

School ELECTRON

“

Rodolfo Bona

**L'intervista di Elda Fezzi
a Carlo Acerbi**

GLI ANNI DEL PREMIO CREMONA

”



SOCIETÀ STORICA
CREMONENSE



SOCIETÀ STORICA
CREMONESE

“

Rodolfo Bona

**L'intervista di Elda Fezzi
a Carlo Acerbi**

GLI ANNI DEL PREMIO CREMONA

”

Il 21 febbraio 1988 si spegneva dopo un difficile calvario Elda Fezzi.

Insegnante, critica d'arte, donna di grande cultura e appassionata studiosa di Cremona e delle sue espressioni artistiche.

Alcune settimane precedenti aveva deciso di dare una nuova impronta alle ricerche che da tempo stava svolgendo sul 'Premio Cremona' e per fare questo aveva pensato di intervistare il pittore Carlo Acerbi che aveva partecipato, seppure in posizione defilata, al concorso cremonese voluto da Roberto Farinacci nel 1938.

Purtroppo l'incalzare della malattia non permise a Elda Fezzi di proseguire nei suoi studi. Rimangono però tra le sue carte (conservate in Archivio di Stato di Cremona) gli appunti dell'intervista, custoditi in un quadernetto che contiene anche la vicenda della malattia che affrontò con molta lucidità e forza, come d'altra parte sempre lucida e acuta era stata la sua attività di critica d'arte.

Avvicinandosi quindi il trentennale della sua scomparsa è parso interessante offrire la conoscenza di questi appunti anche in relazione alla mostra sul 'Premio Cremona' oggetto di una grande mostra organizzata dal Comune di Cremona. Un grazie al prof. Rodolfo Bona che si è accollato il delicato compito di leggere e interpretare gli appunti che, in quanto tali, hanno dovuto essere sviluppati e contestualizzati.

Non solo quindi un commento ma uno spaccato di un periodo particolare della vita artistica cremonese e dei suoi protagonisti.

CON IL PATROCINIO E LA COLLABORAZIONE DEL COMUNE DI CREMONA



Le immagini fotografiche del 'Diario di Elda Fezzi' si pubblicano con autorizzazione della Direzione dell'Archivio di Stato di Cremona - Parere n. 15/2017.

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta senza autorizzazione scritta dell'Autore.

Finito di stampare nel gennaio 2018 da Alphapagine

PROGETTO GRAFICO: Silvia Corbani

Angela Bellardi

Presidente Società Storica Cremonese

L'intervista di Elda Fezzi a Carlo Acerbi

GLI ANNI DEL PREMIO CREMONA*



Elda Fezzi

Fra le carte di Elda Fezzi, conservate presso l'Archivio di Stato di Cremona, è custodito un quaderno, nel quale la compianta critica d'arte cremonese scrisse, a partire dal 24 dicembre 1987, un commovente «Diarietto» dei suoi ultimi mesi di vita.¹

Nelle ultime pagine dello stesso quaderno, usato alla rovescia, la Fezzi trascrisse un'intervista che Carlo Acerbi le rilasciò il pomeriggio del 6 gennaio 1988, quando ormai la salute della studiosa era gravemente compromessa e prossima la sua scomparsa, avvenuta il 21 febbraio dello stesso anno. Anche il pittore, che all'epoca dell'intervista aveva 87 anni, morirà qualche tempo più tardi, il 2 novembre 1989.² Le poche pagine del quaderno, redatte velocemente, consentono un approccio inedito al Premio Cremona. Infatti, nelle rapide annotazioni, scritte a penna con una grafia abbreviata e non sempre perfettamente leggibile, non si legge alcun giudizio ideologico, artistico o storico.

Il concorso, istituito da Roberto Farinacci nel 1938, iniziò a essere da lei studiato con curiosità e senza pregiudizi ideologici, annotando informazioni e appuntando idee su eventuali direzioni di ricerca. Durante l'intervista, ad esempio, scrive: «vedere in biblioteca», intendendo così evidenziare la necessità di recuperare i cataloghi delle tre edizioni del concorso; oppure, più avanti, elenca una prima e sommaria bibliografia, appuntando le voci: «Cremona», «Regime Fascista» e «Corriere della Sera», cioè le prime fonti con cui approfondire i temi e le opere alle quali Carlo Acerbi faceva cenno nella sua importante testimonianza orale.³ Elda Fezzi non ebbe l'opportunità di rivedere questi appunti, né di approfondire le proprie annotazioni, sviluppando in modo articolato la ricerca sul Premio Cremona, allora oggetto del suo interesse. Nessuno dubita che, se ne avesse avuto il tempo, avrebbe potuto fornirci una ricostruzione formidabile di questo argomento, cruciale per le vicende artistiche cremonesi fra terzo e quarto decennio del Novecento. Anche queste pagine manoscritte confermano, infatti, che la sua era una figura non comune, dotata di lucidità e acutezza, insieme a una coerenza critica da molti riconosciuta, che ha segnato la cultura artistica fino alla fine degli anni Ottanta, alimentando una raffinata produzione attorno al ruolo della critica d'arte.

Il suo scritto inizia con queste parole:

«1938 dic. / Referendum tra la gente (+ prima della giuria credo) indetto da / Farinacci 'Premio / Cremona' (Riv. 'Cremona') / 1938».

Acerbi, nella sua testimonianza, esordì indicando l'anno in cui fu istituito il Premio Cremona e, più precisamente, il dicembre del 1938, mese nel quale la

rivista «Cremona», poi citata, diede in effetti notizia di un referendum, indetto qualche mese prima, a settembre, da Roberto Farinacci. Il 10 ottobre dello stesso anno, il quotidiano cremonese «Il Regime fascista» aveva rilanciato l'iniziativa del gerarca, le cui intenzioni erano chiare: attraverso la consultazione popolare si sarebbe potuto comprendere quale discorso di Mussolini favorire nei dipinti da inviare alla prima edizione della mostra che, come sappiamo, era dedicata all'«Ascoltazione alla radio di un discorso del Duce».

Alla redazione del quotidiano arrivarono risposte da tutta Italia, mentre la stessa domanda era stata rivolta da Farinacci, in una circolare inviata il 1° ottobre, alle personalità più note del mondo della cultura e della politica. La data più votata, fra gli illustri interpellati, fu quella del discorso del 9 maggio 1936, nel quale il duce proclamò la conquista dell'impero. Al secondo posto venne indicata la data del 2 ottobre 1935, quando Mussolini, dal balcone di palazzo Venezia, pronunciò il discorso sulla belligeranza italiana nel mondo, dando il via alla guerra nell'Africa Orientale. La rivista «Cremona» darà poi notizia di questa consultazione, come ricordato da Acerbi, nel dicembre del 1938.

Non è questo però il solo 'referendum' collegabile al Premio Cremona. Si potrebbe, infatti, anche pensare a quello previsto dall'art. 19 del regolamento del Premio, pubblicato su «Cremona» nel numero di settembre dello stesso anno. Questa consultazione si sarebbe svolta tra i visitatori durante i primi quindici giorni della mostra, così da consentire al pubblico di valutare le opere esposte. I risultati del giudizio popolare sarebbero stati presentati alla giuria che, a titolo consultivo, se ne sarebbe potuta servire per definire le proprie scelte.⁴ Purtroppo, non è perfettamente comprensibile l'appunto della Fezzi relativo al ruolo della giuria, inserito in inciso nella riga superiore: «tra la gente» e, tra parentesi, «prima della giuria credo», intendendo forse affermare che il giudizio del pubblico avrebbe preceduto quello della giuria. Ciò farebbe quindi supporre che, mentre Acerbi stava parlando del referendum indetto sul discorso del duce, la Fezzi stesse invece pensando a quello indetto tra i visitatori, al fine di indicare alla giuria le opere più apprezzate dal pubblico.



C. Acerbi, *Autoritratto con pipa*, 1928, olio su tela, cm. 67 x 48, Collezione privata

1939. Campeggio

Subito dopo, nell'intervista, Acerbi disse di aver dipinto un quadro, intitolato *Campeggio*, da lui inviato nel 1939 alla prima edizione, per concorrere al Premio Cremona «B», il cui tema era dedicato agli «Stati d'animo creati dal fascismo».⁵

La Fezzi così trascrisse: «1939 – Acerbi espone olio su tavola / 'Campeggio' (Stati d'animo fascisti) / "S'eri (*sic*) mia tant fascista, me" e ha / scelto il II tema 'Stati d'animo' / Ha la foto del suo Campeggio (forse 220 x 180) / l'ha rifatto – ce l'ha».

Tra virgolette furono dunque annotate le parole del pittore, che sottolineò, in dialetto cremonese, di non essere un fascista convinto e di aver, pertanto, scelto il concorso secondario.

Il secondo tema consentiva, infatti, uno sviluppo più generico, meno diretto e retorico rispetto a quello principale, «Ascoltazione alla radio di un discorso del Duce», più stringente e obbligato nell'esaltazione dei miti e delle imprese del regime. In effetti, il concorso secondario non verrà più proposto nelle successive edizioni e lo stesso Farinacci dichiarerà che il suo scarso successo era «prova evidente che gli artisti in questo campo vogliono essere spiritualmente guidati, così come avveniva nel nostro Rinascimento».⁶ Tale opinione marca con chiarezza la distanza fra le idee del gerarca cremonese e quelle di un artista come Acerbi. Infatti, con l'efficacissima espressione dialettale «S'eri mia tant fascista, me» (*sic*), il pittore sembrò anche voler consegnare la sintesi del proprio rapporto con il fascismo. Così com'era nel suo temperamento, sempre attento a non inasprire i toni, il rapporto con il regime fu da lui improntato alla moderazione. Questo carattere lo portò anche ad avere buone relazioni con quasi tutti gli altri artisti del periodo, fra i quali Carlo Vittori, Renzo Botti, Mario Biazzi e Illemo Camelli, fin da quando, ritornato da Milano a Cremona nel 1922, aveva affiancato alla pittura l'attività di docenza e il lavoro di restauratore. Acerbi fu infatti stimato insegnante dell'Istituto Ala Ponzone, oltre che valente restauratore e sensibile pittore di paesaggi. Questa sensibilità lo portava ad accostarsi alle persone con la stessa delicatezza con cui affrontava la pittura e mal si accordava con un'ideologia come quella fascista che, nei secondi anni Trenta, voleva l'attività artistica sempre più subordinata alle direttive del regime.

Tornando agli appunti di Elda Fezzi, più avanti, si legge: «Ad Acerbi da Roma il 31 ag. XVII / dal Min. della Cultura Popolare / dicono che sul Regime Fascista / hanno visto premiata a Cremona nella / rec. esposiz. d'arte il suo / Campeggio». In questa circostanza, probabilmente, Acerbi pensava all'articolo apparso sul «Regime Fascista» del luglio 1939, nel quale fu pubblicata una fotografia del quadro.⁷ Il dipinto non fu però premiato, anche perché, privo di elementi retorici, evidenzia scelte figurative molto diverse rispetto a quelle promosse dalla



C. Acerbi, *Campeggio*, 1939 ca., olio su tavola, cm. 175 x 120, Cremona, Collezione privata.
Versione originale e quadro ridipinto (foto Acerbi)

manifestazione cremonese e che caratterizzano i quadri vincitori.⁸ I riferimenti al regime fascista sono figurativamente secondari e si limitano, infatti, alle figure di giovani vestiti con divise dell'Opera nazionale balilla, delineate in primo piano, o ritratte durante le esercitazioni, nella zona centrale del quadro. Acerbi presentò, insomma, un paesaggio prossimo a quelli da lui dipinti in Val Camonica alla fine degli anni Trenta, dove le candide tende dell'accampamento si adagiano in un avvallamento a sinistra, fra le linee ondulate del terreno che conduce alle brulle montagne sullo sfondo. In questa veduta integrò le tende del campeggio e le figure dei giovani del littorio. Due gruppi a torso nudo, impegnati nell'addestramento, sotto l'occhio vigile degli istruttori, sono dipinti fra i muretti che delimitano il campo. Altri quattro balilla, in camicia nera, sono delineati accanto a due alberi che serrano la veduta, in primo piano a destra. Uno, seduto su un masso ha in mano un tamburo e osserva gli esercizi ginnici, insieme a un altro che gli sta accanto. Una seconda coppia, più a destra, è seduta nel prato. Uno dei due suona la tromba mentre il secondo, deposto lo strumento, ascolta il compagno.

Nell'intervista, Acerbi dichiarò anche di aver rifatto il *Campeggio*, provvedendo successivamente a trasformarlo in un tranquillo paesaggio montano. Egli cancellò, infatti, le tende sovrapponendovi una macchia di pini ed eliminò le figure dei balilla intenti ai loro esercizi. Conservò solo la coppia in primo piano, ma ne modificò gli abiti, trasformando il tamburino e il suo compagno in due fanciulli scalzi, rapiti dalla contemplazione della natura e dell'azzurra lontananza dei monti.

La tavola si situa in quel periodo assai felice, tra anni Venti e Trenta, nel quale Acerbi realizzava sul motivo i suoi luminosi paesaggi, collocabili nel punto di congiunzione tra il naturalismo lombardo e la lezione del suo maestro, Vespasiano Bignami, ricca di suggestioni tardottocentesche. Acerbi dipingeva spesso sulle rive del Po, *en plein air*, anche con l'amico Carlo Vittori, con il quale condivideva la visione artistica. Pietro Bonometti, infatti, in una nota manoscritta scrive che «L'impostazione del dipinto risente ancora molto da vicino dell'esperienza dell'amico Vittori».⁹ Con il più anziano pittore, Acerbi coltivò, infatti, un legame fraterno e sviluppò una sensibilità naturalistica che lo portò a ritrarre la natura e i paesaggi fluviali, cogliendo le repentine variazioni luminose con pennellate, dalla trama essenziale.

Anche in *Campeggio* emerge un sentimento del paesaggio che, al netto delle figure che indirizzano il racconto, cerca la suggestione e l'emozione che la natura porta con sé, nella pacatezza delle montagne, che sorvegliano maestose le azioni dei giovani e le loro fatiche. Infatti, la maniera di Carlo Acerbi, durante gli anni Trenta, era caratterizzata da una delicatezza particolare, con una sensibilità orientata «verso una calda luminosità di derivazione impressionista e una vena intimista senza molti paralleli a Cremona».¹⁰

La veduta del dipinto presentato nel 1939 è strutturata dalle linee oblique

del muretto e delle tende del campeggio, alle quali rispondono, più arretrati, i declivi delle prime montagne che, all'unisono con le prime, convergono sull'asse mediano verticale del dipinto. Qui, la figura di un balilla che monta la guardia conduce, dal primo piano, al pennone della bandiera del campo più sopra e, quindi, alla vetta del monte che domina lo sfondo. Un modo analogo di inquadrare gli elementi paesaggistici si ritroverà ancora in una veduta della *Val di Sole*, dipinta da Acerbi nel 1964, ma senza alcuna figura e con altro esito qualitativo, testimoniando con ciò una continuità figurativa che resterà intatta nel tempo, al riparo dalle sollecitazioni e dalle lusinghe della modernità.

La stessa Fezzi, nel 1968, recensendo una sua personale alla Galleria del Poliedro, ebbe infatti a scrivere di Acerbi: «All'entrar nella saletta dell'esposizione, Acerbi in persona è il primo a dire, col suo fare modesto: 'La mia pittura è quella che è sempre stata dall'inizio, quando seguivo i corsi a Brera con Tallone, Alciati, Bignami'. Naturalismo e un pizzico prudente di *scapigliatura* lombarda» caratterizzano i suoi dipinti, «oli dal color malinconico e dove l'impasto dei bruni, grigi, bitumi è lo stesso che ha costituito il fondo spento e chiuso di molta pittura italiana cresciuta nell'aria malsicura della fine dell'800 e ancora per gran parte del nostro secolo. Era, per tanti di questi 'anziani' un modo di evitare anche la retorica di certi temi obbligati, per far vibrare se mai una vena di amor di natura, la più semplice e povera. A scuotere la coltre grigia che copre la natura, appaiono nei dipinti di Acerbi dei bei tocchi più chiari, qualche lume pallido di sole che crepa i selciati dei cortiletti vecchi, o macera piano le foglie di pioppo autunnali [...] Acerbi è il primo a riconoscere che la sua pittura è una sopravvivenza di altri tempi, quelli da lui amati e vissuti».¹¹

Oggi, dopo le modifiche, il dipinto ha accentuato il proprio carattere contemplativo e si fa apprezzare per le scelte cromatiche. I piani più vicini sono dominati dai verdi dell'erba e degli alberi, che proiettano ombre azzurre. Il sentiero in primo piano e le pietre dei muretti rialzano luminosamente la veduta con i bianchi e i grigi, venati di rosa o di celeste, mentre la visione si fa meno nitida e più sfumata nello sfondo, caratterizzato dalle tonalità azzurre dei monti, screziate di bianco e di rosa. Al di là della rimozione dei segni della partecipazione al concorso voluto da Farinacci, con le modifiche apportate al quadro, Acerbi ha forse voluto rimarcare la propria vocazione paesaggistica e oggi la scelta di prender parte alla rassegna ci appare quantomeno forzata. Le qualità di Acerbi, insomma, sembrano fortemente limitate e condizionate negativamente dagli obblighi imposti dal tema e dalla necessità di inserire figure narrativamente significative.

1940. Mietitura

Durante gli ultimi anni del fascismo, proprio a partire dalla sua partecipazione al Premio Cremona, il pittore cominciò probabilmente a incontrare qualche difficoltà nelle relazioni con le istituzioni artistiche cremonesi. Egli ne fece cenno nel corso dell'intervista, quando ricordò un altro dipinto, da lui presentato alla seconda edizione del 1940, dedicata a «La Battaglia del grano».

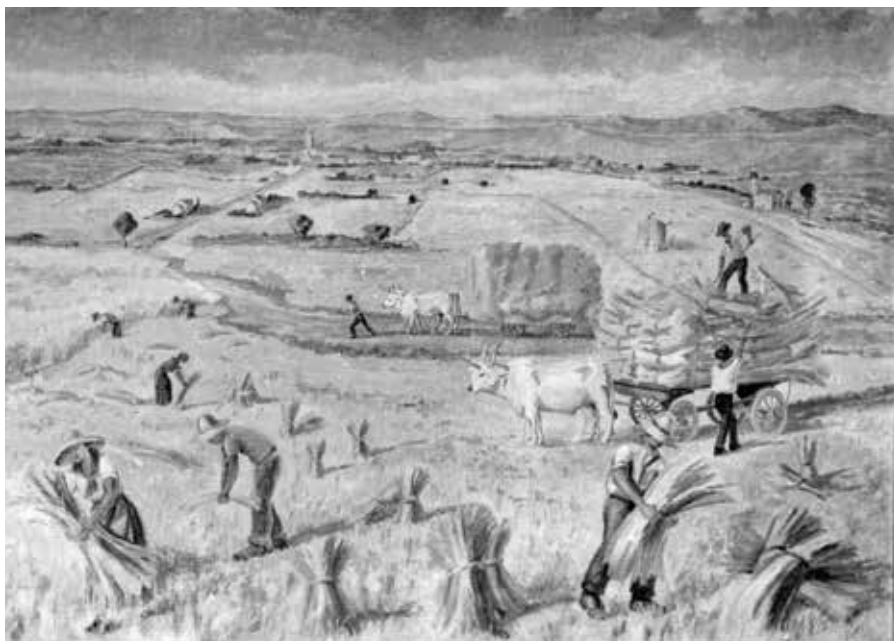
Nella trascrizione, la Fezzi, dopo aver annotato che Acerbi «ha il I° e III Catalogo / e F. Merisi il II», scrisse:

1940. Ha presentato un / dip. olio su tavola, Mietitura (l'ha chiamato così / allora). / Lo porta in via / Ugolani Dati – e non era / esposto. Allora non è / andato a reclamare da / Bellomi – Acerbi l'ha ripreso. / – Ha la foto (forse è da qualcuno) / – acquistato dalla Sig.ra / Mazzolari – mi cerca / l'indirizzo – È della / Mietitura – Finita / la guerra l'ha esposto alla / Ugolani Dati; tolta in fretta perché = c'era / una mostra di tedeschi / (1942 ca. Rivista 'Cremona' / ci sono molte foto di tedeschi) / – Poi non ha più esposto – Secondo / lui, lo tenevano in disparte.

