

Via Brera n. 16. La galleria di Pietro Maria Bardi

Paolo Rusconi

Questa relazione nasce a seguito di un precedente intervento tenuto nel settembre 2011 presso UNICAMP, in occasione del convegno *Pietro Maria Bardi – Construtor de um novo paradigma cultural*, organizzato dal Prof. Nelson Aguilar¹.

Allora il punto di partenza del mio intervento era una fotografia di Bardi pubblicata sulla rivista l'*Illustrazione fascista* il 2 marzo 1930², a mia conoscenza la sua prima immagine pubblica apparsa in Italia³; ora, questo scatto, sarà il mio punto d'arrivo, poiché prenderò in esame l'antefatto: il periodo che va, circa, dal 1926 al 1930, quando l'attività professionale di Bardi si convertì dal giornalismo al mercato dell'arte.

Non appaia scontato il primo dato certo. In questi quattro anni la vita di Bardi fu circoscritta e confinabile in un luogo geografico specifico di Milano: via Brera, che per tutti gli anni venti e trenta era ancora considerata la località cittadina più accreditata per le arti figurative, grazie, anche, alla presenza dell'Accademia.

Bardi si mosse in tale perimetro urbano, avviando i nuovi esercizi commerciali e intrecciando relazioni con il *milieu* artistico e politico cittadino, assistito dalle maggiori disponibilità di una nuova clientela per le arti.

L'entusiasmo di Bardi e del suo socio in affari Mauro Pellicioli, il più celebre restauratore italiano negli anni del fascismo⁴, per la fondazione di una nuova galleria, poteva rappresentare un modo di fare velocemente danaro, sfruttando la moda dell'arte contemporanea.

¹ Cfr. RUSCONI, Paolo. "A invenção de uma personagem – iconografia e fortuna de Pietro Maria Bardi nos primeiros anos trinta". In: Pietro Maria Bardi – Construtor de um novo paradigma cultural, UNICAMP – Auditório do IFCH, 12-15 settembre 2011 (gli atti del seminario sono in corso di stampa).

^{2 &}quot;Nel mondo intellettuale", L'Illustrazione fascista, III, 1930, n. 9, p. 11.

³ Un precedente fotografia di Bardi era uscita nel luglio1922 per *La Rivista di Bergamo*, in occasione del matrimonio con Gemma Tortarolo. Bardi era redattore e collaboratore della rivista. Cfr. "Cronache del mese", *La Rivista di Bergamo*, I, 1922, n. 7, p. 372.

⁴ Sulla figura di Mauro Pellicioli restauratore si veda: PANZERI, Matteo. "La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo: Mauro Pellicioli, un caso paradigmatico", in: *Bollettino d'Arte*, supplemento 1996, n. 98, pp. 95-113 e; PANZERI, Matteo. "Tra Cavenaghi e Pellicioli: restauratori e storici dell'arte in Milano tra Ottocento e Novecento", in: *Gli uomini e le cose. I Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo* (Napoli, Atti del Convegno Nazionale di studi 18-20 aprile 2007), a c. di Paola D'Alconzo, Napoli, 2007, pp. 409-423.



Molti condivisero questo fervore per l'allargamento del mercato; tra 1926 e 1929, infatti, si potevano contare a Milano più di una decina di spazi espositivi con tipologie di pubblico e di merce scarsamente diversificate⁵. Era una febbre che attraversava la città: aumentò in modo vertiginoso il numero delle esposizioni, ebbero uno scatto improvviso le iscrizioni e le denunce d'esercizio alla Camera di commercio di Milano, tutte relative alla negoziazione delle opere d'arte. Si costituirono un certo numero di nuove società, spesso con diverse sedi fuori Milano, sull'esperienza del commercio d'arte antica e moderna e delle vendite all'asta: tra queste la Galleria Scopinich, la Galleria Micheli, la Galleria Montenapoleone e la Galleria Lurati, senza dimenticare che nel 1928, la galleria del poeta e scrittore Enrico Somaré aveva come soci Gussoni e Barbaroux, trasformandosi in Galleria Milano, la galleria di Novecento Italiano⁶.

Peraltro, tale euforia del mercato si collocava in una congiuntura particolare, vale a dire nei tre anni che separano le due mostre di Novecento Italiano, tra 1926 e 1929, e nel momento in cui il regime fascista tendeva a normalizzare e ad accentrare il sistema espositivo attraverso le mostre sindacali.

In questo contesto di nuove gallerie che ruolo ebbe la Galleria Bardi? Un ruolo di punta, di avanguardia? Bardi si accontentò di promuovere i valori acquisiti della pittura tradizionale oppure tentò di produrne di nuovi? L'esperienza di Bardi fu davvero innovativa e fu questa esperienza a determinare il suo trasferimento a Roma?

Prima di avanzare verosimili soluzioni alle questioni poste è necessario affrontare una domanda preventiva che riguarda la biografia dello stesso Bardi: quali sono le ragioni per cui "un neofita del settore artistico", come ha scritto correttamente Massimo De Sabbata⁷, si converte al mercato dell'arte contemporanea?

Una provocatoria risposta potrebbe essere contenuta in un articolo del 1933, dove Bardi scriveva: "Il commercio degli oggetti d'arte è commercio come tutti gli altri. Anche se chi lo fa si dà le arie di esercitare una missione. Tutti i commercianti hanno una missione nella vita: guadagnare quattrini".

Il tema che il commercio d'arte potesse portare "quattrini", aveva una sua parte di verità molto prosaica, se si pensa al passaparola di un possibile successo economico in quel campo. La galleria di Lino Pesaro era davanti agli occhi di tutti, a presentare un modello di successi che favorivano la nascita di

⁵ Sul panorama delle gallerie a Milano si veda: SALVAGNINI, Sileno. Il sistema delle arti in Italia 1919-1943. Bologna, 2000, pp. 172-252; COLOMBO, Nicoletta. "Le gallerie private milanesi protagoniste della storia di 'Novecento' (1920-1932)", in: CAT. EXP. PONTIGGIA, Elena; COLOMBO, Nicoletta; GIAN FERRARI, Claudia.(org.) Il "Novecento" milanese. Da Sironi da Arturo Martini. Spazio Oberdan, Milano, 2003, pp. 31-54; COLOMBO, Nicoletta. "Il sistema dell'arte a Milano. Pubblico e privato", In. CAT. EXP. PONTIGGIA, Elena; COLOMBO, Nicoletta (org.). Milano anni trenta. L'arte e la città. Spazio Oberdan. Milano, 2004, pp. 39-65.

Il più recente ed esaustivo lavoro sul panorama del mercato artistico milanese è stato redatto da Massimo De Sabbata, la cui ricerca sistematica sulle esposizioni a Milano è uno straordinario strumento di consultazione. DE SABBATA, Massimo. Mostre d'arte a Milano negli anni venti. Dalle origini del Novecento alle prime mostre sindacali. (1920-1929). Torino, 2012.

⁶ Cfr. Archivio della Camera di Commercio di Milano – Archivio delle ditte cessate (d'ora in poi ACCM), iscrizione registro ditte n. 113425. Denunzia di modifica.

⁷ DE SABBATA, 2012, op. cit., p. 53.

