

tornabuoniArt



**Morandi, Balla, de Chirico  
and Italian Painting 1920-1950**

**12 February - 18 April 2020**

Project by | Progetto  
Tornabuoni Art London  
Ursula Casamonti

Edited by | Curato da  
Tornabuoni Art London

Editorial Staff | Redazione  
Tornabuoni Art London

Editorial coordination |  
Coordinamento editoriale  
Tornabuoni Art London

Translations | Traduzioni  
Giulia Couzzi  
Arianna Zeni

Printing | Stampa  
Cappelli Arti Grafiche, Florence, Italy  
January 2020

Photo Credits | Crediti fotografici  
© Archivio Casorati  
© Archivio della Società per le Belle Arti  
ed Esposizione Permanente, Milan  
© Archivio Sironi  
© Paolo Monti / Fondazione BEIC  
© Herbert List /Magnum Photos  
© Gianni Berengo Gardin / Contrasto  
Galleria Milano  
© Graziadei / Archivio Storico  
della Biennale di Venezia, ASAC  
© Rome, E. Gigli Collection  
© Archivio Giorgio Morandi

Texts by | Testi di  
Flavia Frigeri  
Janet Abramowicz

We would like to thank those who  
contributed to the making of the catalogue  
Vorremmo ringraziare tutti coloro che hanno  
contribuito alla realizzazione del catalogo

Estorick Collection of Modern  
Italian Art, London;  
Società per le Belle Arti  
ed Esposizione Permanente, Milan;  
Archivio Casorati, Turin;  
Centro Studi Giorgio Morandi, Bologna;  
E. Gigli Collection, Rome;  
Elisabetta Staudacher;  
Paola Zanetti Casorati;  
Elena Gigli;  
Archivio Storico della  
Biennale di Venezia, ASAC  
Contrasto Galleria Milano, Milan;  
Fondazione BEIC, Milan;  
Archivio Sironi, Milan;

Special thanks to all  
the lenders, in particular to  
Un ringraziamento speciale  
a tutti i prestatori, in particolare a

Roberto Casamonti  
Roberta Cremoncini, Estorick  
Collection of Modern Italian Art

# Morandi Balla de Chirico

## and Italian Painting 1920-1950

Essay by  
Saggio di  
**Flavia Frigeri**

With an original text by  
Con un testo originale di  
**Janet Abramowicz**

Cover | Copertina

Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1958  
oil on canvas, 11,81 x 13,77 in  
olio su tela, 30 x 35 cm

pp. 2-3  
Room X Sala X  
Seconda Mostra del Novecento Italiano,  
Palazzo della Permanente, Milan, 1929  
© Archivio della Società per le Belle Arti  
ed Esposizione Permanente, Milan

pp. 6-7  
Carlo Carrà, *Marina*, 1954  
(detail | dettaglio)  
oil on canvas, 19,68 x 27,55 in  
olio su tela, 50 x 70 cm

pp. 8-9  
Felice Casorati, *Cerere I*, 1933  
(detail | dettaglio)  
tempera on canvas, 52,36 x 79,92 in  
tempera su tela, 133 x 203 cm

pp. 10-11  
Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1955  
(detail | dettaglio)  
oil on canvas, 9,44 x 14,56 in  
olio su tela, 24 x 37 cm

pp. 12-13  
Room XI Sala XI  
Seconda Mostra del Novecento  
Italiano, Palazzo della Permanente,  
Milan, 1929  
© Archivio della Società per  
le Belle Arti ed Esposizione  
Permanente, Milan

tornabuoniArt





P. PICASSO







17	<b>Foreword</b> Introduzione Ursula Casamonti
20	<b>Timeline of the Italian Novecento</b> Cronologia del Novecento Italiano
22	<b>In and around Novecento: between political art and tradition</b> Novecento e Dintorni: tra arte politica e tradizione Flavia Frigeri
34	<b>Morandi and the Italian Novecento</b> Morandi e il Novecento Italiano Janet Abramowicz
44	<b>Works</b> Opere
132	<b>Letters and Historical Documents</b> Lettere e documenti storici
154	<b>Appendix</b> Apparati



# Foreword Introduzione

Ursula Casamonti

The idea for this new exhibition comes from the desire to deepen our understanding of Italian figurative art between the two world wars – known as the Novecento movement – and to promote its international recognition by organising the first ever London exhibition dedicated to the Novecento movement in our exhibition spaces. Generally overlooked by the international critics of the day, Italian figurative art in this period added fundamental innovations to the artistic panorama, which deserve a more careful rereading.

Many of the artists presented in our exhibition have contributed fundamentally to building the base for the artistic explorations of the 1950s and 1960s, more renowned in today's international market. Artists such as Giacomo Balla, Giorgio Morandi, Giorgio de Chirico, to name a few, gave proof through their artworks of the existence of a figurative art that was still strongly capable of surprising and representing a breeding ground for new experiences.

As the tragic experience of the First World War ended, the 1920s were marked by an artistic search for a new balance and rigour that spread also throughout Italy with the founding of a new movement, known as Italian Novecento. Reacting to the provocative Futurism and to the intellectual Metaphysical Painting, the novecentisti share the desire for a renewed classicism and for continuity with the great Italian pictorial tradition.

The name Novecento itself, which means the 1900s or twentieth century, comes from the aspiration of the movement to rise as an example of the art of its time, or, to use the words of the critic Rossana Bossaglia,

as “peak patrol of a new phase of the figurative culture”.

Gathered around the charismatic figure of the writer and critic Margherita Sarfatti, who supported the vision of the movement and promoted its exhibitions, this group exhibited for the first time in 1922 at the Galleria Pesaro in Milan. Not a program, a manifesto or a shared stylistic trend, but “precision in the signs, decision in the colours, determination in the form... aspiration towards the

L'idea di questo nuovo progetto espositivo nasce dalla volontà di approfondire la ricerca sull'arte figurativa italiana tra le due guerre e di contribuire al suo riconoscimento internazionale dedicandole per la prima volta una mostra nei nostri spazi espositivi. Tendenzialmente poco affrontata dalla critica contemporanea d'oltralpe, l'arte figurativa italiana di questi anni ha apportato al panorama dell'arte novità fondamentali che meriterebbero una rilettura più attenta.

Molti degli artisti presentati in questa mostra hanno infatti contribuito in maniera fondamentale a costruire le basi per le ricerche artistiche degli anni '50 e '60, oggi più note sul mercato.

Artisti come Giacomo Balla, Giorgio Morandi, Giorgio de Chirico, solo per citarne alcuni, attraverso le loro opere hanno dato segno e prova dell'esistenza di un'arte figurativa ancora fortemente capace di sorprendere e di rappresentare un terreno fertile per nuove esperienze.

Conclusa la tragica esperienza del primo conflitto mondiale, gli anni Venti sono segnati dalla ricerca di un nuovo equilibrio e rigore che coinvolge anche l'Italia con la nascita di un nuovo movimento conosciuto come Novecento italiano. Reagendo alle provocazioni del Futurismo e all'intellettualismo della Metafisica, i novecentisti condividono il desiderio di un rinnovato classicismo e di una continuità con la grande tradizione pittorica italiana.

La scelta stessa del nome “Novecento” nasce infatti dall'aspirazione del movimento ad erigersi come esempio dell'arte del proprio tempo, o per usare le parole della critica Rossana Bossaglia, come “pattuglia di punta di una nuova fase della cultura figurativa”.

Raccolti intorno alla carismatica figura della critica Margherita Sarfatti, che ne sosteneva la visione e ne promuoveva le mostre, questo gruppo espone per la prima volta nel 1922 alla Galleria Pesaro di Milano. Non un programma, un manifesto o una comune tendenza stilistica, ma “precisione nel segno, decisione nel colore, risolutezza nella forma... aspirazione verso il concreto, il semplice e il definitivo” sono, secondo

[Previous page](#) | [Pagina precedente](#)

Room I | Sala |  
*Seconda Mostra del Novecento Italiano*,  
Palazzo della Permanente, Milan, 1929  
© Archivio della Società per le Belle Arti  
ed Esposizione Permanente, Milan

concrete, the simple and the definitive” are, according to Sarfatti herself, the elements that bring together the members of the movement. The variety of the styles, the wide-ranging personalities and the different artistic background of these painters find in the Italian Novecento the shared ambition of representing a kind of national art and the will to return to a lyrical purism and a solemn simplicity.

With this exhibition, Tornabuoni Art aims to present to London and the international public a vision as complete as possible of the Italian Novecento and of some of its major figures. We especially thank the Estorick Collection for their valuable collaboration that significantly enriched this exhibition.

Taking inspiration from the three artworks presented by Morandi in 1926, on the occasion of the Prima Mostra del Novecento Italiano (First Exhibition of the Italian Novecento), curated by Margherita Sarfatti, the exhibition uncoils through the classical themes of figuration: landscape, still life and portrait. These three elements guide the spectator through the works presented, with a particular attention to colour and light in Morandi, de Pisis and Soffici, to the mysticism of the views in Carrà and Paresce and the exaltation of the elegant and golden women in de Chirico, Casorati, Campigli and Tozzi.

Finally, the exhibition “Morandi, Balla, de Chirico and Italian Painting 1920-1950” aims to raise international awareness of these artists who, over the course of three decades, while following a seemingly traditional path, created innovative new visions and wrote a significant chapter in the history of art, both in Italy and worldwide.

la stessa Sarfatti, gli elementi che accomunano gli esponenti del movimento. L'eterogeneità degli stili, le personalità distanti e le formazioni differenti di questi pittori trovano infatti nel Novecento italiano la condivisa ambizione di rappresentare un'arte nazionale e la volontà di tornare a un purismo lirico e ad una solenne semplicità.

Tornabuoni Art si propone quindi con questa mostra di presentare al pubblico londinese e d'oltralpe uno scorcio quanto più completo possibile sul Novecento italiano e su alcuni dei suoi maggiori protagonisti. In questo intento è stata molto preziosa la collaborazione con la Estorick Collection, che ringraziamo in modo particolare.

Prendendo ispirazione dalle tre opere presentate da Morandi nel 1926, in occasione della Prima Mostra del Novecento Italiano, il percorso espositivo si snoda attraverso i temi classici della figurazione: il paesaggio, la natura morta e la figura femminile. Questi filoni accompagnano lo spettatore attraverso i capolavori presentati, dedicando una particolare attenzione al colore e alla luce di Morandi, de Pisis e Soffici, al misticismo delle vedute di Carrà e Paresce e all'esaltazione delle eleganti e auree donne di de Chirico, Casorati, Campigli e Tozzi.

Infine, la mostra “Morandi, Balla, de Chirico and Italian Painting 1920-1950” si pone come obiettivo quello di sensibilizzare maggiormente il mercato internazionale nei confronti degli artisti che, nel corso di trent'anni, hanno portato la pittura figurativa a livelli di estrema qualità e ricerca, scrivendo una pagina importante nella storia dell'arte italiana e non solo.

# Timeline of the Italian Novecento exhibitions

## Cronologia delle mostre del Novecento Italiano



*Prima Mostra del Novecento Italiano*  
Palazzo della Permanente, Milan (110 artists - Balla, Borra, Campigli, Carrà, Casorati, de Chirico, De Pisis, Marussig, Morandi, aresce, Rosai, Severini, Sironi, Soffici, Tozzi amongst them)

14 Feb - 31 Mar 1926



*Seconda Mostra del Novecento Italiano*, Palazzo della Permanente, Milan (116 artists - Borra, Campigli, Carrà, Casorati, De Pisis, Marussig, Morandi, Paresce, Rosai, Severini, Sironi, Soffici, Tozzi amongst them)

2 Mar - 30 Apr 1929

*Novecento Italiano* in Stoccolma and Helsinki (52 artists)

1931

End of *Novecento Italiano*

1933

Galleria Pesaro, *Sette pittori del Novecento Italiano*, Milan (Dudreville, Bucci, Funi, Marussig, Oppi, Malebra, Sironi)

26 Mar 1923

*Neue italienische Malerei: Novecento Italiano*  
Museum am Augustusplatz, Lipsia (15 artists - Casorati and Carrà amongst them)

1928

Historical birth of the group, *Il Gruppo dei Pittori del '900*, Milan

1922

Venice Biennial, *Sei pittori del Novecento* (Marussig, Sironi, Dudreville, Malerba, Bucci, Funi)

1924

*Première Exposition à Paris d'un groupe de peintres du Novecento italiano*, Galerie Carminati, Paris

17 May - 12 Jun 1926

*Exposition du Novecento italiano*  
Palais des Beux-Arts, Nice

1929

*Los amigos del arte* in Buenos Aires (46 artists - amongst them Casorati, de Chirico, Morandi)

1930

*Novecento Italiano* at Kunstnernes Hus in Oslo (52 artists)

1932

Covers of the exhibition catalogues *Prima Mostra del Novecento Italiano* (1926) and *Seconda Mostra del Novecento Italiano* (1929)  
Copertine dei cataloghi della *Prima Mostra del Novecento Italiano* (1926) e della *Seconda Mostra del Novecento Italiano* (1929)  
© Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milan

# In and around Novecento: between political art and tradition

## Novecento e Dintorni: tra arte politica e tradizione

Flavia Frigeri

With the onset of Fascism marked by Benito Mussolini's march on Rome in 1922, Italy was poised to change drastically its cultural, social and political views. Over the course of twenty years of Fascist rule, Italy metamorphosed in ways that are far more nuanced than the regime first, and the dictatorship later, would suggest. The agricultural primacy envisioned through the reclaiming of the Pontine Marshes was counterpoised by major urban redevelopments. The yearning towards modernity spearheaded by Mussolini through many of his most ambitious architectural projects, was matched by a longing to fulfil the promise of Italy's Imperial past. Past, present and future clashed and converged making the so-called *ventennio* (twenty-year rule) a time ridden with ambiguities and grey zones. Art was no exception and the work produced under these politically firm and yet culturally nebulous circumstances is at stake here.

On 26 March 1923, at the opening of the exhibition "Sette Pittori del Novecento" (Seven Painters of the Twentieth Century) in Milan, Mussolini set forth what could be loosely described as his agenda for the arts. As part of this he disavowed the possibility of having "an art of the State" stressing the fact that art pertained to "the domain of the individual".<sup>1</sup> This benign attitude allowed Mussolini to draw artists and intellectuals to the Fascist state. At one remove from the totalitarian grip coercing the arts in Nazi Germany, Fascist Italy maintained a more liberal attitude, which in turn fostered greater diversity and a more tolerant spirit. Naturally, an insidious system of administrative controls was put in place to tame those straying from the dominant ideology.

La marcia su Roma organizzata da Benito Mussolini nel 1922 è il preludio all'avvento del fascismo che provocherà un drastico cambiamento politico, culturale e sociale in Italia. Nel corso del ventennio di dominio fascista, l'Italia subisce proclami diversi e opposti che confondono ed esaltano il popolo, al primato agricolo previsto attraverso la bonifica delle Paludi Pontine si contrappongono importanti riqualificazioni urbane. Il desiderio di modernità e grandiosità voluto da Mussolini si rispecchia nei suoi progetti architettonici più eclatanti ed è accompagnato dall'ambizione di far rivivere i fasti dell'Impero Romano. Passato, presente e futuro si sono associati e scontrati rendendo il ventennio un periodo pieno di ambiguità e zone grigie. L'arte non ha fatto eccezione e il lavoro prodotto in queste circostanze politicamente rigide ma culturalmente nebulose è qui analizzato.

Il 26 marzo 1923, in occasione dell'inaugurazione della mostra "Sette Pittori del Novecento" a Milano, Mussolini chiarifica quella che può essere liberamente considerata la sua agenda per l'arte. Viene negata la necessità di istituire "un'arte di Stato" sottolineando invece il "dominio dell'individuo" nella creazione artistica.<sup>1</sup> Questo atteggiamento benevolo permette a Mussolini di attirare artisti e intellettuali verso lo stato fascista. Differenziandosi dal totalitarismo nazista espresso anche in campo artistico l'Italia fascista ha mantenuto un atteggiamento più liberale, che ha finito per favorire una maggiore diversità e uno spirito più tollerante. Naturalmente, è stato messo in atto un sistema insidioso di controlli amministrativi per domare coloro che si allontanavano troppo dall'ideologia dominante.

Questo saggio, in particolare, vuole esplorare la connessione,

Most significantly from the perspective of this essay, is the almost seamless connection established between the Novecento group and what was perceived then (and to a certain extent also now) to be an official Fascist style. Indeed, Mussolini attended the opening of the Novecento exhibitions in 1923 and 1926 and yet as the latter exhibition proves the style of the works on view was far from unified. Heterogeneity was, in fact, at the heart of the Novecento project. And as artist Mario Sironi later testified: "The 'Novecento' was a group of people who could call themselves painters. Not amateurs. Painters! [...] in this gathering of values coming straight from the trenches, there was no political intention whatsoever. Each one was what they wanted to be. 'Novecentismo' was created later by the minor painters".<sup>2</sup> As one of the foremost exponents of the revival of classical values traditionally associated with Novecento, Sironi made an important distinction here by emphasising the independence of Novecento painting in the face of 'Novecentismo' considered to be purely derivative. My ambition in this essay is to consider Sironi's statement in light of the stylistically and thematically diverse output that has come to be associated with Novecento. As part of this, I will consider how Novecento artists were at once political (in that most of them swore allegiance to Fascism) and yet they avoided blatantly ideological imagery, typical of State art.

### Margherita Sarfatti and the making of Novecento

Novecento as a self-standing movement first came into being in 1922. The group formed by Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Piero Marussig, Gian Emilio Malerba, Mario Sironi, and Ubaldo Oppi was officially launched by the exhibition held at the Galleria Pesaro in Milan in 1923. Mussolini, who attended the opening declared that he was "an artist among artists", making his support of the movement clear and manifest.<sup>3</sup> The following year, members of Novecento (with the exception of Oppi) exhibited at the 14<sup>th</sup> Venice Biennale. The group then temporarily disbanded and was later reformed. However, it was not until 1926 and the exhibition "I Mostra del Novecento Italiano" (I Exhibition of Italian Novecento) that the movement received widespread attention. At that point, the remit of Novecento had broadened, adding to its ranks: Giacomo Balla, Carlo Carrà, Felice Casorati, Fortunato Depero, Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis, Giorgio Morandi, Gino Severini and Ardengo

quasi senza soluzione di continuità, che si stabilì tra il gruppo del Novecento italiano e quello che allora fu percepito (e in un certo modo lo è anche adesso) come uno stile fascista ufficiale. Infatti, Mussolini partecipa all'inaugurazione delle mostre del Novecento nel 1923 e nel 1926 e tuttavia, come dimostra quest'ultima mostra, lo stile delle opere esposte era tutt'altro che unificato. L'eterogeneità era, infatti, al centro del progetto Novecento e come ha successivamente testimoniato l'artista Mario Sironi: "Il Novecento fu l'unione di quanti potevano chiamarsi pittori, non dilettanti, pittori! [...] Non ci fu, in questa adunata di valori che venivano dalla trincea, alcuna intenzione politica. Ognuno era quello che voleva essere. Furono in seguito i minori a fare il "novecentismo".<sup>2</sup> Essendo uno dei principali esponenti del rilancio dei valori classici tradizionalmente associati al Novecento, Sironi fece una distinzione importante enfatizzando l'indipendenza della pittura del Novecento di fronte al "Novecentismo" considerato puramente un derivato. La mia ambizione in questo saggio è quella di considerare l'affermazione di Sironi alla luce di una produzione artistica eclettica oggi associata al Novecento. A conferma di ciò, prenderò in considerazione l'attitudine degli artisti del Novecento al tempo stesso politici (molti di loro giurarono fedeltà al fascismo) ma anche apolitici nel momento in cui evitarono accuratamente immagini ideologiche, tipiche dell'arte di stato.

### Margherita Sarfatti e la realizzazione del Novecento

Il Novecento come movimento autonomo è nato nel 1922. Il gruppo formato da Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Piero Marussig, Gian Emilio Malerba, Mario Sironi e Ubaldo Oppi è stato lanciato ufficialmente dalla mostra tenutasi alla Galleria Pesaro a Milano nel 1923. Mussolini, che partecipa all'inaugurazione, dichiara di essere "artista fra gli artisti", rendendo chiaro e manifesto il suo sostegno al movimento.<sup>3</sup> L'anno seguente, i membri del Novecento (ad eccezione di Oppi) espongono alla XIV Biennale di Venezia. Il gruppo poi si scioglie temporaneamente e si riforma successivamente modificato. Tuttavia si deve arrivare al 1926 e alla mostra "I Mostra del Novecento Italiano" perché il movimento riceva un'attenzione diffusa. Il gruppo del Novecento si era, nel frattempo, allargato includendo: Giacomo Balla, Carlo Carrà, Felice Casorati, Fortunato Depero, Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis, Giorgio Morandi, Gino Severini e Ardengo Soffici, tra gli altri. Anche se il lavoro di questi artisti era effettivamente presente nella mostra del 1926, la loro fedeltà a Novecento era al massimo tenue,

Soffici, among others. While the work of these artists was indeed paraded in the 1926 exhibition, their allegiance to Novecento was at best tenuous, as will become apparent in the following pages.

When mapping the development of Novecento, it is crucial to recognise the role played by art critic Margherita Sarfatti, who instrumentally shaped and promoted the movement during its crucial phases. To Sarfatti Futurism represented a pre-war excess. Her ambition was, in fact, to relinquish all avant-garde tendencies by retrieving a lexicon solidly inscribed in Italy's art historical tradition. Individualism, which she associated with a Romantic legacy and experimental avant-garde yearnings, was to be replaced by an art that could speak to the contemporary moment and by extension to Fascism. Novecento represented a modern-day reprise of Quattrocento painting. And through the re-articulation of the country's artistic past, Sarfatti hoped to rekindle ties with craftsmanship, while also returning to an art centred on naturalism with a special emphasis on the human figure. While the formal purity found in the works of Masaccio, Piero della Francesca and Andrea del Castagno was hailed as a guiding force, artists were nevertheless cautioned from literal imitation and encouraged instead to extoll key formal principles such as beauty and simplicity in a new synthesis.

#### Felice Casorati's sense of suspension

Casorati maintained an ambivalent relationship to Novecento and yet his paintings, together with Sironi's monumental murals, emblemise the synthesis of originality and tradition at the heart of the movement. In works like *Cerere I* (1933), *Nudo di schiena* (1939) and *Fanciulla Bruna* (1942) the viewer is projected into a space voided of temporal referents. A sense of existential angst – of the kind that will come to the fore in the aftermath of World War II – envelops these women. As Antonio Paolucci cogently noted, Novecento had a penchant for “metaphysics” and “metahistory”, two conditions which eschewed a direct connection to reality.<sup>4</sup> And indeed, these women inhabit a space that has been suspended in time. All ties to the present have been severed as they project an inward-looking sensibility. Commenting on Casorati's work the art critic Nino Barbantini stated:

It is undeniable that contemporary classicizing trends have also had an effect on Casorati. Ten years ago, his work

come risulterà evidente nelle pagine seguenti.

Nella mappatura dello sviluppo del Novecento, è fondamentale riconoscere il ruolo svolto dalla critica d'arte Margherita Sarfatti, che ha definito, ispirato e promosso il movimento durante le sue fasi cruciali. Per Sarfatti il futurismo ha avuto una sua valenza in quanto eccesso prebellico, la sua ambizione è, invece, quella di abbandonare tutte le tendenze d'avanguardia troppo spinte recuperando un lessico solidamente iscritto nella tradizione storica dell'arte italiana. L'individualismo, che lei associa ad un retaggio romantico e alle pulsioni sperimentali delle avanguardie, deve essere sostituito con un'arte che possa parlare allo spirito contemporaneo collegandosi all'ideologia fascista. Novecento rappresenta una ripresa moderna della pittura del Quattrocento e, attraverso la riarticolazione del passato artistico del paese, Sarfatti spera di riaccendere i legami con l'artigianato, tornando anche a un'arte centrata sul naturalismo con un'enfasi speciale dedicata alla figura umana. Mentre la purezza formale presente nelle opere di Masaccio, Piero della Francesca e Andrea del Castagno viene salutata come forza guida, gli artisti del Novecento sono tuttavia ammoniti dall'imitazione letterale e incoraggiati invece ad esaltare principi formali chiave come la bellezza e la semplicità declinati in una nuova sintesi.

#### Il senso di sospensione di Felice Casorati

Casorati mantiene un rapporto ambivalente con Novecento e tuttavia i suoi dipinti, insieme ai monumentali murali di Sironi, simboleggiano la sintesi di originalità e tradizione al centro del movimento. In opere come *Cerere I* (1933), *Nudo di schiena* (1939) e *Fanciulla Bruna* (1942) lo spettatore viene proiettato in uno spazio privo di riferimenti temporali. Un senso di angoscia esistenziale - del tipo che verrà alla ribalta dopo la Seconda Guerra Mondiale - avvolge queste donne. Come notò con convinzione Antonio Paolucci, Novecento aveva un debole per la “metafisica” e la “metastoria”, due condizioni che evitavano all'artista una connessione diretta con la realtà.<sup>4</sup> E in effetti, queste donne abitano in uno spazio che è stato sospeso nel tempo. Tutti i legami con il presente sono stati recisi mentre le loro figure proiettano una sensibilità interiore complessa. Commentando il lavoro di Casorati, il critico d'arte Nino Barbantini ha dichiarato:

Che le attuali tendenze classicheggianti abbiano avuto effetto anche su Casorati mi pare innegabile. Dieci anni fa era più fatuo e più fresco; adesso lo studio degli antichi, di Piero

was more vacuous and more lively; now the study of the ancients, of Piero della Francesca for example and of the *quattrocentisti* from Ferrara, is his daily bread...<sup>5</sup>

The long shadow of Quattrocento painting is made palpable by the sombre palette and the aspiration toward simplicity. And yet, the brushstroke with its Impressionist inklings is inescapably modern. Hermetic and to a certain extent disquieting, Casorati's depictions of women acknowledge the possibility of a “modern classicism” reliant on art historical interpretations, but also filtered through the lens of pure form. The ultimate aspiration for Casorati and his peers was to see Piero della Francesca as a forerunner to modernism, thus establishing the possibility for Quattrocento painting to be relevant in the present. However, for all its yearning to make the past contemporary, Novecento was also indebted to a more recent past and specifically to the enigmatic and psychologically charged visions of Metaphysical painting. By the time that Novecento had come into being both de Chirico and Carrà had turned their backs on Metaphysical painting, even though the vision of enigmatic otherness that they had pioneered still lingered. For instance, “Magic Realism”, a term coined by the German critic Franz Röh in 1925, epitomised the renewal of metaphysical values in the wake of a return to figuration. For Röh, works falling in this magical realist realm were imbued with “an inherent magic, spiritualness, and secrecy, despite their calmness, resignation, or apparent sobriety”.<sup>6</sup> Of the Italian artists loosely associated with Novecento, Antonio Donghi is the one who most willfully responded to Röh's predicament. The tension between “an inherent magic” and a notion of “calmness” and “resignation”, however, almost uncannily captured Casorati's sense of suspension. In *Nudo di schiena* a naked woman stands in front of a threshold. A window, a door or possibly even a mirror create a divide between the woman's internal isolation and the outside world. On the surface, this is an ordinary scene and yet the feeling conveyed is *extra-ordinary*. Similarly, in *Fanciulla bruna* the young girl looks down with consternation. The psychological charge is palpable and a feeling of mysterious loss is evoked.

#### Monumental Sironi

Without a doubt Sironi remains the most politically committed artist of the Novecento group. Unflinchingly loyal to Mussolini, the artist never relinquished his trust

della Francesca per esempio e dei quattrocentisti di Ferrara, è il suo pane quotidiano...<sup>5</sup>

La lunga ombra della pittura del Quattrocento è resa palpabile dalla tavolozza cupa e dall'aspirazione alla semplicità. Eppure, la pennellata con le sue impronte di stampo impressionista è inevitabilmente moderna. Ermetiche e in una certa misura inquietanti, le raffigurazioni delle donne di Casorati percepiscono la possibilità di un “classicismo moderno” basato su interpretazioni storiche ma anche filtrato attraverso la lente della forma pura. L'aspirazione finale per Casorati e i suoi contemporanei era vedere Piero della Francesca come un precursore del modernismo, stabilendo così la capacità, per la pittura del Quattrocento, di essere rilevante nel presente. Ma al di là del suo desiderio di rendere contemporaneo il passato, Novecento non può fare a meno di essere in debito anche con un passato più recente e in particolare con le visioni enigmatiche e psicologicamente suggestive della pittura metafisica. Alla nascita di Novecento, sia de Chirico che Carrà avevano voltato le spalle alla pittura metafisica, anche se la visione dell'enigmatica alterità che avevano sperimentato persisteva ancora. Ad esempio, “Realismo magico” un termine coniato dal critico tedesco Franz Röh nel 1925, incarnava il rinnovamento dei valori metafisici sulla scia di un ritorno alla figurazione. Per Röh, le opere che rientrano in questo regno realista e magico sono intrise di “una magia, una spiritualità e una segretezza intrinseche, nonostante la loro calma, rassegnazione o apparente sobrietà”.<sup>6</sup> Degli artisti italiani vagamente associati al Novecento, Antonio Donghi è quello che ha risposto più esplicitamente alle considerazioni di Röh. La contrapposizione tra “una magia intrinseca” e la nozione di “calma” e “rassegnazione” si esprime in modo quasi misterioso nel senso di sospensione percepibile nelle opere di Casorati. In *Nudo di schiena* una donna nuda si trova di fronte ad una soglia, una finestra, una porta o forse anche uno specchio creando una divisione tra l'isolamento interno della donna e il mondo esterno. In apparenza, questa è una scena normale e tuttavia la sensazione trasmessa è straordinaria. Allo stesso modo, in *Fanciulla bruna* la ragazza guarda in basso con costernazione. La tensione psicologica è palpabile e viene evocata una sensazione di misteriosa perdita.

#### Sironi monumentale

Senza dubbio Sironi rimane l'artista più politicamente impegnato e convinto del gruppo Novecento. Assolutamente



XVII Biennale di Venezia, 1930:  
 from left | da sinistra: A. Wildt,  
 E. Oppo, F. Casorati, M. Sarfatti,  
 U. Ojetti, A. Maraini, A. Cataldi  
 © Courtesy Archivio Storico della Biennale  
 di Venezia, ASAC, Photo Graziadei

in Fascism remaining true to the regime until its downfall. As Emily Braun argued: "He embodies the best, and the worst, of compromised culture under Fascism, but he was undeniably the emblematic figure of the period and the only artist to devise an original style consistent with modernist principles".<sup>7</sup> As a result, Sironi's legacy has been at best fraught, with commentators often unable to look beyond his political allegiance. Strikingly, however, Sironi's art – as noted by Braun – belied a modernist commitment despite its archaizing features and mythological referents, which served Fascism's didactic ambitions. Sironi conceived of his art and especially the commissions for murals and wall decorations as a tool to engage and mobilize the masses, while also lending a contemporary valence to a mythical past. Evocative, but also crude in their archaic stylisation Sironi's figures called to mind an a-temporal setting in which the Fascist body could play out its symbolical and ritual prowess.

In *Composizione (Studio per parete)* (1940), fragments of the past come together with snippets from the present. The colour scheme is muted revealing Sironi's penchant for earthy tones. The composition (a study for a mural) is flat and the narrative is fragmented. Classical motifs are interwoven with geometrical forms and an overarching melancholic mood envelops the composition as whole. Like Casorati, also Sironi permeates his compositions with a sense of suspension. This is perhaps best emblematised by the series of portraits he made in the early 1920s, where stock motifs (such as architecture, painting and sculpture) are enveloped in an enigmatic mood. The figures, symbolising the different arts are portrayed within monumental architectural backdrops and the tools of their trade complete the scene. The artist and the architect are presented as foundational figures in the establishment of the new Fascist order. By adopting this symbolical register Sironi moulded his aesthetics according to his ideological vision, treading the fine line between political art and art of politics.

#### Futurism vis-à-vis Novecento

The relationship between Futurism and Fascism is a convoluted one; characterised by moments of alignment and peaks of deep distrust on the part of both parties. In his *Futurist Manifesto* of 1909, Filippo Tommaso Marinetti – founder of the Futurist movement – had

fedele a Mussolini, l'artista non ha mai rinnegato la sua fede fascista rimanendo legato al regime fino alla sua caduta. Come sosteneva Emily Braun: "Incarna il meglio e il peggio della cultura compromessa sotto il fascismo, ma è stato innegabilmente la figura emblematica del periodo e l'unico artista a ideare uno stile originale coerente con i principi modernisti".<sup>7</sup> Di conseguenza, l'eredità di Sironi è stata nella migliore delle ipotesi aspramente dibattuta, con commentatori spesso incapaci di guardare aldilà della sua adesione al fascismo. Sorprendentemente, tuttavia, l'arte di Sironi, come notato da Braun, ha smentito un assunto modernista nonostante le sue caratteristiche arcaizzanti e i riferimenti mitologici che servivano alle ambizioni didattiche del fascismo. Sironi ha concepito la sua arte e in particolare le commissioni per decorazioni murali come uno strumento per coinvolgere e mobilitare le masse, prestando al contempo una valenza contemporanea a un passato mitico. Evocative, ma anche essenziali nella loro arcaica stilizzazione le figure di Sironi hanno creato un ambiente a-temporale in cui il corpo fascista poteva esprimere la sua qualità simbolica e rituale.

In *Composizione (Studio per parete)* (1940), frammenti del passato si uniscono a frammenti del presente. La combinazione di colori è attutita, rivelando la tendenza di Sironi per i toni della terra. *Composizione (uno studio per un murale)* è piatta e la narrazione è frammentata. Motivi classici sono intrecciati con forme geometriche e un umore malinconico sovrastante avvolge la "composizione" nel suo insieme. Come Casorati, anche Sironi permea le sue opere con una percezione di sospensione del presente in attesa di un futuro incerto. Questo sentimento è ancora più evidente nella serie di ritratti che realizza nei primi anni '20, in cui i personaggi, avvolti in un clima enigmatico, in realtà simboleggiano le diverse arti (architettura, pittura e scultura) e sono ritratti in monumentali fondali architettonici con gli strumenti del loro mestiere che completano la scena. L'artista e l'architetto sono presentati come figure fondamentali nell'istituzione del nuovo ordine fascista. Adottando questo registro simbolico Sironi modellò la sua estetica secondo la sua visione ideologica, calpestando la linea sottile tra l'arte politica e l'arte della politica.

