

Arte e diplomazia Il caso dell'Arte italiana al Musée du Jeu de Paume negli anni Trenta

Costanza Ballardini

Il 23 dicembre 1932 il Musée des écoles étrangères contemporaines al Jeu de Paume riapriva ufficialmente al pubblico, presentando una nuova veste museografica che lo rendeva 'le plus actuel des musées parisiens'.¹ Sotto la guida del conservatore André Dezarrois il museo, nato come *annexe* del Musée du Luxembourg,² era infatti stato sottoposto a importanti interventi atti a garantire una migliore fruizione delle collezioni, predisponendo appositi spazi per le esposizioni temporanee e nuovi servizi per i visitatori. Il Jeu de Paume entrava così a far parte a pieno titolo della scena museale parigina proponendosi come luogo di accoglienza e valorizzazione delle ricerche artistiche internazionali. In anni di grande fermento politico a livello mondiale, l'istituzione di un museo esclusivamente dedicato alle scuole straniere contemporanee presupponeva la gestione di delicati equilibri in cui alla dimensione meramente artistica andavano a sovrapporsi forti implicazioni politiche. Come analizzato negli studi di Catherine Amidon e di Michela Passini, il Jeu de Paume finì infatti per affermarsi come il museo francese della diplomazia estera mettendo a punto, nell'arco di un decennio (1931-1939), un fitto calendario espositivo in collaborazione con ambasciate e istituzioni straniere.³ Tuttavia, allo sviluppo tradizionalmente propagandistico delle esposizioni a carattere nazionale, Dezarrois seppe affiancare una gestione innovativa delle collezioni, facendone un sottile strumento di cittadinanza attiva. Sostenuto dall'élite intellettuale parigina, il conservatore si orientò infatti verso un'apertura all'arte contemporanea più propriamente d'avanguardia forzando, ove possibile, le rigidità del Conseil des Musées Nationaux.

Lo sviluppo di un duplice canale d'azione interessa anche il caso dell'arte italiana che, pur mantenendo proprie peculiarità dettate dall'ingerenza fascista in ambito

¹ 'L'inauguration du Musée des écoles étrangères contemporaines', in: *Revue de l'art ancien et moderne*, LXIII (1933), pp. 24-26.

² Il Musée des écoles étrangères contemporaines fu inaugurato nel 1922 presso l'edificio del Jeu de Paume de Tuileries ma gli fu riconosciuto uno statuto autonomo dal Musée du Luxembourg solo nel 1930. F. Bonnefoy, *Jeu de Paume: histoire*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991.

³ C. Amidon, *La politique artistique française des années trente: étude des expositions en France et à l'étranger*, tesi di dottorato Université Panthéon-Sorbonne, 1993. M. Passini, 'Historical Narratives of the Nation and the Internationalization of Museums: Exhibiting National Art Histories in the Jeu de Paume Museum between the Wars', in: D. Poulot, F. Bodenstein & J.M. Lanzarote Guiral (a cura di), *Great Narratives of the Past. Traditions and Revision in National Museums*, atti del convegno *EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, Paris 29 June - 1 July & 25-26 November 2011, Linköping, Linköping University Electronic press, 2011, pp. 457-466.

artistico-culturale, costituisce un importante riferimento per una più ampia lettura della politica museale attuata da Dezarrois nel corso degli anni Trenta. Allo stato attuale, gli studi sul Musée du Jeu de Paume tendono a focalizzarsi sulle esposizioni più eclatanti senza metterle in relazione con lo sviluppo delle collezioni e, più in generale, con la gestione museale messa a punto da André Dezarrois. Il presente studio, frutto di ricerche condotte presso gli Archives Nationales de France e gli archivi della Bibliothèque Kandinsky del Centre Pompidou, presenta un inquadramento trasversale del caso italiano nell'arco degli anni Trenta. L'articolo si propone infatti di analizzare nella sua complessità l'attitudine del Musée du Jeu de Paume e, più in generale, dei Musées Nationaux nei confronti dell'arte italiana contemporanea. Dall'analisi documentaria emerge un rapporto non sempre lineare e un confronto continuo del *milieu* culturale francese con il panorama artistico italiano che, nonostante l'ingerenza fascista, manteneva un proprio dinamismo a livello estetico e morale. Prendendo atto di uno squilibrio a favore dell'arte ufficiale legata ai canoni estetici del regime, lo studio di carteggi e documenti inediti, integrato da un'approfondita ricerca bibliografica, ha portato a individuare dinamiche complesse che testimoniano dell'instabilità politica dell'epoca. L'episodio più eclatante, costituito dall'esposizione *Art italien des XIX et XX siècles* del 1935,⁴ se collocato all'interno della più ampia attività museale, porta a una maggiore comprensione dei meccanismi messi in atto permettendo a singoli episodi e piccoli spiragli di apertura di acquisire una propria rilevanza.

La scuola italiana nel rinnovato Musée des écoles étrangères contemporaines

In occasione della straordinaria riapertura, il museo proponeva al pubblico una selezione delle collezioni combinando l'ordinamento cronologico a quello per scuole.⁵ La scuola italiana vi era doppiamente rappresentata. Se al piano terra, all'interno di una più ampia selezione dei fondi storici del museo, si trovavano gli esponenti del regionalismo ottocentesco italiano,⁶ al primo piano, dedicato all'arte propriamente contemporanea, era proposta un'immagine più attuale della produzione italiana. Nella sala XIV, avanguardisticamente dedicata all'école de Paris, trovarono spazio cinque ritratti di Modigliani (Fig. 1) che il conservatore aveva richiesto in prestito a privati in modo da colmare temporaneamente le lacune delle collezioni statali. Nonostante all'epoca la figura di Modigliani fosse stata ormai pienamente riconosciuta dalla critica,⁷ l'operazione di Dezarrois fu eclatante poiché segnò il riconoscimento ufficiale dell'artista sulla scena museale parigina. Risale inoltre allo stesso anno l'acquisto da parte del Musée du Jeu de Paume della *Femme au chapeau (Lolotte)* di Modigliani,

⁴ Il caso dell'esposizione *Art italien des XIX et XX siècles* è stato analizzato da Lucia Piccioni, Catherine Fraixe e Laura Iamurri. C. Fraixe, C. Poupault & L. Piccioni, *Vers une Europe latine: acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*, Paris, Ed. INHA, 2014. L. Iamurri, "Après l'art moderne": esposizioni, critici e riviste dalla crisi dei primi anni Trenta alla Esposizione italiana del Jeu de Paume, in: M.T. Caracciolo & C. De Alcoa (a cura di), *Les Cahiers d'histoire de l'art*, 3 (2005), pp. 125-136.

⁵ P. Ladoué, 'Le musée des écoles étrangères contemporaines', in: *Bulletin des Musées de France*, 1 (1933), pp. 10-14.

⁶ Fin da inizio secolo, il Musée du Luxembourg aveva portato a termine diverse acquisizioni riuscendo ad assemblare una collezione che comprendeva opere di importanti esponenti della produzione ottocentesca italiana. Il primo catalogo del Musée du Jeu de Paume redatto dal conservatore Léonce Bénédite nel 1924 mostra come la scuola italiana fosse seconda, in termini numerici, solo a quella americana, inglese e belga. L. Bénédite, *Le Musée du Luxembourg: peintures, pastels, aquarelles et dessins des écoles étrangères*, Paris, H. Laurens, 1924.

⁷ Il riconoscimento di Modigliani a livello internazionale, per quanto criticato e discusso, era stato sancito dalla sala monografica dedicatagli da Vittorio Pica alla Biennale di Venezia del 1922 cui era seguita, in occasione della Biennale del 1930, una più imponente monografica curata da Lionello Venturi.

prima opera dell'artista a entrare nelle collezioni dei Musei Nazionali dando la via a una lenta e faticosa apertura del sistema all'arte indipendente.

