

Máster en Estudios Avanzados de Historia del Arte
Facultad de Geografía e Historia
Universidad de Barcelona



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

“En defensa del arte moderno”

Estética e ideología en el pensamiento crítico de Margherita Sarfatti

Giulia Lorito

Máster en Estudios Avanzados de Historia del Arte
Trabajo Final de Máster
Tutora: Dra. Tania Alba Rios

Agradecimientos

En primer lugar, agradecer a mi tutora, la Dra. Tania Alba Rios por haberme acompañado en este recorrido y por haberme mostrado caminos que no había considerado y que han estimulado en mí una manera diferente de ver las cosas. Para todas las correcciones, el ánimo y en general por su gran profesionalidad.

A mi familia que siempre ha creído en mis estudios académicos; a Enea, Alma y Lucio.

A la Dra. Maria Elena Petrilli que siempre me invita a tener un “proyecto” en la vida.

En general, agradecer al personal del Archivo del Mart por facilitarme la consulta del material del Fondo Sarfatti conservado en el museo.

Resumen

La presente investigación examina los puntos clave del proyecto político cultural de Margherita Sarfatti. La crítica de arte, activa durante los veinte años de fascismo en Italia, contribuyó de manera preponderante a la difusión de un nuevo arte moderno nacional, tanto en su patria como a nivel internacional. A través de una atenta revisión de sus escritos intentaremos profundizar en los elementos conceptuales y estéticos que constituyen la base de su postura crítica y metodológica. Asimismo, contextualizar a Sarfatti dentro un ámbito más estrictamente historiográfico, tomando en consideración el tejido de conexiones con artistas e historiadores del arte, nos permite definir el planteamiento y los procesos de análisis de su aproximación al arte y ubicar las teorías sarfattianas dentro de un marco historiográfico más amplio.

Más allá de un discurso meramente historiográfico del arte, este trabajo pretende reflexionar sobre la centralidad de Sarfatti en el contexto político internacional de la época.

Palabras claves

Margherita Sarfatti, clasicismo moderno, regeneración nacional, retorno al orden, fascismo.

ÍNDICE

1	Introducción	5
1.1	Planteamiento y justificación del objeto de estudio	5
1.2	Objetivos e hipótesis	6
1.2.1	Objetivos generales	6
1.2.2	Objetivos específicos	6
1.3	Marco teórico, estructura y metodología.....	7
1.4	Estado de la cuestión.....	8
1.4.1	Fuentes primarias.....	8
1.4.2	Fuentes secundarias.....	8
1.4.2.1	Biografías	9
1.4.2.2	Estudios históricos.....	9
1.4.2.3	Estudios artísticos	10
2	El papel de Margherita Sarfatti en el contexto político-social del siglo XX.....	11
2.1	El legado del Risorgimento y el Socialismo	13
2.2	La filantropía como opción política, la concepción de la mujer y la religiosidad del Estado.....	18
2.3	Hacia una nueva idea de la nación: el proyecto político-cultural de Margherita Sarfatti.....	23
3	La teorización de los modelos culturales.....	31
3.1	La crisis de fin de siglo y el concepto de modernidad	33
3.2	El rechazo de la identidad judía y la relación con el catolicismo	39
3.3	La crítica militante de los años veinte.....	47
4	La poética artística de Margherita Sarfatti	51
4.1	La modernidad de la tradición.....	54
4.2	El retorno al orden y la posición de Sarfatti en relación con las tendencias dominantes	64
4.3	<i>Storia della pittura moderna</i> y marco historiográfico para Margherita Sarfatti	70
5	Margherita Sarfatti y el Novecento Italiano.....	79
5.1	Los ideales novecentistas y la primera formación.....	80
5.2	El ascenso y el fin del movimiento.....	87
5.3	Los ataques de la crítica y el concepto de arte de estado.....	92
6	Conclusiones.....	98
7	Bibliografía.....	102
9	Anexo: fuentes gráficas.....	106

1 Introducción

1.1 Planteamiento y justificación del objeto de estudio

Siempre he percibido el período histórico que afecta a la Segunda Guerra Mundial como un pasado vivo, no muy lejano de un presente hijo del desarrollo económico e industrial de la posguerra, ni lo suficientemente cercano a los horrores de una dictadura que recordamos solo en escasas ocasiones institucionales. El presente trabajo de investigación surge del interés por este momento particular y pretende ser la culminación de un recorrido personal que, durante mis estudios de historia del arte en la Universidad Cà Foscari de Venecia, me llevó a abordar la disciplina desde diferentes perspectivas. Al principio siguiendo un estudio más académico y tradicional del tema, luego abordando consideraciones más amplias que dieron lugar a una reflexión metodológica interdisciplinaria capaz de incorporar estudios históricos, filosóficos y de teoría del arte. Por tanto, considero este proyecto de investigación como una herramienta a través de la cual aplicar los conocimientos adquiridos durante los estudios de la carrera de grado y de máster; como lugar físico y mental en el que trasladar las inquietudes y la necesidad de conocimiento.

Desde este punto de vista, Margherita Sarfatti (1880-1961) (fig.1), representa un modelo para comprender los mecanismos mismos de la historia del arte y sus repercusiones en el campo de la historiografía y la crítica del arte. Por haber sido una personalidad muy influyente en el panorama cultural de la época, supo marcar tendencias artísticas y reconstruir los orígenes del arte moderno, siguiendo una teoría personal dirigida a valorizar el patrimonio artístico contemporáneo, hallando los gérmenes de ello en la tradición e insertándose en aquellas corrientes que podemos encontrar en el retorno al orden.

El profundo interés por esta figura reside especialmente en una característica personal suya, que es la de haber intuido, antes que nadie, el poder de politizar la cultura e incluirla en una estructura ideológica capaz de construir la identidad de un estado y, por consiguiente, de un pueblo. Margherita Sarfatti fue una de las personalidades más cultas de su tiempo. Desde joven frecuentó figuras relevantes del panorama político cultural del Novecento y por una extraña fatalidad vivió, en primera persona, momentos históricos de intenso dramatismo, pero también de gran fermento intelectual. Su vida, marcada por etapas más favorables y otras decididamente menos, me ha estimulado desde el principio una sincera curiosidad y un deseo continuo de profundizar en los acontecimientos, personajes y teorías que explican la evolución del siglo XX.

Específicamente, me centraré en examinar los puntos clave de la poética de Margherita Sarfatti, crítica de arte y figura central de la escena artística italiana durante el período fascista, para comprender el significado político del arte de entreguerras, porque la visión de Margherita se ha desarrollado en el seno del fascismo y porque en los años posteriores a la caída del régimen su fortuna crítica cayó en el olvido. Más allá de estudiar a esta figura emblemática del siglo XX, pretendo analizar la dinámica del arte en sus profundas conexiones con la política. El vínculo que Margherita Sarfatti tuvo con importantes círculos políticos me permite resaltar la centralidad del arte en el complejo contexto socio político de la época. Consciente de tocar diferentes temas, a veces muy complejos e interconectados entre sí, quiero contribuir a una investigación más exhaustiva de

Margherita como historiadora y crítica de arte. En este proceso de análisis siempre estará presente una perspectiva historiográfica y crítica del tema que guiarán la elaboración y el desarrollo metodológico de todo el trabajo.

1.2 Objetivos e hipótesis

1.2.1 Objetivos generales

El objetivo principal de la presente investigación es comprender los elementos conceptuales y estéticos que forman la base del pensamiento crítico de Margherita Sarfatti a través de un análisis cuidadoso de su producción literaria. Esto nos conducirá a las diferentes formas en que Sarfatti expresó su pensamiento: ensayos, artículos de revistas, cartas privadas y conferencias, fuentes primarias algunas de ellas en publicaciones de fácil acceso y otras conservadas en el precioso archivo del Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Rovereto y en el patrimonio documental digitalizado. Ese camino conceptual nos llevará inevitablemente a rastrear los orígenes del pensamiento de Sarfatti, partiendo de su formación cultural para atravesar los años de crecimiento hasta la formulación de un planteamiento maduro y consolidado.

Paralelamente a la reconstrucción historiográfica de la poética de Sarfatti, nos propusimos recuperar su posición histórica dentro del mundo de la política. En Margherita arte y política marchan al unísono y aunque su visión política se construye tras una formación artística ya consolidada, veremos cómo los dos componentes se entrecruzan hasta hacerse inseparables. La intención es demostrar que su visión política le sirve de alguna manera como apoyo de su propia idea del arte.

Respecto al marco cronológico, nos centraremos en los años en que se consolida su papel de protagonista en el contexto de la ciudad de Milán, donde comienza su carrera como periodista y crítica de arte. Posteriormente, nos dedicaremos en analizar los años formativos en los que Margherita desarrolla esos conceptos que serán la base de aquel pensamiento crítico más estructurado que dará sus frutos en la primera posguerra. Finalmente, llegaremos al culmen de su éxito y a las vicisitudes que contribuyeron a su decadencia. En este viaje en el tiempo conoceremos figuras de artistas y personalidades que han jugado un papel fundamental en su vida y que nos resultan esenciales para desentrañar la dinámica que condujo a la formación de una visión crítica muy personal.

1.2.2 Objetivos específicos

Objetivos más específicos son los siguientes: en primer lugar, reconstruir el legado histórico en el que se encuentran los fundamentos de la visión crítica y de la aspiración política de Sarfatti, haciendo hincapié en la influencia que la cultura risorgimentale ejerció sobre su generación, con la finalidad de presentar el contexto social que la ve protagonista y de contestar a las preguntas: ¿cómo se mueve Sarfatti dentro del paisaje cultural de su tiempo? ¿En qué medida las figuras y personajes que encuentra a lo largo de su camino influyen en ella?

En segundo lugar, conectar su estructura teórica a un sistema de referencias compartido y, por otra parte, resaltar el papel de Sarfatti como historiadora de arte, poniendo de relieve el valor de sus teorizaciones y analizando la relación que mantiene con figuras destacadas del mundo del arte.

Finalmente nos planteamos recomponer la genealogía del movimiento artístico del Novecento Italiano, que se fundó en torno a la personalidad polifacética de Margherita. Examinando las exposiciones del grupo pretendemos enfatizar algunas fases cruciales que corresponden a momentos de cambio en la adhesión a los ideales estéticos del retorno al orden y que, al mismo tiempo, constituyen el reflejo de la interpretación crítica que, en aquella época, se tenía del grupo.

En relación con este último capítulo, nos sentimos obligados a dejar claro que la intención no era detenernos en los artistas individuales, sino mostrar cómo se traducían, en el arte, los ideales de Sarfatti. Por esta razón, hemos considerado beneficioso para la investigación proporcionar, como anexo, material gráfico que pudiera hacer visibles, a través de la obra pictórica o escultórica, las teorías novecentistas.

1.3 Marco teórico, estructura y metodología

En primer lugar, cabe diferenciar los campos de estudio principales en los que se basa nuestra investigación, es decir, la historiografía del arte, la estética y la crítica de arte, los cuales constituirán unos parámetros básicos a lo largo de todo el presente estudio. Complementariamente a las disciplinas indicadas, tendremos presente la historia política, social y cultural de la cronología examinada, para poder contextualizar tanto a Margherita Sarfatti como a las influencias de las que toma forma su pensamiento. El trabajo, que tiene un marco puramente teórico, se ha dividido en cuatro bloques que tratan, en primer lugar, el papel de Sarfatti en el contexto socio político del siglo XX; en segundo lugar, la teorización de los modelos culturales en los que se inspira; en tercer lugar, la poética de Margherita histórica y crítica de arte y, por último, el desarrollo del Novecento Italiano.

Con referencia al primer apartado, se intentó recomponer el intrincado tejido social de final del siglo XIX hasta el encuentro con Benito Mussolini y el intento, *in fieri*, de poner en marcha, por parte de Sarfatti, un proyecto político cultural de regeneración del estado. En este sentido, el diseño metodológico ha tenido en cuenta fuentes de diferente naturaleza que han sido sistemáticamente analizadas y puestas en relación: de carácter biográfico, artístico y sobre todo histórico, no sólo para atender a una cronología que resulta esencial en nuestros estudios de historia del arte, sino también para definir la posición ideológica de Sarfatti.

Para el segundo bloque se ha seguido la misma praxis, ampliando el discurso a cuestiones teóricas de más amplio alcance que han implicado el recurso a una bibliografía más específica.

Sin embargo, si la metodología en general se refiere a una investigación bibliográfica dictada por los intereses y los objetivos del estudio, donde las fuentes biográficas han sido un hilo conductor en todo el recorrido, para el tercer apartado en particular, fue fundamental un estudio de archivo y de hemeroteca. El deseo de reconstruir el camino conceptual que subyace en la propuesta artística de Sarfatti llevó inevitablemente a centrarnos en las fuentes primarias y en la exploración en situ del archivo del Mart de Rovereto, sin pretender elaborar un compendio del fondo privado conservado en el museo y ya exhaustivamente investigado por Elisabetta Barisoni. Ese material privado,

parcialmente inédito, ha constituido una fuente inagotable de información que, aún cuando no se menciona explícitamente en las notas, está presente en el discurso teórico que guía toda la investigación.

El último capítulo, dedicado al nacimiento y a la evolución del Novecento Italiano, se ha elaborado a partir de una bibliografía especializada con respecto a las exposiciones del grupo y a la resonancia de la crítica, siguiendo un diseño metodológico dirigido a poner de relieve las dificultades, las reflexiones y las elecciones estéticas internas del movimiento.

1.4 Estado de la cuestión

1.4.1 Fuentes primarias

La investigación aspiró sobre todo a acercarse al material escrito por Sarfatti, que, en buena parte, se conserva en el Fondo Sarfatti del Mart. Específicamente, nos referimos a fuentes como artículos, revistas periodísticas, cartas privadas y material preparatorio para conferencias. Fueron de gran ayuda la hemeroteca de la Biblioteca del Senado, donde pudimos consultar en versión digitalizada los números de la revista *Avanti!* (en concreto, los comprendidos entre 1908 y 1911), y el Gabinete Vieusseux para *La Voce*.

Prestamos especial atención a algunos textos de Sarfatti que consideramos fundamentales en la reconstrucción de su pensamiento crítico: *Segni colori e luci* de 1925 y *Storia della pittura moderna* de 1930. Como fuente primaria directa en la reconstrucción biográfica utilizamos *Acqua Passata*, una especie de viaje en la memoria que la autora recorre cuando ya habían pasado veinte años desde su declive.¹

1.4.2 Fuentes secundarias

En cuanto al conocimiento general sobre Margherita Sarfatti, notamos cómo el interés por esta figura se retoma a partir de finales de los años 90 cuando se observa una tendencia a abordar su personalidad desde un punto de vista puramente biográfico. La imagen que la historia nos ha dado de una mujer fuerte y controvertida se construye en buena medida en torno a la acentuación de algunos rasgos biográficos ("la amante de Mussolini", "la anfitriona de los salones de bien", "la dictadora de la cultura", etc.), lo que debe hacernos reflexionar sobre la persistencia de estereotipos y la incapacidad de describir de manera diferente, al menos hasta cierto momento, a una de las personalidades predominantes del siglo XX. Por otra parte, los estudios históricos son significativos para trazar una visión de conjunto y contextualizar su posición en el acontecer cultural y político interno y externo. Finalmente, fuentes más marcadamente pertenecientes al ámbito de estudio de la crítica de arte, han destacado el papel de Margherita Sarfatti en ese campo de competencia devolviéndole el valor que las implicaciones ideológicas le habían robado injustamente.

¹ M. G. Sarfatti, *Segni colori e luci*, Zanichelli, Bologna, 1925; M. G. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, Paolo Cremonese Editore, Roma, 1930; M. G. Sarfatti, *Acqua passata*, Cappelli Editore, Bologna, 1955.

1.4.2.1 Biografías

Con respecto al género biográfico, mencionamos, ante todo, la biografía de Cannistraro y Sullivan quienes, sin duda, tuvieron el mérito de sacar a la luz una figura cuya memoria se había perdido en los años posteriores al final de la Segunda Guerra Mundial.² Sin embargo, el texto, como se puede observar fácilmente por el título, enfatiza los asuntos personales y podríamos decir amorosos de Sarfatti, destacando especialmente la importancia de la relación con Mussolini. Este aspecto es definitivamente el rasgo que une a todas las biografías y el que menos interesa a la presente investigación. Por supuesto, no se puede negar la utilidad y la importancia de la relación con el Duce, que aquí se tratará sólo en los aspectos más relevantes y en referencia a la aportación de Margherita en la formación de un imaginario fascista.

Los asuntos sentimentales con Mussolini también son predominantes en la biografía de Kathrin Wieland, quien, sin embargo, destaca algunos aspectos específicos como el acercamiento a las teorías del filósofo francés George Sorel y el vínculo de Sarfatti con los intelectuales que gravitaban en torno a *La Voce*. En cualquier caso, Wieland subraya y anticipa la importancia histórica de Margherita en el contexto cultural del Novecento.³

De vez en cuando las biografías se centran en temas concretos: Martina Bini, por ejemplo, se interesa por la atención de Sarfatti al mundo feminista, aún precisando que el feminismo de su concepción no se dirigía a un “sentimiento revolucionario o de emancipación”.⁴

Sergio Marzorati, que fue su amigo en los años siguientes al retorno a la patria, nos da un cuadro muy privado de Margherita, desmitificando algunos estereotipos que la veían y pintaban como una mujer de carácter arrogante y despectivo.⁵

Rachele Ferrario, historiadora y crítica de arte, delinea un perfil muy completo, describiendo con precisión de detalles el ambiente familiar y social, la implicación con el socialismo y el fascismo y la actividad propagandística en defensa del arte moderno. Un texto completo y exhaustivo que proporciona incluso al lector no especializado un panorama general del contexto histórico.⁶

1.4.2.2 Estudios históricos

Sin duda, las publicaciones básicas para este trabajo son las de la historiadora Simona Urso, quien para devolver cierta centralidad a la figura de la crítica de arte y liberarla de la engorrosa sombra de Mussolini, opta por una monografía donde la faceta privada solo es utilizada para tratar la esfera política. La autora indaga en los años de formación de la juventud, los orígenes judíos, el acercamiento al socialismo, el descubrimiento de Ruskin y una serie de aspectos que construyen la utopía de un nuevo orden político que se funde con la elaboración teórica del estado fascista. En sustancia, la autora crea una relación entre las raíces del movimiento fascista y el consenso burgués de Milán, la influencia que Sarfatti ejerció sobre Mussolini y su papel de mediadora para que fuera aceptado en los ambientes

² P. V. Cannistraro; B. R. Sullivan, *Margherita Sarfatti: l'altra donna del Duce*, Mondadori, Milano, 1993.

³ K. Wieland, *Margherita Sarfatti, l'amante del Duce*, UTET, Torino, 2010.

⁴ M. Bini, *Sull'ondivaga prora. Margherita Sarfatti: arte, passione e politica*, Centro editoriale toscano, Firenze 2009.

⁵ S. Marzorati, *Margherita Sarfatti: saggio biografico*, Nodo Libri, Como, 1990.

⁶ R. Ferrario, *Margherita Sarfatti: la regina dell'arte nell'Italia fascista*, Oscar storia, Milano, 2018.

más determinantes en la ciudad. Por ende, la estudiosa hipotetiza sobre un vínculo de continuidad entre una cultura prefascista y una fascista, disipando toda duda sobre la idea de que el fascismo se ha desarrollado solo a partir de las consecuencias derivadas de la Gran Guerra.⁷

La obra de Roberto Festorazzi tiene un corte diferente, ya que se basa en una doble e inédita reconstrucción de archivo con la que el autor, a través de la descripción de un entramado de personajes que desempeñaron un papel no secundario en el escenario político de la época, y narrando acontecimientos más o menos oficiales, ha dado justificación a momentos históricos de grandísima relevancia.⁸

1.4.2.3 Estudios artísticos

Entrando más en detalle en los estudios puramente artísticos, el trabajo derivado de la tesis doctoral de Elisabetta Barisoni investiga en profundidad la actividad de la crítica de arte (pero se concentra principalmente en los veinte años entre las dos guerras) y proporciona una imagen completa del corpus literario de Sarfatti a través de un análisis detallado del fondo privado de la autora.⁹

Elena Pontiggia nos presenta un trabajo inmenso sobre el nacimiento y el desarrollo del Novecento Italiano, como resultado final de veinte años de investigación. Asimismo, la estudiosa aborda el tema de la oscilación de Sarfatti entre pasado y presente y la conceptualización, en su visión artística, de lo moderno y lo eterno. La modernidad clásica de la que habla la autora es el postulado sobre el que se asienta la nueva visión del arte que Margherita defiende con fuerza y por la que, sobre todo cuando sea apartada del partido, recibirá duras críticas.¹⁰

Finalmente, Ilaria Cimonetti, en la reconstrucción del itinerario formativo de la mujer, ha postulado algunas preguntas que han guiado su investigación artística: ¿qué ha leído y visto la joven veneciana?, ¿qué más le afectó? Para responder a estas preguntas, la autora ha mantenido abierto un diálogo entre una perspectiva individual, la de Sarfatti, y una colectiva, que diera cuenta de la historia cultural de la Italia de fin de siglo.¹¹

Con respecto al presente estudio, nos desplazamos paralelamente en dos planos distintos, pero complementarios: el político y el estético. La necesidad de renovación y la idea de regeneración moral del estado, incrementadas después de la devastación de la Primera Guerra Mundial, constituyen un hilo conductor que se traslada también al plano artístico. Y es precisamente hacia el ámbito de los estudios de historiografía del arte donde se dirige nuestra investigación, que reflexiona sobre aspectos como la búsqueda de los orígenes del arte moderno o la genealogía identificada para el Ottocento lombardo, como factores que marcan una teoría y dejan una huella en los estudios de este sector específico, distinto y paralelo a la crítica de arte en que la figura de Sarfatti ha encontrado una ubicación más precisa gracias a los ensayos mencionados.

⁷ S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, Marsilio, Venezia 2003.

⁸ R. Festorazzi, *Margherita Sarfatti: la donna che inventò Mussolini*, Angelo Colla editore, Costabissara (Vicenza), 2010.

⁹ E. Barisoni, *Viaggio alle fonti dell'arte: il moderno e l'eterno, Margherita Sarfatti 1919-1939*, Zel, Treviso, 2018.

¹⁰ E. Pontiggia, *Storia del Novecento Italiano: poetiche e vicende del movimento di Margherita Sarfatti, 1920-1932*, Allemandi, Torino; VAF fondazione/Stiftung, Francoforte sul Meno, 2022.

¹¹ I. Cimonetti, *Alle radici di Novecento Italiano: un ritratto giovanile di Margherita Sarfatti*, Scripta, Verona, 2016.

2 El papel de Margherita Sarfatti en el contexto político-social del siglo XX

Ya hemos aludido al hecho de que hablar de la figura de Margherita Sarfatti y entrar en su mundo cultural implica inevitablemente tratar su responsabilidad política en los acontecimientos de la época. Paralelamente, reconstruir su formación política significa recomponer su visión estética del arte y de la vida misma. Es un trabajo casi tan minucioso como desenredar una madeja que nos obliga a tirar uno a uno los hilos de un entramado complejo de pensamientos, conceptos, cambios familiares y políticos que hacen difícil el proceso de reconstrucción histórica que nos proponemos llevar a cabo. Trataremos de dar lógica con sencillez a esta operación de reordenación. Por ese motivo, no podemos entrar directamente en un discurso político sin hacer referencia a los precedentes que han generado la participación activa de Margherita en el sistema social del contexto histórico que le afecta. Ella fue la única mujer del régimen a la que se le permitió tener el mismo peso político e intelectual que los hombres. Margherita se sentó con los jefes del partido, los mismos que al día siguiente de las leyes raciales, e incluso anteriormente, cuando comprendieron la influencia que tenía sobre Mussolini, no dudaron en prescindir de ella sin demasiados compromisos. Su acercamiento al fascismo, sin embargo, no fue casual ni obvio, sino un camino casi natural en la búsqueda de una estabilidad política que garantizara la unidad del país a través de una revolución cultural elitista. En el estado actual de los hechos no existe una evaluación completa y científica del papel desempeñado por la veneciana en la historia política y social del siglo XX, sobre todo por lo que se refiere a los años anteriores al ascenso del fascismo.¹² La cantidad considerable de epítetos con los que Sarfatti es definida por sus contemporáneos y posteriormente por la historiografía, es indicio de un escaso interés y de una valoración global de su imagen que apunta más a elementos de folclore que a un análisis sustancioso de su contribución en la historia del Novecento.¹³ En el estado de la cuestión hicimos referencia a todos aquellos estudios, de diferente naturaleza, que han tenido el mérito de hacer resurgir esta figura del fondo de la historia liberándola de una *damnatio memoriae* a la que intentaremos posteriormente dar una justificación. A unos treinta años de las primeras publicaciones podemos tratar de dar una interpretación crítica libre de toda la serie de prejuicios que se habían creado en torno a la personalidad de esta gran protagonista del siglo XX y con la distancia emocional que el paso del tiempo favorece, releer las complejas tramas de su existencia siguiendo una metodología historiográfica más racional. Es como si en Sarfatti siempre hubiera algo que anticipa otra cosa: un

¹² Cannistraro y Sullivan ostentan el mérito de haber evidenciado la centralidad de Sarfatti en el fascismo avanzado y de haber examinado la correspondencia Mussolini-Sarfatti que nadie había tenido en cuenta anteriormente. Asimismo, la reconstrucción histórica que efectúan a lo largo de la investigación, confirma el papel clave de Sarfatti como mediadora entre el mundo de la alta cultura burguesa y el Duce. Por otro lado, como destaca Simona Urso, los dos estudiosos no sacan provecho de las fuentes inéditas que tienen a disposición y prestan poca atención a los años de la formación política, concentrándose más en los años del ascenso del régimen. S. Urso, “La formazione di Margherita Sarfatti e l’adesione al fascismo” en *Studi Storici*, marzo 1994, anno 35, n.1, pp.153-181, pp.153-154.

¹³ Sarfatti es “la otra mujer del Duce,” “la amante del Duce”, “la dictadora de la cultura”, “la mujer que inventó a Mussolini”, la “virgen roja” por su posición socialista, pero a partir de los años 20 también se la define con el nombre de Egeria, en recuerdo de la ninfa que dictó a su enamorado Numa Pompilio las leyes de Roma. Esto indica que, aunque su participación en la formación ideológica del fascismo está aún por definir con exactitud, alguien ya se había dado cuenta de que su influencia sobre Mussolini era evidente e incómoda.

concepto primitivo sobre cuya base se levanta y estructura un pensamiento más maduro que evoluciona en el tiempo en un proceso genealógico de nacimiento, avance, eventual caída o reestructuración. Esto vale para su perspectiva socialista, a la que aplica inmediatamente una revisión de los modelos reformistas, para transformarlos en ese socialismo humanitario que constituirá la antesala de un intervencionismo declarado oficialmente en el diciembre de 1915.¹⁴ Y vale para la figura de la mujer, guardiana de la patria, madre, hermana, esposa de aquellos muertos sobre los cuales la patria misma se funda. La ambigüedad de la relación con el feminismo y la idea de una emancipación de la mujer que en realidad nunca ha sido apoyada hasta el final, nos sirven para recuperar las relaciones con personajes relevantes del mundo de la cultura, pero sobre todo para comprender cómo la percepción del mundo femenino se vuelve central y al mismo tiempo explicativa del futuro fascismo sarfattiano.¹⁵

Además, Sarfatti confiere a la cultura, en la figura de intelectuales iluminados, la tarea de construir la nueva identidad nacional, en un período, después de la Primera Guerra Mundial, en el que ya no había una nación que mantener unida, sino que refundar. La fase postrisorgimental había terminado e Italia había luchado unida en el primer conflicto bélico. Sin embargo, debido a la persistencia de intrincadas cuestiones sociales y políticas por resolver, era urgente sanar el país. Sarfatti personificará un nacionalismo modernista que romperá definitivamente los últimos legados de la cultura cientificista del siglo XIX, negando la utilidad del parlamentarismo y situando al individuo (precisamente en la figura del intelectual militante) en el centro de una intervención pedagógica de educación de la colectividad. La búsqueda de la modernidad en política correrá paralela a su investigación en el campo del arte, donde Margherita sentirá la exigencia de regenerar el lenguaje artístico. A través de la recuperación de la tradición, se deberán proponer modelos estéticos modernos, tanto en el estilo como en la forma. De aquí la creación de su grupo artístico Novecento Italiano.

Estos son algunos de los conceptos que trataremos en los subcapítulos siguientes acerca de los primeros años milaneses, de su acercamiento a los ambientes socialistas donde de hecho Margherita se inicia en la política y emprende la actividad de periodista, de la filantropía entendida como actividad política a todos los efectos y del feminismo, hasta llegar al encuentro con Mussolini que

¹⁴ La invasión alemana de Bélgica en agosto de 1914 había provocado en la opinión pública un debate sobre la necesidad de intervenir en el escenario bélico internacional. En el artículo “Proletariato e Patria”, publicado en el *Avanti!* el 23 de diciembre del mismo año, Sarfatti explicita algunos conceptos clave de su perspectiva en la esfera política: primero, la definición de socialismo como un ideal de religioso humanitarismo, cuya finalidad última sería la construcción de la nación entendida como unificación de la humanidad. Al concepto de nación se asocia también el de patria, imaginada como un patrimonio de valores al que todos tienen derecho a acceder. En segundo lugar, la periodista expresa claramente que se opone a la intervención de Italia en la guerra, aunque anticipa ya lo que serán sus elecciones posteriores: “Io non sono per l'intervento: sono anzi per una neutralità [...] fattiva e operosa negli interessi supremi della pace e della civiltà. [...] Neutralità significa assistere senza parteciparvi alle lotte altrui. Non può voler dire, non ha mai voluto dire, non resistere o non difendere se stessi, quando siamo noi gli attaccati”. M.G.Sarfatti, “Proletariato e Patria”, en *Avanti!*, 23 dicembre 1914, anno XVIII, n.354.

¹⁵ Anticipamos un concepto que desarrollaremos más adelante: el modelo de mujer en Sarfatti es una alternativa al de la mujer emancipada de los círculos filantrópicos milaneses. La posición central que ocupa dentro de la familia difiere del protagonismo femenino al que aspiraban las sufragistas: como centro neurálgico del universo emocional y moral de la familia, la mujer se vuelve fundamental en la construcción del estado. Del arquetipo de la mujer valiente como guardiana de la especie y transmisora del carácter genético de la nación, se solidifica en Margherita, en el periodo de la posguerra, el mito de la raza como inseparable del principio nacional.

marca, además de un momento importante en la vida privada de la intelectual veneciana, una vuelta de tuerca hacia una nueva concepción del estado y una visión que deja a un lado los ideales socialistas para abrirse a la idea de la construcción de una nueva sociedad moderna, tecnológica, al paso con los demás países europeos; en definitiva, a la revolución fascista. El elemento de paso que lleva a Sarfatti del socialismo al fascismo es el italianismo del grupo vociano, en la máxima representación de su fundador Giuseppe Prezzolini.¹⁶ Los ideales compartidos con la revista *La Voce*, a través de la cual el grupo se expresa, alejarán a Margherita de las directivas socialistas y estimularán en ella el pensamiento de que la construcción de una nueva nación solo puede tener lugar mediante la participación política de la clase intelectual.¹⁷

En esta reconstrucción histórica, útil para delinear el contexto en el que se mueve nuestra crítica de arte, el objetivo es demostrar hasta qué punto están relacionados el componente político y el artístico, siempre apoyados por una visión ideológica de fondo que pretende justificar, fomentar y sostener la modernidad artística y política de la que Margherita Sarfatti se hace promotora.

2.1 El legado del Risorgimento y el Socialismo

Margherita Grassini¹⁸ nace en Venecia en 1880 y es hija de una generación que había creído en los ideales del Risorgimento y participado en la idea de estado nacional que llevó a la Unidad de Italia en 1861.¹⁹ Sin entrar en un análisis historiográfico detallado que no es posible desarrollar en la presente investigación, no podemos dejar de confrontarnos con este importante momento histórico a partir del cual comienzan a delinearse una serie de factores y circunstancias que dan cuenta de las

¹⁶ Científico y místico, en otras palabras, romántico, Prezzolini se había convertido al idealismo crociano después de una crisis depresiva que lo llevó casi al suicidio. La iniciativa de dar vida a *La Voce*, a finales de 1908, con Giovanni Papini es, como afirma Niccolò Zapponi, una especie de "expiación". Por otro lado, el historiador asemeja el proyecto crociano de una redención colectiva propuesto por *La Voce*, a una psicoterapia nacional, moralista en la implantación e inflexible al considerar la historia como limpia de todo embellecimiento retórico. N. Zapponi, *La modernità deviante*, Il Mulino, Bologna, 1993, pp.79-80.

¹⁷ “Crediamo [...], che l'Italia abbia più bisogno di carattere, di sincerità, di apertezza, di serietà, che di intelligenza [...]sentiamo fortemente l'eticità della vita intellettuale e ci muove il vomito a vedere la miseria e l'angustie e il rivoltante traffico che si fa delle cose dello spirito”. G. Prezzolini, “La nostra premessa”, en *La Voce*, 27 diciembre 1908, anno I, n. 2. Entorno a la revista se concentraba un grupo deseoso de renacimiento, concorde en la importancia de establecer un nexo entre cultura, ética y religiosidad, como premisa para una redención política del país y que mantenía con sus lectores una relación pedagógico-terapéutica como se puede notar en las palabras que acabamos de citar y que aparecen en uno de los primeros artículos. Los conflictos internos eran muchos, sobre todo teniendo en cuenta que el grupo era muy heterogéneo y englobaba a pensadores de diferentes doctrinas. Había: católicos modernistas, cristianos reformados, crocianos y gentilianos, neo-jacobinos, sorelianos y bergsonianos. Una ulterior certeza los animaba: la conciencia de que el viejo orden religioso-cultural y político se estaba deshaciendo, dejando espacio a un nuevo sistema de valores, una nueva “religión” laica y reformista. La intención no era hacer propaganda; el grupo pretendía acercar la cultura a la política. De hecho, en el plano político, la atención de *La Voce* se dirigía especialmente al nacionalismo y al sindicalismo revolucionario, por lo tanto, no a partidos canónicos, sino a aquellos que Zapponi define “polos de acumulación doctrinaria”, que atacaban la ortodoxia liberal y el socialismo. N. Zapponi, op.cit., pp. 80-83.

¹⁸ Para los datos biográficos hemos tenido como punto de referencia algunos textos en particular: M. G. Sarfatti, *Acqua passata*, op.cit., K. Wieland, *Margherita Sarfatti, L'amante del Duce*, op.cit., R. Ferrario, *Margherita Sarfatti: la regina dell'arte nell'Italia fascista*, op.cit., I. Cimonetti, *Alle radici di Novecento Italiano: un ritratto giovanile di Margherita Sarfatti*, op.cit., Sergio Marzorati, op.cit..

¹⁹ Para las vicisitudes que llevaron a la unidad de Italia véase Denis Mack Smith, “L'Italia prima del 1861”, en *Storia d'Italia 1861-1969*, vol. 1º, Universale la Terza, Bari, 1972, pp.11-48.

vicisitudes de la Italia moderna y que resultan significativos para explicar las repercusiones que tuvieron en el pensamiento crítico sarfattiano.

El Risorgimento constituye para Margherita y para los nacidos a finales del siglo XIX el punto de llegada y al mismo tiempo el punto de partida de ese sentimiento patriótico italiano que atravesará todo el siglo hasta la culminación del movimiento nacional fascista. La idea de una conciencia nacional, hasta entonces impensable en el fragmentado territorio regional, constituye, a partir de este momento, una realidad presente, aunque todavía frágil. Italia debe hacer frente a los problemas sociales y económicos de un territorio que se ha dividido durante siglos y que acaba de constituirse como organismo estatal estructurado. Aun así, toda la sociedad liberal europea mirará a la nación con interés y admiración por este nuevo renacimiento, que además representará un factor determinante en la reorganización de las relaciones diplomáticas con los demás países europeos.²⁰

Por lo tanto, Margherita nace en un contexto muy vivo, su generación está en deuda con los grandes esfuerzos que los padres y los abuelos habían realizado para desencadenar ese lento proceso espiritual y político que se concreta con el Reino de Italia y respira todos los valores románticos, nacionales y patrióticos que de hecho liberaron al país del dominio extranjero y del fraccionamiento político.²¹ El país que vive de joven es una Italia que lucha por recomenzar desde cero: la nueva unidad estatal todavía carece de una administración periférica igual en todo el territorio, de un sistema ferroviario y de infraestructuras. Y en una población mayoritariamente analfabeta se necesita un sistema escolar estructurado. Asimismo, otro factor a considerar es el problema de la cuestión romana, que en un país profundamente católico obligaba a repensar cuál sería el papel de la Iglesia en la nueva Italia. La clase dirigente debía buscar soluciones duraderas que dieran seguridad y esperanza a quienes habían creído en el proceso de unificación.²² Margherita y sus coetáneos se sienten llamados a participar y comprenden que pueden hacer aún más: fuertes tras una independencia conquistada a un precio elevado, curiosos por un mundo que se ha transformado a

²⁰ *Idem.*

²¹ Es preciso añadir que Margherita, además de italiana, es también judía. Sobre la relación con su cultura de origen remitimos al subcapítulo 3.2. En cuanto a la participación de la sociedad judía en los movimientos revolucionarios, que nos parece muy significativa para nuestra investigación, véase B. Di Porto, “Gli ebrei nel Risorgimento” en *Nuova Antologia*, CXV, N. 44, octubre-diciembre de 1980, pp.256-272. Los judíos formaban parte de una élite restringida que se comprometió totalmente con la modernización. La particularidad de la unificación italiana radica no solo en la unión de las fuerzas liberales de los nobles con los reformistas burgueses, sino también en la alianza entre cristianos y judíos, de la que una de las causas fue la experiencia napoleónica. El Iluminismo no había influido en el sistema cultural italiano, pero después de Napoleón, la libertad y la nación ya no eran conceptos abstractos. El emperador había unido a cristianos y judíos modernos en nombre de estos valores y les había hecho saborear aquellas libertades que hasta entonces les habían sido negadas. Otro factor decisivo para la participación de los judíos en los movimientos revolucionarios es que, antes de 1861, no existía en Italia una verdadera burguesía entendida como organismo pensante unitario, sino clases burguesas fragmentadas en cada uno de los estados, que ya pensaban como italianos y compartían el objetivo común de defender sus privilegios de una masa que, al no poder acceder al bienestar y a la educación, no podía tampoco ejercer sus derechos civiles. En este contexto, los judíos comprendieron que su única oportunidad era pensar como italianos y, si bien el aislamiento al que siempre habían sido forzados, había sido doloroso, al mismo tiempo los había mantenido alejados de los conflictos y de las continuas luchas que desgarraban las ciudades-estado. Se convirtieron en los primeros patriotas, a menudo más instruidos que los demás italianos y seguramente más compactos porque estaban unidos por una tradición, una religión y una experiencia histórica que en este momento constituían un punto de fuerza. A esto se añade que, en la Italia del Risorgimento, el extranjero era un modelo a adoptar, alguien del cual aprender y esto explica el alto grado de aceptación respecto a la participación de los judíos en el Risorgimento y a la consiguiente integración en el estado nacional. Ninguna otra nación de Europa apoyó la participación de los judíos como Italia y precisamente en estas razones encuentra fundamento la emancipación de los judíos en Italia que Primo Levi describe como única en el mundo.

²² G. Montroni, *La società italiana dall'unificazione alla Grande Guerra*, Editori Laterza, Bari, 2002.

nivel social y tecnológico, pretenden que Italia participe activamente en los nuevos procesos de la modernidad.²³ En el escenario europeo los otros países avanzaban en cuestiones importantes de derechos civiles para las clases populares y estabilidad económica, y la afirmación de los ideales socialistas se extendía cada vez más, pero también las oleadas nacionalistas, que serán cada vez más insistentes durante el fascismo. Es una época de grandes fermentos que estimulan la curiosidad de la joven Grassini, preparada para abrirse al mundo con todo el deseo de descubrir e intervenir que solo las mentes curiosas y emprendedoras poseen. Ella misma se acerca al socialismo ya en la adolescencia cuando comienza a frecuentar a un hombre mucho mayor que ella, cuyo nombre nunca revelará y que le envía lecturas de folletos y libros de propaganda.²⁴ Estas lecturas serán fundamentales porque le hacen tomar conciencia de que la modernidad y los descubrimientos tecnológicos habrían llevado a nuevos sistemas de producción y que, si las masas hubieran comprendido que eran un grupo social autónomo, las divisiones entre ricos y pobres, entre patronos y trabajadores, se habrían roto.²⁵ Cómplice el entusiasmo típico de la adolescencia y el descubrimiento de estas reflexiones, la veneciana se deja llevar por el socialismo revolucionario, contraviniendo las prohibiciones de su padre, que no veía con buenos ojos ni que su hija tuviera una correspondencia con un hombre mucho mayor que ella, ni mucho menos que se uniera al ambiente socialista.²⁶ De hecho, el gobierno italiano consideraba el socialismo como un peligro para un estado que se había formado hacía poco y que todavía no había alcanzado una estabilidad gubernativa.²⁷

En 1902 Margherita deja la ciudad natal en la que se sentía protegida, pero que ya resultaba demasiado provincial para una personalidad en constante búsqueda de novedades. Se trasladará a

²³ Estamos en una época de grandes descubrimientos tecnológicos que modificarán el estilo de vida de las masas: en Alemania Karl Benz inventa el automóvil y en Italia Guglielmo Marconi, fiel amigo de Sarfatti desde la adolescencia, inventará la radio implicando un cambio sustancial en las comunicaciones. Las distancias se acortan, pero el conocimiento del mundo se amplía. También Italia se beneficiará de estas conquistas tecnológicas y se lanzará al mundo industrial con pleno título: en Milán, Giovan Battista Pirelli abre una fábrica de neumáticos que lleva su nombre y en Turín la familia Agnelli está a punto de iniciar la industria del automóvil. Por primera vez no hay revueltas campesinas que reprimir, sino masas de obreros que organizar. R. Ferrario, *Margherita Sarfatti: la regina dell'arte nell'Italia fascista*, op. cit., pp.12-13.

²⁴ En concreto, Marx y Kropotkine, lecturas en las que Margherita encuentra justificaciones y bases teóricas a ese sentido de indignación hacia la miseria y las injusticias sociales que había desarrollado ya a temprana edad cuando salía con la institutriz suiza por las calles de Venecia y se daba cuenta de la miseria que afectaba la mayoría de los venecianos o cuando los mendigos iban a llamar a la puerta del padre Amadeo Grassini, quien, siguiendo los dictados de la religión judía, nunca olvidaba ocuparse de los más pobres. I. Cimonetti, *Alle radici di Novecento Italiano: un ritratto giovanile di Margherita Sarfatti*, op. cit., pp. 18-23.

²⁵ R. Ferrario, *Margherita Sarfatti: la regina dell'arte nell'Italia fascista*, op. cit., p. 48.

²⁶ Amadeo Grassini, conservador en política, como en la observancia del culto, era un miembro autorizado de la comunidad judía veneciana, abogado y empresario, era también muy cercano a los altos ambientes clericales católicos. M. G. Sarfatti, *Acqua passata*, op. cit., p. 8.

²⁷ En Italia no existía todavía una fuerte tradición socialista. Si por un lado encontramos el ala más anarquista y revolucionaria del socialismo, representada por el círculo de Anna Kuliscioff y de Filippo Turati, por otro lado, el primer ministro Francesco Crispi, mazziniano primero y monárquico después, declarará la guerra precisamente a los anarquistas y a los socialistas. M. Punzo, “Il salotto di Anna Kuliscioff e Critica Sociale”, en *Forum Italicum*, vol. 54 (I), Università di Milano, 2020, pp.312-330.

Milán con su marido Cesare Sarfatti²⁸ y llevará consigo la cultura internacional con la que se formó.²⁹ En realidad, en los primeros años milaneses, Margherita, israelita y socialista, tendrá dificultades para insertarse precisamente en el ambiente socialista ambrosiano, frecuentado por muchas de las familias judías de la ciudad comprometidas también con la filantropía, otro ámbito que nuestra protagonista concibe desde una perspectiva política, más que humanitaria. En Milán le espera un largo aprendizaje y pasará algún tiempo antes de poder darse a conocer como crítica de arte y como militante política. Precisamente los ambientes socialistas en los que entraba a formar parte y en los que la veneciana quería encontrar una posición se demostraban reticentes hacia la idea de la modernidad que Sarfatti perseguía.³⁰ Esto se explica contextualizando el ambiente cultural de la Milán de principios del siglo XX: una ciudad donde a la cultura positivista de finales del siglo XIX, dentro de la cual entraba el mismo reformismo socialista, le costaba dar paso a una modernidad que en realidad ya había producido un fuerte impulso industrial y tecnológico.³¹ Hay que considerar, además, que Milán comenzaba a respirar el soplo de irracionalismo y experimentación que las vanguardias literarias y artísticas llevaban consigo en los albores de su desarrollo, decretando poco después el fin del optimismo científico.³² Dentro del partido socialista se insinuó gradualmente un conflicto ideológico de fondo entre una modernidad ya imparable y un reformismo que muchos consideraban como un reflejo de la política giolittiana y de una cultura vinculada al pasado.³³ Por eso muchos intelectuales que se movían en torno a los círculos socialistas se alejaron progresivamente. Entre ellos también estará el matrimonio Sarfatti que, poco después de llegar en ciudad, empezó a presenciar el círculo socialista más poderoso, el de la exiliada rusa Anna Kulischoff y de su compañero Filippo Turati. Será en la casa de la “signora Anna”, como le llamaban sus fidelísimos, que Margherita y Cesare iniciarán un recorrido político más concreto entrando en contacto con una red de relaciones que les permitirá darse a conocer en la ciudad.³⁴ En el “salón que gobierna Italia” los Sarfatti tomarán

²⁸ De antiquísima familia judía, Cesare Sarfatti es un abogado con ambiciones políticas. Monárquico de derechas y luego radical, cuando conoce a Margherita se traslada al partido socialista, convirtiéndose en abogado de los socialistas milaneses con el fin de garantizarse un cierto ascenso personal en el partido. A través de él, Margherita alcanzará esa independencia negada a la mayoría de las mujeres de la época; llevará siempre su apellido junto al apellido de soltera, aunque para todos será siempre y solo Margherita Sarfatti. R. Ferrario, *Margherita Sarfatti: la regina dell'arte nell'Italia fascista*, op. cit., pp. 50-55.

²⁹ Sobre los años de formación y los mentores de Margherita Sarfatti, véase el capítulo 3.

³⁰ S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, op. cit., pp. 29-30.

³¹ G. Rosa, *Il mito della capitale morale: letteratura e pubblicistica a Milano fra Otto e Novecento*, Milano, Edizioni di Comunità, 1982.

³² R. Festorazzi, *Margherita Sarfatti: la donna che inventò Mussolini*, op. cit., p.24.

³³ La dificultad de una confrontación directa con la nueva generación de intelectuales que estaba viviendo la crisis racionalista no había hecho comprender a los dirigentes del partido ni siquiera la posición que la clase obrera estaba adquiriendo en un orden industrial y demográfico en continuo crecimiento, abriendo así el camino a los sindicalistas revolucionarios que se embarcarían en un proceso de revisión del marxismo en el que posteriormente se introduciría el mismo Mussolini. A. Riosa, *Il socialismo riformista a Milano agli inizi del secolo*, Angeli, Milano 1981.

³⁴ R. Ferrario, *Margherita Sarfatti: la regina dell'arte nell'Italia fascista*, op. cit., pp. 67-75.

conciencia de la tradición anarquista de la que provienen la mayoría de los socialistas italianos y comenzarán inmediatamente a captar sus debilidades y contradicciones.³⁵

Sin duda, Margherita, a muy temprana edad, fue sensible a las disparidades sociales y a las dificultades en las que se encontraba la mayoría de la población, pero podemos afirmar que entró a formar parte de este grupo de una manera un poco ingenua, no totalmente consciente de lo que habían sido las batallas por la lucha de clases que el movimiento había llevado adelante, ella que en el fondo era y sería siempre una mujer privilegiada.³⁶ Sergio Marzorati afirma que Margherita creyó en la idea socialista pero sin practicarla, influenciada en esto por el ideal de Voltaire que “*assiso tra gli agi del castello di Ferney, sapeva dispensare protezione agli umili e parteggiare contro l’ingiustizia, preferendo però la dimestichezza con monarchi, attrici, titolati ed intellettuali*”.³⁷

Sin embargo, logró abrirse camino y pronto comenzó a colaborar con el *Avanti!*, órgano oficial del partido socialista. Sus primeros artículos no encontrarán gran respuesta entre los intelectuales socialistas, quizás precisamente por esa mezcla de nociones, ideas y pensamientos que caracterizan todo su recorrido político y artístico. El conocimiento del pensamiento irracionalista y la desconfianza en el positivismo del siglo XIX, que aprende a conocer a través del simbolismo que su mentor Antonio Fogazzaro³⁸ le hace apreciar, se expresan en una visión personal que se abre a dudas y consideraciones no dogmáticas que no siempre tuvieron la resonancia que la misma Sarfatti esperaba.³⁹ De hecho, Margherita acusaba al partido y sobre todo al ala turatiana de no ser capaz de adaptarse a las nuevas formas de la modernidad. Milán estaba cambiando; a principios de siglo comenzaba a mirar con desconfianza a la cultura tardorromántica para abrirse a las nuevas formas de experimentalismo cultural, sobre todo el irracionalismo, pero el partido era incapaz de conciliar

³⁵ Los dos líderes socialistas eran mucho mayores que Margherita, tenían un pasado de compromiso y lucha política activa en el escenario de la época. Su asociación consagrará la separación del ala anarquista del socialismo; serán de hecho los fundadores del partido socialista italiano en sentido moderno, la primera formación de izquierda en Italia. Por el contrario, los Sarfatti no creen en la lucha de clases y nunca serán militantes en un sentido estricto, pese que el mismo Cesare fue fichado por las fuerzas de la policía. Ambos están interesados en la política por las novedades que conlleva, como oportunidad para modernizar el país y por ambiciones personales. *Ibidem*, p. 59.

³⁶ De familia acomodada, con una educación fuera de lo común incluso para una mujer de alto rango de esa época, nunca negará su pertenencia a una clase acomodada. I. Cimonetti, *Alle radici di Novecento Italiano: un ritratto giovanile di Margherita Sarfatti*, op. cit., p.27.

³⁷ Era curiosa Margherita, con una sed de conocimiento que la llevaba a interesarse por aspectos profundos de la existencia humana, sumergiéndose en el estudio de los pensadores del pasado. Es a través de Descartes y Voltaire que llega al socialismo, guiada por ese conjunto de ideales éticos y filosóficos que transformaron el socialismo en una especie de religioso humanitarismo. Sergio Marzorati nos da la imagen de una militante anómala dentro de las filas del socialismo del que se alejó gradualmente a causa de su cultura que la aislaba incluso entre sus propios compañeros de partido. Del mismo modo, añade el biógrafo, la aisló del fascismo la premonitoria repugnancia hacia el espíritu alemán. Asimismo, y por su modo de entender la política, Margherita no podía encajar en los esquemas de un partido estrictamente proletario, deseoso más de bienestar físico que espiritual. S. Marzorati, *Margherita Sarfatti: saggio biografico*, op. cit., pp.57-65.

³⁸ Antonio Fogazzaro (1842-1911), escritor véneto, amigo de la familia Grassini, fue maestro no oficial de la joven Sarfatti y figura clave en su formación. A través de su enseñanza Margherita entrará en contacto con Ruskin y el modernismo, revisitados en una visión católica. S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, op. cit., p.26.

