

Leonor Fini e Milena Pavlović Barilli, *italiennes de Paris* alle Quadriennali d'arte di Roma (1931-1939): «accese creatrici d'intense e misteriose figure»

Rosanna Carrieri

Università del Salento

Dottorato di ricerca in Scienze

del Patrimonio Culturale

Dipartimento di Beni Culturali

Contact rosanna.carrieri@gmail.com

Nell'occasione delle prime quattro Quadriennali d'arte di Roma, tenutesi durante il Ventennio e orchestrate da Cipriano Efsio Oppo, numerose sono le partecipazioni femminili di profili artistici ad oggi in parte ancora inesplorati. Tra queste artiste, emergono Leonor Fini e Milena Pavlović Barilli, distintesi nel contesto per la loro apertura internazionale. La presenza in Quadriennale – rispettivamente per Fini alla prima (1931) e alla seconda edizione (1935), per Pavlović Barilli alla seconda e alla terza (1939) – si colloca in un momento di vicinanza con il gruppo degli italiani a Parigi, dove entrambe risiedono in quegli anni. L'articolo si propone di delineare aspetti specifici legati alla loro partecipazione all'esposizione romana, rintracciando opere esposte e recuperando una parte del dibattito critico, con l'obiettivo di contribuire al rinnovato interesse rivolto alla presenza in Italia delle due artiste.

At the first four Quadriennali d'arte in Rome, held during the Ventennio and orchestrated by Cipriano Efsio Oppo, there were several female participants with artistic profiles that are still unexplored. Among these artists, Leonor Fini and Milena Pavlović Barilli stand out, distinguished in the context for their international openness. Respectively for Fini at the first (1931) and second (1935) editions, for Pavlović Barilli at the second and third (1939), their presence at the Quadriennale is set at a moment of closeness with the group of Italians in Paris, where both of them resided in those years. The article proposes to outline specific aspects related to their participation in the Roman exhibition, tracing works exhibited and recovering part of the critical debate, intending to contribute to the renewed interest in the presence of the two artists in Italy.

Keywords: women artists, Quadriennale d'Arte, Thirties, fascism

open access

Published twice a year

ISSN 2784-9597 (online)

Received 20 April 2024; Accepted 8 June 2024;

First Published July 2024

Citation Rosanna Carrieri, *Leonor Fini e Milena Pavlović Barilli, italiennes de Paris alle Quadriennali d'Arte di Roma (1931-1939): «accese creatrici d'intense e misteriose figure»*, «La Diana», 6, 2023, pp. 25-52. DOI 10.36253/ladiana-2886

Copyright © 2024 Rosanna Carrieri

This is an open access, peer-reviewed article published by Università di Siena (<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

Leonor Fini e Milena Pavlović Barilli, *italiennes de Paris* alle Quadriennali d'Arte di Roma (1931-1939): «accese creatrici d'intense e misteriose figure»

Rosanna Carrieri

Nell'ambito degli studi sulle prime Quadriennali d'arte di Roma, che si tengono sotto la direzione di Cipriano Efisio Oppo nel periodo *entre-deux-guerres* tra la prima edizione del 1931 e la quarta del 1943, già numerosi sono stati i risultati e gli spunti emersi nel corso degli anni. In particolare, essi configurano, attraverso la ricostruzione e il riordino delle scelte espositive e della ricezione della critica, un quadro d'insieme specifico e al contempo rappresentativo dell'arte italiana nel Ventennio fascista.¹ Nelle esposizioni romane si riscontra un'ampia partecipazione, con provenienze eterogenee e pure orientate dalle scelte delle commissioni, non avulse da equilibrismi di potere; ancora oggi si rivela allettante indagare questi aspetti con l'obiettivo di individuare personalità misconosciute o insondate presenze di già chiaro valore storico e di rimettere in ordine un panorama costellato di interventi occasionali o sistemici, animato da un dibattito critico non privo di singolari risvolti. I cataloghi delle quattro edizioni costituiscono a tal fine uno strumento primario, sebbene non siano sovrapponibili in maniera integrale con gli esiti finali delle mostre,² congiuntamente allo spoglio della rassegna stampa, mai neutrale rispetto agli orientamenti politici ed estetici. Tra i tanti nomi, affiora anche una discreta partecipazione femminile, principalmente nell'ambito pittorico. Seppure limitata in confronto ai numeri di quella maschile, essa è eterogenea e diversificata per provenienza, età e per soggetti riprodotti, finanche per linguaggi artistici, pur conforme e in continuità con gli indirizzi generali delle singole Quadriennali.

In un momento in cui viene dato nuovo rilievo alle artiste e al loro apporto alla storia dell'arte, con soluzione di continuità dagli anni Settanta,³ mappare i profili artistici femminili che accedono (su invito o su ammissione) alla ribalta nazionale, in una rassegna che nasce e si anima nel contesto fascista e che contribuisce alla costruzione del consenso intorno al regime, può rappresentare un'occasione di interesse nell'approccio duplice ad una storia dell'arte di genere e ad un patrimonio difficile.⁴ Tra le 125 artiste presenti alle quattro edizioni, tra chi prende parte a una sola mostra e chi interviene a tutte le rassegne, al fianco delle più celebri Benedetta Cappa Marinetti (e più in generale le futuriste),⁵ Leonetta Cecchi Pieraccini (e le artiste di ambito

romano),⁶ Lia Pasqualino Noto,⁷ per citarne alcune, emergono numerose altre presenze, differenti per formazione e origine, i cui dati biografici possono contribuire alla ricomposizione di una storia dell'arte dei territori che tenga conto della prospettiva di genere. Al contempo, la ricostruzione del corpus delle opere esposte mette in luce non solo difformità qualitative, ma anche novità, aggiunte o specifiche, rispetto ai cataloghi generali o agli studi già editi (specialmente per quelle artiste che hanno maggiore fortuna nel periodo post-bellico), e pone l'esigenza di avviare degli studi monografici mirati alla riscoperta di personalità cadute nell'oblio. Non da ultimo, lo sguardo alla complessità quantitativa, in oltre cento nomi, e qualitativa delle donne nel sistema Quadriennale può fare affiorare aspetti socioculturali, propri di una storia sociale dell'arte, sul ruolo delle artiste nel fascismo e sullo spazio loro riservato, tra tentativi di emancipazione (assecondati per essere inglobati e annichiliti in funzione del consenso), piene adesioni a modelli patriarcali e coloniali e forme, più o meno silenti, di resistenza. Di certo valore, in tal senso, si configura l'intervento di artiste internazionali, o così definite dalla critica per la loro apertura a contesti europei, sia per formazione sia per esposizioni o residenza; tali presenze, al fianco di quelle maschili, si contraddistinguono per aspetti singolari all'interno di un contesto intenzionalmente volto alla valorizzazione dell'arte nazionale. In particolare, due sono le artiste che tra tutte – e tutti – si distinguono in questa occasione: Leonor Fini e Milena Pavlović Barilli. Entrambe note per esiti successivi e per il loro impegno nell'ambito del costume e della moda, sono tra le presenze femminili di richiamo sia per i risultati artistici proposti e per il ruolo, peculiare nel contesto, sia per il rinnovato recente interesse rivolto alla presenza in Italia delle due artiste, in special modo nei confronti di Fini, assai articolato e sempre in evoluzione, animato negli ultimi anni da mostre e pubblicazioni.⁸ Dalla loro partecipazione alle Quadriennali sembrano rivelarsi originali spunti in merito alla loro posizione nel dibattito critico nazionale del tempo, nonché alcune aggiunte al catalogo generale nel caso della prima e un apporto al riordino di una produzione ancora non del tutto messa a sistema per la seconda. La loro adesione è interessante anche perché si colloca per ambedue agli inizi della carriera artistica; eppure, restituisce un momento specifico di relazioni e attenzioni che principalmente Oppo rivolge alla loro produzione e contribuisce a collocarle all'interno dell'ambiente romano dal quale si distaccano per gusto, introducendo – come osserva Pier Paolo Pancotto – «elementi visionari, a tratti surreali, nella cultura figurativa locale».⁹



1. Achille Funi, *Ritratto femminile (Leonor Fini)*, 1930 circa, olio su compensato. Trieste, Museo Revoltella - Galleria d'arte moderna. Crediti: Archivio fotografico del Museo Revoltella - Galleria d'arte moderna, Trieste

Leonor Fini interviene alle edizioni del 1931 (Prima Quadriennale) e del 1935 (Seconda Quadriennale), mostrando a distanza di quattro anni una piena crescita e una maggiore consapevolezza della propria capacità espressiva, dettata anche dal trasferimento a Parigi e dai viaggi fatti. In occasione della prima mostra propone, quasi esordiente, un paesaggio ispirato alla riviera di Grignano, allestito nella sala XX al piano terra dell'esposizione, insieme alle opere di artisti vicini al Novecento sarfattiano, come Virgilio Guidi, Matilde Festa Piacentini e Achille Funi. In particolare, va rievocato il legame con quest'ultimo, milanese d'adozione, al quale la giovane pittrice è legata professionalmente e sentimentalmente e grazie al quale approfondisce la conoscenza della storia dell'arte. Tra gli allievi e le allieve di Funi – che apre nel 1930 una scuola d'arte insieme a Piero Marussig e Timo Bortolotti in via Vivaio 10 a Milano – figura Fini.¹⁰ La stessa partecipa alla IV Triennale Internazionale delle Arti Decorative ed Industriali Moderne¹¹ esponendo, tra altri lavori, anche una grande vetrata incisa su suo disegno collocata



2. Achille Funi, *Ragazze alla finestra*, 1930, olio su tela. Collezione privata. «Emporium», LXXVIII, 463, p. 12.

al fianco della vetrata su cartone di Funi nella sala 125 della Galleria dei Vetri.¹² Nell'occasione successiva, la quinta edizione del 1933, i due lavorano insieme alla realizzazione di un pavimento a mosaico con soggetto *Cavalcata di Amazzoni*.¹³ Questo sodalizio, sviluppatosi tra Milano e Parigi (dopo il trasferimento nel 1931), è riemerso negli ultimi decenni, anche grazie alle intuizioni di Nicoletta Colombo, che ha identificato nei lineamenti del *Ritratto femminile* (fig. 1), dipinto da Achille Funi nel 1930 e conservato nella collezione del Museo Revoltella di Trieste, il volto di Fini, messo a confronto con il disegno *Leonor Fini. Parigi 1932*, dello stesso artista, e con alcune fotografie del tempo. Altrettanto significativo è che nell'ambito della Quadriennale, il «figlio di ferraresi» nato «a Ferrara, giusti quarant'anni fa»,¹⁴ tra gli otto oli esposti, presenta *Ragazze alla finestra* (fig. 2) (anche riprodotto in catalogo):¹⁵ nella figura di sinistra si riconoscerebbero le sembianze

della giovanissima allieva e amante, nel ciuffo scuro cascante sul volto pensoso, nello sguardo espressivo e nei tratti essenziali del viso, se confrontati con il ritratto e le fotografie.