Superando le sale dedicate all'école de Paris, nella sala XV il pubblico poteva godere di una significativa raccolta di opere contemporanee italiane facenti parte del dono Frua De Angeli. Effettuata nel 1932, la donazione comprendeva opere preziose che concorrevano ad aggiornare l'immagine dell'arte italiana in senso prettamente ufficiale, inquadrandola nel più ampio ritorno all'ordine europeo.⁸ Vi si ritrovano infatti artisti prossimi a Novecento quali Mario Sironi, Arturo Tosi, Mario Tozzi, Pompeo Borra e Piero Marussig. Accanto a questi figuravano anche artisti in posizione più isolata come Gino Severini, Giorgio de Chirico e Filippo De Pisis. Il dono Frua De Angeli permise di fatto l'istituzione al Jeu de Paume di una nuova *salle italienne* che negli anni seguenti, a seconda delle esigenze museali, fu allestita al piano terra o al primo piano (Fig. 2). La critica salutò con entusiasmo il lascito riferendosi alle opere come a espressioni di *peinture italienne indépendante* e indicando, in questi termini, una rottura con l'estetica ottocentesca più che una presa di posizione rispetto al sistema ufficiale del regime al quale molti degli artisti citati erano invece prossimi. Lo scrittore Antonio Aniante notò infatti come '[l]a peinture devient pour les italiens une tâche lourde de responsabilités où il entre, plus que des droits [...] des devoirs. N'oublions pas que les italiens [...] sont soumis à l'action rapide de la vie nationale'.⁹ L'entrata di un nucleo così nutrito di arte contemporanea italiana nelle collezioni di un museo francese costituiva di per sé un forte simbolo di auspicato avvicinamento tra i due Paesi.

Se la crescita delle collezioni rientrava in un'ottica di sviluppo museale a lungo termine, l'organizzazione di esposizioni costituiva lo strumento cardine di *mise en valeur* dell'arte straniera e, di conseguenza, lo strumento diplomatico per eccellenza.¹⁰ Nella Francia degli anni Trenta, caratterizzata da grande mutevolezza politica e dal rapido succedersi al potere di fazioni diverse, anche gli orientamenti di politica estera risultavano delicati e mutevoli. Se i rapporti del Jeu de Paume con la Germania nazista furono quasi inesistenti, quelli con l'Italia fascista furono più frequenti e distesi, pur restando preponderante il fattore politico.¹¹

La grande esposizione del 1935 non fu la prima occasione di collaborazione franco-italiana, nel 1931 inaugurò infatti nelle sale del Jeu de Paume, ancora in piena fase di ristrutturazione, l'esposizione *La Divine Comédie* di Amos Nattini.¹² Nattini, sull'eco di entusiasmi d'annunziani, si era fatto carico della nobile impresa di illustrare uno a uno i canti del poema dantesco. L'operazione ben si prestava a facili richiami patriottici e a un'implicita esaltazione della *grandeur* italiana, in linea con gli ideali del regime fascista. Dando seguito alla proposta dell'Ambasciatore italiano a Parigi, nella primavera del 1931 approdarono così al Jeu de Paume i 34 acquerelli dedicati alla prima cantica dantesca. Quella parigina costituiva la prima tappa estera di un tour che aveva visto le tavole della Commedia esposte con grande successo di pubblico nelle

⁸ Nel rapporto sull'attività del Musée du Jeu de Paume tra 1932 e 1933 André Dezarrois afferma: 'Un don à signaler est celui de M. Frua De Angeli, citoyen italien qui, en offrant une douzaine de toiles des meilleurs parmi les nouveaux maîtres de son pays a aussi permis de constituer une salle réservée à la jeune peinture italienne'. Archives Nationales de France, Cote 201144795/44.

⁹ A. Aniante, 'Les nouvelles tendances de la peinture italienne', in: *La Liberté*, 24993 (1932), p. 6.

¹⁰ Al Musée du Jeu de Paume le esposizioni si susseguivano a ritmo serrato, lasciando uno spazio limitato alle collezioni e dando l'impressione che queste avessero un ruolo secondario nell'attività museale. Per mettere maggiormente in evidenza lo sviluppo delle collezioni Dezarrois organizzava una volta all'anno, nel mese di dicembre, un'esposizione dedicata alle acquisizioni recenti.

¹¹ Cfr. M. Arnoux, *Les Musées français et la peinture allemande: 1871-1981*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2007.

¹² Musée du Jeu de Paume, *La Divine Comédie. L'enfer de Dante interprété par le peintre Amos Nattini*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, 21 aprile - 10 maggio 1931), Paris, Impr. Lecram, 1931.

principali città italiane in un'operazione mediatica di grande risonanza: 'Ces compositions ont reçu la Bénédiction du Pape Pio XI, l'encouragement de Victor Emmanuel III, le salut de Benito Mussolini'.¹³ L'operazione, sostenuta dal governo francese di centro-destra, aveva una chiara implicazione politica finalizzata a consolidare 'l'amitié franco-italienne'.¹⁴ Lasciando in secondo piano considerazioni più propriamente artistiche, Jean Bruller nota come '[c]ette exposition fut en effet remarquable. D'abord, au point de vue de la politique extérieure: une manifestation comme celle-ci et les dithyrambes qu'elle a causés, ne peuvent être que excellents pour nos rapports avec l'Italie'.¹⁵

Art italien des XIX et XX siècles

A confermare la solidità dei rapporti tra Italia e Francia, a seguito degli Accordi di Roma¹⁶ prese forma un'operazione espositiva eclatante per dimensioni ed eco. Nella primavera del 1935, dopo anni di gestazione,¹⁷ fu realizzato il progetto di una doppia esposizione di arte italiana antica e moderna che avrebbe coinvolto al contempo il *réseau* dei Musées de la Ville de Paris e quello dei Musées Nationaux. Il Petit Palais di Raymond Escholier avrebbe accolto *l'Art italien de Cimabue à Tiepolo*,¹⁸ il Musée du Jeu de Paume, sotto la direzione di Dezarrois, avrebbe ospitato *Art italien des XIX et XX siècles*.

La consacrazione parigina della *grandeur* artistica italiana sottendeva una celebrazione dell'Italia fascista. Come ben illustrato dagli studi di Francis Haskell, gli anni tra le due guerre si caratterizzarono per lo sviluppo di imponenti esposizioni atte a suggellare, attraverso la grandiosità e la continuità degli sviluppi artistici di un popolo, una sua più generale elevatezza morale.¹⁹ L'esposizione di Arte Italiana rientrava pienamente in questo paradigma e, come confermato da Dezarrois, le sale del Jeu de Paume attestavano 'la continuité d'une race et les forces qu'elle avait en réserve pour aborder victorieusement l'époque contemporaine'.²⁰

L'organizzazione dell'esposizione fu affidata ai due musei parigini in collaborazione con il Comitato Italia-Francia,²¹ 'sous les auspices du Sous-sécretariat

¹³ L. Vauxcelles, 'Dante aux Tuileries', in: *Excelsior: Journal illustré quotidien*, 7437 (1931), p. 2.

¹⁴ R.C., 'La "Divine Comédie" vue par Amos Nattini', in: *La Liberté*, 24666 (1931), p. 2.

¹⁵ J. Bruller, 'Amos Nattini au Musée de Tuileries', in: *La quinzaine critique des livres et des revues*, 34 (1931), p. 52.

¹⁶ Gli accordi franco-italiani furono sottoscritti a Roma il 7 gennaio del 1935 da Benito Mussolini e Pierre Laval, Ministro francese degli Affari Esteri.