⁸ BARDI, Pietro Maria. "Dei mercanti d'arte: miscellanea", La provincia di Bolzano, 7 aprile 1933.



una nuova professione⁹. A quell'epoca si diventava commercianti di quadri per una coincidenza di dedizione sincera alle arti e di opportunità economiche. Del resto, Bardi era un debuttante dal punto di vista del commercio delle opere d'arte come molti altri, il suo profilo professionale era stretto tra le esigenze di sostentamento e l'ambizione di creare le condizioni per una propria ascesa sociale. Ciò nonostante va ricordato che, inizialmente, a Bergamo e a La Spezia, Bardi si era accostato all'arte contemporanea intessendo relazioni con gli artisti del territorio. Aveva redatto, per loro, recensioni su periodici locali come *La Rivista di Bergamo*, *Gazzetta di Genova*, *Vita Nova*, *Nuova Gazzetta*, *La Festa*, *Il pensiero*, *Fiamma*¹⁰ e tali artisti furono i primissimi attori delle mostre da lui curate e organizzate a Milano¹¹.

C'è un altro elemento poco considerato e che tuttavia gioca un ruolo determinante in questa parte della vicenda italiana di Bardi: il forte attaccamento alla famiglia d'origine, al clan di Pasquale Bardi¹². Un vincolo stretto, soprattutto, con il fratello Giulio, un rapporto anche di natura professionale, costante per tutti gli anni trenta.

Intorno al 1925 Pietro Maria era rappresentante della ditta di suo fratello Giulio: la "Società Anonima Giulio Bardi & C. Lavorazione artistica del legno", con sede a Bergamo¹³. La dicitura "Lavorazione artistica del legno" significava, allora, fabbricante di cornici. In quegli anni era abbastanza comune la provenienza dei mercanti e dei galleristi d'arte dall'ambito commerciale della produzione di cornici per quadri. Bardi non sfuggì a questa tradizione: era un gallerista

⁹ Sulla galleria di Lino Pesaro si veda: COLOMBO, 2004, op. cit., pp. 45-54. Cfr. anche ACCM, iscrizione registro ditte n. 101263.

¹⁰ Un primo censimento degli articoli d'arte di Bardi è in TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi con le cronache de "L'Ambrosiano"*. 1930-1933. Milano, 1990, pp. 379-410. Si veda, a titolo di esempio, per quanto riguarda gli artisti liguri: BARDI, Pietro Maria. "Un artista ligure: Francesco Gamba", *Gazzetta di Genova*, LXXXVII, 1919, n. 9, pp. 10-11; per gli artisti residenti a Bergamo: BARDI, Pietro Maria, "Angiolo Alebardi", *La Rivista di Bergamo*, I, 1922, nn. 11-12, pp. 571-582; BARDI, Pietro Maria. "Nella mostra d'arte della fiera. Dante Montanari", *Vita Nova*, numero unico, estate autunno 1920, pp. 23-26; BARDI, Pietro Maria. "Profili. Dante Montanari", *Nuova Gazzetta*, 25 dicembre 1925.

¹¹ Bardi presentò il pittore bergamasco Angiolo Alebardi nel catalogo della sua esposizione alla Galleria Pesaro. Cfr. Mostra individuale dei pittori bergamaschi Angiolo Alebardi, Luigi Brignoli. Catalogo Galleria Pesaro, Milano. Testo di BARDI, Pietro Maria. Milano, 1926. Erano di Bergamo sia Renato Scarpelli che Vanni Rossi, artisti ospitati nella galleria d'arte di via Brera 7. La prima esposizione organizzata alla Galleria Micheli ospitava tre artisti, due liguri e uno bergamasco, conoscenze di Bardi stesso: Emilio Mantelli, Giuseppe Siccardi, Amighetto Amighetti. Cfr. Emilio Mantelli, Giuseppe Siccardi, Amighetto Amighetti, Catalogo Galleria Micheli, Milano. Testi di BENELLI, Sem; CANTINI, Guido; BARDI, Pietro Maria. Milano, 1927. Successivamente alla Galleria Micheli esposero i bergamaschi Ponziano Loverini, Vanni Rossi e i liguri Alfredo Vaccari, Giorgio Meineri, Domenico Baranelli, Alberto Grosso. Nel gennaio del 1927 apparve una notizia in L'Eco di Bergamo sulla possibile organizzazione di una collettiva di pittori e scultori bergamaschi: "Sappiamo che la Galleria di via Brera 7 di Milano, la quale sarà completamente trasformata e rimessa a nuovo, sta organizzando una mostra assai interessante: la Collettiva dei pittori e scultori bergamaschi. L'esposizione che sarà ordinata da P. M. Bardi riunirà tutti i nostri artisti, nonché i pittori e scultori che, pur non essendo bergamaschi, sono considerati tali per la loro lunga permanenza nella nostra città. A giorni sarà diramata agli artisti la scheda di adesione. Sappiamo, intanto, che hanno aderito alla Mostra, Ponziano Loverini, Ferruccio Scattola, Pietro Servalli, G. B. Galizzi, Romeo Bonomelli, Giuseppe Luzzana, Nino Galizzi, Luigi Brignoli, V. Rossi, Dante Montanari, Giuseppe Siccardi, Severino Belotti, Marchetti, Vescovi, Minotti, De Ruschi e numerosi altri, Pubblicheremo a suo tempo l'elenco completo degli aderenti. Cfr. "Una Collettiva degli artisti bergamaschi nella Galleria Micheli di Milano", L'Eco di Bergamo, 8 gennaio, 1927.

¹² Il padre di Pietro Maria Bardi, Pasquale di professione commerciante scomparve nel 1919.

¹³ La notizia si ricava da un biglietto da visita conservato presso il fondo Bardi a Milano. Nel biglietto da visita in carattere inglese oltre al nome e all'intestazione della società, erano indicati l'indirizzo della ditta (Bergamo, via Pitentino) e l'indirizzo di Bardi (Milano, via Quadronno, 27). Cfr. Milano, Archivio Storico Civico, Fondo Bardi (d'ora in poi ASCMi/FB), cartella 3, documento n. 722.



ed un commerciante di cornici14.

A confermare la doppia professione, vi è una lettera a lui inviata dal pittore ligure Amighetto Amighetti:

Sono inoltre lieto del salone da lei acquistato per le mostre dei Pittori e la ringrazio del seducente invito da Lei fattomi [...] Ed ora alle cornici. Me ne occorrerebbero 2 per quei paesaggi da Lei visti misura 40x50 non di troppa spesa, o meglio un tipo corrente, più fra una settimana o due me ne occorrerà una grande e bella di un 10 cm di larghezza ma per quella bisogna appunto attendere il quadro che appunto spero arrivi fra 6 o 7 giorni, e per questa desidererei vedere qualche campione. E poi ne ho bisogno di altre tre o quattro ma un po' alla volta nevvero? Perciò in una mia prossima visita combineremo, in tanto se crede mi faccia quelle due¹⁵.

Il laboratorio di Bergamo, come si evidenzia dalle prime pubblicità apparse sul *Bollettino d'arte* della Galleria Bardi, fabbricava cornici d'arte e mobili in stile, mentre il punto di vendita era lo spazio espositivo di via Brera 16¹⁶. Dal maggio 1929 ritornava solo l'annuncio pubblicitario delle cornici d'arte¹⁷. Questa attività condivisa per un periodo con il fratello Giulio continuò anche dopo il trasferimento a Roma, nel 1930¹⁸.

Via Brera 7

Nella lettera del pittore Amighetti, oltre alla commessa di un gruppo di cornici, si fa riferimento all'apertura di un salone per mostre; si tratta, probabilmente, della prima galleria d'arte di Bardi.

