



2026

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

n. 33, 2026

ISSN 2039-2362 (online)

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttori / Editors in chief Patrizia Dragoni, Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Nadia Barrella, Fulvio Cervini, Alexander Debono, Stefano Della Torre, Giovan Battista Fidanza, Pierpaolo Forte, Borja Franco Llopis, Angelo Miglietta, Christian Ost, Tonino Pen-carelli, Giuliano Volpe

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico / Scientific Committee Sergio Barile, Simone Betti, Ivana Bruno, Riccardo Lattuada, Anne Lepoittevin, Federico Marazzi, Iaria Miarelli Mariani, Raffaella Morselli, Haude Morvan, Federica Muzzarelli, Paola Paniccia, Giuseppe Piperata, Pio Francesco Pistilli, Massimiliano Rossi, Marialuisa Saviano, Valentina Sessa, Ludovico Solima, Andrea Torre

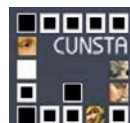
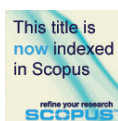
Editors Alice Devecchi, Concetta Ferrara, Costanza Geddes da Filicaia, Alessio Ionna, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Alessandro Serrani, Carmen Vitale, Marta Vitullo

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel. (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor studio editoriale Oltrepagina

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SIMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Rivista indicizzata DOAJ
Inclusa in ERIH-PLUS

Vincoli di simpatia e di amicizia. Antonio Maraini, Helma Brock de Gironcoli e la mostra «*Moderne Italienische Kunst*» [Arte italiana moderna] al Künstlerhaus di Vienna (aprile-giugno 1933)

Laura Moure Cecchini*

Abstract

Questo articolo esamina una delle prime mostre di arte contemporanea italiana all'estero organizzate dal regime fascista (e la più completa fino a quel momento), la «*Moderne Italienische Kunst*» [Arte moderna italiana] al Künstlerhaus di Vienna che aprì nell'aprile-giugno 1933. Curata da Antonio Maraini, segretario della Biennale di Venezia e commissario straordinario del Sindacato fascista delle belle arti, questa mostra diventò un modello per i successivi progetti di diplomazia culturale di Maraini all'estero. La mostra coincise con il riavvicinamento dell'Italia alla dittatura corporativa di Engelbert Dollfuß in Austria, in funzione anti-nazista. Maraini collaborò a stretto contatto con la scrittrice viennese Helma Brock de Gironcoli nella selezione e promozione delle opere d'arte, presentate come esempi di valori fascisti. Sebbene sia stata celebrata dai critici austriaci, la mostra provocò proteste in Italia da parte di artisti esclusi. Analizzando i documenti d'archivio disponibili in Italia e Austria, l'articolo ricostruisce le complesse negoziazioni tra istituzioni e

* Professoressa Associata di Storia dell'Arte Contemporanea, Dipartimento dei Beni Culturali, Università degli Studi di Padova, Piazza Capitaniato 7, 35139 Padova, e-mail: laura.mourececchini@unipd.it.

L'autrice ringrazia il dott. Nikolaus Domes, del Künstlerhaus-Archiv, per il suo aiuto durante questa ricerca.

individui che hanno plasmato questo sforzo pionieristico di esportare l'arte contemporanea italiana come forma di propaganda culturale, dimostrando che la mostra di Vienna è stata un banco di prova per l'ambiziosa visione di Maraini per il Sindacato e la Biennale come principali entità dedite a organizzare tali eventi all'estero.

This article examines one of the first exhibitions of contemporary Italian art abroad (and the largest until that moment) organized by the Fascist regime, «*Moderne Italienische Kunst*» [Italian Modern Art], which opened at the Vienna Künstlerhaus in April-June 1933. Curated by Antonio Maraini, Secretary of the Venice Biennale and Commissioner of the Fascist Syndicate of Fine Arts, this large-scale show was a prototype for Maraini's subsequent cultural diplomacy projects abroad. The exhibition coincided with Italy's rapprochement with Engelbert Dollfuß' corporatist dictatorship in Austria against Nazi expansionism. Maraini collaborated closely with the Viennese writer Helma Brock de Gironcoli in selecting and promoting the artworks as exemplars of Fascist values. While celebrated by Austrian critics, the show provoked protests in Italy from excluded artists. Analyzing archival documents in Italy and Austria, the article reconstructs the complex negotiations between institutions and individuals that shaped this pioneering effort to export Fascist-approved contemporary Italian art as cultural propaganda. It argues the Vienna exhibition was a testing ground for Maraini's ambitious vision of the Syndicate and the Biennale as the sole entities authorized to organize such events abroad.

Il 1933, segnato dall'ascesa al potere di Adolf Hitler, ebbe per l'Italia un'importanza cruciale sia sul piano politico che su quello artistico. Come scrisse Paul Jankowski, in quest'anno «le grandi potenze mondiali e alcuni dei loro partner minori voltarono le spalle a quello che restava di un «ordine mondiale» e si allontanarono l'una dall'altra»¹. Anche se allora le relazioni politiche tra la Germania nazista e l'Italia fascista erano nel migliore dei casi caute se non ostili, i due Paesi si impegnarono in un intenso scambio artistico². Organizzata dalla Società «Dante Alighieri» e dalla Biennale di Venezia una mostra di pittura e scultura contemporanea italiana circolò in varie città della Germania³; la Galleria Nazionale di Berlino acquisì ed espose opere di acclamati artisti italiani quali Amedeo Modigliani, Carlo Carrà e Giorgio de Chirico⁴; Antonio Maraini fu ospite d'onore alla cerimonia di posa delle prima pietra della Casa dell'Arte Tedesca di Monaco di Baviera; nel novembre 1933 aprì a Firenze la «Mostra d'Arte Germanica», prima presentazione internazionale dell'arte della Germania nazista.⁵

Questi scambi coincisero con un momento fondamentale per il sistema artistico fascista. Dal 1928, il Sindacato Belle Arti, di cui Maraini era di-

¹ Jankowski 2021, pp. vii e xxi.

² Cfr. De Felice 1975; Petersen 1975; Collotti 1976; Goeschel 2018; Schieder 2022.

³ *Ausstellung neuzeitlicher Italienischer Kunst Kunstverein München* 1933.

⁴ Scholz 2011.

⁵ Ambrusiano 2019. Queste mostre sono oggetto del libro di prossima pubblicazione *Arte e propaganda tra Italia e Germania*, pubblicato da chi scrive per i tipi di Electa.

ventato commissario straordinario dal 1932, regolava le condizioni di lavoro degli artisti italiani, assicurandosene la collaborazione e irreggimentandoli nel sistema corporativo e nella propaganda del regime⁶. Nel 1933 il Sindacato compiva dunque cinque anni di attività e, nelle parole di Sileno Salvagnini, «raggiunse l'acme della propria potenza»: era il momento di fare un bilancio⁷. Molti criticarono Maraini e il Sindacato per la mancanza di impegno politico nella maggioranza delle opere prodotte nell'Italia fascista, nonostante il suo controllo pressoché totale. Tuttavia, Maraini ricevette un aiuto inaspettato proprio dalla vittoria del nazismo, perché esso decise di prendere spunto dal regime di Mussolini per organizzare gli artisti secondo simili linee sindacali, confermando la validità di questo sistema.

Forse è per questo che, sempre nel 1933 Maraini mise a punto un sistema per mobilitare il capitale culturale del sistema artistico fascista nella creazione di un consenso per il regime anche a livello internazionale: le mostre d'arte contemporanea italiana all'estero⁸. Come scrive Massimo De Sabbata, nel 1933 «si verifica la massima espansione» del potere di Maraini, il che lo porta ad accarezzare «il miraggio di imporsi come figura centrale del panorama artistico nazionale».⁹ Questa duplice azione, in Italia e all'estero, sarà caratteristica del mandato di Maraini, che con la sua doppia carica in Biennale e nel Sindacato cercherà di costruire la sua egemonia nel sistema dell'arte fascista proprio puntando sul suo ruolo di intermediario tra l'arte italiana e quella internazionale.

In questo articolo si esaminerà una delle prime mostre d'arte contemporanea italiana all'estero messe a punto dal regime fascista, la quale costituirà una specie di prototipo per quelle organizzate negli anni successivi. Il 1 aprile 1933, infatti, mentre Maraini si trovava nel pieno dell'organizzazione della prima «Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti» (anche nota come «Intersindacale») che avrebbe aperto a Firenze a fine mese, egli inaugurò in sette sale e una grande anticamera al primo piano del Künstlerhaus di Vienna la più grande e completa rassegna di arte contemporanea italiana realizzata all'estero fino a quel momento – in concomitanza con l'annuale esposizione degli artisti austriaci¹⁰. Alla presenza del Presidente della Repubblica Austriaca Wilhelm Miklas, dell'ambasciatore italiano in Austria Gabriele Preziosi, del

⁶ Si vedano De Angelis 1999; Salvagnini 2000; Carli 2020.

⁷ Salvagnini 1988, p. 12.

⁸ Sulle mostre d'arte contemporanea italiana organizzate dalla Biennale all'estero si vedano Bazzoni 1962, pp. XXXI-XXXII; Tomasella 1996; Tomasella 1998; Durante, 2006; Fabi 2013; Cortesini 2019; Petrillo 2021; Quattrocchi 2021; Bedarida 2022.

⁹ De Sabbata 2006, p. 56.

¹⁰ Roma, Archivio Centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1931-1933 14/1, b. 1638, *Esposizione d'arte italiana a Vienna* (d'ora in poi ACS-PCM- 14/1.1638, *Esposizione d'arte italiana a Vienna*)

console a Vienna Ubaldo Rochira e del segretario del Fascio locale, «*Moderne italienische Kunst*» [Arte italiana moderna] includeva oltre trecento opere tra pittura, scultura e grafica¹¹.

