



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Storia delle arti e conservazione dei
beni artistici
ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

**La politica espositiva del
Musée du Jeu de Paume
tra 1931 e 1939**

Il caso di Origines et développement
de l'art international indépendant

Relatore

Ch.ma Prof.ssa Maria Chiara Piva

Correlatore

Ch.ma Prof.ssa Stefania Portinari

Laureando

Costanza Ballardini
Matricola 853481

Anno Accademico

2015 / 2016

Indice generale

1. Introduzione	2
2. La nascita e lo sviluppo del Musée des écoles étrangères contemporaines tra anni Venti e Trenta.....	9
2.1. Le origini del Musée du Jeu de Paume.....	9
2.2. Il sistema delle arti in Francia dall'inizio della Terza Repubblica al 1930	10
2.3. Il Musée du Luxembourg, museo dell'art vivant	16
2.4. La prima ristrutturazione del Musée du Jeu de Paume tra 1920 e 1922.....	25
2.5. La trasformazione del sistema delle arti negli anni Trenta.....	30
2.6. Nuovi principi museografici negli anni Trenta, la Conferenza di Madrid del 1934.....	36
2.7. I sistemi di presentazione delle collezioni e la gestione del loro ampliamento.....	43
2.8. Una nuova ristrutturazione al Musée du Jeu de Paume tra 1929 e 1932.....	45
3. La politica espositiva del Musée du Jeu de Paume e lo sviluppo delle collezioni.....	58
3.1. Il programma espositivo negli anni Trenta	58
3.2. Il valore politico delle esposizioni al Musée du Jeu de Paume	71
3.3. La creazione e la gestione delle collezioni	83
3.4. L'organizzazione delle esposizioni temporanee	98
L'affluenza.....	98
I cataloghi delle esposizioni	104
La gestione delle spese.....	107
Le tempistiche di allestimento	111
L'apparato pubblicitario	112
L'allestimento – il caso di <i>Trois siècles d'art aux États-Unis</i>	115
4. Il caso di <i>Origines et développement de l'art international indépendant</i>	117
4.1. L'arte indipendente all'Esposizione Universale del 1937	117
4.2. L'esposizione <i>Origines et développement de l'art international indépendant</i> al Musée du Jeu de Paume	126
Alcune considerazioni preliminari	126
Una genesi dubbia	130
Il Comité d'action e altre figure gravitanti attorno all'esposizione.....	134
Catalogo e concezione teorica.....	142
La selezione delle opere e il sistema dei prestiti	157
La presenza della scultura indipendente nelle sale del Jeu de Paume.....	167
Un successo di pubblico e di critica?	173
4.3. <i>Maîtres de l'art indépendant</i> al Petit Palais	181
4.4. Il carattere internazionale dell'esposizione, un confronto con New York e Monaco..	191
5. Appendice documentaria	198
Tabelle e documenti	198
Apparato iconografico.....	216
Catalogo	294
6. Fonti	311
Fonti d'Archivio	311
Fonti documentali	313
7. Bibliografia	320

1. Introduzione

Il percorso che mi ha condotto alla tesi è inconsapevolmente iniziato più di due anni fa quando, approfondendo lo sviluppo del Musée du Luxembourg in occasione del corso di Museologia, mi sono imbattuta nel Musée du Jeu de Paume in quanto Musée des écoles étrangères contemporaines. Quest'ultimo mi aveva incuriosito per il suo statuto così inusuale di museo nazionale, radicato nel sistema francese ma proiettato verso una dimensione internazionale e spinto a un confronto con l'arte indipendente contemporanea.

Al momento di definire i miei interessi per la tesi mi ero orientata verso la scultura d'avanguardia, affascinata da quella trasformazione radicale delle forme e delle tecniche scultoree che aveva iniziato a delinearsi fin dagli anni Dieci del Novecento, sotto l'influenza delle ricerche cubiste. In particolare mi interessava la produzione degli scultori dell'École de Paris quali Lipchitz, Zadkine, Orloff, Archipenko, Gargallo e miravo a studiarne la fortuna e il riconoscimento presso le istituzioni parigine negli anni tra le due guerre. Lo studio delle vicende espositive degli artisti indicati mi ha riportato al Jeu de Paume in quanto unico contesto museale in cui abbia trovato riconoscimento questa produzione nel corso degli anni Trenta.

Il progetto di ricerca iniziale prevedeva dunque lo studio specifico della collezione di scultura del Musée du Jeu de Paume ma mi sono presto scontrata con la mancanza di documentazione disponibile sull'argomento. Le ricerche condotte hanno rivelato una significativa lacuna non solo relativa alla collezione di scultura ma più in generale al Jeu de Paume in quanto Musée des écoles étrangères contemporaines. Ho infatti riscontrato la mancanza di studi specifici che analizzino adeguatamente lo sviluppo del museo negli anni Trenta, l'ampliamento delle sue collezioni e la politica espositiva attuata. Chi si è occupato delle singole esposizioni non conosceva lo sviluppo delle collezioni del museo, l'orientamento del conservatore André Dezarrois e il più ampio programma espositivo del Jeu de Paume e dei Musei Nazionali.

