

**Simonetta Fraquelli, Susan Davidson, Maria Luisa Pacelli (a cura di) *Gli anni folli. La Parigi di Modigliani, Picasso e Dalì 1918-1933. Catalogo della mostra. Ferrara. FerraraArte. 2011. pp. 214. ISBN 978-88-89793-31-2***

È la Parigi nel pieno degli anni Venti, il suo clima effervescente attraversato all'indomani dell'evento bellico da una nuova linfa di modernità e di eccezionale vitalità il nodo intorno al quale si è sviluppato il tracciato espositivo della mostra *Gli anni folli. La Parigi di Modigliani, Picasso e Dalì* allestita presso il Palazzo dei Diamanti di Ferrara dall'11 settembre 2011 all'8 gennaio 2012. Segmento del programma espositivo pensato per i Diamanti che ha visto ormai da qualche tempo ridotti a due gli appuntamenti annuali con i grandi eventi, la mostra prodotta da Ferrara Arte con il Comune, la Provincia e la consueta condivisione della Cassa di Risparmio di Ferrara e della Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara, si è avvalsa inoltre del sostegno di partner e sponsor privati al fine di un progetto di equilibrata stesura. In tal senso l'esposizione ha avuto il merito di convogliare al suo interno circa ottanta opere provenienti da musei, fondazioni, gallerie d'arte e collezioni private, attraverso le quali ha delineato un percorso che, se non esaustivo e del tutto appagante nelle sfaccettature tematiche che il titolo ha riunito, è apparso però di sicura valenza didattica. Con la definizione "anni folli" si è inteso, da parte delle curatrici, far riferimento soprattutto al peculiare clima di ricca, a volte stravagante, vivacità culturale con la quale la *ville lumière* si è riformulata all'indomani del primo conflitto riacquistando una centralità agli occhi del mondo durevole almeno, come individuato nel limite cronologico della mostra, fino a quando un nuovo corso politico non influisce sul destino dell'intera Europa. A tale fortuna manifestatasi soprattutto in campo artistico concorrono, va detto, quella miriade di figure e quindi di energie che in questo arco di tempo l'hanno attraversata e vissuta con essa confrontandosi in uno scambio continuo di sollecitazioni e di idee. Di ciò sono testimoni le opere in mostra proposte secondo una struttura compositiva che non tradisce lo schema a sezioni con il quale il Palazzo dei Diamanti è solito allestire le mostre ospitate. Nove in tutto: Maestri moderni: Monet e Renoir; Parigi crocevia internazionale; L'attrazione del Sud; La forma ricomposta: l'evoluzione del Cubismo; Mondrian e Calder; Balletti russi e Balletti svedesi; All'ombra della Tour Eiffel: pittura e fotografia; Reinventare la tradizione; Una svolta radicale: Dada e Surrealismo, esse tendono quel filo rosso che la parentesi bellica sembrava aver minato gettando oscurità ed incertezze nelle fondamenta di una capitale propositasi come avamposto della modernità sin dal sorgere del XX secolo. Non è casuale dunque che la mostra abbia posto in apertura le figure di Claude Monet e Pierre-Auguste Renoir, attempati maestri ancora attivi nella seconda metà degli anni Dieci, documentati con un'opera ciascuno scelta in virtù del testimoniare quel legame con la tradizione che il decennio a venire avrebbe calcato con insistenza, ma anche per la capacità di rinnovamento linguistico espresso l'uno

nei confronti della natura, l'altro quale interprete indiscusso della figura umana riletta nei valori della classicità. Con *Il ponte giapponese a Giverny* (1918-1924) e *La fonte* (1906) rispettivamente di Monet e Renoir si è stabilito evidentemente un ideale ponte con quel passato prossimo che, attraverso le poetiche del nuovo sguardo impressionista, aveva aperto Parigi ai venti della modernità. Una stagione quella del primo decennio del Novecento segnata infatti dal sogno rivoluzionario delle avanguardie dal quale, dopo il conflitto, molti si erano risvegliati con il disincanto di una nuova consapevolezza della realtà. Sono in tanti ad averne contezza come a testimoniare. Tra questi Fernand Léger per il quale la drammatica avventura della guerra è anche l'occasione per riaprire gli occhi sul mondo alla scoperta di nuove forme di bellezza, sottratte ad un quotidiano che enfatizza l'oggetto come simbolo di nuove leggi plastiche. Ecco quanto scrive nel suo *L'Esthétique de la Machine* riportando l'impressione ricevuta dopo aver visitato il Salon d'Aviation allestito, nel 1922, di fianco al Salon d'Automne:

[...] Je franchis la frontière, et jamais, malgré mon habitude de ces spectacles, je ne fus autant impressionné. Jamais pareil contraste brutal n'avait frappé mes yeux. Je quittais d'énormes surfaces mornes et grises, prétentieuses dans leur cadre, pur les beaux objets métalliques durs, fixes et utiles, aux couleurs locales, et purs, l'acier aux infinies variétés jouant à côté des vermillons et des bleus. La puissance géométrique des formes dominait tout cela [...]<sup>1</sup>.

