

## Parigi 1950

# Dalla Francia l'arte italiana tra *Cahiers d'Art* ed *Exposition d'Art Moderne Italien*

Massimo Maiorino

Nel 1950 a Parigi la rivista *Cahiers d'Art* dedica un numero monografico all'arte italiana e al Musée National d'Art Moderne di Parigi si inaugura l'*Exposition d'Art Moderne Italien*, due avvenimenti la cui impostazione, tra problemi metodologici e implicazioni ideologiche, restituisce utili coordinate alla comprensione del quadro artistico italiano di metà Novecento. Aspetti che si riflettono nella complessa narrazione dell'arte italiana del secolo scorso che durante l'ultimo decennio è stata uno dei temi centrali del dibattito critico e storiografico in Italia, di cui sono prova flagrante una serie di pubblicazioni e di esposizioni che hanno affrontato attraverso singoli episodi o mediante parabole cronologiche più ampie questo problema.<sup>1</sup> Una tendenza alimentata dall'esigenza di ripensare alcuni passaggi spinosi della storia artistica – come i rapporti con il Fascismo, le lacerazioni ideologiche del dopoguerra, le relazioni intrattenute dagli artisti italiani con il contesto internazionale e la rischiosa definizione di un'identità italiana – ha trovato nutrimento da un'attenzione sempre maggiore per le esposizioni e analogamente per il materiale documentario a esse legato. Un orientamento che ha portato a riconsiderare con nuovo impegno le esposizioni e gli studi dedicati all'arte italiana *fuori* dall'Italia, rafforzando quanto ha recentemente scritto Antonello Negri: 'per costruire una storia dell'arte dai contorni più solidi, sembra meglio partire da punti di appoggio sicuri. [...] Uno di questi, per l'arte contemporanea, è costituito dai momenti in cui le opere sono presentate alla visione pubblica'.<sup>2</sup> Per effetto di una storia dell'arte intesa come una storia delle esposizioni, si ricava innanzitutto una metodologia che 'mette a nudo retoriche, genera categorie e chiama in causa figure, azioni, scenari [...] inizialmente lasciati sullo sfondo',<sup>3</sup> come dimostra, per le vicende artistiche italiane del Novecento, l'analisi congiunta del numero speciale dei *Cahiers d'Art* e dell'*Exposition d'Art Moderne Italien*. Così i due avvenimenti parigini offrono un interessante contributo sull'arte italiana osservata dalla Francia, ovvero da una postazione *esterna* che

<sup>1</sup> Su questo tema si cfr. almeno le pubblicazioni più recenti: M. Dantini (a cura di), 'Continuità/discontinuità nella storia dell'arte e della cultura italiane del Novecento. Arti visive, società e politica tra fascismo e neoavanguardie', in: *Piano B*, III, 1 (2018); M.G. Mancini, 'Identità italiana tra globalismo e nazionalità: voci della critica d'arte contemporanea', in: *Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea*, II, 2 (2019), pp. 279-285; L. Del Puppo, *Egemonia e consenso. Ideologie visive nell'arte italiana del Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2020.

<sup>2</sup> A. Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, p. 14.

<sup>3</sup> F. Castellani, 'Storia dell'arte e/o storia delle esposizioni', in: *Ricerche di S/Confine*, Dossier 4 (2018), p. 208.

permette l'emergere di una narrazione diversamente angolata sugli svolgimenti artistici della prima metà del secolo. Di queste iniziative è protagonista Christian Zervos che attraverso una personale interpretazione dei canoni formalisti rilegge l'arte italiana, dal Futurismo alla giovane pittura del dopoguerra, in una prospettiva modernista. Una proposta che produce una prima storicizzazione dell'arte italiana e rigenera l'asfittico confronto in corso tra astrattismo e realismo,<sup>4</sup> riflesso di una polemica dai forti connotati ideologici, ma che non presta un'adeguata attenzione al tessuto teorico e alle fratture e alle interruzioni che vi si producono. Se il numero dedicato all'Italia dei *Cahiers d'Art* è stato un riferimento innegabile della storiografia artistica italiana, anche se mai sottoposto a un'analisi specifica dei singoli contenuti, certamente minore è stata l'attenzione riservata all'esposizione al Musée National d'Art Moderne, alla quale in questo spazio viene affiancata come interessante proposta ancillare anche la mostra *Cinquante Peintres Italiens d'Aujourd'hui* tenuta alla Galerie Le Boite di Parigi nel 1951.

Il contributo, seguendo il filo che lega la rivista all'esposizione, si propone di evidenziare come dalla Francia, modulata dalla riflessione critica di Zervos, emerge una differente lettura dell'arte italiana della prima metà del Novecento. Un'analisi che attraverso la rilettura dei saggi ospitati dal numero dei *Cahiers* e l'esame della scrittura espositiva dell'*Exposition d'Art Moderne Italien*, evidenzia l'orientamento ben preciso della lettura di Zervos, niente affatto neutrale, la cui sottile retorica agisce sull'arte italiana sottraendola alla complessa dialettica critica interna e placandone le conflittualità nell'unità del racconto modernista. Dunque una riflessione che tra luci e ombre offre ancora un altro punto di vista implementando, con ulteriori elementi metodologici, la pluralità di una narrazione, quella dell'arte italiana novecentesca, che deve necessariamente essere intesa come un intreccio inquieto e denso di prospettive diverse, una polifonia di voci che non si risolve nella singolarità di una storia dell'arte, ma si articola in una molteplicità di storie.

### **1950: cronistoria di un anno d'arte italiana**

Il millenovecentocinquanta è una data da segnare in rosso nella cartografia artistica italiana; infatti una dopo l'altra sfilano sulla scena dell'arte mostre e pubblicazioni che indicano il passaggio tra un primo graduale assorbimento delle ricerche e dei movimenti artistici che avevano caratterizzato la prima metà del secolo e lo schiudersi dell'orizzonte artistico abitato dalla nuova generazione. Prove flagranti di questo panorama vitale e complesso, attraversato da spinte e da orientamenti differenti, sono certamente la nascita di alcune importanti riviste, tra le quali *Paragone* di Roberto Longhi, *Spazio* di Luigi Moretti, *Commentari* di Lionello Venturi e Mario Salmi, la pubblicazione di studi d'inquadramento critico-storiografico, tra i quali *Pittura italiana moderna* di Umbro Apollonio, *Panorama dell'arte italiana* di Marco Valsecchi, *Pittura moderna italiana* di Gino Ghiringhelli, *Pittori italiani contemporanei* di Raffaele De Grada, *Pittura e Scultura d'Avanguardia in Italia 1850-1950* di Raffaele Carrieri, ma anche il formarsi di gruppi e movimenti artistici e la stesura di importanti manifesti teorici come il *Manifesto dell'astrattismo classico* e la *Proposta di un regolamento del movimento spaziale*. D'altra parte sono questi gli anni – ha osservato Flavio Fergonzi –, 'in cui entra in gioco un forte desiderio di storicizzare la pittura italiana della prima metà del secolo. [...] Esiste, insomma, una tradizione moderna

---

<sup>4</sup> Cfr. J. Nigro Covre & I. Mitrano, *Arte contemporanea: tra Astrattismo e Realismo 1918-1956*, Roma, Carocci, 2011.

italiana (di cui, tra l'altro, cominciano a interessarsi la critica internazionale e i musei americani) con cui bisogna confrontarsi'.<sup>5</sup>

Naturalmente l'anno che indica la precisa metà del secolo, come ha annotato Giorgio De Marchis, non rappresenta una cesura né uno stacco netto nella narrazione artistica poiché, dal 1945 – 'l'anno da cui, sincronicamente con la storia politica e civile, si usa fissare l'inizio più recente della storia dell'arte italiana'<sup>6</sup> – al 1950, si susseguono senza intervalli una serie di avvenimenti che portano a deflagrazione i conflitti ideologici che in modo silente e drammatico avevano attraversato gli anni del Fascismo e della Seconda guerra mondiale.