Mi sono progressivamente appassionata a questa piccola ma fondamentale istituzione, citata a più riprese negli articoli dell'epoca e indicata come esempio museale all'avanguardia. Il Jeu de Paume è stato infatti laboratorio di idee, baluardo dell'arte di avanguardia, luogo di sperimentazioni museografiche e potente strumento istituzionale-politico; tuttavia i saggi che ne parlano dedicano solo qualche paragrafo allo sviluppo del museo negli anni Trenta per concentrarsi invece sulla sua riapertura nel secondo dopoguerra in quanto Musée de l'impressionnisme o sulla sua più recente veste di Museo della fotografia. Ne sono esempio il

testo *Jeu de Paume* di Carlo Munari o il testo di Françoise Bonnefoy *Jeu de Paume: histoire*¹. Bonnefoy analizza lo sviluppo architettonico dell'edificio ma non si sofferma nel dettaglio sulla complessità dei lavori effettuati e sulla loro valenza da un punto di vista museografico. Il saggio accenna solo rapidamente alla molteplicità di esposizioni ospitate negli spazi del museo e alla politica di acquisizioni attuata. Inoltre, i pochi scritti disponibili sul Jeu de Paume rimandano a quanto studiato da Bonnefoy e questo contribuisce a una generale sterilità di informazioni sul tema.

Ho avuto l'occasione di condurre la ricerca per la tesi studiando con una borsa Erasmus presso l'Université Sorbonne Paris IV e disponendo degli strumenti di ricerca messi a disposizione dall'università. Ho svolto la ricerca bibliografica principalmente presso la Biblioteca dell'Institut National d'Histoire de l'Art e presso la Biblioteca Kandinsky, sita al Centre Georges Pompidou. In particolare al Centre Pompidou ho avuto modo di consultare diverse riviste d'epoca andando ad integrare quanto ero già stata in grado di reperire grazie al materiale digitalizzato nella banca dati Gallica².

La museografia francese degli anni Trenta è stata ampiamente analizzata stimolando studi e dibattiti a livello internazionale; tuttavia, come anticipato, gli studiosi sembrano aver messo da parte il caso del Musée du Jeu de Paume. Considerata l'assenza di scritti sull'argomento, ho basato buona parte del lavoro sullo studio dei cataloghi e degli articoli pubblicati al tempo; proprio per questo la parte delle fonti negli apparati finali della tesi è più ampia di quella degli studi.

La parte fondamentale della mia ricerca si è però svolta presso gli Archives Nationales a Pierrefitte sur Seine dove ho consultato documenti che mi hanno permesso di ricostruire un quadro più completo delle attività del Museo negli anni Trenta.

Inizialmente non è stato facile individuare i faldoni che avrebbero potuto essere interessanti, sembrava infatti che le informazioni sul Jeu de Paume fossero state sepolte dai documenti relativi a Louvre, Luxembourg e Orangerie. In alcuni casi ho dovuto aspettare mesi prima che i faldoni fossero disponibili per la consultazione.

Ho avuto modo di analizzare nel dettaglio i documenti concernenti la programmazione e all'organizzazione delle diverse esposizioni, confrontare l'inventario delle collezioni con i documenti riguardanti le acquisizioni e i lasciti, studiare i carteggi tra il conservatore Dezarrois e artisti, collezionisti e ministri. La ricerca agli Archivi è stata emozionante, mi ha fatto immergere

1 F. Bonnefoy, *Jeu de Paume: histoire*, Paris, éd. Musées Nationaux, 1991.

C. Munari, *Jeu de Paume*, Paris, Grande Bateliere, 1971.

2 <<http://gallica.bnf.fr>>

nella realtà studiata fino al punto di conoscere i nomi, le calligrafie e i rapporti tra i conservatori dei Musées Nationaux.

Una volta raccolti tutti i dati e i documenti ho avuto modo di rielaborare le informazioni e metterle in relazione, individuando una rete sempre più fitta di corrispondenze e legami che hanno confermato la validità di uno studio che non si fermasse all'analisi della singola esposizione ma che le mettesse a confronto, ne individuasse i punti comuni e le antitesi.

Ho scelto di studiare il Musée du Jeu de Paume dal 1931 poiché a partire da questa data il museo acquisì la propria indipendenza dal Musée du Luxembourg e Dezarrois ne diventò conservatore capo rendendolo un'istituzione all'avanguardia. Il limite del 1939 è stato invece dettato dalla chiusura del museo a causa dell'imminente conflitto mondiale.

Poiché il mio interesse era orientato specificamente sulla produzione d'avanguardia e sul suo riconoscimento da parte delle istituzioni, ho deciso di dedicare particolare attenzione all'esposizione *Origines et développement de l'art international indépendant*, tenutasi in corrispondenza dell'Esposizione Universale del 1937³. Questa mostra può essere considerata come il punto di arrivo del percorso di sensibilizzazione all'arte contemporanea indipendente proposto da Dezarrois al pubblico francese nel corso del decennio. Nonostante la grande portata teorica e il carattere internazionale, non è ancora stato realizzato uno studio adeguato di questo caso. Chi si è approcciato all'argomento lo ha fatto in maniera parziale e incompleta, non mettendo in relazione l'esposizione col più ampio programma espositivo del museo. Tuttavia, se interpretata come evento puntuale, l'esposizione perde di importanza e profondità e non ne si coglie a pieno il carattere innovativo.

Ho sviluppato l'elaborato in tre capitoli partendo dal sistema dei Musei Nazionali, analizzando il caso del Jeu de Paume e trattando infine *Origines et développement de l'art international indépendant*.

Nel primo capitolo ho ritenuto necessario inquadrare il sistema delle arti in Francia tra anni Venti e Trenta poiché interessato da una pluralità di cambiamenti e innovazioni che influirono sugli sviluppi del Musée du Jeu de Paume. Ho considerato nello specifico il caso del Musée du Luxembourg, portando l'attenzione all'accoglienza rivolta dai conservatori del museo all'arte d'avanguardia ed in particolare alla produzione cubista. Inoltre, al Luxembourg era stato assemblato il nucleo originario della collezione di arte straniera contemporanea, progressivamente ampliata e successivamente trasferita al Musée du Jeu de Paume.

3 Musée du Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, 30 luglio -31 ottobre 1937), Paris, Impr. Moderne, 1937.