#### Futurismo vis-à-vis Novecento

Il rapporto tra futurismo e fascismo è contorto; caratterizzato da momenti di allineamento e picchi di profonda sfiducia da parte di entrambe le parti. Nel suo Manifesto futurista

notoriously proclaimed: “We will glorify war – the world’s only hygiene – militarism, patriotism, the destructive gesture of freedom-bringers, beautiful ideas worth dying for”.<sup>8</sup> As evinced by these words a renewal in art was deeply entwined with ideas around patriotism and interventionism for Marinetti and his peers. On Mussolini’s own admission, Futurism’s hyperbolic aims resonated with early Fascist policies; leading Marinetti to join forces with the nascent Fascist party in 1919. The union, however, was short-lived and soon became ridden with tensions due to artistic and political disagreements. The main point of contention being Mussolini’s reluctance to accept Futurism’s proximity to avant-garde practices.

Despite this hostility toward the movement’s modernist project many of its affiliates swore their allegiance to Fascism, including Marinetti who supported Mussolini until the very end out of an almost blind commitment to patriotism. Giacomo Balla was similarly enthused with Fascism and the zeal was mutual as comments like the following made manifest: “In Balla, Fascism has found... the magical artist who has succeeded in properly exalting the great Revolution and its spiritual and aesthetic currents, with novelty, with enthusiasm, and with greatness”.<sup>9</sup> From these words it can be inferred that Balla had revoked his Futurist lexicon and replaced it with a figurative strand more sympathetic to Fascism. Indeed, works like *Le mani del popolo italiano* (1925) project an image of blatant triumphalism that spoke to the regime’s nationalistic fervour. By contrast, *Ballucecolormare* (c. 1924) and *Luce nella luce* (1928) call to mind Balla’s experiments with colour and light from his Futurist days. Distant from the suspended visions of Casorati and Sironi, Balla’s works are enthused with a joyful spirit; which ultimately countered the hermetic posturing of Novecento. Together with Depero, Balla spearheaded the aspirational vision of reconstructing the entire universe according to Futurist principles showing that the avant-garde movement was far from dead. By a similar account, a younger host of second-generation Futurists, including Benedetta Cappa Marinetti, Gerardo Dottori and Tullio Crali expanded Futurism’s technological imagination by exploring the possibilities of flight in their vertiginous *aeropittura* (aeropainting). The faith they placed in the cult of the machine was at odds with Novecento and yet it spoke to Mussolini’s radical vision for a technologically savvy society; making it clear how the two movements both served in different ways Fascism’s programmatic embrace of art.

del 1909, Filippo Tommaso Marinetti, fondatore del movimento futurista, ha notoriamente proclamato: “Noi vogliamo glorificare la guerra - sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore”.<sup>8</sup> Come dimostrato da queste parole, un rinnovamento nell’arte è profondamente intrecciato con le idee inerenti al patriottismo e all’interventismo propugnate da Marinetti e dai suoi pari. Per ammissione di Mussolini stesso, gli obiettivi iperbolici del futurismo concordavano con le prime istanze fasciste, inducendo Marinetti a unire le forze con il nascente partito fascista nel 1919. Questa concordanza, tuttavia, ha avuto vita breve e presto diventa piena di tensioni create da disaccordi artistici e politici. Il punto principale della contesa è la riluttanza di Mussolini ad accettare la vicinanza del futurismo con le idee d’avanguardia.

Nonostante questa ostilità nei confronti del progetto modernista del movimento futurista, molti dei suoi affiliati hanno giurato fedeltà al fascismo, tra questi Marinetti che con un impegno quasi cieco per il patriottismo ha sostenuto Mussolini fino alla fine. Allo stesso modo Giacomo Balla è entusiasta del fascismo e lo zelo è reciproco quando si manifestano commenti come il seguente: “Il fascismo ha trovato in Balla...l’artiere magico che ha saputo esaltare degnamente la grande Rivoluzione e le sue correnti spirituali ed estetiche, con entusiasmo con grandezza”.<sup>9</sup> Da queste parole si può dedurre che Balla avendo revocato il suo lessico futurista sostituendolo con un filo figurativo più vicino all’ideale fascista ha incontrato il favore assoluto del regime. In effetti, ne *Le mani del popolo italiano* (1925) si prospetta un’immagine di palese trionfalismo che parla del fervore nazionalistico del regime. Al contrario, *Ballucecolormare* (1924 circa) e *Luce nella luce* (1928) ricordano gli esperimenti di Balla con i colori e la luce dei suoi giorni futuristi. Distanti dalle visioni sospese di Casorati e Sironi, le opere di Balla sono entusiaste, piene di uno spirito gioioso che, alla fine, contrastò la postura ermetica del Novecento. Insieme a Depero, Balla ha guidato l’aspirazione visionaria di ricostruire l’intero universo secondo i principi futuristi, dimostrando che il movimento d’avanguardia era tutt’altro che morto.

Secondo un racconto analogo, una schiera più giovane di futuristi di seconda generazione, tra cui Benedetta Cappa Marinetti, Gerardo Dottori e Tullio Crali, ha ampliato l’immaginazione tecnologica del futurismo esplorando le possibilità del volo nella loro vertiginosa aeropittura. La fede che riponevano nel culto della macchina era in contrasto con Novecento e tuttavia parlava della visione

### I Mostra del Novecento Italiano

Exhibitions were fundamental in Fascism’s self-promotion and ritualistic display of prowess. Early on, Mussolini recognised that the structure of display was there to support his vision and make it accessible to the masses. As a result, during the *ventennio* the regime sponsored multiple levels of exhibitions. These included: synodical exhibitions (regional exhibitions), the Quadriennale d’Arte Nazionale in Rome (for the most talented artists to emerge from the synodical exhibitions), the Esposizione Internazionale d’Arte in Venice (the Venice Biennale), the Triennale in Milan and the “Mostra della Rivoluzione Fascista” (Exhibition of the Fascist Revolution, 1932) still considered one of the regime’s most aggrandizing acts of self-representation. As a powerful cultural weapon, these exhibitions were vast and impressive attracting thousands of visitors keen to partake in the transformative ritual that was set before them. Arguably, the faith in exhibitions as a medium able to direct the gaze and promote a fascist narrative was pioneered by the “I Mostra del Novecento Italiano” held at Palazzo della Permanente in Milan in 1926. Sarfatti was at the helm of this exhibition, which saw an extensive line-up of artists and an eclectic range of works included. Mussolini showed his undivided support by attending the opening and giving a speech, in which he made the connection between political and cultural revolution explicit. In other words, art could not be rescinded from political intent, even though the works on display promoted for the most part an a-temporal and a-political narrative.

Well-known artists like de Chirico, Giorgio Morandi, Enrico Prampolini, Balla, Carrà and Casorati were exhibited alongside lesser known ones, such as Guido Cardorin and Hugo Adami, just to name two. The *comitato direttivo* (organising committee) led by Sarfatti reserved the right to invite artists and select the works. In the catalogue published in conjunction with the show the selection criteria was spelled out, even though the exact specifications remained vague. The rhetoric was mired in hyperbolic terms and aulic concepts, such as “vigorous and noble spiritual travail” determined – at least on paper - the eclectic range of exhibited works.<sup>10</sup> Varying levels of artistic competence were on display in this heterogenous gathering and yet on closer inspection it became apparent that thematically there was an overarching sense of consistency.

Women were without a doubt the most revered subjects

radicale di Mussolini per una società tecnologicamente esperta chiarendo come i due movimenti servissero entrambi, in modi diversi, ad abbracciare il programma culturale e artistico del fascismo.

### I Mostra del Novecento Italiano (1926)

Le mostre sono fondamentali per l’autopromozione del fascismo. Mussolini chiarisce da subito che la struttura stessa di una mostra deve essere il percorso che la renda fruibile e accessibile alle masse. Di conseguenza, durante il ventennio il regime sponsorizza più livelli di mostre. Si parte con le mostre sindacali e regionali, il secondo livello è rappresentato dalla Quadriennale d’Arte Nazionale di Roma riservata agli artisti più talentuosi emersi nelle mostre sindacali e poi si passa all’approdo più prestigioso l’Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia (Biennale). Inoltre, il regime si fa forte di altre esposizioni come la Triennale di Milano e la “Mostra della Rivoluzione Fascista” (1932) che è ancora considerata uno degli atti di autorappresentazione del regime più esaltanti. Nate per essere una potente arma culturale, queste mostre sono vaste e coinvolgenti, attirano migliaia di visitatori desiderosi di prendere parte al rituale propagandistico che era stato impostato per loro. Probabilmente, la fiducia riposta nelle mostre come mezzo in grado di rafforzare il consenso e promuovere la narrazione fascista è stata introdotta dalla “I Mostra del Novecento Italiano” tenutasi al Palazzo della Permanente a Milano nel 1926. Sarfatti è saldamente al timone di questa mostra, che vede una vasta partecipazione di artisti e una gamma eclettica di opere incluse. Mussolini dimostra la sua totale adesione all’iniziativa partecipando all’apertura e tenendo un discorso teso a rendere esplicito il legame imprescindibile tra rivoluzione politica e rivoluzione culturale. In altre parole, l’arte procedeva a braccetto con la rivoluzione politica, anche se le opere esposte promuovevano per lo più una narrazione a-temporale e a-politica.

Artisti famosi come de Chirico, Giorgio Morandi, Enrico Prampolini, Balla, Carrà e Casorati vengono esposti insieme a quelli meno conosciuti, come Guido Cardorin e Hugo Adami, solo per citarne due. Il Comitato Direttivo guidato da Sarfatti si riserva il diritto insindacabile di invitare gli artisti e selezionare le opere. Nel catalogo pubblicato in concomitanza con la mostra sono stati indicati i criteri di selezione, anche se le specifiche sono piuttosto vaghe. La retorica è esasperata con termini iperbolici e concetti aulici, come “vigorous e nobile travaglio spirituale” e molto è

of the show. Mothers, sisters and otherworldly goddesses were virtually omnipresent. Casorati included a portrait of his sister, while Campigli with his lyrical painting concocted an image of a-temporal womanhood. The influence of Etruscan painting and sculpture was already present in Campigli's work, but with time it will become more explicit, as evinced by *Due amiche* (1948) and *Campi arati* (1957). While different degrees of femininity were on display, womanhood appeared to be irrevocably attached to motherhood. Religious scenes also made an appearance with an abundance of direct and indirect tributes to Giotto. Stock characters such as harlequin were featured alongside mythical creatures like medusa. And landscapes ranged from imaginary cities to seascapes and mountain views. The modern metropolis was strikingly absent giving way to agricultural realities, in which hard working farmers collected the products of their labour.

At odds with the effervescence of his Futurist cities Carrà's visions of archaic landscapes were enveloped in a veiled mist anticipating the effect of works like *Marina* (1941) and *Marina con palo* (1951). The still-life genre was also well-represented and artists came to it from different perspectives. For instance, Morandi's contrived compositions counteracted Filippo de Pisis' loosely painted ones. In keeping with his obsessive reconfiguration of the same set of objects Morandi concentrated on colour and form, as exemplified by *Natura morta* (1955). By contrast, de Pisis established a direct correlation between his still-life arrangements and the surrounding space. *Vaso di fiori in un interno* (c. 1945) remains testament to this integrated approach. De Chirico, as a newly established pictor classicus, paraded his kitsch view of antiquity and classical motifs. Lush brushstrokes and seductive colours conjured a lavish sensation, as demonstrated by *Nudo* (1930). Finally, like wild cards Depero and Prampolini injected some abstraction in this figurative coterie. By including two artists, who were so evidently out of joint, Sarfatti extended Novecento's remit. Concurrently she acknowledged – perhaps inadvertently - how nuanced the artistic landscape was at a time when art and politics were dangerously close.

finalizzato a giustificare, almeno sulla carta, la gamma eclettica di opere esposte.<sup>10</sup> Livelli diversi di competenza artistica sono presenti in questo incontro eterogeneo e tuttavia, ad un esame più attento, diventa evidente che, tematicamente, c'è un senso generale di coerenza.

Le donne sono, senza dubbio, i soggetti preminenti e più venerati della mostra. Madri, sorelle e dee ultraterrene sono praticamente onnipresenti. Casorati include un ritratto di sua sorella, mentre Campigli, con la sua pittura lirica, inventa un'immagine della femminilità a-temporale. L'influenza della pittura e della scultura etrusca era già presente nell'opera di Campigli, ma con il tempo diventerà più esplicita, come dimostrato da *Due amiche* (1948) e *Campi arati* (1957). I modelli femminili presenti sono tanti ma quello ideale è uno solo ed è legato alla maternità. Anche le scene religiose fanno la loro apparizione con un'abbondanza di tributi diretti e indiretti a Giotto. Personaggi popolari come Arlecchino sono presenti accanto a creature mitologiche come la Medusa. E i paesaggi variano passando da città immaginarie a paesaggi marini a vedute alpine. La moderna metropoli è sorprendentemente assente e lascia il posto alla realtà agricola, in cui i contadini che lavorano sodo raccolgono i prodotti delle loro fatiche.

In contrasto con l'effervescenza delle sue città futuriste i dipinti di Carrà, esposti in questa mostra, ci parlano di paesaggi arcaici avvolti da una nebbia velata che anticipa l'effetto di opere come *Marina* (1941) e *Marina con palo* (1951). Anche le nature morte sono ben rappresentate e gli artisti propongono diverse prospettive, ad esempio, le composizioni create da Morandi contrastano con quelle timidamente accennate da Filippo de Pisis. In linea con la sua ossessiva riconfigurazione dello stesso insieme di oggetti Morandi si concentra sul colore e sulla forma, come esemplificato da *Natura morta* (1955). Al contrario, de Pisis stabilisce una correlazione diretta tra le sue composizioni di natura morta e lo spazio circostante. Vaso di fiori in un interno (1945 circa) rimane testimonianza di questo approccio integrato. De Chirico, come *pictor classicus* di recente costituzione, è presente con la sua visione kitsch che mischia antichità e motivi classici. Pennellate lussureggianti e colori seducenti evocano una sensazione sontuosa, come dimostrato da *Nudo* (1930). Non si possono ignorare infine due jolly; Depero e Prampolini che iniettano un po' di astrazione in questo panorama figurativo. Con l'inclusione di due artisti, evidentemente fuori dal tracciato dell'esposizione, Sarfatti estende il mandato di Novecento riconoscendo, forse inavvertitamente, quanto sfumato fosse il panorama artistico in un momento in cui arte e politica erano pericolosamente vicine.

- 1 Benito Mussolini qtd. in Emily Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism* (Cambridge University Press, 2000). p. 1.
- 2 Mario Sironi qtd. in Elena Pontiggia, "Novecento and State Art" in *Post zang tumb tuuum: art life politics: Italia 1918-1943*, ed. Germano Celant, exh. cat. Milano: Fondazione Prada, 2018. p. 149.
- 3 Fernando Mazzocca, "Arte e Vita: Miti e Protagonisti del Novecento" in *Novecento: Arte e vita in Italia tra le due guerre*, ed. Fernando Mazzocca, exh. cat. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2013. p. 35.
- 4 Antonio Paolucci, "Quale Novecento" in *Novecento: Arte e vita in Italia tra le due guerre*, ed. Fernando Mazzocca, exh. cat. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2013. p.20.
- 5 Mazzocca, "Arte e Vita", p. 37.
- 6 Franz Röh qtd. in Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism*, p. 110.
- 7 Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism*, p. 16.
- 8 MARINETTI, F. T. "THE FOUNDING AND MANIFESTO OF FUTURISM (1909)." In *Futurism: An Anthology*, eds. Rainey Lawrence, Poggi Christine, and Wittman Laura. Yale University Press, 2009. p.51.
- 9 Dino Vittor Tonini qtd. in Elena Gigli, "Fascist Fervor in the Art of Giacomo Balla" in *Post zang tumb tuuum: art life politics: Italia 1918-1943*, ed. Germano Celant, exh. cat. Milano: Fondazione Prada, 2018. p. 62.
- 10 *Catalogo della prima mostra del Novecento italiano*. Milano: Palazzo della Permanente, 1926.

- 1 Benito Mussolini in Emily Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism* (Cambridge University Press, 2000). p. 1.
- 2 Mario Sironi in Elena Pontiggia, "Novecento e Arte di Stato" in *Post zang tumb tuuum: art life politics: Italia 1918-1943*, ed. Germano Celant. Milano: Fondazione Prada, 2018. p. 565.
- 3 Fernando Mazzocca, "Arte e Vita: Miti e Protagonisti del Novecento" in *Novecento: Arte e vita in Italia tra le due guerre*, ed. Fernando Mazzocca. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2013. p. 35.
- 4 Antonio Paolucci, "Quale Novecento" in *Novecento: Arte e vita in Italia tra le due guerre*, ed. Fernando Mazzocca. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2013. p.20.
- 5 Mazzocca, "Arte e Vita", p. 36-7.
- 6 Franz Röh in Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism*, p. 110.
- 7 Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism*, p. 16.
- 8 MARINETTI, F. T. "THE FOUNDING AND MANIFESTO OF FUTURISM (1909)" in *Futurism: An Anthology*, eds. Rainey Lawrence, Poggi Christine, and Wittman Laura. Yale University Press, 2009. p.51.
- 9 Dino Vittor Tonini in Elena Gigli, "La passione fascista nell'arte di Giacomo Balla" in *Post zang tumb tuuum: art life politics: Italia 1918-1943*, ed. Germano Celant. Milano: Fondazione Prada, 2018. p. 595.
- 10 *Catalogo della prima mostra del Novecento italiano*. Milano: Palazzo della Permanente, 1926.





Still life with objects found in the studio  
of Giorgio Morandi, Bologna, 1953  
Natura morta con oggetti trovati nello  
studio di Giorgio Morandi, Bologna 1953  
© Herbert List/Magnum Photos

Next page | pagina successiva  
Giorgio Morandi in his studio, Bologna, 1953  
Giorgio Morandi nel suo studio, Bologna, 1953  
© Herbert List/Magnum Photos



## Morandi and the Italian Novecento Morandi e il Novecento Italiano

from  
*Giorgio Morandi: The Art of Silence*  
by Janet Abramowicz (2004)

After a promising debut at the *Primaverile Fiorentina* in 1922, Morandi had returned to a rather lonely, uneventful life in Bologna, where he played no role in the official artistic circles. While younger, less talented, and more conservative artists were invited to exhibit locally and at the Venice Biennale, Morandi was ignored by dealers and official sponsors alike. But that began to change three years later when, in June 1925, Carlo Carrà - then art editor of the Milanese newspaper *L' Ambrosiano* - published an article praising Morandi as Bologna's best contemporary painter: "*One of the few young artists who knew how to resist the catastrophic storm of pseudo-traditionalism that broke out over Italy for a while after the war. An angry Morandi stands in the middle of it, yet... stands high above the obscene resurrection of the Academy*".

Carrà was the first to point out Morandi's isolation in Bologna, his disagreements with his teachers, and their lack of support. It could have been Carrà's article that prompted Margherita Sarfatti to include Morandi in her upcoming Novecento exhibition, scheduled to open in Milan in February 1926.

Letter from Ottone Rosai to Ardengo Soffici  
24 October 1928, Italy

"The point is to exhibit, and the way things are right now, there is no better Italian [artistic] organization... in this way they [the Selvaggi] can show people how superior they are... for the Novecento is still much better than [the] Venice [Biennale], where one still sees Tito and Bistolfi [leading conservative artists of the official establishment], who continue to dominate the scene there...

Make sure that Morandi and Maccari understand how much good it would do them to exhibit there... [and] specially Morandi who should take this opportunity to prove once and for all, who he is".

Dopo un promettente debutto alla mostra *Primaverile Fiorentina* nel 1922, Morandi era tornato ad una vita tranquilla e piuttosto solitaria a Bologna, lontano dai circoli artistici ufficiali. Mentre artisti più giovani, meno talentuosi e più conservatori venivano invitati a mostre locali e anche alla Biennale di Venezia, Morandi rimase ignorato sia dai mercanti di arte che dagli sponsor ufficiali. Tutto questo cominciò a cambiare tre anni dopo quando, nel giugno del 1925, Carlo Carrà - allora redattore d'arte del quotidiano milanese *L' Ambrosiano* - pubblicò un articolo elogiando Morandi come miglior pittore contemporaneo di Bologna: "*Uno dei pochi giovani artisti che ha saputo resistere alla catastrofica tempesta di pseudo-tradizionalismo che è scoppiata per un po' in Italia dopo la guerra. Un Morandi arrabbiato si trova nel mezzo di essa, eppure... sta in alto sopra l'oscena resurrezione dell'Accademia*".

Carrà fu il primo a sottolineare l'isolamento di Morandi a Bologna, i suoi disaccordi con i suoi insegnanti e la loro mancanza di sostegno. Potrebbe essere stato l'articolo di Carrà a spingere Margherita Sarfatti ad includere Morandi nella sua prima mostra sul Novecento, che inaugurò a Milano nel febbraio 1926.

Lettera di Ottone Rosai ad Ardengo Soffici  
24 ottobre 1928, Italia

"Il punto è esibire, e per come stanno le cose in questo momento, non esiste una organizzazione [artistica] italiana migliore... in questo modo loro [i Selvaggi] possono mostrare alla gente quanto sono superiori... perché il Novecento rimane migliore [della Biennale] di Venezia, dove si vedono ancora Tito e Bistolfi [i principali artisti conservatori dello stabilimento ufficiale], che continuano a dominare la scena...

Assicurati che Morandi e Maccari capiscano quanto farebbe bene loro esporre lì... [e] specialmente Morandi che dovrebbe cogliere l'occasione per dimostrare una volta per tutte chi è".





Photo of a meeting of the 1948 Venice Biennale's commission; from left: Semeghini, Casorati, Ragghianti, Carrà, Pallucchini, Lionello Venturi, Morandi, Longhi  
Foto della riunione della commissione della Biennale di Venezia del 1948, da sinistra: Semeghini, Casorati, Ragghianti, Carrà, Pallucchini, Lionello Venturi, Morandi, Longhi  
© Archivio Casorati

Next page | pagina successiva

Giorgio Morandi's studio, 1993  
Lo studio di Giorgio Morandi, 1993  
© Gianni Berengo Gardin  
Courtesy Contrasto Galleria Milano

SALA V <sup>A</sup>		SALA V	
<b>LICINI OSVALDO</b>		<b>CARPI ALDO</b>	
1 Natura morta	olio	16 Studio di ritratto	olio
2 Marina	>	17 Al mare	>
3 Marina	>	18 Ritratto (studio)	>
<b>MORANDI GIORGIO</b>		<b>DANI FRANCO</b>	
4 Natura morta	olio	19 L'antico ponte crollato	olio
5 Autoritratto	>	20 La cava di pietra	>
6 Paesaggio	>	21 Il pallaio d'inverno	>
<b>ZANINI GIGIOTTI</b>		<b>COSTETTI GIOVANNI</b>	
7 Natura morta	olio	22 Ritratto dello Scultore Antonio Pena	olio
8 L'incendio	>	23 Ritratto del poeta Piero Bargellini con la sua Signora	>
9 Paese	>	24 Pompeiana	>
<b>DE CHIRICO GIORGIO</b>		<b>CASORATI FELICE</b>	
10 Marina	olio	25 Conversazione Platonica (studio per il quadro)	olio
11 Achille	>	26 Ritratto della sorella	>
12 Autoritratto	>	<b>PUCCI SILVIO</b>	
<b>DUDREVILLE LEONARDO</b>		27 Ponte dell'Asse	olio
13 L'uccello imbalsamato	olio	<b>BUCCI ANSELMO</b>	
14 L'ultimo colpo	>	28 Tigre e Pavoni	olio
15 Il Martin pescatore	>	29 Fenicotteri	>
		30 Cedro del Libano	>

List of artists and artworks exhibited in room V at *Prima Mostra del Novecento Italiano* at Palazzo della Permanente, 1926  
Elenco degli artisti e delle opere esposte nella Sala V della *Prima Mostra del Novecento Italiano* presso Palazzo della Permanente, 1926  
© Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milan

some not at all until years after his death. Often, when his more daring works were displayed, they were largely ignored or misunderstood.

[...] Because of Mussolini's patronage, many critics and art historians writing after World War I assumed that the culture of the Novecento exhibitions was reactionary and deeply Fascist. Yet many of the works from those exhibitions made no political statement, and only a few paintings reflected the neoclassical style later associated with official Fascist art. [...] Party members, including Morandi, Maccari, Longanesi and Oppi, were among the artists opposed to the very idea of a Fascist style.

[...] Branded as a decadent artistic current of French and German origin [...], the Novecento exhibitions came to an end in Italy in 1929. Morandi's relationship with Sarfatti and the Novecento was probably one of expedience. [Margherita] Sarfatti was a catalyst for bringing modern artists together. She created a venue to exhibit for those not tied to the conservative official establishment and organized a structure for public acquisitions and sales. After the exhibition of the *Primaverile Fiorentina*, her exhibition was the first major national venue where Morandi could, in her words, show his work "in our most dynamic and modern city", Milan. Bologna offered neither interest nor opportunities for him (Morandi and Licini were the only artists from Bologna to receive invitations to Sarfatti's 1926 Novecento); Morandi had not as yet been invited to exhibit at the Venice Biennale. At the 1926 exhibition Morandi garnered the respect of Soffici and Tosi, two older and more established artists, and he had the opportunity to meet Oppi and Maraini.

[...] Despite the fact that right-wing Fascists accused Sarfatti of "xenomania" and belittled her Novecento exhibitions because they had not given rise to a truly national art, Sarfatti continued to organize Novecento Italiano exhibitions abroad into 1932 in France, in Finland, Germany, Switzerland, and Argentina. Morandi participated in four of these international shows.

lavori più interessanti furono esposti al massimo un paio di volte mentre era in vita, alcuni solo anni dopo la sua morte. Spesso, quando i suoi lavori più audaci venivano esposti, venivano largamente ignorati o fraintesi.

[...] A causa del patrocinio di Mussolini, molti critici e storici dell'arte, che scrissero a seguito della prima guerra mondiale, supposero che la cultura delle mostre del Novecento fosse reazionaria e profondamente fascista. Eppure molte delle opere di quelle mostre non avevano un intento politico e solo alcuni dipinti riflettevano lo stile neoclassico in seguito associato all'arte fascista ufficiale [...]. I membri del partito, tra cui Morandi, Maccari, Longanesi e Oppi, erano tra gli artisti contrari all'idea stessa di uno stile fascista.

[...] Etichettate come una corrente artistica decadente di origine francese e tedesca [...], le mostre del Novecento non ebbero ulteriori edizioni in Italia dopo il 1929. Il rapporto di Morandi con la Sarfatti e il Novecento fu dunque, probabilmente, una convenienza. Avendo riunito questi artisti moderni, [Margherita] Sarfatti ebbe una funzione catalizzante. Ella creò una struttura per esporre i lavori di quegli artisti non legati strettamente a un'istituzione conservativa ed ufficiale, dando vita ad una struttura che favoriva le acquisizioni e le vendite pubbliche. Dopo la mostra della *Primaverile Fiorentina*, la sua mostra fu la prima grande sede importante italiana in cui Morandi, dice lei, poteva mostrare il suo lavoro "nella nostra città più dinamica e moderna", Milano. Bologna non offriva né interesse né opportunità per lui (Morandi e Licini furono gli unici artisti bolognesi a ricevere inviti alla mostra sul Novecento di Sarfatti del 1926); Morandi non era stato ancora invitato ad esporre alla Biennale di Venezia. Alla mostra del 1926 Morandi ottenne il rispetto di Soffici e Tosi, due artisti più maturi e affermati, ed ebbe l'opportunità di incontrare Oppi e Maraini.

[...] Nonostante i fascisti di destra accusassero Sarfatti di "xenomania" e sminuissero le sue mostre del Novecento, perché non diedero vita ad un'arte veramente nazionalista, Sarfatti continuò ad organizzare mostre sul Novecento Italiano all'estero fino al 1932 in Francia, in Finlandia, Germania, Svizzera e Argentina. Morandi partecipò a quattro di queste mostre internazionali.



Works  
Opere

## Female Figures Figure femminili

Figures - especially female figures - were typical of this current and were usually represented in tranquil and relaxed poses, arms folded and hands often placed on the lap, wearing simple clothes, which [...] tended not to accentuate the fashion of the period, underlining instead a general tone of extemporal classicism.

[...] The setting is reduced to only a few essential elements. Generally speaking, whenever there are female figures seated in a room or in the open countryside, they are accompanied by objects which symbolize everyday life in its eternal and elementary aspects and art in its pure and elementary forms [...].

It is not always easy to establish who had initiated these iconographic schemes, which were met with considerable success from one country to another; what is certain is that the Novecento in Italy adopted these schemes and began to elaborate a theory about them.

Rossana Bossaglia and Howard Rodger MacLean

Caratteristica di questa corrente è la rappresentazione di figure - specialmente femminili - in pose calme e rilassate, le braccia conserte con le mani spesso posate in grembo, vestite con abiti semplici che [...] tendono a sottolineare un tono generale di classicità atemporale.

[...] L'ambientazione è ridotta a pochi elementi essenziali: in genere, quando si tratta di figure femminili sedute in una stanza, o in campagna, esse sono accompagnate da oggetti che simboleggiano la vita quotidiana nei suoi eterni elementari aspetti e l'arte nelle sue forme pure elementari [...].

Non sempre è facile stabilire chi abbia dato il via a questi schemi iconografici, che incontravano successo da un paese all'altro; certo è che l'Italia li aveva assunti all'interno di un movimento preciso, elaborando anche una teoria in proposito.

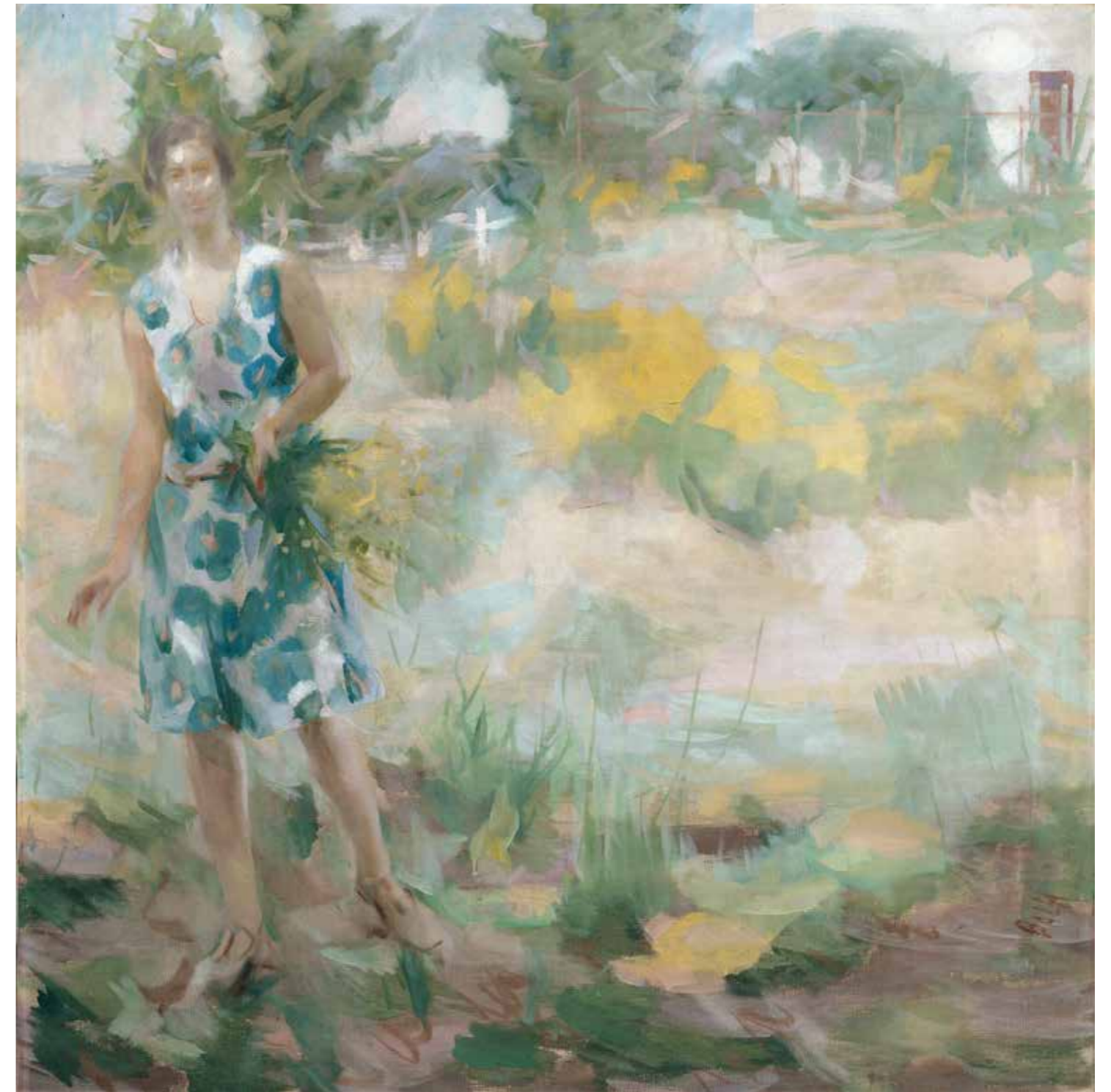
Room III | Sala III  
Seconda Mostra del Novecento Italiano,  
Palazzo della Permanente, Milan, 1929  
© Archivio della Società per le Belle Arti  
ed Esposizione Permanente, Milan



The painting depicts Balla's daughter Luce [...]. The subject is a pretext to create a interplay of reflections and transparencies that find a precise feedback in the fashion photographs of the time. In Balla's work a linguistic alternative to Futurism emerges, projected on equally modern researches that the photographic gaze was introducing to the time's taste, consequently making it develop. From the beginning of the 1920s Giacomo Balla, in fact, starts to alternate the more traditionally futuristic subjects with figurative subjects, until the prevarication of the first on the latter around the middle of the 1930s (however even after this date he will still apply, especially in a decorative prospective, the Futuristic stylistic features).

