

# Federico Faruffini

*Federico Faruffini*

EUGÊNIA GORINI

*Mestre em História da Arte pelo IFCH/Unicamp*

Mestre in Storia d'Arte presso l'IFCH/UNICAMP

**RESUMO** Opúsculo e texto-crítico publicado na Itália em 1934, sobre as vicissitudes do pintor Federico Faruffini (Sesto San Giovanni, 1831- Perugia, 1869), por Pietro Maria Bardi (La Spezia, 1900 – São Paulo, 1999). Este, em 1946, se transferiria para o Brasil, participando ativamente da criação e consolidação do MASP, Museu de Arte de São Paulo. Ao final, considerações sobre a brochura, focalizando o seu autor e o momento histórico em que a publicação surgiu.

**PALAVRAS-CHAVE** Federico Faruffini, pintura italiana do Século XIX, Bardi, Itália nos anos 1930.

**ABSTRACT** Brochure and critical text published in Italy in 1934, about the vicissitudes of the painter Federico Faruffini (Sesto San Giovanni, 1831-Perugia, 1869), by Pietro Maria Bardi (La Spezia, 1900 – São Paulo, 1999), who in 1946 would move to Brazil, actively participating in the creation and consolidation of the MASP, Museu de Arte de São Paulo. At the end, considerations about the booklet, focusing on the author and the historical moment in which the publication appeared.

**KEYWORDS** Federico Faruffini, Italian painting of XIX Century, Bardi, Italy during the years 1930.

**L'ARTE PER TUTTI**

P. M. BARDI

**FEDERICO FARUFFINI**

ISTITUTO NAZIONALE LUCE  
ROMA

OFFICINE DELL'ISTITUTO  
ITALIANO D'ARTI GRAFICHE  
- BERGAMO – 1934 - XIII -

Anche la sofferenza ha un limite. Federico Faruffini aveva sofferto in modo disumano, forse quanto nessuno degli incomprendi artisti dell'ottocento; la sua rassegnazione cristiana e la fede che egli ebbe, purissima, nell'arte non valsero a placare i gravi dolori che il prossimo gli inflisse, giorno per giorno. La vita di questo pittore fu un continuo calvario: egli resistette fin che gli fu possibile, cercando di isolarsi dalla gente, con puntiglioso impeto d'orgoglio; e quando fu costretto a risolvere le pratiche necessità della vita si imbattè in persone che non gli permisero di avere una buona opinione dell'umanità. L'Italia d'allora non capì il Faruffini; i suoi dipinti non ingranarono nella grande macchina estetico-mercantile del secolo, poichè quel meccanismo era manovrato dagli influentissimi omini, operanti ai margini delle accademie e delle nascenti esposizioni permanenti, ad uso degli artisti mancati: le pareti dei nostri nonni e i nostri solai d'oggi, del resto, sono buoni testimoni.

Ma spieghiamo la situazione con una lettera dello stesso Faruffini. Erano i tempi in cui egli, a Roma, provava a vivere esercitando il mestiere del fotografo, e scriveva all'amico pittore Pio Joris la seguente lettera: "Caro Joris, ti mando il fissativo e ti ringrazio, come ti ringrazio della macchietta che hai comprato a Stellina. Tanto mi chiedo se ancora in questo nostro paese c'è qualcuno che comperi quadri. Pare impossibile che i miei non riesca a venderli, e che non li capiscano che pochi artisti. Meno male che questi sono i più intelligenti, come te e Vertunni. Purtroppo, anche la fotografia non va, caro amico. L'altro ieri al Caffè Greco, Simonetti diceva, a qualcuno che tu conosci bene, ch'io taglio le fotografie troppo da pittore, e che all'artista perciò

**L'ARTE PER TUTTI**

P. M. BARDI

**FEDERICO FARUFFINI**

ISTITUTO NAZIONALE LUCE

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE  
BERGAMO

Também o sofrimento tem um limite. Federico Faruffini tinha sofrido de modo desumano, talvez como nenhum outro dos incompreendidos artistas do Oitocentos; a sua resignação cristã e a fé que ele teve, puríssima, na arte, não serviram para aplacar as graves dores que o próximo lhe infligiu, dia após dia. A vida deste pintor foi um contínuo calvário: ele resistiu o quanto lhe foi possível, procurando se isolar das pessoas, com caprichoso ímpeto de orgulho; e quando foi forçado a resolver as necessidades práticas da vida se defrontou com pessoas que não lhe deixaram ter uma boa opinião sobre a humanidade. A Itália de então não compreendeu o Faruffini; suas pinturas não engrenaram na grande máquina estético-mercantil do século, pois aquele mecanismo era manobrado pelos influentíssimos homenzinhos que operavam à margem das academias e das nascentes exposições permanentes, em geral de artistas malogrados: as paredes dos nossos avós e os nossos sótãos hoje são, de resto, bons testemunhos.

Mas expliquemos a situação com uma carta do próprio Faruffini. Era o período em que ele, em Roma, tentava viver exercendo o ofício de fotógrafo, e escrevia ao amigo, o pintor Pio Joris a seguinte carta: "*Caro Joris, te mando o fixador e agradeço, como te agradeço pela macchietta que compraste para Stellina. E até me pergunto se neste nosso país ainda exista alguém que compre quadros. Parece impossível que os meus eu não os consiga vender, e que não os compreendam, senão alguns poucos artistas. Ainda bem que estes são os mais inteligentes, como tu e Vertunni. Infelizmente, também a fotografia não vai, caro amigo. Anteontem no Café Greco, Simonetti dizia a alguns que tu conheces bem, que eu corto a fotografia muito como pintor, e que por isso ao artista não resta outra coisa a fazer senão muito pouco; isto quer dizer que eu fotografo muito bem. Conclusão: nada me resta senão morrer. Será a única coisa que não terei feito mal. Te saúdo e agradeço. O teu Faruffino*".

O nosso pintor, naquele momento, produzia

fotografias de trajas ciociari, girando pelo campo romano, para depois vendê-las aos colegas mais afortunados, aqueles que conheciam as engrenagens da máquina acima citada. O fruto da tentativa comercial foi muito magro, se justamente naquele momento o proprietário do estúdio da via Margutta, 33 despejou o Faruffini e outros três artistas – o Pomba, o Buzzi e o Cipolla – porque, juntos, os quatro não conseguiam pagar o aluguel de quarenta liras mensais.

As humilhações abalaram o ânimo sensível do artista; por longo tempo ele continuou a pintar mesmo em dificuldade, mas a ideia do suicídio dominou o seu espírito desiludido; a sinistra intenção aparece no fecho da carta antes transcrita, como uma confissão, ou melhor, como uma resolução decisiva. Porque é preciso saber que o Faruffini tinha tentado se matar em outubro de 1867, quando deixou a Lombardia para vir para Roma, em busca de fortuna, e também para se afastar do desagradável escárnio dos acadêmicos de Milão, à frente dos quais estava Bertini.\*

O “exilado” da cidadela acadêmica ambrosiana se dirigiu para Gênova, duvidoso de sua sorte, aviltado por se encontrar em viagem sem dinheiro, vencido e naufrago, ele que gozava da estima de homens como Trécourt, Cremona e Piccio\*\*. O estado de ânimo do nosso artista está documentado em duas cartas, guardadas pela família, que nos fazem entender melhor a água-forte *Il compenso riversato alla società degli artisti*, que reproduzimos nas imagens, na qual o mestre se retratou no estúdio, deitado, tendo diante de si uma tela, os olhos perdidos em direção ao infinito, a mão enrijecida por um esforço sobre humano: doloroso prelúdio de seu fim.

Faruffini chega a Gênova em 24 de outubro de 1867, e do hotel “Corona di Ferro” envia ao irmão Dom Carlo este bilhete desesperado: *“Se inconscientemente eu tenho sido um meio nas mãos da providência, conscientemente por isso espero, e saberei combater e morrer pela minha e verdadeira Religião. Ah, Deus! Peço-te que digas a Papai e a Mamãezinha que eu lhes peço mil perdões*

\* N. T.: Giuseppe Bertini (Milão 1825-1898), pintor e professor em Brera.

\*\* N. T.: Referência aos pintores Giacomo Trécourt (Bérgamo, 1812 – Pavia, 1882), professor na Academia de Pavia, Tranquillo Cremona (Pavia, 1837 – Milão, 1878) pintor ligado à *scapigliatura* milanesa e Giovanni Carnovali, apelidado Piccio (Montegrino Valtravaglia, 1804 – Cremona, 1873).

non rimane altro da fare che molto poco; questo vuol dire che io fo il fotografo troppo bene. Conclusione: non mi rimane che crepare. Sarà l’unica cosa che non avrò fatto male. Ti saluto e grazie. Il tuo Faruffino”.

Il nostro pittore, dunque, preparava fotografie di costumi ciociari, girando la campagna romana, per poi venderle ai colleghi più fortunati, quelli che conoscevano gli ingranaggi della macchina sopra ricordata. Il frutto del tentativo commerciale fu molto magro, se proprio in quel tempo il padrone dello studio di via Margutta 33 diede lo sfratto al Faruffini e ad altri tre artisti — il Pomba, Il Buzzi e il Cipolla — perchè, insieme, i quattro non riuscivano a pagare l’affitto di quaranta lire mensili.