Nella sua integrità il testo trovava peraltro una sintonia con quel momento di richiamo all'ordine, *le rappel à l'ordre*, trasferito dal pensiero di Cocteau quale strada per uscire dal «disordine brutale» e dallo «spirito di distruzione delle avanguardie»<sup>2</sup>. Una pagina cui la mostra allude con la sezione «Reinventare la tradizione» includendovi opere che, a partire da due *Maternità* di Pablo Picasso (1921), affiancate da *Donna seduta* (1924 c.) di Georges Braque, *Nudo con gatto* (1923) di André Derain, *Due figure mitologiche* (1927) di Giorgio De Chirico, attraversano dunque il decennio fino a superarlo con *Pulcinella malinconico* di Gino Severini (1932-1933). Si tratta di opere selezionate pertanto con una maggiore propensione a restituire la 'scena' di una città attraversata da una moltitudine di situazioni e di stili, ivi compreso il recupero di una classicità che, motivata da spinte diverse, trova nella riconquista della forma la matrice comune. Su questo aspetto insiste in catalogo il contributo introduttivo alla sezione di Caterina Zappia incline a scorgere in tale scelta linguistica le ragioni di quel «neotradizionismo» sbandierato da Maurice Denis già sullo scadere del XIX secolo e coltivato da alcuni esponenti Nabis quale traccia precorritrice di un indirizzo che avrebbe animato, in tempo di post-avanguardia, le ricerche di Derain, Picasso,

---

<sup>1</sup> Scritto nel 1923 *L'Esthétique de la Machine*. *L'Object fabriqué – L'Artisan e l'Artiste* sarà pubblicato l'anno seguente in due parti nel primo e secondo numero del *Bulletin de L'Effort Modern* la rivista legata alla galleria Effort Modern aperta da Léonce Rosenberg a Parigi nel 1918. Diretta dallo stesso Rosenberg viene pubblicata da gennaio 1924 a dicembre 1927. S veda LÉGER (1924, 12).

<sup>2</sup> COCTEAU (1926; trad.it 1990, 190).

Severini, De Chirico sollecitati anche da fonti classiche ed in particolare dalla conoscenza dell'arte italiana avvicinata in occasione di soggiorni nel belpaese. Scelte dunque che si collocano nel fervore di una città che sa pertanto accogliere i tratti più disparati, coagulando soprattutto nel quartiere di Montparnasse, cuore pulsante, dopo Montmartre, della vita artistica e sociale, personalità di diverse estrazioni geografiche. Intorno al pullulare di caffè, di ristoranti, di locali notturni gravita quella *bohème* composta da artisti, scrittori, poeti, musicisti che profila di irrequietezza e di novità la vita parigina. Tra questi Amedeo Modigliani accolto in mostra con un bellissimo *Nudo* del 1917 proveniente dal Solomon R. Guggenheim Museum di New York, ma anche alcuni degli esponenti di quella che il critico André Warnod indicherà, nel 1925, come l'École de Paris alludendo appunto a quegli artisti non francesi giunti nella capitale e per certi versi accomunati dall'interesse per la figura e per un dettato espressivo. È uno spaccato che documenta i nomi di Tsuguharu Foujita, Moise Kisling, Marc Chagall, Chaime Soutine, Jules Pascine, Kees Van Dongen, Christopher R.W. Nevinson, fino ad includervi Alexander Calder e Tamara de Lempicka le cui opere, per la gran parte soggetti femminili, restituiscono, secondo personali cifre stilistiche, quelli che possono dirsi modelli e atmosfere del tempo. Una scelta che rende in qualche modo omogenea nella diversità tale sezione, tutta calzante un ambito figurale che pertanto vi esclude altre presenze di stranieri come il rumeno Brancusi, il russo Zadkine, l'ungherese Csaky o l'olandese Mondrian per fare solo qualche nome. A render conto delle scelte effettuate contribuisce forse anche la difficoltà, ancora attuale, di stabilire con precisione il perimetro delineato da Warnod per l'École de Paris, tanto che, condividendo le tesi di una mostra proposta a Parigi nel 2000<sup>3</sup>, Kennet Wayne nota che

oggi possiamo affermare che per l'École de Paris s'intende il folto gruppo di artisti stranieri attivi nella capitale tra il 1900 e il 1930<sup>4</sup>.