Il periodo del dopoguerra si configura così come un campo inquieto e magmatico che vede la compresenza di artisti di generazioni diverse, i maestri delle avanguardie storiche e i giovani della nascente galassia informale, e la contrapposizione di critici divisi 'tra il desiderio, continuamente proclamato [di] rinnovare radicalmente i propri comportamenti e i propri obiettivi, sostenendo un'arte per la quale si spreca, almeno fino alla fine del quinto decennio, l'aggettivo di antifascista'<sup>7</sup> e la realtà concreta che 'poco sembra mutare dall'immediato anteguerra [...]: alla dialettica tra critica ufficiale e critica giovanile (che aveva caratterizzato lo scontro ideologico degli anni Trenta), si sostituisce, [...] una più rozza dialettica degli schieramenti'.<sup>8</sup>

Negli stessi anni anche una costellazione di esposizioni misurano la temperatura di una situazione in costante mutamento, come la grande esposizione *Arte astratta e concreta in Italia*, ospitata nei primi mesi del '51 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, che ricostruisce le trame dell'arte aniconica in Italia, la VI Quadriennale Nazionale d'Arte a Palazzo delle Esposizioni di Roma<sup>9</sup> e soprattutto l'inaugurazione della XXV Biennale di Venezia che, contrassegnata da aspre polemiche, sviluppa il programma culturale e storico di riesame dell'arte italiana e di aggiornamento alle novità internazionali avviato con l'edizione del 1948.<sup>10</sup> Così l'esposizione veneziana del 1950 – 'che cade proprio alla metà del secolo, in un momento cioè in cui si è portati a fare bilanci e forse anche a trarre conclusioni'<sup>11</sup> secondo Rodolfo Pallucchini –, attraverso un ragionato gioco di equilibrio tra passato

---

<sup>5</sup> F. Fergonzi, 'La critica militante', in: C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/2 1945-1990*, Milano, Electa, 1993, pp. 571-572.

<sup>6</sup> G. De Marchis, 'L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale', in: *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1982, vol. VII, p. 553. Su questo complesso periodo delle vicende artistiche italiane esiste una vasta bibliografia, per un primo inquadramento si cfr. almeno L. Caramel (a cura di), *Arte in Italia 1945-1960*, Milano, Vita e Pensiero, 1994; A. Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 2006; F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013. Più recente e orientata da una più profonda analisi delle continuità/discontinuità tra arte e politica nel passaggio tra fascismo e Repubblica è la lettura proposta da M. Dantini, *Arte e politica in Italia. Tra fascismo e Repubblica*, Roma, Donzelli, 2018, mentre – prova di una ripresa degli studi sulle problematiche dell'arte italiana del dopoguerra – su una più ampia curvatura d'esame è calibrata la proposta critica ed espositiva di M. Meneguzzo (a cura di), *Italia moderna 1945-1975. Dalla ricostruzione alla contestazione*, cat. mostra (Palazzo Buontalenti, Pistoia, 17 aprile - 17 novembre 2019), Venezia, Marsilio, 2019.

<sup>7</sup> F. Fergonzi, 'La critica militante', in: C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/2 1945-1990*, cit., p. 569.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> La VI Quadriennale Nazionale d'Arte inaugurata il 18 dicembre del 1951, la prima diretta da Fortunato Bellonzi, costituisce l'avvio di un piano culturale di approfondimento storico-critico degli sviluppi dell'arte italiana nel corso della prima metà del secolo ed è contraddistinta dalla presenza di importanti mostre retrospettive, tra le quali spiccano quelle dedicate ad Arturo Martini e Amedeo Modigliani.

<sup>10</sup> La prima edizione della Biennale di Venezia dopo l'interruzione negli anni della Seconda guerra mondiale segna, sia pure tra polemiche e contrapposizioni, la concreta ripresa del dibattito artistico italiano. Su questo punto si veda il saggio di N. Jachec, *Politics and Paintings at the Venice Biennale 1948-64. Italy and the 'Idea of Europe'*, Manchester, Manchester University Press, 2008.

<sup>11</sup> R. Pallucchini, 'Qualità contro numero', in: *La Biennale di Venezia*, I, 2 (1950), p. 3.

e presente, prova a rimediare agli effetti d'isolamento provocati dall'autarchia fascista aprendo alla comprensione dell'arte moderna attraverso un itinerario espositivo centrato sulla Francia<sup>12</sup> e, al contempo, a favorire il rinnovamento della conoscenza dell'arte italiana all'estero. In particolare, su quest'ultimo aspetto, Pallucchini osserva che sebbene

non si [possa] affermare che la nostra arte abbia conosciuto all'estero la popolarità, anzi, la moda, del nostro film realistico [...], il caldo e spontaneo consenso che la critica straniera attribuì alla nostra arte in occasione della Biennale del 1948, fu lo stimolo che permise al Museum of Modern Art di New York di organizzare quella mostra il cui successo fu sensazionale. E la stessa Biennale del 1948 indusse altri istituti esteri [...] ad organizzare mostre, alle quali hanno fatto seguito recentemente quelle di Parigi e di Londra.<sup>13</sup>

La riflessione di Pallucchini, Segretario Generale della Biennale, ricorda la funzione svolta dalle esposizioni veneziane del secondo dopoguerra per la promozione dell'arte italiana all'estero e individua le traiettorie più significative di questa geografia fuori dai confini nazionali nelle rotte che portano verso gli Stati Uniti e verso la Francia. Un'osservazione che, se indubbiamente trova riscontro nello straordinario lavoro di aggiornamento svolto dalle commissioni di studiosi e storici dell'arte che presiederanno le attività della Biennale in quel periodo, è effetto anche di un'attenta scelta di politica culturale rientrante nelle strategie operate dal blocco occidentale, guidato dagli Stati Uniti,<sup>14</sup> di cui l'Italia entra a far parte.

Così, indietreggiando di un anno, è a queste dinamiche di politica culturale, forse ancor più che al 'caldo e spontaneo consenso che la critica straniera attribuì alla nostra arte',<sup>15</sup> che si deve la fortunata esposizione – citata da Pallucchini – *Twentieth-Century Italian Art*<sup>16</sup> organizzata al MoMA di New York nel 1949 da Alfred Barr Jr., all'epoca non più direttore del MoMA ma responsabile delle collezioni, e da James Thrall Soby, presidente del Dipartimento di Pittura e Scultura. L'esposizione, perfettamente in linea con il cosiddetto *Piano del 1929*<sup>17</sup> di 'espansione' e di 'annessione' culturale del museo americano,<sup>18</sup>

ebbe senza dubbio il merito di presentare per la prima volta sulla scena statunitense e da una postazione d'eccellenza l'arte italiana della prima metà del Novecento, [...] contribuendo così ad una sua più ampia popolarità e dando impulso ad un mercato che, per i collezionisti

---

<sup>12</sup> Tra le esposizioni monografiche che determineranno il profilo 'francese' della XXV Biennale veneziana si ricordano quelle dedicate a *I Fauves* (sala IV), a *Quattro maestri del cubismo* (sala V), a *I firmatari del Primo Manifesto Futurista* (sala VI), a *Carlo Carrà* (sala IX), a *Gino Severini* (sala XXXV), ai *Disegni di Georges Seurat* (sala XLI), a *Jacques Villon* (sala XLIX), a *Il Doganiere Rousseau* (sala LVII).

<sup>13</sup> R. Pallucchini, 'Qualità contro numero', in: *La Biennale di Venezia*, cit., p. 3.

<sup>14</sup> Su questo tema si cfr. almeno F. Stonor Saunders, *La guerra fredda culturale. La Cia e il mondo delle lettere e delle arti*, trad. it., Roma, Fazi editore, 2004; A. Duran, *Painting, Politics, and the New Front of Cold War Italy*, London, Ashgate, 2014.

<sup>15</sup> R. Pallucchini, 'Qualità contro numero', in: *La Biennale di Venezia*, cit., p. 3.

<sup>16</sup> A. Barr Jr. & J. Thrall Soby (a cura di), *Twentieth-Century Italian Art*, cat. mostra (MoMA, New York, 28 giugno-18 settembre 1949), New York, 1949. Sulla presenza dell'arte italiana al MoMA si cfr. R. Bedarida, 'Operation Renaissance: Italian art at MoMA 1940-1949', in: *Oxford Art Journal*, 35, (2012), pp. 147-169. Per un inquadramento della storia americana dell'arte italiana tra gli anni Trenta e Quaranta, si cfr. S. Cortesini, *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiana in America*, Milano, Johan&Levi, 2018.