Infatti l'analisi dei riferimenti interni porta a datare la lettera tra la fine del 1926 e l'inizio del 1927, risultando un'evidente testimonianza documentaria del momentaneo abbandono del giornalismo per il commercio dell'arte.

Nuovi documenti rintracciati presso l'archivio del *Corriere della Sera*, peraltro, riferiscono di questo momento di cambiamento, sono anche una prova tangibile dei rapporti di Bardi con il direttore del *Corriere della Sera*: Ugo Ojetti. Rapporti che dopo il licenziamento e negli anni successivi divennero burrascosi.

Bardi venne assunto al Corriere della Sera con un contratto temporaneo

¹⁴ Il pittore ligure Guido Meineri scriveva a Bardi il 18 febbraio 1927: "Mi trovo sempre in attesa di quelle cornici, il cui ritardo incomincia a preoccuparmi avendo [...] bisogno di alcune di esse, al più presto. Ho scritto giorni fa alla Ditta a Bergamo, sollecitando l'invio, ma a tutt'oggi non ebbi risposta. Mi raccomando perciò caldamente a Lui. La spedizione può venir fatta a Grande Velocità anziché alla Piccola, come si era detto, visto che ormai il tempo stringe troppo". ASCMi/FB, cartella 1, documento n. 184, lettera di Guido Meineri a Pietro Maria Bardi, 18 febbraio 1927.

¹⁵ ASCMi/FB, cartella 1, documento 79, lettera di Amighetto Amighetti a Pietro Maria Bardi, 1926.

¹⁶ Si veda ad esempio la *réclame* uscita a pagina 31 del primo numero del *Bollettino d'arte* (ottobre 1928) edito dalla Galleria Bardi: "G. Bardi. Cornici d'arte. Mobili d'arte. Stabilimento in Bergamo. Milano, Via Brera n. 16".

¹⁷ Nel secondo numero di *Belvedere*, del giugno 1929, un annuncio pubblicitario in stile Déco riportava la dicitura "Giulio Bardi. Cornici d'arte. Via Pitentino 6. Bergamo".

¹⁸ Si veda il numero dell'ottobre-novembre 1930 di *Belvedere*, dove a pagina 12 era pubblicata una inserzione della ditta: "Cornici per pitture. G. Bardi. Milano. Via C. Imbonati, 86. Articoli per belle arti".



nell'aprile 1926 come cronista notturno¹⁹ e non venne riconfermato nell'incarico il 30 settembre 1926, poiché

la riduzione alle sei pagine, ci costringe a ridurre il personale, specialmente di Cronaca. Il forte numero dei nostri cronisti poteva essere giustificato quando alla cronaca potevamo dedicare più di una pagina: ma è esuberante nel momento attuale in cui non possiamo disporre per la cronaca che di tre o quattro a colonne quotidiane²⁰.

Il temperamento di Bardi impulsivo e vivace lo portò ad un contenzioso con il giornale e con il sindacato giornalisti a cui il Bardi si appellò senza successo per lo scioglimento del contratto²¹.

Probabilmente il licenziamento dal *Corriere*, a quella data, nell'ottobre 1926, persuase Bardi a intraprendere il nuovo mestiere²², prima aprendo una galleria in via Brera 7 e poi avviando con un mobiliere di Lecco, di nome Ugo Micheli, l'omonima galleria²³. Il primo esercizio, chiamato con il nome prudente di Galleria d'arte, durò lo spazio di due mostre nel dicembre 1926²⁴.

Nella seconda iniziativa fu coinvolto dall'inizio del 1927 sino all'estate del 1928. L'osservazione della sequenza di esposizioni della Galleria Micheli, attraverso la raccolta degli inviti e dei cataloghi, contribuisce a chiarire i risvolti della gestione della società, che aveva in Bardi il portavoce ufficiale, colui che stabiliva le condizioni e offriva le sale agli artisti.

La Galleria presentava più personali contemporaneamente e le mostre duravano quindici giorni; un programma fittissimo di esposizioni, la cui crescita vertiginosa lascia immaginare un "esclusivo fine mercantile", senza privilegiare una chiara linea artistica²⁵.

¹⁹ La copia della lettera d'incarico è conservata presso Milano, Fondazione Corriere della Sera/Archivio Storico, Lettera di Andrea Marchiori a Pietro Maria Bardi, 24 aprile 1926.

²⁰ Milano, Fondazione Corriere della Sera/Archivio Storico, Lettera di Ugo Ojetti a Pietro Maria Bardi, 30 settembre 1926. L'uguale lettera in forma manoscritta ad Bardi è in ASCMi/FB, cartella 5, documento 1723. Esiste nell'archivio storico del *Corriere della Sera* un'altra lettera (in copia) del 30 settembre 1926, dove Ojetti scrive a Bardi che non può confermarlo nell'incarico, perché la "sua attività, quale ci è apparsa in questi mesi, non corrisponde ai bisogni del giornale".

²¹ Si vedano le lettere qui citate: ASCMi/FB, cartella 5, documento 1724, lettera di Pietro Maria Bardi al Sindacato Nazionale della Stampa Lombardia, 28 ottobre 1926; ASCMi/FB, cartella 5, documento 1725, lettera di Pietro Maria Bardi al Collegio dei Probiviri del Sindacato Lombardo della Stampa, 29 ottobre 1926.

²² Con i soldi della liquidazione ricevuta da *Il Secolo* e da il *Corriere della Sera*, scrive Riccardo Mariani, Bardi "rileva la ex galleria d'arte di Enrico Somaré, in via Brera 7". Cfr. MARIANI, Riccardo. *Razionalismo* e architettura moderna. Storia di una polemica. Milano, 1989, p. 51.

²³ La notizia riportata sia da MARIANI, 1989, op. cit., p. 51 che da TENTORI,1990, op. cit., p. 28 non trova documentazione all'Archivio della Camera di Commercio di Milano. Tra il registro delle ditte cessate l'unica iscrizione rintracciata è quella relativa alla gestione successiva della galleria, intestata a Hans Sendresen e Mario Venuti. Tuttavia nella denuncia è specificata una data d'inizio esercizio: 31 marzo 1927. Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 168006.

²⁴ Si tratta della mostra aperta dal 4 al 19 dicembre e dedicata al pittore bergamasco Renato Scarpelli. Cfr. Mostra individuale del pittore Renato Scarpelli. Catalogo Galleria d'arte, Milano. Testo di MARANGONI, Guido. Milano, 1926; e della mostra di un altro pittore di Bergamo, Vanni Rossi. Cfr. ZANCHETTA, Ugo."Il pittore Vanni Rossi alla Galleria di Brera", L'Eco di Bergamo, 24 dicembre 1926.



A questo proposito è necessario dire che l'amalgama dei nomi presentati alle mostre della galleria è riconducibile, almeno inizialmente, alle due realtà geografiche che Bardi conosceva molto bene: Bergamo dove era stato giornalista sino al 1923 e la Liguria dove era nato²⁶. Numerosi artisti arrivavano alla galleria attraverso la conoscenza che avevano fatto del giornalista negli anni precedenti e, per un pittore della provincia italiana, esordire a Milano, con una personale, in una galleria a Brera, era un'opportunità significativa.

Inoltre, va ricordato che tra le strategie commerciali di queste gallerie milanesi vi era quella dell'affitto dei locali ad artisti per esposizioni e vendita delle opere con percentuale di provvigione.