Nella medesima sala, Fini propone il suo *Paesaggio* (fig. 3), acquistato dalla Banca Nazionale del Lavoro, istituto privato di credito, in date molto ravvicinate all'inaugurazione della mostra.¹⁶ La cifra corrisposta dall'ente risulterebbe di 800 lire da quanto riportato tra le colonne delle terze pagine del tempo, anche se dal materiale conservato presso l'archivio della Banca il pagamento sembrerebbe essere stato di 2.000 lire; ad ogni modo si tratta di «una nuova lusinghiera affermazione»¹⁷ per la giovane. L'operazione è commentata anche da Remigio Strinati nella *Rassegna artistica femminile* per «Almanacco della donna italiana» del 1932, che apprezza il lavoro a olio, un «quadretto» che «meritava la sorte» capitata.¹⁸

Il paesaggio marittimo, di cui non si conservano riproduzioni fotografiche negli archivi della Quadriennale, è tuttora di proprietà dell'istituto, nonostante nel catalogo del 2007 della BNL non risulti.¹⁹ Non solo, l'opera non è presente nel catalogo generale dell'artista, proprio per il suo immediato passaggio in collezione privata e l'assenza di circolazione, che ne ha reso fino ad oggi difficile l'individuazione. Ricol-



3. Leonor Fini, *Paesaggio / Venditore ambulante al porto / Marina*, 1930, olio su tela. Collezione Banca Nazionale del Lavoro. Crediti: © LEONOR FINI, by SIAE 2024.



4. Paola Consolo, *Chiesa della Salute-Venezia*, 1930, olio su tela. Roma, Galleria d'Arte Moderna. Crediti: © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, Galleria d'Arte Moderna.

localarla nella produzione consente di arricchire le tracce di una prima Fini che si destreggia tra ritratti e paesaggi, alla ricerca di un proprio stile. Il tratto vigoroso che l'artista già dimostra di padroneggiare delinea una figura centrale, un venditore ambulante che riposa all'ombra di un imponente e rigoglioso albero, accompagnato dai suoi strumenti da lavoro, come il banchetto e soprattutto il carretto di un rosso intenso; la nave all'orizzonte, dalla quale si dipana del fumo nero, infonde ulteriore vitalità all'olio. Non si fanno attendere i giudizi critici positivi: Vincenzo Costantini (artista e critico d'arte trapiantato a Milano) parla di «primitivismo letterario»,²⁰ in merito al «bel paesaggio» – tale per il siciliano Pippo Rizzo,²¹ ma anche per Strinati – dai «rossi non comuni».²²

Piero Torriano, tra le firme d'arte del tempo, accosta Fini, di «buon gusto e moderna intelligenza», alla pittrice veneta Paola Consolo, attenta interprete del colore, presente alla Quadriennale con *Chiesa della Salute a Venezia* (1930, Galleria d'arte moderna di Roma) (fig. 4). Ciò non stupisce se si pensa che Consolo è allieva dello stesso Fini, che la stima molto.²³ Per il critico, però, entrambe non superano nell'occasione del 1931 appieno la prova, poiché «ancor troppo superficiali»²⁴ nei relativi paesaggi, rispetto ai quali alcuni confronti e accostamenti sono nei fatti possibili specialmente per l'attenzione al colore utilizzato per dare volume e moto ondoso all'acqua. Sebbene il paesaggio testimoni

buone qualità, per Fini si tratta di un momento ancora incerto, in cui già mostra esiti pregiati, ma ancora continua ad apprendere dai suoi spostamenti e a ricercare e definire un proprio stile. Il pittore, Francesco Trombadori, anche lui partecipe delle mostre novecentiste e al contempo occupato nell'attività di critico, appunta: «Eleonora Fini fa addirittura delle scorribande tra i campi» di Maurice Utrillo, di Raoul Dufy, di Pierre-Albert Marquet e di Achille Funi – riferimenti calzanti a guardare il paesaggio –, «riuscendo però in una fresca espressione carezzevolmente infantile e molto seducente».²⁵ Tutti i giudizi appaiono, nel complesso, più che coerenti rispetto alla produzione di Fini, che si sarebbe andata qualificando negli anni successivi verso un



5. Leonor Fini, *Aggressione*, 1934 circa, olio. Crediti: Foto Giacomelli Carboni Venezia-Roma, courtesy Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma.



6. Leonor Fini, *Vestale*, 1934, guazzo e acquerello. Collezione privata. Crediti: © LEONOR FINI, by SIAE 2024.

impianto quasi surrealista, e attestano come l'artista, ventitreenne, sia già entrata nel dibattito critico nazionale, dopo la partecipazione alla Seconda mostra del Novecento Italiano²⁶ (1929) – malgrado lo spiacevole diverbio con Margherita Sarfatti²⁷ – e alla Biennale di Venezia del 1930.²⁸

La carriera artistica di Fini prosegue negli anni sempre più speditamente, dopo il trasferimento a Parigi, dove entra in contatto con numerose personalità, tra *les Italiens de Paris*,²⁹ tra cui si ricorda Giorgio

de Chirico che scrive l'introduzione alla prima mostra personale oltreoceano di Leonor nel 1936 e i surrealisti che tentano, a cominciare da Breton, di assoldarla tra le loro fila; stimolata dal milieu culturale nel quale si imbatte e del quale diventa partecipe. È con questo profilo, rinnovato e rafforzato, che arriva nel 1935 a esporre alla Seconda Quadriennale, con una maggiore e più solida presenza anche numerica di opere. La sala XLIV, al piano superiore, centrale tra le due ali dell'edificio, è occupata, infatti, dagli artisti legati agli ambienti parigini: Mario Tozzi, Moses Levy, Renato Paresce, Massimo Campigli, Alberto Savinio, Carlo Levi, per citarne alcuni, e Leonor Fini e Milena Pavlović Barilli (indicata in catalogo con il solo cognome



7. Leonor Fini, *Ritratto / Portrait de Reynold Arnould / Portrait de M.X.*, 1934 circa, olio su tavola. Crediti: © LEONOR FINI, by SIAE 2024.



8. Leonor Fini, *Romanza*, 1930-35, olio e guazzo su tela. Crediti: Foto Giacomelli Carboni Venezia-Roma, courtesy Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma.

paterno, Barilli).³⁰ Gli artisti, i cui lavori mostrano ormai attenuati gli accenti metafisici e surrealisti, non sono i soli in sala. A loro si aggiunge Mario Sironi, la cui incursione, con i cartoni preparatori per il palazzo delle Corporazioni, è funzionale – riprendendo le osservazioni di Elena Pontiggia – a «sparigliare la sala, riequilibrandone la dominanza parigina»,³¹ considerato che Oppo, come enunciato nel regolamento della Quadriennale, non condivide la presenza di gruppi costituiti o da costituire. Ma l'attenzione che l'abile segretario riserva agli *Italiens de Paris* è testimoniata anche dalle sale personali

di Gino Severini, Giorgio de Chirico e Filippo de Pisis, omaggio – ha osservato nel suo recente studio Lucia Piccioni³² – al riavvicinamento tra Francia e Italia, sancito dall'accordo Mussolini-Laval e siglato proprio il 7 gennaio 1935. A queste personalità sono vicine le due artiste, ben inserite nel contesto culturale degli italiani residenti a Parigi, stabilmente o per brevi periodi, sia per convergenza di interessi sia per accostamenti stilistici espliciti, se si confrontano, ad esempio, alcuni lavori di Campigli dai toni chiari e dalle forme angolate, come il *Groupe de jeunes filles* (1932) o ancora *Le nozze* (1934)