Organizzata su invito della *Künstlergenossenschaft* [Cooperativa di Artisti] di Vienna (presieduta dall'artista viennese Hans Ranzoni)¹², questa mostra era non solo più grande della mostra della «Dante Alighieri» che circolava in quel momento in Germania ma era anche direttamente organizzata dal Sindacato Belle Arti con l'appoggio della Biennale «che adopro come organo esecutivo» (nelle parole di Maraini), come lo saranno le grandi mostre all'estero allestite negli anni successivi¹³ (fig. 1).

Dopo la mostra d'arte italiana a Nizza nel 1929 (che però si limitò al *Novecento Italiano*)¹⁴ e la «Settimana italiana di Atene» nel 1931 (che però includeva anche artigianato, musica e letteratura), la mostra di Vienna fu la prima vera manifestazione del progetto di Maraini di posizionare la Biennale e il Sindacato come i principali enti incaricati di organizzare mostre d'arte italiana contemporanea all'estero. Con la mostra di Vienna venne dunque collaudato un sistema efficiente di sinergia tra Sindacato, Biennale, alcune gallerie private e l'appoggio di istituzioni sul campo quali le sezioni all'estero della «Dante Alighieri», il fascio locale o i consolati italiani.

Come osserva De Sabbata, per Maraini «le mostre all'estero rappresentarono [...] una sorta di secondo fronte nella promozione dell'arte italiana ma anche strumento di relazione diplomatica più ampia».¹⁵ Infatti, la scelta di Vienna per mostrare «lo sviluppo artistico che meglio [mostra] l'Italia dell'azione, viva e operante sotto il segno del Fascio [...] in una parola quel che deriva dai precetti

¹¹ 54. *Jahresausstellung. Moderne italienische Kunst. Die zeitgenössische Medaille in Deutschland u. Österreich, Künstlerhaus Wien* 1933. La presenza di un rappresentante del governo italiano era stata proposta da Maraini a Benito Mussolini, ma egli non l'aveva ritenuta necessaria. Dispaccio telegrafico di Guido Beer a Antonio Maraini, 29 marzo 1933, ACS-PCM-14/1.1638, *Esposizione d'arte italiana a Vienna*. Da febbraio 1933, invece, Hans Ranzoni si era premurato perché Miklas fosse presente all'inaugurazione, perché «si tratta della prima grande mostra di artisti italiani a Vienna da molti decenni a questa parte, resa possibile solo dal fatto che l'Italia si fa carico di tutti i costi di trasporto e assicurazione da e per Vienna. In considerazione di questo generoso sostegno a un progetto culturale da parte dell'Italia, ci permettiamo di chiederLe, Signor Presidente Federale, di voler gentilmente assumere il patrocinio di questa mostra. L'intenzione è di inaugurare la mostra il 1° aprile e vi preghiamo gentilmente di voler partecipare anche all'inaugurazione ufficiale.» Vienna, Künstlerhaus-Archiv im Wiener Stadt- und Landesarchiv (d'ora in poi K-A), *Italienische Kollektion*, Lettera di Hans Ranzoni al presidente Wilhelm Miklas, 28 febbraio 1933

¹² «Ranzoni, Hans», in Vollmer 1934, vol.28, p. 14, <https://repozytorium.biblos.pk.edu.pl/resources/38182/browse#page/26> (consultato il 18 gennaio 2024)

¹³ Zorzi 1933; Antonio Maraini a Guido Beer, 7 marzo 1933, ACS-PCM-14/1.1638, *Esposizione d'arte italiana a Vienna*.

¹⁴ *Catalogue de l'Exposition su Novecento Italiano. Peinture Sculpture Décoration* 1929.

¹⁵ De Sabbata 2006, p. 33.

etici e civili di Mussolini» era tutt'altro che casuale¹⁶. Per salvaguardare il confine del Brennero e mantenere lo status quo emerso dai trattati di Versailles, il regime di Mussolini sosteneva i gruppi austro-fascisti sia contro i social-democratici anti-fascisti che contro i nazionalsocialisti favorevoli a un'*Anschluss* con la Germania¹⁷. Il governo corporativo-dittatoriale di Engelbert Dollfuß (1932-1934) – il cui assassinio l'anno successivo rappresentò il momento di maggiore crisi tra l'Italia fascista e la Germania nazista – appoggiava il progetto di Mussolini per l'Austria, e infatti i contatti tra i due furono molto intensi proprio nei mesi centrali del 1933, quando era aperta la mostra al Künstlerhaus; non è un caso che Dollfuß facesse parte del Comitato d'Onore di «*Moderne Italienische Kunst*».

Il giorno dell'inaugurazione, fuori dal Künstlerhaus sventolavano il tricolore italiano accanto alla bandiera dell'Austria.¹⁸ «*Moderne Italienische Kunst*», dunque, risultò «funzional[e] a precise scelte di politica estera» – come ha evidenziato Giuliana Tomasella, una caratteristica dominante dei progetti di diplomazia artistica e culturale intrapresi da Maraini negli anni Trenta¹⁹.

1. Aprile-giugno 1933 a Vienna: «*Moderne Italienische Kunst*» al Künstlerhaus di Vienna

Come farà in futuro per altri progetti di diplomazia culturale, anche nel caso della mostra di Vienna Maraini si appoggiò a una figura di raccordo tra i mondi artistici italiani e austriaci che sarà fondamentale per la riuscita dell'evento (anche se il suo contributo non verrà sufficientemente riconosciuto dalla stampa): Helma Caroline Brock de Gironcoli (1898-1981), scrittrice viennese sposata con l'urologo e poeta goriziano Franco de Gironcoli e allora residente a Conegliano, la quale nel 1932 aveva allestito insieme a Carl Moll il padiglione dell'Austria alla Biennale, con opere di Oskar Kokoshka, Georg Ehrlich e Alfred Kubin, tra gli altri²⁰.

¹⁶ *Dopo settant'anni. 135 artisti italiani con 286 opere a Vienna 1933*

¹⁷ Si vedano Collotti 1965; Di Nolfo 1974; Ara 1989; Stuhlpfarrer 1990; Talos e Wenninger 2017; Wohnout 2018; Toro 2024.

¹⁸ Maurizi 1933.

¹⁹ Tomasella 1996, p. 50.

²⁰ *XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1932*, pp. 256-263. In quell'occasione, le opere austriache furono esposte nel padiglione tedesco, dato che la Germania non aveva partecipato a quell'edizione della Biennale. Nell'edizione seguente, anche grazie all'interessamento di Helma de Gironcoli, l'Austria poté inaugurare il proprio padiglione, progettato da Josef Hofmann. Antonio Maraini a Romolo Bazzoni, 6 gennaio 1934 e 19 gennaio 1934, Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee- Biennale di Venezia, Attività 1894-1944 (serie cosiddetta Scatole Nere), 133. *Corrispondenza Segretario Antonio Maraini*. Nel 1935, grazie all'aiuto di Maraini, de Gironcoli organizzò a Roma e Firenze una mostra di disegni e acquerelli di artisti austriaci. In una lettera di Franco Ciarlantini, fu descritta come «moglie di un nostro camerata e

Benché la stampa sia austriaca che italiana l'abbiano ridotta a "una dama di società amante dell'arte" oppure a "una gentile signora veneziana, viennese d'origine", in verità Brock de Gironcoli fu decisiva per la riuscita della mostra.²¹ Sin dal dicembre 1932, Brock de Gironcoli si incaricò non soltanto di proporre la mostra alla *Künstlergenossenschaft* e di intermediare tra Ranzoni (che non conosceva l'italiano) e Maraini (che non conosceva il tedesco), ma anche di proporre degli artisti per la mostra e di condurci delle visite guidate, di parlarne alla radio²², di invitare Maraini a scrivere l'introduzione al catalogo della mostra e di tradurre questo testo al tedesco²³. Soprattutto fu lei a farsi portavoce del desiderio della *Genossenschaft bildender Künstler* di avere una mostra di qualità: come de Gironcoli scrisse a Maraini, «la prego di fare il possibile per avere una scelta seria e limitata. A l'estero [sic] non dovrebbero figurare che artisti che in Italia hanno già una fama consolidata».²⁴

Quando era stato contattato per la prima volta con la proposta di organizzare una mostra a Vienna, Maraini aveva spedito a de Gironcoli il catalogo della mostra organizzata dalla «Dante Alighieri» in Germania «per vedere come sono state fatte le cose laggiù»; possiamo supporre, dunque, che la risposta di de Gironcoli fosse legata al desiderio di fare invece una esposizione più innovativa e completa²⁵. Infatti, anche se Maraini originalmente avrebbe voluto scegliere tra le opere esposte alla Biennale del 1932 (come aveva fatto Gerolamo Cairati, l'organizzatore della esposizione in Germania), grazie all'insistenza di Brock de Gironcoli la mostra viennese adottò tutt'altro carattere – senza questo vincolo, essa poté includere una serie di artisti che davano un panorama sicuramente più esauriente della produzione artistica dell'Italia fascista²⁶. La Biennale però mise a disposizione i propri funzionari (in particolare Romo-

fervida amica dell'Italia». Franco Ciarlantini a Galeazzo Ciano, 27 febbraio 1935, Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, b. 14 «Austria 1931-33», *Mostra di pittori austriaci in Italia*. Nel 1948 e nel 1950 fu delegata della partecipazione nazionale austriaca alla Biennale. Tra le sue opere si ricordano *Storie naturali* (Treviso: Libreria Canova, 1954) e la curatela delle lettere che le inviò l'artista Alfredo Kubin (*Briefe an eine Freundin*, Vienna: Bergland-Verlag, 1965 e *Lettere a un'amica*, Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1969). Per la partecipazione dell'Austria alla Biennale si veda Sharp 2013.

²¹ Friedmann 1933; *La Mostra d'arte italiana contemporanea è partita da Venezia per Vienna* 1933.

²² *Radio Wien*, «Arbeiter Zeitung», 3 aprile 1933.

²³ Helma de Gironcoli a Antonio Maraini, 7 marzo 1933, Roma, Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondo Antonio Maraini, 3. Come Organizzatore. 1. Commissario Nazionale Sindacato Fascista Belle Arti. Mostre all'Estero. *Mostra d'Arte Italiana a Vienna* (1933), d'ora in poi GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna* (1933).