Parecchie di queste presenze sono del resto accolte nella trama del percorso espositivo, rispettando appunto la cadenzata tendenza a leggere i parigini anni Venti come crogiuolo di esperienze tra le più disparate. Così oltre a gettare uno sguardo su quei maestri francesi attivi tra Parigi e il Sud della nazione, la Costa Azzurra per Matisse e Bonnard o Banyuls per Maillol le cui opere si inscrivono nel solco di una rimeditata accezione classica, la mostra registra il rigoroso neoplasticismo cui Piet Mondrian perviene con maturità a cavallo degli anni Venti, a seguito del suo rientro a Parigi avvenuto nel '19. Ricerche che lo portano a quelle note soluzioni astratte documentate con le tele *Composizione con giallo, nero, blu, rosso e grigio* del 1922 e *Schilderij N.1. Losanga con due linee e blu* del 1926, l'una proveniente dal Musée Granet di Aix-en-Provence

---

<sup>3</sup> ANDRAL (2000).

<sup>4</sup> WAYNE (2011, 69).

in deposito al d'Orsay di Parigi, l'altra dal Philadelphia Museum of Art. Si tratta di composizioni in qualche modo controcorrente nel clima del tempo, dettate all'artista da una lunga meditazione sul senso e significato della pittura nei confronti della realtà, ma anche sul suo valore estetico che difatti lo guidano verso quel processo di essenzializzazione plastica delle forme su cui molto grava il nutrimento delle dottrine teosofiche delle quali fu seguace. È questo un elemento da non trascurare relativamente agli esiti cui perviene, al pari della sua adesione al Cubismo e, ancor prima, delle ricerche condotte in ambito neoimpressionista, *fauve* e simbolista. In sostanza la sua tensione ideale verso un'arte fondata sull'equilibrio di verticali e orizzontali auspicato come principio alla base di un nuovo ordine sociale, trova profondi motivi di riflessione e capacità di emancipazione proprio sulle esperienze di cui aveva saputo far tesoro. Con lucidità, invitando a «trascendere gli elementi apparenti della composizione»<sup>5</sup> per riconoscerci una prospettiva di relazione con lo spazio, ovvero con la realtà esterna attraversata anche da nuovi assetti architettonici, Meyer Schapiro notava che

[...] la sua applicazione rigorosa, però, dovette attendere l'esperienza del Cubismo, che liberò Mondrian sia dal repertorio delle immagini simboliche, sia dalla riproduzione lirica della natura, e lo portò alla pratica e alla teoria di un'arte essenzialmente come operazione costruttiva mediante forme elementari e non mimetiche. Fu una conversione stupefacente per un pittore profondamente legato alla natura e ormai quarantenne<sup>6</sup>.

Alla luce di ciò sembra pertanto più che comprensibile la sua impopolarità e il suo isolamento, in parte anche caratteriale, in una Parigi attraversata da scelte estetiche ben diverse. Se il peso delle sue teorie influenzerà soprattutto il corso dell'astrattismo degli anni Trenta non solo europeo, verificabile per esempio sulle prove di Calder al sorgere di tale decennio, il tessuto artistico della *ville lumière* si mostra certo più sensibilmente permeato da modi e forme che in qualche modo costituivano l'evoluzione di linguaggi avvertiti come parte di un bagaglio di tradizione. È il caso dell'ultima stagione del Cubismo della quale l'esposizione si fa testimone attraverso la nuova cifra formale assunta da protagonisti della prima ora come Picasso, Braque, Gris, Léger, o mediante la scelta estetica avanzata in chiave di organicismo purista da Amédée Ozenfant e Charles-Édouard Jeanneret meglio noto come Le Corbusier. L'interesse di quest'ultimo, architetto, per un linguaggio spinto verso i canoni di una nuova chiarezza formale, maturato, con Ozenfant, da una revisione dello stesso Cubismo è una scelta intellettuale di nuovo vitalismo. L'*esprit nouveau* che entrambi richiamano per molti campi della vita, compresa l'architettura, è dunque un sintomatico riflesso dei tempi nei quali la ricerca di un sintetico e depurato valore strutturale delle cose è aver presente le esigenze di una società nella quale l'estetica della macchina coabita con le ragioni dell'uomo.

---

<sup>5</sup> SCHAPIRO (1978; trad.it. 1986, 251).