³⁹ Las primeras colaboraciones con el *Avanti!* datan en 1902-1903 y no resultan dignas de nota, por lo que concierne las temáticas tratadas y por la discontinuidad en las publicaciones. En cambio, en la rúbrica “Le ore della quindicina”, que la dirección del periódico le encargará a partir de 1908 y hasta 1911, la periodista denota una cierta madurez en la elaboración de sus consideraciones. A pesar del poco éxito que tuvo entre sus colegas socialistas, Sarfatti no abandonará los temas que le interesan y que seguirá tratando en los años veinte en los artículos publicados en *Il Popolo d’Italia*, donde no olvida a Ruskin, Carlyle, Gobineau y el modernismo, para demostrar que la fascista Sarfatti encuentra el germen en la socialista de los primeros años. S. Urso, “La formazione di Margherita Sarfatti e la adesione al fascismo”, en *Studi Storici*, Jan-Mar 1994, anno 35., n.1, Fondazione Istituto Gramsci, pp. 153-181, pp.155-156.

modernidad y conquistas sociales, además de que no daba importancia al aspecto cultural que, en cambio, para Margherita será el núcleo de un compromiso político a través del cual formar una nueva sociedad.⁴⁰ Fundamentalmente, consideraba que la actitud revolucionaria de los líderes era en realidad una fachada que ocultaba la profunda admiración que parte del movimiento tenía hacia el liberal Giovanni Giolitti.⁴¹ Por otro lado, y pese su escepticismo, se alegra de ser admitida en el salón de la Kulisciuff porque es allí donde se desarrolla la vida política de la ciudad. Con la anfitriona siempre mantendrá una relación formal de conveniencia política, no obstante las dos mujeres a menudo se enfrentarán en cuestiones ideológicas, pero estas no eran las únicas.⁴²

Resumiendo, podemos afirmar que, desde su llegada a Milán y hasta 1915, Margherita ha estado militando en el partido y en los comités emancipacionistas, realizando ya una pronta revisión del socialismo, a la que corresponde la desaprobación del parlamentarismo, de la democracia y como veremos del feminismo. De hecho, Sarfatti se alejará pronto del partido para unirse a los intelectuales que gravitaban en torno a *La Voce*. Aquí se sentía más en línea con el espíritu antipositivista de la revista y con la idea "ética" del estado de la que hablaremos en breve. Con sus artículos sobre el *Avanti!*, *La Voce*, *La difesa delle Lavoratrici*, se hará portavoz de ese mundo intelectual al que atribuye la función de edificación moral del nuevo estado, es decir, de crear una nueva cultura nacional que modernice la conciencia colectiva del país.⁴³ Este punto, que desarrollaremos con mayor profundidad en los capítulos siguientes, constituye un momento de transición importante porque lleva a Margherita hacia la idea del estado fascista. En ella, el papel de la élite intelectual en la tarea de construcción moral del estado representa una búsqueda personal de la modernidad.⁴⁴

2.2 La filantropía como opción política, la concepción de la mujer y la religiosidad del Estado

Además del salón de la Kulisciuff y de Turati, Margherita y Cesare alternaban los salones de la Milán filantrópica, lugar de encuentro de intelectuales italianos y europeos. Dedicamos un espacio a la actividad filantrópica, herencia del asociacionismo de matriz mazziniana, porque también ella

⁴⁰ S. Urso, *Margherita Sarfatti, Dal mito del Dux al mito americano*, op. cit., p.8.

⁴¹ Margherita considera que los socialistas hablan de revolución, pero en realidad estaban más interesados en un acuerdo con el líder liberal por el que sentían fascinación y admiración política. En ese sentido, se refiere no tanto a Kulisciuff como a Turati y al diputado Claudio Treves. M. G. Sarfatti, *Acqua passata*, op. cit., pp.72-73.

⁴² La Kulisciuff no perdía ocasión de avergonzar a Sarfatti criticando sus excesos en la forma de vestir que no se consideraba oportuna en el templo del credo socialista. Tanto más cuando Margherita no parecía realmente interesada en las políticas sociales y en la acción política directa. Por contra, Sarfatti consideraba que su rival y toda la clase dirigente del partido no había comprendido la importancia de la cultura como educación civil de las masas. Las divergencias con la líder rusa estallaron oficialmente tras la publicación de un artículo de Sarfatti en *La difesa delle Lavoratrici* sobre las condiciones del área rural de la capital (el Agro romano), donde un grupo de intelectuales abrió escuelas destinadas a los campesinos de la zona. Se trataba evidentemente de diferencias de orden ideológico que escondían una rivalidad de fondo. La rusa no podía aceptar la celebración de esta élite burguesa que se dedicaba a las batallas sociales y, de hecho, se abrió una brecha insalvable entre las dos mujeres. I. Cimonetti, *Alle radici di Novecento Italiano: un ritratto giovanile di Margherita Sarfatti*, op. cit., p.20.

⁴³ S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, op. cit., p.8.

⁴⁴ Después de la guerra, el concepto posttrisorgimental de libertad sustituirá a la imagen mítica de la nación como cuerpo compacto. En este sentido, el objetivo principal para el logro de una ética de la nación será ocupar el estado, en una visión anticipadora de los acontecimientos históricos que vendrán. *Ibidem*, p. 9.

desempeña una función política en el imaginario sarfattiano. La filantropía era una tarea gestionada por la élite culta milanesa y, en modo especial, el salón de Ersilia Majno y el de Alessandrina Ravizza eran el símbolo por excelencia de dicha ocupación en ciudad.⁴⁵ Se trataba de ambientes predominantemente femeninos, donde las emancipacionistas se unían a las filántropas en una nueva concepción de la filantropía que resulta ser un aspecto fundamental para comprender la identidad de la Milán a la que Margherita se había trasladado hacía poco. Oscilando entre militancia política y relaciones burguesas, Sarfatti comprendió que el populismo humanitario era el nexo con los ambientes más influyentes de la ciudad: en él encontraban espacio el mundo laico, pero también la comunidad judía dedicada a la solidaridad por tradición y cultura. Allí Sarfatti se reunía con figuras de intelectuales como Giovanni Cena, Sibilla Aleramo y Eleonora Duse.⁴⁶ Lo que probablemente resulta aún más interesante en el complejo escenario de la Milán de principios del siglo XX es que el acercamiento a estos círculos por parte de Margherita define un cuadro bastante nítido de la posición de las mujeres a nivel social. El emancipacionismo femenino y la práctica asistencial a menudo iban de la mano y constituían el tejido social dentro del cual la mujer tomaba conciencia de sí misma. Esta es la razón por la que Sarfatti está interesada en este mundo porque, de hecho, y pese que en 1909 ya formaba parte de la *Pro Suffragio*, una asociación femenina emancipacionista donde habían confluído otras socialistas, la Margherita periodista nunca escribirá una sola palabra en apoyo del sufragio femenino. En *L'Unione Femminile*, la revista dirigida por la misma Ersilia Majno, donde las temáticas del sufragio eran fundamentales, Margherita no ofrece aportes sustanciales al tema, sino que tiene carta blanca para escribir artículos de crítica literaria. En ese sentido nuestra protagonista era una especie de mirlo blanco, su visión de las cosas la llevaba a distinguirse de las personalidades que frecuentaba sin homologarse a tomas de posición o luchar por ideales que no fueran los suyos personales. Sus consideraciones sobre el trabajo femenino carecen de la fuerza de espíritu que caracterizaba las batallas de las emancipacionistas y la terminología también era ajena a la retórica feminista. A menudo se trataba de escritos que ocultaban otros asuntos, una excusa para insertar citas literarias, donde en esencia era más importante la forma que el contenido.⁴⁷

La literatura científica ha discutido largamente sobre el supuesto feminismo de Sarfatti, por esta razón no podemos dejar de definir la posición de la veneciana sobre el papel de la mujer, ya que sus reflexiones sobre la cuestión femenina sirven para explicar aspectos sustanciales de la investigación y cumplir con el objetivo de hacer visible la evolución del pensamiento crítico de la intelectual. En primer lugar, el papel de la mujer en el imaginario de Sarfatti nos lleva a afrontar su relación compleja con la tradición judía de la que renegó casi a priori y de la que hablaremos en un capítulo aparte.⁴⁸ En segundo lugar, la conceptualización de la figura femenina es la base de esa construcción ideológica

⁴⁵A. Buttafuoco, “Filantropia come politica. Esperienze dell’emancipazionismo femminile del Novecento”, en L. Ferrante, M. Palazzi, G. Pomata, *Ragnatele di rapporti. Patronage e reti di relazione nella storia delle donne*, Rosenberg e Sellier, Torino 1988, pp.166-187.

⁴⁶ S. Urso, *Margherita Sarfatti, Dal mito del Dux al mito americano*, op. cit., pp.32-34.

⁴⁷ En una carta a la directora, la periodista se propone gestionar una sección en la que tratar temas que se relacionan con las actividades femeninas, recogiendo noticias de Italia y del extranjero. Su petición, sin embargo, no será escuchada porque el enfoque del periódico estaba mucho más impulsado hacia las temáticas del trabajo y la explotación femenina, con un corte interclasista que pretendía sacudir las conciencias de las clases medias, maestras y profesionales, con el fin de adquirir una conciencia colectiva autónoma. *Ibidem*, p.38.

⁴⁸ Véase el capítulo de referencia 3.2.

que Margherita se compromete a realizar y que considera necesaria para la legitimación del fascismo. La concepción de la madre, y por lo tanto de la mujer, es un punto de divergencia con los ambientes feministas que frecuentaba. Para Sarfatti la maternidad es un elemento de estabilidad dentro de la familia, siguiendo la línea judía; al contrario, para la Majno es la principal connotación de la identidad femenina, y como tal, debe ser protegida. Por un lado, entonces, la mujer que encuentra su razón de ser en el núcleo familiar y, por otro, la exigencia de que se libere de este núcleo para expresarse plenamente como individuo autónomo.⁴⁹ Desde el socialismo revolucionario hasta el fascismo, la cuestión de la mujer en Sarfatti adquiere un valor simbólico cada vez más evidente que culminará con la muerte de su hijo Roberto en el frente en 1918. Roberto Sarfatti⁵⁰ encarnará el emblema del joven soldado convertido en héroe porque se sacrificó por el bien común de la patria y su madre, Margherita, se convertirá en el paradigma de la "madre dolorosa", a su vez, mártir en tanto que procreadora de un joven que partió a la guerra. Consecuencia natural de este axioma es la creación de un vínculo simbólico entre la mujer y el estado.⁵¹

Estamos tratando de dar cuenta de una maduración de este concepto, una transformación destinada a favorecer la construcción de un estereotipo sobre la mujer, que constituirá uno de los elementos destinados a favorecer la implantación ideológica del fascismo en un crescendo que transforma la figura femenina en una vestal protectora del Estado y de los hombres heroicos que garantizan su unidad.⁵² Sin duda, después del primer conflicto bélico, se desencadenó un proceso de transformación del tejido sociopolítico del estado en el que todas las formaciones partidistas, antiguas y nuevas, tenían que hacer frente. Las mujeres se estaban convirtiendo en una presencia activa a nivel cívico cada vez más relevante. También entre las militantes fascistas se hablaba de emancipación e incluso el fascio mussoliniano, de cara a las primeras elecciones generales, había incluido en su programa el sufragio universal.⁵³ Una y otra vez Sarfatti, que incluso antes de Mussolini había

⁴⁹ En el universo feminista las posiciones eran muy personales. La Kuliscioff tampoco estaba interesada en el sufragio, ya que lo consideraba secundario a las batallas de la clase obrera. Pero las dos mujeres estaban en desacuerdo sobre la cuestión femenina en general; mientras que la una consideraba que la liberación de las mujeres tenía que pasar por la independencia económica, Sarfatti rechazaba la idea de que las mujeres necesitaban ser protegidas y desde lo alto de su posición privilegiada se centra en la voluntad de los individuos, hombres o mujeres. Además, para liberar a las mujeres, Sarfatti considera necesaria educación sexual y conciencia de la propia identidad. Hay que decir que sobre este aspecto una vez más Margherita nos sorprende demostrando una actitud a veces contradictoria. La relación con dos mujeres tan diferentes, la militante Kuliscioff por un lado y la filántropa Majno por el otro, la pone en una posición ambigua de doble juego. S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, op. cit., pp. 70-71.

⁵⁰ Joven de carácter inquieto, Roberto pide permiso a sus padres para partir a la guerra cuando todavía no había alcanzado la mayoría de edad y por lo tanto no podía unirse a las tropas. Margherita y César se muestran turbados por este deseo suyo; apoyan su patriotismo, pero tratan de desanimarlo, al menos hasta el 25 de octubre de 1917 cuando la noticia del derrumbe del frente en Caporetto, transforma en impulso irrefrenable la ansiedad del joven. Roberto volverá del frente a la casa materna completamente cambiado; desgarrado en el cuerpo y en el alma. En enero del año siguiente partió para reunirse con sus compañeros y encontró la muerte en un tiroteo muy cruel con los austrohúngaros que se habían retirado a las montañas. Una bala le dio en la cara. R. Festorazzi, *Margherita Sarfatti: la donna che inventò Mussolini*, op. cit., pp. 52-57.

⁵¹ Sarfatti crea un paralelismo entre su trágico acontecimiento personal y la situación que había constatado cuando, de regreso de un viaje a París, pudo comprobar con sus ojos cómo actuaban las militantes francesas: las mujeres francesas eran conscientes de que hay un momento en el que morir es mejor que vivir. Sus caídos murieron en nombre de una patria cuyo valor es directamente proporcional a la sangre derramada, en un proceso de glorificación de la muerte que anticipa el culto a los caídos de tipo fascista. La escritora reúne estas consideraciones en un panfleto publicado en 1915, *La milizia femminile in Francia*. S. Urso, “La formazione di Margherita Sarfatti”, op. cit., pp. 164-165.

⁵² I. Cimonetti, *Alle radici di Novecento Italiano: un ritratto giovanile di Margherita Sarfatti*, op. cit., p. 30.

⁵³ E. Mondello, *La nuova italiana*, Editori Riuniti, Roma, 1987.

comprendido la importancia de "nacionalizar" la figura de la mujer, va a contracorriente y ve en el sufragio universal un instrumento no del emancipacionismo, sino de la confianza en el estado y, por consiguiente, en la guerra y en los hombres artífices de una política activa. Como protectoras de la especie y de la familia, las mujeres serán las primeras células de un estado en construcción. La idea de la madre activa en lo social y en la familia es fundamental en el proyecto de un nuevo estado en fase embrionaria, pero de hecho es una mujer alejada de las decisiones políticas.⁵⁴ Lo que Sarfatti desea para las mujeres es una vez más el sentido de responsabilidad individual y el protagonismo social, no político, consciente de que la guerra había modificado el tejido social de Italia y que de hecho las mujeres eran protagonistas. El ámbito de acción estará siempre circunscrito a la familia y al activismo social; es aquí donde la mujer encuentra su razón de estar presente y activa, de adquirir un papel que le sea reconocido públicamente y no solo a través de las papeletas electorales.⁵⁵

En los ambientes filantrópicos y humanitarios la veneciana aprenderá también el valor de la pedagogía y de la educación como instrumento de participación política y compromiso del individuo. Y si esto proviene de la cultura positivista de la que Milán había sido el centro espiritual, seguramente es la nueva sociedad reformista ambrosiana que la pone en relación con el sentido de lo útil, lo moralmente justo y de la autonomía respecto al Estado. Todos estos elementos que en Sarfatti, recordando la enseñanza de Ruskin, se funden con la función educativa de la cultura y el arte a través de la educación de la belleza. Porque educar es, en esencia, hacer política.⁵⁶

Es significativo que la Margherita socialista haya buscado la colaboración con *La Voce*, una revista que, aunque tuvo una vida breve, se caracterizó por la falta de escrúpulos de los temas tratados, las batallas culturales y la polémica sobre el conformismo de la burguesía.⁵⁷ Como ya mencionamos en el apartado introductorio al presente capítulo, Sarfatti compartía con los miembros de la revista la idea de que para entrar en la modernidad era necesario restablecer la legitimidad de un estado cuyo equilibrio era todavía frágil, siempre suspendido en el compromiso entre democracia y monarquía. Poco menos de 50 años después de la unificación de Italia, todavía no se habían resuelto cuestiones de carácter social y las expectativas risorgimentales habían sido para muchos decepcionantes.⁵⁸ Sarfatti utilizará la revista para tratar cuestiones sociales que considera necesarias en el debate contemporáneo: el modernismo, el ataque al estado giolittiano, la necesidad de ética y el papel de los

⁵⁴ El sufragio siempre ha sido una cuestión marginal para Sarfatti, tanto que lo propone solo para las mujeres y madres viudas de guerra en M. G. Sarfatti, “Femminilità” en *La Rivista di Milano*, 20 settembre 1919, pp.170-171.

⁵⁵ Con el protagonismo social Margherita anticipa implícitamente la nacionalización de las mujeres a través de la legislación femenina que el OMNI habría realizado en 1925. *Maternità e Infanzia*, Enciclopedia Italiana, Treccani, disponible on line en: https://www.treccani.it/enciclopedia/maternita-e-infanzia_Enciclopedia-Italiana/.

⁵⁶ Vemos cómo Sarfatti mezcla y combina las influencias que recibió durante los años de formación y aquellas que provienen del impacto con la cultura ambrosiana. Si el término educar adquiere un significado ideológico que, una vez más, nos lleva a los valores del Risorgimento y de la cultura positivista que se respiraba, al mismo tiempo Margherita amplía el contenido y lo adapta a su concepción por la cual se hace urgente la necesidad de educar a través del arte, la lectura y las iniciativas de la sociedad humanitaria. El intelectual, el militante y la madre son los agentes comprometidos en esta labor. S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, op. cit, p.39.

⁵⁷ A. Nozzoli, “La Voce e le donne”, en *Voci di un secolo. Da D’Annunzio a Cristina Campo* Bulzoni, Roma, 2000, pp. 97-116.

⁵⁸ En sus artículos escritos entre 1902 y 1914 para los diferentes periódicos con los que colaboró, Sarfatti todavía habla de diferencias entre el Norte y el Sur de Italia, condiciones higiénicas deficientes, epidemias, falta de centralidad gubernamental en las zonas periféricas. Es decir, se tocan los problemas que la clase dirigente post risorgimental estaba tratando de resolver. S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, op. cit, p.8.

intelectuales en el sistema estatal.⁵⁹ El vínculo entre Margherita y el director del periódico Giuseppe Prezzolini se hace muy fuerte y determinante al mismo tiempo para arrojar luz sobre algunos aspectos que contribuyeron a la formación de la crítica de arte.⁶⁰ Ambos rechazaban el positivismo y ponían énfasis en la importancia del papel de la élite en la educación moral del pueblo. Más tarde compartirán también el aprecio y la admiración por un joven socialista que será Benito Mussolini. A pesar de las aperturas esporádicas a los socialistas por parte del gobierno del primer ministro Giovanni Giolitti, Sarfatti desea el fin de lo que se denomina estado giolittiano en favor de la creación de un nuevo estado que se fundamente en principios éticos confiados, según su visión, a los intelectuales. Los intelectuales, por lo tanto, portadores de valores éticos eternos se convierten en una especie de educadores de las masas, a ellos, y no a líderes políticos individuales, ni mucho menos a los partidos, se les encomienda la tarea de poner en marcha procesos de cambio social.⁶¹ Esta especie de ética política nace de una idea del estado que se remonta a Giuseppe Mazzini, según la cual la unidad política no es alcanzable sin la unidad moral y sin la plena conciencia de una misión colectiva.⁶² Es una visión casi mística y religiosa del estado que marca un punto fundamental en la construcción del pensamiento político de Sarfatti, porque de aquí nace el concepto de la religión de la patria que se delinea en los años de su intervencionismo a través de la idea de la nación-comunidad.⁶³ Por lo tanto, el mito mazziniano y risorgimentale, importante como elemento de justificación en la sacralización del fascismo, es uno de los factores que llevan a aquella revisión del socialismo por parte de Sarfatti de la que hablamos anteriormente y que generará su propio fascismo. La herencia mazziniana es un bagaje consistente con el que nos enfrentamos constantemente en el ámbito político y cultural.⁶⁴ La

⁵⁹ Es así que leemos artículos como “Quel che pensa dell’istruzione sessuale una mamma”, en *La Voce*, 10 febbraio 1910, anno II, n.9, “Le scuole dell’Agro di Roma”, 21 agosto 1913 en *La Voce*, anno V, n.34, “Le suffragiste inglesi” en *La Voce*, 2 ottobre 1913, anno V, n. 40 y “Una nuova autrice, Simone Bodeve”, en *La Voce*, anno IV, N.9, 29 febbraio 1912.

⁶⁰ A través de él, Sarfatti entra en contacto con la cultura francesa que ve en Charles Peguy uno de sus máximos representantes. Ex socialista, impaciente por la forma de poder constituida, Peguy tenía una formación anti convencional con una idea totalmente propia de catolicismo, un socialismo no marxista cercano al pensamiento de Henri Bergson y un orgullo nacionalista que atrajo mucho a Margherita. Para él la guerra era la única solución para proteger a Francia de la amenaza alemana y en eso notamos los lazos con los sentimientos antiaustriacos que Sarfatti heredó de la abuela materna. I. Cimonetti, *Alle radici di Novecento Italiano: un ritratto giovanile di Margherita Sarfatti*, op. cit., p. 36.

⁶¹ Un ejemplo concreto está representado por el grupo de intelectuales que se compromete a crear escuelas para los hijos de los campesinos del Agro romano. En esta circunstancia el modelo de intelectual está representado por Giovanni Cena. El presente caso es interesante para retomar las consideraciones de Simona Urso con respecto a la biografía de Cannistraro y Sullivan que citan este artículo y otro titulado “Voci della città futura” y publicado en *La Difesa delle Lavoratrici*, que causó la ruptura entre Sarfatti e Kuliscioff. La historiadora destaca que en el libro de los estudiosos no se menciona la importancia que el tema del estado tiene para comprender ese socialismo humanitario al que aspira Sarfatti. Tanto más que el ideal del “nuovo stato” y del “uomo nuovo” de inspiración vociana son sustanciales para comprender el valor ético que ella atribuye al intervencionismo y al fascismo. La historiadora concluye que, de tal forma, los colegas resaltan el mito de la romanidad en Sarfatti, sin vincularlo al tema del “nuevo estado”. S. Urso, “La formazione di Margherita Sarfatti”, op. cit., p. 157.

⁶² *Idem*.

⁶³ En la biografía *Dux*, Sarfatti afirma que el fascismo, antes de ser un partido, es una religión y que es necesario remontar a la Giovane Italia mazziniana para recuperar el fervor de una religiosidad que tiene como objetivo la unidad del Estado. M. G. Sarfatti, *Dux*, Adler Edizioni, Pontassieve, 2020, pp.229-230. Para la idea de religión civil del estado y sus orígenes en el Risorgimento, véase E. Gentile, *El culto del littorio*, Siglo XXI Editores Argentina S.A., Avellaneda 2007.

⁶⁴ El concepto sarfattiano de lo que llamamos religión de estado encuentra su razón de ser precisamente en los valores risorgimentales. El origen del pensamiento mazziniano se fundaba sobre la idea de que la liberación de Italia solo podía tener lugar a través de la constitución de un estado republicano unitario y que el único artífice de tal proceso podría ser el pueblo animado por una fe religiosa que se convierte en la religión laica de la patria. S. Urso, *Margherita Sarfatti Dal mito del Dux al mito americano*, op. cit., p.157.

diferencia es que Margherita no confiere el compromiso ético al pueblo como en el caso de Giuseppe Mazzini, sino a los intelectuales. La misión educadora de la que habla será tarea del intelectual iluminado, es decir, comprometido políticamente.⁶⁵ Vemos también cómo a la reflexión sobre el nuevo estado Margherita añade el conocimiento de las teorías de George Sorel que, sin embargo, permanecen en ella relegadas a la esfera del conocimiento. Sarfatti nunca realizará una revisión teórica del marxismo, el suyo se basa más bien en la tarea de mediar entre la cultura tardopositivista y las corrientes irracionistas. Asistimos, pues, a una especie de desplazamiento de la revolución de la clase a la nación.⁶⁶

2.3 Hacia una nueva idea de la nación: el proyecto político-cultural de Margherita Sarfatti

Como informa en *My Fault. Mussolini as I Knew him*,⁶⁷ la intelectual judía escucha hablar por primera vez de un joven compañero socialista llamado Benito Mussolini por medio de los líderes del partido en el Parlamento, Turati y Treves, en relación con la guerra de Libia, apoyada por el entonces primer ministro Giovanni Giolitti. Anticolonialista y antimilitarista, Mussolini desaprobaba la expedición por contingencias políticas, más que por un rechazo real a la guerra y a la política colonial. También los Sarfatti se mostraban críticos con la guerra en Libia y comenzaban a ser impacientes con las luchas internas del partido y a la actitud de sus líderes que daban poca importancia a la cultura como instrumento para educar y acercarse a las masas.⁶⁸ De allí en breve, se alejarán definitivamente del círculo turatiano para buscar nuevas alianzas políticas y empezarán a mirar con cierta curiosidad a ese joven un poco crudo, rebelde hacia los conceptos de patria, parlamento y religión, quizás más

⁶⁵ El profeta del Risorgimento dedicó toda su vida a tratar de convencer al pueblo de que la unidad de Italia no solo era necesaria, sino también factible y que debía ser precisamente la gente común la que se comprometiera en este proceso de unificación. No era necesario confiar en los principios o alianzas políticas, ni siquiera en el estímulo de los intereses individuales. Para Mazzini se trataba de una cuestión moral más que política, y los ciudadanos tenían que aprender que solo ellos, con sus sacrificios personales, podían realizar su propia redención. Mazzini hizo de la unificación nacional un deber religioso y logró convencer a sus discípulos de que su realización formaba parte de los designios de la providencia divina. La aplicación práctica del nacionalismo para él consistía en insurrecciones continuas, de tal manera que el pueblo fuera consciente de su propia fuerza y de cómo usarla para realizar la voluntad de Dios. D. Mack Smith, *Storia d'Italia 1861-1969*, vol. 1º, op. cit., pp. 29-30.

⁶⁶ S. Urso, “La formazione di Margherita Sarfatti”, op. cit., p.162.

⁶⁷ Roberto Festicorazzi, como ya he mencionado en el estado de la cuestión, construye su investigación a partir de dos documentos inéditos: el primero es un memorial autobiográfico que Sarfatti redactó en inglés entre el 1943 y 1944 (*My Fault. Mussolini as I knew him*), que muchos estudiosos buscaban desde hacía décadas. El documento, polémico hacia el fascismo y su líder, por voluntad misma de la autora, nunca fue dado a la imprenta. Margherita solo lo utilizó como base para otros artículos publicados en 1945 en Argentina en el diario *Crítica*. *My Fault* es un documento decisivo porque nos devuelve la figura humana y psicológica de Mussolini, desmintiendo el aura mítica que la misma autora había contribuido a crear con la biografía *Dux*. La segunda fuente utilizada es el dossier alemán del barón Werner von Schulenburg, leído y estudiado en primicia por Festicorazzi gracias a la concesión por parte de los herederos. Examinando esos documentos, el autor pudo demostrar el papel desempeñado por Sarfatti entre bastidores, en la segunda mitad de 1933, año importante para la sucesión de Hitler a la cancillería alemana.

⁶⁸ Ya con ocasión del VI Congreso Socialista de 1900 se comprendió que en toda Europa las dos alas del partido, la reformista partidaria de la emancipación de la clase obrera a través de la lucha parlamentaria y la revolucionaria, más fiel a la teoría marxista que consideraba la lucha armada la única solución para la causa socialista, se enfrentaban creando profundas laceraciones dentro del movimiento. D. Mack Smith, “I prodromi de la guerra”, en *Storia d'Italia 1861-1969*, vol.2. op. cit., pp. 407-471.

cercano a esa actitud de desafío hacia la vida que lo acercó a Marinetti, Boccioni y los futuristas y que lo hará apreciar también a Giuseppe Prezolini.⁶⁹

En poco tiempo, Mussolini conquistará la dirección del *Avanti!*, derrocando a Filippo Turati, que había sido director de la revista, convirtiéndose así en punto de referencia para aquellos socialistas que sentían la necesidad de dar un nuevo impulso al partido. Es precisamente en la redacción del periódico que Margherita conoce a Benito Mussolini, quien pronto frecuentará asiduamente el salón de los Sarfatti.⁷⁰ La actitud agresiva del futuro dictador es algo que perturbó y al mismo tiempo fascinó a la señora Sarfatti, que compartía el uso de la violencia solo cuando fuera estrictamente necesario.⁷¹

En 1913, los socialistas obtuvieron un buen resultado en las elecciones y esto amortiguará las oleadas revolucionarias y las divisiones internas del partido. Sin embargo, estamos en vísperas del estallido de la Primera Guerra Mundial y algo está a punto de cambiar. Tanto Sarfatti como Benito Mussolini se mostraron inicialmente contrarios a la entrada de Italia en la guerra, destacando la importancia de mantener una posición neutral.

Desafortunadamente, la situación se precipitó rápidamente en el tablero de las potencias europeas y el mismo director del *Avanti!* comenzó a tener dudas.⁷² Ya empezaban a perfilarse las primeras señales indicativas de ese paso que llevará al futuro dictador del socialismo revolucionario al fascismo, de la neutralidad a la intervención. Con su artículo “Dalla neutralità assoluta alla neutralità attiva e operante”, Mussolini romperá definitivamente con el partido socialista, que lo expulsa.⁷³ Margherita no se siente todavía preparada para salir de la entourage socialista y aunque considera necesario modernizar el país tanto política como económicamente, aún no piensa en la guerra como única solución para impulsar el proceso de renovación que considera necesario. Pronto cambiará de opinión y empezará a pensar en la guerra como a un acto rebelde con el que se prepara a la nueva aristocracia revolucionaria.⁷⁴ Esa etapa marca un momento de transición en la vida de la intelectual veneciana. De hecho, termina la temporada atormentada de la Margherita socialista que se libera

⁶⁹ Con ocasión del Congreso Socialista de Reggio Emilia del 1912, Mussolini se hará notar por la tenacidad con que incita al pueblo a levantarse contra la invasión y el mismo Cesare Sarfatti escribió a su esposa: “prendi nota di questo Mussolini: senza dubbio, sarà l'uomo del futuro”. Citado en R. Festorazzi, *Margherita Sarfatti: la donna che inventò Mussolini*, op. cit., p. 37.

⁷⁰ Inicialmente la periodista presenta al nuevo director las dimisiones que no serán aceptadas. A Mussolini no le interesaba la crítica de arte, pero se sorprendió por el temperamento de la Sarfatti y en breve su relación devino amorosa. *Idem*.

⁷¹ En ocasión de la revuelta de Roccagorga, donde murieron siete campesinos, Mussolini incitó a la población a vengarse y a reivindicar las graves condiciones de trabajo y de vida de las poblaciones rurales del Agro romano. Fue acusado de vilipendio contra el estado. Margherita animó a su marido Cesare Sarfatti a defender como abogado al compañero socialista. Lo anotamos como elemento sobresaliente porque el acontecimiento representa un ejemplo de la legitimación del uso de la violencia que caracterizó la instauración del régimen fascista. R. Ferrario, *Margherita Sarfatti: la regina dell'arte nell'Italia fascista*, op. cit., p. 112.

⁷² A principios de 1914, Giolitti, atacado tanto por la derecha como por la izquierda, se vio obligado a dimitir, le sucedió Antonio Salandra, conservador y nacionalista. El 28 de julio, al caer el ultimátum, el gobierno austriaco declaró la guerra a Serbia y al romper ese sistema de alianzas (Triple Alianza contra Triple Entente) generó una reacción en cadena en toda Europa. El país se dividió entre los que pretendían permanecer fuera del conflicto y los que consideraban que Italia debía participar y anexionar dentro de los confines aquellas tierras que habían quedado fuera. Los socialistas mantuvieron su posición antimilitarista, como hicieron los yugoslavos y los católicos. Entre los intervencionistas estaban los nacionalistas. D. Mack Smith, “I prodromi de la guerra”, op. cit., pp. 407-471.

⁷³ B. Mussolini, “Dalla neutralità assoluta alla neutralità attiva e operante” en *Avanti!*, 18 octubre 1914.

⁷⁴ R. Ferrario, *Margherita Sarfatti: la Regina dell'arte nell'Italia fascista*, op. cit., p. 132.

definitivamente del reformismo materialista de la antigua Italia, de la que siempre había tenido dudas, para acercarse cada vez más a las posiciones mussolinianas.

Vimos cómo el avance de las teorías irracionalistas y antipositivistas había sido determinante en las reconsideraciones sarfattianas sobre el socialismo reformista. Ahora bien, Sarfatti abandona también las últimas dudas y se posiciona a lado del despliegue que deseaba la participación activa a la guerra.⁷⁵ No se arrepentirá de sus impulsos intervencionistas incluso cuando su hijo Roberto morirá en el frente a la edad de 17 años, sino que, como se indica en el apartado anterior, la transformará en mártir de la patria. Marzorati opina que Sarfatti representó probablemente el único caso de mujer socialista que, después de veinte años de militancia, pasó al fascismo, una ideología que pareció ofrecerle mayor espacio intelectual y cívico, pero -subraya el autor retomando las palabras de Franca Bortolotti- sin representar nunca la "cara más inhumana".⁷⁶

Después del final del conflicto, Mussolini todavía no tenía un proyecto político unitario a largo plazo, pero comprende la necesidad de difundir su trayectoria. Por esa razón, creará una nueva revista, *Il Popolo d'Italia*, pensada como trampolín para su línea política. A lo que aspiraba era ser un eje impulsor en la política nacional, como lo había sido con el *Avanti!*, que le había servido para su campaña intervencionista. Ahora pretendía levantar aún más la voz y explotar el descontento de los veteranos que regresaban de la guerra. En ellos encontraba al interlocutor privilegiado a quien dirigir sus artículos.⁷⁷ La Gran Guerra había movilizado a esa parte de la sociedad que hasta ese momento había permanecido al margen; los jóvenes que no habían muerto, entre los que encontramos muchos artistas, querían ser partícipes de la historia y de la política. Mussolini se convertirá para ellos en un punto de referencia en el que reconocerse.⁷⁸ Al mismo tiempo, el periódico era útil para uniformar el movimiento que en 1921 se había transformado en partido.⁷⁹ En septiembre de 1922 aparecieron los primeros artículos sobre la conquista del estado y el régimen constitucional. Al declararse ajeno al

⁷⁵ En este alejamiento del socialismo reformista se pueden identificar los gérmenes de una propia ideología política y cultural que desembocará en el fascismo. Esta situación que Urso llama "movilidad", entendiéndola como un momento de paso de los valores socialistas a la búsqueda de un nuevo estado, en realidad será común a todos los que vivan la crisis de fin de siglo y, por tanto, la disolución positivista y el cuestionamiento de la democracia parlamentaria. Al mismo tiempo, la autora subraya los caracteres originales de la posición de la Margherita socialista que es, de hecho, la exponente más a la vista y más prolífica de esa parte de burguesía donde se anida la transformación mental que engendrará el fascismo. S. Urso, "La formazione di Margherita Sarfatti", op. cit., pp. 163-164.

⁷⁶ F. Pieroni Bortolotti, *Femminismo e partiti politici in Italia 1919-1926*, Editori Riuniti, Roma, p.171, citado en S. Marzorati, *Margherita Sarfatti: saggio biografico*, op.cit., p.122. Durante un discurso de Leonida Bissolati presentado en la Scala de Milán en 1919 Margherita, al ver a su compañero de partido ahora aislado, intuye que los ideales socialistas ya no correspondían a los tiempos y encuentra en la propuesta de la derecha un nuevo sistema, reconociendo en Mussolini, a la que ya estaba vinculada sentimentalmente, la persona adecuada para levantar el país del caos. Se pone a su lado y participa en la redacción programática de los fasci, convencida de que, para imponerse a las masas, era necesario sustraerlas a las influencias marxistas. Colaborará en los párrafos del programa fascista, en detrimento también de los derechos de la mujer, en primer lugar del derecho al voto. Básicamente, era incrédula sobre la capacidad de las masas para elegir a sus representantes, quienes aún no estaban preparadas intelectualmente, y creía que para gobernar se necesitaba un líder fuerte. Pensaba en Mussolini como un líder iluminado y este fue su error. *Ibidem*, pp.119-122.

⁷⁷ La línea del periódico acentuó su posición antisocialista y se propuso como una formación alternativa a los liberales y conservadores. S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, op. cit, p.135.

⁷⁸ Con respecto al origen y al desarrollo del fascismo, véase R. De Felice, "Fascismo" en *Enciclopedia del Novecento*, 1977, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani, consultado en: https://www.treccani.it/enciclopedia/fascismo_Enciclopedia-del-Novecento/. Renzo de Felice, *Intervista sul fascismo*, Laterza Bari, 2023.

⁷⁹ S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, op. cit, p.135.

estado liberal, *Il Popolo d'Italia* proclamaba su hostilidad hacia la democracia y si pensamos que estamos en vísperas de la marcha de Roma, podemos intuir fácilmente que se estaba estructurando la idea de un estado fascista basado en una jerarquía organizada dentro de la cual todos los grupos, de abajo hacia arriba, se sintieran orgullosos y responsables de cumplir con su deber. La atención se estaba desplazando hacia el estado y ya no era autorreferencial al movimiento.

Simona Urso, en su estudio *Margherita Sarfatti Dal mito del Dux al mito americano*, destaca la atención sobre el hecho de que Sarfatti ya había anticipado en los años precedentes, a través de su columna de arte “Le cronache del venerdì”, la única de su competencia, la elaboración ideológica del estado fascista. La historiadora señala que la coincidencia entre la redactora y el *Il Popolo d'Italia* se produjo justo en paralelo a la marcha sobre Roma, cuando la necesidad de Mussolini de convertirse en estatista y del fascismo de identificarse con su líder pusieron “Le cronache del venerdì” y el *Il Popolo d'Italia* en la misma línea.⁸⁰ De hecho, Margherita será una gran defensora de la marcha sobre Roma, aunque en *My Fault* magnificará su contribución al atribuirse el papel de protagonista.⁸¹

Ahora bien, llegamos a un paso fundamental de nuestra investigación, el que quiere reconstruir el proyecto político cultural que Sarfatti sostiene como factor unificador de la nación, tanto en arte como en política.

Margherita estaba plenamente convencida de que solo creando un estilo nacional se podían implementar los presupuestos culturales y por lo tanto ideológicos para la edificación de un principio nacional moderno.⁸² Por ende, el instrumento para legitimar la existencia de un estado fascista era transformar la estética en política y pensar en la cultura como un agente capaz de crear un estado que fuera símbolo de orden y jerarquía para la colectividad. Como representante de un estilo moderno, pero arraigado en la tradición, el estado fascista justificaba sus vínculos con el pasado, ennobleciendo sus orígenes; al mismo tiempo se presentaba proyectado hacia el futuro como el único capaz de crear una nueva civilización clásica.⁸³ A través de la lectura de las páginas de la sección “Le cronache del venerdì” y ya anteriormente con “Le ore della quindicina”⁸⁴, Sarfatti presenta su visión y propone a los lectores la concepción místico-religiosa del estado, considerándolo como un espacio comunitario y jerárquico. El uso de la cultura es esencial para construir un imaginario colectivo de la nación, a través de la revisión de la historia pasada, pero también a través de la ayuda de un arte moderno que encarne, junto con el clasicismo del pasado, las perspectivas del futuro. Esto permitiría al estado fascista combinar la identidad de Roma con la modernidad para realizar la Nuova Italia.

⁸⁰ “Le cronache del venerdì” era una columna semanal de *Il Popolo d'Italia*. La anotación de la estudiosa nos parece significativa para sostener la tesis que otorga a Sarfatti una implicación activa, si no sustancial, en la formación teórica del fascismo. S. Urso, *Margherita Sarfatti Dal mito del Dux al mito americano*, op. cit, p.137.

⁸¹ R. Ferrario, *Margherita Sarfatti: la regina dell'arte nell'Italia fascista*, op. cit., pp.176-183.

⁸² S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, op. cit, p.137.

⁸³ *Ibidem*, p.138.

⁸⁴ Rúbrica quincenal perteneciente al *Avanti!* que Sarfatti tuvo entre el 1908-1909. Los artículos se presentan sin título y bajo el seudónimo de El Sereno. Tratan temas que varían de: el antisemitismo, la modernidad, la miseria del Mezzogiorno, las jerarquías sociales, la colonización, es decir, asuntos de la actualidad, pero abordados de una forma moderada que no renuncia a la comparación con ejemplos, modelos o a citas literarias y filosóficas. De ellos se desprende el descontento hacia la clase política y el sentimiento antialemán de la periodista.

Las intenciones de Sarfatti se leen claramente en la revista *Gerarchia*, que, según la visión del Duce, tenía la tarea de difundir las líneas teóricas del fascismo.⁸⁵ El título deja intuir fácilmente la estrategia comunicativa de Mussolini: el estado fascista como garante del principio de orden que se había perdido durante el conflicto bélico. Recordemos que estamos en un momento histórico delicado para el movimiento que en el bienio 1921-1922 se había convertido en un partido y necesitaba absolutamente legitimar su vocación nacionalista. Era urgente crear una base teórica y, al mismo tiempo, una imagen que aplastase los conflictos, resolviese las dudas y lo hiciera aceptable a la opinión pública.⁸⁶

Sarfatti será co-directora de la revista *Gerarchia* de enero de 1922, y directora de 1924 a 1934. Es significativo que en estas páginas y de acuerdo con el Duce, Margherita dictara las coordenadas de ese estilo que ya desde el 1917 había intentado acreditar como moderno en las páginas de *Il Popolo d'Italia*.

Gerarchia, como lo será para el movimiento artístico Novecento Italiano que ella misma fundó, constituye uno de los espacios que Sarfatti utiliza para poder expresarse libremente y proseguir su batalla por politizar la estética. El estilo que Sarfatti deseaba para Italia debía tener una función educativa, una especie de coágulo para la identidad nacional. El arte y la literatura, ámbitos de interés de la periodista, eran sin duda dos agentes implicados en el proceso de transmisión de la identidad nacional, dos instrumentos para educar al pueblo, entendido como todo el conjunto de la nación.⁸⁷ En la literatura los modelos a tomar como referencia serán la literatura inglesa que, a diferencia de la italiana, representaba en su "popularidad" el espíritu nacional y la literatura judía, cuyo valor religioso era para Margherita elemento esencial en la función comunicativa del arte. En definitiva, a la jerarquía política le seguía una jerarquía espiritual, la presencia de un orden superior al cual todo era sacrificado. El intento de conferir al fascismo dignidad cultural e ideológica (siempre coincidentes en Sarfatti) es claramente explícito. Esta dignidad debía encontrar en el arte y en la literatura su fuerza constructora, una cifra estilística que diera al lector o al usuario del arte el sentido de una literatura nacional o de un arte nacional. Margherita define este estilo "sintesi ricostruttiva" y lo subrayamos porque una vez más este concepto de la construcción, que vuelve preponderante en sus artículos, implica un sentido de proyectualidad, de pensamiento construido a priori con la intención de crear una estructura ideológica que justificara el régimen. El clasicismo de la síntesis, que tenemos que interpretar como el estilo clásico, es el vehículo hacia la modernidad y la construcción del estado. Un principio fundamental en la visión artística de la intelectual y una guía del movimiento artístico que creó.⁸⁸

⁸⁵ Según el propósito de Mussolini la revista simbolizaba una operación crítica más amplia y tenía un enfoque conceptual más profundo de aquel que se podía obtener con un diario como *Il Popolo d'Italia*.

⁸⁶ Como encarnación del orden, el fascismo debía justificar y al mismo tiempo tranquilizar los enfrentamientos entre bandas y la aplicación de la violencia a gran escala. S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, op. cit, p.136.

⁸⁷ En el centro de esta operación cultural al lado del arte estaba la literatura, sobre todo la narrativa. Sarfatti privilegiaba la novela corta que exaltaba el estilo y controlaba el contenido, garantizaba una fuerte circulación y cumplía plenamente la función pedagógica cuya importancia Margherita había aprendido entre los socialistas. La novela era el ideal clásico del nuevo realismo que fuera estilísticamente calibrado y de contenido no conflictivo. *Ibidem*, p.138.

⁸⁸ Cit. en *Ibidem*, p. 146.

La relación entre fascismo y mundo clásico es un ámbito de estudio ampliamente tratado del cual no podemos en esta sede dar cuenta por evidentes razones de espacio.⁸⁹ Sin duda, es un marco teórico que tenemos presente en nuestro discurso y que se vincula profundamente con la figura de Margherita Sarfatti que, como estamos tratando demostrar, operó en sordina para proporcionar un constructo intelectual al régimen que acababa de constituirse como tal.⁹⁰ El Duce recurrió al mito y al rito de la romanidad para legitimar el estado fascista comparando el destino de la nación después de la guerra con el destino de Roma.⁹¹ Sarfatti añadió el sacrificio heroico y la mística del heroísmo. Intuyendo que el fascismo casi se había convertido en una moda, gastó muchas de sus energías para explotar la imagen de la universalidad de Roma y del simbolismo romano como agente transformador que pudiera intervenir en la construcción del nuevo estado. El estado debía encarnar el clasicismo y convertirse en religión nacional.⁹² Fueron dos, por lo tanto, los fundamentos sobre los cuales era necesario construir un imaginario: el jefe político (del que todavía no había un culto real, como sucederá más tarde) y el estado. Una vez que el líder estaría legitimado, la existencia del estado también estará justificada. Para realizar concretamente este programa ideológico, volvemos al discurso de las jerarquías y de la creación de nuevas élites que Sarfatti identifica en los intelectuales y en la burguesía. Una élite moderna, nueva, que conecta con la tradición clásica romana.⁹³

Damos cuenta otra vez de la complejidad del pensamiento de la figura que estamos tratando. De los conceptos que Margherita añade de vez en cuando, estratificando un conjunto de ideas que se sostienen la una con la otra. Al mito de la romanidad se suma sucesivamente el del universalismo católico, que se convierte también en instrumento en la justificación del régimen. Sin duda, englobando el universalismo católico en el propio, el estado fascista se vinculaba al único poder que podía minar su vocación político-religiosa. El componente religioso que, como ya hemos visto, nos remite a la religión patria mazziniana y la mística, adquieren un papel central en la teorización del

⁸⁹ Con respecto al tema, mencionamos una serie de estudios cuya aportación ha sido fundamental a la comprensión de la cuestión: L. Canfora, *Ideologías de los estudios clásicos*, Akal, cop. 1991, Madrid, E. Gentile, *El culto del littorio*, op.cit., A. Giardina, “Ritorno al futuro: la romanità fascista” en A. Giardina; A. Vauchez, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari, Laterza 2000, pp. 212-296.

⁹⁰ Sarfatti establece la importancia del vínculo con la romanidad ya en las primeras páginas de su biografía, donde además subraya las características itálicas de Mussolini. Abriendo el camino al estereotipo de Mussolini "il romano", la biógrafa exalta su latinidad evidente tanto en el alma, como en el rostro del líder. El "puro tipo italiano" hace de contrapeso al otro gran representante del escenario político, el hierático Lenin, “un semidiós asiático”. Sin embargo, el llamamiento a las características itálicas del dictador está presente en toda la biografía, para documentar que es en el mito de Roma donde se encuentran las tradiciones nacionales y los valores fascistas sobre los cuales se edifica el régimen. M. G. Sarfatti, *Dux*, op. cit., pp. 3-4.

⁹¹ En *Il mito dello stato nuovo dal radicalismo nazionale al fascismo* Emilio Gentile puntualiza algunas consideraciones sobre el mito del “nuovo stato” y sobre su origen que hay que buscar dentro de los movimientos formados en el período giolittiano y que tienen como común denominador la contestación del orden existente. Asimismo, el historiador puntualiza que el mito del nuevo estado fascista y de su ideología debe ser valorado en su carácter específico, como ejemplo de un totalitarismo que encuentra su razón de ser en una autonomía y una lógica propias y no solo como consecuencia de otros fenómenos (antigiolittismo o reacción antibolchevique). Por lo tanto, el fascismo no fue un fenómeno contingente, sino una realidad histórica autónoma que, nacida de la Gran Guerra, sobre la base de corrientes políticas y culturales preexistentes, añadió a éstas nuevas ideas y nuevos mitos, generados por la experiencia bélica y por la crisis que ésta había producido. E. Gentile, *Il mito dello stato nuovo dal radicalismo nazionale al fascismo*, Laterza & Figli S.p.A., Roma-Bari, 2015.

⁹² A raíz de una conversación con Sarfatti, Renzo De Felice reflexiona respecto a la influencia que la mujer ejerció sobre Mussolini y afirma: “Dopo quella conversazione mi sono chiesto [...] quanto del mito della romanità fosse farina del sacco di Mussolini, e non invece piuttosto frutto dell’influenza della Sarfatti. Perché non ho mai conosciuto in vita mia una persona malata come lei di romanità”. R. De Felice, *Intervista sul fascismo*, op. cit., p.11.

⁹³ M. G. Sarfatti, *Dux*, op. cit..

régimen y se comprenden a la luz de la función enigmática que se atribuye al Duce en el que conviven mesianismo, modernidad y sentido religioso de la nación.⁹⁴

Ahora bien, estas teorizaciones se irán concretando en el proyecto artístico que Margherita denominará Novecento Italiano y del cual daremos unas anticipaciones. En el vacío cultural que caracterizaba el régimen al menos en el primer decenio, la crítica de arte pretendía dominar e imponer las propias elecciones estéticas; consciente de pertenecer a una restringida élite intelectual, operaba como señora absoluta, llegando a ser definida como la “dictadora del arte moderno”. Aún así, la formación artística que crea y que pretende reunir todo el arte moderno italiano, se aprovecha de un entramado de artistas que ya había empezado un recorrido personal alineado sobre el gusto estético de la misma Margherita. Sin embargo, no se trata de que Sarfatti hubiese establecido unos dictámenes estilísticos a los artistas de su grupo, sino por el contrario, que actuara como una especie de cazatalentos moderna que sabía detectar en artistas emergentes algunos aspectos coincidentes con su visión del arte. Este constituye un punto clave en la relación entre el fascismo y Sarfatti que nunca tuvo la intención de enmarcar en ninguna forma burocrática la producción artística nacional, como sucedió durante el totalitarismo de los años treinta cuando el régimen empezó una política de control e institucionalización de todo aspecto de la vida pública, incluyendo el mundo artístico. La idea de la función social del arte y de la militancia activa del intelectual son conceptos comunes al fascismo y a Sarfatti, que plausiblemente los inspiró. Sin embargo, las dos posiciones difieren en la interpretación del papel tanto del artista como del intelectual. La propuesta del Duce siempre comportaba una solución burocrática por la cual las mencionadas figuras se transformaban en funcionarios al servicio del estado según el objetivo de crear una cultura totalitaria gestionada por una máquina administrativa que garantizara el control de toda la sociedad.⁹⁵

Es preciso destacar que dentro del mismo movimiento fascista se observan posiciones diferentes que dan cuenta de una variedad de interpretaciones en relación a qué política cultural tenía que adoptar el fascismo. Interlocutores privilegiados de Sarfatti eran artistas de relieve como Ardengo Soffici o figuras como Giuseppe Bottai, ministro de la Educación Nacional, y Roberto Farinacci, jerarca muy cercano a Mussolini. La cuestión que resalta y de la cual se plantea el problema antes de los años treinta, cuando el movimiento se prepara para convertirse en régimen, es: ¿Qué es el arte fascista? El mismo Giuseppe Bottai fomenta el debate, motivado por una dificultad general de definir en forma estructurada no solo la producción artística nacional, sino sobre todo el papel del estado en el vasto mundo de la cultura.⁹⁶

En conclusión, estamos anticipando unas reflexiones que trataremos en el último capítulo dedicado a la constitución del grupo Novecento Italiano. Lo que sobresale es seguramente que, al menos hasta el 1926, Sarfatti tuvo una evidente libertad de acción y de expresión. En un entorno aún no interesado en la centralidad de la cultura, entendida en el sentido más amplio del término, ella actuó dictando

⁹⁴ Al hablar de mesianismo, creemos que reaparecen sus orígenes judíos, y sin duda Sarfatti creía que la raíz judeo-cristiana debía considerarse un elemento fundante de la construcción ideológica del estado moderno universalista. El mito de Roma incluía también la raíz cristiano-judía y de ella no se podía prescindir. N. Zapponi, “L’oracolo zittito. Margherita G. Sarfatti” en *Storia contemporanea*, 1996, pp.759-777, citado en S. Urso, “La Spagna mistica”, en *Spagna contemporanea*, n.16, 1999, pp.43-59.