¹⁷ Nel testo introduttivo al catalogo dell'esposizione André Dezarrois afferma: 'Si l'auteur de ces lignes (Dezarrois) n'a cessé, depuis 1920, de poursuivre les successives directions des Beaux-Arts en Italie et en France, de ses projets, de ses requêtes, dont l'examen traina en longueur, fut tour à tour abandonné puis repris, sans que la politique pendant plus de dix ans, facilitât des négociations qui aboutirent enfin, de par la vertu d'une amitié retrouvée et par l'action de nos grands Ministres et de nos Ambassadeurs, il est trop payé aujourd'hui pour ne pas en ressentir une joie profonde'. Musée du Jeu de Paume, *Art italien des XIX et XX siècles*, catalogo dell'esposizione (Musée du Jeu de Paume, Parigi, maggio-luglio 1935), Paris, Ed. Musées Nationaux, 1935, p. 34.

¹⁸ Petit Palais, *Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo*, catalogo dell'esposizione (Petit Palais, Parigi maggio-luglio 1935), Paris, Petit Palais, 1935.

¹⁹ F. Haskell, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven, Yale University Press, 2000.

²⁰ Musée du Jeu de Paume, *Art italien des XIX et XX siècles*, cit., pp. 32-33.

²¹ Il Comitato Italia-Francia era un'organizzazione fondata con l'intento di favorire l'intesa franco-italiana cui aderirono diversi uomini politici e potenti imprenditori italiani. Il Presidente del Comitato Italia-Francia era Senatore Borletti (Milano, 1880-1939), indicato a catalogo come Presidente del Comitato organizzativo dell'esposizione. Borletti era un esponente di spicco della classe imprenditoriale italiana e monopolizzava in particolare il settore tessile. Nel 1935 era Presidente, tra le altre, della Rinascente e della Mondadori e consigliere del Credito italiano e della Società Edison. Impegnato sul fronte politico e iscritto al Partito Nazionale Fascista dal 1924, Borletti fu nominato senatore nel 1929.

d'État Italien à la Presse e à la Propagande'.²² Il catalogo riporta, uno dopo l'altro, i nomi delle più alte cariche istituzionali dei due Paesi in qualità di membri dei Comitati d'onore. Furono proprio questi a prendere parte alle giornate di inaugurazione seguendo, prima al Petit Palais e poi al Jeu de Paume, il Presidente Lebrun e Giangaleazzo Ciano, sottosegretario di Stato alla Propaganda. A sigillare fastosamente la doppia inaugurazione, si tenne un grande ricevimento al Château di Versailles.

Antonio Maraini, a capo della Commissione per l'arte italiana di Ottocento e Novecento, fu il responsabile della selezione delle opere.²³ Scultore e critico riconosciuto, Maraini, a partire dalla metà degli anni Venti, aveva progressivamente rafforzato la propria adesione al regime ottenendo riconoscimenti e incarichi prestigiosi come quello di Segretario Generale della Biennale d'arte di Venezia. Egli assemblò una commissione eterogenea coinvolgendo personalità di rilievo quali gli storici dell'arte Raffaele Calzini e Alfredo Petrucci, i pittori Felice Carena, Felice Casorati, Mario Tozzi²⁴ e l'architetto Giovanni Ponti. Li guidava l'intento di creare una vasta rassegna della produzione artistica che spaziava dalla pittura alla scultura, includendo anche le arti applicate.

Se a Maraini spettò la parte curatoriale, il contributo francese sembra aver riguardato principalmente la dimensione organizzativa. Fu in particolare Dezarrois, assistito da Rose Valland, a garantire il coordinamento degli invii delle opere sia in apertura che in chiusura di mostra. Inoltre, il conservatore mosse le sue conoscenze in ambito francese per finalizzare alcuni prestiti.

Attorno all'esposizione si sviluppò un imponente apparato commerciale e mediatico. Fu prevista la formula di un biglietto unico per le due sedi in modo da invogliare i visitatori a uscire da un museo e, attraversando la Place de la Concorde, proseguire la visita nell'altro (Fig. 3). L'operazione risultò un successo di pubblico e anche il Jeu de Paume, pur subendo il confronto coi grandi maestri del Rinascimento esposti al Petit Palais, arrivò a toccare la cifra record di 118.000 visitatori in due mesi di apertura al pubblico, con una media di 2.000 visitatori giornalieri. Il catalogo, pensato per accompagnare la visita fornendo notizie sintetiche sugli artisti e un elenco preciso delle opere, fu editato 4 volte per un totale di 6.000 copie, andate vendute nella quasi totalità. I testi istituzionali di Georges Huisman,²⁵ Antonio Maraini e André Dezarrois, oltre ai debiti riferimenti politici, proponevano una lettura della parabola artistica articolata nelle sale. Ai visitatori era inoltre data la possibilità di arricchire la propria esperienza di visita attingendo da un'ampia selezione di volumi monografici riguardanti i diversi artisti, fatti arrivare appositamente dall'Italia con il coinvolgimento della casa editrice Hoepli. Con un intento affine ai *bookshop* contemporanei, furono messi in vendita suggestivi *dépliant* e *cartes postales* permettendo al pubblico di portare a casa immagini di forte impatto visivo.

Un'analisi degli articoli usciti all'epoca sulle riviste di settore mostra quanto la critica francese si tenesse aggiornata sugli sviluppi contemporanei dell'arte italiana, complice il fatto che molti erano gli italiani ad essersi stabiliti a Parigi e quelli che, a

²² Musée du Jeu de Paume, *Art Italien des XIX et XX siècles*, cit., p. 1.

²³ Ugo Ojetti fu invece incaricato di presiedere la Commissione per l'arte antica esposta al Petit Palais.

²⁴ Nel 1929 Mario Tozzi aveva organizzato presso la Galleria Bonaparte di Parigi l'esposizione *Art italien moderne* selezionando 'quelques peintres, sculpteurs et architectes choisis parmi les plus jeunes et les plus combatifs de l'Italie actuelle'. Considerando l'approccio interdisciplinare adottato e gli artisti proposti, l'esposizione costituisce un significativo precedente di quella analizzata in questa sede. Partendo dalle premesse futuriste, Tozzi aveva infatti proposto al pubblico francese una panoramica della produzione italiana contemporanea spaziando da Metafisica e Valori plastici a Novecento. Accanto a questi artisti, avevano trovato spazio 'les italiens de Paris' di cui Tozzi stesso faceva parte. *Art italien moderne*, catalogo dell'esposizione (Galerie Bonaparte, Paris, 30 novembre - 20 dicembre 1929), Parigi, Ed. Bonaparte, 1929.

²⁵ Georges Huisman era Directeur Général des Beaux-Arts.

ogni modo, frequentavano la capitale francese con assiduità. L'attenzione era generalmente rivolta alle grandi occasioni espositive come la Biennale di Venezia, la Quadriennale di Roma e la Triennale di Milano prese a riferimento per valutare il mercato o la riuscita di esposizioni minori. Nel momento in cui l'*art vivant* italiana giunse a Parigi la copertura mediatica fu notevole, investì quotidiani e periodici diventando l'evento cardine della stagione espositiva. A testimonianza della copertura mediatica ricevuta sulla scena francese, nell'agosto 1935, a poche settimane dalla chiusura dell'esposizione, il Comitato Italia-Francia editò un volume che, in un tentativo di narrazione riassuntiva, raccoglieva la rassegna stampa francese più significativa.²⁶ Vi si ritrovano assemblati gli articoli redatti dai conservatori quali Raymond Escholier, André Dezarrois, Rose Valland e dai critici più in voga.

