

# Gino Severini e Léonce Rosenberg: uno scambio commerciale e intellettuale per la difesa dell'arte moderna, 1917-21

---

*La ricostruzione del rapporto tra il pittore e il mercante getta luce sulle dinamiche e le strategie relative alla creazione di una rete di contatti personali in un contesto fortemente internazionale, confermandone l'importanza nella promozione di una galleria quale L'Effort Moderne*

---

Gino Severini conobbe Léonce Rosenberg nell'autunno del 1916, quando l'amico Juan Gris condusse il mercante nello studio parigino dell'artista<sup>1</sup>. «Diverse opere mie lo interessarono e mi comprò subito il grande quadro della *Lettura* (fig. 1, tav. III) che avevo esposto a *Lyre et Palette*. Stabilimmo una convenzione verbale chiamata allora ‘diritto di prima visione’; in base a tale accordo io non potevo vender niente della mia produzione prima di averla mostrata a Rosenberg», ricorda Severini nell'autobiografia. È noto che il 1916 fu un anno particolarmente significativo nella carriera di Severini in quanto durante quell'anno partì un ripensamento della precedente stagione avanguardista che condusse all'adozione simultanea di stili pittorici divergenti: da un lato quello cubista, dall'altro quello figurativo. Al tempo, una crescente maturità dal punto di vista teorico portava alla pubblicazione di importanti scritti sull'arte<sup>3</sup>, per quanto talora disorganici e perfino contraddittori. Severini trascorse la guerra sostanzialmente a Parigi, prendendo parte alle poche iniziative artistiche che continuavano ad essere organizzate<sup>4</sup>, come l'appena ricordato *Lyre et Palette*<sup>5</sup>. Il coinvolgimento nel progetto di Rosenberg risultava quasi inevitabile e anzi il contributo di Severini alle fasi iniziali della galleria L'Effort Moderne, su cui ci si intende soffermare in questo ar-

1. Gino Severini, *Femme lisante*, 1916, olio su tela, 147x115 cm, collezione privata.



tico, andò al di là di quanto viene comunemente riconosciuto. Si originò tra i due uno scambio non solo di tipo commerciale, ma intellettuale e personale, la cui complessità va adeguatamente restituita.

Come scopriamo da una serie di lettere inviate da Severini al mercante tra marzo e giugno 1917<sup>6</sup>, l'artista si offrì di facilitare la promozione a livello internazionale della futura galleria e *maison d'éditions* di Rosenberg tramite i suoi contatti, in Italia e non solo. Rosenberg era infatti ancora arruolato nella prima 'Compagnie de combat de la 30<sup>e</sup> division du train'. Fu poi rimosso dalla prima linea nel marzo 1917 e trasferito prima a Le Havre e poi a Nanterre fino al termine della guerra. Egli quindi, pur tenendo chiusa la galleria, stava tentando di preparare il terreno per la sua definitiva transizione all'arte moderna, intessendo una rete di contatti epistolari con gran parte degli artisti che si erano fatti notare sulla scena parigina negli anni antecedenti il conflitto, Severini incluso. In questo primo scambio epistolare l'artista italiano si dimostra prima di tutto pratico, fornendo indicazioni dettagliate su conoscenze nel mondo dell'arte che avrebbero potuto essere ricettive al Cubismo promosso da Rosenberg. Il referente a cui Severini intendeva appoggiarsi in Italia per meglio orientarsi, essendo ormai da tempo residente all'estero, era «un ami de Florence qui a beaucoup contribué à faire connaître l'art cubiste chez nous»<sup>7</sup>, che è stato possibile identificare con Giovanni Papini. In una lettera successiva, Severini riferisce la risposta di Papini in maniera incoraggiante. L'effettiva lettera di Papini, già pubblicata da Piero Pacini, non è tuttavia esattamente promettente riguardo all'«affare Rosenberg»: «Per l'affare cubista non ti fare illusioni. Tu sai com'è l'Italia. Non c'è nessuno che abbia vera passione per l'arte nuova ultima, e quei pochi stranieri che c'erano sono dispersi [...]. Vallecchi ora ha comprato un'altra tipografia e vuol mettersi a fare anche l'editore e forse se n'occuperà»<sup>8</sup>. Un altro contatto che Severini aveva a Milano sembrava più promettente. Mario Puccini, proprietario della casa editrice G. Puccini e Figli, con sede in Via Monte Napoleone, aveva infatti risposto dimostrando il proprio interesse a vendere le edizioni di Rosenberg e a organizzare mostre de L'Effort Moderne nella sua libreria. La casa editrice, che aveva pubblicato *Fole e Montignoso* di Enrico Pea quando ancora aveva sede ad Ancona, si era poi trasferita a Milano nel 1913, dove non pare aver svolto un'attività culturale di particolare rilievo<sup>9</sup>. Informazione più interessante è che il contatto di Puccini era stato fornito a Severini

