiore si tenevano le mostre temporanee, mentre quello inferiore era dedicato alle mostre sindacali.

²⁵² Enrico Palladino, antiquario cagliaritano legato al fascismo, mette a disposizione degli spazi nel suo negozio nella Via Manno 45, creando un buon compromesso tra pubblico e privato. all'ASC Venezia, si trovano molti opuscoli, locandine e inviti da parte della Galleria verso la Biennale, evidentemente la prassi prevedeva di rendere noti gli avvenimenti più importanti riguardanti gli artisti che avevano partecipato, che ritroviamo infatti trascritti nelle schede informative relative ad ogni artista e tutte compilate proprio nel 1932.

²⁵³ Esposte nella sala 43 del Palazzo Centrale, dedicato all'Italia, nei Giardini.

(fig. 22). E' di quest'anno la Scheda Informativa da lui stesso compilata e firmata, e nel quale si dichiara orgogliosamente un pittore e incisore autodidatta, e i cui possessori delle sue opere principali, nonostante mai avesse ottenuto delle mostre personali, fossero "i Municipi di Nuoro e di Cagliari e di Sassari"²⁵⁴ sono infatti quelli gli anni delle grandi decorazioni murali, portatrici del messaggio fascista di massa, e infatti frutto di commissioni pubbliche, al pari dei paesaggi intrisi di popolare ruralità che tanto spazio avevano trovato in questa edizione veneziana.

²⁵⁴ In questi anni Delitala decora, tra le altre, l'Aula Magna dell'Università di Sassari, nel 1930; la già citata Sala del Consiglio Comunale di Nuoro, la volta della navata centrale della Cattedrale di Santa Maria Maddalena, a Lanusei, nel 1926-27; Aula Magna del Liceo Azuni di Sassari, nel 1933.

2.7 XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1934

Per comprendere l'essenza di questa edizione della Biennale, sarebbe forse sufficiente seguire il percorso che il visitatore deve affrontare per poterne fruire. Il vestibolo, definito nel catalogo come Sala I, nel Palazzo Centrale Italia, accoglieva il pubblico con un bronzo del Duce, dello scultore ravennate Corrado Ruffini; il padiglione italiano invece, ruotava attorno alla Mostra del Ritratto dell'Ottocento²⁵⁵, che sembrava porsi come Exemplum Virtutis per le altre sale. L'anno precedente erano accaduti diversi fatti significativi, a giugno si era svolta la Prima Mostra del Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti interamente concepita da Maraini, dalla quale proveniva la maggioranza dei giovani²⁵⁶ espositori della Biennale, e gli era stato conferito ufficialmente l'incarico di organizzare che rappresentassero l'Italia nel mondo. Quello stesso anno, Adolf Hitler diventava cancelliere del Reich, e il suo discreto avvicinamento al Partito Fascista, iniziato certamente prima di questa data²⁵⁷, annunciava, perlomeno a giudicare dalla maggiore tensione e rigidità nella gestione di questa edizione, lo sviluppo di una politica estera aggressiva, che certamente, visto anche il carattere di internazionalità della manifestazione, fortemente perseguito, avrebbe avuto delle conseguenze. Questa XIX Biennale verrà inaugurata dalla presenza del Re Vittorio Emanuele

²⁵⁵ Si trattava di 500 opere di artisti di 14 paesi diversi.

²⁵⁶ Nella maggioranza degli articoli visionati del '33 - '34, le mostre sindacali sono oramai identificate come "trampolino" o "fucina" per le esposizioni veneziane. ASAC Venezia

²⁵⁷²⁵⁷ La comparazione tra il Nazismo tedesco e il Fascismo italiano, e l'individuazione dei passaggi che li portarono ad influenzarsi reciprocamente, è ancora oggetto di studio storiografico, ma è dato di fatto, che pur con diversità di vedute su alcuni aspetti, come per esempio le già citate liberalità per gli artisti in Italia e invece l'Entartete Kunst tedesca, per quel che ci riguarda, ci fosse una prospettiva politica comune, e il carteggio Hitler – Mussolini, precedente al 1933, e soprattutto al 1936, anno della nascita dell'Asse Roma – Berlino, non può che essere interpretato come un tentativo di saggiare l'influenza e la confluenza di intenti.

III, figura simbolo di un'Italia rilevante nel campo delle arti e in quello politico, che inizia la sua visita dai padiglioni stranieri per poi intrattenersi per l'intero pomeriggio tra le sale dedicate al ritratto dell'800. Ci furono altre due visite che, oltre ad avere un fortissimo risalto mediatico, sono indispensabili per comprendere l'andamento di questa manifestazione, e delle arti in generale; Mussolini, che mai fino ad allora si era preso lo stesso disturbo, e Hitler, in città per il suo primo viaggio da Capo di Stato²⁵⁸ e che visitò compiaciuto il Padiglione tedesco²⁵⁹ per primo, per poi proseguire nel resto delle sale.

Quell'anno segna la svolta definitiva dell'autorità di Maraini che, grazie alla ormai roduta autonomia dalla municipalità veneziana, riesce perfino ad escludere dal catalogo tutte i consueti esperti commissari, critici e consulenti come Barbantini, Sarfatti, Oppo e Ogetti, nonostante avessero comunque degli incarichi nella giuria e nelle varie commissioni.

La già citata mostra dedicata al ritratto dell'Ottocento, raccoglie pressoché per intero le attenzioni di pubblico e stampa, come ampiamente previsto dal Presidente Volpi, che durante l'inaugurazione²⁶⁰ parla di "rinascita dell'arte" identificandola con un ritorno dell'uomo al centro della scena - "lo sforzo dell'artista di fissare sulla tela, sul marmo o nel bronzo le creazioni di Dio, prima di tutte l'umana sembianza, è millenario: ha saputo toccare eccelse vette ed ha avuto lunghi ed oscuri abbandoni, ma comunque si rinnovi, rappresenta

²⁵⁸ Per questo suo primo viaggio scelse il Duce come ospite, che dichiarò – "'Hitler ed io ci siamo incontrati qui non già per rifare e nemmeno modificare la carta politica dell'Europa e del mondo o per aggiungere altri motivi di inquietudine a quelli che già turbano tutti i paesi dell'estremo Oriente all'estremo occidentale. Ci siamo riuniti per tentare di disperdere le nuvole che offuscano l'orizzonte della vita politica europea", annunciando di fatto la loro alleanza, che si sarebbe ufficializzata nel 1939 con il "Patto d'Acciaio".

²⁵⁹ Così descritto nel catalogo "Non è puro caso, s'intende che questa prima esposizione è ospite dell'Italia, alla quale la Nuova Germania si sente legata da tanti ideali politici e culturali."

²⁶⁰ Avvenuta il 12 maggio 1934, alla presenza del Re.

sempre uno dei maggiori doni di natura per chi crea l'opera, una delle maggiori gioie dell'umanità." e codificandola con un linguaggio unitario perseguito poi anche nelle selezioni degli inviti e nell'allestimento -"certamente ogni stravaganza fine a se stessa è stata o quasi: ogni eccessività in buona parte frenata e noi riteniamo che l'assieme della mostra darà a tutti quel senso di letizia serena che l'arte è chiamata a dare agli uomini"²⁶¹. E se anche Maraini affermava rassicurante che non vi era nessuna intenzione da parte del regime di "imporre agli artisti un programma estetico determinato", a scorrere il catalogo di quell'anno, "la fascistizzazione" o perlomeno la rigida uniformità degli allestimenti e tenore delle opere pare contraddirlo. Nel programma dichiara soddisfatto - "(...) si è potuto notevolmente mutare e ringiovanire la Biennale che si presenta così molto più omogenea d'indirizzo, di livello, di tono. Non vi si scorgono più infatti da un lato opere di spirito antiquato né dall'altro opere di artificiosa novità. Si sente come un senso di impegno meditativo e volenteroso, costruttivo e realizzatore, in una sensibilità rasserenata e aperta alla bellezza e alla sanità della natura". Le critiche che provocò, furono dunque preventivamente neutralizzate da queste dichiarazioni, che dimostrano che quella mostra "grigia e uniforme come un senato di giubilati"²⁶² fosse sua volontà precipua. Un altro aspetto, che è necessario tenere in considerazione riguarda nuovamente la politica estera ed è facilmente palesato dal racconto di Bazzoni, storico Direttore Amministrativo: "il Führer si piccava di essere pittore ma aveva gusti che portavano l'impronta di un'estetica nazista categoricamente ostile a quella che in Germania veniva chiamata arte degenerata"²⁶³;

²⁶¹ Il Giornale di Roma, 13 maggio 1934

²⁶² M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928 – 1942)*, cit., P. 91.

²⁶³ E. Di Martino – *La Biennale di Venezia, 1895-1995*

significa che l'esposizione era stata deliberatamente calibrata per incontrare i gusti del celebre ospite, sicuramente lontani da quelli che avevano guidato le scelte delle edizioni precedenti, dal momento che la maggioranza delle opere stavano per essere confiscate e bruciate²⁶⁴. A elevare l'avvilente panorama espositivo, fu la Francia che portò a Venezia un'interessantissima mostra di quindici dipinti di Manet e quattordici di Bonnard. Fra gli italiani, la personale di Andreotti ottenne un buon successo anche in termini di vendite, così De Pisis, Morandi Marussig, Rosai e Casorati, tutti in mostra del Palazzo delle Esposizioni.²⁶⁵ Marinetti propose un'ampia mostra degli Aeropittori Futuristi Italiani, con ottanta opere di quarantadue artisti. La partecipazione del pubblico fu comunque ottima, ci fu un forte incremento²⁶⁶, complici forse gli ingenti sconti previsti sull'acquisto del biglietto ferroviario. Se la Biennale era lo specchio della politica del Governo, il sistema corporativo delle arti era quello della gestione del suo segretario; Maraini, salito al vertice l'anno precedente, a novembre inaugura personalmente la IV Mostra Sindacale Sarda, commissionando a Raffaello Delogu l'organizzazione, in contemporanea, di una retrospettiva dell'Ottocento pittorico in Sardegna, che però non vedrà mai la luce, come una serie di altre iniziative, quali l'uscita del catalogo e la presenza della stampa, che fallirono provocando feroci critiche all'indirizzo di Figari, segretario del Sindacato, che comunque l'anno successivo avrebbe esposto alla Biennale un dipinto di soggetto sacro, che verrà, come di consueto, inserito tra le immagini del catalogo, in segno di stima. Di Cagliari così parla Maraini al termine dell'inaugurazione, durante la quale ripercorre le fasi salienti della Biennale di Venezia – “(...)

²⁶⁴ La mostra “Entartete Kunst” viene inaugurata nel luglio del 1937, a Monaco di Baviera.

²⁶⁵ Che vendono rispettivamente 9, 3, 2, 3, 3 opere.

²⁶⁶ Le presenze registrate furono 361.917 a fronte delle 249.960 dell'edizione del 1932. ASAC – Venezia.

Cagliari, ove pulsa tanto fervore di giovani speranze per l'arte italiana" ²⁶⁷- e, dato il nuovo, già citato, compito di "fucina" ove visionare le opere e gli artisti da invitare a Venezia, non stupisce la notevole partecipazione dei sardi in questa edizione del 1934; nei cataloghi compaiono Manca, Figari, Delitala, Dessy, Cabras, Tavolara e Branca²⁶⁸. Cipriano Efisio Oppo, ancora a capo delle Quadriennali nonostante le dimissioni dal sindacato, e espositore lui stesso a questa XIX edizione, ribadisce l'interesse per i sardi inserendo Cabras, Manca e Figari tra "le opere più in vista" e Delitala e Dessy tra i bianconeristi italiani e stranieri più interessanti²⁶⁹. Tavolara, che per "Golgota" viene premiato anche alla sindacale, con le due sculture a tema sacro ottiene l'esordio ufficiale nella carriera di scultore, favorita sicuramente dalla rinuncia ai modi post cubisti e secondofuturisti, e all'avvicinamento a quelli strapaesani, soprattutto nei temi popolari che svilupperà all'edizione successiva, molto vicini alle esortazioni di Maraini. E ancora molto prossimo alla ruralità è Cabras, che dopo il successo riscosso dalle quattordici tele esposte nel 1932, viene invitato a reiterare la sua adesione al tema, ormai veicolo privilegiato del messaggio politico fascista. Manca invece, unico dei pittori sardi ad esporre nella sala 15, dedicata all'arte contemporanea, rinnova la sua personale visione del mondo, attraverso la pittura immaginativa (*fig. 29*), che dopo qualche anno sarebbe stata formalizzata dal pittore in appendice ad una calorosa presentazione proprio di Oppo. Ma esito ancor superiore ebbe la cosiddetta "Scuola d'incisione Sarda", qui presente con tutti gli artisti di punta; Remo Branca, attivissimo

²⁶⁷ L'Unione Sarda, 31 Ottobre 1933

²⁶⁸ Rispettivamente con 1, 1, 5, 3, 2, 3, opere, tutte esposte nel Palazzo delle Esposizioni, ai Giardini.

²⁶⁹ C. E. Oppo "la vernice della XIX Biennale internazionale di Venezia – Uno sguardo generale di catalogo (dal nostro inviato speciale)" in *La Tribuna di Roma*, 12 maggio 1934.

sostenitore del gruppo²⁷⁰, viene invitato a esibire tre opere a tema popolare, rese con il consueto minuzioso descrittivismo, e una vena di romantica letterarietà. Delitala, le cui xilografie sono “costruite di una drammatica scenografia” per Oppo, si distingue dai colleghi per un sapore espressionistico che trasfigura quello che anche per lui è il tema prediletto per questa edizione, quello ruralista. Dessy, che per le sue ricerche formali e concettuali nella pittura, era proiettato più verso la realtà urbana, che non verso quella rurale, in questa Biennale, dove si presenta solo come incisore, porta dei temi popolari, trattati però con estrema modernità.

Rispetto alla questione, perpetuata dal Maraini anche in questa edizione, dell’abolizione delle sale regionali, nel perseguimento della già esaminata illusoria uniformità, questa viene aspramente criticata, al pari degli altri criteri di allestimento – “furono tentati gli accostamenti più impensati purché le scuole regionali apparissero divise, anzi smembrate.”²⁷¹ E ancora Carlo Carrà - “organizzare una mostra di quadri significava mettere in primo piano i lavori migliori presentati e non sacrificare questi all’accordo decorativo apparente delle pareti.” ²⁷²

²⁷⁰ Per anni insegna tecniche incisive alla Scuola d’Arte Decorativa di Iglesias, contribuisce alla conoscenza della xilografia con alcuni volumi, tra i quali “Cos’è la xilografia” (1938) e “Breviario della xilografia” (1967) oltre che con il suo lavoro di pubblicitario.

²⁷¹ Giuseppe Marchiori, critico allora trentatreenne che nel dopoguerra avrà un ruolo importante per l’arte italiana e la Biennale di Venezia, sarà uno dei pochi a dichiarare coraggiosamente - “Non sono le opere di Giarrizzo, Barbieri e Barrera tali da rappresentare il nostro tempo soltanto perché illustrano fatti ispirati al fascismo. È tempo di cambiare”. E. Di Martino, *La Biennale di Venezia, 1895-1995*, cit., p.39.

²⁷² M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928 – 1942)*, cit. p. 90.

Considerati tutti questi elementi, ne consegue che, se nell'edizione precedente era stato possibile rilevare un'effettiva rispondenza tra gli auspici di Maraini di utilizzare il suolo della Biennale come "Ginevra delle Arti", da questo momento risulterà difficile distaccarsi dal modello politico e non assimilare, o forse assecondare, la deformazione del Regime che condurrà l'Italia alla Seconda Guerra Mondiale.

2.8 XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte – 1936 XIV

Per contestualizzare questa ventesima edizione, è necessario fare il punto soprattutto sulla questione politica, a maggior ragione considerata la pubblica approvazione del Duce che, sebbene fosse già stata manifestata privatamente, si palesa con la sua apparizione alla manifestazione precedente. Il 1935 era stato un anno importante per il regime fascista; la dichiarazione di guerra all'Etiopia era costata al paese sanzioni e ammonimenti, e la sua invasione aveva fatto piombare l'Italia in una profonda crisi economica, senza contare quella morale, inevitabile vista l'ingente perdita di vite umane²⁷³. In quello stesso anno, che coincideva con il quarantesimo anniversario della nascita del progetto della Biennale, Maraini decide per una mostra celebrativa che omaggiasse innanzitutto l'arte veneta, allestita tramite un criterio di separazione in generazioni, gli espositori dell'anteguerra (1885 – 1914) e quelli del dopoguerra (1920 – 1934) per le quali, come ribadisce nel discorso inaugurale - “Il Fascismo è in ambedue la forza, l'idea, il sentimento che ha saputo cementare come in un blocco inseparabile la successione e la continuità loro per la patria che è una nel passato e nel presente come per l'arte che è della Patria luce spirituale” – e poi che esaltasse il confronto, mantenuto per tutti gli anni trascorsi, con l'estero, tramite una selezione delle più apprezzate opere straniere provenienti dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, e dalla Galleria d'arte Internazionale di Ca' Pesaro. Il clima nazionale oscilla tra euforia e incertezza per il futuro, e la Biennale, ancora una volta, tenta

²⁷³ Sarà anche utile ricordare che la guerra si concluse, con la proclamazione dell'Impero, nel maggio del 1936, e la Biennale venne inaugurata nel giugno dello stesso anno.

di configurarsi come punto di continuità²⁷⁴, e ancora una volta orienta la ricerca verso un linguaggio unitario, in nome del neonato “Impero”²⁷⁵ e del naturalismo - “Ormai le nuove schiere formate dalle generazioni in via di sopraggiungere sono pronte al cimento. L’Italia fascista e Imperiale non conosce soste. Vi è infatti in tutta la nostra schietta ed evidente elevazione di livello nel senso di un naturalismo sano che si resta sorpresi”²⁷⁶. Come già accennato, alle diverse fasi del fascismo durante il Ventennio, la cultura figurativa aderisce adattandosi sistematicamente per consegnare il suo messaggio; così, se nel decennio precedente era estensione di un progetto di ritorno ai valori tradizionali, per procurarsi credibilità, ora risponde alle esigenze di una politica espansionistica e coloniale. Una prima conseguenza, evidentemente inaspettata per il Segretario, fu la mancanza di fondi per le spese sostenute durante la Campagna d’Etiopia, e per le sanzioni ricevute, che stravolsero i suoi progetti di una Mostra del Paesaggio dell’Ottocento, sulla scorta di quella sul ritratto proposta nel 1934. Era previsto che la mostra occupasse quattro sale, che invece furono riempite con le opere di espositori²⁷⁷ ammessi “condizionatamente al titolo di aver partecipato alle maggiori mostre nazionali dal decennale in poi: cioè alle due Quadriennali, alle due ultime Biennali, e alla Intersindacale. Questo in omaggio all’ordinamento fascista delle Mostre, che la Biennale osserva scrupolosamente come punto d’arrivo”²⁷⁸. Dunque, nella sezione italiana, oltre alla consueta area dedicata agli artisti invitati, quell’anno

²⁷⁴ Nel catalogo, alla presentazione dei padiglioni stranieri, Maraini scrive che l’Italia “(..) abbia generosamente voluto lasciare immune il campo dell’arte, da ogni rappresaglia a quelle sanzioni con le quali si sarebbe pur voluto colpirla e fermarla sulla via del suo ineluttabile destino vittorioso”.

²⁷⁵ Mussolini proclama la nascita dell’Impero Fascista il 9 maggio del 1936.

²⁷⁶ Esposizione Biennale internazionale d’arte, XX, catalogo della mostra, 1936, p.29.

²⁷⁷ Nello specifico si tratta di 120 pittori, 39 scultori e 22 incisori.

²⁷⁸ Esposizione Biennale internazionale d’arte, XX, catalogo della mostra, 1936, p.31.

chiamati solo dal Maraini, che nuovamente per mancanza di fondi eliminò, verosimilmente senza che questo gli causasse alcun fastidio, la commissione per gli inviti, trovarono spazio gli artisti ammessi, i “bianconeristi”²⁷⁹, i futuristi²⁸⁰ e “la sala della gioventù, con i suoi 10 affreschisti e 8 scultori”; e questa è la sostanziale novità a livello artistico di questa edizione, per il resto mera “Biennale del Sindacato”, dove le poche personalità che emergono sono isolate e disgiunte, come Marino Marini²⁸¹, Felice Carena e Gino Severini²⁸², ma che viene ora soprattutto ricordata per una profusione di opere prettamente celebrative. La questione del muralismo, alla metà degli anni Trenta diventa di stretta attualità, per le molte sollecitazioni degli artisti stessi, e per l’intuizione del Partito, di fare di quest’arte nobile e colta, e al contempo popolare e pubblica, un modello di arte fascista, dandole un valore di pubblica utilità. Qualche anno prima, fu redatto il Manifesto della Pittura Murale²⁸³, in cui Sironi spiega che “la pittura murale è pittura sociale per eccellenza. Essa opera sull’immaginazione popolare più direttamente di qualunque altra forma di pittura e più direttamente ispira le arti minori”. Una pittura meno attenta all’artista aggiungeva, che deve tornare ad essere “un uomo fra gli uomini” e più aderente alla sua “funzione sociale”, sulla spinta di un “mecenatismo di Stato” in grado di liberare la stessa arte dalle logiche del possesso individuale e del mercato.

²⁷⁹ Come definiti da Maraini nel catalogo.

²⁸⁰ Anche Marinetti ebbe a disposizione uno spazio più ampio degli anni precedenti, poiché fu ospitato, nel Padiglione U.R.S.S. rimasto vuoto, insieme a quello dell’Inghilterra, per evidenti questioni politiche.

²⁸¹ Presente con 9 sculture nella sala 38, tra cui “Il Cavaliere”.

²⁸² Che furono invitati per due piccole personali tenute nella stessa sala, la numero 3.

²⁸³ Il “Manifesto” fu pubblicato su “La Colonna” nel dicembre del 1933 e firmato anche da Campigli, Carrà e Funi.

La partecipazione degli artisti sardi in questa XX edizione è la più alta del periodo preso in considerazione²⁸⁴, nelle successive i numeri scenderanno, e la tendenza, già constatata, di riservare agli incisori la più alta considerazione, verrà confermata. Nel periodo che era intercorso con la precedente Biennale, si erano svolte le Mostre Sindacali e la II Quadriennale romana, dove Dessy e Delitala avevano vinto ex aequo il prestigioso premio per la xilografia nei concorsi indetti dalla Regina per ricordare la Grande Guerra, successo, che evidentemente convince il Governo a istituire l'agognata Scuola d'Arte, a Sassari, la cui direzione verrà affidata a Figari, che sempre ne aveva dichiarato la necessità nell'isola, e nella quale Dessy insegnerà. L'ambiente artistico sardo vive un momento di stasi dovuto al confronto tra la disillusione degli anziani, che avevano creduto, con il tesseramento nel Sindacato, di assicurarsi non solo la possibilità di esporre, che di certo non mancava, ma anche la copertura critica, che, dal paternalismo degli anni Venti, aveva lasciato il posto ad un'evidente freddezza, o al silenzio perfino, e la pressione dei giovani. Biasi, che quest'anno esporrà due dipinti e tre xilografie a tema sacro (*fig. 9 -11*) e popolare (*fig12*), si era fatto interprete di questo sentire diffuso con una coraggiosa polemica nata dall'esclusione alle due Biennali precedenti e all'ultima Quadriennale, alle quali risponde affidando alle pagine dei noti "libelli"²⁸⁵ una critica serrata a quel meccanismo che avrebbe dovuto tutelare le rappresentanze locali nel quadro nazionale, ma che era risultato a tutti gli effetti un sistema di contenimento e di neutralizzazione delle periferie e delle diversità. Questa presa di

²⁸⁴ P. A. Manca, con 3 dipinti, F. Figari con uno, M. Delitala con 2 xilografie (*fig.24*), S. Dessy con 3 xilografie, G. Biasi con 2 dipinti e 3 xilografie, C. Cabras con 3 dipinti, R. Branca con 2 xilografie, A. Mura con 1 xilografia, A. Orrù con 1 xilografia ed E. Tavolara con 2 sculture.

²⁸⁵ Si tratta di "La I e la II quadriennale. Comparsa conclusionale" e i "Parenti poveri. Postilla alla comparsa conclusionale sulle Quadriennali".

posizione, che trovò udienza nella parte più reazionaria della cultura fascista, restituì a Biasi la considerazione che reclamava, ma, di contro, depose in secondo piano gli altri pittori, o perlomeno, questa fu la sensazione di Manca, che in una lettera a Tavolara del 1938 parlò di “egoismo maleducato che ha danneggiato i colleghi della regione”²⁸⁶; questa percezione si rivelò forse corretta se si considera che nelle edizioni successive, prima della pausa forzata per l’imminente scoppio della Guerra, nessuno di loro trovò più spazio.

²⁸⁶G. Altea, M. Magnani, *Pittura e Scultura dal 1930 al 1960* cit., P.110.

2.9 XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte – 1938

Questa ventunesima edizione, oramai collocata da tutta la stampa nel XVI anno fascista, viene inaugurata da Bottai, Ministro dell'Educazione Nazionale, situazione che ci darà modo di comprendere quale indirizzo aveva preso la gestione di Maraini e in che modo effettivamente egli aveva disposto la Biennale all'interno della politica delle immagini fascista. La novità fu l'istituzione dei Gran Premi²⁸⁷, che verranno assegnati ad artisti "che rappresentavano la scontata ufficialità dell'arte del loro paese"²⁸⁸, per esempio il pittore spagnolo Zuloaga, Felice Casorati per la pittura, Venanzio Cercetti, e che il segretario presenta invece come "tra le realtà artistiche che destano più interesse"²⁸⁹. Anche questa manifestazione prevedeva l'ammissione per invito, ma l'Ente indice, altresì per gli anni seguenti, dei bandi per Concorsi che consentono loro l'accesso tramite commissione giudicatrice, purché tesserati al Sindacato delle Belle Arti²⁹⁰; le opere relative ai Concorsi, vennero sistemate nel Salone Centrale che accoglieva il visitatore, preparandolo di fatto ai toni propagandistici del resto delle sale, e lungo l'asse che congiungeva il Salone e la Tribuna. È ormai chiaro che l'ideale artistico di Maraini ben si sposava con l'ordine e la misura di questo tipo di allestimento, tanto più che, nonostante fosse stato severamente criticato per

²⁸⁷ Si tratta di due Premi della Presidenza del Consiglio, altri due riservati ad un pittore e uno scultore straniero, due premi del Comune di Venezia, e due Premi Presidenza riservati ad un incisore italiano, che vincerà Mario Delitala, e uno straniero.

²⁸⁸ E. Di Martino, *La Biennale di Venezia, 1895-1995*, cit., p.40.

²⁸⁹ Esposizione Biennale internazionale d'arte, XXI, catalogo della mostra, 1938, p.35.

²⁹⁰ A conclusione dei lavori della Giuria, vengono accettate le opere di 157 artisti su 1660 esaminate; i bandi prevedevano: ritratti in pittura e scultura, paesaggi, vedute in incisione, medaglie, xilografie da riprodurre in serie ad uso carta da parato, composizioni di "eventi o aspetti della vita italiana dell'era fascista" in affresco e bassorilievo.

i “Concorsi sui temi del Tempo Fascista” presentati nella XVII e XVIII edizione, decide di riproporli. Si tiene infine la mostra del paesaggio dell'Ottocento, rimandata dall'anno precedente, e proposta nel catalogo come prosecuzione naturale di quella del ritratto, “per far sì che là dove si elabora l'avvenire non venga dimenticato il passato”.

Nel 1938, alcuni dei momenti più infausti della storia contemporanea, uno su tutti la promulgazione del Manifesto della Razza, e l'apertura alle leggi razziali²⁹¹, che avviavano l'Italia al collasso, parimenti in ambito culturale, poiché arrivavano dopo una campagna in opposizione all'internazionalismo ebreo nelle arti, intrapresa da personalità vicine ad un fascismo inflessibile e molto osservante, come Farinacci, e che scatenarono nella maggioranza degli artisti, anche coloro che avevano dato prova di piena adesione al partito fino a quel momento, aspre proteste. Marinetti²⁹² è colui che attacca pubblicamente, tramite manifestazioni e conferenze al Teatro delle Arti di Roma, a Como, Napoli e Milano, e attraverso interventi contro l'antisemitismo e soprattutto in opposizione al concetto nazista, ormai pericolosamente vicino a quello fascista, di “arte degenerata”, pubblicati sulla rivista “Artecrazia” ai quali Mussolini, seccato, risponde “Tutti gli accademici, compreso Marinetti, biasimano la decisione del Gran Consiglio di istituire una linea di demarcazione tra artisti italiani ariani ed ebrei di nascita italiana. Comincia ad essere un po' troppo (...)”

²⁹¹ Il Manifesto, che fu pubblicato con il titolo “Il fascismo e i problemi della razza”, su “Il Giornale d'Italia” del 14 luglio 1938, il “Manifesto degli scienziati razzisti” o “Manifesto della razza”, anticipa di poche settimane la promulgazione della legislazione razziale fascista (settembre-ottobre 1938). Firmato da alcuni dei principali scienziati italiani e in seguito da molti intellettuali dell'epoca, per esempio Soffici, Bottai, Farinacci e Petrucci; Il Manifesto diviene la base ideologica e pseudo-scientifica della politica razzista dell'Italia fascista.

²⁹² Al quale si unirono Licini, Radice, Rho, Soldati, Reggiani e molti altri.

Marinetti la pianta di credere che il regime voglia lo sterminio degli ebrei. Si tenga i suoi amici, i suoi discepoli ebrei. Nessuno li disturberà mai.”²⁹³

La situazione è oltremodo pesante, Marinetti comunque ottiene tre sale per la ormai consueta Mostra dei Futuristi e Aeropittori; sia il Segretario che il Presidente Volpi, appaiono quantomeno disgiunti dalla realtà quando decantano la generosa apertura della Biennale veneziana (e perfino del Duce) rispetto all’arte straniera, e la propongono ancora una volta come territorio neutro di pacificazione. Così Maraini nel catalogo - “Dal canto suo la Biennale nulla lascia e nulla lascerà d’intentato per far sì che alla partecipazione internazionale venga dato il primo e più ampio posto. (...) Inoltre l’istituzione dei premi concessi personalmente e spontaneamente dal Duce con generosa larghezza, per essere assegnati a un pittore e uno scultore straniero, precisano una volontà di riconoscimento e una affermazione di direttive alle quali la Biennale intende rispondere con impulso di instancabile fervore.”; E Volpi nel discorso inaugurale - “Mentre paesi d’alta civiltà sono dilaniati da terribili guerre civili, L’Italia, maestra della storia e delle arti, vuole dare con queste mostre il segno che il fascismo le ha impresso di calma virile”²⁹⁴.

Si è già affrontata la questione che riguarda le due diverse tendenze nell’approcciarsi all’arte e agli artisti in questi anni tra le due guerre; e risulta solo ora²⁹⁵ verosimile tracciare, dopo sei edizioni coordinate dal Maraini, pur nella complessità di comprenderne tutti gli aspetti, un bilancio per identificarne la posizione. Se esiste una fronda più liberale, rappresentata

²⁹³ F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, cit., p. 225

²⁹⁴ ASAC Venezia.

²⁹⁵ Si vuole intendere prima che la narrazione precipiti nelle edizioni a ridosso della guerra e l’operato del Segretario non possa più essere giudicato in modo obiettivo.

dal Ministro Bottai, questa si contrappone nettamente a quella più rigida di Roberto Farinacci, rispettivamente artefici del Premio Bergamo e del Premio Cremona²⁹⁶. E sarà sufficiente confrontare l'attività dei due Concorsi per capire a fondo la natura del dibattito: Nel 1939, quando il Premio Bergamo promuoveva il tema "paesaggio" il Premio Cremona proponeva "l'Ascoltazione di un discorso del Duce" e gli "Stati d'animo indotti dal Fascismo"; quando nel 1940 il primo proponeva "Una o più figure umane in unica composizione", il secondo "La battaglia del grano"; nel 1941 il primo suggeriva un "Tema libero"²⁹⁷ e il secondo "La gioventù italiana del Littorio"; nel 1942 nuovamente un "Tema libero" per Bottai e "Dal sangue la nuova Europa"²⁹⁸ per Farinacci. Le decisioni di Maraini, colui al quale furono affidate le redini della storica manifestazione contestualmente alla salita al potere del fascismo, e che seppe trattenerle saldamente e fedelmente, fino allo scoppio della guerra, si trovava puntualmente al centro tra l'apertura sostanzialmente libertaria di Bottai, e la chiusura di Farinacci.

E da parte del Ministro Bottai, nel discorso inaugurale, non mancano le valutazioni in merito - "La buona critica giudica e non parteggia, e parteggia dopo aver giudicato e fa che la validità storica di un fatto artistico, non dipenda dal suo aderire o ribellarsi alla tradizione, poiché ogni opera d'arte realizzata è un fatto che si inserisce nella tradizione e la conclude e la riapre a un tempo (...) la stessa funzione educativa dell'arte è praticamente annullata se l'arte sia

²⁹⁶ Nati nel 1939 e nel 1938.

²⁹⁷ È da segnalare che il tema libero che vincerà sarà "La Crocifissione" di Renato Guttuso, uno dei rarissimi casi di artista antifascista della prima ora, che, nonostante suoni come una denuncia per gli orrori della violenza dell'uomo sull'uomo, è accolto positivamente in quell'ottica di libertà espressiva perseguita da Bottai.

²⁹⁸ Mai svolto per lo scoppio della guerra.

completamente asservita alla volontà delle masse e da chi le rappresenta”²⁹⁹. In accordo con il Ministro, e in una posizione ancor più polemica si pone Marchiori, nelle pagine de “l’Emporium” - “I concorsi per un ritratto, un paesaggio, per un’incisione, non hanno rilevato nulla di buono. (...) dall’artista si esige una ferma e illuminata coscienza delle nuove responsabilità che gli incombono: come uomo e come cittadino egli deve sentire questo imperativo morale. L’intervento dello Stato nell’organizzazione degli artisti significa tutela, aiuto, presenza ideale e pratica. Il Fascismo non ha mai dettato i canoni di un’estetica ufficiale né tantomeno pensa di farlo”.

La partecipazione dei sardi riguarda interamente la xilografia³⁰⁰; gli artisti sono sette ed espongono tutti nella Sala numero 3, il Salone Centrale, insieme alle altre opere ammesse per Concorso, tranne Mario Delitala, che verrà invitato con tredici opere³⁰¹, per le quali vincerà il Premio Presidenza Biennale Riservato a un Incisore Italiano³⁰²; le sue scelte, per questo riconoscimento importante, saranno ancora una volta dettate dalla volontà di mostrare i momenti più intimi della vita sarda; con orgoglio mostra la sua famiglia (*fig.26*), le scene sacre e paesane (*fig.25 -27*), cui si dedica particolarmente in questo momento di gloria. Dessy invece sceglie di esibire la sua predilezione per i temi urbani, quegli stessi che lo rendono diverso dai colleghi, e per cui avrà un invito a partecipare con una mostra personale, l’anno successivo. Entrambi gli artisti, pur con esiti stilistici molto diversi, così

²⁹⁹ ASAC – Venezia.

³⁰⁰ M. Delitala 13 xilografie, S. Dessy 2, B. Ardaù Cannas 1, R. Branca 1, E. Marras 1, A. Mura 1.

³⁰¹ Si tratta di “La pigiatura del pomodoro”, “Mio padre”, “Ritratto”, “Donna sarda”, “Gente del 1938: Aratori”, “Ballo del bomborombo” (*fig.25*), “Mia madre” (*fig.26*), “Il mercato paesano”, “Gente del 1908 Vendetta” (*fig.27*), “Cristo al pretorio”, “Gente del 1918 eroi”, “Crocefissione”, “Il padre Contadino”.

³⁰² Il premio consisteva in 5000 Lire.

come i colleghi incisori che partecipano quest'anno, decidono comunque di non abbandonare il filone popolare; in un periodo in cui si banalizzano i valori locali a meri regionalismi, loro difendono le loro radici aprendo un varco visibile a tutti sulla Sardegna.

2.10 XXII Esposizione Biennale Internazionale d'arte 1940

La prima Biennale degli anni Quaranta sarà la penultima di Maraini, che sarà rimpiazzato da Rodolfo Pallucchini alla ripresa, nel 1948, dopo l'interruzione causata dallo scoppio della guerra. Per Regio Decreto³⁰³ gli organi direttivi dell'Ente ora includono un nuovo Consiglio di amministrazione e tre sottocommissioni³⁰⁴, con un fortissimo incremento dei membri rispetto agli anni precedenti, convocati dopo accorate richieste dal segretario, che, già dagli anni Trenta domandava un aiuto economico. Obiettivo della nuova gestione era parificare i ruoli e le autonomie di Biennale e Quadriennale, in modo da sfuggire i contrasti e facilitarne invece la cooperazione, secondo un principio di rotazione secondo il quale gli artisti non avrebbero potuto partecipare consecutivamente a ambedue le manifestazioni. A voler innescare subito una breve polemica, scorrendo le immagini nel catalogo di quest'anno, si direbbe che la rotazione, fosse strumento di indiscusso valore per ottenere ampia varietà, ma non necessariamente per raggiungere la qualità³⁰⁵.

La situazione politica, soprattutto quella estera, della quale ancora una volta la Biennale è specchio fedele, è infinitamente complessa, e la gestione degli inviti, dei padiglioni e degli allestimenti, è forse, da questo, irrimediabilmente compromessa. Nonostante gli inviti personali di Maraini, l'edizione XXII è costretta ad affrontare un problema nuovo, la

³⁰³ R. Decreto-Legge 21 luglio 1938 – XVI, N. 1517. AA.VV. *La Biennale di Venezia, Le Esposizioni Internazionali d'Arte 1985 – 1995 Artisti, Mostre, Partecipazioni Nazionali, Premi*.