Le umiliazioni scossero l’animo sensibile dell’artista; egli per lungo tempo continuò a dipingere fra gli stenti, ma l’idea del suicidio dominò il suo spirito deluso; la sinistra intenzione appare nella chiusa della trascritta lettera, come una confessione, o meglio come una risoluzione decisiva. Perchè bisogna sapere che il Faruffini aveva tentato di uccidersi nell’ottobre del 1867, allorchè lasciò la Lombardia per venire a Roma, in cerca di fortuna, e anche per sfuggire alla noiosa derisione degli accademici di Milano, in testa ai quali era il Bertini.

Il “fuoruscito” dalla cittadella accademica ambrosiana si dirige verso Genova, dubitoso della sua sorte, avvilito per trovarsi in viaggio senza denaro, vinto e naufrago, egli che godeva la stima di uomini come il Trécourt, il Cremona e il Piccio. Lo stato d’animo del nostro artista è documentato da due lettere, possedute dalla famiglia, che ci fanno meglio capire l’acqua-forte *Il compenso riversato alla società degli artisti*, che riproduciamo nelle tavole, in cui il maestro si è ritratto nello studio, sdraiato, davanti una tela, gli occhi sbarrati verso l’infinito, la mano irrigidita da uno sforzo sovrumano: doloroso preludio della sua fine.

Il Faruffini arriva a Genova il 24 ottobre 1867, e, dall’albergo “Corona di Ferro”, spedisce al fratello don Carlo questo biglietto disperato: *“Se io inscientemente sono stato un mezzo nelle mani della Provvidenza, scentemente però spero, e saprò combattere e morire per la mia vera Religione. A Dio! Ti prego dire a Papà e Mammina che io loro domando mille perdoni e loro faccio mille ringraziamenti di vero cuore. A Dio! Forse io sono un’asino, nulla più, ma almeno non ho mai schernito il loro fattore. Ne più ho a dirti. A Dio!”*

Segue il Credo in latino. Il buon don Carlo, ricevendo la

lettera, a Sesto San Giovanni, la rimette subito al padre con un laconico biglietto in cui commenta:

“Del resto, non ci rimane che a porci nelle mani della Provvidenza.”

Il pittore è come bruciato dalla febbre della follia. Quest'altra lettera, immediatamente seguente, chiarisce meglio: “Carissimo fratello, dalla mia lettera diretta da Genova avrai visto in quale stato di esaltamento io mi trovavo. Sono passato da Genova a Livorno per mare, e poi da Livorno a Civitavecchia e da qui a Roma in strada ferrata di terra. Intanto ebbi campo di vedere la enormità di una parte della mia follia, e come mi sarebbe impossibile prendere le armi contro Italiani poichè io non saprò mai far male ad altri che a me stesso, e ciò fino ad una certa impresa perchè pare siavi una mano che mi arresta. Arrivai in Roma venerdì a sera, e subito alla mattina andai da un confessore in San Pietro con la intenzione di prendere la vita religiosa. Questi mi indirizzò alla Chiesa del Gesù, dove feci un racconto a un confessore domandando consiglio; ma non pare che mi trovasse adattato; sortii in preda alla più grave perturbazione di mente, e, dopo aver pagato l'albergo con i miei ultimi soldi e scritta a te una lettera, me ne andai per sortire di Porta del Popolo lungo il Tevere; ma essendo essa chiusa per lo stato d'assedio, presi lungo la riva interna del fiume in città, e montato sopra un barcone vi stetti un poco per non dar sospetto guardando la città e il fiume e poi mi lasciai andare dentro il fiume. I doganieri o soldati di marina pontifici furono in tempo di vedermi e salvarmi di modo che ne fui salvo con una buona doccia; mi fecero asciugare i panni al sole e colà stesso nella loro barca rifocillatomi, potei verso le quattro dopo mezzo giorno rientrare in città, dove andai dal signor Cav. Podestà che mi ricevè gentilmente e mi prestò L. 30 essendo io privo affatto.... Ora però riconoscendo una grazia speciale d'essere restato salvo, non vorrei mettere ancora in pericolo l'anima mia, giacchè non per viltà ma per principio il suicidio è impossibile. Ancora non so a qual partito appigliarmi. Io ti prego di compartirmi, ma io solo so quale sia stato il mio turbamento in questi ultimi mesi, ed ora appena riconosco la vera follia dalla quale era dominato, o monomania, giacchè fuori da certo lato mi pare che non fossi molto diverso dagli altri uomini: per la qual monomania spero sarà consideraro meno grave tutto quanto ho detto e commesso.... Io spero essere guarito per tutto il resto della mia vita, della quale lascerò alla Natura e alle Parche la pena di troncarla, e qualunque sia lo stato anche

*e lhes faço mil agradecimentos de todo coração. Ah, Deus! Talvez eu seja um asno, nada mais, mas ao menos nunca escarneci deles. Nada mais tenho a te dizer. Ah Deus!” Segue-se o Credo em latim. O bondoso Dom Carlos, recebendo a carta, em Sesto San Giovanni, manda-a logo ao pai com um bilhete laconico no qual comenta: “Agora, só nos resta colocarmos tudo nas mãos da Providência”.*

O pintor está como que ardendo na febre da loucura. Esta outra carta, imediatamente seguinte, esclarece mais:

*“Caríssimo irmão, pela minha carta enviada de Génova terás visto em qual estado de exaltação eu me encontrava. Fui de Génova para Livorno via mar, e depois de Livorno para Civitavecchia e dali a Roma por terra em estrada de ferro. Assim tive possibilidade de ver a enormidade de uma parte da minha loucura, e como me seria impossível pegar em armas contra Italianos, pois eu não saberei nunca fazer mal aos outros senão a mim mesmo, e até isso a certo custo, porque parece que surge uma mão que me detém. Cheguei a Roma sexta-feira à noite, e logo de manhã fui a um confessor em San Pietro, com a intenção de entrar para a vida religiosa. Este me encaminhou para a Chiesa del Gesù, onde fiz um resumo a um confessor pedindo conselho; mas não creio que me achasse adequado; saí dali tomado de uma grave perturbação mental, e depois de ter pago o hotel com meus últimos tostões e de ter te escrito uma carta, me dirigi para a saída pela Porta del Popolo ao longo do Tibre; no entanto estando essa fechada devido ao estado de sítio, tomei o rumo da ribanceira interna do rio na cidade e, montado em um balcão fiquei um tempo olhando a cidade e o rio, para não parecer suspeito, e depois me deixei cair para dentro do rio. Os guardas da alfândega ou soldados da marinha pontificia mal tiveram o tempo de me ver e me salvar de modo que fui salvo com uma boa ducha; fizeram com que eu secasse as roupas ao sol e ali mesmo na barca eles me alimentaram; pude ali pelas quatro depois de meio dia voltar para a cidade, onde fui até o senhor Cav. Podestà que me recebeu gentilmente e me emprestou 30 Liras, uma vez que eu não tinha nada mesmo... Agora porém, reconhecendo uma graça especial por ter sido salvo, não queria colocar de novo em perigo a minha alma, já que não por vileza, mas por princípio o suicídio é impossível. Ainda não sei qual partido escolher. Eu te imploro que me desculpes, mas só eu sei qual foi a minha perturbação nesses últimos meses, e só agora reconheço a verdadeira loucura pela qual fui dominado, ou monomania, já que, fora um certo aspecto, me parece que não sou muito diferente dos outros homens: por essa monomania espero que tudo o que disse e cometi será considerado menos grave.... Eu espero estar curado para todo o resto da minha vida, a qual deixarei à Natureza e às Parchas a pena de fazê-la cessar, e qualquer que seja o*

*estado mesmo modestíssimo que me convirá abraçar para ganhar o meu pão, espero me conservar longe das bebidas e das loucuras, que me reduziram a este mau passo, estando eu bem decidido a não cair em exageros e esquecendo absolutamente todo o meu passado... Estou curado.”*

Este documento que publicamos na íntegra é útil para explicar o caráter do infeliz Faruffini, debatendo-se entre a vida e a morte, obcecado e como que esmagado entre a realidade e a esperança no dia vindouro. A cura que ele se iludia estar gozando, depois da carta ao irmão, foi efêmera: um mal mais sutil o minava sem remédio.

Na tarde de 15 de dezembro de 1869, na sua casa de Perugia, onde se refugiara em busca da paz, Faruffini pegou dois papezinhos, em um escreveu “morte”, no outro, “vida” e os enfiou dentro do chapéu; tinha jogado tragicamente a vida em um momento de louco desespero. Assim engoliu um vidrinho de cianureto de potássio e se precipitou pelas escadas: no final, moribundo, foi acudido pelo pintor Brugnoli que “*para combinar algo*” estava indo ao seu encontro. Naquele dia Federico Faruffini terminara de sofrer. Tinha trinta e seis anos.

Depois da morte, as pessoas começaram a se interessar pelo pintor. Dizia, em um necrológio, a “Gazzetta dell’Umbria”: “Há algum tempo vivia em Perugia no seio da própria família e próximo apenas de poucos amigos, um honrado cidadão, um distintíssimo cultor das belas artes. Pouquíssimos sabiam dele, porque mais infeliz do que todos e inconformado com as s lisonjas passageiras das honrarias, gostava mais secretamente de se inspirar no belo da natureza e das antigas glórias civis e artísticas da pátria, do que fazer pompa dos seus muitos dotes e trabalhos artísticos, de tal modo universalmente louvados”. E o elogio prosseguia muito florido. E aí os homens lembraram de lamentar e os Ministérios de remediar; mas a jovem viúva do Mestre e a pequena filhinha esperaram até a alvorada do novo século para sentir um digno reconhecimento: e em “Tempo”, em 1900, encontraram o nome de Faruffini, não importa se confundido com o de um Focosi. Depois disso, alguns críticos dos nossos dias repararão a injúria do silêncio pesado e pouco generoso: eles verão no infeliz pintor um pioneiro da modernidade, um artista de primeiro plano, um italiano a ser honrado.