²⁴ Helma de Gironcoli a Antonio Maraini, 18 febbraio 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna* (1933)

²⁵ Antonio Maraini a Helma de Gironcoli, 3 febbraio 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna* (1933)

²⁶ Antonio Maraini a Helma de Gironcoli, 24 dicembre 1932, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna* (1933)

lo Bazzoni e Giulio Baradel) e la propria infrastruttura per l'organizzazione della mostra, dato che le opere si concentrarono a Venezia prima di partire per Vienna. E proprio in quest'occasione dimostrò la sua eccezionale efficienza: l'invito ufficiale a organizzare la mostra giunse a Maraini il 3 febbraio 1933, il 5 marzo la scelta delle opere era compiuta e l'introduzione al catalogo scritta, il 20 marzo le più di 300 opere lasciarono l'Italia e dieci giorni dopo aprì la mostra, messa a punto con estrema rapidità.

Da quanto riportato dalla stampa, la *Genossenschaft bildender Künstler* ebbe l'iniziativa della mostra, mise a disposizione i suoi spazi al Künstlerhaus e propose una rosa dei nomi, «quelli che, impersonando i caratteri più tipici della pittura italiana d'oggi, suscitano maggiormente l'interesse degli artisti e del pubblico stranieri».²⁷ Tra questi figuravano alcuni che alla fine non furono inclusi nell'esposizione: Armando Spadini, Amedeo Modigliani, Felice Carena, Cipriano Efisio Oppo, Ardengo Soffici e Arturo Dazzi. Altri, invece, lo furono: Arturo Tosi, Felice Casorati, Carlo Carrà, Mario Sironi, Achille Funi, Ferruccio Ferrazzi, e tra gli scultori Romani Romanelli, Libero Andreotti, Arturo Martini e Attilio Selva.²⁸ In un secondo momento, però, de Gironcoli e Ranzoni chiesero a Emilio Bodrero (quale Presidente della Confederazione Professionisti e Artisti) di far integrare tale lista, per «completare il quadro fedele e vivo delle forze e delle tendenze più rappresentative del rinnovamento artistico creato in Italia dalla Rivoluzione Fascista».²⁹

Bodrero si affidò dunque a Maraini, che aiutato dai pittori Ferruccio Ferrazzi e Alberto Salietti, scelse pittori, scultori e artisti grafici che avevano partecipato alla Biennale di Venezia oppure alla Quadriennale di Roma, per presentare al pubblico una produzione artistica che avesse ricevuto l'*imprimatur* del sistema artistico fascista e che fosse «più rappresentativ[a] delle moderne tendenze dell'arte nostra»³⁰, «raccoglie[ndo] opere soltanto degli artisti più noti delle correnti nuove rappresentanti l'Italia Fascista», come scrisse Maraini nella relazione che inviò a Mussolini poco dopo l'inaugurazione della mostra.³¹ Per fare però una «esposizione sicuramente buona», Maraini dovette intervenire molto attivamente, come lo indica un appunto di suo pugno su un elenco di artisti: «Aggiunto a questo elenco invitati su espresso desiderio di avere una esposizione sicuramente buona venutomi dalla incaricata di Vienna», cioè Brock de Gironcoli.³² Ad esempio, Maraini si appoggiò alla Galleria

²⁷ Hans Ranzoni ad Antonio Maraini, 3 febbraio 1933, K-A, *Italienische Kollektion*; Zorzi 1933.

²⁸ [Elenco di artisti], 3 febbraio 1933, K-A, *Italienische Kollektion*.

²⁹ Zorzi 1933.

³⁰ «La Mostra d'arte italiana contemporanea è partita da Venezia per Vienna»; Zorzi 1933.

³¹ Antonio Maraini, [Relazione], 11 aprile 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna (1933)*.

³² [Elenco di artisti], 3 febbraio 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna (1933)*.

Milano per ottenere opere di Funi, de Chirico, Filippo de Pisis, Sironi, Tosi e Tozzi, e a quella del Milione per opere di Gabriele Mucchi³³. L'obiettivo era mostrare, come scrisse Maraini nella sua relazione «opere soltanto degli artisti più noti delle correnti nuove rappresentanti l'Italia fascista».³⁴

Alcuni dei pittori scelti erano anche presenti nella mostra della «Dante Alighieri» in Germania: oltre ai *novecentisti* Arturo Tosi, Alberto Salietti, Mario Sironi e Achille Funi, anche Antonio Barrera, Baccio Maria Bacci, Primo Conti, Arturo Dazzi, Raffaele De Grada, Pietro Marussig, Francesco Messina, Cesare Monti, Carlo Sbisà e Gianni Vagnetti erano presenti in entrambe. Maraini riuscì però a includere anche altri artisti assenti dalla mostra in Germania ma già molto noti in Italia e all'estero: Felice Carena, Carlo Carrà (fig. 2), Felice Casorati; i «romani» Amerigo Bartoli, Antonio Donghi e Ferruccio Ferrazzi; Giorgio Morandi e gli *italiens de Paris* Massimo Campigli, Filippo de Pisis (fig. 3) e Giorgio de Chirico, con due nudi e un quadro sul tema dei gladiatori.

Da sottolineare è la presenza degli «espressionisti» Mario Mafai e Fausto Pirandello, che avevano esposto entrambi alla Biennale del 1932, e di almeno due artisti ebrei, Arturo Nathan (fig. 4) e Corrado Cagli – ciò che si era accuratamente evitato di fare per le mostre italiane in Germania, essendo già ben noto l'antisemitismo dilagante negli ambiti conservatori della cultura tedesca. E non limitato dalla diffidenza di alcuni settori del mondo artistico tedesco per i futuristi, Maraini riuscì a includere a Vienna opere di alcuni tra i più noti: Enrico Prampolini, Fortunato Depero (fig. 5), Fillia, Gerardo Dottori (fig. 6) e Pippo Rizzo. Infine, e grazie al diretto interessamento di Margherita Sarfatti, anche Giuseppe Capogrossi e Cagli, coloro che Waldemar George chiamerà «*jeune École de Rome*», furono inclusi nella mostra³⁵. A Vienna, dunque si propose una immagine dell'arte dell'Italia di Mussolini più eterogenea di quella presentata in quello stesso anno in Germania, forse con l'intento di porre l'accento sulla comunanza culturale tra il fascismo austriaco e italiano e di stabilire una divergenza (almeno dal punto di vista artistico) dal regime nazista.

A Vienna la scultura era meno presente della pittura, ma con alcuni nomi importanti: Francesco Messina, Marino Marini, Arturo Martini, Romano Romanelli, Attilio Selva e pure due opere di Maraini stesso. Ma una novità

³³ Giulio Baradel a Antonio Maraini, 14 marzo 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna (1933)*. La Galleria Milano inviò più di 70 opere a Vienna. K-A, *Italienische Kollektion*, «Fotografie di opere inviate a Vienna per la mostra d'arte italiana rimessesi dalla Galleria Milano S.A. Milano».

³⁴ Antonio Maraini, [Relazione], 11 aprile 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna (1933)*.

³⁵ Margherita Sarfatti a Antonio Maraini, 13 marzo 1933; Emilio Bodrero a Antonio Maraini, 10 marzo 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna (1933)*; George 1933. Si veda anche Morelli 2018, p. 412.

fu la significativa presenza di grafica, raccolta con la collaborazione di Carlo Alberto Petrucci, direttore della Regia Calcografia e fiduciario della Sezione Bianco e Nero del Sindacato Belle Arti, che pubblicherà qualche mese dopo un articolo riccamente illustrato sull'argomento per la rivista austriaca *Der Graphischen Kunst*, sottolineando il ruolo positivo che l'organizzazione corporativa fascista degli artisti aveva avuto sulla educazione, creazione e promozione dell'arte grafica italiana³⁶ (fig. 7).

A livello di rappresentazione regionale (qualcosa di molto importante per il Sindacato Belle Arti, che si pregiava di aver uniformato l'accesso al sistema artistico e superato l'atavico regionalismo dell'arte italiana), la distribuzione degli artisti non era particolarmente bilanciata, anche se Bodrero chiese di consultare i segretari locali del Sindacato per includere artisti in proporzione regionale³⁷. La stragrande maggioranza degli artisti presenti a Vienna operava in Lombardia, seguiti da toscani, laziali e veneti, oltre a qualche presenza piemontese (Casorati, Gigi Chessa e Fillia), emiliana (Morandi, Bruno Saetti e Guglielmo Pizzirani), ligure (Oscar Saccorotti e Eso Peluzzi), campana (Giovanni Brancaccio, Franco Girosi e Eugenio Viti) e infine, Pippo Rizzo come unico artista siciliano, oltre ai quattro cosiddetti «artisti italiani all'estero»: de Chirico, Campigli, Prampolini e de Pisis³⁸.

Una preziosa fotografia della prima sala, ritrovata nell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, ci permette di ricostruire l'elegante allestimento delle otto sale al primo piano della Künstlerhaus³⁹ (fig. 8). Ricorda quello delle Biennali di Maraini: le opere collocate ad altezza della vista, disposte su un'unica linea e alternando quadri più grandi (ad esempio *San Sebastiano* di Giuseppe Capogrossi) a quelli più piccoli, mentre le sculture poggiavano su eleganti piedistalli, come *Ballerina allo specchio* di Francesco Messina.

2. L'asse Vienna-Roma

Il 1° aprile, giorno dell'inaugurazione a Vienna, Maraini pronunciò un discorso dove affermava che la mostra, nei mesi di preparazione, era andata

³⁶ Petrucci 1933.