³⁰⁴ Una per l'arte figurativa, una per l'arte cinematografica e una per quella drammatica e musicale

³⁰⁵ La regola viene comunque, in alcuni casi, disattesa, uno tra tutti è il caso di Morandi che, dopo aver esposto cinquantatré opere a Roma, viene invitato a Venezia.

defezione di moltissimi paesi, e la conseguente necessità di riempire le sale rimaste vuote; si trattava di ben cento spazi che vengono riempiti con gli ormai consueti Concorsi, nel '40 in numero ancora maggiore³⁰⁶, e con l'utilizzo di un nuovo meccanismo, messo su per far fronte al problema, quello di invitare degli artisti "per diritto", selezionandoli da coloro che venivano premiati alla Quadriennale, al Premio Cremona o tra gli Accademici o i Littori. I Padiglioni che rimangono vuoti dei loro proprietari, ma che prontamente vengono riempiti, sono quelli della Gran Bretagna, della Danimarca, Stati Uniti, Cecoslovacchia, l'Austria³⁰⁷, la Polonia, invasa da Hitler, la Russia, troppo impegnata sul fronte bellico, e la Francia. A proposito degli "alleati" Maraini in un articolo per le "Tre Venezie" tenta di strumentalizzarne le assenze in suo favore - "Ma oggi che la Biennale si tiene senza la partecipazione della Francia, dell'Inghilterra, e, a causa dello stato di guerra, di alcuni altri paesi, oggi ben ci si accorge che questa mancanza non è affatto essenziale. (...) e che l'arte europea può benissimo batter le sue vie senza guardare, come al faro unico della Ville Lumière, o la Metropoli sua ex alleata"; e sul catalogo, con una veemenza polemica mai riscontrata prima - "(...) la partecipazione francese è venuta a mancare all'ultimo momento. Ed è bene che si sappia che con ciò la Biennale non ha di essere ospitato in edificio non suo; poiché, a differenza di tutte le altre Nazioni, le quali hanno costruito il proprio padiglione, la

³⁰⁶ Si tratta di "16 autori di affreschi, 12 di bassorilievi su temi di vita fascista, 25 di statue da giardino e 48 di vedute veneziane, 22 autori di incisioni a illustrazione di parole del Duce, che ricorda da vicino il già citato Premio Cremona del 1939, 14 medaglie ispirate a soggetti sportivi, infine 94 pittori e 73 scultori riusciti coi loro ritratti e busti a ottenere suffragi dalla giuria". Esposizione Biennale internazionale d'arte, XX, catalogo della mostra, p. 8.

³⁰⁷ Già dal 1938 era stata annessa al padiglione della Germania, in concomitanza con l'Anschluss.

Francia non ha mai provveduto al proprio, quello che da essa occupato, fu fatto costruire dalla Biennale, che cortesemente glielo ha continuato a concedere sino ad oggi”.

Nel Padiglione Italia, Marinetti e gli Aeropittori³⁰⁸, una gran quantità di artisti provenienti dai Concorsi, e alcune retrospettive di italiani recentemente scomparsi³⁰⁹, tra cui Giacomo Grosso, colui che con lo “scandaloso” dipinto “Supremo Convegno” agitò la primissima edizione del 1985. Gli artisti italiani espongono secondo i programmi del segretario – “la Biennale si propone di essere non una raccolta di opere ciascuna a se stante, ma un complesso di mostre personali, che valgono a riassumere, in alcune significative personalità le correnti e le tendenze artistiche del nostro tempo”³¹⁰, e sono i già affermati Carrà, Funi, Carena, Oppo, Arturo Martini, Severini e Tosi insieme ad alcuni veneti celebri come Dalla Zorza e Da Venezia. Anche l’allestimento va irrigidendosi di edizione in edizione, che procurarono gli usuali consensi, da personaggi vicini all’Ente da tempo, come Ogetti che definisce la mostra una tra le più – “riposate, luminose e persuasive”, e anche qualche critica, ormai sempre più frequenti; Attilio Podestà – “Nell’uniformità veramente soverchia di un’arte aggiustata e pettinata a bella materia” vedeva il limite maggiore di questa Biennale.³¹¹ Le sale sono inquadrare in una griglia di quattro gallerie sulle quali si affacciano le sale; il sentiero per la prima volta è obbligato, e conduce verso la Sala

³⁰⁸ Marinetti riesce ad includere Mario Radice e Manlio Rho, astrattisti del gruppo di Como, con cui aveva avviato un sodalizio nel ’38, “spacciandoli” per Aeropittori, ma che presentano due opere astratte, i cui titoli, modificati per l’occasione, verranno poi nuovamente mutati dagli artisti stessi; l’astrattismo, pur rimanendo vicino a quella fronda più liberale di cui si è già parlato, sicuramente non è in linea con gli ideali estetici di Maraini.

³⁰⁹ Giacomo Grosso, Vincenzo Migliaro, Cesare Ferro, Carlo De Veroli, Francesco Sartorelli, Archimede Bresciani Da Gazoldo.

³¹⁰ Esposizione Biennale internazionale d'arte, XX, catalogo della mostra, p.7.

³¹¹ M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928 – 1942)* cit., P.111.

Ottagonale³¹², utilizzata di norma per grandi mostre, ma quest'anno dedicata alla personale³¹³ di Ferruccio Vecchi, artista molto caro al Duce, conosciuto poi per il bronzo "L'Impero balza alla mente del Duce" che, incluso tra le immagini del catalogo³¹⁴, parrebbe talmente ardito da poter ipotizzarne la valorizzazione per una forte intromissione di Mussolini, piuttosto che per libera scelta di un sempre più inflessibile Maraini. Per quanto riguarda l'accoglienza di questa edizione, fu comunque buona; i visitatori, così come le vendite³¹⁵, subiscono un calo prepotente, del 50% rispetto al 1938, fatto ben comprensibile se si considera che l'inaugurazione avvenne il 5 maggio, e l'Italia entrò ufficialmente in guerra il 10 giugno.

L'interesse quasi esclusivo per l'incisione sarda viene confermato, e i partecipanti sono cinque³¹⁶; si tratta di "nuove leve", personalità che già dagli anni Trenta si erano distinte tra le fila dei più attivi isolani, ma che avevano impiegato qualche anno in più a raggiungere le manifestazioni nazionali; si assicurano la partecipazione gareggiando per il "Concorso tra gli Artisti italiani iscritti al Sindacato Nazionale Fascista delle Belle Arti" e al "Concorso tra gli Artisti italiani iscritti al Guf"³¹⁷. Dessy invece, spicca tra loro per aver ottenuto una mostra personale di xilografie (*fig.20-21*), certamente da leggere nell'ottica di quell'irrigidimento dell'assetto estetico - espositivo, tanto perseguito da Maraini e che aveva annunciato già nel

³¹² La Sala numero 57, collocata all'estremità orientale dell'edificio centrale.

³¹³ Composta di trentasette opere tra bronzi, gessi, pale d'altare e pannelli metallici.

³¹⁴ Esposizione Biennale internazionale d'arte, XXII, catalogo della mostra, p. 178, tav. 17.

³¹⁵ Si vendettero solamente 438 opere, su un'offerta di 3204; le vendite migliori riguardano F. Carena, che peraltro vince uno dei Gran Premi, che colloca ben nove dipinti, e T. Crali, che ne vende otto.

³¹⁶ S. Dessy partecipa con 12 xilografie, G. Tilocca 1 scultura in bronzo, T. Scano con un'acquaforte, B. Ardau Cannas 2 xilografie, A. Mura 2 xilografie.

³¹⁷ Sono i Gruppi Universitari Fascisti, ai quali membri sotto i 35 anni, era riservato un tot di posti.

catalogo del 1938 - “i meritevoli prima o poi avranno la loro personale a Venezia”, vendendolo come elevazione qualitativa. Dessy era “meritevole” perché aveva riscosso successo nelle altre tappe del percorso espositivo sindacale, aveva vinto dei premi per l’incisione nella VIII sindacale, nel 1937, e aveva ricevuto l’anno successivo il Premio P.N.F. per la Pittura alla IX Sindacale Sarda. Le scelte³¹⁸ ricadono sia su temi urbani che paesani, ma sempre trattati “fuori di ogni fastidiosa ricerca di motivo sardo” come afferma Calzini³¹⁹. Si è già scritto della sua formazione romana, e poi dei modi fiamminghi e tedeschi acquisiti, che lo allontanano da quelli isolani e soprattutto dal folklore, in quell’accezione sottovalutata che ne fece Oppi e lo stesso Maraini negli anni Trenta, quando si esaurisce la tendenza primitivista; ma è dato di fatto che Dessy sceglie per esprimersi una tecnica che aveva molto a che fare con la Sardegna e le sue antiche memorie. Pur trattando la sua terra con toni molto moderni, e differenziandosi per questo da molti suoi colleghi, si distingue proprio per la xilografia, che si fa discendere dell’intaglio del legno praticato dai pastori sardi. Sarà lui stesso, anni dopo, ripercorrendo la storia della disciplina nell’isola, ad esaltarne il valore identitario – “forse quando in Sardegna si sarà compresa l’utilità della raccolta, in sedi degne, di quel tesoro etnografico che ancora l’isola possiede, prima che esso finisca con

³¹⁸ Questi i titoli delle 13 xilografie presentate: “Pierluigi e Lauretta”, “L’uomo della verruca”, “Venerdì Santo”, “Vecchia Sassari”, “Mattanza”, “La strada” (fig.18), “Il travaglio” (fig.18), “Minatori di Carbonia” (fig.21), “Festa Paesana”, “L’agnellino stanco” e “A sera”, tutti esposti nella sala 20 del Palazzo dell’Esposizione, ai Giardini.

³¹⁹Altea G. Magnani M. *Pittura e Scultura dal 1930 al 1960*, cit., p. 40

l'essere disperso a tutti i venti ad unico beneficio della rapacità e della cupidigia degli esportatori, molte cose che oggi appaiono oscure, non saranno più tali.”³²⁰

³²⁰ “Il convegno” Rassegna Mensile Illustrata di Cultura e di Attualità, edita da Amici del Libro, Cagliari, anno 11, n 4, 1958.

2.11 XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1942

Nel 1942 l'Italia è in guerra, e il solo fatto che la Biennale si tenesse, seppur in una versione striminzita, dimostrava che la "Ginevra delle Arti" non esisteva più, e che anzi, l'Ente era, prevedibilmente, pro guerra e soprattutto fiducioso di vincerla, come sottolinea il Commissario tedesco Ziegler - "Che anche quest'anno si effettui come grande manifestazione d'arte la Biennale, malgrado questi ponderosi avvenimenti, è un segno di incondizionata sicurezza nella vittoria e della potenza interna ed esterna della Patria."³²¹ Piuttosto che ignorare la situazione, attitudine che in qualche misura già Maraini aveva dimostrato di possedere, decide di dare il suo contributo organizzando un allestimento straordinariamente politicizzato. La sconcertante leggerezza con cui le mostre veneziane si erano tenute in tempo di guerra fino ad allora, confluisce nel suo progetto, illustrato alla fine dell'anno precedente al Consiglio di Amministrazione, che presumeva quattro grandi raffigurazioni pittoriche del "fatto guerra" nella Rotonda³²²; si trattava di "La Marcia su Roma", la "Guerra d'Etiopia", la "Guerra di Spagna" e la "Guerra Attuale", in una sequenza opportunamente ideata, non solo per mettere in relazione le tre guerre, ma per ribadire che la stagione bellica italiana, iniziata con l'aggressione all'Etiopia nel 1935, si stava rivelando vincente e così si sarebbe conclusa anche quella "attuale"³²³. Nonostante la piena fiducia, Maraini si cura di giustificarsi preventivamente in caso di tracollo, conoscendo già,

³²¹ M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928 – 1942)*, cit., p. 42.

³²² L'ingresso ufficiale del Palazzo dell'Esposizione, dopo il vestibolo.

evidentemente, la qualità dell'offerta di quella XXIII edizione - "Manchevoli del tutto (...) agli artisti non è rimasto di facile e di abbondante fervore creativo che la fantasia, quando non siano stati chiamati a mettere anche queste risorse del loro spirito, lo hanno fatto con la più nobile fierezza al servizio della Patria.³²⁴" E ancora da catalogo, nella relazione al Presidente, ammette che, per riempire gli spazi, furono ammessi quei lavori che - "Manifestassero in genere una sufficiente dignità d'arte". In totale i paesi stranieri espositori sono solamente dieci, e tutti, ad eccezione della Svizzera, erano occupati oppure sotto l'influenza dell'Asse³²⁵. Il disastro che potevano causare i numerosi padiglioni vuoti, si cerca di arginarlo rinforzando la partecipazione italiana³²⁶, alla quale verranno riservati due grandi Concorsi per opere ispirate alla guerra in tutte le sue manifestazioni. La Biennale aveva, per l'occasione, preso accordi con i Ministeri della Guerra, della Marina e dell'Aeronautica, perché i loro rispettivi uffici della propaganda cooperassero, anche economicamente, all'iniziativa³²⁷; Gio Ponti, colui che sostituirà Volpi e Maraini alla Direzione quando si

³²⁴Esposizione Biennale internazionale d'arte, XXIII, catalogo della mostra, 1942.

³²⁵ Si tratta di Germania, Bulgaria, Croazia, Danimarca, Romania, Slovacchia, Spagna, Svezia, Ungheria.

³²⁶ Gli artisti presenti in tutto sono 878, di cui 587 italiani; le opere italiane sono 2520, e 1040 quelle straniere. I numeri della manifestazione sono comunque buoni: i visitatori sono solo leggermente inferiori a rispetto alla precedente edizione, che aveva già subito un calo importante, e le opere vendute sono ben 795.

³²⁷ Furono infatti messi a disposizione dalle Forze Armate, i Padiglioni di Francia, Inghilterra e Stati Uniti.

riprenderanno le attività nel 1948³²⁸, descriverà le Mostre delle “Opere di Guerra”³²⁹ come “prive di ogni valore documentario e suggestivo”³³⁰.

Le personali degli italiani rispondevano al criterio di rotazione, rispettato solo in parte, Casorati per esempio, ottiene di esporre sia nel '40 che '42; ci saranno comunque alcuni artisti di rilievo, come De Pisis, Notte, Arturo Martini e De Chirico. Il gruppo Futurista è molto nutrito, e riesce ad ottenere l'intero Padiglione del Belgio; se ci fossero stati dei conflitti negli anni precedenti tra Maraini e Marinetti, questi avrebbero dovuto essere stati risolti per amore di causa, era di necessità contingente rimpinguare le fila degli espositori e non spezzare l'armoniosa fluidità degli allestimenti, cui il segretario, ispirato da “la musa dell'uniformità”³³¹, teneva molto. La Biennale doveva rassicurare gli italiani e convincerli che i fatti politici non erano stati in grado di scalfirla, come non avrebbero potuto toccare l'armonia delle loro vite. Una nota interessante riguarda le Donne Futuriste³³², in verità già presenti nelle ultime edizioni, ma che da questa risultano vincenti in modo particolare. La

³²⁸ Giovanni Ponti sarà nominato Commissario Straordinario della Biennale, in quanto Sindaco di Venezia designato dal Comitato di Liberazione nazionale del Veneto.

³²⁹ Dal regolamento del concorso: “Per opere ispirate alla guerra si intendono non solo quei lavori nei quali siano raffigurati fatti d'arme, o siano ritratti luoghi di azioni belliche, ma anche quelli che illustrino aspetti creati dallo stato di guerra nella vita del Paese, quali l'attività nei più diversi settori per la preparazione dei mezzi e per l'addestramento delle forze armate, l'assistenza data ai feriti, e alle famiglie dei combattenti, la partenza o il ritorno delle unità terrestri, navali od aeree, la vigilante attesa della difesa contraerea o ogni altro avvenimento caratteristico del clima di guerra (...) infine l'opera può essere anche frutto d'immaginazione quando voglia trarre ispirazione da qualche fatto eroico dedotto, per esempio, dalle motivazioni di altissime ricompense di valore o di narrazioni storicamente accertate” ASAC Venezia.

³³⁰ M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928 – 1942)*, p. 143.

³³¹ F. Fergonzi, “Maraini e la musa dell'uniformità”, M. in De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928 – 1942)*, P.9.

³³² Che espongono insieme agli uomini, nella Mostra dei Futuristi Italiani di Marinetti; si tratta di Leandra Angelucci Cominazzini, Carla Badioli, Barbara, Cordelia Cattaneo, Magda Falchetto, Maria Ferrero Gussago, Gioia, Alba Giuppone e Carla Prina.

questione del ruolo dato alle donne durante il fascismo, è complesso; se da una parte il Regime operava per acutizzare le divisioni sociali e sessuali già insite nella società italiana, per indebolirla, il PNF promuoveva e gestiva “l’organizzazione politica” delle donne, così come tutte le altre categorie di cittadini, per guadagnare il consenso e dare alle sue riforme politiche e sessuali il carattere di riforme totalitarie. Oltre ai Fasci Femminili, viene attivato dal Ministero delle Corporazioni, l’Associazione Nazionale Fascista Artiste e Laureate”³³³ che inquadra le artiste, al pari del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti, nel meccanismo di promozione delle attività espositive.

L’allestimento di questa ultima Biennale di Maraini è l’ideale proseguimento delle precedenti; il percorso è ancora obbligato, con “l’aggravante” di un ulteriore irrigidimento, quasi militare, e soprattutto della consapevolezza del calo qualitativo sostanziale derivato dal metodo dei Concorsi³³⁴, in verità perseguito fino ad allora con sorprendente tenacia. Quando il segretario verrà esautorato, per questi motivi, oltre che la caduta del Fascismo, chiuderà la lunga parentesi veneziana tra la disapprovazione della stampa, della critica e degli stessi artisti, che lui aveva preso a definire avulsi dalla realtà.

³³³ ANFDAL, nata nel 1929 con il nome di “Confederazione Italiana Donne Occupate nelle Professioni e negli Affari”, poi “Associazione Donne Professioniste e Artiste”.

³³⁴ “Non si può tuttavia esimersi dal rilevare che i risultati dei concorsi di questi ultimi anni sono andati continuamente declinando. (...) Forse l’ordinamento artistico raggiunto in Italia con il regolare e metodico sviluppo delle Mostre Sindacali e con l’incremento del mercato connesso alle gallerie private di vendita è tale che le sorprese e le scoperte di nuove individualità di artisti, sulle quali ha sempre contato l’ammissione per giuria alla Biennale, si verificano ormai nella sede di quelle più frequenti e accessibili manifestazioni. (...) Perciò sarebbe meglio escludere ogni altro modo di ammissione che non sia quello a inviti.” Dalla Relazione al Presidente Volpi in Esposizione Biennale internazionale d'arte, XXIII, catalogo della mostra, 1942.

All'ultima Biennale prima dell'interruzione forzata delle attività, partecipano solo due artisti sardi, Mario Delitala e Stanislao Dessy, entrambi in veste di incisori. In Sardegna, negli anni Venti si era guardato alla Biennale come una prestigiosa vetrina, che se raggiunta, poteva indicare la via per emergere da un isolamento culturale non più in linea con i fermenti artistici del tempo. Con la gestione fascista delle arti era nata, insieme alla paura di vedersi neutralizzati nelle proprie peculiarità, la speranza di potersi inserire nel dibattito nazionale. I tesserati esponevano di diritto, e la Biennale era diventato l'ultimo baluardo, destinato ai meritevoli, di un lungo congegno che partiva direttamente dall'isola, un'opportunità considerevole, da non sprecare; la partecipazione e l'entusiasmo sono ben percepibili dalla accesa attività espositiva, e dalla notevole produzione di questi anni. Dalla metà degli anni Trenta però le aspettative dei sardi vengono disilluse; le partecipazioni veneziane sono estremamente politicizzate, tanto da poterle includere tra le attività di propaganda, cui il Regime rivolgeva sicuramente particolare cura. Delitala, sceglie di presentare "Cavalleria Galla" (fig.28), un tema ben lontano dai consueti sacri e tradizionali, ma che si riferisce ad un piccolo filone³³⁵ che l'artista sviluppa negli anni Quaranta, e soprattutto a Palermo dove lavorerà per 12 anni in qualità di direttore del locale Istituto d'Arte, e che possono definirsi di personale rielaborazione³³⁶. Dessy invece, che negli anni precedenti aveva dimostrato di saper conciliare sincera partecipazione a un evento di stampo fascista, come la fondazione di Carbonia³³⁷, e sentimenti regionalisti, con "La notte di San Giovanni" sembra allontanarsi

³³⁵ E di cui fanno parte anche "La caduta di Fetonte", tratta dal mito classico, e "San Giorgio che uccide il drago" tratta dalla storia sacra, così come "Assalto della cavalleria galla" è ricavata dalla storia.

³³⁶ M. L. Frongia, *Mario Delitala*, Nuoro, Ilisso, 2004, P.251.

³³⁷ Alla personale della XXII edizione, aveva presentato, tra le altre, una xilografia intitolata "I Minatori di Carbonia" (fig.21).

da quel sentito impegno realistico e riavvicinarsi al mondo popolare sardo che tratta con rimpianto e malinconia. Da questo momento le sue partecipazioni fuori dall'Isola cesseranno e riprenderanno solo nel 1947, quando le comunicazioni tra la Sardegna e la Penisola torneranno regolari e l'isola riprenderà a cercare le proprie occasioni.³³⁸

³³⁸ G. Altea, Magnani M., *Stanis Dessy*, Ilisso 2002. P.215

3. Artisti sardi alla Biennale, 1922-1942

3.1 Filippo Figari

(Cagliari 1885 – Roma 1973)

In questa ricerca la figura di Figari (non solamente) pittore è stata intesa come filo conduttore per indagare le vicende culturali di una Sardegna impegnata a riconoscersi e a farsi riconoscere nel nuovissimo sistema delle arti fascista. Nel capitolo dedicato al lavoro svolto nell'Archivio privato Figari si approfondiranno alcuni aspetti legati alla sua personalità in considerazione dei documenti rintracciati su cui, oltre all'utilizzo come fonti primarie, si è proceduto a fare un'attività di schedatura³³⁹.

Filippo Figari è stato uno degli interpreti più rilevanti delle vicende artistiche che hanno animato la Sardegna del Novecento. Per quasi un cinquantennio, oltre al ruolo di pittore, come moderno cantore di un'isola *primitiva*, aveva operato concretamente affinché quell'antica identità venisse salvaguardata in patria e conosciuta e apprezzata fuori; un animatore culturale che aveva contribuito a concepire l'immaginario estetico che sarà alla base della cultura sarda moderna. È un cagliaritano che si trasferisce a Sassari e che per questo vive e assorbe entrambe le atmosfere, quella agile (e socialista) sassarese e quella *sistematicamente* gerarchica del capoluogo. Nei primi anni del secolo si trasferisce a Roma, dove frequenta l'Istituto di Belle Arti³⁴⁰ e alcuni corsi presso l'Accademia di Francia; qui si

³³⁹ I suddetti sono riportati nell'appendice documentaria.

³⁴⁰ Grazie a un sussidio del Comune di Sassari.

intrattiene nei salotti intellettuali³⁴¹ che gli danno modo di inserirsi come disegnatore e caricaturista presso riviste ad alta tiratura, e dove avrà modo di cogliere quella scintilla per il primitivo che agitava l'Europa influenzando gli artisti più in voga. Il momento per lui era propizio, la Sardegna poteva entrare nel dibattito nazionale. Continuando a mantenere vivi i contatti con l'isola³⁴², si sposta a Venezia, dove si interessa alla decorazione classica e segue i corsi di Ettore Tito e Luigi Nono. Gli sviluppi sono tali da assicurargli l'ammissione, nel 1908, all'Accademia di Monaco dove guarda al classicismo e si appassiona alle ricerche di confine secessionista e post-impressionista. Intanto a Cagliari si stava terminando la decorazione plastica dell'esterno del Palazzo Civico di Cagliari per il quale, per la prima volta, si intendeva commissionare il (prestigiosissimo) lavoro ad artisti locali³⁴³. Figari fu chiamato a decorare la Sala dei Matrimoni³⁴⁴; la sua scelta è altrettanto innovativa: attraverso una rappresentazione concepita come unitaria racconta di scene squisitamente popolari, vita sarda. Il successo è immediato e indubbiamente determina le sorti della sua carriera. Con la sua audacia permette all'onesta *rozzezza* delle saghe paesane di conquista gli spazi ufficiali abitualmente consacrati alle rappresentazioni eroiche. Seguiranno molte altre opere dietro commissione pubblica³⁴⁵ che lo inseriranno perfettamente nella vasta iniziativa culturale messa in piedi

³⁴¹ Viene raggiunto dall'amico Biasi, e insieme frequenteranno Ruju, Aru e la Deledda; sarà proprio lei a inserire entrambi nelle testate sulle quali lei già pubblicava le sue novelle.

³⁴² Sono gli anni dei manifesti pubblicitari disegnati per la Compagnia Reale Ferrovie sarde e per alcuni stabilimenti vinicoli di Cagliari (ditte Larco e Rocca).

³⁴³ Le commissioni vennero distribuite per delibera del Consiglio Comunale dell'11 novembre 1911, e in seguito a licitazione privata ad opera di Carlo Aru, pittore e scultore molto noto e Ispettore alla Soprintendenza ai monumenti della Sardegna, che Figari aveva conosciuto e frequentato a Roma.

³⁴⁴ Le altre commissioni furono per Felice Melis Marini, che decorò il Gabinetto del Sindaco, e per Francesco Ciusa, che si occupò della Sala dei Consiglieri, che andò distrutto nei bombardamenti di Cagliari del 1943.

³⁴⁵ Oltre le altre due sale del Palazzo Civico, la Sala del Consiglio e quella dei Ricevimenti, negli anni Venti realizza due grandi tele per l'Aula Magna dell'Università di Cagliari, per il Palazzo della Società Elettrica Sarda, per il Palazzo del Consiglio Provinciale dell'Economia, per il Padiglione della Sardegna alla Fiera di Milano, per il Palazzo del Provveditorato alle Opere Pubbliche.

dal regime fascista, che, come già scritto, aveva individuato nella decorazione murale il registro espressivo ideale per raggiungere la massa: “La pittura deve tornare a scorrere i colori sul muro, per mezzo dell’affresco o dell’encausto, in quelle maniere cioè più antiche e durature poiché proprio queste maniere di dipingere e di operare sono consone al periodo storico che attraversiamo” scrive Corrado Cagli nell’articolo, intitolato “Muri ai pittori”, che indagava le modalità di collaborazione tra architettura, pittura e scultura.³⁴⁶

Al ritorno dalla guerra, alla quale partecipa come soldato, si accosta alle associazioni dei reduci e al Partito Sardo D’Azione nel quale, in un primo momento senza coinvolgimenti ufficiali politici, trova riscontro l’ideologia sardista e regionalista, che evidentemente si allineava anche con i valori di Figari. Nella scala gerarchica regionale del sistema delle arti, Figari era ottimamente inserito; diventa Segretario Generale del Sindacato di Belle Arti Fascista, che in Sardegna si istituisce solo nel 1929 con l’idea che questo potesse finalmente *lanciare* l’isola nel panorama artistico nazionale, nonostante gli scetticismi iniziali³⁴⁷. Organizza, nel rispetto del suo ruolo, tutte le dieci mostre sindacali regionali, dove partecipa al contempo come espositore tesserato; raggiunge presto il traguardo delle Quadriennali romane³⁴⁸ e della Biennale di Venezia, che negli anni Trenta era ormai l’ultimo e più rilevante livello del meccanismo espositivo gestito dal partito. Partecipa, nel periodo preso in

³⁴⁶Malvano L. *Fascismo e politica dell’immagine*, cit. p. 175

³⁴⁷Il riferimento è soprattutto alle vicende legate alla “Famiglia Artistica Sarda” di cui si è già scritto e alla quale Figari si oppone, e che comunque non vedrà mai la luce.

³⁴⁸Nello specifico: nel 1930 (aprile – giugno) alla I Quadriennale di Roma con l’olio “Vendemmia” esposto nella sala XII insieme ai lavori di Giacomo Balla e dei colleghi sardi P.A. Manca, M. Melis, C. Cabras e G. Biasi, (p.80 del Catalogo); nel 1939 alla III Quadriennale (febbraio – luglio) è presente con gli oli: “Ragazza Sarda”, “Ritratto di Contadino”, “Gente di campagna” nella Sala LVIII (p.245 del Catalogo) insieme ad altre opere apparentemente intrise da *toni* regionalisti e ruralisti, perlomeno da quel che si può ipotizzare leggendo i titoli come “Paese lombardo” di D. De Bernardi, “Paesaggio Mantovano” V. Nodari Presenti, “Paesaggio Euganeo” di M. Antonio, “Casa del contadino” M. Dante).

considerazione, quattro volte³⁴⁹, sempre con rappresentazioni legate alla tradizione e a tema folklorico che però, rispetto alla vivacità dei lavori degli anni Venti, tratta in modo più rigido, vagamente celebrativo, sollecitato dal clima dominante che vede il definitivo tramonto del primitivismo secessionista a lui ancora caro. Punta dunque su una rappresentazione più eroica che, se decifrata inserendola nella complessità della sua lunga carriera, probabilmente cela la volontà di avvicinarsi agli esiti documentaristici costumbristi³⁵⁰, che tanto avevano affascinato i sardi. In prima istanza le recensioni sono ben più che lusinghiere, come dimostra uno dei tanti articoli a riguardo - “nella tela di ambiente sardo intitolata “preghiera” e che figura con onore all’odierna Biennale di Venezia, l’instancabile artista cagliaritano palesa ormai una fusione così matura e coerente di elementi plastici e tonali al servizio di una tempra sanissima d’interprete della vita nei suoi aspetti di serena bellezza e poesia, da farci prevedere assai prossima la definitiva affermazione del figari all’infuori dei cenacoli e dei gruppi che determinarono il cosiddetto gusto contemporaneo ben oltre confini della Sardegna, custode di fierezza e di bontà, (...)si propone ora di stringere sempre di più dappresso la materia delle proprie visioni pittoriche affidando alla tecnica ad olio il compito di valori sempre più solidi e legittimi senza compromessi di natura decorativa”³⁵¹; ma nelle

³⁴⁹ Nel 1930 alla XVII edizione, con il dipinto “Preghiera” (fig. 5), nel 1932 alla XVIII edizione, con “Madonna dei pastori”, nel 1934 alla XIX edizione con “Racconto eterno”, nel 1936 alla XX edizione, con “Ritratto di Signora” (fig. 6)

³⁵⁰ Figari incontra ad Atzara, quando vi si reca nel 1923, l’interesse per la pittura costumbrista, dallo spagnolo “costumbre” ossia “costume”, che Antonio Ortiz Echaugue e Eduardo Chicarro Aguera avevano sperimentato in quelle zone ricche di tradizioni popolari nei primi anni del secolo.

³⁵¹ Da un articolo dell’Unione Sarda del 20 settembre 1930 intitolato “un esaltatore della stirpe: filippo figari” che riprende un articolo di Alberto Neppi, pubblicato sulla rivista “La Stirpe” di Edmondo Rossoni – ASAC Venezia. Neppi faceva il critico per “Il lavoro fascista” e fu unico commentatore che visitò la Sindacale sarda del 1931, e poi le successive, scrivendo vari articoli di “ragguaglio” rispetto ai “progressi” degli artisti sardi; in un articolo del ’34, ben si delinea il cambiamento di rotta della critica; si scaglia contro l’eredità secessionista, poi diventata Decò, contro le deformazioni espressioniste e arcaizzanti; era una lista completa di tutti i “maestri o pseudo maestri” punti di riferimento degli artisti isolani.

successive edizioni, al netto della soppressione delle sale regionali, e le già citate dichiarazioni di Oppo circa l'arretratezza primitivista e la banalità che i costumi, le sagre e i colori dei temi folkloristici restituirebbero, subisce un rallentamento. È plausibile che, anche per la stampa oltre che per la critica, Figari non sia più un "esaltatore della stirpe" semplicemente perché la politica dell'immagine fascista è cambiata. Dalle nostalgie diciannoviste dei ritorni alle tradizioni, espressione (forse) dell'aspetto più periferico e provinciale, ad un fascismo pianificatore, moderno e tecnocratico che necessitava di un linguaggio tutt'altro che individualista (o regionalista). La Biennale di Venezia rispecchia in toto questo nuovo atteggiamento; negli stessi anni in cui Figari espose un quadro per volta, un suo collega, tra l'altro non particolarmente apprezzato per le qualità tecniche, Cesare Cabras, veniva invitato da Maraini in persona ad esporre ben quattordici opere alla XVIII edizione, e tre per volta nelle successive tele, tutte di stampo ruralista, se ne scriverà successivamente nello specifico nella sezione dedicata, e perciò più *conformi*. I nuovi *standard* saranno ben esplicitati quando Oppo, nella Commissione Straordinaria Consultiva per gli inviti, dichiarerà le proprie perplessità sul lavoro di Figari mettendolo a confronto proprio con Cabras. È comunque interessante notare, anche dal punto di vista dei meccanismi corporativi che di fatto gestivano ogni aspetto, che nonostante le critiche, continua comunque ad essere invitato³⁵² alla Biennale e alle Sindacali Nazionali³⁵³, e soprattutto che tre volte³⁵⁴ su quattro, la sua opera è pubblicata nel catalogo della Biennale;

³⁵² Il fatto assume valore in quanto erano da poco state abolite le commissioni di accettazione e le partecipazioni avvenivano solo tramite invito.

³⁵³ Nello specifico: (aprile – giugno 1933) Sindacale Nazionale di Firenze: "Paesana", "Donne di Atzara" (catalogo p.184); (settembre-ottobre 1937) Sindacale Nazionale di Napoli: "Pastello" (catalogo p.109).

³⁵⁴ Si tratta del '30, '32 e '34.

ciò è con ogni probabilità il frutto del suo lavoro come Segretario. Sarebbe infatti stridente con il racconto che le fonti rintracciate fanno non riconoscere il ruolo dinamico ed efficiente svolto, che in un solo anno riuscì a organizzare una iniziativa complessa per gli aspetti logistici con la selezione di decine di artisti, spesso sconosciuti e inesperti, e di promozione complessiva. Riesce a realizzare un salto di scala sia nella progettazione, sia nei rapporti con la stampa e con la cittadinanza, poco avvezza a frequentare il mondo dell'arte contemporanea. Riesce a inserirsi in un sistema nazionale articolato invitando a partecipare figure autorevoli e giovani promesse, coinvolgendo varie figure quali curatori, allestitori, stampatori editoriali e grafici (la prima locandina è di Delitala), nonché di valutazione delle opere con una giuria presieduta da Cipriano Oppo stesso. La sua attività ha dunque contribuito alla promozione degli artisti sardi, seppur allineati al regime e quindi (in teoria) già aventi diritto di essere esposti, sia attraverso il suo lavoro di animatore culturale e di raccordo con l'ambito nazionale, sia come pittore, educatore e figura istituzionale nel mondo dell'arte. Nonostante questo massiccio impiego di energie nella sezione dell'Archivio privato Figari sulla quale si è avuto modo di lavorare, inaspettatamente, non sono presenti documenti che facciano trasparire la sua visione teorica o di strategia culturale. Ciò che si cercava era di collocare il pittore nelle fila organizzative del Sindacato per avere cognizione di quale fosse il suo coinvolgimento nell'obiettivo condiviso con i colleghi di scalare la piramide e partire dalle basi sindacali per raggiungere Biennale, Quadriennale e in generale partecipare al sistema preso in esame. Non si sono rintracciati documenti che lo colleghino in maniera istituzionale al PNF, nessuno scritto propedeutico o appunto per la selezione degli artisti da ammettere al e/o da invitare alle mostre, nessuna relazione tecnico-operativa per

l'organizzazione e gli allestimenti, nessuna lettera d'incarico e corrispondenza utile per ricostruire i legami, le relazioni dirette e indirette, le connessioni con le vicende politiche che consentirono all'artista una permanenza alla segreteria del sindacato per un tempo lunghissimo e abbastanza inusuale. Vi si leggono invece testimonianze che attesterebbero una certa presa di distanza o comunque la precisa volontà di non legare il proprio lavoro a qualsivoglia fede politica; in primo luogo perché non esiste alcun riferimento nelle comunicazioni con amici e colleghi, fatta eccezione per qualche sporadico saluto fascista, al partito o al sistema delle mostre sindacali prese in esame, e poi per la presenza di un documento che lascia poco spazio alle interpretazioni pur non avendo sufficienti elementi per ricostruire le circostanze in cui è stato prodotto. Si tratta in particolare di un curriculum vitae autografo risalente ai primi anni Sessanta nel quale la parte relativa al suo lavoro di organizzatore nel circuito fascista è completamente assente; nessun riferimento nemmeno alle mostre sindacali. Che si tratti di una *damnatio memoriae* atta al non legare il proprio nome al fascismo o collegata, per altri versi, all'oblio generalizzato che ha riguardato per molti anni il lavoro critico degli studiosi sull'arte del periodo e di cui abbiamo già parlato, è un elemento di cui si dovuto tener conto nella stesura di questa tesi. Crispolti³⁵⁵ scrive a questo proposito di una rilettura per l'arte tra le due guerre di tipo orizzontale a favore di un'attenzione storico analitica³⁵⁶ che mette in luce la reale complessità e articolazione sia dell'intera *aerea* che delle singole personalità d'artista, che inizia ad emergere proprio dalla

³⁵⁵ E. Crispolti, "Una rilettura non inopportuna", p. 13

³⁵⁶ Il cui principio l'autore identifica con la mostra Arte Moderna in Italia 1915-1935, proposta da Carlo Ludovico Ragghianti a Firenze, Palazzo Strozzi, nel 1967, che ha proposto accanto a protagonisti già noti un notevole numero di personalità minori ma significative. In questo caso si abbandona quello sguardo "verticale" che con taglio manualistico, soprattutto in prospettiva di distanza temporale, ha fino ad allora banalizzato i contenuti, a favore di un taglio "orizzontale", uno sguardo ravvicinato, analitico e onesto perché fattualmente verificabile attraverso i documenti.

ricerca obiettiva del dato scientifico ma prosegue molto lentamente fuorviata da preconcetti di ideologia politica. Chi ha attuato questo tipo di rilettura ha sicuramente incontrato le esposizioni sindacali e ne ha apprezzato il ruolo. Il senso di questa orizzontalità viene subito restituito dalla vivacità di eventi, situazioni, personalità che bisogna di volta in volta necessariamente prendere in considerazione. Alle sindacali esponevano infatti tutti gli artisti, comprimari, minori, apprezzati, semi sconosciuti, ricchi, poveri, rilevanti o meno, una gamma ampia di possibilità di confronto tra posizioni, generazioni e tendenze. Questo assetto eterogeneo è rilevabile dai cataloghi in tutti differenti gradi di rilevanza, da quello provinciale, localizzato, a quello regionale o interprovinciale più rappresentativo in senso documentario, a quello interregionale e a quello più eminente nazionale (le esposizioni nazionali furono tre: Firenze 1933, Napoli 1937, Milano 1941). È uno spaccato onesto del contesto; non è qualunquismo e soprattutto non è accondiscendenza politica ma libero confronto infragenerazionale e infratendenziale³⁵⁷. Ci si chiede dunque se la scelta di omettere nel proprio curriculum che, ricordiamo, non sappiamo per quale finalità fosse stato prodotto in quel momento, non potesse anche significare un voler sfuggire alla logica *di massa* che prevedeva una partecipazione al circuito talmente massiccia degli artisti tesserati da non consentirne una percezione *d'élite* che invece, probabilmente, dopo una lunga carriera, Figari intendeva comunicare.