<sup>17</sup> Il *Piano del 1929* si riferisce all'ambizioso programma di sviluppo del MoMA stilato da Alfred Barr Jr. nel 1929 all'interno dell'opuscolo di presentazione del museo newyorchese, *A New Art Museum: An Institution Which Will Devote Itself Solely to the Masters of Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 1929.

<sup>18</sup> Il ruolo centrale svolto dal MoMA negli anni della guerra fredda è stato analizzato da J. Pedro Lorente, *The Museum of Contemporary Art. Notion and Development*, London, Ashgate, 2011, pp. 199-229.

americani, risultava particolarmente conveniente, creando però, ed è questo forse il punto più controverso della vicenda, una serie di malintesi critici. Interpretazioni parziali e talvolta sommarie che hanno poi per molto tempo influenzato la comprensione dei fenomeni artistici italiani del secolo scorso e che nascevano spesso dall'esigenza di ridurre ad una parentesi, una sorta di 'dormant phase', il ventennio fascista, forzando a volte le cronologie [...] o esaltando alcune singole figure 'eroiche' [...] a discapito di una comprensione più articolata dei fenomeni.<sup>19</sup>

L'esposizione americana scioglieva nella linearità del racconto modernista, imbastito secondo il canone formalista<sup>20</sup> di rilettura dell'arte moderna da Barr Jr., le fratture e le tensioni che accompagnavano il dibattito critico in Italia e suggeriva un modello 'morbido' e apparentemente neutrale nel quale far confluire la narrazione dell'arte italiana della prima metà del Novecento. Un modello teorico che levigava le conflittualità e favoriva la circolazione dell'arte italiana – liberata da zavorre ideologiche e da contenuti più o meno latenti – nel contesto espositivo internazionale. Ed è in sostanziale continuità con questo modello che segnò un 'successo sensazionale',<sup>21</sup> secondo Pallucchini – che forse legge quest'ipotesi come una possibile via d'uscita dalle polemiche che animano il quadro critico italiano –,<sup>22</sup> che si apre l'annata parigina del 1950 dedicata all'arte italiana. Dalla Francia, sulla scorta di quanto avvenuto negli Stati Uniti, giungono, attraverso una complessa rete di iniziative editoriali e approfondimenti espositivi, interessanti indizi di lettura per l'arte italiana che viene presentata a Ville Lumière alleggerita il più possibile da contaminazioni storico-critiche con gli anni del fascismo. Una revisione che attraverso tagli e rimozioni restituisce il profilo migliore dell'arte italiana, ma non risolve, se non formalmente come il dettato modernista prevede, le questioni che attanagliano gli strati più profondi del problema che invece riguardano essenzialmente la discussione delle continuità/discontinuità con la tradizione ottocentesca e il ripensamento dell'identità artistica italiana maturata durante e dopo il fascismo.<sup>23</sup>

### L'arte italiana vista dalla Francia

Così, se l'asse Roma-New York<sup>24</sup> fissato dalla mostra *Twentieth-Century Italian Art* rappresenta un possibile modello di riferimento per la diffusione dell'arte italiana fuori dal paese secondo gli schemi modernisti ideati da Barr Jr. – seguendo anche le coordinate espositive post-Biennale tracciate da Pallucchini –, nel 1950 è Parigi ad

---

<sup>19</sup> S. Zuliani, "Ma l'America è lontana". A proposito della nascita del Modern Art Museum di New York (1929)', in: *Il capitale culturale*, 14 (2016), p. 704. Occorre però ricordare la buona accoglienza riservata alla mostra da parte di Lionello Venturi e di Roberto Longhi; quest'ultimo commentò, in forma privata, la mostra del '49 come 'la più intelligente che sia stata fatta all'estero dell'arte italiana del XX secolo'. Il commento è riportato nella bozza della lettera manoscritta a matita e firmata sulla prima pagina del catalogo *Twentieth-Century Italian Art* conservato nella biblioteca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, ora in: M.C. Bandera & R. Miracco (a cura di), *Morandi 1890-1964*, Milano, Skira Editore, 2009, p. 39.

<sup>20</sup> In particolare su questo punto si cfr. la lettura dell'arte moderna offerta da A. Barr Jr. (a cura di), *Cubism and Abstract Art*, cat. mostra (MoMA, New York, 2 marzo - 19 aprile 1936), New York, Museum of Modern Art, 1936.

<sup>21</sup> R. Pallucchini, 'Qualità contro numero', in: *La Biennale di Venezia*, cit., p. 3.

<sup>22</sup> Si ricorda che nel testo introduttivo alla XXIV Biennale di Venezia (1948) Pallucchini aveva sottolineato come 'il contrasto fra arte figurativa ed arte astratta si fa sempre più vivo, anzi drammatico'. R. Pallucchini, 'Introduzione', in: *Catalogo della XXIV Biennale di Venezia*, Venezia, Edizioni Serenissima, 1948, p. xiv.

<sup>23</sup> Su questi temi si cfr. A. Trimarco, 'Questioni storiografiche. Gli anni Trenta, l'Ottocento', in: Id., *Italia 1960-2000. Teoria e critica d'arte*, Napoli, Paparo Edizioni, 2012, pp. 157-174.

<sup>24</sup> G. Celant & A. Costantini, *Roma-New York 1948-1964*, cat. mostra (Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York, 5 novembre 1993-15 gennaio 1994), Milano, Charta, 1993.

accendere i riflettori su *les Italiens* con la pubblicazione di un numero monografico della prestigiosa rivista dei *Cahiers d'Art* di Christian Zervos<sup>25</sup> dedicato all'arte italiana e con l'inaugurazione dell'*Exposition d'Art Moderne Italien* al Musée National d'Art Moderne. Certo la capitale francese, a differenza di New York, già prima del 1950 aveva intessuto un fittissimo rapporto con l'arte italiana<sup>26</sup> dimostrato dal notevole impatto avuto dalla presenza degli artisti italiani all'Esposizione Universale di Parigi nel 1900 e rafforzato dalla costante presenza di artisti provenienti dall'Italia, come Ardengo Soffici tra i primi giunti in città, seguito da Amedeo Modigliani e Gino Severini nel 1906, ma soprattutto divenendo epicentro dei due movimenti che indiscutibilmente contrassegnano il primo mezzo secolo d'arte in Italia: il Futurismo e la Metafisica. Infatti, seppur brevemente, è opportuno ricordare almeno che Filippo Tommaso Marinetti nel febbraio del 1909 scelse la capitale artistica europea e le pagine di *Le Figaro* per lanciare il *Manifesto del Futurismo* e il 5 febbraio 1912 nelle sale della Galleria Bernheim-Jeune si inaugurava la fondamentale esposizione *Les Peintres Futuristes Italiens* che 'ebbe più che successo, un clamore di scandalo e il favore della novità'<sup>27</sup> e aprì al *tour* europeo dei futuristi. Nello stesso periodo i due fratelli De Chirico, Andrea, poi noto con lo pseudonimo di Alberto Savinio, e Giorgio, soggiogneranno a Parigi per quattro anni, a partire dal febbraio del 1911, entrando in contatto sin da subito con Apollinaire e il gruppo delle 'Soirée de Paris'. Di questa frequentazione il 1937, per motivi strettamente correlati alle nascenti strategie politiche tra i vari paesi europei, è l'anno che segna l'ultima presenza ufficiale e di prestigio dell'arte italiana sulla scena parigina, in occasione dell'Exposition Universelle di Parigi.<sup>28</sup> Dunque dopo gli anni della guerra ed i mutamenti storico-politici, il 1950 segna il ritorno a Parigi, in modo ufficiale, dell'arte italiana con la complicata e discussa staffetta tra il numero monografico dei *Cahiers d'Art* e l'esposizione al Musée National d'Art Moderne. Figura chiave di questo doppio appuntamento è Christian Zervos, un critico, editore e collezionista d'arte di origini greche, direttore dei *Cahiers d'Art* dal 1926 al 1960, che, in occasione della mostra parigina, pubblica un numero interamente dedicato all'arte italiana, oltre che svolgere un ruolo fondamentale nell'organizzazione dell'esposizione stessa.