⁹⁵ P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, Laterza, Bari, 1975, p.25.

⁹⁶ E. Barisoni, *Viaggio alle fonti dell’arte: il moderno e l’eterno Margherita Sarfatti 1919-1939*, op. cit., pp.152-153.

las normas de un gusto, un estilo que, según su visión del arte, podía representar la nación y otorgarle una unidad intelectual que era también unidad política. Sin embargo, a partir de un cierto momento, la centralidad del arte deviene tema de discusión del establishment del recientemente creado régimen fascista. Y de ahí la decadencia de la posición de Sarfatti y el progresivo alejamiento del partido del cual hablaremos más adelante.

3 La teorización de los modelos culturales

En este apartado definiremos de manera más sistemática aquellas influencias culturales y los modelos filosóficos que Sarfatti erige como referente y en apoyo de un marco conceptual que en ocasiones, como lo demuestran las diversas biografías, puede ser contradictorio, pero que es siempre un indicio de la complejidad de su pensamiento. Trazando una línea general, veremos cómo Sarfatti absorbe y teoriza los estímulos que recibe del mundo exterior, cómo los reelabora y los hace propios. De hecho, no es posible separar su activismo político de la adquisición de nociones filosóficas o citas literarias ni trazar una división demasiado marcada entre educación política y estética. Esto supondría una alteración que no facilitaría la lectura y comprensión de nuestra investigación. Las elecciones políticas e intelectuales deben ser reconstruidas al mismo tiempo, porque incluso en las elecciones intelectuales se entienden las razones de su papel político, y viceversa: en las políticas se encuentran los fundamentos intelectuales que conforman la totalidad de su formación. La obstinación en tratar de construir un nuevo estilo en el arte contemporáneo que operase con una función ideológica dentro del fascismo y la búsqueda de un nuevo régimen gubernamental fueron el núcleo de su intervencionismo cultural, en el que el objetivo político, es decir una civilización fascista, y el artístico, la fundación de Novecento Italiano, se legitimaban mutuamente.

En la parte introductoria de la presente investigación explicamos los motivos que nos llevaron a optar por hablar de esta gran protagonista internacional del siglo XX. Aquí reiteramos que el interés por Margherita Sarfatti nace de la conciencia de entrar en la vida privada de una persona que, gracias a la originalidad de sus reflexiones y conclusiones, se ha convertido en el emblema de una época y de toda una generación. Ahora bien, Sarfatti es el resultado de todo esto: influida por las preguntas que la generación anterior se había formulado y por las conquistas logradas con las revueltas del Risorgimento, indiscutiblemente activa en las convulsiones de su presente, ha poseído, gracias a sus características naturales, una intuición y una perspicacia que le permitieron leer algunas señales e identificarlas como advertencias, a veces dañinas, a veces creativas. La estructura teórica que subyace al pensamiento crítico de la intelectual veneciana se encuentra, por lo tanto, dentro de un marco cultural más amplio. El objetivo es devolver sus ideas a un patrimonio intelectual, destacando las posiciones de Sarfatti y cómo se acercan o se alejan de este sistema para resaltar tanto su originalidad como sus contradicciones.

Esta parte de la investigación está dedicada a discutir la reconstrucción de la crisis que se generó a fines del siglo XIX y que condujo a la modernidad y al estallido de la Gran Guerra. La sensibilidad de la época encontró su razón de ser en la memoria del Risorgimento, buscó un asentamiento en el nuevo reino y experimentó las convulsiones de las reformas sociales. Estamos en un momento incierto que oscilaba constantemente entre el positivismo y el idealismo, el dogma y el pensamiento libre, la ciencia y la fe, el catolicismo y la libertad, el arte realista y la poesía sentimental. La antigua mentalidad conservadora continuaba atrayendo, quizás más por un sentimiento nostálgico, y el ideal de la modernidad seducía por las grandes promesas y expectativas de una sociedad mejor.

El proyecto político-cultural por el que Margherita apostó tiene sus raíces en la teorización de algunos referentes literarios y filosóficos de esa época particular, y se remonta al camino formativo que la historiadora del arte emprendió en su juventud.

A diferencia de sus hermanas y hermanos, Sarfatti no asistió a ninguna escuela oficial y se formó en casa, iniciando una educación privilegiada incluso para una mujer de su misma clase social.⁹⁷ Como era costumbre para su categoría, se le confió una educadora que le enseñó las obligaciones y prohibiciones propias de su condición social. El padre, Amedeo Grassini, trató de proteger a su hija predilecta del mundo exterior, tanto que le impedía jugar con sus compañeros de barrio o salir al jardín sin compañía.⁹⁸ En cambio, y no es poco, le permitió estudiar filosofía, historia, literatura y arte con tres importantes figuras de la *intelighenzia* veneciana. Con Antonio Fradeletto,⁹⁹ primer secretario de la Bienal, estudió a Schopenhauer, Nietzsche, Manzoni, Macchiavelli, Petrarca, Ibsen, Pascoli y Ruskin. Pietro Orsi¹⁰⁰ la introdujo en la historia del Risorgimento y de sus protagonistas: Mazzini, Garibaldi y Cavour. Pompeo Molmenti¹⁰¹ será el maestro de los estudios sobre arte y cultura véneta. La joven Grassini respiró cultura desde que nació: a los 13 años leyó a Kipling, Stendhal y Balzac, uno de sus autores favoritos incluso en la madurez. Recitaba de memoria a Shelley, poeta que junto con Carducci seguía siendo una de sus predilecciones antes de enamorarse de Dante, autor aclamado. A los 14 años hablaba, escribía y recitaba versos en alemán, francés e inglés: el propio Bernard Berenson quedó fascinado por esta habilidad y por su formidable memoria. En sus veladas del Soldo, residencia de verano en las colinas de Como, deleitaba a los invitados recitando poemas y charlando amistosamente. Margherita era amena, su conversación culta y llena de citas literarias no era pedante, sino inmediata y vivaz, muy diferente al estilo que la habría caracterizado en su época fascista. Un extraño destino la llevó a conocer, desde niña, a hombres ilustres o que llegarían a serlo y que abrieron una curiosidad, ya marcadamente evidente por naturaleza, a un vasto campo de nociones.¹⁰² Juzgaba el mundo y lo medía desde sí misma, desde el privilegio de su infancia, desde su capacidad de aprender y gracias una gran fuerza de autocontrol.¹⁰³

⁹⁷ Por una burla del destino Margherita Grassini, precisamente por estar aislada por su padre y no haber obtenido una educación oficial, resulta ser registrada como "analfabeta". I. Cimonetti, *Alle radici di Novecento Italiano*, op. cit., p. 17.

⁹⁸ La formación de Margherita tuvo lugar en su ciudad natal y al amparo del encanto del jardín de la laguna donde la joven crecerá en un contexto bucólico, rodeada de vegetación y amenizada por sus lecturas. M. G. Sarfatti, *Acqua passata*, op. cit., p. 5. Según Wieland el jardín de la casa paterna adquiere un valor simbólico en el imaginario de Sarfatti oponiéndose metafóricamente al palacio sobre el Gran Canal donde se mudó con la familia y que le causaba angustia y miedo. Su abuelo lo había comprado después de que los judíos obtuvieran plenos derechos civiles durante el gobierno napoleónico. Margherita identifica en el palacio familiar el emblema de las tradiciones judías, de los ritos por los que se siente oprimida. Como sus antepasados habían sido separados de la comunidad por los grandes muros del ghetto, demolidos con el advenimiento de Napoleón, ella se siente separada y protegida por su jardín, pero no de la comunidad cristiana, sino de su propio pueblo, los judíos, de quienes se siente y quiere ser diferente. K. Wieland, *Margherita Sarfatti l'amante del duce*, op. cit., pp.17-24.

⁹⁹ Antonio Fradeletto (1858-1930), político y organizador cultural de la Bienal de Venecia, después de graduarse en la facultad de literatura y filosofía de la Universidad de Padua obtuvo la cátedra de letras en la que ahora es el Universidad Ca' Foscari de Venecia. En los últimos años de su vida volvió a la fe católica que había abandonado por el positivismo. R. Festorazzi, *Margherita Sarfatti: la donna che inventó Mussolini*, op. cit., p.20.

¹⁰⁰ Pietro Orsi (1863-1943), conde e historiador, se trasladó a Venecia donde durante más de treinta años enseñó historia política y diplomática. Diputado liberal, impulsó la Alianza Nacional Antisocialista en 1920. Se unió al Partido Nacional Fascista el 1 de mayo de 1923, fue Podestà de Venecia de 1926 a 1929. *Idem*.

¹⁰¹ Pompeo Molmenti (1852-1928), licenciado en derecho por la Universidad de Padua. Novelista y periodista de éxito, se dedicó a los estudios históricos. Durante mucho tiempo fue concejal de la ciudad de Venecia, y en 1919 secretario de Bellas Artes en el Parlamento. *Idem*.

¹⁰² Recordamos entre todos, a Gabriele D'Annunzio que fue, sin duda, un personaje de relieve en la vida de los cónyuges Sarfatti. La amistad con el poeta, que frecuentaba sistemáticamente el salón milanés de la pareja, duró hasta marzo de 1938 cuando el Vate murió en su casa en el Vittoriale.

¹⁰³ S. Marzorati, *Margherita Sarfatti: saggio biografico*, op. cit., p.34.

Asimismo, el arte formó parte de su educación: con la institutriz suiza daba largos paseos por Venecia e iba a ver los cuadros de los grandes maestros venecianos, y con el novelista Antonio Fogazzaro¹⁰⁴ disfrutará de los frescos de Giambattista y Giandomenico Tiepolo que decoraban la Villa Nani, residencia del intelectual a la que iba a menudo la joven. A los pintores del Renacimiento veneciano, pronto se sumará el amor por el arte contemporáneo, que en la primera Bienal de Venecia atraerá a todo veneciano interesado en el arte. La IV Bienal de 1901 dará inicio a sus primeros artículos críticos sobre el evento que seguirá siendo un tema de su interés en los años venideros.

Ahora bien, en la construcción del implante conceptual sarfattiano consideramos como algo relevante tratar la relación que la joven Grassini tuvo con sus orígenes judíos y, en general, definir la posición de la Margherita fascista dentro del mundo judío, precisamente en los años más cruciales. A continuación abordaremos el tema de su interés por el ambiente católico, de dónde procede y hacía qué dirección la guiará. Finalmente, terminaremos esta sección destacando la actitud militante de Sarfatti que, una y otra vez, se refiere a modelos culturales que se difundieron en toda Europa y que en la situación italiana que estamos tratando generaron un frente militante de intelectuales, artistas, críticos y literatos dispuestos a hacerse cargo de la educación moral de la nación entera para evitar que la misma siga a modelos ya superados por la “nueva modernidad”. En concreto, el ejemplo a seguir será John Ruskin y su crítica social.

3.1 La crisis de fin de siglo y el concepto de modernidad

La última década del siglo XIX, cuando Margherita tenía apenas diez años, se caracterizó por un sentimiento homogéneo que se extendió por toda Europa y que interpretó el final del siglo como un momento crucial de transición, un punto de inflexión que recordaba los profundos cambios que se generaron entre los siglos XVIII y XIX, y que ahora se manifestaban en toda su plenitud. La historia de los últimos cien años fue el triunfo de una ideología, el positivismo, y de su capacidad de transformarse en una forma común de pensar, afectando el lenguaje, el comportamiento social y la cultura política.¹⁰⁵ En este contexto de profundo cambio, los intelectuales animaron el debate político de fin de siglo y adquirieron un papel cada vez más central en la vida de la opinión pública. Animados por un sentimiento de venganza, artistas y escritores querían ser reconocidos como aquellos capaces de percibir los signos de la crisis y saber encontrar las herramientas para hacerle frente. Culpable, según ellos, de haber desencadenado este proceso de "degeneración moral", fue una burguesía incapaz de comprender que la ideología liberal ya no podía seguir el ritmo de los rápidos cambios de la sociedad contemporánea y que, de hecho, debía abrir nuevos espacios que pudieran ser ocupados por otros sujetos sociales. El peligro que se percibía en el ámbito público no estaba solo en las masas,

¹⁰⁴ Ya mencionamos en el apartado 2.1 a la página 17 la importancia de Antonio Fogazzaro en la formación de la joven Grassini. El escritor y político introdujo a Margherita al arte clásico y al Renacimiento, pero también a los prerrafaelitas ingleses y a los teóricos del romanticismo tardío Ruskin y Carlyle. La joven siempre estará agradecida a su maestro, pero no le ahorrará críticas por considerarlo incapaz de apreciar el arte al margen de los cánones tradicionales.

¹⁰⁵ L. Mangoni, *Una crisi fine secolo La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Einaudi editore S.p.A., Torino, 1985.

sino en las clases dominantes, responsables de cierta inseguridad en la legitimidad de su poder, acusadas de vejez e incapacidad para renovarse.¹⁰⁶

Lo que estábamos presenciando en Europa en ese momento era la propagación de una serie de sugerencias que tomaron forma concreta en ensayos, lecturas, teorías filosóficas que crearon un fondo de ideas comunes, muchas de las cuales obviamente se difundieron también en Italia. Sin embargo, si por un lado la cultura italiana estaba ligada a la europea, por otro adaptaba las sugerencias externas a su propia especificidad. En los márgenes de la cultura académica, pensadores, artículos y ensayos fueron encontrando un espacio que abrió el camino a nuevas reflexiones y que inevitablemente condujo al surgimiento de nuevas ciencias.¹⁰⁷ En este proceso de circulación de nuevos sentimientos que miraban con escepticismo y hastío la cultura positivista, Francia fue el vehículo de transmisión, un cauce de resonancia que en Italia encontró su contrapartida en la escuela de Cesare Lombroso y que vio en Benedetto Croce el mayor arquitecto del idealismo.¹⁰⁸ Es importante, con fines de investigación, recordar constantemente que era en ese contexto cultural en el que se movía Sarfatti. Ella, como muchos otros intelectuales, comenzó a cuestionarse y, al impulso de nuevas reflexiones que llegaban del otro lado de los Alpes, intentó dar respuestas a un mundo que cambiaba y trataba de mejorarse a sí mismo. La imposición de las organizaciones obreras, el sufragio universal, los ataques anarquistas y los temores por los defectos del parlamentarismo construyen el imaginario de esta crisis de fin de siglo como la crisis de una civilización, cuya conciencia generó angustia colectiva,

¹⁰⁶ En los treinta años que van desde mediados de la década de 1980 hasta la Primera Guerra Mundial, el panorama general de los movimientos ideológicos fue mucho más complejo que en las décadas anteriores polarizadas por el marxismo-liberalismo. Si las nuevas interpretaciones del marxismo sugirieron diferentes soluciones a la causa socialista, por otro lado se desarrollaron ideologías marcadamente anti socialistas y antiliberales. Dentro del socialismo, el revisionismo reformista de Eduard Berstein desafió la teoría marxista acusada de cierto abstraccionismo y propuso un programa de reformas sociales que vinculaban profundamente la idea socialista con el estado liberal y la democracia parlamentaria. La práctica reformista, sin embargo, demostró ser limitada en sus objetivos y demasiado dependiente de otras fuerzas políticas. De aquí la difusión de las tendencias revolucionarias de Georges Sorel (1847-1922), que predicaba la acción directa de la clase obrera. El teórico francés deseaba que el proletariado se desvinculase de los partidos y de las organizaciones gubernamentales socavando totalmente el sistema burgués. A través del arma de la huelga, el objetivo era crear una sociedad sin división de clases siguiendo el modelo anarquista (anarcosindicalismo). La actitud destructiva del sindicalismo revolucionario encontró simpatía entre la derecha que deseaba socavar las organizaciones gubernamentales del estado liberal. Y en esta convergencia extraparlamentaria, derecha y extrema izquierda encontraron un punto en común, en el que se insinuaron las tendencias nacionalistas que luego desembocaron en el fascismo. V. De Caprio; S. Giovanardi, “L’Italia umbertina e giolittiana (1890-1920)”, en *I testi della letteratura italiana*, Il Novecento, Einaudi, Milano, 1994, pp. 7-18.

¹⁰⁷ Nacieron la psicología colectiva, la psicología de los pueblos y de las razas. Todas ellas disciplinas que no eran aceptadas en Italia y que, por eso, a los ojos de los intelectuales, mostraban la debilidad de la ideología liberal evidentemente incapaz frente al advenimiento de una sociedad de masas que ya no podía exorcizarse. L. Mangoni, *Una crisi fine secolo*, op. cit., p. 8.

¹⁰⁸ Croce fue sin lugar a dudas el protagonista del idealismo italiano al que supo dar duración y organicidad, pero es importante destacar que trabajó sobre una cultura que ya había atravesado un proceso de cambio sustancial. G. Brianese, G. Fornero, M. Trombino, “La filosofía italiana del primo Novecento”, en *Leggere Filosofia*, testi del pensiero moderno e contemporaneo, vol. 3., G.B. Paravia & C. S.p.A., Torino, primera edición 1994, pp. 375-405. En ese sentido Niccolò Zapponi insiste en lo importante que fue la experiencia crociana en la historia del idealismo italiano, porque precisamente con la revista *La Voce* de Prezzolini, de la que ya hablamos, se reconocen los límites de la influencia *crociana* sobre la cultura italiana de principios de siglo. Con *La Voce*, se mide el poder de fascinación de una idea de “vida” rica en implicaciones metafísicas, o incluso místicas, y se percibe el avance de la “filosofía del espíritu”, su encauce al lado de otras concepciones de la realidad. El estallido de la guerra marcó el fin de la edad *vociana* y agudizó las divergencias entre Prezzolini y Croce, que se acentuaron en los primeros años del gobierno fascista. Mientras que el primero se opuso al régimen mussoliniano, el segundo se encerró en un pesimismo tácito. Pero ambos vieron en el fascismo una realidad desconcertante y en la guerra el comienzo del colapso. N. Zapponi, *La modernità deviante*, Il Mulino, 1993, Bologna, op. cit., pp.80-84.

determinando evoluciones y, en ocasiones, respuestas muy diferentes (una de ellas sería el nacimiento del nacionalismo). La desconfianza hacia las ciencias naturales que no habían logrado esclarecer el misterio de los orígenes y hacia las ciencias históricas incapaces de resolver la cuestión de la existencia de una ley de la historia, empezó a prevalecer ya a mediados de siglo. La ciencia había perdido su prestigio y esto había creado cierta confusión en las conciencias, especialmente en las mentes intelectuales, dando lugar a nuevos fenómenos como el neocatolicismo, el neomisticismo, el simbolismo y el espiritualismo. La trascendencia del fenómeno es relevante e indicativa de un sentimiento complejo que vio el final del siglo como el final de toda una era histórica. La sociedad se mostraba desconcertada por la rapidez de su progreso técnico, incapaz de mantener ileso el sistema institucional tradicional ya insuficiente para contener las angustias y las necesidades colectivas.¹⁰⁹ En este momento de gran incertidumbre y falta de estabilidad, la idea de nación se convirtió en una herramienta indispensable para resolver la crisis. Si por un lado ese momento de transición mostraba características comunes en toda Europa, por otro, los nacionalismos parecían ser la respuesta más válida para explicar aquellos fenómenos que la ciencia había identificado, pero a los que no había podido dar respuesta.¹¹⁰

Más que otros, Margherita había absorbido las consideraciones de este horizonte moderno a cuya definición la literatura histórica ha dedicado muchas páginas. Marcada en sus inicios por el trauma revolucionario, la era moderna aparece como la época de una infinita fragmentación intelectual. En un conflicto imaginario, la ciencia chocó con la religión, la conservación con la innovación, la vida con el espíritu, la nación con la clase, la derecha con la izquierda. Y en esta lucha, que no se limitó al plano teórico, sino que tuvo consecuencias en el tejido de la sociedad civil, el historiador Niccolò Zapponi identifica unos protagonistas claves. Por un lado, aquellos que vivieron la experiencia de la civilización de masas como decadencia, confrontación o rechazo brutal, y, por otro lado, aquellas inteligencias que trataron de interpretar esa irracionalidad dentro de una coherencia necesaria, buscando dar respuestas que cumplieran con la natural necesidad de orden.¹¹¹ Sarfatti fue una de esas mentes que, en un momento de profunda incertidumbre e inestabilidad, intentó, no sin choques ni polémicas, analizar la realidad que le tocó vivir. La confrontación, a veces obsesiva, con cuestiones radicales y dramáticas, inherentes al sentido profundo de la vida, permitió que su misma existencia no se hiciese añicos. La intelectual veneciana representa las contradicciones de toda una época y del conflicto que de ella se generó.¹¹² Es significativo que precisamente ese conflicto, que nuestra sociedad contemporánea tiende a eliminar a toda costa, fuese en cambio el fuego que mantuvo encendida una

¹⁰⁹ La crisis del individualismo, la decadencia de las poblaciones civilizadas y la consiguiente degeneración difundieron un sentimiento de miedo generalizado. L. Mangoni, *Una crisi fine secolo*, op. cit., p.7.

¹¹⁰ *Ibidem*, p.13.

¹¹¹ N. Zapponi, *La modernità deviante*, op. cit. p.13.

¹¹² Estas constituyen las premisas que están en la base de la adhesión al fascismo y que Simona Urso identifica en la revalorización del marxismo, en el acercamiento a la cultura francesa y al sindicalismo revolucionario y en la adhesión al irracionalismo como respuesta a la crisis de los valores dominantes. El punto de inflexión es la toma de posición de Sarfatti a favor del intervencionismo de la que hablamos en el capítulo 2.3. Para la generación de Sarfatti la guerra representa la oportunidad de encontrar un espacio que, de otro modo, sería negado. La historiadora considera que estos factores fueron determinantes para caracterizar esa parte de la sociedad, que desencadenará el proceso de transformación para el que tendrá lugar la revolución fascista. En esencia, una sociedad que ve en la guerra una forma de volver al orden. S. Urso, “La formazione di Margherita Sarfatti”, op. cit., pp.168-170.

estimulante vitalidad del pensamiento. Los modos de pensar colectivos e individuales que se generaron no fueron casuales ni evidentes, sino que formaron parte de una reflexión sobre lo real que provocó las más dispares reacciones, desde el antisemitismo hasta los más denodados intentos de encontrar en la historia un principio de unidad y salvación.¹¹³

Las reflexiones sobre la idea de modernidad que Sarfatti teorizó y trató de aplicar concretamente, tanto en la política, en un intento de construir un nuevo estado, como en el arte, donde trabajó para crear un estilo italiano moderno, encuentran sus justificaciones en la mayor expansión de una sociedad que vivió la crisis de fin de siglo y que buscaba extrapolar de ella certezas que constituyesen un fundamento estable.

El juicio sobre la modernidad puso en entredicho valores que ya habían sido codificados y lo hizo sobre el impulso de ese proceso de industrialización que estaba destinado a continuar. Como afirma el historiador Piero Melograni, la continua transformación de lo superfluo en necesidad creó nuevas exigencias, tensiones hacia el futuro y la consiguiente insatisfacción de las necesidades ya adquiridas. Cuestiones que no podían ser descartadas a la ligera, pero que daban lugar a fenómenos vitales, profundamente inherentes a la naturaleza del nuevo mundo y capaces de asegurar que la revolución socioeconómica que acababa de comenzar podría continuar desarrollándose.¹¹⁴ "Vida", "historia", "modernidad" se convirtieron en interrogantes llenos de sentido que, desde el giro romántico hasta este momento, la sociedad sintió la necesidad de reformular. La unidad de la civilización occidental se dividió en dos, desgarrada por el conflicto entre tradición y modernidad. Un conflicto que se desarrollaba en todos los niveles y que creó una situación revolucionaria en la que, mientras la vigencia de los viejos principios se desvanecía, los nuevos principios aún no estaban plenamente vigentes.¹¹⁵

Por lo tanto, el concepto de modernidad del que hablaba Sarfatti y que encontramos también en el campo artístico, no está ligado al optimismo progresista, como en la Italia liberal, sino a las nuevas corrientes filosóficas, al vitalismo, a la cultura que se hacía política, y en el campo artístico a la vanguardia.

Margherita maduró la idea de una movilización de las conciencias de la élite de intelectuales que debían dominar en la vida moderna, apelando no a la razón práctica del positivismo decimonónico, sino a las emociones, a la lucha, al activismo, para alimentar una especie de religión secular que estimulase en las masas la conciencia de su unidad espiritual.¹¹⁶ Una figura clave para entender la interpretación de Sarfatti del concepto de modernidad es el escritor Antonio Fogazzaro, cuya literatura se erige como paradigma no solo de su modernismo, sino del fenómeno entendido en su

¹¹³ N. Zapponi, *La modernità deviante*, op. cit., p.14.

¹¹⁴ P. Melograni, *Fascismo, comunismo e rivoluzione industriale*, Laterza, Roma, 1984, p.155.

¹¹⁵ L. Pellicani, *Saggio sull'origine del capitalismo. Alle origini della modernità*, Milano, 1988, p.344, citado en N. Zapponi, *La modernità deviante*, op. cit., p.21.

¹¹⁶ S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, op.cit, p.9.

globalidad.¹¹⁷ Narró en sus novelas las perplejidades de finales de siglo con la autoridad del gran escritor que tiene un amplio círculo de lectores y sabe interpretar una clase social, una mentalidad, un estado de ánimo.¹¹⁸

Las consideraciones de Margherita encontraron espacio en su columna, “Le ore della quindicina”, donde la periodista abordaba cuestiones relativas a las últimas secuelas de la cultura científica positivista y las nuevas teorías sobre raza y antisemitismo. La recuperación que efectuó de la obra de Joseph Arthur de Gobineau no puede ser interpretada como un ataque al antisemitismo, sino que constituye una reinterpretación del concepto de raza, tema central en el debate de aquellos años.¹¹⁹ En Sarfatti la dominación de unas razas (las mediterráneas) sobre las otras iba de la mano de la reflexión sobre la relación entre la naturaleza y el hombre, la decadencia de la civilización hacia el pesimismo y la desconfianza en el papel progresista de las masas.¹²⁰ El suyo era una especie de pesimismo romántico que justificaba también la predilección que la periodista tenía por algunos artistas o autores, entre ellos Böckling, Leopardi, Novalis, Carlyle, agrupando personalidades muy diferentes entre ellas, pero que privilegiaban el elemento subjetivo, es decir, el individuo. Sarfatti consideraba la naturaleza como adversaria del hombre e interpretaba la historia como el escenario donde se producía este choque. Para ello, también redujo la lucha política a un heroico choque individual donde la clase como agente ya no tenía protagonismo. Solo el hombre como individuo destacado de la masa era el centro de la reflexión política y moral.¹²¹ En su columna, la periodista demostraba conocer bien a los escritores y pensadores de su tiempo; si el flujo histórico del que

¹¹⁷ El valor excepcional de Fogazzaro viene dado por el hecho de que su obra abarca todo el campo de la crisis del mundo católico, con especial atención a las resistencias, las fluctuaciones de la fe y la credulidad popular. Su novela emblemática es *Il Santo*, que se centra en la inspiración mística y proclama que el modernismo fue, ante todo, un movimiento espiritual. De la obra se desprende la personalidad del autor y sus componentes ideológicos: el amor romántico, la repugnancia por la lucha de clase y el respeto por las instituciones sociales burguesas. E. Goichot, “Il modernismo nello specchio del romanzo: il primato de *Il Santo*” en P. Marangon, *Antonio Fogazzaro e il Modernismo*, Accademia Olimpica, Vicenza, 2003, pp. 132-144.

¹¹⁸ Vivió realmente el sufrimiento de su época y lo transfirió a sus obras de las que emerge una profunda tragedia, pero también una fuerte vitalidad. Su narrativa está impregnada de ideas religiosas, intelectuales y estéticas que, por un lado, generaron polémicas y, por otro, le garantizaron el éxito. El público al que se dirige es una burguesía que se reconoce en los valores románticos y en los personajes excepcionales que presenta. Maria Crisostamo subraya un elemento que, plausiblemente, coincidía con la crítica que movía a Fogazzaro la misma Sarfatti, es decir, estar apegado a valores superados, a un romanticismo de influencia liberal-católica ya superado. Su ideología, que se reflejaba inevitablemente en las elecciones literarias de sus novelas, lo llevó a aislarse de su tiempo. Era católico y liberal cuando el naturalismo y el socialismo representaban el nuevo devenir. M. C. Crisostomo, *Ideologia e Arte nella narrativa dell'ultimo Fogazzaro*, Zona, Fano, 2013, pp. 67-69.

¹¹⁹ La cuestión de la raza fue un tema relevante de debate a finales del siglo XIX. La raza como producto de una fatalidad histórica que asimilaba el desarrollo de un pueblo al de una especie animal, era un interés asociado a la psicología colectiva como psicología de los pueblos y al siempre presente temor a la decadencia de las naciones. L. Mangoni, *Una crisi fine secolo*, op. cit., p.12. Aunque el darwinismo dio un nuevo impulso al tema, a diferencia de lo que afirmaba el mismo Benedetto Croce, según el cual el filósofo francés se basaba en clasificaciones naturalistas, sus teorías raciales eran anteriores a los descubrimientos de Darwin y mucho más emparentadas con la "religión romántica" que con la biología naciente. N. Zapponi, *La modernità deviante*, op. cit., p. 21. Sobre la recepción del darwinismo evolutivo y del darwinismo social en Italia, véase G. Montalenti, “Il darwinismo in Italia” en *Belfagor*, vol. 38, no.1 (31 gennaio 1983), pp.65-78. Sobre el carácter ideológico del darwinismo social, véase F. Gonzales Vicent, “El darwinismo social: espectro de una ideología”, en *Anuario de filosofía del derecho*, n. 1, 1984, pp.163-166. Para profundizar en la eugenesia y el fascismo, F. Cassata, “Eugenica e fascismo”, “Eugenica e razzismo”, en *L'eugenetica in Italia*, Bollati Boringheri, Torino, 2006, pp. 141-274.

¹²⁰ Sarfatti separó la raza mediterránea, a la que asimiló la estirpe semítica, pero también los pueblos del norte de África, de la raza negra que en su visión no podía ascender al rango de civilización. M. G. Sarfatti (El Sereno), “Le ore della quindicina”, en *Avanti!* 15 gennaio 1908, anno XII, n. 4001.

¹²¹ S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, op. cit, pp. 48-52.

hablaba se refería a Sorel y Bergson, Margherita parecía interpretar la modernidad (también en el campo artístico) como la necesidad de crear una idea o una nación en la que el elemento unificador no fuera una religión oficial, sino una religión laica del estado, de la que hablamos en el apartado anterior. Se trataba de un modernismo religioso en el que el intelectual tenía un papel activo como intérprete de la realidad y el hombre se convertía en el centro de una reflexión política y moral. Resumiendo, la sección “Le ore della quindicina”, sintetiza todo su pensamiento: del mito mesiánico hacia una patria aún no realizada, la raza como sinónimo de civilización, la patria como comunidad cultural, el filósofo como intérprete de la condición humana y artífice de la regeneración nacional y el individuo como creador de su propia felicidad.¹²² Dichas teorías constituyeron la base de la idea de modernidad sarfattiana y se tradujeron en las elecciones estéticas que Margherita defendió a lo largo de su actividad como crítica de arte, historiadora del arte, embajadora del arte italiano en el extranjero y por último promotora de artistas.

Una última anotación sobre el concepto de modernidad vincula la teoría de Sarfatti a la figura de Giuseppe Prezzolini y del grupo vociano, con quienes, como ya hemos mencionado en el segundo capítulo, Margherita compartía la idea de religión de Estado. A finales del siglo XIX, Italia fue testigo de un despertar de la cultura religiosa. El escenario de la época mostraba dos polos opuestos: por un lado, una iglesia a la defensiva, devota de la doctrina tomista y escéptica de la mejora individual del hombre. Por otro lado, un mundo católico fragmentado entre posiciones más intransigentes y nuevas corrientes modernistas.¹²³ En esa temporada tan conflictiva en el plano religioso e intelectual, se formuló la Encíclica Pascendi, datada el 8 de septiembre de 1907.¹²⁴ El periodista y escritor reflexionó sobre la idea de modernismo y sobre cómo el mundo católico se relacionó con ella. Definiendo el catolicismo como “un’autorità assoluta ed infallibile alla quale ogni dubbio sia rimesso da sciogliere, da rinvocare, da legittimare[...]in sostanza, il trionfo del collettivismo” que no puede no entrar en conflicto con el modernismo que es “spirito anarchico, spirito di critica, di individualismo, di distruzione e di coltura personale”.¹²⁵ Prezzolini, como Sarfatti, se centra en la vitalidad del individuo

¹²² Artículos consultados para el año 1908: M. G. Sarfatti (El Sereno), “Le ore della quindicina”, en *Avanti!*, 1 gennaio, 15 gennaio, 2 febbraio, 16 febbraio, 1 marzo, 17 marzo, 15 aprile, 5 maggio, 7 giugno, 1 luglio, 15 agosto, 5 settembre, 6 ottobre, 16 novembre. Con respecto al año 1909 se ha encontrado el siguiente número: 21 gennaio, consultado en: <https://avanti.senato.it/controller.php?page=progetto>.

¹²³ La iglesia se había encontrado ante la necesidad de defenderse del anticlericalismo y de un grupo de intelectuales católicos que querían sustituir el sacrificio de Dios por el de la humanidad. S. Marzorati, *Margherita Sarfatti: saggio biografico*, op. cit., p. 76.

¹²⁴ Matei Calinescu hace notar que la encíclica del Papa no era correcta desde un punto de vista exegético, ya que concebía el modernismo como una doctrina unitaria a la que el fiel debía responder con fuerza. Sin embargo, lo era en su planteamiento teórico, porque evidenciaba la incompatibilidad entre tradición y modernismo. Si bien es cierto que hay tantos modernismos como modernistas, también es cierto, continúa el crítico, que el modernismo tiene una identidad propia, aunque negativa. Esta identidad se basa en el rechazo de la autoridad y, en el caso de los modernistas católicos, en la crítica a la misma, tanto en los aspectos prácticos como teóricos. En esencia, defendiendo el elemento espiritual y atemporal de la religión contra los argumentos temporales e histórico-críticos de los modernistas, la iglesia demostraba saber explotar las connotaciones, todavía polémicas, del término modernismo, que, aparte de algunas excepciones esporádicas, nunca se había utilizado oficialmente en el ámbito eclesástico. M. Calinescu, *L’idea di modernità*, UTET, 2007, p.69.

¹²⁵ G. Prezzolini, *Cos’è il modernismo*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1908, p.19.

y restringe el enfrentamiento del mundo contemporáneo con la crisis generada a final de siglo a una confrontación entre colectividad e individualismo bajo la autoridad de la cultura católica.¹²⁶

3.2 El rechazo de la identidad judía y la relación con el catolicismo

Analizar los orígenes judíos de Sarfatti es, sin duda, de utilidad para circunscribir algunos conceptos que vuelven predominantemente en su pensamiento. Por tanto, este capítulo estará dedicado al análisis de la relación con la comunidad de pertenencia, a su educación judía, a la conexión con el mundo católico y, por último, a las referencias culturales que le transmitieron quienes fueron sus educadores.

Sus familias de origen, los Grassini y los Levi, provenían de dinastías de judíos ortodoxos de alto rango muy bien integrados en el tejido social de la ciudad lagunar. Formaban parte de una nueva élite europea que en Italia intentó renovar la tradición y abrir el país a la modernidad, para que pudiera estar a la altura de los tiempos y de los logros de otros países. El abuelo de Margherita, Marco Grassini, en la década de 1840 participó activamente en los levantamientos revolucionarios para la unificación nacional. Como muchos otros jóvenes judíos, entendió que en el país se jugaba un partido importante del que la comunidad judía no podía ser excluida.¹²⁷

El padre de Margherita, Amedeo Grassini, era un hombre muy respetado dentro de la comunidad judía veneciana.¹²⁸ Culto y rico, ejerció la profesión de abogado, dedicándose también a la actividad empresarial. Hombre de firme tradición, religioso y practicante, mantuvo excelentes relaciones con los círculos eclesiásticos.¹²⁹ La suya era una generación que se había adherido al proyecto de "nación", un ideal que ahora se hacía realidad y que, si por un lado garantizaba a la población judía la participación en el futuro del país, por otro implicaba como consecuencia la construcción de una doble identidad, la de judíos custodios de la tradición religiosa y al mismo tiempo la de ciudadanos modernizadores e italianos. Esto llevó a un conflicto bastante comprensible que se desarrolló en dos niveles diferentes: personal y generacional.

A lo largo de toda su vida, Margherita tuvo una relación conflictiva con su origen judío, muchas veces relegado al margen de su existencia, como les sucedió a otros correligionarios en quienes el alejamiento de la fe fue proporcional al crecimiento del liberalismo y el bienestar. Como veremos en

¹²⁶ En su obra *Cos'è il modernismo* Prezzolini subraya la importancia de la encíclica tanto dentro del mundo católico, como en el mundo extra católico. Contrariamente a lo afirmado por los modernistas para disminuir su efecto, la encíclica no es una expresión individual de un pontífice sino un instrumento del propio catolicismo. Así lo afirma el autor: “la lotta fra cattolici e modernisti è lotta tra principio sociale e principio individuale, fra necessità organizzatrici e bisogni interiori, fra spirito di conservazione e ardore di mutamento[...]Le risposte dei modernisti vanno considerate come ribellione dello spirito individualista a quello collettivista; come lotta dell'uomo rinnovatore contro l'uomo d'ordine”. *Idem*.

¹²⁷ La participación activa del componente judío de la sociedad en los levantamientos del Risorgimento y en la construcción política del país como ya mencionado en el capítulo 2.1, puso en marcha un proceso de secularización que condujo a la liberación de los judíos del ghetto, pero a expensas de su salida de su propia tradición. Los judíos entendieron que su única oportunidad era pensar como italianos. B. Di Porto, “Gli ebrei nel Risorgimento”, op.cit..

¹²⁸ Sobre la comunidad judía veneciana véase, S. Levis Sullam, *Una comunità immaginata. Gli ebrei a Venezia (1900-1938)*, Milán, Unicopli, 2002.

¹²⁹ Estableció buenas relaciones con el patriarca Giuseppe Sarto, futuro Papa Pio X, que apoyó económica y moralmente. M. G. Sarfatti, “Due profani e un santo”, en *Acqua passata*, op. cit., pp. 39-54.

breve, los fuertes lazos con el mundo católico iban más allá de la convivencia normal en una pequeña ciudad como Venecia, donde la comunidad judía desde épocas remotas encontró la manera de convivir con el resto de la población.¹³⁰ La supuesta conversión al catolicismo de Margherita y el rechazo del judaísmo anunciado en los años de ascenso dentro del partido fascista incluso antes de las leyes raciales, indican casi un deseo de distanciamiento, la necesidad de "no ser como los otros judíos" o, quizás incluso, la voluntad de participar en una modernidad donde la rigidez de la ortodoxia judía no tenía cabida.¹³¹ Algunos episodios familiares esclarecen el aire que se respiraba en la casa Grassini y arrojan luz sobre la ambigüedad y el conflicto con la tradición judía encontrando sus motivaciones en una dimensión generacional e histórica. Según la propia Sarfatti, su hermano Marco habría intentado suicidarse y este hecho habría sido interpretado por el conocido escritor inglés Israel Zangwill, amigo de los Grassini, como una señal evidente del malestar del joven, incapaz de conciliar identidad religiosa y modernidad.¹³² El intelectual judío utilizará este episodio en su cuento *Chad Gadya* donde, al final del libro, el joven protagonista se arroja a la laguna porque no puede elegir entre dos estilos de vida y de conducta moral. El joven Grassini se convirtió entonces en el emblema del joven judío contemporáneo en conflicto entre la tradición y la búsqueda de la modernidad. El drama del suicidio volvió a la familia y esta vez con todo el dolor que conlleva en sí mismo: fue Lina, la mayor de los cuatro hermanos, quien se suicidó, dejando una hija de la que Margherita cuidó durante mucho tiempo.¹³³ Tras un gran dolor, Lina había entablado una amistad muy profunda con Antonio Fogazzaro. En él, espiritualmente cercano al mundo católico, había encontrado ese consuelo que la ritualidad de la religión judía no había podido proporcionarle.¹³⁴

El choque generacional que se produjo en la casa Grassini es en realidad un paradigma del devenir de los tiempos, donde la cultura de los padres ligada al ghetto y las tradiciones chocaba con el avance hacia la modernidad y la consecuente desintegración de la identidad de pertenencia, en ese proceso de integración consciente y asimilación inconsciente del que habla Wieland.¹³⁵ La práctica religiosa, tal vez impuesta por los hábitos familiares, ya parecía no contener las dudas e inseguridades que naturalmente se insinuaban en los jóvenes israelitas integrados de principios de siglo.¹³⁶ Marco y Lina fueron un ejemplo de ello.

Margherita en realidad dio un paso más allá que sus hermanos en la liberación del judaísmo. El suyo fue un sincero desinterés que se convirtió en baluarte para distanciarse lo máximo posible del

¹³⁰ Kathrin Wieland reconstruye la historia judía de Venecia y subraya la centralidad de la ciudad lagunar en la memoria del judaísmo europeo. La estudiosa ve en los lugares habitados por la familia de Margherita la historia de los judíos venecianos y de la nación italiana y pone énfasis en el deseo de Sarfatti de liberarse de la historia de los propios antepasados que, en el ghetto vecchio de la ciudad, habían sido segregados, pero tolerados. Al mismo tiempo, la joven Grassini, que se consideraba hija de Venecia a todos los efectos, buscaba hacer suya esa cultura veneciana que comenzó a apreciar ya a temprana edad, y de la que la comunidad judía estaba prepotentemente excluida. K. Wieland, *Margherita Sarfatti: l'amante del Duce*, op. cit., pp. 7-17.

¹³¹ S. Urso, *Margherita Sarfatti, Dal mito del Dux al mito americano*, op. cit., pp.19-21.

¹³² M. G. Sarfatti, *Acqua passata*, op. cit., p.41.

¹³³ P. V. Cannistraro; B. R. Sullivan, *Margherita Sarfatti: l'altra donna del Duce*, op. cit., p.58.

¹³⁴ S. Urso, *Margherita Sarfatti Dal mito del Dux al mito americano*, op. cit., p. 21.

¹³⁵ K. Wieland, *Margherita Sarfatti: l'amante del Duce*, op. cit., p.5.

¹³⁶ Aunque Amedeo Grassini estaba muy ligado a las tradiciones, en la hija no hay rastro de fiestas judías, costumbres familiares o ceremonias en la sinagoga. Margherita desconocía incluso el idioma hebreo, salvo las palabras de uso común, también conocidas por los no judíos. S. Marzorati, *Margherita Sarfatti: saggio biografico*, op. cit., pp.27-28.

imaginario colectivo del judaísmo. Como prueba de ello, Sarfatti nunca separó el espacio privado y familiar (judío) de la vida pública (italiana); de hecho, en el espacio público excluyó al judaísmo como código de identidad.¹³⁷ La recuperación de la herencia judía originaria se llevó a cabo únicamente en el ámbito cultural, siempre que Margherita sentía la necesidad de nutrirse de ese rico bagaje doctrinal que es la religión judía. En ella no había rastro de orgullo de pertenencia y cuando, obligada al exilio por las leyes raciales, regresó a la identidad familiar, sería solo por no poderse definir como italiana y fascista.¹³⁸

En este sentido, sin embargo, tal vez había sido un poco ingenua, fingiendo no ver ese subsuelo de la Italia nacionalista que poco a poco se iba abriendo paso. En la Italia crispina y giolittiana, el antisemitismo estaba circunscrito a grupos clericales de tipo teológico, pero la situación en ese momento ya se había modificado sustancialmente. Margherita era todavía una adolescente cuando el caso Alfred Dreyfus saltó a las páginas de todos los periódicos; asimismo, no parecía tocada por el tema, como si no le preocupara.¹³⁹ En la década de 1920, cuando ya tenía cierto poder, mostró también una gran confianza en las declaraciones a favor de los judíos que el Duce hizo a Emil Ludwig y en vísperas del Manifiesto de la raza seguía considerando las actitudes antisemitas como una aberración momentánea de unos hombres que pronto recobrarían el sentido.¹⁴⁰

A lo largo de los años en América, la defensa del judaísmo le serviría para legitimar un discurso más amplio. Siguiendo el modelo de Gobineau, concibió la sociedad como una estructura jerárquica donde la raza blanca dominaba a las demás para evitar la degeneración. En esta línea tenemos que leer el mito del melting pot americano al cual la exiliada italiana dedicó su atención. Margherita era partidaria de la conmixción como elemento promotor de la cultura, pero en una visión que nosotros definiríamos como racista, en tanto que basada en una relación de subordinación de las razas. Retomamos el tema de la raza porque en la construcción de la civilización blanca, Estados Unidos y su líder constituyeron un modelo de referencia en los últimos años de la vida de Sarfatti que, apartada de su país, recuperó ahí la cultura judía a la que reconoció un papel central en la formación de la

¹³⁷ S. Urso, *Margherita Sarfatti Dal mito del Dux al mito americano*, op. cit, p. 21.

¹³⁸ *Ibidem*, p.22.

¹³⁹ El caso Dreyfus se convirtió rápidamente en un tema de debate para todas las clases sociales. Sin duda, Sarfatti leyó los artículos que circulaban en la prensa internacional, pero se le escapaba el significado más latente del antisemitismo contemporáneo, considerándolo un fenómeno atávico, que se repetía pero que no tenía importancia en el ámbito europeo S. Marzorati, *Margherita Sarfatti: saggio biografico*, op. cit., p.15.

¹⁴⁰ Nos referimos a algunos encuentros, patrocinados por Sarfatti, entre el escritor alemán Emil Ludwig y el Duce. En varias ocasiones, Mussolini afirmó frente al escritor que "l'orgoglio nazionale non ha certo bisogno dei deliri della razza", pero en privado, cuando Margherita le pedía una opinión sobre estas reuniones, él decía "niente d'importante". *Ibidem*, p.16.

cultura europea.¹⁴¹ El mesianismo judío se renovó en ultramar y la teoría de Gobineau se convirtió en un instrumento para superar su conflicto interno determinado por el hecho de ser judía, italiana y fascista.¹⁴²

En otra instancia, hay que considerar de manera más general la historia de los judíos italianos bajo el fascismo, que evidentemente es un tema de largo tratamiento historiográfico.¹⁴³ Aquí lo abordaremos con respecto a la información que consideramos relevante para la investigación y que ayuda a definir el papel de la intelectual judía dentro de su comunidad de origen.¹⁴⁴ Sin duda, esta relación conflictiva se caracterizó por la alternancia de fases en las que se sucedían momentos de distensión seguidos de otros de agravamiento más marcado, generalmente por cuestiones políticas contingentes. En la primera década del gobierno de Mussolini, el Duce, claramente asesorado por su consejera, trabajó para mantener unas relaciones correctas con la comunidad judía italiana, mostrándose sordo a los círculos más intransigentes dentro de su propio movimiento, y en particular a los clericales y nacionalistas que estaban presionando por una confrontación abierta. Incluso hasta 1926-1927, casi parecía que Mussolini se inclinaba por la idea sionista para recibir a los principales

¹⁴¹ En un proceso ideal de transferencia, Sarfatti cambia el enfoque a lo que ahora considera el heredero legítimo de su proyecto de unidad nacional, pero en una visión aún más amplia. El presidente estadounidense Franky Delano Roosevelt es aquel capaz de mantener un estado comunitario ordenado, fundado en la unidad moral de todo el pueblo. Mussolini, por el contrario, oficiante de la gran liturgia colectiva que ella quiso crear, no supo garantizar la unidad del pueblo italiano. En 1937 Sarfatti escribió un libro, *America ricerca della felicità*, un diario de viaje cuya justificación estaba totalmente centrada en destacar la confrontación entre una Europa en decadencia que se estaba autodestruyendo, desatando guerras contra supuestos enemigos internos, y Estados Unidos, hacia los que la escritora alimentaba las mismas esperanzas y expectativas que vio destruidas cuando el fascismo se unió con el régimen hitleriano. Reconoció en el modelo americano las características de ese mito que ella misma ayudó a construir y que ahora quería reproponer en el extranjero. Mientras Europa se desgarraba por las guerras raciales, Margherita encontró en la sociedad moderna de los Estados Unidos el triunfo de la "civilización blanca". Por lo tanto, la escritora exalta la mezcla de razas, pero reduce el melting pot limitándolo para las sociedades afroasiáticas, dignas solo de ser colonizadas. El mito americano adquiere una connotación mesiánica, herencia probablemente del sionismo revisionista, cercano a las posiciones de Jabotinsky, líder de la extrema derecha del movimiento sionista internacional. R. Fistorazzi, *Margherita Sarfatti: la donna che inventò Mussolini*, op. cit., pp. 334-335.

¹⁴² Además, cabe recordar que Gobineau es utilizado por muchos judíos con doble finalidad: por pertenecer a la comunidad internacional sin perder su identidad judía y al mismo tiempo como uno de los mayores teóricos del antisemitismo por sus teorías sobre la raza.

¹⁴³ Para el estudio del tema, véase R. De Felice, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Giulia Einaudi Editore s.p.a., Torino, 2020.