L'edificio del Jeu de Paume fu adibito a sede del Musée des écoles étrangères contemporaines all'inizio degli anni Venti e venne aperto al pubblico a partire dal 1921, dopo essere stato sottoposto a una prima ristrutturazione atta a renderlo fruibile come spazio espositivo. Grazie alle ricerche condotte presso gli Archivi Nazionali ho potuto ricostruire nel dettaglio sia la prima ristrutturazione che quella operata tra 1929 e 1932, andando a colmare il vuoto documentario rilevato. La seconda ristrutturazione portò allo stravolgimento degli spazi interni dell'edificio e al raddoppiarsi delle superfici espositive del museo con lo sviluppo di 15 sale in cui furono distribuite le opere della collezione. Il nuovo Jeu de Paume, aperto ufficialmente al pubblico nel dicembre del 1932, fu dichiarato il museo più all'avanguardia di Parigi. Nella gestione degli ambienti interni e nel loro allestimento furono infatti messi in pratica quei principi che sarebbero stati teorizzati nel 1934 in occasione della Conferenza di Madrid.

Al momento dell'inaugurazione si distinse in particolare una sala dedicata alla produzione dell'École de Paris, ossia a quel gruppo di artisti francesi o naturalizzati tali fautori di un'arte di avanguardia, attorno a cui Dezarrois cercò di sviluppare la propria politica di acquisizioni.

Se il primo capitolo tratta in parte argomenti già noti e studiati, il secondo capitolo presenta invece analisi e considerazioni sviluppate a partire dalla ricerca condotta presso gli Archivi Nazionali. Mi è sembrato opportuno raccogliere in un unico capitolo lo studio del programma espositivo del museo e quello dello sviluppo delle collezioni proprio perché, come anticipato, mancano studi che considerino le implicazioni tra i due aspetti.

Il Musée du Jeu de Paume presentava un fitto programma di esposizioni temporanee generalmente di stampo nazionale, realizzate in collaborazione con ambasciate e istituzioni straniere. In un'Europa prossima al secondo conflitto mondiale, queste esposizioni assunsero inevitabilmente una valenza politica facendo del Jeu de Paume il museo francese della diplomazia estera. In quest'ottica, ho rilevato la quasi totale assenza di rapporti con la Germania nazista e rapporti più distesi con il regime fascista che sfociarono in un'imponente esposizione di arte italiana nel 1935. Ho inoltre sottolineato il ruolo dissidente del Jeu de Paume nell'organizzare, tra 1936 e 1937, due esposizioni dedicate ad arte spagnola e catalana in un tentativo di sostegno al Fronte Popolare spagnolo che al tempo fronteggiava Franco. I messaggi politici erano inoltre veicolati dalla composizione dei comitati delle esposizioni e dai contenuti dei cataloghi.

Al Jeu de Paume venivano allestite periodicamente esposizioni relative alle acquisizioni recenti del museo; sono partita da un'analisi di queste esposizioni per studiare le collezioni del museo. Mi sono inoltre basata sull'inventario delle collezioni e sui carteggi relativi ad acquisizioni e

lasciti, reperiti agli Archivi Nazionali. Dezarrois si appoggiò a Huisman, Direttore delle Beaux-Arts, nell'orientare la propria politica di acquisizioni verso la produzione indipendente. Egli acquisì a più riprese opere di artisti dell'École de Paris ma l'aspetto più innovativo della sua politica di acquisizioni riguarda l'interesse per surrealismo ed arte astratta. Dezarrois, forte delle relazioni intessute coi più grandi collezionisti e galleristi del tempo, fu il primo ad accogliere queste forme d'arte presso un'istituzione museale parigina acquisendo, tra le altre, opere di Mirò, Kandinsky, Bauer, Picabia e Frida Kahlo.

Una parte fondamentale delle collezioni derivava da lasciti effettuati da privati o istituzioni straniere; questi, oltre ad avere in alcuni casi una valenza politica, testimoniano del supporto dato dall'élite intellettuale a Dezarrois e indicano il riconoscimento crescente del Jeu de Paume in ambito europeo.

Ho infine studiato l'organizzazione delle esposizioni al Jeu de Paume in modo da avere un valido metro di paragone rispetto al quale analizzare il caso di *Origines et développement de l'art international indépendant*. Ho considerato le pratiche di redazione dei cataloghi, la gestione degli ingressi dei visitatori, lo sviluppo degli apparati pubblicitari e la suddivisione di spese e responsabilità organizzative tra Jeu de Paume ed enti stranieri. In particolare, ho approfondito il caso di *Trois siècles d'art aux États-Unis* per proporre uno studio dell'allestimento delle esposizioni.

Quanto analizzato nel secondo capitolo mi ha permesso di avvicinarmi, nel terzo capitolo, allo studio di *Origines et développement de l'art international indépendant* avendo una solida conoscenza del contesto con cui mi stavo confrontando.

La mostra, seppur realizzata nei mesi di grande visibilità dell'Esposizione Universale del 1937, fu programmata con poco anticipo e organizzata nell'arco di un mese. Il progetto si distinse per l'orientamento sovranazionale e per un'organizzazione del tutto interna al museo, slegata da istituzioni straniere. Nel comitato organizzatore furono coinvolti alcuni tra i più grandi collezionisti, galleristi e artisti della scena parigina, grazie ai quali fu avviato un ampio sistema di prestiti. Lo studio del sistema dei prestiti, operato interamente sulla base dei documenti consultati agli Archivi, mi ha portato a delineare i meccanismi di selezione di artisti e opere e a definire l'influsso che ciascun membro del comitato esercitò a suo modo sulla struttura dell'esposizione. Nell'analizzare la selezione delle opere mi sono soffermata sul ruolo riservato alla scultura indipendente rispondendo in parte al mio proposito iniziale di ricerca.