In ultima analisi, in altri documenti, questi già pubblicati da Gianni Murtas nella celebre monografia del 1996, l'artista prende le distanze dal regime appena concluso nonostante il suo forte coinvolgimento. Si tratta di uno scambio epistolare con Eugenio Tavolara avvenuto

³⁵⁷ ibidem

nel periodo dell'armistizio e della caduta del fascismo, mentre Figari si trova a Roma e Tavolara a Sassari: "Al dubbio confuso che anche la guerra fosse all'epilogo, sentimento vivamente secondato ed eccitato dalla propaganda avversaria, è succeduta prontamente una unione di spiriti e di volontà che vede nella prosecuzione strenua della guerra la strada fatalmente segnata al paese da un destino difficile che comprende anche i 20 anni delle umiliazioni passate. Noi abbiamo la coscienza tranquilla, abbiamo sempre operato con fede, con un programma onesto e disinteressato da realizzare e che è arrivato a compimento ad onta delle idiozie e delle cattiverie di cui fummo sempre oggetto da parte delle gerarchie servite da elementi subdoli, o vili, o inetti, o presuntuosi, che tu conosci bene. Quindi né il nostro lavoro, né la nostra buona volontà di far bene subiscono sbalzi o mutamenti."³⁵⁸ Per quanto riguarda l'intento di approfondire la figura del Segretario in merito alla sua presenza costante nel quadro organizzativo del sistema sindacale, questo si è comunque potuto portare avanti ampliando la ricerca agli archivi isolani e nazionali; si sono infatti rintracciati un buon numero di documenti, riportati in bibliografia, che lo collocano in prima posizione. Qualche esempio tra gli altri: nell'Archivio comunale di Cagliari³⁵⁹ diversi documenti, perlopiù delibere comunali, ricostruiscono le vicende del "Palazzetto dei giardini pubblici" che nel 1929 viene affittata ³⁶⁰ all'Amministrazione militare per poi passare direttamente dall'amministrazione militare al Sindacato di Belle Arti fascista che ne fa la sua sede espositiva e per il quale Figari ottiene la disposizione dei lavori e lo stanziamento di 270 mila lire³⁶¹ ; si sono poi rintracciate le delibere che autorizzano la risistemazione del Salone Comunale di

³⁵⁸ Corrispondenza Tavolara – Figari, 1943-44. Documento n.94 Archivio Privato Figari

³⁵⁹ MEM, Mediateca del Mediterraneo

³⁶⁰ atto n.11/75, 1° luglio 1929

³⁶¹ Delibera Podestà CA n.240 - 10/2/1933, Archivio Comune di Cagliari

Cagliari per la II Mostra sindacale su esplicita richiesta di Figari.³⁶² A Sassari (dove si sono tenute la I, la III, la V e l'VIII Mostra sindacale) nell'Archivio della Camera di Commercio³⁶³ si sono trovati i documenti relativi ai ricavi delle vendite delle opere che, dopo essere rendicontati dalla Camera di Commercio, venivano inviati insieme a dettagliate relazioni di vendita a Figari che evidentemente distribuiva il denaro agli artisti del sindacato.

³⁶² Delibera Podestà CA n.415, adattamento salone ricevimento a mostre d'arte, Archivio Comune di Cagliari – 26 marzo

31

³⁶³ Archivio Storico CCIAA Sassari (Industria Artigianato Architettura)

3.2. Francesco Ciusa

(Nuoro 1883 – Cagliari 1949)

“Ma questo giovane, che comincia così bene, sarà scultore di cose sarde come Grazia Deledda è novellatrice e Sebastiano Satta poeta?”³⁶⁴ La Biennale riveste, nella vita del Ciusa, un ruolo importante, e queste parole, diventate negli anni quasi emblema dell’artista³⁶⁵, si riferiscono proprio alla sua partecipazione all’edizione del 1907, di cui già abbiamo accennato per i contorni mitici che assunse³⁶⁶. Per i sardi, la scultura moderna comincia con lui, che riassume nella sua arte il messaggio del mondo intellettuale del primo Novecento; in un momento in cui ci si concentrava su l’individuazione di segni identitari che giustificassero la divisione dell’isola da un passato di soggezione, il popolo sardo cercava qualcuno che sapesse dargli voce, e nella familiarità del rituale di “Sa ria”, raccontato e ripetuto ne “La madre dell’ucciso”, la collettività si era riconosciuta.

Dopo il debutto, seguiranno altre cinque partecipazioni³⁶⁷ i cui temi saranno esito specialmente dei suoi ricordi di bimbo, come lui stesso confida nelle pagine autobiografiche

³⁶⁴ Altea G. *Francesco Ciusa* Ilisso 2004

³⁶⁵ Nella maggioranza del materiale consultato, compresi gli articoli di giornale d’epoca presenti nella raccolta documentaria “artisti”, del fascicolo a lui dedicato (inv. 10177) dell’ASAC – Venezia, si ritrova questa associazione con i Satta e Deledda, entrambi come lui provenienti da “l’Atene sarda” e con i quali avrà in comune l’esigenza di un recupero, di una riscoperta e soprattutto di salvaguardare la Sardegna rituale; I versi che Satta gli dedicherà nel 1910, I canti barbaricini, contribuiranno ad accrescere la fama di Ciusa anche al di fuori dell’ambiente artistico.

³⁶⁶ Gli si attribuirà una premiazione mai avvenuta, per “la madre dell’ucciso”, a causa del fraintendimento delle recensioni entusiastiche della critica.

³⁶⁷ Nel 1909 presenta i due gessi “La Filatrice” e “Il Nomade”; nel 1914 il gesso “Il Cainita”; nel 1920 i due disegni “Il Latte” e “La Processione dei misteri”; nel 1922 il gesso “L’ucciso” e nel 1928 il gesso “Anfora sarda”.

che redige negli ultimi anni della sua vita, legati al lavoro e alle riflessioni sui concetti di vendetta e morte, soppesati secondo il sistema di valori barbaricino, come simbolo di un contesto locale ancora intatto, così come nelle sue tradizioni, anche nelle sue difficoltà. Il periodo di tempo preso in considerazione, che vedrà il Ciusa a Venezia come espositore per due volte, nonostante la fecondità creativa che l'artista dimostra in Sardegna, segnerà, nel panorama nazionale, uno dei momenti di quella che viene considerata una parabola declinante e sulla quale pesò, oltre alla decisione di continuare a risiedere in Sardegna³⁶⁸, anche l'identificazione di Ciusa con la sua opera d'esordio da parte della critica nazionale, e il fortissimo investimento simbolico che di questa fece la cultura sarda agli inizi del secolo. Ed è un dato di fatto che la maggioranza delle recensioni che ottenne per le partecipazioni alla XII e alla XVI Biennale, avevano come valutazione di partenza proprio l'indimenticato successo. Nel 1922, quando si presenta con la scultura "L'Ucciso"³⁶⁹ (fig. 3), Raffaele Calzini, lo identifica come "il Sardo fattosi di colpo celebre anni orsono con la potente realtà drammatica della Madre dell'Ucciso"³⁷⁰; l'opera, di grandi dimensioni e sicuramente di forte impatto emozionale, fu comunque giudicata "interessante". "L'Anfora Sarda" (fig. 4) è invece la scultura che sceglie per la sua ultima presenza alla Biennale veneziana; ideata in un periodo di appassionata attività, durante il suo impegno come direttore della Scuola d'Arte Applicata di Oristano, viene accolta con molte riserve e annuncia il suo abbandono

³⁶⁸ È noto l'episodio in cui Ciusa, chiedendo un consiglio a Sebastiano Satta riguardo alla possibilità, che gli era stata profilata dopo il successo del 1907, di trasferirsi negli Stati Uniti, si sentì rispondere "Se non hai coraggio vai, se hai coraggio resta"; decise di rimanere e di focalizzare la sua ricerca sempre sul regionalismo, anche a scapito degli interessi sociali maturati in ambito fiorentino. (Il Quotidiano Sardo – Cagliari, 13 marzo 1949.) È inoltre da ricordare che nel clima europeo e nazionale, questo stesso sentimento era condiviso e diffuso da molti; basti pensare che il criterio di organizzazione delle sale della Biennale era ancora su base regionale.

³⁶⁹ Documentato nella fototeca ASAC, è andato distrutto nei bombardamenti di Cagliari del 1943.

³⁷⁰ G. Altea, A.M. Montaldo *Francesco Ciusa, gli anni delle Biennali 1907 – 1928*. Ilisso 2007

dalla scena nazionale e una temporanea diserzione da quella regionale. Nel 1929 infatti, contestualmente alla fine della stagione “sardo– fascista”, e al principio di quella concretamente fascista, il clima cambia, la scuola chiude e Ciusa, che aveva investito molto sulle arti applicate rendendola un’attività parallela a tratti forse più fiorente di quella di scultore³⁷¹, si isola in una transitoria eclissi. Sintomatica la defezione alla prima Mostra Sindacale regionale, organizzata dal neonato Sindacato delle Belle Arti Fascista, del cui consiglio direttivo faceva comunque parte. La sua attività, anche espositiva, comunque continuò, ma, a legger tra le righe di alcune recensioni degli anni Trenta, si avvertono i segnali di un sentimento vagamente laudativo del pittore, come fosse ormai solo illustre progenitore della moderna cultura sarda. Nel “Il Messaggero” di Roma così si recensisce una mostra di soli pezzi degli anni Venti, “nella mostra aperta a Cagliari in questi giorni, il Ciusa ci presenta una ventina di pezzi nei quali, con la forma tutta propria di speciale finezza e perfezione, è una chiara e vibrante espressione novecentesca (...) Questa mostra ha segnato un altro grande successo per il valoroso artista.”³⁷² E anche Mario Delitala, nel trigesimo della sua morte conferma questo sentire scrivendo, con grande partecipazione, che “da molto tempo egli non era più in lizza nelle lotte moderne”³⁷³.

La lettura di Ciusa non è stata, negli anni, sempre obbiettiva, o perlomeno è risultata, talvolta distorta per quella parte di critica non sarda che, probabilmente fuorviata dalla sua perseveranza nel trattare temi popolari, l’ha trattata in maniera superficiale. Per sculture

³⁷¹ Negli anni Venti molti artisti sardi si volgono verso il “decò rustico” e le arti applicate; Ciusa nel 1919 fonda a Cagliari la manifattura di ceramiche Spica, che produrrà, fino al 1924, scatole, bomboniere, cofanetti, statuette in terracotta policroma; lavori ispirati alla tradizione sia nei temi che nei motivi decorativi.

³⁷² Il Messaggero, Roma, 23 luglio 1932

³⁷³ La Nuova Sardegna, 30 marzo 1949, Sassari

quali “Il Pane”, “La Filatrice”, “Il Nomade” e altre, è stato accostato a quegli artisti che del Verismo avevano fatto uno strumento sociale per denunciare la fatica del lavoro³⁷⁴; in realtà in lui non c’è nessuna intenzione sociale, Ciusa non vuole raccontare la condizione economica dei sardi. “La forma di Ciusa è vera. È vera nel senso che l’artista per raggiungere la sua espressione, non ha bisogno di trasformare il modello, ma bensì di stargli di fronte e ritirarlo scavando nel profondo umano. Cioè creando un essere che abbia in se la vitalità storica e sociale di un popolo.”³⁷⁵ Mario Ciusa Romagna, critico d’arte e nipote di Francesco, ben tratteggia quello che è il senso profondo del suo “verismo”, del superamento, perfino, del dato realistico per restituirci l’immagine forte, decisa e icastica della sua terra. La madre è il simbolo di tutte le madri di Sardegna, la condizione femminile che vuole raccontare è quella legata ad uno specifico rituale, un mito collettivo, non quella precaria economica della contadina. Ma è attraverso la classicità, che approda a questa dimensione simbolica; nei suoi blocchi compatti, soprattutto quelli realizzati tra la prima e l’ultima partecipazione alla Biennale, dove viene rispettata rigorosamente la simmetria, la frontalità e l’equilibrio, ci sono gli anni di formazione a Firenze. Ciusa, infatti non era un autodidatta, alla fine del secolo, grazie ad un sussidio economico del comune di Nuoro, studia all’Accademia di Belle Arti e alla Scuola Libera del Nudo³⁷⁶ dove incontra l’armonia di Donatello e da cui torna nel 1904. “A Firenze aveva appreso soltanto ad esprimersi, ma quel da dire ce lo aveva dentro”³⁷⁷ Remo Branca, disgiunge così la tecnica, effettivamente vicina nella cura

³⁷⁴ Per esempio Vincenzo Vela, Enrico Butti.

³⁷⁵ Mario Ciusa Romagna, in “Galleria degli artisti sardi “Ichnusa, Sassari, aprile 1950. ASAC – Venezia.

³⁷⁶ Ciusa M.E. CIUSA, Francesco in AA.VV (a cura di) *Dizionario Biografico degli Italiani* Vol. 26 Treccani 1982.

³⁷⁷ R. Branca, *l’Osservatorio Romano*, Città del Vaticano, marzo 1974. ASAC

attentissima del dettaglio al verismo di quegli anni, dall'intento esclusivo e simbolico dell'artista. Per opere forti, come "Il Cainita"³⁷⁸, valoroso "Balente" che con freddezza ristabilisce l'ordine, compiendo un rituale dal quale non si poteva esimere, poiché questo suo ruolo era disciplinato dal codice non scritto barbaricino, viene avvicinato a quanti accarezzavano il sogno primitivista, Gauguin, Klimt, gli Espressionisti Tedeschi. In realtà, se è vero che anche gli italiani, in quel momento, vivevano il bisogno di toccare una dimensione selvaggia e primigenia, contrapposta a quella caotica e artefatta della città³⁷⁹ Francesco Ciusa è nuorese, per lui non avviene per lui nessun passaggio dalla città alla Barbagia. Vive in prima persona la Nuoro degli anni postunitari, e del grande disagio per mantenere l'ordine e l'equilibrio scavalcando il nuovo sistema sociale ufficiale, nel quale lui stesso e la sua gente non si riconoscono, ne fa la musa del suo creare.

Un episodio, raccontato in molte biografie dell'artista, è rappresentativo dell'incipit del discorso che Ciusa porta avanti nella sua carriera in generale e alla Biennale in particolare; appena conclusa la lavorazione della "Madre dell'Ucciso" non intendeva presentarla a Venezia, la realizza, la scolpisce e poi l'abbandona nel suo studio coperta da lenzuoli. Le perplessità riguardano proprio il fatto che la scultura racconti così intimamente la storia della sua terra; sarà solo quando la sorella della Deledda la vedrà e chinandosi improvvisamente commossa, farà il segno della croce, che si renderà conto della sua forza espressiva. E la stessa spontaneità nella reazione viene attribuita, non senza lasciar trasparire le note celebrative di cui già accennato, alla giuria di quella VII Biennale – "Pochi

³⁷⁸ E "Dolorante Anima Sarda", del 1910-11, e anche "l'Ucciso", 1922.

³⁷⁹ Basti pensare al caso degli artisti veneziani che si riuniscono nell'isoletta di Burano, o agli stessi sardi Biasi e Figari che vanno in Barbagia per trarne ispirazione.

ricordano quel che successe, una cassa giunse con qualche ritardo da Nuoro, da parte di un giovane sardo che nessuno della Giuria aveva mai sentito nominare: e così la cassa fu aperta più per curiosità che per rispetto. Fu un grido di meraviglia, chi era quel giovane? Come era possibile un'opera simile che si aprisse la strada così all'improvviso? Tutti furono d'accordo: la Madre dell'Ucciso fu esposta, e la critica con in testa Ugo Ojetti: un capolavoro.”³⁸⁰ Molte volte nei resoconti della critica si legge la parola “retorica” per descrivere i lavori successivi al 1907, quel dolore, serrato nella compostezza della madre, così come nell'esplosione drammatica della “Dolorante Anima Sarda” è la Sardegna stessa, rappresentata così come lui la percepiva, senza mediazioni, nuda nella sua sofferenza, ma sempre profondamente dignitosa.

³⁸⁰ R. Branca, l'Osservatorio Romano, Città del Vaticano, marzo 1974.

3.3 Giuseppe Biasi

(Sassari 1885– Andorno Micca 1945)

In gioventù Biasi visse nel clima delle Secessioni di inizio secolo, dove rinnovò il suo interesse per la xilografia, e negli anni Venti quelle delle raffiche novecentiste, e per il suo collocarsi tra secessionismo ed espressionismo, sempre guardando al primitivismo francese, Cezanne, i Fauves, diede un apporto veramente originale all'arte sarda. Nel 1905 a Roma, riesce ad inserirsi in molti dei salotti intellettuali che scuotevano la città³⁸¹. A partire dal 1906 compie diverse escursioni nell'isola, che vive come vere e proprie scoperte, e le cui immagini saranno, per il resto della sua carriera un repertorio da cui attingere, declinandolo in maniera diversa a seconda della sensibilità del periodo. Nel 1909, al suo ritorno dalla Biennale di Venezia, facendo leva proprio sulla partecipazione, rivendica l'ottenimento di un sussidio dal Comune di Sassari³⁸², che gli viene negata. Partecipa alla Secessione Romana prima di arruolarsi e partire per il fronte, e al suo ritorno si trasferisce a Milano, dove, nel maggio del 1917 organizzerà la Mostra Sarda³⁸³ che ne sancirà l'affermazione milanese. Così Vittorio Pica, che da lì a poco sarebbe diventato Segretario Generale della Biennale di Venezia, recensisce la mostra – “Si chiama Giuseppe Biasi, e ha circa 30 anni. Egli non può essere considerato un esordiente, avendo esposto, e non senza successo, durante l'ultimo

³⁸¹ A Roma raggiunge l'amico Figari e Ruju, incontra la Deledda e Carlo Aru, grazie ai quali diventa illustratore, tra le altre riviste, anche per “Avanti della Domenica” dove disegnavano anche Boccioni, Sironi, Severini, Dudreville e Balla.

³⁸² Prendendo spunto dai sussidi ottenuti da Figari e Ciusa e grazie ai quali avevano potuto studiare fuori dalla Sardegna.

³⁸³ Nella Galleria Centrale d'Arte di Palazzo Cova.

lustrò a Venezia, Roma ed a Milano e nella sua abbastanza matura cerebralità, di osservatore, riproduttore e trasfiguratore della realtà, egli idea, compone, disegna e colorisce i suoi quadri ad olio e tempera con limpida e sicura coscienza e seguendo i dettami di un particolare suo programma d'arte. (...) la Sardegna è grande, anzi è l'unica ispiratrice dei pennelli del Biasi, tanto quella aspra e severa della settentrionale regione montuosa, quanto quella languida voluttuosa ed elegante della regione marinara all'oriente e a mezzogiorno dell'isola, le cui proporzioni ebbero nei secoli passati rapporti di commercio e connubi di persone con saraceni e spagnoli.”³⁸⁴A Milano frequenta i Salotti della Sarfatti e figura tra gli artisti che espongono alla Galleria Pesaro, viene avvertito come giovane pittore dalle idee innovatrici e ardite, in linea con i cambiamenti dell'epoca.

Per comprendere più a fondo l'esperienza di Biasi alle Biennali riferite al periodo tra le due guerre, è forse necessario entrare nello specifico delle vicende che lo videro protagonista in Sardegna.

“Biasi è il primo pittore sardo, come Ciusa nei secoli è il primo scultore nostro. Se ce ne sono stati altri allora è certo che le loro tracce non sono giunte fino a noi, A lui, pittore eccellente ricco di carattere e di personalità, maestro nella composizione delle scene, artista che attinge ad una chiara vena di poesia, è mancato finora, a differenza di Ciusa, il capolavoro”.

³⁸⁵ Nel 1934, Remo Branca scrive su “Il Popolo d'Italia”, giornale fondato da Mussolini, del suo collega e conterraneo, in un momento della sua vita molto particolare; lui stesso aveva confessato di aver subito la cocente delusione di un rifiuto alla XIX Biennale di Venezia. Biasi

³⁸⁴ V. Pica, *Emporium*, luglio 1917, n.271, Bergamo.

³⁸⁵ R. Branca, *Il popolo di Roma*, 26 ottobre 1934.

aveva già partecipato all'esposizione, la prima volta, come già detto, nel 1909³⁸⁶, e solo nel periodo preso in considerazione, altre tre volte; così come aveva partecipato nel 1931 alla I Quadriennale Romana, dalla quale invece stavolta ricevette un ulteriore rifiuto nel 1935. Alla metà degli anni Trenta, Biasi diventa il portavoce di quello che a tutti gli effetti era un movimento dello strapaese isolano. In quegli anni pubblicherà diversi scritti polemici, e in particolare due "libelli", come furono definiti, intitolati "la I e la II quadriennale. Comparsa conclusionale" e i "Parenti poveri. Postilla alla comparsa conclusionale sulle Quadriennali"³⁸⁷ che crearono parecchio scompiglio; il pittore, infatti, in quelle pagine indossa idealmente la toga e si prodiga a difendere gli artisti sardi dall'intero sistema artistico italiano, compresi Severini, De Chirico, la Scuola Romana, Oppo, responsabile in prima persona di averlo rifiutato alla II Quadriennale, Carrà, e la Sarfatti³⁸⁸, accusandoli di "posizioni retrograde, conservatrici e antisemite". A tal proposito - "Giuseppe Biasi s'è gravemente offeso perché recensendo il suo precedente volumetto polemico lo abbiamo chiamato "libello": ha creduto di riconoscere in questa parola una intenzione maligna, mentre era semplicemente una definizione del genere letterario: scritto polemico per infamare altrui (da Pamphlet, in francese) (...) Ecco il secondo libello di Biasi in difesa dei "parenti poveri" cioè gli artisti sardi che nel loro complesso sono messi sempre in coda alle quadriennali romane, di cui è supremo reggitore artistico un artista che si è compiaciuto ricordarci, quando gli faceva

³⁸⁶ Porta la tela "Processione nella Barbagia di Fonni" che viene notata per il carattere anti ufficiale e antiaccademico, che infatti troverà espressione nell'ambiente secessionista di Ca' Pesaro e romano.

³⁸⁷ L'allusione ai termini giuridici (la Comparsa conclusionale è la parte finale dell'atto che espone le ragioni di fatto e diritto su cui si fondano le istanze già proposte dinnanzi al giudice; mentre la Postilla è un'annotazione aggiunta ad un documento con lo scopo di modificarne il contenuto) si riferisce alla sua laurea in Giurisprudenza, ottenuta nel 1908 a Sassari.

³⁸⁸ Che pure aveva scritto di lui positivamente in varie occasioni.

comodo, che è un sardo: ma noi siamo suoi parenti poveri, e come tali ci tratta. Giuseppe Biasi è pittore, ed è parte in causa, ma le cose che con acume e brio polemico dice, sono purtroppo vere, perché constatate da tutti. Solo che ci sono i prudenti che sanno aspettare e gli imprudenti che hanno il coraggio di parlare e questo è lo stile del libretto. Ed ecco la conclusione del libro - gli artisti sardi hanno desideri limitati. Essi vorrebbero, senza molestie ed angherie, continuare per la loro strada. Sono depressi, perché sono stati avviliti e scoraggiati. Ma sanno rispondere all'appello se sono chiamati, quando un uomo come Carlo Alberto Petrucci³⁸⁹ ha trovato il modo di chiamarli, un manipolo ardimentoso è andato a Roma e si è portato via semplicemente tutti i premi destinati all'incisione al Concorso della Regina. Maraini può far molto per i parenti poveri - Ed ha già fatto qualche cosa. Perché per una curiosa incongruenza, gli inviti all'Esposizione di Venezia, sono più numerosi che alla quadriennale per gli artisti della Sardegna. I quali chiedevano poco."³⁹⁰ I due libretti vennero presi come una scelta di campo, cosa che effettivamente fu, la quale fu contestata anche dal più autorevole critico di quel momento, Ugo Ojetti, che definisce l'arte sarda, o quella popolare in genere – “un monotono balbettio infantile o selvaggio, uguale in tutto il mondo, tra tutti i primitivi, bambini, analfabeti, carcerati e deficienti, bianchi, gialli, o neri e importante solo per la scienza” conferendole un mero valore di repertorio, utile solo per scopi etnografici. Ma trova anche dei sostenitori, Ardengo Soffici per esempio si dichiara d'accordo che il tema folkloristico non costituisca un ostacolo all'esperienza creativa. In

³⁸⁹ Artista incisore che diventa, su indicazione di Cipriano Efisio Oppo, fiduciario della sezione del Bianco e del Nero, occupandosi poi anche della Biennale di Venezia, delle Quadriennali e delle Sindacali.

³⁹⁰ Articolo firmato da G. S. Ch. – ASAC Venezia.

questo contesto nascono i lavori che Biasi porterà alla XX Biennale³⁹¹ tutti incentrati su temi sardi, una scelta reazionaria e audace che infatti non fu totalmente compresa da pubblico e critica.

Ma anche le scelte fatte per le altre partecipazioni alle Biennali veneziane, patiscono il peso di alcune decisioni politico – sociali - artistiche del pittore, che in vari modi aveva dimostrato di non gradire, o perlomeno di temere, che il sistema espositivo fascista potesse annullare le peculiarità dell'arte sarda per uniformarla a quella delle altre regioni inserite nei Sindacati di Belle Arti Fascisti³⁹²; d'altronde non si può dimenticare che il corporativismo nasceva dalla volontà del governo fascista di soffocare le rivendicazioni sociali dei lavoratori, inquadrandoli all'interno di un serrato apparato ideologico. Nel 1924 parte per l'Africa, non solo per rinnovare la sua ispirazione, ma anche per rifuggire la piega politica che aveva preso l'Italia; ritorna tre anni dopo, e si propone a Maraini per ottenere una personale dei suoi dipinti africani, alla Biennale del 1928, che lo liquida imputando al "carattere propagandistico" che una tale mostra poteva dimostrare, il suo rifiuto, poiché avrebbero "stonato con gli altri scopi dell'esposizione". Conquista comunque un invito dalla commissione, un beneficio che diversamente forse non avrebbe ottenuto, considerata la vocazione novecentista della manifestazione veneziana di quegli anni. Invia undici opere, delle quali due vengono accettate, si tratta di "Teletta" (*fig. 8*) e "Serenità" (*fig. 7*), entrambi

³⁹¹ Nel 1936 espone due dipinti - "Santa Greca" (*fig.12*) "La processione" - e tre Xilografie - "Festa di S. Cosimo" "Cucina Sarda" "Corpus Domini" (*fig.11*)

³⁹² Fermo restando che Biasi, come tutti i suoi colleghi, si inserirà anche negli anni successivi, perfettamente nel contesto delle arti fasciste, come membro del consiglio direttivo del Sindacato, collaborerà all'organizzazione delle mostre sindacali e di altri eventi ad esse collegate.

incentrati sul tema del nudo femminile ³⁹³ connotato come fosse un'altra delle caratteristiche autentiche, naturali, istintive e primitive che facevano di quelle donne delle creature esotiche. È chiaro che l'incontro diretto con le civiltà d'Africa lascerà un'impressione vivida nella sua anima d'artista, se in tutto il suo lavoro successivo si potranno leggere, oltre al primitivismo di Gauguin, Matisse e alle già citate note espressioniste, elementi attinti dall'antica arte indiana, egiziana e indigena.

Un altro evento, sempre legato al suo coinvolgimento nella vita politica e sociale sarda, determina le sue scelte rispetto alla Biennale del 1930. L'anno precedente in Sardegna era stato istituito il Sindacato a cui necessariamente tutti gli artisti dovevano affiliarsi per guadagnare il diritto di esporre le proprie opere, e la cui nascita era stata accompagnata da una proposta-progetto, poi fallito, di istituire l'organismo autonomo la "Famiglia Artistica Sarda" di cui si è già scritto nello specifico; la sua frustrazione sarà ancor più chiara se si pensa che ai vertici della nuova gerarchia regionale fu nominato Figari, suo amico di lunga data e provvisto di solide credenziali fasciste. I dipinti sono due, molto diversi tra loro ma entrambi designati per ribadire la propria vicinanza all'universo popolare, che in questo caso si distingue per essere raccontato con un tono più vicino alla cronaca paesana piuttosto che al mito. Infatti ne "Le ragazze di Osilo" (*fig.10*) le donzelle, agghindate³⁹⁴ sullo sfondo scarno del villaggio, con pose civettuole, sembrano riflettere proprio il suo sentire verso le trasformazioni che il progresso impone a quel mondo antico di tradizioni millenarie. L'altro

³⁹³ Che per quanto ne sappiamo è un tema mai trattato, non era mai andato oltre la carica di discreta sensualità che talvolta traspariva dalle pose aggraziate delle donne sarde ritratte, e che infatti, tornato in patria, non tratterà più.

³⁹⁴ Finora raramente si erano visti sorrisi così palesi, gonne alla caviglia, tacchi alti, e rossetto sulle labbra delle sue popolane.

dipinto, “La processione” (*fig.9*) è invece asciutta, ben costruita e austera, ma, nonostante fosse altrettanto lontana dal gusto dominante di quella XVII edizione, viene acquistata da un collezionista.³⁹⁵

³⁹⁵ Si tratta di W. Theonville. ASAC Venezia.

3.4 Cesare Cabras

(Monserrato 1886 – Cagliari 1968)

Il nome, e la fama, di Cesare Cabras al di fuori della Sardegna, sono sicuramente legati alla Biennale di Venezia; negli degli anni Trenta, quando il fascismo ne aveva fatto suo strumento di disciplina delle arti, lui espone per tre volte³⁹⁶, e proprio nel momento in cui il dibattito sulle arti si era un po' inaridito rispetto agli anni precedenti, per lasciare spazio ad un discorso più organizzativo e, inevitabilmente, più politicizzato. Cresce a Monserrato, lavorando come contadino fino ai vent'anni, in una famiglia di piccola borghesia rurale che si occupava dei propri terreni ed allevava bestiame, e coltivando frattanto la passione per i colori. Dopo un periodo passato a bottega a Cagliari³⁹⁷ frequenta a Roma l'Istituto di Belle Arti, dove conoscerà Cipriano Efisio Oppo e assorbirà tutta l'insofferenza dell'ambiente per la situazione artistica, considerata giacente in un linguaggio verista e tardo ottocentesco a tratti simbolico – naturalista, che esigeva di essere riformato. Nel secondo decennio del Novecento Cabras si trova quindi a Roma nel mezzo delle agitazioni secessioniste, che lo inducono a volersi aggiornare, per inserirsi nel nuovo contesto; approda al realismo magico e al tonalismo, i cui segni rimarranno nell'atmosfera particolare e soprattutto nel chiaro luminismo delle sue tele. Continuerà la sua formazione col già famoso Pietro Gaudenzi, studioso dei maestri del Rinascimento, e conosciuto per la sua pittura malinconica e delicata,

³⁹⁶ Nel 1932, alla XVIII edizione, nel 1934, alla XIX, e nel 1936, alla XX.

³⁹⁷ Giuseppe Conci era un decoratore Liberty della Borghesia Cagliaritano, è lui a notare il talento del ragazzo e a raccomandarlo all'Istituto romano.

cui lui aggiungerà un po' della sua ingenuità, per arrivare a immergere poi le sue scene contadine in un contesto più reale e meno simbolico, anche se vagamente idealistico. Il giovane Cabras sceglie infatti la ruralità, i bruni, i gialli, i verdi e la luce del Campidano, e lo fa con convinzione, se decide di rispondere all'invito di Maraini per partecipare alla XVIII Biennale, con ben quattordici dipinti tutti sul tema della mietitura declinati "su una stessa trama di luce dorata, di riflessi caldi, visualizzano la Sardegna estiva pingue di messi e desolata di lontananze" come li definisce il critico Raffaele Calzini. E lui stesso dichiara "certo che son tornato e sempre tornerò alle mie aie, quasi per una necessità interiore; vi introduco una quantità di sensazioni che in me si rinnovano ad ogni ritorno di primavera, una visione della natura e dell'umanità colta in un atteggiamento che sembra un inno alla vita ed al lavoro della gente di campagna."³⁹⁸ La sua identità è quindi l'identità del luogo cui appartiene, e la sua lettura non può prescindere dall'ambientazione storica e dall'appartenenza a un luogo concreto. Allo scoppio della guerra, nel 1915, era tornato in Sardegna, nell'azienda di famiglia, e in questo momento aveva incontrato, sulla scia della ricerca primitivista condivisa con buona parte del mondo artistico e letterario europeo, la felicità intatta e l'innocenza dei costumi, delle sagre e delle danze di Teulada, che l'avevano ispirato al punto da voler dedicare a quelle atmosfere una grande quantità di lavori successivi, solo otto sono quelli che presenta alla Biennale, ben diciassette anni dopo. Maraini dunque lo sceglie; in giuria anche Oppo, che aveva già espresso un parere contrastante nonostante l'amicizia di lunga data "alcuni lavori sono semplicemente orribili e altri assai belli"³⁹⁹ dice, ma che

³⁹⁸ S.A. Demuro, *Luce, Tono, Ruralità nella pittura di Cesare Cabras. Opere dal 1911 al 1960*, Stef Spa, 1989.

³⁹⁹ G. Altea, M. Magnani, *Pittura e Scultura dal 1930 al 1960*.

sostanzialmente lo elogerà, negli anni, mettendolo in contrapposizione con gli altri artisti sardi, Biasi e Figari soprattutto⁴⁰⁰, per essere riuscito a rappresentare il mondo contadino privo di ogni connotazione folkloristica, proprio in quegli anni osteggiata dai vertici dell'istituzione veneziana che avevano soppresso le sale regionali. Questo periodo di gloria, che durerà per tutto il tempo delle partecipazioni, fino al 1936, coincide con i cosiddetti "anni del consenso", quelli delle grandi esposizioni che di quel consenso sono lo strumento; Cabras è chiaramente inserito, come tutti, nel sistema creato appositamente per raccogliere il favore degli artisti e del pubblico, e, soprattutto, per assicurarsi una vigorosa divulgazione del proprio messaggio politico. Nelle lunghe distese di grano, nella fatica del lavoro, nelle "fragranze della terra"⁴⁰¹ c'era tutta l'essenza del fascismo rurale, dell'uso cioè dei valori della vita rurale, genuina e sana, per veicolare le necessità dello Stato corporativo fascista; "Nessuno meno provinciale e più universale del contadino, come universale e non provinciale è la zolla, questa crosta terrestre sulla quale e della quale egli vive"⁴⁰² scriveva la Sarfatti nel 1928; e proprio nel clima del ritorno all'ordine del Novecento, un gruppo di letterati e artisti, quello dello "Strapaese", radunati nelle pagine della rivista "Il Selvaggio", diretta da Mino Maccari, si schiererà in favore di questa tendenza trovando la propria matrice in un fascismo primigenio, popolare, e rivoluzionario "Strapaese è fatto apposta per difendere a spada tratta il carattere rurale e paesano della gente italiana: vale a dire, oltretutto l'espressione più genuina e schietta della razza, l'ambiente, il clima, e la mentalità

⁴⁰⁰ Che, nonostante fosse il Segretario del Sindacato regionale fascista, nella stessa Biennale del 1932, espone una sola tela.

⁴⁰¹ Dal titolo di una delle tele presentate alla XVIII Biennale, "Fragranze della terra – Siliqua".

⁴⁰² Malvano L. *Fascismo e politica dell'immagine*, cit., p. 149

ove son custodite , per istinto e per amore, le più dure tradizioni nostre”⁴⁰³. E altresì in Cabras il tema pittorico si incontra con quello politico, anche se il suo animo strapaesano era forse ingentilito e sicuramente privo di spirito sovversivo. Anche in Sardegna si discuteva di strapaese e stracittà, e dove il folklore poteva facilmente cadere nel pericolo di immagini stereotipate, e quindi in effetti sradicate dalla realtà per essere filtrate da “schemi cerebrali” e poste in un racconto favolistico e artificiale⁴⁰⁴, la poesia sincera con cui lui dipingeva, gli erano valse recensioni lusinghiere e l’appellativo di “cantore delle aie del Campidano”⁴⁰⁵.

Dopo il clamoroso successo del '32, parteciperà alle due edizioni successive, entrambe le volte con tre dipinti sugli stessi temi legati alla ruralità, continuando a ricevere consensi e la possibilità di esporre, oltre che all’interno del sistema, anche in gallerie private⁴⁰⁶, che godevano dell’appoggio dei personaggi più importanti della gerarchia fascista, e che quindi gli consentivano grande visibilità. È un esempio la mostra che si tenne nella Roma, alla Galleria Barcaccia, e così recensita da Oppo – “Pitture di Cesare Cabras alla Barcaccia – non da adesso tessiamo le lodi di Cesare Cabras, pittor sardo; e torniamo a farlo convinti anche

⁴⁰³ Mino Maccari, *Gazzettino di Strapaese*, 1927.

⁴⁰⁴ E’ l’accusa che Raffaello Delogu, in occasione della prima mostra del Sindacato sassarese (1930), muove alla direzione folklorista che avevano intrapreso la maggioranza degli artisti sardi, aggiungendo che - “lo schema letterario della composizione (Figari) o il gusto letterario di essa (Biasi) o il frammentismo decadentistico (Floris) o la ricerca del caratteristico (Cabras) si sovrappongono alla diretta impressione dal vero creando uno schema cerebrale sopra lo schema intuitivo.” Questo duro giudizio, espresso anche in altre occasioni, nasceva dal fatto che fosse nuovo dell’ambiente intellettuale dell’isola in cui si era da poco trasferito, e fosse probabilmente all’oscuro delle ragioni ideali che muovevano gli artisti sardi, prendendo per arretratezza, scelte precise. La preferenza per il decorativismo e la tematica folklorica, sono letti oggi come atteggiamento “resistenziale”. *Pittura e Scultura dal 1930 al 1960 – AAVV, Fondazione Banco di Sardegna, Ilisso Edizioni, 2000. P.36*

⁴⁰⁵ Sono numerosissimi gli articoli d’epoca, isolani o meno, conservati all’ASAC Venezia in cui viene così definito.