Federico Faruffini nasce em Sesto San Giovanni, nas proximidades de Milão, em 18 de agosto de 1833. Filho de um farmacêutico, foi en-

modestíssimo che mi converrà abbracciare per guadagnarmi il pane, spero conservarmi fuori delle ubbie e pazzie, le quali mi avevano ridotto a questo mal passo, standomene bene attaccato a non cadere nelle esagerazioni e dimenticando assolutamente tutto il mio passato.... Sono guarito”.

Questo documento che pubblichiamo nella sua integrità torna utile a spiegare il carattere dell’infelice Faruffini, dibattuto fra la vita e la morte, ossessionato e come schiacciato fra la realtà e la speranza nell’altra giornata. Quella guarigione che egli si illudeva di godere, dopo la lettera al fratello, fu effimera: un male più sottile lo minava senza rimedio.

Nel pomeriggio del 15 dicembre del 1869, nella sua abitazione di Perugia, dove si era rifugiato, per cercare la pace, Faruffini prese due biglietti, in uno vi scrisse “morte”, nell’altro “vita”, e li imbussolò dentro il cappello; aveva giocato tragicamente la vita in un momento di folle disperazione. Così trangugiò una boccetta di cianuro di potassio, e si precipitò per le scale: in fondo, morente, fu raccolto dal pittore Brugnoli che, “per combinazione”, lo andava a trovare. Quel giorno Federico Faruffini aveva finito di soffrire. Aveva trentasei anni.

Dopo la morte la gente cominciò ad interessarsi del pittore. Diceva, in un necrologio, la “Gazzetta dell’Umbria”: “Da qualche tempo viveva a Perugia, in seno alla propria famiglia e solo avvicinato da pochi amici, un onorando cittadino, un distintissimo cultore delle arti belle. Pochissimi sapevano di lui, perchè infelice quanto altri mai e sconfortato dalle passeggere lusinghe degli onori, amava piuttosto segretamente espirarsi al bello della natura e delle antiche glorie civili e artistiche della patria, che far pompa delle molte doti, e dei suoi artistici lavori, cotanto ed universalmente lodati”. E l’elogio prosegue molto fiorito. Poi si svegliarono gli uomini a piangere, e i Ministeri a rimediare; ma la giovane vedova del Maestro e la piccola figliuola attendevano addirittura l’alba del secolo nuovo per sentire un degno riconoscimento: e sul “Tempo”, nel 1900, troveranno il nome del Faruffini, non importa se confuso con quello d’un Focosi. Dopo d’allora, ripareranno all’ingiuria del silenzio pesante e ingeneroso alcuni critici dei nostri giorni: essi vedranno nell’infelice pittore un pioniere della modernità, un artista di primo piano, un italiano da onorare.

Federico Faruffini nacque a Sesto San Giovanni, alle porte di Milano, il 18 agosto 1833. Figlio d’un farmacista, fu avviato agli studi legali, e mandato all’Università di Pavia. Le pandette lo

sedussero così così; il giovane pensò piuttosto a diventar pittore, e si iscrisse senz' altro ai corsi della Civica Scuola di Pittura, fondata da Defendente Sacchi, dove insegnava il Trécourt. Fra la noia della giurisprudenza, il disappunto per i rimproveri paterni, le seduzione dell' arte per lui belle come un primo amore, gli stenti dell'inizio e un indomabile desiderio de creare, Faruffini arriva in capo all'anno 1853, frequentatore del quarto anno dello studio politico-legale, senza laurearsi, ma deciso, invece, a far pittura e soltanto pittura. Le preferenze del lombardo sono subito chiare: è compagno e amico del Cremona, e con lui va a Venezia, passa qualche tempo alla scuola del Molmenti, quindi si stabilisce a Milano e frequenta l'Accademia di Brera. A Brera insegna il Bertini; egli avrà, così, l'onore di annoverare fra i suoi allievi un giovane di molto ingegno, il quale per sua fortuna, non righerà diritti in quella pittura bertiniana rimasta storica soltanto a cagione dei soggetti di cui si deliziò.

Il Faruffini, nelle sue prime esperienze, non esce immune dal contagio accademico: la pedanteria dell' "copiato", con annessi pieghettati, spartiti, effetti di seta e di velluti, la presuntuosa teatralità del quadro a schema, ammorzano l'aria, ma intanto chi la respira ne risente. Per fortuna, il pittore reagisce, e la singolare attitudine all'osservazione libera, la scioltezza d'espressione e un gusto gentile ravvivano e rendono possibili le sue composizioni d'imposto ordine professorale: ciò si può intuire da uno dei suoi quadri meno noti, *I delegati della Fabbriceria del Duomo di Pavia nell'atto di presentare il modello del tempio al Cardinale Ascanio Sforza*, vincitore del concorso Frank nel 1858.

La coltura classica, assai nutrita, porta il pittore a scegliere soggetti per quel tempo abbastanza liberi, come il Machiavelli e il Borgia, la vita dei Borgia, Tiziano e le figlie, gli scolari dell'Alciato, San Bernardino da Feltre, gli Etruschi a Perugia, la vita di Lorenzo il Magnifico, nonchè interpretazioni attuali come la morte di Ernesto Cairoli. Per quanto la pittura - e, in un pittore, è la pittura che va tenuta in conto - presenti ovunque una vivezza saporosa e una vena nativa, che non va confusa con quella artificiosa e imparaticcia di tanti suoi contemporanei, si riscontreranno in queste tele del Faruffini, sia pure in poca parte, i difetti che guastano la pittura del tempo; nemmeno nella Vergine del Nilo, che è opera d'impegno, il pittore si svincola da una certa immobilità statuaria propria del quadro storico; e il rilievo vien naturale osservando quanta briosa padronanza e quanta naturalezza sono nei bozzetti della maggior parte dei quadri sopra ricordati: qui il

caminhado para os estudos de Direito e enviado para a Universidade de Pavia. As pandectas o seduziram muito pouco; o jovem pensou mais em se tornar pintor e se inscreveu sem hesitar nos cursos da Civica Scuola di Pittura, fundado por Defendente Sacchi, onde Trécourt ensinava. Entre a chatice da jurisprudência, o desapontamento pela reprovação dos pais, as seduções da arte para ele tão belas quanto um primeiro amor, as dificuldades iniciais e um indomável desejo de criar, Faruffini chega ao final do ano de 1853, frequentando o quarto ano do curso político-legal, sem se diplomar, mas decidido ao invés, a fazer pintura e somente pintura. As preferências do lombardo são logo claras: é companheiro e amigo de Cremona, e com ele vai a Veneza, passa algum tempo na escola de Molmenti, dali se estabelece em Milão e frequenta a Accademia di Brera. Em Brera ensina Bertini; este terá, assim, a honra de incluir entre os seus alunos um jovem de muito engenho, o qual, para sua sorte, não seguirá direto naquela pittura bertiniana que ficou histórica somente por causa dos assuntos aos quais se dedicou...

Faruffini, nas suas primeiras experiências, não saiu imune do contágio acadêmico: o pedantismo do "copiado", com junções pregueadas, repartidas, efeitos de seda e de veludo, a presunçosa teatralidade do quadro a esquema contaminam o ar, e nesse meio tempo, quem respira o absorve. Por sorte o pintor reage, e a atitude singular pela observação livre, a facilidade de expressão e um gosto gentil reavivam e tornam possíveis as suas composições impostas por ordem professoral: isso se pode intuir em um de seus quadros menos conhecidos, *I delegati della Fabbriceria del Duomo di Pavia nell'atto di presentare il modelo del tempio al Cardinale Ascanio Sforza*, vencedor do concurso Franck em 1858.

A cultura clássica bem nutrita, leva o pintor a escolher assuntos bastante livres para aqueles tempos, como o Maquiavel e o Bórgia, a vida dos Bórgia, Ticiano e as filhas, os escolares do Alciato, San Bernardino da Feltre, os Etruscos em Perugia, a vida de Lorenzo, o Magnifico, além de interpretações reais como a morte de Ernesto Cairoli. Ainda que a pittura — e, em um pintor é a pittura que conta — apresente sob todos os aspectos uma vivacidade saporosa e uma veia nativa que não se confunde com aquela artificiosa e de aprendiz de tantos de seus contemporâneos, se percebem nestas telas de Faruffini, mesmo que em poucas partes, os defeitos que prejudicam a

pintura daquele tempo; nem ao menos na Virgem do Nilo, que é uma obra de empenho, o pintor se desvincula de uma certa imobilidade estatutária, típica do quadro histórico; e o relevo emana naturalmente observando quanta superioridade e quanta naturalidade se vê nos esboços da maior parte dos quadros acima lembrados: aqui o Faruffini nos surpreende como um artista impulsivo, queremos dizer impressionista, dominando sua natureza e contente consigo mesmo: observe-se *La giovinezza di Lorenzo il Magnifico*, pintura significativa para aquele tempo, de um precursor que antecipa alguns elementos, mesmo que não preeminentes, de beleza e de novidade.

