

Rua Brera n. 16. A galeria de Pietro Maria Bardi

Paolo Rusconi

Este artigo é o resultado de uma apresentação exposta em setembro de 2011 na UNICAMP, por ocasião do simpósio *Pietro Maria Bardi – Construtor de um novo paradigma cultural*, organizado pelo professor Nelson Aguilar¹.

O ponto de partida de minha intervenção será, portanto, uma fotografia de Bardi publicada na revista *L'Illustrazione fascista*, de 2 de março de 1930², que, de acordo com o que se sabe, foi sua primeira imagem pública divulgada na Itália³. Aqui, no entanto, essa fotografia será o meu ponto de chegada, uma vez que examinarei os fatos anteriores a ela: o período entre 1926 e 1930, quando a atividade profissional de Bardi deixou de ser o jornalismo e passou a residir no mercado de arte.

Esse primeiro dado não parece óbvio. Nesses quatro anos, a vida de Bardi esteve circunscrita e limitada a um lugar geográfico específico de Milão: a Rua Brera, a qual, durante os anos 1920 e 1930, era considerada a localidade citadina mais confiável para as artes, graças também à presença da Academia.

Bardi instalou-se nesse perímetro, desenvolvendo suas novas atividades comerciais e tecendo relações com o *milieu* artístico e político da cidade, em função da maior disponibilidade de nova clientela para as artes.

O entusiasmo de Bardi e de seu sócio Mauro Pelliccioli, o mais famoso restaurador italiano nos anos do Fascismo⁴, para a fundação de uma nova galeria poderia ser representativo de uma expectativa de ganhar dinheiro rapidamente, desfrutando do sucesso da arte contemporânea.

1 Cf. 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 de setembro de 2011 (anais do seminário estão no prelo).

2 "Nel mondo intellettuale", *L'Illustrazione fascista*, III, 1930 n. 9, p. 11.

3 Uma fotografia anterior de Bardi saiu em julho de 1922 em *La Rivista di Bergamo*, por ocasião do seu casamento com Gemma Tortarolo. Bardi foi redator e colaborador da revista. Cf. "Cronache del mese", *La Rivista di Bergamo*, I, 1922 n. 7, p. 372.

4 Sobre a figura de Mauro Pelliccioli como restaurador ver: PANZERI, Matteo. "La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo: Mauro Pelliccioli, un caso paradigmatico". In: *Bollettino d'arte*, suplemento 1996, n. 98, pp. 95-113; e PANZERI, Matteo. "Tra Cavenaghi e Pelliccioli: 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*. (Nápoles, Anais da Conferência Nacional de Estudos 18-20 abril de 2007), organizado por Paola D' Alconzo, Nápoles, 2007, pp. 409-423.

Muitos compartilhavam desse entusiasmo para a expansão do mercado: em Milão, entre 1926 e 1929, era de fato possível encontrar vários espaços expositivos voltados a um tipo pouco diversificado de público e de mercadorias⁵. Era uma febre que atravessava a cidade: o número de exposições cresceu de maneira vertiginosa; e também o número de inscrições e declarações de registro na Câmara de Comércio de Milão teve um aumento significativo, todas relacionadas à negociação de obras de arte. Constituíram-se uma série de novas sociedades, muitas vezes com sede fora de Milão, com base na experiência de comércio de arte antiga e moderna de leilões, entre elas a Galleria Scopinich, a Galleria Micheli, a Galleria Montenapoleone e a Galleria Lurati. Sem esquecer que, em 1928, a galeria do poeta e escritor Enrico Somaré, tinha Gussoni e Barbaroux como sócios, transformando em Galleria Milano a galeria do Novecento italiano⁶.

É importante notar que, todavia, tal euforia no mercado ocorria em uma conjuntura específica, entre os três anos que separam as duas exposições de obras do Novecento italiano – 1926 e 1929 –, e no mesmo momento em que o regime fascista tentava normatizar e centralizar o sistema expositivo por meio de mostras sindicais.

Nesse contexto de novas galerias, qual foi o papel da Galleria Bardi? Um papel principal, de vanguarda? Bardi contentou-se em promover os valores já presentes na pintura tradicional ou tentou produzir novos? A experiência de Bardi foi realmente inovadora? Foi ela que determinou a sua transferência para Roma?

Antes de propor possíveis respostas às questões levantadas acima, é necessário abordar uma pergunta preliminar a respeito da biografia de Bardi: por quais as razões “um novato do setor artístico”, como bem escreveu Massimo De Sabbata⁷, se converteria ao mercado da arte contemporânea?

Uma interessante e provocadora resposta poderia estar contida em um artigo de 1933, no qual Bardi escreveu: “O comércio de objetos de arte é como todos os outros. Mesmo que aqueles que o fazem pensem estar realizando uma grande função, todos os comerciantes têm apenas uma missão na vida: ganhar dinheiro”⁸.

Afirmar que o comércio de arte poderia trazer “dinheiro” é parcialmente verdadeiro se pensarmos no processo de divulgação “boca a boca” de um

5 Sobre o panorama das galerias em Milão, ver: SALVAGNINI, Sileno. *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*. Bolonha, 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, Milão, 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. O trabalho mais recente e abrangente sobre o panorama do mercado de arte de Milão foi elaborado por Massimo De Sabbata, cuja sistemática de pesquisa sobre exposições na cidade é uma ferramenta de consulta extraordinária. DE SABBATA, Massimo. *Mostre d’arte a Milano negli anni venti. Dalle origini del Novecento alle prime mostre sindacali (1920-1929)*. Turim, 2012.

6 Cf. Arquivo da Câmara de Comércio de Milão – Arquivo de empresas encerradas (doravante ACCM), registro de inscrição de empresas n. 113425. Informação de mudança.

7 DE SABBATA, 2012, op. cit., p. 53.

8 BARDI, Pietro Maria. “Dei mercanti d’arte: miscellanea”, *La provincia di Bolzano*, 7 de abril de 1933.

possível sucesso econômico nesse campo. A galeria de Lino Pesaro estava diante dos olhos de todos, apresentando um modelo bem sucedido que favoreceu o surgimento de uma nova profissão⁹. Naquela época, para se tornar um comerciante de pinturas, deveria haver convergência entre uma sincera dedicação às artes e oportunidades econômicas. Ademais, do ponto de vista da comercialização de obras de arte, Bardi era um novato, assim como muitos outros, seu perfil de trabalho se restringindo às exigências de sustentação e à ambição de criar as condições de sua própria ascensão social. Não obstante, é importante mencionar que, inicialmente em Bérgamo e em La Spezia, Bardi se aproximara da arte contemporânea ao se relacionar com artistas locais. Bardi redigiu resenhas sobre ditos artistas em periódicos locais – como *Rivista di Bergamo*, *Gazzetta di Genova*, *Vita Nova*, *Nuova Gazzetta*, *La Festa*, *Il pensiero e Fiamma*¹⁰ –, e esses foram os primeiros participantes das mostras curadas e organizadas por Bardi em Milão¹¹.