Giorgio Segato, *Giacomo Balla, Una riscoperta del nostro tempo*, 1983

Il dipinto rappresenta la figlia Luce [...]. Il soggetto è un pretesto per realizzare un gioco di riflessi e di trasparenze che trova un riscontro preciso nelle fotografie di moda dell'epoca. Si profila nel lavoro di Balla un'alternativa linguistica al futurismo, proiettata sulle ricerche altrettanto moderne che lo sguardo fotografico stava introducendo e sviluppando nel gusto dell'epoca. A partire dal principio degli anni Venti, infatti, Giacomo Balla inizia ad alternare soggetti figurativi a quelli più tradizionalmente futuristi, fino a un prevalere definitivo dei primi intorno alla metà degli anni Trenta (tuttavia anche dopo tale data egli continuerà ad applicare, soprattutto in campo decorativo, gli stilemi futuristi).



## Giacomo Balla

*Luce nella luce*, 1928  
oil on canvas, 51 1/2 x 51 1/2 in  
olio su tela, 131 x 131 cm



Pompeo Borra, *Il risveglio di Venere*, 1929

Exhibited during the | Esposta durante  
la *Seconda Mostra del Novecento Italiano*  
Palazzo della Permanente, Milan, 1929

**Borra [...] has abandoned the abstract purism with which he experimented at times during the 1930's, and has returned to the enthusiasm of his earliest professional years: mid-fifteenth-century humanism, especially that of Piero della Francesca [...]. Borra applies his neo-classicism to subjects of current humanitarian significance, and also to those of an idealistic detachment [...]. But unlike so many modern artists who have fallen under Piero's spell, he has retained his own sincerity, whose safeguard is a touching, shy humility.**

James Thrall Soby and Alfred H. Barr, *Twentieth-century Italian art*, 1949

Borra [...] ha abbandonato l'astrazione purista che a volte ha sperimentato negli anni '30, ed è tornato all'entusiasmo dei suoi primi anni: verso l'umanesimo della metà del XV secolo, in particolare quello di Piero della Francesca [...]. Borra applica il suo neoclassicismo a soggetti filantropici attuali, e anche a quelli caratterizzati da un distacco idealistico [...]. Ma a differenza di tanti artisti moderni che sono caduti sotto l'incantesimo di Piero, [Borra] ha conservato la sua sincerità, la cui salvaguardia è una toccante, timida umiltà.



## Pompeo Borra

*Modelle*, 1936  
oil on canvas, 41 3/4 x 33 1/2 in  
olio su tela, 106 x 85 cm

His original and refined compositions remind us of the walls of the houses of Pompeii. It is as if the painter shifted figures from a frescoed wall onto the canvas, arranging them in original compartments, thus creating a "fiction in a fiction".

Rosa Trillo Clough, *La Pittura Moderna Italiana e la Critica d'Arte*, 1948

Le sue originali e raffinate composizioni ci fanno pensare alle pareti delle case di Pompei. Sembra che il pittore riporti sulla tela, disponendole in originali scomparti, figure staccate da un muro fresco, creando così la "finzione nella finzione".



### Massimo Campigli

*Dame sul divano*, 1948  
oil on canvas, 12 x 15 1/2 in  
olio su tela, 30.5 x 39.5 cm



Massimo Campigli, *Testa ed anfora bianca*, 1929

Exhibited during the | Esposta durante  
la *Seconda Mostra del Novecento Italiano*  
Palazzo della Permanente, Milan, 1929



### Massimo Campigli

*Testa di donna con collana*, 1950  
oil on canvas, 18 x 15 1/4 in  
olio su tela, 46 x 38.5 cm

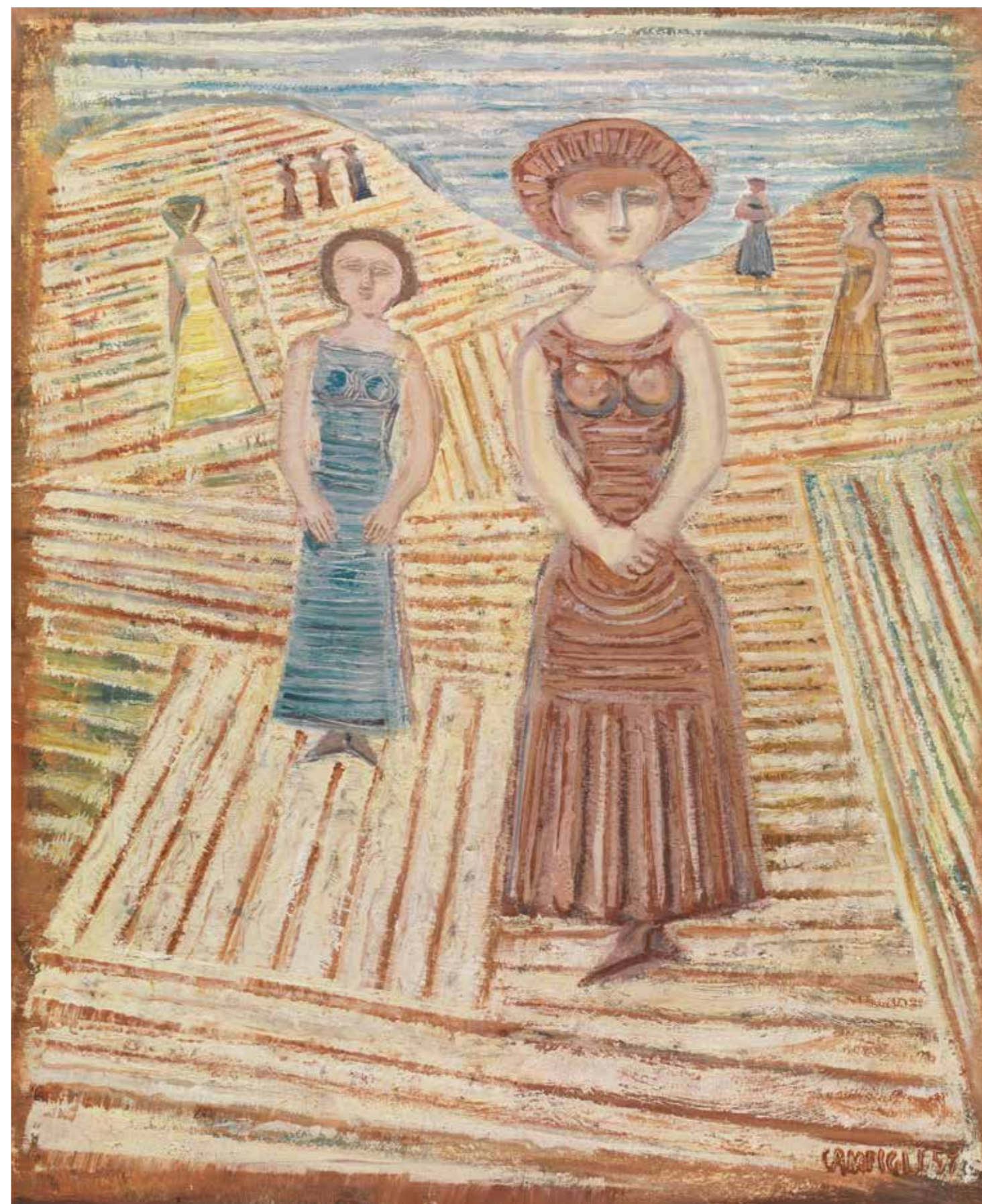
**Massimo Campigli**

*Donne ai tavolini*, 1952  
oil on canvas, 57 1/2 x 45 in  
olio su tela, 146 x 114 cm



Massimo Campigli

*Campi arati*, 1957  
oil on canvas, 34 3/4 x 28 1/2 in  
olio su tela, 88 x 72.5 cm





**Felice Casorati**

*Cerere I*, 1933  
tempera on canvas, 52 1/2 x 80 in  
tempera su tela, 133 x 203 cm



Felice Casorati, *Anna*, 1929

Exhibited during the | Esposta durante  
la *Seconda Mostra del Novecento Italiano*  
Palazzo della Permanente, Milan, 1929

### Felice Casorati

*Nudo di schiena*, 1939  
oil on canvas, 63 x 29 1/4 in  
olio su tela, 160 x 74 cm

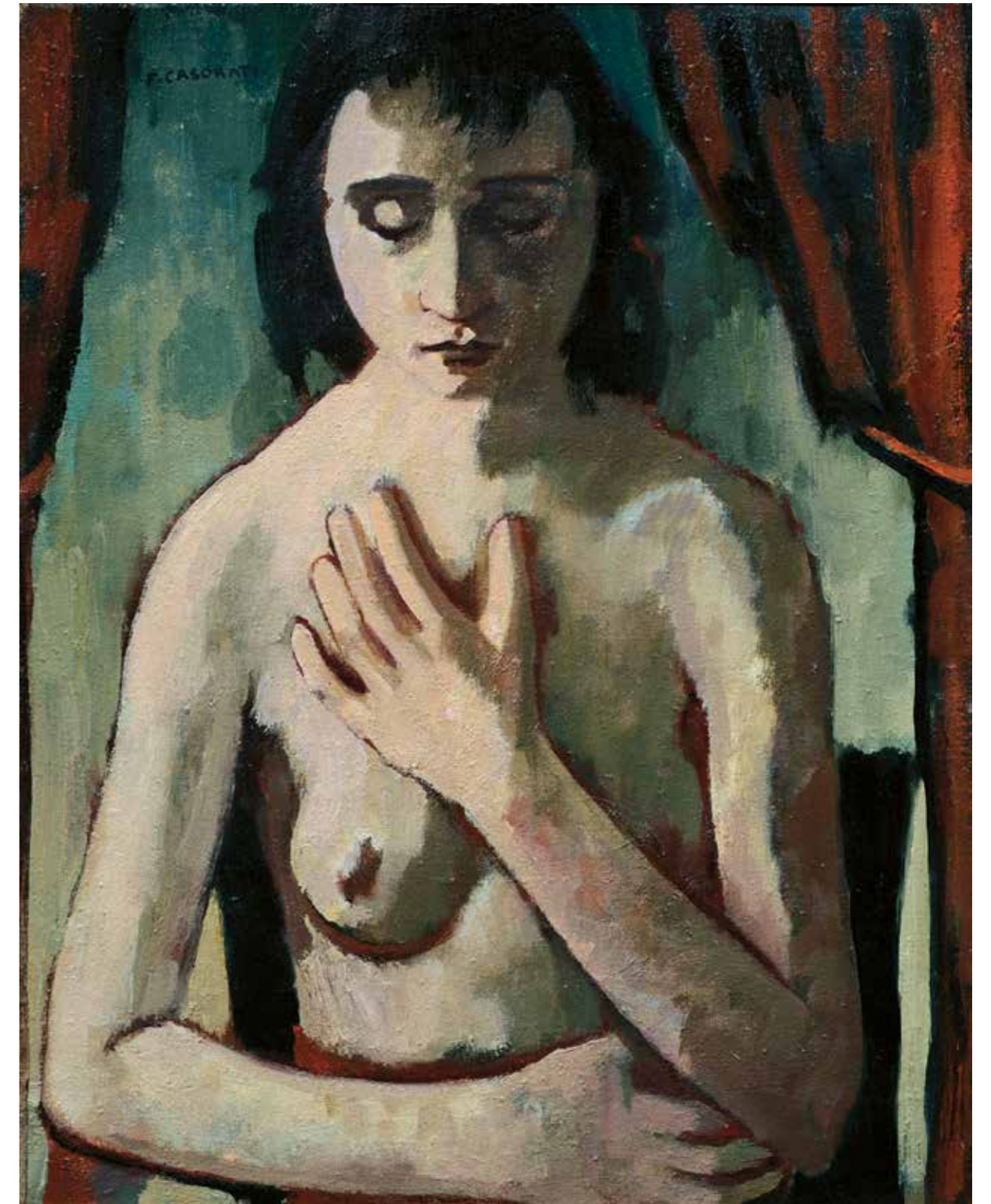




Felice Casorati is neo-classical for his interest in "the shape of form". There is what could almost be described as a pagan cult in him: to correct, to elevate, to recreate nature in an ideal form. In his works we find qualities of strength and harmony together. In his "solid" the "beautiful nudes style" is relevant, the musical rhythm of gestures and shapely forms, the compositional interweaving. Nature turns into Platonic forms dreamed of by his imagination.

Rosa Trillo Clough, *La Pittura Moderna Italiana e la Critica d'Arte*, 1948

Felice Casorati è neo-classico per il suo interessamento "della forma per la forma". Vi è in lui quasi un culto pagano: correggere, elevare, ricreare la natura in una forma ideale. Nelle sue opere ritroviamo qualità di forza e armonia insieme. Nel suo "concreto" è rilevante il "bello stile di nudi", il ritmo musicale dei gesti e delle forme tornite, l'intreccio compositivo. La natura si tramuta in forme platoniche sognate dalla sua fantasia.

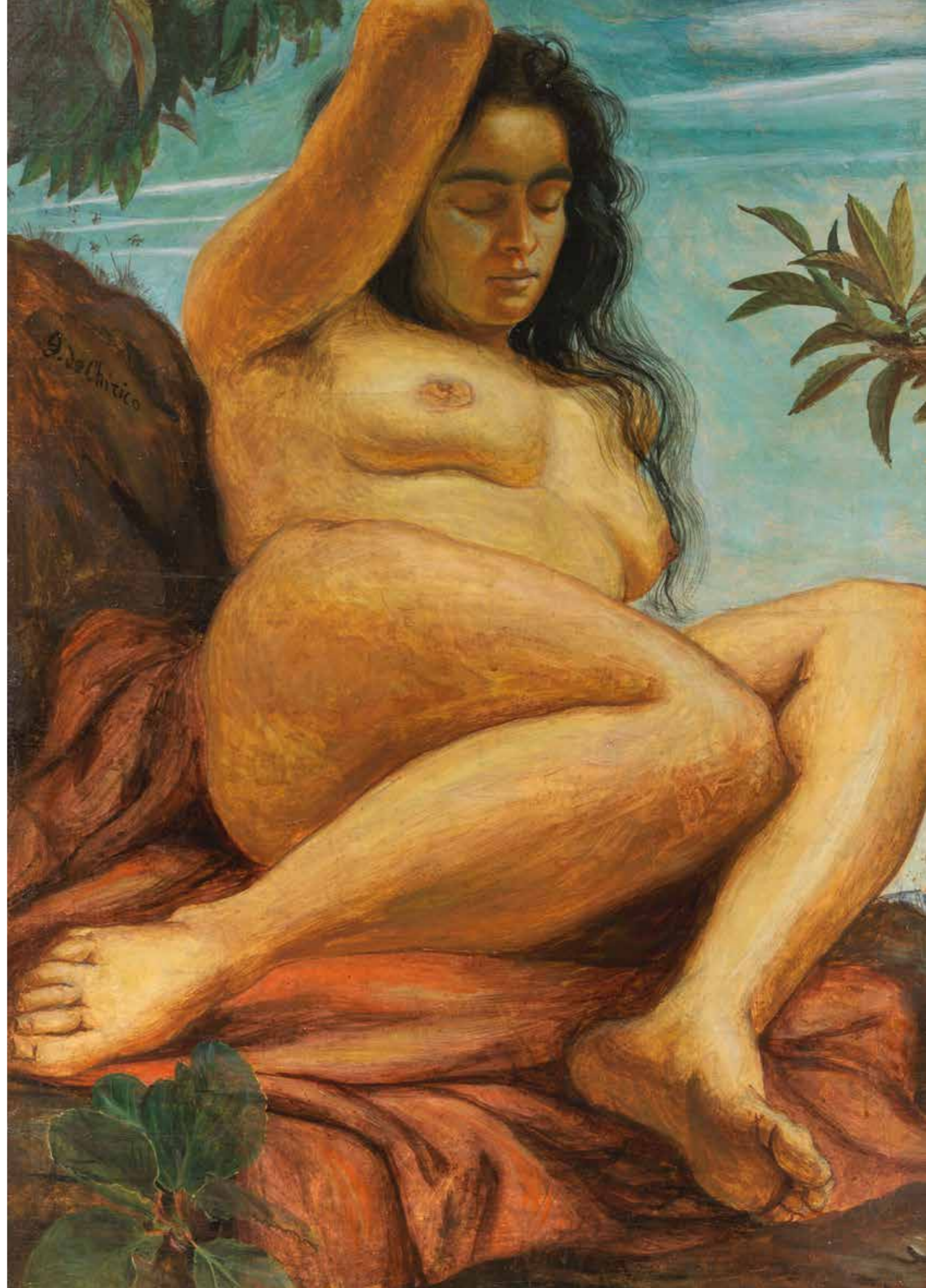


#### Felice Casorati

*Fanciulla bruna*, 1942  
oil on canvas, 18 x 14 3/4 in  
olio su tela, 46 x 37.5 cm

**Giorgio de Chirico**

*Nudo femminile*, 1923 ca.  
fatty tempera on canvas, 33 x 23 3/4 in  
tempera grassa su tela, 84 x 60 cm



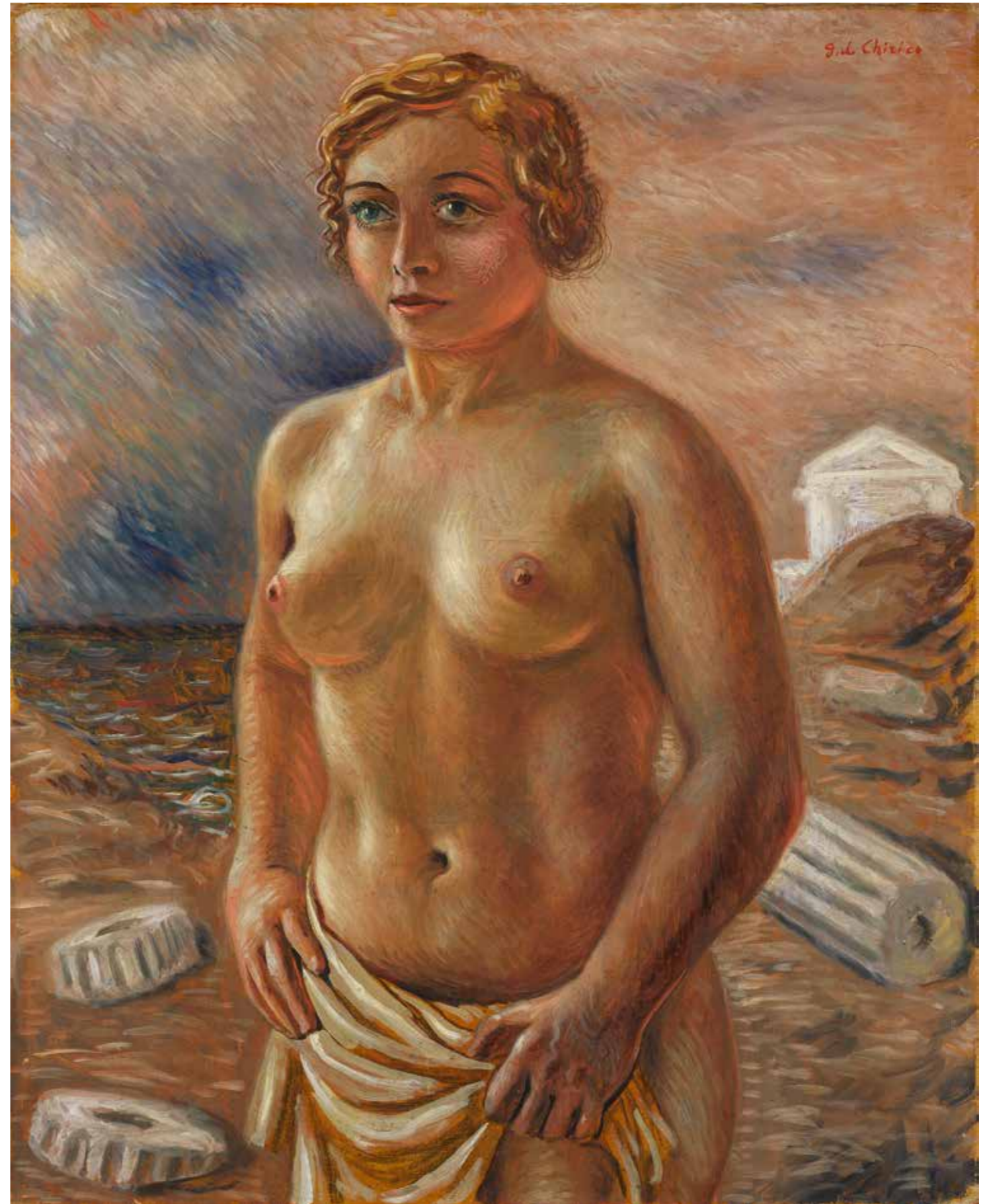
**Man knows his body better than anything else, he knows it so well because it is his body and it is what is closest and dearest to him. Nevertheless, the figure and the nude are the most difficult things to paint and sculpt.**

L'uomo conosce meglio d'ogni altra cosa il proprio corpo, egli lo conosce così bene perché è il suo corpo ed è quello che gli è più vicino e più caro. Cionondiméno la figura e il nudo sono le cose più difficile da dipingere e da scolpire.

Giorgio de Chirico, *Discorso sul nudo in pittura*, 1942

### Giorgio de Chirico

*Nudo*, 1930  
oil on canvas, 31 3/4 x 25 1/2 in  
olio su tela, 81 x 65 cm





**Giorgio Morandi**

*Ritratto femminile (ritratto della sorella)*, 1921  
oil on canvas, 20 1/2 x 21 in  
olio su tela, 52 x 53.5 cm



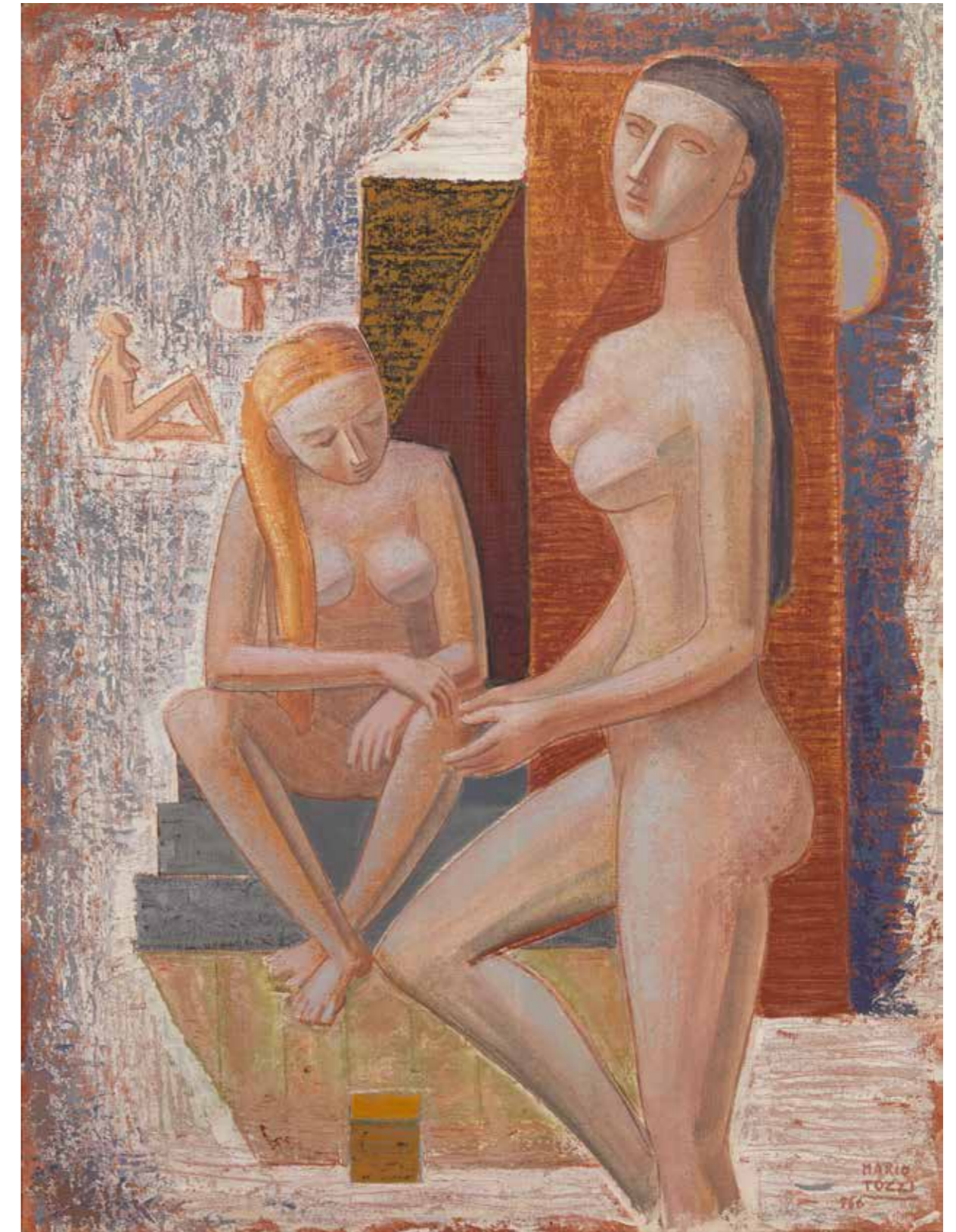
Gino Severini

*La moda nel tempo*, 1945  
oil on canvas, 86 1/2 x 137 3/4 in  
olio su tela, 220 x 350 cm

Art critic Pierre Restany in *Mario Tozzi. La femme est l'oeuvre* (Paris, 1980) identifies in the feminine the need for evolution in Tozzi's painting. The female discriminating factor is the formal reducer of creative imagination. The female as an object becomes the receptacle of a treasure of experiences and knowledge; from the female as object to the object that is feminine. The figures of the bathers (*Capanno al mare*, 1966) represent the last phase of sublimation as they become idols, pure contemplative objects; they are not just impassive, but also expression of an enigma.

Gianni Pizzogni e Giovanni Rodari, *Mario Tozzi*, 2015

Il critico Pierre Restany in *Mario Tozzi. La femme est l'oeuvre* (Parigi, 1980) individua nel femminile la necessità dell'evoluzione della pittura di Tozzi. La discriminante femminile è il riduttore formale dell'immaginazione creativa. La femmina oggetto diventa il ricettacolo di un tesoro di esperienze e conoscenze; dalla femmina oggetto all'oggetto femmina. Le figure delle bagnanti (*v. Capanno al mare*, 1966) rappresentano l'ultimo stadio della sublimazione e diventano idoli, puri oggetti di contemplazione; non sono soltanto impassibili, ma sono anche l'espressione di un enigma.



## Mario Tozzi

*Capanno al mare*, 1966  
oil on canvas, 51 1/2 x 38 1/4 in  
olio su tela, 131 x 97 cm



## Still Lifes Nature morte

**The repertoires of poses and objects characterizing the Novecento paintings [...] responded well to the poetry of the sublimation of everyday life [...].**

**The objects that appear in the Novecento paintings come mostly from the iconography of the avant-gardes [...] and they reflect its attitude of taking as a formal model the simple and immediate items that artists had in their modest homes. Unlike the avant-gardists, the Novecento artists emphasize the ecstatic and solemn character of those objects [...]. The iconography of Novecento obsessively reproduces objects such as anchors, jugs, bowls; and round fruits like apples and oranges [...].**

**They become essential elements, which identify with an industrious humanity, dedicated to elementary and eternal activities.**

**[They] gained the value of being formal-ideal symbols because they are “pure” forms, classic by definition.**

Rossana Bossaglia

I repertori di pose e oggetti che caratterizzano la pittura novecentista [...] rispondevano bene alla poetica di sublimazione del quotidiano [...].

Gli armamentari di oggetti che compaiono nei quadri novecentisti provengono per la più parte dalle iconografie delle avanguardie [...] e ne riflettono anche l'attitudine ad assumere come modello formale le cose semplici e immediate che gli artisti si trovano attorno nelle loro modeste case. Contrariamente agli avanguardisti, i pittori del Novecento sottolineano il carattere estatico e solenne di quegli oggetti [...]. L'iconografia novecentista riproduce ossessivamente oggetti quali l'ancora, la brocca, la ciotola; frutti sferici come mele e arance [...].

Diventano elementi essenziali che si identificano con un'umanità operosa, dedicata ad attività elementari ed eterne.

[Essi] hanno il valore di simboli formali e ideali insieme, perché costituiscono forme “pure”, classiche per definizione.

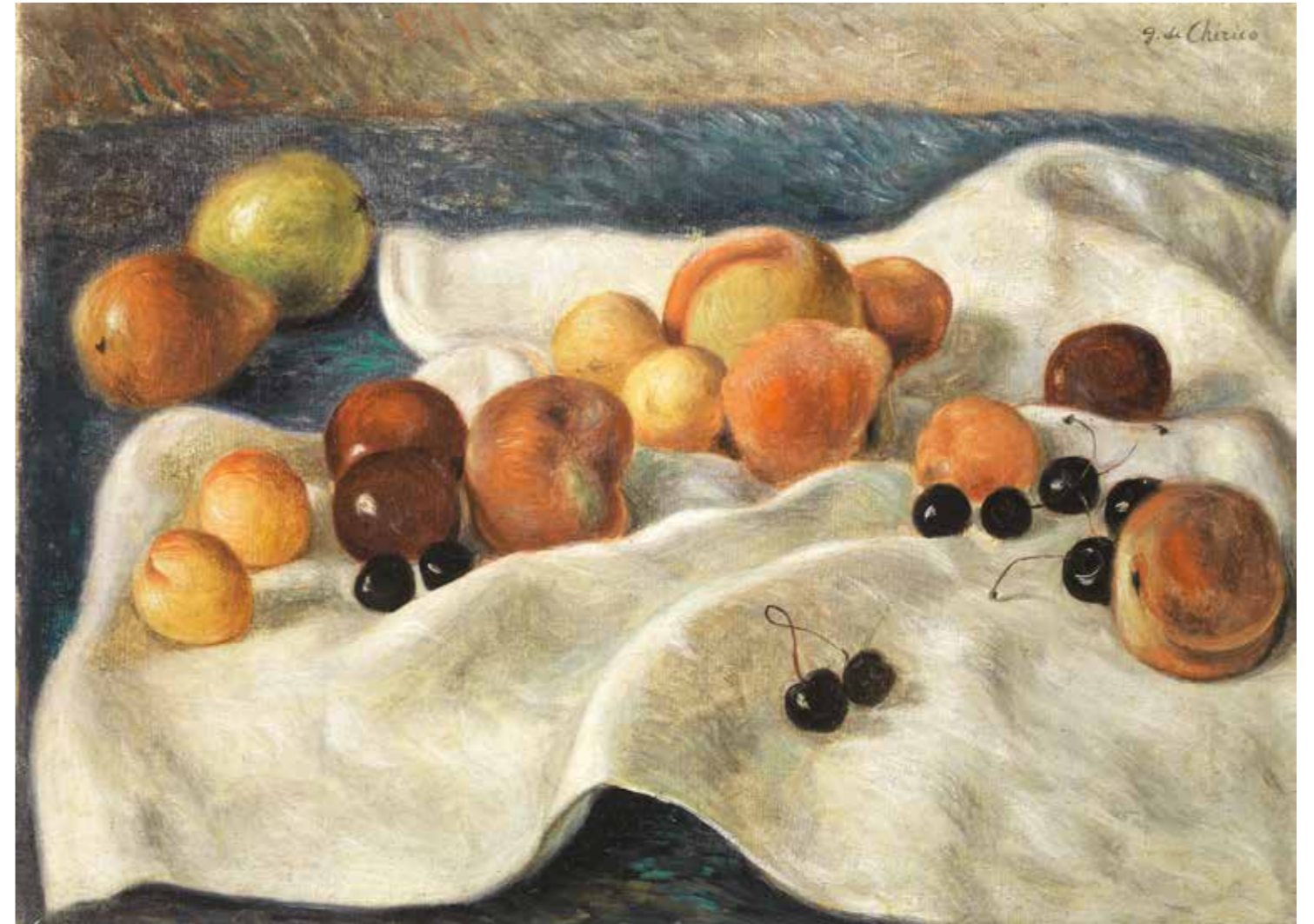
[Previous page](#) | [Pagina precedente](#)

Room V | Sala V  
*Seconda Mostra del Novecento Italiano*,  
Palazzo della Permanente, Milan, 1929  
© Archivio della Società per le Belle Arti  
ed Esposizione Permanente, Milan

Remember that the unpleasant term *natura morta* [dead nature], used in painting to classify the representation of dead animals and inanimate objects, corresponds, in another language, to a much deeper, truer, gentler poetic expression: *vita silente* [still life]. To listen, to understand and to learn to express the remote voice of things, this is the way and purpose of art.

Giorgio de Chirico, *Le Nature Morte*, 1942

Ricordati che alla brutta parola *natura morta*, con la quale oggi classifichiamo in pittura la raffigurazione degli animali morti e delle cose inanimate, corrisponde, in un'altra lingua, una parola ben più profonda e vera e ben più gentile e pervasa di poesia: *vita silente*. Ascoltare, intendere, imparare a esprimere la voce remota delle cose, questa è la strada e la meta dell'arte.



Giorgio de Chirico

*Natura morta*, 1930  
oil on canvas, 21 x 29 in  
olio su tela, 53.5 x 74 cm





**Giorgio de Chirico**

*Natura morta nel paesaggio  
con uva, mele e pera, 1950 ca.*  
oil on canvas, 15 3/4 x 19 3/4 in  
olio su tela, 40 x 50 cm

**In reality, the objects, the fruit, the leaves are motionless but could be moved by the human hand or by the wind. Still lifes represent things that are not alive in the sense of movement and noise but are connected to the life of humans, animals and plants; these things are of this earth, which breaths life intensively and is filled with noise and movement.**

Giorgio de Chirico, *Le Nature Morte*, 1942

In realtà, gli oggetti, la frutta, le foglie sono prive di movimento, ma potrebbero essere mosse dalla mano di un essere umano o dal vento. Le nature morte rappresentano cose che non sono vive nel senso di movimento e di suono, ma sono connesse alla vita degli esseri umani, degli animali e delle piante; queste cose sono di questa terra, che inspira ed espira vita intensamente ed è piena di suoni e movimento.