³⁷ «Per gli altri cento suddividere i posti fra le regioni in proporzione e incaricare i segr.[etari] reg.[ionali] a fare le designazioni», deciso da S.E.Bodrero», 9 febbraio 1933, appunto manoscritto di Antonio Maraini, «Elenco degli artisti aggiunti per la Mostra d'Arte italiana a Vienna», GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna* (1933)

³⁸ «Mostra d'arte italiana. Vienna. Artisti che hanno notificato le loro opere», 12 marzo 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna* (1933)

³⁹ Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee- Biennale di Venezia, Fototeca «Mostre all'Estero». 1933- *Vienna- Mostra d'arte figurativa*.

assumendo «una importanza e un significato sempre maggiori, per l'interessamento ad essa posto dal [...] Governo italiano», indicando il ruolo che la politica internazionale aveva svolto nella organizzazione di una esposizione d'arte contemporanea, dato che essa coincideva con un periodo di grande avvicinamento tra l'Italia e l'Austria in funzione anti-*Anschluss* e anti-nazista.

La mostra al Künstlerhaus, secondo Maraini, era «una antologia ed una sintesi [dell'arte italiana contemporanea] quasi completa, ove le maggiori personalità e le tendenze migliori sono rappresentate con sufficienze larghezza per poterle comprendere». E quindi, i visitatori vi avrebbero chiaramente notato «il profondo mutamento di spirito e di gusto» rispetto ad altre manifestazioni artistiche italiane del passato:

È la manifestazione riflessa nell'arte, di quella profonda trasformazione che l'Italia ha subito nella sua coscienza [sic], nella sua etica, nella sua vita tutta interiore ed esteriore, per virtù del pensiero e dell'azione di Benito Mussolini, attuatesi nel Fascismo. È perché noi siamo diversi da ieri, che diversa è la nostra arte, e perché intimamente rinnovati rinsanguati da una idealità rianimatrice di tutte le più alte e sane energie umane, che possiamo recare una parola diversa, nuova, nostra, ove rispuntano gli echi di una grandezza che già altre volte, nella storia, Roma seppe toccare. Arte e vita, dunque, sono per l'Italia di oggi una cosa sola.

Grazie al Sindacato Belle Arti, «ove trova protezione pei suoi bisogni», continuava Maraini, «l'artista ha oggi un suo posto ed una sua funzione riconosciutagli dallo Stato» e dunque egli «sente così riconosciuta la dignità e la nobiltà della sua missione, è spronato a lavorare con sempre maggior fervore».⁴⁰ Un paio di giorni dopo l'inaugurazione, Maraini pronunciò un'importante conferenza alla «Dante Alighieri» di Vienna proprio sull'azione del regime a favore dell'arte contemporanea.⁴¹ Il Sindacato veniva da lui descritto non come «un cenacolo estetico, ma piuttosto [...] una vasta associazione di artisti, non esclusivo né limitato all'alta cultura, ma [...] un movimento di massa». Per chiarire quale fosse la funzione degli artisti all'interno dello stato fascista, veniva anche indicato che «il Duce e il Fascismo non hanno mai chiesto agli artisti di piegare l'arte a una propaganda di carattere politico come succede in Russia, ma lasciano loro la più grande libertà di concezione e di rappresentazione, mirando soltanto a far sì che gli artisti sentano l'importanza della magnifica missione che li eleva a rappresentanti di un'Italia che è infinitamente più alta di quello che non fosse prima.»⁴² Secondo Maraini, il regime fascista

⁴⁰ Antonio Maraini, «Discorso per l'inaugurazione della Mostra Italiana», 1 aprile 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna (1933)*

⁴¹ Antonio Maraini, [Relazione], 11 aprile 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna (1933)*; Antonio Maraini a Guido Beer, 3 aprile 1933, ACS-PCM- 14/1.1638, *Esposizione d'arte italiana a Vienna*.

⁴² C.M 1933.

offriva ai propri artisti una «libertà di concezione e di rappresentazione» che trovava conferma nella pluralità di linguaggi artistici esposti al Künstlerhaus, dal futurismo all'espressionismo, dal *Novecento* alla metafisica.

Anche la prefazione di Maraini al catalogo di «*Moderne Italienische Kunst*» metteva in luce il rapporto tra l'arte in mostra e il fascismo:

Qui tutto parla e doveva parlare il linguaggio dell'italiano d'oggi; tutto dice la sua volontà di creare e di costruire, il senso del dovere e dell'obbedienza, il coraggio e la fede, l'amore della natura e della sanità, in una parola quel che deriva dai precetti etici e civili di Mussolini. E ciò non letterariamente per mezzo di soggetti e dei fatti rappresentati ma in quanto il modo della figurazione, il disegno, il colore, la composizione stessa delle opere tendono ad esprimere quei sentimenti.

«Infatti se ben si guarda le opere esposte», continuava Maraini,

si noterà che in genere la linea del loro disegno non ricerca un'eleganza calligrafica di contorni ma determina con risolutezza sommaria e talvolta prepotente la struttura architettonica dei corpi e dei paesi; il tono del loro colore non si attarda in piacevolezza variopinta ma semplice e austero si riduce a delle opposizioni di chiaro scuro potente; e la forma della loro plastica non vibra capricciosa e carezzevole ma brusca e decisa riassume in pochi piani le masse. Da ogni elemento pittorico e plastico, insomma balza viva un animo ben più incline all'energia che alla mollezza, al coraggio che al piacere, un animo che reca in sé un ideale di virile sanità e potenza⁴³.

Anche se sappiamo come la mostra era stata il risultato di un calibrato calcolo tra i vari sindacati regionali, Maraini lo negava, scrivendo nella introduzione al catalogo che «non è il caso di attardarsi qui a distinguere e additare gli artisti lombardi, toscani, veneti, piemontesi, romani, napoletani e così via, inquadrati come sono tutti nel Sindacato nazionale». Per Maraini, infatti, «il regionalismo e provincialismo lasciatoci in retaggio dal tempo della Italia divisa» è andato «scomparendo per dar luogo a una visione nazionale ove tutte le tradizioni e aspirazioni della penisola fondono in una nuova rinascita»⁴⁴.

Il rapporto tra l'arte presentata al Künstlerhaus e il regime di Mussolini era ben chiaro anche ai visitatori austriaci. L'11 aprile, infatti, il pittore e storico dell'arte Robert Eigenberger, direttore della galleria d'arte della *Akademie der Bildenden Künste*, tenne una conferenza con diapositive al Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, «l'unico straniero non giornalista che abbia parlato a Vienna in luogo pubblico della nostra bella Mostra», come scrisse a Maraini il direttore della «Dante Alighieri» di Vienna, Aldo Mattioli⁴⁵. Ri-

⁴³ Antonio Maraini, «Discorso per l'inaugurazione della Mostra Italiana», 1 aprile 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna (1933)*

⁴⁴ 54. Jahresausstellung. *Moderne italienische Kunst* 1933, pp. 11-12. Pubblicato in italiano come Maraini 1933.

⁴⁵ Aldo Mattioli a Antonio Maraini, 22 aprile 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte*

cordando una sua recente visita a Roma, durante la quale aveva ammirato gli scavi archeologici e il modo in cui venivano integrati nella urbanistica moderna della città, Eigenberger riassumeva l'Italia di Mussolini con il motto «Profonda ammirazione per il passato e impaziente attesa per il futuro». Contro il «nomadismo spirituale» che, secondo Eigenberger, marcava la vita moderna, Mussolini aveva chiamato a raccolta gli artisti – il Sindacato Belle Arti era l'organo attraverso il quale essi partecipavano alla costruzione dello stato fascista, che in cambio chiedeva solo «serietà di impegno ed etica di volontà». Eigenberger aderì dunque senza riserve alla prospettiva presentata da Maraini nella sua introduzione. La mostra al Künstlerhaus, secondo Eigenberger, rivelava

La ricchezza e il nuovo coraggio con cui l'Italia di oggi vuole creare la propria arte e l'ha già creata. Un grande passato incombe dietro di essa, ma i suoi fili sono intrecciati sul telaio del presente. [...] Diventa evidente a chiunque percorra questa mostra che l'Italia, che per tanto tempo ha nutrito il mondo con i valori del suo gigantesco passato, è risorta e, con forza seria e profonda, sta donando al mondo i valori del presente e il futuro; sotto il governo del re Vittorio Emanuele e sotto il segno del potere del fascio, ha trovato in Benito Mussolini il suo araldo e leader («Führer») più altruista.⁴⁶

A un paio di settimane dall'apertura, l'esposizione fu riallestita: ben 44 opere furono sostituite, dato che per questioni di spazio non tutte potevano essere in mostra insieme⁴⁷. Alcune opere importanti quali i due nudi di de Chirico, il *Mezzo nudo femminile* di Achille Funi, *Pescatori* di Carlo Carrà, *Donna con cappello* di Alberto Saliotti, *Uccelli* di Antonio Donghi, *Nudo con paesaggio* di Sironi e *Via e Natura morta* di Filippo de Pisis poterono dunque essere ammirate dal pubblico viennese, che in particolare apprezzò la presenza di paesaggi che non erano stati esposti nell'allestimento precedente, tra cui quelli di Arturo Tosi, Achille Lega, Fioravante Seibezzi e Raffaele de Grada⁴⁸.

3. Polemiche e critiche alla «festa di Vienna»

La mostra di Vienna aspirava a mostrare il meglio della produzione artistica fascista e quindi dovette per forza di cose escludere moltissimi artisti, pro-

Italiana a Vienna (1933); Hans Ranzoni a redazione di giornale non specificato, 6 aprile 1933, K-A, *Italianische Kollektion*. Su Eigenberger si vedano Ferihumer e Schober 2019.

⁴⁶ Robert Eigenberger a Antonio Maraini, 12 marzo 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna* (1933)

⁴⁷ W.B., *Neue Werke in der italienischen Ausstellung des Künstlerhauses*, ritaglio parziale, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna* (1933)

⁴⁸ Helma de Gironcoli a Antonio Maraini, 9 maggio 1933; «Mostra d'arte italiana a Vienna. Opere inviate a Vienna, ma non esposte», GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna* (1933)

vocando proteste che accompagneranno il resto del mandato di Maraini. Egli, infatti, non riuscirà mai del tutto a risolvere il conflitto insanabile tra essere Segretario della Biennale – una istituzione selettiva ed esclusiva – e Commissario Straordinario del Sindacato Belle Arti – che invece doveva coinvolgere il maggior numero di artisti, senza escludere nessuno sulla base della tendenza artistica o tanto meno la qualità. Accorpendo entrambe le cariche, Maraini si facilitò enormemente il lavoro da diplomatico culturale, dato che poté usufruire da un lato dell'infrastruttura ben roduta della Biennale nel gestire i rapporti con l'estero, dall'altro dell'appoggio capillare del regime al Sindacato Belle Arti. Eppure, come molti fecero notare fino alla fine del ventennio, c'era un fondamentale conflitto di interessi tra le due cariche di Maraini, ed esso venne alla luce per la prima volta proprio nel 1933.