Un altro ramo delle attività della Micheli erano le aste, di cui si ha notizia nel primo e unico *Bollettino delle vendite del sabato*, uscito nel maggio 1928²⁷. Banditore e direttore della vendita fu Bardi stesso.

Uno sguardo ai nomi presenti nella vendita è rivelatore di una articolazione essenziale per pensare e organizzare la galleria: unire opere di artisti ottocenteschi come Francesco Paolo Michetti, Giovanni Fattori, Mosè Bianchi, Ettore Tito, Filippo Carcano, Cesare Tallone, già valori solidi del mercato milanese, con i quadri dei giovani artisti milanesi, legati a Brera (tutti vincitori di premi) e al movimento di Novecento Italiano. Nella vendita erano presenti opere di Gino Ghiringhelli, Umberto Lilloni, Esodo Pratelli, Giuseppe Montanari. Sono nomi spesso antinomici e contradditori che forse rispondevano ad una iniziale diversità dei pubblici che frequentavano le gallerie d'arte. Era anche il modo di accostarsi a una nuova generazione di artisti e soprattutto ai nuovi valori che lentamente andavano diffondendosi attraverso il movimento del Novecento Italiano²⁸.

Per concludere il bollettino si potrebbe definire l'anello mancante tra la sua prima attività alla Galleria Micheli e la successiva alla Galleria Bardi. Nella pubblicazione, a metà tra il catalogo di vendita e la rivista periodica²⁹, vi sono rubriche che ritornano uguali nel *Bollettino d'arte* della Galleria Bardi; ad esempio *Notizie* e *commenti* uscì nella pubblicazione successiva con gli stessi intenti informativi sulle arti e i medesimi propositi di partecipare al dibattito sul contemporaneo.

²⁶ A questo proposito si veda la nota 11. La mostra di Alfredo Vaccari, Guido Zuccaro, Vittorio Melchiori, Giuseppe Vicentini, Giorgio Meineri del maggio 1927 è ben documentata da alcune lettere conservate presso l'Instituto Lina Bo e P.M. Bardi di São Paulo.

 $^{27 \}quad \text{Cfr. Bollettino delle vendite del sabato alla Galleria d'arte Micheli. 5 maggio 1928 - VI, ore 21,15 - n. 1, Milano, 1928. \\$

²⁸ Diverse sono le attestazioni a sostegno di un mercato, dove la pittura giovane potesse trovare spazio e acquirenti. Bardi nel *Bollettino delle vendite del sabato alla Galleria d'arte Micheli* scriveva: "L'intelligenza del collezionista si dimostra non nel raccogliere le opere ormai consacrate e valutate, ma le opere dei giovani. Bisogna saper 'puntare' sulle nuove forze; è per questo che noi vogliamo sempre offrire nelle nostre vendite, con gli altri, gli artisti di avanguardia [...] Avanguardia: per tanti è una parola che spaventa. Ha spaventato sempre coloro che non hanno un gusto proprio. Anche i negozianti di arte (la parola mercante, da noi, è impropria) guardano gli avanguardisti con diffidenza e li deridono. E pensare che loro mangiano alle spalle degli avanguardisti di tutti i tempi [...] La Mostra dei sette pittori, tenutasi alla Galleria Milano si è chiusa con vivo successo di vendite. I profeti che proclamano l'arte modernissima invendibile, hanno sbagliato di grosso".

²⁹ La numerazione del Bollettino prevedeva un'uscita periodica che non ebbe seguito.



Via Brera 16

Più dirompente per il mercato milanese fu la nascita della Galleria Bardi s.a., il cui scopo era "il commercio di oggetti e di opere d'arte, le manifestazioni artistiche in genere e scopi affini"³⁰.

Un primo elemento di discontinuità nel contesto delle gallerie del periodo e nella stessa attività di Bardi era la questione dello spazio dove esporre quadri e sculture. Bardi era convinto che alle opere più moderne dovesse corrispondere un luogo architettonicamente evoluto per esporle. Un'idea nuova poi ripresa con maggiore congruenza dai fratelli Ghiringhelli per la Galleria del Milione, progettata e allestita da Pietro Lingeri³¹. Gli interessi specifici per il collocamento dei quadri e per l'ambiente con diverse condizioni di illuminazione dovevano rappresentare un elemento nuovo del criterio moderno di concepire il commercio d'arte.

La galleria Bardi andò a installarsi in un edificio antico, ante 1844, di proprietà del cavaliere Don Paolo Clerici, al numero 16 di via Brera, che dopo l'intervento di innalzamento di un piano, rimase pressoché immutato fino all'età contemporanea³². Prima che entrasse Bardi le sale erano occupate da una delle filiali della Casa di vendita d'arte Galleria Geri, poi chiusa il 1 dicembre 1927 per insufficiente rendita del negozio³³.

L'intervento più evidente fu relativo al piano stradale, vale a dire sulla facciata esterna con la modificazione delle finestre in vetrine (Fig. 01). Gli altri interventi di sistemazione, dagli impianti alla ristrutturazione dello spazio interno, ai piccoli lavori edili non risultano denunciati alla Commissione Edilizia del Comune di Milano, neppure dalla proprietaria dello stabile³⁴.

Da una planimetria del complesso immobiliare di via Brera 16 è possibile leggere la pianta della galleria, che occupava il lato destro del cortile del palazzo, permettendo di avere due fonti di luce non diretta: sul lato sinistro verso il cortile e dalle vetrine sulla via Brera, mentre a nord erano presenti i lucernari (Fig. 02)³⁵. All'interno delle sale erano in uso tende manovrabili e pareti mobili; i quadri venivano presentati disposti su cavalletti.

Una "prospettiva" pubblicata sul *Bollettino d'art*e della galleria riproponeva le possibili soluzioni dei cinque ambienti che costituivano lo spazio espositivo: un atrio; una sala attigua, delle stesse dimensioni, una grande sala longitudinale a cui si aggiungevano, sul fondo e sul lato, altre due salette espositive con

³⁰ Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 153411.

³¹ Un primo sondaggio sulle architetture d'interni per le gallerie d'arte è di: FIORINO, Imma; CAMPONOGARA, Claudio. "Milano, dagli anni Venti ai Settanta: architettura d'interni per le gallerie d'arte", *Abitare*, 2006, n. 467, pp. 88-92.

³² Cfr. ASCMi, Brera 16 già contrada di Brera 1560 proprietà Clerici Ornato Fabbriche I serie c. 94 (1844).

³³ Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 153411, Denunzia di cessazione (1 dicembre 1927).

³⁴ La proprietà dell'immobile era di Carlotta Celesia.

³⁵ La planimetria era relativa al progetto di costruzione di locali di "compendio" nell'immobile. Si veda: ASCMI, Brera 16 proprietà Celesia Ornato Fabbriche II serie c. 1131/147696 (1927).



gli uffici (Fig. 03)36.

L'ambiente, riconosciuto come "vasto ed elegante", era dunque uno degli elementi su cui puntava Bardi per dare rilievo e differenziare la propria offerta rispetto alle altre gallerie (Fig. 4-5), distinguendosi anche dal modello più in voga: la Galleria di Lino Pesaro.

Pesaro infatti aveva fatto predisporre negli ampi vani della galleria omonima l'impiego di tende di velluto, avvalendosi dei ferri battuti di Alessandro Mazzucotelli e delle vetrine di Eugenio Quarti, come fosse un salone *haut bourgeois*, con il "morbido tappeto rosso, con i dignitosi panneggi alle pareti"³⁷.