da Margherita Sarfatti: «avec son mari, avocat et homme politique influent de la 'gauche' (je crois) elle a un journal 'Gli Avvenimenti' qui pourrait, peut-être, nous être utile. Elle a la plus grande sympathie pour l'art d'avant-garde; sa valeur littéraire m'est inconnue, mais je crois qu'elle vaut bien une Matilde Serao ou Grazia Deledda»<sup>10</sup>. Considerate le assonanze tra il pensiero critico sarfattiano e quello di Rosenberg<sup>11</sup> e nota l'ammirazione per Mussolini maturata dal mercante<sup>12</sup>, ci si potrebbe aspettare che questo contatto avesse poi avuto un seguito. Invece, per quanto è stato possibile ricostruire, sembra che di questi piani sul versante italiano nulla si concretizzò, probabilmente per un certo disinteresse e forse snobismo di Rosenberg nei confronti del debole mercato artistico italiano. Il nome della Sarfatti, questa volta assieme a quello di Mussolini, riemergerà ben più tardi nella corrispondenza tra Severini e Rosenberg, quando nel 1928 Severini si proporrà nuovamente come intermediario nell'intento di avviare una filiale de L'Effort Moderne a Roma, con un possibile sostegno governativo. Anche in quel caso tuttavia Rosenberg non si sarebbe dimostrato sufficientemente interessato facendo decadere l'iniziativa<sup>13</sup>.

Un altro versante dei contatti di Severini che sembra aver dato maggiori frutti è quello inglese, dove l'artista aveva esposto nell'ambito delle mostre futuriste del 1912, 1913 e 1914 e in una mostra personale alla Marlborough Gallery nell'aprile 1913, per cui si recò nella capitale britannica personalmente. «Je pense qu'après la guerre Londres sera un centre très important»<sup>14</sup>, constatava Severini, offrendosi di mettere Rosenberg in contatto con Ernest Brown, uno dei proprietari delle Leicester Galleries, di cui forniva il recapito. L'accordo siglato tra Rosenberg e Leicester Galleries nel novembre 1919 sopravvive nell'archivio de L'Effort Moderne<sup>15</sup>, per quanto non vi sia ulteriore documentazione utile a chiarire l'entità del contributo di Rosenberg nelle attività della galleria londinese. In tale contratto i soci inglesi si impegnavano a non comprare da altri che Rosenberg opere di una serie di artisti francesi concordata in partenza e che al gruppo cubista aggiungeva maestri moderni da Ingres a Renoir. Rosenberg a sua volta non avrebbe avuto altro partner commerciale in Inghilterra a parte loro. Nel 1921 una mostra di opere di Picasso, in gran parte di proprietà di Rosenberg, recepita negativamente dalla critica e disastrosa dal punto di vista commerciale, rappresentò di fatto l'unica occasione per un decennio di vedere esposte opere dell'artista in Inghilterra<sup>16</sup>. Pare che la collaborazione sopravvisse, anche

se in maniera altalenante, almeno fino al 1930, quando Rosenberg organizzò nella galleria londinese una mostra di opere di Léger, Metzinger, Severini, Viollier. Considerato che il mercante aveva comunque interessi per il mercato inglese, com'è dimostrato anche dalla commissione da parte dei Sitwell che procurerà a Severini, risulta abbastanza inaspettato che il tramite con Ernest Brown sia stato proprio l'artista italiano, il quale credeva nel progetto di Rosenberg e aveva sicuro interesse a guadagnarsene la simpatia, in un momento in cui l'accordo di *première vue* non era ancora stato stabilito. Stando infatti alla documentazione d'archivio<sup>17</sup>, vi fu un accordo verbale tra i due solo nel dicembre 1917, che avrebbe dovuto avere effetto dal gennaio 1918, quando tuttavia insorsero i primi dissensi tra loro, secondo una linea di condotta tipica di Rosenberg e del suo carattere saturnino, dando inizio a un rapporto più altalenante. Nonostante ciò, il mercante continuò ad acquistare opere, come testimoniato da ricevute di pagamento per delle nature morte cubiste di inizio febbraio 1918 per un totale di 297 franchi (per una tela da 25<sup>18</sup>, 225 franchi, quando per una tela analoga di Léger Rosenberg spendeva nello stesso momento 500 franchi) e una serie di pagamenti si susseguirono nel corso dell'anno.