Le critiche furono dirette soprattutto alla funzione stessa del Sindacato, il che ci dà un'idea sulla posta in gioco per Maraini. Le responsabilità dell'organizzazione e scelta delle opere per Vienna non erano infatti del tutto chiare. Anche se molti (ma non tutti) degli inviti agli artisti provenivano direttamente dalla *Genossenschaft bildender Künstler*⁴⁹, che cedette gratuitamente l'uso dei propri spazi e si sobbarcò le spese per il catalogo e la pubblicità, non solo il Sindacato Belle Arti si occupò della organizzazione ma anche il finanziamento di parte della mostra (spese di trasporto e di assicurazione) fu a carico della Confederazione Professionisti e Artisti e della Direzione Antichità e Belle Arti del Ministero della Educazione Nazionale – una differenza significativa rispetto alla mostra organizzata dalla «Dante Alighieri» in Germania, che era stata interamente a carico di questa associazione (in teoria privata e indipendente, anche se già fascistizzata) e delle *Kunstvereine* tedesche e che quindi aveva evitato molte polemiche⁵⁰.

Fin dalle fasi preparatorie dell'esposizione al Künstlerhaus, resa nota tramite i giornali, diversi artisti iniziarono a protestare con la commissione accorgendosi di essere stati esclusi. De Bernardi e Bernardino Palazzi, ad esempio, presenti entrambi nella mostra di Cairati, si lamentarono direttamente con Maraini, che però non escluse che «siccome ci sarà certo qualche mancanza, si potrà caso mai fare le sostituzioni con questi».⁵¹ Anche Cagnaccio di San Pietro protestò per la sua esclusione da Vienna⁵².

⁴⁹ Copia della lettera-invito in ACS-PCM- 14/1.1638, *Esposizione d'arte italiana a Vienna*. Si vedano inoltre le risposte di Antonio Carbonati, Carlo Carrà e di Giorgio Morandi all'invito di Ranzoni in K-A, *Italienische Kollektion*.

⁵⁰ Emilio Bodrero a Antonio Maraini, 7 luglio 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna (1933)*

⁵¹ Antonio Maraini a Alberto Salietti, 9 marzo 1933, GNAM-FAM-CO-ME, «Mostra d'Arte Italiana a Vienna (1933)»

⁵² Cagnaccio di San Pietro a Antonio Maraini, 12 marzo 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna (1933)*

Gli artisti, infatti, non riuscivano a capire perché, se erano regolarmente iscritti al Sindacato e avevano esposto nelle Biennali, Quadriennale o esposizioni sindacali, venivano esclusi quando si trattava di fare una mostra all'estero. Come lamentava la scultrice Antonietta Paoli Pogliani, «da anni sono sindacata, pago tasse rilevanti per la mia professione di artista, e non ne ho nessun vantaggio, non solo, ma nessun lavoro».⁵³ Risultava arduo conciliare l'inclusione a livello sindacale con l'esclusione dalle rassegne estere, soprattutto perché un'unica persona guidava istituzioni divergenti come il Sindacato e la Biennale, le quali, sulla carta, agivano in modo coordinato per la promozione dell'arte contemporanea fuori dall'Italia.

Informato che gli artisti esclusi intendevano iniziare sulla stampa una campagna contro la mostra di Vienna, e di conseguenza contro il Sindacato Belle Arti, Maraini chiese l'intervento di Mussolini per far sì che «i giornali siano invitati a non prestarsi alle eventuali richieste degli artisti esclusi».⁵⁴ Mussolini acconsentì a quest'opera di censura, eppure alcune critiche alle scelte di Maraini apparvero comunque sul romano *Il Tevere*⁵⁵ e su *Perseo*, il giornale diretto dal critico anti-*Novecento* Arturo Francesco Della Porta, che anni fa aveva già condannato le mostre all'estero di Margherita Sarfatti perché presentavano il suo movimento come l'unica arte fascista ufficiale e perché erano organizzate senza coinvolgere il Sindacato Belle Arti, per altro sul cui funzionamento (per Della Porta segnato dal clientelismo e da preferenze ingiustificate per certe tendenze artistiche) egli aveva delle rimozioni.⁵⁶

Illustrato con una vignetta che ironizzava sulle opere presentate a Vienna (con rappresentazioni caricaturali dell'Italia turrata nello stile di de Chirico, Sironi, Campigli e Casorati), «I invitati alla festa di Vienna», la descriveva come «l'ultimo schiaffo appoggiato sulle guancie [sic] degli artisti Italiani».⁵⁷ L'autore criticava che non solo fossero stati esclusi moltissimi artisti, ma anche che fossero inclusi nella mostra di Vienna alcuni non appartenenti al Sindacato Belle Arti, probabilmente un riferimento a de Chirico, che si era iscritto al Partito Fascista solo di recente⁵⁸ (fig. 9).

Anche se dal nostro punto di vista quella di Vienna poteva sembrare una

⁵³ Antonietta Paoli Pogliani a Antonio Maraini, 5 marzo 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna* (1933).

⁵⁴ Guido Beer, «Appunto per l'on.le capo dell'Ufficio Stampa di S.E. il Capo del Governo», ACS-PCM- 14/1.1638, *Esposizione d'arte italiana a Vienna*.

⁵⁵ Melli 1933.

⁵⁶ Si vedano della Porta 1930. Su della Porta si veda della Porta 1931, p. 152 ma anche la sua autopresentazione su *Perseo*, «Il sottoscritto è nato a Milano quarant'anni fa, è Ufficiale decorato e Mutilato di Guerra della III Armata, abituato a trattare gli Austriaci in trincea e sulle piazze nel '19 ecc. i sovversivi e i facinorosi. Da oltre dieci anni appartiene al Partito Fascista». della Porta 1933, p. 4.

⁵⁷ *Mostre all'estero. I invitati alla festa di Vienna* 1933, p. 3.

⁵⁸ *Giorgio de Chirico si è iscritto al Partito*, 1933.

mostra di consenso che includeva futuristi, *novecentisti*, «scuola romana» e una pluralità di altre tendenze dell'arte dell'Italia fascista, per *Perseo* essa non lo era affatto:

Se Vienna ha fatto degli inviti al «Sindacato» il Sindacato aveva l'obbligo di invitare gli artisti *di ogni tendenza*. Se Vienna ha invitato una sola tendenza bisogna rispondere che l'Italia ha un «Sindacato» il quale accoglie *tutte le tendenze* e non serve affatto (almeno così dice la legge) gli interessi e le ingordigie di una minoranza che scandalosamente la fa da padrone in barba ad ogni elementare dovere e disciplina fascista.

Morale: il Sindacato Belle Arti non è una bottega!⁵⁹

Nel numero successivo, *Perseo* diede spazio alle proteste di uno degli artisti esclusi da Vienna, perché (secondo *Perseo*) «antinovecentista», dato che «nel blocco delle opere che da Venezia partirono per Vienna figurano solo quelle novecentiste».⁶⁰ *Perseo* addirittura pubblicò una lettera privata di Ranzoni allo scultore napoletano Filippo Cifariello, che aveva protestato per essere stato escluso da Vienna e aveva scritto direttamente a Ranzoni proponendo opere sue «contrarie all'espressione artistica ultramoderna» tipica del gruppo di «giovani artisti che oggi in Italia controllano la vita artistica ufficiale»⁶¹.

Ranzoni, incautamente, rispose a Cifariello (come apparve sul *Perseo*) che «non abbiamo la minima influenza sulla messa insieme e la scelta delle opere. Il materiale da esporre ci perviene in un blocco chiuso da Venezia», senza rendersi conto di come tali frasi potevano essere lette dai nemici di Maraini⁶². E infatti Ranzoni si scusò personalmente con Maraini (con un testo scritto da de Gironcoli, sempre diplomatica, che si era anche incaricata di informare Ranzoni del suo *faux pas*)⁶³ perché «una mia lettera privata [è] stata pubblicata senza autorizzazione per servire a una campagna contro di lei» e aggiunse che «tengo a confermarle che tutta l'Esposizione italiana di Vienna è stata fatta di comune accordo e con nostra piena soddisfazione»⁶⁴ – anche se non poteva negare che nella sostanza le critiche di Cifariello e la sua risposta «corrispondessero a verità»: «abbiamo espresso il desiderio di vedere rappresentati solo gli artisti italiani moderni più eccezionali, desiderio che voi avete esaudito in modo ammirevole»; ciò inevitabilmente comportava delle esclusioni⁶⁵. Come scrisse in privato Ranzoni a de Gironcoli, «Il professor Cifariello non è stato

⁵⁹ *Mostre all'estero. I invitati alla festa di Vienna 1933*, p. 3. Corsivi nel testo originale.

⁶⁰ *Sul convito di Vienna. Precisiamo... la verità*, 1933, p. 3. Corsivi nel testo originale.

⁶¹ Filippo Ciccariello a Hans Ranzoni, 6 marzo 1933, K-A, *Italienische Kollektion*.

⁶² *Sul convito di Vienna. Precisiamo... la verità*, 1933, p. 3. Corsivi nel testo originale. La risposta originale di Ranzoni a Cifariello, datata 12 marzo 1933, K-A, *Italienische Kollektion*.

⁶³ Helma de Gironcoli a Hans Ranzoni, senza data, K-A, *Italienische Kollektion*.

⁶⁴ Hans Ranzoni a Antonio Maraini, 16 giugno 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna (1933)*.