<sup>6</sup> *Ibid.*, 264.

Nella circolarità di questa visione può collocarsi del resto il tracciato che, con spettacolarità di allestimento, la mostra dedica al teatro o meglio alla pagina dei balletti russi e svedesi, frutto della collaborazione a più voci, tra artisti, scrittori, musicisti e coreografi nel risultato creativo di vere e proprie opere d'arte totale. Scenografie come quella pensata da Léger per lo spettacolo *La Création du monde* (1923) della compagnia svedese di Rolf de Maré, costumi disegnati da Larionov, De Chirico o Matisse fugano ogni dubbio sull'idea di associare tali creazioni alla sfera delle arti minori, così come è del resto per la fotografia, giustamente richiamata con un piccolo segmento affidato allo sguardo di fotografi d'avanguardia come Man Ray, André Kertész, Eugene Atget. Sono scelte mirate ancora una volta a restituire il clima della città, le atmosfere e la cultura che la interessava con i suoi simboli, le modificazioni o le tradizioni. Significativo per tale pratica, relativamente al suo essere *medium* ovvero linguaggio posto all'incrocio di generi diversi, è che tale sezione si collochi un passo prima dell'ultima dedicata alle vicende del Dada parigino e del Surrealismo. Ciò a confermare interferenze e sconfinamenti disposti a continue sperimentazioni come sarà per esempio per Man Ray capace di spingere con abilità l'obiettivo oltre il puro dato della referenzialità prestando il suo lavoro tanto all'ironia sottilmente concettuale di Dada, quanto alla componente immaginaria del Surrealismo.

Quanto a queste giustamente affiancate per quel tanto di continuità, anche di divergenza, che le ha segnate, esse si esprimono appunto attraverso protagonisti come lo stesso Ray e con questi Duchamp, Arp, Masson, Ernst, Mirò, Magritte, Dalì, riuscendo però solo parzialmente a restituire lo spirito di radicale opposizione di Dada, scaturito, nel suo nichilismo, dall'irrazionalità della guerra, come la revisione, in un certo senso costruttiva operata, a metà degli anni Venti, dal Surrealismo e dal suo animatore Breton. L'impressione che se ne ricava è quella di una sintesi scaturita in parte anche dal contenuto numero delle opere che non perde però di vista la qualità, quel tanto cioè per ribadire l'equilibrata stesura di questo progetto<sup>7</sup>.

Ada Patrizia Fiorillo

Università degli Studi di Ferrara

Dipartimento di Scienze Storiche

Via Paradiso, 12

44121– Ferrara

[ada.patrizia.fiorillo@unife.it](mailto:ada.patrizia.fiorillo@unife.it)

---

<sup>7</sup> Per il tema che tratta e gli obiettivi che si prefigge, il progetto è senz'altro coraggioso e ben costruito, anche quando non si spende in approfondimenti analitici. Non molti anni fa del resto Paola Dècina Lombardi, a proposito di Cocteau e del suo lavoro nella Parigi degli anni Venti, riconosceva l'insufficienza e lo schematico avanzati fino a quel momento dagli studi su tale periodo i cui «confini – ella dichiarava – sono incerti e limitate le possibilità di definire concetti come ordine, avventura, rivolta, avanguardia». Cf. DÈCINA LOMBARDI (1990, 198).

## Riferimenti bibliografici

Andral, J.L., Pagé, S., Krebs, S. et al. (a cura di) (2000) *L'Ecole de Paris, 1904-1929. La part de l'Autre*. Catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne vde la Ville de Paris, 30 novembre-11 marzo 2001). Paris. Paris-Musée.

Cocteau, J. (1926) *Le rappel à l'ordre*. Paris. Stock. Trad. it. a cura di Dècina Lombardi, P. (1990) *Il richiamo all'ordine*. Torino. Einaudi.

Léger, F. (1924) L'Esthétique de la Machine. L'Object fabriqué – L'Artisan e l'Artiste. In *Bullettin de l'Éffort Moderne*. 2 (Février).

Schapiro, M. (1978) *Modern Art. 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries*. New York. G. Braziller. Trad. it. a cura di Pedio, R. (1986) *L'arte moderna*. Torino. Einaudi.

Wayne, K. (2011) Parigi crocevia internazionale. In Fraquelli, S., Davidson, S., Pacelli, M.L. (a cura di) *Gli anni folli. La Parigi di Modigliani, Picasso e Dalì 1918-1933*. Catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti 11 settembre 2011-8 gennaio 2012). Ferrara. FerraraArte.