Il vuoto nella corrispondenza con Rosenberg che si riscontra fino al 1920 può essere colmato considerando il ruolo cruciale di Severini nella pubblicazione del cosiddetto numero cubista di «Valori Plastici», già puntualizzato da Piero Pacini<sup>19</sup>. Come dimostrato da Paolo Fossati, il fascicolo ricevette un'accoglienza piuttosto negativa uscendo nella «congiuntura più antifrancese»<sup>20</sup>. Il fatto che Severini fosse a tutti gli effetti in carica della redazione del numero della rivista (fig. 2) è chiaro da una lettera di Rosenberg ad André Breton del 18 dicembre 1918, dove il mercante metteva ben in chiaro il livello della sua partecipazione all'iniziativa: «Monsieur Severini m'a demandé de mettre à sa disposition des photographies d'œuvres des artistes dont je suis l'éditeur [...]. Avec empressement j'ai accepté de collaborer à la mise sur pied d'un numéro d'une revue moralement homogène, mais là se borne mon rôle. Je transmets donc votre poème que j'ai lu avec un vif intérêt et donc je vous remercie, à Monsieur Severini qui est le metteur en œuvre du projet dont il vous a entretenu et qui vous fera part de la suite qui en adviendra»<sup>21</sup>. Nonostante questa freddezza, Rosenberg preparò un'introduzione dove esprimeva per la prima volta idee sul cubismo che avrebbero trovato un'articolazione più ampia



2. *Natura morta* cubista di Gino Severini, riprodotta sulle pagine di «Valori Plastici».

nei due pamphlet pubblicati negli anni seguenti, *Cubisme et Tradition*<sup>22</sup> e *Cubisme et Empirisme*<sup>23</sup>. Considerato che, poco dopo il contributo per «Valori Plastici», Rosenberg pubblicò inizialmente su «De Stijl»<sup>24</sup> i suoi aforismi sull'arte, pare che il mercante puntasse a diffondere le sue idee tra un pubblico non strettamente francese o parigino, nonostante l'uso della lingua. Il fascicolo – esplicitamente dedicato al 'Cubismo francese', presentato come un movimento tanto artistico quanto letterario – era stato modellato da Severini sulle riviste d'avanguardia pubblicate a Parigi nel corso della guerra e a lui ben note, «Nord-Sud», diretta da Paul Reverdy, e «SIC», animata da Paul Albert-Birot. Anche nel numero di «Valori Plastici» furono coinvolte figure come Salmon, Cocteau, Jacob, Dermée, Albert-Birot, Cendrars, ma anche Breton, Soupault e Aragon. Escluso restò proprio Reverdy, la cui teoria sull'arte cubista, espressa nel famoso testo *Sur le Cubisme* nel marzo 1917<sup>25</sup>, veniva utilizzata ai limiti del plagio nel testo introduttivo di Rosenberg, che descriveva il processo creativo utilizzando termini quali *créer*, *éléments*, *esprit*<sup>26</sup>. In un momento di fervida discussione sul Cubismo e di sua iniziale ricon siderazione

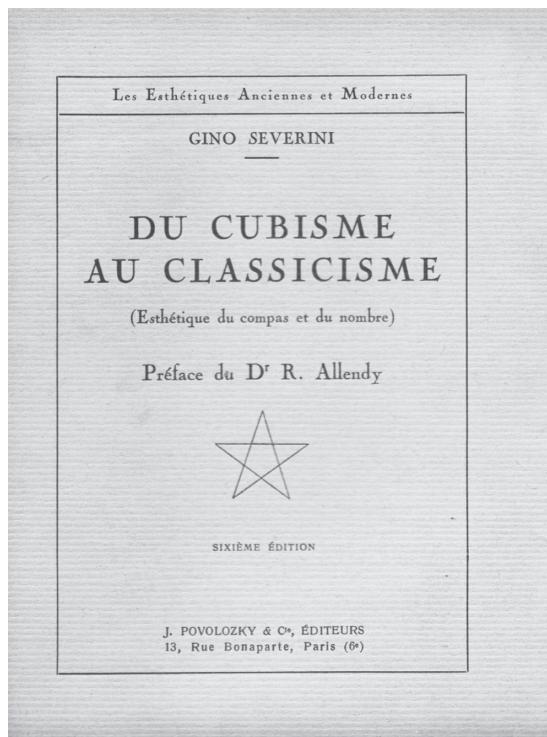
critica, gli scritti di Rosenberg tra 1918 e 1921 contenevano una proposta per un ‘movimento cubista’ che risentiva di tali numerosi stimoli<sup>27</sup>. Inoltre, la produzione teorica era particolarmente importante per Rosenberg, il quale amava definirsi un *éditeur* piuttosto che un *marchand*<sup>28</sup>. In una nota descrizione fornita da Severini nella *Vita* emerge la complessità del carattere di Rosenberg, che era più di un semplice uomo d’affari: «Forse tale gesto, come molti altri, erano inerenti alla sua natura, che consisteva nel non essere *interamente* in nessuna condizione, né in quella disinteressata dell’arte e della cultura, né in quella borghese, né in quella esclusivamente commerciale, ma voleva contemporaneamente essere in tutte e tre [...]. Forse l’attività che gli conveniva di più era quella dell’uomo colto e studioso; quando si lasciava trascinare dagli altri due demoni, non era più interamente lui. Come mercante poteva avere dei lati negativi, poteva sbagliarsi come ognuno può sbagliare, ma in genere vedeva a distanza o, per dir meglio, sentiva la ‘qualità’ per così dire ‘a fiuto’, come i cani da caccia sentono la selvaggina»<sup>29</sup>.