⁶⁵ Hans Ranzoni a Antonio Maraini, 12 maggio 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna (1933)*

l'unico a rivolgersi a noi per lamentarsi», probabilmente riferendosi a Gabriele Mucchi, che da Parigi aveva proposto di inviare alcune sue opere per l'esposizione.⁶⁶ «In Italia è la stessa cosa che ovunque: chi non è incluso si lamenta e bisogna semplicemente ignorarlo, altrimenti non si farebbe mai nulla. Accontentare tutti è un'arte che nessuno padroneggia; chiunque abbia un minimo di responsabilità lo sa»⁶⁷.

Echi della campagna denigratoria contro il Commissario, accusato «di aver agito con parzialità e metodi personali»⁶⁸, arrivarono dunque fino a Vienna, tant'è che gli artisti della *Künstlergenossenschaft* inviarono una lettera di solidarietà a Maraini⁶⁹. Il Segretario della Biennale non esitò a riferirsi ai suoi critici su *Perseo* e *Il Tevere* come «i soliti denigratori», che condannavano la mostra di Vienna «perché nella loro mediocrità non hanno potuto essere invitati là dove il buon nome d'Italia doveva essere rappresentato dai migliori»⁷⁰. Le critiche di questi «soliti incorreggibili malcontenti», secondo Maraini, non potevano svalutare però la mostra di Vienna, «compiuta con quei criteri che sono necessari quando si tratti di mostre all'estero»⁷¹. Giovava altresì il fatto che «il Governo [...] e primo il Duce, ha approvato in tutto la mostra».⁷²

Anche se la maggior parte delle recensioni alla mostra pubblicate in Austria furono positive (e solo risposte benevole furono riportate nella stampa italiana)⁷³, qualche nota negativa non era mancata neanche all'estero, anche se con ragioni ben diverse da quelle del *Tevere* o *Perseo*.⁷⁴ Alcuni critici rilevavano che c'era poco di essenzialmente italiano in questa mostra: «Ciò è un segnale di quanto l'arte europea sia diventata internazionale» perché «l'arte moderna italiana qui presentata è quindi, soprattutto, eccellente arte moderna in sé.»⁷⁵ Anche la rivista d'arte tedesca *Die Weltkunst* riteneva che «*Moderne Italienische Kunst*» dimostrava che l'arte italiana «si era aperta ai movimenti artistici moderni», anche se il critico aveva delle perplessità: ad esempio, nella mostra di Maraini si sminuiva l'importanza del Futurismo e non si sottolineava a sufficienza il nazionalismo implicito nelle opere di

⁶⁶ Gabriele Mucchi a Hans Ranzoni, 16 marzo 1933, K-A, *Italienische Kollektion*..

⁶⁷ Hans Ranzoni a Helma de Gironcoli, 2 maggio 1933, K-A, *Italienische Kollektion*.

⁶⁸ Antonio Maraini a Hans Ranzoni, 25 giugno 1933, K-A, *Italienische Kollektion*.

⁶⁹ Antonio Maraini a Emilio Bodrero, 26 giugno 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna* (1933).

⁷⁰ Antonio Maraini, [Relazione], 11 aprile 1933 e Antonio Maraini a Emilio Bodrero, 2 maggio 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna* (1933)

⁷¹ Antonio Maraini a Gaetano Polverelli, 28 marzo 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna* (1933).

⁷² Antonio Maraini a Hans Ranzoni, 25 giugno 1933, K-A, *Italienische Kollektion*.

⁷³ *La Mostra italiana a Vienna esaltata da critici ed artisti* 1933; *La critica viennese entusiasta della Mostra d'Arte italiana* 1933; *Un coro di elogi a Vienna per la Mostra degli artisti italiani* 1933.

⁷⁴ «Rezensionen», K-A, *Italienische Kollektion*.

⁷⁵ Wolfram 1933; Macha 1933.

ispirazione classica esposte. La mostra sembrava al critico di *Die Weltkunst* «allestita con troppa superficialità» e presentando una «immagine distorta» dell'arte della «Nuova Italia». ⁷⁶ Ma fu una delle poche risposte davvero critiche ad una mostra che sembra essere stata accolta a Vienna con curiosità e apprezzamento.

A conclusione della mostra la comunità italiana di Vienna regalò alla sezione moderna della *Österreichische Galerie* al Belvedere una natura morta di Filippo de Pisis che era stata esposta al Künstlerhaus e che proveniva dalla Galleria Milano – la seconda opera italiana acquistata da quel museo, dopo una di Giovanni Segantini ⁷⁷ (fig. 10). Questo acquisto era parte di una esplicita strategia di Maraini, che la esponeva a Guido Beer, Capo Gabinetto alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, con il fine di «far così restare ricordo delle Esposizioni d'Arte Italiana all'estero nei Musei stranieri»: Maraini menzionava le nuove acquisizioni italiane al Jeu de Paume di Parigi e al museo d'Arte Moderna di Grenoble, succedutesi alla chiusura della mostra *22 artistes italiens modernes* alla Galleria Georges Bernheim (1932) ⁷⁸. Da parte sua, Martin Haberditzl, direttore della *Österreichische Galerie*, ringraziando per tale donazione, la descriveva come «segno delle relazioni amichevoli e culturali che uniscono i due Paesi» – collegando ulteriormente la mostra al contesto politico del momento ⁷⁹. Come si scriveva su *L'Azione Coloniale*, il giorno della inaugurazione il presidente dell'Austria, Wilhelm Miklas (che aveva affidato il governo a Engelbert Dollfuß proprio per contrastare la crescita del partito nazista in Austria) si augurava che la mostra fosse «un legame di più, che unisse maggiormente con vincoli di simpatia e di amicizia la Repubblica austriaca alla sua grande e potente vicina», cioè l'Italia ⁸⁰.

Già Helma de Gironcoli aveva anticipato a febbraio 1933 che la mostra di Vienna «materialmente non sarà un rendimento, ma moralmente ha più importanza» di quella in Germania ⁸¹. Come la mostra circolante di Cairati, in-

⁷⁶ St.P. N. 1933, p. 2.

⁷⁷ Filippo de Pisis, *Stilleben mit muschel*, 1930, *Sammlung Belvedere*, <https://sammlung.belvedere.at/objects/2092/stilleben-mit-muschel?>, consultato il 24 febbraio 2024. Ubaldo Rochira a Antonio Maraini, 17 luglio 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna* (1933). Anche se la scelta iniziale della comunità italiana era stata una scultura di Romano Romanelli, *Testa di Pugilatore*, l'artista rifiutò di vendere la propria opera per meno del suo valore di mercato. Romano Romanelli a Antonio Maraini, 27 maggio 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna* (1933). All'opera venne però assegnata una «grande medaglia d'oro della Società degli Artisti Viennesi.» Antonio Maraini a Guido Beer, 26 giugno 1933, ACS-PCM- 14/1.1638, *Esposizione d'arte italiana a Vienna*.

⁷⁸ Antonio Maraini a Guido Beer, 16 luglio 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna* (1933).

⁷⁹ Martin Haberditzl a Ubaldo Rochira, 22 giugno 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna* (1933).

⁸⁰ *Esposizione [...] al Kuenstlerhaus Vienna* 1933.

⁸¹ Helma de Gironcoli a Antonio Maraini, 18 febbraio 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mo-*

fatti, neanche questa fu un grande successo dal punto di vista economico; non tutte le opere esposte erano in vendita ma se ne vendettero soltanto quattro: oltre alla natura morta di de Pisis, un *Paesaggio* dello stesso artista (acquistato dall'ambasciatore Preziosi), un'acquaforte di Francesco Chiappelli (*L'invidioso*) e *Venere del Navicello* di Carlo Sbisà, già esposta alla Biennale del 1932⁸².

Ma non importava: gli obiettivi politici e diplomatici erano stati raggiunti: come scrisse Maraini a Bodrero, presidente della Confederazione Professionisti e Artisti, «date le ristrettezze economiche di Vienna e dell'Austria, non v'era da attendersi di più come risultato di vendite. Ma largo e unanime è stato quel successo morale di propaganda dell'Arte Italiana contemporanea che fu il movente principale dell'Esposizione».⁸³ E grande fu anche il risultato per il prestigio personale di Maraini stesso, che ricevette dalla *Kunstlergenossenschaft* la «Medaglia d'argento per speciale merito» in ringraziamento per il suo impegno per la riuscita della mostra.⁸⁴ Anche Helma de Gironcoli ricevette lo stesso riconoscimento, tributategli in quanto «ideatrice» [*Initiatorin*] della mostra, anche se di ciò non rimane traccia negli archivi italiani⁸⁵. Come scrisse Ranzoni a de Gironcoli, «Sappiamo perfettamente che il grande merito di questa mostra è vostro e vi siamo quindi profondamente debitori»⁸⁶.

Il giorno dell'inaugurazione, Maraini affermò che «queste manifestazioni culturali rappresentano il cardine espansionistico di una Nazione»⁸⁷. «*Moderne Italienische Kunst*», la sua organizzazione e ricezione, mette in luce dunque il legame tra arte contemporanea e diplomazia fascista, e fu un banco di prova per un sistema di propaganda culturale che fece uso del capitale simbolico della pittura e scultura sostenute dal regime di Mussolini per creare consenso per quest'ultimo tra gli amatori d'arte stranieri. Come scrisse un recensore della mostra di Vienna, «se vi è una forma di propaganda nazionale sicura, pronta,

stra d'Arte Italiana a Vienna (1933).

⁸² Helma de Gironcoli ad Antonio Maraini, 11 maggio 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna (1933)*. Si veda dal Canton 2014, pp. 165-190. Nel libro delle entrate del Künstlerhaus sono riportati solo gli acquisti di due paesaggi di de Pisis. K-A, *Einlaufbuch 1932-33*, senza pagina. Ma nello stesso archivio è presente la dichiarazione di vendite, datata 7 giugno 1933, dove si confermano le vendite dei due de Pisis, dell'opera di Chiappelli e della tela di Sbisà. Le prime due opere furono vendute a un valore molto più basso di quanto originariamente previsto, con un ribasso del circa 30%. «Verkaufs-Abrechnung», 7 giugno 1933, K-A. *Italienische Kollektion*. L'opera di Sbisà fu acquistata da un consigliere giudiziario [*Gerichtsrat*] di Brastilava, Hans Haller. Hans Ranzoni a Hans Haller, 25 maggio 1933. K-A, *Italienische Kollektion*.