### Giorgio de Chirico

*Vita silente*, 1958  
oil on paper laid on canvas, 19 3/4 x 23 3/4 in  
olio su cartone telato, 50 x 60 cm

Filippo De Pisis imposes himself for his exquisite originality. The subjects that captivate him the most are still lifes and landscapes, which he outlines with a few brushstrokes, breezy and original, dismantling shapes and immersing them in a poetic atmosphere; fish, shells, flowers - random objects, are the pretext for his most delicate and whimsical creations. He himself, in his scripts, warns the viewer against all that in his painting "might seem untimely, or worst, superficial".

Rosa Trillo Clough, *La Pittura Moderna Italiana e la Critica d'Arte*, 1948

Filippo De Pisis si impone per la sua squisita originalità. I soggetti che più lo attraggono sono le nature morte e i paesaggi a cui accenna con pochi tocchi, originali e spigliati, disfacendone le forme e immergendole in un'atmosfera poetica; pesci, conchiglie, fiori - oggetti qualsiasi, sono il pretesto per le sue creazioni più delicate ed estrose. Egli stesso nei suoi scritti pone in guardia l'osservatore contro tutto ciò che nella sua pittura "può sembrare inattuale, o peggio, superficiale".



### Filippo De Pisis

*Natura morta con mandorle*, 1933  
oil on cardboard, 20 x 25 3/4 in  
olio su cartone, 50.5 x 65.5 cm



**Filippo De Pisis**

*Vaso di fiori in un interno*, 1945 ca.  
oil on canvas, 23 3/4 x 19 3/4 in  
olio su tela, 60 x 50 cm

His drawing already resemble painting. In this artwork, Marussig is so patient in seeking the relation between each tone, each colour, that sometimes he gives the impression of being cold; in reality it's actually his artistic probity that disdains the fortuitous and the accidental and adheres to substance, to that intimate truth that is discovered only by renunciation and discipline. What he loses with surface, Marussig draws from depth.

Achille Funi, *Profili: Piero Marussig*, 1936

Il suo disegno tiene già della pittura. Nel quadro, il Marussig è tanto paziente, nel cercare il rapporto fra tono e tono, fra colore e colore, che qualche volta dà una certa impressione di freddezza; in realtà è proprio la sua probità di artista, che disdegna il fortuito e l'accidentale e si attiene alla sostanza, a quell'intima verità, che si scopre soltanto a prezzo di rinuncia e di disciplina. Quanto perde in superficie il Marussig attinge in profondità.



### Piero Marussig

*Vaso di fiori*, 1917 ca.  
oil on canvas, 20 1/4 x 18 in  
olio su tela, 51.5 x 46 cm



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1929

Exhibited during the | Esposta durante  
la *Seconda Mostra del Novecento Italiano*  
Palazzo della Permanente, Milan, 1929

**For Morandi, the still life represented a manner of being;  
it was a filter through which reality was read, interpreted  
and sublimated.**

Renato Miracco, *Notes on the Second Life of  
the "Natura Morta": Its Origins and Characteristics*, 2004

Per Morandi, la natura morta rappresentava uno stile  
di vita; era un filtro attraverso il quale la realtà poteva  
essere letta, interpretata, sublimata.



### Giorgio Morandi

*Natura morta*, 1955  
oil on canvas, 9 1/2 x 14 1/2 in  
olio su tela, 24 x 37 cm

Perhaps no one, before Morandi, had spoken with such intensity through the summoning of inanimate objects, because, beyond the supreme figurative values - the exquisite chromatic researches, the audacious spatial solutions - there is something in those still lifes that goes beyond - I certainly will not say the subject - but their essence as paintings, and humanity resonates in them. In the very moment those jugs and bottles appear before our eyes with their unforgettable and incomparable presence, their form yields to a breathe that leads straight to the soul, to the human being. Nothing is less abstract, less remote from the world, less indifferent to pain, less deaf to joy, than this painting that seems to withdraw itself from life, to discreetly dedicate itself to dusty kitchen cupboards.

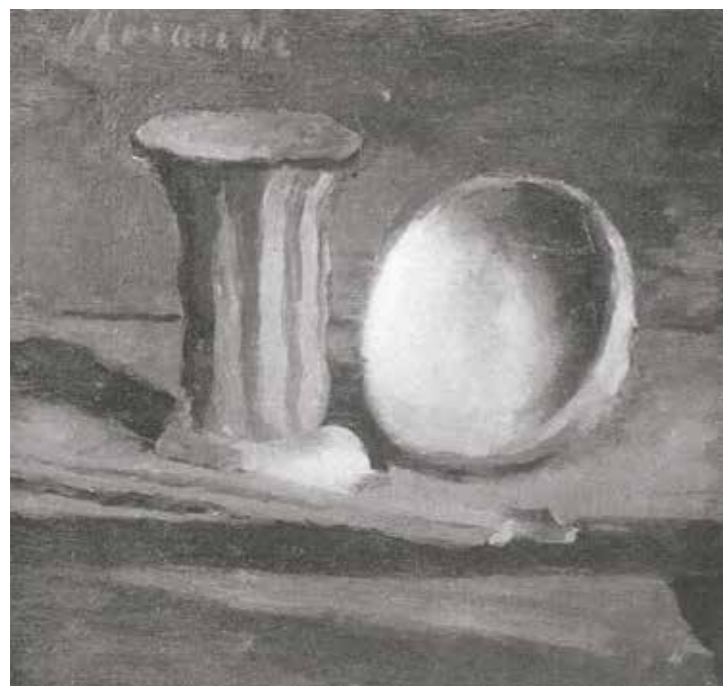
Cesare Brandi, *Morandi*, 1942

Né forse alcuno, prima di Morandi, aveva parlato con tale intensità attraverso l'evocazione di oggetti inanimati, poiché, oltre i supremi valori figurativi - le squisite ricerche cromatiche, le audaci soluzioni spaziali - vi è qualcosa, in queste nature morte, che oltrepassa, non dico certo il soggetto, ma il loro esser pittura, e sommessamente canta l'umano. Nel momento stesso che quelle fiasche e quelle bottiglie si affermano davanti ai nostri occhi in modo indimenticabile e incomparabile, la loro forma cede ad un afflato che lo scompone, e riconduce diritto all'animo, all'uomo. Nulla è meno astratto, meno avulso dal mondo, meno indifferente al dolore, meno sordo alla gioia, di questa pittura che apparentemente si ritira ai margini della vita, e si interessa, umbratile, ai pulverulenti ripostigli della cucina.



## Giorgio Morandi

*Natura morta*, 1958  
oil on canvas, 11 3/4 x 13 3/4 in  
olio su tela, 30 x 35 cm



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1921

Exhibited during the | Esposta durante  
la *Prima Mostra del Novecento Italiano*  
Palazzo della Permanente, Milan, 1926



### Giorgio Morandi

*Natura morta*, 1962  
oil on canvas, 10 x 12 in  
olio su tela, 25.5 x 30.5 cm



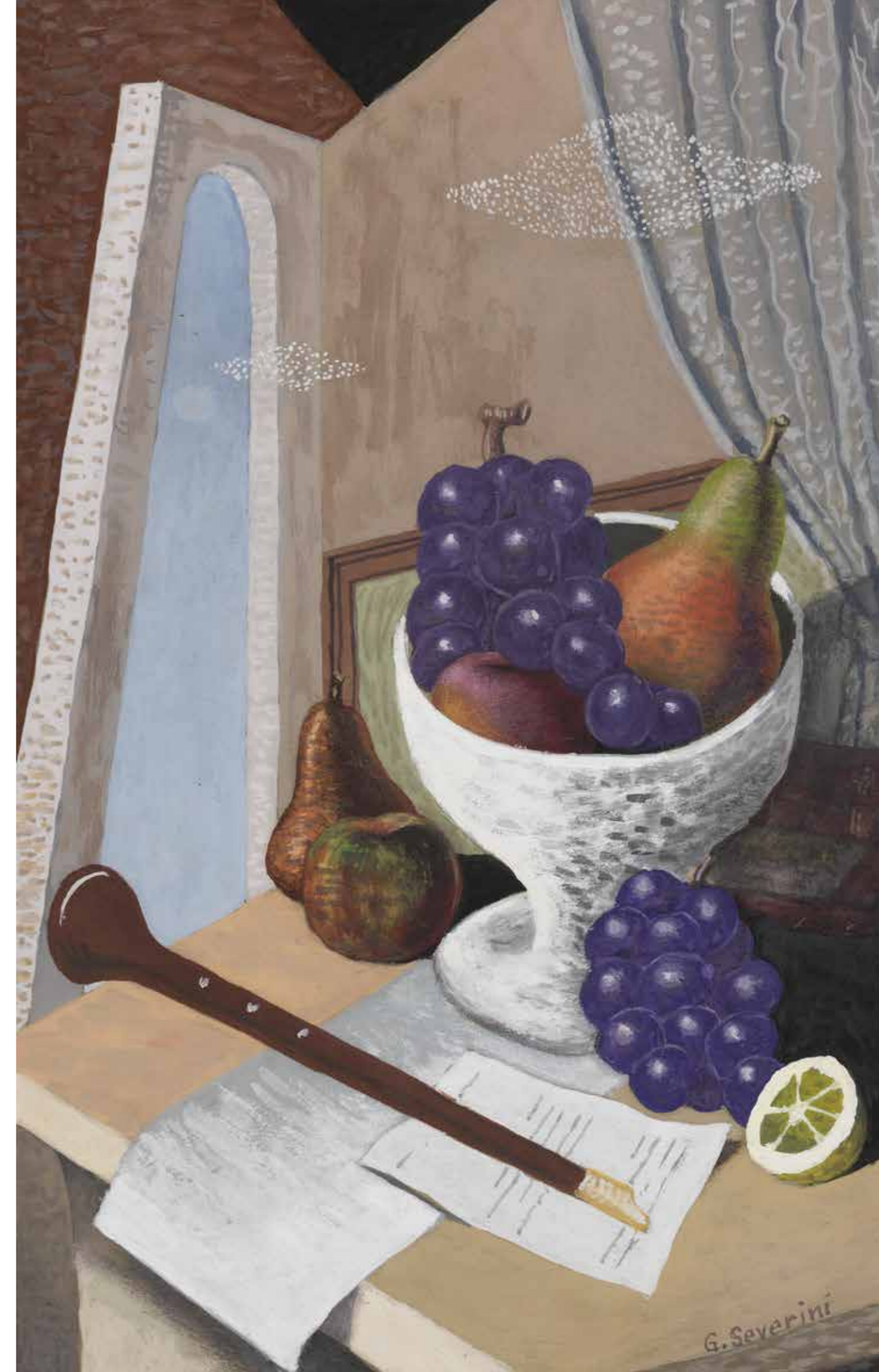
Severini holds the agreement between the freshness of the image and the idea of a program [...], which consists in detaching the objects from their environmental status and bringing them to life in the painting's environment (and of his pictorial idea), whilst the technique (simple like a wall or a mosaic) shall be the connection between light and shadow that are real but adapted to the artwork's quality. In short, truth is always the focal point, the starting point, the sensitive self is always the diaphragm and the darkroom.

Severini mantiene vivo l'accordo tra freschezza dell'immagine e l'idea di un programma [...] che consiste nel distaccare gli oggetti dalla loro vita ambientale per dar loro vita nell'ambiente del quadro (e della sua idea pittorica), mentre la tecnica (semplice come quella del muro o del mosaico) sarà l'accordo di luce e ombra vere ma adattate alla qualità del quadro. Sempre il vero è il punto, insomma, è il punto di partenza, sempre il proprio io sensitivo è il diaframma e la camera oscura.

Maurizio Fagiolo dell'Arco, in *Gino Severini*, 1988

#### Gino Severini

*Natura morta con strumento musicale a fiato e coppa di frutta*, 1928-29  
tempera on cardboard, 13 x 8 3/4 in  
tempera su cartone, 33 x 22 cm





Gino Severini, *Balcone a Rocca di Papa*, 1929

Exhibited during the | Esposta durante  
la *Seconda Mostra del Novecento Italiano*  
Palazzo della Permanente, Milan, 1929



### Gino Severini

*Il balcone (La fenêtre)*, 1930 ca.  
oil on canvas, 29 x 36 1/4 in  
olio su tela, 73.5 x 92 cm

The originality and modernity of Severini do not consist therefore in any involvement with exterior factors of time, but rather in a continuous faithfulness to his own spirit; and it matters little whether the subject is a dancer or a still life, as for the artist the external world cannot be separated from the human being of which it is the reflection and the derivation. To Severini the world is, like the human being, life and movement.

Piero Pacini, *100 Opere di artisti toscani*, 1972

L'originalità e l'attualità di Severini non consistono pertanto in un'adesione ai fatti esteriori del tempo, ma in una continua fedeltà al proprio spirito; e non ha importanza che il soggetto sia una ballerina o una natura morta, giacchè per l'artista il mondo esterno non può essere separato dall'uomo, di cui è il riflesso e la derivazione. Per Severini il mondo è, come l'uomo, vita e movimento.



### Gino Severini

*Natura morta con galli e pesci*, 1936-37  
tempera on mounted paper, 25 1/4 x 41 1/4 in  
tempera su carta intelata, 64 x 105 cm



## Landscapes Paesaggi

Reviewing the exhibition of the *Novecento Italiano* held in 1926, [the art critic] Lionello Venturi traced the origin of landscape in the Christian spirit that had guided the perception of reality, through an effective “revelation” in the eyes of the painter. Despite sharing the idea of landscape as a privileged genre [...] this theme tied itself [...] to the narrative of identifiable rural geography.

The landscape is immediately recognisable in the characteristics of its typicality without any further qualifications: it's an invitation to experience before being influenced by any description. It is not an abstract representation of the ideal, [...] [but rather the pure] toponymy [which] qualifies the environment as a lived place [...]. The landscape is also a place of absence [...]. They are in fact [...] often uninhabited places: houses, hills, slopes and seascapes where the human presence is accurately rejected to not disturb the self-sufficiency of the spaces offered to sight. The implicit code to recognise a landscape is thus based on an agreement between the author and the viewer. The landscape offers itself to a slow and perused perception [...].

It is unveiled little by little, evaluating its formal elements, progressively recognising the lived and shared aspects of the territory [...] since the landscape reaches a visual memory and a heritage of secular suggestions.

Alessandro Del Puppo

Recensendo la Mostra del Novecento Italiano del 1926, [il critico d'arte] Lionello Venturi aveva rintracciato l'origine del paesaggio nel sentimento cristiano che guidava la percezione del reale, attraverso un'effettiva “rivelazione” agli occhi del pittore. Pur condividendo l'idea del paesaggio come genere privilegiato [...] questo tema si legò [...] alla narrazione d'una identificabile geografia rurale.

Il paesaggio è immediatamente riconoscibile nei contrassegni della sua tipicità senza ulteriori qualifiche: è un invito all'esperienza prima ancora che una descrizione. Non si tratta della rappresentazione astratta di un'ideale [...] [ma è la pura] toponomastica [che] qualifica un ambiente nella sua concretezza di luogo vissuto [...]. Il paesaggio è anche il luogo dell'assenza [...]. Sono infatti [...] spesso luoghi disabitati: motivi di case, colline, declivi e marine dove la presenza umana è accuratamente respinta per non turbare l'autonomia degli spazi che si offrono alla visione. Il codice implicito della riconoscibilità del paesaggio si fonda così su un patto d'intesa tra autore e spettatore. Il paesaggio si offre alla percezione lenta e scandita [...].

Si legge poco a poco, valutandolo nei suoi elementi formali, riconoscendo progressivamente gli aspetti del territorio vissuti e condivisi [...] poiché il paesaggio attinge alla memoria visiva e ad un patrimonio di suggestioni secolari.

[Previous page](#) | [Pagina precedente](#)

Room Tosi | Sala Tosi  
*Seconda Mostra del Novecento Italiano*  
Palazzo della Permanente, Milan, 1929  
© Archivio della Società per le Belle Arti  
ed Esposizione Permanente, Milan



**Giacomo Balla**

*Ballucecolmare*, 1924 ca.  
tempera and thin oil on tapestry  
laid on canvas, 37 3/4 x 83 in  
tempera e olio magro su tela  
d'arazzo, 96 x 211 cm



Carlo Carrà, *Casa colonica*, 1928

Exhibited during the | Esposta durante  
la *Seconda Mostra del Novecento Italiano*  
Palazzo della Permanente, Milan, 1929

**Carrà's landscapes express complex values: they are scenarios of proportional and rigorous geometry and at the same time they form itineraries of a vision that can unveil the sense and harmony of natural evidence; they never have redundancies, they don't indulge in illusionistic virtuosities.**

Vittorio Fagone, *L'arte all'ordine del giorno: Figure e idee in Italia da Carrà a Birilli*, 2001

I paesaggi di Carrà esprimono valori complessi: sono scenari di una geometria proporzionata e rigorosa e insieme itinerari di una visione in grado di scoprire senso e armonia dell'evidenza naturale; non hanno mai ridondanze, non indulgono a virtuosismi illusionistici.



## Carlo Carrà

*Marina*, 1941  
oil on canvas, 19 3/4 x 27 1/2 in  
olio su tela, 50 x 70 cm



**Carlo Carrà**

*Marina con palo*, 1951  
oil on mounted cardboard, 19 3/4 x 23 3/4 in  
olio su cartone intelato, 50 x 60 cm



**Carlo Carrà**

*Marina*, 1954  
oil on canvas, 19 3/4 x 27 1/2 in  
olio su tela, 50 x 70 cm

**Filippo De Pisis**

*Venezia, Chiesa dei Gesuiti*, 1946 ca.  
oil on canvas, 40 1/4 x 25 1/2 in  
olio su tela, 102 x 65 cm





**Morandi's landscapes venture into the Emilian countryside and its rich, warm tones. The landscape seemingly rejects any sort of compositional order in favour of paint based on life's observation. Abandoning his earlier works and their enigmas, this landscape, whether faithful or not, portrays the Emilian countryside as a peaceful site.**

Mariana Aguirre, *Giorgio Morandi and the "Return to Order"*.  
From *Pittura Metafisica to Regionalism, 1917-1928*, 2013

I paesaggi di Morandi si avventurano nella campagna emiliana e nei suoi toni caldi e ricchi. Il paesaggio sembra rifiutare qualsiasi tipo di ordine compositivo a favore di una pittura basata sull'osservazione della vita. Abbandonando le sue opere precedenti e i loro enigmi, questo paesaggio, fedele o no, ritrae la campagna emiliana come un luogo pacifico.

### Giorgio Morandi

*Paesaggio*, 1932  
oil on canvas, 24 1/4 x 17 in  
olio su tela, 61.5 x 43.5 cm





Bolognese Appennino. Morandi and his Appennino. Grizzana and its surroundings. Appennino Bolognese. Morandi e il suo Appennino. Grizzana e dintorni. Photoshoot by Paolo Monti (01 - 30 September 1981). Fondo Paolo Monti, BEIC, Civico Archivio Fotografico of Milan. Servizio fotografico di Paolo Monti (01 - 30 settembre 1981 ca). Fondo Paolo Monti, BEIC, Civico Archivio Fotografico di Milano. © Paolo Monti/Fondazione BEIC

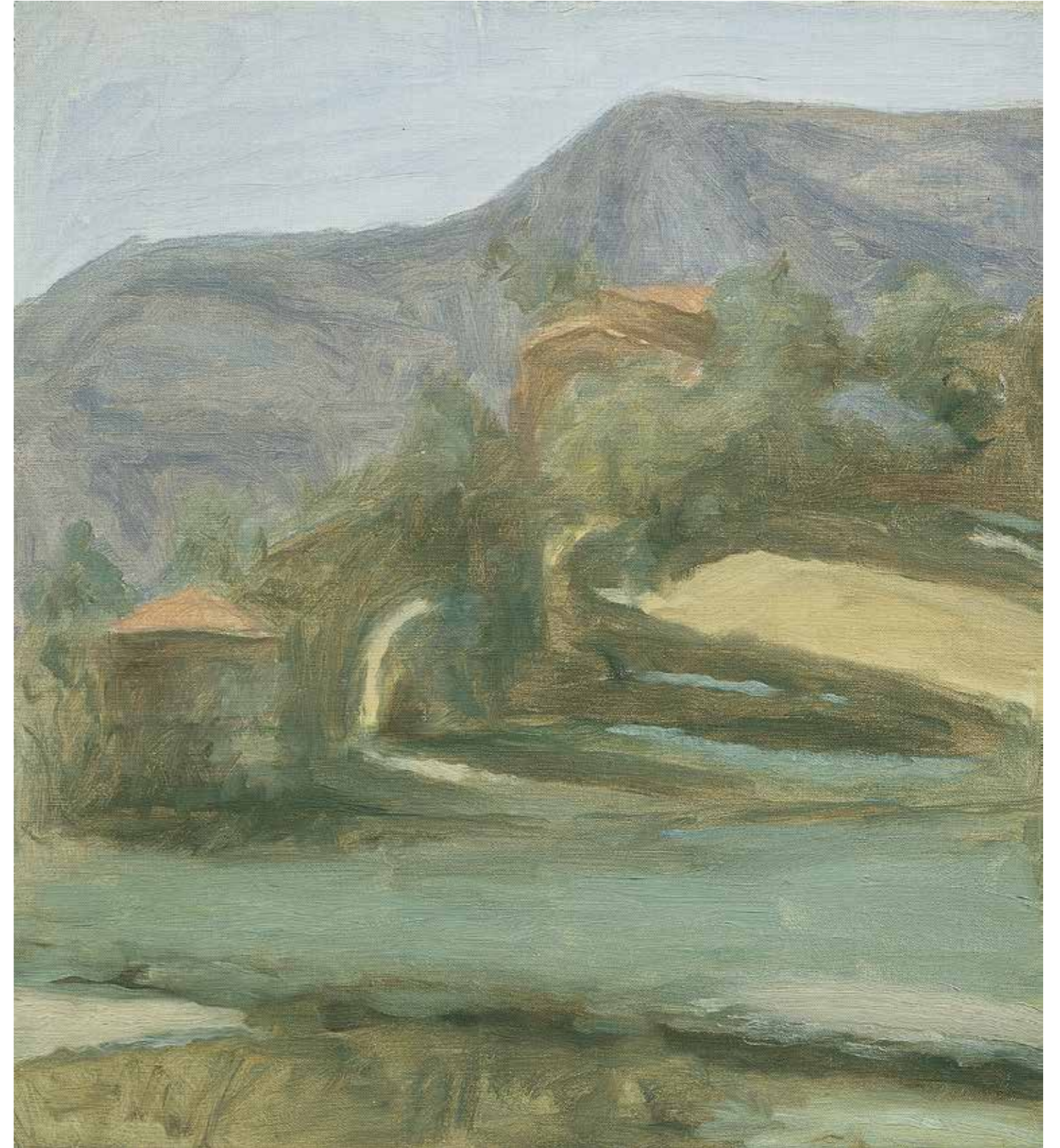
**The landscape of Grizzana, which had fascinated Morandi since 1913, was going to be one of the greatest although not the only protagonist in Morandi's work during the first four years of the war. The self-same constant need to stick to a few exclusive themes, [...] clearly explains the predominance of the Grizzana landscape, with its almost hidden beauty, in Morandi's work throughout his career which he had familiarized with and meditated on, house by house, path by path, tree by tree.**

Il paesaggio di Grizzana, che aveva attratto Morandi fin dal lontano 1913, sarà il grande, se pur non il solo, protagonista degli anni di guerra, o meglio dei primi quattro anni di guerra. Il medesimo bisogno costante di procedere per variazioni di pochi temi, esclusivi, [...] spiega benissimo la predilezione durata, si può dire, tutta la vita, per il paesaggio di Grizzana, dalla bellezza dimessa, quasi nascosta, ma conosciuto e meditato ormai casa per casa, sentiero per sentiero, albero per albero.

Lamberto Vitali, *Morandi. Dipinti*, 1977

### Giorgio Morandi

*Paesaggio*, 1942  
oil on canvas, 19 3/4 x 17 3/4 in  
olio su tela, 50 x 45 cm



Paresce's early works [...] show how his training was affected by the traditional Macchiaioli landscapes of the late nineteenth century, [...]. In this phase he expresses [...] his interest for cityscapes, where he merges his expressionist inspiration with bright colours together with Cézanne's geometric approach to architecture [showing] also an impressive mastery of colour and its rendering.

Michela Parolini, *René Paresce. Un Italiano a Parigi*.  
Opere dalla collezione del Banco Popolare, 2014

La prima produzione di Paresce, [...], manifesta come la sua formazione abbia risentito della pittura di paesaggio di tradizione macchiaiola di fine '800, [...]. In questa fase esprime [...] il suo interesse per la veduta cittadina, dove guarda sia alla pittura espressionista con colori accesi, sia alla lezione di Cézanne nell'impostazione geometrica delle architetture, [dimostrando] anche un'ottima padronanza del colore e della sua resa.



## René Paresce

*Paesaggio*, 1923  
oil on canvas, 33 3/4 x 41 3/4 in  
olio su tela, 86.5 x 106 cm



René Paresce, *Natura morta - Paesaggio*, 1926

Exhibited during the | Esposta durante  
la *Seconda Mostra del Novecento Italiano*  
Palazzo della Permanente, Milan, 1929

**Paresce comes from cubism. In his last artworks, the technician disappears behind the poet [...] but, to us it looks like Paresce's poetry is based on the tasteful enchantment of the matter and on the reflective combination of things laid one next to the other, arbitrarily.**

Paresce viene dal cubismo. Nelle sue ultime opere il tecnico scompare dinnanzi al poeta [...] ma a noi sembra che la poesia di Paresce si posi sul gustoso incanto della materia e nella riflessiva combinazione di cose poste l'una accanto all'altra arbitrariamente.

Rachele Ferrario, *René Paresce. La magia del colore 1919-1929*, 1998



## René Paresce

*Paesaggio*, 1932

oil on canvas, 27 1/2 x 39 1/4  
olio su tela, 70 x 100 cm

“It is alongside the Arno and below the hills of Incontro, Viale dei Colli, Monteceneri, Fiesole, etc, etc. Here I hope to work a lot, between trips to the countryside” (O.Rosai, *Nient’altro che un artista*, edited by V.Corti, TracEdizioni, Piombino, 1987)”. The artist thus found himself immersed in the countryside; goodbye to the smoky and heavy air of the taverns on the other side of the Arno, goodbye to the narrow alleys and tiny prison-like windows. The sense found in the encounter between the painter and his matter, which he intends to make pulsate on the canvas, changes, and the enthusiasm is so great that his work may also be distinguished in terms of style from the previous period: an impressionistic *plein-air* becomes dominant in his plastic world, engraved with semiprecious stones; the shades are now more rarefied, the mood almost seems to approach happiness. The walls of the interiors disappear, the air and the drawing become more ample, the colours seem to be thrown together with a golden and sundrenched pollen.

Luigi Cavallo, *Rosai-Umanità: Pittura e segno*, 2001

“È al lato dell’Arno e sotto alle colline dell’Incontro, Viale dei Colli, Monteceneri, Fiesole ecc. ecc. Qui, spero, tra una scappata e l’altra nella campagna di lavorare molto (O.Rosai, *Nient’altro che un artista*, a cura di V.Corti, TracEdizioni, Piombino, 1987)”: Si trovava così l’artista immerso nella piena campagna; basta fumi e fiati pesanti delle bettole d’Oltrarno, basta strettoie di vicoli e finestrelle da prigionie. Cambia il senso dell’incontro fra il pittore e la materia visiva da far pulsare sulla tela, e l’entusiasmo è tale da spiccarlo anche stilisticamente dal precedente periodo: prende campo il *plein-air* impressionista nel suo mondo plastico, inciso di pietre dure; ora i toni si rarefanno, la dizione sembra quasi inclinare alla felicità. Si abbattono le mura degli interni, si slargano l’aria e il disegno, i colori sono come buttati insieme con un polline dorato e soleggiato.



#### Ottone Rosai

*Collina di ulivi*, 1922  
oil on canvas, 18 x 15 in  
olio su tela, 46 x 38 cm

Sironi had an ability to paint these urban landscapes, [depicting] the squalid, foggy, geometric and made of asphalt and concrete Milanese suburbs, with a memorable impact.

The canopies of the factories, the chimneys, the trams, the trucks, the freight trains, the rails on the embankments and on the streets, the gasometers, and the loneliness of the dark and misty winter dawns [...]: each element fits into the composition with intensity and with an evocative power that is both realistic and imaginary.

Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, 2012

Sironi ha saputo dipingere questi paesaggi urbani, [raffiguranti] la periferia milanese, squallida, fosca, geometrica, la periferia di asfalto e di cemento, con una memorabile forza.

Le tettoie delle fabbriche, le ciminiere, i tram, i camion, i treni merci, le rotaie sui terrapieni e nelle strade, i gasometri, e la solitudine delle albe invernali fosche di piombaggine [...]: ogni elemento si incastra nella composizione con impeto, con potenza evocativa, realistica e fantastica insieme.

### Mario Sironi

*Periferia. Il tram e la gru*, 1921  
mixed technique on mounted  
paper 38 1/2 x 28 3/4 in  
tecnica mista su carta intelata, 98 x 73 cm



Through a plastic emotion, Sironi reveals a dramatic world expressed in his suburban and lyrically intense landscapes, and in the figures, which are often pervaded by a desperate atmosphere. The critic Luciano Anceschi writes: "In his disturbed and anguished world of closed and humiliated figures set in a modern city landscape, and for the secret and violent power of his chiaroscuros, Sironi taught us a primitive vision of rapid emphases and volumes, of powerful fantasies, of immediate, absolute "evidence". A primitive and innocent classicism.

Rosa Trillo Clough, *La Pittura Moderna Italiana e la Critica d'Arte*, 1948

Sironi, attraverso l'emozione plastica rivela un mondo drammatico, espresso nei suoi paesaggi suburbani liricamente intensi e nelle figure, che spesso sono pervase da un'atmosfera di disperazione. Il critico Luciano Anceschi scrive: "In quel suo mondo inquieto e angosciato di figure chiuse e umiliate nel paesaggio della città moderna, per la segreta e violenta potenza dei suoi chiaroscuro, Sironi ci ha insegnato una visione primitiva di rapidi risalti e volumi, di potente fantasia, di immediata, assoluta "evidenza". Un classicismo primitivo e innocente.