Un altro aspetto innovativo della galleria di Bardi, riguardava la questione editoriale, ovvero lo spazio espositivo era aiutato da una reticolo di riviste, edizioni e cataloghi per favorire la vendita delle opere. Anche questa iniziativa, tuttavia, non rappresentava un'effettiva novità; nel 1927 la Galleria Pesaro aveva aperto una sezione libraria, essendo divenuta l'editrice della rivista anglosassone *The Studio*³⁸. Un'altra galleria milanese, quella dell'*Esame*, diretta da Enrico Somaré, era anche casa editrice³⁹. Eppure le pubblicazioni della Società anonima Bardi si caratterizzavano, nel panorama milanese, per il precipuo carattere polemico e d'attualità artistica.

In particolare il *Bollettino d'arte* edito dalla Galleria Bardi, erede diretto dell'unico numero del *Bollettino delle vendite del sabato* della galleria Micheli, funzionava come una sorta di supporto pubblicitario e polemico al commercio delle opere.

Privilegiava quindi la cronaca, le questioni di mercato tralasciando completamente questioni artistiche d'ordine generale. L'anonimato della maggior parte dei testi e l'assenza di un indice ancorava la rivista al presente, ai fatti dell'attualità.

L'impianto del bollettino prevedeva l'apertura con i testi di presentazione delle mostre in galleria, poi a seguire le notizie e i commenti, uno spazio per le offerte e le richieste del mercato, infine la posta dei lettori e le inchieste.

Dal punto di vista materiale, il *Bollettino d'art*e aveva un aspetto modesto, illustrazioni di mediocre qualità e l'impaginazione piuttosto tradizionale⁴⁰.

³⁶ Cfr. "La nostra galleria", Bollettino d'arte, I, 1928, n. 1, p. 4.

³⁷ II ricordo degli interni della Galleria Pesaro è di: ROSA, Gilda. "Cartina delle mostre d'arte. Passeggiata tra i quadri", *La Lettura*, II, 1946, n. 1, p. 10.

^{38 &}quot;Avendo la Galleria Pesaro, Via Manzoni 12a, aperto una sezione libraria, ed essendo divenuta dal 1 gennaio c.a. editrice della rivista d'arte anglo-italiana 'The Studio', preghiamo cod. On. Camera di Commercio volersi compiacere aggiungere alla nostra denunzia costì giacente la qualifica di: Libreria editrice". Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 101263, lettera di Lino Pesaro alla Camera di Commercio di Milano, 9 maggio 1927.

³⁹ Si veda la denuncia di esercizio alla Camera di Commercio di Milano. Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 113425. Su Enrico Somaré si veda: RUSCONI, Francesca Paola. "Enrico Somaré critico d'arte", In. Botteghe di editoria. Tra Montenapoleone e Borgospesso. Libri, arte, cultura a Milano 1920-1940. Catalogo Biblioteca di via Senato, Milano. A c. di MODENA, Anna. Milano 1998, pp. 47-56.

⁴⁰ II Bollettino d'arte edito dalla Galleria Bardi aveva un formato ridotto di cm. 17x12.



Accanto al *Bollettino d'art*e, che presto venne sostituito da *Belveder*e, rivista con formato e obiettivi ben più ambiziosi⁴¹, furono messe in cantiere altre iniziative editoriali: una collana di fascicoli dedicati al disegno contemporaneo⁴² e una raccolta di schede biografiche sugli artisti più moderni in Italia, sul prototipo del dizionario⁴³.

Bardi dal 1928 aveva iniziato a raccogliere materiali e notizie su un gruppo di artisti considerati moderni, tutti nati tra il 1880 e il 1905. L'iniziativa di raccogliere le voci più aggiornate dell'arte italiana in una serie di schede⁴⁴ ebbe, successivamente, un risultato più elaborato nel questionario predisposto durante il gennaio del 1929, in vista di un *Dizionario degli artisti del* '900⁴⁵, intendendo per '900 non il secolo XX ma i partecipanti alla Seconda mostra del Novecento italiano⁴⁶.

In questa operazione vi era l'intenzione di dare l'avvio a una prima storicizzazione di quanto era successo nell'ultimo decennio, ma anche ragioni di carattere più pratico, vale a dire quello di stabilire un insieme di valori artistici nuovi da proporre al mercato.

Se da un lato risulta difficile conoscere la portata reale di questa attività editoriale nelle "prestazioni" commerciali della galleria, dall'altro è utile chiedersi se questo intenso dinamismo editoriale, composto dal *Bollettino* prima, dalla rivista *Belvedere* poi e infine dal *Dizionario degli artisti del* '900, sorreggeva un preciso gusto estetico nella selezione degli artisti in galleria. Un'ampia fetta degli artisti espositori, almeno, fino all'autunno 1929, apparteneva a un orizzonte non diverso da quello maturato precedentemente per la Galleria Micheli con moderate aperture alla modernità⁴⁷, nondimeno, a correggere il gusto delle scelte espositive, sopravvenne un piccolo gruppo di artisti di area Novecento Italiano, di una generazione più giovane rispetto a quella storica, come Vitali, Borra, Fabiano, Lilloni.

Successivamente è riconosciuto il ruolo più audace delle scelte di Bardi e una brusca sterzata nel gusto del mercante⁴⁸: la galleria aprì le porte al gruppo dei sei pittori di Torino, a Carlo Carrà e Ardengo Soffici, a Tullio Garbari, mante-

⁴¹ Belvedere edito a Milano dal 15 maggio 1929 è un giornale a cadenza quindicinale e poi mensile che inizialmente ha un formato "grande", cm. 55x40,7. Successivamente, dalla seconda annata, il formato si riduce a cm. 40x27,7.

⁴² La collezione curata da Ardengo Soffici non venne mai pubblicata. Cfr. l'inserzione uscita in *Belvedere*, II, 1930, n. 3, p. 12.

⁴³ Sull'intera questione del dizionario biografico degli artisti del '900 si veda: RUSCONI, Paolo. "Artisti e cultori d'arte: percorsi generazionali e modelli formativi. Inchieste e questionari negli anni Venti e Trenta", in: RAGUSA, Andrea (org.). La Nazione allo specchio: il bene culturale nell'Italia unita. 1861-2011. Manduria. 2012. pp. 31-47.

⁴⁴ Sono circa 80 quelle ancora conservate presso il Fondo Bardi dell'Archivio Storico Civico di Milano.

⁴⁵ Allo stato corrente degli studi si conoscono circa sessanta questionari, un campione quindi incompleto dell'intero piano editoriale.

⁴⁶ RUSCONI, 2012, op. cit., pp. 38-39.

⁴⁷ Esposero artisti che si muovevano nel solco della tradizione ottocentesca (La Bella, Orio) e postimpressionista, qualche volta aggiornata al linguaggio Novecento o di "Realismo magico", come in Montezemolo, Zanchelli, Iodi, Moretti, Battaini, Celada, D'Errico; artisti di area ligure come Don Angelo Rescalli; artisti russi esuli dalla Rivoluzione come i Brailowsky, Kahl e Maliavine. Sui pittori russi a Milano si veda: VASSENA, Raffaella. "Arte russa sulla scena milanese degli anni venti: parabola di un gusto", in: VASSENA, Raffaella (org.). Arte e cultura russa a Milano nel Novecento. Cinisello Balsamo, 2012, pp. 9-27.