Nel catalogo della seconda edizione, svoltasi nel 1940, non compare alcun dipinto di Acerbi e, dunque, la sua *Mietitura* non fu esposta, come giustamente egli afferma, alla mostra che si svolse nelle sale del rinnovato Museo Civico in via Ugolani Dati. Non tutte le opere inviate erano, infatti, accettate dalla giuria, della quale faceva parte anche Tullo Bellomi, vicepresidente dell'Ente autonomo manifestazioni artistiche cremonesi e braccio destro di Farinacci per le questioni culturali e artistiche, principale ideatore e regista della manifestazione.

Acerbi ci informa che non protestò e, implicitamente, riconobbe anche che la sua tavola non soddisfaceva i desiderata dell'Ente ordinatore e della giuria. Non certo perché l'artista fosse uno di quegli «imbianchini» che inviavano opere scadenti a Cremona, provocando le lamentele di Bellomi e di Farinacci. Quest'ultimo aveva usato quel termine, così come l'espressione «zavorra», per indicare quei pittori e quelle opere scartate che riducevano la qualità complessiva della manifestazione, la quale, nelle intenzioni degli organizzatori, doveva progressivamente elevare il proprio livello qualitativo.

Acerbi aveva allora quarant'anni e ne aveva alle spalle quasi venti di esposizioni. Poteva anche vantare i lusinghieri e autorevoli apprezzamenti del proprio maestro a Brera, Vespasiano Bignami, oltre a quelli di Ugo Gualazzini, di Piero Riccardi e di Guido Coppini. Ottimi erano anche i rapporti con Illemo Camelli, allora direttore del Museo Civico di Cremona, regio ispettore e figura di primo piano della vita artistica cittadina, che, il 5 maggio 1936, dichiarò: «il prof. Carlo Acerbi di Cremona, pittore, venne accolto con molte opere nelle seguenti importanti esposizioni di pittura, a carattere regionale e con rigorosa selezione,



C. Acerbi, *Mietitura* (*I mietitori*), ca. 1940, olio su tavola, cm 175 x 120, Collezione privata (foto Acerbi)

presiedute dal sottoscritto, e allestite nel maggio 1922-1923-1924-1926 nel palazzo Affaitati ora nuova sede del Civico Museo».¹² È quindi assai probabile che l'olio di Acerbi non fosse semplicemente riuscito a soddisfare le attese, cioè «ad immergersi nel vivo della storia» di quel tempo e a eternare «la gloria dell'Italia fascista», così come si attendevano gli organizzatori dell'esposizione.¹³ Il pittore affermò poi di essersi ripreso il dipinto, del quale «forse» qualcuno aveva ancora la fotografia, e disse che la tavola fu successivamente acquistata. Il quadro, privo di riferimenti espliciti al regime, è ancora conservato in una collezione privata e l'analisi dell'opera conferma la distanza di Acerbi, nell'interpretazione del tema proposto, rispetto alle formule retoriche e celebrative che il fascismo cremonese favoriva, cercando di perseguire i propri obiettivi propagandistici.

Secondo Chiara Tellini Perina, molte opere esposte in questa seconda edizione si distinsero per la libertà interpretativa, le aperture paesistiche e la larga immissione di temi e soluzioni legate alla tradizione del naturalismo atmosferico ottocentesco, seppur frequentemente saldato alla lezione plastica dei primitivi, dei maestri e degli epigoni di Novecento. Al contrario, secondo Giorgio Di Genova, «l'atmosfera predominante della mostra, nonostante la presenza di opere di alcuni futuristi, era popolar-agricola, con gli immancabili tocchi del colore del regime (camicie nere, il grigioverde delle divise sia di militari che di balilla) e le apparizioni tra gruppi di agricoltori del *duce*, anche come seminatori a petto nudo».¹⁴ Questa difformità di giudizio può essere spiegata tenendo conto della diversità dei parametri di valutazione utilizzati dai due studiosi e dalla prospettiva da cui sono stati considerati i dipinti.

Scorrendo le pagine del catalogo della mostra del 1940, a seconda dei casi, entrambe le opinioni trovano infatti un proprio fondamento. Fra i «seminatori a petto nudo» notati da Di Genova, possiamo annoverare ad esempio i dipinti di Cafiero Filippelli e di Gerardo Dottori, oppure quello di Domenico Mori. Fra i cremonesi vale la pena di citare l'epifania del duce di Mario Busini e le interpretazioni eroiche del tema, da quella monumentale e nazionale-popolare, di Giuseppe Guarneri, a quella più classicheggiante di Enrico Felisari.¹⁵

Quest'ultimo si presentò con *Il seminatore dei gloriosi destini*, una grande tela che celebra l'eroismo del lavoro attraverso il nudo idealizzato. I suoi contadini sono infatti belli come atleti ellenici e, nelle pose statuarie, esibiscono anatomie accademiche, pervasi da un *furor* divino che li trasfigura come in un rito dionisiaco. Essi avanzano imperiosi come un esercito in battaglia, da sinistra a destra, secondo il ritmo fausto degli antichi frontoni: trainano e spingono un pesantissimo aratro, quasi fosse un cannone, sopra un terreno indurito e sotto un romantico cielo solcato da nuvole. Il dipinto è folgorante e meriterebbe di esser restituito alla nostra visione nella sua sontuosità, così incredibilmente lontana dal tono dimesso de *Il raccolto del grano e della paglia*, l'altro quadro presentato da Felisari nel 1940. Qui il linguaggio è misurato e intriso di naturalismo paesistico,

nella raffigurazione corale dei contadini al lavoro, attorno alla trebbiatrice e sotto il barchessale di una cascina cremonese.

L'opera presentata da Giuseppe Guarneri, con i suoi contadini atletici ed eroici, molto ammirati anche ad Hannover, illustra invece l'inesorabile avanzata del popolo italico e contadino. Nella grande tela, ora conservata allo Sprengel Museum, lo scultore e pittore cremonese sviluppa la composizione in un paesaggio rurale che, dai caseggiati a sinistra, si apre sui campi coltivati. Lungo questa direttrice si muovono tutti i personaggi, in una marcia che appare inarrestabile. Dalla giovane scalza, che tiene un bimbo in braccio e reca nell'altro la cesta del pane, alla bambina che porta un'anfora e al maschietto che, a braccio teso, regge fieramente il tricolore. I due giovanetti vestono i colori delle organizzazioni giovanili fasciste, mentre due plastiche e vigorose figure di braccianti a torso nudo inforcano le messi e altri due atletici e dinamici personaggi dalle proporzioni eleganti e misurate – un giovane, scalzo e in calzoncini corti, e un uomo che indossa dei gambali – impugnano le vanghe con energia e determinata concentrazione, esprimendo la volontà di procedere nell'impresa.

Mario Busini, con la sua *Battaglia del grano*, non volle rinunciare alla celebrazione e alla grandiosità della concezione. Nella sua grande tela, in seguito acquistata dal borgomastro di Hannover, egli rappresentò, infatti, una festa contadina che si svolge attorno a una statuaria raffigurazione di Mussolini. Nell'imponente quadro, una coralità popolare di lavoratori inneggiano al duce, ritratto in divisa bianca, mentre sullo sfondo, tra i campi coltivati, le candide architetture monumentali rammentano a tutti le città fondate con le bonifiche. Quella di Busini è un'opera che si impone per la cifra decorativa e che riflette la maniera caratteristica del pittore durante questo periodo, in equilibrio tra naturalismo lombardo e costruzione plastica delle figure, secondo una personale e complessa interpretazione del Novecento italiano. Uno stile che si impose anche per l'originalità e l'eleganza della stesura, caratterizzata da un eccellente grado di finitura e da grande raffinatezza cromatica. Qualità, queste, che lo facevano tenere in gran considerazione da Bellomi e dall'ambiente culturale a lui prossimo.

«La Battaglia del grano», soggetto naturalistico e legato al lavoro contadino, si prestava però anche a un'interpretazione meno densa di segni direzionali denotanti l'immaginario fascista e più ricca, invece, di connotazioni paesistiche ed agresti, come accade nel quadro di Acerbi. Il suo olio appartiene sicuramente a un folto gruppo di composizioni, frequentemente prive di segni o figure che esaltavano il regime. Fra queste, che rappresentarono spesso la parte più felice della seconda edizione del Premio cremonese, possiamo annoverare, ad esempio, le belle opere di Biagio Mercadante, Cesare Maggi e Baldassarre Longoni o, su versanti diversi, dei cremonesi Mario Biazzi e Antonio Rizzi.

Ad esempio, nel pannello centrale del trittico, ora smembrato, di Longoni, i



B. Longoni, *Mietitura*, pannello centrale del trittico *Terra dorata d'Italia*, 1940, olio su tela, cm. 130 x 160, Collezioni della Banca Popolare di Cremona

contadini attendono alle loro fatiche immersi in una campagna intrisa di una luce calda, intensa e classica nella ricerca della massima armonia fra figure e paesaggio.¹⁶ La sua è una visione solare e di grande coinvolgimento naturalistico, nella quale le forme dei contadini, dipinte a rapide pennellate, vibrano nell'aria e nella luce mentre il vento fa ondeggiare il grano e il colore si espande scomponendosi in un ricco tessuto di tocchi. Longoni appartenne, infatti, a quella generazione di divisionisti lombardi, successiva a quella di Grubicy, Segantini, Previati, Morbelli e dell'omonimo Emilio, che si affermò negli anni Novanta, quando il divisionismo era già una tendenza diffusa e non più un movimento di punta. Il pittore comasco si era formato all'Accademia di Brera, sull'esempio dei maestri lombardi e piemontesi dell'Ottocento, mentre giungeva l'eco delle secessioni d'oltralpe ed ebbe, come principali riferimenti figurativi, Segantini, Previati e poi Plinio Nomellini. In questo bel quadro, Longoni, restando fedele alla sua inclinazione, dipinse così le trasparenze lontane dell'aria riscaldata dalla luce, che nobilitano la sostanza stessa della natura senza alterare la realtà. Solo un cenno nazionalista nel titolo, *Terra dorata d'Italia*, ci aiuta a mettere in relazione quest'opera, dal carattere lirico e dallo spirito naturalista, con la temperie del Premio Cremona.

Rispetto alla stragrande maggioranza dei dipinti della seconda edizione, Mario Biazzini invece, come al solito geniale e provocatorio, offriva al pubblico una particolare scelta interpretativa, con un ritratto della moglie in abito contadino

e di un fanciullo dallo sguardo trasognato, che le posa affettuosamente il capo sulla spalla.¹⁷ La composizione sembra prendere le mosse da un disegno, realizzato qualche anno prima, nel quale l'artista ritraeva due figure sedute: un bambino appoggiato alla spalla destra di una donna, che volge il volto verso di lui. Si tratta di uno di quei disegni, appartenenti a un numeroso gruppo di studi nei quali Biazzini analizzava, con un segno sintetico e costruttivo, deformante e monumentale insieme, gruppi familiari e figure in preda alla disperazione, alla tristezza e all'abbandono. Nel dipinto, la sagoma appena accennata del bimbo si precisa in un ritratto, per il quale posò un giovane modello, conoscente del pittore, dallo sguardo malinconico e un po' intimorito, mentre il vigoroso nudo femminile del disegno, dall'anatomia deformata, si trasformò nel ritratto di Cleonice 'Nice' Pilotti, sorridente e con due pannocchie in grembo.¹⁸ Nella parte inferiore del quadro, sorprendentemente, il linguaggio realista lascia spazio a un'ardita scomposizione di piani, dal sapore quasi cubo-futurista. Il trattamento naturalista dell'abito indossato dalla moglie si fa turbinoso e frammentato e le decorazioni floreali stese a velature trasparenti si compenetrano nelle forme delle pannocchie e delle foglie, mosse e vibranti, frazionate in piani geometrici e condensate in volumi sintetici. Diversamente dalla maggior parte dei dipinti esposti, la sua tela non è eroicamente collocata all'aperto durante il lavoro nei campi e non ha una caratterizzazione narrativa, né è definita nell'ambientazione. Come in molta della sua coeva produzione ritrattistica, il quadro è spontaneo, immediato nella semplice e schietta frontalità dell'impaginazione e privo di enfattizzazioni retoriche ma, sotto il profilo delle scelte linguistiche che mirano a fondere tradizione e modernità, realismo e scomposizione spaziale, è un lavoro acuto e, forse, sottilmente provocatorio.

A. Rizzi, *Mietitura*, 1940, cm. 189 x 277, Hannover, Sprengel Museum (foto Adafa)



Caso diverso è invece quello di Antonio Rizzi, che partecipò al Premio Cremona proprio nel 1940, l'anno stesso della sua scomparsa, quando ormai risiedeva a Firenze. Di undici anni più vecchio di Biazzì e di trentuno rispetto ad Acerbi, Rizzi era un pittore affermato, già protagonista di grandi imprese decorative e rinomato narratore di temi storici, mistici, mitologici e religiosi. Per Rossana Bossaglia, «egli si pose come fine, e sogno, per tutta la vita un'arte di rappresentatività pubblica, erede del Simbolismo, o, meglio ancora, erede della tendenza allegorica che costituisce l'approdo del Simbolismo».¹⁹ La sua partecipazione fu, dunque, pienamente comprensibile, anche per la decisa avversione sia al Futurismo, sia al Novecento italiano e per la sua naturale inclinazione, invece, per la pittura a soggetto storico, in equilibrio tra realismo e allegoria. La Bossaglia lo inserì infatti tra i «cosiddetti dannunziani», i grandi decoratori delle Biennali veneziane, cioè quegli «artisti del Novecento, specie quelli legati a realtà politiche in affermazione, a ideologie levitanti, ad assestamenti di potere», che cercarono di trasferire le formule narrative e descrittive della pittura storica del secondo Ottocento «su un piano collettivo, e attraverso simbologie grandiose e complesse trasformare, appunto, il simbolo in allegoria [...]», capaci di «interpretare i valori collettivi, o quelli offerti come tali, attraverso rimandi iconografici di più capzioso significato». In Rizzi l'aspirazione al fare grande e la possibilità di «parlare a voce alta a un largo pubblico, non assecondandolo, ma spingendolo verso nobili riflessioni», trovò un'occasione unica proprio con il Premio Cremona, con le possibilità scenografiche che offriva, congeniali all'immissione sia di citazioni accademiche di stampo monumentale sia di spunti illustrativi ed aneddotici. Di qui la tendenza consolidata all'ariosa composizione scenografica dei suoi *Mietitori*, alle pose classiche e magniloquenti che si sposano al soggetto di matrice verista, anche questo a lui consueto. Partecipando al concorso cremonese, Rizzi riprese, infatti, il filo di un discorso giovanile, di un realismo più immediato, ricco però di citazioni e simbolismi, che gli consentì di trasportare il lirismo individuale su un piano collettivo, attraverso soluzioni retoriche nelle quali il verismo sfociava nell'allegoria. Quella di Rizzi, pittore che fin dai primi anni del Novecento si era mostrato refrattario alle suggestioni delle avanguardie e più affascinato dai bizantinismi della scuola viennese, fu una partecipazione sentita al Premio Cremona, guidata dalla volontà di raccontare a un vasto pubblico, ispirandosi a un libero realismo, seppur nutrito da intenzioni allegoriche. Impedito dal peggioramento delle condizioni fisiche, egli aveva dovuto rinunciare a concorrere alla prima edizione. Nel 1940, anno della sua morte, si presentò però con quest'opera ricca di solare entusiasmo, dedicandosi, nello stesso anno, al bozzetto raffigurante *La glorificazione del Duce*, poi presentato al Premio San Remo. Egli trascorse gli ultimi mesi di vita studiando la grande composizione con la quale intendeva partecipare al Premio Cremona dell'anno successivo, dedicato alla «Gioventù Italiana del Littorio».

I casi citati ci offrono alcuni esempi delle diverse modalità, originali e personali, attraverso le quali i pittori che aderirono al Premio Cremona risposero alle sollecitazioni dei temi proposti. Ciascuno di loro partecipò con la propria sensibilità e la propria esperienza figurativa, cercando di interpretare, secondo la propria indole, con scelte individuali ma in sostanziale coerenza con il proprio percorso artistico, le richieste del Comitato ordinatore della mostra.

Un artista attento come Acerbi non poteva non cogliere questo aspetto nelle opere dei colleghi. Infatti, nel corso dell'intervista, egli ricordò alla Fezzi alcuni dei pittori che risultarono vincitori nelle diverse edizioni: «1° Premio 1939 – vinto da Ricchetti / (quadro smembrato / = forse / un pezzo alla Gall. Civ. d'Arte Mod.) / 2° Premio 1940 Maggi / dice bel / forse Gaudenzi / Zeboli / Mercatante / 3° ex aequo Ricchetti = un garibaldino / che consegnava il fucile a un fascista? / i negativi fot. / dovrebbero averli i Fazioli / I cataloghi / Vedere se li trovo in Bibl».

Dunque, dopo aver fatto cenno al dipinto *In ascolto* di Luciano Ricchetti, che si affermò nel 1939, egli aggiunse, correttamente, che l'opera sarebbe stata in seguito tagliata in più parti, una delle quali conservata alla Ricci Oddi di Piacenza.²⁰ Sempre di Ricchetti, Acerbi menzionò *La consegna*, vincitore a pari merito della terza edizione del 1941, insieme al trittico *Italica Gens* di Cesare Maggi e alla grande composizione *Giovinezza* di Gian Giacomo Dal Forno.

La tela del pittore piacentino è un'opera «di rude e potente realismo», al centro della quale un vigoroso reduce – e non dunque un garibaldino come ricorda, con qualche dubbio, Acerbi –, con una gamba mutilata e seduto su una sedia, consegna il proprio moschetto da ex combattente a un giovane. Questi, probabilmente il figlio, è ritratto a sinistra con la divisa dell'esercito italiano. Il giovane soldato ha lo zaino in spalla e l'elmetto in testa e sembra in partenza per la guerra. Sullo sfondo, come un'ombra sulla parete, s'indovina la sagoma dipinta di un condottiero a cavallo che tanto richiama l'iconografia del duce.²¹

Fra le opere vincitrici nel 1940, segnalate da Acerbi, compaiono i dipinti di Cesare Maggi, *La Battaglia del grano*, e «forse» di Gaudenzi, «Zeboli» e «Mercatante». Egli intendeva sicuramente indicare il trittico di Pietro Gaudenzi, che vinse la seconda edizione, quello di Augusto Zoboli, *La battaglia e la vittoria*, e il dipinto *Le vagliatrici* di Biagio Mercadante. In questo caso ricordò con precisione le opere e, a proposito del dipinto di Maggi, la Fezzi scrisse che Acerbi «dice bel», rilevando così, con sintetica efficacia, la qualità artistica della tela, che oggi possiamo ammirare alla Fondazione Città di Cremona e la propria sintonia con la sua interpretazione del tema, naturalistica e monumentale insieme.²²

Nella *Battaglia del grano* di Cesare Maggi, infatti, la fedeltà al naturalismo ottocentesco si fonde con la plastica monumentalità delle tre figure che s'impongono in primo piano e che testimoniano l'apporto del Novecento italiano. Le montagne alpine, tanto care alla sua pittura, sono in questo dipinto allontanate e quasi affogate nell'azzurro intenso del cielo, che si espande



C. Maggi, *La battaglia del grano*, 1940, olio su tela, cm. 210 x 176, Cremona, Fondazione Città di Cremona (deposito della Provincia di Cremona)

sullo sfondo di una campagna assolata, nella quale numerosi contadini sono impegnati nella mietitura. Si avvertono echi postimpressionisti nella stesura del colore, che ricerca effetti atmosferici, ora nella resa della calura della campagna con una pennellata più minuta, ora nella penombra del primo piano, ora con campiture più distese e ampie che rendono più consistenti le forme. Il realismo dei volti ci dice inoltre della radice verista della sua pittura, confermata anche nello studio della donna di spalle in primo piano, a profilo perduto, che nella sua posa tanto ricorda i disegni nei quali Millet analizzava la gestualità della civiltà contadina.