Há outro elemento pouco considerado, e que, contudo, desempenha um papel determinante do exemplo italiano de Bardi: a forte ligação com sua família de origem, o clã de Pasquale Bardi¹². Tinha um estreito vínculo também com seu irmão Giulio, com quem manteve constantes relações de natureza profissional durante os anos 1930.

Por volta de 1925, Pietro Maria era representante da empresa de Giulio, a “Società Anonima Giulio Bardi & C. Lavorazione Artistica del Legno”, sediada em Bérgamo¹³. A expressão “Lavorazione Artistica del Legno” significava, na realidade, fabricante de molduras para quadros. Naquele tempo, era muito comum que os mercadores e galeristas de arte fossem, originalmente, da área

9 Sobre a galeria de Lino Pesaro, ver: COLOMBO, 2004, op. cit., pp. 45-54. Cf. também: ACCM, registro de inscrição de empresas, n. 101263.

10 A primeira pesquisa sobre artigos de arte de Bardi está em: TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi con le cronache de "L'Ambrosiano" 1930-1933*. Milão, 1990, pp. 379-410. Ver, por exemplo, no que diz respeito aos artistas da Ligúria: BARDI, Pietro Maria. “Un artista ligure Francesco Gamba”, *Gazzetta di Genova*, LXXXVII, 1919, n. 9, pp. 10-11; para artistas residentes em Bérgamo: BARDI, Pietro Maria, “Angiolo Alebardi”, *La Rivista di Bergamo*, I, 1922, n. 11-12, pp. 571-582; BARDI, Pietro Maria. “Nella mostra d'arte della fiera. Dante Montanari”, *Vita Nova*, número único, verão, outono, 1920, pp. 23-26; BARDI, Pietro Maria. “Profili. Dante Montanari”, *Nuova Gazzetta*, 25 de dezembro de 1925.

11 Bardi apresentou o pintor de Bérgamo Angiolo Alebardi no catálogo de sua exposição na Galleria Pesaro. Ver: Cfr. *Mostra individuale dei pittori bergamaschi Angiolo Alebardi, Luigi Brignoli*. Catalogo Galleria Pesaro, Milano. Testo di BARDI, Pietro Maria. Milano, 1926. Ambos de Bérgamo, Renato Scarpelli e Vanni Rossi foram artistas convidados da galeria de arte na Rua Brera, 7. A primeira exposição realizada na Galleria Micheli teve três artistas, dois da Ligúria e um de Bérgamo, conhecidos de Bardi: Emilio Mantelli, Giuseppe Siccardi e Amighetto Amighetti. Ver: *Emilio Mantelli, Giuseppe Siccardi, Amighetto Amighetti*. Catálogo da Galleria Micheli, Milão. Textos: BENELLI, Sem; CANTINI, Guido; BARDI, Pietro Maria. Milão, 1927. Depois deles, expuseram na Galleria Micheli, os bergamascos Ponziano Loverini e Vanni Rossi, e os ligures Alfredo Vaccari, Giorgio Meineri, Domenico Baranelli e Alberto Grosso. Em janeiro de 1927, apareceu no *L'Eco di Bergamo* uma notícia sobre a possível organização de um grupo de pintores e escultores da região: “Nós sabemos que a Galleria da Rua Brera, 7, em Milão, a qual será completamente transformada e remodelada, está organizando uma mostra muito interessante – a coletiva dos pintores e escultores de Bérgamo. A exposição será organizada por Pietro Maria Bardi e reunirá todos os nossos artistas, além dos pintores e escultores que, mesmo não sendo bergamascos, são considerados como tal em razão de sua longa permanência em nossa cidade. Dentro de alguns dias será entregue aos artistas o pedido de adesão. Sabemos, no entanto, que já aderiram à 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 muitos outros. Publicaremos, quando possível, a lista completa dos membros”. Cf.: “Una collettiva degli artisti nella Galleria Micheli di Milano”, *L'Eco di Bergamo*, 8 de janeiro de 1927.

12 Pasquale, pai de Pietro Maria Bardi, era comerciante, e faleceu em 1919.

13 A notícia é derivada de um cartão de visitas conservado no Fundo Bardi, em Milão. No cartão, em caracteres ingleses, além do nome da empresa, havia indicado seu endereço (Bérgamo, via Pitentino) e o endereço de Bardi (Milão, via Quadronno, 27). Cf. Milão, Archivio Storico Civico, Fondo Bardi (doravante ASCMI/FB), pasta 3, documento n. 722.

de produção comercial de molduras para pinturas. Bardi não escapou dessa tradição: era um galerista e um comerciante de molduras¹⁴.

Uma carta enviada a Bardi pelo pintor ligure Amighetto Amighetti confirma sua dupla profissão:

Estou muito contente por saber do espaço comprado pelo senhor para as mostras dos pintores, e lhe agradeço pelo sedutor convite que me fez [...] Agora, vamos às molduras. Gostaria de solicitar duas para aquelas paisagens que o senhor viu, na medida 40 x 50, e que não sejam muito caras, ou melhor, de um modelo comum para não gastar muito; em duas semanas ou mais vou precisar de uma grande e bonita, com uns 10 cm de largura, mas para essa é realmente preciso aguardar a chegada do quadro que espero, em seis ou sete dias, e por isso gostaria de ver algumas amostras. Ademais, preciso de outras três ou quatro, mas aos poucos, está bem? Por isso, em uma próxima visita minha, combinamos tudo, no entanto, se puder, faça as duas mencionadas¹⁵.

O laboratório de Bérgamo, como pode ser verificado nos primeiros anúncios publicitários que apareceram no *Bollettino d'Arte* da Galleria Bardi, fabricava molduras de arte e mobília de época, tendo como ponto de venda o espaço de exposição da Rua Brera, 16¹⁶. Desde maio de 1929 ele deu retorno apenas aos anúncios de molduras de arte¹⁷. Essa atividade, compartilhada por um tempo com seu irmão Giulio, continuou mesmo depois de sua transferência para Roma, em 1930¹⁸.

Rua Brera, 7

Na carta do pintor Amighetti, além do pedido de algumas molduras, há referência à abertura de um espaço para exposições; trata-se, provavelmente, da primeira galeria de arte de Bardi.

De fato, a análise das referências internas nos leva a datar a carta entre o final de 1926 e o início de 1927, resultando em uma evidente prova documental do momento em que Bardi abandonou jornalismo para exercer o comércio de arte.