La ricerca ha inoltre messo in evidenza che i progetti iniziali di Dezarrois prevedevano il coinvolgimento di alcuni artisti come Duchamp e Archipenko che non figurano nel catalogo

ufficiale.

L'esposizione costituì la trasposizione a livello visivo dell'impianto teorico sintetizzato nel catalogo e sviluppato più ampiamente nel testo *Histoire de l'art contemporain* di Christian Zervos, braccio destro di Dezarrois nell'organizzazione dell'esposizione. Nel suo studio Zervos aveva individuato nell'ambito della produzione indipendente una pluralità di movimenti e tendenze, sottolineandone le reciproche influenze e prendendo Cézanne come il punto di partenza di queste ricerche artistiche.

Oltre alla centralità dell'École de Paris, ribadita in diversi documenti e comunicati reperiti agli Archivi Nazionali, l'esposizione si distinse per la presentazione sulla scena museale parigina delle produzioni astratta, surrealista e dada. Queste erano invece escluse dalla grande retrospettiva di arte francese contemporanea *Maîtres de l'art indépendant 1895-1937*, allestita in contemporanea al Petit Palais⁴. L'esposizione, organizzata dal conservatore Raymond Escholier, presentava un comitato d'eccezione e comprendeva più di 1500 opere, occupando la totalità degli spazi espositivi del museo. Il caso del Petit Palais ha suscitato dibattiti e studi molto più ampi di quello del Jeu de Paume sia tra i critici dell'epoca che tra gli studiosi contemporanei; per questo ho scelto di analizzare *Maîtres de l'art indépendant* in maniera sintetica privilegiando il confronto con *Origines et développement de l'art international indépendant*.

Infine ho considerato alcuni casi necessari a collocare l'esposizione al Jeu de Paume sulla scena internazionale. Ho così istituito un confronto con tre esposizioni che, più o meno intenzionalmente, segnarono un cambiamento nella divulgazione e teorizzazione dell'arte indipendente: *Cubism and abstract art* e *Fantastic art, dada and surrealism* allestite al MoMA nel 1936 e la *Entartete Kunst* a Monaco, organizzata dal Reich proprio nell'estate del 1937.

La mia ricerca non ha la pretesa di essere esaustiva infatti, nonostante la varietà dei temi toccati, sono conscia che restino alcuni aspetti da approfondire. Ad esempio, manca uno studio sul trasferimento delle collezioni del museo nel secondo dopoguerra, quando inaugurò il Musée National d'Art Moderne. Io mi sono limitata a indagare gli spostamenti di alcune opere che ho rilevato essere conservate al Centre Pompidou ma andrebbe fatto un lavoro più sistematico. Inoltre, molte delle esposizioni realizzate non sono state studiate nello specifico come, ad esempio, *Trois siècles d'art aux États-Unis*, realizzata in collaborazione con il MoMA nel 1938, caso che si presterebbe, per importanza e ampiezza di documentazione disponibile, a un'analisi approfondita.

4 Musée du Petit Palais, *Maîtres de l'art indépendant 1895-1937*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Petit Palais, giugno-ottobre 1937), Paris, Arts et métiers graphiques, 1937.

Il lavoro di ricerca effettuato mi ha dato grandi soddisfazioni permettendomi di raggiungere gli obiettivi che mi ero prefissata e confermando la necessità di sviluppare uno studio generale sul Musée du Jeu de Paume. Quello del Jeu de Paume è infatti un caso di importanza storica e museografica, nazionale ed internazionale, passata e presente.

Mi auguro che il mio elaborato possa suscitare un nuovo interesse per questa istituzione e porsi come base per studi più specifici che vadano ad analizzare diversi aspetti dell'attività del museo colmando il vuoto documentario evidenziato. Inoltre penso che ad oggi, analizzare un museo che ha fatto dell'arte contemporanea uno strumento di dialogo politico tra paesi possa essere estremamente attuale e stimolante, favorendo riflessioni di ampio respiro.

2. La nascita e lo sviluppo del Musée des écoles étrangères contemporaines tra anni Venti e Trenta

2.1. Le origini del Musée du Jeu de Paume

Il Musée du Jeu de Paume è entrato a far parte del composito panorama dei musei nazionali francesi nel 1922 rivestendo in primo luogo il ruolo di sede distaccata del Musée du Luxembourg, museo dell'*art vivant* dal 1818⁵.

La sede del Jeu de Paume è sita ai Giardini delle Tuileries, sulla Terrace des Feuillants e costituisce il *pendant* architettonico dell'edificio dell'Orangerie, adibito a sede espositiva ospitante diverse iniziative dal 1880. Entrambi gli edifici furono costruiti sotto Napoleone III come parte di un più ampio piano di rinnovamento dell'area delle Tuileries⁶.

L'edificio non fu originariamente progettato per ospitare un museo e, proprio per questo, è stato protagonista di diverse trasformazioni architettoniche che si sono accompagnate al progressivo definirsi delle sue destinazioni d'uso.

La sala del Jeu de Paume fu costruita nel 1861 su iniziativa di Napoleone III al fine di ospitare la sala dell'omonimo gioco, predisponendo spazi per l'afflusso degli spettatori e camerini per i giocatori. L'edificio originale, modificato a più riprese nel corso del Novecento, presentava prospetti semplici e sobri⁷. I due lati lunghi erano caratterizzati da un registro inferiore in pietra e uno superiore su cui si aprivano sette vetrate incorniciate da archi a tutto sesto separati da sottili pilastri. Più elaborato era il prospetto della facciata di ingresso, verso la Place de la Concorde, in cui il portone era posto tra due coppie di colonne scanalate che reggevano un frontone e un timpano⁸. Sul lato verso il Louvre si sviluppava invece un edificio più basso in mattoni adibito a *dependance* (Figura 1).