¹⁴⁴ Interesantes antecedentes sobre las difíciles y conflictivas relaciones entre la comunidad judía y el régimen nos fueron revelados por Pietro Foà, autor de una memoria sobre los años que precedieron y prepararon las leyes raciales de 1938. Pietro Foà, antes de escapar a Estados Unidos para evitar la deportación, estuvo colaborando con Sarfatti para dar forma a una versión moderada del fascismo que, de hecho, corresponde a la primera mitad del vigésimo año del régimen. Ambos padres de Pietro, Carlo e Isa Foà, formaban parte del séquito de Sarfatti, él con una columna científica en la revista *Gerarchia*, ella como secretaria y traductora de Margherita. Esto demuestra el intento de Sarfatti de sostener una línea a favor de un judaísmo políticamente moderado precisamente en la revista que nació con la intención de dar una base teórica al fascismo. R. Fistorazzi, *Margherita Sarfatti: la donna che inventò Mussolini*, op. cit., p. 138.

representantes internacionales.¹⁴⁵ Su relación con el judaísmo internacional estuvo determinada por el hecho de que temía que el movimiento sionista fuera una herramienta de Gran Bretaña en Palestina destinada a impedir la expansión italiana en el Mediterráneo oriental.¹⁴⁶ Por ello, el régimen comenzó a pensar que apoyar al movimiento revisionista de Jabotinsky podría ser favorable para lograr esta causa. Su pro sionismo aspiraba a obtener espacios de credibilidad internacional, a costa de Hitler, aumentando la tensión en los territorios palestinos.¹⁴⁷

Hubo un episodio en particular que marcó negativamente las relaciones entre el movimiento sionista italiano y el gobierno, y decepcionó profundamente las expectativas de la “dama del fascismo”, como muchos definieron a Margherita Sarfatti. En el Congreso Sionista de Milán, en el otoño de 1928, se creó una situación que cambió la configuración política del judaísmo italiano, con la afirmación de la corriente más extrema, la que rechazaba cualquier vínculo con la patria italiana y que apoyaba un antifascismo radical. La construcción del Estado de Israel fue para muchos un desafío declarado al régimen del Duce. Sarfatti estaba muy preocupada por estos sentimientos anti italianos que amenazaban sus planes de promover las razones de la integración de los judíos en la comunidad nacional. Si durante aproximadamente un siglo, es decir, desde la promulgación del estatuto albertino, los ciudadanos italianos de religión judía, que habían participado en los movimientos revolucionarios del Risorgimento y en la Gran Guerra, convivieron en armonía con sus patriotas, ahora dentro de la comunidad se había desarrollado un conflicto de identidad importante que Margherita, perspicaz en el análisis de los sentimientos colectivos, interpretó como un presagio de futuros augurios negativos.¹⁴⁸ Estaba realmente preocupada y este es un aspecto que consideramos de gran interés para comprender a fondo todas las facetas de su personalidad, así como el momento

¹⁴⁵ En primer lugar, el ya mencionado Vladimir Ze'ev Jabotinsky, amigo de Margherita por traducir al hebreo a Dante, un poeta que ella tenía en alta estima. Jabotinsky quedó impresionado por las instituciones y la organización militarista del régimen fascista, que inspiró en él la idea de construir una patria judía. Lo más probable es que conociese a Mussolini entre 1922 y 1924. En segundo lugar, una serie de figuras muy conocidas: el ya citado dramaturgo inglés israelita Israel Zangwill y la compositora y pintora austríaca Alma Mahler, que entregó a Sarfatti un dossier con los testimonios de intelectuales y políticos europeos que denunciaban el creciente antisemitismo en Alemania. Margherita prometió enviar el documento al Duce y habló con la célebre artista sobre la posibilidad de crear un fascismo internacional bajo la dirección del propio Mussolini para contrarrestar el extremismo antisemita del gobierno nacionalsocialista de Hitler. La propia Mahler, sin embargo, en su autobiografía, subraya el escepticismo de Sarfatti sobre la realización real de una “internacional negra” por dos cuestiones principales: en primer lugar, a Mussolini no le interesaba intervenir en los asuntos políticos internos de otros países y, en segundo lugar, creía que para exportar el modelo fascista italiano, era necesario animar los movimientos locales para que actuaran con moderación sobre los judíos, como estaba ocurriendo en Italia. En este momento, por lo tanto, Margherita todavía estaba convencida de que era el régimen hitleriano el que podía imitar al de Mussolini. *Ibidem*, pp. 138-140.

¹⁴⁶ Mussolini estaba convencido de que los judíos italianos debían permanecer fuera del movimiento sionista internacional y en enero de 1923 dio la bienvenida a Chaim Weizmann, presidente de la Organización Sionista Mundial con sede en Londres. Sus relaciones con la alta dirección de la organización y con las de la Agencia Judía dirigida por David Ben Gurion deben leerse como un intento de utilizar el judaísmo para favorecer la penetración italiana en Palestina, con la ambición de sustituir a Gran Bretaña en la responsabilidad de su mandato. *Ibidem*, pp. 226-233.

¹⁴⁷ Si, por un lado, Mussolini siguió negándose a reunirse oficialmente con Jabotinsky para no llamar la atención sobre Inglaterra y mantener relaciones con el sionismo oficial de Weizmann, por otro lado, entre el 1936 y el 1938, ya estaba dando un giro pro-islámico incitando a la revuelta árabe contra judíos e ingleses. Financió al gran Muftí de Jerusalén con 138.000 libras y lanzó las primeras emisiones en hebreo desde Radio Bari. *Ibidem*, p. 230.

¹⁴⁸ Sarfatti culpaba a sus correligionarios de acalorar los ánimos e introducir argumentos como la distinción de razas, identidades étnicas, nacionalidades que no tenían sentido en una sociedad perfectamente integrada con el componente cristiano y que, además, se volverían en contra de ellos. Desaprobaba que la feliz convivencia de quienes habían sido italianos durante generaciones por la cultura, la tradición y el sacrificio de sangre, se vieses socavados por culpa de unos pocos que no se sentían italianos. *Ibidem*, p. 141.

histórico que nos ocupa y que estaba a punto de convertirse en una de las mayores tragedias de toda la humanidad.

Los sentimientos nacionalistas que veían en la Tierra Santa el único espacio de identidad en el que identificarse se propagaron cada vez más, contribuyendo a ampliar el conflicto dentro de la comunidad. Aquí hay que buscar las razones que llevaron Margherita a distanciarse de su hebraísmo; como muchos judíos se encontró en una encrucijada, confundida al tener que probar su italianidad en nombre de un plan político mesiánico que rompía la unidad espiritual y moral de su propia comunidad y al mismo tiempo amenazaba la cohesión nacional. Resumiendo, Margherita se mostraba contraria al antisemitismo y al antisionismo rampante y lo hacía con una serie de artículos publicados en el *Popolo d'Italia*, con su nombre o con el de sus hijos, destinados a demostrar la contribución judía a la unificación de Italia y a refutar el mito sobre la pureza de las razas.

En definitiva, es importante señalar que hasta 1933-34 el fascismo logró mantener a raya el antisemitismo que comenzaba a moverse dentro del movimiento y que, por otro lado, también había comenzado el movimiento nacional sionista. Entonces, si Mussolini no tenía un programa político antisemita y era posible frenar los sentimientos más radicales en su movimiento, por otro lado nunca trató de refutar esas falsas afirmaciones ideológicas sobre la raza aria o bloquear la infiltración antisemita en el subsuelo del fascismo.¹⁴⁹ Ya en 1929, lo que aterrorizaba a Margherita era la perspectiva de una unión ideológica entre el nacionalsocialismo y el fascismo debido a la intensa campaña de propaganda que el líder de la República de Weimar, aún no ascendido a la cima de los destinos alemanes, promocionaba en un intento de mostrar una imagen tranquilizadora de su movimiento. Por lo tanto, el miedo de Sarfatti no se limitaba a la comunidad judía como tal, sino a la comunidad nacional italiana que era la comunidad fascista. Una vez más notamos su aguda intuición para los fenómenos que la rodeaban, en un momento en que la alianza ítalo-alemana parecía un pensamiento absurdo, supo identificar (a finales de la década de 1920) las señales de un peligro que se manifestó un poco después con toda su violencia.¹⁵⁰

En cuanto a su relación con la religión católica, las biografías de referencia generalmente han establecido que entre 1928 y 1929 Margherita Sarfatti se acercó al catolicismo. En realidad, su fascinación por la doctrina cristiana se remonta a las amistades paternas que la sumergieron en la cultura católica veneciana y, como describe Sergio Marzorati, se debe a la misma Venecia, ciudad con muchas cúpulas y campanarios, escenario de las grandes procesiones en Piazza San Marco y de los funerales que fluían silenciosamente sobre las aguas. Y cómo no mencionar las pinturas de los museos, los mosaicos de San Marco y los frescos de las iglesias que la joven Grassini visitaba regularmente. Todo le recordaba una religión colorida e iconográfica más acorde con su naturaleza.¹⁵¹ Es más complejo, en cambio, establecer si se celebró realmente el sacramento del bautismo. El mismo Marzorati, que era amigo de Margherita, afirma que la intelectual judía fue

¹⁴⁹ Por el contrario, Mussolini prestó especial atención al problema de la emergencia de los refugiados judíos tras la extensión del Reich hacia Europa Central y Oriental. Incluso después de las leyes raciales, la Noche de los Cristales (9-10 de noviembre de 1938) que marcó el inicio del holocausto en Alemania y que culminó con la Segunda Guerra Mundial, había dejado claro que la cuestión judía era una urgencia internacional. *Ibidem*, pp. 230-232.

¹⁵⁰ En la primavera de 1927, el Eje era solo una construcción teórica en la que pocos pensaban en Alemania. De Italia en general se hablaba con desprecio y los políticos alemanes no estaban interesados en esta unión. *Ibidem*, p. 161.

¹⁵¹ S. Marzorati, *Margherita Sarfatti: saggio biografico*, op. cit., pp. 28.

iniciada en la fe cristiana por Pietro Tacchi Venturi, confesor jesuita oficial del propio Mussolini.¹⁵² Sin embargo, el problema surge por el hecho de que no se encuentra el certificado de bautismo.¹⁵³ Probablemente, y a diferencia de sus hijos, Sarfatti optó por ingresar en la Iglesia católica de forma privada y lo confirma además el hecho de que en los registros del centro de la comunidad israelita no haya referencias oficiales a su abjuración. Al ser una figura pública muy conocida, Margherita prefirió cierta reserva sobre su conversión, sobre la cual tanto los círculos católicos como los judíos mantienen una comprensible reserva. La adhesión a la iglesia no fue un paso indoloro y sin conflictos internos. Aunque romana y papista, por motivos familiares debido a los contactos de su padre con el papa Pío X, como ya se ha mencionado, la propia Margherita había confiado en repetidas ocasiones sus dudas al padre Giambattista Pigato en relación con algunos pilares dogmáticos como la virginidad de María o la resurrección de los muertos.¹⁵⁴

Cronológicamente, su conversión al catolicismo como fe e institución pertenece a la primera posguerra y al fascismo cuando el imaginario católico, como el clásico, se convirtieron en un depósito del que extraer los símbolos que sirvieron de fundamento al ritual fascista. Como para la recuperación de sus orígenes judíos, también el vínculo con el catolicismo se renovó durante los años pasados en Estados Unidos: la universalidad de la religión cristiana (pero en realidad Margherita se refiere a todas las religiones reveladas y por lo tanto también al judaísmo) era el aglutinante de la idea de nación.¹⁵⁵

Sin duda, una figura relevante a la que se le otorga un papel decisivo para la conversión de la intelectual judía, fue Don Brizio Casciola, quizás el espíritu religioso más singular de Italia entre las dos guerras.¹⁵⁶ Ordenado sacerdote en 1894 cuando ya se habían levantado las primeras señales de agitación que se concretaron poco después con la Encíclica Pascendi, Don Brizio era lo que definiríamos un sacerdote entre la gente. Hombre amable y discreto dedicó su vida a los necesitados; fue suspendido e reincorporado en la iglesia oficial más veces por su adhesión a la corriente

¹⁵² *Ibidem*, p. 132.

¹⁵³ Ni en el vicariato de Roma, ni en la curia jesuita de Borgo Santo Spirito y ni siquiera en la parroquia de San Marco que era la de los venecianos. Del análisis de las agendas del Padre Venturi, sin embargo, parece que el jesuita entró en casa Sarfatti el 31 de diciembre de 1929 a las 11.30, pudiéndose identificar en esa precisa fecha y hora la ocasión en que Sarfatti había recibido el sacramento, sin demasiada publicidad. *Ibidem*, p. 86.

¹⁵⁴ *Idem*.

¹⁵⁵ Para Sarfatti el mérito de la sociedad americana es el de haber sabido construirse solo con la fuerza de la cultura occidental, que es la cultura católica. La universalidad católica es el modelo para la comunidad nacional porque transforma el ritual simbólico de la práctica religiosa en una liturgia útil para la nación. S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, op. cit., pp. 22-23.

¹⁵⁶ *Ibidem*, pp. 71-75.

modernista y por tener conferencias sobre cuestiones espirituales en casas aristocráticas.¹⁵⁷ En la temporada socialista de Margherita y en sus comienzos en el ámbito de la crítica de arte, la actitud reformista del sacerdote no pudo que ser un elemento inspirador que estimuló en ella algo que fue más allá de una mera curiosidad intelectual y que probablemente la condujo hacia la conversión. Como afirma Marzorati, Don Brizio la ayudó a entender el cristianismo mucho más que todos los modernistas que pasaron por su salón.¹⁵⁸ Se creó entre los dos una relación de afinidad incluso cuando Don Brizio declaró su neutralidad a la entrada de Italia en guerra. En aquel momento clave los dos harán todo lo posible para ayudar los necesitados de la guerra y posteriormente Margherita lo invitará a colaborar con la revista *Gerarchia*, donde Don Brizio permanecerá hasta el 1933 cuando ella ya había dejado la posición de directora.¹⁵⁹

Sin entrar en una dimensión personal de la espiritualidad o de la fe, creemos poder afirmar que su acercamiento al mundo católico tuvo un valor intelectual, además de íntimo. Ya hablamos del ámbito cultural en el que Margherita nació y se formó: un período histórico que cuestionaba las certezas científicas a las que contraponía una investigación filosófica espiritualista y un momento en el que el mundo cristiano-católico comenzó a reflexionar sobre la nueva modernidad. De ello se deduce que una religión tan marcada por el ritual como la judía no dejaba lugar a la dimensión espiritual y Margherita encontró quizás en el mundo católico, más inclinado a conciliar ritual, misticismo y sugestión, esa necesidad insatisfecha de lo sagrado.

Roberto Festorazzi subraya que la inclinación de Sarfatti hacia el catolicismo se desarrolló in crescendo y ya a una edad temprana. Por lo tanto, no hay que buscar las motivaciones de la convergencia hacia el catolicismo en la esfera política, ni mucho menos en las leyes raciales. La propia Sarfatti confesó que su educadora suiza le enseñó alemán, la antigua escritura gótica y mucho más sobre la cultura germánica. Era católica y la ayudó desde que era una niña a comprender el ambiente católico veneciano en el que vivía.

Ahora bien, aquí entra en juego el tema de la formación juvenil de Sarfatti, que exploró el mundo católico junto a sus mentores, especialmente Pietro Orsi y Antonio Fradeletto, hombres de letras y artes, tanto conservadores como católicos que acercaron a la joven Grassini al modelo de intelectual ruskiniano. El mundo católico vio con gran interés el intervencionismo social de Ruskin, estimulado

¹⁵⁷ Don Brizio (1871-1957) hablaba perfectamente inglés, francés y alemán, leía a Dante, meditaba sobre Nicola Cusano y estaba al día de los movimientos de cultura religiosa en Europa. Su primer experimento socialista fue una fundación dedicada a resanar el barrio de San Lorenzo en Roma, ciudad que dejará cuando la relación con la iglesia se complicará. Comenzará entonces sus andanzas por Italia en busca de fondos para sustentar sus colonias. Conocerá primero a Antonio Fogazzaro (a quien inspirará la famosa novela *Il Santo*) y luego entrará en casa Sarfatti, que frecuentará asiduamente. A menudo se presentaba sin ser anunciado, vendría a la casa con su pequeña maleta y la túnica sucia atrayendo las simpatías de los hijos de Margherita, fascinados por este hombre que sólo comía frutas. Y cuando se cerró una de sus colonias los Sarfatti le ofrecieron un espacio en su apartamento en Milán, en Corso Venezia, donde el sacerdote pudo seguir dando conferencias. Sin embargo, pronto llegó la prohibición de la curia romana, que no podía aceptar que se celebraran reuniones religiosas en casa de socialistas e incluso judíos. Las jerarquías eclesíásticas nunca aceptaron a este cura “anarquista”, no toleraban su actitud acogedora hacia los judíos, los ateos y en general hacia las otras confesiones religiosas. Ni mucho menos podían aceptar la presencia del cura en los círculos de intelectuales. S. Marzorati, *Margherita Sarfatti: saggio biografico*, op. cit., pp.77-80.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p.89.

¹⁵⁹ Don Brizio Casciola conocerá a Mussolini en el estudio milanés del pintor Costantini, donde se llevaban a cabo lecturas de Dante; nacerá entre los dos una estima recíproca, tanto que Casciola se adherirá a la República de Saló. *Ibidem*, pp. 85-86.

en Margherita por Antonio Fogazzaro, importante referente intelectual de la joven y figura muy apreciada en los círculos de mujeres emancipadoras.¹⁶⁰ En última instancia, y pese a que aún quede quien se muestre escéptico hacia una real conversión,¹⁶¹ en el registro de defunciones de la comunidad cristiana de Cavallasca, donde se encontraba la villa Il Soldo, residencia de verano de la familia Sarfatti, a partir del 1 de noviembre de 1961, año del funeral de Margherita, se anuncia que "Margherita Grassini aveva reso l'anima a Dio in comunione con Santa Madre Chiesa".¹⁶²

3.3 La crítica militante de los años veinte

En la tercera sección del primer capítulo esbozamos cuál era el proyecto político-cultural de Sarfatti siguiendo los acontecimientos cronológicos de la vida de Margherita, que, recién instalada en Milán, conoció a Benito Mussolini y se volvió, políticamente, hacia las filas de los intervencionistas. En este capítulo pretendemos dar cuenta de los referentes intelectuales que teorizan su lucha por el arte y la idea de una nueva nación, sustentada como hemos dicho en una concepción místico-religiosa del Estado, donde la posición del intelectual es central. En la visión sarfattiana, la función moral de la regeneración intelectual y ética de la nación debía fusionarse en el plano político a través de la búsqueda de una nueva élite capaz de encarnar la modernidad de un país en transformación; una modernidad ya no ligada, como en la Italia liberal, al optimismo progresista, sino a la nueva cultura emergente y a las nuevas corrientes filosóficas, básicamente a la cultura que se convirtió en política. Sarfatti apeló, no a la razón práctica, sino al individualismo, a la participación activa y a una suerte de religión laica que acompañara a las masas en un camino de educación. La disciplina y el espíritu de sacrificio eran centrales en esta ética nacional.¹⁶³ Como muchos de sus compañeros, Sarfatti aspiraba a una sociedad donde la clase media intelectual se elevase a clase política; con la intención de legitimar este paso, profundizó el vínculo entre la élite intelectual y el deber moral/político de la nación para el cumplimiento de la modernidad.

Vimos que su activismo político se inició a una edad temprana, así como la labor como crítica de arte, inicialmente en pequeñas revistas. El compromiso de la activista Margherita fue cada vez mayor y avanzó al ritmo del desarrollo de los acontecimientos: su militancia, entendida en el sentido más profundo de la palabra, comenzó después de la guerra cuando se pensaba en la nación como un cuerpo social compacto y orgánico, y el objetivo pasó a ser ocupar el Estado.¹⁶⁴ Durante los años veinte, Margherita concentró todos sus esfuerzos como organizadora cultural y militante fascista. Realizó una serie de intentos por encontrar un espacio donde poder expresar sus convicciones y llevar adelante esta batalla que se libraba en dos frentes: el político y el artístico. Como subdirectora de *Gerarchia* se sintió con derecho a poder hacer pública su propia estética, sugiriendo que la revista era un manifiesto teórico del partido. Y lo mismo sucedió con el grupo Novecento Italiano, que se propuso

¹⁶⁰ Sobre la influencia del crítico John Ruskin hablaremos en el siguiente apartado.

¹⁶¹ François Liffra, autor de una biografía en francés sobre Sarfatti, ni siquiera cree en un bautismo privado. F. Liffra, *Margherita Sarfatti: l'égérie du Duce: biographie*, Seuil, Paris, 2009, p. 525.

¹⁶² Citado en R. Festorazzi, *Margherita Sarfatti: la donna che inventò Mussolini*, op. cit., p. 112.

¹⁶³ S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, op. cit., p. 9.

¹⁶⁴ De hecho, como se ha indicado en varias biografías, Sarfatti fue la que presionó al propio Mussolini para realizar la marcha sobre Roma que se organizó en la villa Il Soldo, en Cavallasca, en las colinas de Como.

como movimiento artístico del nuevo estado y como vehículo de difusión de un estilo propio de la nueva Italia, un país en camino hacia la modernidad. Con la columna “Cronache del venerdì” se comprometió a legitimar el movimiento y releer la historia del arte del pasado con el objetivo de haber acuñado un nuevo canon estético político del arte fascista. Por último, pero no menos importante, la redacción de la biografía del Duce, ya iniciada en 1924, donde Margherita, ahora en calidad de biógrafa oficial, pretendía crear a posteriori una coherencia ideológica y cultural del líder del partido para justificar su figura ante el mundo entero.

Fue con el mentor Antonio Fradeletto que Sarfatti descubrió el capitalismo moderno, la lucha de clases, el culto al individualismo y el pretexto de las élites cultas en la educación de las masas.¹⁶⁵ El joven profesor le transmitió una cultura moderna que ella puso en práctica con el trabajo crítico y el compromiso político. También le transmitió la función moral del arte y la arquitectura que ella misma volvió a proponer durante el fascismo con la idea de utilizar el arte clásico en clave simbólica y celebratoria.¹⁶⁶

Como indicamos en el capítulo anterior, fue Antonio Fogazzaro el eslabón perdido para interpretar a Ruskin y la modernidad en clave católica.¹⁶⁷ Y, sin embargo, fue el pensamiento de John Ruskin el que estimuló su mayor pasión, el arte. El amor por el arte encontró su respuesta en la necesidad de armonía y belleza.¹⁶⁸ El arte tenía que expresar valores y para Margherita las teorías del gran pensador también fueron útiles en el campo de la crítica literaria, entre los círculos feministas de la filantropía laica milanesa y en su intento de fundar el nuevo arte nacional. Siguiendo el pensamiento del crítico inglés, asimiló la convicción de que incluso la crítica de arte debía ser militante. En sus textos manifestaba con claridad las tareas que un crítico tenía que cumplir: tomar una posición, no tener miedo de asumir riesgos, emocionarse y actuar con responsabilidad.¹⁶⁹ Era una labor difícil, especialmente para el crítico de arte moderno al que, a diferencia de los que se ocupaban de lo antiguo, no se le facilitaba distinguir tendencias mediocres y superfluas. Lo afirma la propia Margherita en un párrafo muy emocionante en el que define los esfuerzos y los inconvenientes a los que se enfrenta un crítico:

“Costretto a vivere spiritualmente nel relativo, riducendo l’arte a un minimo comun denominatore di sole aspirazioni, oh, chi dirà le pene del critico d’arte moderna? Può tacere di certi sforzi troppo miseri. Ma se vuole operare e influire sul vivo divenire dell’arte, dovrà tener conto dei valori minimi purché sinceri. Egli invidia, talvolta, il critico d’arte antica, la cui strada i secoli sgombrarono dal mediocre e dal

¹⁶⁵ R. Ferrario, *Margherita Sarfatti: la regina dell’arte nell’ Italia fascista*, op. cit., p. 40.

¹⁶⁶ De la lectura de *Las piedras de Venecia*, de Ruskin, publicada en Italia a partir de 1851, Sarfatti abraza la idea de que el arte, y específicamente la arquitectura, son la extensión directa de la sociedad que las produce. De ahí el papel ético de los autores que crean las obras, pero también de los intelectuales que las interpretan. Los artistas y los críticos son fundamentales en la creación del hombre fascista. *Idem*.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p.41.

¹⁶⁸ A raíz de Ruskin, Fogazzaro reflexiona sobre el poder emocional del arte, identificando en la belleza, y no tanto en el realismo, la función moral y educativa de la creación. El dolor es vehículo de transmisión de la belleza; cuando el arte lo utiliza como sujeto, entonces alcanza formas de belleza elevadas. P. Marangon, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, op. cit., p.12.

¹⁶⁹ “Questo è il compito del critico. Guai ai deboli di cuore e ai tepidi, a chi loda tutto per compiacente pigrizia o viltà, a chi non osa entusiasinarsi di nulla per insensibilità o paura! Bisogna parteggiare e rischiare [...] bisogna affrontare la natura e l’arte con l’autorità di un partito preso, istintivo e risoluto; e cimentarsi dove occorra allo sbaraglio dell’errore”. M. G. Sarfatti, *Segni, colori, luci*, op. cit., p. 119.

superfluo. [...]. Il nostro mestiere è meno infingardo. Bello, osare e rischiare sulla propria responsabilità soltanto, per una buona causa e una bella avventura; sbattere in faccia a una falsa corrente dell'opinione pubblica i documenti della sua balordaggine, e battersi, soli con la propria fede, per qualche tenace ingegno e qualche altra proibita conculcata, e ogni tanto, premio al nostro fervore, assurgiamo alle vette, dove si respira l'assoluto”.¹⁷⁰

Sarfatti compartió estas posiciones militantes con figuras relevantes como Ardengo Soffici, importante en su formación como crítica de arte, no tanto como artista sino, a su vez, como crítico de arte e intelectual, y Filippo Tommaso Marinetti, conocido en el salón milanés de la Kulishoff. Al Futurismo Margherita siempre le reconoció el mérito de haber intentado modernizar el país y rejuvenecerlo desde el academicismo de la cultura positivista de finales del siglo XIX. Si bien existen puntos en común entre el movimiento del Novecento y la vanguardia italiana, de los que hablaremos más adelante, la crítica de arte no apreciaba la destructiva violencia futurista y la desintegración de las formas que fueron su resultado en el campo artístico y literario.¹⁷¹

En 1991 Elena Pontiggia definió a Sarfatti como “il maggior critico militante che ha avuto l'Italia nella prima metà del secolo” a pesar de la falta de un texto que recogiera su producción crítica.¹⁷² Esto, evidentemente, señala que la crítica de arte de Sarfatti no fue un mero intento de celebración de la restauración itálica, y mucho menos la propaganda de un clasicismo replanteado en términos de emulación. Los fundamentos básicos sobre los que se asienta su crítica de arte serán, no obstante, objeto de un capítulo específico dedicado a ella.

En este sentido es interesante detenerse en el legado del pensamiento social de Ruskin en Italia entre los siglos XIX y XX. La visión social de Ruskin y su ataque al sistema capitalista industrial fueron asimilados en diferentes formas en el territorio italiano, pero siempre se consideró que estaban intrínsecamente ligados a sus raíces artísticas y literarias.¹⁷³ La revista *Marzocco* contribuyó considerablemente a difundir el pensamiento del crítico de Brandtwood en Italia con el objetivo de redefinir sus propios referentes culturales, alejándose del esteticismo de D'Annunzio y abrazando, sobre todo a través de una inclinación tolstoniana, la declinación ética y social del arte y la literatura.¹⁷⁴ El interés por Ruskin encaja, por tanto, en una reorientación cultural de la revista iniciada por un debate social sobre el arte que en esos años se estaba volviendo cada vez más presente en el contexto cultural italiano. Por ello, corresponde a la revista el mérito de haberle transmitido el recibimiento de Ruskin.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 104.

¹⁷¹ M. G. Sarfatti, “Tempeste nella caffetteria”, en *Acqua Passata*, op. cit., pp. 85-101.

¹⁷² E. Pontiggia, “Margherita Sarfatti. La classicità moderna come utopia di un'impossibile conciliazione”, en *Flash Art*, n. 163, verano de 1991, p. 98.

¹⁷³ Algunos subordinaron la actividad del escritor de arte y arquitectura a la del reformador social que Ruskin había vivido durante más de 10 años entre los trabajadores, gastando toda la herencia de su padre en la educación de los necesitados. Pero esta fue una elección interpretativa determinada por la necesidad colectiva de dar un fundamento ético y social al hecho artístico y literario y no es casualidad que las diversas asimilaciones en torno a la figura del teórico inglés y su realce en clave ético-social se desarrollasen en el seno de la revista *Marzocco*, una revista de arte y literatura, claramente no una revista política o de ciencias sociales. L. Cerasi, “Tra nostalgia preindustriale, ghildismo e rinascita nazionale. Il pensiero sociale di Ruskin nel dibattito nazionale culturale italiano” en *Fonti, letterature, arti e paesaggi d'Europa*, Università Cà Foscari di Venezia, pp. 362-363.

¹⁷⁴ *Idem*.

La necesidad común era la de un renacimiento artístico y literario que fuese parte de un objetivo más amplio de regeneración nacional. A partir de ese momento, empezaron las batallas por el arte que, a raíz de la reacción anti positivista, adquirieron tonos a veces agresivos. La militancia de Sarfatti es un ejemplo de ello. La crítica de arte se inscribió en este marco histórico y, como su colega Ugo Ojetti, lamentaba la falta de una literatura nacional y de una atención al arte. Evidentemente, el compromiso pedagógico de los intelectuales sirvió como ya se explicó para instruir a las masas y prepararlas para este renacimiento; ya no era posible encerrarse en círculos; había llegado el momento para el artista y el intelectual de sustentar una profunda relación entre el arte y la vida. Se trataba de llevar a la práctica una reeducación civil y estética del pueblo italiano en la línea de Ruskin y del interés que se difundió en Italia por estos temas, también transversales a los diversos partidos liberales y conservadores. La crítica de Ruskin a la economía liberal, inspirada en su escrito *Unto This Last*, pasó en el campo artístico por el movimiento Arts and Crafts que, reapropiándose de la dimensión estética del gesto creativo artesanal, pretendía recuperar el valor ético y moral del trabajo manual en contra de los procesos de industrialización y a favor de una regeneración de la sociedad. La belleza encierra una dimensión ética cuyo valor político apunta a una nueva dimensión comunitaria.¹⁷⁵

El entrelazamiento de crítica social, regeneración moral y sentimiento estético que caracteriza la obra teórica de Ruskin fue percibido en el debate italiano de principios del siglo XX y dio lugar a estos sentimientos militantes. Paralelamente, el avance del nacionalismo conllevó la idea generalizada de que el deber de la generación moderna era revivir en el alma colectiva la tradición de la belleza, que era la tradición italiana. No es casualidad que nos encontremos en un momento en el que se está difundiendo cierta sensibilidad hacia la protección del patrimonio nacional. Las luchas nacionales a favor del renacimiento itálico basadas en la tradición artística se tradujeron, con el transcurrir de los dos siglos, en un compromiso con la conservación del patrimonio que adquirió una importancia cada vez mayor tras el primer conflicto y por el que Margherita libró varias batallas.¹⁷⁶ También nacieron muchas asociaciones para la protección de los monumentos antiguos. En general y a nivel nacional fueron muchas las conferencias, reseñas y debates que acompañaron las primeras medidas legislativas. Las políticas de conservación del siglo pasado tienen sus raíces en el marco de la construcción nacional y la formación de la identidad nacional, hasta el punto de que se creó una especie de frente patriótico intervencionista en defensa del patrimonio, la belleza y el arte.

¹⁷⁵ Se trataba de vincular la belleza del arte a una dimensión ética y comunitaria que asimismo adquiriría un valor político. En definitiva, el ideal era amar el arte y la naturaleza, pero al mismo tiempo sentir la seriedad de la vida. *Idem*.

¹⁷⁶ En diferentes ocasiones pidió ayuda a su amigo Gabriele D'Annunzio para la defensa del patrimonio artístico italiano. Se sentía abandonada por la prensa y veía en el Vate un aliado válido. Juntos salvaron las logias de la Basílica del Palladio en Vicenza y de la Plaza de Faenza y lucharon contra el entierro de los Navigli en Milán. R. Ferrario, *Margherita Sarfatti La regina dell'arte nell'Italia fascista*, op. cit., pp. 173-175.

4 La poética artística de Margherita Sarfatti

La génesis de la pasión por el arte de Margherita Sarfatti nos obliga a realizar una investigación que reconstruya las coordenadas estéticas del arte y de la historiografía artística entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En sus escritos iniciales se comprende desde el principio que su inclinación es contemporánea, es decir, dirigida al estudio del arte moderno y a la promoción de la escena artística en la que participaba en primera persona. Uno de los objetivos de la investigación es tratar de recomponer la poética artística en sus escritos de crítica de arte, analizando el lenguaje, la evolución de los conceptos y evidentemente las sugerencias, las lecturas y las experiencias de las que esos conceptos han tomado forma.¹⁷⁷ Sin duda, hacer esto significa reconstruir la historia de la crítica de arte del siglo XX que en aquellos años estaba ligada a la primera gran exposición internacional de arte, la Bienal veneciana, cuyos concursos fueron un trampolín para la misma Sarfatti que dio allí sus primeros pasos como periodista. De hecho, comenzó a escribir sobre arte en 1901 comentando la Bienal de ese año con una serie de artículos. Su interés por la exposición continuó al año siguiente cuando se mudó a Milán, un ambiente culturalmente más abierto y estimulante que la obligó a cambiar de perspectiva. La reseña veneciana, sin embargo, constituirá su formación práctica convirtiéndose en una especie de laboratorio crítico que le permitió situarse en el centro de la relación entre público y artistas. Devino así la primera mujer en Italia que se dedicó a la crítica de arte.¹⁷⁸

En los artículos dedicados a la exposición ya destacan algunos conceptos que se convertirán en elementos básicos de la interpretación crítica de la autora: la unidad del arte, entendida en todas sus manifestaciones, incluyendo las artes consideradas menores; la necesidad de recuperar un espíritu fértil que pudiera favorecer el renacimiento de un renovado estilo colectivo y, por último, la lógica, entendida como la capacidad de mantener un sentido de medida y de gusto. En el dossier sobre la V Exposición Internacional de Arte se conservan unos artículos donde Sarfatti reflexiona sobre el arte decorativo:

“[...] ricostruire l'unità essenziale dell'arte nell'amorevole sentimento tra le sue forme maggiori e minori, è tale intento di cui nessuno oggi può disconoscere, non pure la elevatezza, ma la crescente necessità nella ricostituita unità stessa di rintracciare il terreno fecondo, l'unico propizio al risorgere dello stile- dello stile non stentato frutto di artificiose elucubrazioni individuali, ma vivo, ma spontaneo, ma immediato prodotto logico collettivo- anche questo concetto, adombrato in alcuni periodi della relazione, bisogna consentire a proclamare definitivo dopo l'esperienza gloriosa del passato, e quella dolorosa degli anni più a noi vicini [...] ma una cosa bisogna tenere in conto così nell'arte decorativa come in altre manifestazioni dello spirito umano: la Logica che nelle arti applicate si manifesta attraverso la forma, la

¹⁷⁷ Sarfatti empezó su carrera en el mundo de la crítica de arte a comienzos de siglo, de 1903 a 1908 publica artículos de crítica en el *Avanti!*, *Avanti della Domenica*, *Gazzetta di Venezia*, *L'Adriatico* y *Varietas*.

¹⁷⁸ La prensa de la época pone de manifiesto que los artículos críticos eran obra de literatos o eruditos prestados al arte, más interesados en presentar artículos donde el lenguaje elegante era el protagonista y a menudo faltaba también la comparación entre las obras. Sarfatti no se sustrae de esta tendencia, pero artículo tras artículo notamos cómo se desarrolla en ella un gusto estético cada vez más personal, un lenguaje que se refina, se vuelve especializado. Profundiza en los conocimientos, toman forma proyectos nuevos y ambiciosos que serán la base de la militancia a favor de un renacimiento del arte italiano en la primera posguerra. La serie de artículos fechados en 1901 sobre la IV Bienal y firmados MGS le hicieron obtener una mención de honor en el concurso de crítica organizado por la secretaria de la Bienal. C. E. Paul, B. M. Zaczek, “Margherita Sarfatti & italian cultural nationalism”, en *MODERNISM/modernity*, vol. 13, N.1, 2006, The John Hopkins University Press, pp. 888-916, p. 890.

quale a sua volta deve rivelare l'essenza intima delle cose. Anche qui la semplicità deve glorificare l'uso quotidiano dell'oggetto e una sedia richiamare il senso del riposo eliminando tutti quegli elementi decorativi che allontanano appunto dalla logica dell'oggetto. Non perdere dunque il senso della misura e del gusto, non lasciarsi affascinare “dalla mania del nuovo o dal feticismo dell'antico” [...] “Trovare un equilibrio con i bisogni e le aspirazioni di domani e di ieri”.¹⁷⁹

Podemos afirmar que con ella y con otros de su generación nació en Italia una crítica de arte militante ejercida por especialistas y modelada según el ejemplo de John Ruskin, cuya interpretación ética del arte tuvo un papel determinante en Margherita ya a partir de los primeros años socialistas. Asimismo, Sarfatti asimila desde el principio la lección del filósofo francés Hippolyte Taine, que resulta evidente en la interpretación racial que guía su análisis de la historia de la pintura y del arte en general. Sin embargo, sigue siendo constante en la intelectual veneciana un punto de referencia sustancial a la representación, que la mantiene alejada incluso de los excesos vanguardistas, apreciados inicialmente, pero nunca metabolizados hasta el final, ni siquiera después de haber admirado la *Città che sale* cuando entra en contacto con Boccioni y los futuristas. En cambio, se muestra más inclinada a Nuove Tendenze, un grupo del que formaban parte también Leonardo Dudreville y Achille Funi, futuros pilares de su Novecento Italiano.

En una forma un poco confusa y forzando los conceptos, lo que Margherita busca, después de sus primeras experiencias en Milán, y por lo tanto ya a principios de siglo, es un arte de síntesis que no se asiente sobre el registro del dato empírico, sino que se une a la tradición; un arte ético, en tanto que instrumento de elevación moral y civil, y finalmente nacional, porque es capaz de volver a proponer en la modernidad los rasgos característicos de Italia.

Entre 1916 y 1917 la crítica de arte ya tenía muy claro en su proyecto cultural y político qué lugar ocupaba el arte y cuál era su función: proporcionar un aparato simbólico que consolidara los contenidos ideológicos sobre los que debía realizarse la "revolución cultural", y por lo tanto política del nuevo estado-nación. Como ya se señaló en el primer capítulo, atribuía a la cultura un papel fundacional en la construcción del nuevo estado. El arte, que dentro del ámbito cultural era el lenguaje más político según su visión, debía presentar un sistema simbólico en el que identificarse.¹⁸⁰ Se trata de un punto fundamental en la interpretación crítica de Sarfatti porque sostiene uno de los conceptos centrales que nuestro estudio pretende analizar y sacar a la luz, es decir, que en Margherita Sarfatti cultura e ideología, arte y política, constituyen un frente unido. Su proyecto, por lo tanto, tiene como objetivo representar la nueva época, la tan buscada modernidad, pero al mismo tiempo transferir los códigos de referencia que la historia cultural de un país utiliza como agentes de formación de la identidad nacional, es decir, su pasado. En consecuencia, en esta segunda parte de la investigación el objetivo será demostrar que algunos temas clave, que resultan importantes en el proceso de interpretación crítica del pensamiento artístico sarfattiano, se proponen en los dos ámbitos de interés de la autora: el de la actividad política y el de la crítica de arte. Esto nos permite resaltar

¹⁷⁹ M. G. Sarfatti, “Rivista critica della V Esposizione Internazionale d'Arte. I. La logica e la decorazione”, *Gazzetta degli Artisti*, IX, n. 23, 20 giugno 1903, pp. 1-3, Sar.4.1.1.

¹⁸⁰ Ya en las primeras páginas de *Segni colori e luci*, aparece la idea de que el arte, entre todas las manifestaciones del espíritu, es la que se sitúa en la cima de los hechos humanos, exaltando y garantizando su perduración en el tiempo. Tiene por lo tanto un valor eterno. M. G. Sarfatti, *Segni colori e luci*, op. cit., p.3.

las influencias que han determinado algunos de sus conceptos y reconstruir las relaciones con algunas figuras de referencia de intelectuales europeos e italianos.

Ya hemos analizado los acontecimientos históricos y sociales vinculados al concepto de modernidad.¹⁸¹ En esta sección trataremos sobre las vicisitudes desde el punto de vista artístico, entrando de lleno en lo que representa la modernidad estética. La idea burguesa de modernidad refleja el ideal del progreso, la confianza en la ciencia y, por lo tanto, el culto a la razón, así como la libertad del individuo; es decir, una serie de valores que se defienden en la batalla por lo moderno. Por otro lado, en el campo de la estética, la modernidad es la que dio vida a las vanguardias, que desde el principio presentaban actitudes antiburguesas.¹⁸² A raíz de dicha premisa, en los capítulos siguientes trataremos sobre qué es la modernidad para Sarfatti y qué relación se crea entre modernidad y tradición en el ámbito de la definición de *moderna classicità*, la toma de posición hacia el Ottocento y el impresionismo, centrándonos en algunos principios que se convierten en pilares de la nueva propuesta artística de la crítica de arte, como el principio de síntesis y la relación con la belleza, cuestiones que también definen su vínculo con las tendencias contemporáneas del retorno al orden y de las nuevas corrientes artísticas. Por último, centraremos la atención en lo que puede ser visto como el manifiesto artístico de Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, publicación que encierra en sí misma todas las reflexiones expuestas en conferencias y artículos periodísticos. Esta última parte tiene como objetivo situar a nuestra protagonista en el ámbito de los estudios historiográficos de la época, poniéndola en relación no solo con el mundo de la crítica de arte, sino también con el de la literatura artística.

En la elaboración de esta segunda parte de la investigación, la consulta del material de archivo conservado en el fondo Sarfatti del Museo de Arte Moderno de Rovereto ha sido determinante para reconstruir el pensamiento de la crítica de arte, su estilo literario, que inevitablemente se adapta a los diferentes contextos lingüísticos, y su nivel de preparación en el campo de la historia del arte.¹⁸³ Sarfatti habla con profundo conocimiento de la materia y esto resulta evidente en la estrategia

¹⁸¹ El término modernismo, con que se relaciona el concepto de modernidad, no se usó en Europa antes de la ruptura entre lo antiguo y lo moderno, que alcanzó su apogeo en el primer cuarto del siglo XVIII. Debemos esperar al final del siglo XIX para que el término no sea usado en sentido despectivo y volver a la encíclica Pascendi de la que ya hemos hablado en el capítulo 3.1 para que se vuelva a atribuir a la noción de modernismo una connotación negativa. Esta alternancia de juicios terminará alrededor de los años veinte del siglo XX. M. Calinescu, *L'idea di modernità*, op. cit., pp.60-61.

¹⁸² Desde la primera mitad del siglo XIX, se puede hablar de dos modernidades que a veces entran en conflicto. Por una parte, la modernidad entendida como una fase histórica de la civilización occidental, caracterizada por el progreso científico y tecnológico, los cambios económicos y sociales debidos al capitalismo y a la revolución industrial. Por otra parte, una modernidad estética, vinculada con la percepción de la belleza y del arte. Entre los dos componentes había un constante vínculo de hostilidad, pero al mismo tiempo de influencia recíproca. *Ibidem*, p.35. Además, Calinescu se pregunta si en Italia la acepción negativa de la modernidad se debe efectivamente a la injerencia de la iglesia, o más bien, a la acción destructiva de la vanguardia, el movimiento más innovador de la modernidad. *Ibidem*, p.93.

¹⁸³ El patrimonio documental adquirido en 2009 por el Mart ha sido conservado durante toda la vida por Margherita Sarfatti. A su muerte fue confiado a su hija Fiammetta. El fondo conserva abundante documentación producida durante la actividad pública de Sarfatti como periodista, escritora, crítica de arte e intelectual, así como materiales relacionados con la esfera personal y familiar. Los documentos se remontan en gran parte a los años veinte y treinta del siglo XX y dejan traslucir la fuerte influencia de Margherita en la vida política y cultural italiana. Para todos los que se acercan al estudio de esta personalidad el Fondo Sarfatti es un terreno estimulante en el que se pueden ver los progresos, los cambios de visión, los errores y los ajustes que de vez en cuando hacen evolucionar toda su implantación crítica.

comunicativa que utiliza para describir corrientes, artistas o exposiciones. Procede con comparaciones favoreciendo así una lectura que resulta rica en información y al mismo tiempo fluida. En los primeros artículos recogemos ideas y pensamientos que se presentan en una fase embrionaria y que se mantendrán. Lo que cambiará es el enfoque de Sarfatti, que se volverá cada vez más militante: pasando de una descripción inicial de los hechos figurativos a una propuesta operativa, determinada también por el descontento con el contexto artístico italiano que, según ella, no brillaba, salvo excepciones especiales. La autora habla al lector común a través de los artículos de prensa, pero también al profesional y al estudioso, a quien dedica textos más estructurados que son en parte el compendio de un material diversificado que se dispersa entre conferencias, notas y artículos. *Segni colori e luci*, *Storia della pittura moderna* y la monografía de Daniele Ranzoni son publicaciones que ayudan a reconstruir la teoría sarfattiana y a presentarla en forma más compacta, quizás nacidos precisamente de la exigencia por parte de la propia Margherita de reunir su pensamiento.

4.1 La modernidad de la tradición

El presente capítulo pretende aclarar el punto de partida desde el que se mueve el pensamiento crítico de Sarfatti, analizando los modelos de referencia que la autora recupera en el ámbito de la historia del arte para sustentar su idea de “clasicismo moderno”. Este concepto oximorónico adquiere en la poética sarfattiana un significado importante porque, además de aludir a un crítico de arte de la época para quien la modernidad era una referencia absoluta, Charles Baudelaire,¹⁸⁴ se inserta en el ámbito de la cuestión del retorno al orden del que hablaremos más adelante y le sirve para crear una línea de continuidad en las grandes tendencias del arte italiano.

En concreto, para Sarfatti se trata de conjugar pasado y presente, extrapolar la gran tradición de la que Italia puede sentirse orgullosa y presentarla bajo una nueva luz, ofreciendo paradigmas modernos, que sepan superar esa misma tradición en un proceso de mejora de lo moderno respecto

¹⁸⁴ Citándolo en diferentes ocasiones, la crítica de arte lo llama "principe dei critici d'arte". M. G. Sarfatti, *Segni colori e luci*, op. cit., p.177. El mismo crítico francés ve la modernidad como algo compuesto por un componente transitorio y otro eterno: “[...] extraer de la moda lo que pueda contener de poético en lo histórico, [...] extraer lo eterno de lo transitorio. [...]La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”. C. Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Alción Editora, Córdoba, República Argentina, 2005, pp. 33-34. Consideramos que son muchas las afinidades entre Sarfatti y el gran poeta. El trinomio tradición-modernidad-eterno que está a la base de la relectura de la tradición, en clave contemporaneística, aportada por Sarfatti, nos remanda inevitablemente a las consideraciones del escritor reiterando una y otra vez a lo largo del texto las imbricaciones entre los dos elementos. Así en la teoría de lo bello que se compone de dos elementos: uno “eterno, invariable [...] difícil a determinar” y uno “relativo, circunstancial, que será, [...] la época, la moda, la moral, la pasión” *Ibidem*, p.18.

a lo antiguo para llegar a lo eterno.¹⁸⁵ Es este principio el que conllevará un arte verdaderamente contemporáneo, prescindiendo del tema representado. El arte no debe ser un informe periodístico, ni una imagen de la realidad inmediata, será el tiempo el que indique su carácter de definitivo, porque todas las manifestaciones artísticas son, según Sarfatti, reflejo de los acontecimientos cotidianos y, sobre todo, a los artistas contemporáneos se les encomienda la tarea de hacer evidente esta peculiaridad.¹⁸⁶ Los antiguos, por el contrario, instintivamente dotados de un sentido de la seguridad que les falta a los modernos, no tenían que cumplir esta tarea: “non pensavano di dover chiedere all’arte la ripercussione immediata degli episodi e delle ideologie del giorno. Le tracce ne erano involontarie, e perciò doppiamente significative”, porque, continúa la autora, “solo con il tempo (l’arte) diviene ciò che il tempo tarda a distruggere: legge biologica e psicologica”.¹⁸⁷ Sarfatti aporta así a su idea también una reflexión sobre el tiempo, según una urgencia propia del siglo XX.¹⁸⁸ Pero a este proceso de “transformación” de lo moderno a lo eterno se llega con una “concentrazione meditativa di tutto l’essere” y a través de la comunión de las artes que Margherita concibe en toda su unidad.¹⁸⁹

Alrededor de 1919 Sarfatti poseía ya una visión crítica definida y un claro proyecto de militancia, hasta el punto de que encontraba en el panorama de los artistas italianos contemporáneos algunos nombres en los cuales identificaba las características que según ella debía poseer el nuevo arte. En el catálogo para las exposiciones de Tomescu y Martini declara lo que es su credo artístico: “L’arte è

¹⁸⁵ El significado profundo del concepto de "clasicismo moderno" que nos propone Sarfatti es el de una búsqueda de los orígenes de la cultura mediterránea, para ir a recuperar algunos elementos característicos que se han perdido y que Margherita encontrará en algunos artistas contemporáneos de los que será la más ferviente defensora. Como señalan algunos estudiosos, esta idea también se relaciona con las vicisitudes biográficas de la crítica de arte y sus orígenes judíos de los que ya hemos hablado en el tercer capítulo. Simona Urso ve una referencia al judaísmo en la idea de la mujer como garante de la tradición y Elisabetta Barisoni recuerda que, en general, el vínculo con la religión y, por lo tanto, también con el cristianismo, es una clave de lectura para la comprensión de este concepto que en Sarfatti asume los caracteres de originalidad. Sarfatti aspiraba a presentarse como representante de la crítica de arte nacional y por eso accede a todo el sistema cultural occidental, desde el misticismo judío hasta la simbología cristiana e incluso el platonismo del que hablaremos, para extrapolar sugerencias que pudieran ser útiles en su crítica. Y, sin duda, la ayuda un poeta muy querido como es Dante que, en el canto XI del Infierno había establecido una especie de filiación entre el arte y Dios. Sin olvidar a Leonardo que en la Difesa delle Arti Liberali definió el arte como imitación de la creación que a su vez era una irradiación de la belleza divina. S. Urso, *Margherita Sarfatti Dal mito del Dux al mito americano*, op. cit., pp. 98-99; E. Barisoni, *Viaggio alle fonti dell’arte*, op.cit., pp. 26-27. Al sumo poeta cristiano, definido como el padre de los críticos del arte moderno, incluso superior a Baudelaire y al genio del Renacimiento italiano, Sarfatti dedicará una serie de conferencias. M. G. Sarfatti, *Conferenza Dante e Leonardo*, [1937], Sar.3.3.62

¹⁸⁶ El arte debe ser valientemente arte de su tiempo, no en el sentido material de las cosas representadas, sino en un significado oculto que solo el tiempo con su distancia hace visible “il tempo distrugge ciò che fu edificato senza di lui”. M. G. Sarfatti, *Daniele Ranzoni*, Reale Accademia d’Italia, Roma, 1935, pp. 123-124. Una y otra vez nos llama la atención un paralelismo con Baudelaire: “Ha existido una modernidad para cada pintor antiguo [...] para que toda modernidad sea digna de convertirse en antigüedad, es necesario que la belleza misteriosa que la vida humana involuntariamente le imprime haya sido extraída”. C. Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, op. cit., pp.34-35.

¹⁸⁷ M. G. Sarfatti, *Segni colori e luci*, op. cit., pp. 6-8.

¹⁸⁸ Como recuerda Massimo Bontempelli: “Il compito più urgente del secolo ventesimo sarà la ricostruzione del tempo e dello spazio” M. Bontempelli, “Giustificazione” en *900*, n.I, Roma-Firenze, autunno 1925, citato en E. Barisoni, *Viaggio alle fonti dell’arte*, op. cit, p. 39.