Novos documentos coletados no arquivo do *Corriere della Sera*, aliás, fazem referência a esse período de transição, e são também prova tangível da relação

14 O pintor ligure Guido Meineri escreveu a Bardi, no dia 18 de fevereiro de 1927: "Estou sempre esperando por esses quadros, o atraso começa a me preocupar [...] vou precisar de algum deles o mais rápido possível. Dias atrás escrevi para a empresa em Bérgamo pedindo o envio, mas, não havendo resposta, recorro ao senhor. O envio só pode ser feito com a maior velocidade possível, e não a menor, como foi dito, visto que, agora, o tempo está passando". ASCMi/FB, pasta 1, documento n. 184, carta de Guido Meineri a Pietro Maria Bardi, 18 de fevereiro de 1927.

15 ASCMi/FB, pasta 1, documento 79, carta de Amighetto Amighetti a Pietro Maria Bardi, 1926.

16 Ver a propaganda que saiu na página 31 do primeiro número do *Bollettino d'arte* (outubro de 1928), publicado pela Galleria Bardi: G. Bardi. Cornici d'arte. Mobili d'arte. Stabiliimento in Bergamo, Milano, Via Brera n. 16

17 Na segunda edição da *Belvedere*, em junho de 1929, um anúncio em estilo *art déco* continha as palavras "Giulio Bardi. Cornici d'arte. Via Pitentino 6. Bergamo".

18 Ver a *Belvedere* de outubro-novembro de 1930, página 12, na qual foi publicada uma listagem da empresa "Cornici per pitture. G. Bardi. Milano. Via C. Imbonati, 86. Articoli per belle arti".

de Bardi com o diretor do *Corriere della Sera*, Ugo Ojetti, relação que, após seu afastamento e nos anos que se seguiram, tornou-se tempestuosa.

Bardi foi admitido como cronista noturno¹⁹ temporário pelo *Corriere della Sera* em abril de 1926 e foi afastado da função em 30 de setembro do mesmo ano, uma vez que

*a redução de seis páginas nos força a reduzir o pessoal, especialmente os cronistas. O número significativo de cronistas podia ser justificado quando podíamos dedicar mais do que uma página à crônica: mas isso é excessivo no presente momento, e não podemos dispor para a crônica mais do que três ou quatro colunas do jornal*²⁰.

O temperamento alegre e impulsivo de Bardi o levou a uma contenda com o jornal e com o sindicato de jornalistas ao qual havia recorrido, sem sucesso, em razão da dissolução de seu contrato²¹.

Provavelmente, seu afastamento do *Corriere*, na época, em outubro de 1926, o persuadiu a empreender seu novo ofício²², primeiramente abrindo uma galeria na Rua Brera, 7 e, em seguida, mantendo relações comerciais com um moveleiro de Lecco, chamado Ugo Micheli, da galeria homônima²³. O primeiro exercício na nova função, na prudentemente denominada Galleria d'arte, durou duas mostras, em dezembro de 1926²⁴.

Em sua segunda iniciativa, envolveu-se do início de 1927 até o verão de 1928. A observação da sequência de exposições da Galleria Micheli, por meio da organização de convites e catálogos, contribui para esclarecer as implicações da gestão da sociedade, que tinha em Bardi seu porta-voz oficial, estabelecendo condições e oferecendo espaço aos artistas.

A galeria apresentava personalidades contemporâneas, sendo que cada mostra durava 15 dias; um programa de exposições bastante denso, cujo cresci-

19 A cópia da carta de compromisso está preservada em Milão, Fondazione Corriere della Sera/Arquivo Histórico, Carta de Andrea Marchiori a Pietro Maria Bardi, 24 de abril de 1926.

20 Milão, Fondazione Corriere della Sera/Arquivo Histórico, Carta de Ugo Ojetti a Pietro Maria Bardi, 30 de setembro de 1926. A carta manuscrita está em ASCMi/FB, pasta 5, documento 1723. Encontra-se no arquivo histórico do *Corriere della Sera* outra carta (cópia) de 30 de setembro de 1926, na qual Ojetti escreve a Bardi que não pode mantê-lo no cargo porque "sua atividade, a qual realizou nestes meses, não corresponde às necessidades do jornal".

21 Ver as cartas aqui citadas: ASCMi/FB, pasta 5, documento 1724, carta de Pietro Maria Bardi à União Nacional da Imprensa, Lombardia, 28 de outubro 1926; ASCMi/FB, pasta 5, documento 1725, carta de Pietro Maria Bardi Junta das Apelações da Sindicato de Imprensa Lombardia, 29 de outubro de 1926.

22 Com o dinheiro recebido da liquidação do *Il século* e do *Corriere della Sera*, escreve Riccardo Mariani, Bardi "abandona a ex-galeria de arte de Enrico Somarè, na Rua Brera, 7". Cf. MARIANI, Riccardo. *Razionalismo e architettura moderna. Storia di una polemica*. Milano, 1989, p. 51.

23 A notícia é relatada seja por MARIANI, 1989 op. cit., p. 51, seja por TENTORI, 1990 op. cit., p. 28, não encontra documentação nos arquivos da Câmara de Comércio de Milão. Entre o registro das empresas fechadas, a única inscrição encontrada é a relativa à gestão sucessiva da galeria, endereçada a Hans Sendresen e Mario Venuti. No entanto, na comunicação está especificada uma data de início do exercício: 31 de março de 1927. Cf. ACCM, registro de inscrição de empresas, n. 168006.

24 Trata-se da mostra aberta entre 4 e 19 de dezembro, e dedicada ao pintor bergamasco Renato Scarpelli. Cf. *Mostra individuale del pittore Renato Scarpelli*. Catálogo Galleria d'arte, Milão. Texto de MARANGONI, Guido. Milão, 1926; e, também, da exposição de outro pintor bergamasco, Vanni Rossi. Cf. ZANCHETTA, Ugo. "Il pittore Vanni Rossi alla Galleria Brera", *L'Eco di Bergamo*, 24 de dezembro de 1926.

mento vertiginoso possibilita imaginar um “fim exclusivamente mercantil”, sem privilegiar claramente determinada linha artística²⁵.

A esse respeito é necessário dizer que os nomes apresentados durante as mostras da galeria eram passíveis, ao menos inicialmente, à duas realidades geográficas conhecidas muito bem por Bardi: Bérgamo, onde exerceu a profissão de jornalista até 1923; e Ligúria, onde nasceu²⁶. Muitos artistas chegaram à galeria por terem conhecido o Bardi jornalista dos anos anteriores e, para um pintor de província italiana, começar em Milão, com uma mostra pessoal, em uma galeria de Brera, era uma oportunidade significativa.