Houve uma crítica que quis deduzir influências francesas na arte de Faruffini, estabelecendo uma relação com a viagem à França, feita em 1866; precisamos saber que o italiano naquela ocasião já era apreciado em Paris e considerado um dos pouquíssimos pintores nossos dignos de atenção; novo conforto este, na tese de que os estrangeiros julgam geralmente com o critério do póster; aliás, naquele ano, no “Salon” o *Borgia che escolta il Machiavelli* obteve a medalha de ouro e, o que conta mais, elogios respeitáveis. Quais as influências e de quem, não conseguimos avaliar: falou-se em Thomas Couture, nos parece; se assim for, seria mais acertado dizer Delacroix, e neste caso recordar a pintura pompeiana, que ostenta uma progenitura sobre a arte do francês. Falou-se de Couture a propósito do quadro *Le orgie di Messalina*, por algumas afinidades com as obras do primeiro: bem, será interessante saber que o Faruffini, com a sua Messalina, fez um biombo\*. Faruffini não era do tipo de virar a casaca facilmente em fatos de arte: à sua debilidade “romântica”, isto é, à inadequação do seu caráter brando, fraco e incapaz de desforra, sempre temeroso e exemplarmente humilde, fazia contraste uma firmeza voluntária e teimosa, que não admitia discussões quando se tratava de sua arte. Uma honestidade exemplar.

Esta arte não tem nenhuma raiz além dos Alpes: é instintiva de um italiano que decide fazer pintura em uma época na verdade pouco feliz, ressentida de vícios; as origens são simples, e basta pensar na paleta de um Tiepolo e de um Guercino e talvez dos venezianos do esplendor. Arduino Colasanti se exprime de modo feliz sobre este ponto: se em Faruffini o estudo dos clássicos é rigor de método

Faruffini ci sorprende come un artista impulsivo, vorremmo dire impressionista, padrone della sua natura e contento di sè stesso: si osservi *La giovinezza di Lorenzo el Magnifico*, pittura, significativa per quel tempo, d'un precursore il quale anticipa degli elementi, sia pure non preminenti, di bellezza e di novità.

C'è stato qualche critico che ha voluto dedurre delle influenze francesi nell'arte del Faruffini, stabilendo un rapporto col viaggio in Francia compiuto nel 1866; bisogna sapere che allora l'italiano era già apprezzato a Parigi, e ritenuto dei pochissimi pittore nostri degni di riguardo; nuovo conforto, questo, alla tesi che gli stranieri giudichino sovente col criterio del postero; anzi, in quell'anno, al “Salon” il *Borgia che ascolta il Machiavelli* ebbe la medaglia d'oro e, quel che più conta, autorevoli elogi. Quali influenze e di chi non riusciamo a vedere: si è detto Thomas Couture, ci pare; se mai, era più azzeccato dire Delacroix, e in questo caso ricordare la pittura pompeiana, che vanta una progenitura sull'arte del francese. Di Couture si è parlato a proposito del quadro *Le orgie di Messalina*, per certe affinità con opere del primo: ora, sarà interessante conoscere che il Faruffini della sua Messalina fece un paravento. Il Faruffini non era tipo da mutar panni tanto facilmente in fatto d'arte: alla sua debolezza “romantica”, cioè alla inadeguatezza del suo carattere mite, remissivo e incapace di rivincita, sempre timoroso ed esemplarmente umile, faceva riscontro una fermezza volontaria e testarda, che non ammetteva discussioni, quando c'era di mezzo la sua arte. Un'onestà da citare.

Quest'arte non ha nessuna radice oltr'Alpe: è istintiva d'un italiano che decide di far pittura in un'epoca purtroppo poco felice, risentendone i vizi; le origini sono semplici, e basterà pensare alla tavolozza d'un Tiepolo e d'un Guercino, e magari ai veneziani dello splendore. Arduino Colasanti si esprime felicemente su questo punto: se in Faruffini lo studio dei classici è rigore di metodo e intelligente disciplina di tavolozza, se segna un profondo e animoso riattaccarsi alla gloriosa tradizione nostrana per l'intima schiettezza del suo genio italiano, è tuttavia integrato, corretto, spesso armoniosamente contrastato dall'aspra e prepotente originalità del suo temperamento. Così che mentre dal Guercino deriva la tinta opaca e sorda, come un po'squallida, ma robusta di certe sue carni, e gli azzurri profondi di certi panneggiamenti, mentre si riaccosta al Tiepolo per il brio caldo e festoso delle sue gamme dorate, egli rileva una sensibilità tutta moderna in quella sua facilità di passare dalla luminosità dei soggetti alla unità della luce d'ambiente. Poichè più per istinto che per virtù riflessa di

\* N.T. Provável ironia de Bardi.

raziocínio teorizante, egli vedeva le apparenze del colore non tanto come una qualità della materia ma come una funzione della luce, la quale riveste le cose e vive nello spazio.

Un altro segno dell'originalità del lombardo ci è dato dalle acqueforti, mal note per la scarsezza delle tirature e per l'assenza da noi del gusto del bianco e nero: un'incisione personale, riflesso d'un sentire e gustare le forme, che fa pensare alla sincerità di codeste manifestazioni.

Come l'artista si allontana dal quadro a soggetto, più sembra solido e robusto: la serie degli studi di costume, deliziosi acquerelli, eseguiti per il quadro *I ciociari in San Pietro*, ora in America, rappresenta con quale candidezza egli sapesse porsi di fronte ai modelli, e con quali risultati di giusta comprensione. Ma è appunto in tutto il complesso delle sue opere più immediate, nelle tele che egli predilesse, nei bozzetti, nelle impressioni di paese, insomma nella sua produzione più libera anche se meno appariscente, dove dobbiamo riscontrare la sua personalità, degna certo delle più vive del secolo, riconoscere la sventura che perseguitò il Faruffini, e considerare con amore il bello ed il buono, e vorremmo aggiungere quell' "abbastanza" di durevole che egli ci ha lasciato.

Sarà anche una giusta riparazione alla incomprendimento che circondò questo pittore, lui vivente, e all'ignoranza che ne ebbero i posteri. Per capire, si sappia che questa dell'Istituto Nazionale Luce è la prima, se pur modesta, monografia che appare su Federico Faruffini.

P. M. Bardi.

## BIBLIOGRAFIA

ARDUINO COLASANTI, Prefazione al Catalogo delle opere per la Mostra alla Galleria Pesaro di Milano, 1923.

AUGUSTO JANDOLO, Federico Faruffini, in *Natura e Arte*. Milano, 1923.

EMILIO CECCHI, Federico Faruffini, in *Pittura italiana dell'Ottocento*. Roma, Biblioteca d'arte illustrada, 1926.

ENRICO SOMARÉ, Federico Faruffini, in *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*. Milano, Galleria Milano editrice.

G. BATTELLI, Federico Faruffini, nel *Kunstler-Lexikon del*

e disciplina intelligente de paleta, se assinala um profundo e animado recomeço da nossa gloriosa tradição pela íntima naturalidade do seu gênio italiano, é, no entanto integrado, correto, muitas vezes harmoniosamente contrastado pela áspera e prepotente originalidade de seu temperamento. Assim, enquanto que do Guercino deriva a tinta opaca e surda, como que um pouco esquelética, mas robusta em algumas de suas carnes e os azuis profundos de certos panejamentos, enquanto se aproxima do Tiepolo pelo brio quente e festivo de seus gamas dourados, ele adquire uma sensibilidade muito moderna na sua facilidade de passar da luminosidade dos assuntos à unidade da luz do ambiente. Pois que, mais por instinto do que por virtude reflexa de raciocínio teórico, ele via as aparências da cor não tanto como uma qualidade da matéria, mas como uma função da luz, a qual reveste as coisas e vive no espaço.

Outro sinal da originalidade do lombardo nos é dado pelas águas-fortes, pouco notadas pela escassez das tiragens e pela ausência, entre nós, do gosto pelo branco e preto: uma incisão pessoal, reflexo de um sentir e apreciar as formas, que faz pensar na sinceridade dessas manifestações.

À medida que o artista se afasta dos quadros de assunto, mais parece sólido e robusto: a série dos estudos de trajés, deliciosas aquarelas, executadas para o quadro *Ciociari in San Pietro*, atualmente na América, mostra com que candura ele sabia se colocar diante dos modelos, e com que resultados de justa compreensão. Todavia é justamente em todo o complexo das suas obras mais imediatas, nas telas que ele preferiu, nos esboços, nas impressões de aldeia, em suma na sua produção mais livre ainda que menos divulgada, que devemos observar sua personalidade, digna e certamente das mais vivas do século, reconhecendo a desventura que perseguiu Faruffini e considerar com amor o belo e o bom e, devemos acrescentar o "bastante" de duradouro que nos deixou.

Será também uma justa reparação à incompreensão que circundou este pintor enquanto ele vivia e à ignorância que seus pósteros lhe demonstraram. Para entender melhor, saiba-se que esta, do Instituto Nazionale Luce, é a primeira monografia, ainda que modesta, que aparece sobre Federico Faruffini.

P.M. Bardi



**BIBLIOGRAFIA:**

- ENRICO SOMARÉ, Federico Faruffini, in Storia dei pittori italiani dell'Ottocento. Milano, Galleria Milano editrice.
- LÉONCE BÉNÉDICTE, Federico Faruffini, in Storia della Pittura dell'Ottocento. Traduzione italiana, Milano, Società Editrice Italiana, vol. II.
- G. BATTELLI, Federico Faruffini, no Kunster-Lexikon de THIENE, XI, Leipzig, 1915, p. 281 (con bibliografia).
- ARDUINO COLASANTI, Prefácio do catálogo das obras para a Mostra da Galleria Pesaro de Milão, 1923.
- AUGUSTO JANDOLO, Federico Faruffini, in Natura e Arte. Milão, 1923.
- MARGHERITA SARFATTI, Federico Faruffini, in Segni, Colori e Luci. Bolonha, Zanichelli, 1925.
- EMILIO CECCHI, Federico Faruffini, in Pittura italiana dell'Ottocento. Roma, Biblioteca d'arte illustrata, 1926.
- UGO OJETTI, Federico Faruffini, in Pittura italiana dell'Ottocento. Milão, Bestetti e Tuminelli editori, 1930.