In vista dell'arrivo di centinaia di casse, le collezioni permanenti del Jeu de Paume furono ricoverate nei depositi destinando così per intero gli spazi espositivi a una rappresentazione il più ricca e completa possibile dello sviluppo artistico italiano tra Ottocento e Novecento. Se per l'esposizione al Petit Palais si trattava di mettere a punto un'operazione storico-artistica che valorizzasse il mirabile snodarsi dell'arte italiana nel corso dei secoli, la Commissione presieduta da Maraini doveva proporre una lettura convincente dell'evoluzione artistica italiana degli ultimi 150 anni. L'esposizione costituiva di fatto l'occasione per creare una narrativa *ad hoc*, operando tagli e selezioni e dando una precisa immagine dell'arte e dello spirito italiano. Il Neoclassicismo canoviano fu preso come punto di partenza, articolando poi i regionalismi ottocenteschi per approdare a una rinascita artistica tutta contemporanea, culminante in un ritorno alla *Paix romaine*. Le tele e le sculture neoclassiche di Appiani, Canova e Landi esposte nell'atrio fungevano idealmente da sala cerniera con l'esposizione del Petit Palais che si spingeva fino al vedutismo di Guardi e Canaletto e alle sofisticate composizioni pittoriche del Tiepolo.

Il resto del piano ben trasponessa a livello di *accrochage* l'operazione di rilettura dei regionalismi ottocenteschi su cui, in quegli anni, stavano lavorando diversi storici dell'arte. Tra questi, Roberto Papini, Direttore della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma faceva parte della Commissione istituita da Maraini. Il critico Waldemar George, nel suo contributo sul numero monografico di *Renaissance*, riporta: 'Antonio Maraini [...] s'est attaché tout particulièrement à mettre en valeur l'urbanité et la couleur locale d'un art qui, faisant table rase du grand goût, a su être humble, raisonnable et intime, traduire les apparences fuyantes et scruter les visages'.²⁷ Alla scuola napoletana, variamente rappresentata da Toma, Gemitto e Mancini, seguivano i macchiaioli toscani, la scapigliatura lombarda di Ranzoni, Cremona e Grandi, i veneziani Zandomeneghi e Favretto, per finire con una sala interamente dedicata al divisionismo impregnato di simbolismo di Segantini, Previati e Pellizza da Volpedo. Per quanto puntuale e funzionale a spiegare gli sviluppi ottocenteschi, la selezione del piano terra sembra essere stata meno apprezzata dal pubblico che l'imponente rassegna contemporanea del primo piano, riporta infatti Maraini: 'La maggiore ampiezza di visione e il nuovo coraggio di ricerche degli artisti di queste ultime generazioni hanno una portata più universale come affermazione nazionale del quieto regionalismo di un tempo. L'Italia del fascismo ha ben altro respiro dell'Italia del Risorgimento. E ben altri orizzonti'.²⁸

Le opere esposte al primo piano costituivano idealmente 'les témoignages d'un Art nouveau dans lequel l'âme italienne retrouve une grande partie de ses qualités',²⁹

²⁶ Comitato Italia-Francia (a cura di), *La mostra d'arte italiana dell'800 e 900 al Jeu de Paume nella stampa francese*, Roma, Comitato Italia-Francia, 1935.

²⁷ Ivi, pp. 40-53.

²⁸ Ivi, p. 1.

²⁹ Ivi, pp. 38-40.

nel solco dei grandi maestri, da Cimabue in avanti. Ne erano un anticipo, ancora al piano terra, prospicienti lo scalone d'onore, i due imponenti busti di Mussolini e del Re scolpiti da Adolfo Wildt e la retorica *Marcia su Roma* di Primo Conti. Lo scalone d'onore conduceva il visitatore a un'ampia parete monografica dedicata ad Armando Spadini, scelto per aprire la sezione contemporanea (Fig. 4).³⁰ Nella stessa sala, consacrata agli iniziatori del modernismo italiano vissuti a cavallo tra i due secoli, la Commissione predispose suggestive pareti monografiche dedicate a Amedeo Modigliani, Umberto Boccioni e Enrico Prampolini, integrate da sculture di Adolfo Wildt e Libero Andreotti. L'*accrochage* delle sale seguenti raccontava di quel ritorno all'antico, di quella riscoperta della romanità perduta che, rielaborata da ciascun artista secondo la propria sensibilità, era sfociata in una pluralità di soluzioni compositive e formali. L'allestimento, di grande impatto, favoriva il confronto tra gli echi monumentali di Novecento, le composizioni di derivazione metafisica, i richiami al classico degli italiani di Parigi quali Mario Tozzi e Massimo Campigli e la sensibilità di artisti in posizione più isolata come Fausto Pirandello e Felice Carena (Figg. 5, 6). Gli sviluppi della scultura contemporanea non lasciarono indifferenti la critica che, affascinata dalle sculture di Arturo Dazzi, Marino Marini e Arturo Martini ne evocò il richiamo a un certo primitivismo etrusco.

L'esposizione si rivelò essere un'ottima occasione per movimentare opere di grande valore, particolarmente rappresentative. L'ampio *réseau* di prestiti attivato vide coinvolti i principali musei italiani tra cui spiccano, per rilevanza numerica, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, la Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia e le Gallerie d'Arte Moderna di Milano, Torino e Firenze, istituzioni che ancora oggi giocano un ruolo centrale nella musealizzazione dell'arte di Ottocento e primo Novecento. L'esposizione diede inoltre modo a Maraini di sollecitare la propria rete di conoscenze richiedendo prestiti a importanti collezionisti privati e rafforzando i rapporti con essi attraverso la valorizzazione delle opere loro appartenenti. Furono mosse opere capitali, mai uscite prima dall'Italia, rendendole accessibili a un pubblico internazionale e consolidandone il riconoscimento della critica. Risulta suggestiva, ad esempio, l'idea che i *Fasti Napoleonici* di Andrea Appiani, conservati presso il Palazzo Reale di Milano, siano stati esposti al Jeu de Paume prima di andare definitivamente persi, qualche anno dopo, sotto i bombardamenti della II Guerra Mondiale. L'apporto delle collezioni francesi, seppur meno rilevante da un punto di vista quantitativo, risulta significativo in quanto specchio del mercato di una certa arte italiana in Francia. Furono infatti prestate le opere dei soli artisti che avevano avuto un riconoscimento sulla scena francese come, ad esempio, Giorgio De Chirico e Mario Tozzi. In particolare, le undici tele esposte di Modigliani appartenevano esclusivamente a collezionisti francesi. Dezarrois si adoperò per richiederle in prestito e riuscì inoltre a organizzare l'eccezionale prestito del *Nu couché* appartenente al mercante Seligman che lo fece arrivare direttamente da New York.³¹

Nonostante l'investimento di Dezarrois nell'organizzazione, sorprende l'esiguità del nucleo di opere esposte facenti parte delle collezioni del Jeu de Paume. L'esposizione poteva infatti essere una buona occasione per giocare sull'integrazione delle collezioni tramite prestiti temporanei ma non fu pienamente sfruttata in questi termini. Ad esempio, di Angelo Morbelli fu esposta solo un'opera minore quando nelle

³⁰ La rilevanza data a Spadini viene spiegata a catalogo: 'son œuvre [...] est considérée par la jeune Ecole italienne comme un modèle de spontanéité et d'équilibre, de la plus pure tradition nationale'. Musée du Jeu de Paume, *Art Italien des XIX et XX siècles*, cit., p. 110. Il noto critico Claude Roger-Marx non perse l'occasione per puntualizzare: 'L'élégance de Spadini lui vaut un panneau d'honneur où méritait de régner Modigliani'. Comitato Italia-Francia (a cura di), *La mostra d'arte italiana*, cit., pp. 37-38.