Além disso, é importante citar que, entre as estratégias comerciais dessas galerias milanesas, havia a do aluguel de suas instalações aos artistas para exposições, assim como a venda das obras com percentual de comissão.

Outro ramo de atividades da Galeria Micheli eram os leilões, sobre os quais existem registros no primeiro e único *Bollettino delle vendite del sabato*, publicado em maio de 1928²⁷. O próprio Bardi foi o leiloeiro e o diretor.

Apenas olhar os nomes presentes na venda já revela uma articulação essencial para pensar e organizar a galeria: unir obras de artistas oitocentistas como Francesco Paolo Michetti, Giovanni Fattori, Mosè Bianchi, Ettore Tito, Filippo Carcano e Cesare Tallone, todos já consolidados do mercado de Milão, juntamente com quadros dos jovens artistas milaneses ligados a Brera (todos ganhadores de prêmios) ao movimento do Novecento italiano. Para venda, estavam presentes obras de Gino Ghiringhelli, Umberto Lilloni, Esodo Pratelli e Giuseppe Montanari. São nomes muitas vezes antinômicos e contraditórios que talvez atendessem a uma inicial diversidade do público frequentador das galerias de arte. Era também uma maneira de aproximar uma nova geração de artistas e, sobretudo, os novos valores que, lentamente, foram se difundindo através do movimento do Novecento italiano²⁸.

Para concluir, o *Bollettino* poderia ser definido como o elo perdido entre a sua primeira atividade na Galleria Micheli e, posteriormente, na Galleria Bardi. Nessa publicação, com características de catálogo de vendas e revista periódica²⁹, há seções iguais às presentes no *Bollettino d'arte* da Galleria Bardi;

25 DE SABBATA, 2012, op. cit., p. 53.

26 A este respeito, ver nota 11. A exposição de Alfredo Vaccari, Guido Zuccaro, Vittorio Melchiori, Giuseppe Vicentini e Giorgio Meineri, de maio 1927, é bem documentada por meio de várias cartas preservadas no Instituto Lina Bo e P.M. Bardi de São Paulo.

27 Ver: *Bollettino delle vendite del sabato alla Galleria d'arte Micheli. 5 maggio 1928 – VI, ore 21,15 – n. 1*, Milão, 1928.

28 Existem várias declarações de apoio a um mercado em que a pintura jovem da época poderia encontrar espaço e compradores. Bardi, no *Bollettino delle vendite del sabato alla Galleria d'arte Micheli* escreveu: “A inteligência do colecionador se demonstra não ao colecionar obras já consagradas e avaliadas, mas obras dos jovens. É necessário saber apontar para os novos talentos; é por isso que queremos sempre oferecer nas nossas vendas artistas de vanguarda [...] Vanguarda: para a maioria é uma palavra temerária, que sempre assustou aqueles que não têm um gosto definido. Também os negociantes de arte (a palavra comerciante, para nós, é imprópria) olham os vanguardistas com desconfiança, ridicularizando-os. E pensar que esses negociantes dependiam dos vanguardistas de todos os tempos [...] A mostra dos sete pintores, realizada na Galleria Milano, foi encerrada com grande sucesso de vendas. Os profetas que proclamavam a arte moderna invendável erraram feio”.

29 A numeração do *Bollettino* tinha uma saída periódica não sequencial.

por exemplo, a seção *Notizie e commenti* também foi incluída na publicação posterior com as mesmas intenções informativas sobre as artes e os mesmos propósitos de participar do debate acerca do contemporâneo.

Rua Brera, 16

Mais perturbador para o mercado milanês foi o nascimento da Galleria Bardi s.a., cujo interesse era “o comércio de objetos e obras de arte, as manifestações artísticas em geral e temas relacionados”³⁰.

Um primeiro elemento de descontinuidade no contexto das galerias do período era a questão do espaço de exposição para pinturas e esculturas. Bardi estava convencido de que, para expor as obras mais modernas, seria necessário um lugar arquitetonicamente evoluído. Uma ideia nova, depois retomada com mais propriedade pelos irmãos Ghiringhelli para a Galleria del Milione, projetada e preparada por Pietro Lingeri³¹. Os interesses específicos para a colocação das pinturas em ambientes com diferentes condições de iluminação deviam representar um novo elemento do critério moderno de concepção do comércio de arte.

A Galleria Bardi foi instalada em um edifício antigo, anterior a 1844, de propriedade de Don Paolo Clerici, no número 16 da Rua Brera, que, após uma intervenção para construção de mais um andar, manteve-se quase inalterado até hoje³². Antes da chegada de Bardi, os ambientes eram ocupados por uma das filiais da Casa de venda de arte da Galleria Geri, fechada em 1º de dezembro de 1927 por problemas de rendimento³³.

A intervenção mais evidente concernia à pavimentação, especificamente da fachada externa, com a modificação das janelas das vitrines (Fig. 1). As outras intervenções da reforma, desde as plantas à reestruturação do espaço interior, às pequenas obras de construção não foram reportadas ao Comitê de Construção da Prefeitura de Milão nem mesmo pelo proprietário do prédio³⁴.

A partir da planimetria do edifício da Rua Brera, 16, é possível ler a planta da galeria, que ocupava o lado direito do pátio do prédio, permitindo a existência de duas fontes indiretas de luz: ao lado esquerdo do edifício até o pátio e nas vitrines que dão para a Rua Brera, enquanto a norte claraboias eram utilizadas³⁵ (Fig. 2). Dentro das salas havia cortinas e paredes móveis; as pinturas eram apresentadas em cavaletes.

30 Cf. ACCM, registro de inscrição de empresas, n. 153411.

31 Uma primeira pesquisa de interiores arquitetônicos em galerias de arte é: 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 Cf. ASCMi, Brera, 16, bairro de Brera, 1560, propriedade Clerici Ornato Fabbriche, I série c. 94 (1844).

33 Cf. ACCM, registro de inscrição de empresas n. 153411, Comunicação de fechamento (1º de dezembro de 1927)

34 A propriedade do imóvel era de Carlotta Celesia.

35 A planimetria era relativa ao projeto de construção de locais de “compêndio” no edifício. Ver: ASCMi, Brera 16 proprietà Celesia Ornato Fabbriche II série c. 1131/147696 (1927).

Uma “perspectiva”, publicada no *Bollettino d'arte* da galeria reproduzia as possíveis soluções dos cinco ambientes que constituíam o espaço de exposição: um átrio; uma sala adjacente, com as mesmas dimensões; e um grande ambiente longitudinal que se unia, nos fundos e ao lado, a outros dois pequenos ambientes de exposição com escritórios³⁶ (Fig. 3).