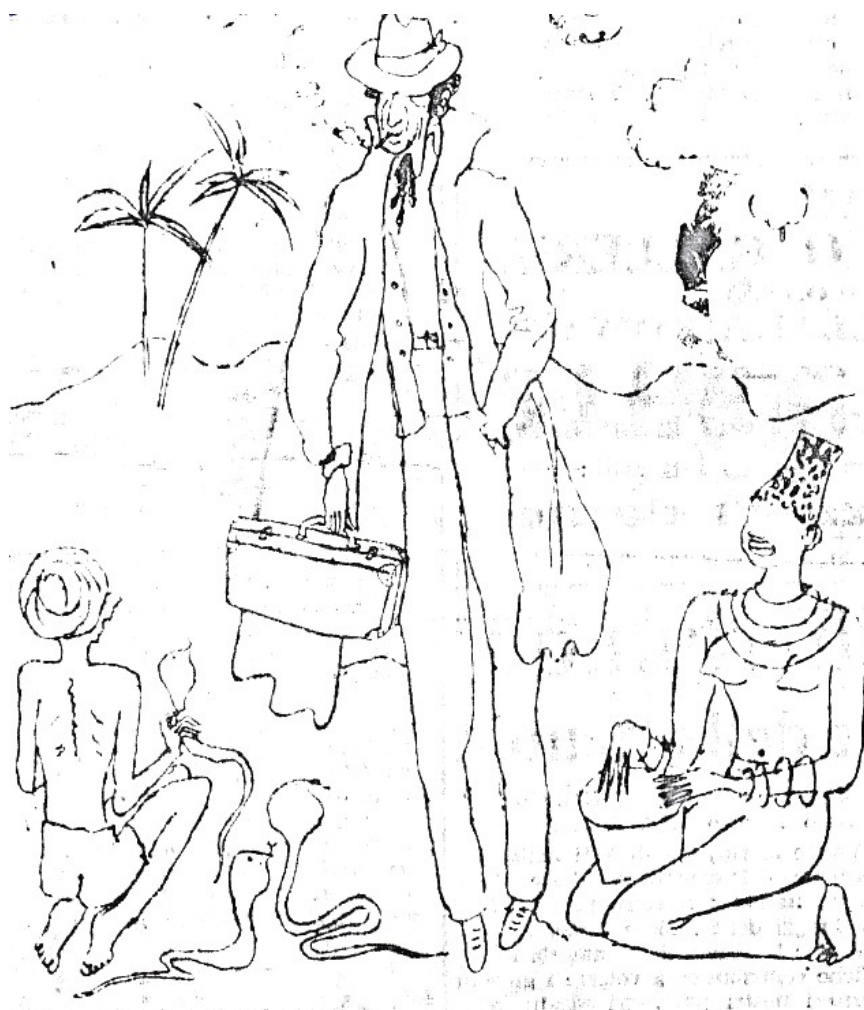
9. Leonor Fini, *Europa / Pasiphaé et son taureau*, 1934, olio e petali di fiori su carta. Collezione privata. Crediti: © LEONOR FINI, by SIAE 2024.



10. Milena Pavlović Barilli, *Ritratto / Self-portrait*, 1933, olio su tela. Belgrado, Museo Nazionale di Serbia. Crediti: Collection of the National museum of Serbia..

e *Le spose dei marinai* (1934) presenti in Quadriennale, con le opere degli anni Trenta di Fini, come *Les Amies* (1932), *Maternità* (1933 circa) o *Passeggiata* (1935). Prime nell'ordine del catalogo, Leonor Fini e Milena Pavlović Barilli espongono rispettivamente cinque e due pitture: *Aggressione* (1934) (fig. 5), *Vestale* (1934) (fig. 6), *Ritratto* (1934 circa) (fig. 7), *Romanza* (1930-35) (fig. 8), *Europa* (1934) (fig. 9) la prima;³³ *Figura con ventaglio* (1934 circa) e *Figura* (1933) (fig. 10) la seconda;³⁴ tutte opere coerenti negli impianti compositivi e nelle scelte cromatiche con la sala e più in generale in linea con la produzione, ormai stemperata, degli italiani in Francia. Libero De Libero, vicino alla scuola romana e al clima parigino – tra i responsabili, insieme a Mimì Pecci Blunt e Adalberto Libera della galleria La Cometa a Roma³⁵ che inaugura nell'aprile dello stesso anno pro-

prio con una mostra di Corrado Cagli –, indica, tra le poche artiste menzionate nella sua recensione, le parigine d'elezione come «donne con una loro personalità e un autentico fervore» (insieme ad Adriana Pincherle, Leonetta Cecchi Pieraccini e Maria Mancuso).³⁶ La stessa galleria ospita, due anni dopo, una mostra personale di Pavlović Barilli, prova non solo di un'attenzione viva nei confronti della pittrice ma anche del suo essere all'interno della rete di relazioni e legami che si sviluppa tra Roma e Parigi e che rappresenta un momento peculiare della scena artistica della prima metà del Novecento. Francesco Callari, commentatore delle esposizioni quadriennali romane, dedica particolare considerazione alle due «accese creatrici d'intense e misteriose figure anche quando si autoritraggono»³⁷ (in queste ultime parole un riferimento specifico alla seconda), riservando una lunga e appassionata lettura alle loro opere: «da Parigi hanno mandato delle



11. Milena Pavlović Barilli, *Mio padre e i cobra*, disegno. «Oggi», 15 aprile 1933.



12. Milena Pavlović Barilli, *Ritratto di Bruno Barilli*, 1938, olio su tela. Požarevac, Galerija Milena Pavlović Barilli. Crediti: © Galerija Milena Pavlović Barilli.

opere di Leonor Fini e Milena Barilli», premettendo subito la provenienza geografica, ma anche linguistico-formale.

La prima si è agitata fra la forma e il deforme, l'infantilità e l'intelligenza, l'artefatto e lo spontaneo; ora ha raggiunto una comprensione più sicura dei propri mezzi, delle proprie tendenze eminentemente liriche; se bene non completamente libera da tendenza aberranti, improvvisate e inconsistenti, la sua pittura è ormai chiara e semplice, sempre leggera e quasi aerea nei guazzi, più pesante e più grave negli olii; fra la puntata umoristica e la satirica, l'appunto impressionistico e la ricercata figurazione, la studiosa inventiva e la visione fantastica si svolge la sua opera tutta trattata con un fare vaporoso che risolve quasi come uno scherzo ogni problema sì che la tecnica può apparire puerile, il colore può sembrare arbitrario, il disegno primitivo mentre tutto ciò è guidato da ragioni poetiche: indimenticabile per grazia la "Vestale", curiosa l' "Aggressione", interessante la "Romanza", immediata e semplice se non originale la rappresentazione del mito d' "Europa", espressivo il "Ritratto". Un'atmosfera di

grazia e di eleganza è nell'arte della Fini; è come se le sue opere si vedessero a traverso uno spolverio di cipria e ci si sente anche un profumo sottile ed esotico, il sapore del rossetto succhiato su due labbra carnose, l'alone misterioso del bistro sotto lunghe ciglia.³⁸

Significative le parole di Callari per inquadrare il suo posizionamento come critico rispetto alla produzione di Fini e anche per coglierne particolari e specifici aspetti stilistici. Al contempo è occasione per comprendere come il critico la consideri – ritornando sulle parole finali, descrittive della personalità della stessa – una *femme fatale*, in una divisione dicotomica, e pure funzionale al sistema di assoggettamento, della concezione della donna durante il regime fascista.³⁹

Con un numero consistente di dipinti e alla sua seconda partecipazione – e con una spiccata connotazione personale – Fini è tra le artiste

13. Milena Pavlović Barilli, *Liriche e fotografia*, «Quadrivio», 9 giugno 1935.

Quadrivio 9 giugno
3-VI 1935 - XIV

LIRICHE

III

L'arrivo di molte acque
ha sbiadito la strada maestra.
Ma per noi altri
che non possiamo camminare
contano solo gli orizzonti.
Vivremo nella pace
di un avanzare immobile
possedendo la serenità.
Non cercheremo di capire più —
perché le parole
non sono della nostra indole.
Inbianchiremo
sul fondo dell'ombra comune
privi di movimento,
in silenzio
lascieremo scendere
il peso che credevamo proprio.

IV

Perfidi
come gli angeli degli occhi
di vetro —
mangiano le stelle
e con mani buie rovesciano
gli scheletri.
Giungono al coma
per ricominciare da capo,
trascinando
spasimi intrecciati
neri
e apparentemente vivi
sulle spalle opache e nebulose.

Milena Barilli

Di Milena Barilli, la geniale poetessa già simpateticamente nota ai lettori di Quadrivio, pubblichiamo alcune nuove liriche e una pittoresca fotografia che ritrae la giovanissima autrice in costume orientale.

I
La treccia delle strade
ha girato intorno alla fronte
dello straniero
pallido,
che muore
ogni sera
quando il tramonto
appare
fra le labbra
delle notti di vetro.

II

Per la prima ora del giorno:
cime bianche dei monti.
Per la seconda ora del giorno:
Fiumi lunghi di spuma.
Per la terza ora del giorno:
le marce degli isolati.
Per la quarta ora del giorno:
le tane dei serpenti chiari.
Per la quinta ora del giorno:
voci lontane diminuite.
Per la sesta ora del giorno:
sei campane di ferro.
Per la settima ora del giorno:
due garofani di velluto.
Per la ottava ora del giorno:
mille carrozze chiuse.
Per la nona ora del giorno:
l'abisso spezzato in due.
Per la decima ora del giorno:
ali di uccelli neri
ali di uccelli neri.
ali di uccelli neri.

Im. 67. 129



Milena Barilli alla "Cometa.."^{14/22}



14. Milena Barilli alla "Cometa",
«Il Popolo di Roma», 6 maggio
1937.

presenti in Quadriennale più apprezzate. Le opere esposte nella rassegna romana sono tutte edite nel catalogo generale, ma il loro passaggio nelle sale del Palazzo delle Esposizioni non è sempre segnalato: se nei casi di *Romanza*,⁴⁰ *Vestale*⁴¹ e *Ritratto*⁴² il riferimento è presente, per *Aggressione*⁴³ ed *Europa*⁴⁴ tale informazione manca. La sua integrazione consentirebbe non solo di arricchire le specifiche voci, ma anche di ricostruire un percorso espositivo specifico delle opere e di approfondire elementi relativi alla circolazione della produzione dell'artista, alla sua fortuna e alla conoscenza della pittrice e dei soggetti messi in tela dalla stessa in luoghi che segnano l'evolversi del panorama artistico italiano del Ventennio.