La prima trasformazione significativa risale al 1878 con la costruzione di un'ala simmetrica all'edificio originale e col relativo sviluppo di una seconda sala da gioco. I due blocchi, ciascuno lungo 50 metri e largo 15 metri, erano collegati da una galleria di 16 metri di lunghezza.

L'aspetto che più caratterizza la storia dell'edificio è la varietà di destinazioni d'uso cui si è prestato, rimanendo un punto di riferimento per i parigini e un luogo culturalmente vivace e storicamente significativo (Figura 2)

5 L. Bénédite, *Les Chefs d'oeuvre du Musée du Luxembourg*, Paris, Lapina éditeur, 1905, pp. VII-VIII.

6 J.C. Daufresne, *Louvre et Tuileries, architectures de papier*, Paris, Pierre Madarga, 1987, pp. 250-273.

7 Ad oggi conosciamo lo stato originale dell'edificio grazie a un ciclo di sei incisioni comparse nel 1864 sulla «Revue générale de l'Architecture et des Travaux publics». F. Bonnefoy, *Jeu de Paume, histoire*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991 pp. 16-20.

8 *Ibid.*

A inizio Novecento infatti, fu abbandonata la pratica del Jeu de Paume presso l'edificio ipotizzando la sua trasformazione in sede espositiva, come verificatosi precedentemente con l'Orangerie⁹. A partire dal 1909, il Jeu de Paume ospitò alcune esposizioni senza definire però uno specifico taglio espositivo. Vi furono realizzate, ad esempio, un'esposizione di opere di Carpeaux e Ricard nel 1912 e, nel 1915, l'*Exposition nationale des oeuvres d'artistes tués à l'ennemi*. Al tempo, l'edificio non fu interessato da interventi significativi dal punto di vista architettonico al fine di adeguare gli spazi alla nuova funzione poiché, in realtà, questa non era ancora del tutto definita. Infatti, attorno al 1913, ne si ipotizzò la trasformazione in sala per concerti procedendo alla stesura di un progetto¹⁰.

L'avvento della Prima Guerra Mondiale costituì un ulteriore rallentamento nel processo di trasformazione e rinnovamento auspicato in quanto il Jeu de Paume venne momentaneamente adibito a centro di distribuzione dei buoni del razionamento. Risale al luglio del 1920 una lettera indirizzata a Paul Léon, al tempo a capo delle Beaux-Arts, nella quale si parla della restituzione dell'edificio del Jeu de Paume alle Beaux-Arts dopo che questo era stato al servizio del *Service Central des Cartes d'Alimentation*¹¹. Nella lettera vengono citati alcuni lavori realizzati durante la guerra, relativi allo sviluppo di determinati servizi quali l'installazione di WC, orinatoi, lavabo, sistema di distribuzione dell'acqua ed elettricità.

2.2. Il sistema delle arti in Francia dall'inizio della Terza Repubblica al 1930

La trasformazione delle strutture del Musée du Jeu de Paume tra anni Venti e Trenta va collocata nel quadro di un più ampio processo che investì la Francia a partire dall'istituzione della Terza Repubblica (1870-1940) portando a un generale riassetto del sistema delle arti a livello nazionale¹². Questo periodo è stato spesso criticato per l'accumularsi di carenze e ritardi senza tenere adeguatamente conto del delicato momento di passaggio dalla monarchia al sistema repubblicano.

Il sistema delle arti in Francia ha vissuto momenti di forte accademismo e altri segnati da maggiore apertura all'arte moderna. Tuttavia, ha prevalso a lungo l'impostazione accademica legando i *Salon* e i musei a una forma d'arte ormai obsoleta con esclusione dal mercato ufficiale

9 L'Orangerie fu adibita a sede espositiva attorno al 1880, dopo la ristrutturazione a seguito dell'incendio del 1871. Nel 1921 fu oggetto di interventi di ristrutturazione più significativi atti a creare spazi adeguati per accogliere le Ninfee di Monet; furono inoltre ristrutturate quattro sale impiegate per le esposizioni temporanee dei Musei Nazionali. <<http://www.musee-orangerie.fr/fr/article/histoire>> consultato il 20/12/2016.

10 Bonnefoy, *Jeu de Paume, histoire*, cit., pp. 22-24.

11 Archives Nationales, Cote F214473, 20 luglio 1920: lettera indirizzata a Paul Léon dal responsabile del *Service Central des Cartes d'Alimentation*.

12 G. Monnier, *L'art et ses institutions en France: de la Révolution à nos jours*, Cher, Éditions Gallimard, 1995.

e dalle collezioni pubbliche della produzione indipendente moderna, quella degli impressionisti prima e delle avanguardie storiche successivamente¹³.

All'inizio degli anni Novanta del XIX secolo fu delineata la divisione tra *Musées des départements et des villes* e *Musées de l'État*; seguì nel 1895, l'istituzione da parte del *Conseil supérieur des Beaux-Arts* della *Réunion des Musées Nationaux*¹⁴. Questo organo avrebbe gestito il rinnovamento delle strutture museali nazionali, incentivato un riordino delle collezioni e attuato un'oculata politica di acquisizioni disponendo di un fondo appositamente costituito.

Tra 1900 e 1940 si assistette così a una generale riorganizzazione delle collezioni esistenti, affidate a conservatori responsabili della loro conservazione, valorizzazione e ampliamento. Fu conferita nuova attenzione alla redazione di inventari che registrassero con precisione le opere possedute dai dipartimenti, quelle vendute o trasferite e le nuove acquisizioni.