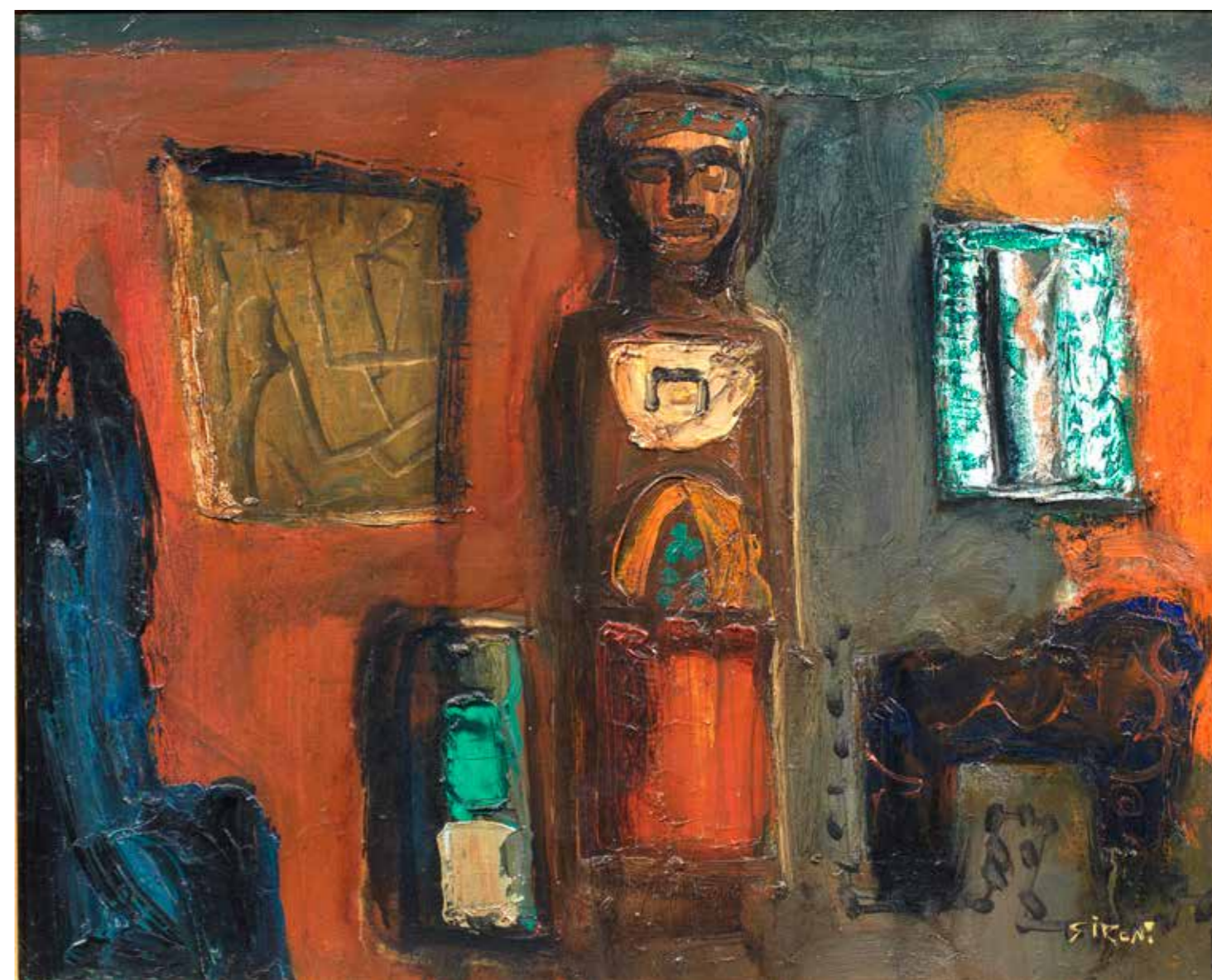
### Mario Sironi

*Composizione (Studio per parete)*, 1940  
tempera on mounted paper 17 3/4 x 26 1/4 in  
tempera su carta intelata, 45 x 67 cm



**Mario Sironi**

*Composizione*, 1950  
oil on canvas, 23 3/4 x 27 1/2 in  
olio su tela, 60 x 70 cm



**Mario Sironi**

*L'idolo*, 1955  
oil on canvas, 19 3/4 x 24 in  
olio su tela, 50 x 61 cm



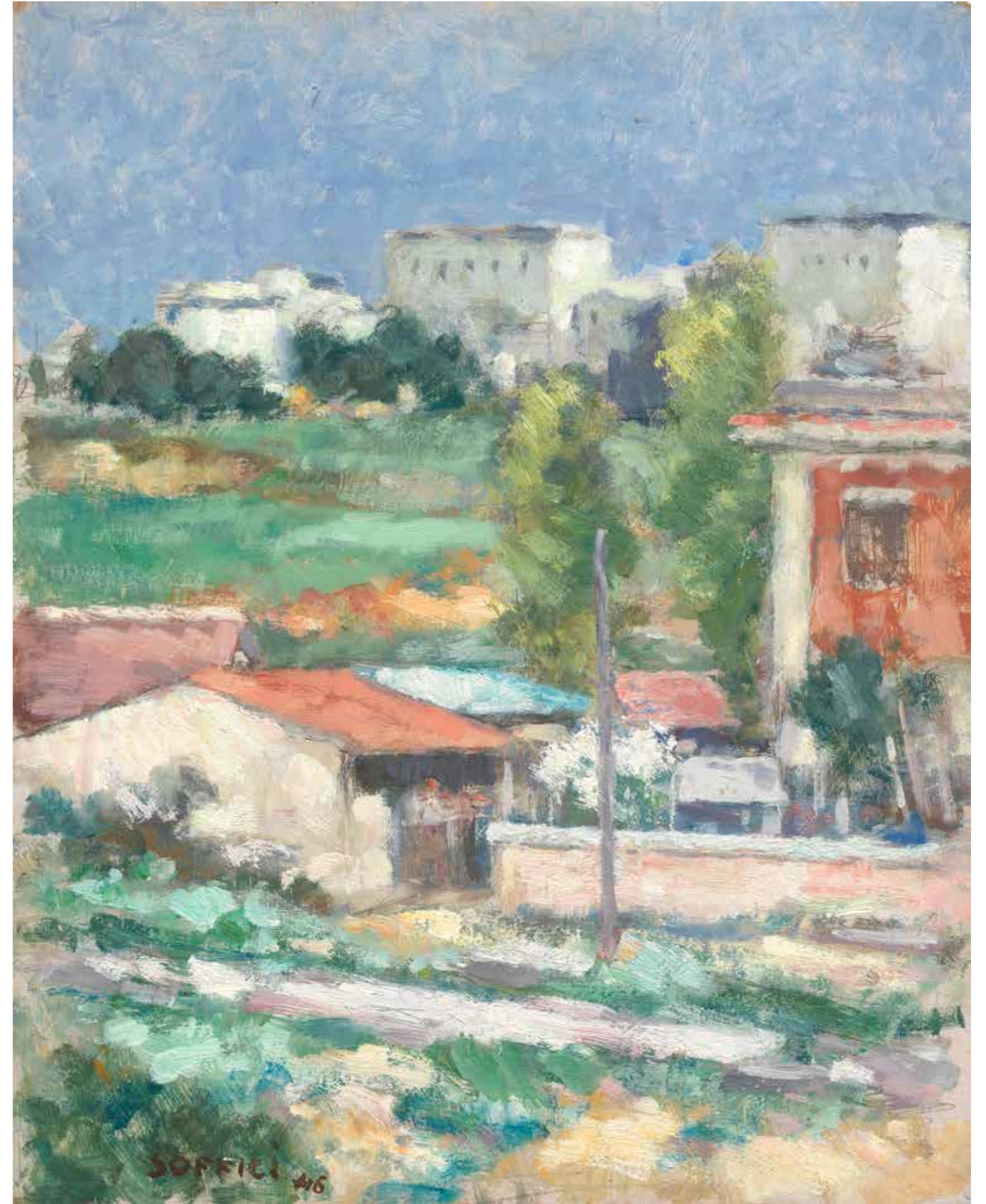


Ardengo Soffici, *Spiaggia*, 1927

Exhibited during the | Esposta durante  
la *Seconda Mostra del Novecento Italiano*  
Palazzo della Permanente, Milan, 1929

### Ardengo Soffici

*Paesaggio fuori Porta S. Paolo*, 1946  
oil on board, 20 1/2 x 16 1/2 in  
olio su tavola, 52 x 42 cm



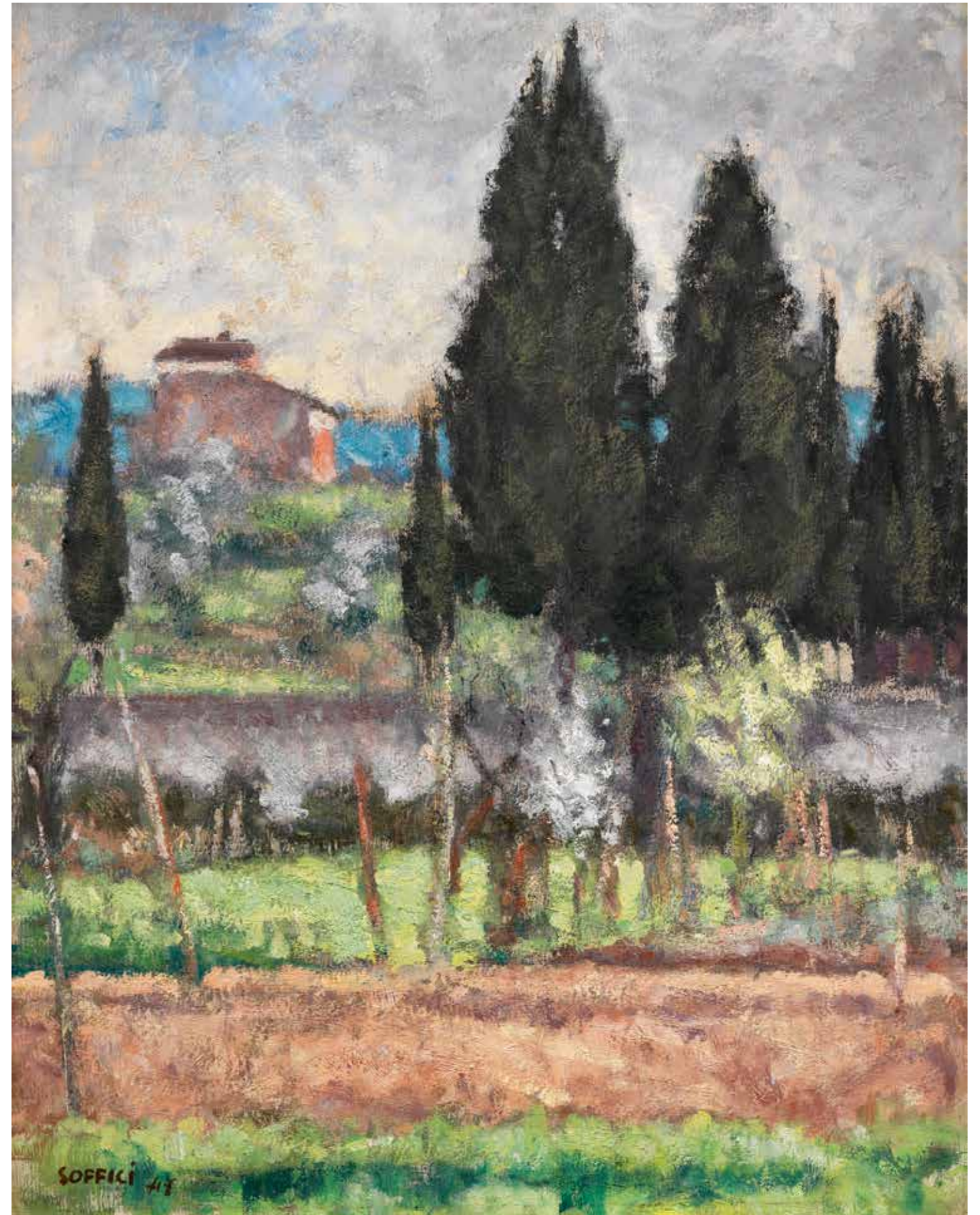
For Soffici the modernization of figurative art could not be an isolated chapter in the history of art; it could be explained through the uninterrupted continuity of art from antiquity to contemporary and he considered Cézanne as the missing link; it is on Cézanne's model that Soffici's painting started to define itself. This orientation cannot only be seen in Soffici's delicate maturation, but rather in the entire perspective of his oeuvre, where these references, the Italian Renaissance artists and Cézanne, will remain focal points defining the profound identity of his work.

Luigi Cavallo, *Ardengo Soffici. Un'arte toscana per l'Europa*, 2001

Per Soffici l'ammodernamento della cultura figurativa non poteva essere un capitolo a parte nella storia dell'arte; si spiegava nella concatenazione senza interruzione di continuità dall'antico al contemporaneo e l'anello di collegamento recente lo poneva appunto in Cézanne; è su tale esempio che va prendendo definizione la sua pittura. Questo orientamento non va visto soltanto nel momento delicato della maturazione di Soffici, ma considerando l'intera prospettiva della sua opera, fino alla conclusione, dove quei punti di riferimento, gli artisti italiani del Rinascimento e Cézanne, permarranno come fuochi fissi a indicare l'identità profonda del suo lavoro.

#### Ardengo Soffici

*Paesaggio*, 1947  
oil on canvas, 27 1/2 x 21 1/4 in  
olio su tela, 70 x 54 cm



Letters and Historical Documents  
Lettere e documenti storici

# Letter from Margherita Sarfatti for La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia

## Lettera di Margherita Sarfatti per La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia

March 1926, Italy  
marzo 1926, Italia

There was a true Italian art in the Trecento (which still exists), the Quattrocento, the Cinquecento. Then came the eclipse. The Seicento was all Spanish, Flemish, and Dutch, and, eventually, French. Artistic hegemony in the Settecento and Ottocento was in the hands of English and French citizens.

A secret premonition tells us that the Novecento will once again be a century of Italian art. [...] The phrase Novecento Italiano is not intended to define a tendency or to christen a group or to bind together a school or a sect. The label denotes a proud striving toward the creation of a singular style of art or living visage for the new century that gathers together all of Italy's strengths: an imprint, a style, a distinctive Italian face that can endure for centuries. As if the members of a militia, these artists dedicated themselves with tireless love to creating a new tradition worthy of Italy's ancient past. The exhibition that the Head of Government inaugurated a few days ago in Milan is the first attempt to sound the roll call of this new militia. The call is crucial as it will ensure that the lead cohort senses itself united, compact, endowed with courage, and emboldened. If nineteenth-century French art was so much more daring than ours, the reason was Italy's lack of a feverish focal point, a hearth heated by risk and bold ideas. Our artists toiled in isolation. Their efforts were scattered into the void, disappearing without an echo. Often they pulled back, discouraged, into their own shells to flounder and grope in the darkness. The result was some works of singular intimacy and deep interiority. Yet they lacked systematic construction [...]. There were stupendous fragments, but never a great edifice [...].

Painting hesitates at a crossroads between Impressionism and renewed neoclassical certainty. One could say that the drama of modern painting consists in not renouncing the modern while attempting to infuse it with the eternal. To define the actual momentum of the human spirit and our modern vision through enduring things; to untangle the essential, which alone is simple and immutable, from the tangle of fleeting and complicated impressions. [The Italian Novecento artists] confront this problem in various ways in both their landscapes and human figures.

Among the landscape painters, Tosi gives the purest and most original solution by means of his plain and sober modesty. He departs from Impressionism, and arrives at Constructionism. By force of simplicity, by dint of proceeding from the momentary toward

Ci fu una vera arte Italiana nel Trecento (che esiste ancora), nel Quattrocento, e nel Cinquecento. Poi arrivò l'eclissi. Il Seicento fu tutto spagnolo, fiammingo e olandese e, infine, francese. L'egemonia artistica del settecento e dell'ottocento fu invece nelle mani degli inglesi e dei francesi.

Una premonizione segreta ci rivela che il Novecento sarà ancora una volta un secolo di arte italiana. [...] Il termine Novecento italiano non intende definire una tendenza, né battezzare un gruppo, né unire una scuola o una setta. L'etichetta denota un orgoglioso impegno verso la creazione di uno stile artistico singolare o un volto per il nuovo secolo che riunisce tutti i punti di forza dell'Italia: un'impronta, uno stile, un volto italiano distintivo che può resistere per secoli. Come se fossero membri di una milizia, questi artisti si dedicarono con instancabile amore alla creazione di una nuova tradizione degna dell'antico passato italiano. La mostra che il Capo del Governo ha inaugurato pochi giorni fa a Milano è il primo tentativo di richiamare all'appello questa nuova milizia. Il richiamo è cruciale in quanto garantirà che la coorte principale si senta unita, compatta, dotata di coraggio e incoraggiata. Se l'arte francese del diciannovesimo secolo fu molto più audace della nostra, fu per la mancanza di un punto focale in Italia, una passione accesa da rischi e idee audaci. I nostri artisti hanno faticato in isolamento. I loro sforzi sono stati dispersi nel vuoto, scomparendo senza un eco. Spesso si ritiravano, scoraggiati, nelle loro stesse conchiglie per dimenarsi e muovendosi a tastoni nell'oscurità. Il risultato di ciò furono alcune opere di singolare intimità e profonda interiorità. Eppure mancavano di una struttura sistematica [...]. C'erano frammenti stupendi, ma mai un grande edificio.

La pittura esita a un crocevia tra Impressionismo e rinnovata certezza neoclassica. Si potrebbe dire che il dramma della pittura moderna consiste nel non rinunciare al moderno tentando di infonderlo nell'eterno. Definire lo slancio dello spirito umano e la nostra visione moderna attraverso il vissuto; districare l'essenziale, che da solo è semplice e immutabile, dal groviglio di impressioni fugaci e complicate. [Gli artisti italiani del Novecento] affrontano questo problema in vari modi sia nei loro paesaggi che nelle figure umane.

Tra i pittori del paesaggio, Tosi offre la soluzione più pura e originale per mezzo della sua semplice e sobria modestia. Parte dall'Impressionismo e arriva al Costruttivismo. Con la forza della semplicità, e a forza di procedere dal momentaneo

the essential, his spontaneous and limpid art finds forms and models itself on classical accents.

Carrà is impeded by his excess refinement and archaism; but also in him such trends attain notable lyrical heights. The Tuscans, with Ardengo Soffici at the head of the pack, remain more closely tied to the reality of their land. Besides which Tuscany, with its dry limpidity and the elegant thinness of its lineaments, offers examples and warnings of inimitable style.

Regarding Sironi, I don't know why people continue to repeat the obligatory truisms about his seventeenth-century style and putative Caravaggioism. Certain patinas, certain softnesses of tone in the arrangement of tawny and grey shades do recall this or that form and color. But Sironi's paintings are glazed, compact, without flourishes of brushstrokes carelessly applied, and his spirit is austere and sad, entirely lacking in magniloquence, enclosed in a firmness that I would describe as taciturn. [...] Casorati with certain new revelations of an art that, no longer chromatic and flat in its approach to form, now also investigates corporeal plasticity.

all'essenziale, la sua arte spontanea e limpida trova forme e modella se stessa su accenti classici.

Carrà è ostacolato dal suo eccesso di raffinatezza e arcaismo; ma in lui tali tendenze raggiungono altezze liriche notevoli. I toscani, con Ardengo Soffici in prima fila, rimangono più strettamente legati alla realtà della loro terra. Inoltre la Toscana, con la sua limpidezza secca e l'elegante fiacchezza dei suoi lineamenti, offre esempi e avvertimenti di uno stile inimitabile.

Per quanto riguarda Sironi, non so perché le persone continuano a ripetere i truismi obbligatori del suo stile seicentesco e del putativo caravaggismo. Alcune patine, alcune morbidezze del tono nella disposizione delle tonalità grigie ricordano una forma e un colore. Ma i dipinti di Sironi sono vetrati, compatti, senza fiorettature di pennellate applicate con noncuranza, e il suo spirito è austero e triste, del tutto privo di magniloquenza, racchiuso in una fermezza che definirei taciturna. [...] Casorati con alcune nuove rivelazioni di un'arte che, non più cromatica e piatta nel suo approccio alla forma, ora indaga anche sulla plasticità corporea.

## Letter from Ottone Rosai to Ardengo Soffici

### Lettera di Ottone Rosai ad Ardengo Soffici

24 October 1928, Italy  
24 ottobre 1928, Italia

The point is to exhibit, and the way things are right now, there is no better Italian [artistic] organization...  
in this way they [the Selvaggi] can show people how superior they are...  
for the Novecento is still much better than [the] Venice [Biennale], where one still sees Tito and Bistolfi [leading conservative artists of the official establishment], who continue to dominate the scene there...  
Make sure that Morandi and Maccari understand how much good it would do them to exhibit there... [and] especially Morandi who should take this opportunity to prove once and for all, who he is.

Il punto è esibire, e per come stanno le cose in questo momento, non esiste una migliore organizzazione [artistica] italiana...  
in questo modo loro [i Selvaggi] possono mostrare alla gente quanto sono superiori...  
perché il Novecento rimane migliore [della Biennale] di Venezia, dove si vedono ancora Tito e Bistolfi [i principali artisti conservatori dello stabilimento ufficiale], che continuano a dominare la scena...  
Assicurati che Morandi e Maccari capiscano quanto farebbe bene loro esporre lì... [e] specialmente Morandi che dovrebbe cogliere l'occasione per dimostrare una volta per tutte chi è.

List of artworks sold at  
 Seconda Mostra del Novecento Italiano  
 Lista delle opere vendute alla  
 Seconda Mostra del Novecento Italiano

March - April 1929, Milan  
 marzo - aprile 1929, Milano

II<sup>a</sup> Mostra del Novecento Italiano - Marzo-Aprile 1929

Acquirente	Artista	Oggetto	Prezzo	Acconti	Saldo	
Gen. Off. R. Reclama. P.	Arcaudi Giorgio	Paes. a. regata	300 -		300	
" " " "	Arcaudi Gio.	Paesaggio (S. B.)	300 -		300	
" " " "	Arcaudi Gio.	Paes. con case	3000 -		3000	
" " " "	Arcaudi Gio.	Paesaggio	2000 -		2000	
" " " "	Arcaudi Gio.	Paesaggio di fantasia	1500 -		1500	
" " " "	Arcaudi Gio.	Paesaggio	8000 -		8000	
Ugo B. Viani	Arcaudi Gio.	Paesaggio (S. B.)	100 -	11/5	100	
" " " "	Arcaudi Gio.	Paesaggio (S. B.)	200 -		200	
G. S. Bardi	Arcaudi Gio.	Paesaggio mare	100 -	6/5	100	
" " " "	Arcaudi Gio.	Paesaggio mare	100 -	6/5	100	
" " " "	Arcaudi Gio.	Paesaggio mare	200 -	6/5	200	
" " " "	Arcaudi Gio.	Paesaggio (S. B.)	200 -	6/5	200	
Gen. Off. R. Reclama. P.	Arcaudi Gio.	Paesaggio	15000 -	14/5	15000	
" " " "	Arcaudi Gio.	Paesaggio	10000 -		10000	
" " " "	Arcaudi Gio.	Paesaggio	14000 -		14000	
" " " "	Arcaudi Gio.	Paesaggio	500 -	30/5	500	
Gen. R. Reclama. P.	Arcaudi Gio.	Paesaggio	4000 -	5/6	4000	
Dr. Lorenz. & J. S. S. S.	Arcaudi Gio.	Paesaggio	4000 -	6/5	4000	
Dr. Bolognesi	Arcaudi Gio.	Paesaggio (S. B.)	200 -	21/5	200	Monte Napoleone 222
Arcaudi Gio.	Arcaudi Gio.	Paesaggio	120 -	3/3	120	
Gen. Off. R. Reclama. P.	Arcaudi Gio.	Paesaggio	3000 -	3/3	3000	Reggia di Caserta - Sala 4 - Roma
Bellus. Casanova	Arcaudi Gio.	Paesaggio	10000 -	27/4	10000	Roma. Via C. D'Azeg. 37
Luigi. Bartoli	Arcaudi Gio.	Paesaggio	6000 -	1/5	6000	
G. S. Bardi	Arcaudi Gio.	Paesaggio	1500 -	6/5	1500	
Dr. R. Reclama. P.	Arcaudi Gio.	Paesaggio	2000 -	29/4	2000	Via Acquaforte 52
Gen. Off. R. Reclama. P.	Arcaudi Gio.	Paesaggio	3000 -	30/4	3000	Via Acquaforte 52
					95220	

II<sup>a</sup> Mostra del Novecento Italiano - 1929

Acquirente	Artista	Oggetto	Prezzo	Acconti	Saldo	
		Riparto	95220 -		95220	
Gen. Off. R. Reclama. P.	Arcaudi Gio.	Paesaggio	3000 -	30/4	3000	
" " " "	Arcaudi Gio.	Paesaggio	3000 -	30/4	3000	
" " " "	Arcaudi Gio.	Paesaggio	4000 -	15/5	4000	
Bellus. Casanova	Arcaudi Gio.	Paesaggio	1500 -	28/4	1500	Via Acquaforte 52
S. S. S. S.	Arcaudi Gio.	Paesaggio	5000 -		5000	
Gen. Off. R. Reclama. P.	Arcaudi Gio.	Paesaggio	1000 -	15/5	1000	
Dr. Lorenz. & J. S. S. S.	Arcaudi Gio.	Paesaggio	100 -	6/5	100	
B. B. B. B.	Arcaudi Gio.	Paesaggio	200 -	4/6	200	
" " " "	Arcaudi Gio.	Paesaggio	100 -	12/12	100	
Gen. Off. R. Reclama. P.	Arcaudi Gio.	Paesaggio	3000 -	11/5	3000	
" " " "	Arcaudi Gio.	Paesaggio	5000 -	11/5	5000	
" " " "	Arcaudi Gio.	Paesaggio	5500 -	14/6	5500	
" " " "	Arcaudi Gio.	Paesaggio	2800 -	14/6	2800	
" " " "	Arcaudi Gio.	Paesaggio	1700 -	14/6	1700	
" " " "	Arcaudi Gio.	Paesaggio	1300 -	14/6	1300	
Dr. Lorenz. & J. S. S. S.	Arcaudi Gio.	Paesaggio	4000 -	22/5	4000	Roma
Gen. Off. R. Reclama. P.	Arcaudi Gio.	Paesaggio	4000 -	27/4	4000	Via Acquaforte 52
Arcaudi Gio.	Arcaudi Gio.	Paesaggio	3000 -	3/6	3000	
Bella. Casanova	Arcaudi Gio.	Paesaggio	3000 -	29/4	3000	
Bellus. Casanova	Arcaudi Gio.	Paesaggio	150 -	28/4	150	
Dr. Lorenz. & J. S. S. S.	Arcaudi Gio.	Paesaggio	3500 -	1/6	3500	Via Acquaforte 52
B. B. B. B.	Arcaudi Gio.	Paesaggio	2000 -	12/6	2000	
" " " "	Arcaudi Gio.	Paesaggio	5000 -	12/6	5000	
			154120		154120	

**Letter from Carlo Carrà  
to Rosina Benazzi**  
Lettera di Carlo Carrà  
a Rosina Benazzi

26 March 1930, Milan  
26 marzo 1930, Milano

Returning from the Paris exhibition  
I receive my artwork thither exhibited

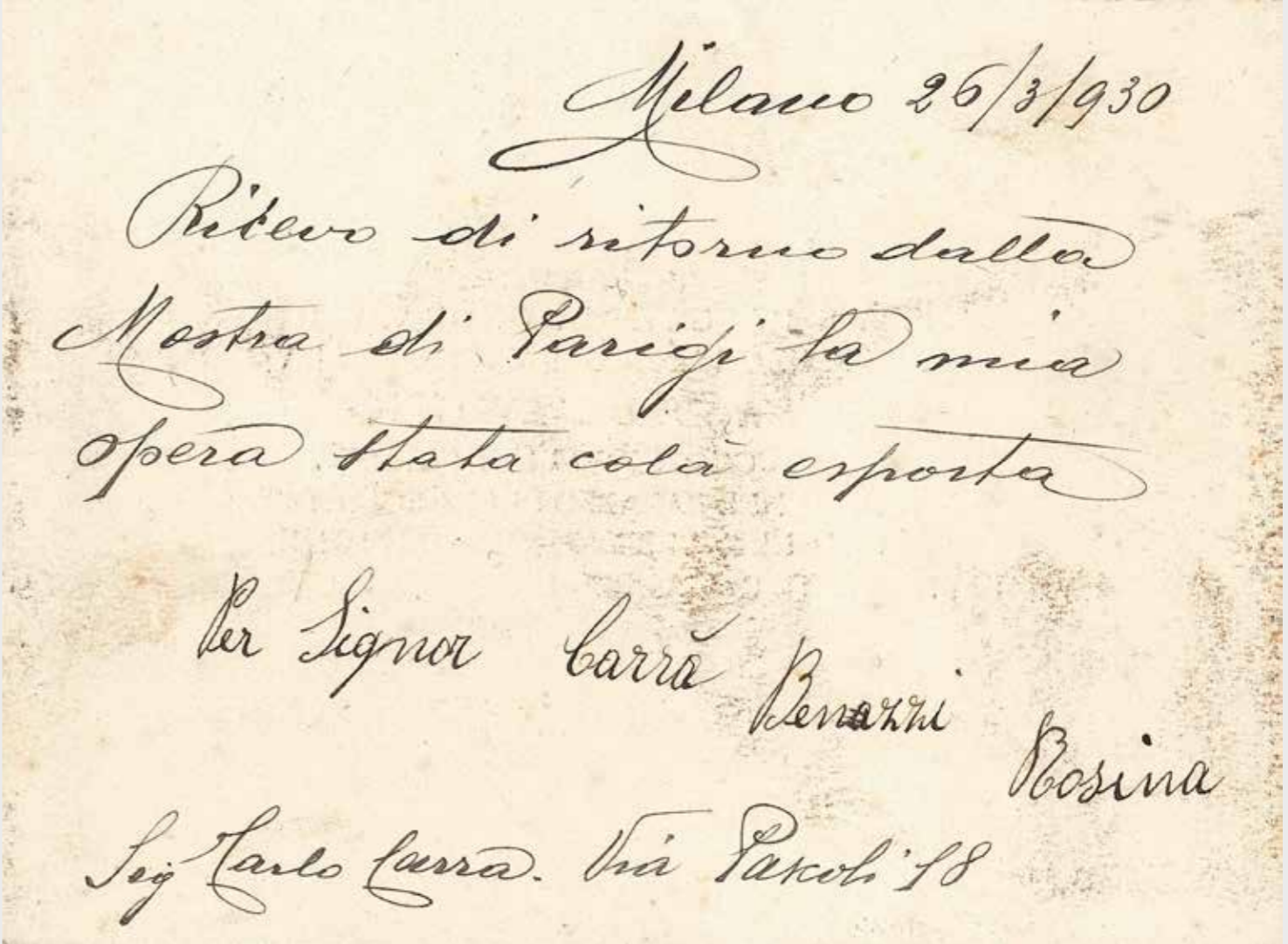
Sig Carlo Carrà. Via Parioli 18

For Signor Carrà

Ricevo di ritorno dalla mostra di Parigi  
la mia opera stata colà esposta

Sig Carlo Carrà. Via Parioli 18

Per Signor Carrà



Milano 26/3/1930

Ricevo di ritorno dalla  
Mostra di Parigi la mia  
opera stata colà esposta

Per Signor Carrà Benazzi Rosina

Sig Carlo Carrà. Via Parioli 18



Postcard from Giacomo  
Balla to Gino Severini  
Cartolina di Giacomo  
Balla a Gino Severini

24 April 1947  
26 aprile 1947

Balla

To the painter  
Gino Severini

10 Rue du Parc  
Meudon, (Seine et Oise)  
France

Severini  
Congratulations for your resistant  
activity thank you for your volume  
and your dear letter time disrupts art  
and friendship  
The truths get crumpled and will  
continue to be

Greetings your Balla

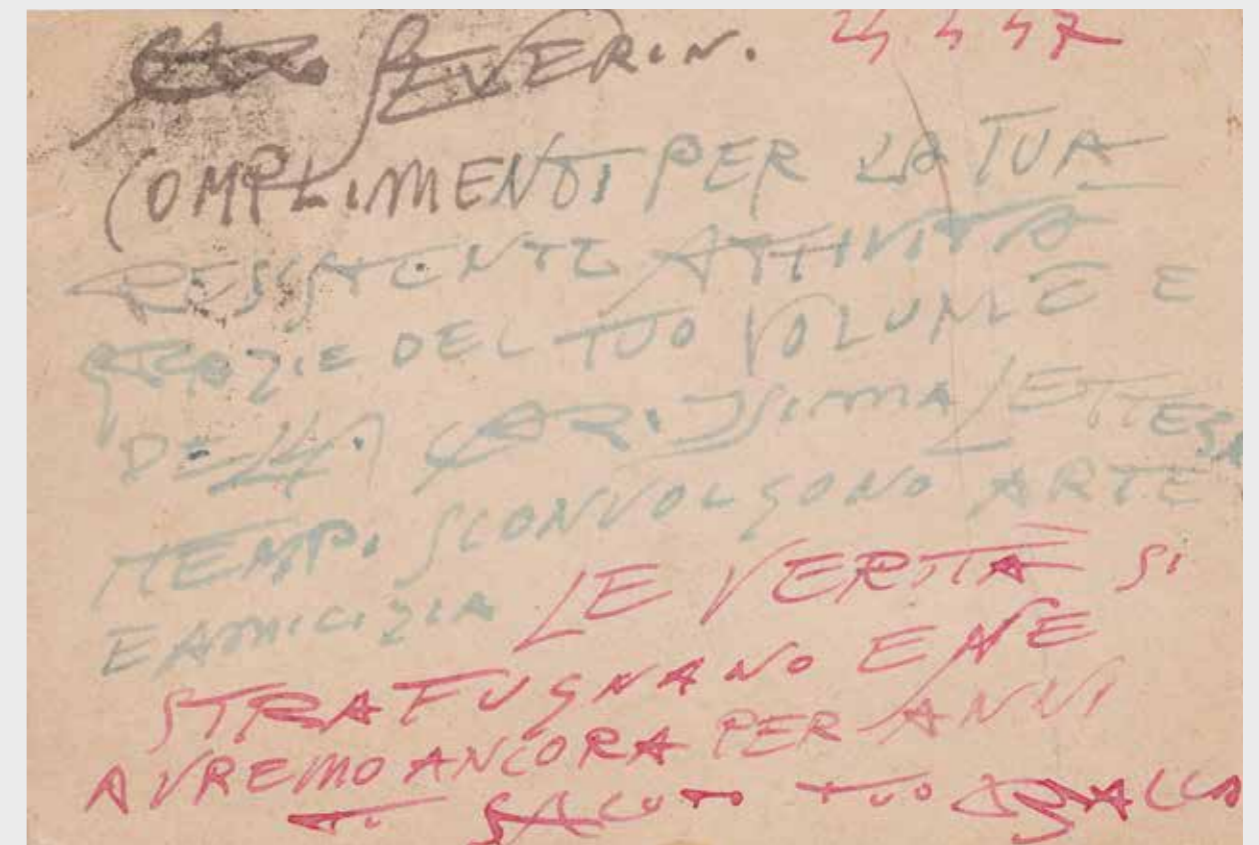
Balla

Al pittore  
Gino Severini

10 Rue du Parc  
Meudon, (Seine et Oise)  
France

Severini  
Complimenti per la tua resistente  
attività grazie del tuo volume  
e della carissima lettera i tempi  
sconvolgono arte e amicizia  
Le verità si strafugnano e  
ne avremo ancora per anni

Ti saluto tuo Balla



Letter from Giorgio  
Morandi to Mario Tozzi  
Lettera di Giorgio  
Morandi a Mario Tozzi

21 September 1929, Bologna  
21 Settembre 1929, Bologna

Caro Tozzi

Grazie della sua lettera. Le rispondo con un po' di ritardo perché solo oggi sono tornato da Roma. Di miei quadri presso Carrà ne ho uno ma non desidero venga esposto perché non mi piace più. Mie cose a Milano ne ha il Signor Faccincani che le ha acquistate quest'anno al Novecento. Io però, se Lui è disposto a darne una, desidererei di non essere io a chiederla.

L'unica volta che io ho esposto una cosa non mia ho avuto tali seccature che mai più mi prenderò questa responsabilità. Immagini che fu venduta per errore e solo dopo sei mesi riuscì a rimediare. Questo in una delle mostre più importanti. Io non le posso nemmeno fornire l'indirizzo del Sig. Faccincani. So solo che è un amico di Gigliotti Zannini. Se Lei vuol chiederla desidererei le fosse inviata questa:

[schizzo dell'artista dell'opera in questione].