⁴⁸ Si veda ad esempio dalla prima pagina di *Belvedere*, luglio 1929 un Bardi apertamente schierato per un'arte europea e moderna. Vd. "Arte straniera", *Belvedere*, I, 1929, n. 4, p. 1.



nendo, tuttavia, anche un programma di mostre, spesso aggiornato, ma meno "rivoluzionario" 49.

La galleria, dunque, non "abbracciò una linea esplicitamente e coerentemente novecentista" e quindi moderna, poiché Bardi maturò una "altalenante strategia [...] sensibile alle richieste del pubblico" ⁵⁰.

Tuttavia sarebbe inadeguato spiegare la natura oscillante delle scelte di Bardi solo attraverso calcoli di pressione commerciale o di natura speculativa, diversamente un'ipotesi di tale atteggiamento potrebbe essere ricercata nella situazione societaria della galleria, nell'analisi dei bilanci e dei verbali di assemblea, dove sussistono.

La società anonima Bardi era nata con due soci di maggioranza Pietro Maria Bardi e Mauro Pellicioli, nominati amministratori e uno di minoranza l'avvocato Giovanni Bolognesi⁵¹.

Mauro Pellicioli, bergamasco, dal 1921 si era stabilito a Milano lavorando soprattutto per la Pinacoteca di Brera, grazie al direttore Ettore Modigliani. Ben introdotto negli ambienti dell'arte e della politica, con l'avvento del fascismo divenne "il conservatore unico per i dipinti da inviare a Londra per la grande esposizione italiana del 1930"⁵². All'interno della società fu il tramite per il commercio delle opere d'arte antica, con un ruolo di sapiente mediazione tra l'ambiente dei restauratori, l'ambito dell'expertise e quello del collezionismo. In galleria transitarono opere attribuite alla scuola di Ruisdael, Grechetto, e Ceruti⁵³, peraltro, dalla lettura della corrispondenza tra i due, emergono anche questioni relative alle negoziazioni delle opere d'arte⁵⁴.

La società venne costituita il 25 ottobre 1928 con un capitale sociale di 10.000 lire⁵⁵. Un cifra modesta se paragonata con i capitali sociali di altre gallerie attive negli stessi anni, documentando la scarsa attitudine al rischio dei due azionisti di maggioranza. Realmente risibile se confrontata con la Galleria Pesaro che aveva un capitale di partenza di 1.200.000 lire⁵⁶; la Galleria Milano

⁴⁹ Si vedano le proposte più moderne di Luigi Bracchi, Marius Ledda, Tilde Noferini, Sandro Gallucci, Lorenzo Gigli, Francesco Pasi, Mary Tompkins. E quelle più tradizionali di Romolo Pergola, Pietro Chiesa, Calvi di Bergolo, Sirio Tofanari, Alessandro Lupo, Giannino Marchig, A.C. Jucker, Pietro Kufferle, Ferruccio Giacomelli, Cleto Tomba.

⁵⁰ DE SABBATA, 2012, op. cit., p. 54.

⁵¹ Giovanni Bolognesi era avvocato e curatore fallimentare.

⁵² PANZERI, Matteo. "Teoria e prassi del restauro bergamasco tra secondo Ottocento e primo Novecento", In. *I pittori bergamaschi dell'Ottocento*, vol. 3, Bergamo, 1992, p. 6.

⁵³ Si veda "Offerte e richieste", Bollettino d'arte, I, 1928, n, 2, p, 23.

⁵⁴ Si veda ad esempio Associazione Giovanni Secco Suardo/Archivio Mauro Pellicioli (d'ora in poi AMP), faldone 28, fascicolo 19.10, Lettera di Pietro Maria Bardi a Mauro Pellicioli, 12 febbraio 1930: "Da parte dell'Ing. Bonomi le comunico che il Correggio rimane definitivamente a lui; di conseguenza si può mettere tanto sul catalogo quanto sul quadro stesso l'indicazione della nuova proprietà"; AMP, faldone 28, fascicolo 19.12, Lettera di Pietro Maria Bardi a Mauro Pellicioli, 25 marzo 1930: "Caro Cavaliere, offrono L. 6000 per il Caffi "piazza Navona" cosa fare? Mi telegrafi

⁵⁵ Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 153411, Costituzione di anonima.

⁵⁶ Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 101263.



di 200.000 lire⁵⁷, la Galleria Scopinich di 100.000 lire⁵⁸.

Il capitale sociale iniziale non è chiaramente un indicatore oggettivo della forza economica della galleria, poiché possono intervenire in seguito i finanziamenti dei soci, ciò nonostante, l'importo, probabilmente il minimo di legge, dimostra una forte cautela di Bardi e Pellicioli, preoccupati di fare mosse azzardate.

L'assetto societario si modificò dopo l'assemblea straordinaria dell'8 novembre 1929, quando, in seguito alle dimissioni del consigliere Pellicioli come amministratore, le azioni della società furono suddivise con i nuovi soci (gli ingegneri Vittorio Gianfranceschi, Gino Bonomi e Francesco Rosso, figlio di Medardo)⁵⁹.

Per quell'occasione fu redatto un bilancio infrannuale con gli allegati relativi all'inventario delle merci e dei mobili⁶⁰. La lettura di questi documenti suggerisce alcune considerazioni sulla conduzione della galleria: l'inventario merci in deposito appare, ai nostri occhi, estremamente modesto, infatti il valore monetario totale ammontava a 17.349 lire; l'elenco riporta un insieme di cornici antiche e moderne, un gruppo di quadri moderatamente aggiornati al linguaggio di Novecento Italiano (Borra, Pajetta, Carpi, Seibezzi, Pratelli), a cui si aggiungono un disegno di Giorgio Morandi, uno di Arturo Tosi, uno di Tullio Garbari e altri oggetti d'arte⁶¹.

Altrettanto interessante e limitato è il conto economico del bilancio, poiché nella colonna dei ricavi, alle voci "Vendite e mediazioni" e "Spese espositori", sono riportate le cifre rispettivamente di 42.066 lire e di 134.140 lire, relativi alla compra-vendita di oggetti d'arte, vendita di quadri per commissione e affitto dei locali della società ad artisti per esposizioni e vendita delle opere con percentuale di provvigione⁶².

Il confronto con il successivo bilancio al 31 dicembre 1929⁶³, che illustra il risultato economico del periodo susseguente, presenta una trascurabile crescita degli utili, alla voce "Vendite mediazioni" e un cospicuo incremento del titolo "Conto espositori"⁶⁴. Un rendiconto confermato dalla relazione presentata con il bilancio, dove si scrive di come gli affari della compra-vendita di oggetti e vendita di quadri affidati in deposito da terzi, "diminuirono sensibilmente",

⁵⁷ Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 113425.

⁵⁸ Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 113330.

⁵⁹ Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 153411, Verbale dell'assemblea straordinaria del giorno 8 novembre 1929. Si veda anche AMP, faldone 1, fascicolo 24.1. La nuova ripartizione delle azioni vedeva Bardi, Pellicioli, Bolognesi con 3 azioni; i nuovi soci Gianfranceschi e Rosso con 4, mentre (Bonomi) con 3. L'assetto societario cambiò ancora nel nuovo anno.

⁶⁰ La documentazione è stata ritrovata nell'archivio di Mauro Pellicioli. Cfr. AMP, faldone 1, fascicolo 24.1.

⁶¹ Sono appuntate opere di Milesi, Petrella, La Bella, maioliche di Melandri, disegni dell'800, due copie da Tiepolo, una puntasecca di Maccari e materiali di minor rilevanza. Cfr. AMP, faldone 1, fascicolo 24.1.