³¹ Archives Nationales de France, Cote 20150042/7, senza data: documentazione relativa alla spedizione del *Nu couché* di Modigliani della collezione Seligman da New York.

réerves del Jeu de Paume era conservato il ben più suggestivo *Giorno di festa al Pio Albergo Trivulzio*. Nella stessa ottica, Massimo Campigli, particolarmente apprezzato in Francia, avrebbe potuto essere più ampiamente rappresentato esponendo anche la bella tela facente parte del dono Frua De Angeli. Tra i grandi assenti per i quali idealmente si sarebbero potute selezionare le opere dalle *réerves*, figurano anche Osvaldo Licini, di cui era entrato in collezione un *Paysage italien* nel 1934³² e Giuseppe Capogrossi, di cui il conte di Sarmiento aveva donato l'*Annunciazione*. Pur non avendo reperito documenti che lo attestino, probabilmente la loro assenza in questa occasione dalle *cimaises* del Jeu de Paume fu conseguenza del progressivo orientamento dei due artisti verso soluzioni formali e posizioni politiche poco affini al regime fascista. La mancata rappresentazione al Jeu de Paume della Scuola Romana, a eccezione di Corrado Cagli, non fu tuttavia notata dalla critica francese a eccezione, non a caso, di Waldemar George.³³

Nel guardare alle lacune espositive viene spontaneo interrogarsi sul ruolo del tutto secondario che giocò il Futurismo all'interno dell'esposizione. La spiegazione va ancora una volta ricercata in quel ritorno alla classicità esemplarmente veicolato da Novecento. Valorizzare e mettere in mostra i futuristi che avevano fatto del rifiuto del passatismo uno dei perni del loro manifesto, avrebbe fatto perdere coerenza alla narrazione ideata. La problematica viene centrata da Camille Mauclair il cui intervento è riproposto anche nella rassegna stampa edita dal Comitato Italia-Francia: 'La puissante volonté d'union sociale du Duce, excluant les éléments de désordre anarchique et rappelant la dignité romaine, rallia les jeunes artistes à un clair idéal. Au futurisme chimérique et discord, bientôt démodé, succéda le "novecentisme" qui rechercha un néo-classicisme purement italien'.³⁴ Fermandosi a considerare gli esponenti principali del movimento, mancavano all'appello figure centrali quali Giacomo Balla, Luigi Russolo, Antonio Sant'Elia, Fortunato Depero e Gerardo Dottori. La potenza espressiva di Boccioni fu presentata attraverso un nucleo ridotto ma significativo che comprendeva opere capitali come *La città che sale* e *Forme uniche nella continuità dello spazio*. Di Prampolini fu proposta una selezione curiosa che mostrava le declinazioni "cosmiche" del suo futurismo e gli avvicinamenti a un certo linguaggio non figurativo. Le ricerche cubo-futuriste di Gino Severini furono completamente tralasciate proponendo opere di sapore novecentista come *La mère et la fille*, la stessa operazione selettiva fu fatta nel presentare l'evoluzione artistica di Carlo Carrà. Come sottolineato da Caterina Toschi, se al Jeu de Paume lo spazio riservato al Futurismo fu angusto, nell'aprile dello stesso anno, proprio a Parigi aveva avuto luogo l'esposizione *Les futuristes italiens à Paris*.³⁵ Presso la Galerie Bernheim Jeune erano state assemblate 140 opere futuriste permettendo al pubblico parigino di conoscere a fondo il fenomeno nelle sue diverse declinazioni. La dimensione indipendente permetteva dunque indagini che un contesto ufficiale quale il Jeu de Paume doveva invece frenare, asservendo la primaria funzione diplomatica.

Nel corso degli anni Trenta Dezarrois si trovò infatti a più riprese a dover mediare tra l'aspirazione a fare del museo un baluardo dell'arte contemporanea e le imposizioni di natura politico-diplomatica del Conseil des Musées Nationaux. Il suo muoversi tra equilibri precari traspare principalmente dai carteggi di natura privata

³² La donazione del *Paysage italien* di Osvaldo Licini costituiva un'appendice del Dono Frua De Angeli.

³³ Nel 1933 il Conte Emanuele di Sarmiento aveva organizzato presso la Galerie Jacques Bonjean di Parigi un'esposizione dedicata a Corrado Cagli, Giuseppe Capogrossi, Ezio Sclavi ed Emanuele Cavalli. In questa occasione, i quattro artisti furono raggruppati dal critico Waldemar George sotto l'etichetta di École Romaine - Scuola Romana. A seguito dell'esposizione il Conte di Sarmiento donò al Musée du Jeu de Paume l'*Annunciazione* di Giuseppe Capogrossi.

³⁴ Comitato Italia-Francia (a cura di), *La mostra d'arte italiana*, cit., pp. 58-61.

³⁵ C. Toschi, 'La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte futurista: un problema estetico e politico', in: *Semicerchio*, 42 (2010/1) "Altri Futurismi", pp. 52-55.

conservati presso gli Archives Nationales de France che ne documentano il confronto con i vertici del Conseil des Musées Nationaux e con il Ministero dell'Education Nationale. Pochi mesi prima di *Art italien des XIX et XX siècles*, era stata indirizzata al Jeu de Paume la proposta, veicolata dal Ministre de l'Education Nationale e dal Département des Affaires étrangères, di allestire un'esposizione monografica dedicata a Romano Dazzi, artista minore nel panorama italiano, autore di alcune delle decorazioni del Forum Mussolini. L'esposizione, proposta proprio nei giorni di sottoscrizione del trattato Mussolini-Laval a Roma, fu presentata dal Ministro come 'une heureuse manifestation de la sympathie intellectuelle franco-italienne'.³⁶ I carteggi conservati presso gli Archives Nationales mostrano come il Direttore dei Musées Nationaux Henri Verne, consultatosi con Dezarrois, finì per rispondere negativamente alla proposta avanzata dall'Ambasciatore: considerando l'imminente esposizione d'arte italiana e il ruolo secondario dell'artista non sarebbe infatti stato possibile trovare spazio nel calendario del museo nonostante l'esplicita richiesta degli Affari Esteri.

Alla chiusura dell'esposizione *Art italien des XIX et XX siècles* seguì, secondo una prassi consolidata, una significativa campagna di acquisizioni e donazioni atta a sancire la positiva collaborazione tra le due Nazioni. Delle 56 opere acquisite nel corso del 1935, circa la metà erano ascrivibili alla scuola italiana. Tra queste spiccava la donazione finalizzata da Senatore Borletti, presidente del Comitato Italia-Francia, che segnò un ampliamento significativo delle collezioni del museo.³⁷ Tralasciando completamente la produzione ottocentesca, la donazione presentava un'evidente funzione celebrativa veicolata, in particolare, dal ritratto di Senatore Borletti realizzato dallo scultore La Monaca. Pur non presentando alcun interesse dal punto di vista artistico, le ragioni dell'accettazione del dono traspasano da un carteggio di Dezarrois: 'Je connais le sculpteur Monaca et je n'avais pas cru, jusqu'ici, devoir vous proposer l'acquisition d'une œuvre de lui [...] mais s'il s'agit de faire figurer au Musée le buste de ce grand ami de la France qu'est le Sénateur Borletti, la question est tout autre'.³⁸ Per quanto permettevano le finanze messe a disposizione dal Conseil des Musées Nationaux, anche il Jeu de Paume investì su alcune opere. In particolare, si acquisirono una *Natura morta* di Arturo Tosi e *La mère et la fille* di Gino Severini.³⁹ Tra le tre sculture spicca il *San Giorgio* di Maraini, seconda fusione di un bronzo appartenente alla collezione di Mussolini. Lontana dai gusti di Dezarrois per la forte componente retorica e i pesanti richiami alla tradizione scultorea italiana, l'acquisizione dell'opera voleva essere un omaggio e un ringraziamento al suo autore nonché coordinatore della grande macchina espositiva. Proprio per questo Henri Verne si riservò di accettare la proposta di Dezarrois di acquistare il *San Giorgio* solo dopo aver verificato l'impatto positivo dell'esposizione di arte italiana sulle finanze e sull'immagine del museo.⁴⁰

³⁶ Archives Nationales de France, Cote 20144795/46, 8 gennaio 1935: Il Ministre de l'Education Nationale scrive a Henri Verne, Directeur des Musées Nationaux.