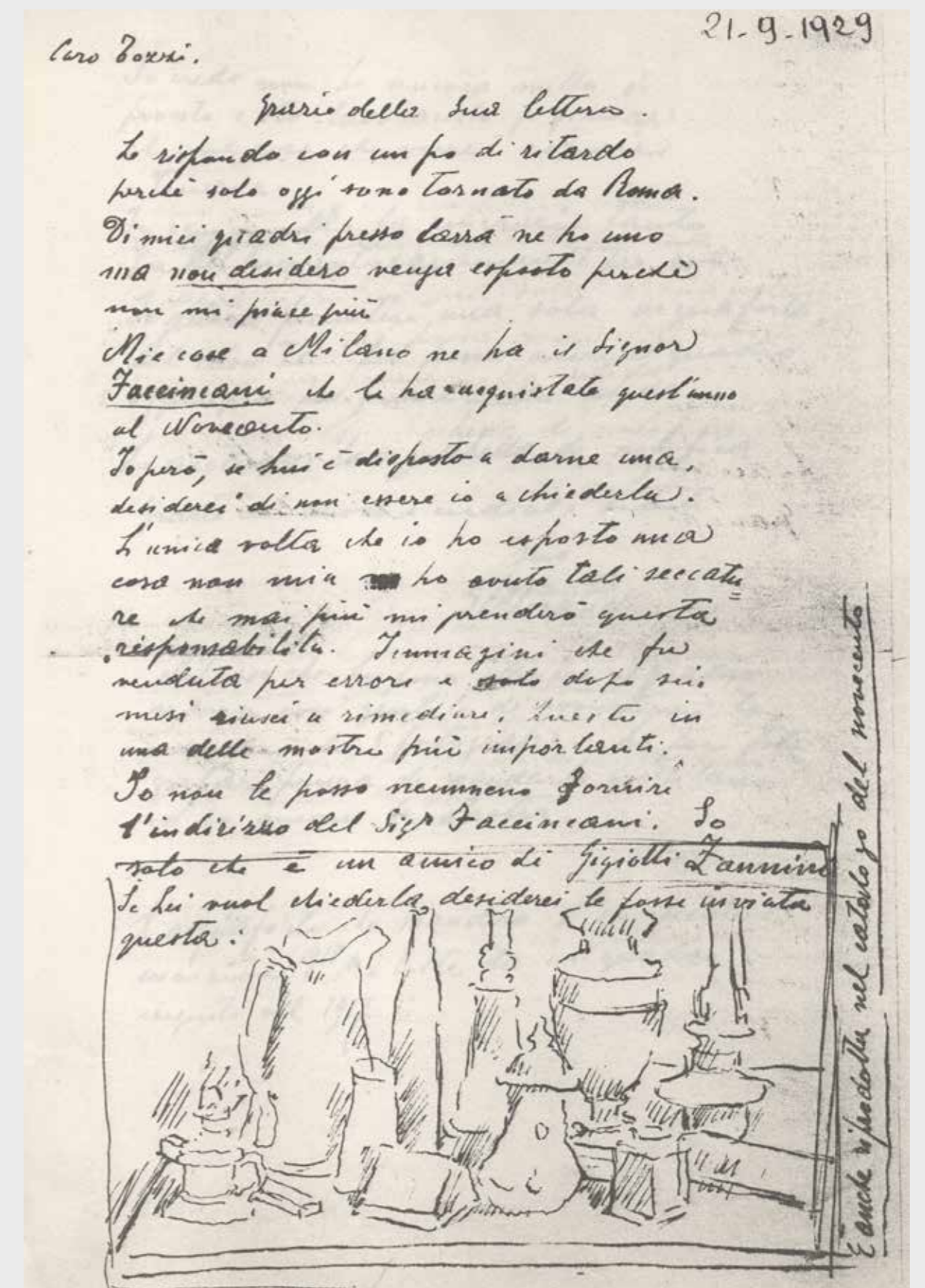
[Sul lato destro della lettera] È anche riprodotta nel catalogo del novecento

Io credo non ho ancora nulla di pronto e sto lavorando per finire alcune cose che vorrei esporre a Venezia. In ogni modo la ringrazio tanto per il Suo interessamento per me. Io allora prenoterò una sola acquaforte nel caso che lei possa avere il quadro l'aggiungerà per favore nella scheda. Le accludo la scheda di modifica. Grazie di nuovo e cordiali saluti

suo  
G Morandi

Nel caso che lei possa ottenere il quadro se sarà così gentile di avvertirmi le manderò le 5 fotografie. Lo feci fotografare prima di mandarlo a Milano ed ho ancora la lastra.

L'acquaforte che manderò è di recente esecuzione 1928  
E tolta da un quadro eseguito nel 1917



Io credo non ho ancora nulla di  
pronto e sto lavorando per finire  
alcune cose che vorrei esporre  
a Venezia.

In ogni modo la ringrazio tanto  
per il suo interessamento per me.

Io allora prenoterò una sola acquaforte.  
Nel caso che lei possa avere il quadro  
l'aggiungerò per favore nella scheda.

Le accludo la scheda di notifica.

Grande di nuovo e cordiali saluti

suo

G. Morandi,

Nel caso che lei possa ottenere il quadro  
se sarà così gentile di avvertirmi lo  
manderò le 5 fotografie. Ho fatto foto-  
grafare prima di mandarlo a Milano  
ed ho ancora la lastra.

L'acquaforte che manderò è di recente  
esecuzione 1918, <sup>1918</sup> tolta da un quadro  
eseguito nel 1917

Dear Tozzi

Thank you for your letter. I am responding a little late because I just came back today from Rome. Of my artworks, there is one in Carrà's area but I do not want it to be exhibited because I do not like it anymore. Mr. Faccincani has some of my artworks in Milan, as he bought them this year at the Novecento exhibition. Nevertheless, if He is willing to sell one, I would prefer not to be the one to ask it. The only time I exhibited an artwork which was not mine I had so much trouble that never again I will accept such responsibility. Just imagine that it was sold by mistake and only after six months the issue was solved. And this happened during one of the most prestigious exhibitions. I cannot even give you Mr. Faccincani's address. I just know that he is a friend of Gigliotti Zannini. If You are willing to ask for it I would prefer if this was sent to you:

[Sketch by the artist of the artwork at hand]

[On the right margin of the letter]

It is also reproduced in the catalogue of the Novecento

I believe I still have nothing ready and I am working to finish some pieces that I would like to exhibit in Venice.

In any case, I thank you so much for Your interest in my work. I will then reserve one single etching and in case you'll manage to have the artwork you'll add it to the fact sheet, if you please. I attach the modification file. Thank you again and best regards

yours truly  
G Morandi

In case you manage to get the artwork if you will be so kind to tell me I will send you the 5 pictures. I had it photographed before sending it to Milan and I still have the plate.

The etching I will send was executed recently 1928 And taken from an artwork done in 1917

**Letter from Giorgio Morandi  
to Enrico Paulucci**  
Lettera di Giorgio Morandi  
a Enrico Paulucci

1 March 1963, Bologna  
1 marzo 1963, Bologna

Dear Paulucci

Thank you for your thoughtfulness. Your telegram arrived when I had just learned from the radio the painful news of the loss of Casorati which pained me and moved me very much. If my health conditions had allowed me I would have left for Turin immediately, but unfortunately I am not yet fully recovered from a long and boring flue and I can't leave Bologna.

I sent a telegram with my respects to Mrs. Casorati. I beg you though, because you will be close to her in this painful moment, to express my regret for not being able to attend the funeral of this artist, who I always considered a dear friend and respected profoundly.

I thank you once more.

Sincerely,

Yours truly  
Giorgio Morandi

Bologna, 1 marzo  
1963

Caro Paulucci,

grazie per la tua premura. Il tuo telegramma mi è giunto quando avevo appena appreso dalla radio la dolorosa notizia della scomparsa di Casorati che mi ha molto addolorato e commosso. Se le mie condizioni di salute me lo avessero permesso sarei partito per Torino subito, ma purtroppo non sono ancora completamente ristabilito da una lunga e noiosa influenza e non posso lasciare Bologna.

Ho inviato un telegramma di condoglianza alla Signora Casorati. Ti prego però, dato che potrai essere vicino in questo doloroso momento, di esprimere il mio rimpianto per non aver potuto intervenire ai funerali di questo artista per il quale

ho sempre nutrito vivi senti-  
menti di amicizia e di  
grande stima.

Ti ringrazio di nuovo.

Cordialmente il

Ugo M  
Giorgio Morandi

Caro Paulucci,

Grazie per la tua premura. Il tuo telegramma mi è giunto quando avevo appena appreso alla radio la dolorosa notizia della scomparsa di Casorati che mi ha molto addolorato e commosso. Se le mie condizioni di salute me lo avessero permesso sarei partito per Torino subito, ma purtroppo non sono ancora completamente ristabilito da una lunga e noiosa influenza e non posso lasciare Bologna. Ho inviato un telegramma di condoglianze alla Signora Casorati. Ti prego però, dato che potrai essere vicino in questo doloroso momento, di esprimerle il mio rincrescimento per non aver potuto intervenire ai funerali di questo artista per il quale ho sempre nutrito vivi sentimenti di amicizia e di grande stima.

Ti ringrazio di nuovo.

Cordialmente il

Tuo affmo  
Giorgio Morandi



Morandi, Casorati and his wife Daphne  
at the Venice Biennial in 1948.  
Morandi, Casorati e la moglie Daphne  
alla Biennale di Venezia nel 1948.  
© Archivio Casorati





**Giacomo Balla**  
(Turin, 1871 - Rome, 1958)

Giacomo Balla, born in Turin in 1871, was an Italian painter, sculptor, writer and scenographer. Being one of the forerunners of Divisionism, he was highly productive around the 1910s carrying out studies about dynamism and light. In 1915, this research allowed him to reach a new phase in his work characterized by a more synthetic approach. In the meantime, he became a leading member of Futurism, signing - together with Marinetti and the other Futurists the *manifestos* that introduced the theoretical aspects of the movement. In particular, Balla pursued the idea of representing a *total art*, defined as Futurist art and action, through which creating a fusion of elements to reconstruct the whole universe. After the death of Boccioni in 1916, he became the advocate of the Futurist movement. In 1918, he created the *Manifesto del Colore*, in which he analysed the role of colour in the avant-garde painting. In the 1930s, Balla became the main artist of the *Regime*. In 1937, however, he wrote a letter to the newspaper *Perseo* in which he declared to not get involved in the Futurist activities. From that moment on, he was ignored by the official art circle until his works, and Futurist art in general, were reevaluated after the war. Beyond a pure experimentalism, his work possessed a strong chromatic fantasy, a dynamic rhythm and a non-figurative accuracy. These features enabled Balla to be later considered as one of the creators of the first expressions of Abstract Italian art. He died in Rome in 1958.

(Torino, 1871 - Roma, 1958)  
Giacomo Balla, nato a Torino nel 1871, fu un pittore, scultore, scrittore e scenografo italiano. Tra i primi protagonisti del Divisionismo, fu particolarmente attivo attorno agli anni '10, compiendo studi di analisi sul dinamismo e sulla luce. Questa ricerca gli permise di raggiungere una nuova fase di ricerca pittorica, fortemente sintetica, nel 1915. Nel frattempo, divenne un esponente di punta del Futurismo, firmando i manifesti che annunciavano le teorie del movimento insieme a Marinetti e agli altri Futuristi. In particolare, Balla inseguiva

l'idea di un'arte totale, definita come arte e azione futurista, attraverso la quale realizzare una fusione di elementi in grado di ricostruire completamente l'universo. Dopo la morte di Boccioni nel 1916, Balla divenne il protagonista assoluto del movimento Futurista. Nel 1918 ideò il *Manifesto del Colore*, nel quale si analizzava il ruolo del colore nella pittura d'avanguardia. Nel 1930, Balla assunse il ruolo di artista del Regime per eccellenza. Nel 1937, tuttavia, scrisse una lettera alla rivista *Perseo* dove si dichiarava estraneo alle attività Futuriste. Da quel momento in poi, fu messo da parte dalla cultura ufficiale fino a che vi fu una rivalutazione post-bellica dei suoi lavori e dei Futuristi in generale. Oltre il puro sperimentalismo, il suo lavoro possedeva una forte fantasia cromatica, un ritmo dinamico e un rigore non figurativo, caratteristiche che permisero di posizionare l'artista tra gli ideatori delle prime espressioni di arte astratta italiana. Morì a Roma nel 1958.



**Pompeo Borra**  
(Milan, 1898 - Milan, 1973)

Pompeo Borra was born in Milan in 1898. He began his career by approaching technical studies, but later decided to attend the *Accademia di Belle Arti di Brera* until he enlisted in the army in 1916 to fight during the First World War. After the war, he spent his time painting in a small art studio and in 1920 he had his first exhibition at the association *Famiglia Artistica Milanese*. Franz Roh, a prestigious expert of Magic Realism and *Neue Sachlichkeit*, was captivated by his work and invited him to the Italian art exhibition at the *Kunstverein* in Leipzig in 1928. In the 1920s he approached the founders of the Novecento, eventually taking part in a few of their exhibitions. His works were characterized by a severe purism, which could also be translated as a coalition of Magical Realism and Metaphysical Painting. In this period he worked with the *Galleria Il Milione*, which allowed him to travel often to Paris and develop his style. After the Second World War he started to teach as a professor at the *Accademia di Brera*, where he also became the director

from 1970 to 1972. The artist spent his entire life in Milan, where he died in 1973. His artworks are preserved in many important museums, such as Centre Pompidou in Paris, GAM in Milan, MART in Rovereto, Museo del Novecento in Milan.

(Milano, 1898 - Milano, 1973)  
Pompeo Borra nacque a Milano nel 1898. Iniziò la sua carriera scegliendo un indirizzo tecnico, ma decise poi di cambiare strada, frequentando l'Accademia di Belle Arti di Brera e nel 1916 si arruolò come volontario nell'esercito durante la Prima Guerra Mondiale. Dopo la guerra dedicò il suo tempo alla pittura in un piccolo studio e nel 1920 tenne la sua prima mostra all'associazione Famiglia Artistica Milanese. Franz Roh, un illustre esperto del Realismo Magico e della Nuova Oggettività tedesca, fu subito affascinato dai suoi lavori e lo invitò alla mostra di arte italiana tenutasi al *Kunstverein* di Lipsia nel 1928. Negli anni '20 entrò in contatto con i fondatori del Novecento e partecipò anche ad alcune loro mostre. I suoi lavori erano orientati verso un severo purismo, traducibile anche in una fusione tra Realismo Magico e Pittura Metafisica. In questo periodo lavorò con la *Galleria Il Milione*, che gli permise di andare spesso a Parigi e di sviluppare il suo stile. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, Borra dedicò il suo tempo anche alla didattica, come professore presso l'Accademia di Brera, dove fu anche direttore dal 1970 al 1972. L'artista visse tutta la sua vita a Milano, dove morì nel 1973. I suoi lavori sono conservati in molti importanti musei, come il Centre Pompidou di Parigi, la GAM di Milano, il MART di Rovereto, il Museo del Novecento di Milano.



**Massimo Campigli**  
(Berlin, 1895 - Saint Tropez, 1971)

Massimo Campigli - also known as Max Ihlenfeld - even though born in Berlin, spent his earlier years in Italy, first in Florence and then in Milan. In this latter city, he joined the Futurism movement as a journalist. After serving in the First World War - during which he was imprisoned - he went back to the Milan and started working for the *Corriere della Sera*.

The newspaper sent him as a correspondent to Paris where he began his artistic career, taking part in the *Salon d'Automne* in 1921, 1923 and 1925. Together with De Chirico, Tozzi, Severini, Paresce and Savinio he founded the group *Italiens de Paris*. In 1926, he participated in the *Prima Mostra del Novecento Italiano* at *Palazzo della Permanente* in Milan. When he visited the Museo di Villa Giulia in Rome, during a family trip with his wife, in 1927, he discovered Etruscan art, which strongly influenced his style in terms of mythical timelessness and an archaic compositional rigour. That same year he participated in the Venice Biennale, reaching international success in 1929 thanks to a solo show at the *Galerie Jeanne Bucher* in Paris. Campigli was further invited to the Venice Biennale in 1948 and 1960. He spent the last years of his life in Saint-Tropez with his wife, after achieving an undisputed success on the artistic scene. He passed away in 1971.

(Berlino, 1895 - Saint Tropez, 1971) Massimo Campigli - pseudonimo di Max Ihlenfeldt - nonostante fosse nato a Berlino, visse i suoi primi anni di vita in Italia, prima a Firenze e poi a Milano. Proprio a Milano si unì al Futurismo, come giornalista. Dopo aver combattuto nella Prima Guerra Mondiale, che lo vide imprigionato e fuggitivo, tornò nella capitale lombarda ed iniziò a lavorare per il *Corriere della Sera*. Il giornale lo inviò come corrispondente a Parigi e fu proprio in Francia che Campigli iniziò la sua carriera artistica, partecipando al Salon d'Automne nel 1921, 1923 e nel 1925. Successivamente, insieme a De Chirico, Tozzi, Severini, Paresce e Savinio fondò il gruppo *Italiens de Paris*. Nel 1926 prese anche parte alla *Prima Mostra del Novecento Italiano* a Palazzo della Permanente di Milano. Nel 1927, in occasione di una gita in famiglia assieme alla moglie presso il Museo di Villa Giulia a Roma, scoprì l'arte Etrusca, la quale plasmò il suo stile in una miscela tra un'atemporalità mitica e un arcaico rigore compositivo. Nello stesso anno, l'artista partecipò alla Biennale di Venezia, raggiungendo, nel 1929, un successo internazionale attraverso una mostra personale tenutasi alla Galerie Jeanne Bucher di Parigi. Campigli prese inoltre parte alla Biennale di Venezia del 1948 e del 1960. Gli ultimi anni della sua vita li passò a Saint-Tropez con la moglie, dopo aver ottenuto un indisputabile successo. Morì nel 1971.



**Carlo Carrà** (Quargnento, 1881 - Milan, 1966)

Carlo Dalmazio Carrà started learning art when he was just 12 years old. He began his artistic career working as a decorator in Valenza, between 1904 and 1905. Afterwards - in 1906 - he decided to apply to the *Accademia di Brera* in Milan, where he started to attend Cesare Tallone's classes. In those years he met Boccioni and by the end of a short Divisionist period, to which he was drawn by his political and quite anarchic interests, he joined the Futurist movement. Carrà was really committed to the cause and for this reason he signed the *Manifesto dei pittori futuristi* and the *Manifesto tecnico della pittura futurista*. However, in 1916 right after the First World War, he met de Chirico and de Pisis in Ferrara, and this new relationship brought him to leave the Futurist movement and approach the Metaphysical poetics. Together with those two artists, he wrote the theoretical fundamentals of Metaphysical Painting. This change drove him closer to the Fourteenth and Fifteenth century art, with clear references to Giotto and Masaccio. From 1918 he began writing for *Valori Plastici* magazine. In 1920 he started painting according to the rigorous terms of the *Novecento Italiano*, taking part in the exhibitions of 1926 and 1929 at *Palazzo della Permanente* in Milan. In 1941 he was appointed president of the painting department at the *Accademia di Brera*. He died in Milan in 1966.

(Quargnento, 1881 - Milano, 1966) Carlo Dalmazio Carrà iniziò a stu-diare arte alla giovane età di dodici anni, intraprendendo, tra il 1904 e il 1905, una prima carriera artistica come decoratore a Valenza. Nel 1906, decise di iscriversi all'Accademia di Brera a Milano, dove prese parte ai corsi di Cesare Tallone. In quegli anni incontrò Boccioni e dopo un breve periodo Divisionista, a cui si era avvicinato spinto dai suoi interessi politici e alquanto anarchici, si unì al movimento Futurista. Carrà nutriva una forte dedizione nei confronti di questa causa, al punto da firmare il *Manifesto dei pittori futuristi* e il *Manifesto tecnico della pittura futurista*. Tuttavia, nel 1916 appena dopo la fine della Prima Guerra Mondiale, l'incontro

a Ferrara con de Chirico e De Pisis lo portò ad abbandonare il Futurismo per approcciarsi alla poetica Metafisica. Fu proprio insieme ai due artisti che istituì i principi teoretici della pittura metafisica. Questo cambiamento lo portò ad avvicinarsi all'arte del Trecento e del Quattrocento, con owvie referenze a Giotto e Masaccio. Dal 1918, iniziò a scrivere per la rivista *Valori Plastici*, per questo non sorprende che nel 1920 iniziò a dipingere secondo i rigidi termini del Novecento Italiano, prendendo parte anche alle mostre del 1926 e del 1929 al Palazzo della Permanente di Milano. Nel 1914 fu nominato Presidente del dipartimento di pittura all'Accademia di Brera. Morì a Milano nel 1966.



**Felice Casorati** (Novara, 1883 - Turin, 1963)

After a troubled childhood, due to the continuous job relocations of his father and a few nervous breakdowns, Felice Casorati graduated in law in Padua in 1907. Despite his studies, Casorati decided to dedicate his life to art, exhibiting - in the same year of his graduation - his works at the Venice Biennale, where he would be invited again in 1910. Between 1907 and 1911 he lived in Naples and then moved to Verona. He started to get in touch with the artists of Ca' Pesaro in Venice, where he also exhibited his works in 1913 and 1919. After the First World War he moved to Turin, where he joined the intellectual avant-gardes. His style could be defined as an austere Magical Realism, full of references to the Fifteenth century. In 1926 he participated in the *Prima Mostra del Novecento Italiano* at the Permanente in Milan. He was then invited again at the Venice Biennale, where he had a room assigned to him in 1924, 1938, 1942, 1952 and 1964. In 1935, together with Enrico Paulucci, he organized the first group show of Italian Abstract Art. By the end of the 1930's, he was awarded for his exhibitions that were held all over the world: in particular in Paris, Pittsburgh and San Francisco. Casorati's interest for design and applied arts led him to create set designs and costumes for theatre. He passed away in 1963 in Turin.

(Novara, 1883 - Torino, 1963) Dopo aver avuto un'infanzia tormentata, per via dei continui trasferimenti a causa del lavoro del padre, e alcuni episodi di esaurimento nervoso, nel 1907 Felice Casorati si laureò in legge a Padova. Nonostante i suoi studi, Casorati decise di dedicare la sua vita all'arte, esponendo, nello stesso anno del conferimento della laurea, i suoi lavori alla Biennale di Venezia, dove fu invitato nuovamente nel 1910. Tra il 1907 e il 1911 visse a Napoli e poi si spostò a Verona. Iniziò in quel periodo a entrare in contatto con gli artisti di Ca' Pesaro di Venezia, dove espose i suoi lavori nel 1913 e 1919. Dopo la Prima Guerra Mondiale si trasferì a Torino, dove si unì all'avanguardia intellettuale della città. Il suo stile pittorico potrebbe essere definito come un Realismo Magico austero, ricco di riferimenti e indicazioni dell'arte del Quattrocento. Nel 1926 partecipò alla *Prima Mostra del Novecento Italiano* al Palazzo della Permanente di Milano. Fu poi nuovamente invitato alla Biennale di Venezia, dove gli assegnarono una stanza privata nel 1924, 1938, 1942, 1952 e nel 1964. Nel 1935, insieme a Enrico Paulucci, tenne la prima mostra collettiva di Arte astratta italiana. Verso le fine degli anni '30 fu premiato per le mostre che si susseguirono in tutto il mondo: Parigi, Pittsburgh e San Francisco. Il suo interesse per il design e per le arti applicate lo portò anche a progettare scenografie e costumi per il teatro. Morì nel 1963 a Torino.



**Giorgio De Chirico** (Volos, 1888 - Rome, 1978)

Since his childhood Giorgio de Chirico showed a predisposition for art, which he pursued by studying fine arts at the Polytechnic school of Athens. In 1906, de Chirico moved to Munich, where he attended the Academy of Fine Arts for two years. The nihilist philosophy, together with Böcklin's paintings, was particularly influential in the realisation of his first Metaphysical works. When he moved to Paris in 1911, Apollinaire introduced him to some Cubists leading artists, as well as to the Surrealist writer André Breton.

After having met Carlo Carrà in Ferrara in 1916, the two artists began to theorise the Metaphysical Painting. In 1919, de Chirico had his first solo exhibition, attracting many Surrealist artists. From the 1920s onward, however, de Chirico gradually detached himself from Metaphysical Painting to join the *Novecento* movement in 1925. Embracing these new values and adopting a more traditional style with mythological subjects and landscapes, de Chirico brought himself an intense criticism from the avant-gardes, and especially from the Surrealists, who definitively detached themselves from him after he adopted his later Veronese style in the 1940s. Giorgio de Chirico died in Rome in 1978 and his works are now housed in prestigious institutions throughout the world, including the Museum of Modern Art in New York, the Centre Pompidou in Paris, the Tate Modern in London and the National Gallery in Rome.

(Volos, 1888 - Roma, 1978) Fin dall'infanzia Giorgio de Chirico dimostrò un'attitudine all'arte, propensione che uffcilizzò studiando belle arti al Politecnico di Atene. Nel 1906, de Chirico si trasferì a Monaco dove frequentò l'Accademia di Belle Arti per due anni. La filosofia nichilista, insieme alla pittura di Böcklin, fu particolarmente influente nella realizzazione dei suoi primi lavori metafisici. Quando si trasferì a Parigi nel 1911, Apollinaire lo introdusse ad alcuni esponenti del Cubismo, come anche allo scrittore surrealista André Breton. Dopo aver conosciuto Carlo Carrà nel 1916, i due artisti iniziarono a teorizzare la pittura metafisica. Nel 1919, de Chirico inaugurò la sua prima mostra personale, suscitando l'interesse da parte di molti artisti surrealisti. Dagli anni '20 in poi, tuttavia, de Chirico si staccò gradualmente dalla pittura metafisica per unirsi al movimento del Novecento nel 1925. Assumendo una decisa posizione contro il modernismo, gli artisti del Novecento Italiano si ispiravano alla tradizione pittorica Italiana. Avvicinandosi a questi valori e iniziando ad adottare uno stile ed una tecnica sempre più tradizionale con soggetti e paesaggi mitologici, de Chirico ricevette un'accesa critica da parte del mondo dell'arte d'avanguardia a causa di questo cambio di rotta. I suoi lavori degli anni '40 in stile Veronese portarono i surrealisti a distaccarsi da lui definitivamente. Giorgio de Chirico morì a Roma nel 1978. Oggi i suoi lavori sono oggi custoditi in prestigiose istituzioni in giro per il mondo, il Centre Pompidou di Parigi, la Tate Modern di Londra e la GNAM di Roma.



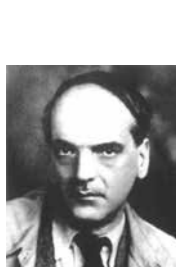
**Filippo De Pisis** (Ferrara, 1896 - Brugherio, 1956)

Luigi Filippo Tibertelli, or Filippo De Pisis, started his artistic career as a poet, before dedicating his life to painting. In 1916 he met Giorgio de Chirico and Alberto Savinio in Ferrara, and this inspired him to develop a metaphysical style and to move to Rome between 1920 and 1924. In Rome, he wrote for the magazine *Valori Plastici* and started to work with the exponents of the late Futurism. During a stay in Assisi he deepened his knowledge of Fourteenth century art and in 1925 he moved to Paris, where the art of Impressionism and Fauves profoundly influenced his painting, both in terms of subjects and portrayal. In 1926, he had two important solo shows, one presented by Carrà in Milan, and one in Paris, accompanied by an essay by de Chirico. In 1929, he participated - from Paris - in the *Seconda Mostra del Novecento Italiano*, sending two of his works to Milan. He then moved back to Italy, settling in Venice in 1943, where he was profoundly inspired by Eighteenth century art. In 1948 the Venice Biennale dedicated a personal room to him with thirty of his artworks exhibited; and again in 1950 with thirteen of his works. He was in line to receive the *Gran Premio*. But, the prize was finally denied to him due to his sexual inclinations and the committee awarded Giorgio Morandi instead. In his last years, a serious illness kept him away from painting. He died in 1956 in Brugherio.

(Ferrara, 1896 - Brugherio, 1956) Luigi Filippo Tibertelli, o Filippo De Pisis, iniziò la sua carriera artistica come poeta per poi di dedicare la sua vita alla pittura. Nel 1916 conobbe a Ferrara Giorgio Morandi e Alberto Savinio e questo incontro lo spinse a sviluppare uno stile metafisico ed a trasferirsi a Roma tra il 1920 e il 1924. Nella capitale italiana iniziò a scrivere per la rivista *Valori Plastici* ed a lavorare con gli esponenti del tardo Futurismo. Durante un soggiorno ad Assisi approfondì la sua conoscenza per l'arte del Trecento e nel 1925 si trasferì a Parigi, dove l'arte dell'Impressionismo e dei Fauves



influenzò profondamente la sua pittura, sia in termini di soggetti che di rappresentazione pittorica. Nel 1926 fu protagonista di due mostre personali, una a Milano, presentata da Carrà e una a Parigi, con un testo introduttivo scritto da de Chirico. Nel 1929, da Parigi, prese parte alla *Seconda Mostra del Novecento Italiano* inviando due delle sue opere a Milano. Successivamente tornò in Italia, trasferendosi a Venezia nel 1943, dove rimase profondamente ispirato dall'arte del Settecento. Nel 1948, la Biennale di Venezia gli dedicò una stanza privata con trenta delle sue opere; poi ancora nel 1950 con tredici opere. Fu anche nominato per l'assegnazione del Gran Premio, ma gli fu poi negato a causa delle sue inclinazioni sessuali, assegnandolo invece a Giorgio Morandi. Nei suoi ultimi anni un serio malanno gli impedì di dipingere. Morì nel 1956 a Brugherio.



**Piero Marussig** (Trieste, 1879 - Pavia, 1937)

Piero Marussig was born in Trieste in 1879. After having studied art in his hometown, he moved to Vienna and later on to Munich, where he started to appreciate the Wiener Secession and the Expressionism. In 1905 - from Munich - he went to Paris where he was influenced by the Impressionism and Post-Impressionism through the artworks of Cézanne, Gauguin and Matisse. He worked in Trieste from 1898 until 1918. After serving in the First World War, he decided to move to Milan in 1919, where he met artists Carrà, Sironi and Funi. With them - together with Bucci, Dudreville, Malerba and Oppi - he founded the Novecento group, overseen by Margherita Sarfatti. He actively participated in the group's exhibitions, starting with *Sette pittori del Novecento Italiano*, held in 1923 at the Galleria Pesaro in Milan and with the Venice Biennale in 1924. With his friend Achille Funi, Marussig founded an art school in Milan, where he tried to revive the artistic perspectives and traditions of the Fifteenth century workshops. Marussig's pictorial

technique evolved throughout his career, from a style balanced between plasticity and volume, to one made of soft brushstrokes similar to the impressionist ones. He died in Pavia in 1937.

(Trieste, 1879 - Pavia 1937)
Piero Marussig nacque a Trieste nel 1879. Dopo aver intrapreso studi di carattere artistico nella sua città natale, si trasferì a Vienna e poi a Monaco, interessandosi alla Secessione Viennese e all'espressionismo. Nel 1905, da Monaco si spostò a Parigi dove fu influenzato dall'Impressionismo e dal Post-Impressionismo grazie al contatto con le opere di Cézanne, Gauguin e Matisse. Lavorò a Trieste dal 1898 fino al 1918. Dopo aver combattuto nella Prima Guerra Mondiale, nel 1919, decise di spostarsi a Milano dove conobbe Carrà, Sironi e Funi. Con questi ultimi ed insieme a Bucci, Dudreville, Malerba e Oppi fondò il gruppo del Novecento sotto la guida di Margherita Sarfatti. Partecipò attivamente alle mostre del gruppo, a partire da *Sette pittori del Novecento Italiano*, tenutasi alla Galleria Pesaro di Milano nel 1923 e a quella della Biennale di Venezia nel 1924. Con l'amico artista Achille Funi, Marussig fondò a Milano una scuola d'arte, dove cercò di riportare in auge gli usi e gli approcci artistici delle botteghe del Quattrocento. La tecnica pittorica di Marussig si trasformò nel tempo, passando da uno stile attento all'equilibrio tra plasticità e volume per poi prediligere successivamente delle pennellate morbide paragonabili a quelle dello stile impressionista. Morì a Pavia nel 1937.



**Giorgio Morandi** (Bologna, 1890 - Bologna, 1964)

Giorgio Morandi was born in Bologna in 1890. He started his carrier enrolling in the Academy of Fine Arts in Bologna in 1907, where the study of great artists - such as Renoir, Monet and Cézanne - influenced his production. Among Morandi's *repertoire*, still lifes represent the most important part of his work. They depict the profiles of everyday objects laid-out on a table represented without any trace of their

manufacturing aspect. From 1913, when he experienced several encounters with painters such as Balilla Pratella, Marinetti, Boccioni and Russolo, he became increasingly interested in Futurism, and this later led him to participate in various exhibitions with this movement. After being dismissed in advance from the First World War, the artist resumed his peaceful life in Bologna with his sisters. In these years, he met Giorgio de Chirico and Carlo Carrà, establishing with them a mutual friendship. They introduced him to Metaphysical Painting, to the point where he started copying them but with a more poetic approach. Later, the artist took part in the *Novecento Italiano* exhibitions in Milan and exhibited his works in several Italian and international collections. Morandi's life remained rather uneventful, as he devoted himself almost exclusively to painting. He travelled rarely, leaving Italy for the first time when he was 66. After retiring from teaching at the Accademia of Bologna the same year, he focused exclusively on his painting. He won the Gran Premio at the São Paulo Biennial in 1957. He passed away in his hometown in 1964.

(Bologna, 1890 - Bologna, 1964)
Giorgio Morandi nacque a Bologna nel 1890. Nel 1907, si iscrisse all'Accademia di Belle Arti di Bologna dove iniziò a mettere a fuoco le basi per la sua futura carriera attraverso lo studio di grandi artisti. In particolare, Renoir, Monet e Cézanne influenzarono la sua produzione. Tra le opere di Morandi, le nature morte rappresentano la parte più importante del suo lavoro. Esse raffigurano profilature di oggetti quotidiani, delicatamente posti su un tavolo del suo studio e rappresentati privi di ogni traccia di fabbricazione. A partire dal 1913, a seguito di numerosi incontri con pittori quali Balilla Pratella, Marinetti, Boccioni e Russolo, Morandi iniziò ad interessarsi gradualmente al Futurismo, e ciò lo spinse, successivamente, a partecipare ad alcune mostre con il movimento. Dopo che fu dimesso con anticipo dal servizio militare durante la Prima Guerra Mondiale, l'artista riprese la sua vita a Bologna con le sorelle. In questi anni, conobbe anche Giorgio de Chirico e Carlo Carrà, stabilendo con loro un rapporto di reciproca amicizia. Essi lo introdussero alla pittura metafisica, influenzandolo a tal che Morandi iniziò ad imitarli, adottando un tocco più poetico. L'artista, in seguito, partecipò a mostre con il gruppo del Novecento a Milano ed esibì i suoi lavori in molte collezioni Italiane, oltre che nel resto del mondo. La vita di Morandi fu piuttosto tranquilla, dedita quasi esclusivamente alla pittura. Egli viaggiò raramente, compiendo

il suo primo viaggio fuori dall'Italia all'età di 66 anni. Nel 1956 si ritirò dall'insegnamento presso l'Accademia, concentrandosi nuovamente sulla pittura. Nel 1957, vinse il Gran Premio alla Biennale di São Paolo nel 1957. Morì nella sua città natale nel 1964.