¹⁸⁹ La pintura, la escultura, la música, las artes decorativas y sobre todo la arquitectura, que Sarfatti considera la más concreta de las artes al responder a las necesidades materiales del hombre y al mismo tiempo la más abstracta y directa al atender a sus aspiraciones morales, constituyen un frente compacto. Incluso hablando de la pintura, que en la poética sarfattiana, ocupa un puesto de honor y es el tema principal de su libro *Storia della pittura moderna*, Sarfatti se refiere al arte pictórico con una terminología que nos lleva a la arquitectura, interpretando los lienzos como estructuras arquitectónicas. M. G. Sarfatti, *Segni colori e luci*, op. cit, p.8.

unità, coordinazione e gerarchia: sacrificio dell'inferiore al superiore, rinuncia di quanto è meno importante a pro di quanto lo è maggiormente”.¹⁹⁰ Este es el principio de síntesis característico del arte mediterráneo, afirma la autora, que recupera en la esencia clásica, desde los egipcios a Masaccio, de Tintoretto a Fattori, pasando por Ingres y Renoir, hasta Cézanne y Medardo Rosso, los fundamentos que deben constituir un nuevo devenir artístico. El principio de síntesis se remonta al estudio del pensamiento de Ruskin al que la autora se acercó a una edad temprana y que, como ya se mencionó, tiene lugar por mediación de Antonio Fogazzaro. La idea de la síntesis como principio totalizante que elimina lo superfluo para volver a concentrarse en el sujeto se basa en la "ley de la dominación" que Ruskin enuncia en *Elementi del disegno e della pittura* a su vez deducido del pensamiento vitruviano y del concepto de perfección de Leon Battista Alberti basado en la unión ordenada y armónica de las partes.¹⁹¹

El modelo de perfecta armonía de las partes solo puede ser el mundo clásico y el arte mediterráneo, que siempre han constituido una especie de ancla de salvación para las estaciones decadentes de las artes.¹⁹² Con una explícita intención ideológica, Sarfatti teoriza sobre la distinción entre arte mediterráneo y arte nórdico atribuyendo a uno y a otro algunas características técnicas y formales. Sin lugar a dudas se trata de elementos distintivos determinados por el ambiente y el lugar donde nacieron o trabajaron los artistas, pero no podemos pretender que no estén determinados por las teorías raciales que afectaron su pensamiento.¹⁹³

El arte de la gran tradición mediterránea daba importancia a los valores espirituales y de síntesis, y por lo tanto a los valores técnicos y "conceptuales", mientras que en el arte septentrional, o en aquellas épocas en que prevalecieron las características de una visión “nórdica”, los elementos del análisis se separan del modelo clásico y van en busca de nuevas manifestaciones individuales, sobre todo en la pintura. Recordemos que Sarfatti era veneciana de origen y por eso no olvidaba la pintura

¹⁹⁰ A la idea de esencialidad y simplificación de lo real para llegar a la purificación del mismo y, por tanto, a la belleza inmutable, se une el principio de síntesis basado en el equilibrio y las proporciones de las leyes clásicas. M. G. Sarfatti, “Le esposizioni Tomescu e Martini a Milano”, en *Il Popolo d'Italia*, 28 de enero de 1919, Sar. 4.1.8.

¹⁹¹ Ruskin dedica un capítulo entero a lo que llama la ley del predominio, introduciendo desde el principio la idea de la unidad de la composición, que solo se puede obtener a través de una estructura jerárquica de los elementos: “Siccome lo scopo principale della composizione è quello di stabilire l'unità: e cioè fare di molte cose un sol tutto, il primo modo di ottenere questo scopo consiste nel far sì che una forma sia più importante delle rimanenti; e che le altre si raggruppino con essa in posizioni subordinate”. Todos los elementos deben estar subordinados y calibrados entre sí: por lo tanto, debe haber un elemento principal al que los demás se atengan según un criterio de equilibrio. Esto, dice Ruskin, es el principio básico de la ornamentación más simple. Todas las buenas pinturas tienen una masa de color o de volumen que prevalece, pero no debe haber una parte que sea excesivamente dominante y rompa la armonía general. A la ley del predominio se une una serie de otras leyes que tienen por objeto principal la unidad de la composición. A pesar de que Sarfatti no entra en los detalles de un discurso tan técnico, nos parece evidente el paralelismo con Ruskin. J. Ruskin, *Elementi del disegno e della pittura*, Fratelli Bocca, Torino, 1898.

¹⁹² Especialmente la tradición artística italiana, que, según Sarfatti, después de un momento de entumecimiento se acerca al modelo helénico, comenzando con Cimabue, Giotto y Nicola Pisano para llegar después a Miguel Ángel, Rafael, Leonardo y Tiziano que a través de Roma se remontan a Grecia. M. G. Sarfatti, “Il più grande pittore moderno Giotto il cubista”, en *Roma*, 24 novembre 1926.

¹⁹³ Ya mencionamos la influencia de Joseph Arthur de Gobineau en la formación de las teorías raciales. Sin duda el filósofo francés Hippolyte Taine resulta fundamental en ese sentido en el campo de los estudios históricos. Taine afirmaba que una obra de arte, como hecho histórico, se determinaba por una serie de condiciones físicas ambientales que tenían en cuenta elementos como la raza, la posición geográfica, el clima, el momento histórico, todos los componentes que explicaban las variaciones de estilo y las diferencias entre las escuelas nacionales, pero también los caracteres particulares de las obras individuales. O. Rossi Pinelli, *La storia delle storie dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, pp. 213-214.

plástica que por su naturaleza enfatizaba los valores de tono, claroscuro y cuerpo, o sea la tercera dimensión de la pintura mediterránea y principalmente italiana. En sustancia, en la tercera dimensión el color rompe el plano en líneas y, por el contrario, en el arte donde la luz predomina se suavizan los ángulos y se da una secuencia unitaria a los planos.¹⁹⁴

También divide épocas históricas estableciendo el predominio de una u otra forma artística. Así, los siglos XVI y XX son momentos de síntesis en los que el arte italiano domina sin oposición gracias a las *signorie* iluminadas que gobernaron en ese momento, el Renacimiento y el Fascismo. El siglo XVII representa un momento difícil para un país devastado por la dominación extranjera y todavía profundamente dividido. Este será el siglo en el que España dominará. El siglo XIX, en el que la idea de nación se concreta, pero todavía falta el concepto de patria, es visto como un momento de cambio.¹⁹⁵

Sarfatti pasa revista a los autores más significativos, de Niccolò Pisano, “che primo in Italia ritornerà fra noi a volgere lo sguardo alla bellezza pura, alla venustà delle forme antiche ed eterne” al más moderno entre los antiguos que resulta ser Giotto. El pintor florentino, considerado el fundador del movimiento renacentista, solo podría haber sido superado por Leonardo, si este último no se hubiera dejado fascinar por los misterios de la ciencia y se hubiera dedicado más a la pintura. La modernidad de Giotto es otra cosa, es la que pretende encontrar Sarfatti: es formal y espiritual al mismo tiempo y se explicita mejor en la Cappella degli Scrovegni, donde las pinturas remiten a los esquemas tradicionales de derivación bizantina que proceden de la basílica de Torcello y de San Marcos en Venecia.¹⁹⁶ Y luego Giorgione, Leonardo, Michelangelo, “vertice insormontabile della pittura classica italiana”,¹⁹⁷ sin olvidar a Caravaggio, cuya genialidad fue recogida más en el extranjero que en Italia.¹⁹⁸ La única culpa de la gran tradición renacentista italiana fue haber puesto la pintura en el caballete y haberla hecho en cierto sentido más “fría”.

¹⁹⁴ En un artículo de 1956 publicado en la revista *Roma* la periodista especifica que los pueblos germánicos y eslavos tienden a la pintura gráfica, más descriptiva en los pueblos del norte, más decorativa y colorista en los pueblos orientales eslavos. Puntos de encuentro de las dos tendencias, la búsqueda alemana del signo expresivo y el sentido colorista de los rusos, con algunos maestros que destacan: Oscar Kokoschka, cuya genialidad no se discute, Max Liebermann, glorioso émulo de los impresionistas franceses, el grupo de Die Brücke, Paul Klee y Otto Dix, máximo representante de la vanguardia alemana. M. G. Sarfatti, “Nella pittura tono, colore, luce”, en *Roma*, 30 gennaio de 1956, Sar. 4.1.39.

¹⁹⁵ M. G. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, op. cit., pp.124-126. La atribución de mérito dada al estilo de un determinado país, en una determinada época, es una constante en la obra de la autora. También se reiterará en el prólogo a la primera exposición del Novecento Italiano.

¹⁹⁶ M. G. Sarfatti, “Il più grande pittore moderno Giotto il cubista”, en *Roma*, 24 novembre 1926. Además, en los apuntes para una conferencia sobre Dante y Leonardo, la autora añade que con Giotto la pintura ya no consiste en una representación formal, sino en una expresión concreta inmediata y directa de lo interior e íntimamente sentido. M. G. Sarfatti, *Conferenza Dante e Leonardo*, [1937], Sar.3.3.62.

¹⁹⁷ En unos apuntes conservados en el Archivo Sarfatti, contando una anécdota sobre la visita de Anatole France a la Capilla Sixtina Sarfatti nos da testimonio de la cualidad sintética de la pintura del maestro. Describiendo la abundancia de detalles y figuras para las que Miguel Ángel se inspiró en los mosaicos romanos, afirma “ma poi si persuase certo che, dal basso, quella ricchezza spariva, e si accentuò, concentrò nel fulcro di poche grandi figure, aggruppate in composizioni di sintetiche linee maestre”. Precisa en concreto cómo el pintor modeló el yeso, esfumó las sombras y los relieves, con la pincelada amplia e invisible que plasmaba la redondez del color y de la luz “questa sempre crescente semplificazione, che è il cammino sempre ascendente dell'arte, si constata anche attraverso alcuni lievi pentimenti, un vestito a rigoni bianchi e gialli, nel gruppo di Davide e Golia, preparato a disegno di broccato poi lasciato invece e compiuto invece così liscio“. M. G. Sarfatti, *A tu per tu con Michelangelo*, Sar. 3.3.13

¹⁹⁸ Entre otros, los hermanos Le Nain, el flamenco Gherardo delle Notti, Velazquez y por último Rembrandt, que sabrá sacar de la enseñanza de Merisi sus propias conclusiones. M. G. Sarfatti, “Caravaggio il feroce”, en *Roma*, 13 de mayo de 1955, Sar.4.1.72.

Storia della pittura moderna empieza con un resumen de los acontecimientos artísticos de la pintura del siglo XIX, que en sus comienzos se dejó llevar por el tema mitológico y la impresión neoclásica, pero inmediatamente después cambió bajo el impulso de un romanticismo analítico que buscaba la verdad y la investigación a toda costa.¹⁹⁹ La fractura se produjo en 1860, cuando un grupo de artistas franceses inició una investigación que buscaba en la realidad científica y objetiva, y no solo en la visión aparente, las referencias de la técnica.²⁰⁰ El siglo XIX para Sarfatti conduce a una nueva renovación en las artes y el Ottocento lombardo en particular le sirve para buscar una línea que constituya un precedente y una continuidad con la naciente poética novecentista con el fin de subrayar una nueva supremacía italiana que del Renacimiento nos lleva hasta Faruffini,²⁰¹ Cremona²⁰² y Ranzoni, máximos representantes de la Scapigliatura lombarda²⁰³ como modelo de este nuevo renacimiento. Sarfatti dedicará una biografía entera a Ranzoni,²⁰⁴ que, contrariamente a lo que se suele pensar, fue quien influyó en el que será considerado el fundador de la escuela, Tranquillo Cremona. De temperamento totalmente diferente a Cremona, extrovertido el uno, y por naturaleza propenso a la

¹⁹⁹ El siglo XIX se abre con un impulso inicial hacia la “verità documentaria” de episodios históricos o exóticos (Gros, Gericault, Hayez), para seguir con la “verità drammatica” de episodios teatrales (Delacroix, Bertini, Faruffini), y llegar por último a la “verità psicologica” del paisaje íntimo (Corot, Millet, Daubigny, Fontanesi) y a la “verità obiettiva” de episodios contemporáneos (Fattori, Induno, Courbet). M. G. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, op. cit., p.18.

²⁰⁰ *Ibidem*, p.20.

²⁰¹ Federico Faruffini (1833-1869), colorista romántico, no tuvo la valentía, en el arte como en la vida, de llevar adelante con fuerza sus elecciones. Influenciado por Corot, estaba atormentado por tener que encerrar el color en la composición. En una época en la que Fattori sobresalía, no supo manifestar la solidez que en cambio mantenía este último. M. G. Sarfatti, *Segni colori e luci*, op. cit., pp. 77-81.

²⁰² Tranquillo Cremona (1837-1878) fue el pintor de las aristocracias intelectuales que comenzaron a interesarse en él y le dieron la fama que, unida a un espíritu cautivador, le permitieron situarse en la cima del movimiento. Sin embargo, al artista le faltaba una cierta originalidad, o más bien, la capacidad de intuir esos vientos nuevos que en cambio Ranzoni percibía bien. Sarfatti subraya también la fraternidad que había entre los dos artistas que se mostraban solidarios. El mismo Cremona hablaba de Ranzoni como de un maestro que le había “abierto los ojos”. M. G. Sarfatti, *Daniele Ranzoni*, Reale Accademia d'Italia, 1935, op. cit., pp.139-149.

²⁰³ Otros componentes del grupo serán: Gaetano Previati, originario de Ferrara, que al llegar a Milán hará suya una pintura suave y redonda, abandonando la línea seca y precisa de las pinturas de su tierra. Se convertirá en poeta de una sentida espiritualidad que lo envuelve todo en sus obras. Y, finalmente, Emilio Gola, artista refinado y sensible que, dotado de espontaneidad, nunca ha ocultado un cierto matiz de aficionado. Despreciando la técnica, muestra un dibujo nunca aproximado, sino deficiente y dificultoso. Después de Ranzoni, Emilio Gola se considera un gran maestro en la representación de la mujer, nunca presentada con vulgaridad, incluso en su desnudez. Señora o plebeya, la mujer de Gola es una mujer moderna, libre y elegante. M. G. Sarfatti, *Segni colori e luci*, op. cit., pp. 92-103.

²⁰⁴ La biografía de Daniele Ranzoni (1843-1889), además de dar testimonio de la vida y de la carrera del desafortunado pintor, nos describe muy bien la Milán de finales de siglo. Una ciudad en la que acababa de concretarse el proyecto de unidad nacional y por eso se respiraba un sentimiento de cansancio que siguió a la liberación del país que, de aspiración romántica, se había convertido en conquista real. Una Milán que ya se daba un aire más desenfadado, pero que seguía en una fase de transición, donde todavía no había nada realmente notable en el panorama artístico. El mismo término scapigliati, que remite a una ridícula rebelión contra el orden, demostraba un desprecio por la burguesía y la falta de una visión orgánica estructurada para el movimiento que, según la autora, no comprendió ni siquiera la importancia de las palabras, considerando que la elección de un nombre para un grupo era una elección de bandera. M. G. Sarfatti, *Daniele Ranzoni*, op.cit.

tristeza el otro, Ranzoni nunca será reconocido en todo su valor.²⁰⁵ Es Sarfatti quien reconstruye su genealogía haciéndole descender de una progenie que va de Luini, Correggio hasta Leonardo. Es el artista que describe plenamente el principio de equilibrio que buscaba la autora. Poeta de la mujer de su tiempo que representaba siempre a medio busto, tratando de minimizar los pesados y barrocos vestidos de la época, el pintor lombardo afirmaba un concepto querido por Sarfatti, es decir, que la línea en la naturaleza no existe, es un efecto de luz. La realidad no se puede circunscribir en una línea definida; él pintaba con volúmenes redondeados y no con contornos, modelando los bordes del cuerpo sólido en la atmósfera de luz, agua o aire.²⁰⁶

En nuestra opinión, la crítica de arte no se dirige al contexto milanés por una elección de gusto. En efecto, la Scapigliatura lombarda es una tendencia autóctona que se abrió camino cuando la tendencia dominante era, en cambio, la de los Macchiaioli, que se difundieron primero en el ámbito napolitano y, posteriormente, en las regiones del norte. Aparte precisamente del ámbito lombardo que partía de opciones artísticas diferentes (la pintura de Pavía) y que supo conquistar su propio espacio en el mundo del arte.²⁰⁷ La Scapigliatura para Margherita era un grupo de genialoides del que salió grande solo quien supo separarse a tiempo. Y sin dejar de lado a Fattori,²⁰⁸ autor capaz de renovarse y al mismo tiempo mantenerse fiel a sí mismo, la autora confiere al grupo de los scapigliati la capacidad de haber absorbido realmente el romanticismo, de haberlo comprendido espiritualmente y hecho suyo, de manera espontánea sin repetirlo como una moda de la época o siguiendo los fríos modelos de otros tiempos.

Por otra parte, el grupo lombardo, por proximidad geográfica, era el que más había sufrido de la tendencia romántica. El mismo Leonardo, afirma Margherita, una vez llegado a Milán transformó su técnica lineal y compacta en transparente y suave, según el principio reiterado de que somos el resultado del lugar donde vivimos y cuyas peculiaridades absorbemos.²⁰⁹ Además, hay que decir que,

²⁰⁵ Sarfatti sostiene que el artista lombardo nunca perteneció realmente en la Scapigliatura. Estaba fascinado por las obras de Antonio Fontanesi, que quizás conoció personalmente a la Academia de Brera. De todas formas, Ranzoni logró transportar en la retratística lo que Fontanesi expresó en el paisaje: "il fremito della luce e dell'aria sulle cose, bagnate nell'atmosfera ambiente". A través de Corot, Daubigny y Rousseau, Ranzoni trasladó el sentimiento de modernidad a la pintura lombarda. Se convirtió casi en un retratista de moda en el Londres de finales de los años 70, pero su desahogo se produjo en la pintura de paisaje donde, pese las evidentes influencias románticas de Piccio Bergamasco, el pintor se abre a una nueva libertad. En Daniele Ranzoni el color, de gran calidad, se subordina a los efectos de claroscuro, mostrando la maestría alcanzada por el artista en la composición y distribución de las masas. Fue un pintor de síntesis moderna que repetía "non bisogna mai fermarsi ai particolari, ma vedere e rendere nelle cose l'insieme". Esta era una visión revolucionaria en una época que había olvidado este principio clásico básico. De él sacó inspiración la religiosidad solemne de Gaetano Previati y ese sentido de introspección psicológica debida al uso del claroscuro, de un artista que aparentemente lo condena, pero que sin saberlo a él se inspira, Medardo Rosso. M. G. Sarfatti, *Segni colori e luci*, op. cit., pp. 81-91.

²⁰⁶ Entrando en el detalle de cuestiones técnicas, Sarfatti da una definición de línea que excede el aspecto meramente estilístico para desembocar en un significado "otro" que convierte al hombre y su idealismo en el centro de todo. La línea, de hecho, que no existe en la naturaleza, es precisamente el esfuerzo supremo del hombre "per purificare nella sua essenza l'innumerabile casualità della forma". El tema de la línea se vuelve preponderante en varios escritos de la autora como un medio creado por el hombre para dar forma a su visión de la realidad, sin imitaciones ni aproximaciones, pero con el fin de alcanzar una belleza eterna, como siempre ha sido en la gran pintura italiana y como hoy se encuentra en su movimiento. *Ibidem*, p. 202.

²⁰⁷ Sobre Macchiaioli y Scapigliati, R. Barilli, *Storia dell'arte contemporanea in Italia*, Giulio Einaudi Editore s.p.a, Torino, 2014.

²⁰⁸ Considerado por la escritora un pintor moderado, que se benefició de la experiencia adquirida y en este sentido clásico. M. G. Sarfatti, "Tranquillo Cremona e l'eroico Ottocento", en *Il Popolo d'Italia*, 5 maggio 1929, Sar. 4.1.13.

²⁰⁹ *Idem*.

al centrarse en el contexto artístico milanés, la escritora afirmaba así también su centralidad en el ámbito de la crítica de arte, ya que trabajaba y vivía en Milán, centro cultural vivo e internacional donde además formó su grupo.

Entendemos que esa es la razón sustancial por la cual se centra en un movimiento que nunca se consideró entre la máxima expresión del arte. Se desprende que su interpretación es bastante forzada y tal vez incoherente. Además, Sarfatti construye bien su línea de continuidad y a través de los *scapigliati* llegamos a aquellos artistas del contexto milanés que hoy en día continúan en este recorrido hacia la síntesis. Medardo Rosso, en primer lugar, que es el artista de la emoción, centro focal de todo su arte como él mismo afirmaba en varias ocasiones.²¹⁰ Su originalidad le hizo sentirse aislado e incomprendido como los grandes artistas, pero también constituyó su nota distintiva. Sarfatti nos advierte que hay que tener en cuenta que en Rosso la influencia leonardesca es evidente: el juego del claroscuro y el equilibrio de los volúmenes que se desprende del contorno cerrado recuerdan la pureza clásica. Las veleidades revolucionarias de Rosso encuentran eco en antiguas aspiraciones que nos llevan a la estatuaria egipcia y etrusca por la sencillez desnuda y franca que tanto aprecia el autor. El maestro llega a la síntesis a través de la simplicidad y una religiosidad inconsciente que lo coloca como continuador de la gran tradición religiosa, por lo profundo y sincero que es su antimaterialismo y su sentimental humanismo.

“[...] la sensibilità nella sua arte ha la parte maggiore. Vi è in lui un coraggio austero, una scienza e un'esperienza profonda, che gli permettono di dare alle forme della sua sensibilità espressioni schiette senza nelle magnifiche ni definitive. Egli butta via, e scarta sdegnosamente proprio tutto quanto é proprio facile e secondario ed esteriore della abilità della riflessione per scavare e approfondire sino a la co la commozione, da cui scaturisce l'opera d'arte [...] c'è qualcosa di messianico nelle apparizioni ch'egli cerca attraverso la cera, o il bronzo. [...] A chi ben guardi, il mistero dello spirito é fissato con il gioco della luce nella materia, attraverso segni definiti, bene concreti e sicuri. Segni alla loro che a modo loro sono fermi quanto quelli di un Donatello. La sublime testa dell'Ecce Fuez, specialmente è grande come una scultura egizia del tempo dei Faraoni. Come essa, tralascia tutto il superfluo, e si attiene al solo essenziale”.²¹¹

En Medardo también el color se convierte en una emoción subjetiva y la unidad de medida es el hombre, lo que recuerda el humanismo que Sarfatti explica a través de la metáfora del Teeteto.²¹² Arturo Tosi es lírico por naturaleza y por educación. Es el mejor ejemplo de que el impresionismo es un camino a través del cual el artista debe pasar para aprender y continuar. En los cuadros del Tosi la lección impresionista está presente, pero el aire no disuelve la atmósfera y los cuerpos permanecen

²¹⁰ En sus inicios como pintor, se encuentra inmediatamente demasiado limitado por esta disciplina que no satisface su sueño de dar calor a la materia a través del aire y la luz. Ni tan siquiera el bajorrelieve lo satisface, con las figuras constreñidas y rígidas sobre el fondo. M. G. Sarfatti, *Segni colori e luci*, op. cit., pp.104-119.

²¹¹ Estas son las palabras pronunciadas por la crítica de arte en el prefacio a la primera exposición del reconstituido Novecento. El subrayado corresponde a las partes suprimidas por la autora en el texto original. M. G. Sarfatti, *Prefazione I Mostra '900 Milano e giudizi singoli artista* [1926], Sar. 3.3.33.

²¹² Recordando el diálogo de Platón, la escritora pretende remarcar la idea de que para el artista, de origen turinés, el hombre es la medida de todas las cosas, cuya apariencia no es más que la impresión humana. M. G. Sarfatti, *Segni colori e luci*, op. cit., pp. 204-205.

sólidos.²¹³ Tosi es en cierto sentido el punto de contacto con la generación siguiente, la que formará el grupo de los Sette pittori del 900. Su primera temporada impresionista va seguida de una temporada diferente, que vuelve a la línea, a la composición, a la recuperación de los antiguos y al clasicismo. De hecho, según Margherita, su mejor momento. Los siete artistas a los que se refiere son Dudreville, Bucci, Sironi, Funi, Oppi, Marussig, Malerba. En ellos se realiza una búsqueda que para la escritora conduce a una meta unitaria: forma clara, compostura y exclusión de lo arbitrario y lo oscuro. Y quizás también pueda llegar a lo humano. La propuesta de esta generación es una pintura que se esfuerza, que no ha alcanzado esa seguridad del oficio por la que muchas cosas se dan por descontadas; es más, que ve la propia pintura como un fin y no como un medio como en el caso de la vanguardia.²¹⁴ Pero del grupo de Novecento Italiano que concretó el proyecto político de Sarfatti hablaremos en el último apartado.

En este análisis del siglo XIX no puede faltar el estudio y la reflexión sobre la pintura francesa que la crítica amaba y también conocía bien gracias a los repetidos viajes. Desde Francia, la pintura moderna se propagó a Italia a través de la influencia de unos maestros que aspiraron a una nueva expresión clásica:

“Alla corte imparruccata di un Luigi XIV, tutta sussiego ed etichetta, capitarono un bel giorno nella galleria degli specchi a Versaille, una serie di quadretti: opera dei petit-maîtres olandesi e fiamminghi, rappresentavan l'irruzione stonata e stridente, fra quelle mura, del terzo stato che si affacciava per la prima volta al predominio nella vita sociale. Le forme che l'eterna aspirazione alla bellezza riveste di epoca in epoca, cioè lo stile, non sono naturalmente che i riflessi e i prodotti della vita di quell'epoca: perciò l'arte moderna nasce là dove per la prima volta prende forma e sostanza la vita moderna: nei Paesi Bassi; e di là si trapianta in Inghilterra. E nei Paesi Bassi e poi nell'Inghilterra nasce il paesaggio con Breughel e Rembrandt, con Turner e Constable. Ma è in Francia che l'arte moderna si propaga poi, e dalla Francia passa insieme all'Italia, e nelle due capitali fiorisce gloriosamente durante tutto il secolo XIX: appunto perché più fervido e intenso è nella Francia dell'Ottocento, il ritmo della vita. David e Gericault, Ingres e Delacroix, Courbet e Millet, Manet e Renoir segnan le tappe miliari di questa ascesa, per attraverso la quale il romanticismo, attraverso il realismo, aspira ad assurgere ad una nuova espressione classica classicità totale e definitiva, di sintesi della vita. A questo compito nuovo di sintesi, che non è da confondersi con il neoclassicismo gelido di una volta, ma dovrà essere per riuscir vitale, trasformazione e glorificazione dei valori soprattutto spirituali della vita moderna; a questo nuovo compito che dovrà formare la sua grandezza, è chiamata dalla sua storia e dalla fatalità della sua missione tradizionale, specialmente l'Italia. Come già una volta i germi della feconda rinascita, della liberazione, dal Medioevo, elaborati prima dalla Francia, sbocciarono poi al sole della feconda primavera italiana, così certo i segni ed i sintomi che si annuncian per ora ancora vaghi nel cielo sembrano promettere nel al cielo d'It paure sul nostro orizzonte cielo il balenio di una nuova aurora”.²¹⁵

²¹³ Tosi también había sufrido la influencia negativa del divisionista Vittore Grubicy. En este capítulo la autora aprovecha la ocasión para criticar el movimiento y la figura de este pintor que no había comprendido que el divisionismo era una técnica y no el fin último de la obra de arte. *Ibidem*, pp. 120-124.

²¹⁴ *Ibidem*, pp. 126-128.

²¹⁵ Subrayado original del texto conservado en el dossier: M. G. Sarfatti, *Alle fonti dell'arte moderna*, Sar. 3.3.26. Si, como acabamos de decir, Margherita remonta el arte moderno al impresionismo, es necesario detenerse precisamente en esta búsqueda de las fuentes del arte moderno que, en el corpus de los escritos de Sarfatti, es una constante. Como observa Barisoni, lo que constatamos es que la escritora hace coincidir el nacimiento del arte moderno de las revoluciones sociales a cargo del pueblo y de la burguesía, el tercer estado. El valor ideológico de sus teorías se confirma aún más en otros documentos donde sustancialmente se repite esta misma divagación y se acentúan sus contenidos. E. Barisoni, *Viaggio alle fonti dell'arte*, op. cit., pp. 105-108.

Pero la pintura francesa del siglo XIX es, según Margherita, pintura de evolución y revolución, y el cambio ocurre precisamente con Edouard Manet y Claude Monet, cuando el primero regresa de España después de estudiar a Goya y el segundo queda fascinado por la pintura de Turner. En la Francia del siglo XIX había habido grandes maestros que habían sabido tratar con profundidad las fugaces intenciones del impresionismo, movidos por un ideal de belleza.²¹⁶ Después de ellos, el vacío. De hecho, en las últimas décadas del siglo XIX se abrirá paso la tendencia expresionista más extrema que desembocará en los luministas y divisionistas de toda Europa. Tendencias que, para perseguir la búsqueda cromática de la luz, sacrificarán todo lo demás: el espacio, la atmósfera y, por último, el sentido de conmoción de la obra.²¹⁷ Sarfatti considera a los artistas que participaron en estos movimientos como conservadores ya que, en la pretensión de romper con la tradición, se proclamaban revolucionarios, pero en realidad llevaban adelante la tradición de sus países.²¹⁸

En el grupo impresionista, sin embargo, la figura de un pintor en particular es determinante y marca un cambio importante: nos referimos a Cézanne, que la autora ve como el punto de unión entre la reflexión artística de la segunda mitad del siglo XIX y las nuevas poéticas de los años 20 del siglo siguiente. Venerado en varias páginas dedicadas a él, Cezanne es clásico y augusto, el restaurador de la espiritualidad y de la intelectualidad en la pintura moderna. Recibe con anticipación la visualización y la sensibilidad de los demás impresionistas, pero que ya anticipa la reacción siguiente. Y esa es su tragedia. Restablece los criterios de peso, forma, transfiguración y poesía que el impresionismo negaba bajo la égida de los reflejos de luz y color. En Cézanne los objetos y la forma humana no son solo pretextos para tratar la luz y el color, sino que recuperan la dignidad arquitectónica además de valor simbólico. Esta es la razón por la que el pintor de Aix-en-Provence no fue entendido por sus contemporáneos, ni siquiera por su alumno Gauguin, que solo intuyó el valor moral de su pintura a la que añadió el colorido exótico de su visión, pero en detrimento de la tercera dimensión y de los valores táctiles de peso y de volumen que hacen la grandeza de la pintura del maestro.²¹⁹ "Realizzare la propria sensazione, realizzare, realizzare" es la frase que repetía Cézanne, en una época en que Monet, Manet y Pissarro proclamaban en cambio que "bisognava accontentarsi dell'impressione".²²⁰ En definitiva, el maestro sintetiza en su pintura los que son los rasgos esenciales que debe tener el nuevo arte. Logra desplazar los límites de lo que es indispensable

²¹⁶ Estos artistas son Pissarro, Seraut, Signac, Segantini, Morbelli. M. G. Sarfatti, *Segni colori e luci*, op.cit., p.206.

²¹⁷ Sarfatti ve el impresionismo como una promoción analítica adicional del realismo y, por lo tanto, si estos antiguos realmente habían roto con la tradición, liberando los elementos del análisis objetivo que se había convertido en una convención, empobrecido por la repetición del mismo modelo, en realidad reavivaron la tradición típica de los países del norte, cuya principal diferencia con el arte italiano, heredero del clasicismo mediterráneo, es precisamente el realismo de la representación. Incluye flamencos, holandeses, Rembrandt, Hogarth y todo el arte francés primitivo antes de que llegaran Poussin y Claudio el loreense. M. G. Sarfatti, *Storia della pittura*, op. cit., pp.26-27.

²¹⁸ Los maestros a los que se refiere eran: Ingres, Degas, Toulouse Lautrec. M. G. Sarfatti, *Segni colori e luci*, op. cit., p.42.

²¹⁹ M. G. Sarfatti, "Note sui francesi dell'800. Le rivoluzioni post romantiche", en *Roma*, 14 aprile del 1955, Sar. 4.1.72.

²²⁰ M. G. Sarfatti, "La lezione di Cézanne", en *Il Popolo d'Italia*, 30 de maggio 1920, Sar. 4.1.11.

y reducirlo cada vez más a una forma de simplificación que no es banalidad, sino un viaje hacia una belleza auténtica.²²¹

A partir de Cézanne Margherita comienza un excursus sobre el impresionismo que ha disuelto las apariencias del mundo en la atmósfera ambiente, sin consistencia de verdad objetiva, como reflejos ópticos materialmente determinados por los "stati d'animo soggettivi". En favor de un cromatismo exagerado, el impresionismo ha desmentido "ogni forma di composizione, di espressione e di ritmo tramandata dalla tradizione storica collettiva e il rispetto alla tessitura del colore e alla ben definita solidità della forma".²²²

De todas formas, Sarfatti lo explicita claramente: el arte moderno nace del impresionismo, por lo que trata de restablecer los valores jerárquicos de la composición.²²³ Al igual que en el caso de Tosi, el impresionismo debe superarse, pero no ignorarse, y este hecho lo confirma en varios puntos. Por tanto, no se puede falsificar el pasado, pero tampoco negar el presente del que se ha generado el arte moderno. El pintor moderno no puede ser anacrónico, no debe deshacerse de la experiencia impresionista, sino que debe pasar por ella.²²⁴

Una cuestión interesante es que según Margherita los antiguos tampoco ignoraron la técnica impresionista, es decir, la división de los tonos que por yuxtaposición se funden directamente con la retina de quien mira, en lugar de mezclarse en la paleta y luego verse más claro y brillante.²²⁵ Esto demostraba que los antiguos de la tradición mediterránea no ignoraban la multiplicidad de posibilidades ópticas a pesar de no tener el conocimiento científico que los modernos poseen. Sin embargo, con el genio y la experiencia que los caracterizaba sabían una cosa que la ciencia quiere ignorar, y es que el color puro, yuxtapuesto con sus complementarios, se confunde en la retina, pero no forma el tono, es decir, como decían los mismos impresionistas, es menos materia. Y si gana en vivacidad pierde en solidez y estructura. Sobre todo no es profundo y no da el sentido del *tutto tondo* y definitivo. Así que el uso que hacían de él se limitaba a los desafíos que se les presentaban de vez en cuando; lo utilizaban en pinturas de superficie y de decoración para obtener efectos más luminosos, pero nunca cuestionaban lo que Margherita llama las jerarquías superiores de cuerpo y espacio.²²⁶

²²¹ “Ogni tela rappresenta un progressivo ulteriore stadio di eliminazione, l’abbandono di un nuovo tratto di realismo analitico e casuale, una nuova linea che si purifica e si esalta. Il limite dell’indispensabile che ogni volta parevano raggiunti, si spostano e si semplificano ancora; ancora un particolare che pareva essenziale, scompare, ma non inutilmente; lascia di sé il segno in una purezza, una grazia, una ricchezza maggiore, è ancora un’altra vittoria dello spirito sulla materia, il raggiungimento di una bellezza più profonda e più scarna insieme, più atipica, più elevata”. M. G. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, op. cit., p. 30.

²²² *Idem.*

²²³ *Ibidem*, pp.115-116.

²²⁴ Se encuentra un ejemplo en los frescos grecorromanos o en los mosaicos romanos, prebizantinos y bizantinos, donde el divisionismo se impone casi por la necesidad de utilizar colores puros, limitados en número y calidad en las pequeñas teselas. Otro ejemplo es la sala de la crucifixión del Tintoretto en la escuela de San Rocco en Venecia, que Sarfatti reconoce como impresionista y divisionista por las pinceladas claras y separadas de color puro. El mismo Ruskin había asociado a Turner con el Tintoretto. *Ibidem*, pp. 20-22.

²²⁵ *Ibidem*, p. 23.

²²⁶ *Idem.*

4.2 El retorno al orden y la posición de Sarfatti en relación con las tendencias dominantes

Establecidos los términos relativos al principio de la síntesis a través de las leyes clásicas, la mirada que Sarfatti dirige a la tradición lleva inevitablemente consigo una reflexión sobre lo que significaba volver al modelo clásico, símbolo de equilibrio y armónica proporción de las partes. Margherita se encuentra así en el debate cultural sobre el clasicismo ya presente en las primeras décadas del siglo XX, y en este capítulo trataremos de situarla en relación con las corrientes del *rappel a l'orde*, de las teorías geométricas y de las manifestaciones artísticas que se desarrollaron a principios de siglo. La cuestión del retorno al orden no era algo trivial para los intelectuales de la época, que tenían la urgencia de reanudar la estabilidad en un mundo devastado por la guerra. Considerando que muchos artistas habían participado activamente en la guerra, esta urgencia se trasfiere al campo de las artes dando lugar a las más diferentes soluciones estéticas.

De esta premisa nace el clasicismo moderno de Sarfatti, según la cual, de los antiguos había que recuperar la capacidad de diálogo que habían tenido con las épocas anteriores, de las que aprendían y que trataban de superar.²²⁷ Característica que, por el contrario, faltaba a los artistas modernos que, impulsados por el deseo y la necesidad de romper con el conservadurismo de la cultura positivista, se encontraron en cierto sentido aislados y privados de aquellas competencias técnicas que habían perdido precisamente porque se habían alejado de la tradición. Por esta razón, a menudo demostraban una presunción estilística aún más evidente por el resultado mediocre de sus producciones.

Esa confrontación con la tradición en términos de renovación y reconstrucción de la síntesis clásica se carga, en la visión de la crítica de arte, de una cifra ideológica que se refleja en la terminología. El lenguaje de Sarfatti es militante, al igual que su activismo político y su proyecto artístico. Ya mostramos que el término jerarquía, como proporción armónica de las partes, está muy presente. Pero hay que destacar que en otros casos ese término se sustituye con sinónimos, como las palabras "sinceridad", "lógica" o la expresión "sentido de la medida y del gusto", que a su vez entendemos como sinónimo de estilo. Sarfatti trata el tema del estilo de manera original y en línea con su proyecto ideológico de renovación ética, artística y nacional. El estilo del que habla no es el estilo individual del artista, que evidentemente debe permanecer fiel a sí mismo, sino un estilo construido por el encuentro entre varias generaciones. En el panorama de la Italia de la primera posguerra, el único estilo válido para Sarfatti es el de su movimiento, que con el tiempo se convertirá en el testimonio de esta época y de su país.²²⁸

²²⁷ Sarfatti habla de una comunicación profunda entre las obras de los antiguos, tanto que afirma que en una sala de museo se puede ver cómo las obras del siglo XIV dialogan con las del siglo XV, reconociéndose y mostrando consanguinidad. Asimismo, sostiene que a partir del siglo XVI "la collettiva unanimità si scinde a discapito dell'armonia e a vantaggio dell' individualismo". Por lo tanto, a causa de la pérdida de este espíritu colectivo se nota cómo en la misma sala de museo las obras contemporáneas se contradicen entre ellas y pierden la capacidad a comunicar. M. G. Sarfatti, "Venezia XI, 1914", en *Giornale del mattino*, Bologna, 26 aprile 1914 Sar.4.1.6.

²²⁸ Hablando de Novecento Italiano "lo stile, che rimane attraverso i millenni a testimoniare della fisionomia di un'epoca e di un paese, è la convergenza collettiva di tutte le diverse volontà contemporanee, coscienti o inconsapevoli verso questa unità suprema". M. G. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, op. cit., pp.146-147.

Por lo tanto, queda aclarado que el clasicismo moderno de Sarfatti no prevé la repetición de una restauración,²²⁹ ni mucho menos la idea de un orden matemático que por lógica pertenece a los pueblos nórdicos y por consecuencia se contraponen al humanismo del área mediterránea.²³⁰ En este sentido, se separa del mismo Ardengo Soffici, que ella consideraba un punto de referencia en materia de crítica de arte y que ya a principios de siglo había comenzado a reflexionar sobre el tema del clasicismo. Concibiendo la historia y la historia del arte como una alternancia cíclica de momentos de "anarquía" con momentos de "recogimiento", Soffici expresaba la urgencia de un orden que ya se esperaba desde hacía tiempo y que para el crítico florentino era también un orden matemático.²³¹

Incluso cuando recupera el platonismo, Sarfatti no tiene en cuenta su componente pitagórico. Las teorías de Ozenfant y de Le Corbusier²³² aparecidas en *Après Le Cubisme* no suscitan en nuestra crítica de arte ninguna fascinación y lo mismo vale para el matematismo de Severini, los cubistas y puristas franceses, el arcaísmo neoclásico de Carrà y Casorati, a quien le falta el gusto de la belleza divina,²³³ que sí habían hecho propio el componente pitagórico del pensamiento platónico. Tampoco le

²²⁹ Lo afirma el mismo escritor Massimo Bontempelli, cercano a Sarfatti: "Beninteso, il secolo ventesimo non vuole restaurazioni, cosa ripugnante alle leggi naturali. Come si rifiuta d'essere futurista o espressionista, così non tiene a diventare neoclassico o neocattolico". M. Bontempelli, "Giustificazione" en *900*, I, n.I, Roma-Firenze, autunno 1925.

²³⁰ "Questa eresia di logica estrema, paradossale e puritana; questo eccesso di ragione pura sino all'irragionevole, è di sua natura nordico, cioè fanatico e vorrei dire protestante. Risponde al materialismo cerebrale e al raziocinio astratto della geometria e della matematica applicate ai fenomeni dello spirito, che è complesso, delicato e duttile." M. G. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, op. cit., p. 137.

²³¹ Ardengo Soffici, hablando de lo que le dejó la guerra, subraya que, una vez regresado a sus ocupaciones e investigaciones en las letras y en las artes, se dio cuenta de que lo que ofrecía el panorama artístico era algo falso y artificial, en Italia y en el resto de Europa. Él, en cambio, aspiraba a todo lo que era simple, verdadero y real; en contra de todos los conservadurismos y "retornos", pero a favor de toda novedad. A. Soffici, "Dichiarazione preliminare" en *Rete Mediterranea*, I n.I, Firenze, marzo de 1920, en E. Pontiggia, *Il ritorno all'ordine*, op. cit., pp. 52-54.

²³² El arquitecto opina que el hombre naturalmente se expresa y actúa según leyes geométricas. Su necesidad de clasificar y ordenar se desarrolla siguiendo las coordenadas ortogonales, por lo tanto, la geometría adquiere en su interpretación de la realidad un valor absolutamente determinante. Le Corbusier, "Esprit nouveau in architettura", 1924 en *Ibidem*, pp. 85-86.

²³³ Aun apreciando al pintor piemontés, le resulta demasiado racional porque incluso cuando se acerca al estudio de Mantegna, Casorati denota algo que sabe a nórdico. M. G. Sarfatti, *Segni colori e luci*, op.cit., p. 12. De todas maneras, y ya lo anticipamos, los artistas que acabamos de mencionar, de una forma u otras, se acercarán al movimiento del Novecento Italiano, lo que demuestra que los juicios expresados por Sarfatti no eran una negación apriorística del valor del artista.

convence el culto clasicismo de De Chirico²³⁴ con el que, sin embargo, comparte el intento de devolver al arte el humanismo, entendido como centralidad de la figura humana.²³⁵

El número no es la base de toda belleza, ni el elemento que regula la composición artística. En la teoría sarfattiana gira todo en torno a la centralidad del hombre, a la superación del objeto y de las leyes áureas en una incesante necesidad de volver a las razones del humanismo clásico que ha creado obras maestras de gran belleza.²³⁶ Es necesario volver a esa belleza eterna que se alcanza también a través de un proceso de elevación de lo típico a lo atípico.²³⁷ Es preciso recordar que el concepto de belleza está influenciado por la cercanía al poeta Gabriele D'Annunzio y por la idea religiosa de la belleza. Para hacer frente a la amenaza actual del materialismo contra el espíritu y evitar que el progreso nos esclavice, más que nunca en este momento debemos defendernos con el arte y la belleza que emanan de lo divino.²³⁸ En este intento de volver al humanismo clásico, Sarfatti se contrapone a la poética divisionista e iluminista, a la revista *Valori Plastici* y a todos los tipos de retorno al orden.²³⁹ No aprecia la pintura realista, rehúye todo sentimentalismo por sí mismo o la introspección

²³⁴ La crítica no se muestra totalmente convencida de la propuesta del pintor; aprecia su originalidad al representar la latinidad clásica de una manera totalmente propia, nostálgica y poética. Pero considera que De Chirico mira a Italia y a las imágenes de su tradición como un extranjero, haciendo una comparación con el pintor suizo Böcklin. Sin duda, comparado con este último, el pintor italiano no era tan melancólico, pero tampoco era sereno, hasta el punto que en la contemplación de sus obras se advertía un sentido de incomodidad. Esto se deberá probablemente al esmalte pictórico de sus obras, ricas en tonos, pero pobres en materia, esquemático incluso cuando debería ser corpulento para responder a las sugerencias que el artista quería crear. El dibujo, según la crítica, resultaba rígido, creando una tonalidad estilística que no confería a la obra la eficacia que pretendía dar el artista. No se trataba de la imperfección de la técnica porque esto no sería un problema; incluso en un gran artista la técnica es, de hecho, un modo de expresar su propia visión y está al servicio del estilo.” M. G. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, op. cit., pp. 86-89.

²³⁵ Hay mucha afinidad entre las palabras de De Chirico y la posición de Sarfatti. El pintor habla del demonio del clasicismo, del demonio de la línea y del signo (por ejemplo, un pie de Botticelli no es un pie como lo vemos en la naturaleza, es el espíritu demoníaco de ese pie) y de que el arte clásico es contrario a las masas inútiles, de modo que, si un pintor griego o un quattrocentista italiano pudieran poner sus manos sobre una pintura contemporánea solo quitarían lo que es superficial. El artista clásico revela así el patrón demoníaco de las cosas y De Chirico señala, además, que en los tiempos modernos falta la fuente principal de inspiración, es decir, la religión; a todo esto se añade el problema de volver a tratar la figura humana, ya que haberla deformado o incluso eliminado de la representación ha causado en los pintores la incapacidad de saber afrontarla, porque se han olvidado de su uso. De hecho, el autor utiliza el término *ritorno al mestiere*, o sea, la capacidad por parte de los artistas modernos de volver a apoderarse de la técnica del dibujo devolviendo a la figura humana la importancia que siempre tuvo en la historia del arte. G. De Chirico, “Il ritorno al mestiere” en *Valori Plastici*, I n. 11-12, Roma, noviembre-diciembre 1919, en E. Pontiggia, *Il ritorno all'ordine*, op. cit., pp. 42- 48.

²³⁶ Por esta razón, en el ya mencionado artículo titulado “Giotto cubista” la autora habla de la geometría en términos “humanistas”. El gótico italiano no es tan angular como el gótico del norte, sino que es redondo como las estatuas de Nicola Pisano y Giotto, cuya geometría “non è meccanica. Varia di proporzioni ed armonie pitagoriche, ma la complessa fedeltà al cubo le dá un peso e una sostanza specifica di misterioso valore metafisico” porque Giotto no tuvo que esperar a Cézanne para comprender que la forma de la naturaleza se inscribe en el cubo, en el cilindro y en la esfera. M. G. Sarfatti, “Giotto il cubista”, en *Roma*, 24 novembre de 1956, Sar.4.1.39.

²³⁷ Esta es la característica que otorga al arte el sentido de universalidad y por lo tanto de eternidad. M. G. Sarfatti, *Segni colori e luci*, op. cit., pp. 206-209.

²³⁸ La belleza no es ni útil ni real, es algo que pertenece a otro orden, y que según Sarfatti reconocemos como una revelación de la existencia de Dios, arrojando así luz sobre la idea de una intervención directa de la élite intelectual que debería conducir la nación, como ya dijimos en el tercer capítulo. M. G. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, op. cit., pp.138-140.

²³⁹ Ya hemos aclarado la posición de la autora con respecto al impresionismo que en nombre de la luz sacrificó los criterios de composición, tema y espacio. En relación con las tendencias “nórdicas” más extremas que, generadas por el impresionismo, conducen a una búsqueda espasmódica de la luz tratada como elemento principal, se demuestra aún más discordante. Los luministas incluso invitan a volver a la época pre impresionista cuando el arte y sobre todo la pintura era un conjunto de valores técnicos y espirituales y no estaba totalmente a merced de los logros científicos. M. G. Sarfatti, *Segni colori e luci*, op. cit., p. 205.

psicológica. Por lo que refiere al expresionismo, es una manifestación artística que condensa en su poética las características del arte nórdico y que por consiguiente Sarfatti rechaza.²⁴⁰ Todo lo que es superfluo se vuelve meramente decorativo, hasta el punto de que la autora habla de pintura tapicería, típica del arte nórdico.²⁴¹

En el mundo del arte sus gustos modernistas la llevaron a interesarse por las vanguardias cuyos círculos le fueron abiertos a partir del juicio a Umberto Notari,²⁴² a través del cual conoció el movimiento futurista en la persona de uno de sus máximos representantes: Umberto Boccioni.²⁴³

Romper con la academia era evidentemente un paso obligado para la realización del programa de renovación artístico-ideológica por el cual Sarfatti había emprendido su lucha y, en este sentido, la figura del pintor de origen calabrés resulta emblemática de un artista capaz de superar los modelos académicos con originalidad de pensamiento y de creación artística, pero clásico porque aún estaba ligado a la plasticidad de la forma.²⁴⁴ Cuando en 1910 se inaugura el proyecto de vanguardia futurista con la publicación de su manifiesto, la crítica conocerá también a los otros artistas del grupo: Marinetti, Carrà, Severini, Russolo y Balla. La relación con los futuristas es indicativa de su actitud de apertura hacia soluciones nuevas y modernas.²⁴⁵ Al Futurismo corresponde el mérito de haber sido

²⁴⁰ La posición hacia el expresionismo está determinada una vez más por cuestiones que nosotros definiríamos como raciales: Sarfatti sitúa los orígenes del movimiento alemán y de su variante rusa en la profunda diferencia entre arte mediterráneo y las propuestas artísticas de los países fuera de esta área de influencia. Por ejemplo, otro elemento de distinción es la aproximación al tratamiento de la figura humana. La autora hace hincapié en que la representación de la figura humana es un sacrilegio para los iconoclastas orientales y los protestantes de occidente. Estas realidades culturales prefieren las tramas geométricas y las líneas. De esta tradición, privada de la santidad que pertenece a los pueblos mediterráneos, derivan el expresionismo alemán y el ruso. M. G. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, op. cit., pp. 40-43.

²⁴¹ Los mismos alemanes utilizan el término "tapetenartig" para definir lo que Margherita considera una pintura de color, sin forma ni cuerpo y por eso meramente decorativa. Típica de los países septentrionales, es una pintura que nace en contraposición a la pintura sólida del Cubismo que en realidad le abrió el camino a causa de su excesiva cerebralidad. M. G. Sarfatti "Nella pittura tono, colore, luce", en *Roma*, 30 gennaio, 1956, Sar. 4.1.39.

²⁴² Joven escritor, fue acusado de ofender al pudor por haber publicado una novela, *Quelle signore*, sobre el tema de la prostitución. Sarfatti convenció a su marido César para que lo defendiera, y después de la absolución se hicieron amigos. Notari la acogió en el grupo de *Gli avvenimenti*, una revista en la que colaboraron numerosos futuristas, entre ellos Boccioni. Tras la repentina desaparición de Notari, Margherita heredó la columna de "Le Arti Plastiche", cuyos artículos se reunieron para formar el título *La fiaccola accesa: polemiche d'arte*. I. Cimonetti, *Alle radici di Novecento Italiano*, op.cit., pp. 30-31.

²⁴³ El encuentro con el artista es muy sugestivo. Parece que en una exposición, que los estudiosos no pudieron identificar bien, Sarfatti estaba apreciando la obra de este joven, quizás la *Signora Virginia*, cuando el artista se acercó a preguntar si el cuadro era de su agrado. M. G. Sarfatti, *Acqua passata*, op. cit., pp.93-94.

²⁴⁴ La relación con Boccioni se caracteriza por sus altibajos. El pintor futurista fue muy asiduo de la villa donde la familia Sarfatti pasaba sus vacaciones, pero cuando a causa del encuentro con las vanguardias francesas y la reelaboración cubista su pintura cambió, se creó una brecha entre los dos. La mujer no podía aceptar las soluciones estilísticas del artista empujado casi hasta el umbral de la abstracción y dirigió duras palabras en la exposición de 1911 a la Familia Artística de Milán. En los inicios de la guerra, sin embargo, el recorrido artístico del calabrés se encaminó una vez más hacia un retorno a una recomposición de la forma y un equilibrio de los volúmenes más calibrado. Los dos se reconciliaron hasta la muerte del pintor en 1916 por la caída de un caballo. I. Cimonetti, *Alle radici di Novecento Italiano*, op. cit., p. 34.