Nella stessa ottica fu inoltre stabilita la facoltà dei musei di accettare lasciti e donazioni da parte di collezionisti, ampliando così le collezioni con spese contenute¹⁵. Celebre è il caso del lascito Caillebotte che nel 1897 fece entrare per la prima volta nelle collezioni del Musée du Luxembourg un consistente gruppo di capolavori impressionisti¹⁶. La collezione statale di arte impressionista fu successivamente arricchita grazie ai lasciti Moreau-Nélaton e Camondo.

A guidare questi cambiamenti fu la volontà di superare l'impostazione tradizionale del museo come luogo di esclusione del grande pubblico destinato ad artisti ed amatori. In quest'ottica, si diffusero le associazioni degli Amici dei musei che riunivano privati aventi lo scopo di raccogliere fondi e contribuire alle acquisizioni delle istituzioni museali. A Parigi erano particolarmente attive e facoltose la *Société des amis du Louvre* fondata nel 1897 e quella del Musée du Luxembourg fondata nel 1903¹⁷.

Nel corso della Terza Repubblica, lo Stato si pose come patrono, committente e acquirente ma, nonostante i fondi istituiti e i provvedimenti legislativi presi al fine di incentivare la produzione artistica, rimase spesso bloccato tra tradizione e innovazione non riuscendo ad attuare il principio dello Stato come libero e neutrale protettore delle arti.

L'abbandono da parte dello Stato della gestione del *Salon* nel tentativo di democratizzare il mercato dell'arte, portò, in realtà, all'affermarsi di un rapporto forte tra le Beaux-Arts e il nuovo

13 *Ivi*, pp. 122-149.

14 *Ivi*, pp. 239-243.

15 J. Laurent, *Arts et Pouvoir en France de 1783 à 1982*, Saint-Etienne, Cierec, 1983, pp. 112-126.

16 F. Peyrouzere, *Le musée en partage, état et musée sous le ministère Jean Zay*, Paris, Université Pantheon-Sorbonne, 1999, pp. 291-313.

17 Monnier, *L'art et ses institutions en France: de la Révolution à nos jours*, cit., pp. 276-278.

Salon, rinominato *Société des artistes français*¹⁸. Il sistema della *Société* si basava su un sistema di premiazioni e sulla possibilità per gli artisti di ottenere un efficace *display* delle proprie opere. Il rifiuto di questo sistema portò a fondare il *Salon des Indépendants*, nel 1884, e la *Société Nationale*, nel 1890. Mentre il primo aboliva la presenza di giurie e premi, la seconda prevedeva un uso più severo della giuria. Questa operava la propria selezione tra una rosa di candidati, generalmente artisti già affermati di provenienza accademica. Al 1903 risale la fondazione del *Salon d'Automne*, frequentato principalmente dagli esponenti dell'arte indipendente.

Lo sviluppo dei quattro *Salon* riflette la posizione ambigua dello Stato nei confronti dell'ordine accademico da una parte e dell'innovazione dall'altra. A questo proposito, Christopher Green ha parlato di «conflict between the impulse to openness [...] and the impulse to control, selection and direction»¹⁹.

La *Société des artistes français* e la *Société Nationale* trovarono un chiaro sostegno da parte dello Stato che, dal 1900, attribuì loro il Grand Palais come sede espositiva. Il *Salon des indépendants* rimase invece escluso dal sostegno statale, confinato in una posizione marginale rispetto al mercato ufficiale. Il *Salon d'Automne* ottenne inizialmente il sostegno della Città di Parigi e successivamente quello statale, grazie all'interessamento di grandi personalità istituzionali²⁰.

Dall'inizio degli anni Venti, il sistema dei *Salon* iniziò a essere ostacolato dalla crescente rete di gallerie private che finirono per soffocarlo attorno al 1940, ponendosi come nuovi luoghi di dibattito e innovazione²¹. La particolarità dei *Salon* rimase quella di non soddisfare solo le richieste dei privati ma di avere come grande acquirente lo Stato. Le gallerie, contrariamente allo Stato, si facevano carico di tutelare e valorizzare la produzione degli artisti contemporanei vendendone le opere a privati e diffondendone la produzione all'estero.

La dialettica accademia e *art vivant* fu variamente gestita da coloro che si susseguirono alla guida delle Beaux-Arts e dai conservatori dei singoli musei; questa era ancora palese in occasione dell'Esposizione Universale del 1937 e si sciolse solo parzialmente quando, nel secondo dopoguerra, Jean Cassou diventò direttore del Musée National d'Art Moderne²². Questa tensione era incentivata dalla complessità del sistema delle Beaux-Arts che comprendeva al suo interno una varietà di commissioni e organi minori il cui operato era difficile da coordinare. Il *Conseil supérieur des Beaux-Arts* costituiva l'organo più ampio ma anche quello con minore

18 C. Green, *Art in France 1900-1940*, New Haven London, Yale University Press, 2000, pp. 8-14.

19 *Ivi*, pp. 39-43.

20 *Ibid.*

21 Monnier, *L'art et ses institutions en France: de la Révolution à nos jours*, cit., pp. 274-278.

22 Green, *Art in France 1900-1940*, cit., p.42.

potere esecutivo. Negli anni Trenta si delineò il ruolo della *Petite Commission*, incaricata di gestire acquisizioni minori per le collezioni nazionali; questa affiancava una *Grande Commission*, preesistente, incaricata di occuparsi delle acquisizioni di maggior rilievo economico. Vi era inoltre un'apposita commissione che aveva il potere di deliberare sui lasciti di privati²³.

Una figura centrale negli anni Venti fu quella di Paul Léon, direttore delle Beaux-Arts dal 1919, avente una forte propensione per i principi accademici²⁴. L'ostracismo esercitato nei decenni precedenti nei confronti della produzione impressionista fu infatti esercitato, sotto Léon, nei confronti delle avanguardie. A questo proposito, Laurent ha letto la figura di Paul Léon come quella dell'uomo delle azioni mancate, ottusamente attaccato ai principi accademici²⁵.