⁶² Cfr. AMP, faldone 1, fascicolo 24.1.

⁶³ La Relazione del Consiglio di Amministrazione ai Sigg. Azionisti in occasione dell'Assemblea Ordinaria del 31 marzo 1930 per l'approvazione del Bilancio chiuso al 31 Dicembre 1929 VIII è conservata presso un archivio privato a Milano.

⁶⁴ Dalle 42066 lire le "Vendite e mediazioni" passarono alle 46466. Al contrario il "Conto espositori" passò da 134140,55 lire a 192087,98 lire.



mentre la galleria otteneva i maggiori incassi dal ramo dell'affitto dei locali ad artisti e dalla percentuale sulle vendite dei loro prodotti, senza addossarsi la spesa complessiva per la proprietà delle opere⁶⁵.

Questo in parte spiega la ragione di un magazzino limitato per quantità di merci e per valore economico e al contempo rende comprensibile la natura composita delle scelte espositive, condizionate dalla sopravvivenza della galleria che si basava, in primo luogo, sugli affitti agli artisti: una struttura commerciale "leggera" ma finanziariamente fragile, adeguata, però, ai cauti propositi dei soci iniziali.

In realtà Bardi si servì della galleria come trampolino di lancio per la sua ascesa sociale, tenendo i piani separati di un mercato artistico a bassa tensione da una linea di interventismo culturale sulle riviste. Di quest'ultimo tema sarebbe necessario anche valutare il ruolo del napoletano Edoardo Persico che fu chiamato a collaborare all'attività della galleria⁶⁶.

Rientra inoltre nella strategia di Bardi affidare a nomi dell'entourage istituzionale la curatela e la scrittura delle presentazioni dei suoi cataloghi. Ad esempio autore di testi sul *Bollettino d'arte* era Giorgio Nicodemi, Sovrintendente Capo alle Civiche Raccolte di storia e arte di Milano⁶⁷, il quale appoggiò, in qualche caso, l'acquisto di opere in vendita alla Galleria Bardi per la Galleria d'arte moderna⁶⁸.

Bardi fu abile nel promuovere e pubblicizzare le politiche del potente Cipriano Efisio Oppo, pubblicando i suoi interventi parlamentari in *Belvedere*⁶⁹ e il suo capolavoro di comunicazione, una vera e propria offensiva mediatica di grande effetto, fu l'allestimento della mostra di Carlo Carrà e Ardengo Soffici.

L'esposizione fu un successo pubblico notevole per il numero delle recensioni giornalistiche e per la fama dello stesso Bardi⁷⁰. Tuttavia il progressivo spostamento verso un'arte più aggiornata non si concluse con un maggiore

⁶⁵ Si veda la Relazione del Consiglio di Amministrazione ai Sigg. Azionisti in occasione dell'Assemblea Ordinaria del 31 marzo 1930 per l'approvazione del Bilancio chiuso al 31 Dicembre 1929 VIII.

⁶⁶ Sulle date di trasferimento di Persico a Milano sono state fatte diverse ipotesi. Si veda: MARIANI, 1989, op. cit., pp. 52-56; TENTORI, 1990, op. cit., p. 37 e; PONTIGGIA, Elena. "La spiritualità e la vita. Edoardo Persico critico d'arte (1928-1936)", in: PONTIGGIA, Elena (org.). Edoardo Persico e gli artisti 1929-1936. Il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo. Catalogo Padiglione d'arte contemporanea, Milano 1998, p. 22. Il dato certo del domicilio di Persico a Milano è indicato nella lettera al fratello Renato, del Capodanno 1930. Cfr. DE SETA, Cesare. Il destino dell'architettura. Persico, Giolli, Pagano. Roma-Bari, 1985, p. 68.

⁶⁷ Nicodemi scrisse due presentazioni per gli artisti della galleria Bardi. Cfr. NICODEMI, Giorgio. "Pompeo Borra", Bollettino d'arte, I, 1928, n. 3, pp. 3-10; NICODEMI, Giorgio. "Casimiro Jodi", Bollettino d'arte, II, 1929, n. 2, pp. 3-9.

⁶⁸ Ad esempio si veda: Milano, Archivio del Novecento, Faldone 44, protocollo 1103, Acquisto di un quadro del pittore F. Menzio esposto alla Galleria P.M. Bardi. Il quadro Ragazza col cappello (Ritratto in bleu, inv. 4426) di Francesco Menzio fu acquisito sotto proposta di Nicodemi e con parere favorevole del consultore Mario Sironi.

⁶⁹ Si veda: "Pubblica istruzione ed arte nel discorso dell'on. Oppo alla Camera", Belvedere, I, 1929, n. 2, pp. 3-4; "Gli sviluppi sindacali in un articolo di C.E. Oppo", Belvedere, I, 1929, n. 3, p. 2; "Un discorso di Oppo alla Camera", Belvedere, II, 1930, n. 4, pp. 2-4. Si vedano anche suoi articoli, spesso ripubblicati: OPPO, Cipriano Efisio. "Attribuzioni", Belvedere, I, 1929, n. 6, p. 4; OPPO, Cipriano Efisio. "Orazio e Cesare", Belvedere, I, 1929, n. 10, p. 2; OPPO, Cipriano Efisio. "Carrà e Soffici", Belvedere, II, 1930, n. 2, p. 5; OPPO, Cipriano Efisio. "Nostro tempo", Belvedere, II, 1930, n. 3, p. 9; OPPO, Cipriano Efisio. "In morte di Manet", Belvedere, II, 1930, n. 5, p. 9.

⁷⁰ La mostra di Carlo Carrà e Ardengo Soffici inaugurata presso la Galleria Bardi il 25 gennaio del 1930 ebbe una vasta eco nel mondo artistico: fu recensita in modo sistematico dalle riviste di provincia ai quotidiani a diffusione nazionale e il giudizio generale fu positivo. Vennero pubblicate dalla galleria due edizioni del volume Carrà e Soffici: quella con copertina rigida in 499 copie e quella economica, vale a dire un quaderno di 40 pagine e di sei disegni.
Per la fortuna della mostra si veda: RUSCONI, 2011, op. cit.



guadagno, anzi questa importante mostra della stagione milanese, "si risolvette, per la società in una perdita"⁷¹.

Via Brera 21

Nell'aprile del 1930 la galleria si trasferì dai locali di via Brera 16 a quelli via Brera 21, di fronte all'ingresso dell'Accademia di Belle Arti. Tentori, in questo trasloco, vi ha letto un potenziamento dell'attività come gallerista: "locali di maggior prestigio commerciale" e affitti molto più costosi⁷². A inficiare tale supposizione è la lettura dell'ultimo verbale dell'assemblea societaria: in esso si chiarisce che lo spostamento fu compiuto per ridurre le spese di locazione⁷³; la Società anonima Galleria Bardi navigava già in cattive acque, finanziariamente.

L'ultima mostra organizzata nella nuova sede della galleria dedicata alla pittrice americana Mary Tompkins chiuse il programma espositivo annuale⁷⁴. Era il maggio, Bardi si trovava nella capitale, chiamato direttamente da Mussolini a dirigere la Galleria d'arte di Roma con compiti nuovi a cui indirizzarsi. Vittorio Gianfranceschi, socio e amministratore della galleria, scriveva, il 7 luglio, allarmato:

trovo che la Società va molto male [...] Non intendo che le cose vadano avanti in questo modo; la prevengo che ho dato disposizioni perché venga da persona tecnica eseguito un regolare bilancio. Dopo di che e secondo le risultanze dello stesso convocherò l'assemblea perché si pensi al fallimento⁷⁵.