Fini, in questa occasione, dà prova di risultati artistici maturi e di certo rilievo. Alla più intima *Romanza*, in cui l'uomo si prostra ai piedi della donna, si affianca la violenta *Aggressione* fisica, il momento immediatamente precedente al ratto di *Europa* (individuata grazie a una riproduzione comparsa sulla stampa)⁴⁵ in cui la giovane si adagia composta su Zeus toro che lascia intuire dallo sguardo le intenzioni. Tre esiti notevoli nella scelta e nell'esecuzione, *unica* tra le centinaia di opere presenti in Quadriennale, a cui si aggiungono la sinuosa *Vestale* e un *Ritratto* maschile. Quest'ultimo è apprezzato dalla stampa triestina – non di secondo rilievo la sua prima formazione nel capoluogo – come uno dei migliori della rassegna con «un ampio respiro, una visione più matura ed un tono più accorto».⁴⁶ I suoi soggetti, che si distaccano e affrancano dai diffusi paesaggi, nature morte e ritratti familiari che abbondano tra le sale, si impongono su sfondi senza ambientazione, che isolano e fanno risaltare le figure tenui nei colori e nelle composizioni e al contempo prorompenti nelle tematiche, delineando il suo gusto «sottile»⁴⁷ e «vaporoso».⁴⁸ Indubbia appare a quelle date la crescita artistica di Fini. Le sue scelte iconografiche si attestano tra le più interessanti, eccentriche, ricercate e attente alla contemporaneità, già legate alla figura femminile – così centrale nella sua produzione – e ai ruoli sociali e alle relazioni tra i generi, in una prova pittorica che dà suggestioni impreviste e stranianti e che ribalta dinamiche sociali.

Non tutti apprezzano l'artista. Il torinese Marziano Bernardi sulle pagine del quotidiano «La Stampa» stronca, non avvezzo ai mezzi termini, la proposta espositiva, con scelte tonali connotanti, di Fini «che ancor, crede, con questa pittura da pasticciare, nella tramontata fortuna di Marie Laurencin»; Orazia Belsito Prini, senza un giudizio di merito netto, definisce i lavori dei «buffi disegni colorati».⁴⁹ È al primo che sembrerebbe riferirsi Fini quando scrive, in una lettera indirizzata a André Pieyre de Mandiargues dal Grande Albergo Minerva di Roma, che tal un critico loquace sostiene «que je devrais cesser d'imiter Marie Laurencin».⁵⁰ La lettera, scritta in originale in italiano ma pubblicata in francese nel 2010, ben trasmette il malessere provato dall'artista ventisettenne, non soddisfatta del modo in cui le sue pitture sono collocate in sala, ma insofferente anche per l'ambiente trovato, finanche del poco sostegno pubblico di Fini:

Mon très cher André,

Au fond, je ne pourrai jamais me pardonner ce séjour à Rome. Il m'a abrute, empêché de t'écrire de belles lettres (je n'ai écrit de belles lettres à personne, je te le jure), énormément énervée. Je ne suis pas faite pour ce genre de situations. Je te raconterai tout à Paris. Tu verras le catalogue (j'ai un exemplaire) et tu comprendras l'atmos-

phère. Je t'ai déjà dit que mes 5 tableaux sont tous exposés, mais très mal exposés, éparpillés dans toute la salle. Il était inutile de protester, et personne n'a haussé le ton pour me défendre. Comme d'habitude, Funi m'a donné raison, mais n'a pas bougé le petit doigt. Il a conclu, fidèle à lui-même: "De toute façon on les voit quand même". J'en ai assez et je suis fatiguée d'être au milieu des gens, souvent des gens de très mauvaise humeur. Raconte cette histoire à ma mère et dis-lui que je lui écrirai plus tard : je dois me dépêcher pour l'instant car mon oncle attend. Son intervention a jeté le froid, l'embarras et la timidité coutumiers. Les soirées sont très ennuyeuses. Je crois que je partirai samedi. Je n'en peux plus. J'essaierai au moins de vendre un tableau. Il y a eu de mots louables sur mon compte chez quelques critiques, mais le plus loquace a déclaré que je devrais cesser d'imiter Marie Laurencin. Comme tu le vois, cela vaut la peine d'exposer par exemple le portrait de Walter. Je suis plus que lasse, dégoûtée et fatiguée. Pardonne-moi cette lettre, mon cher et bon André. Embrasse ma mère. Pour toi, mille baisers. Ta L.⁵¹

Fini non manca di praticità e consapevolezza professionale, affermando di voler tentare di vendere almeno un quadro, in un contesto in cui l'interesse nei confronti della sua arte è già vivo.⁵² Vale la pena ancora di soffermarsi su un ultimo aspetto della lettera, rispetto alla frase in cui invita l'amico a vedere, al suo ritorno, il catalogo per farsi un'idea dell'atmosfera. Un clima sontuoso, ostentato e pienamente fascista quello della Seconda Quadriennale d'Arte, dopo l'assestamento della prima edizione. Nei fatti, la rassegna del 1935 è, per riprendere le parole del giornalista Virgilio Lilli pubblicate su «La Lettura», rivista mensile del «Corriere della Sera», la «mostra delle mostre, un congresso, una tornata generale, un parlamento, un'orchestra, una leva in massa, una concentrazione, una sagra» con «tele, bronzi, terracotte, stampe, acqueforti, cartoni» arrivati a Roma «dai quattro canti del Regno»: «milleottocento opere in cifra tonda, settecento artisti, quatt'anni di lavoro».⁵³ Al gran numero di opere corrisponde nondimeno un orientamento specifico dato da Oppo e dal suo entourage: «sua è questa imponente schiera di giovani pittori che preludono a una rinascita della pittura italiana, e che seppelliscono definitivamente gli schemi banali e borghesi della fine del secolo superando i dettami polemici e cerebrali dell'immediato ante e dopoguerra».⁵⁴ Il segretario, per la «mostra più vasta e più significativa dell'arte italiana degli anni Trenta»,⁵⁵ guarda soprattutto agli ambienti romani, attestando la fine di Novecento Italiano e dei valori plastici, aprendo al colore, al tono e alla luce, ai «fermenti più vivi dell'arte italiana di quegli anni».⁵⁶ Va aggiunto che tra le sale del Palazzo delle Esposizioni diventa vivo il sentimento fascista: ritratti istituzionali, soggetti coloniali, esaltazione delle politiche di regime; una parte consistente delle scelte iconografiche sono tese alla celebrazione di Mussolini. Il clima ampolloso e

retorico non può lasciare indifferente Fini, che riconosce e difende la sua soggettività di donna e di artista; si allontana dall'Italia anni prima già insofferente nei confronti della diffusa misoginia.⁵⁷

«Più d'eccezione ed al quanto ribelle nella sua genialità d'istinto è la pittura di Milena Barilli» – annota Callari – «un disegno un po' a geroglifico e alle volte un po' trasandato quello della Barilli ma un colorare sempre gustoso e proprio adatto ai soggetti ritratti, quindi originale».⁵⁸ Pavlović Barilli è introdotta al pubblico come figura che spicca e si distanzia da altre, con una personalità «accentuata».⁵⁹ La pittrice nasce a Požarevac (Serbia) nel 1909 da madre serba (Danica Pavlović) e da padre musicista italiano (Bruno Barilli), in un contesto familiare stimolante culturalmente e artisticamente:⁶⁰ «figlia del musicista Bruno, quasi a riflesso della di lui strana figura fisica ed intellettuale»,⁶¹ alla quale è legata, come testimoniano fotografie del tempo, alcuni ritratti che la stessa realizza (figg. 11-12) e la collaborazione per la pubblicazione di *Parigi*, firmata da Bruno e accompagnata da 16 disegni di Milena.⁶² Risiede con prevalenza a Parigi dal 1932 – pur frequentando anche altri paesi europei – e vi rimane fino al 1939, anno in cui partecipa anche alla Terza Quadriennale di Roma, per poi trasferirsi a New York (fino alla morte, avvenuta nel 1945). La sua cultura cosmopolita porta la critica a parlare di lei e dei suoi «singolari ritratti», per dirla con Alessandro Prampolini,⁶³ ricorrendo ad aggettivi che ne sottolineano una sorta di eccezionalità. Essa è frutto dei continui spostamenti della giovane artista, che frequenta prima, dal 1922, la scuola d'arte di Belgrado, poi l'Accademia di Monaco, avendo come insegnanti Franz von Stuck e Hugo von Habermann; alla formazione accademica si aggiungono proprio negli anni Trenta conoscenze, stimoli e relazioni (tra Požarevac, la Spagna, Londra, Parigi, Roma e gli ambienti culturali frequentati dai suoi genitori),⁶⁴ spingendola alla ricerca di un proprio stile originale – riportato anche nell'ambito della moda – che attinge «dal surrealismo francese alla cultura post-metafisica italiana, dal preraffaellismo inglese al neoclassicismo di una certa pittura romana degli Anni Trenta», come si legge anni dopo nell'imprescindibile catalogo di Lea Vergine del 1980, *L'altra metà dell'avanguardia*.⁶⁵ Uno stile che vive in ambientazioni tra il mitologico e il fantastico, tra volti stilizzati e movimenti ondulatori, che ha originalità e rimandi, nonché una certa affinità con produzioni coeve (si guardi, ad esempio, ad opere come *Les proues* di Valentine Prax, conservato al Musée d'art moderne de la Ville de Paris e datato al 1936 circa). Del resto, anche un confronto con la produzione di Fini consente di rintracciare delle assonanze nelle forme allungate, nei ritratti in parte spi-

golosi che riflettono lo stesso contesto artistico parigino di riferimento. Delle due opere presentate – *Figura con ventaglio* (1934 circa) e *Figura* (1933) – si è rintracciata la seconda, grazie a un ritaglio stampa,⁶⁶ riconosciuta in una delle opere dell'artista oggi conservate nel Museo nazionale di Serbia a Belgrado. Trattasi di un autoritratto sui toni del verde, nello sfondo non finito, e del rosa, nel vestito voluminoso, il cui aspetto principale e più interessante è lo sguardo penetrante della donna, rivolto direttamente all'osservatore. Nella posa e nel tratto – che delinea i panneggi dettagliati della veste e il volto spigoloso e impenetrabile – convivono lo studio del passato e la peculiarità che la connota e la rende riconoscibile. La poetica di Pavlović Barilli unisce la cultura dell'est e la tensione verso l'occidente e deriva da un «primo grande sforzo» compiuto dall'artista, come riporta Paolo Ricci in un articolo di pochi anni successivo:

La sofferenza che mi provoca la pittura è indescrivibile – mi confessa Milena. – Il primo grande sforzo che ho dovuto compiere per riuscire a sentire veramente intima la mia arte, è stato quello di liberarmi dalle forme convenzionali che mi avevano imposto cinque anni di studi accademici in Germania, in un ambiente sordo e reazionario.⁶⁷

Figura è prova della ricerca curiosa ed errante, elaborata con tocco leggero e velato, che conduce e sviluppa in forme espressive, muovendosi tra la fantasia, l'inquietudine e l'originalità, senza dimenticare le lezioni della storia e il confronto con il contemporaneo, a lei più o meno vicino.

Il suo sentire si manifesta anche in lirica; è proprio nel 1935 che il «Quadrivio» pubblica, con un suo ritratto fotografico in costume (fig. 13), «nuove» poesie della «geniale poetessa già simpaticamente nota ai lettori».⁶⁸ Tra queste, in alcuni versi viene fuori il carattere dell'artista:

L'arrivo di molte acque / ha sbiadito la strada maestra. / Ma per noi altri / che non possiamo camminare / contano solo gli orizzonti. / Vivremo nella pace / di un avanzare immobile / possedendo la serenità. / Non cercheremo di capire più – / perché le parole / non sono della nostra indole. / Inbianchiremo / sul fondo dell'ombra comune / privi di movimento, / in silenzio / lasceremo scendere / il peso che credevamo proprio.⁶⁹

Sono versi che sembrerebbero avere una connotazione autobiografica, sicuramente personale, funzionali in questo contesto ad attestare Pavlović Barilli quale personalità poliedrica, nota alla cronaca italiana del tempo, almeno dal 1932. È in quell'anno infatti, che inaugura, in ottobre, la prima mostra personale in Italia alla Galleria d'Arte di

Roma,⁷⁰ esibendo trentotto quadri e una decina di disegni, realizzati in pochi mesi – cosa che non passa inosservata alla critica⁷¹ – nel soggiorno romano, e ottenendo subito consensi, tanto che sulle pagine di «Il Tevere» si legge che l'esposizione minaccia di diventare «la mostra più divertente dell'annata, l'avvenimento artistico più importante». Ciò anche per il tenore della sua produzione:

in Italia, dove la pittura femminile è rimasta ai vetri di Murano e ai gatti che giuocano sul sofà coi gomitoli di lana, è apparsa Milena Barilli a interrompere la tradizione della pittura piccolo borghese delle rose rosse e dei ciclamini pallidi. Chi di noi non ha visto, in una Biennale o Quadriennale o Annuale, fra i tanti Ercoli dei nostri pittori neoclassici, un piccolo mazzo di fiori, una bambola Lenci, una tazza di caffè o un piccolo tavolo con sopra un ninnolo indiano? I nostri critici potrebbero obiettarci che la pittura italiana ha dato una Ciardi, una specie di Bella Otero della pittura, una maga del tocco, capace di tradurre in colore le malinconie dorate della laguna: ma la Ciardi, la madre dei pierrots in gondola non ci interessa quanto può interessarci ora Milena Barilli.⁷²

In questo posizionamento netto, che non appare singolare rispetto ai giudizi critici che sostengono e ammirano l'eccezionalità (ed eccentricità) di Pavlović Barilli, come di Fini, si colloca anche Renato Guttuso che riconosce «una precisa volontà di stile, una visione libera ed armonica di un mondo nello stesso tempo vicino e lontano dalla realtà», «il coraggio di aderire senza riversa all'intera emozione», con «idee troppo belle ed intelligenti perché non valga la pena di fermarle». Il siciliano si schiera, parteggiando per la modernità: «A Milena Barilli vada quindi la parola di affetto e di ammirazione di tutti noi giovani e giovanissimi lavoratori della pittura italiana moderna che spalla a spalla con lei combattiamo nella certezza della vittoria».⁷³ Se non di vittoria, certo di approvazione si può parlare nell'occasione della grande Quadriennale del 1935 – fotografia del dibattito almeno romano in corso nei primi anni Trenta – quando Mussolini «si ferma a complimentare Milena».⁷⁴ Ma ancor più, di riconoscimento da parte di Oppo, messo in atto prima con l'accluderla tra le sale del Palazzo delle Esposizioni nel 1935, poi con il recensire la mostra personale del 1937 alla Cometa (fig. 14), in cui si pone l'obiettivo non di descrivere ma di lodare «l'arte sognante di Milena Barilli»⁷⁵ e infine con il rinnovare l'invito alla Terza Quadriennale del 1939.⁷⁶

Le sue opere sono nuovamente allestite nella sala dei parigini d'adozione (XLVIII), Massimo Campigli e Filippo de Pisis tra tutti, ma anche insieme a quelle di Antonio Donghi, Afro Basaldella, Gian Filippo Usellini ed Elena Salvaneschi (altra donna in sala, attiva a Firenze). La sua presenza è segnalata sulle terze pagine che recensiscono l'esposi-

zione, e i suoi due ritratti, *Autoritratto* e *Donna dal guanto*, ottengono buoni riscontri; del resto, la scelta ricade anche in questa occasione sul genere nel quale raggiunge risultati pregevoli. A prova di ciò, il secondo dipinto viene acquistato dal Governatorato, sebbene a oggi non sia presente (e non è stato possibile fino ad ora ricostruirne il percorso) nelle collezioni della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, dove sono confluite le opere acquistate nel Ventennio dal Governatorato.⁷⁷ Riconosciuti in quest'olio «stupendo»⁷⁸, i suoi caratteristici tratti pittorici fanno parlare di una personalità artistica che si destreggia tra il grottesco e il barocco⁷⁹ e «che arieggia alla pittura italiana del '400»,⁸⁰ indicando ancora una volta il suo coinvolgimento intellettuale nella realizzazione delle sue pitture. Orazia Belsito Prini, firma critica femminile autorevole, le attribuisce «non comuni qualità di pittrice arguta e di sano temperamento».⁸¹ Al 1939, dopo essersi fatta conoscere e distinta nella scena romana, è a tutti gli effetti un'artista rispettata, in Italia e all'estero,⁸² a cui si rivolge l'attenzione con interesse e attesa. Eppure non figura tra i nomi ufficiali e promossi dall'Associazione Nazionale Fascista Donne Artiste e Laureate (A.N.F.D.A.L.), meno attratta dal contesto nazionale italiano e sempre pronta a migrare, protesa verso l'orizzonte internazionale, europeo ed extraeuropeo.

Leonor Fini e Milena Pavlović Barilli sono ben stimate nelle loro presenze alle esposizioni, dovute anche alla loro vicinanza agli ambienti degli italiani a Parigi, che Oppo, insieme a Maraini, tenta di inglobare all'interno delle mostre fasciste e fascistizzate. Non sono avulse da incontri e scontri che tra le vie parigine e le riviste italo-francesi si animano tra le diverse personalità in vista del momento, tra il rifiuto di aderire al surrealismo e il tentativo di incasellare le loro produzioni. Eppure, rimangono confinate nel dibattito critico del Ventennio; partecipi ma singolari, a tratti istrioniche e stravaganti, configurandosi come personalità velatamente di rottura, un'eccezione di sensibilità umana e capacità artistica, nei cui nomi – o almeno operazioni artistiche – potrebbero palesarsi gli estremi di una celata (in alcuni casi neppure tale) contrarietà alla propaganda fascista. L'affondo sulla loro partecipazione alla Quadriennale non mira, almeno non esclusivamente, a riabilitare una parte della loro carriera o a dissotterrare nuovi elementi che arricchiscano i cataloghi, ma anche a delineare un ulteriore tassello per ricollocarle nel loro tempo, tra presenze nel sistema delle arti, acquisti di opere e migrazioni culturali, con le loro specifiche identità di artiste e di donne.