³⁷ Senatore Borletti donò opere di Luigi Bartolini, Anselmo Bucci, Celestino Celestini, Gisberto Ceracchini, Primo Conti, Francesco De Rochi, Ferruccio Ferrazzi, Francesco La Monaca, Marino Marini, Fabio Mauroner, Francesco Messina, Pietro Marussig, Giuseppe Montanari, Cipriano Efisio Oppo, Gianfilippo Usellini, Gianni Vagnetti, Mario Vellani.

³⁸ Archives Nationales de France, Cote 20144795/45, 24 ottobre 1935: André Dezarrois scrive a Georges Huisman.

³⁹ Sia Tosi che Severini erano già rappresentati nelle collezioni del museo grazie al dono Frua De Angeli.

⁴⁰ Archives Nationales de France, Cote 20144795/45, 24 agosto 1935: Henri Verne scrive ad Andre Dezarrois.

Nuove direzioni nella Francia del Front Populaire

La grande solidità dei rapporti diplomatici tra Francia e Italia che era sottesa all'esposizione del 1935 si dimostrò in realtà essere fragile ed effimera. Nel luglio dello stesso anno, a poche settimane dalla chiusura dell'esposizione, il susseguirsi di proteste e manifestazioni fece entrare in crisi il governo francese di centro-destra portando all'affermarsi di una coalizione di sinistra e, successivamente, alla vittoria del Front Populaire sotto la presidenza di Léon Blum. La svolta a sinistra e l'esplicito sostegno del Ministre de l'Education Nationale Jean Zay a forme di arte indipendente consentirono a Dezarrois nuovi margini d'azione. Se la primavera del 1935 era stata all'insegna dell'arte italiana, tra 1936 e 1937 fu la volta dell'arte spagnola e catalana in una generale mobilitazione di forze intellettuali nei confronti della guerra civile spagnola. Il Musée du Jeu de Paume si investì infatti nell'organizzazione di *Art espagnol contemporain* e, l'anno successivo, di *Art catalan du X au XV siècles*.⁴¹

Proseguendo quanto intrapreso con difficoltà negli anni precedenti, tra 1936 e 1939 Dezarrois finalizzò importanti acquisizioni orientando lo sviluppo delle collezioni verso l'*art indépendant*. Fine uomo di cultura in contatto con l'élite intellettuale parigina e con i protagonisti della scena artistica indipendente, trovò nella politica culturale del Front Populaire un sostegno solido e ufficiale. Oltre a perseguire il suo interesse per l'école de Paris, Dezarrois si orientò verso il surrealismo e le diverse declinazioni dell'astrattismo. L'inventario del museo riporta, tra gli altri, i nomi di Wassily Kandinsky, Paul Klee, Rudolf Bauer, František Kupka e Frida Kahlo; i suoi carteggi lasciano trasparire una profonda gratitudine per il sostegno dato da Georges Huisman alla sua politica museale.⁴²

In questi anni di fermento, tuttavia, quello italiano restò un caso a sé stante per gli stretti rapporti sviluppati nella prima metà del decennio con l'Italia fascista in termini di acquisizioni ed esposizioni realizzate. Nonostante la svolta a sinistra, infatti, nei confronti della scuola italiana permase una certa difficoltà a svincolarsi dai canoni estetici dell'*art italien* proposti nel 1935. In Dezarrois non mancava l'interesse per l'arte italiana contemporanea e, idealmente, per le sue declinazioni più avanguardistiche ma finirono spesso per prevalere i condizionamenti storici. Certamente, non va dimenticata la valorizzazione della figura di Modigliani in occasione della riapertura del museo nel 1932 che vide la partecipazione di alcuni collezionisti francesi coinvolti da Dezarrois in una più ampia operazione di lancio e istituzionalizzazione dell'école de Paris sulla scena museale francese. Inoltre, la donazione del Conte Emanuele di Sarmiento dell'anno successivo va letta come segno della capacità del conservatore di orientare forme di mecenatismo illuminato a favore del Jeu de Paume. Come anticipato, il Conte di Sarmiento alla chiusura de *l'Exposition des Peintres Romains Capogrossi, Cavalli, Cagli, Sclavi* donò al museo l'*Annunciazione* di Capogrossi, prezioso esemplare delle ricerche dell'artista prima dell'approdo, nel secondo dopoguerra, alla fase segnica.

Alcuni documenti conservati negli Archives Nationales de France lasciano trasparire l'acume del conservatore, il suo spirito di iniziativa e la costante attenzione tanto alle grandi occasioni internazionali⁴³ che ai veloci sviluppi del mercato parigino.

⁴¹ Musée du Jeu de Paume, *Art espagnol contemporain*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, febbraio-marzo 1936), Paris, E. Baudelot, 1936.

Musée du Jeu de Paume, *L'art catalan du Xe au XVe siècles*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, marzo-aprile 1937), Paris, Impr. Mourlot, 1937.

⁴² Archives Nationales de France, Cote F214773, 6 aprile 1936, André Dezarrois scrive a Georges Huisman, Directeur Général des Beaux-Arts: 'Je n'oublie pas que je dois à votre arrivée à la Direction Générale des Beaux-Arts l'acquisition d'œuvres qui sans vous ne seraient pas encore entrées dans nos collections'.

⁴³ Ad esempio, un carteggio del 1936 fa riferimento a due opere di Carlo Carrà e Ferruccio Ferrazzi esposte alla Biennale di Venezia che Dezarrois propose di scambiare con due opere dei medesimi autori già presenti in collezione, fu così che entrò in collezione il *Ponte Caricatore a Forte dei Marmi* di Carlo Carrà.

In un interessante carteggio del febbraio 1937 con il Directeur Général des Beaux-Arts, Dezarrois propose, tra gli altri, l'acquisto di un'opera di De Chirico:

À la Galerie Le Niveau, Boulevard Montparnasse, le Directeur vous a montré une œuvre du peintre italien De Chirico. Le portrait de l'artiste dans un intérieur avec sa femme et un chien, dont il demande, pour nous, 1500 francs. Vous avez pu juger qu'il s'agit là d'une toile tout à fait charmante, qui viendrait représenter d'une manière fort heureuse, dans nos séries italiennes, ce peintre fort connu.⁴⁴

Sembra che la proposta di acquisizione sia stata accolta favorevolmente e un documento dell'aprile 1937 cita *Le portrait de l'artiste* di De Chirico tra le opere 'attribuées à titre de dépôt au Musée National du Jeu de Paume'.⁴⁵

Pochi mesi dopo, nel maggio 1937, avrebbe inaugurato a Parigi l'Exposition Universelle, grande vetrina artistica internazionale, che, tuttavia, Dezarrois riuscì a sfruttare solo parzialmente a causa delle risorse economiche limitate. Nel rapporto inviato nel dicembre del 1937 a Huisman, la problematica traspare chiaramente: i prezzi erano cresciuti in fretta facendo svanire la possibilità di portare a casa i pezzi di maggiore interesse. Gli unici acquisti andati a buon fine riguardavano la scuola italiana, grazie ad accordi vantaggiosi che fu possibile stipulare con Maraini. Le opere italiane selezionate in questa occasione andavano idealmente a completare le acquisizioni del 1935.⁴⁶

I mesi dell'Exposition Universelle furono gratificanti e fruttuosi per Dezarrois da un altro punto di vista. Sostenuto da un Comité d'action d'eccellenza il conservatore diede vita, nel giro di pochi mesi, all'esposizione *Origines et développement de l'art international indépendant*, evento di spicco nel calendario del museo in quanto svincolato da istituzioni esterne e avente carattere sovranazionale.⁴⁷ La mostra si proponeva di offrire al pubblico una chiave di lettura degli sviluppi della scena artistica contemporanea da Cézanne in avanti arrivando fino al surrealismo e al non figurativo. Le opere esposte appartenevano in maggioranza a collezioni private, risultando lo specchio del gusto di una generazione di collezionisti. L'esposizione costituì un'importante occasione per assemblare in un contesto istituzionale un'inedita rassegna d'*art indépendant* sulla base di una precisa operazione storico-critica. In linea con l'approccio scelto, anche l'arte italiana contemporanea venne mostrata in alcuni suoi sviluppi meno ufficiali, lontani dall'ingombrante ritorno all'ordine.