O ambiente, tido como “vasto e elegante”, era, portanto, um dos elementos utilizados por Bardi para destacar e diferenciar o que ele tinha a oferecer em comparação a outras galerias (Fig. 4 e 5), distinguindo-se também do modelo mais em voga – a galeria de Lino Pesaro.

Pesaro, de fato, dispôs cortinas de veludo nos amplos ambientes de sua galeria, e se valeu do ferro forjado de Alessandro Mazzucotelli e das vitrines de Eugenio Quarti, como se fosse um salão da *haut bourgeois*, com um “macio tapete vermelho e apropriadas tapeçarias nas paredes”³⁷.

Outro aspecto inovador da galeria de Bardi dizia respeito à questão editorial, o espaço de exposições contava com a colaboração de uma série de revistas, edições e catálogos para facilitar a venda das obras. Também essa iniciativa, no entanto, não representava uma verdadeira novidade: em 1927, a Galleria Pesaro havia aberto uma seção de livros, tornando-se editora da revista anglo-saxônica *The Studio*³⁸. Outra galeria de Milão, dirigida por Enrico Somaré, era também a editora do periódico *Esame*³⁹. Contudo, as publicações da Sociedade Anônima Bardi caracterizavam-se, no panorama milanês, por seu caráter polêmico e atualidade artística.

Em particular, o *Bollettino d'arte* publicado pela Galleria Bardi, herdeiro direto do único número do *Bollettino delle vendite del sabato* da Galleria Micheli, funcionava como uma espécie de suporte publicitário controverso para o comércio das obras.

Privilegiando a crônica e as questões de mercado, omitia completamente as questões artísticas de caráter geral. O anonimato da maioria dos textos e a ausência de um índice ancoravam a revista ao presente, aos fatos da atualidade.

O projeto do boletim previa que os primeiros textos fossem de apresentação das exposições da galeria, em seguida as notícias e os comentários, um espaço para as ofertas e demandas do mercado e, ao final, cartas dos leitores e enquetes.

36 Cf. “La nostra galleria”, *Bollettino d'arte*, I, 1928 n. 1, p. 4.

37 O registro dos interiores da Galleria Pesaro é de: ROSA, Gilda. “Cartina delle mostre d'arte. Passeggiata tra i quadri”, *La Lettura*, II, 1946, n. 1, p. 10.

38 “Tendo a Galleria Pesaro, Rua Manzoni 12a, aberto uma seção de livros, e tendo se tornado, no dia 1º de janeiro, editora da revista de arte anglo-italiana *The Studio*, pedimos que a Câmara de Comércio tenha a compaixão de adicionar a nossa comunicação a qualificação de Livraria editora.” Cf. ACCM, registro de inscrição de empresas 101263, carta de Lino Pesaro à Câmara de Comércio de Milão, 9 de maio de 1927.

39 Ver: relatório de exercício na Câmara de Comércio de Milão. Cf. ACCM, registro de inscrição de empresas n. 113425. Sobre Enrico Somaré, ver: RUSCONI, Francesca Paola. “Enrico Somaré critico d'arte”, In. *Botteghe di editoria. Tra Montenapoleone e Borgospesso. Libri, arte, cultura a Milano 1920-1940*. Catálogo da Biblioteca da Rua Senato, Milão, organizado por: MODENA, Anna. Milão, 1998, pp. 47-56.

Do ponto de vista material, o *Bollettino d'arte* tinha uma aparência modesta, ilustrações de qualidade medíocre e diagramação bastante tradicional⁴⁰.

Juntamente ao *Bollettino d'arte*, que logo foi substituído pelo *Belvedere*, uma revista com formato e objetivos bem mais ambiciosos⁴¹, foram postas em prática outras iniciativas editoriais: uma coleção de fascículos dedicados ao design contemporâneo⁴² e uma coleção de biografias sobre os artistas mais modernos da Itália, em modelo de dicionário⁴³.

Desde 1928, Bardi havia começado a coletar materiais e notícias sobre um grupo de artistas considerados modernos, todos nascidos entre 1880 e 1905. A iniciativa de reunir as figuras mais atuais da arte italiana em uma série de encartes⁴⁴ teve, posteriormente, um resultado mais elaborado no questionário preparado em janeiro de 1929, tendo em vista o *Dizionario degli artisti del '900*⁴⁵, entendendo '900 não como o século XX, mas como os participantes da segunda exposição do Novecento italiano⁴⁶.

Nessa operação, havia a intenção de iniciar um processo primeiro de historicização de todos os acontecimentos da última década e também, por razões de caráter mais prático, vale dizer, para estabelecer um novo conjunto de valores artísticos para propor ao mercado.

Se, por um lado, é difícil saber a extensão real dessa atividade editorial nas “atuações” comerciais da galeria, por outro é importante questionar se esse intenso dinamismo editorial, composto inicialmente pelo *Bollettino*, da revista *Belvedere* e, posteriormente, do *Dizionario degli artisti del '900*, sustentava um gosto estético preciso na seleção dos artistas da galeria. A maioria dos artistas expositores, pelo menos até o outono de 1929, pertencia a um horizonte não muito diferente do desenvolvido anteriormente pela Galleria Micheli, com moderadas aberturas à modernidade⁴⁷; não obstante, para corrigir o gosto das escolhas para a exposição, um pequeno grupo de artistas da área do Novecento italiano foi escolhido, de uma geração mais jovem em comparação à histórica, como Vitali, Borra, Fabiano e Lilloni.

40 O *Bollettino d'arte* publicado pela Galleria d'arte Bardi tinha um tamanho reduzido de 17 x 12 cm.

41 *Belvedere*, publicada em Milão desde 15 de maio 1929 era um jornal quinzenal e mensal, que inicialmente tinha um tamanho “grande”, 55 x 40,7 cm. Posteriormente, no segundo ano, suas medidas foram reduzidas para 40 x 27,7 cm.

42 A coleção organizada por Ardengo Soffici nunca foi publicada. Ver informações em *Belvedere*, II, 1930, n. 3, p. 12.

43 Sobre o dicionário biográfico dos artistas dos '900, ver: 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 Há cerca de 80 que ainda estão preservados no Fondo Bardi do Archivio Storico Civico di Milano.

45 O estado atual dos estudos abrange sessenta questionários, uma amostra de todo o editorial, estando, portanto, incompleto.

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

47 Foram expostos artistas que se guiavam pelos padrões da tradição do oitocentista (La Bella, Orio) e pós-impressionista, às vezes atualizado para a linguagem do novecento, ou de “Realismo Mágico”, como Montezemolo, Zanchelli, Iodi, Moretti, Battaini, Celada e D'Errico; artistas da Ligúria, como Don Angelo Rescalli; artistas russos exilados pela Revolução como os Brailowsky, Kahl e Maliavine. Sobre pintores russos em Milão ver: 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, p. 9-27.