Il 30 luglio si metteva in liquidazione la società per "la mancanza quasi assoluta di vendite [...] per le spese incombenti per la mancanza di affari e di espositori". Il bilancio fu approvato con la sola perdita del capitale sociale⁷⁶.

In chiusura ci si può chiedere se l'esperienza di Bardi e della sua galleria fu così innovativa da diventare un modello e quindi determinare il suo trasferimento a Roma, dove avrebbe diretto una galleria direttamente sovvenzionata dal capo del governo. Quindi chiedersi se sia stata una sorta di promozione del suo modo di fare il gallerista.

Probabilmente alla natura finanziariamente esile della galleria e all'eclettismo espositivo, corrispose, di fatto, un grande successo mediatico, strategicamente predisposto dall'attivismo del suo fondatore, che fece della Bardi, intorno

⁷¹ ACCM, iscrizione registro ditte n. 153411, Galleria Bardi S.A. Verbale dell'Assemblea del 30 trenta luglio 1930 Millenovecentotrenta.

⁷² TENTORI,1990, op. cit., pp. 38-39.

⁷³ ACCM, iscrizione registro ditte n. 153411, Galleria Bardi S.A. Verbale dell'Assemblea del 30 trenta luglio 1930

⁷⁴ Cfr. Mary Tompkins. Catalogo Galleria Bardi, Milano. Presentazione di BARDI, Pietro Maria. Milano, 1930.

⁷⁵ AMP, faldone 1, fascicolo 24.4, lettera di Vittorio Gianfranceschi a Pietro Maria Bardi, 7 luglio 1930.

⁷⁶ ACCM, iscrizione registro ditte n. 153411, Galleria Bardi S.A. Verbale dell'Assemblea del 30 trenta luglio 1930 Millenovecentotrenta.



al 1930, una galleria riconosciuta nel panorama italiano77.

Ritengo, comunque, che, tra le ragioni della chiamata di Bardi a Roma, debba essere considerato un motivo collegato ai torbidi della fine degli anni venti e ad un tentativo di normalizzazione della situazione artistica nazionale, in cui frange di artisti non volevano essere esclusi dalle nuove dinamiche di inquadramento della politica del regime. Possiamo evocare un quadro a tinte fosche dove la vocazione squadrista di alcuni artisti legati a Novecento Italiano e alle gerarchie sindacali si era espressa in più occasioni a Milano nella seconda metà degli anni venti⁷⁸. Bardi con il suo tessuto di relazioni strette a Milano, grazie alla rivista e alla galleria poteva rappresentare una pedina importante di questo piano di ripristino dell'ordine.

Il deputato e segretario del sindacato artisti Cipriano Efisio Oppo nel marzo 1930 chiedeva a Bardi di assumere un ruolo di mediatore tra interessi contrastanti e i "rancori di gruppi", perché "occorre assolutamente che l'ambiente milanese si pacifichi in vista di cose assai grandi"⁷⁹.

In questo frangente la popolarità di Bardi iniziò a farsi strada: nello stesso mese apparvero sia la sua fotografia suL'*Illustrazione Fascista*, sia un articolo firmato dallo scrittore Sandro Volta, che lo celebrava nella tradizione dei grandi mercanti d'arte europei⁸⁰.

⁷⁷ RUSCONI, Paolo. "Una Galleria sulla vetta! Cenni sul mercato dell'arte a Milano intorno al 1930", in: PACCIAROTTI, Giuseppe (org.). Moderni ma non troppo. Tradizione e innovazione nelle scelte dei collezionisti bustesi anni Trenta, Busto Arsizio, 2009, pp. 74-82.

⁷⁸ Cfr. RUSCONI, Paolo. "Renato Birolli giovane critico d'arte a Milano (1929)", L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità, V, 2008, n. 6, pp. 389-399 e BESCHI, Marco. "Società artistiche e sindacati fascisti a Milano", L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità, II, 2005, n. 3, pp. 136-144.

⁷⁹ ASCMi/FB, 13 marzo 1930, cartella 8, documento n. 2955, lettera di Oppo a Bardi.

⁸⁰ Cfr. VOLTA, Sandro. "Nascita di un mercante", Il Lavoro fascista, 21 marzo 1930.





LA NOSTRA GALLERIA

La nostra non è una nuova galleria d'arte, ma è una organizzazione di mercato artistico che ha un passato e che ora si rinnova e si concreta meglio e più solidamente in questo ambiente di via Brera n. 16.

Via Brera

Noi stiame di casa in via Brera, cioè nella via tipica dell'arte, a fianco della Pinacoteca. Strada spiccatamente adatta per una galleria d'arte perchè ivi si svolge tutta la vita artistica, dall'insegnamento accademico alle opere di

Fig. 1 Vetrine della Galleria Bardi di via Brera 16 in Bollettino d'arte, ottobre 1928.



Fig. 2 Planimetria dell'immobile di via Brera 16. Milano, Archivio Storico Civico, Brera 16 proprietà Celesia Ornato Fabbriche II serie c. 1131/147696 (1927).



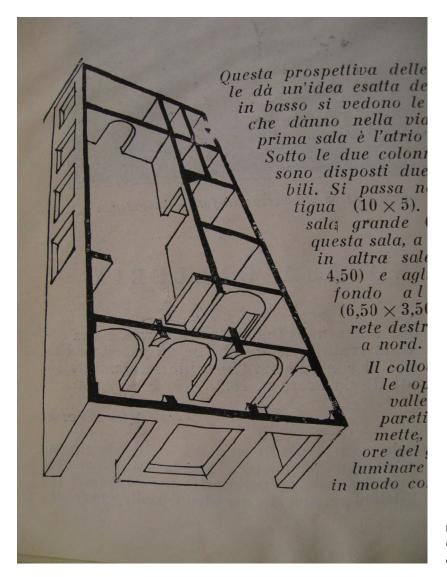


Fig. 3 "Prospettiva" della Galleria Bardi in Bollettino d'arte, ottobre 1928.



Fig. 4 La grande sala longitudinale della galleria. São Paulo, Biblioteca e Centro de Documentação – MASP, Arquivo histórico documental, Fototeca, fasc. 396 - Galeria Bardi.



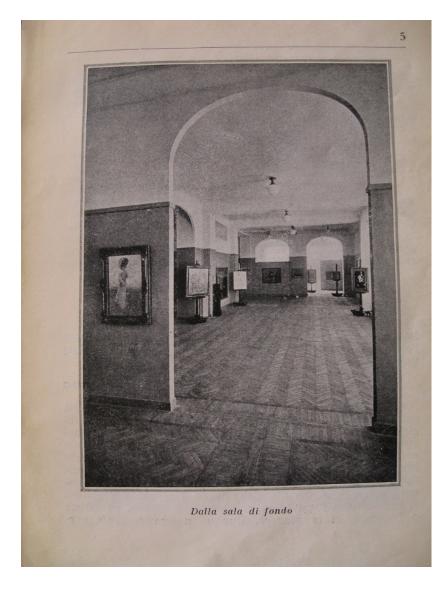


Fig. 5 "Dalla sala di fondo" in Bollettino d'arte, ottobre 1928.