Con ogni probabilità Rosenberg credeva nella necessità di fornire un contributo di livello intellettuale e teorico per giustificare un tipo di produzione artistica d’avanguardia ancora in fase di affermazione. Secondo una dinamica tipica e paradossale del mercato dell’arte, la creazione del valore delle opere cubiste doveva avvenire anche tramite una via che con l’aspetto commerciale non ha nulla a che fare o che anzi, nella pretesa autonomia e superiorità della sfera artistica, contraddice il carattere stesso del mercato: la possibilità di attribuire un prezzo. Possiamo identificare tale paradosso come esemplare della persona di Rosenberg, com’è fatto notare da Severini nella citazione appena ricordata ma ancora più esplicitamente quando parla di «un’intelligente difesa commerciale verniciata di cultura e di esoterismo»<sup>30</sup>. È proprio sotto questo tono e in uno scambio di carattere intellettuale, ancor più che commerciale, che evolverà il rapporto con Severini, in particolare in relazione al libro *Du Cubisme au Classicisme*.

L’uscita del numero nel marzo del 1919 coincise con la mostra personale di Braque alla Galerie L’Effort Moderne, che faceva parte della nota serie di mostre di artisti cubisti organizzata con cadenza mensile da Rosenberg dal dicembre 1918 al giugno 1919<sup>31</sup>. Il turno di Severini sarebbe stato nel maggio seguente. All’inizio del 1919 i due avevano stipulato un vero e proprio contratto che prevedeva l’acquisto in monopolio dell’opera dell’artista da parte del mercante, secondo un

modello standard utilizzato da Rosenberg fino al 1921, inclusivo delle riproduzioni delle opere stesse<sup>32</sup>. Nonostante la mostra fosse un insuccesso dal punto di vista commerciale, il mercante propose un *avenant* all’artista, rinnovando il contratto e aumentando i compensi a parità di formato<sup>33</sup>. Fu nel periodo immediatamente successivo alla mostra che Severini iniziò a studiare trattati di pittura lanciandosi alla riscoperta di un ‘ mestiere’ ormai dimenticato, all’ inseguenda del numero e della geometria. Tali idee sarebbero poi confluite in *Du Cubisme au Classicisme*, il cui sottotitolo è per l’appunto *Esthétique du compas et du nombre*<sup>34</sup>, pubblicato alla fine del 1921 dall’editore Povolozky<sup>35</sup> (fig. 3). Spesso tuttavia viene dimenticata l’importanza di Rosenberg nella genesi di tale cruciale testo nel clima del ‘Ritorno all’Ordine’. In una lettera del 6 febbraio 1920 Rosenberg rimarcava a Severini l’interesse che aveva destato in lui una conversazione «sur la science de votre art»<sup>36</sup>. Il mercante aveva infatti iniziato a pubblicare una serie di monografie in una collana intitolata *Les Maîtres du Cubisme*. Fino a quel momento erano stati coinvolti critici – Maurice Raynal in partico-