²⁴⁵ Una vez más, su marido César será el defensor de los futuristas, convirtiéndose en el abogado de Filippo Tommaso Marinetti en el juicio por su novela *Mafarka el futurista* por ultraje al pudor y pornografía. *Ibidem*, p. 33.

el primero en haber sacado a la luz en Italia el problema de la composición estilística.²⁴⁶ La composición es un problema, según la autora, de orden natural, que interesa sobre todo a los pintores modernos y que es propio de la tradición clásica y mediterránea, y por lo tanto italiana. En el futurismo las figuras y los objetos no se utilizan como material definitivo, sino que se eligen como materia prima de una composición arquitectónica. Sarfatti apreció en los futuristas la búsqueda de novedad, la superación de una vejez cultural y artística que correspondía a la necesidad de dejar atrás la cultura romántica de carácter positivista.²⁴⁷ Pero esa actitud destructiva que los futuristas proponían tanto en arte como en política no era beneficiosa. A la destrucción de bibliotecas, museos y academias como símbolo de un pasado que limitaba, debía seguir una fase de reconstrucción y recomposición de los valores del pasado, revitalizados a través de la modernidad. Por esta razón, Sarfatti expresa apreciación por el grupo *Nuove Tendenze* que expuso por primera vez en la *Familia Artistica* en junio de 1914. Los artistas que expusieron, Dudreville, Sant'Elia, Funi, Nebbia, provenían del grupo futurista, pero eran considerados el ala derecha y ya habían comenzado un camino de investigación estilística hacia una reconstrucción sintética de la forma y un enfoque más ligado a la realidad.²⁴⁸

En relación con el Cubismo, que ya hemos mencionado, su posición es ambigua: si bien el Cubismo representa por un lado un retorno a los valores de cuerpo y relieve, por otro lado es una reacción al realismo. Sin embargo, como no se pueden comprender plenamente los desarrollos de la pintura moderna sin detenerse en Cézanne, tampoco se puede prescindir de la figura del máximo representante de la corriente, Pablo Picasso, cuya influencia, directa o indirecta, por afirmación o por negación, se extendió profundamente sobre todo el arte de vanguardia de entreguerras y de posguerra, también por algunas importantes filiaciones con el Futurismo italiano.²⁴⁹ El Cubismo, yuxtaponiendo y modificando los elementos de la representación, demostraba no tener en cuenta la verosimilitud, ni la experiencia concreta, material o simbólica. Solo contaba el ritmo espiritual, la sensación de geometría espacial que interiorizaba el artista. Sarfatti señalaba que, aparte de evidentes elementos de originalidad, el Cubismo estaba profundamente conectado con el arte clásico porque volvía a poner en primer plano los valores de la plasticidad en la ejecución, la invención en la representación y el ritmo en la composición. Picasso, con el extremo rigor lógico de sus intuiciones artísticas, siempre insertaba el elemento arbitrario que, por lo tanto, nunca era casual, sino que formaba parte de su visión. En consecuencia, sus composiciones no se adhieren al carácter del

²⁴⁶ Margherita consideraba que este era el problema común de todas las vanguardias, ponerse al día sobre las enseñanzas deducidas por Cézanne. A finales del siglo XIX Italia aparecía como una provincia aislada hasta que D'Annunzio le dio el derecho de ciudadanía en la literatura universal abriéndola al mundo moderno. Luego vinieron las revistas *Leonardo*, *Il Regno*, *La Voce*, *Lacerba*, en filosofía la crítica de Benedetto Croce, y en política el socialismo para abrir las conciencias de los italianos comparándolos con los extranjeros. Después del dannunzianismo, el movimiento más vivo fue el Futurismo. Marinetti y los primeros futuristas, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini y Sironi, actualizaron la pintura italiana a las corrientes modernas de impresionismo, postimpresionismo y cubismo. M. G. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, op. cit., pp. 94-99.

²⁴⁷ M. G. Sarfatti, “L'Esposizione futurista a Milano. Di alcuni principi generali”, en *Il Popolo d'Italia*, 4 Aprile 1919, Sar.4.1.8.

²⁴⁸ Catálogo de la exposición, *Prima Esposizione d'Arte del Gruppo Nuove Tendenze alla Famiglia Artistica di Milano*, 20 maggio 10 giugno 1914, Lungarno Guicciardini editore, Firenze.

²⁴⁹ Sarfatti considera que entre Italia y el pintor malagueño hubo una mutua relación de intercambio, y si Picasso por un lado aprendió la manera de pintar amplia y concreta con masas de relieve plástico como en los frescos de Nápoles, Roma y Pompeya, por otro lado devolvió a Italia su enseñanza como una revelación de su íntima sensibilidad. M. G. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, op. cit., pp. 31-51.

descubrimiento, que es propio del arte más elevado, pero siguen siendo obras sinceras porque están justificadas por la profunda necesidad del artista.²⁵⁰ El color de Picasso es refinado, siempre se entiende la justicia de las relaciones y de los tonos, a diferencia de George Braque, que en este sentido resulta más árido y seco. De las teorías del Cubismo deriva aquel amor por las formas geométricas y sinceras que inspirará la arquitectura racional de Le Corbusier. Esto demuestra la importancia de su influencia.²⁵¹

En cambio, la interpretación de las nuevas corrientes abstractas adquiere en la crítica sarfattiana tonos más duros. En un artículo titulado “Il male dell’astrattismo”, Sarfatti demuestra cómo la abstracción libró una batalla contra la tercera dimensión, por eso los artistas de la abstracción, muchos de los cuales rechazaban incluso este nombre, tomaron como modelo a Gauguin, olvidando que en algunas de sus obras, no de pintura, este volvió sin duda a los valores de la tercera dimensión.²⁵² Por lo tanto, esa nueva tendencia a abandonar la tercera dimensión implica la abolición del volumen y del relieve, también en escultura, y la predilección por una pintura solo de superficie. Sarfatti explica que se trata de una predisposición muy antigua que radica en el mundo oriental. La pintura de tono que crea volumen y profundidad es, en cambio, una pintura relativamente reciente de la cultura mediterránea, iniciada con Masaccio, Leonardo y Giorgione cuestionada primero por los impresionistas y ahora por el movimiento abstracto, que no se puede descartar como transitorio, sino que hay que analizarlo con seriedad ya que se propaga con fuerza.²⁵³

En relación con la abstracción, Sarfatti vuelve de nuevo a las diferencias entre el arte occidental y el oriental. Sin restar importancia a los grandes ejemplos de arte oriental, tomando como modelo la obra de Jackson Pollock, señala que en este artista el abstraccionismo deriva del orientalismo. Una vez más subraya las divergencias en el uso del color: en el mundo occidental, es volumen, cuerpo, tono y juego de luz. En oriente es algo decorativo que permanece en la superficie plana de la pintura, como una alfombra.²⁵⁴ El arte abstracto plantea además una problemática relativa al diseño; los mismos dibujos de Pollock expuestos en la Galería de Arte Moderno de Roma después de su muerte denotan una falta de técnica precisamente en este sentido y bien habría hecho Pollock en este caso para cubrir sus deficiencias con un color “plano”.

²⁵⁰ Si a primera vista la obra de Picasso no se entiende es porque no se comprende que no se trata solo de líneas curvas, rectas o diagonales, sino que se trata de una impresión plástica y visual, y por lo tanto pictórica. Aquí está la sinceridad del artista. *Ibidem*, pp. 36-38.

²⁵¹ *Ibidem*, p.50.

²⁵² Lo que alguna vez fue considerado un error del maestro también por sus admiradores, entre ellos Sarfatti, era precisamente la falta de la tercera dimensión, muy apreciada por los jóvenes abstraccionistas. En una exposición dedicada al maestro francés Margherita explica que en algunas xilografías este vuelve, gracias al uso hábil de la técnica y utilizando más blanco que negro, a los valores de la tercera dimensión. M. G. Sarfatti, “I pompieri dell’astrattismo, Cronache d’arte” en *L’Elefante*, Sar.4.1.56.

²⁵³ La tercera dimensión dio lugar a la pintura de caballete, pero obras maestras de la pintura mural dan testimonio de ella, Giotto, Masaccio, Miguel Ángel y Rafael en las habitaciones vaticanas parecen casi superar la limitación de la superficie mural para abrir a visiones mucho más amplias. M. G. Sarfatti, “Offensiva astrattista, contro la terza dimensione”, en *L’Elefante*, 1949 febbraio-marzo, Sar.4.1.56.

²⁵⁴ El uso determina la decoración que será mayor en aquellos artefactos que no tienen una función práctica. Los mismos antiguos persas adaptaron la composición al tipo de registro. Sin embargo, ¿qué sucede con una pintura? Idealmente un cuadro puede abrir el espacio y el imaginario, y para ello no tiene que ser meramente decorativo. Así la crítica retoma la cuestión de la pintura “tapicería” como actitud “nórdica” a la hora de tratar el color. M. G. Sarfatti, “Il male dell’astrattismo”, en *Cronaca di Napoli*, 14 aprile 1958, Sar. 4.1.82.

Desde el punto de vista institucional, Margherita se queja de una excesiva atención a la nueva corriente que está entre las más polémicas del arte moderno y una instrumentalización realizada por directores de pinacotecas y bienales. Para esto es necesario volver a poner la abstracción dentro de sus límites. El arte oriental dio grandes ejemplos de arte decorativo abstracto y penetró en Europa a través del oeste y Alemania y sus máximos representantes fueron eslavogermánicos como Kandinsky o hispano-moriscos como Miró, es decir, personas que tenían profundos vínculos con el mundo oriental establecidos durante años y años de tradición e intercambios culturales. El arte abstracto tan de moda ahora y de importación americana no se ha construido con el tiempo y esto nos lleva al valor que se atribuye al arte y, sobre todo, a la capacidad de la obra de arte o del artista de ser moderno, es decir, de saber hablar de su tiempo, independientemente del sujeto representado. La abstracción estadounidense es la menos poética, se limita a formas mecánicas o repeticiones y variaciones "académicas". Esto sucede con las formas artísticas académicas que nacen más por negación, en este caso al Cubismo, que por afirmación.²⁵⁵

4.3 *Storia della pittura moderna* y marco historiográfico para Margherita Sarfatti

No se puede reducir la visión artística de nuestra protagonista solo a los textos principales, entendiendo en particular los libros publicados *Segni colori e luci*, y sobre todo a *Storia della pittura moderna*; esta operación sería reductiva y no verídica en la comprensión del pensamiento sarfattiano. Su contribución a través de la publicación de artículos, conferencias y notas personales que el presente estudio ha analizado gracias a la colaboración con el Archivo del '900 del Mart, es fundamental para el análisis crítico de las premisas y conclusiones a las que llega Sarfatti a lo largo de su dilatada carrera profesional.

Sin embargo, en este capítulo trataremos de comprender las razones y las necesidades que, después de tantas publicaciones periodísticas, llevaron a la crítica de arte a la publicación del texto *Storia della pittura moderna*. Uno de los objetivos de nuestra investigación es determinar el valor que este trabajo ha adquirido en la literatura artística referente al siglo XX, y en qué medida, la figura de Margherita Sarfatti puede insertarse dentro del campo de la historia del arte y no solo de la crítica. Una vez aclarado su innegable papel como mediadora de la cultura, conferenciante, descubridora de talentos y crítica de arte, el paso que nos proponemos seguir concierne específicamente a los estudios de historiografía del arte.

Margherita Sarfatti casi no se menciona en los textos sobre la historiografía del arte del siglo XX,²⁵⁶ y es por esta razón que desde el inicio de nuestra investigación nos hemos preguntado cuál ha sido su contribución a este sector específico. El hecho evidente de ser una presencia latente dentro del mundo de la historiografía artística da pie a interrogantes estimulantes que nos parece que pueden abrir un atisbo para una posible definición de Sarfatti como historiadora del arte.

²⁵⁵ M. G. Sarfatti, “I pompieri dell’astrattismo”, en *Cronache d’arte*, op. cit.

²⁵⁶ Para la historiografía y la crítica del arte y las corrientes del siglo XX nos referimos a: G. C. Sciolla, *La critica d’arte del Novecento*, Utet Università, Novara, 2006; O. Rossi Pinelli, *Storia delle storie dell’arte*, Einaudi, Torino, 2014, R. Barilli, *Storia dell’arte contemporanea in Italia*, op. cit.

Evidentemente, la cuestión entra en el ámbito de la diatriba histórica entre las dos disciplinas, que desde el nacimiento de la crítica de arte como disciplina reconocida y por un determinado tiempo, ha generado cierta confusión sobre cuáles eran las competencias y los campos de acción entre un historiador y un crítico de arte. Nos eximimos aquí de la tarea de trazar un análisis histórico del desarrollo y de la génesis de los dos sectores examinados y nos remitimos a estudios autorizados del sector.²⁵⁷

En nuestra opinión, Sarfatti se sitúa a medio camino entre una historiadora y una crítica de arte, y constituye un ejemplo perfecto de cómo ambas disciplinas van de la mano. La crítica, literaria o artística, es, indiscutiblemente, la "estrategia" de pensamiento más ligada a la modernidad. Su característica respecto a disciplinas más "tradicionales" está en saber conectar los productos de la cultura al saber, entendido como aprendizaje, práctica y ejercicio, y sobre todo al debate público²⁵⁸. Si la función que desempeña la autora como crítica de arte resulta clara por la misma característica intrínseca a la disciplina, es decir, su naturaleza íntimamente ligada a la experiencia subjetiva y, al mismo tiempo, a una relación constante con el público, por el contrario, su prolífica actividad como escritora de arte no le basta para llegar a las filas de la historia del arte, un sector que en aquella época era totalmente prerrogativa de los hombres. Margherita Sarfatti se considera la primera mujer crítica de arte y es muy interesante si tenemos en cuenta que la crítica de arte es el elemento de conjunción por medio del cual el sistema "arte" se inserta en el contexto económico, social e ideológico burgués,²⁵⁹ es decir, en todos aquellos ámbitos en los que la escritora actuó realmente en primera línea como activista política e intelectual, y como promotora y galerista de aquellos artistas que se dirigían a ella incluso cuando era para vender las obras.

Hay que considerar que el avance de la crítica de arte, una disciplina que adquirió cada vez más centralidad en el curso de la modernidad, ha hecho prevalecer este aspecto en la actividad de la compleja personalidad de Sarfatti, oscureciendo, por así decirlo, las características propias de nuestra protagonista que pertenecen en su mayoría al papel de la historiadora de arte. Sergio Marzorati, amigo y autor de una biografía sobre Sarfatti, subraya la originalidad de su metodología, que apunta más a lo que se ve y se oye en una obra o artista que en un examen de los valores técnicos de luz, color o línea. Por esto, según el escritor, Margherita no fue estrictamente una historiadora del arte, sino más bien una exegeta, con un gran talento para observar el alma del artista, o para captar el valor de una obra, más allá de cualquier academia.²⁶⁰

Por la misma razón, continúa el biógrafo, Bernard Berenson, con el cual Margherita mantuvo una larga correspondencia, consideraba que Sarfatti no entendía nada de arte, y así se le escapaba cómo la crítica siempre sabía llegar a la esencia de la idea, al núcleo del objeto y, con un lenguaje a veces grave a veces más frívolo, parecía digna de aquel tipo de crítica artística que perteneció a Diderot y a Baudelaire.²⁶¹ Si atendemos a las fuentes primarias que la presente investigación ha tenido como punto de partida, Sarfatti demuestra un estudio y un conocimiento profundo de la materia, sabiendo

²⁵⁷ A. M. Guasch, *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*, Edición del Serbal, Barcelona, 2003.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 13.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 14.

²⁶⁰ S. Marzorati, *Margherita Sarfatti: saggio biografico*, op. cit., p. 105.

²⁶¹ *Idem*.

entrar en detalles sobre cuestiones técnicas que justificasen el análisis histórico del pintor o del movimiento artístico analizado. El hecho de que Sarfatti sintiera la necesidad de crear un manual dedicado a la historia de la pintura moderna arroja luz sobre cuál era su conocimiento real de los compendios sobre la historia del arte que ilustres predecesores habían compilado al menos a partir del regreso a los estados de pertenencia de las obras robadas por Napoleón.²⁶²

Establecer hasta qué punto las metodologías de las diferentes escuelas y tendencias desarrolladas a partir de la segunda mitad del siglo XIX están latentes en la lectura que Sarfatti hace de la pintura moderna es un aspecto que excede el alcance de esta investigación. Dudamos que una mujer culta, desde siempre interesada en el arte y con una sensibilidad artística destacada ya a una edad temprana no tuviera en cuenta las investigaciones metodológicas realizadas por grandes figuras como Morelli y Cavalcaselle, este último también véneto como Sarfatti.

A principios de siglo la disciplina ya se había especializado y el perfil profesional se había ampliado, sobre todo al campo del reconocimiento de firmas y autenticidad de obras de arte.²⁶³ Esto amplía la definición del historiador del arte tradicional, un connoisseur que adquiría competencias cada vez más científicas que combinaba a su vez con conocimientos artísticos e históricos y habilidades prácticas, a menudo adquiridas sobre el terreno con viajes de estudio.²⁶⁴ En este abanico cada vez mayor de diferenciaciones metodológicas y ámbitos laborales (en las academias, sobre el terreno, en los museos, en las instituciones) colocamos la figura de Sarfatti, una profesional del mundo de la historia del arte, probablemente lejana a la categoría tradicional que acabamos de describir, pero con competencias múltiples que supo poner al servicio de los artistas y de la disciplina.

Ahora bien, la cuestión relativa a una posible metodología que haya podido tener presente en su interpretación crítica deja abierta una brecha en la cual se puede seguir investigando y no concluye con el presente trabajo. Se trataría, por ejemplo, de comprender lo cercana que estaba al método del historiador Bernard Berenson y al debate sobre el uso de las fuentes completado con una práctica visual que debía acostumbrar al ojo del experto y ayudarlo en la creación de un archivo mnemotécnico del que extraer para el reconocimiento del estilo y de un artista determinado. Bernard

²⁶² Los resultados de los estudios críticos de la época napoleónica ponían en juego nuevas reflexiones metodológicas que mezclaban la erudición del siglo XVIII con una nueva exigencia de adaptar los "conocimientos enciclopédicos" hasta entonces alcanzados a la nueva idea de nación nacida después de la experiencia napoleónica. Los historiadores del arte, cuyas competencias se perfilan cada vez más, distinguiéndose de otros profesionales como arqueólogos, historiadores o filósofos, comprendiendo además la importancia de la función didáctica de sus textos, ya no se dirigen a un público de especialistas o amantes del arte, sino también al público de la media y pequeña burguesía que se acercaba al museo. Los cursos de historia del arte en las universidades y academias de toda Europa incluían la necesidad de poder acceder a textos que ofrecieran una visión de conjunto lo más amplia y clara posible. S. A. Meyer, "La storia dell'arte tra *Nationbuilding* e studio della forma (1873-1912)" en O. Rossi Pinelli, *La storia delle storie dell'arte*, op. cit., pp. 180-238.

²⁶³ Se difunde una obsesión por las atribuciones que conlleva el problema de los falsificadores en un mercado, sobre todo del coleccionismo americano, cada vez más competitivo. O. Rossi Pinelli, "La disciplina si consolida e si specializza (1912-1945)", in O. Rossi Pinelli, *La storia delle storie dell'arte*, op. cit., p.320.

²⁶⁴ En el análisis de la *connoisseurship* del siglo XIX, el historiador del arte era un erudito y al mismo tiempo un conocedor de artistas, épocas, estilos, monumentos, capaz de reflexionar también sobre el estado de conservación del patrimonio como los ya citados Morelli o Cavalcaselle, o de ser un punto de referencia internacional del mercado artístico de coleccionistas y privados como en el caso de Bernard Berenson. El nacimiento y el aumento de las colecciones públicas en las capitales europeas y la inserción de los historiadores del arte en las universidades habían llevado a una intensificación de los estudios históricos en los que se requerían estándares cada vez más profesionalizados. En la era de los museos y de las colecciones privadas, la necesidad de contar con profesionales autorizados y fiables, capaces de orientarse en el mundo del mercado del arte y con un conocimiento profundo de la materia, era un factor imprescindible. S. A. Meyer, "La storia dell'arte tra *Nationbuilding* e studio della forma (1873-1912)" en O. R. Pinelli, *La storia delle storie dell'arte*, op.cit., p. 190.

Berenson, que utilizaba el método atribucionista de Morelli, tenía total confianza en la toma directa de imágenes en vivo y daba poca importancia al apoyo, la materia o la técnica.²⁶⁵

Para Sarfatti la técnica no era extrínseca a la pintura y podía convertirse en una calidad del estilo del artista cuando se adaptaba a la impresión que el artista quería producir. Por lo tanto, la importancia de la forma era tan fundamental como el contenido. Desde el estilo se comprende el modo de ver las cosas del artista y el modo personal de manifestar su propia visión.²⁶⁶ Sarfatti también creía en la observación directa de las obras y, como cita el mismo Marzorati, estaba dispuesta a emprender un largo viaje incluso para admirar un cuadro o una exposición. Decía “Io viaggio ad arte: la Svizzera per me é Segantini, l’Olanda Rembrandt, la Svezia Selma Lagerlöf, il Belgio é James Ensor, la Spagna Velazquez e Goya”. En los años previos a la guerra visitó a menudo Viena para apreciar a los artistas de la Secesión, Ámsterdam para estudiar Van Gogh, Múnich para Der Blaue Reiter, pero sobre todo Londres, donde se reunía con Zangwill.²⁶⁷

Sin lugar a dudas, como crítica de arte, le habría bastado utilizar la prensa, en aquellos años un vehículo de información cada vez más potente, para poder difundir sus reflexiones. Entonces, ¿por qué eligió crear un manual, y a qué público se dirigía?

El texto ya ha sido ampliamente citado en las notas y tomado como referencia principal para trazar el camino crítico de la autora. A continuación, resumimos las características de estilo y contenido con el fin de resaltar el objetivo para el que fue publicado y definir cómo se sitúa en relación con el contexto historiográfico contemporáneo.

Storia della pittura moderna es el texto clave de Margherita Sarfatti. El título de la obra revela el interés principal de la autora, el arte pictórico, que entre todas las producciones artísticas ocupa un papel

²⁶⁵ Si su enfoque se basaba en la intuición y el instinto, no había mayor certeza que la que ofrecían la calidad y el estilo. En torno al método de Berenson se movían un gran número de estudiosos; las reflexiones sobre el estilo, el valor estético de las obras y el arte como manifestación del espíritu implican a un número cada vez mayor de historiadores; era una cultura tan extendida que el propio Berenson decidió tomar posición y en *Essays in methos* de 1926 y *Aesthetics, ethics, and history of arts of visual representation* aclara algunos puntos como el valor, el arte periférico, el arte nacional y los problemas de personalidad. O. R. Pinelli, “La disciplina si consolida e si specializza (1912-1945), in O. Rossi Pinelli, *La storia delle storie dell’arte*, op. cit., p.324-325.

²⁶⁶ La técnica es tanto más perfecta cuánto mejor sabe vehicular de forma transparente la visión del artista. M. G. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, op. cit., pp. 88-94.

²⁶⁷ Su primer viaje a París en compañía de su marido se remonta a 1910 cuando se estaba consolidando en el campo de la crítica de arte. Puede considerarse una especie de viaje de estudio, como afirma el propio Marzorati. Aquí tuvo la oportunidad de visitar talleres y cenáculos de pintores y entró en contacto con artistas franceses a través de las presentaciones de Marinetti, Boccioni y otros pintores italianos que tenían vínculos con Francia. El París que se le ofreció por primera vez era el de Apollinaire, Yvette Guilbert, Picasso, André Salmon y Erik Satie. Estuvo en contacto con Ambroise Vollard, descubridor de Cézanne, y con todas las tendencias artísticas, desde el Fauvismo hasta el Cubismo. En Montmatre, se encontró con Severini, Utrillo, Anselmo Bucci, Matisse, Francis Carco. Marzorati subraya la importancia de las escuelas literarias que constituyeron para ella una fuente de estímulo; su preferencia siguió siendo Colette, modelo de un estilo literario leve pero ingenioso. Su conocimiento de la literatura francesa era sólido, pero identificaba en su interior una corriente más racional, adecuada a sus gustos: Brantôme y Rabelais, Diderot y Voltaire, Balzac y Stendhal, con un interés por Molière y Hugo, George Sand, De Musset, Pierre Loti y Marie Laurencin. Después de este primer viaje y casi cada año Margarita visitó París para pasar largas temporadas. S. Marzorati, *Margherita Sarfatti: saggio biografico*, op.cit., pp. 104-108.

privilegiado en la poética sarfattiana²⁶⁸ y limita el período considerado, es decir, la edad moderna, desde la fecha fundamental de 1860 hasta las manifestaciones artísticas de la segunda posguerra.²⁶⁹

El libro coincide con un cambio en la vida profesional de la autora que siente la necesidad de hacer un balance de la situación sobre el estado de su propia batalla por el arte moderno. En comparación con las publicaciones periodísticas, el estilo de *Storia della pittura moderna* ha cambiado, perdiendo la actitud beligerante y militarista. El objetivo había cambiado; para Sarfatti ya no se trataba de presentar y promover un grupo artístico o las nuevas tendencias del mercado de arte, sino de ofrecer, de manera orgánica y compacta, una genealogía de la modernidad y una visión personal de la contemporaneidad. De hecho, el texto puede considerarse la contribución más importante que Sarfatti ha dejado a la crítica y a la historia del arte del siglo XX. Ahora bien, suponiendo que Sarfatti continuara esta batalla personal a favor del arte moderno, *Storia della pittura moderna* es también un texto que necesita para apoyar su proyecto de renovación artístico-nacional. Por lo tanto, el fondo ideológico de su visión no cambia y está siempre latente en el texto. A pesar de ello, la lectura resulta fluida y no sobrecargada por una retórica militar y nacionalista que, en cambio, encontramos en otros contextos.²⁷⁰

El horizonte geográfico analizado en la obra es muy amplio, lo que denota un conocimiento y un interés sincero por la materia y las manifestaciones artísticas de los otros países. Aun así, recordemos una vez más que su interpretación está influida por una visión racista aplicada no solo a las poblaciones asiáticas o africanas, sino en el contexto europeo, al arte nórdico, del que hemos dado ampliamente ejemplo en el análisis del texto. El concepto de “belleza” que apela a la humanidad en general, en realidad es algo que concierne solo a la producción clásica y mediterránea. De ahí su amor por el arte francés, su interés por la producción de la España católica y mediterránea y,

²⁶⁸ La pintura tiene la característica peculiar de recrear un mundo interior a partir de la elección de los elementos de la realidad. Esos mismos elementos se recomponen en equivalencias representativas, eligiendo si hacer prevalecer elementos analíticos o pasar de lo accidental a lo atípico. M. G. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, op. cit., pp.15-16.

²⁶⁹ El volumen, que vio la luz en 1930, formaba parte de una colección llamada "Prisma" del editor romano Cremonese dedicada al arte moderno. El proyecto incluía textos de Marcello Piacentini, Alfredo Panzini, Giovanni Pontí y Antonio Maraini dedicados a la arquitectura, la moda, la decoración y la escultura moderna. Sarfatti también había pensado en otro texto *Scenari moderni* probablemente dedicado exclusivamente al arte contemporáneo, pero nunca vio la luz. De hecho, solo saldrá *Storia della pittura moderna* y *Architettura oggi* de Piacentini. E. Barisoni, *Viaggio alle fonti dell'arte*, op. cit., p. 123.

²⁷⁰ En una época en la que el interés por el arte había aumentado también entre los no expertos, los artículos de arte aparecidos en revistas y periódicos y las numerosas conferencias eran un medio para comunicarse con el gran público. En este sentido, la actividad de conferenciante era para Margherita un instrumento útil para difundir su visión y la propaganda para el nuevo arte. El estilo periodístico es por naturaleza más atractivo. La necesidad de llegar a un público más amplio y no siempre preparado en materia de arte implica una redacción completamente diferente del texto. Por eso el lenguaje de los artículos de arte resulta más desenfadado y a veces divertido, lejos del espíritu retórico que caracteriza a los artículos políticos o redundante que, en un proceso de osmosis, adquieren las cartas a Gabriele D'Annunzio, por ejemplo. En *Storia della pittura moderna* se capta el grado de madurez alcanzado por la autora después de años de trabajo en el campo de la ekphrasis moderna. El modo de redacción de sus textos críticos se desarrolla a partir de la confrontación y la metáfora entre varios autores comparados para resaltar las características de uno u otro y encontrar la intuición profunda que resume sus personalidades. Limita la anécdota pero utiliza a los artistas como argumento de prueba de su tesis, adaptando la historia del arte a su punto de vista que es indiscutiblemente subjetivo. No hay imparcialidad en la obra, pero tampoco ensañamiento, y cuando es poco favorable a algo lo justifica con conocimiento de causa, reconociendo el valor y la aportación de un artista o un movimiento.

obviamente, su apreciación máxima del arte italiano.²⁷¹ La obra es una suma del estudio y el trabajo de veinte años de carrera, de sus batallas políticas, de las experiencias y también de las figuras importantes que han influido en su manera de ver y pensar el arte. De ahí la referencia a la vanguardia en la figura de Marinetti, a D'Annunzio a Benedetto Croce y también una referencia al Socialismo. El texto concluye volviendo a poner el foco en su interpretación contemporánea y en el valor de su movimiento.

A pesar de este recorte forzado para las producciones de los pueblos mediterráneos, consideramos que el texto es válido para ampliar el discurso a pueblos muy lejanos a menudo no tomados demasiado en consideración en los estudios historiográficos y precisamente como ejemplo de una interpretación viciada por las teorías de la raza. Muchos historiadores, no solo Sarfatti, estuvieron atraídos por la correspondencia entre identidad nacional, raza y cultura.²⁷²

Nos resulta muy difícil situar a Sarfatti en una corriente historiográfica definida, pero su manera de pensar en el arte y, en el caso específico, en la historia del arte en términos de cohesión nacional, nos lleva a una época anterior al nacionalismo. Recordemos la importancia de la *Kunstgeschichte* como elemento de unificación nacional del imperio austrohúngaro en el momento de su máxima disolución que habría culminado en la primera guerra mundial. Este dato nos interesa para demostrar que la investigación histórico-artística puede leerse como una contribución a la definición de la identidad nacional: en el caso del imperio de los Habsburgo, la identidad supranacional austro-húngara frente al nacionalismo del joven imperio alemán.²⁷³

Centrándonos en el contexto italiano, es preciso remarcar que entre los años 20 y 30 había muchos historiadores atentos a los valores de la modernidad y a las experimentaciones de vanguardia, entre

²⁷¹ El volumen se abre con una consideración sobre el siglo XIX que renueva la pintura con el romanticismo, la investigación científica y el realismo, y con algunos enunciados generales: la pintura como arte mágico por excelencia, reflejo de la arquitectura, que no puede ser solo imitación sino que debe ser síntesis, para contraponerse al análisis nórdico. Sigue con la idea fundamental de que el Renacimiento y el Novecento son la gloria italiana, y luego pasa a un excursus del siglo XIX, del neoclasicismo al realismo, mezclando franceses e italianos. La cesura se sitúa en el año 1860 cuando, por primera vez después de Leonardo, la pintura persiguió la realidad científica y subjetiva. Luego continúa tratando del impresionismo, la figura de Cézanne y los nuevos movimientos expresionistas, cubismo, futurismo, siempre reafirmando su creencia en el clasicismo. En cuanto a las escuelas nacionales de otros países, la autora no olvida la escuela inglesa, los artistas americanos, incluyendo América Latina y luego Australia, China, India, Japón y África. Entre las escuelas del norte de Europa, aprecia a James Ensor, el holandés Kees van Dongen y los escandinavos Eduard Munch y Christia Krog. De España cita a algunos pintores de moda como Ignacio Zuloaga y Hermenegildo Anglada Camarasa. Aprecia a los polacos y hace algunos comentarios sobre los Fauves. En el grupo de los italianos de París menciona a De Chirico, Tozzi, Campigli, Renato Paresce, Osvlado Licini, Filippo De Pisis y Severini. En cuanto a los rusos, el comentario es que no les basta con haber hecho una revolución política para liberar el arte del yugo de la burocracia.

²⁷² Recordemos a Josep Strzygowski, cuyas teorías raciales han generado mucha polémica, y el mismo Wölfflin, que en su *Kunstgeschichtliche: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, afirma “a pesar de todas las desviaciones e individualismos del estilo, el arte moderno occidental ha sido unificado [...] Pero, dentro de esta unidad, hay que tener en cuenta las diferencias sustanciales de los tipos nacionales [...] Hay dos formas de representar las cosas, una alemana y otra italiana, que se conservan sin cambios a través de los siglos”, citado en O. Rossi Pinelli, “La disciplina si consolida e si specializza (1912-1945), in O. Rossi Pinelli, *La storia delle storie dell'arte*, op.cit, p. 356.

²⁷³ El Primer Congreso Internacional de Historia del Arte celebrado en Viena en 1873, coincidiendo con la V Exposición Universal, se centró en la relación entre la historia del arte y la política cultural, escolar y museística, destacando, aunque implícitamente, la importancia de la *kunstgeschichte* en la construcción de una posible cohesión nacional por parte de la cultura oficial austro-húngara. En la historiografía austrohúngara entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el interés para el estudio de la antigüedad era relevante para resaltar los caracteres del momento de paso del imperio romano al mundo medieval y, por lo tanto, crear un paralelo entre la época del imperio romano tardío con la situación del imperio austrohúngaro alrededor de 1900. S. A. Meyer, “La storia dell'arte tra *Nationbuilding* e studio della forma (1873-1912)” en O. Rossi Pinelli, *La storia delle storie dell'arte*, op. cit., pp. 244-257.

ellos Lionello Venturi, que consideraba que se debía aplicar la misma metodología utilizada para el estudio del arte moderno al arte contemporáneo. A pesar de esto, la tendencia más extendida todavía celebraba el clasicismo y la tradición y, en este sentido, un ejemplo eran Sarfatti y Ojetti. Estaba de moda combinar el arte contemporáneo con la herencia dejada por los primitivos de Giotto a Botticelli, considerados, junto con otras manifestaciones artísticas desde mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX (los impresionistas con Manet en la cumbre, los Macchiaioli, Cézanne y los post impresionistas), ejemplos de gran libertad creativa.²⁷⁴ A pesar de esto, Sarfatti advierte contra la exaltación forzada de los primitivos, cuya grandeza radica en haber encontrado grandes soluciones sin los medios técnicos.

La interpretación crítica sarfattiana se inserta en la polémica sobre los siglos XVII y XIX presente en el debate artístico entre las dos guerras mundiales. En particular, se relaciona con la figura del historiador Ugo Ojetti, con el que nuestra protagonista entrará en desacuerdo. Siguiendo el hilo propuesto por la revista *L'Arte* y por importantes críticos²⁷⁵, Ojetti había intentado una revalorización del siglo XVII, organizando también una exposición en el Palacio Pitti sobre la pintura italiana de los siglos XVII y XVIII. Margherita, en cambio, veía el Seicento como un período negativo y oscuro para Italia sobre todo por lo que se refiere a la producción pictórica.

Con referencia al siglo XIX, la recuperación del impresionismo ya había comenzado en Italia a principios del siglo XX:²⁷⁶ Vittorio Pica y Ardengo Soffici habían contribuido notablemente a subrayar el favor hacia la corriente francesa para demostrar su impulso innovador desde un punto de vista figurativo y cultural y, sobre todo, en contraposición al academismo pictórico y conservador todavía muy presente en Italia.²⁷⁷ De la misma motivación partía la revalorización del impresionismo francés realizada por Lionello Venturi, que en el *Gusto dei Primitivi* dedica un capítulo entero a la reconstrucción histórica y filológica de Manet, Degas y Cézanne asociando la simplificación estilística al gusto de los pintores del siglo XIV. La exigencia de renovar la cultura figurativa contemporánea a partir de la experiencia del siglo XIX francés, en su conjunto impresionista, no carece en el caso de Lionello Venturi de motivaciones ideológicas. En el clima político y cultural impuesto por el régimen durante los años veinte, la experiencia francesa constituye para el historiador del arte un instrumento de medida de la realidad presente y por ello adquiere un valor moral.²⁷⁸ Sarfatti, por el contrario, se muestra escéptica hacia la pintura impresionista y, aunque es consciente de que no puede ignorar lo bueno que había sido producido por esta experiencia artística, sigue prefiriendo la elección estilística

²⁷⁴ A esta tendencia vinculamos críticos e historiadores como: Lionello Venturi, Roger Fry, Bernard Berenson, Alfred Barr. *Ibidem*, p. 342.

²⁷⁵ Recordemos algunos: Giulio Cantalamessa, Roberto Longhi, Lionello Venturi.

²⁷⁶ En 1901 hubo una primera gran exposición dedicada a estos pintores en Florencia. Entre 1903 y 1907 también las Bienales de Venecia habían expuesto pinturas impresionistas. G. C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, op. cit., p. 152.

²⁷⁷ Idem. Es la misma Sarfatti que lo recuerda en *Acqua passata*, atribuyendo a Soffici y a Pica el mérito de haber dejado filtrar en Italia aire de Europa. A Pica, especialmente, haber hablado, por primera vez, de impresionismo y de artistas como Hokusai o Toorop. M. G. Sarfatti, *Acqua passata*, op. cit., pp. 95-96.

²⁷⁸ Venturi interpretaba el nuevo primitivismo de los pintores franceses como una clave de lectura del difícil momento político que estaba viviendo el país. El *Gusto dei primitivi* representa el compromiso político del autor; escrito en Turín en 1926, en los años más duros del debate político, es un ensayo en clara contraposición al clasicismo figurativo impuesto por el régimen. El crítico e historiador del arte veía los últimos treinta años del siglo XIX como el período de las luchas por la autonomía del arte. *Idem*.

y artística propuesta por el Ottocento lombardo. La recuperación de la tradición lombarda del siglo XIX es para Margherita, como lo habían sido los franceses para Venturi, un elemento de confrontación con la contemporaneidad y con las propuestas artísticas de los jóvenes artistas que confluirán en su Novecento Italiano. En ese preciso contexto artístico Sarfatti encuentra las características que le permiten crear una línea de continuidad entre la tradición y la modernidad en un desarrollo lineal que pasa de lo antiguo a lo moderno hasta llegar a lo eterno. Como ya se analizó en el capítulo anterior, el nuevo arte aspira a crear un equilibrio entre la tradición eterna y la modernidad superando la poética impresionista, así como la interpretación de la vida que daban las vanguardias. La única excepción es para Cézanne, cuyo mérito consiste en haber representado este sentido eterno del arte, abandonando todo elemento de superficialidad y volviendo a una composición compuesta y ordenada.

Al final todos coincidían en Cézanne; incluso quienes no lo veían como el fundador de esta nueva época pictórica, como es el caso de Savinio o De Chirico, reconocían no solo su valor, sino la capacidad de haber llevado el arte desde el último clasicismo "asentado en la academia" a un nuevo clasicismo.²⁷⁹

Recordando que el arte para Margherita no era una reproducción fiel de la realidad, una fotografía que reproduce en el lienzo la visión exacta de lo que nos rodea, en esta óptica la escritora critica los verismos del siglo XIX y se pone en neta polémica con Ojetti, que sostenía la tesis según la cual el siglo XIX era el espejo de la italianidad y servía para frenar las vanguardias.²⁸⁰ Según Margherita no existía en el Ottocento una gran tradición de pintura italiana y lo que se debía recuperar de ese siglo era aquella actitud revolucionaria que a menudo estuvo ensombrecida por la decadencia y la miseria que caracterizó buena parte de la pintura del siglo XIX.²⁸¹

En conclusión, lo que nos parece interesante y que define el perfil de Sarfatti como “historiadora de arte”, y no solo “crítica de arte”, según el objetivo que nos propusimos tratar, es la necesidad de mirar la evolución estética del arte moderno remontándose a sus raíces, abordando la materia desde un punto de vista genealógico con alternancia de fases temporales sujetas a avances, detenciones y

²⁷⁹ A.Savinio, “Anadioménon”. Principi di valutazione dell’arte contemporanea”, en *Valori Plastici*, I, n.4-5, Roma, aprile-maggio 1919, en E. Pontiggia, *Il ritorno all’ordine*, op.cit, pp.40-41; G. De Chirico, “Il ritorno al mestiere”, op. cit.

²⁸⁰ “Quasi sotto ogni punto di vista, l’Ottocento rompe così la vera, la genuina grande tradizione dell’arte italiana. Questo sarà stato bene o male, oppure l’una e l’altra cosa insieme, oppure come io credo, un male parziale e necessario, fecondo di grande bene. Ma è così, e il vederli e udirci continuamente rinfacciare l’Ottocento come il puro specchio dell’italianità, è cosa che muove insieme il riso e lo sdegno”. M. G. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, op. cit., p.108.

²⁸¹ Con referencia a la revaloración del siglo XIX, la crítica cuestiona al igual que sus compañeros el valor del cuadro histórico muy de moda durante todo el siglo y que en el nuevo contexto político del *Novecento* ya aparece anticuado. La polémica se refleja en *Storia della pittura moderna* y en un artículo “Referendum sul quadro storico”, muy interesante porque pone en relación las diferentes opiniones de los historiadores más a la vista del momento. Mientras Sarfatti considera que el cuadro histórico que merece atención no es ni documental, ni realista, ni anecdótico, sino un cuadro libremente interpretado, Carlo Carrà opina que el género ya está superado y que difícilmente un pintor moderno puede tener la motivación para ponerse a representar acontecimientos históricos. Ojetti se muestra en contra de la creación de categorías, Cipriano Efisio Oppo en absoluto no cree en el valor del cuadro histórico y Venturi recuerda cómo la fidelidad a la historia que se le pedía al pintor del siglo XIX haya sido la causa de la falta de creatividad que caracterizó buena parte de aquella pintura. M. G. Sarfatti, U. Ojetti, C. E. Oppo, L. Venturi, “Nostro referendum sul Quadro storico”, en *Le arti plastiche*, Milano, 1 dicembre 1929, Sar. 4.1.30.

reanudaciones.²⁸² Con respecto a *Storia della pittura moderna*, recordamos que debería haber formado parte de una colección dedicada a la arquitectura y al arte moderno. Esta razón nos lleva a pensar que podría estar destinado a un público de expertos o de amantes del arte. En cualquier caso, por la especificidad de los temas tratados, descartamos que fuera un texto divulgativo. Más bien, consideramos que se trata de una obra escrita para dar rienda suelta a la exigencia de la autora de reunir su propia visión crítica. Sin embargo, en el estado actual del presente estudio, no podemos establecer cómo se recibió el volumen en su tiempo y, por lo tanto, dejamos el campo abierto para futuras profundizaciones.

²⁸² Con respecto a ese tema, remitimos al subcapítulo 4.1 y a la nota 215, donde se describen las orígenes del arte moderno que, como ya he mencionado, es un tema constante en la poética de Sarfatti. Por eso, cabe tener en consideración la actividad de conferenciante de Margherita, documentada desde principios de los años veinte, y distinguir entre un momento inicial, hasta 1927, en el que se dedica más a la promoción, y uno posterior caracterizado por una batalla a favor del arte moderno, donde se formulan teorías críticas. La escritora dedicará algunas conferencias al nacimiento del arte moderno, de las cuales nos quedan documentos autógrafos conservados en el Archivo del Mart: *Le fonti dell'arte moderna* [*Le origini dell'arte italiana del secolo XIX*], organizada por la revista “La Donna”, Roma, 25 gennaio 1923; *Le fonti dell'arte moderna*, Verona, 25 aprile 1924; *Alle fonti della pittura contemporanea*, Torino, 30 aprile 1925; *Le fonti dell'arte moderna*, Roma, 20 marzo 1928; *Le origini dell'arte moderna*, Catania, 9 dicembre 1929. En sustancia, el recorrido evolutivo que pretende justificar localiza el nacimiento del arte moderno en los Países Bajos, en concreto en Brujas y sobre todo en torno a Rembrandt. De aquí pasa a la Inglaterra de Constable y Turner, hasta llegar a Francia. Vemos, por lo tanto, que, con respecto a los libros, amplía el contexto artístico. M. G. Sarfatti, *Alle fonti dell'arte moderna*, Sarf 3.3.26.

5 Margherita Sarfatti y el Novecento Italiano

Ante el vacío cultural dentro del fascismo y la falta de propuestas por parte de la clase política dirigente, todavía poco inclinada a adoptar el arte como instrumento para modelar las características fisonómicas del régimen, Sarfatti se considera la única que puede trazar las coordenadas de la estética fascista. Aunque, como ya hemos dicho, no tenía un papel institucional en ningún órgano estatal o dentro del partido, podía contar con toda esa red de relaciones y conocimientos que se había creado a lo largo de los años con las frecuentaciones de los ambientes más a la vista de la ciudad, a través de las tardes en su salón, donde acogía a intelectuales y artistas de todo tipo y, sobre todo, a través de su actividad de promotora cultural. Sin olvidar que el mismo Mussolini le confirió, de forma oficiosa, la tarea de crear en el extranjero relaciones internacionales, dada su marcada predisposición para las lenguas. Desde 1922 Sarfatti comenzó a escalar las cumbres del mundo del arte con una firmeza que suscitaba descontento²⁸³ y que culminaría una década más tarde en la polémica con Farinacci.²⁸⁴ Dos años antes, en realidad, había pensado en un nuevo florecimiento del arte que debería representar a la Italia de la posguerra y asemejarla a las vanguardias de los otros países, en particular de la Francia, que tenía la primacía en el campo artístico. Aunque el panorama nacional no brillaba por su originalidad, sino todo lo contrario, había mucha mediocridad, los artistas no faltaban ciertamente y de algunos Margherita había profetizado el éxito cuando ya en 1917 estaban en el frente. Este es el caso de Boccioni, que murió en un accidente de caballo durante el servicio militar. Pero otros valiosos pintores estaban presentes en el territorio italiano y los identificaba inicialmente dentro de las filas de los futuristas donde ya había detectado signos de cambio que nivelaban el dinamismo figurativo con una sensibilidad menos angulosa. Con el fascismo que subía a primer plano, la madrina del futuro Novecento Italiano había optado con gran firmeza por un arte de signo claro y de pincelada segura.

Por lo tanto, podemos afirmar con cierta seguridad que, de 1922 a 1926, Margherita influyó concretamente en la suerte de la política cultural fascista desarrollando el concepto de lo eterno en lo moderno y transfiriendo la poética del clasicismo moderno a su grupo.

Con Valori Plastici, el Novecento Italiano deviene la representación más importante del regreso al orden y con él Margherita logró cultivar y en parte realizar la ambición de representar todo el arte italiano atribuible a su poética. Se sentía investida de una tarea salvífica, pero nunca relegó al grupo a una dimensión nacional exclusiva, sino que el espíritu era sin lugar a dudas internacional, alineado

²⁸³ A partir del momento de la subida al poder, el Duce comienza a manifestar cierta impaciencia hacia su amante, pero no logra liberarse de ella. El alejamiento será gradual, acentuado por los acontecimientos históricos: la aventura colonial, el acercamiento a Hitler y, finalmente, las leyes raciales a las que ni siquiera ella podía sustraerse. R. Ferrario, *Margherita Sarfatti la regina dell'arte nell'Italia fascista*, op. cit., p.7.

²⁸⁴ Ya hemos mencionado en el capítulo 2.3 la polémica interna del movimiento fascista sobre una deficiencia de arte fascista. El debate, que se agudizó después de la primera exposición de Novecento Italiano, fue lanzado por Giuseppe Bottai en 1927 en su revista sobre la definición de un arte de estado. La cuestión también abarcaba qué papel debía desempeñar el arte dentro del sistema estatal y ponía en evidencia líneas de pensamiento diferentes: podemos indicar, por un lado, la posición de la misma Sarfatti, de Bottai y de Bontempelli, que se oponen a un arte propagandístico; por otra parte, el pensamiento de Soffici, para quien el arte auténtico es la manifestación del espíritu nacional y, por último, la visión más intransigente de Farinacci, promotor de una producción al servicio del régimen, según temáticas y cánones estéticos más definidos. E. Barisoni, *Viaggio alle fonti dell'arte*, op. cit., pp.149-157.

con las tendencias europeas más importantes. Protegía y estimulaba a sus artistas, sobre todo cuando los veía desviarse; a veces se refería a ellos con tonos duros que no siempre eran agradables y se expuso por ellos en múltiples ocasiones. Siempre le resultaría difícil encontrar un espacio para el Novecento, pero con gran determinación no tuvo escrúpulos para interceder por ellos, buscar financiación y en algunos casos ayudarles directamente con medios económicos o poniendo a su disposición sus residencias. El sistema artístico, sobre todo los concursos de arte, en particular el de la Bienal de Venecia, le serían siempre hostiles. Inicialmente quizás porque los tiempos todavía no estaban maduros y preparados para aceptar vientos nuevos. La crítica estaba todavía muy ligada a una visión más conservadora y le costaba abrirse a nuevas concepciones que se contraponían claramente a un arte de matriz decimonónica. Posteriormente, dado que su proyecto se había vuelto demasiado autónomo y el movimiento exponía de forma independiente, sin el control del Sindicato de Bellas Artes, la aversión hacia ella devino aún más contundente. Finalmente, Sarfatti se había convertido en un personaje demasiado poderoso y, por lo tanto, incómodo en un sistema totalitario y machista.

En los siguientes capítulos hablaremos precisamente de estas temáticas, deteniéndonos en la formación del Novecento Italiano, delimitando su arco temporal y los acontecimientos que llevaron a su disolución. El objetivo no es elaborar una lista de todas las exposiciones y participaciones, que son muchas a nivel nacional e internacional, sino destacar las ocasiones expositivas que marcan en cierto modo los pasajes más interesantes en la evolución del grupo, los momentos de cambio, las suspensiones y los fracasos, con la finalidad de reconstruir la interpretación crítica que se tenía del movimiento. Las personalidades que encontraremos en este recorrido son muchas, pero no nos detendremos en los protagonistas individuales, cada uno de los cuales merecería un espacio aparte. Esto no es posible por razones claras relacionadas con el tamaño del proyecto. Por otro lado, no podíamos limitarnos a los capítulos anteriores que tratan del compromiso político de Sarfatti, por un lado, y su poética artística, por otro. Hablar de su grupo más en detalle significa observar cómo se ha concretado desde el punto de vista estético toda la estructura teórica que Margherita construyó a lo largo de los años. Por todo lo que hasta ahora hemos tratado de mostrar, en esencia, el profundo vínculo entre arte e ideología, sabemos también que el Novecento Italiano formaba parte de un proyecto político ideal que la escritora explícita a menudo en términos nacionalistas. Así pues, si Margherita se sirvió del Duce para realizar sus objetivos artísticos, trataremos de entender si quería preparar las bases para un arte de estado.

5.1 Los ideales novecentistas y la primera formación

“L’epoca dell’analisi è finita; la guerra ne ha segnato il tramonto, con la allegorica e simbolica sconfitta del popolo analizzatore per eccellenza, la Germania. L’ora della sintesi è suonata. E ne toccherà ancora all’Italia il sublime compito artistico. Perché l’arte non è per noi quello che può essere per altre nazioni: un movimento che esiste o non esiste; che può accompagnarne, o non accompagnarne, la grandezza e l’ascesa. È qualcosa di più. L’arte, per noi italiani, è come un secondo nome della patria”.²⁸⁵

²⁸⁵ M. G. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, op. cit., pp. 143-144.