¹ Segnatamente alla Quadriennale e al suo segretario generale si fa riferimento a *Cipriano Efisio Oppo. Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, a cura di Francesca Romana Morelli, Edizioni De Luca, Roma, 2000; Claudia Salaris, *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Marsilio Editori, Venezia, 2004; *XIV Quadriennale di Roma: Retrospective 1931/1948*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 9 marzo-31 maggio 2005), Electa, Milano, 2005; Elena Pontiggia, Carlo Fabrizio Carli, *La Grande Quadriennale 1935. La nuova arte italiana*, Electa, Milano, 2006; Gino Agnese, Giovanna Bonasegale, Mariateresa Chirico, Enrico Crispolti, Matteo D'Ambrosio, *Q. I Futuristi e le Quadriennali*, Electa, Milano, 2009; Lydia Pribišová, *La Quadriennale di Roma. Da Ente autonomo a Fondazione*, Postmedia, Milano, 2017. Non si possono tacere gli studi più generali sul sistema delle arti del Ventennio e sulle esposizioni fasciste, tra cui: Enrico Crispolti, Bertold Hinz, Zeno Birolli, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Feltrinelli, Milano, 1974; *La pittura in Italia. Il Novecento*, a cura di Carlo Pirovano, Electa, Milano, vol I: *1900-1945*, 1992; Sileno Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Minerva Edizioni, Bologna, 2000; Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine, 2006; *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*, a cura di Davide Lacagnina, Edizioni di passaggio, Palermo, 2011; *Anni Trenta. Arti in Italia oltre il fascismo*, a cura di Antonella Negri, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 22 settembre 2012-27 gennaio 2013), Giunti Editore, Firenze, 2012; *L'entre-deux-guerres in Italia. Storia dell'arte, storia della critica, storia politica*, a cura di Michele Dantini, Aguaplano Libri, Perugia, 2019;

Maddalena Carli, *Vedere il fascismo. Arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, Carocci editore, Roma, 2020; Lucia Piccioni, *Art et Fascisme. Peindre l'italianité, 1922-1943*, les presses du réel, Dijon, 2020; Francesca Billiani, *Fascist Modernism in Italy. Arts and Regimes*, Bloomsbury Academic, London, 2021; Alessandro Del Puppo, *Arte contemporanea. Tra le due guerre*, Carocci, Roma, 2021; *Curating Fascism. Exhibitions and Memory from the Fall of Mussolini to Today*, a cura di Sharon Hecker, Raffaele Bedarida, Bloomsbury Publishing, New York, 2022.

² Sul catalogo, sulle sue problematicità e sulle potenzialità nella ricerca storico-artistica si segnala che sono in corso, fino al 2026, delle giornate internazionali di studio organizzate da diverse istituzioni parigine. Le prime si sono svolte tra l'11 e il 13 maggio 2023 dal titolo *L'exposition à l'ouvrage. Histoire, formes et enjeux du catalogue d'exposition*, sotto la direzione scientifica di Victor Claass (Institut national d'histoire de l'art), Mica Gherghescu (Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou), Marie Gispert (HiCSA, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), Hélène Trespeuch (CRISES, Université Paul-Valéry Montpellier 3); il 23 aprile 2024 con il titolo *Le catalogue d'exposition : un objet dans l'histoire*, organizzata da Philippe Cordez (Centre Dominique-Vivante Denon, Musée du Louvre), Mica Gherghescu (Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou), Marie Gispert (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) et Hélène Trespeuch (Université Paul-Valéry Montpellier 3).

³ Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, «ARTnews», 69, 9, January 1971, pp. 22-39, 67-71 [trad. it. *Perché non ci sono state grandi artiste?*, Castelvocchi, Roma, 2014]; Simona Weller, *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento*, La nuova Foglio, Pollenza,

1976; Lea Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, Mazzotta, Milano, 1980; *Artiste. Presenze femminili nei movimenti artistici a Milano 1928-1968*, a cura di Ede Palmieri, Elena Pontiggia, Viennepierre edizioni, Milano, 1999; *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, a cura di Maria Antonietta Trasforini, FrancoAngeli, Milano, 2000; *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, a cura di Laura Iamurri, Sabrina Spinazzè, Meltemi Editore, Roma, 2001; Simona Bartolena, *Arte al femminile. Donne artiste dal Rinascimento al XXI secolo*, Mondadori Electa, Milano, 2003; Martina Corgnati, *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Bruno Mondadori Editori, Milano, 2004; *a.i. 20. Artiste in Italia nel ventesimo secolo*, a cura di Elena Lazzarini, Pier Paolo Pancotto, catalogo della mostra (Seravezza, Palazzo Mediceo, 10 luglio-10 ottobre 2004), Gli ori, Prato, 2004; Pier Paolo Pancotto, *Artiste a Roma nella prima metà del '900*, Palombi Editori, Roma, 2006; *Donne d'arte. Storie e generazioni*, a cura di Maria Antonietta Trasforini, Meltemi, Roma, 2006; Maria Antonietta Trasforini, *Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernità*, Il Mulino, Bologna, 2007; *Artiste del Novecento tra visione e identità ebraica*, a cura di Marina Bakos, Olga Melasecchi, Federica Pirani, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'Arte Moderna, 12 giugno-19 ottobre 2014), Trart, Venezia, 2014; Sara Follacchio, *Intellettualità femminile e ordinamento corporativo: l'Associazione nazionale fascista artiste e laureate, in Cittadinanze incompiute. La parabola dell'autorizzazione maritale*, a cura di Stefania Bartoloni, Viella, Roma, 2021, pp. 201-219. Oltre ai riferimenti bibliografici si intende in questa sede segnalare, a titolo esemplificativo, alcune mostre e convegni che attestano

il riaccesso interesse per il tema, a cominciare dalla sezione (definita capsula del tempo) La culla della strega nei Giardini della Biennale Arte 2022 curata da Cecilia Alemani: *La culla della strega*, in *The Milk of Dreams/Il latte dei sogni. Biennale Arte 2022*, a cura di Cecilia Alemani, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, 23 aprile-27 novembre 2022), La Biennale di Venezia, Venezia, 2022, pp. 86-123; il convegno internazionale presso l'Università degli Studi dell'Insubria svoltosi a marzo 2024 dal titolo *Donne Arte Società. Pratiche estetiche femministe dalla metà dell'Ottocento a oggi*; nonché l'attuale residenza di ricerca dell'associazione di dottorande e ricercatrici F.A.R. : Femmes artistes en réseaux presso l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) di Parigi.

⁴ Questo contributo si colloca nel quadro delle ricerche condotte per la stesura della tesi di diploma della Scuola di Specializzazione dell'Università degli Studi di Siena, dal titolo *Le artiste alle Quadriennali d'Arte di C.E. Oppo (1931-1943). Le mostre sindacali e l'associazionismo femminile*, discussa con la relazione di Davide Lacagnina e la controrelazione di Luca Quattrocchi, che colgo l'occasione per ringraziare.

⁵ *Fughe e ritorni: presenze futuriste in Sicilia: Benedetta*, a cura di Anna Maria Ruta, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo delle Poste, 27 novembre 1998-24 gennaio 1999), Electa, Napoli, 1998; Franca Zoccoli, *Benedetta Cappa Marinetti. L'incantesimo della luce*, Selene Edizioni, Milano, 2000. In merito agli studi sulle futuriste si rimanda a Claudia Salaris, *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1900-1944)*, Edizioni delle Donne, Milano, 1982; Mirella Bentivoglio, Franca Zoccoli, *The Woman Artists of Italian Futurism: Almost Lost to History*, Midmarch Arts Press, New York, 1997; Mirella Bentivoglio, Franca Zoccoli,

Le futuriste italiane nelle arti visive, De Luca Edizioni d'Arte, Roma, 2008; Claudia Salaris, *Donne d'avanguardia*, Il Mulino, Bologna, 2021.

⁶ *Leonetta Cecchi Pieraccini (1882-1977)*, a cura di Pier Paolo Pancotto, catalogo della mostra (Poggibonsi, 19 dicembre 1999-27 febbraio 2000), Edizioni della Cometa, Roma, 1999. Si rimanda anche a Pancotto, *Artiste a Roma*, cit. e ad alcuni studi monografici condotti dallo stesso storico dell'arte, come nel caso di Pasquarosa e di Eva Quajotto.

⁷ Luigi Russo, *Lia Pasqualino Noto*, Edizione del Milione, Milano, 1974; *Lia Pasqualino Noto a Palermo dagli anni Trenta a oggi*, a cura di Eva Di Stefano, catalogo della mostra (Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna, 20 dicembre 1984-27 gennaio 1985), Mazzotta, Milano, 1984; Anna Maria Ruta, *Donne artiste e associazionismo in Sicilia negli anni Trenta*, in *Immagini e forme del potere*, cit., pp. 145-156; *Lia Pasqualino Noto. L'artista che sfidò il suo tempo*, a cura di Luisa Maria Leto, Navarra Editore, Palermo, 2018.