Em seguida, foi reconhecido o papel mais audaz das escolhas de Bardi, em razão de uma mudança brusca de gosto⁴⁸: a galeria abriu suas portas para um grupo de seis pintores de Turim; a Carlo Carrà e Ardengo Soffici; e a Tullio Garbari, mantendo também, todavia, um programa de exposições frequentemente atualizado, mas de teor menos “revolucionário”⁴⁹.

A galeria, entretanto, não “abraçou uma linha explicitamente e coerentemente novecentista” e, portanto, moderna, uma vez que Bardi amadureceu uma “estratégia flutuante [...] sensível às demandas do público”⁵⁰.

No entanto, seria inadequado explicar a natureza oscilante das escolhas de Bardi apenas através de cálculos de cunho comercial ou de natureza especulativa. Uma hipótese de tal atitude poderia ser pesquisada na situação societária da galeria, na análise dos balanços financeiros e nas atas de reuniões.

A Sociedade Anônima Bardi nasceu com dois acionistas majoritários, Pietro Maria Bardi e Mauro Pellicoli, denominados diretores, e um minoritário, o advogado Giovanni Bognesi⁵¹.

Mauro Pellicoli, bergamasco, morava em Milão desde 1921, trabalhando principalmente para a Pinacoteca di Brera, graças ao diretor Ettore Modigliani. Bem introduzido nos ambientes da arte e da política, com o Fascismo tornou-se “o conservador único das pinturas a serem enviadas a Londres para a grande exposição italiana de 1930”⁵². Dentro da sociedade, intervinha no comércio de obras de arte antiga, mediando o ambiente dos restauradores, o âmbito da *expertise* e o do colecionismo. Na galeria, passaram obras atribuídas à escola de Ruisdael, Grechetto, e Ceruti⁵³; além disso, a partir da leitura da correspondência entre os dois, também surgem questões relacionadas à negociação de obras de arte⁵⁴.

A sociedade foi fundada em 25 de outubro de 1928, com um capital social de 10.000 liras.⁵⁵ Uma cifra modesta se comparada ao capital social das outras galerias ativas nos mesmos anos, o que confirma a pouca inclinação a atitudes de risco dos dois acionistas majoritários. Realmente irrisório quando comparado

48 Ver, por exemplo, a primeira página da *Belvedere*, em julho de 1929, mostra um Bardi abertamente voltado para a arte europeia e moderna. Ver: “Arte straniera”, *Belvedere*, I, 1929 n. 4, p. 1.

49 Ver as obras mais modernas de Luigi Bracchi, Marius Ledda, Tilde Noferini, Sandro Gallucci, Lorenzo Gigli, Francesco Pasi e Mary Tompkins, e as mais tradicionais de Romolo Pergola, Pietro Chiesa, Calvi di Bergolo, Sirio Tofanari, Alexandro Lupo, Giannino Marchig, A.C. Jucker, Pietro Kufferle, Ferruccio Giacomelli e Cleto Tomba.

50 DE SABBATA, 2012, op. cit., p. 54.

51 Giovanni Bognesi era advogado e administrador de falências.

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 Ver: “Offerte e richieste”, *Bollettino d'arte*, 1928, n. 2, p. 23.

54 Ver, por exemplo: Associazione Giovanni Secco Suardo/Archivio Mauro Pellicoli (doravante AMP), pasta 28, fascículo 19.10, Carta de Pietro Maria Bardi a Mauro Pellicoli, 12 de fevereiro 1930. “Em nome do Eng Bonomi comunico que o Correggio continua definitivamente com ele; portanto, é possível colocar tanto no catálogo quanto no próprio quadro a indicação da nova propriedade”; AMP, pasta 28, fascículo 19.12, Carta de Pietro Maria Bardi a Mauro Pellicoli, 25 de março de 1930 “Caro Cavalheiro, oferecem. 6000 L. pelo Caffi ‘Piazza Navona’, que fazer? Telegrafe-me caso a resposta seja positiva”.

55 Cf. ACCM, registro de inscrição de empresas n. 153411, Constituição de sociedade anônima.

à Galleria Pesaro, que tinha um capital inicial de 1.200.000 liras⁵⁶, à Galleria Milano, de 200.000 liras,⁵⁷ e à Galleria Scopinich, de 100.000 liras⁵⁸.

O capital social inicial não é claramente um indicador objetivo da força econômica da galeria, uma vez que podem intervir também os fundos dos membros – não obstante a quantia, provavelmente o valor mínimo exigido por lei –, o que demonstra uma grande cautela de Bardi e Pellicoli, preocupados em fazer manobras arriscadas.

A estrutura societária foi modificada após a reunião extraordinária de 8 de novembro de 1929, quando, na sequência da demissão de Pellicoli como administrador, as ações da empresa foram subdivididas entre os novos sócios (os engenheiros Vittorio Gianfranceschi, Gino Bonomi e Francesco Rosso, filho de Medardo)⁵⁹.

Para essa ocasião foi elaborado um balanço do ano com anexos relativos ao inventário de mercadorias e móveis⁶⁰. A leitura desses documentos sugere algumas considerações sobre a conduta da galeria: o inventário de mercadorias em depósito parece, aos nossos olhos, extremamente modesto, de fato, o valor monetário total correspondia a 17.349 liras, mas a lista contém uma coleção de molduras antigas e modernas, um grupo de pinturas razoavelmente relacionadas ao Novecento italiano (Borra, Pajetta, Carpi, Seibezzi e Pratelli), entre as quais há um desenho de Giorgio Morandi, um de Arturo Tosi, um de Tullio Garbari e outros objetos de arte⁶¹.

Igualmente interessantes e limitados são os dados financeiros do balanço, uma vez que na coluna de receitas, nos itens “vendas e mediação” e “despesas de exposição”, os valores respectivamente presentes são 42.066 e 134.140 liras, relativos à compra e venda de objetos de arte, venda de pinturas por comissão e locação dos espaços da galeria a artistas para exposição e venda de obras com percentual de comissão⁶².

A comparação com o balanço seguinte, de 31 de dezembro de 1929⁶³, que ilustra o resultado econômico do período subsequente, apresenta um crescimento desprezível dos valores expressos no item “Mediações de vendas” e um

56 Cf. ACCM, registro de inscrição de empresas n. 101263

57 Cf. ACCM, registro de inscrição de empresas n. 113425.

58 Cf. ACCM, registro de inscrição de empresas n. 113330.

59 Cf. ACCM, registro de inscrição de empresas n. 15341, *Verbale dell'assemblea straordinaria del giorno 8 novembre 1929*. Veja também: AMP, pasta 1, fascículo 24.1. A nova distribuição das ações tinha Bardi, Pellicoli e Bolognesi com três ações; os novos sócios Gianfranceschi e Rosso com quatro, enquanto Bonomi tinha três. A estrutura societária mudou novamente no ano seguinte.