- THIENE. XI, Lipsia, 1915, p. 281 (con biografia).
- LEONCE BÉNÉDICTE, Federico Faruffini, in Storia della pittura dell'Ottocento. Traduzione italiana. Milano, Galleria Milano, Società Editrice Italiana, vol II.
- MARGUERITA SARFATTI, Federico Faruffini, in Segni Colori e Luci. Bologna, Zanichelli, 1925.
- UGO OJETTI, Federico Faruffini, in Pittura Italiana dell'Ottocento. Milano, Bestetti e Tuminelli Editori, 1930.

A publicação fazia parte da coleção “**L’Arte per tutti**”, publicada na década de 30, na Itália, pelo Instituto LUCE:<sup>1</sup> livros de pequeno formato, medindo 16 x 12 cm, dedicados a artistas italianos, impresso pelo Istituto Italiano d’Arti Grafiche, de Bergamo. O volumezinho, de 1934, escrito por Bardi sobre “Federico Faruffini” (Sesto San Giovanni, 1831 – Perugia, 1869) se abre justamente com o título da série e a lista dos 54 já publicados, de vários autores. A denominação “A Arte para todos” não deixa dúvidas sobre a intenção dos opúsculos: divulgar para o maior número de pessoas a arte e a cultura italianas, por meio de publicações populares e de baixo custo. Não podem, por exemplo, ser comparados com a série de livrinhos de arte publicados a partir de 1927 por Giovanni Scheiwiller para a editora Hoepli, de Milão, iniciada com o volume dedicado a Modigliani<sup>2</sup> e que apresentavam melhor qualidade gráfica e de reproduções. “**L’Arte per tutti**” era basicamente italiana para italianos, a preços acessíveis, com bons autores que representam a cultura local entre o Oitocentos e o Novecentos. Para Bardi, muito provavelmente este objetivo de certa inspiração popular e até romântica, que permitia o acesso à arte para um grande número de pessoas, era significativo.

Os títulos abrangem temas de grande contemporaneidade histórica que se voltam ao Classicismo Greco-romano, refletindo a atualidade política do país, uma vez que estavam em clima fascista: os foros imperiais, a Coluna Trajana, o Palazzo Venezia em Roma, a Ara Pacis Augustea, a Iconografia Imperial Romana. Alguns temas técnicos mostram o interesse não simplesmente histórico, mas voltado a uma história das técnicas, como as cerâmicas de Faenza, os vidros de Murano e as esculturas de madeira dos Abruzzos. Há também referências ao Classicismo e à pintura italiana, que implicam uma passagem e um vínculo entre o *Risorgimento* e o Novecento italiano. São abordados os trabalhos da tradição italiana de Appiani, Vincenzo Gemito e Giuseppe De Nittis

<sup>1</sup> Fundado como pequena empresa cinematográfica pelo jornalista Luciano De Feo, em 1924, para desenvolver a educação da população italiana analfabeta através da imagem, o Istituto Luce (acrônimo de L’Unione Cinematografica Educativa) tornou-se depois um órgão de propaganda do regime fascista.

<sup>2</sup> Coleção comentada por Paolo Rusconi no curso “Anos 1930 na Itália. As artes figurativas, as revistas e as exposições durante o Fascismo”, no MAC-USP em abril de 2013, relatando que “Scheiwiller aveva un vasto materiale della famiglia dell’artista”. Outra diferença apontada por ele era que os livros de Scheiwiller eram de autores menos conhecidos e versavam sobre arte contemporânea de caráter internacional.

La pubblicazione è stata parte della collana “L’Arte per tutti” pubblicata negli anni trenta, in Italia, dall’Istituto LUCE:<sup>1</sup> libri di piccolo formato, misura cm 16 x 12, dedicati agli artisti italiani, stampato presso l’Istituto Italiano d’Arti Grafiche, a Bergamo. Il volumetto, del 1934, scritto da Bardi su “Federico Faruffini” (Sesto San Giovanni, Perugia, 1831-1869) si apre con il titolo della serie e l’elenco di quelli già pubblicati (54), a cura di vari autori. Il nome “L’arte per tutti” non lascia alcun dubbio circa l’intento di diffondere a quante più persone possibile l’arte italiana e la sua cultura: a bassi costi. Non possono, per esempio, essere confrontati con i libretti che sono, dal 1927, curati da Giovanni Scheiwiller per l’editore Hoepli, a Milano e iniziati con quello dedicato a Modigliani<sup>2</sup> di alta qualità grafica. “L’Arte per tutti” è stato fondamentalmente fatta da italiani per gli italiani, a prezzi accessibili, con buoni autori che rappresentano la cultura locale tra l’Ottocento e il Novecento. Molto probabilmente per Bardi questo scopo di una ispirazione romantica e popolare, che ha consentito l’accesso all’arte per un gran numero di persone, è stato significativo.

I titoli includono temi storici che ritornano alla classicità greco-romana nella quale si può riconoscere la simpatia e l’orientamento politico in atto nel paese: per altro verso i fori imperiali, la colonna di Traiano, Palazzo Venezia a Roma, l’Ara Pacis Augustea, l’iconografia imperiale romana. Alcuni argomenti tecnici mostrano l’interesse non solo per la storia, ma una storia delle tecniche e dei materiali quali la ceramica di Faenza, vetri di Murano e sculture in legno degli Abruzzi. Ci sono anche riferimenti alla classicità e alla pittura che danno per sottinteso un passaggio e un collegamento tra il Risorgimento e il Novecento italiano. Vengono affrontati i lavori della tradizione italiana di Appiani, Vincenzo Gemito e Giuseppe De Nittis e

<sup>1</sup> Fondato come piccola agenzia cinematografica dal giornalista Luciano De Feo, nel 1924, per sviluppare l’educazione della popolazione italiana italiana attraverso l’immagine, l’Istituto Luce (acrônimo de L’Unione Cinematografica Educativa) divenne dopo un strumento di propaganda del fascismo.

<sup>2</sup> Commento del prof. Paolo Rusconi nel corso “Anos 1930 na Itália. As artes figurativas, as revistas e as exposições durante o Fascismo”, al MAC-USP in aprile 2013; secondo lui Scheiwiller disponha de um vasto material da família do artista. Un’altra differenza da lui sottolineata era che i libri erano di autori meno e sull’arte contemporanea di carattere internazionale.

altri artisti, tra cui gli scapigliati, e anche Giacinto Gigante e altri della scuola napoletana. Ci sono riferimenti all'arte romantica, a cui Bardi sentimentalmente è vicino, tra cui Silvestro Lega, sul quale lui scrisse nel 1930 per la raccolta stessa; la corrente della scapigliatura ma anche Segantini e Previati esaminati da Vincenzo Costantini, uno dei critici più in voga al momento, mentre Enrico Somarè scrive su Telemaco Signorini senza dimenticare Carlo Carrà che esamina i pittori romantici lombardi; e il più importante critico dell'epoca, Emilio Cecchi, che si occupa di Giovanni Fattori. L'elenco non lascia da parte i classici italiani della pittura e della scultura: Masaccio, Mino da Fiesole, Giotto, Raffaello, Caravaggio, Tiziano e altri. In breve, la serie non ignora la cultura ufficiale e la politica contemporanea del sistema, come se ci fosse una linea guida, una guida per tutta la cultura di quel momento, molto vicina agli interessi di Bardi per le tradizionali tecniche di mosaico, legno e vetro e il suo gusto per il primitivismo della scultura.

Il libro è del 1934, epoca già abbastanza matura per la cultura e l'arte italiana, quando Pietro Maria Bardi ritorna al suo paese, dopo qualche tempo in Argentina. Dal 1930, lui dirigeva la Galleria d'Arte di Roma, legata al regime, ma non alla mercé della visione dei capi. All'inizio degli anni trenta, lo stato fascista aveva deciso di centralizzare il sistema di mostre attraverso mostre sindacale, con la partecipazione di artisti provenienti da varie correnti e di tutte le regioni italiane; era un modo per controllare gli artisti innovativi e, allo stesso tempo, promuovere acquisizioni per enti pubblici. Così, il mercato dell'arte non si sentiva rifiutato, c'era anche una promozione. Prova di ciò è la presenza di Bardi nella capitale del paese, alla guida di una galleria sovvenzionata dal governo. “*Era un esperimento inconsueto: un intervento pubblico diretto a un'impresa culturale che aveva le caratteristiche di una impresa privata.*”<sup>3</sup>

Allo stesso tempo, Bardi ha cercato di mantenere la sua linea di pensiero indipendente, soprattutto nei testi dei giornali in cui ha scritto.<sup>4</sup> Aveva

e outros artistas, entre os quais os *scapigliati*, além de Giacinto Gigante e outros da escola napolitana. Há referências à arte romântica, à qual Bardi sentimentalmente está próximo, incluindo Silvestro Lega, sobre quem ele já escrevera em 1930 para a mesma coleção; a corrente da *scapigliatura* com Segantini e Previati que são examinados por Vincenzo Costantini, um dos críticos mais em voga da época, enquanto que outro, Enrico Somarè, escreve sobre Telemaco Signorini sem esquecer que Carlo Carrà examina os pintores românticos lombardos e o escritor mais importante da época, Emilio Cecchi, aborda Giovanni Fattori. A lista não deixa de lado os grandes clássicos da pintura e da escultura, como Masaccio, Mino da Fiesole, Giotto, Rafael, Caravaggio, Tiziano e outros. Em resumo, a série abrange a contemporaneidade política do regime, é como se houvesse uma orientação, um guia, para toda a cultura de então, bastante próxima dos interesses de Bardi por técnicas tradicionais do mosaico, madeira e vidro e o seu gosto ligado ao primitivismo da escultura.