**René Paresce** (Carouge, 1886 - Paris, 1937)

Renato (René) Paresce was born in 1886 in Carouge, a small town next to Geneva, in Switzerland. His family moved to Florence, where he lived until 1905 as a self-taught painter. He then relocated to Bologna and then to Palermo to continue his studies. After his graduation in 1911 he taught physics at a private college in Florence for a short period. In 1912, he moved to Paris and - despite his reserved perso- nality - he became a member of the circle of Parisian artists, frequenting Montparnasse and the literary cafes. After the outbreak of the First World War, he left Paris with his wife and moved to London, continuing to travel around Europe and exhibiting in important institutions in Germany and Switzerland. In 1920 he went back to Paris. After another brief stay in London, where he participated in the London Group exhibitions, he moved back to Paris, where he stayed until 1930, dedicating all his time to painting. In those years he worked as a news correspondent for *La Stampa*. In 1926, he was invited to participate in the *Prima Mostra del Novecento Italiano* at the Permanente in Milan. In 1928, he joined the group of *Italiens de Paris* and participated in all their exhibitions, until 1936. In 1929 he exhibited in the *Seconda Mostra del Novecento Italiano*. He had a solo exhibition in 1933 at the *Galleria Il Milione*. The year after he decided to go on a long trip to the Fiji Islands and after spending six months in the South Pacific he decided to travel back, crossing North America. Getting older, he slowly abandoned painting, before passing away in Paris in 1937.

(Carouge, 1886 - Parigi, 1937)
Renato (René) Paresce nacque nel 1886 a Carouge, un piccolo paesino vicino a Ginevra,

in Svizzera. La sua famiglia si trasferì a Firenze, dove visse fino al 1905 come pittore autodidatta. Si spostò poi a Bologna e in seguito a Palermo, per proseguire gli studi. Dopo la laurea nel 1911, per un breve periodo insegnò fisica in un collegio privato di Firenze. Nel 1912 si trasferì a Parigi e, nonostante il suo carattere riservato, entrò nel circolo degli artisti parigini, frequentando Montparnasse e i caffè letterari. A seguito dello scoppio della Prima Guerra Mondiale, lasciò Parigi e con la moglie si trasferì a Londra, continuando al contempo a viaggiare per l'Europa e ad esporre in illustri istituzioni in Germania e Svizzera. Nel 1920 tornò a Parigi. Dopo un ulteriore breve soggiorno a Londra, dove partecipò alle mostre del London Group, si trasferì di nuovo a Parigi, dove rimase fino al 1930, dedicando tutto il suo tempo alla pittura. In quegli anni lavorò come inviato per *La Stampa*. Nel 1926 fu invitato a partecipare alla *Prima Mostra del Novecento italiano* alla Permanente di Milano. Nel 1928 si unì al gruppo degli *Italiens de Paris* e partecipò a tutte le loro mostre, fino al 1936. Nel 1929 espose alla *Seconda Mostra del Novecento Italiano*. Tenne una mostra personale nel 1933 alla Galleria Il Milione. L'anno successivo decise di intraprendere un viaggio verso le isole Fiji e dopo sei mesi nel Sud Pacifico decise di tornare indietro, passando per l'America. Invecchiando, abbandonò lentamente la pittura, prima di morire a Parigi nel 1937.



**Ottone Rosai** (Florence, 1895 - Ivrea, 1957)

Ottone Rosai was born in Florence in 1895. He attended the Accademia di Belle Arti in Florence, from which he was expelled after a few years for misconduct. Despite this dismissal, Rosai pursued a self-taught career in painting, studying Cézanne, Courbet and Corot. In those same years, the encounter with Papini and Soffici was fundamental for the shaping of his style, together with coming close to Futurism and taking part in the *Esposizione Libera Futurista* at the Galleria Sprovieri in Rome in 1914. As a real Futurist artist, he decided to volunteer in the First World War. As he returned home,

he started to affiliate his point of view with the new ideas of a young Mussolini. Firstly, the main subjects of his paintings were family portraits and still lifes, then he began to represent the landscapes of Florence, depicting them from the point of view of its inhabitants, especially from the working class's perspective. His Futurist inspiration was often alternated with a Cubist tendency, before being translated in a pictorial austerity, which characterised his works from the 1920s and 30s. His first exhibition was held in Florence in 1920, but his success was confirmed in 1932 thanks to an exhibition at Palazzo Perroni. During the 1950s, he achieved international success, exhibiting in shows all over Europe: in Zurich, Madrid, Paris and London. In the last years of his career, his Post-War paintings achieved an even more marked Metaphysical dimension. He passed away in 1957, while he was curating one of his solo exhibition.

(Firenze, 1895 - Ivrea, 1957)
Ottone Rosai nacque a Firenze nel 1895. Frequentò l'Accademia di Belle Arti di Firenze, dalla quale fu però espulso dopo qualche anno per cattiva condotta. Nonostante questo allontanamento, Rosai perseguì la sua carriera artistica da pittore autodidatta, studiando Cézanne, Courbet e Corot. In quegli stessi anni, l'incontro con Papini e Soffici fu fondamentale per plasmare il suo stile, avvicinandosi al tempo stesso anche al Futurismo. Nel 1914 prese parte all'*Esposizione Libera Futurista* presso la Galleria Sprovieri di Roma. Da vero futurista, decise di combattere da volontario nella Prima Guerra Mondiale. Dopo essere tornato dalla guerra, iniziò ad allineare il suo pensiero alle nuove idee di un giovane Mussolini. In un primo momento i principali soggetti della sua pittura erano ritratti della sua famiglia e nature morte, successivamente iniziò a prediligere la raffigurazione dei paesaggi di Firenze, interpretati dal punto di vista dei suoi abitanti, specialmente dei distretti proletari. La sua ispirazione futurista fu spesso alternata ad una tendenza cubista, per poi prendere forma in una austerità pittorica che caratterizza i lavori degli anni '20 e '30. La sua prima mostra personale ebbe luogo a Firenze nel 1920, ma il successo fu siglato da una mostra, sempre nel capoluogo toscano a Palazzo Ferroni nel 1932. Durante gli anni '50 ottenne un successo internazionale, esponendo in mostre in tutta Europa: a Zurigo, Madrid, Parigi e Londra. Negli ultimi anni della sua carriera, i suoi dipinti successivi al periodo bellico raggiunsero una dimensione metafisica ancora più marcata. Morì nel 1957, mentre stava curando una sua mostra personale.



**Gino Severini**

(Cortona, 1883 - Paris, 1966)

Born in Cortona in 1883, Severini was a multifaceted artist, who took part in all the different phases of Italian and European painting of the Novecento. After spending a short period of time in his hometown, in 1899 he settled in Rome, where he met Boccioni. This latter introduced him to Giacomo Balla, the greatest exponent of Divisionism. In 1906 he moved to Paris, where he had the chance to get close to important artists, such as Picasso and Apollinaire. In 1910, he signed the *Manifesto Futurista*, however, over time he became more aligned with Divisionism rather than Futurism. Nevertheless, in 1912 he participated in the Futurist exhibition at the Bernheim-Jeune Gallery in Paris, and had two solo exhibitions at the Marlborough Gallery in London and at the Der Sturm Gallery in Berlin the following year. At the same time, he got closer to the Cubism movement. After moving to Italy again, he came back to Paris due to the outbrak of the First World War, trying to promote a fusion between Cubism and Futurism: the Cubo-Futurism. He then slowly adopted a more neo-classical style, which was based on the new theoretical principles of the *return to order*. In 1923 he partecipated in the Rome Biennale, before taking part in the Italian Novecento exhibitions. He participated in the Rome Quadriennale in 1931 and in 1935 and at the Venice Biennale in 1932. He lived between Paris and Italy until the end of the Second World War and concentrated on Futurist themes in his late years. He died in Paris in 1966.

(Cortona, 1883 - Parigi, 1966)

Nato a Cortona nel 1883, Severini fu artista poliedrico che partecipò a tutte le diverse fasi della pittura Italiana ed Europea del Novecento. Dopo un breve periodo trascorso nella città natale, nel 1899 si stabilì a Roma. Qui incontrò Boccioni, il quale lo mise in contatto con Giacomo Balla, il maggior esponente del Divisionismo. Nel 1906 Severini si trasferì a Parigi, dove incontrò personaggi distinti, come Picasso e Apollinaire. Nel 1910 firmò il *Manifesto Futurista*, ma in seguito si distaccò da esso allineandosi al Divisionismo.

Nonostante questa preferenza stilistica, nel 1912 partecipò alla mostra Futurista alla Bernheim Jeune Gallery di Parigi. L'anno successivo tenne invece due mostre personali alla Marlborough Gallery di Londra e alla Der Sturm Gallery di Berlino, avvicinandosi al contempo al movimento cubista. Dopo essersi nuovamente trasferito in Italia, tornò a Parigi a seguito dello scoppio della Prima Guerra Mondiale, cercando di promuovere una fusione tra Cubismo e Futurismo: il Cubofuturismo. Adottò poi, lentamente, uno stile più neo-classico, uniformandosi ai nuovi principi teoretici del cosiddetto ritorno all'ordine. Nel 1923 partecipò alla Biennale di Roma, per poi prendere parte alle mostre del Novecento Italiano e alle successive edizioni della Biennale di Roma (1931 e 1935) e alla Biennale di Venezia nel 1932. Fino alla fine della Seconda Guerra Mondiale Severini divise la sua carriera artistica tra Parigi e l'Italia, tornando a lavorare negli ultimi anni sui temi futuristi. Morì a Parigi nel 1966.



**Mario Sironi**

(Sassari, 1885 - Milan, 1961)

Mario Sironi was born in Sassari in 1885, but was raised in Rome. In the Italian capital he left his studies to attend the *Scuola Libera del Nudo*. In this same period he frequented the studio of Giacomo Balla and met Boccioni and Severini. The latter introduced him to Divisionism, which he developed in a very unique way. In 1914, after having travelled around Europe - living between Paris and Germany - he returned to Rome where he discovered Futurism. As he did with Divisionism, he provided a quite original interpretation of the Futurist style, proposing a particular attention to the use of volume, which had not been explored by the other artists. In 1919, he moved to Rome again and had his first solo exhibition at *Casa d'Arte Bragaglia*. He later on moved to Milan, where he founded *Il Gruppo dei Pittori del '900*, with fellow artists Bucci, Dudreville, Funi, Malerba, Marussig and Oppi in 1922. This group of seven artists had their first exhibition in 1923 at the *Galleria*

*Pesaro* in Milan. In 1932, the Quadriennale of Rome dedicated a whole personal room to Sironi. After the Second World War he refused to participate to the Venice Biennale, but continued to exhibit at the Triennale in Milan and the Quadriennale in Rome. In 1956 he was elected scholar of San Luca. He died in 1961 in Milan.

(Sassari, 1885 - Milano, 1961)

Mario Sironi nacque a Sassari nel 1885, ma crebbe a Roma. Nella capitale italiana abbandonò i suoi studi per frequentare la Scuola Libera del Nudo. In quello stesso periodo frequentò lo studio di Giacomo Balla ed entrò in contatto con Boccioni e Severini. Quest'ultimo lo introdusse al Divisionismo, sviluppato poi da Sironi stesso con una modalità unica. Nel 1914, dopo aver già iniziato a viaggiare per l'Europa dividendosi tra Parigi e Germania, tornò a Roma dove scoprì il Futurismo. Come già fatto nel caso del Divisionismo, Sironi interpretò lo stile futurista in modo originale e personale, proponendo un'attenzione rigorosa nell'utilizzo del volume, aspetto che non era ancora stato applicato nei lavori degli altri artisti. Nel 1919 si trasferì di nuovo a Roma e lì tenne la sua prima mostra personale alla Casa d'Arte Bragaglia. Successivamente si spostò a Milano, dove nel 1922 fondò con i suoi colleghi artisti Bucci, Dudreville, Funi, Malerba, Marussig e Oppi *Il Gruppo dei Pittori del '900*. Questi sette artisti tennero la loro prima mostra nel 1923 a Milano presso la Galleria Pesaro. Nel 1932, la Quadriennale di Roma dedicò a Sironi un'intera sala. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, l'artista si rifiutò di partecipare alla Biennale di Venezia, ma continuò ad esporre alla Triennale di Milano e alla Quadriennale di Roma. Nel 1956 fu eletto Accademico del San Luca. Morì nel 1961 a Milano.

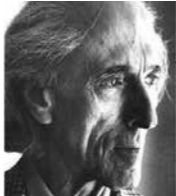


**Ardengo Soffici**

(Rignano sull'Arno, 1879 - Vittoria Apuana, 1964)

Ardengo Soffici was born in 1879 in Rignano sull'Arno. He was not able to pursue a career in art, due to the bad financial situation in which

his family was. In order to support his family, Soffici started working for a lawyer in Florence. Nevertheless, he spent time with the young artists that were enrolled at the Academy of Fine Arts in Florence and at the *Scuola Libera del Nudo*. From 1900 to 1907, he lived in Paris where he got close to Impressionism. In 1907, he returned to Italy - writing in *La Voce* newspaper - and started spreading the aesthetics of Impressionism. Thanks to his success, he became the main artist in an exhibition commissioned in the French capital by that same newspaper. In Paris, he encountered Picasso and Braque. During this time, he experimented with his Futurist style, convincing himself of the superiority of Cubism over Futurism. His tireless pictorial and literary activities were also extended to politics. Soffici strongly supported the intervention of Italy in the First World War and he decided to fight in the trenches for his country. The return from the war led him to seek a *return to order*, which in painting was translated into a search for realism. His works were undoubtedly influenced by his French experiences, the Fifteenth-century Florentine aesthetics, which he grew up with, and by the inexhaustible source that the Tuscan landscape was. (Rignano sull'Arno, 1879 - Vittoria Apuana, 1964) Ardengo Soffici nacque nel 1879 a Rignano sull'Arno. A causa della drastica situazione finanziaria in cui gravava la sua famiglia, non poté perseguire una carriera artistica ed iniziò a lavorare come avvocato a Firenze per mantenere i suoi cari. Ciononostante iniziò a frequentare giovani artisti iscritti all'Accademia di Belle Arti di Firenze e alla Scuola Libera del Nudo. Dal 1900 al 1907, visse a Parigi, dove entrò in contatto con l'Impressionismo. Nel 1907 tornò in Italia e, scrivendo per la rivista *La Voce*, iniziò a diffondere la conoscenza dell'Impressionismo. Grazie all'ottimo lavoro svolto, divenne protagonista in Francia di una mostra commissionata dalla rivista stessa. A Parigi entrò in contatto con Picasso e Braque. In questo periodo sperimentò con la tecnica futurista, convincendosi della superiorità del Cubismo sul Futurismo. La sua instancabile attività pittorica, letteraria e di diffusione culturale si aprì anche alla politica. Soffici supportava ardentemente l'intervento italiano nella guerra e decise di offrirsi volontario per combattere in trincea per il suo Paese. Il ritorno dalla guerra lo indusse a cercare un ritorno all'ordine, che in pittura si tradusse nella ricerca del realismo. I suoi lavori furono indubbiamente influenzati dalle sue esperienze in Francia, dall'estetica del Quattrocento Fiorentino con il quale fu cresciuto e dall'inesaustibile risorsa qual è il paesaggio toscano.



**Mario Tozzi**

(Fossombrone, 1895 – Saint-Jean-du-Gard, 1979)

Mario Tozzi was born in Fossombrone in 1895. In 1913 he left his chemistry studies to follow his artistic vocation applying for the *Accademia di Belle Arti* in Bologna. In this city, he met Giorgio Morandi and Osvaldo Licini. After his graduation at the Accademia in 1915, he enlisted in the First World War, where he lost two of his brothers. In 1919, the army dismissed him and he moved to Paris with his new French wife. In France, he discovered Metaphysical Painting, which he integrated in his style through the use of plasticity, a logical composition and references to the Italian classical painting. In Paris, Tozzi exhibited at the *Salon des Artistes Indépendants*, at the *Salon d'Automne* and at the *Salon des Tuileries*, where the critics immediately noticed him. In 1926, he reconnected with Licini, who was in France, and began to frequent all the other avant-garde artists living there. In the same year, he took part in the Italian Novecento exhibition at the *Palazzo della Permanente* in Milan. He founded the Groupe des Sept, also known as *Italiens de Paris*. In 1936 he moved to Rome and he participated in the Venice Biennale in 1938 and 1942. From 1937 until 1958, several health problems kept him away from painting, which he resumed later on, simplifying his technique and his subjects. Despite his failing health, he participated in the Venice Biennale again in 1952 and 1954. In his last years, he reintroduced the human figure in his works, especially the female nude. He moved back to France in 1971 to stay close to his family. He died in Saint-Jean-du-Gard in 1979.

(Fossombrone, 1895 – Saint-Jean-du-Gard, 1979)

Mario Tozzi nacque a Fossombrone nel 1895. Nel 1913 abbandonò gli studi di chimica per seguire la sua vocazione artistica ed entrò all'Accademia di Belle Arti di Bologna. In questa città incontrò Giorgio Morandi e Osvaldo Licini. Dopo la sua laurea all'Accademia nel 1915, si arruolò per la Prima Guerra Mondiale, dove perse due dei suoi fratelli. Nel 1919 l'esercito lo congedò e Tozzi si trasferì a Parigi

con la sua nuova moglie francese. In Francia scoprì la pittura metafisica e la integrò al suo stile attraverso un incremento della plasticità, una chiara logica compositiva e un richiamo alla pittura classica Italiana. A Parigi, Tozzi espose al *Salon des Artistes Indépendants*, al *Salon d'Automne* e al *Salon des Tuileries* e fu ben presto notato dai critici. Nel 1926 si rimise in contatto con Licini, che si trovava in Francia ed iniziò a frequentare tutti gli altri artisti d'avanguardia che vivevano lì. Lo stesso anno espose con il gruppo del Novecento alla Permanente di Milano. Fondò il *Groupe de Sept*, altresì conosciuto come *Italiens de Paris*. Nel 1936 si spostò a Roma ed espose alla Biennale di Venezia nel 1938 e nel 1942. Dal 1937 fino al 1958 gravi problemi fisici gli impedirono di dipingere, ma riprese successivamente l'attività semplificando la sua tecnica e i suoi soggetti. Nonostante la sua salute cagionevole, espose alla Biennale di Venezia anche nel 1952 e nel 1954. Nei suoi ultimi anni reintrodusse la figurazione nelle sue opere, specialmente il nudo femminile. Si ritrasferì in Francia nel 1971 per stare vicino alla sua famiglia. Morì a Saint-Jean-du-Gard nel 1979.

Female Figure  
Figura femminile



**Giacomo Balla**  
*Luce nella luce*  
1928  
oil on canvas  
51 1/2 x 51 1/2 in - 131 x 131 cm  
signed bottom right: Balla.

Provenance | Provenienza:  
Private Collection, Rome.  
Private Collection, Rapallo.  
Private Collection, Florence.

Literature | Letteratura:  
"Mostra delle opere di Giacomo Balla e di Luce ed Elica Balla", Galleria L'Antonina, Rome, 1935, no. 37.  
"Balla, mostra antologica", Il Mediterraneo's newspaper headquarters, Rome, 1959, no. 7.  
"Balla", edited by Giovanni Lista, Edizioni Galleria Fonte d'Abisso, Modena, 1982, p. 383, no. 849.  
"Maestri moderni e contemporanei. Antologia scelta 2009", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2008, pp. 36-37.  
"Maestri moderni e contemporanei. Antologia scelta 2012", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2011, p. 28.  
"Novecento, tensioni e figura", exhibition catalogue edited by Fabio Migliorati, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, pp. 24-25.  
"Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2017", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2016, p. 29.

Exhibitions | Esposizioni:  
"Mostra delle opere di Giacomo Balla e di Luce ed Elica Balla", Galleria L'Antonina, Rome, November 1935.  
"Balla", Galleria San Marco, Rome, February 1942.  
"Balla, mostra antologica",

Il Mediterraneo's newspaper headquarters, Rome, June 1959.  
"Novecento, tensioni e figura", Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Arezzo, March - May 2012; Oratorio di Santa Caterina, Bagno a Ripoli, September - October 2012.



**Pompeo Borra**  
*Modelle*  
1936  
oil on canvas  
41 3/4 x 33 1/2 in - 106 x 85 cm  
signed and dated: P. Borra 1938.

Provenance | Provenienza:  
Giani Collection, Milan.

Literature | Letteratura:  
"Pompeo Borra", in "Bollettino della Galleria del Milione", Milan, 1937, no. 51.  
"Pompeo Borra", Galleria del Milione, Milan, 1937, no. 10.  
"Pittori Italiani Contemporanei", edited by Giampiero Giani, Edizioni della Conchiglia, Milan, 1942, no. 8. (published with wrong dimensions).  
"Catalogo dell'arte moderna italiana. Numero 22", Giorgio Mondadori & Associati, Milan, 1986, p. 43. (published with wrong date).  
"Maestri moderni e contemporanei. Antologia scelta 2008", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2007, p. 49. (published with wrong date).  
"Pompeo Borra. Catalogo ragionato. Oli e tempere 1914-1959", edited by Nicoletta Colombo and Elena Pontiggia, Umberto Allemandi Editore, Turin, 2016, p. 174, no. 148.

Exhibitions | Esposizioni:  
"Pompeo Borra", Galleria del Milione, Milan, February - March 1937.



**Massimo Campigli**  
*Dame sul divano*  
1948  
oil on canvas  
12 x 15 1/2 in - 30.5 x 39.5 cm  
signed and dated bottom right: Campigli 48.  
Provenance | Provenienza:  
Galerie Bonino, Buenos Aires.  
Galerie Eric Coatlem, Paris.  
Private Collection, Paris.  
Private Collection, Florence.



**Massimo Campigli**  
*Testa di donna con collana*  
1950  
oil on canvas  
18 x 15 1/4 in - 46 x 38.5 cm  
signed and dated bottom right: Campigli 50.

Provenance | Provenienza:  
The New Gallery, New York.  
Galleria L'Affresco, Montecatini Terme.  
Private collection, Milan.  
Galleria Gentili, Florence.  
Private collection, Florence.

Literature | Letteratura:  
"Campigli, catalogue raisonné", edited by Archives Campigli Saint-Tropez, Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2013, Vol. II, p.607, no. 50-019.



**Massimo Campigli**  
*Donne ai tavolini*  
1952  
oil on canvas  
57 1/2 x 45 in - 146 x 114 cm  
signed and dated bottom right: Campigli 52.

Provenance | Provenienza:  
Private Collection, Milan.  
Robert B.Mayer Collection, Chicago.  
Galleria dell'Obelisco, Rome.  
Labò Collection, Bologna.

Literature | Letteratura:  
"Campigli", edited by F. Russoli, edizioni del Milione, Milan, 1965, p. 52. (published with wrong dimensions)  
"Lo specchio di Giuditta. La favola senza fine di Massimo Campigli", edited by G. Ruggeri, Edizioni Galleria Marescalchi, Bologna, 1981, p. 65.  
"Massimo Campigli. Mediterraneanità e Modernità", edited by Klaus Wolbert, Institut Mathildenhöhe, Darmstadt, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milan, 2003, p. 49.  
"Voci dal Novecento. Morandi e la poetica di Campigli, Carrà, Casorati, de Chirico e Severini", edited by Franco Basile, Roberta De Simoni, Edizioni Marescalchi, Bologna, 2004, pp. 76-77.  
"Campigli, catalogue raisonné", edited by Nicola Campigli,

Eva Weiss, Marcus Weiss, Archives Campigli Saint-Tropez, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2013, vol. II, p. 639, no. 52-071.

"Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2015", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2014, pp. 58-59  
"Collezione Roberto Casamonti. Dagli inizi del XX secolo agli anni '60", edited by Bruno Corà, Forma Edizioni, Florence, 2018, pp. 96-97.

Exhibitions | Esposizioni:

"Protagonisti, oli - tempere - disegni - grafiche di Bartolini, Campigli.....ed altri", Galleria la Casa dell'Arte, Sasso Marconi, December 1977 - January 1978.

"Lo specchio di Giuditta. La favola senza fine di Massimo Campigli 1895/1971", Galleria Marescalchi, Bologna, October 1981. Circolo Artistico, Palazzo delle Prigioni Vecchie, Venice, June - September 1983.

"Voci dal Novecento. Morandi e la poetica di Campigli, Carrà, Casorati, de Chirico e Severini", Galleria Marescalchi, Bologna, November 2004 - January 2005. "Collezione Roberto Casamonti. Dagli inizi del XX secolo agli anni '60", Palazzo Bartolini Salimbeni, Florence, from 24 March 2018.



**Massimo Campigli**  
*Campi arati*  
1957

oil on canvas  
34 3/4 x 28 1/2 in - 88 x 72.5 cm  
signed and dated bottom right: Campigli 57.

Provenance | Provenienza:  
Private Collection, Milan.

Christie's, Paris.  
Stefan Rus, Arad. Collection (Romania).

Literature | Letteratura:

"Massimo Campigli", texts by Umbro Apollonio, Siaca Arti Grafiche Gianni Tassinari, Cento, 1979, no. 58.

"Campigli, catalogue raisonné", edited by Archives Campigli Saint-Tropez, Nicola Campigli, Eva Weiss, Marcus Weiss, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2013, Vol. II, p. 706, no. 57-045.  
"Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2019", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2018, p. 61.

Exhibitions | Esposizioni:

"Massimo Campigli", Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, June - October 1979.



**Felice Casorati**

*Cerere I*  
1933  
tempera on canvas  
52 1/2 x 80 in - 133 x 203 cm

Provenance | Provenienza:  
Galleria La Bussola, Turin.  
Private Collection, Rome.

Literature | Letteratura:

"Felice Casorati. Catalogo generale. I dipinti (1904-1963)", edited by Giordina Bertolino and Francesco Poli, Umberto Allemandi & C., Turin, 1995, Vol. I, p. 343, no. 509, Vol. II, no. 509.  
"Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2015", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2014, pp. 74-75.

Exhibitions | Esposizioni:  
"Arte Fiera 40", Pinacoteca nazionale di Bologna, Bologna, January - March 2016.



**Felice Casorati**

*Nudo di schiena*  
1939  
oil on canvas  
63 x 29 1/4 in - 160 x 74 cm  
signed bottom right:  
F. Casorati.

Literature | Letteratura:

"Felice Casorati 1883-1963", edited by Lamberti - Fossati, Turin, 1985, p. 223.  
"Felice Casorati. Il nudo", edited by Claudia Gian Ferrari, edizioni Mazzotta, Milan, 1999, p. 79, no. 30.  
"Felice Casorati. Catalogo generale, le sculture e l'aggiornamento dipinti", edited by Giordina Bertolino and Francesco Poli, Umberto Allemandi & C., Turin, 2004, Vol. III, p. 116, no. 1376.

"Felice Casorati. Dipingere il silenzio", exhibition catalogue edited by Claudia Gian Ferrari, Michela Scolaro and Claudio Spadoni, Mondadori Electa, Milan, 2007, p. 130.  
"Maestri moderni e contemporanei. Antologia scelta 2012", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2011, p. 75.

"Arte Fuori Regime. Novecento a Nudo", exhibition catalogue curated by Guido Cribiori, Studiolo 93, Milan, 2013, no. 13.

Exhibitions | Esposizioni:  
"Felice Casorati, 1883-1963", Accademia Albertina di Belle Arti, Turin, 19 February - 31 March 1985.

Palazzo "Liceo Saracco", AQUI Terme, 18 July - 22 September 1999.

"Felice Casorati. Dipingere il silenzio", Loggetta Lombardesca, Ravenna, April - July 2007.  
"Felice Casorati. Dipingere il silenzio", Museo Revoltella, Trieste, September - November 2007.

"Arte Fuori Regime. Novecento a Nudo", Fiere di Parma, Mercateinfiera Primavera, Parma, March 2013.



**Felice Casorati**

*Fanciulla bruna*  
1942  
oil on canvas  
18 x 14 3/4 in - 46 x 37.5 cm

Provenance | Provenienza:  
Private Collection, Turin.

Literature | Letteratura:

"Felice Casorati. Catalogo generale. Le sculture (1914-1933). Aggiornamento dipinti (1904-1963)", edited by Giordina Bertolino and Francesco Poli, Umberto Allemandi & C., Turin, 2004, Vol. III, p. 116, no. 1382.  
"Maestri moderni e contemporanei. Antologia scelta 2009", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2008, pp. 74-75.  
"Maestri moderni e contemporanei. Antologia scelta 2013", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2012, pp. 62-63.

"Arte Fuori Regime. Novecento a Nudo", exhibition catalogue edited by Guido Cribiori, Studiolo 93, Milan, 2013, no. 15.

Exhibitions | Esposizioni:

"Arte Fuori Regime. Novecento a Nudo", Fiere di Parma, Mercateinfiera Primavera, Parma, March 2013.



**Giorgio de Chirico**

*Nudo femmine*  
1923 ca.  
fatty tempera on canvas  
33,07 x 23,62 inch - 84 x 60 cm  
signed top left: g. de Chirico.

Provenance | Provenienza:  
Alberto Savinio Collection, Rome.  
Angelica Savinio Collection, Rome.  
Private Collection, Florence.

Literature | Letteratura:

"Giorgio de Chirico", Galleria Iolas-Galatea, Rome, 1967, no. 6. "Classici dell'Arte. L'opera completa di Giorgio de Chirico 1908-1924", critical and philological apparatuses by Maurizio Fagiolo dell'Arco, Rizzoli Editore, Milan, 1984, no. 193.  
"I Bagni Misteriosi, de Chirico negli anni Trenta: Parigi Italia New York", edited by Maurizio Fagiolo dell'Arco, Berenice, Milan, 1991, p. 67, no. 3.  
"Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta", curated by Maurizio Fagiolo dell'Arco, Second Edition, Skira Editore, Milano, 1995, p. 67, no. 3.  
"Valori Plastici. XIII Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte di Roma", Skira, Milan, 1998, p. 234, no. 66.

"Giorgio de Chirico. Catalogo Generale. Opere dal 1912 al 1976", curated by Fondazione Poggibonsi, 2012, pp. 48-49.  
"Maestri moderni e contemporanei. Antologia scelta 2013", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2012, p. 91.

Exhibitions | Esposizioni:

"Giorgio de Chirico", Galleria Iolas-Galatea, Rome, October - November 1967.  
"Valori Plastici. XIII Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte di Roma", Palazzo delle Esposizioni, Rome, October 1998 - January 1999.



**Giorgio de Chirico**

*Nudo*  
1930  
oil on canvas  
31 3/4 x 25 1/2 in - 81 x 65 cm  
signed top right: g. de Chirico.  
signed on the reverse: artist's

Provenance | Provenienza:  
Galleria Sangallo, Florence.  
Galleria La Bussola, Turin.  
Galleria Milano, Milan.  
Galleria Genova, Genoa.  
Galleria La Medusa, Rome.  
Galleria Alessandro Gazzo, Bergamo.  
Carletto Gussoni Collection.

Literature | Letteratura:

"Giorgio De Chirico. Opere dal 1908 al 1930", catalogue raisonné edited by Claudio Bruni Sakraichik, Electa, Milan, 1987, vol. V, no. 350.  
"Giorgio de Chirico. Gli anni 30", edited by Maurizio Fagiolo dell'Arco, Skira, Milan, 1995, p. 72, no. 14.  
"Novecento, tensioni e figura",

exhibition catalogue edited by Fabio Migliorati, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, pp. 48-49.  
"Maestri moderni e contemporanei. Antologia scelta 2013", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2012, p. 91.

"Arte Fuori Regime. Novecento a Nudo", exhibition catalogue edited by Guido Cribiori, Studiolo 93, Milan, 2013, no. 21.  
"Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2016", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2015, p. 92.  
"Reading de Chirico", exhibition catalogue edited by Katherine Robinson, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2017, p.94.

Exhibitions | Esposizioni:

"Omaggio a De Chirico", Galleria La Medusa, Rome, 1966.  
"Novecento, tensioni e figura", Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Arezzo, March - May 2012; Oratorio di Santa Caterina, Bagno a Ripoli, Florence, September - October 2012.  
"Reading de Chirico", Tornabuoni Art, London, October 2017 - January 2018.  
"Giorgio De Chirico, il volto della metafisica", Palazzo Ducale, Genova, marzo - settembre 2019



**Giorgio Morandi**

*Ritratto femminile (ritratto della sorella)*  
1921  
oil on canvas  
20 1/2 x 21 in - 52 x 53.5 cm  
signed bottom centre: Morandi.

Provenance | Provenienza:  
Gallery Massimo Martino, Mendrisio.

Collection L. Longanesi, Milan.

Literature | Letteratura:

"Morandi. Catalogo generale. 1913/1947", curated by Lamberto Vitali, Electa Editrice, Milan, 1977, no. 70.  
"Giorgio Morandi artista d'Europa", curated by Marilena Pasquali, Electa, Milan, 1992, p. 40.  
"Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2019", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2018, p. 165.

Exhibitions | Esposizioni:

"Giorgio Morandi artista d'Europa", Le Botanique, Bruxelles, June - August 1992.  
"Giorgio Morandi. Dipinti, Acquerelli, Disegni, Incisioni", exhibition catalogue edited by Dieter Schwarz, Kunstmuseum Winterthur, April - July 2000.



**Gino Severini**

*La moda nel tempo*  
1945  
olio su tela  
86 1/2 x 137 3/4 in - 220 x 350 cm

Provenance | Provenienza:  
Galleria Marescalchi, Bologna.