Anche osservando il bel dipinto di Biagio Mercadante, *Le vagliatrici*, si coglie come il nodo centrale dell'impegno figurativo del pittore salernitano sia la rinnovata sintesi tra il naturalismo ottocentesco e le ricerche volumetriche novecentesche. Nella tela, conservata alla Fondazione Città di Cremona, la plastica solidità delle lavoratrici si sposa con la ricognizione della gestualità contadina, dalle movenze di antica e rituale sapienza. Sembra quasi che l'iniziale influenza cubista abbia appena scalfito il sostanziale realismo di Mercadante, tutto ottocentesco e napoletano, facendolo però approdare a una cauta sintesi volumetrica, come si può cogliere nella plasticità geometrica delle donne in primo piano e nelle loro pose statuarie. Una luce intensa accende il colore e rende solare la sua pittura che, fedele alle correnti naturaliste, si caratterizza per una costruttiva stesura a

macchia che cerca la solidità della materia, nei volumi delle case, delle terrazze rocciose e delle verdi colline del Cilento. La tela è insomma una felice sintesi tra il plasticismo novecentesco e la tradizione veristica del secolo precedente. Senza il titolo lo si potrebbe inserire nella sua tipica produzione degli anni Trenta. Nella tela cremonese, però, la composizione è dominata dalle due monumentali figure femminili in primo piano che setacciano il grano mentre, più indietro, altre due giovani accovacciate lo raccolgono nei vagli. I personaggi sono collocati su una falesia di un caratteristico paesaggio del Cilento, con un antico borgo arroccato, scenario arcaico e primigenio che si apre alle loro spalle con altri contadini al lavoro in lontananza. Di questi ultimi, Mercadante esalta le doti millenarie di obbediente e silenziosa operosità, di infaticabile fervore e dedizione amorevole al proprio compito.²³

Credo quindi che si possa parlare di un vero e proprio filo conduttore, tutto interno alla storia del naturalismo fra Ottocento e Novecento, che unisce molti dei dipinti presentati a questa edizione.

Fra questi, quello di Acerbi avrebbe potuto trovar agevolmente posto, offrendo l'ampia veduta di una campagna pianeggiante, ordinata e coltivata, nella quale ferve il lavoro dell'uomo. La pianura si distende fino a una linea di verdi colline che serra la gialla distesa di grano ed è punteggiata da casolari e attraversata da un sentiero. Nella distesa di grano, tre contadini in primo piano raccolgono e legano le spighe mietute, così come le altre figure, più minute e lontane. In secondo piano, a destra, due uomini stanno caricando un carro già colmo di messi, mentre la coppia di buoi che vi è aggiogata attende pazientemente di compiere la propria fatica. Al centro della tavola altri due animali, guidati da un contadino, trainano invece un carro traboccante di grano lungo il sentiero che conduce al villaggio. Del borgo rurale si scorgono alcune fattorie e il campanile della chiesa, fra le case, sullo sfondo. Più in lontananza, verso l'orizzonte, la campagna coltivata lascia spazio a un verde paesaggio collinare e alle tonalità rosa e violacee di più lontane montagne che si confondono nell'apertura di un cielo solcato da bianche nubi.

Nella tavola non vi è però traccia della monumentalità di un Maggi, di un Mercadante o di un Iginio Sartori, per il quale le suggestioni di Novecento furono più evidenti, anche nell'opera presentata nel 1940, *Il pane*, nella quale emergono sia il verismo descrittivo, sia la stesura chiara del pittore cremonese e spiccano le sue figure, caratterizzate dal connubio tra naturalismo e sintesi volumetrica, esito di un primitivismo novecentista declinato con semplicità narrativa.²⁴ Il dipinto di Acerbi è caratterizzato invece dalla presenza di figure piccole, tratteggiate con spontaneità e immediatezza e prive di ogni concessione a concezioni colte della forma, sia a quelle più classicheggianti, sia a quelle più legate agli ultimi esiti del Novecento italiano. Nelle evidenti incongruenze di scala dei contadini e in una certa deformazione dell'impianto prospettico nei piani intermedi, sembra quasi di cogliere una nota di primitivismo che,

probabilmente, non incontrò il favore degli organizzatori. Queste sue scelte, forse, costituirono alcune delle ragioni dell'esclusione del quadro dal novero delle opere ammesse.

Dunque, Carlo Acerbi prese parte al Premio Cremona, cercando, nella prima edizione, di interpretare il tema che presentava meno vincoli e, nella seconda, di dipingere un quadro più liberamente paesistico e privo di figure monumentali, più autentico e vicino al suo temperamento, ma lontano da quello che a Cremona, in modo sempre più insistente, veniva richiesto ai pittori italiani.

La «mostra dei tedeschi»

Quali siano stati i motivi che portarono alla esclusione di *Mietitura* dalla rassegna del 1940, Acerbi disse che l'olio fu comunque esposto, «finita la guerra», a palazzo Ugolani Dati.

Qui i problemi s'intrecciano e la lettura si fa più complessa. Probabilmente nella memoria di Acerbi i piani e i tempi degli avvenimenti si sovrappongono. Credo, infatti, che egli non intendesse dopo il 25 aprile 1945, poiché in tal caso non si spiegherebbe l'informazione aggiunta successivamente dal pittore, cioè che la tavola venne «tolta in fretta perché era una mostra di tedeschi». Quel «finita la guerra» potrebbe essere inteso a ridosso dell'8 settembre 1943, il che farebbe comprendere la necessità di toglierla in fretta. Verrebbe dunque da pensare che Acerbi, dicendo che «era una mostra di tedeschi», volesse alludere all'esposizione di opere d'arte di artisti germanici *Uomini e paesaggi della Bassa Sassonia*, che si svolse a Cremona nel giugno 1943, prima dunque della caduta del regime.²⁵

Di questa iniziativa, compresa nel quadro dei rapporti politici e culturali con Hannover, Acerbi fece cenno anche a conclusione della propria intervista, quando ricordò nuovamente la mostra, affermando che per questo motivo a Cremona venivano i nazisti fotografati da Fazioli: «Poi finale: la mostra / di artisti tedeschi – / Per q. venivano / nazisti (Fazioli in / Cremona / (Dopo la liberaz. è stata / fatta la I° mostra / a Pal. dell'Arte di / Artigianato)».²⁶

La mostra dei pittori tedeschi, alla quale non prese parte alcun artista italiano, non avrebbe però potuto ospitare il dipinto di Acerbi. Essa si svolse subito dopo la IV Mostra provinciale sindacale, altra importante rassegna organizzata nella primavera di quell'anno. È probabile, dunque, che Acerbi volesse alludere proprio alla IV Sindacale, forse sovrapponendo le due rassegne organizzate nel 1943. Nel Catalogo di questa esposizione sindacale, allestita nel palazzo Affaitati a Cremona, è ricordato anche il dipinto *I Mietitori*, esposto nella sala VII.²⁷

Nell'articolo di Mario Monteverdi, pubblicato su «Cremona» a commento dell'iniziativa, il nome di Acerbi non compare fra gli artisti segnalati e,

probabilmente, anche questo fatto contribuì a dare ad Acerbi quella sensazione di esclusione segnalata nell'intervista. Giova anche ricordare che il critico cremonese scrisse il suo commento 'a margine' della mostra, da Porto Conte, nel giugno del 1943, cioè quasi due mesi dopo l'esposizione sindacale, con l'obiettivo di fare il punto sulla situazione, passando in rassegna l'ambiente artistico e «gli artisti cittadini» che la sua memoria riteneva, sono sue parole, «degni di menzione».²⁸ Comunque sia, con questo titolo il dipinto è stato pubblicato sul catalogo della mostra organizzata all'Adafa l'anno successivo alla morte del pittore e lì datato al 1943. Ora, grazie all'informazione fornita dall'autore stesso, sappiamo che l'anno di realizzazione fu invece il 1940 e, dunque, l'opera deve essere ricondotta agli anni del Premio Cremona. Presentata, dunque, all'edizione dedicata a *La Battaglia del grano*, la tavola *Mietitura* non fu accettata per motivi che si possono solo supporre e, ritirata da Acerbi, fu esposta solo nel 1943, l'anno della morte di Carlo Vittori, con un diverso titolo.²⁹

Elda Fezzi annotò alla riga successiva un'altra data, mettendola tra parentesi, seguita dal riferimento alla rivista «Cremona» e l'allusione alle molte immagini di militari tedeschi che vi comparvero: «(1942 ca. Rivista 'Cremona' / ci sono molte foto di tedeschi)».

Effettivamente, il periodico pubblicò molte fotografie scattate da Ernesto Fazioli in occasione delle esposizioni artistiche svolte a Cremona e ad Hannover, fra 1940 e 1941. Anche nell'ultimo numero, del maggio-giugno 1943, sulla rivista, in quegli anni ridotta a bimestrale, comparve un articolo sulla mostra dedicata alla pittura tedesca, corredato da immagini di ufficiali nazisti. Forse Acerbi, indicando il 1942 circa, pensava a questo servizio fotografico, pubblicato l'anno successivo. Infatti, nei numeri della rivista usciti nel 1942 non compaiono fotografie di militari o artisti germanici. Ad ogni modo, «Cremona» cessò le sue pubblicazioni proprio nel giugno del 1943. Le fotografie, come quelle di tutte le manifestazioni ufficiali, erano di Ernesto Fazioli, più volte citato durante l'intervista, e infatti più avanti Acerbi ricorderà che «Forse Fazioli ha i negativi / dei tedeschi».³⁰

Acerbi, il Sindacato e le esposizioni cremonesi durante gli anni Trenta

Come già ricordato, Acerbi, in un passaggio successivo, sottolineò anche di non aver più esposto al Premio Cremona e che, a suo parere, «lo tenevano in disparte», senza specificare se stesse pensando a qualcuno in particolare, oppure a qualche episodio specifico. Nel clima difficile di quegli anni non mancarono dissapori, rivalità e conflitti. Si potrebbe ad esempio ricordare il dissidio tra Vittori e Camelli che, già alla fine degli anni Venti, aveva provocato la fine

dei loro rapporti e la successiva esclusione del primo dalla scena culturale e artistica cremonese. La progressiva emarginazione di Carlo Vittori, amico di Acerbi, avvenne come conseguenza della polemica, sviluppatasi a partire dal 1922, relativa all'affidamento dell'incarico di direttore del Museo Civico, nella nuova sede di palazzo Affaitati.

La questione si era generata dopo l'assegnazione del compito di riordinare il museo ad Alfeo Argentieri, sostenuto pubblicamente da Vittori, Acerbi, Ferraroni, Biazzi e Baltieri. Pochi mesi dopo Argentieri venne però allontanato, anche su consiglio del soprintendente Ettore Modigliani. Successivamente, nel 1925, sarà proprio Camelli ad assumere il ruolo di direttore del Museo Civico, dopo aver organizzato nel 1922 un'ampia collettiva sul tema del *Paesaggio padano*, nella quale aveva esposto lo stesso Acerbi, la prima di una serie di mostre che l'avrebbero reso il principale animatore della vita artistica cremonese. Sempre più allineato al nuovo regime fascista, Camelli si impose così, senza ostacoli, sulla scena locale. Argentieri da allora si ritrasse progressivamente nel privato, testimoniando in tal modo quali fossero le difficoltà di scelta e di posizionamento incontrate dai pittori. Molti di loro vennero messi a dura prova dal regime e dalle sue sempre più rigide direttive, che segnarono i secondi anni Trenta e il periodo bellico.

A tal proposito si vedano i casi di Anselmi, Sartori, Guarneri, Coppetti e Lodi, costretti a non esporre, ad abbandonare Cremona oppure a sottoporsi al controllo dell'autorità. Significative furono anche le vicende di Carlo Bugada e Cirillo Bertazzoli, che scontarono le incomprensioni e l'ostilità della cerchia di Camelli e Bellomi e di quello che Mario Balestreri definirà «l'oscurantismo della Famiglia Artistica».³¹

Per quanto riguarda Acerbi, la percezione della propria emarginazione dovrebbe essere ragionevolmente riferita soprattutto agli anni della guerra, in particolare al periodo successivo all'estate del 1943, poiché il pittore, negli anni precedenti, si era segnalato per un'intensa attività espositiva. Oltre alle mostre personali, infatti, egli aveva preso parte alle mostre sindacali al palazzo Cittanova, alle esposizioni a palazzo Ugolani Dati e a quelle della Famiglia artistica cremonese. Inoltre, egli aveva in precedenza ottenuto commissioni dall'Ente comunale di assistenza e molte opere gli erano state acquistate da enti pubblici, quali la Prefettura, l'Ufficio Economia, i Sindacati dei farmacisti e delle Belle arti, la stessa Famiglia artistica, la Banca popolare.³²

Acerbi proseguì nell'intervista ricordando, seppur in modo frammentario, anche altri significativi episodi e figure che aiutano a ricostruire gli anni del Premio Cremona:

Non mandavano inviti. / Il Comitato Manifestazioni Artistiche / (con sede alla Posta Vecchia) / non ero fascista ma qualche lavoro / me lo davano – c'era un / tizio, Stradiotti? – Poi andarono / in Corso Campi – dopo il '45/ hanno sede

– Lì c'era anche / sede Medici, Farmacisti Archit. ecc. lì ha presi Montaldi / Dr. Montaldi a Dosimo ha la / casa con molti quadri / (bisogna dirlo alla prof. Foresti) / – ne ha 4 o 5 o 6) – / – Tenevano assemblee dell'Associaz. / Artisti Professionisti – una specie / di Sindacato: (Biazzi) / Ruffini, Sartori, Botti, Bragadini – / dopo venne Biazzi (alla / posta vecchia c'era un salone / hanno fatto una mostra insieme / con Acerbi – Dopo c'è andato / il Partito Comunista / Era solo pittura / I° Acerbi (Vittori) / Gli hanno dato 200 lire / per partecipare (ad ogni pittore) – Tutti su inviti.

Innanzitutto, il pittore afferma che «non mandavano inviti», riferendosi probabilmente al Comitato Manifestazioni artistiche cremonesi, che si era costituito nel 1938, per accordo fra il Ministero delle Corporazioni, quello della Cultura popolare e la Confederazione nazionale fascista dei commercianti, al fine di gestire le iniziative culturali di quell'anno. Tale comitato, poi divenuto Ente autonomo manifestazioni artistiche cremonesi, aveva sede nel vecchio edificio delle Poste, demolito alla metà degli anni Sessanta, che ospitava anche il dopolavoro fascista e l'Associazione degli artisti, oltre alle associazioni professionali. Subito dopo, egli aggiunse che da questa organizzazione, pur non essendo fascista, aveva ricevuto comunque qualche incarico. Tale informazione ci fa comprendere quanto lo stimolo del bisogno e la necessità di conservare il lavoro fossero, per molti pittori come Acerbi, elemento fondamentale nella scelta di prendere parte alle esposizioni ufficiali, indipendentemente dalle proprie convinzioni artistiche e politiche.

Non è del tutto comprensibile l'accento a Stradiotti, il cui nome è seguito da un punto interrogativo. Probabilmente si tratta del professor Giuseppe Stradiotti e, forse, il suo nome si collega alle informazioni successivamente fornite alla Fezzi, relative a ciò che avvenne dopo la guerra. In ogni caso, Acerbi aggiunse che, dopo il 1945, alle Poste vecchie «c'è andato il Partito Comunista», come effettivamente accadde e, in conseguenza dell'apertura della sede del Pci, l'associazione dei pittori trasferì la propria in corso Campi, accanto a quella degli architetti, dei medici e dei farmacisti.

Dopo aver fatto il nome di Stradiotti, il pittore fece anche quello del dottor Montaldi, a proposito del quale affermò: «lì ha presi Montaldi / Dr. Montaldi a Dosimo ha la / casa con molti quadri / (bisogna dirlo alla prof. Foresti) / ne ha 4 o 5 o 6)».³³ Dalle parole di Acerbi, sembrerebbe che, fra i «molti quadri» segnalati nella casa del dottor Montaldi, ve ne potessero essere alcuni riferibili al Premio Cremona, anche se, da una parziale verifica da me effettuata non ne ho, per ora, rintracciati.

Comunque, subito dopo la Fezzi registrò: «Tenevano assemblee dell'Associaz. / Artisti Professionisti – una specie / di Sindacato: (Biazzi) / Ruffini, Sartori, Botti, Bragadini – / dopo venne Biazzi (alla / posta vecchia c'era un salone / hanno fatto una mostra insieme / con Acerbi)». Acerbi accennò dunque a

un'esposizione alla quale, oltre a lui, presero parte altri pittori dell'Associazione artisti professionisti. Dovrebbe trattarsi di quella organizzata nel salone del palazzo delle Poste nel 1934 e che Acerbi dice essere avvenuta prima dell'arrivo di Mario Biazzi al Sindacato fascista delle belle arti. Questa organizzazione, integrata nelle istituzioni culturali del regime, aveva assorbito le precedenti esperienze associative in campo artistico.

Stando agli appunti, Acerbi indicò i nomi di Mario Biazzi, che la Fezzi mise tra parentesi, dello scultore Dante Ruffini e dei pittori Iginio Sartori, Renzo Botti e Guido Bragadini. Quando, nel 1935, si tenne la prima esposizione del Sindacato belle arti di Cremona, presieduto da Farinacci, Biazzi, che era stato tra i fondatori dell'associazione, ne era già il fiduciario. L'esposizione ricordata da Acerbi va collocata dunque prima di tale data, poiché egli afferma che solo «dopo venne Biazzi» a ricoprire l'incarico di fiduciario del Sindacato. Quasi sicuramente si tratta, dunque, dell'esposizione del 1934, alla quale parteciparono, oltre ad Acerbi, proprio Biazzi, Bragadini e Ruffini. La mostra fu recensita sulle pagine della rivista «Cremona» da Piero Riccardi e, su quelle del «Regime fascista» dal Camelli. Il primo definì Acerbi artista «spontaneo e particolarmente sensibile», dalle «buone qualità plastiche», che «si rivela pittore equilibrato» e «di seri intendimenti», mentre il secondo rilevò che «egli vede tutto in superficie di colore e si esprime alla prima con tono definitivo e pennellata succosa senza pentimenti [...]. Anche la figura umana è fatta con tale immediatezza e alcune teste e un tipo di Madonna che l'Acerbi espone escludono il tormento della ricerca successiva. Questa invece appare in un paesaggio, un effetto invernale, in cui alla simpatica delicatezza di toni è aggiunta una ben resa sensazione dello spazio brumoso».³⁴

Forse anche questi giudizi possono aiutarci a comprendere perché Acerbi si fosse sentito messo «in disparte». Nonostante i numerosi apprezzamenti, durante i secondi anni Trenta il gusto ufficiale dominante in città tenderà sempre più alla centralità della figura e del volto umano, alla costruzione della forma, alla solidità volumetrica. Tale indirizzo si accentuò proprio nel periodo di svolgimento del Premio Cremona e, probabilmente, contribuì a favorire quella sensazione di non piena accettazione del proprio lavoro che Acerbi colse, a partire proprio dall'esclusione del suo quadro nel 1940 e che sottolineò quarantacinque anni dopo nell'intervista.