Con el nacimiento del grupo la escritora consigue dar forma concreta a su proyecto de renovación política y artística. Pronto veremos si también logra alcanzar el objetivo tan anhelado de conferir legitimidad cultural al fascismo, pero sobre todo dar vida a un estilo nacional que devuelva el predominio a Italia, como explicita en las palabras antes citadas. Con el apelativo de Novecento Italiano Sarfatti y los artistas fundadores del grupo no querían dar nombre a un movimiento, sino más bien reconstruir una fisonomía típicamente italiana para el arte del siglo XX siguiendo ideales bien definidos que conducirán a soluciones estéticas muy diferentes entre sí.²⁸⁶

Antes de realizar un breve pero necesario recorrido histórico del movimiento, consideramos fundamental aclarar algunos puntos ya conocidos por la historiografía, pero poco profundizados aunque fundamentales para comprender la evolución del grupo. En primer lugar, se trata de delimitar el arco cronológico en el que el Novecento da sus primeros pasos y se consolida en la escena internacional. Su desarrollo histórico fue de hecho muy complejo y si Sarfatti identifica como año de formación el 1920,²⁸⁷ adelantando la fecha con respecto a Lino Pesaro,²⁸⁸ consideramos importante ir aún más hacia atrás y centrarnos en el contexto que ha generado esa urgencia por parte de los artistas de reunirse y compartir reflexiones, para comprender el aire que se respiraba y las complejas dinámicas sobre las que se construyó la estética novecentista.

Remontémonos, pues, hasta 1919, un año que marca un período muy difícil para el arte y el comienzo de una posguerra caracterizada por la inestabilidad política, el aumento de la deuda pública, la caída de la lira y la inflación, huelgas y ocupación de las fábricas y la violencia del squadrista. Es también el año de la publicación *Contro tutti i ritorni in pittura*, manifiesto futurista

²⁸⁶ “Diciendo “Novecento Italiano” non si vuole definire una tendenza, né battezzare un gruppo, né stringere di legami una scuola (...) si adombra l’orgogliosa volontà di convergere ogni sforzo (...) verso la creazione di uno stile d’arte ; cioè di una fisionomia di arte per il nuovo secolo: una impronta, uno stile, una fisionomia italiana, (...) che duri nei secoli il nostro secolo. Con accanito acerrimo amore, questi artisti si votano, come ad una milizia, a creare alcuni aspetti nuovi della tradizione, non indegni degli aspetti antichi”. La autora sigue diciendo que es necesario elaborar una lista de nombres para que los que vengan después tengan valor y que la condición de que en la Francia del siglo XIX el arte fuera más audaz se debe al hecho de que en Italia no había un “centro unitario di fervore, un focolare di rischi e di idee [...] gli artisti isolati si disperdevano nel vuoto” sin solución de continuidad ni secuelas. Hubo momentos “di intimità e di interiorità profonda [...] ma senza costruzione volitiva”. Se refiere en concreto a Fattori, Ranzoni, Grandi, Cremona y Medardo Rosso. Precisamente para hacerles homenajes a ellos se inaugura la Primera Exposición del Novecento Italiano. M. G. Sarfatti, *Prefazione alla Prima Mostra di Novecento Italiano*, Sar. 3.3.33.

²⁸⁷ Es la misma escritora la que nos da esta fecha: “Disse allora qualcuno, a questo proposito, a Milano, nel 1920 in quel crocchio di amici : “Il nostro secolo sento che vedrà ancora il primato della pittura italiana. Sento che ancora si dirà nel mondo e nel tempo Novecento Italiano”. M. G. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, op. cit p.125.

²⁸⁸ Lino Pesaro, reconocido comerciante de arte en cuya galería se encontraban los artistas y Sarfatti, quiere tomar el mérito de la constitución del grupo, pero recuerda, en un artículo publicado en *Regime Fascista* el 19 junio de 1931, que la fecha oficial es posterior. Citado en E. Pontiggia, *Storia del Novecento Italiano*, op. cit., p. 101. La consideración varía según el punto de vista y la importancia que Sarfatti da a esa necesidad de reunirse sin la cual no se habría formado Novecento. De hecho, Margherita estaba en contacto con casi todos los fundadores del grupo incluso antes de que terminara la guerra, el 4 de noviembre de 1918.

firmado por Sironi Russolo Funi y Dudreville.²⁸⁹ En cuanto a una fecha de la supuesta finalización del grupo, resulta difícil de establecer porque los acontecimientos del movimiento llegan, como recuerda Funi, hasta el umbral de la Segunda Guerra Mundial.²⁹⁰ Es cierto que el período de máximo desarrollo es el que más nos interesa porque es el que gravita en torno a Sarfatti, que después de 1931 no organizará otras exposiciones. Las exposiciones de París y Praga de la primavera de 1932, organizadas por Barbaroux, marcan la etapa final y son las últimas del movimiento: a partir de esta fecha comienza una lenta disolución del grupo, lacerado por las polémicas que siempre lo acompañaron y de las que hablaremos ampliamente.

Otro factor relevante sobre el que consideramos oportuno detenernos es la dimensión ampliada del grupo, porque si es cierto que el Novecento Italiano no puede ser identificado con los cientos de artistas que expusieron en sus exposiciones, y, por el contrario, también serían novecentistas Medardo Rosso y Giacomo Balla, o incluso De Chirico y Modigliani, es cierto que no podemos quedarnos en el grupo de los “siete”, un subgrupo directivo que formó el núcleo original que sobrevivió solo unos meses.²⁹¹ También hay que reevaluar el papel de los artistas que estuvieron muy cerca del grupo sarfattiano, participando en todas o casi todas las exposiciones, como Carrà, aunque después del 1945 se olvidó su presencia o ellos mismos se distanciaron. Esto demuestra que la percepción que se tenía del grupo en aquella época era diferente de la que tenemos nosotros y no solamente por la distancia

²⁸⁹ El 1919 es un año crucial para el mundo del arte porque es el año en que los soldados son despedidos y los artistas vuelven a sus actividades. Milán se convierte, junto con Roma, en la capital del arte italiano, y sobre todo del Futurismo y de nuevas corrientes como Nuove Tendenze, donde hay que buscar, al menos en parte, algunas de las premisas de los novecentistas. El 22 de marzo de 1919 se inaugura en Milán la Grande Esposizione Nazionale Futurista que aparentemente era la celebración del movimiento, pero en realidad marcaba el alejamiento de algunos de sus miembros. En los tres famosos artículos ya citados de Margherita sobre la exposición, la escritora identifica precisamente aquellos que, aunque todavía bajo la efigie del Futurismo, en realidad habían comenzado esa metamorfosis que los llevará hacia un camino opuesto. Se trata precisamente del primer núcleo de Novecento: Sironi, Funi, Dudreville y Russolo (aparte) que se distinguen por amortiguar los acentos dinámicos del plasticismo boccioniano con figuras más sólidas e imponentes. A principios de la década continuarán exponiendo con el Futurismo, pero hacia finales de los años veinte se delinea un marcado contraste entre el movimiento del artista calabrés y los novecentistas: Sironi y Funi (fig.6) empezarán a humanizar sus maniqués. Dudreville, que en realidad no había mostrado especial interés por la metafísica, recupera la plenitud de la figura y abandona las descomposiciones futuristas para llegar a un realismo a veces exasperado. Malerba (fig.9), un post scapigliato influenciado por Cremona, reconquista la forma sólida. Para Bucci (fig.3) y Oppi (fig.4), que eran los italianos de París, el recorrido es más lento. Al primero le cuesta abandonar las sugerencias impresionistas y al segundo el primitivismo. En el año 1919 Tozzi se traslada a París, donde produce obras que recuerdan a Cézanne, recuperando una volumetría formal, pero aún sensible en la pincelada. Y al final del año en Milán expondrá también el triestino Marussig en una etapa todavía demasiado impresionista para Sarfatti. Finalmente, al 1919 corresponden algunas obras de Carrà (*La figlia dell'Ovest, Il figlio del costruttore, Le figlie di Lot* [fig.2]), que marcan un acercamiento del maniquí a la figura humana y constituyen un modelo del retorno al orden, y la llegada de De Chirico a Milán que con *Autoritratto y Il ritorno del figliol prodigo* reclamaban la necesidad de volver a la lección de los antiguos y a la recuperación de la profesión del artista. R.Barilli, “La Metafisica e i suoi derivati”, en *Storia dell'arte contemporanea in Italia*, op. cit., pp. 270-311.

²⁹⁰ A. Funi, citado en E. Pontiggia, *Storia del Novecento Italiano*, op.cit., p.14.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 12. Con respecto a Modigliani, añadir que sus obras serán expuestas en un par de ocasiones con los novecentistas, entre ellas una exposición en la primavera de 1926 en las galerías Carminati de París donde junto a sus obras aparecen solo los artistas del comité directivo de Novecento. Modigliani, nunca había tenido un contacto directo con el movimiento, por eso su presencia resulta singular. La misma Margherita lo define como el “Botticelli moderno”, pese a que encuentra que las figuras del maestro son demasiado esbeltas sobre todo si se comparan con las figuras corpulentas de sus pintores.

temporal que inevitablemente transcurre entre crónica e historia.²⁹² En esencia, se trata de distinguir entre participantes y protagonistas reales, aunque de todas formas es un hecho que, a partir de la segunda mitad de los años veinte, Sarfatti supo circunscribir en torno a las personalidades más destacadas de un arte nuevo y anti *ottocentesco*.

No hay un manifiesto del grupo, es decir, la declaración oficial de las intenciones artísticas, sino una comunión de ideales compartidos entre la anfitriona y los artistas: la exigencia de volver al dibujo, a la composición moderada donde las partes estén relacionadas entre sí según proporciones calculadas, la centralidad de la figura, la recuperación del platonismo y una declarada tendencia antiverista, que no es más que el rechazo de ese arte del siglo XIX, burgués, sentimental y esclavo de la verdad que todas las nuevas tendencias artísticas novecentistas buscaban de alguna manera rechazar. Y finalmente el color, que retorna con consistencia y cuerpo como en la gran tradición véneta en la que Sarfatti se educó.²⁹³ Como ella misma sostenía, todos estos elementos debían ser sometidos a la búsqueda de síntesis que constituye el elemento central de la poética novecentista, y al clasicismo moderno, es decir, a la voluntad de recuperar la gran tradición mostrando aspectos nuevos que pudieran ser detenidos en el tiempo. El grupo aspiraba a dar un ideal colectivo hacia el cual converger y, como ya se ha dicho, este ideal no solo atendía al estilo artístico, sino también a las necesidades morales, sentimentales y estéticas de su tiempo; en esencia a la vida.²⁹⁴ El objetivo principal para los novecentistas era el *en plain air* impresionista. Una pintura antivolumétrica, disuelta en la luz y por lo tanto contraria a los principios de dibujo, masa, peso y construcción arquitectónica que no se ajustaba a los enunciados del grupo.²⁹⁵ Y de hecho este espíritu anti impresionista se tradujo en un retorno a la centralidad del sujeto y a un color/volumen que tenía el objetivo de intensificar la masa de las figuras, y no tanto a un abandono del *en plain air* que pocos artistas habían practicado realmente. En esencia, se pretendía cambiar de enfoque y superar las experiencias que cada uno había

²⁹² Otros factores a considerar son las diferentes interpretaciones dadas por la crítica. Cuando en 1928, por ejemplo, los Italiens de París exponen por primera vez en l'Escalier son considerados todos novecentistas. Sin embargo, en el 1930 pero Sarfatti publica un resumen del movimiento donde establece una lista restringida de nombres entre los cuales incluye a Carrà, Casorati, Carena y Soffici e ilustra el escrito con una naturaleza muerta de Morandi. Al año siguiente la revista *Selvaggio*, en un artículo polémico, coloca entre los nombres significativos del movimiento a Carrà, Morandi, De Chirico y Tosi, pero subrayando que su arte estaba exento de cualquier tipo de agrupación. *Idem*.

²⁹³ Las características estéticas de su grupo son: precisión en el signo, decisión en el color, determinación en la forma, sentimiento profundo y sobrio, excavado y desgarrado a través de la meditación y el estudio; aspiración a lo concreto, lo simple y lo definitivo. Así lo afirma la escritora: “la ricerca stessa li conduce per mano verso una meta unitaria che si delinea gradualmente più chiara e definita: limpidezza nella forma e compostezza nella concezione, nulla di alambiccato e nulla di eccentrico, esclusione sempre maggiore dell'arbitrario e dell'oscuro”. M. G. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, op. cit., p. 126.

²⁹⁴ “Così sorse in Milano il gruppo del Novecento Italiano, con quel nome come parola d'ordine. Gli si rimproverò persino di aver voluto ipotecare tutto per sé un secolo nuovo, appena cominciato, In realtà quegli artisti volevano soltanto proclamarsi italiani, tradizionalisti, moderni. Affermavano fieramente di voler fermare nel tempo qualche aspetto nuovo della tradizione”. *Ibidem*, p. 146.

²⁹⁵ Ya en el 1914 Boccioni había hablado del *en plain air* como punto de nacimiento del arte moderno que, sin embargo, debía ser superado y consolidado a través de una pintura más sólida. En 1919 se lanzaba contra Monet y sus compañeros, considerando su pintura superficial y carente de técnica, ya que transformaba todos los elementos naturalistas en elementos literarios. Sironi, en cambio, distingue la sensibilidad de Monet de la anarquía de la impresión que circulaba en Italia, donde nunca hubo una verdadera inclinación impresionista. Para Tozzi el impresionismo era sinónimo de aproximación. Desde el punto de vista de la escultura, la recuperación de la solidez de la figura también es muy evidente en Wildt, que se dirige a la recuperación de una forma nítida y una composición escultórica. Precisemos que la pintura impresionista a la que hacen referencia los artistas es la de Monet y Sisley y no la del Renoir neoclásico o de Degas, que son muy apreciados. M. G. Sarfatti, *Segni, colori, luci*, op.cit., pp.42-45.

vivido: quien venía del futurismo como Funi, Sironi y Dudreville debía superar la dinámica disruptiva hasta casi la disolución de la figura, los que habían sido influenciados por la metafísica tenían que olvidarse del maniquí como entidad subjetiva y los que se habían dejado fascinar por el primitivismo de Rousseau, como Salietti, Borra u Oppi, recuperar un ideal clásico.

En contraposición a la categoría de la síntesis y de la sobriedad, se colocaba después la solución simbolista y secesionista. Todo el movimiento cultivaba un ideal de naturalidad, entendido como la superación de la impenetrable representación futurista, pero también como rechazo de alusiones simbólicas, oscuras y distorsionadas. Sironi dirá: "la sublimità, lo stilismo irrigidito e secessionistico, cedono ora il passo alla naturalezza. È la nuova arte italiana".²⁹⁶

El eclecticismo es, en general, descartado. Los novecentistas nunca pintan “al estilo de” y Sarfatti condena cualquier forma de falsedad o neoclasicismo, tan aclamado por Winkelmann y que se tradujo en acciones concretas. Recordemos las batallas que Margherita y los artistas lucharon a menudo contra aquellos monumentos al Milite Ignoto que siempre proponían representaciones *en estilo* proponiendo que estos proyectos fueran confiados a los novecentistas.²⁹⁷

Hasta aquí hemos sintetizado la poética novecentista y vemos que coincide con las teorías sarfattianas. Retomamos estos argumentos para demostrar que el nacimiento del grupo no se produce por la exigencia personal de su madrina, sino que se trata más bien de la unión entre ella y el Novecento en una especie de recorrido natural al que se llega después de las reflexiones nacidas en torno al retorno al orden.

Tratando de resumir la evolución histórica del movimiento, observamos que sigue una tendencia fluctuante. La salida es un poco incierta y después de las primeras exposiciones²⁹⁸ y un intento fallido

²⁹⁶ Citado en Elena Pontiggia, *Storia del Novecento Italiano*, op. cit., p. 44.

²⁹⁷ En ocasión de la reforma “en estilo” de la Loggia del Capitano a Vicenza, Carrà recuerda que emular los estilos del pasado es un procedimiento nefasto. El eclecticismo se manifiesta en la arquitectura con toda su fuerza y por eso Sironi pintará *La Cattedrale*, una obra que recuerda que los ideales del pasado sirven para expresar contemporaneidad y para permitir al artista expresarse en toda su individualidad. No hay plazas en Italia atribuibles a la obra del maestro que trasciende el tiempo y el lugar haciendo el arte eterno.

²⁹⁸ A través de acciones de mecenazgo Sarfatti consigue realizar una primera exposición en marzo de 1920 en la Galería Arte de Milán, ubicada en los locales hipogeos de una empresa dedicada a instalaciones de calefacción. Después de aproximadamente un año, la galería cierra sus puertas, pero llega a exponer las obras de cinco de los futuros siete (solo faltan Oppi y Malerba), que formarán el primer núcleo de Novecento, más Carrà, De Chirico, Martini y Russolo. A Margherita se le confía la presentación de la exposición y el catálogo donde la escritora habla de volver hacia el orden. De hecho, aunque la expresión "rappel à l'ordre" aún no estaba muy extendida, el sentido es describir un arte que se centra en la reconstrucción de la forma, según la poética del regreso al orden. En la galería aparecen por primera vez también los *Paesaggi Urbani* de Sironi (fig.5), obras que pasan desapercibidas y que para nosotros constituyen en cambio el elemento más original. El autor siempre los llamará paisajes, pero a partir de este momento se inaugura el uso del término paisaje urbano, ya presente en Francia a finales del siglo XIX. El término contrasta con las vistas del paisaje que los futuristas tanto habían criticado. Los pintores del siglo XX tenían como telón de fondo un paisaje diferente de las bucólicas vistas impresionistas, rico en casas y fábricas que daban testimonio de una renovada fisonomía de los centros urbanos. Las ciudades de Sironi se alejan de cualquier connotación naturalista. Son más bien lugares conceptuales, no físicamente reconocibles, donde las formas son construcciones geométricas que conducen el sentido de “luxe, ordre, beauté” que Sarfatti extrapola de *Le fleurs du mal* de Baudelaire. E. Barisoni, *Viaggio alle fonti dell'arte*, op. cit., pp.75-79.

de la escritora de presentar a sus artistas en la Bienal de 1920,²⁹⁹ ya asistimos a un primer revés.³⁰⁰ El año 1921 es, pues, un año de estancamiento, pero es interesante porque se producen las primeras obras que anuncian el nuevo agrupamiento.³⁰¹

Se respiraba en el aire una necesidad de agregación que se materializaría al año siguiente. De hecho, el 1922 fue un año en ascenso. Los futuros novecentistas encontraron un espacio expositivo en la Bottega de Poesia en Via Montenapoleone y participaron, esta vez de pleno derecho, en la XXIII Bienal de Venecia donde expusieron cuadros que finalmente relacionamos con el moderno clasicismo del retorno al orden, que ya se estaba abriendo camino.³⁰² La fecha que nos interesa es el 7 de diciembre de 1922, cuando se inauguró oficialmente la formación del grupo en la Galería

²⁹⁹ El 15 de abril de 1920 se inaugura la Bienal dirigida por Vittorio Pica, a la que Sarfatti había intentado inútilmente arrebatarse una invitación para sus artistas, horrorizada por el hecho de que al impresionismo francés se le hubiera dedicado una sala, además curada por Signac. A partir de motivaciones nacionalistas atacará a Pica en un artículo en el *Popolo d'Italia*, buscando la ayuda de muchos, entre los cuales encontramos a Ojetti. En realidad, en la reseña participan singularmente Malerba, Saliotti, Marussig y Tosi, que todavía nadie piensa en reunir en un grupo y con obras que aún no son indicativas del nuevo estilo. Por eso Sarfatti desearía que estuvieran Sironi y Funi, ya más centrados en los nuevos ideales. E. Pontiggia, *Storia del Novecento Italiano*, op. cit., p.77.

³⁰⁰ La Galleria Arte cierra después de una exposición de De Chirico que Margherita reconocía como padre de la pintura metafísica (cosa no asumida en Milán, donde la referencia en ese campo era Carrà). El pintor fue el primero en volver a una pintura con contornos definidos y cuerpos sólidos, pero como ya se ha mencionado, la escritora consideraba su obra carente de humanidad y amplitud. M. G. Sarfatti, *Segni, colori, luci*, op. cit., pp. 44-47.

³⁰¹ En 1921 Oppi se traslada a Milán y comienza a notarse una cierta exigencia de alianza entre los artistas milaneses, a pesar de las evidentes diferencias: mientras que el grupo romano de “Valori Plastici” demuestra una comunión de intenciones en torno a la metafísica, en el ámbito milanés había una intención común, pero divergencias y variaciones también dentro de un mismo artista. El mismo Sironi constituye un ejemplo en ese sentido. El artista dibujará la portada de un libro de poesías de Sarfatti y en el mismo año expone en París con los Peintres italiens futuristes y después en Praga en la Exposición de Arte italiana de Vanguardia. Igualmente Dudreville, que expone en la colectiva parisina, estará presente en la exposición de arte contemporáneo organizada por Ojetti, de carácter más cercano a la poética del retorno al orden. En definitiva, los futuros exponentes del Novecento demostraban tener personalidades diferentes y esto la crítica lo nota desde el principio como un rasgo distintivo, pero desde una óptica negativa. Los que están más en línea con la poética sarfattiana siguen siendo Funi y sobre todo Sironi. La diferencia estilística de los artistas no impide a Sarfatti cultivar un ideal expresivo preciso y adoptar el criterio de la solidez pictórica y constructiva como elemento para eventuales desviaciones. E. Pontiggia, *Storia del Novecento Italiano*, op. cit., p. 98.

³⁰² En la exposición faltaba solo Sironi, aún poco comprendido. Sarfatti, la única que desde el principio apreció las cualidades del maestro, intentó interceder por él con Ojetti pero sin resultados. Así la autora define el pintor: “Delicato sino al giuoco delle misteriose sfumature nel chiaroscuro e nel tono, arpeggia sui grigi e sui bruni con abilità e profondità di tocco, che dimostrano quanto abbia studiato da vicino Sebastiano del Piombo e Raffaello: non il Raffaello banale allevato dal Perugino, ma quello della Madonna di Foligno, che pochi apprezzano. Colorista con infinita sobrietà di colore[...]Adora gli antichi e ne adopera gli smalti a ritrarre le forme della piú sfrenata e parossistica modernità...” como reportado en un dossier del 1931 conservado al Archivo del Mart. M. G. Sarfatti, *Arte di Sironi*, 1931, Sar. 3.3.42.

milanesa de Lino Pesaro con la presentación de una obra por artista.³⁰³ Margherita logró inaugurar la primera exposición en la Galería Pesaro el 26 de marzo de 1923 en presencia de Mussolini que ya se había convertido en Presidente del Consejo y al año siguiente en la Bienal de Venecia donde los novecentistas se presentaron en un clima muy tenso que había llevado a las dimisión de uno de sus miembros.³⁰⁴ El año de la Bienal sería, de hecho, un año nefasto: después de la muerte de Cesare Sarfatti, Margherita intensificó los viajes a Roma para encontrarse con el Duce, reduciendo los encuentros milaneses en su salón.

Con ocasión de la Bienal de 1924, los artistas comenzaron a razonar sobre la elección del crítico para hacer una presentación en la exposición y en el catálogo. Vemos, pues, que Sarfatti, fundadora y madrina de los novecentistas, no fue elegida automáticamente, sino que compitió con Ojetti y Barbantini, críticos que no habían sido favorables al grupo. Finalmente saldría elegida la escritora que, sin embargo, en esta ocasión hizo una presentación algo débil y quizás confusa del grupo, recordando conceptos como las ideas maestras del arte que evocaban ideales clásicos pero no aclaraban los principios fundacionales de los novecentistas.³⁰⁵ El grupo se presentó con el nombre anónimo de “Sei pittori del Novecento” y expuso en la sala 22 obras donde predominaban los ideales del retorno al orden.³⁰⁶ Pero, ¿cómo fueron recibidos por la crítica especializada? en general, la

³⁰³ Parece que fue Sarfatti quien sugirió algunos nombres novecentistas de los que luego Lino Pesaro no se ocupó; de hecho, el galerista solía exponer obras simbolistas y estaba cerca como orientación de Vittorio Pica. Seguramente ya desde el otoño de 1922 se encuentran Pesaro, los siete pintores y Sarfatti en la galería. Pesaro tiene el mérito de haber comenzado de todos modos a exponer a artistas jóvenes que no prometían grandes ventas, lo que en el difícil mercado artístico de aquellos años de riesgo entre la precariedad económica y el futuro incierto, no era algo de poca importancia. De hecho, la presentación oficial de los novecentistas tiene lugar en una fecha que coincide con la fiesta patronal de San Ambrosio y que por esto adquiere un cierto significado. De este modo no solo se subrayaba un fuerte vínculo con la ciudad, sino que se aprovechaba del mercado navideño, activo también en los momentos de crisis. Además, al día siguiente se publicaría el primer número de la revista *Ambrosiano*, de Umberto Notari, destinado a convertirse en uno de los periódicos más importantes de Italia, cuya sección de arte estaría regida por Carrà, a quien se le encomendó la tarea de escribir una reseña del grupo. Nos detenemos en la fecha de inicio del movimiento, con las dificultades de reconstrucción que están implícitas, porque a menudo el movimiento ha sido asociado a la fecha de la marcha sobre Roma, de la que habían pasado dos meses (el 28 de octubre). En esta coyuntura el ascenso de Mussolini al poder no tiene ninguna influencia sobre el grupo, cuya presencia en el panorama artístico es todavía modesta. La misma revisión de Carrà, será muy suave, por no decir polémica. El artista se muestra actualmente escéptico sobre la necesidad de una nueva agrupación que lee solo como una necesidad vinculada al mercado. E. Pontiggia, *Storia del Novecento Italiano*, op. cit., p.104.

³⁰⁴ Dentro de los grupos vanguardistas los novecentistas habían postulado un corporativismo que no tenía precedentes y precisamente en esta ocasión pagan en cierto sentido el moralismo de sus premisas. A raíz de un escándalo que afectó al pintor boloñés Ubaldo Oppi, autor de la obra *Conca Fiorita*, acusada de ultraje al pudor, este último se había organizado con el crítico Ugo Ojetti para exponer en la Bienal en una sala separada del grupo. Escandalizados por este acuerdo que el artista había concluido sin hacer partícipes a los otros novecentistas, estos últimos pidieron la dimisión del pintor. De hecho, Oppi era el más aislado en el grupo por diferentes razones, entró más tarde a formar parte del mismo pero, sobre todo, factor más sustancial, no había compartido con sus compañeros ninguna de las experiencias artísticas que habían vivido los demás antes de formar el grupo. R. Ferrario, Margherita Sarfatti, *La regina dell'arte nell'Italia fascista*, op. cit., pp. 232-233.

³⁰⁵ El mismo Barbantini le recuerda que la pintura clásica no es la depositaria exclusiva de las ideas maestras, reivindicando en el impresionismo un origen clásico, italiano y también veneto. Quizás Sarfatti se sentía más cómoda al expresar sus teorías en la prensa porque en la misma ocasión, en las páginas de *Il Popolo d'Italia*, en cambio, encontramos la poética novecentista. Pero un artículo de periódico, además de un órgano de partido, no puede reemplazar el catálogo de una exposición. Elena Pontiggia, *Storia del Novecento Italiano*, op. cit., p.121.

³⁰⁶ La sala representará el triunfo de la figura humana. Se presentarán un solo paisaje, dos naturalezas muertas y se nota también la ausencia de las periferias de Sironi. El pintor veneciano Dudreuil, que jugaba en casa con su monumental *Amore discorso primo*, representa una sección de un palacio lagunar donde se ven hasta 22 figuras(fig.7). El carácter realista de la obra es una declaración de intenciones y marca el abandono por parte del artista de algunas atmósferas abstractas que habían caracterizado otras de sus obras. *Ibidem*, p. 123.

mayoría de los juicios fueron negativos. Lo que no convencía eran los conceptos fundamentales y el carácter heterogéneo de sus miembros, tanto más cuanto que la idea de reunirse en grupo en los años 20 se consideraba el legado de una mentalidad vanguardista.³⁰⁷ El resultado de las ventas de la exposición fue muy escaso (solo tres obras de los novecentistas fueron compradas y de éstas serán las más tradicionales). Si bien esta edición de la Bial fue una presentación oficial al público, también marcó el final de la primera temporada del movimiento. En abril del mismo año Pesaro había comunicado que ya no se ocuparía del grupo, del que saldrían también Dudreville y Bucci.

5.2 El ascenso y el fin del movimiento

La experiencia del Novecento había durado un año y medio, pero no había agotado la necesidad de reunirse y compartir ideales artísticos que no se habían debilitado, sino que se sentían cada vez más. Funi y Saliatti estaban trabajando en esa fecha para formar una nueva alineación y con la ayuda de Sarfatti intentaron involucrar a Bucci, Dudreville, Marussig, Tosi, Sironi y Carrà.³⁰⁸ El 24 de marzo de 1925 se abrió en Roma la III Bial y el grupo se presentó bajo el nombre de "Compagnia del Novecento". Aunque Sarfatti estaba entusiasmada con la exposición, los novecentistas pasaron prácticamente desapercibidos, pero empezaron a prepararse para la Primera Muestra del reconstituido Novecento Italiano en la Permanente de Milán que se inauguró el 14 de febrero de 1926 con las habituales polémicas con Vittorio Pica, que acusó a Sarfatti de favorecer el arte contemporáneo con fines comerciales y sobre todo Ojetti, que en realidad quería organizar una exposición sobre el Ottocento y que, por lo tanto, se retiraría del Comité de Honor. Pero analizando las peculiaridades de esta exposición, nos damos cuenta de lo emblemática que fue en la historia del grupo. De hecho, contaba con un impresionante recorrido expositivo: 114 artistas y 319 obras, la mayoría de las cuales eran de carácter figurativo.³⁰⁹

³⁰⁷ Los comentarios de la crítica se centran sobre todo en una acusación de frialdad y academicismo (Oppo y Papini), mientras en el ámbito veneciano (Damerini y Barbantini) lo que no gustaba era el anti impresionismo definido como una aberración. Ojetti, que está cerca de Oppi, habla de renunciar al placer de las sensaciones, y al único que salva es Bucci, el más impresionista de todos. El artista menos comprendido es sin duda Sironi. Sus obras serán las menos reproducidas. Ojetti consideraba su dibujo esquemático y grave, Saponi lo define amargo y sintético, Barbantini señala "la austerità dei gialli". Algunos como Somarè y su amigo Carrà ni siquiera lo mencionan. Excepto Sarfatti, entre los únicos partidarios se encuentra Niebla, que aprecia su diseño y la manera de tratar el color. *Ibidem*, pp.127-129.

³⁰⁸ Se nombrará un comité directivo y como secretario al mismo Saliatti. El alcalde de Milán, coleccionistas y empresarios también formarán parte del comité con la esperanza de que puedan ayudar en las ventas. El comité, de hecho, tendrá una función aparente, porque el "mando" se dejará a los artistas y a la madrina. En el comité de honor participan personalidades destacadas del sistema artístico cultural, unidas por una simpatía hacia el fascismo que se declara explícitamente. El Presidente del Comité de Honor es, en efecto, el mismo Mussolini. Otros componentes importantes son Pietro Fedele, Ministro de Educación y miembro del Gran Consejo del Fascismo, Stefano Benni, diputado fascista, Giuseppe De Capitani D'Arzagi, Ministro de Agricultura entre 1922-1923. Este vínculo, como subraya la Elena Pontiggia, es más externo que no ligado a las obras de los artistas, ajenos a una estetización del litorio o del mismo Duce excluyendo a Adolfo Wildt, que había realizado el busto del líder político en 1923. *Ibidem*, p.136.

³⁰⁹ El catálogo enumera nueve salas, pero la subdivisión real era poco clara. El salón central estaba ocupado por los maestros del comité directivo. En el lugar de honor destacaba el *Nicola Bonservizi* de Wildt (fig.8), un homenaje al periodista asesinado en Francia, donde el escultor ya domina un estilo más controlado y abandona el expresionismo de obras anteriores. Se apreciaban algunos cuadros de paisaje y bodegones, incluyendo uno de Morandi comprado por el Duce durante la exposición. Una sala entera dedicada a Medardo Rosso, el único que para Sarfatti supo utilizar el impresionismo como un instrumento para alcanzar la síntesis y espiritualización de la materia.

Una vez más nos interesa analizar la correspondencia de la exposición entre críticos e historiadores del arte. Aunque con una ligera mejora respecto a la Bienal de Venecia, las polémicas no faltaron y una vez más indicaban un conflicto interno entre quien se ponía a favor de la línea y quien se decantaba por el color.³¹⁰ Esta exposición fue muy interesante y útil para definir la fisonomía del Novecento Italiano en esta fecha. La diversidad de los juicios, aunque como ya se ha dicho tendentes a lo negativo, y la acusación predominante de ser una especie de revoltijo, nos lleva a preguntarnos si realmente había una línea común en esta fecha. El hecho de abrir la exposición a tal número de artistas, escultores o pintores, implica inevitablemente ser más laxos sobre algunas de las temáticas fundacionales.³¹¹ Y así, si por un lado vemos convivir bien a futuristas, realistas y neoclásicos, por otro lado la mayoría de los artistas presentes se alineaba sobre los ideales del retorno al orden. Por lo tanto, el resultado fue que la exposición era efectivamente representativa de todas las manifestaciones artísticas del siglo XX y en neta polémica con el siglo XIX. De la exposición se excluyeron simbolistas, eclécticos y los impresionistas locales, hoy olvidados, pero entonces todavía presentes, y aunque estaban expuestos dos pintores más vinculados a un arte decimonónico, de hecho el hilo conductor de la exposición era constructivo y clásico. A los que acusaban a Sarfatti y al movimiento de ser demasiado heterogéneos se les escapaba que, en este momento, el objetivo era precisamente éste. Es decir, tener en cuenta la variedad presente en el territorio nacional de artistas dedicados a renovar la tradición, más allá de las definiciones de género. La escritora lo reitera, no se habían seleccionado las obras, sino los artistas a los que se había dado la máxima libertad. El aire que se respiraba en las salas era de familiaridad, es decir, de un común denominador hacia el cual converger: el nuevo estilo impulsado por los novecentistas y por su madrina.³¹²

Preparada para darse a conocer en el extranjero, como era la intención de la fundadora desde el principio, en el mismo año de la Bienal de 1926 Novecento expone en París y, con la ayuda del nuevo secretario Saliotti, Sarfatti toma contactos con Lausanne, Zurich y Berna. Las críticas no se hacen esperar, sobre todo por el ambiente político cercano a Sarfatti que tacha al movimiento de xenofilia, ajeno al pensamiento del régimen, acusándolo incluso de masonería y a su madrina de nepotismo y

³¹⁰ Soffici ni siquiera comentó la muestra, Barbantini fue muy severo en contra del nuevo clasicismo salvando a Sironi, Funi, Tosi, Saliotti junto con Carrà, demoliendo a De Chirico, incapaz de esconder su tratamiento insatisfactorio del color. Bertolotti, que admiraba a Tosi y al Carrà más naturalista, acusaba al grupo de antitalinidad. Solo Oppo apreciaba un crecimiento hacia una inflexión diferente. De todas formas, no sorprende que la dimensión metafísica en el sentido de una dimensión mental y no natural, así como una composición formal más “rígida”, no gustaran a críticos con un enfoque neorromántico, naturalista o realista. El mismo Lionello Venturi, enemigo de todo clasicismo, agradecía que el movimiento fuera inspirado por una renovada atención a la pintura de paisaje (en realidad bastante ausente). E. Pontiggia, *Storia del Novecento Italiano*, op. cit., p.169.

³¹¹ Según Renato Barilli se pasó de un Novecento bien compactado por las insistencias de Sarfatti de hacer espíritu de grupo, a criterios de selección menos rígidos, no solo para aumentar el número de miembros, sino también en la óptica de una estrategia que pretendía dar visibilidad a su promotora cuando aún gozaba de los favores del jefe de gobierno. Además, creando una comparación con el Realismo Mágico de Massimo Bontempelli y Franz Roh, el historiador del arte subraya las diferentes tendencias que marcaron el paso de los años veinte a los treinta. R. Barilli, *Storia dell'arte contemporanea*, op. cit., pp. 312-313.

³¹² En el prefacio a la exposición, Sarfatti sintetiza una breve historia artística: “Alla prima mostra del Novecento Italiano esistette nell'arte un Trecento italiano e ancora esiste; esiste un Quattrocento, un Cinquecento dell'arte italiana; poi, è l'eclisse. Il Seicento è spagnolo, fiammingo e olandese, di cittadinanza prima inglese e poi francese è l'egemonia artistica del Settecento e dell'Ottocento. Un segreto presentimento ci ammonisce che il Novecento tornerà ad essere italiano. Questo presentimento, nacque con gli uomini e le donne che si affacciarono alla vita nel primo decennio del secolo. Erano i nipoti della generazione che fece l'Italia”. M. G. Sarfatti, *Prefazione alla Prima Mostra di Novecento Italiano*, op. cit.

abuso comercial.³¹³ Sarfatti parece no preocuparse demasiado por ello y sigue apoyando a sus artistas, entre los que se encuentran ahora Tosi, Tozzi y Carrà. Los invita a permanecer unidos, afirmando que no hará entrar en su fila a pintores a los que no considere artistas.

Dado que hablaba muy correctamente inglés, francés y alemán, comenzó también a dar conferencias en el extranjero para ilustrar el arte moderno italiano y logró su objetivo: en el extranjero el arte moderno italiano se denominaba Novecento Italiano, y sus adherentes eran artistas considerados meritorios. En vano los excluidos o los críticos de otras tendencias intentaron desacreditar, al menos fuera del territorio nacional, donde la crítica siempre había sido más favorable, las conquistas que Margherita había logrado con tanta seriedad y firmeza. Incluso artistas como De Chirico, De Pisis y Campigli, que nunca formarían parte del movimiento, enviarán obras a Sarfatti.

En 1927 el grupo encontró otro patrón: Luigi Scopinich, un comerciante que tomaría el lugar ocupado por Pesaro. Empezaron a preparar una muestra colectiva, pero reaparecieron los antiguos desacuerdos debidos a un corporativismo que no todos aceptaban. De hecho, a la exposición asistieron menos artistas que a la Permanente del año anterior, atenuado así el carácter heterogéneo con el que siempre se les había tachado.³¹⁴

En este período se forjó una especie de alianza entre el ala milanesa del grupo y el ala toscana que demostraba un renovado interés por el paisaje y que marcó un momento de paso importante. Sabemos que el movimiento sarfattiano nació precisamente contra el naturalismo, pero las cosas estaban cambiando tanto que a mediados de junio del 1927 se abrió oficialmente un grupo toscano

³¹³ Será Marinetti que, harto de este antiavanguardismo y del oportunismo de los nuevos artistas, se refiere al Novecento como una "organizzazione commerciale camorristica", alimentando así otros ataques de los que hablaremos en el siguiente capítulo. Es un hecho que la cuestión ya no es de carácter ideológico, sino de resentimientos, envidias y reivindicaciones personales. Sarfatti es la amante de Mussolini, es mujer, es altiva y sus exposiciones en el extranjero tienen un gran éxito. R. Ferrario, *Margherita Sarfatti la regina dell'arte nell'Italia fascista*, op. cit., pp. 251-252.

³¹⁴ Esta vez los acusados fueron Dudreville y Carpi por haber expuesto en una muestra organizada por la Familia Artística, desde siempre polémica contra el Novecento por sus fuertes inclinaciones ottocentescas. Sarfatti no participa en la polémica que estalla entre los miembros: precisamente Carpi afirmará que no existe un verdadero grupo del Novecento y que es impensable sostener que un solo movimiento pueda representar todo un siglo. Carrà apoyará la idea según la cual los novecentistas llegarán a una orientación común fundada en la relación libre con la tradición mediterránea, dando a entender que aún no lo han conseguido. Sironi no enviará ninguna obra para la exposición; hecho que nos deja vislumbrar las primeras señales de una indiferencia hacia la poética novecentista que aumentará con los años. Es preciso señalar que en la primavera del mismo año se inaugura en el Palacio del Retiro de Madrid la Exposición de arte francés, italiano y del libro alemán promovida por el Ministerio de Educación y curada por Oppo con la colaboración de Sarfatti, Sironi y Tosi. Damos testimonio de ello porque es una exposición que no refleja el ideal profesado por la madrina. Faltaban las obras de Sironi, Marussig y Funi. La búsqueda de la forma no real, precisa y definida no estaba bien representada por los artistas. Será la primera exposición en la que sus teorías no choquen con los artistas, sino con una manifestación que ella misma había ayudado a organizar. E. Pontiggia, *Storia del Novecento Italiano*, op. cit., p. 232.

del Novecento, bautizado por Sarfatti.³¹⁵ Pese a esa novedad que aumentaba numéricamente las filas de los novecentistas, todavía había contrastes internos exasperados por el retraso con el que el Duce tenía que dar su consentimiento para la organización de la segunda exposición del movimiento; factor substancial considerando que una segunda exposición sería considerada como una antología del grupo. Finalmente, Mussolini daría su autorización a la exposición bajo la presión de Sarfatti.

A partir de este momento se introdujeron nuevos artistas y se abrieron nuevas tendencias dentro del movimiento. La temporada 1927-1928 marcó una nueva etapa caracterizada por la toma de conciencia de un cambio interno, que la misma Sarfatti reconoció.³¹⁶ Por otro lado, nos parece muy interesante la posición del pintor Mario Tozzi (fig.10), considerado desde siempre en el extranjero como el ala parisina del grupo novecentista. Tozzi, como Sarfatti, seguía creyendo en el Novecento y lo patrocinó, por esto intentó organizar una exposición en el Salon de l'Escalier de los Italiens de Paris donde expuso junto a De Pisis, Licini, Menzio, Campigli, Severini y otros. La presentación del catálogo corrió a cargo de Waldemar George, crítico de la derecha transnacional y protector del grupo de París, y fue indicativa de cómo se interpretaba el movimiento más allá de los Alpes.³¹⁷

Sin embargo, el grupo continuó su camino y entre fracasos y revanchas llegó al alba de la Segunda Exposición en la Permanente de Milán. La muestra no tuvo un gran éxito: Mussolini no participó, el ministro Turati avisó en el último momento de que no estaría presente, solo el vicesecretario del partido hizo su aparición. El cartel de la exposición se imprimió también con retraso, pero sobre todo las intervenciones de Sarfatti denotaban una debilidad, también de la misma autora que en tono triunfalista se dedicó más a los acontecimientos pasados y a reivindicar el espíritu revolucionario del grupo.³¹⁸ Las obras resultaban todavía aún más heterogéneas que las de 1926, no solo por la presencia de tendencias diferentes, sino porque estas eran dominantes y la línea cortada y decidida del grupo lombardo era aún más difícil de localizar (*Il bevitore* de Sironi es una obra casi expresionista donde la

³¹⁵ Con la finalidad de subrayar ese momento de inflexión damos constancia de una exposición realizada a finales de 1928 por Maraini, Secretario del Sindicato Regional Toscano de Bellas Artes, en la Galleria Bellenghi y titulada "Carrà, Funi, Marussig, Saliotti, Sironi e Tosi del 900 milanese". El catálogo evoca una dimensión romántica que se respiraba entre las salas: "un'aria di famiglia per il far di chiaroscuro su un sostrato lombardo di romanticismo crepuscolare". Había efectivamente una prevalencia de los paisajes sobre las figuras que eran solo cuatro con tres naturalezas muertas. Sin duda, seguían siendo paisajes anti impresionistas donde la presencia de elementos arquitectónicos estaba bien construida con formas sólidas y compactas. Sin embargo, el signo era diferente, más vibrante que el de los años anteriores y la naturaleza más dominante. Posiblemente debido a las nuevas incorporaciones de los artistas toscanos, o quizás a un cansancio natural que se produce a lo largo del tiempo, es cierto que asistimos a un retorno hacia un gusto estético del cual originariamente Novecento aspiraba alejarse. Además, en la XVI Bienal de Venecia de 1928, el grupo como tal no obtiene una sala, a pesar de que Sarfatti y Tosi estaban en el consejo de administración. Expondrán individualmente Sironi, Carrà, Funi, Marussig y el mismo Tosi. Parte de la crítica (Soldati) nota un regreso al siglo XIX y define a los artistas como neorrománticos. Es importante en general para la historia del arte porque marca un retorno a los valores del siglo XIX, a los ideales de Monet que vuelven a dominar el realismo mágico y la pintura conceptual. *Ibidem*, pp. 225-236.

³¹⁶ Se respiran vientos de disolución. La exposición del 12 de enero de 1928 que se abre en Milán en la Galleria dell'Esame, fundada por el empresario Gaspare Gussoni y su yerno Vittorio Emanuele Barbaroux con el título genérico "Sette pittori moderni" indica una toma de distancia de los ideales novecentistas.

³¹⁷ "Ecco il gruppo del Novecento, rappresentato da quelli dei suoi componenti che abitano provvisoriamente a Parigi. Questo gruppo rivendica orgogliosamente la sua nazionalità...Rifiuta di far parte di quell'accozzaglia che è la scuola di Parigi...La revisione dei valori intrapresa dai novecentisti è in parte fondata sulle leggi dei pittori del Quattrocento ...Non domandano a Raffaello lezioni di perfezione formale, a Michelangelo lezioni di composizione, a Correggio lezioni di grazia e sensualità, a Tiepolo lezioni di eleganza. Domandano a Signorelli, a Masaccio, a Paolo Uccello lezioni di energia e di vitalità". Citado en E. Pontiggia, *Novecento Italiano*, op. cit., p. 224.

³¹⁸ M. G. Sarfatti, "La pittura alla II mostra del novecento italiano", en *Il Popolo d'Italia*, 2 marzo 1929, Sar.4.1.13.

figura se construye sobre pinceladas señaladas y no volumetrías decididas). Oppo observa que la brecha con la pintura dorada e impresionista seguía siendo muy evidente, pero el abismo se había agudizado y lo demuestra el hecho de que a Tosi se le confiase una sala donde pudo exponer casi treinta obras, algo que nunca se le concedió a un artista del siglo XX y que no se puede justificar con motivaciones ligadas a la edad. En general los juicios sobre los artistas individuales eran buenos, pero se seguían prefiriendo aquellas obras que eran menos novecentistas y más propensas al naturalismo.

Cerramos el año con la bancarrota de la participación en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 organizada por Oppo. En cambio, sería un éxito la muestra casi contemporánea organizada en Ginebra en la Galerie Moos "21 Artistes du Novecento Italien". Las autoridades estuvieron presentes esta vez: el Duce, Bottai, Arnaldo Mussolini, Turati, cónsules y ministros suizos. En él participaron los Italiens de Paris. Fue una exposición muy bien reseñada, organizada en colaboración con la Galleria Milano de la que se empezó a sufrir la injerencia.

En la Bienal del 2 de mayo de 1930, el Novecento Italiano estaría presente y ausente al mismo tiempo. Sus protagonistas expusieron todos, pero no a la vez, por lo que la crítica los definió como artistas lombardos y no mencionó al grupo sarfattiano. El año siguiente fue para el arte italiano el año de la I Cuadrienal Romana y marcó para el grupo un cambio en los ideales de su poética.³¹⁹ Las exposiciones en el extranjero continuaron y damos testimonio de la muestra del 1 de junio en el Gastpalst de Múnich, organizada por la Galleria Milano de Gussoni y Barbaroux, que ahora gestionaba todas las iniciativas del grupo identificándose con él y excluyendo a Sarfatti de la gestión expositiva.³²⁰ La última exposición organizada por Sarfatti fue “Novecento Italiano” y se inauguró el 9 de septiembre en Estocolmo con gran éxito y resonancia en el extranjero, tanto que se repitió al año siguiente en Gotemburgo y luego en Noruega. Pero en Italia nadie habló de ello.

Pasando por un período de más de diez años y numerosas exposiciones nacionales e internacionales, llegamos lentamente al final de Novecento Italiano. Un fin que se manifiesta discretamente sin que podamos identificar una fecha precisa, sino siguiendo un camino natural de los eventos. Dos factores contribuyeron a marcar un final: el 1 de enero de 1932, el *Popolo d'Italia* publicó “Pittura Murale”, un texto revolucionario que sentaba las bases para un cambio sustancial en la historia del arte italiano.³²¹

En segundo lugar, tanto Margherita como los artistas fueron expulsados por la comisión permanente del examen de las solicitudes de autorización para organizar exposiciones y ferias creada en 1932. Sarfatti interpretó este episodio como un intento de evitar hacer exposiciones del movimiento. Además, la excluirán de la inauguración de la exposición para el decenio de la marcha

³¹⁹ Sironi ya había dado testimonio de una crisis expresionista y junto a obras más novecentistas aparecen sujetos de contornos alterados. Tosi presume de una tendencia decimonónica en su trabajo y una íntima sensibilidad hacia la naturaleza. Funi se muestra más interesado en el color que en el volumen y el diseño y otros novecentistas como Casorati, Carena y Carrà manifiestan un alejamiento del clasicismo moderno. Ese año muere Adolfo Wildt, cuya desaparición parece coincidir con el final del movimiento. E. Pontiggia, *Novecento Italiano*, op. cit., p. 287.

³²⁰ Recordamos la exposición por el incendio, de naturaleza dolosa, que la afectó y que quemó casi tres mil pinturas, incluyendo muchas de las obras de los novecentistas, los únicos que participaron del panorama del arte italiano. E. Barisoni, *Viaggio alle fonti dell'arte*, op. cit., pp.135-139.

³²¹ El documento, firmado por Campigli, Carrà y Funi, aspiraba al retorno de la gran tradición mural, la única a la que se podía confiar la alternativa de un arte popular y civil contra la estética particular de un grupo. Sironi nunca nombra el Novecento, pero sin querer contribuye a su fin con esta teoría. Otros artistas como Tosi o Marussig no compartían este postulado, para ellos un cuadro podía ser igualmente monumental. E. Pontiggia, *Novecento Italiano*, op. cit., p. 294.

sobre Roma de la que había sido una de las protagonistas, aunque entre bastidores. A principios de 1932 el Novecento siguió exponiendo sin la presencia de la escritora, mientras la Galleria Milano continuó presentando exposiciones anuales con el título genérico "22 artistas italianos modernos", una iniciativa prestigiosa pero sin un comité directivo ni un comité de honor. Asunto que, si por un lado liberaba al grupo de la injerencia política fascista, al mismo tiempo fue una renuncia definitiva a su papel en la antología nacional del arte italiano.