*Un demi-siècle d'art Italien*<sup>29</sup> è il significativo titolo scelto da Zervos per tracciare

---

<sup>25</sup> Un'approfondita analisi della figura di Christian Zervos e della rivista *Cahiers d'Art* è proposta in C. Derouet (a cura di), *Christian Zervos et Cahiers d'art, Archives de la Bibliothèque Kandinsky*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2011.

<sup>26</sup> Su questo tema ampiamente affrontato dalla storiografia artistica già dagli anni Ottanta del Novecento si cfr. almeno l'utile ricostruzione di S. Fauchereau, 'Gli artisti italiani a Parigi', in: P. Hulten & G. Celant (a cura di), *Arte Italiana. Presenze 1900-1945*, cat. mostra (Palazzo Grassi, Venezia, 30 aprile - 5 novembre 1989), Milano, Bompiani, 1989 e il recente contributo di C. Pane, 'Les "Italiens de Paris" du fascisme à l'après-guerre: artistes et expositions au service du rapprochement franco-italien', in: *Cahiers d'études italiennes*, 28 (2019), DOI : 10.4000/cei.5531.

<sup>27</sup> M. Mimita Lamberti, 'I mutamenti del mercato e le ricerche artistiche', in: *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1982, vol.VII, p. 152.

<sup>28</sup> Il Padiglione italiano realizzato da Marcello Piacentini e Giuseppe Pagano presentava una significativa panoramica con centosettantaquattro artisti in mostra, tra i quali Carlo Carrà, Felice Casorati, Ettore Colla, Filippo de Pisis, Lucio Fontana, Giacomo Manzù, Giorgio Morandi, Marino Marini, Enrico Prampolini, Gino Severini. Si cfr. L. Masina, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*, Milano, Educatt, 2016, pp. 291-340.

<sup>29</sup> La rivista ospita i seguenti contributi: C. Zervos, 'Vue d'ensemble sur l'Art italien moderne', pp. 3-8; B. Cappa, 'Le futurisme', pp. 9-16; P. Buzzi, 'Souvenirs sur le futurisme' (oeuvres d'Umberto Boccioni), pp. 17-32; F. Pastonchi, 'Boccioni', pp. 33-44; 'Manifeste des peintres futuristes - 5 février 1910', pp. 45-47; P. Buzzi, 'Boccioni', pp. 48-49; 'Manifeste technique de la sculpture futuriste - 11 avril 1910/er staat 1912', pp. 50-56; U. Boccioni, 'Sculpture futuriste', pp. 57-61; 'Préface à la première exposition des peintres futuristes à Paris', pp. 62-74; C. Carrà, 'La peinture des sons, des bruits et des odeurs - 11 août 1913', pp. 75-84; P. Buzzi, 'Russolo', pp. 85-87; L. Russolo, 'Manifeste futuriste sur l'art des bruits', pp.

le coordinate del primo mezzo secolo d'arte italiana del Novecento in un numero della rivista che segue la linea che dal Futurismo arriva alle esperienze dei giovani pittori italiani. Zervos attraverso la rivista da lui organizzata e diretta<sup>30</sup> propone la sua riflessione critica che segue la tradizione del nuovo e costruisce una genealogia del moderno<sup>31</sup> sull'esempio della griglia formalista proposta da Barr Jr., ma a differenza dello studioso americano, con il quale avrà rapporti costanti nel corso degli anni,<sup>32</sup> 'does not advocate merely the ontological completeness of the art object but stresses its spiritual output and identifies its social role in terms of its contribution to the establishment of a new order which corresponds to the necessities of modern living'.<sup>33</sup> Con quest'approccio teorico Zervos affronta anche la problematica narrazione dell'arte italiana inserendosi, nell'arroventato dibattito storiografico in corso in Italia, da una postazione 'neutrale' di stampo modernista. In questo modo il racconto proposto dal critico greco-francese, alla stregua dell'esposizione del MoMA del 1949, liquida una versione edulcorata dell'arte italiana che placa le asperità e le lacerazioni che nella realtà dei fatti ne disegnano il cammino, facendo emergere le eccellenze – l'esemplarità delle singole ricerche – e lasciando in ombra lo spazio storico.

Così l'importante rivista francese, avamposto del moderno e delle avanguardie europee, dispiega una preziosa riserva iconografica che segue il consolidato asse Futurismo-Metafisica e affida ad autori come Gian Alberto Dell'Acqua, Umbro Apollonio, Francesco Arcangeli, la narrazione delle vicende artistiche, ma soprattutto ospita una notevole antologia di testi – scritti, manifesti e proclami – dell'avventura futurista. Dal canto suo Zervos, ben consapevole, per l'assidua frequentazione dell'Italia, di muoversi in un 'paesaggio infernale' segnato 'da un rapporto infuocato tra tradizione e nuovo, che ha perseguitato o ha alimentato la cultura italiana',<sup>34</sup> nel saggio introduttivo *Vue d'ensemble sur l'Art italien moderne* osserva che:

Nous ne nous proposons ici que d'examiner l'art italien de ce demi-siècle dans ses lignes générales, en évitant scrupuleusement des observations comparatives et toute question de prééminence. [...] En faisant ainsi et en usant à son égard de ce droit de libre et sincère examen que nous avons toujours pratiqué ici nous espérons détruire les préventions contre un art dont résulte pour nous une belle espérance.<sup>35</sup>

In verità, il critico greco-francese, benché affermi di procedere a una lettura dei fatti

---

88-90; B. Pratella, 'Manifeste des musiciens futuristes (conclusions)', pp. 91-93; 'Peintures futuristes de Severini de 1910 à 1915', pp. 94-97; G. Severini, 'Symbolisme plastique et symbolisme littéraire', pp. 98-101; F. T. Marinetti, 'La conquête des étoiles', pp. 102-105; F. T. Marinetti, 'À mon Pégase', pp. 106-108; F.T. Marinetti, 'La seconde génération futuriste', pp. 109-117 ; F.T. Marinetti, 'À Beny', pp. 118-120; G. A. dell'Acqua, 'La peinture "métaphysique" 1910-1919', pp. 121-165; U. Apollonio, 'Amedeo Modigliani 1884-1920', pp. 166-187; F. Arcangeli, 'La peinture italienne en 1920', pp. 188-243; 'Quelques Jeunes (peintres italiens)', pp. 244-269; 'Enrico Prampolini', pp. 270-272.

<sup>30</sup> Sulle modalità di lavoro di Zervos si cfr. quanto riportato da Dora Vallier, collaboratrice dell'editore nell'ultima fase d'attività della rivista, D. Vallier, 'Préface', in: *Index Général de la revue Cahiers d'Art, 1926-1960*, Parigi, Éditions Cahiers d'Art, 1981, p. 9.

<sup>31</sup> J. Mañero Rodicio, 'Christian Zervos y Cahiers d'Art. La invención del arte contemporáneo', in: *Locus Amoenus*, 10 (2010), pp. 279-304.

<sup>32</sup> Una mappatura dei rapporti intercorsi tra Christian Zervos e Alfred Barr Jr. è proposta da C. Kolokytha, *Formalism and Ideology in 20th century Art: Cahiers d'Art, magazine, gallery, and publishing house (1926-1960)*, Doctoral thesis, Northumbria University, 2016. In particolare l'autrice riporta alcune lettere che testimoniano contatti tra i due studiosi nel periodo di preparazione del numero dei *Cahiers d'Art* dedicato all'arte italiana, tra le quali la richiesta di materiali iconografici inerenti opere di artisti futuristi conservate al MoMA, si cfr. C. Kolokytha, cit., pp. 286-287.

<sup>33</sup> Ivi, p. 9.

<sup>34</sup> G. Celant, *L'inferno dell'arte italiana. Materiali 1946-1964*, Genova, Costa&Nolan, 1990, p. XIII.