3. Copertina di *Du Cubisme au Classicisme*.



lare – invitati per l'occasione a scrivere su artisti come Picasso, Braque, Léger. Nel caso di Severini, invece, le sue idee sarebbero state raccolte e pubblicate da Rosenberg stesso: «Per il testo della mia monografia sventuratamente si propose Rosenberg stesso, e non potevo rifiutarlo. Gli affari nella galleria dovevano andar molto bene, perché vi si facevano abbellimenti e trasformazioni, si aumentava il numero degli impiegati, e fra questi era una graziosa ed intelligente segretaria. Con questa, ogni domenica, il mio mercante veniva al mio studio per prendere delle note, destinate a dare alla mia monografia un carattere tecnico abbastanza preciso. Fin che si restò nelle generalità, le cose andarono abbastanza bene (quella specie di magia esoterica dei triangoli, dei pentagoni ecc. era proprio fatta per il suo gusto), ma ad un certo momento bisognò entrare nei particolari e allora dovei accorgermi ch'egli non sapeva nemmeno in che cosa consistesse un 'rapporto' ed una 'proportion'; figuriamoci poi se si cominciava a parlare dei numeri irrazionali, di numeri ritmici e via dicendo»<sup>37</sup>.

Nonostante il progetto decadesse nel settembre 1920 per una serie di screzi tra i due, che sfociarono nella decisione di Severini di scrivere lui stesso il testo e nel cambio di editore, tre lunghe lettere spedite tra giugno e luglio 1920, mentre Severini si trovava in villeggiatura a Langrune-sur-Mer, contengono di fatto le bozze per il libro. Se per un momento le ragioni commerciali vengono messe da parte, molto possiamo dedurre degli interessi di Rosenberg da queste lunghe lettere. Da esse si capisce che il palese sostrato esoterico era terreno comune tra i due e anzi Severini potrebbe averlo enfatizzato per compiacere il suo mercante<sup>38</sup>. Come ricordato da Severini, «mi accadeva qualche volta di parlare con Rosenberg (lui stesso portava la conversazione su questi temi) della matematica di Platone o di Pitagora, e ciò non cadeva, come suol dirsi, nell'orecchio di un sordo, pronto e predisposto com'era a vedere l'arte e il Cubismo sotto il segno dell'esoterismo»<sup>39</sup>. Al termine di una lettera del 9 giugno 1920, in cui Severini paragonava il suo momento storico agli inizi del Rinascimento<sup>40</sup>, insistendo non solo sul valore tecnico di questo ritorno al passato, ma tentando di trovare una giustificazione ideologica, l'artista indicava a Rosenberg una lettura importante: *Les prophètes de la Renaissance* di Eduard Schuré, l'autore di *Les Grands Initiés*, vero e proprio best-seller della letteratura esoterica di fine Ottocento<sup>41</sup>. Severini doveva stimare la cultura di Rosenberg in merito, dato che ne chiedeva il consiglio su questioni intrise di esoterismo: «Mais votre culture dé-

passant de beaucoup la mienne en cette matière, vous pourrez le faire sans doute dans les limites que vous jugerez nécessaire, et afin de faire saisir l'idée unique directrice de mon art. Cette idée est peut-être celle des premiers humanistes de la Renaissance, mais bien certainement elle est dans mon esprit identique à l'idée orphique et pythagoricienne, l'idée impersonnelle qui s'abandonne la raison de l'individu à la Raison de l'Univers. Je crois, sur l'exemple de Pythagore, être un religieux et rien un philosophe, et je me propose d'accorder dans mon art la Science et la Religion»<sup>42</sup>.

Questo è solo uno dei molti esempi che si potrebbero trovare per arricchire il messaggio del pamphlet severiniano, la cui professione di fede nella geometria e in un procedimento razionale alla base della creazione artistica non esclude uno spiccatissimo misticismo ed esoterismo<sup>43</sup>. Il libro presenta inoltre una forte critica del Cubismo e di Cézanne, oggetto polemico anche di un lungo articolo scritto per «L'Esprit Nouveau»<sup>44</sup>. Per Severini, il Cubismo aveva preso una deriva decorativa e mancava di quel principio di unità a priori nella creazione dell'opera d'arte che l'artista vedeva al momento come fondamentale. Rosenberg l'avrebbe di lì a breve seguito in tale ripensamento<sup>45</sup>.