O livro é de 1934, época já bastante madura para a arte e a cultura italianas, quando Pietro Maria Bardi retorna ao seu país, depois de algum tempo, na Argentina. Ele dirigia, desde 1930, a Galleria d'Arte di Roma, ligada ao regime, mas não à mercê da visão dos dirigentes. No início dos anos 30, o Estado fascista decidira centralizar o sistema de exposições por meio das mostras sindicais, com a participação de artistas de várias correntes e de todas as regiões italianas; era uma maneira de controlar os artistas inovadores e, ao mesmo tempo, promover aquisições para entes públicos. Assim, o mercado de arte não se sentia rechaçado, ao contrário havia mesmo uma promoção. Uma prova disso é a presença de Bardi na capital do país dirigindo a galeria subvencionada pelo governo. “*Era un esperimento inconsueto: un intervento pubblico diretto a un'impresa culturale che aveva le caratteristiche di una impresa privata.*”<sup>3</sup> Paralelamente, Bardi buscava manter sua linha independente de pensamento, sobretudo nos textos dos jornais em que escrevia.<sup>4</sup> Ele passara quatro meses em

<sup>3</sup> BIGNAMI, Silvia e RUSCONI, Paolo Le arti e il fascismo Italia anni Trenta, capitolo La dialettica tra pubblico e privato p. 44, Art Dossier n. 291, Giunti Editore S.p.A. Milão 2012.

<sup>4</sup> Collabora assiduamente con il quotidiano vespertino milanese “L'Ambrosiano”, fondato nel 1922 e durato fino al 1944, puntato alla media borghesia, uno dei primi con innovative caratteristiche grafiche.

<sup>3</sup> “Era uma experiência incomum: uma intervenção pública dirigida a uma empresa cultural que tinha as características de uma empresa privada”. BIGNAMI, Silvia e RUSCONI, Paolo Le arti e il fascismo Italia anni Trenta capitolo La dialettica tra pubblico e privato p. 44, Art Dossier n. 291, Giunti Editore S.p.A. Milão 2012.

<sup>4</sup> Ele colaborava assiduamente com o cotidiano vespertino milanês L'Ambrosiano, fundado em 1922 e que durou até 1944, voltado para a média burguesia e um dos primeiros ilustrados com feições gráficas inovadoras.

Buenos Aires,<sup>5</sup> apresentando em caráter oficial uma exposição sobre a nova arquitetura, para divulgar as ideias dos arquitetos racionalistas, tema de sua intensa campanha na imprensa italiana.<sup>6</sup> Ao voltar a Roma, retoma suas atividades de jornalista e edita com Massimo Bontempelli a revista “*Quadrante*”, um dos exemplos mais significativos da imprensa italiana no período, pela inovação na apresentação gráfica, variedade de temas que aborda e ousadia nos textos — dentro do possível, pois os dois editores têm ligação com o regime e Bontempelli é também acadêmico da Itália. Naquele ano, em junho, Le Corbusier visitará Roma<sup>7</sup> e Bardi será um de seus interlocutores.<sup>8</sup> Os dois diretores de *Quadrante* convidam pessoalmente para as conferências do arquiteto sobre “Urbanismo” nos dias 9 e 11 de junho, promovidas pela revista, no Circolo Arti e Lettere, na via Margutta.<sup>9</sup> Nesse período, apesar do fascismo reinante, há uma efervescência de pensamento na Itália, iniciada na década anterior, quando Bardi tivera sua galeria de arte em Milão.

É dentro desse cenário que ele escreve esta monografia sobre Federico Faruffini, baseado em cartas pessoais do artista e em comentários críticos. Essas cartas eram dirigidas a Ernesto Cairoli,<sup>10</sup> amigo dos anos passados em Pavia, parceiro e con-

<sup>5</sup> Nessa ocasião deu-se a primeira e rápida passagem de Bardi pelo Brasil e por São Paulo, pois o navio em que viajava aportou em várias cidades, inclusive Santos, quando ele e outros viajantes conheceram a capital do Estado.

<sup>6</sup> TENTORI, Francesco P. M. Bardi, p. 65. São Paulo, 2000. A mostra era documentada pelo catálogo “Belvedere dell’architettura italiana d’oggi”, com edição idêntica em inglês, constituído de 36 pranchas compostas e comentadas por Bardi, numa proposta que será característica em várias de suas publicações: longas legendas explicativas das fotografias. A ideia era que a mostra circulasse em vários países, por isso a edição em inglês, e Tentori menciona uma etapa que teria ocorrido em Alexandria, no Egito.

<sup>7</sup> Le Corbusier e Bardi se conheceram a bordo do navio *Patris*, indo para o Congresso do CIAM em Atenas, em 1933.

<sup>8</sup> O fato lhe custará caro, pois os arquitetos mais próximos a Mussolini não haviam digerido a audácia que ele demonstrara em 1931, apresentando a sua “Mesa dos Horrores” ao chefe de governo na “II Mostra Italiana de Arquitetura Racional”, além de outras atitudes, incluindo críticas em artigos que publica. A Mesa era uma montagem fotográfica conhecida como *Tavolo degli Orrori*: colagem de propagandas, fotos de edifícios oficiais, embalagens de chocolate, documentos, ridicularizando a arquitetura oficial do regime fascista naquele momento na Itália. O painel teria sido retirado temporariamente da exposição, a pedido do sindicato dos arquitetos em protesto pela ousadia de Bardi, mas foi depois recolocado, por ordem do próprio Mussolini.

<sup>9</sup> BARDI, P. M. Lembrança de Le Corbusier Atenas, Itália, Brasil p. 28. Ed. Nobel, São Paulo, 1984.

<sup>10</sup> (Pavia, 1832 – Biuno Inferiore, Varese, 1859) seguidor de Mazzini, faleceria em combate, no mesmo ano em que se alistou.

trascorso quattro mesi a Buenos Aires,<sup>5</sup> mostrando in carattere ufficiale una Mostra sulla nuova architettura per diffondere le idee degli architetti razionalisti, uno dei temi di sua intensa campagna sulla stampa italiana.<sup>6</sup>

Allo stesso tempo, Bardi ha cercato di mantenere la sua linea di pensiero indipendente, soprattutto nei testi dei giornali in cui ha scritto. Aveva trascorso quattro mesi a Buenos Aires, mostrando in carattere ufficiale una Mostra sulla nuova architettura per diffondere le idee degli architetti razionalisti, uno dei temi di sua intensa campagna sulla stampa italiana.

Al ritorno a Roma, Bardi aveva ripreso la sue attività pubblicistica insieme a Massimo Bontempelli con la rivista “*Quadrante*”, uno degli esempi più significativi della cultura italiana per l’innovazione grafica, varietà di argomenti e la modernità dei collaboratori e dei testi il cui risultato offriva un orizzonte molto diverso di quello ufficiale. Quell’anno, nel mese di giugno, Le Corbusier<sup>7</sup> visiterà Roma e Bardi sarà uno dei suoi interlocutori.<sup>8</sup> Entrambi direttori di *Quadrante* invitano personalmente per la conferenza dell’architetto su “Progettazione urbana” il 9 e l’11 giugno, promosso dalla rivista al Circolo Arti e Lettere in via Margutta.<sup>9</sup> Nonostante il fascismo, c’è un fermento di pensiero in Italia, iniziato nel decennio precedente, al tempo delle gallerie d’arte di Bardi a Milano.

È in questo scenario che lui scrive questa monografia su Federico Faruffini, basato su lettere

<sup>5</sup> In quell’occasione c’è stato il primo e rapido passaggio di Bardi in Brasile e a Sao Paulo, quando la nave in cui viaggiava fermò a Santos e lui e altri viaggiatori hanno visitato la capitale dello Stato.

<sup>6</sup> TENTORI, Francesco P. M. Bardi, p. 65. São Paulo, 2000. La mostra era documentata dal catalogo “Belvedere dell’architettura italiana d’oggi”, com edizione anche in inglese: 36 pannelli commentati dallo stesso Bardi, in una proposta che sarebbe caratteristica nelle sue publicações: lunghe didascalie esplicative delle fotografie. L’idea era che la mostra girasse in diversi paesi, così l’edizione inglese, e Tentori cita che sarebbe avvenuta ad Alessandria d’Egitto.

<sup>7</sup> Le Corbusier e Bardi si hanno incontrato a bordo della nave *Patris*, andando al Congresso CIAM ad Atene nel 1933.

<sup>8</sup> Il fatto costerà caro, perché gli architetti più vicini a Mussolini non avevano digerito l’audacia che lui aveva dimostrato nel 1931, mostrando la sua “Tavolo degli Orrori” per il capo del governo nella “II mostra dell’architettura razionale italiana” trane altri suoi atteggiamenti.