<sup>35</sup> C. Zervos, 'Vue d'ensemble sur l'art italien moderne', in: *Cahiers d'art*, 25 année, I, (1950), p. 3.

libera da 'préventions',<sup>36</sup> nella sua visione d'insieme liquida l'Ottocento italiano individuando in Tiepolo<sup>37</sup> l'ultimo interprete significativo della tradizione pittorica italiana ed evita accuratamente le spigolosità critiche ed ideologiche che caratterizzano l'arte del primo Novecento. Una posizione anche comprensibile nel caldo scenario del dopoguerra che però neutralizza e appiattisce la complessità di un racconto ricco invece di vitali contraddizioni. Così Zervos avvia la sua lettura nel nome di Marinetti e dei futuristi di cui evidenzia la decisa svolta con il passato, ma soprattutto avvita l'arte italiana alla figura eroica di Umberto Boccioni, 'artiste authentique, nature vivante et pleine de ressources [...] un des meilleurs artistes de notre temps'.<sup>38</sup> Boccioni e Balla, Marinetti e Carrà, Severini e Russolo, diventano per Zervos i corifei della svolta moderna dell'arte italiana che taglia i ponti con la tradizione, in particolare con il tanto vituperato Ottocento, per connettersi al gusto che contraddistingue la scena internazionale che vuol dire innanzitutto modernismo. In questo modo il Futurismo liberato dalle impurità ideologiche, dai suoi rapporti con il Fascismo,<sup>39</sup> e riletto prevalentemente sul piano dei valori formali, rientra perfettamente nella genealogia che scandisce l'avventura moderna e in particolare, accanto alla stella di Boccioni, della squadra futurista spiccano i nomi di Giacomo Balla e Gino Severini. La pittura di Balla, la cui opera *Canto patriottico a Villa Borghese* domina la copertina della rivista, assurge a modello di una linea astratta di respiro europeo - 'Ces peintures de Balla sont parmi les mieux lancées et les plus osées de l'art abstrait' -,<sup>40</sup> mentre la ricerca di Severini favorisce un'apertura alle altre avanguardie europee rafforzata dalla successiva adesione dell'artista al Cubismo. Il Futurismo, indubbiamente il movimento che maggiormente interessa Zervos che già nel 1938 aveva affrontato l'argomento nel suo volume *Histoire de l'art contemporaine*, è analizzato seguendo una narrazione piana che il critico affida ai contributi di Benedetta Marinetti e Paolo Buzzi, ma soprattutto alla voce viva dei manifesti redatti nel corso degli anni dagli artisti del movimento e alle numerose immagini di opere che fanno della rivista il primo grande catalogo del Futurismo.

Seconda stazione di un'arte 'autenticamente italiana' nel discorso di Zervos è la Metafisica che però

A la différence du futurisme [...] ne s'était pas préoccupé de soulever la jeunesse, de la placer en rupture totale avec le passé et de faire naître en elle le désir d'autres renaissances et d'autres explorations. L'art métaphysique, bien au contraire, trouvait dans les éléments du passé comme une source jaillissante de prodiges et de témoignages mystérieux.<sup>41</sup>

La galassia Metafisica, a cui Zervos dedica una breve riflessione nella sua *Vue d'ensemble*, è tratteggiata da Gian Alberto dell'Acqua con un saggio centrato principalmente sulla figura di Giorgio De Chirico, mentre Francesco Arcangeli, quasi in

---

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Non a caso una delle ultime grandi esposizioni ufficiali, prima della Seconda guerra mondiale, dedicate all'arte moderna italiana svoltasi al Petit Palais di Parigi nel 1935 - *Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepol* - aveva indicato in Tiepolo l'artista terminale della linea pittorica italiana. Su questo tema si cfr. A. Trotta, 'Bernard Berenson e l'Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo al Petit Palais, 1935', in: *Studi di Memofonte*, 14, (2015), pp. 244-259.

<sup>38</sup> Ivi, p. 4. Lo stesso anno Zervos dedicherà un 'Omaggio a Boccioni', in: *Spazio*, 1, luglio (1950), pp. 12-13. Al Futurismo celebrato dalla coeva Biennale (1950), la rivista dedicherà anche un contributo di Ardengo Soffici, 'Valore storico del Futurismo', pp. 8-11.

<sup>39</sup> Dell'ampia e variegata bibliografia dedicata all'argomento si cfr. almeno lo studio di G. Berghaus, *Futurism and Politics. Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction 1909-1944*, Oxford, Berghahn, 1996.

<sup>40</sup> Ivi, p. 5.

<sup>41</sup> Ivi, p. 6.



continuità con lo scritto *Tre pittori italiani tra il 1910 e il 1920* dedicato alla pittura Metafisica in occasione della Biennale del 1948, ricostruisce la situazione artistica degli anni Venti con una riflessione tagliata su Carrà e Morandi, Sironi e Rosai, Guidi e Casorati, che afferma in modo perentorio come ‘cette période, au contraire, a assisté à la naissance d’une civilisation italienne cohérente, quel que puisse être le jugement qu’on porte aujourd’hui’.<sup>42</sup>

Di una terza categoria di artisti, formata da una pluralità di espressioni e caratterizzata da differenze di qualità assai marcate, a Zervos interessa prevalentemente la figura di Amedeo Modigliani che, espulsa dalla trattazione di Arcangeli,<sup>43</sup> guadagna uno studio monografico curato da Umbro Apollonio – storico dell’arte e collaboratore delle Esposizioni Internazionali d’Arte della Biennale di Venezia dal 1948 al 1972 – che, in linea con l’impostazione della rivista, appunta:

Mais ce que l’on admire surtout chez Modigliani, c’est la pureté de l’expression, la manière dont il se retrouve sans concessions ni retours sur le plan d’une validité qui fait penser à un équilibre antique, où l’emploi des moyens semble nourri d’une intuition profonde et où la liberté de la vision formelle est soutenue par une science très complète. [...] Modigliani, parmi les peintres modernes italiens, apparaît comme l’un de ceux qui justifient le mieux une résonance européenne.<sup>44</sup>

Nel disegno dell’arte italiana operato da Zervos, il ‘francese’ Modigliani rientra con maggiore efficacia segnando un avamposto internazionale che forse contrasta proprio con la ‘civilisation italienne cohérente’<sup>45</sup> rinvenuta da Arcangeli nella squadra di artisti operante negli anni Venti. Dunque se la costruzione di Zervos poggia sia sul Futurismo che sulla Metafisica, tuttavia a prevalere nella sua impostazione critica è senza dubbio il movimento di Marinetti cosicché la sua lettura risulta in linea con

una lettura unilineare della storia, quale quella adottata dalla cultura artistica di matrice angloamericana, che ha rimosso, dal dopoguerra ad oggi, una modernità ambivalente ma non ambigua, vale a dire dialettica e complessa, in cui la tradizione non si è lasciata sconfiggere dal nuovo e dal progresso.<sup>46</sup>

Infatti, le scelte operate da Zervos ritagliano il Futurismo, innanzitutto separandolo dall’Ottocento, come modello d’elezione di una linea italiana che parla la lingua internazionale, a differenza di Giulio Carlo Argan – tra le voci di maggiore rilievo della critica d’arte italiana del Novecento –, che intervenendo appena quattro anni prima sul rapporto tra *Pittura italiana e cultura europea* aveva richiamato alla responsabilità di una giusta valutazione del XIX secolo dell’arte in Italia e aveva letto ‘il primo segno’<sup>47</sup> di un respiro europeo della pittura italiana nella stagione metafisica. Posizione condivisa anche da Cesare Brandi, storico dell’arte e Direttore dell’Istituto Centrale del Restauro di Roma, che negli stessi anni nel saggio *Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna italiana* (1946) aveva affrontato il problema appuntando come ‘nel panorama europeo delle mode moderniste, una linea che ineccepibilmente va detta italiana e che è la più alta tradizione di forma novecentesca è nata dalla

---

<sup>42</sup> F. Arcangeli, ‘La peinture italienne en 1920’, in: *Cahiers d’art*, cit., p. 189.