⁸ Su Milena Pavlović Barilli: *Milena Pavlović Barilli. Opere 1926-1938*, catalogo della mostra (Parma, Palazzetto Eucherio Sanvitale, 7 ottobre-5 novembre 1989), Comune di Parma, Parma, 1989; *Milena Pavlović Barilli. L'archittrice dei Sogni e Sognatrice. Opere 1926-1944*, catalogo della mostra (Roma, Museo Hendrik C. Andersen, 18 dicembre 2009-31 gennaio 2010), Museo Hendrik C. Andersen, Roma, 2009; Adele Mazzola, *Aquae Passeris. La vita di Milena Pavlović Barilli*, Pendragon, Bologna, 2009; *Milena Pavlović Barilli. La moda nella stanza di un'artista*, a cura di Elisa Tosi Brandi, Alessandra Vaccari, Pendragon, Bologna, 2010. Da ultimo si cita Maja Herman Sekulić, *Devet života Milene Pavlović Barili*, Fondacije Milenin dom Požarevac, Požarevac, 2021 [trad. it. *Le*

nove vite di Milena Pavlović Barilli, a cura di Claudia Piccinno, Il Cuscino di stelle, Pereto, 2022]. Alcuni studi sull'artista sono stati condotti in serbo da Miodrag B. Protic e Irina Subotić. In merito a Leonor Fini la letteratura è consistente, in considerazione del fatto che la sua storicizzazione è cominciata a partire dagli anni Settanta e l'interesse nei confronti dell'artista si è animato tra l'Italia e la Francia con numerose pubblicazioni. È tornata viva l'attenzione sull'artista, la cui prova è la pubblicazione del catalogo ragionato delle sue opere: *Leonor Fini: Catalogue Raisonné of the Oil Paintings*, a cura di Richard Overstreet, Neil Zukerman, 2 voll., Scheidegger & Spiess, Zurigo, 2021. A ciò si aggiunge che negli ultimi anni ulteriori ricerche sono orientate sui suoi esordi italiani, sul periodo di residenza in Italia nel dopoguerra e sulla circolazione della sua opera in Italia; in particolare è tra le artiste presentate nella sezione La culla della strega della Biennale Arte 2022 e nel 2023 le è stata dedicata una mostra al Mart di Rovereto: *Leonor Fini Fabrizio Clerici. Insomnia*, a cura di Denis Isaia, Giulia Tulino, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 16 luglio-5 novembre 2023), L'Erma di Bretschneider, Roma, 2023.

⁹ Pancotto, *Artiste a Roma*, cit., p. 23.

¹⁰ Nicoletta Colombo, *Achille Funi e Leonor Fini: un sodalizio nel solco della liaison Trieste-Milano (anni venti e trenta)*, in *Leonor Fini. L'italienne de Paris*, a cura di Maria Massau Dan, catalogo della mostra (Trieste, Civico museo Revoltella, 4 luglio-27 settembre 2009), Museo Revoltella, Trieste, 2009, pp. 64-71.

¹¹ *IV Esposizione Triennale Internazionale delle arti decorative ed industriali moderne*, catalogo della mostra (Monza, Villa Reale, maggio - ottobre 1930), Casa Editrice Ceschina, Milano, 1930, pp. 164, 183, 233, 283.

¹² Ivi, p. 233.

¹³ *V Triennale di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'Arte, maggio-settembre 1933), Casa Editrice Ceschina, Milano, 1933, p. 67.

¹⁴ *Prima Quadriennale d'arte nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 gennaio-15 agosto 1931), Edizioni Enzo Pinci, Roma, 1931, p. 105.

¹⁵ Ivi, pp. 104-106. L'opera, con il suo percorso espositivo e bibliografia specifica, è presente nel catalogo ragionato dell'artista. Achille Funi, a cura di Nicoletta Colombo, 2 voll., Leonardo Arte, Milano, 1996, vol. II: *Achille Funi. Catalogo ragionato dei dipinti*, p. 196 n. II.303.

¹⁶ *Un quadro di Leonora Fini acquistato alla Prima Quadriennale*, «Popolo di Trieste», 16 gennaio 1931; *Le vendite alla Quadriennale*, «La Tribuna», 31 gennaio 1931.

¹⁷ *Un quadro di Leonora*, cit.

¹⁸ Remigio Strinati, *Rassegna artistica femminile*, «Almanacco della donna italiana», R. Bemporad & figlio Editori, Firenze, 1932, p. 227.

¹⁹ *La collezione BNL*, a cura di Enzo Bilardello, Fedora Franzè, Skira, Milano, 2007.

²⁰ Vincenzo Costantini, *La Quadriennale*, «Il Secolo XX», 16 gennaio 1931.

²¹ Pippo Rizzo, *La Prima Quadriennale d'Arte a Roma*, «Novecento Fascista», 26 gennaio 1931.

²² Strinati, *Rassegna artistica femminile*, cit., p. 227.

²³ Elena Pontiggia, *Figure di artiste nel panorama italiano fra le due guerre*, in *Donne d'arte*, cit., pp. 80-82.

²⁴ Piero Torriano, *Note alla I Quadriennale*, «La casa bella», marzo 1931.

²⁵ Francesco Trombadori, *Alla prima Quadriennale d'arte. Pittori veneti*, «Gente nostra», 9 agosto 1931.

²⁶ *Seconda Mostra del Novecento Italiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 2 marzo-30 aprile

1929), Arti grafiche Enrico Gualdoni, Milano, 1929.

²⁷ Leonor Fini viene accolta per l'occasione da alcuni degli artisti di Novecento. All'inaugurazione Margherita Sarfatti contesta la sua presenza, chiedendo di ritirare il suo quadro, *Vecchia Signora*, dalla mostra; Fini la contesta e l'aggredisce, ottenendo alla fine di lasciare la sua opera esposta. Peter Webb sottolinea «Leonor montra en cette occasion qu'elle n'était pas femme à supporter de bonne grâce la tyrannie des imbéciles». Peter Webb, *Leonor Fini. Métamorphoses d'un art*, Imprimerie Nationale, Parigi, 2007, p. 22.

²⁸ *17. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 4 maggio-4 novembre 1930), Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1930, p. 62.

²⁹ A proposito si vedano *Les italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, a cura di Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Claudia Gian Ferrari, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Martinengo, 18 luglio-22 novembre 1998), Skira, Milano, 1998; *De Chirico, Savinio e Les Italiens de Paris*, a cura di Nicoletta Colombo, Giuliana Godio, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2021.

³⁰ *Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio-31 luglio 1935), Tumminelli & C. Editori Stampatori, Roma, 1935, pp. 163-166.

³¹ Pontiggia, *La Grande Quadriennale*, in Pontiggia, Carli, *La Grande Quadriennale 1935*, cit., p. 91.

³² Piccioni, *Art et Fascisme*, cit., p. 285.

³³ *Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale*, cit., p. 163 nn. 1-5.

³⁴ *Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale*, cit., p. 163 nn. 6-7.

³⁵ A tal proposito si veda *Liberio De Libero e gli artisti della Cometa*, a cura di Maria Catalano, Federica Pirani, Assunta Porciani, catalogo della mostra

(Roma, Galleria d'Arte Moderna, 29 gennaio-27 aprile 2014), Palombi editore, Roma, 2014.

³⁶ Liberio De Libero, *Stato dell'arte italiana contemporanea alla seconda Quadriennale*, «Broletto», marzo 1935, p. 23.

³⁷ Francesco Callari, *II Quadriennale d'Arte Nazionale. Pittori isolati*, «Conquiste», 1° luglio 1935.

³⁸ Francesco Callari, *II. Quadriennale d'Arte Nazionale. Studio critico. 3° quaderno d'attualità*, Conquiste rassegna del pensiero dei giovani, Roma, 1935, p. 39.

³⁹ Su questi aspetti si rimanda all'ampia letteratura di studi storici dedicati alla donna durante il fascismo, a cominciare dal fondamentale contributo di Victoria de Grazia, *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia, 1993, p. 32. Il volume è stato ripubblicato in una nuova edizione ampliata nel 2023: de Grazia, *Storia delle donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia, 2023. Da ultimo aspetti di interesse sono emersi anche nel corso del convegno internazionale *Donne, genere, fascismo. Itinerari di ricerca e nuove proposte interpretative*, convegno internazionale (Roma, Biblioteca di storia moderna e contemporanea, 9-10 novembre 2023), a cura di Società italiana delle storiche.

⁴⁰ L'opera, realizzata in olio e gouache su tela, è presente nel catalogo generale delle opere di Leonor Fini, con l'indicazione della data illeggibile (193?). Cfr. *Leonor Fini: Catalogue Raisonné*, cit., vol. II, p. 260, n. 50. La presenza alla Seconda Quadriennale di Roma è segnalata. Una riproduzione dell'opera è pubblicata anche in Pancotto, *Artiste a Roma*, cit., p. 148.

⁴¹ *Vestale*, olio su tela, è pubblicata nel catalogo generale. Ivi, p. 258, n. 36. È segnalata l'esposizione alla Quadriennale, nonché la data (1930) e la tecnica (olio su tela). In realtà l'opera sembrerebbe essere passata all'asta, venduta nel 2023, con data

1934 (leggibile) e tecnica gouache e acquerello.

⁴² L'opera è presente nel catalogo ragionato: Ivi, p. 312, n. 267. La datazione riportata è errata, essendo post-datata al 1942; è presentata con diversi titoli: *Portrait de Reynold Arnould / Ritratto / Portrait de M.X.*, la presenza alla Seconda Quadriennale è segnalata, così come è indicata la provenienza: LF personal collection, Paris; Galerie Minsky, Paris.

⁴³ L'opera è pubblicata nel catalogo generale: ivi, p. 277, n. 126. Il titolo riportato è *Les Ennemies*, è segnalata la firma e la data in basso a sinistra: Leonor Fini 1934, nonché la tecnica a olio. Non è segnalata la sua presenza all'esposizione Quadriennale.

⁴⁴ L'opera è segnalata nel catalogo generale con una riproduzione a colori: ivi, p. 276, n. 125. Il titolo riportato è *Pasiphaé et son taureau*, con l'indicazione della firma in basso a sinistra: Leonor Fini 1934. L'unica esposizione riportata – non presente quella del 1935 – è *LF Narcisse incomparable*, Galerie Minsky, Paris, 2020.

⁴⁵ Ercole Maselli, *La seconda Quadriennale nazionale d'arte*, «L'Italia letteraria», 9 febbraio 1935.