<sup>9</sup> BARDI, P. M. Lembrança de Le Corbusier Atenas, Itália, Brasil p. 28. Ed. Nobel, São Paulo, 1984.

personali dell'artista e commenti critici. Queste lettere sono state indirizzate a Ernesto Cairoli,<sup>10</sup> amico degli anni trascorsi in Pavia, compagno e confidente di discussioni letterarie e politiche; al fratello Gaetano, che ha sostituito la figura del padre, quando egli si discosta in reazione alla scelta di Federico di essere artista ed a un altro fratello, padre, di nome Carlo, a cui ricorrere quando si rompono le relazioni con Gaetano e anche a Pio Joris.<sup>11</sup> Bardi, secondo Anna Finocchi,<sup>12</sup> aveva già scritto su Faruffini a "Milano", rivista mensile del Comune di Milano, nel novembre del 1930.

L'archivio personale di Bardi per il periodo 1917/1947, donato da lui all'Italia e conservato nella biblioteca della Trivulziana a Milano conserva la corrispondenza che lui ha mantenuto con la famiglia Faruffini.<sup>13</sup> Inoltre, la sua biblioteca personale<sup>14</sup>, ora nel Museo de Arte di São Paulo, contiene una copia del catalogo della "Mostra postuma dell'artista" alla Galleria Pesaro di Milano nel 1923, con il testo di Arduino Colasanti. In altre parole, il cerchio si chiude quando si considera come lui, Bardi, divenne interessato all'argomento, dal momento che è rimasto collegato al mercato dell'arte. Per quanto riguarda la produzione di arte italiana del XIX secolo, negli anni Trenta le gallerie italiane facevano aste di artisti di varie regioni italiane del secolo precedente, che cominciano ad essere interessanti per i nuovi collezionisti. La collana stessa recupera questi artisti del XIX secolo nella prospettiva del mercato e della diffusione del nome Faruffini a un pubblico più ampio. Era un artista che il mercato ha cominciato a cercare e Bardi dimostra suo valore. Uno potrebbe pensare che in quel momento Bardi esercitava già il suo talento nel promuovere gli artisti, che lui praticherà poi in riviste pubblicate in Italia e anche in Brasile dopo suo arrivo.<sup>15</sup>

<sup>10</sup> (Pavia, 1832-Biuno Inferiore, Varese 1859) seguace di Mazzini. Arrolatosi morì in battaglia poco tempo dopo.

<sup>11</sup> (Roma, 1843 - 1921) pittore, incisore e acquarellista italiano.

<sup>12</sup> Catalogo "Federico Faruffini", Electa, Milano 1985, p. 137. È interessante osservare la esauriente produzione di stampa di Bardi pubblicata nel libro di Francesco Tentori non fa menzione di questo testo.

<sup>13</sup> Ringrazio al professore Paolo Rusconi per questa informazione.

<sup>14</sup> Donata da Bardi e Lina, sua moglie, nel 1977, per commemorare i 30 anni del museo.

<sup>15</sup> Bardi ha creato al MASP la Scuola di Propaganda, nel 1951, che poi diventò l'attuale ESPM, Escola Superior de

fidente de discussões literárias e políticas; ao irmão Gaetano, que substitui a figura do pai quando este se afasta em reação à escolha de Federico em ser artista e a outro irmão, padre Carlo, ao qual recorre quando as relações com Gaetano se rompem e também a Pio Joris.<sup>11</sup> Bardi já escrevera sobre Faruffini para "Milano, revista mensal del Comune di Milano", em novembro de 1930, segundo Anna Finocchi.<sup>12</sup> O arquivo pessoal de Bardi do período 1917/1947, doado por ele à Itália e conservado na Biblioteca Trivulziana de Milão, conserva a correspondência que ele manteve com a família de Faruffini.<sup>13</sup> Além disso, sua biblioteca pessoal, hoje no MASP,<sup>14</sup> contém uma cópia do catálogo da exposição póstuma do artista na Galleria Pesaro, de Milão, em 1923, com texto de Arduino Colasanti. Ou seja, o círculo se fecha se pensarmos em como ele, Bardi, se interessou pelo tema, já que se mantinha ligado ao mercado de arte. Com relação à produção da arte italiana do Oitocentos, nos anos 30 as galerias italianas viviam dos leilões de artistas das várias regiões italianas do século anterior, que começam a interessar os novos colecionadores. A própria coleção "L'Arte per tutti" recupera esses artistas do século XIX numa perspectiva de mercado e de difusão do nome de Faruffini para um público mais amplo. Tratava-se de um artista que o mercado começava a procurar, e Bardi assim o valoriza. Pode-se pensar que Bardi ali já exercia seu talento propagandístico para divulgar artistas, que ele praticará mais adiante em revistas que editou na Itália e, após a chegada ao Brasil.<sup>15</sup>

O texto de Bardi descreve, não sem comoção, dados sobre a biografia, os interesses e a carreira atribulada do artista: "*Porque é preciso saber que o Faruffini tinha tentado se matar em outubro de 1867, quando deixou a Lombardia para ir para Roma, em busca de fortuna, e também para fugir do desagradável escárnio dos acadêmicos de Milão, à frente dos quais estava Bertini*". Aborda o temperamento difícil desse artista sem rumo, que experimentava vários gêneros, era

<sup>11</sup> (Roma, 1843 - 1921) pintor, gravador e aquarelista italiano.

<sup>12</sup> Catálogo "Federico Faruffini, Electa, Milão 1985, p. 137. Curiosamente a exaustiva produção impressa de Bardi publicada no livro de Francesco Tentori não menciona este texto.

<sup>13</sup> Agradeço ao professor Paolo Rusconi esta informação.

<sup>14</sup> Doada por Bardi e por Lina, sua mulher, em 1977, comemorando os 30 anos do museu.

<sup>15</sup> Não esquecendo o estímulo que Bardi deu ao setor ao criar no MASP a Escola de Propaganda, semente da atual Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo.

hostilizado, não tinha encomendas, pois resistia ao academicismo reinante, e sofria de crises existenciais que o fizeram pensar pela primeira vez no suicídio, que acabaria concretizando anos depois, em Perugia.

As preferências do artista lombardo são claras: é companheiro e amigo de Cremona, e com ele vai a Veneza, passa algum tempo na escola de Molmenti, dali se estabelece em Milão e frequenta a Accademia di Brera. O que significa Veneza? Ali está a grande tradição da cor, donde o cromatismo do pintor “*più per istinto che per virtù ... egli vedeva le apparenze del colore non tanto come una qualità della material ma come una funzione della luce*”. E em tudo isto está a questão *resorgimentale* como se arte cumprisse a tarefa de colaborar na unidade nacional, que o artista demonstrará, sobretudo, na grande pintura “La Battaglia di Varese ou La morte dell’amico Ernesto Cairoli durante la battaglia di Varese” e nos desenhos feitos em Pavia, na própria casa dos amigos Cairoli, por ocasião da visita de Garibaldi em 1862.<sup>16</sup> Roma virá depois e essa vida tão difícil o levaria ao suicídio.

Quando vai a Roma, inspira-se nos artistas puristas ali ativos, ligados ao realismo alemão, atento à história e, estilisticamente, a certo purismo. Sua índole romântica é expressa claramente nos retratos e nos autorretratos. Ao mesmo tempo usa muito a fotografia em obras que reproduzem tipos humanos. Este interesse de Faruffini pelo popular, que se volta para o realismo social, confirma o pendor do artista pelas novidades que conduzirão ao Novecentos. As mesmas que Bardi evidencia ao comentar que quando o artista se afasta das pinturas temáticas, “*mais parece sólido e robusto*”, citando a série dos estudos de costumes para o quadro *Ciocciari in San Pietro*, que “*representa com que candura ele sabia se colocar diante dos modelos, e com que resultados de justa compreensão. Mas é justamente em todo o complexo das suas obras mais imediatas, nas telas que ele preferiu, nos esboços, nas impressões de aldeia, em suma, na sua produção mais livre mesmo que menos divulgada, que devemos verificar sua personalidade, digna certamente das mais vivas do século*”.

Bardi aponta também sua debilidade e as dificuldades cotidianas sempre mais urgentes quando diz que “*O pintor está como que ardendo na febre da loucura*” e reconhece as virtudes do artista e sua “*pintura significativa para aquele tempo, de um precursor que antecipa alguns elementos, mesmo que não preeminentes, de beleza e de novidade*”. Ao

Il testo di Bardi descrive, non senza emozione, dati circa la biografia, gli interessi e la tribolata carriera dell’artista: “*Perché bisogna sapere che il Faruffini aveva tentato di uccidersi nell’ottobre del 1867, allorché lasciò la Lombardia per venire a Roma, in cerca di fortuna, e anche per sfuggire alla noiosa derisione degli accademici di Milano, in testa ai quali era il Bertini.*” Discute il temperamento difficile di questo artista senza meta, che aveva provato vari generi, è stato schernito, non ha avuto nessuna commissione perché resistiva al accademismo, subiva crisi esistenziale che lo avevano fatto pensare per la prima volta nel suicidio, che finirebbe per fare anni più tardi a Perugia.

Le preferenze dell’artista lombardo sono chiare: è compagno e amico di Cremona, e con lui va a Venezia, trascorre qualche tempo presso la scuola di Molmenti, dali si ferma a Milano e frequenta l’Accademia di Brera. Che cosa significa a Venezia? Li c’è la grande tradizione del colore, quindi il cromatismo del pittore “*più per istinto che per virtù ... egli vedeva le apparenze del colore non tanto come una qualità della material ma come una funzione della luce*”. E in tutto questo c’è la questione *resorgimentale* come se l’arte avesse il compito di collaborare sull’unità nazionale, che l’artista mostrerà soprattutto nel grande dipinto “La Battaglia di Varese o La morte dell’amico Ernesto Cairoli durante la battaglia di Varese” e nei disegni realizzati in Pavia, nella propria casa degli amici Cairoli in occasione della visita di Garibaldi nel 1862.<sup>16</sup> Roma verrà dopo e questa vita così difficile lo condurrà al suicidio.