I nomi italiani riportati a catalogo sono cinque, di questi Gino Severini, Umberto Boccioni, Enrico Prampolini e Giorgio De Chirico erano stati selezionati anche in occasione di *Art italien des XIX et XX siècles*. L'approccio curatoriale differente si coglie se, andando oltre la mera lista di nomi, si guarda al tipo di opere selezionate.⁴⁸

Archives Nationales de France, Cote F214773, 8 giugno 1936: Lettera di André Dezarrois al Directeur Général des Beaux-Arts Georges Huisman.

⁴⁴ Nello stesso carteggio Dezarrois fa riferimento all'acquisto di una *Maternità* di Pino della Selva, artista italiano ma parigino d'adozione, che al tempo stava conoscendo un discreto successo sulla scena francese. Archives Nationales de France, Cote F214773, 24 febbraio 1937: André Dezarrois scrive a Georges Huisman.

⁴⁵ Archives Nationales de France, Cote F214773, 8 aprile 1937: Arrêté del Ministre de l'Education Nationale. Nonostante i carteggi reperiti agli Archivi, la storia collezionistica dell'opera resta lacunosa e incerta poiché questa non compare né nell'inventario storico del museo né nelle collezioni attuali del Musée National d'Art Moderne.

⁴⁶ Dezarrois riporta: 'Les artistes italiens, grâce aux négociations entreprises avec M. Maraini, ont été plus conciliants'. In questa occasione furono acquisite opere di Felice Casorati, Felice Carena, Gianfilippo Usellini e Marino Marini. Archives Nationales de France, Cote F214773, 20 dicembre 1937: André Dezarrois scrive a Georges Huisman.

⁴⁷ Musée du Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, luglio - ottobre 1937), Paris, Impr. Moderne, 1937.

⁴⁸ Il processo di selezione delle opere risulta significativo ma nel considerarne l'intenzionalità e il peso bisogna tenere presente che spesso ai singoli artisti o collezionisti non fu richiesta in prestito un'opera

Particolarmente indicativo è il caso di Gino Severini di cui in questa occasione fu esposto *Tango* (1913), esemplificativo della fase cubo-futurista dell'artista e lontano da quell'orientamento novecentista su cui aveva puntato Maraini nel 1935 presentando opere come *La mère et la fille*. Nonostante sia riportata a catalogo e testimoni di un interesse per l'artista, la presenza della non meglio identificata *Composition* di Boccioni al Jeu de Paume resta incerta poiché non citata né nelle liste assicurative né nei numerosi carteggi legati alle richieste di prestito.

A Giorgio De Chirico, tra i più in vista degli *Italiens de Paris*, fu dedicata una suggestiva parete monografica selezionando otto opere realizzate tra 1913 e 1917, pienamente appartenenti al periodo metafisico (Fig. 7). Considerando la totalità di 177 opere esposte, la rilevanza data alla figura di De Chirico risulta significativa, solo a Pablo Picasso e a Paul Klee fu riservata una copertura maggiore.

In linea con quanto esposto nel 1935, fu proposta al pubblico una *Composition* di Enrico Prampolini esemplificativa delle ricerche non figurative dell'artista. Lo stesso Prampolini fu incaricato della selezione: 'Je vous prie de bien vouloir nous confier un de vos tableaux les plus récents et les plus caractéristiques pour l'exposition'.⁴⁹ Le due tele segnalate a Dezarrois, appartenenti alla collezione parigina di Arthur Cappa, erano datate 1928 e 1932 e testimoniavano dunque, come richiesto, la fase più attuale delle sue ricerche.⁵⁰ Stupisce, infine, leggere a catalogo il nome di Alberto Magnelli, italiano ma parigino d'adozione, approdato da tempo all'astrattismo. Magnelli all'epoca era del tutto inedito sulla scena museale francese e ricevette infatti, in questa occasione, un primo riconoscimento ufficiale.⁵¹

La ridotta presenza della scuola italiana e, in particolare, di quel movimento futurista tanto sacrificato nell'esposizione del 1935, non passò inosservata all'epoca. Tuttavia, gli studi condotti portano a imputare questa lacuna non tanto a una mancanza di interesse da parte del Comité d'action ma a limitazioni di tipo economico-organizzativo. I *Cahiers d'art* diretti da Christian Zervos, braccio destro di Dezarrois nell'organizzazione dell'esposizione, forniscono una giustificazione: 'Faute de crédits nécessaires pour le transport de ces tableaux [de Van Gogh] M. Dezarrois a dû renoncer à les faire venir à Paris comme il avait déjà renoncé de faire venir des tableaux futuristes ou constructivistes d'Italie et d'URSS'.⁵² Anche i carteggi conservati agli Archives Nationales sembrano confermare questa problematica. Dezarrois si scusò infatti privatamente con Severini: 'Je regrette infiniment de vous dire que il n'est pas possible d'assurer les frais de transport de Rome à Paris et retour de votre toile ainsi que des toiles de Boccioni et Carrà'.⁵³ L'interesse del conservatore per il futurismo sembra dunque essere stato più consistente di quello che traspare dalla selezione definitiva delle opere in mostra.

specifica ma furono date indicazioni più generiche relative a un certo periodo artistico, lasciando dunque molta discrezionalità ai prestatori.

⁴⁹ Archives Nationales de France, Cote 20144707/95, 9 luglio 1937: richiesta di prestito di André Dezarrois a Enrico Prampolini.

⁵⁰ Archives Nationales de France, Cote 20144707/95, luglio 1937: Enrico Prampolini scrive a André Dezarrois. Le due tele indicate dal carteggio sono: *Simultanéité cosmique* (1928) e *Métamorphose aérodynamique* (1932). Il catalogo dell'esposizione cita una sola opera di Prampolini col titolo generico *Composition*, i documenti non permettono di ricostruire quale delle due fu effettivamente esposta.

⁵¹ Lo studio dei documenti conservati agli Archives Nationales de France ha riconfermato un interesse per la produzione non figurativa di cui Magnelli era al tempo uno dei massimi interpreti sulla scena parigina. Anche a Magnelli fu data la possibilità di selezionare all'interno della sua produzione 'soit une toile ancienne et une récente, soit deux toiles récentes. Archives Nationales de France, Cote 20144707/95, 9 luglio 1937: richiesta di prestito di André Dezarrois ad Alberto Magnelli.

⁵² 'Origines et développement de l'art international indépendant', in: *Cahiers d'art*, 4-5 (1937), pp.161-163.

⁵³ Archives Nationales de France, Cote 20144707/95, 16 luglio 1937: Lettera di André Dezarrois a Gino Severini.