⁸³ Antonio Maraini a Emilio Bodrero, 26 giugno 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna (1933)*.

⁸⁴ Hans Ranzoni a Antonio Maraini, 15 giugno 1933, GNAM-FAM-CO-ME, *Mostra d'Arte Italiana a Vienna (1933)*.

⁸⁵ Hans Ranzoni a Helma de Gironcoli, 15 giugno 1933, K-A, *Italienische Kollektion*.

⁸⁶ Hans Ranzoni a Helma de Gironcoli, bozza giugno 1933, K-A, *Italienische Kollektion*.

⁸⁷ Maurizi 1933.

di effetto durevole, questa è proprio la propaganda che si esercita attraverso le opere dell'ingegno. Con l'eloquenza stessa del loro contenuto esse conquistano gli spiriti migliori, i quali, per il bisogno istintivo di comunicare e di diffondere le conoscenze acquisite, per la naturale generosità che li anima, divengono i più efficaci propagatori di quelle verità che le circostanze o il malvolere degli uomini possono tener nascoste»⁸⁸.

Riferimenti bibliografici / References

54. *Jahresausstellung. Moderne italienische Kunst. Die zeitgenössische Medaille in Deutschland u. Österreich, Künstlerhaus Wien* (1933), catalogo, Vienna: Künstlerhaus.
- Ambrusiano F. (2019), *La mostra d'arte germanica nel 1933. L'Arte della diplomazia: regimi a confronto*, in *Mostre a Firenze 1911-1942: nuove indagini per un itinerario tra arte e cultura*, a cura di Cristiano Giometti, Pisa: Edizioni ETS, pp. 137-149.
- Angelo A. (1989), *Il problema austriaco nella politica italiana, 1936-1938*, «Annali dell'Istituto italo-germanico in Trento» 15, 1989, pp. 301-319.
- Ausstellung neuzeitlicher Italienischer Kunst Kunstverein München; 8. mit 27. Jan. 1933* (1933), catalogo, Monaco di Baviera: Kunstverein.
- Bazzoni R. (1962), *Mostre d'Arte Italiana all'estero organizzate dalla Biennale dal 1931 al 1958*, in *60 Anni Della Biennale di Venezia*, Venezia: Lombroso, pp. XXXI-XXXII.
- Bedarida R. (2022), *Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte Povera, «Like a Giant Screen»*, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- C.M (1933), *La Mostra italiana a Vienna esaltata da critici ed artisti*, «La Gazzetta del Popolo», 3 aprile
- Carli M. (2020), *Vedere il fascismo, arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, Roma: Carocci.
- Catalogue de l'Exposition su Novecento Italiano. Peinture Sculpture Décoration* (1929), catalogo, Nizza: Imprimerie de l'Eclaireur de Nice.
- Collotti E. (1976), *Fascismo e nazionalsocialismo*, in «Fascismo e capitalismo», a cura di Nicola Tranfaglia, Milano, Feltrinelli, pp. 137-158.
- Collotti E. (1995), *Il fascismo e la questione austriaca*, «Il movimento di liberazione in Italia» 81, no. 4, dicembre, pp. 1-23.
- Cortesini S. (2019), *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America*, Monza: Johan & Levi.

⁸⁸ Tedeschi 1933.

- dal Canton G. (2014), *Carlo Sbisà alle Biennali di Venezia tra le due guerre*, in *Carlo Sbisà: 'ai quadri miei non dan libero passo'*, a cura di Luca Caburlotto e Massimo De Grassi, Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, 2014, pp. 165-190.
- De Angelis D. (1999), *Il Sindacato Belle Arti, una ricerca sui documenti dell'Archivio dello Stato dell'E.U.R. a Roma*, Roma: Gruppo 88.
- De Felice R. (1975), *Mussolini e Hitler, i rapporti segreti 1922-1933*, Firenze: Le Monnier.
- De Sabbata M. (2006), *Tra diplomazia e arte, le biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine: Forum.
- della Porta A.F. (1933), *Ancora di «Libro e Moschetto*, «Perseo. Periodico di Arti e Lettere. Quindicinale di vita italiana diretto da A.F. della Porta», IV, n. 3, 1 maggio, p. 4.
- della Porta A.F. (1931a), *Come è giunto il '900 Italiano a Buenos Aires*, «Regime Fascista», Cremona, 9 ottobre.
- della Porta A.F. (1931b), *Chi è della Porta?*, «Cimento» 10, no. 85, p. 152.
- Di Nolfo E. (1974), *I rapporti austro-italiani dall'avvento del fascismo all'Anschluss, 1922-1938*, «Storia e Politica» no. 1-2, pp. 33-81.
- Dopo settant'anni. 135 artisti italiani con 286 opere a Vienna*, «L'Impero», Rome, 2 aprile 1933.
- Durante L. (2006), *Le mostre all'estero della Biennale di Venezia*, «Quaderni della donazione Eugenio da Venezia», 15, pp. 91-101.
- Esposizione [...] al Kuenstlerhaus Vienna* (1933), «L'Azione Coloniale», Roma, 11 maggio.
- Fabi C. (2013), *Novembre 1935, la scultura italiana contemporanea in mostra a Vienna*, «L'uomo nero», 10, pp. 114-129.
- Friedmann A. (1933), *Jahrausstellung im Künstlerhause. Moderne Meister Italiens*, «Neues Wiener Tagblatt», 4 aprile 1933.
- George W. (1933), a cura di, *Exposition des peintres romains Capogrossi, Cavalli, Cagli, Sclavi*, Parigi: Galerie Bonjean.
- Giorgio de Chirico si è iscritto al Partito*, «Perseo. Periodico di Arti e Lettere», IV, 10, 1 giugno 1933, p. 2.
- Goeschel C. (2018), *Mussolini and Hitler, The Forging of the Fascist Alliance*, New Haven: Yale University Press.
- Jankowski P. (2021), *Il lungo inverno del 1933, alle origini della seconda guerra mondiale*, Bari-Roma: Laterza.
- Ferihumer K. e R. Schober (2019), *Lexikon der Österreichischen Provenienz Forschung*, <https://www.lexikon-provenienzforschung.org/en/eigenberger-robert> (consultato il 2 marzo 2024)
- La critica viennese entusiasta della Mostra d'Arte italiana* (1933), «Il Popolo d'Italia», Milano, 5 aprile.
- La Mostra d'arte italiana contemporanea è partita da Venezia per Vienna* (1933), «Gazzetta di Venezia», 21 marzo.

- La Mostra italiana a Vienna esaltata da critici ed artisti*, «Gazzetta del Popolo», Torino, 4 aprile 1933.
- Macha R. (1933), *Bühne, Kunst und Schrifttum*, «Tagesbote», 23 aprile.
- Maraini A. (1933), *La Mostra d'Arte a Vienna. La prefazione di A. Maraini al catalogo*, «Il Popolo d'Italia», Milano, 1 aprile.
- Maurizi M. (1933), *L'arte moderna italiana alla 'Künstlerhaus' di Vienna*, «Il regime fascista», Roma, 4 aprile.
- Melli R. (1933), *Lettera aperta a S.E. Attilio Selva, Commissario del Sindacato Belle Arti del Lazio*, «Il Tevere», Roma, 5 aprile.
- Morelli F.R. (2018), *Exhibitions of Italian Art in Europe*, in *Post Zang Tumb Tuuum, Art Life Politics, Italia 1918-1943*, a cura di Germano Celant, Milano: Fondazione Prada, pp. 412-413.
- Mostre all'estero. I invitati alla festa di Vienna*, «Perseo. Periodico di Arti e Lettere», IV, 6, 1 aprile 1933, p. 3.
- Petersen J. (1975), *Hitler e Mussolini, la difficile alleanza*, Roma- Bari: Laterza.
- Petrillo S. (2021), *The Promotion of Italian Contemporary Art in Central and Eastern Europe between 1934 and 1938*, in *The Art of Power - the Power of Art, Artists, Propaganda and Politics from Late Antiquity to the Contemporary Age*, a cura di Emanuela Costantini, Luca La Rovere, e Ioan C. Opriș, Bucharest: Bucharest University press, pp. 151-171.
- Petrucci C.A. (1933), *Die moderne italienische Graphik , Anlässlich der italienischen Kunstausstellung im Frühjahr 1933 in Wien*, «Die Graphischen Künste», 56, 1, pp. 65-74.
- Quattrocchi L. (2021), *Arte italiana per il nazionalsocialismo. Antonio Maraini e la Ausstellung Italienischer Kunst von 1800 bis zur Gegenwart a Berlino nel 1937*, «Prospettiva», 181-182, pp. 177-186.
- Salvagnini S. (1998), *L'arte in azione. Fascismo e organizzazione della cultura artistica in Italia*, «Italia contemporanea», 173, dicembre, pp. 5-21.
- Salvagnini S. (2000), *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna: Minerva, 2000.
- Schieder W. (2022), *L'ombra del duce, il fascismo italiano in Germania*, Roma: Viella.
- Scholz D. (2011), *Faschistische Bilder in Der Nationalgalerie? Italienische Gegenwartskunst in Berlin 1921-1933*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 53, pp. 131-146.
- Sharp J. (2013), *Osterreich und die Biennale Venedig 1895-2013*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg.
- P. N St. (1933), *Moderne italienische Kunst. Wien, Künstlerhaus*, «Die Weltkunst», VII, 15, 9 aprile 1933, p. 2.
- Stuhlpfarrer K. (1990), *I rapporti italo-austriaci dal 1933 all'Anschluss*, «Quale storia. Rivista di storia contemporanea», 18, 1, pp. 137-157.
- Sul convito di Vienna. Precisiamo... la verità!*, «Perseo. Periodico di Arti e Lettere», IV, 7, 15 aprile 1933, p. 3.