⁴⁰⁶ Ovviamente sempre legate, in qualche modo, al fascismo, che in quegli anni stava stringendo il controllo e stava cercando dei luoghi dove far nascere le “botteghe sindacali”.

se qualche incredulo sorride e ci designa benevolmente per partigiani e regionalisti. (...) diciamo che tutto ciò che fa questo artista non ci piace in egual misura, ma quello che è certo è il suo amore commovente per la regione che gli diede i natali: un amore che riesce a vincere qualunque imperizia e povertà di mezzi d'espressione per comunicarsi luminosamente al riguardante, specialmente nel paesaggio c riesce a dare tutto il suo sentimento e a fare opera d'arte compiuta. (...) nel racconto di Cabras v'è una freschezza, una luce, un racconto che sono il frutto della sincerità. Per fortuna questo artista non conosce i trucchi della pittura e non ha paura dei colori brillanti. Il paesaggio sardo è poco conosciuto e così anche la vita della gente di Sardegna di cui molto si è scritto, ma spesso in modo superficiale. La vita dei contadini che Cabras ci mostra in questi suoi semplici poemetti, particolarmente nei quadri di mietitura, è una vita santificata dall'artista senza sforzo e senza retorica, tutto nell'arte di Cabras è così: immediato, aderente alla natura, senza malizia e perciò lontano da ogni lenocinio formale e concettuale."⁴⁰⁷

Nel dibattito del dopoguerra, a partire dagli anni Cinquanta, riguardo all'astrattismo, al post cubismo, al realismo, Cabras si sente coinvolto solo in parte, non si sentiva realista, e tantomeno si era mai espresso con un linguaggio che prevedeva uno stravolgimento dell'armonia compositiva, o l'allontanamento dalla figuratività⁴⁰⁸; in un'Italia rimescolata da molte correnti, lui conservava la sua visione personale della dimensione paesana.

⁴⁰⁷ C. E. Oppo, "note d'arte", *La tribuna*, Roma, 6 gennaio 1939.

⁴⁰⁸ Anzi si esprimerà con un rifiuto profondo e violento rispetto all'astrattismo.

3.5 Stanislao Dessy

(Arzana 1900 – Sassari 1986)

Stanis Dessy è probabilmente, tra gli artisti presi in considerazione, colui che riesce maggiormente a distinguersi per le tematiche affrontate ma soprattutto per lo stile, rispetto ai colleghi isolani. Fu pittore, scultore, illustratore, caricaturista, disegnatore di ceramiche e di mobili, ma è soprattutto tramite il suo lavoro di incisore, che guadagna l'attenzione della critica ritagliandosi uno spazio da protagonista dell'arte sarda, e talvolta nazionale, nel primo Novecento. Studia a Roma all'Accademia di Belle Arti⁴⁰⁹, dove respira il fermento che gira intorno a "Valori Plastici", e a quel "realismo magico"⁴¹⁰ che lo coinvolge profondamente, allontanandolo al contempo dagli entusiasmi regionalisti che durante la sua assenza, partecipa la fondazione del Partito Sardista (1921), avevano contagiato tutti gli ambiti della cultura sarda. Quando il pittore torna dall'esperienza romana, scopre un ambiente artistico bipartito, da una parte un realismo dal sapore classicista, e dall'altra un decorativismo che prende le mosse delle secessioni. Pur approvando idealmente le cause sardiste, non percepisce il folklore come un simbolo regionale, e quando, nei suoi lavori, compaiono i costumi tradizionali, questi non hanno alcun significato identitario, a differenza del forte

⁴⁰⁹ Tramite una borsa di studio concessagli dal Municipio di Cagliari.

⁴¹⁰ Il termine coniato nel 1925 da F. Roh, in riferimento a un gruppo di artisti tedeschi, si usa oggi per indicare il complesso dei realismi europei degli anni '20. All'interno di questi, la variante germanica cui Dessy è vicino, risente nella sua allucinata e crudele freddezza, della recente esperienza dell'espressionismo –Marco Magnani, Stanis Dessy, Ilisso 2004, p.10 - Il concetto viene poi ripreso da M. Bontempelli (1927), che lo applica alle arti figurative, definendolo un tipo di rappresentazione realistica, spesso domestica, sospesa, estatica, allucinata; una immobilità incantata dove non può più accadere nulla.

valore d'appartenenza conferitogli dalla maggioranza degli artisti contemporanei. Per questo, piuttosto che dalla Sardegna rurale e primitivista, è attratto dalla sua realtà borghese e urbana; si dedica a paesaggi, ritratti e nature morte, costruendo gli spazi attraverso una luce limpida e chiarissima, che sfaccetta nettamente i volumi, e dove non trovano spazio il pittoresco e il colore locale. Entra in contatto con i modi fiamminghi e tedeschi⁴¹¹, rimanendo affascinato dallo sguardo freddo e analitico del Dürer. Quando il fascismo e la svolta classicista e novecentista si scontrano con la maniera tradizionale sarda, lui è uno dei pochi che, essendo già lontano da quello stile, emerge.⁴¹² Negli anni Trenta conquista un posto in prima fila con la xilografia, che gli permette di partecipare, nel periodo preso in considerazione, per ben sei volte alla Biennale di Venezia⁴¹³, sempre in veste di incisore, dove riscuote ampi consensi⁴¹⁴, confermati dall'invito, nel 1940, a presentare una personale con 12 opere⁴¹⁵. Scorgendo i cataloghi, il percorso che compie si intavola partendo dalla fase nitida e dureriana, passando per le atmosfere sospese del realismo magico, e giunge ad un tratto più disteso, quieto e concreto, dove trovano spazio anche morbidi chiaroscuri.

⁴¹¹ Quando nel 1926 sposa Ada Dessì, si trasferisce a Sassari, dove stringe amicizia con il critico d'arte Silvio Prunas de Quesada, nella cui biblioteca incappa nei dipinti tedeschi e fiamminghi del Quattro Cinquecento.

⁴¹² Inoltre, aveva una predilezione per i temi del lavoro, della fede e della famiglia, che coincidono pienamente con l'ideologia ruralista promossa dal Regime.

⁴¹³ Nelle edizioni del 1930, 1934, 1936, 1938, 1940, 1942.

⁴¹⁴ Nella scheda di presentazione dell'artista presente all'ASAC, si legge "alla biennale del 1940 partecipò come invitato con una sala personale di notevole successo come indicano gli acquisti effettuati dal ministero dell'educazione nazionale per la galleria d'arte moderna di Roma, dalla confederazione nazionale professionisti ed artisti dal museo Nevoltella, ecc..."

⁴¹⁵ Nella stessa sala, la numero 20, la personale di un altro artista, Celestino Celestini, di Perugia, che portava 15 xilografie. XXII. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, catalogo della mostra, 1940, p. 104.

Numerosi i riconoscimenti a livello nazionale ⁴¹⁶, oltre ai premi, anche abbastanza prestigiosi ⁴¹⁷ le mostre durante tutta la lunga carriera in tutto il territorio ⁴¹⁸ e le collaborazioni con autorevoli riviste dell'epoca, una su tutte "l'Eroica" ⁴¹⁹ che di lui, nel numero monografico a lui dedicato, scrive: "è incredibile come la Sardegna abbia accolta la resurrezione della xilografia e si sia messa con i suoi migliori artisti per questa strada consolare della nostra tradizione, segnandovi orme che tra poco si dovranno riconoscere orme di maestri. Pare che lo spirito selvaggio e ardito di quel popolo abbia trovato nella materia elementare e nella tecnica così nuda e schietta la sua più genuina espressione. ... Stanis Dessy, tipo sardo, anche fisicamente, aspro e nervoso, egli incide il legno con una gioia febbrile... Come tutti i sardi, il Dessy ama la sua terra, e ha nel suo paesaggio e nei costumi della sua gente una fonte di ispirazione continua che feconda la sua fantasia e gli offre temi innumerevoli."⁴²⁰

Nonostante le sue ricerche poco avessero a che fare con la tradizione sarda, Dessy era perfettamente integrato anche nel sistema espositivo isolano, partecipa infatti alle più

⁴¹⁶ L'invito stesso alla Biennale rappresenta un grande riconoscimento, dal momento che di rado gli artisti sardi venivano invitati direttamente dalla commissione; più spesso presentavano le opere alla giuria che decideva se accettarle o meno.

⁴¹⁷ Nel 1935 gli viene conferito Il Premio della Regina ex aequo con Mario Delitala.

⁴¹⁸ Dal volantino di presentazione di una mostra a Trento, nel centro culturale F.lli Bronzetti "Dessy è un valente e quotato incisore che, lungamente attivo nel campo incisorio, è passato attraverso l'esperienza di varie tecniche, portando sempre in esse una costante ricerca della forma e del mezzo di cui si serve.... È in fondo l'amore per la sua isola che il Dessy ci presenta: un amore lungi da esaltazioni mitiche e da coloriti esempi folcloristici. È una presentazione di natura quotidiana la sua, ma, appunto perché tale, molto più duratura, reale e anche poetica" Remo Wolf, 28 gennaio 1956.

⁴¹⁹ "L'eroica" è stato un periodico italiano a cadenza mensile (1911-1921; 1924-1944) "di futurismo, arte, letteratura e xilografia", fondato alla Spezia agli inizi del XX secolo. Fondato e diretto da Ettore Cozzani, ha il proposito editoriale di valorizzare le forze creative nazionali occupandosi dichiaratamente di "ogni aspetto dell'arte e della vita".

⁴²⁰ Milano, numero di agosto - settembre 1931.

importanti manifestazioni⁴²¹ e in alcuni casi prende parte all'organizzazione. Se la critica nazionale vede ormai in lui uno dei protagonisti della "scuola sarda della xilografia", della quale gli altri maggiori esponenti sono Mario Delitala e Remo Branca, la percezione che di lui aveva quella sarda, oltre al più conosciuto parere di Raffaello Delogu⁴²², era altrettanto positiva, come dimostra questo articolo del 1939⁴²³ - "Il pittore ha ricevuto l'invito ufficiale per una mostra personale alla XXII biennale che si svolgerà a Venezia l'anno prossimo. La notizia è di particolare importanza non solo per coloro che seguono ed ammirano la magnifica personalità artistica di Stanis Dessy, ma anche per tutta la famiglia artistica isolana, che anche in tal modo sarà ben rappresentata alla più grande rassegna d'arte del mondo... L'invito alla Biennale corona la serie di successi veramente lusinghieri che il camerata Stanis Dessy ha conseguito in Italia e all'estero"

Quando, come già accennato nei capitoli precedenti, nel dopoguerra gli artisti sardi vedono chiudersi gli spazi che per loro si erano aperti fuori dall'isola, venuto meno il sistema espositivo su base regionale messo in piedi dal fascismo, si sentono costretti entro una insularità forzata e oppressiva dalla quale, ancora una volta, è difficile uscire. In questo contesto Dessy, riesce a mantenere saldo il legame con i circuiti continentali, perlomeno per quanto riguarda il suo lavoro di incisore, distinguendosi nuovamente dai colleghi. Il clima artistico di quegli anni, a ridosso della caduta del sistema corporativistico dei Sindacati

⁴²¹ È tra gli artisti che partecipano nel 1921 alla mostra del C.U.C. (Circolo Universitario Cattolico) avvenuta a Cagliari; nel 1928 figura nella mostra dedicata allo scomparso Luigi Caldanzano a Cagliari e alla I Biennale di Arte Sarda a Sassari; nel 1929 partecipa alla Mostra della Primavera Sarda di Cagliari; nel 1930 collabora alla realizzazione della I Mostra del Sindacato Fascista Belle Arti della Sardegna, a Sassari, dove espone un numero consistente di opere; nel 1932 la sua personale alla Galleria Palladino, a Cagliari.

⁴²² Che lo incontra alla Mostra della Primavera Sarda e lo elogia.

⁴²³ "La personale di Dessy alla XXII Biennale" in *L'Isola di Sassari*, 21 giugno 1939.

Fascisti, è ben delineato da un articolo che lo stesso pittore scrive nel 1949, indirizzando una lettera polemica al direttore del giornale, in risposta ad un altro articolo da lui pubblicato a firma di Francesco Ferrari; in seguito al rifiuto ottenuto da alcuni artisti sardi da parte della giuria della Mostra d'Arte Moderna della Sardegna⁴²⁴, tenutasi a Venezia poco prima, egli denigrava i criteri di giudizio usati negli anni precedenti, sotto il fascismo; questa la risposta di Stanis Dessy: "il Signor Ferrari ha avuto l'inavvertenza di tirare in ballo, con discutibile gusto, le giurie sindacali per lui di "infausta memoria". A parte il fatto che quelli espressi dalle mostre sindacali costituiscono ancora oggi l'esiguo manipolo di artisti qualificati sui quali la Sardegna possa contare, il che starebbe a dimostrare come i criteri di selezione seguiti dalle giurie di allora si basassero su sani e seri criteri di giudizio. È perciò nella mia qualità di membro di numerose giurie sindacali⁴²⁵, che lo invito a voler precisare fatti e persone dell'ambiente artistico sindacale cui possono riferirsi le espressioni da lui usate".⁴²⁶

⁴²⁴ Presso l'Opera Bevilacqua La Masa.

⁴²⁵ È presente all'ASAC, nella scheda di notificazione delle opere per l'esposizione del 1938, la dicitura "iscritto al sindacato nazionale fascista belle arti con tessera 19943."

⁴²⁶ "Il Corriere dell'Isola di Sassari", 4 agosto 1949.

3.6 Mario Delitala

(Orani 1887 – Sassari 1990)

Mario Delitala ebbe una lunghissima carriera e morì a Sassari ultracentenario. Lungo tutto il Novecento, conobbe l'intera varietà di correnti artistiche che in Italia si erano sviluppate e che, coadiuvate dai lunghi spostamenti⁴²⁷, gli avevano consentito di maturare una forte consapevolezza di stile, sia nella pittura che nelle tecniche incisorie, per le quali la sua Sardegna barbaricina e il ritratto furono i temi prediletti. Negli anni '10 vive a Milano dove incontra il gusto delle secessioni viennesi e le sperimentazioni di Boccioni e frequenta il Corso Superiore di Disegno Litografico presso la Scuola del Libro. A Venezia, dove soggiorna dal 1920 al 1923, approfondisce lo studio dei grandi maestri veneti del Cinquecento, e frequenta la Scuola Libera d'Incisione di Emanuele Brugnoli, che si rivelerà determinante per la sua futura attività, poiché qui incappa in parecchi materiali, e sempre qui si innamora del legno, materia che da sempre era parte della memoria storica della sua amata terra, e per questo adatta a raccontarla. A questa si dedicherà specialmente, ottenendo successi tali da essere identificato poi come il maestro della cosiddetta "scuola sarda d'incisione" condivisa con i colleghi Dessy, Branca, Floris, Biasi. Nel 1931, Luigi Servolini, su "L'Eroica"⁴²⁸, che gli aveva dedicato molto spazio presentando 12 delle sue migliori xilografie, identifica quelli che saranno sempre i grandi temi della sua attività incisoria: il mondo delle tradizioni

⁴²⁷ Si recò sicuramente a Milano, Venezia, Urbino, Palermo e in Africa.

⁴²⁸ Come da intestazione "quaderno consacrato alla rassegna della xilografia italiana, con stampe originali – di Ettore Cozzani." Quaderno 158 – A.S.A.C. Venezia.

popolari isolate, i soggetti religiosi legati soprattutto alla passione di Cristo, il lavoro nei campi e i diversi aspetti della vita collettiva; gli stessi che deciderà di portare alle Biennali di Venezia cui parteciperà⁴²⁹. Definendolo purista e dichiarando di voler, per questo esaltare la sua produzione scrive - “Così come facevano gli antichi maestri, non saturando la xilografia col piegarla a tecniche ed a maniere di altre arti. Mario Delitala, incisore su legno di filo, ci richiama addirittura, per forme e per concezioni, alle epoche più belle e più pure della xilografia. Il suo sgorbiare aperto e franco, che rompe le fibre e scava solchi profondi, ben si addice del resto alle sue concezioni in cui una sensibilità tutta moderna si sposa ad un gusto primitivo singolare. Nato nel 1888 in Orani, un paesetto sardo da una famiglia di modesti borghesi, che vanta origine toscana (il nonno era uno scultore in legno di Pietrasanta) visse a lungo a contatto con gli incisori rustici della sua terra, e da essi apprese i principi rudimentali del tagliare il legno”. E con questa tecnica così schietta riuscirà ad ottenere risultati di forte contrasto chiaroscurale, con netti passaggi di bianco e nero, sottolineati da tratti fortemente espressionistici, che niente hanno a che vedere con il classicismo che dimostra nella pittura. Il suo lavoro, quando non espresso con l’incisione, riflette invece da vicino il periodo italiano tra le due guerre, a tratti vicino al novecentismo⁴³⁰; e l’apprezzamento⁴³¹ degli amministratori nuoresi, i quali nel bando di concorso per le decorazioni della Sala del Consiglio Comunale di Nuoro⁴³² avevano chiesto che il tema fosse storico, e tradizionalmente sardo, dimostra che era perfettamente in accordo anche con

⁴²⁹ Sono, nel periodo preso in considerazione, sei edizioni; dal 1930 al 1938, e poi nel 1942.

⁴³⁰ Si veda il ritratto della pittrice Mariuccia Siotto Calvia – M. Delitala, 1930.

⁴³¹ Il Comune offre al pittore un compenso speciale di 2000 Lire

⁴³² Si tratta delle quattro lunette raffiguranti “Amore”, “Famiglia”, “Patria” e “Fede”, insieme alla tela “La Cacciata dell’Arrendatore” – Comune di Nuoro, 1926.

quello “stile sardo” che aderiva allo spirito popolare, senza compromessi tra moda e tradizione. Il cromatismo è severo perché l’attenzione non doveva focalizzarsi sull’estetizzazione, ma sulla realtà di un popolo oppresso e non capito, colto nel momento del suo riscatto⁴³³. E nella difesa del patrimonio culturale sardo, si schiera con i colleghi per rincorrere quel prestigio che ritenevano di meritare nel contesto nazionale; collabora come illustratore alla rivista “Il Nuraghe”, che si occupava appunto di approfondire e valorizzare gli elementi costitutivi della cultura sarda.

Mentre in Sardegna accettava grandi commissioni pubbliche⁴³⁴, in linea con la tendenza della politica di massa fascista, di cui l’immagine si fa portatrice in tutta la penisola, a Venezia il Delitala decide di esporre, in tutte le edizioni, solo lavori d’incisione, riscuotendo un discreto successo, che raggiunge l’apice con il clamoroso invito da parte di Maraini, al vertice dell’Ente, alla XXI Biennale, nel 1938, che gli frutterà il prestigioso “Premio Presidenza Biennale riservato a un incisore italiano” Quell’anno presenta 13 stampe⁴³⁵, che con fitti tratteggi regalano un forte impatto scenico; d’altronde sceglie la xilografia in quanto adatta a rendere con aspra immediatezza le emozioni e i sussulti della sua terra. Sono ritratti di persone care, la madre, il padre e la moglie, eventi sacri, e soprattutto scene di vita paesana, che aprono una finestra sul mondo della Sardegna vivo e perfettamente fruibile dal pubblico. La stanchezza del duro lavoro della pigiatura è palpabile, così come il fermento del mercato. Delitala è orgoglioso della sua gente; sottolinea, ripercorrendo i momenti di vita

⁴³³ Altea G. Magnani M. *Pittura e Scultura del primo '900*, p.28.

⁴³⁴ Tra le altre l’Aula Magna dell’Università di Sassari, nel 1930; la già citata Sala del Consiglio Comunale di Nuoro, la volta della navata centrale della Cattedrale di Santa Maria Maddalena, a Lanusei, nel 1926-27; Aula Magna del Liceo Azuni di Sassari, nel 1933.

⁴³⁵ Si tratta di 8 xilografie, 1 acquaforte, 3 litografie e 1 linoleografia.

quotidiana⁴³⁶, la fierezza del codice barbaricino, non scritto ma strettamente osservato dai coraggiosi e dalla comunità agro pastorale. E' chiaro che nelle sue scelte veneziane pesano gli anni di disagio del suo popolo, la necessità di seguire le sue regole e i suoi usi millenari, e di salvarli; in lui le sculture di Ciusa, le poesie di Satta e i romanzi della Deledda hanno sicuramente lasciato un'impronta indelebile.

⁴³⁶ Si vedano in questo senso soprattutto le incisioni "Gente del 1938: Aratori", "Gente del 1908 Vendetta" e "Gente del 1918 eroi" esposte alla XIX Biennale.

3.7 Pietro Antonio Manca

(Sorso 1892 – Sassari 1975)

La produzione di Pietro Antonio Manca, si fonda sull'instancabile ricerca teorica, tecnica e stilistica⁴³⁷, scaturita, nei lunghi anni della sua carriera, dalla volontà di forgiare nuovi sistemi per esprimere dapprima la propria sensibilità artistica, e poi per raccontare la Sardegna, costante nucleo dei propri interessi. Diverse esperienze concorrono a costruire la sua forte personalità, e tutte avranno ripercussioni dirette sulle decisioni che compie riguardo alle opere da presentare alla Biennale di Venezia, alla quale partecipa due volte negli anni presi in considerazione. Compie frequenti viaggi dove conosce la luce di Caravaggio, il romanticismo di Delacroix, il post impressionismo e Cézanne, i colori dei pittori veneti del Cinquecento; approfondisce l'Ottocento italiano, soprattutto la tecnica dei Macchiaioli, e si addentra fin nello studio del lirismo di Kandinskij; è' un pittore, critico d'arte, e teorico che con la sua penna tagliente e polemica, si farà promotore delle aspettative di un ambiente culturale isolano che sentiva relegato ad un ruolo sottoposto. Il sentimento regionalista e sardista cresce soprattutto negli anni della guerra, quando si arruola partendo volontario per l'Africa con la Brigata Sassari per combattere la Prima Guerra Mondiale.

Ed è proprio con l'intenzione di "liberare" l'isola che elabora la sua personalissima teoria, frutto dell'incontro con la Teosofia di Steiner, l'Antroposofismo⁴³⁸ di Onofri e le teorie sul

⁴³⁷ Ne è la prova la consuetudine dell'artista di tornare ripetutamente, anche a distanza di tempo, sugli stessi soggetti, cosa che tra l'altro spesso complica la datazione delle opere.

⁴³⁸ Discipline filosofiche che legano il metodo di indagine scientifica con il mondo spirituale.

colore di Goethe⁴³⁹, che volle codificare nel 1955, in appendice alla presentazione che della sua opera fece Cipriano Efisio Oppo⁴⁴⁰ intitolandola "Concezione immaginativa della pittura italiana in Sardegna". Concepisce, cioè, la pittura pensando che dovesse andare oltre l'immagine realistica, ma dovesse scavare nel profondo di ciò che rappresentava, penetrarne l'essenza e l'anima. E lo fece con una tecnica per l'epoca assolutamente innovativa, bandendo il disegno dal dipinto, realizzando opere in cui le figure appena si individuano e non sono mai realistiche, rendendo il colore magmatico, studiando il rapporto con la luce. Le forme sono costruite da giochi cromatici e sembrano "internamente vivificate". Negli stessi anni così viene accolta la sua piccola rivoluzione, che egli stesso attribuisce agli impressionisti, in un articolo/recensione riguardo ad una mostra tenutasi a Firenze - "E piaciuta ai fiorentini la "pittura immaginativa", nei quadri del Manca esempi che persuadono. Pietro Antonio Manca è già noto in tutta Italia e ritenuto oggi l'artista più rappresentativo della sua isola. Egli si presenta con una serie di pitture raffiguranti in prevalenza scene del folklore. Ma l'interesse maggiore degli artisti e del pubblico è rivolto ai modi di queste pitture, secondo una teoria nuova che il Manca sostiene in un opuscolo presentato calorosamente da Cipriano Efisio Oppo. Il Manca condanna tanto l'arte che si basa sul vero quando quella che si ispira ad astrazioni. I pittori dell'Ottocento e del Novecento (impressionisti, macchiaioli, romantici, postimpressionisti, astrattisti ecc.) sono tutti partiti dall'impulso generoso di superare le forme tradizionali ma hanno cozzato contro il muro delle percezioni sensive, cioè del vero, e i più audaci, volendo superare questo

⁴³⁹ E specialmente il concetto che i colori che noi identifichiamo, in realtà non hanno autonoma esistenza, ma sono il frutto dell'incontro tra luce e oscurità.

⁴⁴⁰ C.E. Oppo, "Il Pittore P. A. Manca e la sua concezione immaginativa della pittura", Igiessse, 1955.

ostacolo sono poi caduti nell'astrattismo inconsistente. Però tali esperienze, in gran parte negative, hanno avuto il merito di indicare la via per un nuovo Rinascimento dell'arte. È giunto il momento di una riconciliazione o fusione tra pensiero rivoluzionario di '800 e '900 della tradizione dei secoli d'oro della pittura. Con il colore inteso come attività virtuale nell'anima dell'artista, il colore diventa luce spirituale e l'opera sboccia come un sogno; è quello che l'autore chiama "pittura immaginativa".⁴⁴¹ Ma prima di abbandonare la tecnica tradizionale, quei tratti marcati con cura che lo avvicinavano ai colleghi Delitala e Maninchedda, per un'accensione coloristica dai tratti impalpabili, già era tornato più volte sulla questione "immaginazione", tanto che in entrambe le sue partecipazioni alla Biennale, da invitato, sceglie di portare dei quadri intitolati "Espressione Immaginativa"⁴⁴²; si tratta di una natura morta (*fig.29*), un ritratto, una scena paesana (*fig.30*), e un ricordo del periodo passato in Africa. La natura morta, di per sé un soggetto conforme agli sperimentalismi, è un tema su cui si sofferma spesso, e che espone anche alle Quadriennali romane; è proprio in queste occasioni che incontra per la prima volta l'occhio esperto di Oppo, ai vertici del sistema sindacale fascista, che così racconta le sue figure "Vibrano sulla tela permeate di luce, delineate da rapidi tocchi di pennello che le rende vive e ardenti di calore". Ugualmente del ritratto farà un tema ricorrente, e gli autoritratti⁴⁴³ che, negli anni, seguono il corso della sua esistenza e riflettono il mutare delle fattezze e dello spirito, risultano pervasi dalla stessa

⁴⁴¹ S. Mennini, *Il Piccolo*, Trieste, 22 giugno 1955.

⁴⁴² Alla XIX edizione, nel 1934, si tratta di "Espressione immaginativa di frutta – natura morta". Alla XX edizione, Nel 1936 "Espressione immaginativa di vita sarda" "Espressione immaginativa di ritratto" "Espressione immaginativa di villaggio sudanese a salire".

⁴⁴³ Ed evidentemente l'autoritratto doveva essere una delle sue cifre più peculiari, dal momento che nel fascicolo a lui dedicato all'ASAC., è presente la scheda informativa comune a tutti gli artisti partecipanti, con allegato un suo autoritratto nello spazio dedicato alla fotografia, in tutte le altre schede rimasto vuoto. (1933)

inquietudine visionaria e misteriosa cara in quegli anni ai pittori della Scuola Romana, le cui atmosfere avevano infatti già affascinato Oppo, che nel 1935 aveva dedicato a Scipione una retrospettiva alla II Quadriennale. I paesaggi africani sono frutto dei ricordi di guerra; il 1912 è l'anno di permanenza in Libia, che evidentemente lascia una traccia profonda, se poco più di un ventennio dopo, decide di esporre a Venezia uno dei tanti momenti vissuti durante le ore di libertà dalle attività belliche. Il confronto con i colleghi sardi che raggiungevano l'Africa per scoprire nuove ispirazioni⁴⁴⁴, è obbligato, ma se questi si muovevano sulla scia del fermento che animava molti artisti europei, con la speranza di rinnovare i propri modelli, Pietro Antonio Manca in quel paese lontano aveva visto gli orrori della guerra, e questo inevitabilmente imprime sulle sue tele. L'atmosfera è tormentata e cupa, i personaggi drammaticamente raccontati e vestiti dei loro costumi, che verosimilmente al curioso pubblico veneziano dovevano rievocare la stessa esoticità di quelli sardi, sistemati poco distanti nella stessa sala⁴⁴⁵.

La Sardegna di Manca è quella tradizionale, rurale e paesana, lontana dal contesto urbano; egli traduce in impressioni e visioni di colore anche i motivi e le forme del folklore tradizionale. È lui stesso a descrivere la luce e i colori del suo mondo "Se guardate i rossi vi accorgete subito che non sono molto distanti dalle sensazioni di rosso suscitate dal papavero delle nostre campagne. In Campidano il mimetismo dei costumi con la terra è ancora più accentuato, il giallo delle margherite, il fiore della polmonaria sono note di colore che affiorano non solo nei costumi, nei tappeti, nelle coperte, bisacce e bardature"⁴⁴⁶. Raffaello

⁴⁴⁴ Per esempio Biasi, Delitala, Melis.

⁴⁴⁵ Sala 35 - Esposizione Biennale internazionale d'arte, XX, 1936, catalogo della mostra, p. 124.

⁴⁴⁶ Catalogo della Collezione Man, Museo Arte Nuoro – Nuoro 1999.

Delogu scrive che il Manca nella Sardegna ha trovato il suo fulcro pittorico⁴⁴⁷; e infatti non smetterà mai difenderla, prima da un sistema corporativo che rischiava di annullare le sue specificità, poi, paradossalmente, da una critica e da un governo⁴⁴⁸ antifascista che tendeva a minimizzare il lavoro di coloro che dal sistema espositivo messo in piedi dal Regime erano stati valorizzati.

In una logica verticistica il Sindacato Fascista delle Belle Arti organizzava iniziative annuali e selezioni a carattere territoriale grazie alle quali le migliori opere confluivano nelle due più rilevanti manifestazioni di livello nazionale: la Quadriennale al Palazzo delle Esposizioni di Roma diretta da Oppo e la Biennale d'Arte di Venezia ai Giardini di Castello. In questa ricerca si è tentato di seguire *il percorso* che idealmente il lavoro di un artista iscritto al Sindacato sardo doveva fare per raggiungere i vertici del sistema espositivo, in particolare Venezia, e di capire in che modo questo sia stato influenzato o abbia a sua volta influenzato le espressioni artistiche e culturali dell'Isola nel periodo tra le due guerre. Potrebbero essere utili alcune considerazioni in merito. La struttura espositiva ai Giardini di Castello era definita da una serie di padiglioni nazionali con più corpi ⁴⁴⁹ e le opere provenienti dalle Mostre Sindacali venivano esposte nel padiglione italiano in specifici allestimenti, progettati perché fossero inserite in una sorta di 'ambientazione domestica', salottini e gallerie con effetto

⁴⁴⁷ Dal libretto di presentazione della mostra personale tenutasi a Macomer, con intestazione "P.N.F. Federazione dei Fasci di Combattimento Istituto Nazionale di Cultura Fascista - Sezione di Nuoro" la data è illeggibile, verosimilmente si tratta del giugno del 1921. -A.S.A.C -

⁴⁴⁸ In un articolo firmato dallo stesso pittore su "La Nuova Sardegna" Sassari, 21 maggio 1954, dal titolo "ci sono anche i sardi" si lamenta con "il Governo regionale sardo nei riguardi dell'arte e degli artisti locali, perché si crei l'Ufficio autonomo, in seno al nuovo ente "Fiere e Mostre" per il coordinamento delle manifestazioni artistiche fuori de dentro la Sardegna".

⁴⁴⁹ costruiti a partire dal 1895 per la prima edizione che si intitolava 'Exposition Internationale des Beaux Arts de la ville de Venise'

quadreria⁴⁵⁰. Il confronto tra i temi e le tecniche degli artisti sardi selezionati e le configurazioni spaziali poteva dunque risultare stridente, soprattutto per la *poesis arcaica* dei primi in rapporto ai linguaggi espressivi, essenziali e innovativi di matrice futurista, degli architetti. Molti di questi ultimi appartenevano infatti alla corrente razionalista⁴⁵¹, o novecentista (Romanità Littoria) e plasticheggiante (Barocchetto Romano)⁴⁵². Lo storico dell'architettura Domenico Romanelli evidenzia che il salto radicale nell'organizzazione degli allestimenti avviene con la XVI Biennale del 1928 e, quindi, con la nuova segreteria diretta proprio da Antonio Maraini⁴⁵³. È verosimile che la presenza di quel *vivaio* di giovani (o semplicemente sconosciuti) artisti locali alla Biennale fosse in qualche modo segnalata e dunque sminuita, e che questo ne scoraggiasse l'interesse da parte della critica.

Pur con le descritte debite premesse e le motivazioni politico-propagandistiche, e innumerevoli mostre (provinciali, interprovinciali e inter-regionali) organizzate dal Sindacato Fascista delle Belle Arti della Sardegna in un decennio e la successiva partecipazione degli artisti sardi alle Quadriennali di Roma e alle Biennali di Venezia rappresentano un indubbio successo e di ruolo degli operatori con importanti implicazioni culturali, sia a carattere locale (maggiore visibilità nella stampa, allargamento della platea degli intellettuali isolani, apertura di nuove scuole d'arte e nuovi ruoli nella didattica per gli artisti), sia a carattere

⁴⁵⁰ Il padiglione italiano, denominato prima "Pro Arte" e poi "Italia", consisteva in una struttura iniziata da Giuseppe Vizzotto nel 1887, in seguito ampliata da Guido Cirilli nel 1914 e poi da Duilio Torres nel 1932. All'interno erano presenti decorazioni artistiche stabili, in particolare nella volta ottagonale del vestibolo, affrescato da Galileo Chini.

⁴⁵¹ tra gli altri Giò Ponti, Alberto Sartoris, Gigi Chessa

⁴⁵² Marcello Piacentini, Brenno Del Giudice, Duilio Torres

⁴⁵³ "Già il manifesto della mostra (Giulio Rosso) annunciava, senza equivoci, il salto di qualità (...); lo stesso Maraini s'incaricava, dalle pagine di 'Architettura e Arti Decorative' di mettere in luce di come si fossero volutamente aperte le porte dell'architettura". D. Romanelli, *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, La Biennale di Venezia, Archivio storico delle arti contemporanee, 1976.

nazionale per lo scambio di esperienze. Pur essendo state per anni trascurate da esperti e studiosi, le Esposizioni del Sindacato Fascista rappresentano un interessante e sistematico progetto di valorizzazione complessiva dell'arte nazionale. Oggi questo ruolo è stato riconosciuto, nonostante le evidenti e descritte motivazioni politiche, grazie anche alla ripubblicazione in forma anastatica o informatica di alcuni dei cataloghi delle mostre del Sindacato Fascista, tracciabili anche on line.

Se, come già evidenziato, il ruolo principale di queste esposizioni e più in generale la funzione del sindacato era palese: servire come strumento di sostegno e/o edulcoramento delle scelte del governo, va ancora chiarito quanto esse abbiano condizionato la libertà espressiva degli artisti. Molti autorevoli storici dell'arte hanno dimostrato che tutto ciò è sicuramente vero per gli artisti che avevano conseguito fama nazionale in quegli anni, anche solo per il fatto che essi privilegiassero il monumentalismo, i temi nazionalistici, la romanità littoria, il mito della guerra e indirettamente il sostegno al colonialismo. *“Per la buona politica – scriveva Bottai - una Mostra è, anzitutto, il controllo periodico del lavoro artistico, che ogni Stato ben ordinato e consapevole della sua missione civile deve rispettare e proteggere, come ogni altro lavoro socialmente utile. Anche nell'arte, soprattutto nell'arte, l'utilità del lavoro si valuta dalla qualità del prodotto.”* ⁴⁵⁴

Un ragionamento diverso potrebbe però essere fatto per gli artisti sardi, anche per i più noti, *i biennalisti* approfonditi nei capitoli precedenti, che avendo condiviso la storica condizione di arretratezza culturale isolana, si esprimevano con una naiveté, un candore e

⁴⁵⁴ G. Bottai, “Lineamenti di una politica fascista dell'arte”, in *Politica fascista*, 1938.

una semplicità di temi, ben lontana dalla mitizzazione della 'romanità classica' del regime o perlomeno così venivano percepiti. Questi artisti si trovarono a esperire in prima persona una palese lateralizzazione nel contesto nazionale che (forse) si è tradotta in una sorta di vantaggio sostanziato dalla dimensione arcaica dei soggetti, dalle tecniche spesso volutamente convenzionali e dalle poetiche afferenti al mondo del magico e del rituale e del tradizionale (ciò che per la critica era banalmente folkloristico). Più che un consapevole allontanamento critico dagli orientamenti espressivi del regime, che avrebbe denotato una visione distorta, potrebbe essere rintracciabile, per un certo periodo, in attesa di entrare (faticosamente) nel panorama nazionale, una dimensione a-storica, con una vaga istanza bucolica e idilliaca che rendeva le opere a tratti meno problematiche e, in parte, perfino decorative, soprattutto nella descrizione didascalica dei paesaggi, dei luoghi di lavoro antichi, dei costumi tradizionali e per la prevalenza di narrazioni agro-pastorali. Quello che oggi emerge della produzione di quel periodo è un'interessante dimensione 'sacrale' e anticipatrice del concetto moderno di paesaggio, che consente molteplici chiavi di lettura e che lega la narrazione delle vicende a un concetto attuale di 'luogo eletto', inteso in senso estetico e antropologico. Per questo capace di coinvolgere le tradizioni popolari, le fiere e le feste, l'architettura dei santuari e dei complessi monastici, dei tabernacoli pubblici e dei calvari. Religiosità quindi ma anche *rituale*, simbolismo, magia, valenze cosmogoniche⁴⁵⁵.

⁴⁵⁵ La questione cosmogonica, peraltro, non è certamente nuova: L.B. Alberti nella sua *Descriptio Urbis Romae* analizza e spiega il disegno della città in relazione ai tracciati celesti e alle matrici sacre, legando monumenti ma anche percorsi processionali come riti delle settimane sante, quarant'ore, etc.) che relazionano basiliche, sepolcreti, edicole votive e individuando un difficile confine tra aulico e popolare.

Opere d'arte che oggi appaiono importanti in una fase storica di perdita di memorie antropologiche, diffusa devastazione paesaggistica, abbandono dei centri minori e delle campagne. In un certo senso queste opere potrebbero rappresentare oggi uno strumento per misurarne l'attualità in negativo. Il connubio tra arte e ambiente ha, con molta probabilità, portato gli artisti sardi fuori da eccessi di retorica e monumentalismo che, in quegli anni, identificano gran parte delle iniziative finalizzate a circoscrivere il carattere di un'arte fascista, per quanto si continuasse a negare di volerne definire una. Il dato certo è che attraverso le opere realizzate dagli artisti più (e meno) glorificati del ventennio oggi si possa leggere in filigrana tutta l'esperienza del periodo.