Nel momento in cui il libro uscì, al termine del 1921, Severini si trovava in Italia, a Viareggio, in una pausa dai lavori di esecuzione degli affreschi per il castello di Montegufoni. Questa importante commissione proveniente dalla famiglia inglese dei Sitwell, messa in atto da Rosenberg attorno al dicembre 1920 e documentata da una fittissima corrispondenza tra lui e Severini, conclude il quadro che si è finora delineato dimostrando una stessa dinamica tra mercante e artista nel sapersi collocare all'interno di una dimensione internazionale a livello commerciale. I tre fratelli Osbert, Edith e Sacheverell Sitwell erano diventati i campioni dell'avanguardia francese in Inghilterra nell'immediato dopoguerra ed erano interessati ad una commissione che rispecchiasse il loro interesse per i *Ballets Russes* e il teatro<sup>46</sup>. Rosenberg diede il proprio supporto a Severini in un'impresa che avrebbe arrecato ben pochi benefici commerciali alla sua attività. Forse memore dell'aiuto che l'artista aveva generosamente offerto negli anni della guerra, Rosenberg ricambiò mettendolo a sua volta in contatto con una clientela di stampo internazionale e non squisitamente francese. L'episodio che si generò, la stanzetta affrescata a Montegufoni (fig. 4, tav. IV), diede inizio ad un periodo di assenza di Severini da Parigi dall'aprile 1921, che si sarebbe



4. Saletta affrescata da Severini nel Castello di Montegufoni, 1921-22.

prolungato con la decorazione delle chiese svizzere tra 1924 e 1928. Se i Sitwell ottennero così la loro personale – e decisamente più *affordable* – versione del sipario per *Parade* ideato da Picasso vari anni prima, Severini poté per la prima volta dare espressione sostanziale alle idee espresse in *Du Cubisme au Classicisme*, dando avvio a un

tema pittorico, quello della Commedia dell'Arte, che si sarebbe rivelato cruciale nel suo percorso artistico<sup>47</sup>.

Giovanni Casini  
PhD Programme,  
*The Courtauld Institute of Art, Londra*

---

#### NOTE

1. Per un inquadramento generale del rapporto tra Rosenberg e Severini cfr. il recente contributo di A. Ensabellla, *Tra strategie, passioni e ideali. Gino Severini e Léonce Rosenberg*, in *Severini: l'emozione e la regola*, catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo, 2016), a cura di D. Fonti e S. Roffi, Cinisello Balsamo, 2016, pp. 49-55.

2. G. Severini, *Tempo de l'effort moderne: la vita di un pittore*, a cura di P. Pacini, Firenze, 1968, pp. 22-23.

3. G. Severini, *Symbolisme plastique et symbolisme littéraire*, in «Mercure de France», n. 423, t. CXIII, 1° febbraio 1916, pp. 466-476; G. Severini, *La peinture d'avant-garde*, in «Mercure de France», 1° giugno 1917, pp. 451-468.

4. Sulla ricostruzione del contesto storico-artistico parigino durante la guerra resta fondamentale K.E. Silver, *Esprit de corps: the art of the Parisian Avant-garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton, 1989.

5. Il resoconto su Parigi in tempo di guerra fornito da

Severini nella sua autobiografia rimane una delle testimonianze più vivide della comunità artistica durante il conflitto. In particolare su associazioni come *Lyre et Palette* o *Art et Liberté* si veda G. Severini, *La vita di un pittore*, Milano, 1983, pp. 196-197.

6. Il Fonds Léonce Rosenberg alla Bibliothèque Kandinsky del Centre Pompidou di Parigi conserva le lettere di Severini a Rosenberg, più la copia dei dattiloscritti inviati dal mercante all'artista. Ulteriore documentazione utilizzata per questo articolo è conservata al MART di Rovereto nel fondo d'archivio Severini e dalla figlia del pittore Romana Severini, che ringrazio sinceramente per la grande disponibilità e cortesia dimostratemi.

7. Lettera di Gino Severini a Léonce Rosenberg, 31/03/1917, Fonds Léonce Rosenberg 10422-1334, Documentation du Mnam-Cci.

8. P. Pacini, *Intorno al numero cubista di «Valori Plastici»*. I. *Lettere di Mario Broglio, Giovanni Papini e Rosenberg*. II. *Lettere di Albert-Birot, Breton, Cendrars, Dermée, Raynal e Rosenberg*, in *«Critica d'arte»*, n.s. 175/177 (1981), p. 119.

9. Cfr. *Editori a Milano (1900-1945): repertorio*, a cura di P. Caccia, Milano, 2013, p. 258.

10. Lettera di Gino Severini a Léonce Rosenberg, 07/05/1917, Fonds Léonce Rosenberg 10422-1337, Documentation du Mnam-Cci.

11. Cfr. E. Pontiggia, *La classicità e la sintesi. Margherita Sarfatti critico d'arte (1901-1932)*, in *Da Boccioni a Sironi: il mondo di Margherita Sarfatti*, catalogo della mostra (Brescia, 1997), a cura di E. Pontiggia, Milano, 1997 pp. 15-19, in particolare le considerazioni sull'idealismo platonico presente negli scritti della Sarfatti, chiaro punto condiviso con Rosenberg.