Quando va a Roma, si ispira agli artisti puristi legati al realismo tedesco, dimostra attenzione alla storia e, stilisticamente, a un certo purismo. La sua natura romantica è chiaramente espressa nei ritratti e autoritratti. Allo stesso tempo utilizza molto la fotografia in opere che riproducono tipi umani. Questo interesse di Faruffini per il popolare, che si rivolge al sociale, conferma la sua predilezione per le innovazioni che porteranno al Novecento. La stessa che Bardi nota quando commenta che più l’artista si allontana dalla pittura a tema “*più sembra solido e robusto*” citando una serie di studi di costume per il quadro “*I ciocciari in San Pietro, ora in America, rappresenta con quale candidezza egli sapesse porsi di fronte ai modelli, e con quali risultati di giusta comprensione.*”

Propaganda e Marketing, a São Paulo.

<sup>16</sup> Disegni e dipinto oggi conservati presso i Musei Civici, a Pavia, Itália. Catalogo di Anna Finocchi, p. 56.

<sup>16</sup> Desenhos e pintura conservados nos Musei Civici, de Pavia. Catálogo de Anna Finocchi, p. 56.

Bardi sottolinea anche la sua debolezza e le difficoltà di ogni giorno sempre più urgente quando dice che “*Il pittore è come bruciato dalla febbre della follia.*” E riconosce le virtù dell’artista e della sua “*pittura , significativa per quel tempo, d’un precursore il quale anticipa degli elementi, sia pure non preminenti, di bellezza e di novità.*”. Commentando alcune opere, si nota la mentalità di quegli anni e di un certo spirito di patriottismo;<sup>17</sup> la questione della cultura e del suo rapporto con la Francia e il suo ambiente culturale, dal momento che il pittore ha trascorso qualche tempo a Parigi, dove ha ottenuto influenze e riconoscimenti. Il libro conferma il sentimento che porta Bardi, attento alle figure contemporanee del pittore e a altri del Ottocento. E ‘una storia ottocentesca che ritorna la quale i partecipanti di questa “riscoverta” di quelli artisti cercano di risolvere. È la storia del XIX Secolo che ritorna e che i promotori di questa “riscoverta” cercano di risolvere.

Faruffini è poco conosciuto in Brasile. La sua opera *Sacrificio egiziano d’una vergine al Nilo*,<sup>18</sup> 1865, è stato recentemente oggetto di un confronto con la pittura *Moema*, 1866, di Victor Meirelles de Lima, della collezione del MASP.<sup>19</sup> Secondo Myioshi, le opere hanno in comune, oltre l’acqua che circonda i corpi nudi delle due giovane morti, lo sfondo di un gruppo esotico. La pittura del Faruffini mostra una cerimonia funebre in Egitto, dove era consuetudine sacrificare una vergine ogni anno al fiume Nilo. Il corpo della ragazza appare flutuante su una tavola, circondata da fiori, con il seno scoperto, e in lontananza, si scorge come un fregio, un molo pieno di uomini e donne che si affidano all’aiuto del cielo e un solo gruppo sembra soffrire della scena, oltre un uomo che sta per buttarsi nel fiume, forse in cerca del suo amore, la Giovane in disgrazia. Nel caso brasiliano, è la *Tupinambá* che si annega in mare e il suo corpo torna alla spiaggia, in una leggenda che fa parte del repertorio nazionale. Myioshi paragona: “*Moema* è più nuda. Ma la sua sensualità è attenuata dalla delicatezza con

comentar algumas obras, se nota a mentalidade daqueles anos e certo espírito de patriotismo,<sup>17</sup> além da questão da cultura e do relacionamento com a França e seu ambiente cultural, uma vez que o artista passou algum tempo em Paris onde teve influências e obteve reconhecimentos. O livro confirma o sentimento que conduz Bardi, atento às figuras da contemporaneidade do pintor e de outros do século XIX. É a história oitocentista que retorna e que os promotores dessa “redescoberta” tentam resolver.

Faruffini é pouco conhecido no Brasil. Sua obra *Sacrificio egiziano d’una vergine al Nilo*,<sup>18</sup> de 1865, foi recentemente objeto de uma comparação com a pintura *Moema*, de Victor Meirelles de Lima, de 1866, da coleção do MASP.<sup>19</sup> Segundo Myioshi, as obras têm em comum, além da água que as contorna, os corpos nus e mortos das jovens tendo ao fundo um grupo exótico. A pittura de Faruffini reproduz uma cerimônia fúnebre no antigo Egitto, quando era costume a cada ano sacrificar uma virgem ao rio Nilo. O corpo da jovem aparece boiando sobre uma tábua, cercada de flores, com o busto nu, vendo-se ao longe, como numa frisa, um cais repleto de homens e mulheres que invocam a ajuda dos céus e apenas um grupo parece sofrer com a cena; um homem está prestes a se jogar nas águas do rio, talvez em busca do seu amor, a jovem em desdita. No caso brasileiro, é a *tupinambá* que se afoga no mar e seu corpo retorna à praia, lenda que faz parte do repertório nacional. Myioshi compara: “*Moema está mais despida. Mas sua sensualidade é amainada [...] pela delicadeza com que foi pousada na praia. A virgem do Nilo não tem as pernas à mostra, mas a contorção do tronco, os braços separados e jogados para trás a tornam mais insinuante...*”. Outra coincidência entre os dois artistas é que ambos tiveram contatos com os puristas em Roma. Além disso, Meirelles quando ali estuda, em várias aquarelas reproduz os tipos da região da Ciociaria, próxima da capital, os mesmos que Faruffini, quando reside na Cidade Eterna, representará e fotografará, para vender as fotos a outros artistas, a preços convenientes, para usarem como modelo. E mais, ambos participaram da Exposição Universal de Paris de 1967, cada qual representando seu país.

É interessante observar que no catálogo sobre o artista, pu-

<sup>17</sup> Quando Bardi commenta gli influssi degli artisti italiani in Faruffini, che sarebbe “istintivo” e chi non si trova “al di là delle Alpi”.

<sup>18</sup> Ólio su tela; 245 x 125 cm. Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna (inv. 1186).

<sup>19</sup> ver Myioshi, Alex Gayoso Tese de doutorado, *Moema é morta*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2010, <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000476149&fd=y>> acesso em 8/fev/13.

<sup>17</sup> Quando Bardi comenta as influências dos artistas italianos sobre Faruffini, que seria “instintiva” e que não se encontra “além dos Alpes”.

<sup>18</sup> Óleo sobre tela; 245 x 125 cm. Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna (inv. 1186).

<sup>19</sup> Ver Myioshi, Alex Gayoso, Tese de doutorado, *Moema é morta*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2010, <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000476149&fd=y>> acesso em 8/fev/13.

blicado pela Electa em 1985, por ocasião da exposição “Federico Faruffini”, realizada em Spoleto e em Perugia, a historiadora Anna Finocchi comenta na página 12, as poucas referências existentes a respeito de Faruffini, o qual “*tranne l’eccezione costituita dal volumetto di Bardi del 1934, non ha avuto l’attenzione di studi monografici che ne mettano a fuoco l’opera e il ruolo storico nel quadro del Ottocento italiano, oltre che lombardo*”.\* Assim, quase repete e torna premonitório o parágrafo final do texto de Bardi quando este disse que sua “modesta monografia era uma justa reparação à incompreensão que cercara o pintor e à ignorância que mostraram seus pósteros”.

la quale il corpo riposa sulla spiaggia. La *Vergine del Nilo* non ha gambe in mostra, ma la torsione del tronco, le braccia a pezzi e gettate indietro la rendono più insinuante”. Un’altra coincidenza tra i due artisti è che entrambi avevano contatti con i puristi di Roma. Inoltre, quando vive in quella città, Meirelles studia in vari acquerelli i tipi della regione Ciociaria, nei pressi della capitale, quelli stessi che Faruffini fotografa quando è lì per vendere a prezzi convenienti le foto ad altri artisti, per utilizzarle come modello. Inoltre, entrambi hanno partecipato alla Esposizione Universale di Parigi del 1867, ognuno di loro rappresentando il proprio paese.

È interessante osservare che nel catalogo sull’artista, edito da Electa nel 1985, in occasione della mostra “Federico Faruffini” tenutasi a Spoleto e Perugia, la storica Anna Finocchi commenta sulla pagina 12, i pochi riferimenti esistenti circa Faruffini, il quale “*tranne l’eccezione costituita dal volumetto di Bardi del 1934, non ha avuto l’attenzione di studi monografici che ne mettano a fuoco l’opera e il ruolo storico nel quadro del Ottocento italiano, oltre che lombardo*”. In un certo modo ripete e rende quasi preveggente l’ultimo paragrafo del testo di Bardi quando lui ha detto che il suo libro era “*una giusta riparazione alla incompreensione che circondò questo pittore, lui vivente, e all’ignoranza che ne ebbero i poster?*”.

\* “... com exceção do pequeno volume de Bardi de 1934, não teve a atenção de estudos monográficos que examinem a sua obra e o seu papel histórico no quadro do Oitocentos italiano, além do lombardo”.





1

1 Capa do livro de Pietro Maria Bardi de 1935.