A tal proposito si legga cosa scrisse Franco Catalano, nel 1939, a proposito della dilagante «incapacità creativa» da lui ravvisata in certe manifestazioni dell'arte moderna. Secondo l'autore, «l'artista dovrà tendere, al contrario all'estrinsecazione drammatica di uno stato d'animo attraverso la figura umana». Affinché questo nuovo stile non si riduca solo «a sapienza disegnativa o coloristica», o non sia «unicamente desiderio di nuove forme o di nuove composizioni o di nuovi colori», sarà necessaria, sempre secondo Catalano, «una profonda e complessa educazione spirituale», non immediatamente

raggiungibile se non attraverso un «intimo travaglio del pittore», che dovrà sfuggire alla «immediatezza disinvolta e superficiale» per raggiungere una forma «imperiata su volumi rilevati e schietti», secondo un tono «veramente costruttivo», sempre sostanziato da avvenimenti attinti dalla storia contemporanea. Uno stile insomma che, superando l'immediatezza e «il labile e disorganico colorismo impressionista», sappia recuperare la lezione dei primitivi, non solo da un punto di vista formale, come nella lezione novecentista, ma anche riempiendo quelle forme «di una serena e sicura e armonica visione della vita».³⁵

Alla mostra del 1934 non presero parte Iginio Sartori e Renzo Botti, i cui nomi vennero probabilmente ricordati da Acerbi quali membri dell'associazione artistica che si riuniva nel palazzo delle Poste. A questa esposizione partecipò invece, come detto, Mario Biazzi che, nei primi anni Trenta, godeva di una consolidata fama di ritrattista. Un *Ritratto* della moglie, Cleonice Pilotti, giudicato da Riccardi in quell'occasione «fortemente plastico», venne successivamente comprato dalla Cassa di risparmio delle province lombarde. L'acquisto di quest'opera, come di altre del periodo, sta a testimoniare che le scelte stilistiche della banca privilegiavano quelle correnti naturalistiche distanti, o alternative al linguaggio di Novecento, il quale doveva apparire, agli occhi del pubblico più legato ai modi tardottocenteschi e alla tradizione naturalista, come «un eccesso di modernità negativa». Già Maria Mimita Lamberti, inoltre, notava come fra i compratori perdurasse un forte intimismo borghese, in grado di sottrarsi anche alle occasioni dell'ufficialità e alle «richieste di uno stile consono all'epopea del regime». Gli acquisti effettuati alla Mostra del Sindacato interprovinciale fascista belle arti di Lombardia a Cremona, come appunto questo severo e sobrio *Ritratto* della moglie di Biazzi, stanno a testimoniare l'attenzione ad autori locali e a «temi pittorici marginali rispetto ai contenuti di regime, ma consoni alle consuetudini borghesi», quali, come in questo caso, la tradizione ritrattistica.³⁶ Non possiamo dunque commettere l'errore di sovrapporre esattamente il gusto dominante nella cerchia di Farinacci a quello più largamente diffuso nel pubblico e nel collezionismo cittadino, o fra gli artisti, che mostrano una più ricca e variata gamma di sfumature in una relazione dialettica complessa, che comprende adattamenti e resistenze, più o meno marcati, ai tentativi d'imporre una 'fascistizzazione' dell'arte.

Va anche ricordato, però, che il ritratto era genere esaltato nella Cremona di Farinacci, proprio perché, attraverso l'esaltazione della figura umana, consentiva di contrastare la cosiddetta 'tendenza all'iconoclastia' tipica della tanto detestata arte moderna, degenerata ed 'ebraizzante'. Inoltre, il ritratto consentiva, come nel caso dello stimatissimo Biazzi, di costruire plasticamente la figura, coniugando naturalismo e ricerca volumetrica, rigore fisionomico e rispetto della forma, in un'inedita concezione del modellato.

Alla pagina successiva dell'intervista si leggono, come già detto, le parole con le

quali Acerbi sembra concludere questo passaggio: «“Era solo pittura / I° Acerbi (Vittori) / Gli hanno dato 200 lire / per partecipare (ad ogni pittore) – Tutti su inviti».

Fatico a comprendere, in questo caso, sia l’accento a Carlo Vittori, sia quello alla presunta vittoria dello stesso Acerbi, poiché non mi risulta vi sia stato alcun vincitore alla mostra del 1934 né, tanto meno, viene registrata la presenza di Vittori fra i partecipanti. Forse Acerbi pensava a un’altra mostra, di sola pittura, su invito e che prevedeva un compenso di 200 lire. Dunque, non all’esposizione del palazzo delle Poste che, come ricordato, vide anche la partecipazione dello scultore Dante Ruffini. Non credo nemmeno che Acerbi stesse parlando del Premio Cremona, anche se, in questo caso, si spiegherebbero sia l’accento a un concorso esclusivamente pittorico, sia quello alla partecipazione di Acerbi alla sola prima edizione: «I° Acerbi». Resterebbero però da spiegare sia l’inserimento del nome di Vittori, che non prese mai parte al Premio Cremona, sia l’informazione relativa ai compensi e agli inviti alla partecipazione da parte degli organizzatori della rassegna, cosa che non mi risulta essere mai avvenuta. Comunque, subito dopo, sulla stessa pagina, la Fezzi registrò altre notizie proprio sul Premio Cremona: «La I° mostra è stata fatta / in due sedi: i saloni / del Comune contenevano / I dip sul I° tema sul / discorso del Duce – / 2a sede al Cittanova / quelli del II° tema – cioè / q. che non erano della ‘parola / del duce’ (erano un po’ più / vaghi) – Il II tutto all’Affaitati / (e forse anche in Comune) – / e il III 1941 = tutto Affaitati / Mettevano / la targhetta sul dietro – I cataloghi / (c’erano Felisari, al Cittanova».

In questo passaggio, le informazioni sono corrette, compresa l’incertezza a

E. Felisari, *Pace romana*, 1939, olio su tela, cm. 200 x 300, Milano, Galleria d’arte moderna (da Comune di Milano).



proposito della seconda edizione del 1940, che si svolse tutta nelle rinnovate sale di palazzo Affaitati e non, come dubitativamente ipotizzato da Acerbi, anche nel palazzo comunale. Era stata la prima edizione, nel 1939, a svolgersi in due sedi: a palazzo del Comune il concorso «A» e a palazzo Cittanova il concorso «B», vale a dire quello con i quadri che, con le parole di Acerbi «non erano della parola del duce», ma «erano un po’ più vaghi».

Anche la terza edizione della manifestazione si tenne a palazzo Affaitati, sede del Museo Civico, e Acerbi ci informa che gli organizzatori apponevano una targhetta sul retro dei dipinti, recante il numero d’esposizione, che compariva anche sul catalogo. Egli, concludendo, citò Enrico Felisari pensando, piuttosto che alla seconda edizione del 1940, alla quale, come già ricordato, prese parte con due dipinti, a quella del 1939, nella quale il pittore di Castelleone espose a palazzo Cittanova, per il tema «Stati d’animo creati dal fascismo».

Enrico Felisari era all’epoca ritrattista molto apprezzato nei salotti eleganti di Milano, città nella quale si era da anni trasferito. Nel 1939 egli decise di partecipare al concorso cremonese con tre tele, due delle quali di analoghe dimensioni. Queste ultime sono oggi conservate alla Galleria d’arte moderna di Milano.³⁷

Nella trascrizione dell’intervista, Acerbi affermò in seguito che

Farinacci ‘era contrario / al Duce’ – Sul Regime / forse Pantaleo / che scriveva gli articoli / di fondo – Aveva successo / erano ‘tanta roba dell’800’ / ‘però ghera di pitùur’ / ‘Farinacci era attaccato / alla ‘corrente tradizionale’ / mentre a Roma erano / più moderni – / Poi finale: la mostra / di artisti tedeschi – / Per q. venivano / nazisti (Fazioli in / Cremona / (Dopo la liberaz. è stata / fatta la I° mostra / a Pal. Dell’Arte di / Artigianato).

L’affermazione iniziale dedicata a Farinacci, «che era contrario al Duce», evidenzia un’opinione diffusa a Cremona, forse mitizzata ma non priva di motivazioni concrete. Altrettanto corretta è poi quella relativa ai gusti artistici del gerarca cremonese, da lui stesso esposti nel corso della lunga polemica contro Novecento e contro l’arte moderna, così come nel dibattito concernente le funzioni e i compiti dell’arte nell’Italia fascista. Fu proprio dagli esiti di queste accese discussioni, che nella Cremona degli anni Trenta ebbero come principali protagonisti Guido Sommi Picenardi, Tullo Bellomi e Illemo Camelli, che prese le mosse l’idea del Premio Cremona.³⁸

Le convinzioni estetiche di Farinacci, come sappiamo, erano assai più tradizionaliste e reazionarie rispetto alle aperture figurative di Bottai o di Argan che, da Roma – e da Bergamo – favorivano le sperimentazioni e le inclinazioni ‘moderne’ dei giovani pittori, dando spazio alle loro inquietudini e alle aperture internazionali. Questo spiega anche perché, agli occhi attenti di Acerbi, il Premio Cremona «aveva successo». La Mostra cremonese riscosse effettivamente

consensi, soprattutto all'interno della critica e del pubblico più legati alla pittura tradizionale, ai modi e ai generi tipici delle scuole ottocentesche, magari aggiornati alla luce delle ricerche primo novecentesche sulla forma-colore o sulla costruzione plastica della figura umana. Un gusto che, nella sua moderazione, faceva però sempre leva sul naturalismo e sull'attenzione ai generi tradizionali, soprattutto al soggetto storico, al ritratto e al paesaggio, inteso anche nel suo ruolo di sfondo rispetto a soggetti storicamente pregnanti.

L'affermazione dell'iniziativa cremonese non era per Acerbi dovuta quindi soltanto al sostegno della rivista «Cremona» e del quotidiano «Il Regime fascista», anche attraverso gli articoli del citato Paolo Pantaleo,³⁹ ma derivava dal fatto che vi era esposta «tanta roba dell'800», cioè molti dipinti che potevano essere più facilmente apprezzati da un vasto pubblico, perché caratterizzati da un linguaggio figurativo che attingeva all'inesausta fonte della pittura ottocentesca, al realismo, al naturalismo, alla pittura a soggetto storico o aneddotico, agli stili e ai linguaggi d'impronta accademica, alle correnti divisioniste e alle ultime declinazioni dell'impressionismo.

Quasi a bilanciare un giudizio che poteva, altrimenti, apparire negativo, Acerbi aggiunse che, spesso, i quadri erano comunque dipinti da pittori di grande qualità, come felicemente sintetizzato con l'espressione dialettale: «però ghera di pitùur».

Tale espressione, che esprimeva un apprezzamento del valore e della qualità artistica di alcuni colleghi, nasceva spontaneamente proprio dalle posizioni artistiche di Acerbi e dalle radici profonde del suo linguaggio. Come per la stragrande maggioranza dei pittori che esposero a Cremona, anch'egli si situava, con una personale ricerca, sul versante della tradizione dell'arte italiana di quel periodo, alla confluenza cioè tra naturalismo e figurazione realista. Gli risultava estranea, invece, la pittura a soggetto storico e celebrativo, così come il monumentalismo, che venivano espressamente richiesti dal Comitato ordinatore del Premio Cremona.

A Ugo Gualazzini, in un articolo apparso sulla rivista «Cremona» a commento della *II Mostra d'Arte Moderna* del 1932, Acerbi apparve infatti legato al gruppo dei pittori cremonesi più fedeli alla tradizione, insieme ad artisti della vecchia guardia, come Massimo Gallelli «che visse a lungo a Parigi a contatto con quella scuola pittorica francese, cui parve essenziale il preziosismo cromatico [...] trascurando quella profonda intima costruzione delle figure che rappresenta invece uno degli scopi primi ai quali mira la più recente pittura». Nel gruppo, in vario modo attardato su forme tradizionali, Gualazzini inserì anche Angelo Rescalli, «ricco di reminiscenze dei lombardi dell'ultimo Ottocento [...]», il sacerdote pittore che di Segantini, Previati e Marius Pictor ha fatto i suoi maestri», e Carlo Vittori, «che può ascrivere alla tradizione pittorica italiana» ma nelle cui recenti opere «entra, alle volte, un alito nuovo di ricerca». Acerbi, «del quale basta ammirare una testa di donna per intendere le buone disposizioni

artistiche e la serietà delle sue disposizioni plastiche», gli sembrò prossimo a quest'ultimo, «per modo di sentire, ma certo in maggior travaglio, soprattutto per quanto concerne ancora la ricerca di una sostanziale consistenza pittorica».⁴⁰ Un'apertura di credito, dunque, quella del giovane storico, che intravedeva una direzione di ricerca che avrebbe potuto condurre Acerbi su un terreno più congeniale ai nuovi indirizzi figurativi.

Con varie sfumature e differenziazioni di giudizio, in questo primo gruppo di pittori più legati alla maniere tradizionali, Gualazzini inserì anche altri artisti, come Mario Biazzi, Renzo Botti, Armando Merighi e Giuseppe Denti. Nella stessa recensione, un secondo terzetto composto da Giacomo Balestreri, Mario Beltrami e Illemo Camelli sembrò invece a Gualazzini più disponibile ad aggiornarsi, segnando «il passaggio fra le antiche e, pur rispettabilissime tendenze, e quelle moderne». Sempre secondo Gualazzini, un terzo gruppo, con Giuseppe Moroni, Carlo Martini, Mario Busini e Francesco Arata, espose invece «opere nelle quali alita uno spirito di ricerca veramente sostanziale» e, soprattutto il primo gli sembrò portatore di un indirizzo nuovo nella concezione e nella tecnica, ma «fedele a quei canoni che fanno di lui un classico».

Ad aprire questa mostra, a palazzo Cittanova era stata esposta una tela di Antonio Rizzi, che in questi anni risiedeva a Firenze, l'*Allegoria agricola*, già presentata alla Biennale di Venezia del 1903 con il titolo *Granoturco sull'aia*. L'opera assunse, probabilmente, il duplice significato di riavvicinare Rizzi alla sua città natale e di consacrare il ritorno della pittura cremonese nel solco di una tradizione della quale il pittore era considerato un maestro. Artista di «forte temperamento pittorico, che si affermava vittoriosamente fra i lombardi dell'ultimo ottocento», Rizzi era già stato protagonista di grandi imprese decorative e rinomato narratore di temi storici, mistici, mitologici e religiosi, dimostrandosi, fin dai primi anni del secolo, refrattario alle suggestioni delle avanguardie e ostile sia al Futurismo, sia a Novecento.

In *Granoturco sull'aia*, l'impressione istantanea della luce e del movimento rivelava quelle osservazioni *en plein air* che egli aveva sperimentato a Venezia, città nella quale si era trasferito nel 1900. Nel 1903, anno di esecuzione della tela, «la pittura dell'artista si mostra in linea con le opere dei divisionisti lombardi-piemontesi ancora attivi all'inizio del Novecento, coi quali condivideva la pennellata a filamenti sottili e vibranti, la cromia vivace e luminosa, le iconografie».⁴¹

A conferma dell'indirizzo tradizionalista che andava sempre più assumendo la pittura cremonese, qualche anno più tardi, recensendo *L'esposizione del Sindacato Belle Arti di Cremona* del 1935, prima mostra sindacale allestita a palazzo Cittanova, Giuseppe Guarneri sottolineò la «sentita disciplina» che si coglieva nella rassegna delle forze artistiche della provincia, che «a tutta prima sembrerebbe in contrasto con la leggendaria scapigliatura degli artisti». Egli vide infatti che gli artisti cremonesi, che vi esposero in gran numero, «seguono

il monito del Duce di andare verso il popolo», verso la massa, «educandola al gusto del bello» e «dell'amore per il buono». Prima di passare in esame i protagonisti dell'evento, fra i quali era presente Acerbi con «una buona natura morta» che si faceva notare per la «trasparenza nitida del cristallo», Guarneri dichiarò: «Un'altra caratteristica che fa molto piacere dopo la pazzesca ubriacatura di questi ultimi anni, è l'abbandono quasi totale del novecento, e il cauto ma sempre più deciso ritorno allo studio della forma e del colore». La mostra fu insomma il segno del più generale cambio d'indirizzo che il fascismo cremonese tentò di imporre ai suoi artisti e Guarneri concluse che essa segnò «un considerevole passo innanzi sul duro cammino dell'arte; una decisa virata verso gli ideali artistici tradizionali; uno studio più severo dell'anatomia; un'intelligente valutazione del gusto del pubblico e della massa».⁴²

Tra gli artisti più giovani furono infatti premiate, soprattutto, quelle opere nelle quali l'idea di modernità si sostanzialmente nel recupero di valori figurativi classici, in sintonia con il ritorno all'ordine auspicato da Farinacci. Si vedano, ad esempio, *Le donne dei naviganti* di Carlo Bonacina, che guardava al neotrecentismo di Carrà, o *Figura di donna* di Iginio Sartori, un mezzo busto femminile costruito attraverso una sintesi di volumi solidi, oppure le sculture di Giuseppe Guarneri (San Martino del Lago, Cr, 1892 – Cremona 1966), autore del gruppo *Intimità*, doppio ritratto collegabile al filone più classicista del novecentismo romano.

La rinnovata considerazione dei valori formali legati alla tradizione e maggiormente aderenti ai gusti di un più vasto pubblico si manifestò anche nell'esposizione del 1936, organizzata per beneficenza da Ettore Baruffini, che «pur nella severità dell'ora» diede conto del «lavoro silenzioso e tenace» degli artisti cremonesi, nell'auspicio che a una nuova «era di rivendicata grandezza» imperiale potesse corrispondere il rifiorire di «un Rinascimento fascista e romano».⁴³

Significativa fu anche la Seconda Mostra sindacale interprovinciale del 1937, anche per la partecipazione di artisti lombardi quali Arturo Tosi, Leonardo Dudreville e Vindizio Nodari Pesenti. Trentanove furono i partecipanti e 182 le opere presentate, fra dipinti, sculture e lavori grafici, la maggior parte delle quali paesaggi e ritratti. La commissione ordinatrice era composta dai cremonesi Biazzi, Busini e Sartori e dai mantovani Lomini e Nodari Pesenti. Nella terza sala, Acerbi espose un ritratto, una natura morta e sette paesaggi montani. Due sue *Teste*, di donna e di bambino, furono invece esposte nella quinta sala.⁴⁴ Accanto ai soggetti più consueti, quali i ritratti, i paesaggi e le nature morte, vanno registrati quelli dal contenuto più politico e propagandistico, come il ritratto del duce di Vindizio Nodari Pesenti, i due di Farinacci, dipinti rispettivamente da Mario Biazzi e da Alfredo Orio, ai quali vanno aggiunte le due figure di abissini, una scultura di Aldo Balestreri (*Abissina*) e una xilografia di Mario Aroldi, e le due sculture di Dante Ruffini, *Giovane fascista* e *Balilla*.