TABELLA DELLE PARTECIPAZIONI ALLA BIENNALE DI VENEZIA

EDIZIONE	ESPOSITORI SARDI
1922. XIII Biennale	F. Ciusa (1 sc) ⁴⁵⁶
1924. XIV Biennale	
1926. XV Biennale	
1928. XVI Biennale	F. Ciusa (1 sc) ⁴⁵⁷ , G. Biasi (d 2) ⁴⁵⁸ P. Sinopico (4 d ⁴⁵⁹) B. Palazzi (1 D) ⁴⁶⁰ R. Branca (1 X) ⁴⁶¹
1930. XVII Biennale	M. Delitala (1 x) ⁴⁶² , F. Figari (1) ⁴⁶³ , S. Dessy (1 x) ⁴⁶⁴ , G. Biasi (d 2) ⁴⁶⁵ M. Melis (d 1) ⁴⁶⁶ Sinopico ⁴⁶⁷ (2 D), B. Palazzi (3 D) ⁴⁶⁸

⁴⁵⁶ Francesco Ciusa – “L’ucciso”.

⁴⁵⁷ Francesco Ciusa – “L’Anfora sarda”.

⁴⁵⁸ Giuseppe Biasi – “Serenità”, “La teletta”.

⁴⁵⁹ Primo Sinopico – “Ponte in costruzione”, “Piazza Duomo”, “Il vincitore”, “Grand Hotel”.

⁴⁶⁰ Bernardino Palazzi – “Gli apostoli nell’orto”.

⁴⁶¹ Remo Branca – “L’arco della pace”

⁴⁶² Mario Delitala – “Contadini di Sardegna”.

⁴⁶³ Filippo Figari – “Preghiera”.

⁴⁶⁴ Stanislaw Dessy – “Mendicanti di Monte Gonare”.

⁴⁶⁵ Giuseppe Biasi – “Processione” “Ragazze di Osilo”.

⁴⁶⁶ Melkiorre Melis – “Il monte Soratte”.

⁴⁶⁷ Primo Sinopico – “Il matto del villaggio”, “Cantina a Grotta di Castro”.

⁴⁶⁸ Bernardino Palazzi – “Campagna veneta”, “Composizione”, “La modella”.

1932. XVIII Biennale	F. Figari (d 1) ⁴⁶⁹ , M. Delitala (2 x) ⁴⁷⁰ , C. Cabras (d 14) ⁴⁷¹ Sinopico (2 D) ⁴⁷² , B. Palazzi (2 D) ⁴⁷³
1934. XIX Biennale	Sinopico (3 D) ⁴⁷⁴ , P. A. Manca (d 1) ⁴⁷⁵ , F. Figari (d 1) ⁴⁷⁶ , M. Delitala (5 x) ⁴⁷⁷ , B. Palazzi (5 D) ⁴⁷⁸ Branca (3 X) ⁴⁷⁹
1936. XX Biennale	Dessy (3 x) ⁴⁸⁰ , C. Cabras (d 3) ⁴⁸¹ E. Tavolara (sc 2) R. Branca (2 x) ⁴⁸² Sinopico (4 D) ⁴⁸³ , B. Palazzi (3 D) ⁴⁸⁴ , A. Mura (1 x) ⁴⁸⁵

⁴⁶⁹ Filippo Figari – “Madonna dei Pastori”.

⁴⁷⁰ Mario Delitala – “Ecce Homo” “San Cristoforo”.

⁴⁷¹ Cesare Cabras – “Sudore sulla fronte – Siliqua” “Sull’aia – Teulada” “Sull’aia – Teulada” - “Sull’aia – Teulada” “Sull’aia – Teulada” “Sull’aia – Teulada” “Sull’aia – Pirri” “Sull’aia – Monserrato” “Sull’aia – Monserrato” “Gloria dei campi – Teulada” “Fragranze della terra – Siliqua” “Dopo la fatica – Teulada” “Riposo – Teulada”.

⁴⁷² Primo Sinopico- “Gli amanti”, “Periferia”.

⁴⁷³ “Bernardino Palazzi- “Ritratto di Donna Renata Treves de Fontana”, “Nudo sulla spiaggia”.

⁴⁷⁴ Primo Sinopico- “Pineta”, “Roulette”, “Piazzetta”.

⁴⁷⁵ Pietro Antonio Manca – “Espressione immaginativa di frutta – natura morta”.

⁴⁷⁶ Filippo Figari – “Racconto eterno”.

⁴⁷⁷ Mario Delitala – “Contadini sull’aia” “Pastori nella capanna” “Le tre croci” “Tosatura” “Pigiatura”.

⁴⁷⁸ “Bernardino Palazzi- “Girls” in riposo”, “Ritratto di Raffaele Carrieri”, “Ritratto di giovane uomo”, “Ritratto di Donna Bice Frigerio”, “Ritratto della Signora Riry Pizzetti”.

⁴⁷⁹ Remo Branca – “Ragazze di Orgosolo”, “Pastorello d’Oliena”, “Sardegna”.

⁴⁸⁰ Stanislao Dessy – “Agnellino stanco” “L’uomo della Verruca” “La strada”.

⁴⁸¹ Cesare Cabras – “Sull’aia a Sester” “Sull’aia a Monserrato” “Covoni”.

⁴⁸² Remo Branca – “L’ulivo”, “Il torchio”.

⁴⁸³ Primo Sinopico – “Giardinetto”, “Uomo che balla”, “Carambola”, “Pali”.

⁴⁸⁴ “Bernardino Palazzi- “Nudo”, “Bagutta”, “Nudo”.

⁴⁸⁵ Antonio Mura- “Il popolo”.

1938. XXI Biennale	P. A. Manca (d 3) ⁴⁸⁶ , F. Figari (1) ⁴⁸⁷ , M. Delitala (2 x) ⁴⁸⁸ , S. Dessy (3 x) ⁴⁸⁹ , G. Biasi (d 2+3 x) ⁴⁹⁰ , C. Cabras (d 3) ⁴⁹¹ R. Branca (1 x) ⁴⁹² , A. Mura (1 x) ⁴⁹³ , A. Orrù (1 x) E. Tavolara (2 sc), B. Palazzi (3 D) ⁴⁹⁴ , B. Ardaù Cannas (1 I) ⁴⁹⁵
1940. XXII Biennale	M. Delitala (13 x) ⁴⁹⁶ , S. Dessy (2 x) ⁴⁹⁷ B. Ardaù Cannas (2 x) ⁴⁹⁸ , R. Branca (1 x) E. Marras (1 x), A. Mura (1 X) ⁴⁹⁹ , B. Palazzi (3 D) ⁵⁰⁰ , G. Tilocca (1 sc) ⁵⁰¹
1942. XXIII Biennale	S. Dessy (12 x) ⁵⁰² , G. Tilocca (1 sc), B. Ardaù Cannas (2 x) A. Mura (2 x), B. Palazzi (1 D) ⁵⁰³

⁴⁸⁶ Pietro Antonio Manca – “Espressione immaginativa di vita sarda” “Espressione immaginativa di ritratto” “Espressione immaginativa di villaggio sudanese a salire”.

⁴⁸⁷ Filippo Figari – “Ritratto di signora”.

⁴⁸⁸ Mario Delitala – “Resurrezione di Lazzaro” “Sollevamento dalla croce”.

⁴⁸⁹ Stanislao Dessy- “Famiglia” “Viaggio” “S.E. Il Conte De Vecchi di Val Cismon.

⁴⁹⁰ Giuseppe Biasi – “Corpus Domini” “Santa Greca”, “La Processione” “Festa di San Cosimo” “La Cucina sarda”.

⁴⁹¹ Cesare Cabras “La valle del frumento – Sardegna” “Sull’aia a Monserrato – Sardegna” “Mietitura in Campidano – Sardegna”.

⁴⁹² Remo Branca – “Il torchio”.

⁴⁹³ Antonio Mura- “SS. Giovanni e Paolo – Roma”.

⁴⁹⁴ “Bernardino Palazzi- “Palco all’opera”, “Bagnante”, “Modella con mandolino”, “L’orchestra della Scala”, “Ritratto di studentessa”, “Figura su fondo rosa”, “Ritratto di Emanuela”, “Ritratto di bambina con costume dell’800”.

⁴⁹⁵ Battista Ardaù Cannas – “Cattedrale di Ales”.

⁴⁹⁶ Mario Delitala - “La pigiatura del pomodoro” “Mio padre” “Ritratto” “Donna sarda” “Gente del 1938: Aratori” “Ballo del bomborombo” “Mia madre” “Il mercato paesano” “Gente del 1908 Vendetta” “Cristo al pretorio” “Gente del 1918 eroi” “Crocefissione”, “Il padre Contadino”.

⁴⁹⁷ Stanislao Dessy – “La vecchia Sassari” “Torre di San Pancrazio – Cagliari.

⁴⁹⁸ Battista Ardaù Cannas – “Si fondano nuove città”, “La guerra che noi preferiamo. M.”.

⁴⁹⁹ Antonio Mura – “... 45 milioni d’ Italiani e una volontà sola”.

⁵⁰⁰ “Bernardino Palazzi- “Ritratto in nero”.

⁵⁰¹ Gavino Tilocca – “Adolescente”.

⁵⁰² Stanislao Dessy – “Pierluigi e Lauretta” “L’uomo della verruca” “Venerdì Santo” “Vecchia Sassari” “Mattanza” “La strada” “Il travaglio” “Minatori di Carbonia” “Festa Paesana” “L’agnellino stanco” “A sera”.

⁵⁰³ “Bernardino Palazzi- “Ritratto d’Ilia con turbante”.

4. L'Archivio Privato Figari

DESCRIZIONE

L'Archivio privato Figari è una raccolta di documenti che conserva materiale edito e inedito prodotto e ricevuto da Filippo Figari e dalla sua famiglia in un arco cronologico che va dai primi anni del Novecento fino ai primi del Duemila. Conservato nello studio dell'Avvocato Renato Figari, pronipote del pittore, non è riordinato secondo standard archivistici. Comprende diverse sezioni con fascicoli condizionati per materia nel corso degli anni a seconda delle modalità di utilizzo e delle finalità occorse dal pittore stesso, da suo fratello Renato⁵⁰⁴, dal figlio Vittorio, e dall'attuale detentore, Renato⁵⁰⁵, che tutt'oggi interviene rimpinguando alcune sezioni attraverso ricerche personali e implementando con materiali a tema come articoli, volumi, immagini, copie di documenti d'archivio e originali ricevuti in dono, cataloghi, letteratura grigia.

In questa prima fase non è stato possibile censire adeguatamente e rilevare dati quantitativi e qualitativi specifici rispetto alla sua consistenza, che è comunque notevole⁵⁰⁶; si è scelto invece di approcciarsi solamente al carteggio dell'artista, per la maggior parte confluito

⁵⁰⁴ Da questo momento chiamato Renato *senior* per maggiore chiarezza

⁵⁰⁵ Renato *Junior*

⁵⁰⁶ In linea generale queste le diverse categorie di contenuti divisi, per chiarezza in questa sede ma organizzati diversamente all'interno dell'archivio, per produttore/mano intervenuta: 1. Documenti prodotti da Filippetto, condizionati da lui stesso in cartelline divise per materia e confluiti in occasione della stesura della monografia a lui dedicata dal Valle nel 1973; si tratta di fotografie, manoscritti con "profili e ricordi di studiosi e allievi", pensieri, cartoline, articoli e progetti di vario genere 2. Documenti personali prodotti da Renato sr e conservati per un valore affettivo; sono lettere, tessere di appartenenza a vari istituti/gruppi, compresa quella del PNF, premi, articoli, agende, cartoline, scritti e appunti. 3. Raccolta frutto della ricerca di Renato jr; si tratta di libri, cartoline e foto di famiglia, articoli di quotidiani, letteratura grigia, cataloghi di mostre e materiale proveniente da altri archivi.

poiché donato a Renato jr dai destinatari delle lettere; la duplice intenzione è stata quella di produrre una guida, ovvero uno strumento archivistico utile alla fruizione del materiale e di utilizzarne il contenuto come fonte storica primaria.

Proprio relativamente all'utilizzo del contenuto come fonte sono da segnalare, oltre al suddetto carteggio che si avrà modo di approfondire, due particolari documenti che hanno influito sull'andamento di questa ricerca. Il primo è relativo all'identità stessa dell'archivio, più precisamente alla sua *nascita*: si tratta di un'agenda personale di Renato sr datata 1919 in cui sono segnati, numerosissimi, gli impegni di suo fratello Filippo⁵⁰⁷; questa attesta, come già anticipato dal nipote, il suo coinvolgimento nella vita lavorativa del pittore ad un livello che oggi potremmo definire *manageriale*. Ed è proprio grazie a questa attività che il materiale giunto fino a noi ha iniziato ad accumularsi; in occasione della ricerca per la stesura della monografia "Filippo Figari: la vita, le opere"⁵⁰⁸, che verrà presentato a Roma nel maggio del 1973, l'autore, Nicola Valle, contatta Renato sr chiedendo di intercedere per lui e fargli ottenere materiale inedito da inserire nel volume. Da Roma, dove il pittore viveva e lavorava stabilmente già alla fine degli anni Cinquanta, giungono così nello studio cagliaritano di Renato sr i primi fascicoli condizionati accuratamente in cartelline verdi dallo stesso Filippo; questi contengono fotografie, manoscritti con "profili e ricordi di studiosi e allievi", pensieri, cartoline, articoli e progetti di vario genere destinati al Valle⁵⁰⁹. A causa delle circostanze di poco successive, ovvero la morte del pittore qualche mese dopo la presentazione del libro,

⁵⁰⁷ Chiamato affettuosamente 'Filippetto', così come era conosciuto in famiglia e come si riferisce a lui anche oggi Renato jr.

⁵⁰⁸ N. Valle, *Filippo Figari: la vita, le opere*. Cagliari, Fossataro, 1973.

⁵⁰⁹ Tra il materiale conservato presso l'archivio è presente tutto il carteggio tra Filippo, Renato sr e il Valle relativo alla stesura della monografia e all'organizzazione logistica per spedire i documenti.

il materiale, poi in parte restituito⁵¹⁰, resta nelle mani dei familiari che proseguono raccogliendo altre testimonianze della vita del pittore ed unendole ai ricordi di famiglia.

Il secondo documento chiave che ci consente di “leggere” l’archivio è un *curriculum vitae* autografo⁵¹¹, risalente agli anni Sessanta, nel quale, come già scritto nel capitolo dedicato al pittore, inaspettatamente, vengono *omessi* tutti gli impegni, come artista e come organizzatore, relativi al Sindacato di Belle Arti fascista di Sardegna.

Benché non ci si trovi affatto davanti ad un *archivio fascista*, il focus, dato l’argomento della presente ricerca, è sempre stato il rapporto dell’artista con le fila del Sindacato di Belle Arti e, conseguentemente, con la politica fascista (delle arti). Per collocarlo nel sistema espositivo come organizzatore, dunque, si sono cercati miratamente documenti a riguardo⁵¹² che non essendo emersi hanno aperto la strada ad altre valutazioni; la mancanza di queste informazioni è infatti di per sé un dato che si è dovuto prendere in considerazione.

Lungi dal voler insinuare una *manipolazione* dei fatti storici in chiave meramente politica, è chiaro che il Figari non intendesse spartire con i/il destinatari/o del manoscritto quella parte del suo lavoro come artista e come Segretario; tanto più per il fatto che non abbiamo

⁵¹⁰ Non è stato possibile avere contezza precisa del materiale restituito; Renato jr ipotizza che manchino alcuni documenti rispetto a quelli inviati; Valle stesso, nell’ottobre del ’73, conferma di aver iniziato a restituire a Renato sr la prima parte dei documenti e nelle lettere successive non ci sono ulteriori riferimenti. (Archivio privato Figari n. 7)

⁵¹¹ È presente sia il manoscritto originale che la copia dattiloscritta dal pittore o da suo fratello Renato sr.

⁵¹² Come già scritto nel capitolo dedicato al pittore non si sono rintracciati documenti che lo colleghino in maniera istituzionale al PNF, nessuno scritto propedeutico o appunto per la selezione degli artisti da ammettere al e/o da invitare alle mostre, nessuna relazione tecnico-operativa per l’organizzazione e gli allestimenti, nessuna lettera d’incarico e corrispondenza utile per ricostruire i legami, le relazioni dirette e indirette e le connessioni con le vicende politiche. I pochi cenni si riducono a qualche “saluto fascista” e ad una presa di distanza, già ampiamente analizzata in questa sede e da Gianni Murtas, che ne ha pubblicato per la prima volta le testimonianze, riportata nelle lettere ad Eugenio Tavolara. Archivio privato Figari n. 94 (cfr. 2).

cognizione alcuna dell'uso che intendeva farne⁵¹³. Possiamo però fare alcune considerazioni che riguardano più in generale la dimensione sociale che nel dopoguerra cambia drasticamente il modo di intendere la memoria del (vicino) passato. Se, come scrive Mirella Serra⁵¹⁴, dopo la caduta del fascismo si ha un rinnovo quasi totale della classe politica, questo non accade per il mondo intellettuale: quasi tutti i letterati, studiosi, artisti, giornalisti anche, passano *dolcemente* all'antifascismo per avere il privilegio di continuare ad esercitare i loro talenti. È uno schema conosciuto, dunque, che tocca un buon numero di *colleghi* e che, se anche fosse il motivo di questa omissione, non stupirebbe. Di contro però è bene ricordare che il pittore in quel momento oltre ad aver avuto una (lunga) brillante carriera, era ancora in attività; se non assiduamente come pittore⁵¹⁵, sicuramente con incarichi di altro tipo e di tutto rispetto⁵¹⁶; non aveva avuto cioè, se non per una serie di attacchi personali ricevuti a livello locale e subito a ridosso della caduta del regime, grossi impedimenti a lavorare.

⁵¹³ È certamente possibile che il cv fosse stato scritto appositamente per Nicola Valle ma, più probabilmente, come suggerisce Renato jr, si trattava di un documento già esistente nella sua versione autografa che è stata in seguito dattiloscritta in occasione della stesura della monografia; Valle infatti chiede esplicitamente a Renato sr che i documenti a lui destinati vengano battuti a macchina. Archivio privato Figari n. 6 (cfr. 96)

⁵¹⁴ Nel volume una disamina dei tanti casi, più o meno celebri, di *trasformazione* del comparto intellettuale italiano da dichiaratamente fascista a sedicente antifascista. M. Serra, *I Redenti – gli intellettuali che vissero due volte 1938 – 1948*. Milano, Corbaccio, 2005.

⁵¹⁵ Gianni Murtas, infatti, racconta di un Figari/artista che, nel secondo dopoguerra, vive con distacco le nuove tendenze del dibattito estetico isolano e nazionale influenzate dalla ricerca neorealista ed espressionista; la produzione di questo periodo è "riassorbita in una dimensione mentale in cui la memoria prevale sulla visione diretta dell'oggetto" tanto nelle tele quanto nella decorazione sacra. G. Murtas, *Filippo Figari, i Grandi maestri dell'Arte Sarda*, Nuoro, Ilisso, 2004

⁵¹⁶ Soprattutto in ambito didattico, dal suddetto cv: "Chiamato a creare in Sardegna un Istituto di istruzione artistica, ha realizzato l'Istituto d'Arte di Sassari portandolo al complesso sviluppo delle numerose sezioni e laboratori che oggi ne costituiscono l'insieme ed il carattere; ha realizzato le basi e l'ordinamento dell'Istituto d'Arte di Roma; ha fondato e ha portata a notevole attività specializzata la scuola d'Arte per il corallo di Algero; ha proposto e seguito la programmazione per l'Istituto d'Arte di Oristano di recente fondazione; ha collaborato per tutto il periodo preparatorio alla legge per le classifiche delle Scuole d'Arte, confermando la buona esperienza acquisita per numerose sedi nel Veneto, Toscana, Umbria, Lazio, Campania, Abruzzi, Sicilia; ha contribuito al riordino e valorizzazione di Scuole in sedi importanti come Bologna, Sesto e altre, oggi fiorenti Istituti; ha partecipato come commissario a sedi legali d'esame come membro di commissioni giudicatrici ai più ambiti concorsi per le direzioni di Istituti come Roma, Napoli, Firenze, Venezia."

Un altro concetto assimilabile per affinità è espresso da Linda Giuva e riguarda proprio il forte legame tra archivi e potere politico. Le forme di dominio e le loro articolazioni istituzionali hanno influenzato non solo la loro struttura ma anche la loro utilizzazione nel tempo e, ancor di più, sono le dinamiche di riassetto dei poteri politico-istituzionali ad avere ripercussioni molteplici. Basti pensare, in una similitudine in questo caso alquanto *forzata* ma efficace, a ciò che è successo in Italia dopo la caduta del fascismo, quando insieme all'abbattimento di statue e lapidi, si davano alle fiamme gli archivi del Partito nazionale fascista in cui erano contenute carte dove si insediava, oltre ad una memoria dolorosa per le vittime, anche tracce documentarie di responsabilità, reati e coinvolgimenti a vario titolo. La trasmissione della memoria, aggiunge, non è mai un'operazione neutra, essa è soggetta nel tempo a "manipolazioni e montaggi"⁵¹⁷.

In ultima analisi, una considerazione che niente ha a che vedere con la politica e riprende invece la "rilettura non inopportuna" che il già citato Enrico Crispolti⁵¹⁸ fa del sistema espositivo fascista e specificatamente delle mostre sindacali, organizzate a livello locale e banalizzate dopo la caduta del regime per il loro assetto estremamente eterogeneo⁵¹⁹ (oltre, naturalmente, essere state *censurate* e quasi mai incluse negli studi precedenti agli anni Novanta per preciso, fuorviante, e anti-storico, pregiudizio politico). C'è da chiedersi, dunque, se gli anni mancanti non fossero che un semplice indizio della vicinanza dell'artista

⁵¹⁷ L. Giuva, "Archivi e diritti dei Cittadini", in *Il potere degli archivi, Usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea*, Bruno Mondadori, 2007.

⁵¹⁸ E. Crispolti, "una rilettura non inopportuna".

⁵¹⁹ Alle sindacali, per precisa strategia del governo, come già sottolineato, esponevano infatti tutti gli artisti tesserati, primari, comprimari e minori.

a questo tipo di mentalità, assai diffusa tra gli addetti ai lavori, che non riteneva abbastanza rilevanti i contenuti (anche propri evidentemente) delle sindacali.

LA NASCITA DELLA RACCOLTA

Come da buona prassi nel trattare gli archivi di persona, in prima istanza, si è ritenuto opportuno interagire e collaborare con Renato jr, il quale, tramite brevi e informali interviste ripetute, ha fornito informazioni indispensabili per collegare virtualmente descrizioni e documenti e avvicinarmi alla comprensione dello schema mentale del produttore e dei soggetti che sono intervenuti nella creazione, accumulo e utilizzo del complesso. Tra gli aneddoti familiari più evocativi c'è il momento in cui scopre di avere acquisito *l'archivio*, pur non avendo ancora cognizione del suo valore (e della sua definizione di archivio, appunto) e pur non avendo fino ad allora effettivamente compreso perché quel *vecchio* zio (Filippetto) che saltuariamente visitava a Roma insieme al padre Vittorio fosse tanto celebrato in famiglia. Nel 1991, alla morte del padre, anch'egli Avvocato, nell'occuparsi delle pratiche rimaste in sospeso trova nello studio rimasto vuoto scatole traboccanti di documenti mai visti prima ai quali, per i mesi successivi, si dedica ogni sera dopo il lavoro. La curiosità porta Renato jr a Busachi⁵²⁰, dove il pittore si era trasferito per qualche tempo nel 1912⁵²¹ alla ricerca di ispirazione per il progetto di ampio respiro dedicato a "l'amore in Sardegna" nel Palazzo Civico di Cagliari. Lì, racconta, bussa alla prima porta del paese, chiede notizie della

⁵²⁰ Dopo questo primo episodio saranno poi tanti gli spostamenti in tutta la Sardegna nel nome di una ricerca che tutt'ora è in corso.

⁵²¹ Nel 1911, al ritorno da Monaco, dove aveva frequentato i corsi di disegno e colore dell'Accademia di Belle Arti, ottiene l'incarico per la decorazione della Sala dei Matrimoni del nuovo Palazzo Civico di Cagliari dove intendeva rappresentare il rituale tradizionale sponsale sardo con scene quali l'uscita degli sposi accompagnati dal suono delle launeddas e accolti dalle donne che gettano il grano come segno augurale; il ballo dello sposo con una delle invitate; momenti di festa intorno al focolare oltre a diverse scene di vita quotidiana del paese di Busachi.

famiglia che aveva ospitato suo *zio*, e, già dall'uscio, scorge una decorazione parietale e un dipinto appeso nel salotto con uno stile che, a quel punto, gli era diventato *familiare*; in quella e in altre case del paese cercherà (e troverà) tante altre testimonianze preziose: “ho lavorato come un archeologo, dovevo scoprire” dice.

IL CARTEGGIO

Per quanto riguarda il materiale trattato archivisticamente, una parte del carteggio presente in archivio, è stato accumulato proprio grazie al suo intervento; il materiale infatti proviene soprattutto da altri archivi con i quali ha collaborato, fin dai primi anni Novanta, con l'obiettivo di approfondire i temi e la conoscenza dello *zio* artista.

Le lettere esaminate coprono un *range* che va dal 1916 al 1973; una miscellanea che ci permette di ripercorrere momenti significativi della vita e del lavoro di Figari e soprattutto di apprezzarne lo spessore come sostenitore della cultura *sarda*⁵²². Gli scambi epistolari si riferiscono, infatti, al rapporto (talvolta anche di sincera amicizia) con alcune delle personalità più significative del Novecento isolano.

La parte più consistente è relativa alle comunicazioni con il caro amico e poeta Montanaru (Antioco Casula)⁵²³; dal 1916, quando il giovane pittore si trova alla scuola militare di Caserta in attesa di partire per il fronte, passando per matrimoni, nascite, fino alla guerra e ai

⁵²² Dal cv autografo, in riferimento alla decorazione della Sala dei Matrimoni (1912), prima commissione pubblica: “Riunisce in questa opera tutto l'impegno programmatico, sia dal punto di vista pittorico che di rievocazione ed esaltazione della vita sarda nei suoi lineamenti di carattere e di tradizione. Innesta nell'arredo di questa sala il proposito tuttora valido di valorizzare l'artigianato artistico sardo nell'arte del legno e del tessuto”.

⁵²³ Antioco Giuseppe Casula, meglio noto come Montanaru (Desulo, 14 novembre 1878 – Desulo, 3 marzo 1957), è stato uno dei più importanti poeti in lingua sarda logudorese.

problemi di salute; i due dissertano, indistintamente, di fatti personali e cultura sarda portando avanti diversi importanti progetti. Nelle carte si rintraccia l'intera vicenda dell'uscita del volume di versi *Cantigos d'ennargentu*⁵²⁴ che vede Figari impegnato, non solo, come già noto, nella veste di artista⁵²⁵, ma soprattutto come supporto nella logistica della pubblicazione e distribuzione del libro. Il primo accenno risale al 1921, il volume non ha ancora un nome⁵²⁶, Figari si occupa di cercare un editore e scarta i non sardi "che non hanno familiarità con il dialetto⁵²⁷". Ogni dettaglio viene discusso e approvato da entrambi: il tipografo, la scelta dei versi, della carta, l'intercalare tra *Mutos* e tavole, gli abbinamenti e le modalità di diffusione. Da spettatore *privilegiato*, in quanto residente a Cagliari, sarà nuovamente Figari a testimoniare l'accoglienza a quei versi, cui tanto tempo e impegno aveva dedicato, e di quelli pubblicati successivamente. Non mancheranno le polemiche, specchio di quelle stesse sul folklore di cui si è già detto e che permeavano il mondo dell'arte, a cui risponderà con la stessa risolutezza per tutta la vita, difendendo il sardo, e augurandosi "un futuro in cui il dialetto possa essere usato per esprimere i valori universali dell'arte, delle tradizioni e della storia di un popolo"⁵²⁸. Nondimeno avrà modo anche di gioire insieme

⁵²⁴ A. Casula, *Cantigos d'ennargentu*, Cagliari, Tipografia Ledda, 1922.

⁵²⁵ Figari è autore delle illustrazioni e decorazioni interne del volume.

⁵²⁶ I due, alla ricerca di un titolo, si consultano per trovare "un'idea felice". Archivio privato Figari n.66.

⁵²⁷ Archivio privato Figari n.18 (cfr.22)

⁵²⁸ In quella stessa lettera, Archivio privato Figari n.20 (cfr.73), che si riferisce alla pubblicazione del volume *Cantos de sa solitudine*, pubblicato nel 1933, Figari attribuisce apertamente le polemiche relative all'uso del dialetto ad "un eccesso di disciplina fascista" che in quel momento scoraggiava fortemente l'utilizzo di elementi regionalisti per esprimere concetti d'arte ritenuti *universali* e perciò *meritevoli* di essere compresi dalla massa. A questo proposito è opportuno ricordare che nel 1925 Casula fu scelto per rappresentare la Sardegna al Congresso nazionale dei dialetti d'Italia di Milano ma nel 1928, appena lanciata la suddetta campagna fascista di repressione dell'uso di lingue non italiane, condotta in Sardegna con un certo rigore, Casula fu arrestato con l'accusa di favoreggiamento di alcuni latitanti. Fu riconosciuto in seguito innocente, scarcerato, ma tenuto sotto osservazione e minacciato di confino.

all'amico per alcune recensioni positive ricevute come quella di Grazia Deledda⁵²⁹; la raccolta comunque riscosse un inatteso successo anche internazionale e fu tradotta in inglese, francese, tedesco e italiano.

Un altro aspetto fondamentale della vita/opera (difficile in questo contesto slegare l'una dall'altra) del pittore è fedelmente riportato nelle comunicazioni con l'amico poeta, ed è il bisogno di trasferirsi per alcuni periodi "nelle zone interne dell'isola al fine di un più vivo contatto con i toni preferiti e sentiti del suo racconto pittorico ed umano"⁵³⁰. Montanaru è di Desulo e lì vive con la sua famiglia, sarà lui, spesso, ad ospitarlo e ad aiutarlo a trovare alloggio per consentirgli di proseguire in quella sua personale ricerca di radici poetiche. Non mancano le dimostrazioni di stima reciproca espresse sempre con riferimenti *alti*, come fossero spunti per ribadire il proprio pensiero sulla cultura sarda; un esempio tra gli altri: nel 1937, da Sassari, il pittore si congratula con l'amico per la sua nomina a Cavaliere attribuendola non alla sua carica di Podestà di Desulo, ma al talento, all'entusiasmo e all'amore per la sua terra e per il dialetto⁵³¹. Ventuno anni dopo, rispondendo ad una segnalazione di Foiso Fois⁵³² circa una somiglianza tra un proprio cartellone pubblicitario del 1907 e un dipinto di Biasi di due anni dopo⁵³³ (e confermando senza mezze misure che "Biasi lo copiò di sana pianta") coglie l'occasione per mettere su carta, ancora una volta, una riflessione sul folklore, sul rigore del popolo sardo e sul costume, nonché sul paesaggio sardo

⁵²⁹ Archivio privato Figari n.24 (cfr. 37)

⁵³⁰ Dal cv autografo.

⁵³¹ Archivio privato Figari n. 38 (cfr.74)

⁵³² Foiso Fois (Iglesias, 28 dicembre 1916 – Cagliari, 21 febbraio 1984); la lettera è datata 19 maggio 1958, Archivio privato Figari n. 90 (cfr.4)

⁵³³ Si tratta della pubblicità che Figari disegna per lo stabilimento vinicolo dei F.lli Rocca a Pirri e dell'acquerello "Processione nella Barbagia di Fonni" che Biasi presenta alla VIII Biennale di Venezia e che segna per lui l'esordio nel panorama nazionale.

"che sembra modellato e colorato per la passione dei pittori". Qui si dichiara coerentemente legato agli stessi valori di cinquant'anni prima e cita "la madre dell'ucciso"⁵³⁴ (la scultura di Francesco Ciusa, 1907) a simbolo di un'identità sarda per lui ancora attuale.

La conoscenza profonda del territorio e l'aver fatto propri gli ideali del popolo sardo,⁵³⁵ vale a Figari l'onore di essere contattato dal fotografo tedesco August Sander nel 1927 perché lo accompagni nel suo tour di due mesi, insieme all'amico scrittore Ludwig Mathar, per la *misteriosa ed esotica* Sardegna. L'obiettivo era quello di immortalare lo spirito autentico dell'isola, nella sua ritualità, nelle tradizioni millenarie e nel suo fascino *selvaggio* per raccontarla in un libro/reportage che non vide mai la luce⁵³⁶. Nella minuta conservata in archivio il fotografo, nell'agosto del 1929, ricorda affettuosamente i giorni trascorsi in compagnia di Figari e si dispiace per "il fallimento" del volume sulla Sardegna.

A ricostruire i momenti immediatamente precedenti ai bombardamenti su Cagliari del 1943 e la preoccupazione per le opere in pericolo sono le lettere scambiate con Ubaldo Badas⁵³⁷ a cui Figari fornisce indicazioni puntuali perché si occupi di farle rimuovere e metterle in salvo. Si tratta della decorazione della sala del Consiglio di Palazzo Civico, per la quale aveva ottenuto l'incarico, vincendo un bando a carattere nazionale, nel 1913 e che aveva concluso

⁵³⁴ La scultura di Francesco Ciusa che nel 1907 partecipa alla Biennale di Venezia ottenendo un buon successo e che, con potente realtà drammatica, propone al pubblico "sa ria" un rituale della tradizione barbaricina.

⁵³⁵ A questo proposito si segnala una lettera del 1929 con la quale Figari si fa voce del popolo comunicando al Re la vicinanza dei sardi agli ideali dell'Unità d'Italia e inviando contestualmente in omaggio una cartella di immagini rappresentanti le sue opere presenti nel salone consiliare del Comune di Cagliari. Archivio privato Figari n.1

⁵³⁶ I 335 scatti e il contenuto del volume furono acquistati dalla Fondazione Ann e Jürgen Wilde che fece in modo di esporli in diverse occasioni; è stato inoltre realizzato un documentario in occasione del quale la minuta è stata consegnata a Renato jr che ha provveduto a farla tradurre e a conservarla. Archivio privato Figari n. 93

⁵³⁷ Ubaldo Badas (Cagliari, 1904 – Cagliari, 1985) da aiuto Ingegnere nell'Ufficio tecnico del Comune di Cagliari dissemina numerosi interventi di opere pubbliche, soprattutto razionaliste, in tutta la città.

solo nel 1924 per il sopraggiungere della chiamata al fronte. Figari coinvolgerà Badas anche nel riassetto di quelle opere e architetture poi andate distrutte, per le quali, nelle lettere del '46-'48, lo ringrazierà affettuosamente non mancando di esprimere la propria vicinanza circa la nota polemica che lo investe nel dopoguerra⁵³⁸. Delle opere danneggiate dai bombardamenti parla anche con Salvatore Fara⁵³⁹, nell'aprile del '58, quando lo avverte che si recherà a Cagliari per completarne il restauro e gli chiede un sostegno per procedere. Con il giovane allievo, dal '43 al '69, discute di politica e delle tragiche vicissitudini legate alla guerra, ma, ciò che affiora innanzi tutto è il suo impegno per assisterlo nelle scelte legate alla sua fiorente carriera. Figari si spenderà parecchio nel ruolo di *maestro*⁵⁴⁰, fin da quella sua "idea fissa"⁵⁴¹ di offrire in Sardegna formazione specifica per i giovani talentuosi, e prodigandosi in alcune occasioni con affettuose raccomandazioni per i suoi allievi. È il caso

⁵³⁸ Badas, che non possedeva il titolo di Ingegnere né di Architetto, era stato comunque incredibilmente proficuo nel realizzare progetti sia privati che pubblici in epoca fascista; per questo motivo, era stato accusato di abuso di professione e fortemente osteggiato nell'ambiente in una polemica che, latente fin dai primi anni di attività, scoppia nel dopoguerra. In almeno un'occasione aveva avuto una sospensione di 10 giorni senza stipendio dal servizio in Comune per essersi occupato di progetti non riguardanti il suo ufficio. (Delibera Podestà Endrich n.703- Punizione Badas. 19 maggio 1931. Archivio Storico Comune di Cagliari).

⁵³⁹ Salvatore Fara (Sennori, 12 giugno 1922 – Sassari, 5 gennaio 2016) compie gli studi nell'Istituto d'Arte di Sassari con Filippo Figari e lo sostituisce come Direttore nel 1961 e fino al 1987.

⁵⁴⁰ Alla didattica, nel suo significato più ampio, Figari si dedicherà per la maggior parte della sua lunga carriera parallelamente all'attività creativa; un buon numero di carte tra quelle esaminate porta l'intestazione dell'Istituto d'Arte di Sassari o si occupa di faccende legate alla vita d'Istituto.

⁵⁴¹ Nel I Bollettino del Sindacato fascista di Belle Arti di Sardegna, del marzo 1932, Figari pubblica il saggio "due idee fisse" nel quale esprime la necessità di concepire degli spazi appositi per le mostre sindacali e di offrire agli artisti adeguata formazione scolastica: "Ora, quando queste energie sono emerse, quando le promesse affiorano per le migliori fortune avvenire dell'Arte in Sardegna, cosa fanno questi giovani? Dove vanno? Che vedono? Dove studiano e si istruiscono disciplinatamente, anche se in base a concezioni rivoluzionarie? Perfino i Sovieti hanno messo in piedi ottimi istituti d'arte. Vanno in Continente. Va bene; ma con quali mezzi? Non abbiamo borse né istituti di cultura; i giovani vanno in Continente a crepare di fame, inutilmente. Sarebbe meglio vi andassero con un nucleo onesto, utile e sano di cognizioni apprese nell' Isola e con una borsa adeguata." Sarà, in prima istanza, l'Istituto d'Arte di Sassari, nel momento in cui viene affidato dal Ministero dell'Educazione Nazionale nel 1935 a Figari, a rispondere a queste esigenze. Per approfondimenti si veda: Mossa, Vico. 1954. *L'Istituto Statale d'arte per la Sardegna, Sassari*. Firenze: Le Monnier.

del breve scambio con Felice Carena⁵⁴² a cui il pittore affida il giovane Fara quando egli si trasferisce a Firenze per proseguire gli studi all'Accademia di Belle Arti⁵⁴³.