Costui si trovò a dover far fronte all'impetuosa diffusione delle gallerie che sempre più monopolizzavano il mercato dell'arte moderna a scapito del sistema dei *Salon*. L'intensificarsi della vendita di opere a privati da parte delle gallerie aveva infatti portato all'esodo di opere capitali di arte moderna verso l'estero ed in particolare verso gli Stati Uniti. Léon era, al tempo, affiancato da Jean Marx, esponente del Ministero degli Affari Esteri, che aveva proposto di richiedere lo stanziamento di fondi speciali al fine di acquisire un nucleo rilevante di opere di arte moderna e ampliare così le collezioni del Musée du Luxembourg²⁶. Come indicato precedentemente, la collezione statale di opere impressioniste era piuttosto ristretta e mancava completamente della produzione post-impressionista. Non dando adito alla proposta di Marx, Léon perse un'importante occasione di arginare il flusso di opere impressioniste verso l'estero.

Un'altra scelta significativa riguarda l'applicazione della legge sulla liquidazione del 1919 con la quale la Francia si arrogava il diritto di appropriarsi e liquidare i beni sequestrati ai tedeschi nel corso della prima Guerra mondiale²⁷. Tra questi beni figuravano alcune tra le più ampie e ricche collezioni di arte contemporanea come quella del gallerista Kahnweiler²⁸. Sfruttando questa legge, lo Stato avrebbe potuto appropriarsi a prezzi ridotti di opere estremamente rappresentative della produzione delle avanguardie storiche esercitando anche, secondo alcuni parametri, il

23 Peyrouzere, *Le musée en partage, état et musée sous le ministère Jean Zay*, cit., pp. 314-336. cfr. Paragrafo 2.5

24 Laurent, *Arts et Pouvoir en France de 1783 à 1982*, cit. pp. 113-135.

25 *Ibid.*

26 *Ivi*, pp. 112-115.

27 *Ivi*, pp. 115-118.

28 Monnier, *L'art et ses institutions en France: de la Révolution à nos jours*, cit., pp. 284-286.

Kahnweiler fu il primo a dedicare un'esposizione a Braque nella sua galleria parigina. Fu tra i maggiori sostenitori del cubismo affermandosi come mercante di Braque e Picasso, fu inoltre punto di riferimento per gli scrittori d'avanguardia. Kahnweiler col suo operato favorì quel processo di allontanamento degli artisti d'avanguardia dal sistema dei *Salon*. Le opere sequestrate a Kahnweiler erano circa 1500, tra queste si contavano 124 Braque, 111 Derain, 132 Picasso, 43 Léger, 56 Gris. P. Assouline, *L'homme de l'art D.H. Kahnweiler, 1884-1979*, Paris, Balland, 1988.

diritto di prelazione²⁹. Artisti come Matisse, Rousseau, Derain, Braque, Léger e Picasso erano al tempo esclusi dalle collezioni nazionali ma nessuno si curò di criticare l'operato di Léon, nemmeno Léonce Bénédite, direttore del Musée du Luxembourg. La scelta fu dunque di mettere all'asta le collezioni, disperdendole tra acquirenti privati tra il 1921 e il 1923. L'intransigenza di Léon era dovuta a una mera adesione alle posizioni assunte dal sistema accademico che condannava le avanguardie, Cubismo in particolare. Paul Léon «se plaça en 1919 à la tête de l'administration des Beaux-Arts avec l'intention bien arrêtée de ne pas en déranger l'organisation académique»³⁰.

La situazione nella Francia degli anni Venti non permetteva dunque ai cittadini di usufruire della rete museale per cogliere l'evoluzione di pittura e scultura dall'antichità alla contemporaneità escludendo di fatto artisti che solo nel secondo dopoguerra sarebbero stati adeguatamente valorizzati. Green ha sottolineato che la Francia perse l'occasione di vedere quale impatto avessero le opere delle avanguardie storiche sulla gente negli anni e nel contesto culturale in cui queste furono realizzate³¹. Anche Laurent ha affermato «Le fauvisme et le cubisme ont été empêchés de jouer leur rôle de ferment dans la nation parce qu'ils n'ont été révélés [...] qu'après la Seconde Guerre mondiale»³².

Mentre la Francia era impegnata a rigettare la produzione moderna, all'estero l'opera indipendente di artisti francesi o naturalizzati tali era invece presa come punto di riferimento e, a più riprese, fu oggetto di mostre e retrospettive di grande successo.

Un'ulteriore occasione di confronto delle Beaux-Arts con il movimento moderno fu l'organizzazione dell'esposizione di arti decorative del 1925, in cui la produzione architettonica fu posta al centro del dibattito. Mentre all'estero prendeva forma il movimento moderno, la scuola di architettura francese attraversava un periodo di stasi rimanendo ancorata ai meccanismi del *Prix de Rome*³³. Le carenze a livello architettonico influirono sullo sviluppo museale architettonico.

Fu Paul Léon, in collaborazione con Bénédite, a decidere per la trasformazione dell'edificio del Jeu de Paume in museo e a definire la sua destinazione d'uso in quanto museo delle Scuole Straniere Contemporanee³⁴. Questa scelta non fu però affiancata dal progetto di una nuova sede per il Musée du Luxembourg che dal 1886 era stato trasferito nella piccola *orangerie* del Palais

29 I Musei Nazionali si servirono invece del diritto di prelazione per acquisire opere destinate ai dipartimenti di arte antica e archeologia. Laurent, *Arts et Pouvoir en France de 1783 à 1982*, cit., pp. 118-120.