Origines et développement de l'art international indépendant non lasciò indifferente la critica italiana più illuminata. Carlo Belli, nel suggestivo rapporto del suo viaggio a Parigi in occasione dell'Esposizione Universale, analizza nel dettaglio l'esposizione precisando, a proposito degli italiani: 'Tutti ci sembrano mal rappresentati, come del resto Severini, Carrà, Casorati ecc., che sono al piano inferiore'.⁵⁴ Dezarrois aveva infatti scelto di dedicare all'esposizione il primo piano del museo e di non includervi le opere delle collezioni, esposte al piano terra, perdendo l'occasione di collocarle all'interno di un'ampia riflessione teorica sulla scena artistica internazionale. Il gusto più ufficiale veicolato dalle opere italiane entrate in collezione nel corso del decennio fu così, in un certo senso, isolato, escluso dalla lettura della scena artistica contemporanea proposta al primo piano.

L'esposizione al Jeu de Paume presentava squilibri e lacune che furono puntualmente sottolineati. Nell'agosto 1937, a pochi giorni dall'inaugurazione, fu indirizzata al Presidente del Consiglio dei Ministri una *lettre ouverte* firmata da 54 tra artisti e intellettuali.⁵⁵ I segnatari vi criticavano in primo luogo l'eccessiva presenza di artisti francesi a scapito del carattere internazionale dell'esposizione e proponevano, inoltre, una lista di artisti che avrebbero dovuto trovare riconoscimento al Jeu de Paume. Per la scuola italiana furono indicati: Boccioni, Russolo, Carrà, Balla, Soffici. La selezione proposta, se da un lato riconferma la portata internazionale del Futurismo e il suo particolare rapporto con il contesto parigino, dall'altro mostra quanto anche i grandi intellettuali segnatari della *lettre* avessero una conoscenza limitata degli sviluppi che l'*art indépendant* italiana stava prendendo all'epoca.

Non vi fu tempo di verificare quali direzioni avrebbe preso la politica museale di Dezarrois in merito a quegli artisti italiani che negli anni a ridosso del conflitto mondiale, fino alla Liberazione, fecero della propria arte una ricercata forma di opposizione al regime. Le attività del Jeu de Paume subirono infatti una prima battuta d'arresto a causa delle crescenti tensioni internazionali nel settembre 1938 e si interruppero definitivamente nel settembre dell'anno successivo quando si dovette procedere alla messa in sicurezza delle collezioni.

Pur mancando la possibilità di un riscontro relativo agli anni della II Guerra Mondiale e dell'occupazione tedesca, se messi in prospettiva e colti all'interno della grande macchina museale i singoli episodi che definirono i rapporti tra Italia e Francia nel corso degli anni Trenta si arricchiscono di un senso più ampio, mostrando quante forme possa assumere la diplomazia e di quali strumenti possa avvalersi. L'acuta direzione delle attività del Musée des écoles étrangères contemporaines da parte di André Dezarrois portò all'attivazione di un *réseau* di rapporti estremamente diversificato che, se non poté esimersi dall'esercizio diplomatico-propagandistico, seppe anche individuare vie alternative e ampliare lo sguardo, per quanto possibile, all'*art indépendant*.

⁵⁴ C. Belli, *Parigi 1937*, Roma, Edizioni della Cometa, 1980, p. 31.

⁵⁵ Archives Nationales, Cote 20144707/95, 7 agosto 1937: lettre ouverte indirizzata al Presidente del Consiglio dei Ministri.

Parole chiave

diplomazia, Jeu de Paume, arte contemporanea, fascismo, Dezarrois

Costanza Ballardini frequenta la Scuola di specializzazione in Beni storico-artistici (III livello) presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

Ha conseguito la Laurea specialistica in Storia dell'Arte presso l'Università Ca' Foscari di Venezia con una tesi in museologia riguardante la politica espositiva del Musée del Jeu de Paume tra 1931 e 1939.

Attualmente lavora presso la Galerie Karsten Greve di Parigi. Precedentemente, ha collaborato con l'Archivio Emilio Isgrò, è stata assistente al conservatore presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano e ha collaborato con l'Atelier Xavier Veilhan a Parigi nell'ambito del progetto *Studio Venezia* per la 57 Biennale di Venezia.

Via Guerrini 3

20133 Milano (Italia)

costanza.ballardini@gmail.com

Summary

Art and Diplomacy: The Case of Italian Art at the Jeu de Paume Museum in the 1930s

The Jeu de Paume Museum in Paris, being the Musée des écoles étrangères contemporaines, was a cultural institution with a pivotal role in the development of diplomatic relations between France and the other nations in the 1930s. Considering and highlighting the importance of the Jeu de Paume Museum, the study aims to offer a wider perspective on the museum activities under the direction of the enlightened curator André Dezarrois, considering both the collection management and the exhibition policy. The essay is based on a documentary research mainly conducted at the Archives Nationales de France and the Kandinsky Library (Centre Georges Pompidou), combined with a broad bibliographic research. The article focuses especially on the attitude toward Italian contemporary art and its political meanings, thus outlining a complex network of events and relations in order to integrate the studies developed so far. The essay strives to go beyond a simple analysis of the major exhibition *Art italien des XIX et XX siècles*, which was strongly supported by the fascist regime, highlighting the interconnections between the mentioned event, donations and acquisitions, institutional relations, and smaller, but still meaningful, exhibitions. Furthermore, the scope of the research was widened in order to consider the influence of French cultural and political forces on the managerial attitude displayed at the Jeu de Paume Museum toward Italian art.



Fig. 1 Vista della sala XIV, parete monografica dedicata ad Amedeo Modigliani nell'ambito dell'esposizione dedicata all'École de Paris presso il Musée du Jeu de Paume. Parigi, 1932, Archives Nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, Cote 20144707/287



Fig. 2 Vista della sala dell'école italienne, Musée du Jeu de Paume. Parigi, s.d., Archives Nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, Cote 20144707/287

Billet d'ensemble 12 francs
Visite au petit Palais, et, au jeu de Paume

Carte d'abonnement 100 francs
10 visites au petit Palais, 10 visites au jeu de Paume
Valable toute la durée des Expositions

Entrée au petit Palais 10 francs 20 francs le Vendredi
Entrée au jeu de Paume 5 francs tous les jours

Fig. 3 Documento manoscritto riguardante le tariffe di ingresso stabilite per l'esposizione *Art italien des XIX et XX siècles*. Parigi, 1935, Archives Nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, Cote 20150042/7



Fig. 4 Vista della sala XIII, parete monografica dedicata ad Armando Spadini in occasione di *Art italien des XIX et XX siècles*. Parigi, 1935, Archives Nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, Cote 20144707/289



Fig. 5 Vista della sala XIX, in occasione di *Art italien des XIX et XX siècles*. Alle pareti (da sinistra a destra) opere di Ardengo Soffici, Filippo de Pisis e Felice Carena. Al centro sculture di Michele Guerrisi, Arturo Dazzi e Antonio Maraini. Parigi, 1935, Archives Nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, Cote 20144707/289



Fig. 6 Vista della sala XVI, in occasione di *Art italien des XIX et XX siècles*. Alle pareti (da sinistra a destra) opere di Mario Tozzi, Mario Sironi e Giorgio de Chirico. Al centro sculture di Venanzio Crocetti, Arturo Martini e Dario Viterbo. Parigi, 1935, Archives Nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, Cote 20144707/289



Fig. 7 Vista della sala XIII, parete monografica dedicata a Giorgio De Chirico in occasione di *Origines et développement de l'art international indépendant*. Parigi, 1937, Archives Nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, Cote 20144707/287

Tutte le immagini sono libere da diritto d'autore secondo direttiva degli Archives Nationales de France.