La lettera del 14 giugno 1972⁵⁴⁴ chiude *idealmente* questo percorso: Filippo Figari, da Roma, scrive al Sindaco di Cagliari⁵⁴⁵ per chiedere di essere seppellito nel Cimitero Monumentale di Bonaria, teatro di alcune delle sue opere più struggenti a carattere religioso⁵⁴⁶. A prescindere dall'esito di questa richiesta⁵⁴⁷, il documento in sé custodisce anche alcuni aspetti *personali* e caratteriali che dal lavoro su queste carte sono emersi in più occasioni: il legame affettivo tra i due fratelli Figari e la loro determinazione. Se Filippo sceglie per sé (e per tempo) un luogo che desidera fortemente e che, oltre ad essere lontano dalla propria residenza romana, è in disuso già da qualche anno⁵⁴⁸, Renato sr, invece, con quello che oggi forse chiameremmo *piglio d'avvocato*, riproduce la missiva e la archivia prima che sia depositata in Comune con l'intento di preservare per iscritto la sua volontà. Similmente le dieci cartoline⁵⁴⁹ che Renato jr conserva minuziosamente nel fascicolo "cartoline di famiglia" hanno concesso a chi scrive di posare lo sguardo anche su momenti *privati* che inevitabilmente hanno avuto un impatto sul flusso di pensieri da concretizzarsi in dati utili per la stesura di questa tesi. Il principale di questi risiede nell'esigenza, occorsa soprattutto nelle prime fasi, di trovare documenti che collocassero Filippo Figari in uno specifico

⁵⁴² Felice Carena (Torino, 13 agosto 1879 – Venezia, 10 giugno 1966) sarà alla guida del prestigioso istituto fiorentino fino al 1945.

⁵⁴³ Archivio privato Figari n.85, 86,89 (cfr.84,85,94).

⁵⁴⁴ Archivio privato Figari n.8 (cfr.9)

⁵⁴⁵ In quel momento Franco Murtas (Cagliari, 4 ottobre 1930 – Cagliari, 7 settembre 2019)

⁵⁴⁶ Tra il 1921 e il 1922 realizza le decorazioni delle Cappelle Faggioli e Larco.

⁵⁴⁷ Il pittore riposa nel Cimitero Monumentale del Verano, a Roma, per volontà del figlio Bartolomeo.

⁵⁴⁸ Dal 1968 l'unico Cimitero in attività per il Comune di Cagliari risulta essere quello di San Michele, ideato negli anni 30 e inaugurato nel 1940 per integrare il camposanto ottocentesco di Bonaria che sorgeva in una zona densamente urbanizzata.

⁵⁴⁹ Archivio privato Figari n. 97(cfr.98)

contesto, quello fascista, e di voler quindi distinguere in modo netto il resto del materiale. Questo tipo di approccio *selettivo*, si è compreso lungo la strada, non è, e non avrebbe potuto essere, efficace poiché sono state proprio le tracce storico-biografiche rintracciabili nei *personal paper*⁵⁵⁰ a definire il contesto, non ricostruibile altrove, entro il quale questi documenti andavano letti.

TRATTAMENTO DELLA DOCUMENTAZIONE

La documentazione è stata esaminata e schedata tenendo conto dei seguenti elementi: titolo, estremi cronologici, sintesi del contenuto, descrizione fisica ed eventuali indicazioni sulle modalità di arrivo del documento. Quest'ultimo aspetto è essenziale perché, come si è detto, parte della documentazione è giunta, in originale o in copia – soprattutto in copia – a seguito delle ricerche di Renato jr e grazie a scambi tra eredi. Nel caso delle copie, si è provveduto a segnalare il luogo di conservazione dell'originale.

Si è proceduto nella descrizione del carteggio seguendo l'ordinamento presente e assegnando a ciascuna unità un numero identificativo progressivo. Per consentire una maggiore fruizione del carteggio si è optato per una proposta di "riordino virtuale", creando lo strumento che segue, una guida al carteggio. Si è valutato di suddividere la sezione carteggio in sei gruppi: lettere di Filippo Figari a corrispondenti diversi; lettere di Filippo Figari a Ubaldo Badas; lettere di Filippo Figari ad Antioco Casula; lettere di Filippo Figari a Salvatore Fara; lettere ricevute da Antioco Casula; lettere ai fratelli Figari da corrispondenti

⁵⁵⁰ Il concetto è ben espresso da Paola Pettenella che trova nella lingua inglese la forma più efficace per sottolineare la differenza esistente tra *Archive* e *personal paper* e, aggiunge, non perché nei fondi si conservino solo "carte", ma per esaltare la loro natura di "canovacci biografici", tessuto connettivo di storie personali. P. Pettenella, "Il MART e gli archivi d'artista", in *Artists' archives and estates: cultural memory between law and market*. Edizioni Scientifiche italiane, 2018, cit. p. 95

diversi. All'interno di ciascun gruppo, le lettere e le cartoline seguono l'ordine cronologico. Le schede di descrizione sono precedute da un numero di corda progressivo, mentre la segnatura archivistica indica la posizione occupata dal documento nell'Archivio privato Figari, consentendo, così, di reperirlo. L'ordine trovato, infatti, non è stato "materialmente" variato. La guida è completata dagli indici dei nomi, delle opere, delle istituzioni e delle imprese citati nelle lettere.

4.1 Guida ai carteggi conservati nell'Archivio privato Figari

I. Lettere di Filippo Figari, destinatari diversi

1. Lettera a Vittorio Emanuele III, Re d'Italia

1929 marzo 24

Il pittore comunica al Re la vicinanza del popolo sardo agli ideali dell'Unità d'Italia, inviando come omaggio una cartella di immagini rappresentanti le opere presenti nel salone consiliare del Comune di Cagliari, accompagnandole con questa lettera.

Minuta, c. 1, 210x310 mm

Stato di conservazione: piccoli strappi lungo tutti i bordi; strappo profondo nel bordo sinistro.

La cartella omaggiata al Re dovrebbe essere presente in archivio.

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n.1

2. Lettere a Eugenio Tavolara

1942-1944

Trascrizione dattiloscritta di sette lettere del pittore indirizzate a Tavolara, le prime tre si riferiscono a questioni logistiche che riguardano l'Istituto d'arte di Sassari. Le altre quattro risalgono al periodo dell'armistizio e della caduta del fascismo; Figari, da Roma, prende le distanze dal regime.

Trascrizioni, fasc. cart., cc.18. 94/a: [1921-1922] 310x215 mm; 94/b: XX, 1942 agosto 12, Roma, 310x215 mm; 94/c: XX, 1943 agosto 24, Sassari, 310x215 mm; 94/d: 1943 agosto 5, Roma, 310x215 mm; 94/e: 1944 luglio 7, Roma, 310x215 mm; 94/f: 1944 luglio 18, Roma, 310x215 mm; 94/g: 1944 luglio 29, Roma, 310x215 mm. Trascrizioni con note a piè di pagina confluite in occasione della stesura della monografia "Filippo Figari" a cura di Gianni Murtas (1996) e condizionate da Renato jr. nel fascicolo denominato "Trascrizioni Murtas",

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 94

3. Minute diverse

1955-1960

Contiene minute di cinque lettere scritte durante la presidenza di Figari all'Istituto d'Arte di Sassari e inerenti alla vita dell'Istituto.

Fasc. cart., cc. 5. 92/a: 1958 settembre 17, Sassari, destinatario Dott. Leoni, 310x260 mm; 9/b: [1921-1922], destinatario Presidente del Rotary Club, 310x260 mm; 92/c: 1960 ottobre 17, Sassari, destinatario: Ingegnere, su carta intestata "Istituto Statale d'Arte per la Sardegna, Sassari", 280x310 mm; 92/d: 1955 dicembre 10, Sassari, destinatario Abbozzi, 310x260 mm; 92/e: 1959 dicembre 3, Sassari, destinatario Eugenio Tavolara, 310x260 mm.

Stato di conservazione: Piccoli strappi e pieghe lungo i bordi.

Condizionato da Renato jr nei primi anni Duemila.

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 92

4. Lettera a Foiso Fois

Sassari, 1958 maggio 19

Il pittore risponde a una segnalazione di Fois circa una somiglianza tra un lavoro di Figari, un cartellone pubblicitario del 1907, e un dipinto di Giuseppe Biasi di due anni dopo, confermando che "Biasi lo copiò di sana pianta". Segue una riflessione sul folklore e sul valore del costume sardo e in generale il rigore del popolo sardo. Si dichiara coerentemente legato agli stessi valori dopo cinquant'anni e prende ad esempio il meritato successo de "la madre dell'ucciso", scultura di Francesco Ciusa (1907), ancora attuale. Si riferisce ad una nota nel paesaggio sardo "che sembra modellato e colorato per la passione dei pittori".

Riproduzioni, 4 cc. sciolte (in origine pinzate), 310x215.

Conservate da Renato sr per l'importante contenuto; a margine l'annotazione di Renato jr "lettere a Foiso Fois"

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 90

5. Corrispondenza e documenti inerenti alla decorazione della chiesa di San Giovanni Suergiu

1958-1959

Contiene lettere e documenti riguardanti la decorazione a mosaico ospitata nella facciata della chiesa parrocchiale di San Giovanni Suergiu e realizzata nel 1958.

Riproduzioni. Fasc. cart., 6 cc. 98/a: 1958 giugno, Roma, 300x214 mm, mittente: Filippo Figari; 98/b: 1958 luglio 27, Cagliari, 300x214 mm, mittente Ing. Antonio Salaris, destinatario Filippo Figari; 98/c: 1958 agosto 6, Sassari; 300x214 mm, mittente Filippo Figari, destinatario Ing. Salaris; 98/d: 1958 agosto 19, Cagliari, 300x214 mm, mittente Ing. Salaris, destinatario Filippo Figari. 98/e: 1958 agosto 22, Sassari, 300x214 mm, mittente Filippo Figari, destinatario Ing. Salaris; 98/f: 1958 agosto 25, Cagliari, 300x214 mm, mittente Ing. Salaris, destinatario Filippo Figari.

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n.98

6. Lettera all'ingegnere capo del genio civile di Sassari

Sassari, 1960 giugno 4

Il pittore fornisce gli esiti del sopralluogo alla chiesa di Usini richiestogli per programmare un intervento di restauro agli arredi deteriorati. Propone, a tale scopo, la ditta Brocchi Antonio con la collaborazione di alcuni allievi dell'Istituto d'arte di Sassari, che opereranno sotto la sua supervisione.

Minuta, 2 cc. dattiloscritte, 220x280 mm.

In calce alla seconda carta la nota autografa "preventivo £400 mila presentato il 6/6/60".

Stato di conservazione: buono

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 96

7. Lettera a Ginetto Bacco

Roma, 1970 maggio 8

Figari ringrazia Bacco per avergli inviato le fotografie in ricordo dei momenti in cui ha soggiornato, 60 anni prima, a Busachi, dove ha tratto ispirazione per la sala dei matrimoni del palazzo civico di Cagliari (realizzata nel 1912-1914). Nomina affettuosamente le persone ritratte, che ricorda piacevolmente.

Riproduzione, 2 cc., 310x215 mm. 91/a: riproduzione della lettera; 91/b: riproduzione della busta.

Confluita perché inviata da Ginetto Bacco, nipote di una delle bambine ritratte, a Renato jr, con dedica autografa.

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 91

L'originale è conservato da Ginetto Bacco, Busachi

8. Lettera al fratello Renato

Roma, 1972 febbraio 29

Il pittore si scusa con il fratello per non aver risposto subito, ringrazia e chiede notizie di alcuni eventi culturali avvenuti a Cagliari, tra i quali l'opera postuma del compianto Ennio Porrino, e di alcuni articoli usciti di recente. Aggiorna Renato delle sue condizioni di salute e manda affettuosi saluti alla sua famiglia rimasta a Cagliari dalla sua residenza di Roma.

2 cc. sciolte, in origine pinzate, 220x280 mm + riproduzione, 1 c., 297x210 mm.

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n.95

9. Lettera al Sindaco di Cagliari

Roma 1972 giugno 14

Il pittore fa richiesta al sindaco Franco Murtas di essere sepolto nel cimitero di Bonaria a Cagliari.

Riproduzione fatta da Renato sr prima che l'originale fosse depositata in Comune.
Conservatore: Comune di Cagliari.

Stato di conservazione: Piccoli strappi lungo tutti i bordi

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 8

II. Lettere di Filippo Figari a Ubaldo Badas

10. Lettera a Ubaldo Badas

1943 aprile 7

Il pittore comunica a Badas, ringraziandolo, l'interessamento di suo fratello nel voler mettere in salvo dai bombardamenti le tele collocate nel salone consiliare del Comune di Cagliari. Dichiarando di non volersi recare personalmente in città, fornisce indicazioni puntuali per rimuoverle.

Riproduzione, 2 cc. sciolte, 210x297 mm, carta intestata "R. Istituto D'arte per la Sardegna". Inviata da Gianni Murtas in occasione della stesura della monografia dedicata a Figari (1996).

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n.2

L'originale è conservato nell'Archivio Ubaldo Badas, Cagliari

11. Lettera a Ubaldo Badas

1946 febbraio 22

Il pittore si riferisce a lettere precedenti per ricostruire le polemiche attorno alla figura di Badas e allo stesso Figari, il quale lo aveva raccomandato al Sindaco per risistemare le opere del salone consiliare del Comune di Cagliari, rimosse durante la guerra.

Riproduzione, 3 cc., 210x297 mm.

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 3

L'originale è conservato nell'Archivio Ubaldo Badas, Cagliari

12. Lettera a Ubaldo Badas

1948 aprile 14

Il pittore ringrazia affettuosamente Badas per i lavori di ristrutturazione e restauro delle opere e delle architetture del salone consiliare del Comune di Cagliari, andato distrutto durante i bombardamenti.

Riproduzione, 2 cc. pinzate, 210x297 mm. Inviata da Gianni Murtas in occasione della stesura della monografia dedicata a Figari (1996).

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n.4
L'originale è conservato nell'Archivio Ubaldo Badas, Cagliari

III. Lettere di Filippo Figari ad Antioco Casula

13. Lettera ad Antioco Casula

1916

Il pittore conforta con affetto il Montanaru in risposta ad un biglietto consegnatogli da un desulese. Figari, che con ogni probabilità si trova ancora alla scuola militare di Caserta in attesa di partire per il fronte, si dice affranto e desideroso di fargli visita.

Riproduzione, 3 cc. sciolte, 297x210 mm.

Nel terzo foglio parte del documento n.12. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 11

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

14. Lettera ad Antioco Casula

Cagliari, 1916 aprile 7

Il pittore invia la lettera come accompagnamento e presentazione di Teresina Pisu, amica della sorella, che la consegna a mano, perché entri a far parte del personale didattico nella scuola in cui lui è Direttore. Ringrazia affettuosamente anche per conto della sorella

Riproduzione, 2 cc. sciolte, 297x210 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 19

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

15. Cartolina ad Antioco Casula

1916-1917

Prima parte di una cartolina in cui il pittore si congratula con l'amico per aver ripreso il lavoro nonostante le avversità; si trova, infatti, ancora alla scuola militare di Caserta.

Riproduzione, 1 c. sciolta, 310x215 mm. È presente solo la prima pagina. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 79

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

16. Lettera ad Antioco Casula

Caserta [1916 -1917]

Figari scrive da Caserta dove sta frequentando il corso di ufficiale. Mostra grande empatia per il dolore che ha scosso la vita dell'amico Montanaru e si augura di poterlo rivedere presto. Confida inoltre il suo stesso dolore per non poter lavorare in attesa della pace.

Riproduzione, 3 cc. sciolte, in origine pinzate, 310x215 mm. La prima pagina è riprodotta due volte. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 62

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

17. Gruppo di cartoline da Filippo e Renato sr ad Antioco Casula

1917

Cartoline con messaggi affettuosi e ringraziamenti all'amico Montanaru. Filippetto scrive dal fronte ed è presente la verifica per la censura.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni di tre diverse cartoline sia nel verso che nel retro, confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 77

Gli originali sono conservati nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

18. Lettera ad Antioco Casula

[ante 1917]

Il pittore racconta all'amico poeta di trovarsi a Torino a casa del fratello Giuseppe, dopo essere fuggito dai campi di concentramento dove erano radunati gli ex prigionieri. Ripercorre i momenti passati e dolorosi e lo ringrazia per il conforto trovato in un piccolo libro di versi e in una lettera da lui inviata tempo prima. Lo rassicura inoltre sui motivi per cui Montanaru non ha ricevuto risposta dalla famiglia Figari, che non riguardano il fatto di essersi dimenticati di lui, quanto il non sapere come rapportarsi al dolore che ha scosso la sua famiglia.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 58

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

19. Lettera ad Antioco Casula

1921 ottobre 16

Il pittore avverte Montanaru di una sua imminente visita a Desulo il 19 ottobre. Chiede un cavallo al suo arrivo alla stazione ma dice di non preoccuparsi di fare grandi provviste per il suo arrivo nella casa di famiglia.

Riproduzione, 2 cc. sciolte, 297x210 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 15

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

20. Lettera ad Antioco Casula

1921 ottobre 28

Il pittore ringrazia affettuosamente il Montanaru per l'ospitalità ricevuta e riferisce di aver contattato alcuni editori per chiedere i preventivi di spesa per il volume di versi di cui si sta occupando per suo conto. (Il volume "Cantigos d'Ennargentu" che sarà pubblicato a Cagliari nel 1922 dall'editore Ledda e di cui Figari curerà la pubblicazione, oltre a realizzare le illustrazioni interne e la copertina).

Riproduzione, 1 c., 297x210 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 17

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

21. Lettera ad Antioco Casula

Cagliari, 1921 novembre 8

Il pittore invia insieme alla lettera presente all'amico Montanaru una risposta (presumibilmente si tratta delle proposte economiche degli editori ai quali Figari ha domandato per pubblicare il libro) per la quale attende istruzioni; consiglia inoltre di allegare solo alcune poesie i cui titoli elenca di seguito.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 37
L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

22. Lettera ad Antioco Casula

Cagliari 1921 novembre 20

Il pittore ragguaglia il Montanaru riguardo alla scelta dell'editore per il suo libro di versi comunicandogli di aver trovato un giovane cagliaritano, Giovanni Ledda, con il quale si potrebbe iniziare a lavorare più agilmente rispetto agli editori finora per i preventivi i quali, non essendo sardi, tra le altre cose, non hanno familiarità con il dialetto. Illustra in quattro punti le condizioni e lo prega di decidere al più presto. Riferisce inoltre di allegare due fotografie e saluta con lo slogan (sardista) Forza Paris aggiungendo "non potrei rivolgere un saluto più fascista di questo".

Riproduzioni, 2 cc. sciolte, 297x210 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 18
L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

23. Lettera ad Antioco Casula

Cagliari 1921 novembre 21

Il pittore aggiorna e fornisce dettagli all'amico poeta circa il volume di versi. Riferisce delle contrattazioni con la tipografia, la (Giuseppe) Melis Schirru (di Cagliari) diretto dal Sig. Mario Cella, per i costi e la qualità della carta. Chiede che venga fatta una selezione dei versi da pubblicare perché quelli scelti sono più di quelli per cui l'editore, Ledda, si era accordato, e che decida in che modo intercalare le tavole con i *Mutos*, stila una lista provvisoria di abbinamenti pregandolo di mandare indietro il pacco che ha inviato contenente un fascicolo campione, insieme ad altre cose.

Riproduzione, 2 cc. sciolte, 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 43
L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

24. Lettera ad Antioco Casula

[1921-1922]

Il pittore annuncia il contenuto di un pacco che invierà all'amico Montanaru tramite il fratello che si recherà a Desulo il 25 dello stesso mese. Nel pacco un pentolino per il latte che restituisce alla moglie e tre libri che gli regala componendo "uno strano trittico". Si tratta di "La vita degli insetti" di Fabre, "La lanterna di Diogene" di A. Panzini, "Naja Tripudians" di A. Vivanti, scelti ognuno per la sua capacità di far

adottare un punto di vista differente nella natura umana. Nel post-scriptum racconta di aver pensato alla sua famiglia guardando le montagne innevate di Capoterra.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 49

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

25. Lettera ad Antioco Casula

[1921-1922]

Il pittore comunica di essersi sistemato ad Atzara e di voler comunque continuare nel proposito di frequentare Desulo, dove risiede il poeta con la sua famiglia. Chiede che gli venga inviato, tramite il latore della lettera, un metro di panno scarlato. Si dichiara inoltre soddisfatto della sua nuova sistemazione in paese, dove trova che i costumi siano interessanti e l'ambiente favorevole per il suo lavoro.

Riproduzione, 1 c., 297x210 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 21

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

26. Lettera ad Antioco Casula

1921

Il pittore risponde al Montanaru con una lettera in cui si accorda per ricevere la sua visita a Cagliari prima di Natale e gioisce alla decisione di affidargli la gestione della pubblicazione di un suo libro di versi per il quale da alcuni suggerimenti. Nella prima parte si riferisce ad una discussione in cui compare anche il fratello Renato, risolta amichevolmente.

Riproduzione, 2 cc. sciolte, 297x210 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 16

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

27. Lettera ad Antioco Casula

[1921-1922]

È presente solo l'ultima parte della lettera dal post-scriptum, in cui il pittore suggerisce (al Montanaru) un possibile titolo per il libro di versi. Conclude con un saluto affettuoso e con la richiesta di fornire uno spunto per "un'idea felice".

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 66

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

28. Lettera ad Antioco Casula

Cagliari [1921-1922]

Accorato ringraziamento per i giorni trascorsi a Desulo da Figari, ospite del poeta e della sua famiglia, per i quali nutre una profonda nostalgia. Si aggiunge un pensiero di profonda stima per il volume "Cantigos d'Ennargentu".

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 52

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

29. Lettera ad Antioco Casula

[1921-1922]

Il pittore aggiorna il poeta riguardo alla pubblicazione del libro di versi. Riferisce inoltre di alcune discussioni avvenute con "amici" durante le quali aveva dovuto difenderlo poiché paragonato ad altro poeta in maniera non lusinghiera.

Riproduzione, 1 c., 297x210 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 13

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

30. Cartolina ad Antioco Casula

[1921-1922]

Il pittore fornisce indicazioni all'amico sullo schema che le pagine di versi dovranno seguire. Avverte dell'imminente arrivo di un pacco che originariamente doveva essere consegnato da suo fratello.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 75

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

31. Lettera ad Antioco Casula

[ante 1922]

Parti di una lettera in cui il pittore chiede piena autonomia nella gestione di un'operazione.

Riproduzione, 1 c. 297x210 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 12

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

32. Lettera ad Antioco Casula

Cagliari, 1922 febbraio 4

Il pittore aggiorna l'amico poeta sul suo volume in pubblicazione raccontandogli di compromessi economici fatti con l'editore e inviandogli contestualmente un campione della carta scelta.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 57

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

33. Lettera ad Antioco Casula

Cagliari, 1922 marzo 21

Il pittore comunica con entusiasmo che il poeta avrà più tempo per fare la lettura dei suoi versi poiché un evento precedente è stato cancellato. L'associazione che si occupa dell'evento chiede che venga anticipato alle ore 18.30 e di questo Figari chiede conferma al Montanaru tramite telegrafo. Riferisce inoltre di aver eliminato alcune note dopo averle lette nella versione definitiva da Ledda perché ritenute troppo intime.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 46

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

34. Lettera ad Antioco Casula

Cagliari, 1922 maggio 11

Il pittore aggiorna il Montanaru circa il volume che è ormai completo e prossimo alla pubblicazione. Riferisce di aspetti tecnici per i quali Figari ha avuto degli screzi con Ledda ma che comunque ha trovato l'agognata carta per la copertina. Suggerisce inoltre una sua visita a Cagliari per accordarsi con i librai, dal momento che il pittore è occupato in altre faccende e invierà il volume a tutti i giornali, perché facciano le recensioni, non appena le riproduzioni saranno pronte e autografate.

Riproduzioni, 2 cc. sciolte, 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 29
L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

35. Lettera ad Antioco Casula

Cagliari, 1922 maggio 11

Il pittore scrive in risposta all'amico accordandosi per l'arrivo del poeta a Cagliari. Si riferisce a 700 riproduzioni del libro che sono pronte per essere diffuse.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 72
L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

36. Lettera ad Antioco Casula

Cagliari, 1922 giugno 17

Il pittore aggiorna il Montanaru circa le vicende attorno alla pubblicazione e distribuzione del volume. Figari si trova nell'ufficio dell'editore Giovanni Ledda, il quale riferisce che i volumi sono pronti e in attesa di ordini da parte dell'autore. Chiede inoltre un piccolo brano da poter inviare ai giornali: L'Unione Sarda, il Giornale d'Italia, il Messaggero, la Donna, per evitare che questi continuino a sollecitarne una dal pittore che dichiara di non avere il tempo materiale.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 31
L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

37. Lettera ad Antioco Casula

Cagliari, 1922 giugno 29

Il pittore inizia la lettera ringraziando l'amico per il prosciutto appena ricevuto che collega alla buona volontà e amicizia del poeta nei suoi confronti. Sottolinea come invece la malignità delle persone potrebbe fraintendere il gesto. Si riferisce alle recensioni appena pubblicate da lui su alcuni giornali giudicate non imparziali. Racconta poi di aver ricevuto notizia di altre recensioni positive, Grazia Deledda per esempio, e negative, il giornale sardista il Solco.

Riproduzione, 1 c., 297x210 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 24

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

38. Lettera ad Antioco Casula

1922 marzo 14

Il pittore acclude alla presente la prima bozza di stampa e lo prega di fare accuratamente le correzioni che crede perché sta per essere oggetto di critiche pungenti da parte di alcuni personaggi dell'associazione delle stampe. Nello specifico racconta di un episodio avvenuto in seno al consiglio in cui un redattore del giornale Il Solco, nel rispondere riguardo al futuro invito formale di Montanaru alla presentazione del volume, si riservava libertà di azione, giudizio ed azione in quanto in possesso di documenti infamanti. Figari dimostra tutta la sua stima ribadendo che farà il possibile per prendere le sue difese.

Riproduzione, 2 cc. sciolte, 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 40

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

39. Lettera ad Antioco Casula

1922 marzo 19

Il pittore ringrazia l'amico Montanaru per aver spedito indietro le bozze che gli aveva inviato per visionarle e che Ledda (l'editore) aspettava per poter procedere con la pubblicazione, ormai imminente. Si riferisce poi alla lettera in cui lo avvertiva di una interrogazione di alcuni membri dell'associazione stampa riguardo ad una presunta cambiale non pagata, esprimendo grande stima e amicizia nei suoi confronti. Si accorda con lui, infine, per una lettura dei testi da tenersi a Cagliari nei giorni successivi.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm, Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 47
L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

40. Cartolina ad Antioco Casula

1922 marzo 28

Il pittore aggiorna l'amico Montanaru sulle stampe del volume e invia contestualmente una busta di bozze.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 78
L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

41. Cartolina ad Antioco Casula

1922 marzo 29

Il pittore si accorda con l'amico per incontrarsi il sabato sera successivo e si riferisce ad una precedente comunicazione in cui aveva contestualmente inviato le bozze.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 76
L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

42. Lettera ad Antioco Casula

1922 aprile 29

Il pittore scrive al poeta Montanaru riguardo al suo impegno per vedere pubblicati i suoi versi. Con questa lettera invia anche le ultime bozze che chiede di rimandare tramite corriere per completare il volume.

Riproduzione, 1 c., 297x210 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 9
L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

43. Lettera ad Antioco Casula

[1921-1922]

Il pittore ringrazia l'amico per aver ricevuto in dono delle patate da Desulo e scherza riguardo al "formidabile appetito" di cui lo accusano gli scrittori del giornale Il Solco. Dichiara di attendere una sua visita con il Mutos, possibilmente dopo l'imminente matrimonio (del fratello Renato Figari, che avverrà il 27 dicembre) che sta scombussolando tutta la famiglia, dal momento che l'editore presso il quale Figari era andato l'attendeva per iniziare la composizione.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 34

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

44. Lettera ad Antioco Casula

[1921-1922]

Il pittore aggiorna il poeta riguardo alle procedure di pubblicazione del volume riferendo che già in giornata si sarebbero potute stampare le prime riproduzioni, mentre il giorno precedente, insieme a Ledda avevano provveduto a stampare le copertine e i disegni. Preannunzia poi un'imminente visita a Desulo per la quale avviserà in un secondo momento. Saluta cordialmente pregandolo di pensare a come avverrà la distribuzione visto il peso elevato che le 1400 riproduzioni avranno.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 28

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

45. Lettera ad Antioco Casula

1922

Il pittore commenta l'ultima lettera appena ricevuta dal Montanaru e le recensioni al volume del poeta pubblicate su diverse testate (Il Messaggero, Il Corriere). Nel post-scriptum fornisce l'indirizzo di (Amelia) Melis de villa.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 30

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

46. Lettera ad Antioco Casula

1922

Il pittore parla con sorpresa dell'amico poeta di una nota negativa comparsa sul giornale "Il messaggero" che gli invia contestualmente. Racconta inoltre di aver interrogato in merito il Dott. Casta, il quale non riesce a risalire all'autore. (Presumibilmente si riferisce alle recensioni al volume pubblicate nelle varie testate)

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 60

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

47. Lettera ad Antioco Casula

1922

Il pittore si accorda con l'amico per aspettarlo davanti alla stazione e scherza riguardo ad un rimprovero da parte di alcuni amici comuni.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 73

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

48. Lettera ad Antioco Casula

[1921-1922]

Il pittore ringrazia l'amico per l'accoglienza riservata a suo fratello e riferisce di essere in un periodo di difficoltà per debolezza fisica, per questo annuncia che presto lo raggiungerà a Desulo per un periodo di riposo. La lettera si interrompe prima dei saluti.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 65

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

49. Lettera ad Antioco Casula

[1921-1922]

Il pittore riferisce di avere appena incontrato l'amico Alberti, il quale propone ai due di diventare direttori di scena e occuparsi di organizzare tutto l'occorrente per una pellicola cinematografica che avrebbe dovuto girarsi nel giugno seguente. In quattro punti articola le richieste (alloggi, abito, mappe, quale sia la festa più interessante) e

assicura che tutto verrà pagato adeguatamente. Prega il Montanaru di rispondere presto perché Alberti possa partire già i primi del mese successivo.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 33

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

50. Lettera ad Antioco Casula

[1921-1922]

Il pittore avverte con un giorno di anticipo l'amico Montanaru del fatto che trascorrerà a Desulo alcuni giorni e lo prega di trovare per lui una stanza con una bella vista. Racconta di aver avuto una "certa vittoria" sui suoi avversari, di cui gli parlerà a voce, e che intende riposare lì, come un esperimento di vita desulese poiché spera "tra non molto di muovere passi da questo carcere cagliaritano".

Riproduzione, 2 cc. sciolte, 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 56

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

51. Lettera ad Antioco Casula

1922 luglio 27

Il pittore commenta le recensioni locali al volume definendole frutto di confabulazioni, piene di astio e malanimo nei confronti del poeta. Nello specifico nomina gli articoli di "il solco" (giornale sardista) e (Stefano) Usini, il quale in più occasioni avrebbe fatto le stesse osservazioni allo stesso Figari. Riferisce poi di un "violento" articolo riguardante la sua opera nel salone consiliare (del Comune di Cagliari).

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 26

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

52. Lettera ad Antioco Casula

1922 agosto 17

Il pittore comunica al poeta che suo fratello, Giuseppe, è giunto da lui e che ha come allievo uno dei fratelli Bona. Si riferisce inoltre ad una lettera di raccomandazione dall'esito positivo e lo prega di scrivere una lettera di intenzioni che verrà firmata al più presto dal fratello. Saluta affettuosamente la famiglia e Barto, al quale è profondamente grato.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 45

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

53. Lettera ad Antioco Casula

1922 agosto 25

Il pittore si scusa per la risposta tardiva ma era impegnato nella composizione della tela (posta all'interno) della Cappella Larco (nel cimitero di Bonaria, Cagliari). Riferisce di aver provveduto a fare la raccomandazione concordata e che questa sia stata accolta positivamente dal cavaliere Carlo Bona, consigliere provinciale del partito dei combattenti e d'amministrazione della Cassa di Risparmio di Torino ed amico e allievo di Renato Figari, fratello di Filippo. Raccomanda inoltre di andare a trovare il fratello che descrive come allegro di temperamento nonostante sembri taciturno.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 55

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

54. Lettera ad Antioco Casula

[1921-1922]

Il pittore fa una riflessione sul ruolo di artisti e poeti nella realtà di tutti i giorni, immaginando l'amico in sella di fronte al Gennargentu alla ricerca di risposte sulla vita. Conclude chiedendo che gli venga inviata una cuffia desulese da signora per Attilio Faggioli che l'aveva richiesta recandosi "in Salone".

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 64

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

55. Lettera ad Antioco Casula

1923 giugno 19

Il pittore racconta di aver appreso dal Canonico Casta i dettagli di un viaggio del poeta a Roma per i quali ha mancato di presentarsi a casa del suocero di Figari che lo aspettava per ospitarlo insieme allo stesso e alla fidanzata Alma (Bucci). Prosegue con un lungo rimprovero per la mancanza di rispetto nel momento in cui aveva inviato un telegramma per avvisare del suo arrivo salvo poi non presentarsi neanche alla stazione dove per giorni la coppia lo ha atteso invano.

Riproduzione, 2 cc. sciolte, 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 48

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

56. Lettera ad Antioco Casula

1923, maggio 23

Il pittore ringrazia affettuosamente l'amico per i doni ricevuti e già consumati (carne, miele, formaggio, prosciutto) anche da parte della sua famiglia. Dichiara di allegare un vaglia del circuito italiano e alcune riproduzioni di fotografie. Riferisce infine di comprendere le preoccupazioni del poeta sulla sua sorte in riferimento alla posizione faticosamente conquistata, e di essere prossimo, si muoverà il giorno stesso, alla partenza per Roma, dove si occuperà di alcuni futuri affari che gli comunicherà.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 41

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

57. Lettera ad Antioco Casula

1923 marzo 17

Il pittore comunica affettuosamente al Montanaru la volontà di accasarsi (con Alma Bucci, che sposerà nel marzo del 1924) e descrive in modo molto affettuoso la personalità della compagna. Racconta di averle letto le poesie dell'amico ed esprime l'intenzione di fargli visita insieme al più presto, non appena il lavoro al salone (consiliare del comune di Cagliari), che è prossimo alla chiusura, sarà concluso.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 32

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo.

58. Lettera ad Antioco Casula

1923 ottobre 15

Il pittore ringrazia il poeta (per un omaggio ricevuto) e ricambia inviando un'effigie del corazziere (presumibilmente parte della tela "all'antica capitale della forte Sardegna" collocato nella sala consiliare del comune di Cagliari). Riferisce inoltre della sua volontà di recarsi a Desulo per sistemare l'alloggio che lo ospiterà per qualche tempo. (si apprenderà da lettere successive che la destinazione sarà invece Atzara).

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 27
L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

59. Lettera ad Antioco Casula

1923 novembre 27

Il pittore riferisce a Montanaru di non essere in buona salute per le fatiche del suo ultimo lavoro (si avvia alla conclusione del salone consiliare del comune di Cagliari) e chiede all'amico di trovargli una sistemazione a Desulo perché possa trasferirvisi per ritemprarsi dal momento che il medico gli ha imposto un riposo assoluto di quindici giorni. Lo informa poi, compiaciuto, di aver letto in un giornale una nota di Grazia Deledda in cui lo lodava per la poesia dialettale di cui il Montanaru è esponente contemporaneo. Afferma inoltre di non aver inviato il suddetto giornale poiché convinto che il poeta fosse già abbonato in quanto fascista.

Riproduzione, 2 cc. sciolte, 297x210 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 22
L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

60. Lettera ad Antioco Casula

[1923]

Il pittore avverte il poeta Montanaru della sua imminente partenza (per Desulo) dove conta di trascorrere i quindici giorni di riposo impostigli dal medico. Ringrazia per la premura dell'amico nell'avergli procurato la sistemazione e chiede che alla stazione venga inviato un veicolo o un bracciante con bertula.

Riproduzione, 1 c., 297x210 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 23

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

61. Lettera ad Antioco Casula

1923, dicembre 24

Il pittore manda i propri auguri di buon Natale all'amico Montanaru e alla sua famiglia, ringraziando per la cordialità dimostrata nell'ospitarlo e ricordando l'accogliente casa di famiglia (a Desulo).

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 39

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

62. Lettera ad Antioco Casula

1923, dicembre 29

Il pittore chiede all'amico Montanaru che sua moglie invii all'indirizzo della signorina Basilia De Melas di Atzara n. 5 canne (15 metri circa) di orbace non tinto e di discreta qualità e l'occorrente per tingerlo di rosso scuro. Invia inoltre £400 tramite vaglia per pagarlo. Nel post-scriptum riferisce la sua imminente partenza per Roma per trascorrere il Capodanno con la fidanzata (Alma Bucci) e che parlando con Giuseppe Zucca e Lancillotto potrà dire di più pratiche del diritto d'autore di cui già avevano discusso in precedenza.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 53

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

63. Lettera ad Antioco Casula

[Ante 1924]

Il pittore sollecita il deposito del volume e la visita a Cagliari secondo l'invito di (Antonio) Taramelli (Soprintendente delle Antichità della Sardegna). Fornisce indicazioni per il telo di orbace e fa un conteggio circa il debito rimasto per pagare il suddetto. Conclude ringraziando e salutando anche da parte della fidanzata.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 54
L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

64. Lettera ad Antioco Casula

Cagliari, 1924 gennaio 14

Il pittore aggiorna l'amico Montanaru sulla vita familiare: si è da poco concluso il matrimonio della sorella (Anna) Maria e tutti sono ripartiti lasciando la casa e la mamma (Carmela Casta) triste. Riferisce di essersi informato a Roma sulla legge italiana per il diritto d'autore, che si sarebbe dovuta attivare entro tre mesi dalla pubblicazione (si riferisce al volume pubblicato nel '22 e curato dallo stesso Figari, che ne illustra anche la copertina). Conclude chiedendo notizie sul denaro che aveva inviato per ripagare la donna di Atzara che gli aveva fornito il panno d'orbace da lui richiesto.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 50
L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

65. Lettera ad Antioco Casula

[1924-1925]

Su questa breve nota inviata tramite corriere desulese, il pittore saluta affettuosamente l'amico poeta e riferisce di aver parlato con un comune conoscente di lui e del suo valore come poeta ed artista. Comunica inoltre che dopo qualche tempo ad Atzara si recherà a Roma da sua moglie.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 63
L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

66. Lettera ad Antioco Casula

[1924]

Il pittore aggiorna il poeta circa una raccomandazione fatta per interposta persona ad un ragazzo che sarebbe andata a buon fine. Riferisce inoltre, abbastanza risentito, di aver saputo dal fratello Renato di alcune critiche rivolte dallo stesso Montanaru al lavoro del Salone (consiliare del comune di Cagliari) e di essere rimasto perplesso per non averle ricevute di persona alla sua specifica domanda di giudizio. Si chiede se il

giudizio derivi da indifferenza all'allegoria storica impressa nelle tele, per convincimenti diversi o per momentanea distrazione; conclude aggiungendo che anche Alma (la moglie) non è contenta.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 51

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

67. Lettera ad Antioco Casula

[1927-1928]

Il pittore ringrazia il poeta per la lettera dopo lungo silenzio e per i doni ricevuti (un sacco di patate e uno di castagne). Saluta e ringrazia affettuosamente anche la moglie e i figli, nominando un bambino (presumibilmente suo figlio Bartolomeo) in partenza a breve con sua madre, suo malgrado. Riferisce inoltre di aver già contattato suo fratello Giuseppe Figari (noto Pippo) per un certo affare caro al poeta e di stare attendendo una risposta.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Nella lettera non è presente la data, ma si nomina la cappella Larco, ultimata nel '22 (Murtas 1996) e un bambino che vive con lui e che presto dovrà partire con la madre. Il figlio Bartolomeo nasce nel '27 dopo il matrimonio con Alma nel marzo 1924.