Del resto, anche nella cultura italiana si avvertiva il più generale mutamento

di clima che faceva seguito, dopo la conquista dell'Impero, alla trasformazione dell'Istituto fascista di cultura nel nuovo Istituto nazionale di cultura fascista, che dettava anche all'arte i nuovi compiti ad essa assegnati dal regime. Farinacci, come si sa, rispose da par suo, anche con il Premio Cremona, pensato e organizzato, di concerto con Tullo Bellomi, fra il 1937 e il 1938.

Con tali premesse, assunse particolare rilievo la terza esposizione sindacale, allestita sempre a palazzo Cittanova. Inaugurata da Farinacci e da Antonio Maraini nel 1939, essa vide la partecipazione di una quarantina di artisti, con circa 120 opere esposte. La rassegna si tenne subito dopo il Premio Cremona che, nelle parole di Guido Coppini, «ha lasciato un fermento di volontà e di promesse» ben raccolto dagli artisti, i quali «Nella rinnovata atmosfera di questo cima imperiale [...] han ben saputo ripudiare gli allettamenti e le lusinghe di una scuola internazionale che, per fini inconfessati, cercava di degradare il nostro spirito e il nostro buon gusto». Il recensore poteva così dichiarare che «gli artisti dell'Impero fascista hanno ritrovato – il mondo impari – la via», aggiungendo che bisognava smetterla con l'imposizione «disinvoltata e sfrontata di immagini urlanti contro la verità e l'armonia» che «parvero per un momento il segno promesso della nuova modernità». In fondo, si domandava, «le nostre donne somigliano forse a certi ignudi coi piedi mostruosi e le membra sconvolte e le gambe idropiche, o non somigliano piuttosto alle madonne che videro il Tiziano e Leonardo?» Concludendo, Coppini dichiarava che in questa terza sindacale, «la natura morta non campeggia, unica in campo, come in certe Mostre di ieri; e la figura umana e il ritratto tornano a avere il posto che loro compete nella scala gerarchica dei valori spirituali».⁴⁵

Molti ritratti vennero infatti presentati a questa rassegna quali, ad esempio, quelli di Mario Biazzi che, «scalpellati e scarniti, sono espressione possente di una ribellione michelangiolesca». Di «profondità eccezionale» era poi quello del *Prof. Masi*, dipinto da Mario Busini, ammirato insieme al *Ritratto del pittore Gremizzi* di Giuseppe Tomè e a due ritratti di Massimo Gallelli. Questo genere dominava anche nelle sculture di Giuseppe Guarneri e di Pietro Foglia, così come in quelle di Leone Lodi, presente con un donatelliano e purissimo giovinetto dormiente e di Ruffini, con il suo delicatissimo *Fiocco bianco*. Un *Ritratto di donna in nero* era firmato dal milanese Carlo Prada, invitato insieme ad altri pittori come Anselmo Bucci, Umberto Lilloni e Vindizio Nodari Pesenti, che espose invece un *Tramonto sulle Dolomiti*, definito da Coppini «gioioso come un'aurora». Acerbi partecipò con una tavola, «una primavera in fiore, trasognata come un fioretto francescano», e un bel paesaggio della *Val Camonica*, che, per impostazione compositiva e conduzione pittorica, può essere accostato al *Campeggio* presentato quello stesso anno al Premio Cremona.

Il pittore cremonese si distingueva dunque per la fedeltà alla veduta paesistica, insieme ad altri paesaggisti di lungo corso, come l'amico Vittori che, oltre alle *Capre* poi entrate nella Collezione della Fondazione Città di Cremona, insieme

alla citata *Primavera* di Acerbi, espose «un quadretto [...] di fiori bianchi su porcellane bianche contro uno sfondo bianco». Coppini lo giudicò una delle cose più deliziose di questa mostra proprio perché «la sua grazia vaporosa trova quasi un appoggio – e par quasi un riposo – tra gli altri quadri che lo circondano». ⁴⁶

Come si può constatare, anche i generi tanto detestati dal nuovo corso dell'arte ufficiale cremonese, la natura morta e il paesaggio, potevano dunque essere apprezzati, purché ricondotti alla misura di una sicura tradizione pittorica e considerati nel loro ruolo di contrappeso lirico al plasticismo e alla monumentalità dell'arte più meditata, votata alla rappresentazione della figura umana, come il ritratto, o più impegnata nella celebrazione del regime.

Dunque, con questa funzione, la pittura di Acerbi veniva prevalentemente accolta negli ambienti artistici dell'ufficialità cremonese, mentre doveva apparire non completamente allineata rispetto alle richieste che si andavano facendo sempre più pressanti durante gli anni del Premio Cremona e dello sforzo bellico dell'Italia fascista.

Altri pittori, quali ad esempio Vittori, Botti, Arata o Bragadini, pure molto amato da Bellomi, non presero mai parte al Premio Cremona e nessun artista cremonese risultò mai vincitore. Giuseppe Moroni partecipò solo alla prima edizione, concorrendo al premio «B» come Enrico Felisari e Carlo Acerbi. Mario Busini e Giacomo Balestreri scelsero il premio «A», insieme a Mario Beltrami e Mario Biazzi, che concorse anche alla seconda edizione. Carlo Martini e Antonio Rizzi, invece, esposero solo nel 1940, quando si ripresentarono anche Felisari, Busini e Balestreri, accompagnati da Iginio Sartori, Giuseppe Tomè, Giuseppe Guarneri e Giovanni Misani. Gli ultimi tre parteciparono nuovamente l'anno successivo, nel 1941, con i già citati Busini e Balestreri, gli unici ad aver preso parte a tutte e tre le edizioni. Acerbi, dopo esser stato respinto nel 1940, decise di non prender più parte alla rassegna artistica.

La reazione al linguaggio delle avanguardie storiche e ai più recenti 'eccessi' di Novecento, rispetto ai quali venivano anche avanzate proposte di mediazione o di moderazione stilistica, fu una delle costanti del dibattito artistico dei secondi anni Trenta e tale chiave di lettura può aiutare a spiegare le scelte diversificate degli artisti e le loro difficoltà a misurarsi con il Premio Cremona. Comunque, uno degli aspetti più originali della pittura legata a questo concorso pittorico fu, per tutti i partecipanti, la ricerca di una sintesi tra la feconda eredità dell'arte italiana e le esigenze della celebrazione del regime, dei suoi miti e del suo duce. Se la realtà storica contemporanea era l'oggetto prediletto, che i temi rendevano *obbligato*, il naturalismo, nelle sue diverse declinazioni, diventava l'asse linguistico portante di gran parte delle opere esposte alla manifestazione cremonese.

Concorrendo alla prima edizione del 1939, Acerbi scelse il tema più libero, «Stati d'animo creati dal Fascismo», che però deluse Farinacci e la giuria,

venendo dunque subito accantonato. Introdotto forse in ossequio a suggestioni linguistiche boccioniane, esso richiedeva al pittore di conciliare la propria implicita valenza simbolista con l'esigenza di celebrazione della realtà contemporanea, vincolando la concessione di autonomia prevista dal tema, «a soggetto relativamente più libero», alla dimostrazione da parte dei pittori della «loro sensibilità fascista» attraverso un'auspicata «rinascita artistica ispirata al clima ed al pensiero fascista». ⁴⁷

Per Farinacci, quindi, il fatto che il tema dedicato all'«Ascoltazione alla radio di un discorso del Duce» avesse avuto il sopravvento su quello più generico legato alle espressioni degli «Stati d'animo creati dal fascismo» forniva la «prova evidente che gli artisti in questo campo vogliono essere spiritualmente guidati, così come avveniva nel nostro Rinascimento». La conclusione, per il gerarca, era logica: «Quello che pare così contrario alla libertà dell'artista, l'imposizione di un tema, è quello che invece l'orienta, raccoglie le sue energie, lo costringe a pensare, lo stimola eccitandone la fantasia e l'amor proprio». ⁴⁸ La polemica contro l'arte fine a se stessa e le tesi sulla «limitazione della libertà» e sulla «restrizione dell'autonomia» dell'artista erano già, del resto, sostenute da Gino Severini, il quale riteneva che, lungi dal danneggiarla, esse rafforzano l'arte, perché l'arte «oggi diventa anemica per troppa libertà». ⁴⁹

Il problema del tema obbligato venne dunque affrontato senza reticenze proprio negli anni del Premio Cremona, che proponeva all'arte italiana una pittura politica e apologetica, senza alcuna ambiguità. Per Farinacci, sostenere la necessità del tema obbligato significava, peraltro, mettere in primo piano la funzione sociale dell'artista, di narratore dell'Italia fascista. Quest'idea tutta celebrativa dell'opera d'arte a Cremona si sposava, inoltre, con l'individuazione del Rinascimento quale momento paradigmatico della cultura italiana e quale modello estetico ed etico verso il quale tendere. In esso si sottolineava, infatti, la funzione positiva svolta dalla committenza, detentrica del potere politico, che interveniva con ruolo decisionale nel processo creativo.

Tale concetto venne ripetutamente espresso anche negli scritti di Tullo Bellomi che, nel 1929, commissionò al pittore Guido Bragadini un ciclo di affreschi nella 'Galleria' di palazzo Raimondi, allora sua dimora. Il pittore cremonese la decorò, insieme all'ornatista Carlo Gremizzi e allo scultore Dante Ruffini, con scene della vita dell'antico signore dello splendido palazzo quattrocentesco, Eliseo Raimondi. Gli episodi storici affrescati collegavano idealmente la passata grandezza di Cremona con le presunte glorie del presente fascista. In essi, il nuovo proprietario, Farinacci ed altre personalità dell'intellettualità cremonese si facevano ritrarre in abiti rinascimentali come esponenti di una nuova aristocrazia, esempi di un'elitaria «umanità togata», nella quale tutta la società doveva rispecchiarsi. ⁵⁰ Era stato Illemo Camelli a descrivere l'impresa e i temi degli affreschi, ancor oggi in palazzo Raimondi: «Nella parte di fondo è raffigurata una scena di caccia lungo le sponde del Po; nella parte di destra, la

più ampia, è rappresentata la delegazione cremonese che si incontra col Doge in piazzetta di S. Marco, dal quale sollecitano l'annessione alla Repubblica Veneta della città; a sinistra una scena nello stesso palazzo Raimondi in cui Marco Marziale dipinge il ritratto collettivo della famiglia».

Ne *Il ritorno dalla caccia* campeggia Eliseo Raimondi a cavallo, accanto alla moglie, Lorenza degli Asii, entrambi ripresi secondo il modello proposto nei ritratti del dipinto di Marco Marziale alla National Gallery di Londra. Al centro della parete si ammira la porta, coronata dalla lunetta in marmo di Dante Ruffini, con la Madonna, il Bambino e San Giovannino. Tullo Bellomi, «marziale e imponente figura guerriera», si era fatto ritrarre in armatura nella scena a destra, insieme allo stimatissimo Bragadini. Al centro dell'episodio, ambientato nella stessa loggia del palazzo, spicca invece la figura di Roberto Farinacci, nelle vesti del nobile padrone di casa. Ritratto in primo piano a tutta altezza, Farinacci esibisce un costume in velluto nero e una sprezzante e aristocratica posa. Colto quasi di spalle, con il dorso della mano destra portato al fianco, appoggia la sinistra a uno spadone e ruota il volto per mostrare il proprio profilo. «Elegante e slanciato» egli signoreggia, aprendo il gruppo dei gentiluomini e delle dame della sua corte, fra i quali si riconoscono il talentuoso Mario Busini, nei panni di Marco Marziale, i pittori Carlo Gremizzi, Mario Biazzi, Illemo Camelli e un giovane Ugo Gualazzini, a costituire l'ideale ed umanistica corte del mecenate e «attuale signore del luogo». A destra, nel gruppo delle dame, si scorge forse il profilo della marchesa Carla Medici del Vascello, che guarda ammirata Farinacci. Sullo sfondo, lungo la direttrice prospettica del loggiato che serra la scena a sinistra, campeggia il Torrazzo, a dominare la città, così da definire senza incertezze il teatro delle vicende narrate: Cremona, feudo e signoria di Roberto Farinacci.⁵¹

A chi avesse la ventura di ammirarli oggi, questi dipinti darebbero la misura della distanza che intercorre fra la tragica durezza di quel tempo e un mondo ideale, nel quale la rievocazione del passato rinascimentale si fonde con la celebrazione compiaciuta del presente fascista. Un mondo, quello vagheggiato da Tullo Bellomi e dall'*entourage* di Farinacci, lontano tanto dalla realtà degli eventi quanto dalle esigenze concrete e dal sentire profondo di pittori come Carlo Acerbi che, come molti altri suoi colleghi, cercava di attraversare quegli anni difficili dipingendo solo ciò che intimamente sentiva come proprio.

Note

* Devo un ringraziamento particolare, per la pazienza e la disponibilità, alla dr.ssa Angela Bellardi, già direttrice dell'Archivio di Stato di Cremona, nonché, per la squisita cortesia, ai signori Luigi e Paola Acerbi, che mi hanno gentilmente messo a disposizione le carte dell'archivio Carlo Acerbi aiutandomi in questo lavoro. Un grazie affettuoso va anche a Mario Coppetti per le sue sempre preziose indicazioni.

1 E. Fezzi (Graffignana, Lo, 10 gennaio 1930 – Cremona, 21 febbraio 1988), «Diarietto», manoscritto datato 24 dicembre 1987 nelle pagine iniziali di un quaderno «Electron School», che riporta, sulla copertina azzurra, la scritta a penna: «Appunti Premio Cremona». Sul frontespizio interno, sempre a penna: «'Premio Cremona' / 1988 / Bibliografia / Colloqui». Sta in Archivio di Stato di Cremona, Carte Elda Fezzi, b. 2, fasc. 3. Le carte, donate da Giuseppina Canesi nel 2008, raccolgono documentazione personale e materiali relativi all'insegnamento e all'attività di critica d'arte della Fezzi e sono contenute in 16 buste. Allieva di Roberto Longhi e Francesco Arcangeli, la Fezzi si è laureata in lettere moderne a Bologna nel 1953, discutendo la tesi *Rapporti tra cubismo e futurismo nell'arte moderna*. Insegnante, ha coltivato da subito la critica d'arte ed è stata assistente di Pallucchini alle Biennali di Venezia del 1954 e 1956. Dal 1954 fino alla sua scomparsa ha collaborato con il quotidiano «La Provincia». Nel 1958 e nel 1960 ha vinto il primo premio per la critica alla Biennale di Venezia ed è stata per molti anni socio dell'Associazione internazionale critici d'arte. Ha pubblicato su riviste specializzate in Italia e all'estero e vanta un'ampia e qualificata produzione critica.

2 *Ibidem*, sui fogli conclusivi del quaderno: «Colloquio con Acerbi, 6/1/1988 / Pittore Carlo Acerbi, ore 16,30-17,30». Su C. Acerbi (Cremona, 23 luglio 1900 – 2 novembre 1989) si veda D. Migliore, *Carlo Acerbi. Uomo e artista nella Cremona del XX secolo*, in *Carlo Acerbi pittore, 1900-1989*. Catalogo della mostra a cura di D. Migliore, Cremona, Fantigrafica, 2013, pp. 7-21. Inoltre, R. Bona, *Il Premio Cremona, 1939-1941. Opere e protagonisti*, Piacenza, La Battimonda, 2016, p. 49 e la sintetica scheda biografica a p. 171, con bibliografia precedente.

3 «Colloquio con Acerbi», cit., nel testo e alle pp. 7-12, dove, dopo aver effettuato l'intervista, la Fezzi iniziò a raccogliere la bibliografia sull'argomento e a esaminare l'articolo di G. Munaro, *Il secondo «Premio Cremona»*, in «Emporium», luglio 1940, pp. 47-49. Riassunta tale recensione, trascrisse i titoli dei tre quadri vincitori e i nomi dei relativi autori: Gaudenzi, Mercadante e Maggi. Solo dell'opera di quest'ultimo conosceva la collocazione che, allora, era l'Ospizio Soldi di Cremona. A p. 11, appuntò poi: «Chi ha i fondi della rivista / Cremona? C'è qualcosa? / Gualazzini? / Chiedere alle Mori». Poi, nella stessa pagina, scrisse di aver trovato l'annata 1938 della rivista e analizzò il numero di dicembre. Gli appunti terminano alla pagina seguente, nella quale la Fezzi registrò: «Dunque c'è altro / Riv. Cremona (e Regime / Fascista) vedere». Alla riga successiva, non più a penna ma a pennarello nero, concluse i propri appunti aggiungendo: «C'è fotocopia = ott. 1938 / C'è tutto nell'ott. 38 / il Regolamento».

4 M.A.C., *Il «Premio Cremona»*, in «Cremona», 10 (1938), 9, p. 542. Sul referendum indetto da Farinacci per la scelta del discorso del duce si vedano M.A.C., *Premio Cremona, ibidem*, 10 (1938), 12, pp. 765-771 ed E. Santoro, *Il «Premio Cremona» di pittura: contributi per la storia*, in «Strenna dell'Adafa», 1994, p. 33, anche per il testo della citata lettera circolare inviata da Farinacci. Istituito da Farinacci nel 1938, il Premio Cremona era stato annunciato dal «Regime fascista» il 10 luglio dello stesso anno e illustrato a Giuseppe Bottai in occasione della sua visita in città il 22 novembre successivo. Fu Tullo Bellomi, assistente culturale di Farinacci, a ideare un concorso di pittura in grado di suscitare lo stesso interesse delle manifestazioni stradivariane del 1937. Farinacci e il suo collaboratore cominciarono a preparare l'iniziativa al culmine della polemica

sull'arte italiana e dopo l'approvazione delle leggi razziali. Il ras si recò poi a Roma per esporre a Mussolini il programma, lasciandogli l'onore della paternità dell'iniziativa e del tema principale: «Ascoltazione alla radio d'un discorso del Duce». Nella prima edizione venne istituito anche un tema secondario dal titolo: «Stati d'animo creati dal fascismo».

5 Comitato manifestazioni artistiche, Cremona, maggio-luglio XVII, *Premio Cremona. Catalogo delle opere esposte alla mostra*, Cremona, Cremona nuova, 1939, tav. 106, I edizione. Il dipinto fu esposto nella sala V del palazzo Cittanova, al numero d'ordine 121, con il motto *Roma*.

6 *Il discorso di S.E. Farinacci*, in «Cremona», 11 (1939), 1, p. 250; si veda anche *Discorso dell'Eccellenza Farinacci all'inaugurazione*, *ibidem*, 12 (1940), 5-6, pp. 178-182.

7 C. Acerbi, *Campeggio*, 1939 ca., olio su tavola, cm 175 x 120, Cremona, collezione privata. Una fotografia dell'opera comparve a corredo dell'articolo *Il regolamento del concorso per l'anno 1940 XVIII sul tema dettato dal Duce: «La battaglia del grano»*, in «Il Regime fascista», 14 luglio 1939. Il quadro, oggi conservato in una collezione privata con le figure ridipinte, forse intendeva idealmente raffigurare i campeggi utilizzati dalla gioventù fascista cremonese nei dintorni di Breno, in Val Camonica. L'olio si può confrontare con il paesaggio *Val Camonica*, da Acerbi esposto a Cremona, alla terza Mostra sindacale del 1939: si veda G. Coppini, *La III Mostra Sindacale d'Arte al Palazzo Cittanova*, in «Cremona», 11 (1939), 10, p. 528.