Literature | Letteratura:

"Arte Moderna", Italian Modern Art catalogue no. 23, Giorgio Mondadori e Associati, Milan, 1987, p. 140.  
"Catalogo Internazionale d'arte contemporanea", Umberto Allemandi, Fiera di Milano, May 1989, p. 125.  
"Omaggio a Morandi e idee per una collezione", exhibition catalogue edited by Luigi Cavallo, Edizioni Galleria Marescalchi,

**Still Lifes**  
Nature morte

Bologna, 1991, p. 165.  
"Maestri moderni e contemporanei. Antologia scelta 2010", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2009, pp. 204-205.  
"L'enigma Escher. Paradossi grafici tra arte e geometria", edited by Marco Bussagli, Federico Giudiceandrea, Luigi Grasselli, Skira editore, Milan, 2013, p. 131.  
"Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2017", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2016, p. 234.

Exhibitions | Esposizioni:  
"Internazionale d'arte di Milano", Fiera di Milano, 19 - 28 May 1989.  
"L'enigma Escher. Paradossi grafici tra arte e geometria", Palazzo Magnani, Reggio Emilia, October 2013 - February 2014.



**Mario Tozzi**  
*Capanno al mare*  
1966  
oil on canvas  
51 1/2 x 38 1/4 in - 131 x 97 cm  
signed and dated bottom right: Mario Tozzi 966.

Literature | Letteratura:  
"Tozzi. Gioventù e purezza nelle sue tele", by Marco Piccinini, in "Orizzonti", Rome, November 1967.  
"Speciale Mario Tozzi", in "Il Poliedro", no. 7-8, Rome, July - August 1968.  
"Mario Tozzi", exhibition catalogue Galleria del Cavalletto, Brescia, 1968, no. 35.  
"Enciclopedia Motta, Volume XIV", Milan, 1968, p. 8062.  
"La Tavolozza Figurativa", exhibition catalogue Palazzo

della Permanente, Milan, 1968, p.136.  
"Mario Tozzi. I suoi quadri gli restituiscono la gioia di vivere", in "Il Tempo", by Marco Valsecchi, Milan, 1970, no. 78.  
"Mario Tozzi. Antologica", exhibition catalogue Palazzo Strozzi, Florence, 1978, no. 35.  
"Les enchantements de Mario Tozzi", edited by A. Verdet, Editions Galilée, Paris, 1978, p. 89.  
"Mario Tozzi. Antologica", exhibition catalogue Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1984, no. 105.  
"Mario Tozzi. Catalogo Ragionato Generale dei Dipinti", edited by Marilena Pasquali, Giorgio Mondadori & Associati, Milan, 1988, Vol. II, p. 113, no. 66/2.  
"Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2014", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2013, pp. 228-229.  
"Mario Tozzi", Quaderni d'Arte Parasi no. 8, Edizioni Città di Cannobio, 2015.  
"Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2016", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2015, pp. 248- 249.

Exhibitions | Esposizioni:  
"Da Picasso Guttuso", Galleria l'Annunciata, Milan, October - November 1967.  
"Mario Tozzi", Galleria del Cavalletto, Brescia, January 1968.  
"La Tavolozza Figurativa", Palazzo della Permanente, Milan, June - July 1968.  
"Mario Tozzi. Antologica", Palazzo Strozzi, Florence, May 1978.  
"Mario Tozzi", Galleria Rotta, Genoa, January - February 1978.  
"Mario Tozzi. Antologica", Palazzo dei Diamanti, Ferrara, April - June 1984.  
"Mario Tozzi", Palazzo Parasi, Museo del Paesaggio, Città di Cannobio, October - November 2015.



**Giorgio de Chirico**  
*Natura morta*  
1930  
oil on canvas  
21 x 29 in - 53.5 x 74 cm  
signed top right: g. de Chirico.

Provenance | Provenienza:  
Galleria del Levante, Milan - Rome. Galleria d'Arte Dino Tega, Milan. Schreiber Collection, Turin. Galleria Lo Scalino, Rome. Dr Bruno Salvatore Collection. Galleria F. Russo, Rome.

Literature | Letteratura:  
"Giorgio de Chirico", exhibition catalogue with texts by Wieland Schmied, Edizioni dell'Ente Manifestazioni Milanesi, Milan, 1970, T 100.  
"Giorgio de Chirico. Opere dal 1931 al 1950", Catalogue Raisonné edited by Claudio Bruni Sakraischik, Electa, Milan, 1987, Vol. VIII, no. 664.  
"Arte Moderna", exhibition catalogue, Galleria F. Russo, Rome, 1989, T 22.  
"Arte Moderna", exhibition catalogue, Albergo della Regina Isabella, Lacco Ameno, Ischia, 1989, no. 100.  
"Reading de Chirico", exhibition catalogue edited by Katherine Robinson, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2017, p.102

Exhibitions | Esposizioni:  
"Giorgio de Chirico", Palazzo Reale, Milan, April - May 1970.  
"Arte Moderna", Albergo della Regina Isabella, Lacco Ameno, Ischia, August - September 1989.  
"Giorgio De Chirico, il volto della metafisica", Palazzo Ducale, Genoa, March - September 2019.



**Giorgio de Chirico**  
*Natura morta nel paesaggio con uva, mele e pera*  
1950 ca.  
oil on canvas  
15 3/4 x 19 3/4 in - 40 x 50 cm  
signed bottom right: g. de Chirico.

Provenance | Provenienza:  
Galleria d'Arte Sianesi, Milan. Private Collection, Florence.



**Giorgio de Chirico**  
*Vita silente*  
1958  
oil on paper laid on canvas  
19 3/4 x 23 3/4 in - 50 x 60 cm  
signed bottom right: g. de Chirico.

Provenance | Provenienza:  
G. Zanini Arte Contemporanea, Rome.

Literature | Letteratura:  
"Maestri moderni e contemporanei. Antologia scelta 2013", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2012, p. 90.  
"Reading de Chirico", exhibition catalogue edited by Katherine Robinson, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2017, p.108.

Exhibitions | Esposizioni:  
"Reading de Chirico", Tornabuoni Art, London, October 2017 - January 2018.



**Filippo de Pisis**  
*Natura morta con mandorle*  
1933  
oil on cardboard  
20 x 25 3/4 in - 50.5 x 65.5 cm  
signed and dated bottom right: de Pisis 33.

Provenance | Provenienza:  
Collezione Nello Filippini, Verona. Private Collection. Farsettiarte, Prato.

Literature | Letteratura:  
"Filippo de Pisis", edited by L. Magagnato, M. Malabotta and S. Zanotto, Arnoldo Mondadori Editore, Verona, 1969, pp. 27-165, no. 185 (published titled "Le mandorle", with wrong year and wrong dimensions).  
"De Pisis. Catalogo generale. Opere 1939-1953", edited by Giuliano Briganti, Electa, Milan, 1991, Vol. I, p. 335, no. 1933 45.  
"Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2016", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2015, p. 101.  
"Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2019", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2018, p. 96.  
"Filippo de Pisis. Gli eventi del minuto", with texts by Elena Pontiggia, Il Chiostro arte contemporanea, Saronno, 2018.

Exhibitions | Esposizioni:  
"Filippo de Pisis", Palazzo della Gran Guardia, Verona, July - September 1969.  
"Filippo de Pisis. Gli eventi del minuto", Il Chiostro arte contemporanea, Saronno, October - December 2018.



**Filippo de Pisis**  
*Vaso di fiori in un interno*  
1945 ca.  
oil on canvas  
23 3/4 x 19 3/4 in - 60 x 50 cm  
signed bottom right: Pisis

Provenance | Provenienza:  
Galleria Il Buco, Mestre.

Literature | Letteratura:  
"Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2019", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2018, p. 97.

Exhibitions | Esposizioni:  
Group show, Galleria Il Buco, Mestre, March 1961.



**Piero Marussig**  
*Vaso di fiori*  
1917 ca.  
oil on canvas  
20 1/4 x 18 in - 51.5 x 46 cm  
signed lower right: P. Marussig.  
signed on the reverse: Piero Marussig "fiori".

Literature | Letteratura:  
"Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2019", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2018, p. 156.



**Giorgio Morandi**  
*Natura morta*  
1955  
oil on canvas  
9 1/2 x 14 1/2 in - 24 x 37 cm  
signed bottom left: Morandi.

Provenance | Provenienza:  
Collection Vincenzo Cardarelli, Rome. Collection Medici, Rome.

Literature | Letteratura:  
"Morandi. Catalogo generale. 1948/1964", Lamberto Vitali, Electa Editrice, Milan, 1977, n° 1093.  
"Collezione Roberto Casamonti. Dagli inizi del XX secolo agli anni '60", edited by Bruno Corà, Forma Edizioni, Florence, 2018, pp.74-75.  
"Morandi nelle raccolte romane", exhibition curated by Marilena Pasquali, Studio d'Arte Campaiola, Rome, 2003, pp. 96-97.  
"Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2019", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2018, p. 163.

Exhibitions | Esposizioni:  
"Morandi nelle raccolte romane", Studio d'Arte Campaiola, Rome, March - May 2003.



**Giorgio Morandi**  
*Natura morta*  
1958  
oil on canvas  
11 3/4 x 13 3/4 in - 30 x 35 cm

signed bottom left: Morandi.

Provenance | Provenienza:  
Herman C. Goldsmith Collection, New York. Private Collection, Paris.

Literature | Letteratura:  
"Morandi. Catalogo generale. 1948/1964", edited by Lamberto Vitali, Electa Editrice, Milan, 1977, n° 1093.  
"Collezione Roberto Casamonti. Dagli inizi del XX secolo agli anni '60", edited by Bruno Corà, Forma Edizioni, Florence, 2018, pp.74-75.

Exhibitions | Esposizioni:  
"Collezione Roberto Casamonti. Dagli inizi del XX secolo agli anni '60", Palazzo Bartolini Salimbeni, Florence, 2018.



**Giorgio Morandi**  
*Natura morta*  
1962  
oil on canvas  
10 x 12 in - 25.5 x 30.5 cm

Provenance | Provenienza:  
Private Collection, London.



**Gino Severini**  
*Natura morta con strumento musicale a fiato e coppa di frutta*

## Landscapes Paesaggi

1928-29  
tempera on cardboard  
13 x 8 3/4 in - 33 x 22 cm  
signed bottom right: G. Severini.



**Gino Severini**  
*Il balcone (La fenêtre)*  
1930 ca.  
oil on canvas  
29 x 36 1/4 in - 73.5 x 92 cm  
signed bottom right: G. Severini.

Provenance | Provenienza:  
Bottegantica, Bologna-Milano.  
Farsettiarte, Prato.  
Crillon Gallery, Philadelphia.  
Private collection, U.S.A.  
Private collection, Venezia.

Literature | Letteratura:  
"Gino Severini. Catalogo ragionato", edited by Daniela Fonti, Arnoldo Mondadori Editore, Edizioni Philippe Daverio, Milan, 1988, p. 413, no. 507.  
"Gino Severini. Art italien moderne", edited by Paul Fierens, Editions des Chroniques du Jour, Paris, 1936, p. 9.  
"L'arte. Rivista bimestrale di storia dell'arte medioevale e moderna", edited by Adolfo and Lionello Venturi, dossier VI November 1931, p. 495, fig. 3.  
"Gino Severini", by R. Brielle, in "Sud Magazine", no. 69, 1 December 1931, p. 17.  
"Gino Severini. Demission de l'abstrait", by G. Bazin, in "L'Amour de l'Art", XII, no. 1, January 1931, p. 34, fig. 13.  
"Les italiens à Paris. De Boldini à Severini (1870-1930)", exhibition catalogue edited by Stefano Bosi, Galerie Maurizio Nobile and Bottegantica, Paris, 2018, pp. 66-67.

Exhibitions | Esposizioni:  
"Les italiens à Paris. De Boldini à Severini (1870-1930)", Galerie Maurizio Nobile, Paris, March - April 2018.



**Gino Severini**  
*Natura morta con galli e pesci*  
1936-37  
tempera on mounted paper  
25 1/4 x 41 1/4 in - 64 x 105 cm  
signed bottom right: G. Severini.

Provenance | Provenienza:  
Franchina Collection, Rome.  
Galleria Giulia, Rome.

Literature | Letteratura:  
"Severini e Cortona", edited by Aldo Quinti and Jolanda Ridolfi Quinti, Officina Edizioni, Rome, 1976.  
"Gino Severini. Entre les deux guerres", exhibition catalogue, Editore Staderini, Pomezia, 1980.  
"Severini", edited by Gillo Dorfles and Pier Luigi Siena, Mazzotta, Milan, 1987.  
"Gino Severini", Catalogue Raisonné edited by Daniela Fonti, Mondadori, Daverio, Milan, 1988, no. 583, p. 436.  
"Arte. Cucina. Vino", exhibition catalogue edited by Michele Fiorentino, Matteo Editore, Treviso, 2004, pp. 159-161.  
"Natura. Da de Chirico a Renoir da Pascali a Boetti 1910-1999", exhibition catalogue edited by Laura Gavioli, R&R Editrice, Matera 2004, p. 37.  
"Maestri moderni e contemporanei. Antologia scelta 2009", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2008, pp. 242-243.  
"Maestri moderni e

contemporanei. Antologia scelta 2012", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2011, p. 237.  
"Novecento, tensioni e figura", exhibition catalogue edited by Fabio Migliorati, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, pp. 84-85.  
"Il Secolo breve. Tessere di '900", exhibition catalogue edited by Susanna Ragionieri, Fondazione Matteucci, Viareggio, 2017, p. 105.  
"Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2019", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2018, p. 223.

Exhibitions | Esposizioni:  
"Severini e Cortona", Cortona, 1976.  
"Gino Severini", Pisa, 1979.  
"Gino Severini. Entre les deux guerres", Galleria Giulia, Rome, 1980.  
"Natura, Da de Chirico a Renoir, da Pascali a Boetti, 1910 - 1999", Chiesa Santa Maria del Carmine, Palazzo Lanfranchi, Matera, October - November 2004.  
"Novecento, tensioni e figura", Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Arezzo, March - May 2012; Oratorio di Santa Caterina, Bagno a Ripoli, September - October 2012.  
"Il Secolo breve. Tessere di '900", Centro Matteucci per l'Arte Moderna, Viareggio, July - November 2017.



**Giacomo Balla**  
*Ballucecolormare*  
1924 ca.  
tempera and oil on tapestry laid on canvas  
37 3/4 x 83 in - 96 x 211 cm  
titled bottom left: BALLUCECOLORMARE.

Provenance | Provenienza:  
Galleria Blu, Milan.  
Galleria Martano, Turin.  
Finarte, Milano.  
Finarte, Rome.

Literature | Letteratura:  
"Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2019", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2018, pp. 34-35.

Exhibitions | Esposizioni:  
"Il mare", Studio d'Arte Moderna SM13, Rome, 26 October - 22 November 1967.  
"Giacomo Balla: trenta esempi", Galleria Martano, Turin, 8 - 31 May 1974.



**Carlo Carrà**  
*Marina*  
1941  
oil on canvas  
19 3/4 x 27 1/2 in - 50 x 70 cm  
signed and dated bottom left: C. Carrà 941.  
Literature | Letteratura:  
"Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2017", exhibition

catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2016, pp. 66-67.



**Carlo Carrà**  
*Marina con palo*  
1951  
oil on mounted cardboard  
19 3/4 x 23 3/4 in - 50 x 60 cm  
signed and dated bottom left: C. Carrà 951.

Provenance | Provenienza:  
Vittorio E. Barbaroux Collection, Milan.  
Dott. Mario Maschio Collection.

Literature | Letteratura:  
"Maestri moderni e contemporanei. Antologia scelta 2008", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2007, p. 63.  
"Maestri moderni e contemporanei. Antologia scelta 2010", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2009, pp. 68-67.  
"Novecento, tensioni e figura", exhibition catalogue edited by Fabio Migliorati, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, pp. 36-37.  
"Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2015", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2014, pp. 70-71.

Exhibitions | Esposizioni:  
"L'arte in vetrina, Il Mostra Nazionale", Ente Provinciale Turismo, Associazione Commerciali, Turin, 3 - 13 March 1951.  
"Novecento, tensioni e figura", Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Arezzo, March - May 2012; Oratorio

di Santa Caterina, Bagno a Ripoli, September - October 2012.



**Carlo Carrà**  
*Marina*  
1954  
oil on canvas  
19 3/4 x 27 1/2 in - 50 x 70 cm  
signed bottom left: C. Carrà 954.

Provenance | Provenienza:  
Raccolta Lizzola, Milan.  
Galleria Gissi, Turin.  
Private collection, Pavia.

Literature | Letteratura:  
"Prima Mostra d'Arte Moderna e Trame Contemporanee. Pittura moderna nelle collezioni di maestri sarti italiani", curated by Franco Passoni, edited by Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milan, 1967, no. 8 (labels at the back indicate the dates 25 February - 12 March 1967 and the title "Color in today's life").  
"Carrà. Tutta l'opera pittorica. 1951 - 1966", curated by Massimo Carrà, Edizioni dell'Annunciata and Edizioni della Conchiglia, Milan, 1968, Vol. III, p.133, no. 9/54.  
"Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2018", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2017, p. 55.

Exhibitions | Esposizioni:  
"Il Novecento", Galleria Gissi, Turin, October 1964.  
"Prima Mostra d'Arte Moderna e Trame Contemporanee. Pittura moderna nelle collezioni di maestri sarti italiani", Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milan, March 1967.



**Filippo de Pisis**  
*Venezia, Chiesa dei Gesuiti*  
1946 ca.  
oil on canvas  
40,15 x 25,59 inch - 102 x 65 cm  
signed bottom right: Pisis.

Provenance | Provenienza:  
Galleria Il Chiostro, Saronno.

Literature | Letteratura:  
"Filippo de Pisis. Gli eventi del minuto", exhibition catalogue edited by Galleria Il Chiostro, Saronno, 2018.

Exhibitions | Esposizioni:  
"Filippo de Pisis. Gli eventi del minuto", Galleria Il Chiostro, Saronno, October - December 2018.



**Giorgio Morandi**  
*Paesaggio*  
1932  
oil on canvas  
24 1/4 x 17 in - 61.5 x 43.5 cm  
signed bottom centre: Morandi.

Provenance | Provenienza:  
Private collection, Bologna.  
Galleria Tega, Milan.

Literature | Letteratura: "Morandi. Catalogo generale. 1913/1947", edited by Lamberto Vitali, Electa, Milan, 1964, (I edition), 1965 (II edition), 1970 (III edition), plate 135, 1977 (IV edition), no. 402.  
"Giorgio Morandi", edited by Guido Giuffrè, Sansoni, Florence, 1970.  
"Giorgio Morandi. I dipinti

"Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2015", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2014, pp. 176-177.

Exhibitions | Esposizioni:  
Gara Hilden Museum, Tampere, October 1988 - January 1989.  
Museo di Locarno, June - August 1989.  
Kunsthalle, Tübingen, September 1989.  
Museo Ermitage, Saint Petersburg, 1989.  
Galleria Centrale dei Pittori, Moscow, 1989.  
Accademia Italiana delle Arti, London, May 1989.  
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, January - March 1990.  
Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, June - September 1990.



**Giorgio Morandi**  
*Paesaggio*  
1942  
oil on canvas  
19 3/4 x 17 3/4 in - 50 x 45 cm  
signed on the reverse: Morandi;

Provenance | Provenienza:  
Collezione A. Masciotta, Turin.  
Galleria la Bussola, Turin.

Literature | Letteratura:  
"Morandi. Catalogo generale, 1913-1947", edited by Lamberto Vitali, Electa, Milan, 1964, (I edition), 1965 (II edition), 1970 (III edition), plate 135, 1977 (IV edition), no. 402.  
"Giorgio Morandi", edited by Guido Giuffrè, Sansoni, Florence, 1970.  
"Giorgio Morandi. I dipinti

1922-1964" edited by Marilena Pasquali, Edizioni Ada, Palermo, 2002, p. 65.  
 "Maestri moderni e contemporanei. Antologia scelta 2010", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2009, pp. 158-159.  
 "Maestri moderni e contemporanei. Antologia scelta 2013", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2012, pp. 162-163.

Exhibitions | Esposizioni:  
 "Giorgio Morandi", Kunsthalle, Berna, October - December 1965.  
 "L'opera di Giorgio Morandi", Palazzo dell'Archiginnasio, October - December 1966.  
 "Mostra di pittori e scultori che recitano a soggetto", Palazzo delle Belle Arti e Esposizione Permanente, Milan, March - May 1971.  
 "Capolavori d'arte moderna nelle collezioni private", Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin, October - December 1959.  
 "Mostra personale di Giorgio Morandi", XXXIII Biennale Internazionale d'Arte, Venice, June - October 1966.  
 "Maestri moderni e contemporanei. Antologia scelta 2013", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2012, pp. 162-163.



**René Paresce**  
*Paesaggio*  
 1923  
 oil on canvas  
 33 3/4 x 41 3/4 in - 86.5 x 106 cm  
 signed and dated bottom right:  
 René Paresce 1923.

Provenance | Provenienza:  
 Jacques Perrin Collection, Paris.  
 Daniele Tissone Collection, Savona.

Literature | Letteratura:  
 "Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2018", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2017, p. 128.



**René Paresce**  
*Paesaggio*  
 1932  
 oil on canvas  
 27 1/2 x 39 1/4 in - 70 x 100 cm  
 signed and dated bottom left:  
 René Paresce 32.

Provenance | Provenienza:  
 Adam Fischer Collection.  
 Private Collection, London.  
 Literature | Letteratura:  
 "Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2017", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2016, pp. 194-195.  
 "Il Secolo breve. Tessere di '900", exhibition catalogue edited by Susanna Ragionieri, Fondazione Matteucci, Viareggio, 2017, p. 115.

Exhibitions | Esposizioni:  
 "Il Secolo breve. Tessere di '900", Centro Matteucci per l'Arte Moderna, Viareggio, July - November 2017.



**Ottone Rosai**  
*Collina di ulivi*  
 1922  
 oil on canvas  
 18 x 15 in - 46 x 38 cm  
 signature bottom right: O. Rosai.

Provenance | Provenienza:  
 Galeazzo Cora Collection, Florence.  
 Galleria Gissi, Turin.  
 Private Collection, Rome.

Literature | Letteratura:  
 "Ottone Rosai", edited by M. Masciotta, Fratelli Parenti, Florence, 1940, p. 17, tav. X.  
 "XXVI Biennale Internazionale d'Arte", Venice, 1952, no. 154, p. 187, no. 21.  
 "Mostra dell'Opera di Ottone Rosai. 1911-1957", edited by Pier Carlo Santini, Vallecchi Editore, Florence, 1960, no. 63.  
 "I Pittori Italiani dell'Unesco", Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin, 1968, no. 30124.  
 "Ottone Rosai", edited by Luigi Cavallo, Edizioni Galleria Il Castello, Milan, 1973, no. 19.  
 "Ottone Rosai. Opere dal 1911 al 1957", curated by Pier Carlo Santini, Vallecchi Editore, Florence, 1983, p. 81, no. 30.

Exhibitions | Esposizioni:  
 "XXVI Biennale Internazionale d'Arte", Venice, 1952.  
 "Mostra dell'Opera di Ottone Rosai. 1911-1957", Palazzo Strozzi, Florence, May - June 1960.  
 "I Pittori Italiani dell'Unesco", Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin, February - March 1968.



**Mario Sironi**  
*Periferia. Il tram e la gru*  
 1921  
 mixed media  
 on canvas-backed paper  
 38 1/2 x 28 3/4 in - 98 x 73 cm  
 signed bottom right: Sironi.

Provenance | Provenienza:  
 Galleria Rotta, Genoa.  
 Galleria Blu, Milan.  
 Galleria Gian Ferrari, Milan.  
 Matteo Lampertico Arte Antica e Moderna, Milan.  
 Galleria Genova, Genoa.  
 G. Donini Collection.  
 Private Collection.

Literature | Letteratura:  
 "Mario Sironi", exhibition catalogue, Palazzo Reale, Milan, February - March 1973, p.50.  
 "Mario Sironi. Paesaggi urbani", Palazzo "Liceo Saracco", exhibition catalogue no.17, AQUI Terme, July - September 1998.  
 "Maestri moderni e contemporanei. Antologia scelta 2012", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2011, pp. 238 - 239  
 "Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2015", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2014, p. 229.  
 "Soffici e Sironi silenzio e inquietudine", exhibition catalogue edited by Luigi Cavallo, Edifir-Edizioni Florence, 2015, p. 43.  
 "Collezione Roberto Casamonti. Dagli inizi del XX secolo agli anni '60", edited by Bruno Corà, Forma Edizioni, Florence, 2018, pp. 64-65.  
 "Eclettiche Armonie", exhibition catalogue edited by Marco Moretti, Masso delle Fate Edizioni, Signa, Florence, 2018, p. 50.

Exhibitions | Esposizioni:  
 "Il Novecento Milanese da Sironi ad A.Martini", Spazio Oberdan, Milan, February - May 2003.  
 "Mario Sironi", Palazzo Reale, Milan, February - March 1973.  
 "Mario Sironi. Paesaggi urbani", Palazzo "Liceo Saracco", AQUI Terme, July - September 1998.  
 "Arte Italiana, presenze 1900-1945", Palazzo Grassi, Venice, 1989.  
 "Sironi: dipinti 1919-1959", Castello di San Michele, Cagliari, Italy 2002.



**Mario Sironi**  
*Composizione (Studio per parete)*  
 1940  
 tempera on mounted paper  
 17 3/4 x 26 1/4 in - 45 x 67 cm

Provenance | Provenienza:  
 Galleria Il Milione, Milan.  
 Tosi Collection, Milan.

Literature | Letteratura:  
 "Capolavori d'Arte Moderna nelle Collezioni Private", exhibition catalogue edited by Civica Galleria d'Arte Moderna, Turin, 1959.  
 "Contro tutti i ritorni in pittura", in "Il Cigno, mensile d'arte", Milan, March 1973, no. 3, p. 5.  
 "Arte Universale", Vol. III, 1976, p. 271.  
 "Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2017", catalogo di mostra Tornabuoni Arte, Florence, 2016, p. 240.

Exhibitions | Esposizioni:  
 "Capolavori d'Arte Moderna nelle collezioni private", Civica Galleria d'Arte Moderna, Turin, 1959.



**Mario Sironi**  
*Composizione*  
 1950  
 oil on canvas  
 23 3/4 x 27 1/2 in - 60 x 70 cm  
 signed bottom right: Sironi.  
 Provenance | Provenienza:  
 Galleria d'Arte Bonaparte, Milan.

Literature | Letteratura:  
 "Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2017", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2016, p. 241.



**Mario Sironi**  
*L'Idolo*  
 1955  
 oil on canvas  
 19 3/4 x 24 in - 50 x 61 cm  
 signed bottom right: Sironi

Provenance | Provenienza:  
 Galleria Il Milione, Milan.  
 Galleria La Bussola, Turin.

Literature | Letteratura:  
 "V Mostra d'Autunno di Arti Figurative", exhibition catalogue Associazione Piemonte Artistico e Culturale, Turin, 1961.  
 "Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2015", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2014, p. 228.  
 "Soffici e Sironi silenzio e inquietudine", exhibition catalogue edited by Luigi Cavallo,

Edifir-Edizioni, Florence, 2015, p. 59.  
 "Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2018", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2017, p. 167.

Exhibitions | Esposizioni:  
 "V Mostra d'Autunno di Arti Figurative", Associazione Piemonte Artistico e Culturale, Turin, October 1961.



**Ardengo Soffici**  
*Paesaggio fuori Porta S. Paolo*  
 1946  
 oil on board  
 20 1/2 x 16 1/2 in - 52 x 42 cm  
 signed and dated bottom left:  
 Soffici 46.

Provenance | Provenienza:  
 Galleria La Barcaccia, Rome.  
 Galleria d'Arte Napoli, Naples.

Literature | Letteratura:  
 "Ardengo Soffici", edited by Giuseppe Raimondi and Luigi Cavallo, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Florence, 1967, no. 428, p. CCLXIX.  
 "Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2016", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2015, p. 241.



**Ardengo Soffici**  
*Paesaggio*  
 1947  
 oil on canvas  
 27 1/2 x 21 1/4 in - 70 x 54 cm  
 signed and dated bottom left:  
 Soffici 47.

Provenance | Provenienza:  
 Centro Tornabuoni, Florence.  
 Private Collection, Florence.

Literature | Letteratura:  
 "Maestri della Pittura Moderna, opere scelte 1988/89", exhibition catalogue, Centro Tornabuoni, Florence, 1988, pp. 138-139.  
 "Maestri moderni e contemporanei. Antologia scelta 2012", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2011, p. 243.  
 "Novecento, tensioni e figura", exhibition catalogue edited by Fabio Migliorati, Forma Edizioni, Poggibonsi, 2012, pp. 90-91.  
 "Arte moderna e contemporanea. Antologia scelta 2016", exhibition catalogue Tornabuoni Arte, Florence, 2015, p. 240.  
 "Ardengo Soffici. Giornate di paesaggio", exhibition catalogue edited by Luigi Cavallo, Piano B edizioni, Prato, 2014, p. 79.

Exhibitions | Esposizioni:  
 "Maestri della Pittura Moderna, opere scelte 1988/89", Centro Tornabuoni, Florence, December 1988.  
 "Novecento, tensioni e figura", Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Arezzo, March - May 2012; Oratorio di Santa Caterina, Bagno a Ripoli, September - October 2012.  
 "Ardengo Soffici. Giornate di paesaggio", Museo Soffici e del '900 italiano, Scuderie Medicee, Poggio a Caiano, April - July 2014.

- J. Abramowicz, *Giorgio Morandi: The Art of Silence*, Yale University Press, London, 2005, pp. 91-115.
- M. Aguirre, *Giorgio Morandi and the "Return to Order". From Pittura Metafisica to Regionalism, 1917-1928*, in "Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas", Vol. XXXV, No. 102, Laboratorio Sensorial, Guadalajara, 2013, p.118.
- R. Bossaglia, *Caratteri e sviluppo di Novecento*, in *Il Novecento Italiano 1923/1933*, exhibition catalogue (Milan, Palazzo della Permanente, 12 January - 27 March 1983), Mazzotta, Milan, 1983, pp. 30-31.
- R. Bossaglia, H. R. MacLean, *The Iconography of the Italian Novecento in the European Context / L'iconografia del Novecento italiano nel contesto europeo*, in "The Journal of Decorative and Propaganda Arts", Vol. 3, Italian Theme Issue, Winter, 1987, pp. 52-65.
- C. Brandi, *Morandi*, Edizioni Le Monnier, Florence, 1942, pp. 30 - 31.
- L. Cavallo, *L'opera di Ardengo Soffici. Un'arte toscana per l'Europa*, in "Ardengo Soffici. Un'arte toscana per l'Europa", exhibition catalogue (Florence, Galleria Pananti, 4 October - 20 November 2001), Vallecchi, Florence, 2001, p. 21.
- L. Cavallo, *Rosai. Umanità: Pittura e segno*, exhibition catalogue (Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, 9 November 2001 - 20 January 2002), Arezzo, Masso Delle Fate, Signa, 2001, p. 86.
- R. T. Clough, *La Pittura Moderna Italiana e la Critica d'Arte*, in "Italica", Vol. 25, No. 4, December, 1948, pp. 327-337.
- G. de Chirico, *Discorso sul nudo in pittura*, in "L'illustrazione Italiana", 11 October, Milan, 1942, p. 390.
- G. de Chirico, *Le Nature Morte*, in "L'illustrazione Italiana", 24 May, Milan, 1942, p. 500.
- M. de Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milan, 2012, p.150.
- A. Del Puppo, *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*, Quodlibet Studio, Macerata, 2012, pp. 167-168.
- V. Fagone, *L'arte all'ordine del giorno: figure e idee in Italia da Carrà a Birolli*, Feltrinelli, Milan, 2001, p. 88.
- R. Ferrario, *René Paresce. La magia del colore 1919-1929*, exhibition catalogue (Prato, Galleria Farsetti, 27 May -10 October 1998), Farsetti Arte, Prato, 1998.
- D. Fonti (curated by), *Gino Severini*, catalogue raisonné, Mondadori, Milan, 1988, p. 396.
- A. Funi, *Profili: Piero Marussig*, in "Corriere Padano", 14th March 1936, p. 5.
- R. Miracco, *Notes on the Second Life of the "Natura Morta". Its Origins and Characteristics*, in *Still Life in 20th Century Italy*, exhibition catalogue, (Estorick Collection of Modern Italian Art, 30 September - 19 December 2004), Mazzotta, London, 2004, pp.11-18.
- P. Pacini, *100 Opere di artisti toscani*, Edizioni Galleria d'Arte Moderna Fratelli Falsetti, Prato, 1972.
- M. Parolini, *René Paresce. Un Italiano a Parigi. Opere dalla collezione del Banco Popolare*, exhibition catalogue (Bergamo, Palazzo storico credito Bergamasco, 10 - 30 May 2014), Fondazione Credito Bergamasco, Bergamo, 2014, p.10.
- G. Pizzigoni, G. Rodari (curated by), *Mario Tozzi*, exhibition catalogue (Cannobio, Palazzo Parasi, 3 October - 8 November 2015), Edizioni Città di Cannobio, Cannobio, 2015, p. 9.
- C. E. Paul, B. Zaczek, *Margherita Sarfatti & Italian Cultural Nationalism*, in "Modernism/modernity", Vol. XIII, No. 1, 2006, pp. 903-04.
- G. Segato, *Giacomo Balla. Una riscoperta del nostro tempo*, in *Balla Futurismo tra arte e moda*, exhibition catalogue, (Rome, Chiostro del Bramante, 30 October 1998 - 31 January 1999), Leonardo Arte, 1998, p. 60.
- J. T. Soby, A. H. Barr Jr, *Twentieth-century Italian art*, exhibition catalogue (New York, Museum of Modern Art 1949) The Museum of Modern Art, New York, 1952, p. 30.
- L. Vitali, *Morandi. Dipinti*, catalogo generale, Electra Editrice, Milan, 1977, p. 12.



This volume was printed in January 2020  
by Cappelli Arti Grafiche, Italy  
Questo volume è stato stampato nel mese  
di gennaio 2020 da Cappelli Arti Grafiche, Italia