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 14

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

68. Lettera ad Antioco Casula

Atzara, 1927 febbraio 11

Il pittore esprime la sua volontà di inserire "un po' di Desulo" nel pannello a cui sta lavorando (la tela con la "sagra di San Costantino" per il padiglione della Sardegna alla fiera di Milano) e per questo chiede al poeta che venga inviato un corsetto da uomo di stoffa rossa ricamata. Ringrazia affettuosamente porgendo gli omaggi alla moglie anche da parte di sua moglie Alma (Bucci).

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 25

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

69. Lettera ad Antioco Casula

Atzara, 1928 settembre 14

Il pittore si riferisce con rammarico ed alcune spiacevoli vicende che vedono il Montanaru soggetto al giudizio del consiglio, lo esorta ad avere pazienza convinto di una rapida assoluzione. Racconta poi di aver pensato di contattare, per aiutarlo, l'onorevole Giovannino Cao, ma che ha saputo che il poeta stesso lo aveva già sentito in merito. Saluta affettuosamente anche da parte di Alma (sua moglie) e chiede di essere aggiornato sulla situazione.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 59

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

70. Cartolina ad Antioco Casula

Atzara, 1929 maggio 9

Il pittore informa l'amico di aver trovato un prosciutto a 13,50/14 lire e chiede di confermare l'acquisto se non ha già provveduto a Desulo.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 74

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

71. Lettera ad Antioco Casula

Atzara, 1929 settembre 29

Il pittore si scusa con l'amico per non aver più scritto da tempo ma era impegnato con la decorazione dell'aula Magna (dell'università di Cagliari). Commenta alcuni articoli e scritti riguardo al lavoro del poeta (da "Il Giornale d'Italia" di Luigi Faleni). Dedica un lungo pensiero al generale (Asclepia) Gandolfo, alla sua scomparsa (1925, Roma) e al suo ruolo (dal 1923 fu prefetto di Cagliari) in Sardegna.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 44

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

72. Lettera ad Antioco Casula

Roma, E. F. (Era fascista) 1931 maggio 27

Il pittore saluta affettuosamente l'amico Montanaru e gli annuncia la visita del Dott Alberto Francini, critico d'arte dell'Italia letteraria, a Desulo per conoscere il suo lavoro e il suo ambiente.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 36

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

73. Lettera ad Antioco Casula

Roma, 1933 agosto 27

Il pittore ringrazia il Montanaru per il volume ricevuto (I Cantos de sa solitudine, pubblicato nel 1933) e commenta le polemiche che lo hanno accompagnato. Si schiera a favore del dialetto sardo e attribuisce le critiche ad "un eccesso di disciplina fascista". Si augura un futuro in cui il dialetto possa essere usato per esprimere i valori universali dell'arte, delle tradizioni e della storia di un popolo.

Riproduzione, 1 c., 297x210 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 20

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

74. Lettera ad Antioco Casula

Sassari 1937 novembre 29

Il pittore si congratula con l'amico poeta Montanaru per la sua nomina a cavaliere attribuendola non alla sua carica di podestà (di Desulo), ma al talento, all'entusiasmo e all'amore per la sua terra e per il dialetto del poeta. Ringrazia inoltre per l'accoglienza riservata all'amico pittore (Richard) Scheurlen a Desulo, estendendo il riconoscimento e i saluti al Dott. Contu. Riferisce di essere stato distratto nelle ultime settimane da circostanze non liete.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 38

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

75. Lettera ad Antioco Casula

Sassari, luglio 14, XX (dell'Era fascista) [1942]

Il pittore ringrazia affettuosamente l'amico Montanaru per una cartolina ricevuta e coglie l'occasione per ricordare i tempi passati insieme. Riferisce che i versi contenuti verranno consegnati a Bartomino (suo figlio), che ormai vive a Roma da giugno a ottobre con sua madre per frequentare la scuola, perché le conservi tra le sue cose più preziose. Racconta inoltre che l'indomani partirà per Roma dove lo attendono alcuni incarichi e dove rimarrà fino a settembre, quando tornerà (a Sassari) all'Istituto d'Arte dove dovrà risolvere alcuni problemi.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 61

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

76. Lettera ad Antioco Casula

Sassari, 1948 gennaio 10

Il pittore fa un resoconto degli ultimi anni della sua vita all'amico Montanaru, scusandosi sia per il ritardo nel rispondere, sia per essere passato da Cagliari senza salutarlo. Racconta della malattia agli occhi della moglie, della bocciatura del figlio Bartomino (Bartolomeo, nato nel 1927) in matematica, per cui il pittore non si dà pace che non gli ha permesso di frequentare l'università. Descrive inoltre l'anno passato a Roma alla presidenza del R. Museo Artistico (Industriale, fu incaricato di riorganizzarlo nel '43, dopo le vicende belliche). Nel post-scriptum commenta la morte violenta di Biasi (Giuseppe, pittore ucciso nel maggio del 1945 a Adorno Micca, Piemonte) attribuendola alla cupidigia di denaro e al rancore (di altri pittori).

Riproduzione, 2 cc. sciolte, 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 35

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

77. Lettera ad Antioco Casula

Sassari, 1953 giugno 14

Il pittore riferisce di aver appreso dall'amico Lussu del malanno (il Montanaru nel '53 fu colpito da una paralisi) che lo ha preoccupato e dal quale però si è ripreso. Gli augura di tornare nel pieno delle forze e ricorda alcuni momenti vissuti insieme nel passato.

Riproduzione, 1 c., su carta intestata dell'Istituto d'Arte Statale per la Sardegna, Sassari 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 42

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

78. Lettera ad Antioco Casula

[Senza data]

È la parte finale di una lettera, contiene i saluti affettuosi del pittore al destinatario e alla sua famiglia.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 67

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

IV. Lettere di Filippo Figari a Salvatore Fara

79. Lettera a Salvatore Fara

Roma, 1943 luglio 30

Il pittore scrive al giovane allievo da Roma da dove assiste ai bombardamenti che commenta con amarezza. Si dice molto preoccupato per le scelte del Re Vittorio Emanuele III di Savoia e deluso da quelle del PNF. Si rallegra con lui per la sistemazione vantaggiosa trovata a Firenze (dove soggiornerà per studiare presso l'Accademia). Riferisce di unire una lettera per il prof Lunardi (docente di discipline pittoriche all'accademia di Firenze) di raccomandazioni in suo favore.

Riproduzione, 1 c. 310x215 mm, confluita in occasione della stesura della monografia "Filippo Figari" ad opera di Gianni Murtas, Ilisso, 1996.

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 80

L'originale è conservato nell'archivio del Prof. Salvatore Fara

80. Lettera a Salvatore Fara

Roma 1943 agosto 7

Il pittore comunica che ha piena fiducia nel suo allievo e, per questo, l'anno successivo sarà di nuovo tirocinante presso l'accademia di Firenze, dove al momento risiede. Dichiarava di unire anche un vaglia postale ed una lettera di raccomandazioni per il Direttore dell'istituto (Prof Pasqui).

Riproduzione, 1 c. 310x215 mm, confluita in occasione della stesura della monografia "Filippo Figari" ad opera di Gianni Murtas, Ilisso,1996.

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 81
L'originale è conservato nell'archivio del Prof. Salvatore Fara

81. Lettera a Salvatore Fara

Roma, 1943 agosto 23

Il pittore scrive da Roma al suo allievo che sta frequentando un tirocinio di tre mesi all'accademia di Firenze, per suggerirgli di non lasciare la città prima del tempo per non inficiare il lavoro fatto, nonostante la paura di possibili bombardamenti. Aggiunge che non crede la situazione nell'isola potrà peggiorare poiché la campagna di Sicilia non aveva avuto che esito politico, liquidando il fascismo e per questo non avranno conseguenze. Riferisce di aver inviato una riproduzione del libro di Cennini (il libro dell'arte, XIV - XV sec) in dono all'istituto.

Riproduzione, 2 cc. sciolte, 310x215 mm. Confluite in occasione della stesura della monografia "Filippo Figari" ad opera di Gianni Murtas, Ilisso,1996.

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 82
L'originale è conservato nell'archivio del Prof. Salvatore Fara

82. Lettera a Salvatore Fara

Roma, 1943 agosto 29

Il pittore si rallegra per la decisione del Fara di rimanere a studiare a Firenze e gli comunica che, da Sassari, invierà presto un'altra rata del sussidio per proseguire il tirocinio. Commenta inoltre le vicende di un collaboratore, prof Grazzini, in modo positivo.

Riproduzione, 1 c. 310x215 mm, confluita in occasione della stesura della monografia "Filippo Figari" ad opera di Gianni Murtas, Ilisso,1996.

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 83
L'originale è conservato nell'archivio del Prof. Salvatore Fara

83. Lettera a Salvatore Fara

Roma 1943 ottobre 3

Il pittore si rallegra per aver ricevuto notizie dal suo allievo Fara, al quale fornisce istruzioni per trovare aiuto e un impiego (a Firenze dove si trova per studiare) in modo da pesare meno sulle casse dell'istituto di belle arti.

Riproduzione, 1 c. 310x215 mm, confluita in occasione della stesura della monografia "Filippo Figari" ad opera di Gianni Murtas, Ilisso,1996.

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 84

L'originale è conservato nell'archivio del Prof. Salvatore Fara

84. Lettera a Salvatore Fara

Roma, 1943 ottobre 15

Figari si congratula per la scelta di Fara di iscriversi al I anno di perfezionamento (all'Accademia di Belle Arti di Firenze) e proseguire gli studi sotto la guida di Felice Carena (direttore dell'istituto) per il quale il Figari dichiara di aver allegato una lettera di saluti e ringraziamenti. Conclude augurandosi di poter tornare presto a Sassari dove lo attende un lavoro sicuro (Fara sarà successore di Figari all'istituto d'arte di Sassari).

Riproduzione, 1 c. 310x215 mm, confluita in occasione della stesura della monografia "Filippo Figari" ad opera di Gianni Murtas, Ilisso,1996.

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 85

L'originale è conservato nell'archivio del Prof. Salvatore Fara

85. Lettera a Salvatore Fara

Roma, 1944 maggio 23

Il pittore si rallegra di aver ricevuto notizie dal Fara e descrive la situazione tragica (a causa della guerra) in cui non è possibile neanche trovare i materiali per poter lavorare. Si congratula per i successi raggiunti dall'allievo e lo prega di porgere i suoi saluti ai maestri alla guida dell'Istituto fiorentino.

Riproduzione, 2 cc. sciolte, su carta intestata del R. Museo Artistico Industriale di Roma, Via Conte Verde, 51, 310x215 mm, confluita in occasione della stesura della monografia "Filippo Figari" ad opera di Gianni Murtas, Ilisso,1996.

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 86

L'originale è conservato nell'archivio del Prof. Salvatore Fara

86. Lettera a Salvatore Fara

1953 aprile 18

Il pittore avverte che si recherà a Cagliari per completare il lavoro (si riferisce al restauro delle tele del Salone consiliare del Municipio danneggiato dai bombardamenti) e chiede al Fara un sostegno per procedere.

Riproduzione, 1 c., su carta intestata dell'Istituto d'Arte Statale per la Sardegna, 310x215 mm, confluita in occasione della stesura della monografia "Filippo Figari" ad opera di Gianni Murtas, Ilisso, 1996.

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 87
L'originale è conservato nell'archivio del Prof. Salvatore Fara

87. Lettera a Salvatore Fara

Roma, 1969 giugno 28

Il pittore commenta positivamente la nomina di Fara a commissario straordinario dell'Istituto d'Arte di Sassari e manda i suoi cordiali saluti ai collaboratori.

Riproduzione, 1 c., su carta intestata dell'Istituto d'Arte Statale per la Sardegna, 310x215 mm, confluita in occasione della stesura della monografia "Filippo Figari" ad opera di Gianni Murtas, Ilisso, 1996.

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 88
L'originale è conservato nell'archivio del Prof. Salvatore Fara

V. Lettere ricevute da Antioco Casula

88. Lettera di Antioco Casula a Filippo Figari

Desulo, 1921 dicembre 12

Il poeta si congratula con Renato Figari, fratello del pittore Filippo, per le imminenti nozze e invia contestualmente due poesie come regalo.

1 c., 214x314 mm, contenuta nella busta "testi di A. Casula", con due riproduzioni della prima pagina.

Stato di conservazione: piccoli strappi lungo i bordi, piccole macchie arancioni

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 5

89. Lettera di Antioco Casula a Filippo Figari

[1921-1922]

Testi delle poesie "Sa Tanca", "Sa divisione", "Su mortu e monte" e "Su contu de su cherchu antigu" con le relative note (del poeta). (Le quattro poesie sono state pubblicate nel 1922 all'interno del volume "cantigos d'ennargentu").

6 cc. sciolte + 2 cc. di riproduzioni, 310x215 mm. Presumibilmente inviate in occasione della pubblicazione del volume, erano state conservate da Renato sr e poi fatte confluire da Renato jr nella busta "testi di Antioco Casula".
Stato di conservazione: buono

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 69

90. Bozza di Antioco Casula per comunicazione ai colleghi

1922

Il poeta scrive una bozza della comunicazione che invierà ai colleghi in occasione della pubblicazione del libro di versi "Sos cantigos d'ennargentu" per informarli dell'imminente uscita.

Riproduzione, 1 c., 297x210 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 10

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

91. Minuta di Antioco Casula a Renato Figari

Desulo, 1923 febbraio 23

Il poeta si congratula con l'amico Renato, fratello di Filippetto, per la nascita del figlio (Vittorio, il padre di Renato jr) e invia in dono un sonetto scritto per l'occasione.

Riproduzione, 1 c., 360x280 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 70

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

92. Minuta di Antioco Casula a Renato Figari

Desulo, 1923 agosto 11

Il poeta scrive all'amico commentando alcuni versi di Sebastiano Satta ed esprimendo la volontà di pubblicare un volumetto con alcuni *mutos*. Segue una lista di otto.

Riproduzione, 4 cc. sciolte, 295x210 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 71

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

93. Versi di Antioco Casula

[circa 1943]

Si tratta di due poesie del Montanaru (contenute nella raccolta "Sos ultimas canzones", da lui concepita negli anni Quaranta ma pubblicata postuma, nel 1957) "a te compagna mia" e "a Maria Vergine". Al lato un disegno senza firma.

Riproduzione, 1 c., 310x215 mm. Riproduzioni confluite per scambio tra eredi e contenute nella busta "Testi di Antioco Casula".

Non ci sono riferimenti espliciti a Filippo Figari ma Renato jr è convinto che egli sia l'autore del disegno.

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 68

L'originale è conservato nell'Archivio Montanaru (Antioco Casula) Desulo

VI. Lettere ai fratelli Figari da corrispondenti diversi

94. Lettera di Felice Carena a Filippo Figari

1943 settembre 1

Il presidente Carena ringrazia per aver trovato un lavoro al giovane sardo Salvatore Fara in attesa della riapertura della scuola.

Riproduzione, 1 c., su carta intestata R. Accademia di Belle Arti, liceo artistico Firenze, 310x215 mm. Confluita in occasione della stesura della monografia "Filippo Figari" ad opera di Gianni Murtas, Ilisso, 1996.

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 89

L'originale è conservato nell'archivio del Prof. Salvatore Fara

95. Lettera di August Sander a Filippo Figari

1929 agosto 30

Il fotografo ricorda affettuosamente i momenti trascorsi in sua compagnia e commenta il volume sulla Sardegna che definisce un fallimento. (Figari nel 1927 accompagna Sander e Mathor in giro per l'isola allo scopo di unire le fotografie e i testi dello scrittore in un libro che non venne poi pubblicato).

Riproduzioni, 2 cc. pinzate, 310x215 mm. Riproduzione della minuta dattiloscritta e traduzione disposta da Renato jr. La lettera è stata consegnata in occasione della realizzazione del video documentario.

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 93

96. Lettera di Nicola Valle a Renato Figari

Lugano, 1971 agosto 12

Nicola Valle scrive a Renato Figari, fratello del pittore Filippo, per domandare che gli scritti del pittore vengano trascritti a macchina in modo da poterli inserire nella monografia a lui dedicata (che verrà pubblicata nel 1973)

2 cc. su carta intestata "Liceo scientifico statale G. B. Benedetti" Venezia, 219x319 mm, + riproduzione 420x2,7 mm.

Stato di conservazione: l'originale presenta i bordi fortemente rovinati con piccoli buchi.

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 6

97. Lettera di Nicola Valle a Renato Figari

1973 ottobre 13

Valle ragguaglia il pittore in merito al materiale fotografico, i manoscritti e dattiloscritti da lui utilizzati per la stesura della monografia a lui dedicata, confermando di averli per la maggior parte già riconsegnati al fratello Renato.

Riproduzione, 2 cc. sciolte, su carta intestata "il Convegno" rivista mensile illustrata, Via Logudoro, 40 tel. 56959, Cagliari, 280x210 mm.

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 7

98. Cartoline destinate alla famiglia Figari

1915 -1961

Fasc. di 10 cc., condizionate da Renato jr in fascicolo "Cartoline di famiglia". Contiene:

98/a: 1960 ottobre 15, 151x105 mm, mittente Otello Cagnana (ex allievo del pittore), destinatario Filippo Figari

98/b: 1920 gennaio 9, 142x93 mm, mittente non leggibile, destinatario Renato Figari

98/c: 1918 settembre 3, 93x140 mm, mittente Albina Rossi (nonna del pittore), destinatario Renato Figari

98/d: 1961 settembre 23, 150x108 mm, mittente non leggibile, destinatario Filippo Figari

98/e: 1937 ottobre 7, 109x150 mm, mittente Guido Nacamui (Direttore d'orchestra), destinatario Renato Figari

98/f: 1917 marzo 6, 90x140 mm, mittente Renato (sr) Figari, destinatario Elsa Serventi (fidanzata di Renato sr)

98/g: 1915 dicembre 15, 143x92mm, mittente non leggibile, destinatario Anna Figari (sorella del pittore)

98/h: 1915 dicembre 12, 144x95 mm, mittente Placido (amico del pittore), destinatario Filippo Figari

98/i: 1922 maggio 25, 140x90 mm, mittente amico (miglior) del pittore, destinatario Filippo Figari

98/l: 1922 ottobre 25, 141x94 mm, mittente amico (miglior), destinatario Filippo Figari.

Stato di conservazione: Buono.

Segnatura archivistica: Archivio privato Figari n. 97

Indice dei nomi citati nella corrispondenza

(il numero si riferisce al numero di corda indicato nella guida)

Abbozzi 3
Alberti 49
Bacco, Ginetto 7
Badas, Ubaldo 10, 11, 12
Biasi, Giuseppe 4, 76
Bona (fratelli) 52
Bona, Carlo 53
Brocchi Antonio (ditta) 6
Bucci, Alma 55, 57, 62, 65-68, 75, 76
Cagnana, Otello 98/a
Cao, Giovannino 69
Carena, Felice 84, 94
Casta (canonico) 55
Casta, Carmela 64
Casta (Dottor) 46
Casula, Antioco (Montanaru) 13-78, 88-93
Cella, Mario (tipografo) 23
Ciusa, Francesco 4
Contu (Dottor) 74
De Melas, Basilia 62
Deledda, Grazia 37, 59
Faggioli, Attilio 54
Faleni, Luigi 71
Fara, Salvatore 79-87, 94
Figari, Anna Maria 64, 98/g
Figari, Bartolomeo (Bartomino) 52, 67, 75, 76
Figari, Giuseppe (Pippo) 18, 52, 67
Figari, Renato (sr) 8, 17, 26, 43, 53, 66, 88, 91, 92, 96, 97, 98/b, 98/c, 98/e, 98/f
Figari, Vittorio 91
Fois, Foiso 4
Francini, Alberto 72
Gandolfo, Alsclepiea 71
Grazzini (Professor) 82
Lancillotto 62
Ledda, Giovanni (editore) 22, 23, 33, 34, 36, 39, 43, 44

Leoni (dottor) 3
Lunardi (docente di discipline pittoriche all'accademia di Firenze) 79
Lussu, Emilio 77
Melis De Villa, Amelia 45
Montanaru v. Casula, Antioco 13-78, 88,89,90,91,92,93
Murtas, Franco (sindaco di Cagliari) 9
Nacamui, Guido (Direttore d'orchestra) 98/e
Pasqui (Professore) 80
Pisu, Teresina 14
Placido 98/h
Porrino, Ennio 8
Rossi, Albina 98/c
Salaris, Antonio 5
Sander, August 95
Satta, Sebastiano 92
Scheurlen, Richard 74
Serventi, Elsa 98/f
Taramelli, Antonio 63
Tavolara, Eugenio 2, 3
Usini, Stefano 51
Valle, Nicola 96, 97
Vittorio Emanuele III di Savoia, Re d'Italia 1, 79
Zucca, Giuseppe 62

Indice delle opere d'arte, delle opere letterarie e delle testate giornalistiche citate nella corrispondenza

(il numero si riferisce al numero di corda indicato nella guida)

A Maria Vergine 93

A te compagna mia 93

Aula Magna dell'Università di Cagliari 71

(Sos) cantigos d'Ennargentu 20, 28, 90

Cantos de sa solitudine 73

Cappella Larco 53, 67

Cartellone pubblicitario (realizzato nel 1907) 4

Chiesa di San Giovanni Suergiu 5

Chiesa di Usini 6

(Su) contu de su cheru antigu 89

(Il) Corriere 45

(Sa) divisione 89

(La) Donna 36

Effigie di corazziere 58

(Il) Giornale d'Italia 36, 71

(La) lanterna di Diogene di Alfredo Panzini 24

Libro dell'Arte di Cennino Cennini 81

Naja Tripudians di Annie Vivanti 24

(La) madre dell'ucciso 4

(Il) Messaggero 36, 45, 46

(Su) mortu e monte 89

Mutos 43

Salone consiliare del Comune di Cagliari 1, 10, 11, 12, 51, 57, 59, 66, 86

(Il) Solco 37, 38, 43, 51

(L') Unione Sarda 36

(La) vita degli insetti di Jean Fabre 24

Sagra di San Costantino 68

Sala dei matrimoni del palazzo civico di Cagliari 7

(Sa) Tanca 89

Tavole con i Mutos 23

Indice delle Istituzioni e delle imprese citate nella corrispondenza

(il numero si riferisce al numero di corda indicato nella guida)

Accademia di Belle Arti di Firenze 80, 81, 84

Genio civile di Sassari 6

Istituto d'Arte di Sassari 2, 3, 6, 75, 84, 87

Melis Schirru Giuseppe di Cagliari (tipografia) 23

Regio Museo Artistico Industriale di Roma 76

Rotary Club 3

Scuola militare di Caserta 13, 15, 16



XIII XI. Esposizione Int. d'Arte di Venezia (1922) Fototeca dell' A.S.A.C. della Biennale (N. 92)

Sala N. 3 - Decorazioni Chigi e Mostra individuale di Ivan Mestrovic

SALONE INTERNAZIONALE

92/012

Fig. 1 Allestimento, F. Ciusa, L'Ucciso, La Biennale di Venezia ASAC, fototeca, serie "Attualità e allestimenti, 1922. Courtesy ILISSO EDIZIONI



Fig.2 Allestimento, F. Ciusa, L'Anfora Sarda, La Biennale di Venezia ASAC, fototeca, serie "Attualità e allestimenti", 1928. Courtesy ILISSO EDIZIONI



Fig. 3 Francesco Ciusa, *L'Ucciso*, 1922.

Courtesy ILISSO EDIZIONI



Fig. 4 Francesco Ciusa, *L'Anfora Sarda*, 1922.

Courtesy ILISSO EDIZIONI

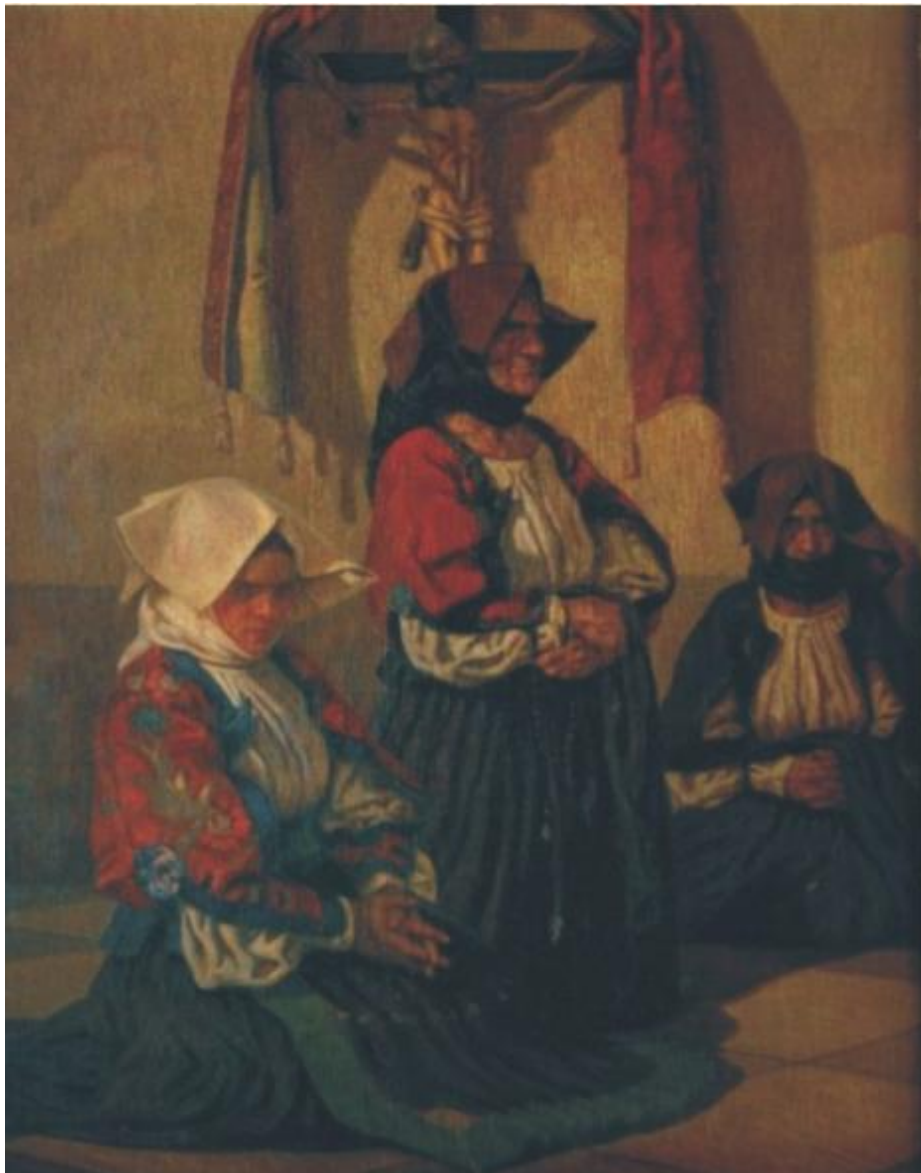


Fig. 5 Filippo Figari, Preghiera, 1930.
 Courtesy ILISSO EDIZIONI



Fig. 6 Filippo Figari, Ritratto di donna, 1936.
 Courtesy ILISSO EDIZIONI



Fig. 7 Giuseppe Biasi, *Serenità*, 1930.
Courtesy ILISSO EDIZIONI

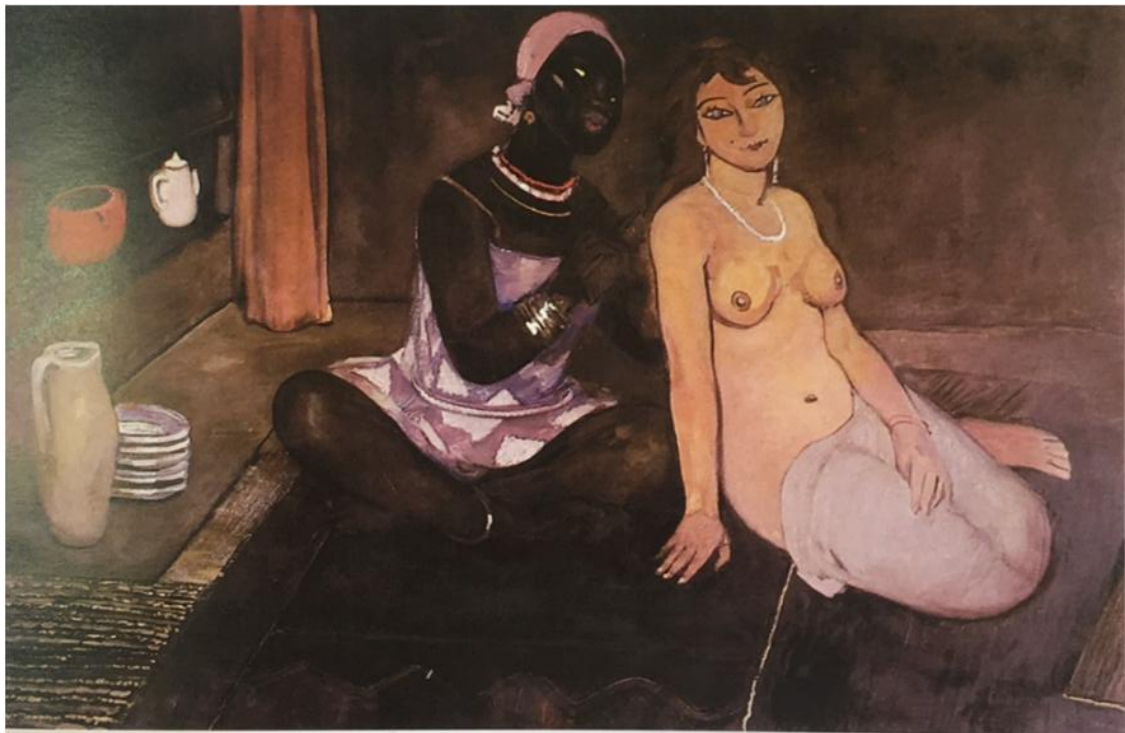


Fig. 8 Giuseppe Biasi, *La teletta*, 1930.
Courtesy ILISSO EDIZIONI



Fig. 9 Giuseppe Biasi, *La processione*, 1930.
 Courtesy ILISSO EDIZIONI



Fig. 10 Giuseppe Biasi, *Ragazze di Osilo*, 1930.
 Courtesy ILISSO EDIZIONI



Fig. 11 Giuseppe Biasi, *Corpus Domini*, 1936.
Courtesy ILLISSO EDIZIONI



Fig. 12 Giuseppe Biasi, *Santa Greca*, 1930.
Courtesy ILLISSO EDIZIONI

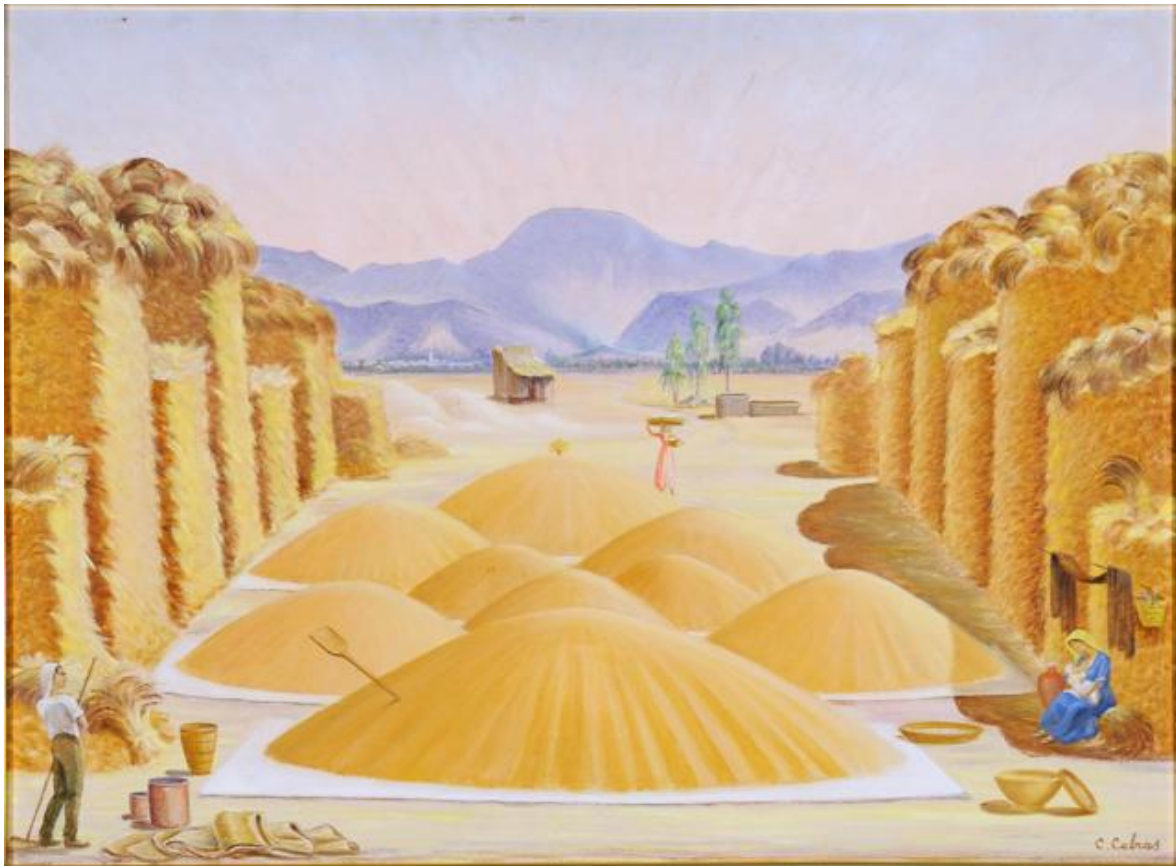


Fig. 13 Cesare Cabras, L'aia – Lavoro, 1930.
Courtesy ILLISO EDIZIONI



Fig. 14 Cesare Cabras, Covoni, 1934.
Courtesy ILLISO EDIZIONI

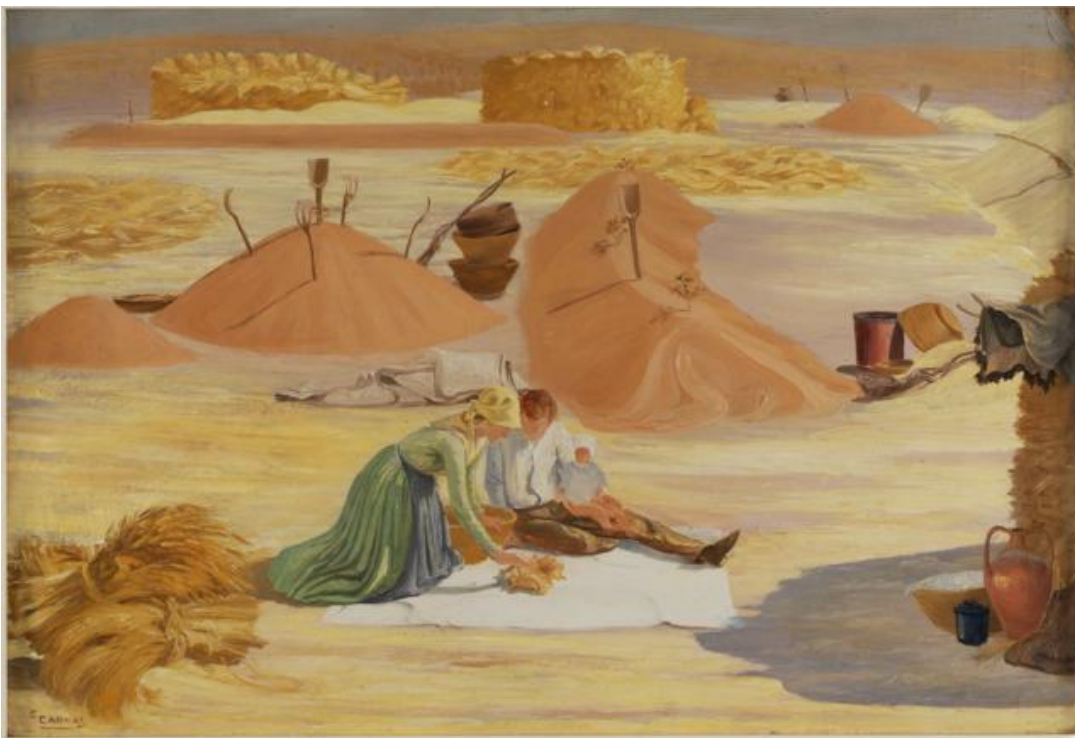


Fig 15. Cesare Cabras, Sull'aia – Teulada, 1932.
Courtesy ILLISO EDIZIONI



Fig. 16 Allestimento Sala 17, Cesare Cabras, La Biennale di Venezia, ASAC, Fototeca, serie Artisti, 1932.



fig. 17 Stanislao Dessy, Mendicanti di Monte Gonare, 1930.
Courtesy ILISSO EDIZIONI



Fig. 18 Stanislao Dessy, La strada, 1934.
Courtesy ILISSO EDIZIONI

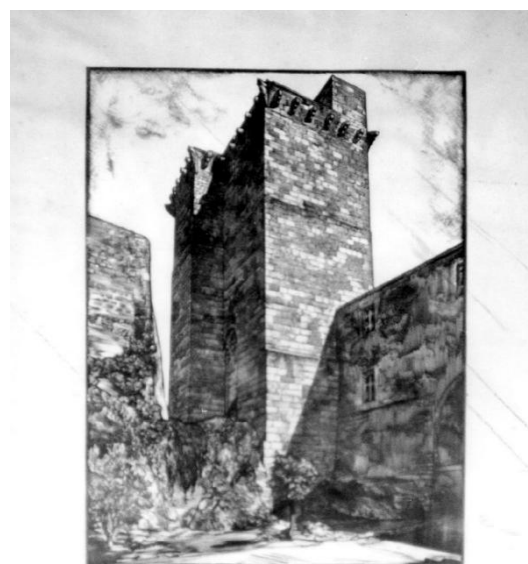


Fig. 19 Stanislao Dessy, Torre di
S. Pancrazio- Cagliari, 1939.
Courtesy ILISSO EDIZIONI



Fig. 20 Stanislao Dessy, *Il Travaglio*, 1940.
Courtesy ILISSO EDIZIONI



Fig. 21 Stanislao Dessy, *Minatori di Carbonia*, 1940.
Courtesy ILISSO EDIZIONI



Fig. 22 Allestimento Sala del Bianco e del Nero, Mario Delitala, La Biennale di Venezia, ASAC, Fototeca, serie Attualità e Allestimenti, 1932.