⁴⁶ *Triestini alla Quadriennale*, «Piccolo della sera», 19 febbraio 1935. A questo si aggiungeva Ottavio Gila che scrive: «Delle cinque opere che Fini Leonor espone nella XLIV il Ritratto è certo la più consistente». Ottavio Gila, *Artisti veronesi e veneti alla seconda Quadriennale d'Arte*, «Verona», 6 marzo 1935.

⁴⁷ Dino Bonardi, *L'arte dell'Italia fascista alla II Quadriennale di Roma*, «La sera», 5 febbraio 1935, p. 3.

⁴⁸ Callari, *II. Quadriennale d'Arte Nazionale. Studio critico*, cit., p. 39.

⁴⁹ Orazia Belsito Prini, *Sintesi Giornalistica della II^a Quadriennale*, «Stirpe Italica», luglio 1935.

⁵⁰ Leonor Fini, André Pieyre de Mandiargues, *L'ombre portée*.

Correspondance 1932-1945, Gallimard, Parigi, 2010, p. 45.

⁵¹ Ivi, pp. 44-45.

⁵² A tal proposito si rimanda anche a Alessandro Nigro, *Collectionner Leonor Fini en Italie dans les années 1950 et 1960 : Notes pour un portrait de Renato Wild*, in Alessandro Nigro, Ilaria Schiaffini, *Géographies du Surréalisme. L'Internalisation du mouvement: États-Unis et Italie*, «Mélusine Numérique», 3, Éditions Mélusine, France, 2022, pp. 263-265. L'articolo si sofferma sui rapporti tra Leonor Fini e Renato Wild e l'interesse collezionistico verso le opere dell'artista.

⁵³ Virgilio Lilli, *Giovinezza dell'arte*, «La Lettera», 1° marzo 1935, p. 194.

⁵⁴ Ivi, p. 197.

⁵⁵ Pontiggia, *La Grande Quadriennale*, cit., p. 11. A questo contributo si aggiunge Claudia Salaris, *La più bella mostra d'arte italiana degli anni Trenta*, in Salaris, *La Quadriennale*, cit., pp. 29-41.

⁵⁶ Massimo De Sabbata, *Una mostra organizzata "in sordina": la Biennale di Venezia del 1936*, in *Crocevia Biennale*, a cura di Francesca Castellani, Eleonora Charans, Scalpendi Editore, Milano, 2017, p. 90.

⁵⁷ Si rimanda a Webb, *Leonor Fini. Métamorphoses*, cit., p. 25.

⁵⁸ Callari, *II. Quadriennale d'Arte Nazionale. Studio critico*, cit., p. 39.

⁵⁹ Così la definisce Gino Calcabrina, che scrive «infine Milena Barilli che ha una personalità accentuata». Gino Calcabrina, *Panorama della II Quadriennale*, «Il Popolo del Friuli», 24 febbraio 1935. Allo stesso modo – si richiama – Libero De Libero, accostandola a Adriana Pincherle, Leonor Fini e Leonetta Cecchi Pieraccini aggiunge «donne con una loro personalità e un autentico fervore». De Libero, *Stato dell'arte italiana*, cit., p. 23.

⁶⁰ *Casa Barilli. Una famiglia di artisti tra Ottocento e Novecento*, a cura di Francesco Barocelli, catalogo della mostra (Parma, Palazzo Pigorini, 9

novembre 1997-1 febbraio 1998), Mazzotta, Milano, 1997. Nel catalogo vi sono due approfondimenti dedicati a Milena a firma di Adele Mazzola e di Zoran Gavric.

⁶¹ Callari, *II. Quadriennale d'Arte Nazionale. Studio critico*, cit., p. 39.

⁶² Bruno Barilli, *Parigi*, R. Carabba, Lanciano, 1938.

⁶³ Vittorio Orazi, *La II Quadriennale d'Arte. La pittura. Gruppi d'opere e d'artisti*, «Cronaca Prealpina», 26 aprile 1935. Alessandro Prampolini si firma con lo pseudonimo di Vittorio Orazi.

⁶⁴ Da segnalare, ad esempio, che nel catalogo del Salon des indépendants del 1932, l'indirizzo riportato in riferimento all'artista è: La Coupole, 102, boulevard du Montparnasse. Un luogo molto frequentato e animato da intellettuali e artisti, a cominciare dal padre, Bruno Barilli. Inaugurato alla fine del 1929 La Coupole è uno dei ritrovi delle personalità di spicco negli anni Trenta a Parigi, occasione di incontro e di scambio costante. *Salon des indépendants*. 43, catalogo della mostra (Parigi, Gand Palais des Champs-Élysées, 22 gennaio-28 febbraio 1932), Société des Artistes Indépendants, Parigi, 1932, p. 250.

⁶⁵ Deanna Farneti, *Milena Pavlovic Barilli*, in Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia*, cit., pp. 263-264.

⁶⁶ Ritaglio stampa, «Il Messaggero», 25 febbraio 1935.

⁶⁷ Paolo Ricci, *La pittrice Milena Barilli*, «Quadrivio», 2 maggio 1937.

⁶⁸ Milena Barilli, *Liriche*, «Quadrivio», 9 giugno 1935.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Quadri e disegni di Milena Barilli alla "Galleria d'Arte di Roma"*, «Il Tevere», 12 ottobre 1932; C.E.O. [Cipriano Efisio Oppo], *Pittura di Milena Barilli alla Galleria di Roma*, «La Tribuna», 19 ottobre 1932; Alberto Francini, *Mostre romane. Milena Barilli alla Galleria di Roma*, «L'Italia Letteraria», 23 ottobre 1932; *Mostra Barilli alla Galleria di*

Roma, «La Tribuna», 3 novembre 1932.

⁷¹ Si legge: «Milena che a Londra aveva dimenticato le casse di Belgrado, e a Parigi quelle di Londra, a Roma è giunta come al solito a mani vuote, si è rannicchiata in una poltrona, e in un paio di mesi ha messo su quanto basta per una esposizione che minaccia di diventare la mostra più divertente dell'annata, l'avvenimento artistico più importante». *Quadri e disegni di Milena Barilli*, cit.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Renato Guttuso, *La mostra di Milena Barilli alla Galleria di Roma*, «L'Orsa», 26 ottobre 1932.

⁷⁴ *Il Duce presenzia la cerimonia della "Vernice" alla II Quadriennale*, «Il Giornale d'Italia», 5 febbraio 1935.

⁷⁵ Cipriano Efisio Oppo scrive: «Grazia lieve e toccante nella pittura di Milena. Nasce favola eppoi cresce illustrazione. Dopo, il colore si posa qua e là con circospezione quasi avesse a tingere. Infine, l'opera risulta fruscante come di seta o vellutata come buccia di pesca. [...] Non si vuol descrivere, ma lodare. E viene difficile, tanto l'arte sognante di Milena Barilli bisogna vederla per rendersene conto». Cipriano Efisio Oppo, *Milena Barilli alla Cometa*, «Il Popolo di Roma», 6 maggio 1937. A proposito della mostra si veda anche Francesco Callari, *Alla "Cometa:" Pitture di Afro e di Milena Barilli*,

«Corriere Padano», 16 maggio 1937. Callari ancora una volta loda la pittura di Milena Barilli.

⁷⁶ *III Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio-22 luglio 1939), Editoriale Domus, Milano-Roma, 1939, p. 218 nn. 26-27. All'artista è stata dedicata una galleria d'arte a Požarevac, in Serbia, che oltre a numerose opere, conserva anche materiali documentali relativi alla pittrice. Nonostante ciò, a seguito di uno scambio epistolare avuto con la curatrice della galleria, non è stato ancora possibile rintracciare le opere esposte in Quadriennale da Milena Pavlović Barilli. Si coglie l'occasione per segnalare che è in corso di pubblicazione un nuovo studio monografico sull'artista curato da Violeta Tomić.

⁷⁷ *Il Governatorato di Roma acquista alla III Quadriennale 113 opere esposte da 101 artisti*, «La Tribuna», 19 marzo 1939. L'opera, inventariata con numero AM 1216, nei riscontri inventariali condotti da Giovanna Bonasegale negli anni '90, risulta tra le opere non reperite. Cfr. *Opere non reperite nei riscontri inventariali 1990-1994*, in *Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, a cura di Giovanna Bonasegale, Edizioni De Luca, Roma 1994, p. 709.

⁷⁸ Maria Rita Berardi, *Giovani e vecchi ovunque arte quintessenzialmente italiana*, «Gazzetta dell'Emilia», 12 aprile 1939.

⁷⁹ Ruggero Jacobbi, *Rassegna della terza Quadriennale. La pittura*, «Roma fascista», 15 febbraio 1939.

⁸⁰ Piero Scarpa, *I pittori alla Quadriennale*, «Messaggero», 11 marzo 1939.

⁸¹ Orazia Belsito Prini, *Pittrici e scultrici alla terza Quadriennale*, «La rondine», aprile 1939.

⁸² A titolo esemplificativo si richiama l'acquisto, nello stesso anno, dell'opera *Printemps* da parte dello stato francese, su spinta di Jean Cassou. Negli archivi nazionali francesi è infatti conservata una lettera che il conservatore aggiunto del Musée du Luxembourg invia al Direttore Generale delle Belle Arti per segnalare l'artista italiana, il cui talento è «très poétique», muovendosi tra l'immaginario surrealista e de Chirico, «mais cela a beaucoup de charme»; nel documento chiede, in particolare, di invitare l'artista a presentare *Ophélie réveillée* e *Printemps* alla commissione di acquisti. A ciò segue l'invito ufficiale del direttore a Milena Pavlović Barilli, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales de France, AN F/21/6969. L'opera è oggi nella collezione del Centre national des arts plastiques.