12. Si veda la lettera di Rosenberg pubblicata da Louis Vauxcelles sotto lo pseudonimo di Pinturicchio nel 1922 (Pinturicchio, *Très belle lettre de M. Léonce Rosenberg...*, in *«Le Carnet des Ateliers»*, 26 novembre 1922) che inizia: «Vous allez peut-être sourire si je vous dis que Mussolini n'est autre qu'un héros 'cubiste'».

13. Buona parte del carteggio Severini-Rosenberg conservato al MART e da cui la lettera a cui si fa riferimento proviene (p. 99) è già stato pubblicato da E. Coen in *Gino Severini: «Entre les deux guerres». 1919-1939*, catalogo della mostra (Roma, 1980), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Roma, 1980.

14. Lettera di Gino Severini a Léonce Rosenberg, 31/03/1917, Fonds Léonce Rosenberg 10422-1334, Documentation du Mnam-Cci.

15. Contratto tra Léonce Rosenberg e Ernest Brown & Phillips, siglato il 15 novembre 1919, Fonds Léonce Rosenberg 10422-1607, Documentation du Mnam-Cci.

16. Sulla mostra cfr. *Picasso and Modern British Art*, catalogo della mostra (Londra, 2012), ed. by J. Beechey e C. Stephens, London, 2012, pp. 104-105, dov'è riportata una lettera di Rosenberg contenente uno sferrante giudizio sul mercato inglese.

17. Cfr. bozza di lettera di Severini a Rosenberg, databile a fine gennaio 1919, Archivio Romana Severini, Roma.

18. 81x60 cm.

19. Pacini, 'Intorno al numero cubista...', cit.

20. Cfr. P. Fossati, *Valori plastici, 1918-22*, Torino, 1981, p. 111 e in generale tutto il capitolo.

21. Pacini, 'Intorno al numero cubista...', cit., p. 137.

22. L. Rosenberg, *Cubisme et Tradition*, Paris, 1920. Il testo era inizialmente intitolato usando gli articoli determinativi ma il titolo fu poi modificato forse per distinguergli dal quasi omonimo testo di Gleizes (A. Gleizes, 'Le Cubisme et la Tradition', *Montjoie!*, 10 February 1913). La tradition nell'accezione di Rosenberg è tuttavia abbastanza differente da quella di Gleizes.

23. L. Rosenberg, *Cubisme et Empirisme*, Paris, 1921.

24. L. Rosenberg, *Parlons peinture...*, in *«De Stijl»*, IV, 1, 1921 pp. 5-8 e L. Rosenberg, *Parlons peinture...*, in *«De Stijl»*, IV, 3, 1921, pp. 36-40.

25. P. Reverdy, *Sur le Cubisme*, in *«Nord-Sud»*, n. 1 (15 marzo 1917), pp. 5-7.

26. L. Rosenberg, *Introduzione*, in *«Valori Plastici»*, n. 2-3 (febbraio-marzo 1919), p. 2.

27. Gli scritti di Rosenberg, al di là delle fonti direttamente utilizzate come Emerson, Platone o Hegel, vanno opportunamente confrontati con la produzione di una serie di artisti e critici che contribuirono a ridefinire il Cubismo in chiave idealista e anti-individualista nell'immediato dopoguerra. Un'interpretazione in chiave kantiana è quella sviluppata parallelamente da Daniel-Henry Kahnweiler e Pierre Reverdy, a cui si aggiungono in Rosenberg e Maurice Raynal riferimenti platonici. Anche la critica del Cubismo portata avanti dai Puristi Ozenfant e Jeanneret a partire da *Après le Cubisme* e poi sulle pagine de *«L'Esprit Nouveau»* (su cui saranno ripubblicati gli aforismi di Rosenberg nei nn. 5 e 7), oltre che la copiosa produzione teorica di Albert Gleizes dopo il ritorno a Parigi nell'aprile 1919, vanno prese in considerazione. Per un inquadramento generale cfr. C. Green, *Cubism and Its Enemies: Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*, New Haven-London, 1987, pp. 149-157.

28. Cfr. L. Rosenberg, *L'état d'esprit de l'amateur*, in *«La vie des lettres et des arts»*, n. 15 (1924), pp. 7-12 e E. Tériade, *Nos enquêtes: entretien avec M. Léonce Rosenberg*, in *«Cahiers d'art (feuilles volantes)»*, 6, 1927, p. 3.