Fig. 23 Mario Delitala, La Tosatura, 1934.
Courtesy ILISSO EDIZIONI



Fig.24 Mario Delitala, Resurrezione di Lazzaro, 1934.
Courtesy ILLISO EDIZIONI



Fig. 25 Mario Delitala, Il ballo del Bomborombo, 1938.
Courtesy ILLISO EDIZIONI

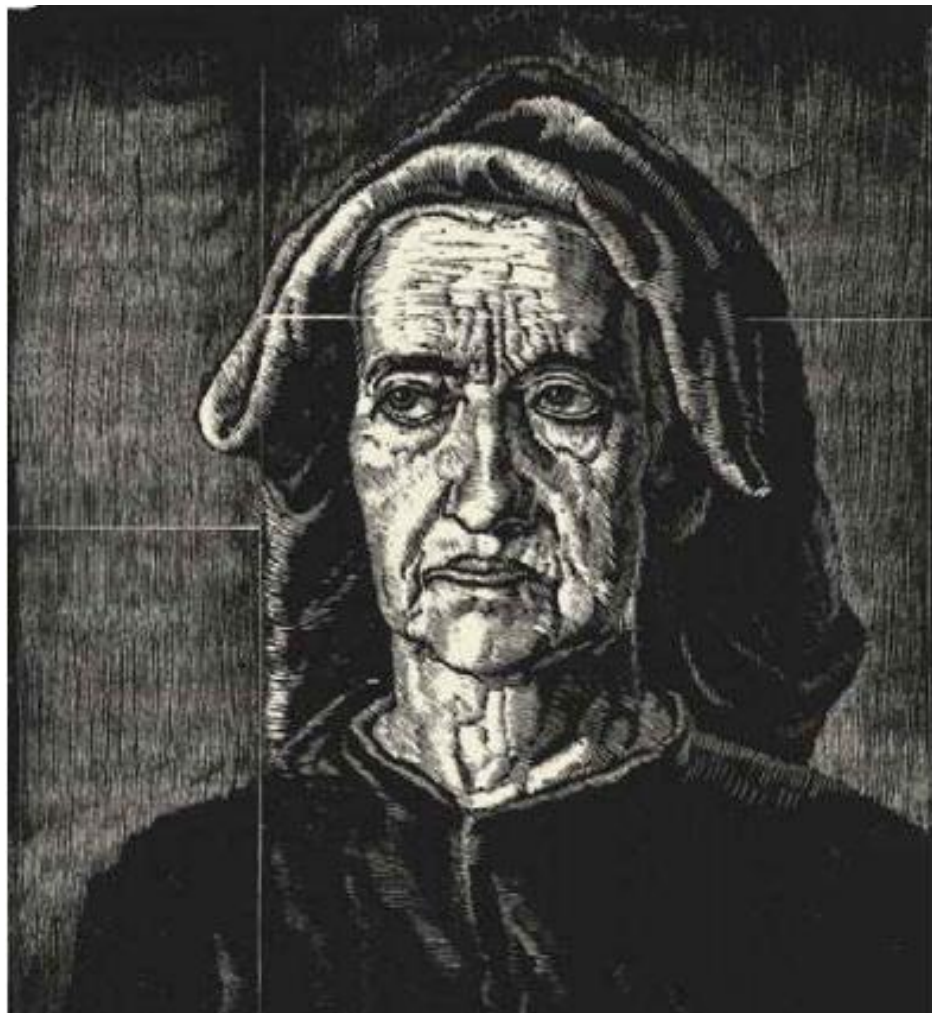


Fig. 26 Mario Delitala, *Mia madre*, 1939.
Courtesy ILLISO EDIZIONI



Fig. 27 Mario Delitala, *Gente del 1908 – Vendetta*.
Courtesy ILLISO EDIZIONI



Fig. 28 Mario Delitala, *Cavalleria Galla*, 1942.
Courtesy ILISSO EDIZIONI



Fig.29 Pietro Antonio Manca, Espressione immaginativa di Natura Morta – frutta, 1934.

Courtesy ILISSO EDIZIONI



Fig. 30 Pietro Antonio Manca, Espressione Immaginativa di Vita Sarda, 1936.

Courtesy ILISSO EDIZIONI

BIBLIOGRAFIA

FONTI D'ARCHIVIO

ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee) Fondazione La Biennale di Venezia

Serie Artisti: Francesco Ciusa inv A1 0177, Giuseppe Biasi A1 inv 4658, Cesare Cabras A1 inv 7125, Mario Delitala A1 inv 13161, Pietro Antonio Manca A1 inv 26340, Stanislao Dessy A1 inv 4317327, Filippo Figari A1 inv 16209

Fototeca, serie "Artisti", fascicoli monografici, buste n. C146, B93, D80, F34, D89, FF17, C2, M18

Raccolta documentaria, serie "Artisti", fascicoli monografici, Buste n. 10177, 4658, 13161, 16209, 47327, 13476, 7125, 26340

Fototeca, serie "Attualità e allestimenti", buste n. 14, 20, 24, 32

Raccolta documentaria, serie "Arti Visive", buste relative agli anni 1934-1938

Archivio Digitale della Galleria Nazionale Roma

Fondo Antonio Maraini, Mostre Sindacali Sardegna

Archivio Centrale dello Stato, Roma

Busta 502 della serie MI; DGPS, Pol.Pol., fasc.personali

arbiQ Archivio Biblioteca Quadriennale

ASQII.27 u. 5.142r-144r; ASQII.27 u. 1.50v-52v; ASQII.27 u. 1.95r.3; ASQII.27 u. 1.20r-20v;

ASQII.27 u. 1.20r-21v

Archivio Storico CCIAA Sassari (Industria Artigianato Architettura)

Cat XVIII busta 20 fasc 16, Cat XVIII busta 20 fasc 16 - Primavera Sarda 1934 - ss, 25 IV 34

Archivio Comune di Cagliari - Mem

Sez 4 cat I cl VII Reg 2/23 -Deliberazioni Podestà; Sez 4 cat I cl VII Reg 2/28 -Deliberazioni Podestà; Sez 4 cat I cl VII Reg 2/17; Sez 4 cat I cl VII Reg 2/14; sez 4 cat VII cl. VI E fascicolo 1/1 – 3 – Edifici di culto – culto amministrazione

Archivio Storico Comune di Sassari-ASCOMSS

Archivio Moderno-Deliberazioni Podestà 1930 cc 203 n.539; Archivio Moderno-Deliberazioni Podestà 1930 cc 260 n.229; Archivio moderno -Deliberazioni Podestà 1930 cc 195; Archivio moderno-Deliberazioni Podestà 1930 cc 326 n.548;

CATALOGHI

Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, VII, XIII, XIV, XV, XVI (catalogo) Ed.

Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia **1907,1922, 1924,1926,1928**

Esposizione Biennale internazionale d'arte, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII (catalogo) Ed.

Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia **1930, 1932, 1934, 1936, 1938, 1942**

Prima Mostra del Sindacato nazionale fascista di belle arti Firenze: concorsi dello sport, aprile- giugno 1933, Palazzo del parterre di S. Gallo. **1933.**

Seconda Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti: Napoli, settembre-ottobre **1937.:** Palazzina Spagnola

Terza Mostra del Sindacato nazionale fascista Belle Arti: catalogo: Milano, Palazzo dell'arte, maggio-luglio **1941-XIX**

Mostra d'arte di Cagliari, primavera 1929: elenco degli espositori e delle opere, Palazzo del comune dal 29 aprile al 30 maggio **1929**

Prima Mostra del Sindacato regionale fascista Belle Arti della Sardegna, Sassari **1930**

Seconda Mostra d'arte del Sindacato: Cagliari primavera **1931**, Palazzo del Comune dal 1° maggio al 15 giugno

Terza Mostra del Sindacato regionale fascista Belle Arti della Sardegna - primavera sarda maggio-giugno **1932**, Palazzo della R. Università Sassari

Quarta Mostra Belle arti, prima Mostra musicisti, Cagliari **1933**

Quinta Mostra del Sindacato Regionale Fascista delle Arti della Sardegna, Sassari **1934**

Sesta Mostra del Sindacato fascista di Belle Arti della Sardegna, Nuoro **1935**

Settima Mostra sindacale d'arte: Cagliari, Galleria comunale d'arte, maggio-giugno **1936**

Decima Mostra interprovinciale d'arte: Cagliari giugno-luglio: catalogo delle opere, Cagliari **1939**

Prima Quadriennale d'Arte Nazionale, *sotto gli auspici di S.E. il capo del Governo*, gennaio – giugno 1931, Roma - anno IX, Palazzo delle Esposizioni – Via Nazionale

Terza Quadriennale d'Arte Nazionale, *sotto gli auspici di S.E. il capo del Governo*, Roma – febbraio – luglio 1939 – anno XVII, Palazzo delle Esposizioni – Via Nazionale

Albino Manca: l'officina di uno scultore dal mito di Roma al sogno americano [mostra, Roma, Complesso del Vittoriano Sala Zanardelli, 31 marzo - 2 maggio **2010**] Gangemi, Roma 2010.

Arte moderna in Italia, 1915-1935: Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio-28 maggio 1967.
1967. Firenze: Marchi & Bertolli.

Arte italiana, presenze: 1900-1945. Catalogo (a cura di) Hultén, Pontus, Germano Celant.
Mostra di Venezia, Palazzo Grassi, 30 aprile - 5 novembre **1989**. Milano: Bompiani.

SITI WEB

<https://asac.labiennale.org/ricerca>

<https://arbiq.quadriennalediroma.org/?sezione=archivi&sottosezione=albero>

<https://www.archivioluce.com/>

<http://www.catalogart.it/bancadati.html>

<https://www.gazzettaufficiale.it>

<https://www.bibliotecasatta.it/periodici-n/>

<https://www.jstor.org/>

<http://periodici.librari.beniculturali.it/RicercaAvanzata>

<https://www.internetculturale.it/it/913/emeroteca-digitale-italiana>

<https://www.treccani.it/biografico/>

ARTICOLI DI GIORNALE

1917

Tre giovani artisti della Sardegna (Giuseppe Biasi, Raoul De Chareun, Edina Altara,
Emporium, Vittorio Pica.17 luglio

1921

La mostra d'arte sarda, F. Figari, Cagliari, Unione Sarda, 16 giugno

Un museo d'arte popolare, F. Figari, Cagliari, Unione Sarda, 13 novembre

1929

L'ordine delle Esposizioni - Agli artisti, ai letterati e ai giornalisti di Sardegna, C. E. Oppo,
Cagliari, Il lunedì dell'Unione, 25 maggio

C'è una giovinezza artistica, C.E. Oppo, Cagliari, Il lunedì dell'Unione 17 giugno

Rivista Mostra d'Arte 3 - Profili di artisti sardi, F. Prunas de Quesada, Cagliari, Il lunedì
dell'Unione, 3 giugno

Appunti per biografie, Cagliari, Il lunedì dell'Unione, 28 gennaio

Rivista della Mostra d'Arte 1, Cagliari, Il lunedì dell'Unione, 13 e 30 maggio

A proposito di folklore, F. Figari, Cagliari, Il lunedì dell'Unione, 18 febbraio

Affiatare gli artisti, Cagliari, Il lunedì dell'Unione, 29 aprile

La IV Mostra degli artisti sardi, Il raduno Nazionale dei Segretari e del Sindacato Belle Arti
L'inaugurazione del Palazzo Cima - il voto degli artisti al Duce, Mario Cardona, Sassari, L'Isola,
1° luglio

Turismo e Primavera Sarda, Cagliari, Il lunedì dell'Unione, 7 luglio

Il pittore della grazia femminile sarda: G. Biasi, Cagliari, Il lunedì dell'Unione, 4 marzo

Iniziative - Galleria d'Arte Moderna, Cagliari, Il lunedì dell'Unione, 13 aprile, 15 maggio

Il discorso inaugurale della Primavera Sarda - Elenco di espositori e di opere alla Mostra d'arte.

Dante Canasi, di costumi e d'altro - Prefazione alla Mostra d'Arte, Cagliari, Il lunedì dell'Unione, aprile

Il grande raduno di ieri - La carta costitutiva della Famiglia Artistica Sarda, Cagliari, Il lunedì dell'Unione, 27 maggio

Rivista Mostra D'Arte 4, Cagliari, Il lunedì dell'Unione, 27 maggio

La riunione del 2 giugno, Cagliari, Il lunedì dell'Unione, 3 giugno

La funzione dei centri di cultura corporativa illustrata in un discorso del Ministro Bottai, Cagliari, L'Unione sarda, 30 novembre

1930

Considerazioni sull'arte di Filippo Figari, R. Delogu, Il giornale dell'arte, Milano, 9 marzo

Alcuni artisti espositori alla mostra d'arte, tocchi di penna, Cagliari, Il lunedì dell'Unione, 1° giugno

Gli acquisti del re e del duce alla mostra d'arte, L'Isola, Cronaca di Sassari, 26 giugno

Artisti e opere alla I mostra sindacale, L'Isola, Sassari, 14 maggio

1931

“L'Eroica”, rassegna italiana di Ettore Cozzani, Quaderno 158, Milano, ottobre

1933

Il Palazzo delle Arti di Cagliari e la Quarta Mostra Sindacale Sarda, Il Messaggero, Roma, 25 novembre

La Mostra Sindacale degli artisti Sardi, Cagliari, Sardegna Cattolica, 5 novembre

Premi e acquisti alla IV Mostra sindacale di Cagliari, L'Isola di Sassari, 3 novembre

S.E. Solmi in Sardegna, un discorso del Sottosegretario sull'arte sarda, La Gazzetta di Modena, 30 ottobre

Dopo l'inaugurazione della Mostra sindacale, Cagliari, Unione Sarda, 2 novembre

Gli artisti sardi manifestano al duce la loro devozione, Cagliari, Unione Sarda, 31 ottobre

Una conferenza su Maraini alla Biennale, Gazzetta di Venezia, 30 ottobre

Gli artisti sardi al duce, La tribuna di Roma, 2 novembre

Maraini inaugura la Mostra sindacale a Cagliari, La Stampa di Torino, 4 novembre

Conferenza Maraini a Cagliari, Gazzettino Venezia, 4 novembre

Ispezioni artistiche in Sardegna dello scultore Antonio Maraini, Popolo d'Italia, Milano 4 novembre

Artisti premiati e opere acquistate alla IV sindacale di Cagliari, La Tribuna, Roma, 5 novembre

Antonio Maraini visita i centri artistici della Sardegna, L'Avvenire d'Italia, Bologna, 5 novembre

La Galleria d'Arte di Cagliari inaugurata da Antonio Maraini, Corriere della Sera, Milano 4 novembre

Il nuovo Palazzo delle Belle Arti in Cagliari e la IV Mostra del Sindacato, La Tribuna, Roma 17 ottobre

S.E. Solmi e l'on. Maraini presenzieranno all'inaugurazione del Palazzo di Belle Arti e della Mostra Sindacale, Unione Sarda, Cagliari, 16 ottobre

Una mostra a Cagliari di musica, scultura, pittura, Corriere della Sera, Milano 25 ottobre

Il Palazzo delle Belle Arti e la Mostra Sindacale saranno inaugurati a Cagliari da S.E. Solmi e dall'On. Maraini, L'Isola, Sassari, 17 ottobre

La IV Mostra del Sindacato Sardo inaugurata a Cagliari da S.E. Solmi, Il Lavoro Fascista, Roma, 31 ottobre

Le opere del cagliaritano visitate dall'On Solmi, La Tribuna, Roma, 31 ottobre

Cento milioni di opere in Sardegna, La visita dell'On Solmi a Cagliari, Corriere della Sera, Milano, 30 ottobre

Opere per 100 milioni di lire in Sardegna, la visita di S.E. Solmi a Cagliari, Popolo d'Italia, Milano, 31 ottobre

S. E. Arrigo Solmi sarà a Cagliari sabato prossimo - Le opere pubbliche da inaugurarsi, il programma delle visite, Cagliari, Unione Sarda, 26 ottobre

Cagliari trasformata nel volto e nell'anima saluta il nuovo anno nell'Era gloriosa inneggiando al duce e nella certezza di un radioso avvenire lancia il suo formidabile A NOI! Alla presenza di S. E. Solmi s'inaugurano oggi le grandi opere compiute nell'anno XI – Cagliari, Unione Sarda, 28 ottobre

S.E. Solmi inaugurando nel nome del Re la Mostra Sindacale degli Artisti Sardi esalta l'anima italiana dell'Isola e saluta l'alba fulgida di un promettente meriggio, Cagliari, Unione Sarda, 29 ottobre

1934

L'Inaugurazione della Biennale alla presenza del Re: "nell'Italia rinnovata al fascismo si inizia una nuova era dell'arte contemporanea" afferma il Conte Volpi nel discorso inaugurale, Giornale d'Italia, Roma, 13 maggio

Impressioni dalla Biennale, Cimento, Napoli, 25 agosto, 30 settembre

Allarme, Ernesto Brunori, L'Universale di Firenze, 25 settembre

Il duce visita la Biennale d'Arte, Ottobre, Roma, 16 giugno

Hitler visita la Biennale, Cagliari, Unione Sarda, 16 giugno

La XIX Biennale e l'annuncio di una esposizione di artisti veneziani nel 1935, Volpi, Le tre Venezie, maggio

Appunti non critici sulla quarta sindacale d'Arte, M. C. Romagna, Il Giornale d'Italia, 31 gennaio

L'arte e la chiesa, il discorso di Ugo Ojetti, Gli oratori del giorno, Roma, ottobre

A Mostra chiusa, Costatazioni liete e non liete – Proposte, Cagliari, Unione Sarda, 18 gennaio

Cronaca di Sassari, La mostra interprovinciale d'Arte, Cagliari, Unione Sarda, 7 aprile

La mostra d'Arte - Un telegramma dell'on. Maraini al comm. Figari, L'Isola di Sassari, 9 maggio

Risorse dalla Sardegna, Rotary club Venezia, Rotary Club, Milano, febbraio

1935

La VI Mostra del Sindacato Fascista di Belle Arti a Nuoro, C. Pavolini, F. Figari, Nuoro Littoria, 5 giugno

La VI mostra interprovinciale d'arte inaugurata a Nuoro, Corriere della Sera, Milano, 1° giugno

1936

Note d'Arte, sardi alla Biennale di Venezia, L'Isola di Sassari, 17 giugno

1937

Primavera sarda- L'VIII Mostra interprovinciale del Sindacato di Belle Arti della Sardegna, L'Isola, Sassari, 25 maggio

Plauso dell'On Maraini al Comm. Figari per l'organizzazione della Mostra del Sindacato di Belle Arti, La tribuna, Roma, 18 giugno

Alla mostra sindacale d'Arte, L'Isola, Sassari, 12 giugno

1938

La XXI Biennale di Venezia, inaugurata dal Duca di Genova e da Bottai, i discorsi del Conte Volpi e del Ministro dell'Educazione Nazionale, giugno

1939

Un'interessante mostra del pittore Cesare Cabras, La cirenaica, Bengasi, 28 giugno

Pitture di Cesare Cabras alla "Barcaccia", C.E. Oppo, La Tribuna, Roma, 6 gennaio

Dieci anni di attività del Sindacato di Belle Arti della Sardegna - La X mostra sindacale con un complesso di oltre cento opere sarà inaugurata il 3 giugno, Cagliari, Unione Sarda, 16 maggio

1954

Ci sono anche i sardi, P.A. Manca La Nuova Sardegna, Sassari, 24 maggio

LIBRI E ARTICOLI DI RIVISTE SPECIALIZZATE

AA. VV. *Enciclopedia universale dell'arte*. 1958. Venezia: Istituto per la collaborazione culturale.

AA. VV. *Un dizionario dell'era fascista* - Società editrice fiorentina. s.d.

AA. VV. *Carlo Ludovico Ragghianti e l'arte in Italia tra le due guerre. Nuove ricerche intorno e a partire dalla mostra del 1967 Arte Moderna in Italia 1915-1935 (atti del convegno).*

Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte Lucca

AA. VV. *Autobiografia del fascismo: antologia di testi fascisti, 1919-1945.* 2001. Biblioteca di cultura storica. Torino: Einaudi.

AA. VV. *I Bollettino periodico Sindacato Belle Arti fascista di Sardegna,* Fratelli Pala Editori
Genova, marzo 1932.

AA. VV. *Il Bollettino periodico Sindacato Belle Arti fascista di Sardegna,* Fratelli Pala Editori
Genova, agosto 1932.

AA. VV. *La Biennale di Venezia: le esposizioni internazionali d'arte, 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi,* Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Electa, 1996.

AA.VV *Sardegna intellettuale,* Dimas, Torino 1935

AA.VV. *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta.* Electa, 1993.

AA.VV. *Il nuovo Stato: quindicinale fascista: notizie, commenti, studi.* 1932. Genova: Stabilimento tipografico Marsano.

AA.VV. *Venezia e la Biennale, i percorsi del gusto* Fabbri Editore, 1995

Altea G. Magnani M. *Pittura e Scultura del primo '900* [Sassari]: Banco di Sardegna; Nuoro: Ilisso. Ilisso ©1995.

Altea, Giuliana e Magnani, Marco. 1990. *Le matite di un popolo barbaro. Grafici e illustratori sardi 1905-1935.* Sassari: Silvana editoriale

Altea, Giuliana e Montaldo Anna Maria *Francesco Ciusa, gli anni delle Biennali 1907 – 1928*. Nuoro: Ilisso 2007

Altea, Giuliana, e Marco Magnani *Stanis Dessy, maestri dell'arte sarda*. Nuoro: Ilisso 2002.

Altea, Giuliana, e Marco Magnani. 1998. Giuseppe Biasi. *maestri dell'arte sarda*. Nuoro: Ilisso.

Altea, Giuliana, e Marco Magnani. 2000 *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*. Banco di Sardegna; Nuoro: Ilisso. ©2000.

Altea, Giuliana. 2004. *Francesco Ciusa*. maestri dell'arte sarda. Nuoro: Ilisso.

Antonello Negri *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni - Mondadori bruno - Libro*
Librerie Università Cattolica del Sacro Cuore. s.d. Consultato 3 gennaio 2024

Argan, Giulio Carlo e Bonito Oliva, Achille. *L'Arte moderna 1770-1970. L'Arte oltre il Duemila*, Milano: Sansoni, ed. 2016.

Argan, Giulio Carlo. 1968. *Storia dell'Arte Italiana* in quattro volumi, Sansoni Editore.

Atzeni, Francesco 2005. *Mediterranea (1927-1935): politica e cultura in una rivista fascista*. Agorà. Cagliari: AM&D.

Atzeni, Francesco. 2004. «Tra sardismo e fascismo. Intellettuali, politica e cultura nella crisi dello Stato liberale». *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Cagliari*, 105.

Belli, Gabriella, e Enrico Crispolti. 1997. *Arte e Stato: le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie: 1927-1944*. Milano: Skira.

Benzi, Fabio. 1986. «Materiali inediti dall'archivio di Cipriano Efisio Oppo». *BOLLETTINO D'Arte*.

Benzi, Fabio. 2018. «Arte di Stato durante il regime fascista: una storia di fallimenti nel segno dei meccanismi del “consenso”». *piano b. Arti e culture visive* 3 (1): 162–86.
<https://doi.org/10.6092/issn.2531-9876/8990>.

Benzi, Fabio. *Arte in Italia tra le due guerre*. Bollati Boringhieri 2013

Bertelli, Briganti, Giuliano. *Storia dell'Arte Italiana*, vol. 4 Electa Bruno Mondadori 1992

Biasi, Giuseppe. 1935. *I parenti poveri: postilla alla comparsa conclusionale sulle quadriennali*. Sassari: Stamperia della Libreria italiana e straniera.

Bignami, Elena. 2016. *La donna nella propaganda fascista (1919-1943)*. Imprensa da Universidade de Coimbra. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1064-1> 12.

Bottai, Giuseppe. 1940. *Politica fascista delle arti*. Problemi della scuola e della vita.

Bottai, Giuseppe. 1943. *Fronte dell'arte / Giuseppe Bottai*. Firenze: Vallecchi.

Bottai, Giuseppe. s.d. *L'organizzatore sindacale fascista*. Ed. del Diritto del lavoro.

Bossaglia, Rossana. 1990. Francesco Ciusa. Ilisso

Branca, Remo. 1975. *La vita nell'arte di Francesco Ciusa*. Cagliari: Fossataro 1975.

Braun, Emily, Emilio Gentile, a c. di. 2008. *Modernità totalitaria: il fascismo italiano*. 1. ed. Storia e società. Roma: Laterza.

Brigaglia, Manlio. (a cura di) *La questione sarda*, Nuoro, Ilisso, 2000

C. Di Stefano, *Il fascismo e le arti. Analisi del caso Biennale di Venezia 1928-1942*, Tesi di Laurea Magistrale, Facoltà Design e Arti, Corso di Laurea Specialistica in Progettazione e Produzione delle Arti Visive, Università IUAV di Venezia. A.A. 2008-09.

Carassi, Marco (a cura di) 2018. *Sugli archivi di persona, esperienze a confronto*. Atti del seminario. Il mondo degli archivi. Quaderni n.5. Torino.

Carli, Maddalena. 2020. *Vedere il fascismo: arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)* / Maddalena Carli. Studi storici Carocci 345. Roma: Carocci.

Casero, Cristina. 2010. *La Casa del Fascio di Como e le sue "decorazioni". Uno strumento di comunicazione del potere.* Ricerche di S/Confine, n. 1 I (1): 17.

Castelfranco, Giorgio.1948. *La XXIV Biennale internazionale d'arte di Venezia*, in Bollettino d'arte, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, fascicolo III.

Casula, Antioco. 1933. *Sos cantos de sa solitudine.* Cagliari: Tipografia AGIS.

Cazzato, Vincenzo, a c. di. 2001. *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta.* Quaderni / Ministero per i beni e le attività culturali. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato.

Ciani, Plinio. 1975. *Graffiti del Ventennio.* Milano: SugarCo.

Cioli, Monica. 2011. *Il fascismo e la sua arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento* / Monica Cioli. Inediti del MART. Firenze: Olschki.

Ciusa Mascolo, Antonietta. 1999. *Francesco Ciusa, mio padre.* Nuoro: Il Maestrale.

Ciusa, Maria Elvira e Volpi, Marinella. *L'isola nelle correnti, la pittura e la grafica di Giuseppe Biasi nell'arte italiana ed europea del '900.* Libri Scheiwiller 1985.

Collotti, Enzo. *Fascismo, fascismi.* Milano: Sansoni 2004.

Confederazione Nazionale dei Sindacati fascisti Professionisti e Artisti. 1934. Regolamento Unico - Approvato dal duce del fascismo e proposto dalla confederazione per tutti i sindacati interprovinciale. Sassari: Stamperia della Libreria Italiana e Straniera.

Contu, Giuditta Mariana. *Figurazione e astrazione nelle Biennali veneziane del secondo dopo guerra. Ricostruzione filologica e riflessioni critiche.* Tesi di Laurea Magistrale in Archeologia e Storia dell'Arte, Università degli Studi di Cagliari. A.a. 2023/24.

Cordova, Ferdinando. 1974. *Le origini dei sindacati fascisti, 1918-1926.* Biblioteca di cultura moderna. Ricerca su partito, Stato e società civile nell'Italia fascista (1922-1945). Roma: Laterza.

Dantini, Michele. 2018. *Arte e politica in Italia: tra fascismo e Repubblica.* Donzelli editore.

De Angelis, Daniela. 1999. *Il Sindacato Belle Arti: una ricerca sui documenti dell'Archivio dello Stato dell'E.U.R. a Roma.* Nettuno: Gruppo 88.

Deiana, Micaela, Giusti, Lorenzo e Manca, Emanuela. 2017. (a cura di) *Arte contemporanea in Sardegna (1957-2017).* Arezzo: Magonza.

De Begnac, Yvon. 1990. *Taccuini mussoliniani.* Storia/memoria. Bologna. Il Mulino.

De Felice, Renzo. 1997. *Intervista sul fascismo.* Economica Laterza. Laterza.

De Sabbata, Massimo. 2006. *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini, 1928-1942.* Udine: Forum.

Del Puppo, Alessandro 2000. *Appunti da una stagione di esposizioni italiane in Revista de história da arte e arqueologia*, 33.

Del Puppo, Alessandro, *Da Soffici a Bottai. Una introduzione alla politica fascista delle arti in Italia*, in *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 2, Brasile, Campinas (1995-96).

Del Puppo, Alessandro. 2021. *Arte Contemporanea. Tra le due guerre.* Arte Contemporanea. Carocci.

Della Maria, Giuseppe. 1963. *Storia e scritti de L'unione sarda nel suo primo settantennio, (6 ottobre 1889-6 ottobre 1958)*. Bibliotheca bibliographica Sardiniae. Cagliari: Società editoriale italiana.

Demuro, Salvatore Antonio. 1989. *Luce, Tono, Ruralità nella pittura di Cesare Cabras. Opere dal 1911 al 1960*. Stef Spa

Di Martino, Enzo. 1995. *La Biennale di Venezia, cento anni di storia e cultura 1895-1995*, Milano, Mondadori.

Donaggio, Adriano. 1988. *Biennale di Venezia, un secolo di Storia*. Giunti 1988

Donati, Alessandra e Ferrario, Rachele e Simoncelli, Silvia. 2018. (a cura di) *Artists' archives and estates: cultural memory between law and market*. Edizioni scientifiche italiane.

Fergonzi, Flavio. 1992. "dalla Monumentomania alla Scultura Arte Monumentale", in *La scultura monumentale negli anni del fascismo, Arturo Martini e il Monumento del Duca d'Aosta*, Torino, Umberto Allemandi & C.

Ferrario, Rachele. 2018. *Margherita Sarfatti: la regina dell'arte nell'Italia fascista*. Oscar storia. Milano: Mondadori.

Figari, Filippo. 1924. *La civiltà di un popolo barbaro*. Cagliari: Edizioni della Fondazione Il nuraghe.

Figari, Filippo e Carta Raspi, Raimondo. 1929. *Filippo Figari: pittore*. Sardegna artistica. Seconda serie: gli artisti. Cagliari: Edizioni della Fondazione Il nuraghe.

Frongia, Maria Luisa. 1999. *Mario Delitala. maestri dell'arte sarda. Nuoro: Ilisso 1999*.

Frongia, Maria Luisa. 2006. *Pietro Antonio Manca. maestri dell'arte sarda. Nuoro: Ilisso*.

Frongia, Maria Luisa. 1998. *Catalogo della Collezione Man, Museo Arte*. Nuoro: MAN.

Frongia, Maria Luisa. 2004. *Mario Delitala. maestri dell'arte sarda*. La Nuova Sardegna. Nuoro: Ilisso.

Frongia, Maria Luisa. *Pietro Antonio Manca. maestri dell'arte sarda*. La Nuova Sardegna. Nuoro: Ilisso.

Garroni, Marcella. 2010. (Tesi di Dottorato) *Fascismo, scuola e società in Sardegna: l'istruzione classica, scientifica e magistrale*. Università degli Studi di Roma Tor Vergata. A. A. 2009/2010

Gentile, Emilio 1996. *Le origini dell'ideologia fascista, 1918-1925*. Biblioteca storica. Bologna: Il Mulino.

Gentile, Emilio. 2005. *Fascismo: storia e interpretazione*. Economica Laterza. Roma: Laterza.

Gentile, Emilio. 2019. *Chi è fascista*. Robinson. Letture. Roma: Laterza.

Giglio, Vittorio. 1932. *Mostre sindacali d'arte*. Rivista Cultura Moderna. Milano: Vallardi.

Giuva, Linda e Vitali, Stefano e Zanni Rosiello, Isabella. 2007. *Il potere degli archivi: usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea*. Milano: Bruno Mondadori.

Griffin, Roger. 2007. *Modernism and fascism: the sense of a beginning under Mussolini and Hitler*.

Gregory, Tullio, a c. di. 1987. *E 42, utopia e scenario del regime*. 1. ed. Venezia: Cataloghi Marsilio.

Iamurri, Laura e Spinazzé, Sabrina. 2001. *L'arte delle donne: nell'Italia del Novecento*. Meltemi Editore srl.

Innocenti, Marco. 2001. *Le signore del fascismo: donne in un mondo di uomini.*

Testimonianze fra cronaca e storia. Seconda guerra mondiale. Milano: Mursia.

Ladogana, Rita. *Francesco Ciusa. Gli anni delle Biennali. L'Anfora sarda.* in Francesco Ciusa:

gli anni delle biennali 1907-1928 (a cura di) Altea, Montaldo.

Maltese, Corrado. *Storia dell'Arte Italiana (1785 – 1943)* . Einaudi Editore 1960

Malvano, Laura. 1988. *Fascismo e politica dell'immagine.* Temi. Torino: Bollati Boringhieri.

Masi, Alessandro (a cura di), G. Bottai, *La politica delle arti. Scritti 1918-1943*, Roma, Editalia, 1992.

Mattone, Antonello, e Luigi Berlinguer. 1998. *La *Sardegna.* Torino: G. Einaudi.

Morelli, Michela. 2019. *Illustrazione, ideologia e giornalismo. Scipione e Mafai, «L'Italia Letteraria» e il racconto dell'arte e della politica europea nell'Italia fascista degli anni Trenta.* Italogramma (17), 1–24. <https://ojs.elte.hu/italogramma/article/view/6117>

Mossa, Vico. 1954. *L'Istituto Statale d'arte per la Sardegna, Sassari.* Firenze: Le Monnier.

Mura, Marisa. *Francesco Ciusa alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma.* Estratto da: Studi Romani (gennaio-dicembre 2009) 2009.

Murtas, Gianni. 1996. *Filippo Figari.* Nuoro: Ilisso.

Nicoloso, Paolo. 2008. *Mussolini architetto: propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista.* Einaudi storia. Torino: Einaudi.

Oppo, Cipriano Efisio. *Il Pittore P. A. Manca e la sua concezione immaginativa della pittura.* Milano: Igiesse, 1955.

Pane, Caroline. *La Biennale di Venezia del 1948. Rappresentazioni italo-francesi e poste in gioco politiche all'indomani della Seconda guerra mondiale*, in *Luoghi d'Europa: culti, città, economie*. Quaderni di Storicamente, n. 2, Bologna: CLUEB, 2012.

Perin, Chiara. *La vera mostra del fascismo. Arte contro la barbarie a Roma nel 1944*, in *Ricerche di S/Confine*, Dossier 4, 2018.

Pescarmona, Daniele. *La pittura del primo Novecento in Sardegna (1900- 1945)* in AA.VV (a cura di) *La pittura in Italia – Il Novecento*. Electa Milano 1991

Picciau, Maria Dolores. 1998. *Arte e identità nella rivista Mediterranea (1925-1935)*. Sassari: Iniziative Culturali.

Picciau, Maria Dolores. 1996. *Le radici perdute: cultura artistica e identità nella rivista «il nuraghe» (1923-1929)*. Sassari: Iniziative Culturali.

Picciau, Maria Dolores. 2007. *Tra Sardismo e Fascismo. Arte e identità nelle riviste sarde del Novecento*. Zonza editori

Plaisant, Luisa Maria. (a cura di) 2000. *La Sardegna nel regime fascista*. Nuovi studi dell'Istituto sardo per la storia della Resistenza e dell'autonomia 2. Cagliari: CUEC.

Luca Quattrocchi, Ilaria Schiaffini, *Esporre l'arte dell'era fascista. Cronache e storia / "Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo" Note storiografiche attorno al successo delle mostre sull'arte tra le due guerre* in "Italia contemporanea" 279/2015, DOI: 10.3280/IC2015-279007

Ruggeri, Simona Viviana. 2004. *Donne e giornali nel fascismo: dizionario storico-biografico*. San Gavino Monreale: Fiore.

Romanelli, Domenico. 1976. Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia, La Biennale di Venezia, ASAC Archivio storico delle arti contemporanee.

Salvagnini, Sileno. 2000. *Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943*. figli di Mercurio. Bologna: Minerva Soluzioni Editoriali.

Sarfatti, Margherita G. 1919. *La fiaccola accesa: polemiche d'arte*. Raccolta di breviari intellettuali. Milano: Istituto Editoriale Italiano.

Sedita, Giovanni. 2010. Gli intellettuali di Mussolini: la cultura finanziata dal fascismo. Biblioteca di Nuova storia contemporanea. Firenze: Le Lettere.

Serri, Mirella. 2005. *I redenti: gli intellettuali che vissero due volte, 1938-1948*. Collana storica. Milano: Corbaccio. **Sotgiu, Girolamo.** 1990. *Storia della Sardegna dalla Grande guerra al fascismo*. Storia e società. Roma: Laterza.

Tarquini, Alessandra. 2011. *Storia della cultura fascista*. vie della civiltà. Bologna: Il Mulino.

Tedeschi, Francesco. Luciano Caramel. Scritti sull'astrattismo in Italia tra le due guerre, Milano: Electa, 202

Tomasella, Giuliana. 2001. *Biennali di guerra arte e propaganda negli anni del conflitto, 1939-1944*. Imago vocis. it: Il poligrafo.

Tomasella, Giuliana. 2017. *Esporre l'Italia coloniale: interpretazioni dell'alterità regesto delle esposizioni* di Priscilla Manfren e Chiara Marin. Biblioteca di arte. Padova: Il Poligrafo.

Valle, Nicola. 1973. *Filippo Figari: la vita, le opere*. Cagliari: Fossataro.

Zeri, Federico. 1984. (voce a cura di per la sezione dal Medioevo al Novecento) Enciclopedia Storia dell'Arte Italiana in 16 volumi. Giulio Einaudi Editore.