60 A documentação foi encontrada no arquivo de Mauro Pellicoli. Cf. AMP, pasta 1, fascículo 24.1.

61 Fixaram as obras de Milesi, Petrella, La Bella, majólicas de Melandri, desenhos do Ottocento, duas cópias por Tiepolo, um ponta-seca de Maccari e materiais de menor importância. Cf. AMP, pasta 1, fascículo 24.1.

62 Cf. AMP, pasta 1, fascículo 24.1.

63 *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* está conservada em um arquivo particular em Milão.

aumento substancial no item “Declaração/Conta de expositores”⁶⁴. Em um relatório confirmado da relação apresentada no balanço, no qual estão descritas as compras e vendas de objetos e a venda de pinturas deixadas em consignação, consta “diminuíram significativamente”, enquanto a galeria obtinha as maiores receitas a partir do ramo de locação de suas instalações aos artistas e do percentual sobre vendas de seus produtos, sem arcar com o custo total da propriedade das obras⁶⁵.

Isso explica, em parte, porque havia um estoque limitado de bens e valores e, ao mesmo tempo, torna compreensível a natureza composta das escolhas expositivas, condicionadas à sobrevivência da galeria, que se baseava, em primeiro lugar, nas locações dos artistas: uma estrutura comercial “ágil”, mas financeiramente frágil, adequada, no entanto, às cautelas propostas pelos primeiros sócios.

Na realidade, Bardi usou a galeria como um trampolim para a sua ascensão social, mantendo como áreas distintas o mercado de arte e uma linha de intervencionismo cultural sobre as revistas. Dessa última questão também seria necessário destacar o papel do napolitano Edoardo Persico, chamado a colaborar nas atividades da galeria⁶⁶.

Bardi também utilizou como estratégia confiar a curadoria e o registro das apresentações de seus catálogos a nomes da comissão institucional. Por exemplo, o autor de textos publicados no *Bollettino d'arte* era Giorgio Nicodemi, diretor superintendente das Civiche Raccolte di storia e arte di Milano⁶⁷, o qual apoiou, em alguns casos, a compra de obras para venda na Galleria Bardi, para a Galleria d'arte moderna⁶⁸.

Bardi foi hábil na promoção e divulgação das políticas do poderoso Cipriano Efisio Oppo, publicando suas intervenções parlamentares na *Belvedere*⁶⁹; e sua obra-prima da comunicação, uma verdadeira e real ofensiva midiática de grande efeito, foi a organização da exposição de Carlo Carrà e Ardengo Soffici.

64 As 42.066 liras das “vendas e mediações” passaram a 46.466. Em contraste, a “declaração de expositores” passou de 134.140,55 a 192.087,98 liras.

65 Ver: *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 Sobre as datas da transferência de Persico a Milão, foram feitas várias suposições. Ver: 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*. Catálogo Padiglioni de Arte Contemporânea, Milão, 1998, p. 22. O dado correto do domicílio de Persico em Milão está indicado na carta a seu irmão Renato, no Ano Novo de 1930. Cf. DE SETA, Cesare. *Il destino dell'architettura. Persico, Giolli, Pagano*. Roma-Bari, 1985, p. 68.

67 Nicodemi escreveu duas apresentações dos artistas da galeria Bardi. Ver: 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 Por exemplo, veja: Milão, Archivio del Novecento, pasta 44, protocolo 1103. *Acquisto di un quadro del pittore F. Menzio esposto alla Galleria P.M. Bardi*. O quadro *Ragazza col cappello (Ritratto in bleu)*, Inv. 4.426) de Francesco Menzio foi adquirido sob a proposta de Nicodemi e com o parecer favorável do consultor Mario Sironi.

69 Ver: *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. Ver também seus artigos, muitas vezes republicados: 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.

A exposição foi um grande sucesso de público, notável pelo número de resenhas jornalísticas e pela fama do próprio Bardi⁷⁰. No entanto, a mudança gradual para uma arte mais atual não possibilitou ganhos reais maiores a essa importante mostra da temporada milanesa, que “resultou para a sociedade em uma perda”⁷¹.

Rua Brera, 21

Em abril de 1930, a galeria se mudou da Rua Brera, 16, para a da Rua Brera, 21, em frente à entrada da Academia de Belas Artes. Tentori, nessa mudança, previu uma potencialização da atividade como galerista: “loais de maior prestígio comercial” e locações muito mais caras⁷². Para invalidar tal suposição, a leitura da última ata de assembleia da sociedade está disponível. Esclarece-se que a mudança foi feita para reduzir os custos de locação⁷³ da Sociedade Anônima Galleria Bardi, que, financeiramente, navegava em águas turbulentas.

A última exposição organizada na nova galeria dedicada à pintora americana Mary Tompkins fechou o programa anual de exposições⁷⁴. Em maio, Bardi estava na capital, chamado diretamente por Mussolini para chefiar a Galleria d’arte di Roma, com novas tarefas a se dedicar. Vittorio Gianfranceschi, sócio e administrador da galeria, sobressaltado, escreveu em 7 de julho:

*Acho que a Companhia vai muito mal [...] Não quero dizer que as coisas continuarão dessa forma, aviso-lhe que dei instruções para que seja feito um balanço por um técnico especializado. Depois disso, e de acordo com os resultados do mesmo, convocarei assembleia para que se discuta a falência*⁷⁵.

No dia 30 de julho, a sociedade foi liquidada em razão da “ausência praticamente absoluta de vendas [...] para cobrir as despesas existentes por causa da falta de negócios e de expositores”. O balanço foi aprovado apenas com a perda do capital social⁷⁶.

Para encerrar, é possível nos perguntarmos se a experiência de Bardi e de sua galeria foram tão inovadoras a ponto de se tornarem um modelo e, então, determinar a sua transferência para Roma, onde teria dirigido uma galeria diretamente subsidiada pelo chefe de governo. Depois, nos perguntarmos se essa

70 A exposição de Carlo Carrà e Ardengo Soffici inaugurada na Galleria Bardi em 25 janeiro de 1930 causou uma grande eco no mundo da arte: foi criticada de forma sistemática das revistas provinciais aos jornais nacionais e a opinião geral foi positiva. Foram publicadas pela galeria duas edições do volume de Carrà e Soffici: aquela em capa dura em 499 cópias e aquela econômica, vale dizer com um caderno de 40 páginas e seis desenhos. Para a fortuna crítica da Mostra, ver: RUSCONI, 2011, op. cit..

71 ACCM, registro de inscrição de empresas. 153411, *Galleria Bardi S.A. Verbale dell'Assemblea del 30 trenta luglio 1930 Millenovecentotrenta*.