8 Come si può, ad esempio, vedere nel dipinto di Orazio Amato (Anticoli Corrado, Rm, 1884 – Roma, 1952), *A Colloquio con le folle*, cui andò il terzo premio e che raffigura l'epifania del duce, che appare a una sterminata folla adunata sotto il cielo notturno d'una Roma imperiale, solcato dai fasci delle fotoletriche. Il quadro, la cui ubicazione è sconosciuta, fu esposto nella sala V, al n. 27, con il motto *Gladio* e riprodotto nella tav. 1 del catalogo del 1939. Amato in realtà concorse al più ricco Premio «A», ma la giuria spostò la sua opera in quello «B», perché più rispondente al tema. Cfr. *Orazio Amato. Un pittore tra le due guerre, 1884-1952*. Catalogo della mostra a cura di C. Strinati, R. Barbiellini Amidei, C. Tempesta, Roma, De Luca, 2003, nonché Bona, *Il Premio Cremona*, cit., pp. 46-47, 173.

9 Archivio Bonometti, nota manoscritta a margine della fotografia del quadro pubblicata in *Premio Cremona. Catalogo*, cit., tav. 106. Lo studioso annotò anche: «Di questo quadro e di questa sua partecipazione Carlo Acerbi non ne parlò mai, e mai si confidò. Damnatio memoriae?». Per la figura di C. Vittori (Cremona, 1881 – 1943) si veda *Carlo Vittori, 1881-1943. Paesaggio e stati d'animo nell'arte lombarda del Novecento*. Catalogo della mostra a cura di C. Sisi, Milano, Electa, 1999.

10 V. Guazzoni, *Le vicende artistiche dall'Esposizione del 1910 al Premio Cremona. Il primo Novecento cremonese*, in *Storia di Cremona. Il Novecento*, a cura di E. Signori, Azzano San Paolo, Bolis, 2013, p. 351.

11 E. Fezzi, in «La Provincia», 1° giugno 1968, p. 4, in occasione della Personale alla Galleria 'Il Poliedro', Cremona, 25 maggio-12 giugno 1968.

12 *Dichiarazione di Don Illemo Camelli*, in *L'opera di Carlo Acerbi in settant'anni di attività*. Catalogo della mostra, Cremona, Adafa, 1989, p. 9. Con Camelli, scomparso proprio nel 1939, Acerbi aveva stabilito una solida amicizia, caratterizzata da una stima reciproca. Si vedano anche U. Gualazzini, *La II Mostra d'Arte Moderna al Palazzo Cittanova*, in «Cremona», 4 (1932), 11, pp. 581-593; P. Riccardi, *La mostra Biazzi, Bragadini, Acerbi*, *ibidem*, 6 (1934), 9, p. 482; G. Coppini, *La mostra artistica cremonese in galleria*, *ibidem*, 8 (1936), 3, p. 106.

13 *Il discorso di S.E. Farinacci*, cit., pp. 249-252.

14 C. Tellini Perina, *Il Premio Cremona: «questo novecentismo fascista: forte, vigoroso, epico, romano»* (R. Farinacci, 1940), in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*. Catalogo

della mostra a cura di C. Bertelli, Milano, Electa, 1993, p. 55; G. Di Genova, *Storia dell'arte italiana del Novecento. Generazione maestri storici*, III, Bologna, Bora, 1995, pp. 1588-1589.

15 C. Filippelli (Livorno, 1889 – 1973), *Battaglia del grano*, 1940, olio su tela, cm 300 x 200, collezione privata. La tela venne esposta nella sala XII, al n. 82, con il motto *Bonificare-Seminare-Raccogliere*, e pubblicata in Eamac, maggio-luglio XVIII, *Il Premio Cremona. Catalogo delle opere esposte alla mostra*, Cremona, Cremona Nuova, 1940, p. 99, II ed. e p. 87, I ed. G. Dottori (Perugia, 1884 – 1977), *La Battaglia del grano*, sala XIV, n. 101, motto *Griffa!*, *ibidem*, p. 112 e p. 100, I ed. D. «Neno» Mori (Venezia, 1899 – 1968), *Battaglia del grano*, 1940, tempera su tela, cm 350 x 235, Soresina, Latteria Soresina. La tela vinse il quarto premio e fu esposta nella sala II, al n. 8, con il motto *Terra nostra*, edita *ibidem*, p. 43 e p. 31, I ed. E. Felisari, *Il raccolto del grano e della paglia*, sala V, n. 22, motto *Nella piccola fattoria*, *ibidem*, p. 54 e p. 42, I ed., acquistato dal Ministero dell'Agricoltura; *Il seminatore dei gloriosi destini*, cm 500 x 300, sala XIII, n. 91, motto *Buon seme, buon concime, aratura profonda, il resto vien dal cielo*, *ibidem*, p. 105 e p. 93, I ed. La grande composizione, la cui ubicazione è oggi sconosciuta, è stata riprodotta con il titolo *L'agricoltura* in A. Bonetti, E. Felisari, *Equilibrata modernità nella pittura europea*, Milano, Bonetti, [1955]. G. Guarneri, *La Battaglia del grano*, cm 205 x 346, Sprengel Museum Hannover (inv. KM 45.1940), sala II, n. 11, motto *Italici titani*, *ibidem*, p. 46 e p. 34, I ed. M. Busini, *La Battaglia del grano*, sala VI, n. 32, motto *In campis vita*, *ibidem*, p. 62 e p. 50, I ed. L'opera è andata distrutta durante i bombardamenti di Hannover. Per tutte le opere si veda Bona, *Il Premio Cremona*, cit., pp. 80-82, 89, 92-94.

16 B. Longoni (Dizzasco d'Intelvi, Co, 1876 – Camerlata, Co, 1956), *Terra dorata d'Italia*, 1940, olio su tela, Banca Popolare di Cremona. Trittico esposto nella sala V, al n. 28, motto *Grano-Pane-Vita*, in Eamac, *Il Premio Cremona. Catalogo* cit., p. 59 e p. 47, I ed. Pannello centrale: *Mietitura* (BPL 824), cm 130 x 160; pannelli laterali: *Aratura* (BPL 764), cm 101 x 121,5 e *Contadini che zappano* (BPL 872), cm 101,3 x 120. Il trittico fu, in un primo tempo, erroneamente inventariato come opera di Carlo Vittori ed è oggi smembrato in diverse sale della Banca. Cfr. le schede di R. Colace in www.patrimonioculturale.bancopopolare.it, 2012.

17 M.N. Biazzi (Castelverde, Cr, 1880 – Cremona, 1965), *La gioia del Grano*, 1940, olio su tela, cm 100 x 130, Robecco d'Oglio, palazzo comunale, firmato in basso a sinistra «M. Biazzi / 1940 XVIII», esposto nella sala X, n. 69, motto *Lavorare e tacere*, in *Il Premio Cremona. Catalogo*, cit., p. 90 e p. 78, I ed. Il dipinto, conservato in modo improprio per molti anni, fu restaurato e foderato da Felice Abitanti, che inserì dei tensori; la tela autarchica, di tessuto sintetico, si era infatti afflosciata e allentata. Si veda C. Gregori, *Mario Biazzi pittore cremonese. 1880-1965*, Cremona, Madoglio, 1992, pp. 45-46, che, correttamente, lo collega ad alcuni ritratti del 1939.

18 *Studio di donna e di bambino seduti*, 1930 ca., mm. 190 x 152, pubblicato in Mario Biazzi, *L'urgenza espressiva e lo sguardo nell'abisso. Dipinti e disegni*. Catalogo della mostra a cura di M. Tanzi, Cremona, Del Miglio, 2014, cat. 23.

19 R. Bossaglia, *Antonio Rizzi: dal verismo alla pittura celebrativa*, in *Antonio Rizzi (1869-1940). Dal verismo alla pittura celebrativa*. Catalogo della mostra, Robecco d'Oglio, Salami, 1996. A. Rizzi (Cremona, 1869 – Firenze, 1940), *Mietitura*, 1940, cm 189 x 277, Sprengel Museum Hannover (inv. KM 44.1940), esposto al Premio Cremona nella sala III, n. 15, con il motto *Spiga d'oro*, in *Il Premio Cremona. Catalogo*, cit., p. 49 e p. 37, I ed. La grande tela venne inviata ad Hannover nell'autunno 1940 e probabilmente acquistata dal borgomastro della città. Secondo la Bossaglia, in essa Rizzi «ripropone, con maggior attenzione descrittiva ma insieme con solare entusiasmo, le tematiche corali del *Granoturco sull'aia*», quadro presentato alla Biennale di Venezia del 1903 (olio su tela, cm 150 x 234, Milano, Galleria d'arte moderna). Sulle posizioni estetiche del pittore cfr. A. Rizzi, *Chiudendosi la prima Quadriennale romana*, in «Cremona», 3 (1931), 8, e V. Rigoli, «Cremona»: una città nella storia della sua rivista, in *Studi e bibliografie*, Cremona, Linograf, 2005 (Annali della

20 L. Ricchetti, *In ascolto*, 1939 ca., olio su tela, cm 250 x 350, esposto al I Premio Cremona nella sala V del palazzo del Comune, al n. 31, con il motto *Credere obbedire combattere*, edito in *Premio Cremona. Catalogo*, cit., tav. 60. L'olio di Ricchetti, del 1939, fu tagliato in più parti. Quella centrale, *Madre e figlio*, di cm 180 x 100, raffigurante una donna con il bambino in grembo, è stata donata dai coniugi Contini-Terragni nel 1978 alla Galleria Ricci-Oddi di Piacenza, dove è attualmente conservata (Inv. 746). Della grande composizione restano altri quattro frammenti in collezioni private a Piacenza e a Cremona. Su Ricchetti si veda F. Arisi, *Luciano Ricchetti*, Piacenza, Tip. Le.Co., 1997. Sulla sua partecipazione alla prima edizione, S. Fugazza, *Arte e storia. Luciano Ricchetti alla prima edizione del Premio Cremona (1939)*, Piacenza, Galleria Ricci-Oddi, 2003 (Quaderni della Ricci-Oddi, 3) e Bona, *Il Premio Cremona*, cit., pp. 28-35.

21 Fra i più pronti a comprendere i vantaggi della nuova «funzione sociale dell'artista» fu senz'altro Ricchetti (Piacenza, 1897 – 1977). Per la sua «fortuna» durante gli anni del Premio Cremona, con l'affrescatura della Galleria XXIII Marzo a Cremona e il successo alle Biennali di Venezia del 1940 e del 1942, cfr. Fugazza, *Arte e storia*, cit., pp. 47-48 e 49-50. Due anni dopo il successo del 1939, il pittore piacentino aveva presentato due opere a Cremona. *La consegna*, premiata con il primo posto, fu esposta nella sala VII, al n. 40, con il motto *Vincere*, in Eamac, *III Premio Cremona. Catalogo delle opere esposte alla mostra*, Cremona, Cremona nuova, 1941, p. 44, I ed. Il dipinto, la cui attuale ubicazione mi è sconosciuta, fu esposto ad Hannover e, acquistato in seguito dal segretario federale di Milano in occasione di una visita a Cremona, fu destinato alla sede della Gil del capoluogo lombardo. Cfr. Arisi, *Luciano Ricchetti*, cit., p. 126; *Gli artisti premiati*, in «Cremona», 13 (1941), 7-8, p. 268 ed E. Gaifas jr., in «Emporium», 560, 1941, p. 93, per il quale l'opera «va presa in certa considerazione pel concetto e per una certa efficacia descrittiva ma non come 'fatto pittorico'». Il secondo quadro presentato da Ricchetti, *G.I.L.*, fu esposto nella sala I, al n. 6, con il motto *Vincere*, in *III Premio Cremona. Catalogo*, cit., p. 20. In questo dipinto, del quale si son perse le tracce, sono ritratte due ragazze che si preparano per un allenamento di scherma, entrambe vestite con la divisa delle giovani italiane. L'edizione del 1941, dedicata alla «Gioventù italiana del Littorio» venne vinta da Ricchetti a pari merito con Dal Forno e Cesare Maggi. G.G. Dal Forno (Catania, 1909 – Verrua Po, Pv, 1989) presentò *Giovinezza*, una tempera su tela che fu tagliata dopo il 1945. Esposta nella sala VII, al n. 38, con il motto *Est est non non* (*ibidem*, p. 43), fu inviata successivamente ad Hannover. Quattro frammenti, sezionati e asportati dal lato sinistro, sono attualmente conservati a Cremona in collezione privata. Gaifas jr., in «Emporium», 560, 1941, cit., p. 91, definì l'opera una «decorazione [...] che non sfigurerebbe su alcun pubblico edificio». Dal Forno, che gli apparve affascinato dall'«arcaismo» e dotato di un notevole «senso compositivo», secondo Gaifas, ha «distribuito la massa umana con particolare riguardo ai rapporti tonali». C. Maggi (Roma, 1981 – Torino, 1961) si impose con *Italica Gens*, un trittico esposto nella sala VII, al n. 43, con il motto «Juventus», in *III Premio Cremona. Catalogo*, cit., p. 47. L'opera fu inviata ad Hannover nel 1941. I due laterali sono stati esposti nella mostra *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, a cura di F. Mazzocca, Cinisello Balsamo, Silvana, 2013, pp. 308-309. Pannello di sinistra: *Lo sport*, 1941 ca., olio su tela, cm 160 x 210, firmato in basso a destra: «CESARE MAGGI». Pannello di destra: *Le arti*, 1941 ca., olio su tela, cm 160 x 210, firmato in basso a destra: «CESARE MAGGI». Cfr. *Gli artisti premiati*, cit., p. 269 e Gaifas jr., in «Emporium», 560, 1941, cit., p. 92. Per tutte le opere si veda Bona, *Il Premio Cremona*, cit., pp. 128-129, 131, 184, 195-196.

22 C. Maggi (Roma, 1881 – Torino, 1961), vincitore del secondo premio con *La battaglia del grano*, 1940, olio su tela, cm 210 x 176, Cremona, Fondazione Città di Cremona (deposito della Provincia di Cremona), esposto nella sala IV, al n. 18, con il motto *Hoc opus hic labor*, in *Il Premio Cremona. Catalogo*, cit., p. 52, II ed. e p. 40, I ed. Maggi partecipò a tutte e tre le edizioni del Premio Cremona, vincendo la terza, nel 1941. Nel 1939 prese parte anche al Premio Bergamo. P. Gaudenzi (Genova, 1880 – Anticoli Corrado, Rm, 1955), *Il grano*, pittura murale su intonaco applicato su masonite,

trittico, cm 249 x 434, firmato in basso a sinistra nel pannello centrale «Pietro Gaudenzi», Cremona, Museo Civico Ala Ponzone (Inv. 486) da deposito Eamac. L'ente ne restò formalmente proprietario fino al 2007, anno del suo scioglimento. Esposto nella sala VIII, con il n. 50 e il motto *Balilla*, risultò vincitore della seconda edizione del 1940; *Il Premio Cremona. Catalogo*, cit., p. 63, I ed. e p. 75, II ed. Nel 1940 A. Zoboli (Modena, 1894 – Formigine, Mo, 1991) espose a Cremona *La battaglia e la vittoria*, nella sala VII, al n. 43, con il motto *Marciare col popolo*, *ibidem*, p. 57 e p. 69, II ed. Di questo trittico è conservato in una collezione privata il solo scomparto centrale. B.P. Mercadante (Torraca, Sa, 1892 – 1971), *Le vagliatrici*, 1940, olio su tela, cm 212 x 160, Cremona, Fondazione Città di Cremona, deposito Provincia di Cremona; esposto nella sala IV, al n. 17, con il motto *Spiga d'oro*, *ibidem*, p. 51 e p. 39, I ed. Il quadro fu inviato alla Künstlerhaus di Hannover. Mercadante partecipò due volte al premio Cremona: nel 1940, classificandosi al terzo posto *ex aequo* e ottenendo, nel 1941, il quarto posto *ex aequo* con *La stirpe*. Per tutte le opere si veda anche Bona, *Il Premio Cremona*, cit., pp. 72-77 e 82-85.

23 I dipinti di Maggi e di Mercadante sono stati recentemente analizzati anche da R. Colace in *Vita dei campi. Paesaggi rurali e umanità contadina nella pittura tra Otto e Novecento*. Catalogo della mostra a cura di M.A. Lazzari, Roccafranca, Compagnia della stampa Massetti Rodella, 2016, pp. 12-13.

24 I. Sartori (Cremona, 1903 – 1980), *Il pane*, olio su tela, cm 200 x 165, 1936 - 1940, Cremona, Camera di Commercio, sala V, n. 21, motto *Po*, in *Il Premio Cremona. Catalogo*, cit., p. 54, II ed. e p. 42, I ed. Il tema venne svolto anche in un'altra tela, dipinta ad olio, datata al 1936, ora nella collezione della Direzione della Fiera di Cremona: cfr. Bona, *Il Premio Cremona*, cit., pp. 95-96 e 209-210. La tela di Sartori è priva di riferimenti diretti alla pittura di regime, se si esclude un richiamo al tema delle bonifiche. Forse si tratta di un soggetto dipinto qualche anno prima e adattato al concorso del 1940. Sartori faceva parte, con Cirillo Bertazzoli, Carlo Bugada e Giuseppe Guarneri, del gruppo che fondò, nel 1928, la sezione cremonese del Sindacato regionale degli artisti e che, poco allineato col regime, scontò spesso l'infastidita reazione del gusto dominante nella Cremona degli anni Trenta. Le opere di Sartori dipinte in questi anni si caratterizzano per una personale interpretazione delle suggestioni novecentiste. Egli interpretò soggetti quotidiani e familiari, evidenziandone la dignità attraverso la ricerca di una purezza che idealizzava la forma e coglieva il mistero delle cose, sospendendole in atmosfere 'magiche', che rivelano l'attenzione agli ultimi echi della metafisica e alle novità del chiarismo. Tre anni più tardi M. Monteverdi, in *Arte cremonese d'oggi (In margine alla Mostra Sindacale)*, e si vede anche in E. Fezzi, *Iginio Sartori. Natura e Arte*, di Iginio Sartori. Catalogo della mostra antologica, Cremona, 1977, in «Cremona», 15 (1943), 5-6, pp. 178-179, lo definirà «un adoratore del '3 e del '400, affascinato da Funi, Carrà e soprattutto Sironi».

25 Eamac, *Esposizione di opere d'arte di artisti germanici. Uomini e paesaggi della Bassa Sassonia*. Catalogo della mostra, con prefazione del presidente del Comitato cremonese scambi culturali Cremona-Hannover Tullo Bellomi, Cremona, Cremona nuova, 1943.

26 Sul rapporto tra Cremona e Hannover e sul Comitato di scambi culturali cfr. C. Regin, *Die Achse Hannover-Cremona*, in *Quellen und forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, Roma, Istituto tedesco di storia-Loescher, 2010, pp. 373-414. Inoltre, si vedano gli articoli di G. Borsella apparsi in «La Cronaca», 2, 3, 8, 14 gennaio 2012, nonché Bona, *Il Premio Cremona*, cit., p. 103.

27 *I Mietitori*, sala VII, n. 120, in *IV Mostra Provinciale Sindacale*. Catalogo della mostra a cura della Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti, Sindacato interprovinciale fascista belle arti, Sezione provinciale di Cremona. Nella sala VI, Acerbi espose due opere dallo stesso titolo, *Ritratto di signorina*; nella sala VII, accanto a *I mietitori*, comparivano altri quattro dipinti: *Fiori*; *Pensierosa*; *Preghiera*; *Nell'orto*. Il Comitato ordinatore, per l'occasione, era composto da Mario

Biazzi, Iginio Sartori e Dante Ruffini, mentre la giuria comprendeva Mario Busini, Giacomo Balestreri e Giuseppe Guarneri. L'esposizione venne recensita anche dal quotidiano milanese d'ispirazione cattolica «L'Italia», il 24 aprile 1943, nell'articolo *La mostra d'arte al Palazzo Affaitati*, a firma G.N. La sede del quotidiano fu trasferita a Cremona nello stesso anno, in seguito ai bombardamenti su Milano. Qui continuarono le pubblicazioni sotto la direzione di don Mario Busti fino all'8 settembre. Con il ritorno al potere del fascismo, Busti fu processato e condannato a quindici anni di carcere. Successivamente il giornale tornò a Milano e riuscì a mantenersi non allineato fino alla liberazione. Cessò le pubblicazioni nel 1968, fondendosi con «L'Avvenire d'Italia» e dando vita ad «Avvenire».