<sup>43</sup> Sui motivi del rifiuto di Francesco Arcangeli di inserire Amedeo Modigliani nel suo saggio e sulle insistenze di Zervos si cfr. lo studio di E. Bernardi, ‘Franco Russoli - Fernanda Wittgens. Le prime lettere tra Pisa, Milano e Parigi’, in: *Concorso. Arti e lettere*, VI, (2012-2014), pp. 53-64.

<sup>44</sup> U. Apollonio, ‘Amedeo Modigliani’, in: *Cahiers d’art*, cit., p. 169.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> G. Celant, *L’inferno dell’arte italiana. Materiali 1946-1964*, cit., p. xv.

<sup>47</sup> G.C. Argan, ‘Pittura italiana e cultura europea’ (1946), in: *Studi e Note*, Milano, Bocca, 1955, p. 38.

Metafisica'.<sup>48</sup>

Del Futurismo, purificato dalle ambiguità ideologiche e decontestualizzato dallo spazio storico di provenienza, Zervos afferma soprattutto lo slancio avanguardistico e la struttura formale, una posizione condivisa in parte anche da Umbro Apollonio che, presentando la mostra storica dedicata al movimento futurista in occasione della Biennale del 1950, scrive:

Il Futurismo non fu un problema formale [...] ma fu principalmente una manifestazione polemica, quindi culturale, quindi critica. Tant'è vero che proprio per questa ragione poté assumere ben presto un colore politico e coincidere con certi malanni nostrani,<sup>49</sup>

ma poi conclude il suo discorso annotando che 'Le teorie contano poco, ma durano le opere che hanno contribuito all'evolversi della civiltà artistica. [...] Una certa direzione formale è stata effettivamente suggerita, oltre che realizzata dai primi futuristi'.<sup>50</sup> Una lettura che se riabilita i risultati formali del Futurismo, ne trascurava ogni aspetto teorico ed ideologico – 'le teorie contano poco' osserva Apollonio –, ma soprattutto un'interpretazione che nell'ordito tra Futurismo e Metafisica manca di evidenziare le contraddizioni che innervano i due movimenti, perché ha ricordato Angelo Trimarco

se il Futurismo, oltre i suoi propositi di ribellione e di lacerazione del tessuto e delle istituzioni dell'arte, si ritrova, a fare i conti con la memoria del passato [...], la Metafisica, nell'elogio del passato, non rinuncia a gettare sguardi fulminanti sulle inquietudini del presente.<sup>51</sup>

Ma se lo sguardo di Zervos lascia in ombra le questioni più spinose dell'itinerario dell'arte italiana ed evita, nel suo racconto, gli aspetti più inquieti ed oscuri degli anni Trenta,<sup>52</sup> ha però il merito di riconoscere con grande tempestività l'importanza della seconda e della terza generazione di artisti futuristi e di dedicare uno spazio monografico a Enrico Prampolini, artista di collegamento tra avanguardie e neoavanguardie nelle strategie della critica d'arte italiana degli anni successivi. Inoltre il critico greco-francese, concludendo la sua panoramica, assegna uno spazio di rilievo ai giovani artisti italiani, tra i quali segnala 'Le groupe de jeunes de beaucoup le plus important est celui qui dédaigne l'art figuratif'.<sup>53</sup>

Per questi artisti e per la loro crescita, secondo Zervos, 'il serait indispensable que l'opinion lève l'obstacle que constitue sa froideur quand ce n'est sa prévention défavorable à leur égard, obstacle qui les contient et les retarde dans leur marche'.<sup>54</sup> Di questa fiducia Zervos dà prova nel saggio *Quelques Jeunes*, dove è sorprendente ritrovare la generazione di artisti che segnerà i due successivi decenni dell'arte italiana. Accanto al breve scritto che rimarca la capacità di aggiornamento e avvalorata la linea aniconica intrapresa, nel solco delle avanguardie, dai giovani artisti italiani, Zervos dispiega tra le pagine della rivista uno straordinario album fotografico con opere, tra gli altri, di Afro, Alberto Burri, Renato Birilli, Pietro Consagra, Giuseppe Capogrossi, Antonio Corpora, Mattia Moreni, Mirko, Ennio Morlotti, Bruno Munari,

<sup>48</sup> F. Fergonzi, 'La critica militante', in: *La pittura in Italia. Il Novecento 1945-1990*, Milano, Electa, 1993, p. 571.

<sup>49</sup> U. Apollonio, 'I firmatari del primo manifesto futurista', in: *Catalogo della XXV Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri, 1950, p. 57.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 59-60. Sulla lettura del Futurismo operata dallo studioso triestino si cfr. anche U. Apollonio, *Futurismo*, Milano, Mazzotta, 1970.

<sup>51</sup> A. Trimarco, *Italia 1960-2000. Teoria e critica d'arte*, Napoli, Paparo Edizioni, 2012, p. 179.

<sup>52</sup> Su questo difficile periodo della storia artistica italiana, si cfr. almeno A. Negri (a cura di), *Anni Trenta. Arti in Italia oltre il Fascismo*, cat. mostra (Palazzo Strozzi, Firenze, 22 settembre 2012-27 gennaio 2013), Firenze, Giunti, 2012.

<sup>53</sup> C. Zervos, 'Vue d'ensemble su l'art italien moderne', cit., p. 8.

<sup>54</sup> Ibidem.

Giuseppe Santomaso, Emilio Vedova. Questo l'orizzonte luminoso e prospettico che guarda agli anni Cinquanta – alla questione dell'astratto-concreto teorizzata da Lionello Venturi ed alle poetiche informali – con il quale si chiude e si apre il mezzo secolo dell'arte italiana per Zervos.

### **Mezzo secolo in un anno: riflessi espositivi al Musée National d'Art Moderne**

L'esatta metà del secolo offre ai parigini la possibilità di guardare l'arte italiana da vicino: nel mese di maggio si apre al Musée National d'Art Moderne l'*Exposition d'Art Moderne Italien* organizzata dal Governo francese e da quello italiano sotto l'egida dell'Association Française d'Action Artistique e degli Amici di Brera. Come ha documentato Erica Bernardi, il ruolo dell'associazione milanese è decisivo per la costruzione della mostra, infatti la maggior parte dei dipinti esposti appartiene a collezionisti soci dell'associazione milanese (Mattioli, Frua, Jucker), ma strategica, come rivelano i carteggi dell'epoca tra Fernanda Wittgens e Franco Russoli,<sup>55</sup> è ancora la posizione di Zervos indicato 'come "consigliere segreto" e "delegato" per conto degli Amici di Brera [...] a filtrare lamentele e proteste dei francesi'.<sup>56</sup> Difatti Zervos, pur non comparando nella bibliografia in catalogo proprio per la riservatezza della sua posizione, è una delle figure centrali come si evidenzia in un passaggio di una lettera che il critico invia in quelle stesse settimane a Picasso:

Comme vous le savez sans doute j'étais en Italie pour mon travail. J'ai profité pour réunir 70 tableaux parmi les meilleurs dont 18 Boccioni. Ils seront exposés à la Galerie du Musée d'art Moderne à partir du 12 mai. [...] En même temps j'ai préparé en Italie un énorme numéro sur le demi-siècle d'art italien, de Boccioni aux très jeunes. J'ai réussi le tour de force de faire ce numéro de 280 pages en 22 jours. [...] J'ai tenu le coup quand même en travaillant 18 heures par jour en écrivant des articles en corrigeant ceux des Italiens et en surveillant toute l'exposition.<sup>57</sup>

La mostra parigina, la prima organizzata dagli Amici di Brera dopo gli anni della guerra, alla quale farà seguito una seconda tappa londinese,<sup>58</sup> è in larga parte la diretta trascrizione espositiva del disegno tracciato da Zervos nel numero dei *Cahiers d'Art* dedicato all'arte italiana, ma con un raggio cronologico ridotto che taglia la nuova generazione poiché il percorso si arresta ai primi anni Trenta. Così i visitatori del Musée National d'Art Moderne nella primavera del 1950 hanno la possibilità di vedere una nutriente panoramica dell'arte italiana anteguerra con opere di Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Massimo Campigli, Carlo Carrà, Felice Casorati, Giorgio De Chirico, Achille Funi, Giacomo Manzù, Arturo Martini, Amedeo Modigliani, Giorgio Morandi, Filippo De Pisis, Ottone Rosai, Luigi Russolo, Scipione, Gino Severini, Mario Sironi, Ardengo Soffici, Arturo Tosi. Seppur la squadra di artisti in mostra sia eterogenea, come denunciano il numero delle opere esposte, i veri protagonisti sono Severini con sei dipinti, Boccioni con nove, Carrà con undici, De Chirico con dodici e Modigliani che,

---

<sup>55</sup> Cfr. E. Bernardi, 'Franco Russoli - Fernanda Wittgens. Le prime lettere tra Pisa, Milano e Parigi', in: *Concorso. Arti e lettere*, cit., pp. 53-64.