72 TENTORI, 1990, op. cit., pp. 38-39.

73 ACCM, registro de inscrição de empresas n. 153411, *Galleria Bardi S.A. Verbale dell'Assemblea del 30 trenta luglio 1930 Millenovecentotrenta*.

74 Cf. Mary Tompkins Catálogo da Galleria Bardi, Milão. Apresentação de BARDI, Pietro Maria. Milão 1930.

75 AMP, pasta 1, fascículo 24.4, carta de Vittorio Gianfranceschi a Pietro Maria Bardi, 7 de julho de 1930.

76 ACCM, registro de inscrição de empresas n. 153411, *Galleria Bardi S.A. Verbale dell'Assemblea del 30 trenta luglio 1930 Millenovecentotrenta*.

experiência teria sido uma espécie de promoção da sua maneira de ser galerista.

Provavelmente devido à natureza financeiramente minguada e ao ecletismo de exposições, a galeria foi um grande sucesso midiático, estrategicamente predisposto pelo ativismo de seu fundador, o que fez da Bardi, durante a década de 1930, uma reconhecida galeria no panorama italiano⁷⁷.

Acredito, porém, que entre as razões para a chamada de Bardi a Roma, um motivo relacionado com os distúrbios do final dos anos 1920 deva ser considerado, como uma tentativa de normalizar a situação artística nacional, em que artistas à margem não queriam ser excluídos das novas dinâmicas de enquadramento da política do regime. Podemos evocar um quadro sombrio, no qual a vocação de *squadrista*⁷⁸ de alguns artistas ligados ao Novecento italiano e às hierarquias sindicais era expressa em várias ocasiões em Milão, na segunda metade dos anos 1920⁷⁹. Bardi, com sua rede de relações estreitas em Milão, graças à revista e à galeria, podia ser uma peça importante desse plano de recuperação da ordem.

Cipriano Efisio Oppo, membro e secretário do sindicato dos artistas, em março de 1930, pediu a Bardi para assumir o papel de mediador entre os interesses conflitantes e as “queixas de grupos”, pois “é essencial que o ambiente de Milão se pacifique, tendo em vista coisas muito maiores”⁸⁰.

Neste momento a popularidade de Bardi começou a crescer. No mesmo mês apareceram publicados na *L'illustrazione Fascista* fotografias suas e um artigo assinado pelo escritor Sandro Volta, que o celebrava na tradição dos grandes negociantes de arte europeus⁸¹.

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 N.T. Squadrista, aquele que pertence a esquadra de ação fascista.

79 Cf. RUSCONI, Paolo. “Renato Birilli 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 sinacati fascisti a Milano”, *L’uomo nero. Materiali per una storia delle arti nella modernità*, II, 2005, n. 3, pp. 136-144.

80 ASCMi/FB, 13 de março de 1930, pasta 8, documento n. 2955, carta de Oppo a Bardi.

81 Cf. VOLTA, Sandro. “Nascita di un mercante”, *Il Lavoro fascista*, 21 de março de 1930.



Fig. 1 Vitrines da Galeria Bardi da Rua Brera, 16, no Bollettino d'arte, outubro de 1928.



Fig. 2 Planta do edifício da Rua Brera, 16. Milão, Arquivo Storico Civico, Brera 16. Propriedade das Fábricas Celezia Ornato, série II c. 1131/147696 (1927).

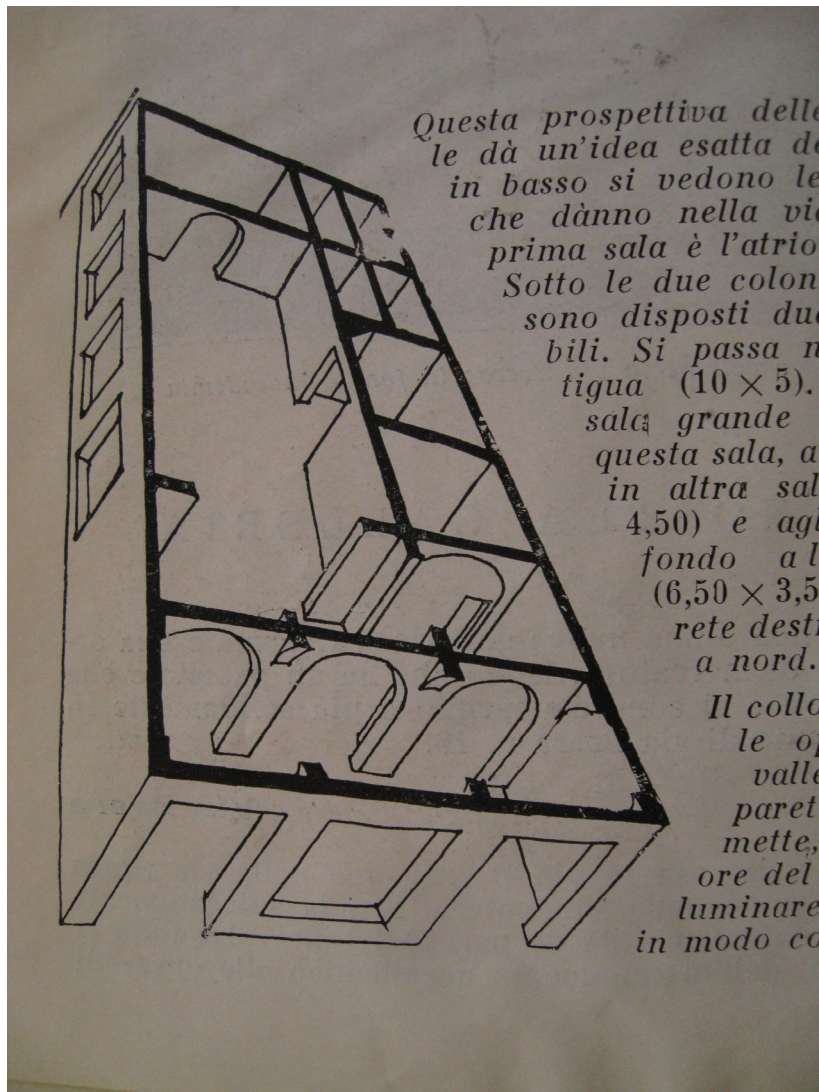


Fig. 3 "Perspectiva" da
Galeria Bardi no Bollettino
d'arte, outubro de 1928.



Fig. 4 A grande sala
longitudinal da galeria. São
Paulo, MASP, Biblioteca e
Centro de Documentação,
Arquivo Histórico
Documental, Fototeca, fasc.
396 - Galeria Bardi.



Fig. 5 "A sala do fundo"
no Bollettino d'arte, em
outubro de 1928.