28 Monteverdi, *Arte cremonese d'oggi*, cit., pp. 177-182. Nella recensione, il giovane critico, che aveva sostituito Camelli sulle pagine della rivista e del «Regime fascista», vide in Alfredo Signori (1913-2009), che aveva preferito il Premio Bergamo al Premio Cremona, il pittore fra i giovani cremonesi «di gran lunga più dotato» e quello «più al corrente delle moderne lotte estetiche».

29 L'olio di Acerbi è stato esposto nel 1989 alla mostra *L'opera di Carlo Acerbi*, catalogo cit., con il titolo *Mietitori* e la data 1943, olio su tavola, cm 175 x 120.

30 *La Mostra d'arte tedesca*, in «Cremona», 15 (1943), 5-6, pp. 149-164. La vernice si svolse il 4 e l'inaugurazione il 6 giugno. Fra oli, acquarelli, pastelli, disegni, stampe, bronzi, terrecotte e ceramiche artistiche, furono esposte a palazzo Affaitati 186 opere di artisti tedeschi. Animatore dell'iniziativa fu il prof. Lodigiani, cremonese residente a Hannover. Della delegazione di Hannover, che restò tre giorni a Cremona, faceva parte il Lauterbacher Gauleiter Hermann, con il suo aiutante Weise. Lo accompagnavano il borgomastro Hoffmeister e il capo della propaganda Parbes. Nove fotografie di Fazioli illustrano l'articolo e ritraggono gli ospiti germanici, Bellomi, Farinacci e il ministro dell'Educazione nazionale Biggini. Sul fotografo ufficiale della rivista «Cremona», che documentò le imprese urbanistiche e architettoniche e le attività politico-ideologiche del regime fascista in città, E. Fazioli (Cremona, 1900 – 1955), si vedano i saggi di P. Barbaro e L. Bonazzoli in *Cremona rifabbricata*, Cremona, Libreria Ponchielli-Archivio del movimento operaio e contadino, 1992. Inoltre, G. Ginex, *La storia, l'arte e il lavoro nelle immagini di Ernesto Fazioli*, in *Ernesto Fazioli fotografo a Cremona (1900-1955)*, Arese, Federico Motta, 1992. Molte sue fotografie sono consultabili nel «Fondo Fazioli» all'indirizzo www.lombardiabeniculturali.it, con schede a cura di S. Truzzi e supervisione di G. Ginex.

31 M. Balestreri, *Intervista a Cirillo Bertazzoli*, in Cirillo Bertazzoli. *Quarant'anni di vita sul Po*. Catalogo della mostra, Cremona, Comune di Cremona, Assessorato istruzione e cultura, 1979, p. 6. Sulla questione dell'incarico al Museo Civico si vedano D. Migliore, *Gli artisti cremonesi del Novecento e il dibattito artistico-culturale*, in *Artisti cremonesi. Il Novecento*, Cremona, Cremonalibri, 2010, pp. 31- 32; Carlo Acerbi pittore, cit., pp. 9-10 e 16; Guazzoni, *Le vicende artistiche*, cit., pp. 338 e 346-347.

32 S. Fontana, *Gli artisti del territorio cremonese nel circuito accademico ed espositivo del primo Novecento*, in *Artisti cremonesi. Il Novecento*, cit., p. 57.

33 Un ritratto de *Il Prof. Stradiotti*, dipinto da M. Busini (Cremona, 1901 – 1974), fu esposto alla III Mostra sindacale d'arte del 1939 ed è ora conservato alla Fondazione Città di Cremona (1939, olio su tavola, cm 170 x 140, deposito Museo Civico di Cremona - Inv. Dipinti n. 278). Coppini (in *La III Mostra Sindacale d'Arte*, cit., p. 529) lo giudicò di «profondità eccezionale». Giuseppe Stradiotti (Cremona, 1879 – 1961), medico dell'Ospedale Maggiore di Cremona, è stato ultimo erede di una famiglia proprietaria di beni e terreni a Spinadesco e a Crotta d'Adda. Elda Fezzi, negli appunti redatti nei giorni successivi all'intervista, trascrisse il numero telefonico del Dottor Alessandro Montaldi, per verificare di quali quadri si trattasse ma non riuscì ad appurare se fra

le opere segnalate (a parte alcune opere di Biazzì, Arata e, forse, Botti) ve ne fossero anche del Premio Cremona.

34 Riccardi, *La mostra Biazzì, Bragadini, Acerbi e Ruffini*, cit. Nell'articolo è pubblicata la fotografia del *Ritratto* di un uomo che legge il giornale. L'olio su tavola (cm 59,5 x 49,5), ora in collezione privata, è stato pubblicato, con il titolo *Il giornale del mattino* e datato al 1935, nel catalogo della mostra *Carlo Acerbi pittore*, cit., p. 59. Alla luce della sua esposizione al palazzo delle Poste nel 1934, la cronologia del dipinto proposta dovrebbe essere anticipata almeno di un anno. Riccardi definì Acerbi «spontaneo e particolarmente sensibile», aggiungendo che «vivacemente cromatico, in tutti i suoi paesaggi ha realizzato dei buoni contrasti d'ombra e di luce. Anche nei ritratti esposti dimostra buone qualità plastiche e si rivela pittore equilibrato. Attentamente studiate le nature morte e vicinissime al vero. Carlo Acerbi è artista di seri intendimenti» (p. 485). Di Guido Bragadini (Stagno Lombardo, Cr, 1892 – Pieve d'Olmi, Cr, 1950), «pittore mite, Virgiliano», oltre al *Ritratto dei bimbi del comm. Gambazzi*, era esposto un paesaggio che, per Riccardi, «ci offre la pace di un'aia assolata animata da una ben disegnata coppia di buoi e da inquieti puledri» (p. 483). Dante Ruffini (Cremona, 1905 – 1963) presentò «alcune riuscitissime opere», quali *Istinto per la maternità*, *Amor filiale* e *Sorriso di bimbo*. L'esposizione venne recensita anche da Illemo Camelli sulle pagine del «Regime fascista», in un articolo dal titolo: *La Mostra d'Arte nel Salone del Palazzo delle Poste*, 11 luglio 1934. La rassegna era stata prorogata al 25 luglio.

35 F. Catalano, *Il Premio Cremona: su alcune opere vincitrici*, in «Cremona», 11 (1939), 6-7, pp. 355-358.

36 M.M. Lamberti, *La collezione fra le due guerre*, in *Museo virtuale d'arte-Raccolta Fondazione Cariplo-Il Novecento*, www.edixxon.com. La sezione cremonese del Sindacato regionale degli artisti era stata fondata nel 1928. Nel 1935 venne assorbita dal Sindacato fascista di belle arti, il cui presidente onorario era Roberto Farinacci, mentre quello effettivo era il dr. Giuseppe Carotti. Il *Ritratto* di Cleonice Pilotti, di Biazzì, fu esposto nel 1934 nella mostra al palazzo delle Poste. L'olio su tela (cm 86 x 75, firmato e datato in alto a destra: «M. Biazzì / 1934») ritraeva la moglie del pittore. Comprato dalla Cassa di risparmio delle province lombarde per la somma di 1.500 lire (Archivio Cariplo, Atti 879 R 61), è attualmente conservato nelle Collezioni d'arte della Fondazione (Inv. AI00012AFC). Secondo Antonella Crippa (in *Catalogo*, www.artgate-cariplo.it) il dipinto fu acquistato nel 1935 su consiglio di Roberto Farinacci in occasione della prima Mostra del Sindacato interprovinciale fascista di belle arti della Sezione di Cremona (Archivio storico Intesa Sanpaolo, Patrimonio Cariplo, Fondo storico, Spese. Addenda, faldone 1, pratica n. 879 R/44, 28 maggio 1935). L'associazione era stata fondata proprio in quell'occasione e Biazzì, che ne era il fiduciario, era stato incaricato di presiedere alla Commissione organizzatrice. Il quadro venne effettivamente esposto in quell'occasione con il titolo *Ritratto della signora*. Cfr. *I Esposizione del Sindacato Belle Arti di Cremona. Catalogo delle opere*, Cremona, La Buona stampa, 1935, sala III, n. 14. Per L. Lecci (Mario Biazzì, *Ritratto di donna*, in *Le collezioni d'arte. Il Novecento*, a cura di S. Rebora, Milano, Fondazione Cassa di risparmio delle province lombarde, 2000, p. 59, n. 25) il quadro fu invece acquistato il 13 novembre 1937 in occasione della seconda Mostra del Sindacato fascista belle arti di Cremona, nella quale Biazzì espose otto opere. Tra queste, al n. 34 del catalogo, compare effettivamente un ritratto dal titolo *Mia moglie*. Si veda *Il Mostra d'Arte. Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti di Lombardia. Sezione di Cremona*, Cremona, Mandelli, [1937], sala II, n. 34. Il catalogo, privo di illustrazioni, non consente di associare con sicurezza questo dipinto a quello di proprietà della Fondazione Cariplo.

37 E. Felisari (Castelleone, Cr, 1897 – 1981), *Il fascismo nel nuovo impero*, 1939, olio su tela, cm 200 x 300, Milano, Galleria d'arte moderna (Inv. 6704, da Comune di Milano, acquisto dal I Premio Cremona, 1939), sala I, al n. 85, motto *Civiltà romana*, tav. n. 98; *Pace romana*, 1939, olio su tela, cm 200 x 300, Milano, Galleria d'arte moderna (Inv. 6703, da Comune di Milano, acquisto dal I

Premio Cremona, 1939), sala I, al n. 84, motto *L'alba di un popolo*», tav. n. 123, in L. Caramel, C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna. Opere del Novecento*, Milano, Electa, 1974. Le due tele, firmate a sinistra in basso «E. Felisari», sono in discreto stato di conservazione, presentano deformazioni del supporto causate dall'arrotolamento su rullo e la vernice superficiale cromaticamente alterata. Nei due quadri s'impongono le possenti forme dei torsori virili, dipinti in posizioni plastiche così da esaltarne la bellezza anatomica, secondo una tradizione che risale a modelli rinascimentali, cui rimandano anche le chiome mosse dal vento e le studiate composizioni. Le figure monumentali in primo piano a destra sono caratterizzate da sorprendenti espressioni di beatitudine. Belli e vigorosi sono anche gli etiopi, avvolti nei loro candidi costumi, colti mentre volentieri si sottomettono ai loro liberatori, portatori di pace e di civiltà. Nell'insieme le due tele sono di ottima qualità, dipinte con curati passaggi chiaroscurali su schemi grafici altrettanto meditati. Probabilmente le figure vennero studiate su modelli disegnati dal vero, secondo consolidati procedimenti accademici. La terza tela ritrae a mezzo busto un fiero guerriero armato di scudo e lancia, che all'epoca si voleva «rassegnato e dolente»: *Suddito abissino*, olio, cm 60 x 75, in basso a sinistra «DESSIE / 1936», acquistato dal Ministero delle Colonie, sala 2, n. 100, motto *Dessie*, tav. 100. Si veda *Premio Cremona. Catalogo delle opere*, cit. Per l'analisi dei dipinti, Bona, *Il Premio Cremona*, cit., pp. 48-49.

38 La polemica contro Novecento e l'arte moderna si era aperta a Cremona con un articolo di G. Sommi Picenardi (1894-1945), *Il Novecento e le Esposizioni all'estero*, uscito sul «Regime fascista» il 13 giugno 1931. Due anni dopo l'accanito censore (ne *Il Novecentismo come antifascismo*, in «La Vita italiana», ottobre 1933, pp. 400-412) cercò di dimostrare che le radici di Novecento erano bolsceviche e definì l'arte novecentista come il prodotto «di cerebrali, di solitari, di depressi, di anti-costruttori, di miscredenti, di negatori». Bellomi plaudiva dalle pagine di «Cremona», (Canuto, *Polemiche d'arte*, in «Cremona», 5, 1933, 7, p. 346) perché temeva che Novecento potesse gettare sull'era fascista «l'ombra della decadenza bizantina e della barbarie medievale». Secondo M. De Micheli (*Mussolini, Margherita Sarfatti e Sironi*, in Id., *Le circostanze dell'arte*, Genova, Marietti, 1987, p. 156), fu però Farinacci «il più sprezzante e volgare» nella polemica, perché non perdonava al «famigerato novecentismo» di essere in qualche modo erede delle avanguardie d'anteguerra. Sulla polemica tra la Sarfatti e «Il Regime fascista» si veda R. Bossaglia, *Il '900 italiano. Storia, documenti, iconografia*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 42-48 e 122-147 per l'appendice documentaria. Due anni prima della morte, Camelli aveva riassunto le proprie idee estetiche in un saggio, *La morte dell'arte* (Cremona, Cremona nuova, 1937), nel quale polemizzava con il «disgraziato Cézanne» e il suo estimatore Lionello Venturi, vedendo nella morte dell'arte corrotta il necessario passaggio in vista di una rigenerazione futura. Lo stesso anno Bellomi, recensendo il libro di Camelli, si era scagliato contro la degenerazione dell'arte e i falsi artisti, auspicando un nuovo corso artistico (Canuto, *La morte dell'arte?*, in «Cremona», 9, 1937, 1, pp. 1-3). Cfr. anche R. Bona, *Il Premio Cremona attraverso le pagine della rivista Cremona*, in G. Azzoni et al., *Fascismo a Cremona e nella sua provincia, 1922-1945*, Cremona, Anpi, 2013, pp. 479-512 e M. Morandi, *Anni Trenta-Cinquanta: l'ambiente artistico e il dibattito critico a Cremona*, in *Trenta-Cinquanta Adafa*. Catalogo della mostra, Cremona, Adafa, 2016, pp. 5-31.

39 Paolo Pantaleo, giornalista, fu direttore responsabile del «Regime fascista», sul quale scrisse numerosi articoli, così come sulla rivista cremonese «La Squilla». Nel 1931 pubblicò anche *Il fascismo cremonese*, per i tipi di Cremona nuova, «volume scritto con nobiltà d'intenti e signorilità di forma», come dichiarò U. Gualazzini (*Il Fascismo cremonese nel recente volume di Paolo Pantaleo*, in «Cremona», 3, 1931, 9, pp. 591-592). Su questa rivista comparvero alcuni suoi pezzi, di argomento letterario o storico, dedicati a Carducci, Virgilio, Galileo, Garibaldi, Leonida Bissolati e alla Cremona interventista. Secondo la Fiameni, Pantaleo può essere considerato, in ragione della propria esperienza politica, parte del gruppo dei collaboratori 'bissolatiiani' della rivista, insieme a Bellomi e a Camelli. Cfr. R. Fiameni, *La rivista «Cremona» nel periodo fascista (1928-1943)*, in «Cremona. Rassegna della Cciaa», 9 (1979), 3, pp. 61-68.

40 U. Gualazzini, *La II Mostra d'Arte Moderna al Palazzo Cittanova*, in «Cremona», 4 (1932), 11, pp.

581-593. Marius Pictor è lo pseudonimo del pittore e architetto Mario de Maria (Bologna, 1852 – 1924). La «testa di donna» citata è il *Ritratto* pubblicato nel catalogo *Carlo Acerbi pittore*, cit., p. 61. Questo olio su tavola (cm 48 x 36, collezione privata) comparve anche in *L'opera di Carlo Acerbi*, cit., con la medesima datazione al 1938. Il dipinto deve però essere anticipato al 1932, perché esposto nello stesso anno, con altre quattro opere, alla rassegna a palazzo Cittanova, alla quale presero parte anche gli architetti Vito Rastelli, Venceslao Guida, Aldo Ranzi e un nutrito gruppo di scultori, come Dante Ruffini, Pietro Ferraroni, Antonio Pezzani, Gino Fontana e Mario Busini, con una testa del *Prof. Botti*. Si veda il catalogo, a cura del locale Istituto fascista di cultura, Federazione artisti Cremona, *Il Esposizione d'Arte Moderna*, Cremona 1932.

41 Colace, in *Vita dei campi*, cit., p. 13. Antonio Rizzi, *Allegoria agricola (Granoturco sull'aia)*, 1903, olio su tela, cm 145 x 215, firmato e datato in basso a destra «ANT.° RIZZI 1903», Cremona, Museo Civico Ala Ponzone (Inv. 633). Si tratta del primo studio dell'opera omonima esposta alla Biennale di Venezia del 1903, attualmente alla Galleria d'arte moderna di Milano. In una lettera del 1928, Rizzi scrisse a Camelli: «è il primo studio (dal vero) del dipinto che trovai al Castello Sforzesco colla differenza che questo (a mio modesto avviso) è migliore di quello di Milano. Più che un quadro studiato e finito nel comune senso della parola si tratta qui di una impressione istantanea di luce e movimento», che alle intenzioni veriste unisce il realismo sociale di Pelizza da Volpedo, Angelo Morbelli e Giuseppe Mentessi. Cfr. *Antonio Rizzi (1869-1940)*, cit., scheda a p. 106 e, nello stesso volume, *Biografia* a cura di L. Ferragni, pp. 73-76.

42 G. Guarneri, *L'Esposizione del Sindacato Belle Arti di Cremona*, in «Cremona», 7 (1935), 5, 1935, pp. 251-263. Acerbi partecipò a questa mostra con tre dipinti: una *Natura morta*, *Val Trompia* e *Ritratto di donna*. Quest'ultimo quadro è stato esposto nel 1989 alla mostra *L'opera di Carlo Acerbi* con il titolo *Ritratto*, 1935, olio su tavola, cm 62 x 53, collezione privata (si veda il catalogo citato). Insieme a lui, nella seconda sala della mostra, Guido Bragadini presentò tre studi e Renzo Botti due ritratti. Numerosi furono gli altri artisti presenti: Amos Edallo, Achille Barbaro, Carlo Martini, Carlo Bonacina, Aldo Balestreri, Mario Biazzi, Francesco Arata, Giuseppe Guarneri, Cirillo Bertazzoli, Goliardo Padova, Giuseppe Moroni, Mario Beltrami, Mario Aroldi, Giacomo Soldi, Paride Bini, Enrico Checchi, Iginio Sartori con una *Figura di donna* esposta nel 2016 all'Adafa e Mario Busini con un «grandioso quadro della *Deposizione* in cui le figure stilizzate con le occhiaie cave rendono bene il grande dolore». Aldo Carpi presentò un dipinto e Anselmo Bucci tre. Nella sala VIII erano riunite 17 opere di Enzo Ghisleri, «morto giovanissimo». Fra gli scultori, furono ricordati Ruffini, Ferraroni, Edallo, Silvio ed Enrico Checchi, Guarneri, Balestreri e Foglia. La commissione giudicatrice, composta dal presidente effettivo del Sindacato dr. Giuseppe Carotti, da Mario Beltrami, Mario Busini, Carlo Martini e Iginio Sartori, accettò 69 dipinti, 17 sculture e 32 opere in bianco e nero di artisti di «tutte le tendenze (quando rimanessero nel concetto di una massima dignità artistica)». Cfr. *Il Esposizione del Sindacato Belle Arti di Cremona*, cit. Per un quadro d'insieme sulle mostre degli anni Trenta si veda anche Guazzoni, *Le vicende artistiche*, cit., pp. 348-350 e M. Filippa, *Vicende artistiche e politica culturale a Cremona durante il fascismo: l'esempio etico e artistico di Mario Coppetti*, Cremona, La Nuova Rapida, 2017.