<sup>56</sup> Ivi, p. 58.

<sup>57</sup> C. Zervos, 'Lettera a Pablo Picasso', 4 maggio 1950, in: C. Kolokytha, *Formalism and Ideology in 20th century Art: Cahiers d'Art, magazine, gallery, and publishing house (1926-1960)*, cit., p. 287 (nota 242).

<sup>58</sup> Cfr. P. D'Ancona (a cura di), *Modern Italian art. An Exhibition of Paintings and Sculpture held under the auspices of the Amici di Brera and the Italian Institute*, cat. mostra (Tate Gallery, London, 28 giugno-30 luglio 1950), London, Lund Humphries, 1950. Su questo doppio appuntamento espositivo dell'arte italiana si cfr. almeno L. Mattioli Rossi, 'La collezione di Gianni Mattioli dal 1943 al 1953', in F. Fergonzi (a cura di), *La collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana*, Peggy Guggenheim, Milano, Skira, 2003, pp. 13-61.

con sedici dipinti, conquista anche la copertina del catalogo. Una classifica che allenta – grazie alla guida degli Amici di Brera – la quasi totale prevalenza del Futurismo emersa nelle pagine del *Cahiers* ‘italiano’, ma non modifica i parametri di valore che eleggono Boccioni a cavaliere della ‘nuova’ arte italiana e Modigliani quale apice del processo di sprovincializzazione del linguaggio artistico nazionale, cosicché l’esposizione ‘si può leggere [...] come una sorta di classifica dei pittori che più o meno incontrano il gusto dei francesi’.<sup>59</sup>

Nel catalogo che accompagna la mostra, i brevi saggi di presentazione sono affidati a Jean Cassou, direttore del museo parigino, e a Paolo D’Ancona, curatore dell’esposizione e docente di storia dell’arte presso l’Università degli Studi di Milano. Cassou, voce di rilievo nei rapporti tra Italia e Francia ma anche sinergico *sparring partner* europeo del disegno moderno dell’arte progettato da Barr Jr.,<sup>60</sup> appunta nello scritto introduttivo di questa prima esposizione ufficiale dell’arte italiana la rilevanza della tradizione italiana novecentesca di cui è testimonianza

la présence de nombreux artistes italiens dans l’Ecole de Paris et qui, tout en contribuant aux débats et aux créations dont la vie française était alors le théâtre, conservaient l’irréfutable style de leur patrie.<sup>61</sup>

Dunque un discorso che sposta il baricentro dell’arte italiana fuori dall’Italia rafforzando, in sostanziale continuità con l’interpretazione di Zervos, il rilievo dell’Ecole de Paris nel rinnovamento di una tradizione inaridita dagli svolgimenti ‘provinciali’ dell’Ottocento e dalle difficoltà storiche del secolo successivo. Di conseguenza la riflessione di Cassou è innanzitutto centrata su Modigliani e su ‘l’épopée de Montparnasse’ e poi sull’aura parigina del Futurismo: ‘l’intérêt que le Futurisme a suscité à Paris, à l’égal des autres révolutions esthétiques qui y naissaient alors et qui, toutes, dans leur multiplicité et leurs fécondes contradictions, excitèrent la curiosité d’Apollinaire’.<sup>62</sup>

Così nel progetto della mostra, che evita accuratamente l’elaborazione di genealogie e tralascia tutte le implicazioni politiche ed ideologiche che agitano la cultura italiana degli anni Trenta e Quaranta quando gli effetti della dittatura diventano sempre più pressanti,<sup>63</sup> c’è principalmente l’intenzione di celebrare agli occhi di un pubblico internazionale quel periodo di ‘Renaissance’ vissuto dall’arte italiana tra il 1910 ed il 1930, la cui origine sembra da individuare nell’aria culturale parigina d’inizio secolo. Del resto la Biennale veneziana che aprirà poche settimane dopo, accanto alla citata celebrazione del Futurismo, quasi a ricambiare l’attenzione e a confermare quest’ipotesi, presenterà mostre storiche dedicate a *I fauves*, a *Quattro maestri del cubismo* e grandi retrospettive dedicate a Georges Seurat, a Pierre Bonnard e al Doganiere Rousseau.

Dal canto suo D’Ancona nella breve *Prefazione* segue la medesima traccia, sottolineando però come il caso italiano ‘malgré certaines relations assez naturelles, se différencie beaucoup d’autres expressions artistiques contemporaines’.<sup>64</sup> Seguendo

---

<sup>59</sup> E. Bernardi, ‘Franco Russoli - Fernanda Wittgens. Le prime lettere tra Pisa, Milano e Parigi’, cit., p. 58.

<sup>60</sup> Sulla sinergia tra il MoMA e il Musée National d’Art Moderne si veda il saggio di G. R. McDonald, ‘The Launching of American Art in Postwar France: Jean Cassou and the Musée National d’Art Moderne’, in: *American Art*, 13, 1, (1999), pp. 40-61.

<sup>61</sup> J. Cassou, ‘Introduction’, in: P. D’Ancona (a cura di), *Exposition d’Art Moderne Italien*, cat. mostra (Musée National d’Art Moderne, Paris, maggio-giugno 1950), Paris, Presses artistiques, 1950, s.p.

<sup>62</sup> Ivi, s.p.

<sup>63</sup> Su questo aspetto si veda la fondamentale periodizzazione offerta da R. De Felice, ‘Fascismo’, in: *Enciclopedia del Novecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1977, vol. II, pp. 918-920.

<sup>64</sup> P. D’Ancona, ‘Préface’, in: Idem (a cura di), *Exposition d’Art Moderne Italien*, cit., s.p.

la scansione Futurismo, Metafisica, Realismo Magico, lo storico dell'arte ordisce un quadro più articolato del contesto italiano rispetto al collega francese, dove brilla anche il nome di Giorgio Morandi – tra le stelle del collezionismo milanese e vincitore del Primo premio di pittura alla Biennale del 1948 – quale modello dell'arte italiana: 'Nous aimons à le souligner: Morandi est un maître dont la valeur restera intacte à travers le temps et l'évolution du goût, parce que son art n'a rien de passager: il est de toujours'.<sup>65</sup> Ma il metronomo del rapporto Italia-Francia resta Modigliani che, osserva ancora D'Ancona, 'appartient autant à la France qu'à l'Italie. S'il s'est particulièrement inspiré de la tradition italienne pour créer des formes qu'il devait transfigurer avec tant d'originalité, c'est Paris qui lui a offert le climat nécessaire à cette réalisation'.<sup>66</sup>

Sull'impostazione dell'esposizione, certamente problematica per i tagli critici che restituiscono i grandi nomi a discapito della densità proteiforme dello spazio artistico e per il mancato approfondimento del contesto storico, ma comunque di grande rilievo per l'arte italiana del dopoguerra e per la rinata collaborazione tra Italia e Francia nella costruzione della 'nouvelle civilisation de l'Europe',<sup>67</sup> intervenne con toni duri Renato Guttuso. Il pittore italiano, commentando l'esposizione *Cinquante Peintres Italiens d'Aujourd'hui*<sup>68</sup> dedicata alla giovane arte italiana alla Galerie Le Boite di Parigi nel 1951 di cui lamentava la metodologia, appuntava che già nel 1950 Zervos

aveva montato un quadro falso volutamente indifferenziato della pittura italiana contemporanea. Questo quadro risultò composto da un numero della rivista *Cahiers d'Art* dedicato all'arte italiana e dalla mostra di pittura italiana al Museo d'Arte Moderna di Parigi. Sul numero della rivista trovarono posto gli aspetti più cosmopoliti dell'arte italiana. La mostra al Museo d'Arte Moderna si basava sui futuristi. [...] Per il resto la mostra elencava gli artisti italiani fino al 1940. Era la mostra dell'arte italiana sotto il fascismo: di quel triste periodo della nostra arte che si chiama 'novecento'. A chi serviva questa mostra? Forse a qualche grosso industriale o a qualche mercante milanese, non certo all'arte italiana o agli artisti italiani.<sup>69</sup>