5.3 Los ataques de la crítica y el concepto de arte de estado

Las críticas al Novecento habían sido siempre oscilantes: los juicios, muy dispares, habían acusado a Margherita y al grupo de xenofilia y masonería, provocando polémicas pero también importantes reflexiones. En vista del nombramiento para el Consejo Directivo de la Bienal veneciana de 1928, se agudizaron los conflictos con Cipriano Efisio Oppo, que también había expuesto con el movimiento. El crítico pintor no veía con buenos ojos que hubiera un grupo independiente del Sindicato. Además, en julio de 1927 había sido nombrado secretario de la Cuadrienal Romana. Su idea era que la institución se convirtiera en una muestra de todo el arte italiano y no solo de un movimiento que en el extranjero se presentaba como emblemático de toda la producción artística nacional. Es preciso recordar que desde una perspectiva estética prefería el realismo del siglo XIX y no el idealismo sarfattiano.³²² Algunas posiciones siempre habían sido muy ambiguas, entre ellas recordamos a Ugo Ojetti, que con ocasión de la Segunda Exposición de 1929 en la Permanente de Milán afirmaba que contra el movimiento a menudo se habían levantado posiciones injustas, cuando él fue el primero en volver a acusar que en la I Muestra de 1926 la exposición no había tenido objetivos comunes.³²³

Ferrario subraya que la derrota cultural de Sarfatti llegó mucho antes que la moral y personal. El duro golpe será infligido precisamente por Lino Pesaro, que se convirtió en el principal enemigo de la persona con la que había iniciado este proyecto. Aliado con los jerarcas, escribirá sobre el *Regime Fascista* su versión de los hechos, y, sin siquiera nombrar a Sarfatti, atribuirá la creación del grupo al mismo Mussolini.³²⁴ Como última respuesta a esta deriva cultural, organizará la exposición de Buenos Aires de 1930 y las exposiciones de Estocolmo y Helsinki el año siguiente. Todas tendrán éxito y Sarfatti decide no contestar a las provocaciones hasta volver a Italia y expresar sus quejas a Tosi, a quien confía que no se ha sentido apoyada por el comité milanés; se defiende, pero sus intervenciones ya no se basaban en un marco teórico sólido. Se limitaba a recordar sus inicios, las primeras exposiciones y los méritos fascistas, en los que incluía el haber perdido un hijo para la patria. Por

³²² Con Cipriano Efisio Oppo, Sarfatti tratará de mantener una relación moderada, probablemente consciente de que el pintor estaba adquiriendo cada vez más protagonismo en la escena cultural del régimen. La invención de la Cuadrienal romana fue suya y, también lo fue la exclusión de Margherita de la Muestra de la Revolución Fascista que celebraba el decenio de la marcha sobre Roma. Con la ayuda de Farinacci, insistirá en que Mussolini retire cualquier asignación a la que podríamos considerar su rival. R. Ferrario, *Margherita Sarfatti*, op. cit., pp. 247-248.

³²³ La relación con el crítico siempre fue muy complicada. Ojetti era un hombre poderoso dentro del régimen y en varias ocasiones Sarfatti pidió su ayuda en favor de los artistas. El crítico le guardaba rencor por una reseña hecha a algunas de sus novelas y sentía una evidente envidia hacia una mujer que había alcanzado una posición en el campo de la escritura artística, así como al lado del Duce. La alianza entre los dos nunca se realizará, Ojetti estaba demasiado cerca de Farinacci, de quien será cómplice en los ataques dirigidos contra la mujer. *Ibidem*, op.cit., pp. 263-267.

³²⁴ *Ibidem*, p. 251.

primera vez a nivel psicológico sentía que el suelo bajo sus pies ya no era estable, tanto más cuanto que no la apoyaban los "suyos". En esta ocasión solo Oppo se expuso en defensa del movimiento que definió "la unione di forze provenienti da tutti i settori dell'intelligenza contemporanea", mientras que Sironi reivindicaba al siglo XX el mérito de vincular "lo splendore del classicismo con le aspirazioni moderne"³²⁵. La convocatoria de Margherita en el comité organizador de la Bienal de 1933, llamada por Maraini, escultor, crítico de arte y comisario nacional del Sindicato de Bellas Artes, que comprendía la importancia cultural de la mujer sobre todo para las exposiciones en el extranjero, enfurece al Duce:

"Parlo della signora Sarfatti. A vederla in tutte queste commissioni si finisce per credere che viene nominata perché è la mia biografa... E poi Novecento, Novecento. Queste orribili figure con questi manoni, questi piedoni, questi occhi fuori posto, sono ridicole, fuori del buon senso, fuori della tradizione, fuori dell'arte italiana. È ora di finirla, dico, di finirla".³²⁶

De hecho, la polémica había alcanzado proporciones excesivas, el mismo Duce puso fin a ella alejando a Sarfatti de todos los cargos preeminentes.³²⁷ Perdida su protectora, el movimiento se desvaneció poco a poco hasta apagarse. Pero a Margherita le quedó la satisfacción de ver a muchos de sus artistas premiados en todas las trienales y cuatrienales de Italia y dos en particular presentes en la Exposición del Decenal de la marcha sobre Roma (Sironi y Funi). Pero sobre todo corresponde a Sarfatti el mérito de haber mantenido el interés a nivel mundial en el arte italiano del siglo XX, que de otro modo habría corrido el riesgo de seguir siendo marginado con respecto a otras realidades artísticas, en particular respecto a la pintura francesa. Por último, de no haber indicado nunca al público una obra o un artista que no fueran dignos de ese nombre.

Sin duda, ella misma se dio cuenta de la hipocresía de muchos de sus protegidos, que se alejaron cuando el favor del gobierno le falló.³²⁸ Cuando el movimiento comenzó la fase de disolución, la escritora continuó publicando artículos de arte en la prensa de Turín, hasta llegar a la guerra de Etiopía en 1935 que agudizó las diferencias con Mussolini, marcando definitivamente el fin de su relación.³²⁹

A la fecha de 1936, expulsada de todos los cargos y aislada por sus artistas, Sarfatti se da cuenta de que ha llegado el momento para iniciar una nueva vida y elige como destino los Estados Unidos,

³²⁵ *Ibidem*, pp. 252-253.

³²⁶ Citado en R. Ferrario, *Margherita Sarfatti La regina dell'arte nell'Italia fascista*, op. cit., p. 254.

³²⁷ “Intendo che la signora Sarfatti sia esclusa dalle commissioni per le mostre all'estero”, citado en S. Marzorati, *Margherita Sarfatti: saggio biografico*, op. cit., p.160. Cabe recordar que Edda Mussolini, junto a su marido, Galeazzo Ciano, ejercieron presión sobre el propio Mussolini para desacreditar la figura de Sarfatti; inclusive conspiraron contra ella ideando una sórdida trampa.

³²⁸ Margherita confía a Marzorati: “gli artisti italiani erano dei pavidì, mancava loro la responsabilità civile. Sfidando la censura, a Parigi, nel mio esilio, mi mandò un biglietto di solidarietà Carrà solamente, per il quale, al paragone degli altri, avevo fatto ben poco. E quando l'ho rivisto per caso, dopo la guerra, a Venezia, fu il solo a ricordarsi di ciò che avevo fatto per l'arte in Italia”. Sobre la responsabilidad civil a la que alude Marzorati recuerda que ella misma, en las páginas de *Gerarchia*, incitaba a la sumisión al régimen y, por tanto, a la voluntad de un solo jefe. *Ibidem*, p. 161.

³²⁹ Las consecuencias de la invasión etíope fueron determinantes para la unión italiana con el régimen hitleriano. R. Fistorazzi, *La donna che inventò Mussolini*, op. cit., p. 343.

donde se dedicó a escribir la monografía sobre Ranzoni, para demostrar lo que era realmente un gran artista y en polémica con un régimen que ahora solo promovía artistas mediocres.

Por lo tanto, se creó una situación paradójica a causa de la cual Sarfatti vivió en su patria una decadencia gradual que culminó alrededor de 1927, pero en el extranjero mantuvo un papel de representación hasta mediados de los años treinta. Si en Italia fue expulsada de los cargos oficiales, en el extranjero solía ser invitada para hablar de la situación cultural y del arte italiano.³³⁰ Era un escenario muy ambiguo que nos lleva a reflexionar también sobre la actitud del Duce, quien seguía dejando a Sarfatti una aparente autonomía, probablemente para beneficiarse hasta el final de sus relaciones internacionales y de su papel como embajadora del fascismo.

En definitiva, el gran error que cometió Margherita, junto con sus artistas, fue creer que Mussolini podría proteger y restaurar la supremacía del arte italiano, como un mecenas renacentista. En este sentido, probablemente no se había dado cuenta de que su época, agobiada entre individualismos y participación de las masas, no estaba preparada para insertar la cultura y el gran arte en un sistema político que exaltara sus contenidos. El régimen utilizó el arte para esa referencia simbólica que naturalmente cultivaba con la finalidad de explotar su poder evocador en una óptica puramente demagógica. El objetivo era transformar al artista o al intelectual en un funcionario estatal, contraviniendo totalmente el proyecto social de Sarfatti del que hablamos en el segundo capítulo. Recordemos que la escritora encomendó a la élite cultural la tarea de regeneración moral del estado y de educación de las masas y no a estériles burócratas como luego sucedió. Su modelo de regeneración nacional ya no se ajustaba al nuevo orden impuesto por el régimen, y lo que estaba presenciando era la transformación caricaturesca de la figura que ella misma había plasmado con su biografía: “mi allontanai dal fascismo con mio grande dolore quando cominciò la sua degenerazione, quando si mise a copiare lui stesso la sua copia, o piuttosto la sua parodia satira e grottesca, il nazismo”.³³¹

³³⁰ A continuación se presentan algunas de las conferencias celebradas en el extranjero por Sarfatti, a partir de finales de los años veinte, siguiendo la reconstrucción realizada por la Dra Barisoni: *L'arte contemporanea in Italia*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 19 noviembre 1927; [*Novecento Italiano*], Berlín, Universidad, 29 noviembre 1927; [*Arte contemporanea italiana*], organizada por la “società inglese degli Amici dell'Italia, Londres, Polytechnic Institute, 14 febrero 1930; [*Arte contemporanea italiana*], organizada por el “Comité France-Italia”, Paris, Cercle Interallié, 18 febrero 1930; [*Novecento Italiano*], Rosario, 12 septiembre 1930; Novecento Italiano, Buenos Aires, organizada por la asociación “Los Amigos del arte”, 14 septiembre 1930; *Arte moderna e Novecento Italiano*, Nizza, círculo artístico, 8 febrero 1933; *L'arte moderna*, Alejandría de Egipto, Liceo francés, 29 marzo 1933; *Visioni della Carlinga*, Cairo, círculo Roma, 2 abril 1933; *Novecento Italiano/Arte moderna*, Cairo, círculo “Al Diafa”, 3 abril 1933; *L'arte italiana nel Novecento*, Nueva York, Casa dell'arte italiana, 30 marzo 1933; [*Arte francese-Arte moderna*], Paris, Jeu de Paume, verano 1935; *Lo stile della vita del XX secolo nell'Italia di Mussolini*, Viena, Kulturbund, 3 abril 1936; *Lo spirito di Roma nell'arte moderna*, Budapest, Kulturbund, abril 1936; *Les idées de Dante et de Leonard de Vinci sur la peinture*, Nizza, Centre Universitaire Méditerranéen, 15 febrero 1937; [*Leonardo e scuola lombarda*], Paris, Louvre, primavera 1938; Quadri del Prado a Ginevra, Buenos Aires, organizada por la asociación “Los Amigos del arte”, 1939. E. Barisoni, *Viaggio alle fonti dell'arte*, op. cit., pp.173-178.

³³¹ Escrito en francés y recogido en la obra de Festorazzi, quien en lugar de transformación caricaturesca habla de una verdadera monstruosidad cuando las características de vanidad y desconfianza propias de Mussolini le dominan. R. Festorazzi, *Margherita Sarfatti: la donna che inventò Mussolini*, p. 361.

Por otra parte, es evidente que la *damnatio memoriae* que le afectó a ella, como también a artistas del calibre de Sironi, dependió de la profunda relación que tuvieron con el régimen.³³² Por eso, otra cuestión que también pretendemos tratar es si se puede definir el Novecento Italiano como "arte de estado". Durante mucho tiempo todo el arte producido en aquellos años ha sido considerado arte fascista. Sobre esta cuestión la presente investigación ha reflexionado para tratar de llegar a una respuesta teniendo en cuenta las diferentes interpretaciones autorizadas, pero siempre tratando de encontrar la propia lectura.³³³

La adhesión al fascismo fue compartida por la mayoría de los artistas del grupo, hasta el punto de que se reunieron en torno a *Ardita*, un suplemento a *Il Popolo d'Italia* editado por Sarfatti.³³⁴ Algunos tenían un vínculo más fuerte con el régimen, otros simplemente se reunían con Mussolini en las visitas de los miércoles en la casa de los Sarfatti. Es indudable que esta relación resultó útil para muchos, pero ello no implicaba necesariamente que la producción creativa de tales artistas también estuviera determinada por reglas políticas. Bossaglia sostiene la tesis de que la poética novecentista nunca se convirtió en un arte de estado, ni en sus inicios ni en su conclusión. Ya hemos dicho que Sarfatti ocupó un vacío dentro de un sistema y, como afirma Rachele Ferrario, fue la protagonista culta de un régimen ajeno a la cultura.³³⁵ Precisamente esta falta de consideración hacia la cultura, propia del fascismo, permitía a los artistas expresarse libremente, sin verse obligados a seguir reglas impuestas desde el exterior. Para ella el lenguaje artístico, el que da lugar a las grandes obras, no puede depender de elementos externos a la experiencia íntima de la creación y los artistas que gravitaron en torno a Sarfatti fueron más libres de cuanto podamos pensar.³³⁶ De hecho, el Novecento no pedía afiliaciones; el mismo Casorati, conocido por su inclinación antifascista, se presentó en muchas exposiciones de Novecento y Margherita se mostró, no solo artísticamente interesada, sino también humanamente amable hacia otro pintor, Giuseppe Gorni, hostil al régimen y sobre el cual la crítica no había hecho ningún comentario.³³⁷

³³² La cercanía al régimen había hecho comprender al pintor las contradicciones internas en la gestión de la cultura fascista y de las exposiciones sindicales, como demuestran algunas cartas enviadas a Sarfatti. A pesar de esto, Sironi dio su adhesión al fascismo hasta que, el 25 de abril de 1945, se salvó de los pelotones de ejecución. Es, en ese sentido, un protagonista atormentado de su tiempo, decepcionado por haber entendido que los ideales anarquistas y revolucionarios que inspiraron la marcha sobre Roma habían quedado atrapados en las tramas de una obtusa burocracia. Con Sarfatti fuera del juego, él mismo declarará en el Manifiesto della Pittura Murale: “Nello stato fascista l'arte viene ad avere una funzione educatrice. Essa deve tradurre l'etica del nostro tempo. Deve dare unità di stile e grandezza di linee al vivere comune. L'arte così tornerà ad essere quello che fu nei suoi periodi più alti e in seno alle più alte civiltà: un perfetto strumento di governo spirituale”. R. Ferrario, *Margherita Sarfatti: la regina dell'arte nell'Italia fascista*, op. cit., pp. 246-247. Durante muchos años y solo en tiempos relativamente recientes su figura se ha revalorizado en los términos que corresponden a una personalidad tan fundamental para la comprensión histórico-artística de la época que estamos tratando.

³³³ Sobre el tema se remite al ensayo de A. Del Puppo, “Da Soffici a Bottai, Una introduzione alla politica fascista delle arti in Italia” en *Revista de História da Arte e da Cultura*, 1996, pp. 191-204.

³³⁴ *Ardita* constituía un elemento de agregación y permitía a Sarfatti promover a los artistas que prefería. En efecto, recaían en ella la elección de los artículos de arte a publicar y de los ilustradores a involucrar. A la revista, cuyo primer número sale en marzo de 1919, no se le confía la divulgación de ninguna poética como sucedía con "Valori Plastici", pero marca un primer vínculo entre el futuro Novecento Italiano y el régimen fascista.

³³⁵ R. Ferrario, *Margherita Sarfatti: la regina dell'arte nell'Italia fascista*, op. cit., p. 222.

³³⁶ *Idem*.

³³⁷ Sarfatti hizo una reseña muy positiva de su arte y el pintor siempre se lo agradeció. No participó nunca en las iniciativas novecentistas, más por una marginalidad geográfica (hasta 1924 Novecento actúa principalmente en el área milanesa) y una inclinación al realismo descriptivo, que no por su oposición al régimen.

Es preciso recordar, como ya se ha mencionado anteriormente, que era la propia Sarfatti quien solicitaba la intervención del Duce. Por ese motivo, ya desde la primera salida oficial del grupo con la exposición de 1923 "Siete pintores", en la Galleria Pesaro, se quiso consolidar públicamente esta relación en presencia de las autoridades ciudadanas y de toda la élite milanesa. La fecha recuerda el aniversario de la reunión de San Sepolcro y aseguró la presencia del Duce en la capital lombarda. En esta ocasión Mussolini hizo un discurso muy significativo creando un paralelismo entre su trabajo político y el trabajo creativo del artista. Como el arte, de hecho, tampoco la política no es una disciplina exacta, sino que pertenece más bien a la dimensión espiritual del ser humano y en un país como Italia habría sido deficiente un gobierno que no hubiera tenido en cuenta al arte y los artistas.³³⁸ El mismo tema sería retomado en la Primera Muestra del Novecento unos años más tarde, cuando el jefe de estado hizo referencia también a algunos elementos específicos que remitían más a las palabras de su consejera, estableciendo una especie de jerarquía entre las dos disciplinas, política y arte.

El vínculo con el fascismo era evidente. Tanto más cuanto que el movimiento alimentaba un ideal nacionalista del arte, reafirmando en el nombre la tradición italiana. Esto tenía un claro sabor ideológico. El giro en la interpretación que el régimen dio sobre el valor del arte se vio alrededor de 1926 con ocasión de una intervención que el Duce hizo en la Academia de Bellas Artes de Perugia. El discurso denotaba un cambio de opinión y ya no se refería a la relación entre arte y política, sino a la definición de lo que es un arte fascista.³³⁹ A partir de esta fecha, hemos visto que el movimiento se presentaría en las exposiciones con un comité de honor donde figuraban importantes personalidades del régimen. Y es en este punto que nosotros mismos nos detenemos para tratar de responder a la pregunta inicial y entender si efectivamente el grupo puede encajar en la definición de arte de estado.

Creemos que la intención de proporcionar un arte de liderazgo nacional era una de las aspiraciones de Sarfatti. Como ya se mencionó, su programa cultural nacional ya había sido pensado en forma programática hacia 1922 y en varias ocasiones la escritora reiteró la necesidad de renovar un estilo que representara a Italia. Que este objetivo haya sido alcanzado por la escritora es otra historia.³⁴⁰ Hay que considerar, además, que la primera década fascista fue muy diferente de la segunda: Sarfatti logró obtener la gestión oficiosa del sector cultural precisamente porque había un vacío político en este sentido; faltaba la introspección y la previsión para comprender la importancia que el arte podía tener a nivel social y aún no se había iniciado el proceso de control totalitario por el

³³⁸ El líder político dejó claro que no quería alentar ninguna forma de arte estatal, reiterando su compromiso de apoyar el arte y, sobre todo, de no sabotearlo. Algunos artistas se mostraron particularmente impacientes ante la presencia del Duce. Tal fue el caso de Dudreville y Funi, que abandonaron la exposición. R. Ferrario, *Margherita Sarfatti: la regina dell'arte nell'Italia fascista*, op. cit., p. 235.

³³⁹ “L'arte senza la civiltà non è. Noi non dobbiamo rimanere dei contemplativi, noi dobbiamo sfruttare il patrimonio del passato. Noi dobbiamo creare un'arte nuova, un'arte dei nostri tempi, un'arte fascista”. Citado en *Ibidem*, pp. 244-245.

³⁴⁰ Como ya hemos mencionado, Simona Urso considera a Sarfatti representante de un mundo cultural burgués que ve la guerra como una posibilidad para afirmarse y al mismo tiempo protagonista de un contexto urbano, el milanés, que esperaba que el nuevo régimen “tutto cambiasse perché nulla cambiasse, tranne i nuovi privilegi che questi si aspettavano, non ultimo un colpo di spazzola sulla democrazia”. Si bien la clave interpretativa que propone la estudiosa da razón del éxito del programa político-cultural llevado a cabo por Margherita, por otro lado -y la historia lo demuestra con toda su ineluctabilidad-, si la intención de Sarfatti era la búsqueda, a largo plazo, de una fisonomía cultural unitaria para la Italia fascista, su proyecto fracasó. S. Urso, *La formazione di Margherita Sarfatti*, op. cit., p. 177.

que el arte, como el sistema escolar o la revisión burocrática, fueran considerados instrumentos de manipulación de la sociedad civil.

Cabe recordar que los artistas del grupo y, en general, los que giraban en torno a nuestra protagonista, eran personalidades muy diferentes que se movían desde un punto de partida distinto y que llegaron a soluciones estéticas a veces opuestas. A pesar de ser una personalidad fuerte, Sarfatti no marcaba directrices a las que los artistas respondían obedientemente como corresponde a un arte programado, sino que se había creado una exigencia (el retorno a la moderación y al estilo) que artistas e intelectuales buscaban. Es sobre la ola de esta exigencia, como hemos demostrado, que nace el Novecento Italiano. Si bien todo lo analizado hasta ahora justifica la etiqueta de arte fascista, por otro lado esto es algo engañoso, puesto que el grupo probablemente era fascista en su fe hacia Mussolini, pero no en los valores artísticos. Sarfatti era ajena a cualquier "realismo fascista" entendido como un arte apologético, triunfalista y propagandístico que estuviera alejado de la realidad y, de hecho, y hasta 1931, es decir, durante casi toda la vida del movimiento, sus participantes no pintaban temas ideológicos y no tenían fines políticos. Funi lo recuerda con palabras que nos parecen aclarar la duda: “(el movimiento) si ritrovó anche appiccicata una etichetta di ufficialità che in sostanza non riguardava nessuno di noi. Rapporti specifici con la politica di fatto non esistevano...ma i punti di convergenza con il fascismo potevano forse riconoscersi unicamente in talune rivalutazioni del passato storico e umanistico nazionale. È vero pero che qualche epígono e tardo quanto superficiale seguace del “novecento” si lasciò andare a sproloqui retorici. Ma noi non facevamo politica e semmai successe proprio il contrario: fu cioè il fascismo a strumentalizzare o tentare di strumentalizzare il “Novecento”.³⁴¹ Cabe recordar las intervenciones de Ardengo Soffici y de Giuseppe Bottai que, como ya se ha mencionado al inicio de esta investigación, había planteado la cuestión a nivel público llamando a los agentes en causa a responder qué era un arte fascista. Sin duda la problemática es muy amplia y afecta a diferentes ámbitos de estudio, por ello aspiramos a profundizar el tema en otro lugar que pueda valorizar más adecuadamente la amplitud del alcance.³⁴²

³⁴¹ A. Funi, “Il Novecento”, en *Mostre e Gallerie*, 3, 10 marzo, citado en E. Pontiggia, *Novecento Italiano*, op. cit., p. 109.

³⁴² Ya mencionamos en el capítulo 2.3 que, en el seno del movimiento fascista, estalló el debate en relación a una definición de “arte fascista”, lanzado por el director de *Critica Fascista* Giuseppe Bottai en 1927. Muchos años antes, en un artículo de 9 julio de 1919 titulado “Arte e costume fascista”, Sarfatti remarca que “il compito del fascismo è di pulizia e di graduale risanamento” como valor básico en general y, por consiguiente, en el mundo del arte. En las artes plásticas se entrevé un cambio, pero aún no se puede definir el arte fascista. Desde luego, su propuesta por el nuevo arte es el movimiento que representa y que reúne todas las fuerzas mayores de la época fascista. En un artículo de 1922 publicado en *Gerarchia*, Ardengo Soffici hace referencia al hecho de que los políticos fascistas no habían incluido en el programa político las funciones de las artes, olvidando señalar cuál es la dirección estética que mejor se adapta a la política. En cuanto a las manifestaciones del espíritu humano, indica que a todo principio político corresponde un principio estético, tanto que los valores estéticos se equiparan a valores éticos y políticos. Las expresiones intelectuales constituyen la esencia histórica de un pueblo y la Italia no sería la que es sin Dante, Petrarca o Miguel Ángel. Si los partidos conservadores han adoptado una estética burguesa y superada, esto no debe sucederle al fascismo, que al proponerse como un movimiento de regeneración total debe resolver absolutamente la cuestión. Pero para disipar cualquier duda, el artista afirma que no se requiere “il controllo politico sulla libera manifestazione del genio creatore di bellezza”, sino más bien incluir en el programa político un arte y una literatura “italiana, che fu nei tempi antichi e moderni”. Un arte que no sea antimoderno, pero que tampoco rompa con el pasado como la tendencia del bolchevismo ruso que desconoce todo valor reconocido. A. Soffici, “Fascismo e Arte”, en *Gerarchia*, Anno 1, n. 9, 22 settembre 1922. En los años 40, Bottai, con el que Sarfatti tuvo muchos puntos en común, remarca el fuerte vínculo entre arte y política como instrumento impensable para imprimir el primato espiritual del fascismo y llama los intelectuales a la militancia. G. Bottai, “Il coraggio della concordia”, en *Primato*, Anno I, N.1, 1 marzo 1940, XVIII.

6 Conclusiones

En el momento en que decidimos tratar un tema que abarcaba diferentes disciplinas, desde la historia política hasta la historia y la crítica de arte, éramos conscientes de que debíamos tener en cuenta distintos parámetros de análisis para poder realizar una investigación rigurosa y fiable. El profundo entrelazamiento entre los sectores mencionados supuso una reconstrucción filológica de importantes temas que han atravesado la historia social del período examinado: la crisis de finales de siglo XIX y la consiguiente toma de distancia de la cultura positivista, el concepto de modernidad y los acontecimientos que llevaron al ascenso del régimen fascista. Si todo esto ha sido profundizado desde un punto de vista histórico y colectivo, por otro lado se ha considerado emblemática la figura de Margherita Sarfatti para reconstruir las coordenadas histórico-estéticas desde el punto de vista de la autora tratando su compromiso político y periodístico, pero sobre todo su visión crítica construida a partir de una estructura teórica fuerte de un conocimiento y una peculiar sensibilidad por el arte. El interés que nos ha impulsado a tratar esta figura encuentra sus premisas en las características personales de la misma Sarfatti que, por su clarividencia y perspicacia comprendió, antes que nadie, uno de los puntos cardinales que está en la base de la ideología fascista, es decir, la politización de la estética. Intuyó tempranamente la importancia de crear contenidos mitológicos y simbólicos que legitimaran la ideología del movimiento y los canales de transmisión que vehicularan estos contenidos a las masas. Lo hizo con una tenacidad y una firmeza propias de una personalidad profundamente segura de sí misma, de su posición y de sus conquistas.

Todas las fuentes secundarias analizadas a lo largo de la investigación, y que tratan la figura de Sarfatti, concuerdan en la inteligencia de esta mujer, su curiosidad intelectual y la determinación en el tratar de situarse en el centro de la escena política y cultural de la época. Asimismo, destacan a la vista la complejidad y la contradicción de su recorrido como socialista, protagonista absoluta de la escena cultural italiana, madrina de Novecento Italiano y biógrafa del Duce.

Creemos que los objetivos de la investigación se han cumplido a través de los cuatro bloques tratados. Así, partiendo del análisis histórico realizada en el primer capítulo, hemos llamado la atención sobre el papel de Sarfatti como protagonista del contexto político y social del siglo XX. En este caso hemos considerado fundamental tener en cuenta el escenario histórico y generacional en el que se plantearon los pródromos que estimularon en Sarfatti una participación activa en el sistema social de su época centrando la atención en la importancia que la joven Margherita dio a la cultura como parte integrante de la constitución de una nueva identidad nacional. Como miembro de una generación que cuestionaba también la última herencia de la cultura positivista de finales del siglo XIX, Sarfatti representó la búsqueda de una nueva modernidad donde el centro estaba constituido por una clase de intelectuales a quienes encomendar la tarea pedagógica de regeneración social según un modelo de matriz ruskiniana.

La estructura teórica que subyace al pensamiento crítico de la escritora se funda, pues, en un sustrato cultural amplio que surgió a partir de finales del siglo XIX para llegar a los primeros años veinte del siglo siguiente. Por eso hemos dedicado el segundo capítulo a tratar la crisis del fin de siglo, el concepto de modernidad, la relación de la escritora con su sistema cultural de referencia, por lo tanto, el judaísmo y el catolicismo, con el objetivo de colocar su pensamiento en un patrimonio

cultural compartido. Esto nos ha llevado a demostrar que en la poética sarfattiana ideología y estética están profundamente unidas entre sí y no solo por cuestiones dictadas por elecciones contingentes, sino por la conciencia de que el valor del arte se expresa en una función social capaz de intervenir activamente como agente de formación de la comunidad nacional.

Por otro lado, es a partir del análisis que hemos realizado en torno al concepto de modernidad en el campo político y social que hemos podido establecer su relación con el discurso artístico. A la búsqueda de una modernidad nacional corresponde para Sarfatti la búsqueda de una modernidad estética a la que también se le ha confiado una tarea salvífica. Partiendo del análisis de las fuentes primarias hemos recompuesto la visión artística de la autora analizando el lenguaje y los elementos fundamentales como el principio de síntesis, la unidad del arte, el renacimiento de un estilo colectivo, la relación con la tradición. El objetivo era definir de forma más legible el trabajo de Sarfatti dentro del ámbito de la historiografía artística con el fin de evidenciar la importante aportación teórica que la autora ha dejado en los estudios del sector. Hemos demostrado que en materia de historia del arte su recuerdo se ha perdido aún más que en el ámbito político. Los autores, en este sentido, pioneros, que sacaron a la luz el interés por esta compleja figura y las importantes publicaciones que siguieron fueron muchos y ampliamente citados en el texto: de Urso, que tiene un enfoque más histórico, a la de Pontiggia, que reconstruye detalladamente el Novecento Italiano, hasta los estudios más recientes de Barisoni que han revalorizado a Sarfatti como crítica de arte y conferenciante, casi a medio camino entre una comisaria de exposiciones y una galerista contemporánea. Sin embargo, nunca se define a Sarfatti como historiadora del arte. El conflicto interno entre las dos disciplinas, la historia y la crítica de arte, consideramos que ha influido sobre la falta de una definición clara entre las dos facetas que componen el “universo Sarfatti”. Creemos que la dispersión de material también ha favorecido este olvido, pero el examen de los textos y artículos publicados por ella indican claramente que Sarfatti ha marcado teorías, reconstruyendo una genealogía para el arte de principios de siglo, estableciendo un vínculo con el Ottocento lombardo, remontándose hasta la gran tradición renacentista y siempre buscando las orígenes del arte moderno. En definitiva, hemos llegado a la conclusión de que Margherita Sarfatti representa de manera significativa las dos caras de la interpretación del arte. Fue una crítica de arte activa en la gestión y promoción de sus artistas y al mismo tiempo una historiadora que supo formular los valores del Novecento Italiano a partir de sus conocimientos. Uniendo de manera coherente la tradición con la modernidad, creó una estructura teórica no solo para la actividad crítica, sino también para apoyar y legitimar a su grupo.

Finalmente, hemos reflexionado mucho para tratar de evaluar sin prejuicios si, y en qué medida, el Novecento Italiano puede ser considerado un arte de régimen. En el capítulo final, la tarea era tratar con más detalle la formación y el desarrollo del movimiento artístico que se había creado en torno a su madrina. El Novecento Italiano fue para la autora la materialización de todas sus teorías. Sarfatti estaba dotada de gran voluntad, carisma y seguridad; en el campo artístico desarrolló una interpretación crítica especializada y una autonomía de juicio que la llevaron a ser muy apreciada entre los artistas y en el extranjero. A pesar de defender un arte "tradicionalmente moderno" y ocupar un papel de primer plano en el panorama cultural fascista, siempre se mostró abierta y a menudo respaldó a artistas que eran fascistas solo en una declaración de intenciones, o que incluso renegaban del fascismo. Pasó toda su vida animando, apoyando y promoviendo artistas que consideraba

merecedores de recuperar ese diálogo con los modelos clásicos que a causa de la guerra y de la ruptura de las vanguardias más extremas se había perdido en el tiempo. Ellos tenían la tarea de reconstruir un vínculo con la tradición, proponiéndolo desde una óptica nueva donde también las coordenadas estéticas se hacían portavoces de la necesidad de un retorno a la compostura.

Este itinerario privado e histórico para el redescubrimiento de una gran autora en la historia y crítica del arte, literatura y política nos ha servido para comprender las razones que han generado la *damnatio memoriae* que afectó a Margherita Sarfatti al menos hasta los años noventa. ¿Cómo ha podido suceder que una autora tan productiva y siempre presente en los principales periódicos de la época, creadora de la identidad mitológica del Duce, biógrafa mussoliniana más traducida del mundo, se haya convertido para la opinión pública en una de las muchas amantes de Benito Mussolini? A Margherita se le reconoce principalmente este papel y aún hoy en los documentales que tratan de la génesis y evolución del fascismo Sarfatti es una entre muchas. Especial sí, pero a causa de sus orígenes judíos y no por haber contribuido a la identidad fascista, ni tampoco por su aportación a los estudios de la historia del arte. Resulta emblemático que la historiografía en su fase de reconstrucción del régimen haya archivado las opciones, las intenciones, en esencia, la vida, de alguien que, como Sarfatti, se había esforzado por una renovación total de la sociedad aspirando a un mesianismo fascista que de hecho no cumpliría, al menos en la medida que ella indicó. Pero Sarfatti se había vuelto incómoda, eso es seguro. Incómoda para todos: para Mussolini, cuyo plan político se había desplazado hacia la alianza con la Alemania nazi; alianza conjurada y temida por Sarfatti que veía en ella un alejamiento de la idea de estado nación que había desarrollado en los albores del movimiento. Incómoda para los consejeros del Duce, en particular el yerno Galeazzo Ciano y el jerarca Roberto Farinacci, poco inclinado a ver al lado del jefe de estado a una judía a la que en aquellos años se había garantizado quizás demasiada libertad de movimiento. Por último, sus implicaciones con el régimen y la conversión al catolicismo eran una fuente de vergüenza para su familia de origen.

Habiendo entendido desde el principio este trabajo de investigación como un desafío para una dificultad de síntesis y de adaptación de los contenidos, en última instancia, creemos que hemos ayudado a ampliar el conocimiento sobre Sarfatti y a abrir un camino sobre todo con respecto a los estudios de historiografía artística. Esta búsqueda nunca ha querido mitificar al personaje presentado, lo que a veces sucede cuando procedemos hacia atrás en la historia y los acontecimientos pasados adquieren una aureola de miticidad. Por lo tanto, a la luz de los eventos históricos y del resultado del Novecento Italiano, podemos afirmar que los objetivos de Sarfatti no se alcanzaron y que su proyecto de regeneración política cultural fracasó junto con su ideal de modernidad tan deseado para el país. La evolución del fascismo viró ya en el 1926 cuando se inició el totalitarismo que se impuso en todos los aspectos de la vida social y, por tanto, comenzó a interesarse por el arte y la cultura, pero siempre con fines propagandísticos y no de regeneración moral del estado. En una sociedad de masas, como la pensada por el régimen, el símbolo y el ritual son administrados por las instituciones y no por individuos iluminados a quienes Sarfatti, por contra había confiado la tarea de educar a las masas. En este cambio una figura como ella, debido a sus características naturales y de origen, ya no podía ocupar ningún tipo de espacio. Sus expectativas también se habían visto desilusionadas y a partir de

ese momento en adelante Margherita concentró sus ideales hacia otros lugares y otros líderes políticos, siempre en busca de algo que pudiera satisfacer sus ideales.

7 Bibliografía

- Barisoni, E., *Viaggio alle fonti dell'arte: il moderno e l'eterno Margherita Sarfatti 1919-1939*, Zel Edizioni, Treviso 2018.
- Baudelaire, C., *El pintor de la vida moderna*, Alción Editora, Córdoba, República Argentina, 2005.
- Barilli, R., *Storia dell'arte contemporanea in Italia*, Giulio Einaudi Editore s.p.a, Torino, 2014.
- Bini, M., *Sull'ondivaga prora. Margherita Sarfatti: arte, passione e politica*, Centro Editoriale Toscano, Firenze, 2009.
- Bontempelli, M., “Giustificazione” en 900, I, n.I, Roma-Firenze, autunno 1925.
- Bottai, G., “Il coraggio della concordia”, en *Primato*, Anno I, N.1, 1 marzo 1940, XVIII.
- Brianese, G.; Fornero, G.; Trombini, M., “La filosofia italiana del primo Novecento”, en *Leggere Filosofia*, testi del pensiero moderno e contemporaneo, vo.l 3., G.B. Paravia & C. S.p.A., Torino, primera edición 1994, pp.375-405..
- Buttafuoco, A. “Filantropia come politica. Esperienze dell'emancipazionismo femminile del Novecento”, en Ferrante, L.; Palazzi, M.; Pomata, G., *Ragnatele di rapporti. Patronage e reti di relazione nella storia delle donne*, Rosenberg e Sellier, Torino 1988, pp.166-187.
- Canfora, L., *Ideologías de los estudios clásicos*, Akal, cop. 1991, Madrid.
- Cannistraro, P. V., Sullivan, B. R., *Margherita Sarfatti. L'altra donna del Duce*, Le Scie, Mondadori, Milano, 1993.
- Cannistraro, P.V., *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, Laterza, Bari, 1975
- Cassata, F., “Eugenetica e fascismo”, “Eugenetica e razzismo” en *L'eugenetica in Italia*, Bollati Boringheri, Torino, 2006, pp.141-274.
- Cátalogo de la exposición, *Prima Esposizione d'Arte del Gruppo Nuove Tendenze alla Famiglia Artistica di Milano*, 20 maggio 10 giugno 1914, Lungarno Guicciardini Editore, Firenze.
- Cerasi, L., *Fonti, letterature, arti e paesaggi d'Europa*, Università Cà Foscari di Venezia.
- Cimonetti, I., *Alle radici di Novecento Italiano: un ritratto giovanile di Margherita Sarfatti*, Scripta, Verona, 2016.
- Crisostamo, M. C., *Ideologia e Arte nella narrativa dell'ultimo Fogazzaro*, Zona, Fano, 2013.
- De Caprio, V.; Giovanardi, S., *I testi della letteratura italiana, Il Novecento*, Einaudi, Milano, 1994, pp.7-18.
- De Chirico, G., “Il ritorno al mestiere” en *Valori Plastici*, I n. 11-12, Roma, novembre-dicembre 1919, en Pontiggia, E., *Il ritorno all'ordine*, Abscondita, Milano, 2005, pp.42-48.
- De Felice, R., “Fascismo”, *Enciclopedia del Novecento*, 1977, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani, consultado en: https://www.treccani.it/enciclopedia/fascismo_Enciclopedia-del-Novecento/
- De Felice, R., *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Giulia Einaudi Editore s.p.a., Torino, 2020.
- De Felice, R., *Intervista sul fascismo*, Laterza Bari, 2023.
- Del Puppo, A., “Da Soffici a Bottai, Una introduzione alla politica fascista delle arti in Italia”, en *Revista de História da Arte e da Cultura*, 1996, pp. 191-204.
- Di Porto, B., “Gli ebrei nel Risorgimento” en *Nuova Antologia*, CXV, N. 44 ottobre-dicembre 1980, pp. 256-272.

- Ferrario, R., *Margherita Sarfatti: la Regina dell'arte nell'Italia fascista*, Mondadori, Milano, 2019.
- Festorazzi, R., *Margherita Sarfatti La donna che inventó Mussolini*, Angelo Colla editore, Costabissara (Vicenza), 2010.
- Gentile, E., *El culto del littorio*, Siglo XXI Editores Argentina S.A., Avellaneda 2007.
- Gentile, E., *Il mito dello stato nuovo dal radicalismo nazionale al fascismo*, Laterza & Figli S.p.A., Roma-Bari, 2015.
- Giardina, A., “Ritorno al futuro”, en Giardina, A.; Vauchez, A., *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari, Laterza 2000, pp.212-296.
- Goichot, È, “Il modernismo nello specchio del romanzo: il primato de Il Santo”, en Marangon, P., *Antonio Fogazzaro e il Modernismo*, Accademia Olimpica, Vicenza, 2003, pp.132-144.
- Gonzales, F. V., “El darwinismo social: espectro de una ideología”, en *Anuario de filosofía del derecho*, n. 1, 1984, pp. 163-166.
- Guash, A. M. (coordinadora), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Ediciones del Serbal, Madrid, 1ª edición 2003.
- Kuznitzky, A., “Margherita Sarfatti y el fascismo. La importancia de su origen judío y los costos de una identidad no deseada”, en *Cuadernos Judaicos*, n° 33, Edizioni Sefarad.com, 2016.
- Le Corbusier, “Esprit nouveau in architettura”, 1924, en Pontiggia, E., *Il ritorno all'ordine*, Abscondita, Milano, 2005, pp.42-48.
- Levis Sullam, S., *Una comunità immaginata. Gli ebrei a Venezia (1900-1938)*, Milán, Unicopli, 2002.
- Liffran, F., *Margherita Sarfatti: l'égérie du Duce: biographie*, Seuil, París, 2009.
- Mack Smith, D., *Storia d'Italia 1861-1969*, vol.1°, vol. 2°, Universale la Terza, Bari, 1972.
- Mangoni, L., *Una crisi fine secolo La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Einaudi Editore S.p.A., Torino, 1985.
- Marangon, P., *Antonio Fogazzaro e il Modernismo*, Accademia Olimpica, Vicenza, 2003.
- Marzorati, S., *Margherita Sarfatti: saggio biografico*, Nodo libri, Como, 1990.
- Maternità e Infanzia*, Enciclopedia Italiana, Treccani, disponibile on line en : https://www.treccani.it/enciclopedia/maternita-e-infanzia_Enciclopedia-Italiana/
- Melograni, P., *Fascismo, comunismo e rivoluzione industriale*, Laterza, Roma, 1984.
- Meyer, S.A., “La storia dell'arte tra *Nationbuilding* e studio della forma (1873-1912)”, en Rossi Pinelli, O., *Storia delle storie dell'arte*, Einaudi, Torino, 2014, pp.239-319.
- Mondello, E., *La nuova italiana*, Editori Riuniti, Roma, 1987.
- Montalenti, G., “Il darwinismo in Italia” en *Belfagor*, vol. 38, no.1, (31 gennaio 1983, pp.65-78).
- Montroni, G., *La società italiana dall'unificazione alla Grande Guerra*, Editori Laterza, Bari, 2002.
- Mussolini, B., “Dalla neutralità assoluta alla neutralità attiva e operante” en *Avanti!*, 18 ottobre 1914.
- Nozzoli, Anna, *Voci di un secolo. Da D'Annunzio a Cristina Campo Bulzoni*, Roma, 2000, pp.97-116.
- Paul, C.E.; Zaczek, B.M., “Margherita Sarfatti & Italian Cultural Nationalism”, in *MODERNISM/modernity*, vol.13, núm. 3, The John Hopkins University, 2006, 888-916..
- Pellicani, L., *Saggio sull'origine del capitalismo. Alle origini della modernità*, Milano, 1988.
- Pieroni Bortolotti, F., *Femminismo e partiti politici in Italia 1919-1926*, Editori Riuniti, Roma.

- Pontiggia, E., “Margherita Sarfatti. La classicità moderna come utopia di un’impossibile conciliazione”, en *Flash Art*, n.163, verano de 1991.
- Pontiggia, E., *Il ritorno all’ordine*, Abscondita, Milano, 2005.
- Pontiggia, E., *Storia del Novecento Italiano: poetiche e vicende del movimento di Margherita Sarfatti, 1920-1932*, Allemandi, Torino, VAF fondazione/Stiftung, Francoforte sul Meno, 2022.
- Prezzolini, G., *Cos’è il modernismo*, Fratelli Treves Editori, Milán, 1908.
- Prezzolini, G., “La nostra premessa”, en *La Voce*, 27 dicembre 1908, anno I, n. 2.
- Punzo, M., ““Il salotto” di Anna Kuliscioff e Critica Sociale”, en *Forum Italicum*, vol. 54 (I), Università di Milano, 2020, pp.312-330..
- Riosa, A., *Il socialismo riformista a Milano agli inizi del secolo*, Angeli, Milano 1981.
- Rosa, G., *Il mito della capitale morale: letteratura e pubblicistica a Milano fra Otto e Novecento*, Milano, Edizioni di Comunità, 1982.
- Rossi Pinelli, O., “La disciplina si consolida e si specializza(1912-1945)”, en Rossi Pinelli, O., *Storia delle storie dell’arte*, Einaudi, Torino, 2014, pp.320-397.
- Ruskin, J., *Elementi del disegno e della pittura*, Fratelli Bocca, Torino, 1898.
- Sarfatti, G. M., *A tu per tu con Michelangelo*, Sar. 3.3.13.
- Sarfatti, G. M., “Rivista critica della V Esposizione Internazionale d’Arte.I.La Logica e la decorazione” en *Gazzetta degli artisti*, IX, n.23, 20 giugno 1903, pp.1-3, Sar.4.1.1.
- Sarfatti, G. M. (El Sereno), “Le ore della quindicina”, en *Avanti!* 1 gennaio, 15 gennaio, 2 febbraio, 16 febbraio, 1 marzo, 17 marzo, 15 aprile, 5 maggio, 7 giugno, 1 luglio, 15 agosto, 5 settembre, 6 ottobre, 16 novembre 21 gennaio, 1908.
- Sarfatti, G. M. (El Sereno), “Le ore della quindicina”, en *Avanti!*, 1909.
- Sarfatti, G. M., “Quel che pensa dell’istruzione sessuale una mamma”, en *La Voce*, 10 febbraio 1910, anno II, n.9.
- Sarfatti, G. M., “Una nuova autrice, Simone Bodeve”, en *La Voce* anno IV, N.9, 29 febbraio 1912.
- Sarfatti, G. M., “Le scuole dell’Agro di Roma”, 21 agosto 1913 en *La Voce*, anno V, n.34.
- Sarfatti, G. M. “Le suffragiste inglesi” en *La Voce*, 2 ottobre 1913, anno V, n. 40.
- Sarfatti, G. M. “L’Esposizione futurista a Milano. Di alcuni principi generali”, en *Il Popolo d’Italia*, 4 Aprile 1919, Sar.4.1.8.
- Sarfatti, G. M., “Proletariato e Patria”, en *Avanti!*, 23 dicembre 1914, anno XVIII, n.354.
- Sarfatti, G. M., “Venezia XI, 1914”, en *Giornale del mattino*, Bologna, 26 aprile, 1914 Sar.4.1.6.
- Sarfatti, G. M., “Le esposizioni Tomescu e Martini a Milano”, en *Il Popolo d’Italia*, 28 de enero de 1919, Sar. 4.1.8.
- Sarfatti, G. M., “Femminilità” en *La Rivista di Milano*, 20 settembre 1919.
- Sarfatti, G. M., “La lezione di Cézanne”, *Il Popolo d’Italia*, 1920 maggio de 30, Sar. 4.1.11.
- Sarfatti, G. M., “Rivista critica della V. Esposizione Internazionale d’Arte.” I. La logica e la decorazione”, en *Gazzetta degli Artisti*, IX, n. 23, 20 giugno 1903, Sar.4.1.1.
- Sarfatti, G. M., *Alle fonti dell’arte moderna*, [1923-1928], Sarf 3.3.26.
- Sarfatti, G. M., *Segni, colori e luci*, Zanichelli, Bologna, 1925.
- Sarfatti, G. M., *Dux*, Adler Edizioni, Pontassieve, 2020, 1ª edición 1925

- Sarfatti, G. M., Prefazione I Mostra '900 Milano e giudizi singoli artista [1926], Sar. 3.3.33.
- Sarfatti, G. M., “Il piu` grande pittore moderno Giotto il cubista”, en *Roma*, 24 24 novembre de 1926, Sar.4.1.39.
- Sarfatti, G. M., “La pittura alla II mostra del novecento italiano, en *Il Popolo d'Italia*, 2 marzo 1929, Sar.4.1.13.
- Sarfatti, G. M.; Ogetti, U.; Oppo, C.E.; Venturi, L., “Nostro referendum sul Quadro storico”, en *Le arti plastiche*, Milano, 1 dicembre 1929, Sar. 4.1.30.
- Sarfatti, G. M., “Tranquillo Cremona e l'eroico Ottocento”, en *Il Popolo d'Italia*, 5 maggio 1929, Sar. 4.1.13.
- Sarfatti, G. M., *Storia della pittura moderna*, Paolo Cremonese Editore, Roma, 1930.
- Sarfatti, G. M., *Arte di Sironi*, 1931, Sar. 3.3.42.
- Sarfatti, G. M., *Daniele Ranzoni*, Reale Accademia d'Italia, 1935.
- Sarfatti, G. M., *Conferenza Dante e Leonardo*, [1937], Sar.3.3.62
- Sarfatti, G. M., “Offensiva astrattista, contro la terza dimensione”, en *L'Elefante*, 1949 febbraio-marzo, Sar.4.1.56.
- Sarfatti, G. M., *Acqua passata*, Cappelli Editore, Bologna, 1955.
- Sarfatti, G. M., “Caravaggio il feroce”, en *Roma*, 13 de mayo de 1955, Sar.4.1.72.
- Sarfatti, G. M., “Note sui francesi dell'800. Le rivoluzioni post romantiche”, en *Roma*, 14 aprile de 1955, Sar. 4.1.72.
- Sarfatti, G. M., “Nella pittura tono, colore, luce”, en *Roma*, 30 gennaio de 1956, Sar. 4.1.39.
- Sarfatti, G. M., “Giotto il cubista”, en *Roma*, 24 novembre de 1956, Sar.4.1.39.
- Sarfatti, G. M., “I pompieri dell'astrattismo, Cronache d'arte” en *L'Elefante*, Sar.4.1.56.
- Sarfatti, G. M., “Il male dell'astrattismo”, en *Cronaca di Napoli*, 14 aprile 1958, Sar. 4.1.82.
- Savinio, A., “Anadioménon”.Principi di valutazione dell'arte contemporanea”, en *Valori Plastici*, I, n.4-5, en Pontiggia, E., *Il ritorno all'ordine*, Abscondita, Milano, 2005, pp.40-41.
- Sciolla, G. C., *La critica d'arte del Novecento*, Utet Università, Novara, 2006.
- Soffici, A., “Fascismo e Arte”, en *Gerarchia*, Anno 1, n. 9, 22 settembre 1922.
- Urso, S., “La formazione di Margherita Sarfatti e l'adesione al fascismo” en *Studi Storici*, marzo 1994, anno 35, n.1, Fondazione Istituto Gramsci, pp.153-181.
- Urso, S., “La Spagna mistica”, en *Spagna contemporanea*, n.16, 1999.
- Urso, S., *Margherita Sarfatti Dal mito del Dux al mito americano*, Marsilio Editori, Venezia, 2003.
- Wieland, K., *Margherita Sarfatti L'amante del Duce*, UTET, Torino, 2010.
- Zapponi, N., *La modernità deviante*, Il Mulino, Bologna, 1993.
- Zapponi, N., “L'oracolo zittito. Margherita G. Sarfatti” en *Storia contemporanea*, 1996.

9 Anexo: fuentes gráficas



Fig. 1, *Margherita Sarfatti*, Fondo Sarfatti, Archivo del '900, Mart



Fig. 2, Carlo Carrà, *Le figlie di Loth*, 1919, Colección VAF/Stiftung Mart



Fig. 3, Anselmo Bucci, *I funerali di un anarchico*, 1919



Fig. 4, Ubaldo Oppi, *Il chirurgo*, 1919, Colección VAF/Stiftung Mart



Fig. 5, Mario Sironi, *Paesaggio urbano con camion*, 1920, obra expuesta a la Galeria Arte



Fig. 6, Achille Funi, *Maternità*, 1921, obra expuesta a la Bial de Venecia de 1922



Fig. 7, Leonardo Dudreville, *Amore Discorso Primo*, 1921/1924, obra expuesta a la Bienal de Venecia de 1924, Colección Fundación Cariplo



Fig. 8, Adolfo Wildt, *Nicola Bonservizi*, 1925, obra expuesta a la I Exposición del Novecento, Colección VAF/Stiftung Mart



Fig. 9, Enrico Malerba, *Le amiche*, 1924, obra expuesta a la Muestra de Zurigo de 1927, Colección VAF/Stiftung Mart



Fig. 10, Mario Tozzi, *Prima colazione*, 1927, Colección VAT/Stiftung Mart