43 G. Coppini, *La mostra artistica cremonese in galleria*, in «Cremona», 8 (1936), 3, pp. 103-108. Acerbi, presentò «un bel quadretto di donna, su sfondo verde giallo d'intonazione simpaticissima», un «bel secchio di fiori aperti spampinati» e un paesaggio dal titolo analogo al quadro dell'amico Vittori: *Invernale*. All'esposizione presero parte lo stesso Vittori, Biazzi, Busini, Camelli, Botti, Bragadini, Giacomo Balestreri, Mino Soldi, Rescalli, Rizzi, Arata, Moroni, Beltrami, Fracassi, Sartori, Tomè, Aroldi, Barbaro e gli scultori Guarneri, Ruffini, Dossena e Ferraroni.

44 Si veda *Il Mostra d'Arte. Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti*, cit.. Fra i dipinti di Acerbi, oltre a *Ritratto* e *Natura morta*, dominavano i paesaggi: *Rifugio*, *Mattino d'inverno*, *Agosto*, *Temporale*, *Verso sera in Folgaria*, *Mattino in Folgaria*, *Case di montagna*. I partecipanti cremonesi furono, oltre ad Acerbi, Giacomo Balestreri, Ettore Baroschi, Biazzi, Botti, Busini, Camelli, Alfredo Orio, Antonio

ed Emilio Rizzi, Sartori, Signori, Vittori, le signore Carla Bergamasco, Ada Caletti, Maria Castiglia e gli scultori Ferraroni, Fontana, Ruffini e Guarneri; i cremaschi Achille Barbaro e Carlo Martini; i casalaschi Mario Beltrami, Paride Bini e Goliardo Padova; il piadenese Giuseppe Mastrocchio; i castelleonesi Francesco Arata e Amos Edallo; i milanesi Arioli Fieravanti, Timo Bortolotti, Aldo Bergonzoni, Leonardo Dudreville e Arturo Tosi; i mantovani Vindizio Nodari Pesenti e Mario Lomini. Si vedano anche: *La II Mostra sindacale d'Arte*, in «Il Regime fascista», 28 maggio 1937 e *La II Mostra d'arte*, in «Vita cattolica», 18 giugno 1937.

45 Coppini, *La III Mostra Sindacale d'Arte*, cit. Inoltre, *Le opere esposte alla III Mostra Sindacale d'Arte*, in «Il Regime fascista», 19 ottobre 1939. Acerbi espone cinque opere: *Luigi, Primavera, Ore serene, Val Camonica, Oleandri*.

46 Coppini, *La III Mostra Sindacale d'Arte*, cit. pp. 527-529. Le *Capre* di Carlo Vittori furono acquistate dall'Ente comunale d'assistenza, due anni dopo la sua nascita, alla Mostra sindacale del 1939, insieme ad altri tre dipinti: il ritratto a carboncino di *Benito Mussolini* di Mario Biazzi, la *Piazza di Bergamo vecchia* di Giacomo Balestreri e la tavola di Carlo Acerbi, *Primavera*. Si veda L. Bellingeri, *Breve storia delle raccolte del Novecento*, in *Il Novecento padano. Cremona, Parma e Piacenza si confrontano: opere dalle collezioni di Cariparma e Piacenza e cento autori cremonesi nella collezione permanente della Fondazione Città di Cremona*, Cremona, Fondazione Città di Cremona, 2005, p. 54. Sul *Ritratto del pittore Gremizzi* cfr. il *Necrologio del pittore Carlo Gremizzi. Con un ritratto di Giuseppe Tomè*, in «Cremona», 12 (1940), 11-12, p. 448.

47 P. Riccardi, *Il Premio Cremona*, in «Cremona», 10 (1938), 8, pp. 489-491 e Id., *Il Premio Cremona*, *ibidem*, 10 (1938), 9, pp. 539-542, nel quale compare il regolamento del concorso.

48 *Il discorso di S.E. Farinacci*, cit., p. 250.

49 G. Severini, *Idolatria dell'arte e decadenza del quadro*, in «Critica fascista», 15 gennaio 1927. Si vedano anche G. Piovene, *La mostra del III Premio Cremona*, in «Primato», 1° luglio 1941, p. 20 e Gaifas jr., in «Emporium», 560, 1941, cit., p. 90.

50 *La conversazione alla radio dell'Avv. Tullo Bellomi*, in «Cremona», 11 (1939), 5, pp. 243-248. L'avvocato Bellomi (Ostiano, Cr, 1878 – Cremona, 1956), presidente del comitato di redazione della rivista Cremona, dal 1929 al 1943 aveva affiancato fedelmente Farinacci nella gestione di numerose istituzioni culturali. Nel 1937 fu vicepresidente del Comitato nazionale per le celebrazioni del bicentenario stradivariano. Presidente dell'Istituto fascista di cultura e della Famiglia artistica, dal 1939 fu vicepresidente dell'Ente autonomo manifestazioni artistiche cremonesi. Preposto all'organizzazione del Premio Cremona, promosse la fondazione dell'Ente provinciale del turismo la costruzione del palazzo dell'Arte e, nel 1943, organizzò le celebrazioni per il terzo centenario della morte di Monteverdi. Per un ritratto del personaggio si veda G. Guarneri, *Ricordo di Tullo Bellomi*, in «Strenna dell'Adafa», 1978 e C. Pedretti, *Tullo Bellomi e la cultura cremonese*, in «Cremona produce», 1986, 1, pp. 113-119. Entrambi i contributi, però, sminuiscono o ignorano il ruolo politico e le posizioni ideologiche di Bellomi in quegli anni, soprattutto nel periodo che va dal 1935 alla Liberazione. Per una più corretta considerazione delle idee allora propugnate da Bellomi si possono consultare alcuni suoi scritti, quali, ad esempio, *Arte degenerata e 'Premio Cremona'*, in «Cremona», 12 (1940), 9-10, pp. 356-358.

51 I. Camelli, *I restauri del palazzo Raimondi*, in «Cremona», 1 (1929), 8, pp. 589-601. Cfr. Guazzoni, *Le vicende artistiche*, cit., pp. 353-356. Sul rapporto specialissimo di parte consistente della città con il suo gerarca si vedano R.A. Rozzi, *I cremonesi e Farinacci*, Cremona, Linograf, 1994 (Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona, 42) e M.L. Betri, *La trasformazione di Cremona da microcosmo politico a signoria di Farinacci*, in *Cremona annitrenta*, Cremona, Archivio del movimento operaio e contadino di Persico Dosimo-Arci, 2000, pp. 5-11.



Elda Fezzi e il prof. Gianluigi Romanini alla Galleria *Il Triangolo*, Cremona

Gli appunti di Elda Fezzi su *Il Premio Cremona*

GENNAIO-FEBBRAIO 1988

Durante una mia comunicazione sul Premio Cremona, recentemente svolta nelle belle sale de Lo Studiolo di via Beltrami, l'amico Fausto De Crecchio mi ha consegnato alcune carte di Elda Fezzi che, con grande cortesia, la Signora Mariarosa Ferrari Romanini, mi ha voluto far pervenire, con la preghiera di volerle poi consegnare all'Archivio di Stato di Cremona.

Si tratta di 38 carte, con fogli ripiegati a quaderno che recano sulla prima pagina la scritta:

"Premio Cremona"/ 1988/ Bibliografia

Queste carte sono successive alle pagine redatte dalla studiosa sul quaderno già conservato nell'Archivio di Stato, che contiene l'intervista a Carlo Acerbi del 6 gennaio 1988. Infatti, sulla pagina seguente delle sue annotazioni, la Fezzi cita l'intervista al pittore cremonese e si appunta il numero telefonico dell Dottor Alessandro Montaldi. Trascrive quindi la data della telefonata effettuata il 13/1/88, dalla quale apprende che i quadri "sono accatastati../ (c'è un Botti, un/ Arata...)" [1].

Dunque, gli appunti vanno a mio avviso datati tra il 13 gennaio e il 21 febbraio 1988, data della scomparsa della Fezzi.

A questi primi due fogli si aggiungono le altre carte, che contengono:

- 23 fogli, alcuni dei quali bianchi, con appunti relativi alla bibliografia sul Premio Cremona e sulla pittura in Italia durante gli anni Trenta;
- due fogli con note su Alceo Dossena.
- un foglio con indicazioni per la ricerca del dipinto di Carlo Acerbi, Mietitura;
- un foglio piegato, che contiene altri 2 ritagli, con annotazioni su Farinacci, sulla sua polemica contro Novecento dell'aprile 1929 e sulla preparazione del Premio Cremona;
- due fogli con appunti tratti dal catalogo della mostra, a cura di Mario Penelope [2], nei quali l'autore parla di Bottai, Farinacci e Ojetti. Del passaggio su quest'ultimo, la Fezzi trascrive la sintesi con commenti personali titolandola: *Premio Bergamo – Premio Cremona* (1988);
- tre fogli, dei quali uno solo scritto, con appunti sintetici sulle sezioni di una mostra sul tema: *Premio Cremona/ Si può progettare in grande e allora costoso/ Altrimenti = (dopo aver cercato/ opere in base ai cataloghi)= 30 o 40-50 dipinti – e ampia/ documentazione:/ 1) Stampa locale/ 2) Stampa italiana (e straniera?)/*

Fotografie (Fazioli e altri)/ 4) Progetti e foto di edifici d'epoca/ 5) Costume= vestiario, mobili/oggettistica varia di/ fabbricaz. locale o/ non (foto e oggetti)-/(cinema d'epoca)

- una lettera vergata da Elda Fezzi, datata "Cremona, 12/1/88 – per Vicentini". Contiene ringraziamenti per "il bel libro che mi raggiunge, con le parole dell'amica Rossana Bossaglia"
- una busta inviata alla Fezzi dal Comune di Senigallia (che reca un appunto bibliografico)
- una carta inviata dall'Ente Manifestazioni Artistiche di Bologna il 22 dicembre 1987.

Note

1 Da queste carte, oltre ad apprendere che la Fezzi intendeva contattare le sorelle Mori, Giuseppe Guarnieri, Ugo Gualazzini e la dottoressa Maria Luisa Corsi, per avere notizie sull'argomento, si comprende che era sua intenzione consultare alcuni testi: probabilmente il catalogo della mostra *Gli Anni Trenta. Arte e cultura in Italia* (Milano, Mazzotta, 1982), il libro di F. Tempesti, *Arte dell'Italia fascista* (Milano, Feltrinelli, 1976) e quelli di R. Bossaglia: *Il «900 italiano» Storia, documenti, iconografia*, (Milano, Feltrinelli, 1979) e *Mostra del Novecento italiano: 1923-1933*, Palazzo della Permanente, 12 /1- 27 /3/1983, Milano, Mazzotta, 1983.

2 Mario Sironi. *Opere 1902–1960*, a cura di M. Penelope, catalogo della mostra, Sassari, 26/10–24/11/1985, Mondadori De Luca, Milano – Roma 1985. La Fezzi, nel foglio titolato 2) *Premio Bergamo – Premio Cremona* (1988), si sofferma in particolare su un passaggio del testo, nel quale l'autore cita Ojetti (p.18) scrivendo che alla fine degli anni Trenta "si trovano critici e artisti che in sempre più stretto -obbligato- rapporto con la politica cercano di deviare (sembra proprio una alternativa – ancora di salvezza) verso la difesa di una tradiz. Italiana. Ojetti è demagogico = 'propugna il ritorno alla tradiz. Classica ed accademica del passato, in nome di una italianità da difendere contro l'assalto dell'internazionalismo e del cosmopolitismo.' prima di tutto bisogna definire cos'è l'arte ital' scrive Ugo Ojetti, critico 'ufficiale' e Accademico d'Italia. Fin'ora non s'è trovata, per l'arte italiana, concordia. La disputa sale dalla cronaca alla critica e alla filosofia. Un dipinto italiano deve avere un soggetto, anzi un contenuto, e attuale, come nel concorso di Cremona, o basta abbia dati puramente artistici, composiz, forma, colore, chiaroscuro, come nel concorso di Bergamo?"

Il quaderno

²¹
Penna's Cremonese
1988

Bibliografia

alunno/a

Collofumi

classe

materia

OR
made in Italy

ASTOR
made in Italy

ASTOR
made in Italy

ASTOR
made in Italy

ASTOR
made in Italy



Colloquio con Acerbi il 6/1/88
Tito Carlo Acerbi ore 16.30.17.30

1938 dic.

tra la gente (+ prima della guerra)
Referendum indetto da
Farinacci "Premio
Cremora" (Riv. "Cremora"
1938 -

1939 - Acerbi espone olio su tavola
"Campeggio" (Stati d'animo famosi)
"S'eri un... tant fascista, me" e ha
scelto il II tema "Stati d'animo"
ha foto del suo Campeggio (px 2.20 x 1.80
che rifatto ce l'ha

Ad Acerbi da Roma 31 ag. XVI
dal Min. della Cultura Reclam
dicom che sul Regime Fascista
hanno visto "premiate a Cremona nelle
ne. espim d'arte" il suo
Campeggio

1939 - Due temi -

C. Acerbi espone un Campeggio
ha il I° e III catalogo
e F. Merisi ha il II

- 1940 - Ha presentato un
dij. di o su ~~la~~ tavola Nichituro
~~e l'ho chiamato così~~ 2° ho foto in ite
allora ~~forse~~ Agostino Dati - E non era
esposto. Allora non è
andato a reclamare da
Belloni - Acerbi l'ha ripreso.
- He la foto (forse) in
qualcuno

- acquistato dalla sign. e
Marcolari - mi cerca
l'indirizzo - E' dello
Militare - Finire
la guerra che ebbe alla
Vigilia di Dadi; ^{tolta in fatto pochi} = e era
una mostra di tedeschi
1942 ca. rivista "Cremosa"
ci sono molte foto di
tedeschi)

Goi was he tai effosto - Socuolo
lu, lo tenurach in d'ignante

10 gennaio 1939 - n. 10 da Rieffelti
(quadro su tela - forse
un ferro nella coll. Cav. d'Arte Glor.)

2° Benia 1940 - Maggi / due bel
L. fr. Jandouxi
Zeboli
Mercatante

3° ex aequo Ricchetti - un Sanbaldino
che consegnava il fucile ad un fascista?
i negativi gest. dovultano
averli i Fazioli

Scatolophi.
Vedere se li trovo in B. M.

Ph. Forse Faridi ha i negative
dei tedeschi

Non mangiarano invit-
e coniato Mangos. Ormai

(con sede alla Posta vecchia
non ero fanista ma qualche lavoro
me lo davano - c'era un
Fino, Straniothi? - Poi andavano
in Corso Campi - dopo il '45
hanno sede - ~~lì~~ c'era anche
sede Rederi, Formaioli ^{Archit.} ~~ecc~~ e ho
persi Montaloli.

Dr. Montaloli a Dosimo ha la
casa con molti quadri
(bisogna dare alla prof. Foresti)
- ne ha 4 o 5 o 6 -

- Tenevano assemblee dell'Associazione
Artisti Proporzionisti - una più
di Simplicato: (Biazzi)

Ruffini, Sartori, Betti, Bragagnoli -
dopo venne Biazzi (alle
post vecchie c'era un salone
hanno fatto una mostra insieme
con Acerbi // - dopo c'è andato
il Partito Comunista.

Ere solo 2 anni
I° Acerbi (Vittori)

Gli hanno dato 200 lire
per partecipare (ad ogni
fittore) - Tutti su invito

la I° mostra è stata fatta
in due sedi: i saloni
del Comune Contenerasco
i dip sul I° piano sul
dorso del Duce -

2° sede al Cittanova:
quelli del II° piano - cioè
q. che non erano della "parola
del duce" (erano un po' più
vecchi) - Il II° tutti all'Espositiva
(forse anche in comune)
e il III° 1947 - tutti affittati.

- Dovevano mettere Mattevano
la targhetta sul dietro - Teatolo
c'erano Felisari, al Cittanova

- Farinacci "no contrari
al Duce" - sul Regime
Fasc. - forse Pantaleo
che scriveva gli articoli
di fondo - Aveva scritto
erano "tutte robe dell'800"
"però gli era di pitura"

Farinacci era attaccato
alla "corrente tradizionale"
mentre a Roma erano
già moderni -

- Poi, finale: la mostra
di artisti fedeli -
Per p. vincere già
nazisti. (Farinacci, in
Cremona).

(Dopo la liberazione è stato
fatta la I mostra
es. sal. dell'Arte di
Artigianato)

Riv. Bibliografia Primo

Regime Fascista
Rivista "Cremona"
Corriere della Sera.
ecc -

Giacomo Munaro, Il secondo
"Primo Cremona", "Emporium"
luglio 1940 p. 47. 48. illustrato

da 3 dip. i 3 primi premi
il tridico di Pietro Gaudenzi
il grano (I° premio) (Cremona,
mostra per il Premio Cremona
(musco). (affresco)

Cesare Maggi: la battaglia
del grano (II° premio) (Cremona,
Mostra del II° Premio Cremona).
(a due a p. 48) - Opere Soldi

Biagio Mercelante: le
vaghiatrici (III° premio)
(Cremona, Mostra del II° Premio
Cremona). p. 49 (dov'è?)

Intervante art. Fa la
cronaca dell'inaugurazione.
19 maggio 1940 - Farinacci,
ministro del Esser e
ital, conte Ciano -
Cento e più opere esposte
- R. Farinacci, ideando e

organizzando la generale man-
festazione d'arte, voleva arrivare
come c'è riuscito, la ~~guerra~~
l'arte italiana nel campo politico,
cioè nel campo fascista. Egli
non poteva che considerare
l'arte in quanto "uomo poli-
tico", come elemento in-
funzione della politica;
in quanto "rivoluzionario",
come attività che deve alli-
marsi nello spirito e
nel moto ascensionale della
Rivoluzione fascista. "Tema
Il tema del concorso: Volontà
dal Duce durante la sua
visita dello scorso anno
alle opere del primo "Premio Cremona"
doveva per forza di cose e di
concessione obbligare l'artista
a vivere uno dei momenti
dell'attività del Regime

nel campo agricolo: la
"battaglia del grano" -

Molti artisti impediti dallo
guerra (4.) ma tanti con

Successo -

Gal. Affari d'arte.

{ Ricchetti è allo Biennale
Luciano (perché l'anno prima a Cremona)

Farnacci radobrisa la
via apertista.

realizz. fasciste che sono,
immensi buchi, esaltaz.

dell'ital. nuovo, cioè
combattente per la conquista
dell'Impero, dell'autarchia,
della Vittoria per la civiltà

Oggetti sarebbe sotto lui
"lo sono amico" che
gli artisti italiani sanno
disegnare e dipingere anche

volti e mani e non
soltanto

La Provincia
19 maggio 2007
tutto verosimile, un milione
presenti lo testimoniavano attra-
espressioni serene, sorridenti e l

Chi ha i fondi della Rivista
Cremona? C'è Guateoso?
Gualazzini?

Chiedere alle Mori

~~WMM~~ Riv. "Cremona" C'è
1938 = in febbr. si parlò ancora
trecento mi fotocopie di Manifesti
Art. Cremona. Fiera d'Arte
& Comitati per le Manifestazioni Artistiche

Nel dic. 1938: Manifesti, Art. Riv.
Cremona. "Primo Cremona"
Il "referendum" inedito di
S.E. Farnacci - Le domande

sui due ^utemi ^{ca} principali
del Primo
Dunque, c'è altro

Riv. Cremona / e Regime
Fascista / Vedere

C'è fotocopia = ott. 1938

C'è tutto - nell'ott. '38
il Regolamento

A Junior Project

ELECTRON SCHOOL