La severa recensione di Guttuso, che demarca il clima di accesa contesa tra schieramenti differenti che anima il confronto culturale italiano nei primi anni Cinquanta, coglie alcuni aspetti fondamentali dell'operazione. Infatti, se la mostra al Musée National d'Art Moderne non si basa solo sui futuristi e la cronologia e le opere esposte non possono certamente essere ridotte ad un'esemplificazione estetica del regime – come invece scrive Guttuso –, il riduzionismo formale e l'attenzione 'agli aspetti cosmopoliti' che l'artista italiano rileva nelle pagine dei *Cahiers d'Art*, e più in generale nelle intenzioni di Zervos, non è del tutto irragionevole. Il canone 'realistico' di Guttuso non combacia con il formalismo del critico francese che tende a una lettura dell'arte italiana ancorata al gusto internazionale. Aspetti contraddittori che segnano con efficacia il livello dello scontro che accompagna la difficile costruzione della narrazione della storia dell'arte italiana contemporanea, di cui si trova traccia anche nell'esposizione *Cinquante Peintres Italiens d'Aujourd'hui* – la stessa criticata da Guttuso perché sbilanciata verso l'astrattismo – che sembra

---

<sup>65</sup> Ivi, s.p. Sulla centralità della figura di Giorgio Morandi nelle traiettorie dell'arte del Novecento mi permetto di rinviare a M. Maiorino, *Il dispositivo Morandi. Arte e critica d'arte in Italia 1934-2018*, Macerata, Quodlibet, 2019.

<sup>66</sup> Ivi, s.p.

<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> R. Cogniat, L. Dégand & G. Severini (a cura di), *Cinquante Peintres Italiens d'Aujourd'hui*, cat. mostra (Galerie Le Boite, Paris, 23 maggio - 23 giugno 1951), Paris, 1951.

<sup>69</sup> R. Guttuso, 'Una mostra a Parigi che offende l'arte italiana', in: *L'Unità*, 1 agosto 1951, ora in: *Idem Scritti*, Milano, Bompiani, 2013, p. 260.

idealmente chiudere l'annata italiana a Parigi. La mostra, svolta esattamente un anno dopo quella del Musée National d'Art Moderne, presenta le opere di cinquanta artisti<sup>70</sup> della nuova generazione risultando quasi un compendio visivo delle indicazioni fornite da Zervos nel suo approfondimento dedicato alla giovane pittura italiana. Organizzata e curata da Raymond Cogniat, Leon Dégand e Gino Severini, l'esposizione presenta per la prima volta un'ampia panoramica delle diverse linee che segnano l'arte italiana del dopoguerra completando idealmente, almeno cronologicamente, la ricognizione di *Un demi-siècle d'art italien* promessa dal numero dei *Cahiers d'Art* del 1950. In particolare il saggio di Dégand pone le coordinate dell'intera rassegna sotto il segno di una domanda: 'Existe-t-il aujourd'hui, en 1951, dans les limites de l'art pratiqué par les artistes de moins de cinquante ans et même un peu au delà de ces limites, une peinture italienne?'.<sup>71</sup> Una domanda, che forse sfiora – seppure in segreto – le manifestazioni e gli scritti che accompagnano tutti gli appuntamenti parigini dedicati all'arte italiana tra il 1950 e il 1951, alla quale Dégand, contrariando Guttuso, risponde che 'Force est bien de constater que partout, aujourd'hui, la possibilité de constituer des écoles locales, nationales, est en voie de disparition'.<sup>72</sup>

In conclusione gli appuntamenti parigini, di cui è protagonista indiscusso Zervos, offrono una visione prospettica che inquadra l'arte italiana in un panorama internazionale di matrice modernista che attenua l'asfissia ideologica della discussione in atto in Italia, ma, insieme, semplificano la tessitura critica e riducono la vitale complessità del racconto. Una contraddizione che pone in gioco assimilazione ed identità, geografia nazionale ed internazionalizzazione che animerà la partita dell'arte italiana di metà Novecento, i cui riflessi provenienti da Parigi contribuiranno ad alimentare, e segnerà con energia anche la seconda metà del secolo.

### Parole chiave

Arte italiana, critica d'arte, *Cahiers d'Art*, Christian Zervos, Francia

**Massimo Maiorino** è dottore di ricerca in Metodi e metodologie della ricerca archeologica, storico-artistica e dei sistemi territoriali (2015) e borsista presso il DISPAC dell'Università degli Studi di Salerno. Storico e critico dell'arte, ha recentemente collaborato con la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e ha pubblicato saggi e contributi sulle esperienze artistiche italiane del Novecento, studiando con particolare attenzione il rapporto che intercorre tra arte, critica d'arte e sistemi espositivi. Tra le ultime pubblicazioni la monografia *Il dispositivo Morandi. Arte e critica in Italia 1934-2018* (Quodlibet, 2019) e i saggi 'Invito al viaggio' e 'Time is out of joint, ovvero come è stata riallestita la Galleria Nazionale nel tempo del senza tempo', in *Time is Out of Joint* (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2019). Nel 2019 ha curato la mostra *Astrazione povera* presso l'Archivio Menna/Binga di Roma. È membro della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte.

---

<sup>70</sup> In mostra opere di: Afro, Renato Birolli, Pompeo Borra, Remo Brindisi, Enrico Bordoni, Corrado Cagli, Domenico Cantatore, Giuseppe Capogrossi, Giuseppe Cesetti, Antonio Corpora, Tullio Crali, Mario Guido Dal Monte, Mario De Luigi, Albino Galvano, Gino Gregori, Renato Guttuso, Beniamino Joppolo, Corrado Levi, Gino Meloni, Sante Monachesi, Luigi Montanarini, Giuseppe Minassian, Giuseppe Migneco, Ennio Morlotti, Antonio Music, Giovanni Omiccioli, Enrico Paolucci, Armando Pizzinato, Pino Ponti, Domenico Purificato, Mario Radice, Mauro Reggiani, Manlio Rho, Leonardo Ricci, Renato Righetti, Sergio Romiti, Giuseppe Santomaso, Aligi Sassu, Angelo Savelli, Toti Scialoja, Antonio Scordia, Atanasio Soldati, Orfeo Tamburi, Florenzo Tomea, Ernesto Treccani, Giulio Turcato, Emilio Vedova, Luigi Veronesi, Giuseppe Zigaina, Pietro Zuffi.

<sup>71</sup> L. Dégand, in: *Cinquante Peintres Italiens d'Aujourd'hui*, cit., p. 3.

<sup>72</sup> Ibidem.

Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale  
Università degli Studi di Salerno  
Via Giovanni Paolo II, 132  
Fisciano (SA) (Italia)  
massimomaiorino@libero.it

#### SUMMARY

### **Paris 1950**

#### **Italian art from France between *Cahiers d'Art* and *Exposition d'Art Moderne Italien***

An extraordinary conjuncture that connects the *Exposition d'Art Moderne Italien* at the Musée National d'Art Moderne and the monographic issue of *Cahiers d'Art* 'Un demi-siècle d'art italien' marks 1950 in Paris in the name of Italian art and verifies the resumption of Italy-France relations in the post-war artistic context. The central figure of these two events is Cristian Zervos, art critic and publisher of the *Cahiers d'Art*, who draws, with the collaboration of Italian and French scholars, a broad overview of Italian art of the first half of the 20th century. The essay explores, through the analysis of the critical interventions proposed in the *Cahiers d'Art* and the expository writing of the Parisian exhibition, the complex historical framework in which these appointments are inserted and the problematic critical and methodological implications of a reading of Italian art from France.