29. Severini, *Tempo de l'effort moderne*, cit., p. 69.

30. Ivi, p. 30.

31. Su questa cruciale serie di mostre in relazione alla definizione di un movimento cubista cfr. Green, *Cubism and Its Enemies*, cit., p. 11.

32. Il contratto, conservato sia nell'archivio Rosenberg che in quello Severini, è già stato pubblicato in *Gino Severini prima e dopo l'opera: documenti, opere ed immagini*, catalogo della mostra (Cortona, 1984), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Firenze, 1983, appendice 4.

33. Si tratta di un aumento da *12 fois le numéro à 15 fois le numéro*, secondo l'uso dell'epoca di attribuzione dei prezzi in base al formato della tela identificato da un numero.

34. G. Severini, *Du cubisme au classicisme: esthétique du compas et du nombre*, Paris, 1921.

35. Sull'editore cfr. P. Brooke, *Albert Gleizes: For and Against the Twentieth Century*, New Haven-London, 2001, pp. 80-83.

36. Lettera di Léonce Rosenberg a Gino Severini, 06/02/1921, Archivio Romana Severini, Roma.

37. Severini, *Tempo de l'effort moderne*, cit., p. 153.

38. Si ricorda che è molto probabile che Rosenberg fosse affiliato alla Società Teosofica, come si deduce da un accenno da lui fatto nell'intervista con Tériade su «Cahiers d'art» (si veda nota 28). Manca un contributo esaustivo sulla popolarità e diffusione delle teorie esoteriche nel primo dopoguerra. In un contesto in cui Rosenberg e Severini non erano di certo isolati, appare particolarmente calzante il parallelo tra Severini e Albert Gleizes, il quale potrebbe aver influenzato lo stesso Rosenberg (cfr. l'introduzione di Peter Brooke a G. Severini e A. Gleizes, *From Cubism to Classicism; Painting and Its Laws*, London, 2001).

39. Severini, *Tempo de l'effort moderne*, cit., p. 109.

40. Va ricordato in proposito il celebre testo di de Chirico *Classicismo pittorico* pubblicato su «La Ronda» nel luglio 1920 (ora in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero: critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, Torino, 1985, pp. 225-229) per la stessa attenzione nei confronti degli artisti del primo Rinascimento.

41. Cfr. G. Imanse, *Occult Literature in France*, in *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, catalogo della mostra (Los Angeles, Chicago, The Hague, 1986-87), ed. by M. Tuchman, New York, 1986, pp. 357-358.

42. Lettera di Gino Severini a Léonce Rosenberg, 05/07/1920, Fonds Léonce Rosenberg 9600-1891, Documentation du Mnam-Cci.

43. Per un'analisi dettagliata di *Du Cubisme au Classicisme* cfr. l'introduzione di Piero Pacini all'edizione G. Severini, *Dal cubismo al classicismo e altri saggi sulla divina proporzione e sul numero d'oro*, a cura di P. Pacini, Firenze, 1972.

44. Non è possibile qui entrare nel merito del complicato rapporto tra Severini e «L'Esprit Nouveau» per cui si rimanda a L. Iamurri, *Note sulla polemica tra Gino Severini e «L'Esprit Nouveau»*, in *L'Italia di Le Corbusier 1907-1965*, catalogo della mostra (Roma, 2012-13), a cura di M. Talamona, Milano, 2012, pp. 232-239.

45. Cfr. la lettera di Léonce Rosenberg a Georges Valmier del 06/08/1921 citata in D. Bazetoux, *Georges Valmier: catalogue raisonné*, Paris, 1993, p. 278 e la lettera di Rosenberg a Léopold Survage del 17/09/1921 citata in C. Derouet, *Un partenariat difficile: Auguste Herbin et Léonce Rosenberg*, in *Herbin*, catalogo della mostra (Ceret, 1994), Arcueil, 1994, p. 69.

46. Sui Sitwell cfr. *The Sitwells and the Arts of the 1920s and 1930s*, catalogo della mostra (Londra, 1994), London, 1994.

47. Sull'intervento di Severini a Montegufoni cfr. A. Scappini, *Gino Severini: una riconoscenza critica sul ciclo di affreschi nel castello di Montegufoni*, in «Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato», 76, 1995, 62, pp. 209-224 e B. Avanzi, *La Commedia dell'Arte: da Montegufoni alla Maison Rosenberg*, in *Gino Severini*, catalogo della mostra (Rovereto, 2011), a cura di G. Belli e D. Fonti, Cinisello Balsamo, 2011, pp. 67-75.