- Tálos E., Wenninger F. (2017), *Das austrofaschistische Österreich 1933-1938*, Vienna: lit, pp. 15-33.
- Tedeschi P. (1933), *L'arte moderna italiana alla Kunstlerhaus di Vienna*, «L'Ambrosiano», 5 aprile 1933.
- Tomasella G. (1996), *La Biennale di Venezia. Le mostre all'estero*, «ON. Otto/Novecento», 1, pp. 48-53.
- Tomasella G. (1998), *Venezia-Parigi-Venezia, la mostra di arte italiana a Parigi e le presenze francesi alla Biennale di Venezia, 1920-1938*, in *Il futuro alle spalle, Italia, Francia, l'arte tra le due guerre*, a cura di Federica Pirani, Roma: Edizioni De Luca, 1998, pp. 83-93.
- Toro, D. (2024), *Synchronising projections: corporatism in transnational radical nationalism across Germany, Austria, and Italy, 1925-1934*, «Laboratoire Italien», 32, 1, <https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/11605> (consultato l'8 luglio 2025).
- Un coro di elogi a Vienna per la Mostra degli artisti italiani* (1933), «La Nazione», 4 aprile.
- Vollmer H. (1934), *Allegemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Lipsia: E. A. Seemann.
- Wohnout H. (2018), *Italien und der politische Systemwechsel in Österreich 1933/34*, in *Italien und Österreich im Mitteleuropa der Zwischenkriegszeit*, a cura di Maddalena Guiotto e Helmut Wohnout, Vienna: Böhlau, pp. 371-422.
- Wolfram A. (1933), *Bildende Kunst*, «Bundespressedienst», 1 aprile.
- XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1932 (1932), catalogo, 2^a edizione, Venezia: Carlo Ferrari.
- Zorzi E. (1933), *La Mostra d'Arte Italiana a Vienna. Una rassegna di valori e tendenze*, «Corriere della Sera», 23 marzo.

Appendice / Appendix

Fig. 1. NF, *Künstlerhaus Moderne italienische Kunst 54 Jahresausstellung*, 1933, Museo Nazionale Collezione Salce (Treviso)

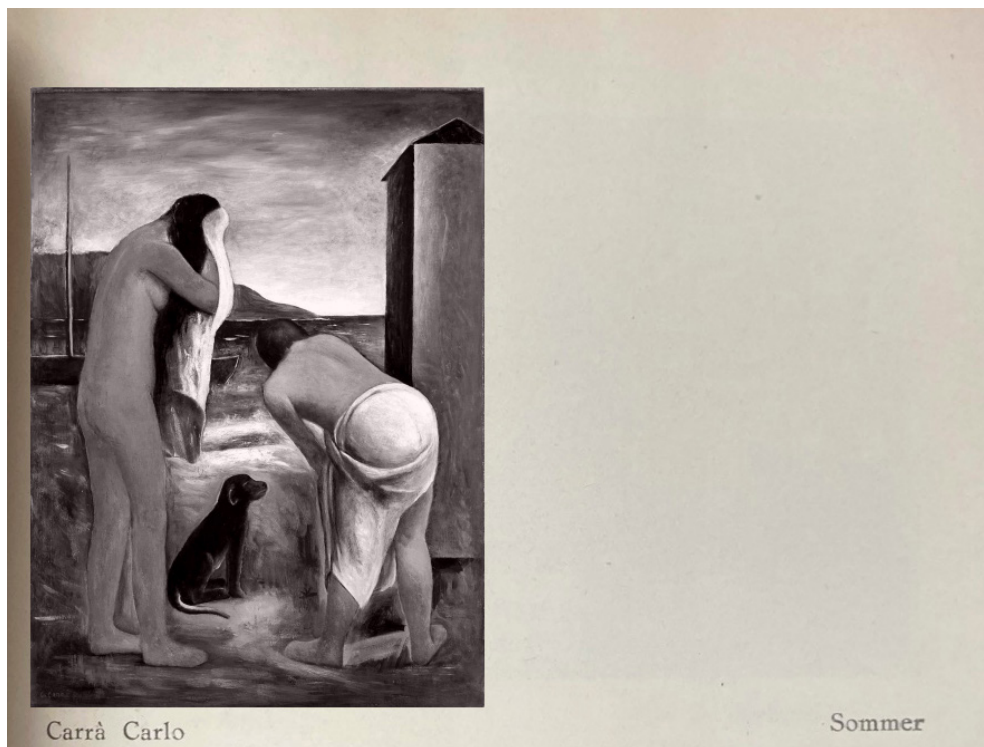


Fig. 2. Carlo Carrà, *Estate*, 1930, Museo del Novecento (Milano) dal catalogo 54. *Jahresausstellung. Moderne italienische Kunst. Die zeitgenössische Medaille in Deutschland u. Österreich, Künstlerhaus Wien* (1933), Vienna: Künstlerhaus, senza pagina.



Fig. 3. Arturo Nathan, *Statua naufragata*, 1930, Museo Revoltella (Trieste). Archivio fotografico del Museo Revoltella - Galleria d'arte moderna, Trieste



Fig. 4. Gerardo Dottori, *Aurora volando*, 1930, collezione privata. © Christie's 54. *Jahressausstellung. Moderne italienische Kunst. Die zeitgenössische Medaille in Deutschland u. Österreich, Künstlerhaus Wien* (1933), Vienna: Künstlerhaus, senza pagina.



Maria Cecilia Monteverde, Die Türme von Florenz.

Holzschnitt.

Fig. 5. Maria Cecilia Monteverde, *Le torri di Firenze*, data e ubicazione sconosciute. In Carlo Alberto Petrucci, «Die moderne italienische Graphik (Anlässlich der italienischen Kunstausstellung im Frühjahr 1933 in Wien)», *Die Graphischen Künste* 56, no. 1 (1933): 65–74. (Foto dell'autrice)



Fig. 6. «Raum 1, Künstlerhaus, Vienna», Archivio Storico delle Arti Contemporanee-Biennale di Venezia, Fototeca «Mostre all'Estero». 1933- Vienna- Mostra d'arte figurativa. © Fotografia: J. Scherb. Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC



Fig. 7. «Come si presenterà l'arte italiana d'avanguardia alla mostra di Vienna», «Mostre all'estero. I invitati alla festa di Vienna», *Perseo* (Aprile 1933) (Foto dell'autrice)

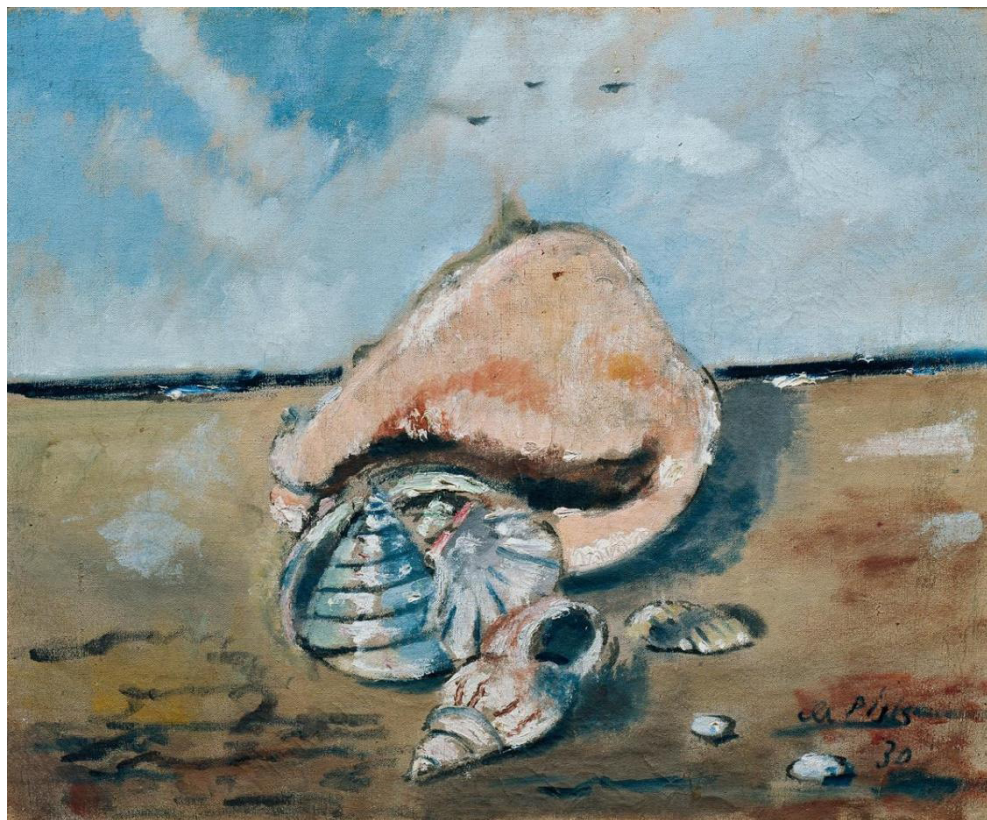


Fig. 8. Filippo de Pisis, *Natura morta con conchiglie*, 1930, Museo del Belvedere (Vienna). Photo: Belvedere, Vienna. © Filippo de Pisis, by SIAE [2026]

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttori / Editors in chief

Patrizia Dragoni, Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Nadia Barrella, Fulvio Cervini, Alexander Debono, Stefano Della Torre, Giovan Battista Fidanza, Pierpaolo Forte, Borja Franco Llopis, Angelo Miglietta, Christian Ost, Tonino Pencarelli, Giuliano Volpe

Texts by

Pier Fausto Bagatti Valsecchi, Annalisa Banzi, Nadia Barrella, Serena Benelli, Stefano Bianchini, Mara Cerquetti, Emine Selcen Cesur, Elisabetta Cortella, Marco Coppe, Ruggero De Blasi, Daniela Del Pesco, Patrizia Dragoni, Carla Fernández Martínez, Filippo Yahia Masri, Laura Moure Cecchini, Alexia Pavan, Donatella Livia Sparti, Zeynep Tanrıverdi

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