30 *Ivi*, p. 113

31 Green, *Art in France 1900-1940* cit., pp. 39-42.

32 Laurent, *Arts et Pouvoir en France de 1783 à 1982* cit., p. 123.

33 *Ivi*, pp.128-131.

34 Peyrouzere, *Le musée en partage, état et musée sous le ministère Jean Zay*, cit., pp.291-313.

du Luxembourg. Al tempo mancò la capacità di interrogarsi sulla necessità di sviluppare un'adeguata sede museale per l'arte moderna sia francese che straniera, che diventasse punto di riferimento nel panorama culturale francese. La mancanza di lungimiranza portò poi all'intervento poco riuscito e affrettato del Palais de Tokyo in occasione dell'Esposizione Universale del 1937³⁵.

Al di fuori della rete dei musei nazionali, un polo museale di rilievo per l'arte moderna era il Petit Palais, Musée de la Ville de Paris dal 1902³⁶. La sede del museo era stata costruita con funzione di padiglione espositivo in occasione dell'Esposizione del 1900, occasione nella quale era stato costruito anche il Grand Palais. Al Petit Palais erano esposte le collezioni municipali dall'antichità al XIX secolo. Direttore e conservatore del Petit Palais per un ventennio (1905-1925) fu Henry Lapauze che si rivelò capace di condurre un'efficace politica di acquisizioni basata principalmente su donazioni e lasciti, riuscendo a far fronte alle limitate risorse economiche del Museo³⁷. Lapauze riuscì anche a istituire un contatto diretto con gli artisti che contribuirono personalmente ad accrescere le collezioni del museo. Cécilie Champy-Vinas sottolinea come Lapauze «a exercé une large influence sur la constitution des collections modernes du Petit Palais»³⁸.

Un cambiamento nell'approccio curatoriale si ebbe nel 1933 quando Raymond Escholier diventò Direttore del Petit Palais³⁹. Egli affiancò all'esposizione delle collezioni permanenti un ciclo di esposizioni temporanee intitolato *Les artistes de ce temps* portando l'attenzione dei parigini su un tipo di arte propriamente moderna che al tempo non disponeva di un adeguato spazio espositivo in città. Queste esposizioni avevano luogo nel piano interrato del Palais e diedero la possibilità a una generazione di giovani pittori e scultori di esporre tra grandi artisti già affermati⁴⁰. Escholier era inoltre affiancato da alcuni amatori e studiosi particolarmente interessati alle nuove generazioni, tra questi spiccava il conservatore aggiunto François Gilles de la Tourette. Esemplificativa della sua politica espositiva è la collaborazione del 1935 con il Musée de Grenoble che al tempo, grazie al suo direttore Andry-Farcy, era un'istituzione modello

35 Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Paris 1937 - L'art indépendant*, catalogo della mostra (Paris, MAM, giugno – agosto 1987), Paris, 1987, pp. 11-12. e Laurent, *Arts et Pouvoir en France de 1783 à 1982* cit., pp. 136-145.

36 <<http://www.petitpalais.paris.fr/le-petit-palais/histoire-du-batiment>> consultato il 15/12/2016.

37 C. Champy-Vinas, *Témoigner de l'effort de nos sculpteurs modernes: Henry Lapauze et les fonds de sculptures au Petit Palais (1904-1925)* in *Choisir Paris: les grandes donations aux musées de la Ville de Paris*, «Actes de colloques», a cura di C. Georgel. <<http://inha.revues.org/6920>> consultato il 18/12/2016.

38 *Ibid.*

39 Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Paris 1937 - L'art indépendant*, cit., pp. 11-12.

40 *Ibid.*

nell'accogliere e valorizzare la produzione moderna⁴¹.

2.3. Il Musée du Luxembourg, museo dell'art vivant

Il Musée du Jeu de Paume si è sviluppato come sede distaccata del Musée du Luxembourg, riaperto al pubblico come *Musée royal destiné aux artistes vivants* nel 1818 in risposta a un'esigenza che aveva iniziato a manifestarsi già da fine Settecento⁴². Il proposito era di conservarvi le opere degli artisti viventi e mantenerle esposte per i dieci anni successivi alla loro morte. Il passaggio successivo era il trasferimento delle opere al Louvre ma questo era effettuato solo nel caso in cui si fosse consolidato il prestigio delle opere. Nel commentare questo meccanismo Bénédite disse «le Luxembourg est [...] le premier musée de France et il est le père direct du Louvre»⁴³.

Alla sua apertura il museo contava 74 opere di *art vivant*, molte delle quali erano di stampo accademico e finirono presto nell'oblio⁴⁴. Vi erano anche opere di rilievo, in particolare erano entrate a far parte delle collezioni opere di David e Prudhon⁴⁵. Per ampliare le proprie collezioni il museo faceva riferimento soprattutto ai *Salon* e alle esposizioni annuali.

Pur avendone definito obiettivi e missione fin dagli inizi, la gestione del museo rimase confusionaria fino alla metà dell'Ottocento risentendo ancora della subordinazione al Louvre. Fu solo nel 1848 che il Musée du Luxembourg entrò a far parte ufficialmente della rete dei Musei Nazionali, nell'ambito di una loro riorganizzazione amministrativa.

Come anticipato, la questione dell'individuazione di una sede appropriata per il Museo di Arte Moderna ha segnato l'Ottocento e il primo Novecento, trovando una parziale soluzione solo nel 1937 con la costruzione del Palais de Tokyo. Al museo spettava infatti solo l'ala est del Palais du Luxembourg e mancava un adeguato sistema di magazzini e riserve oltre che spazi espositivi necessari a far fronte all'ampliamento delle collezioni. Per rispondere a tali necessità, a metà Ottocento Jeanron, al tempo conservatore capo del museo, ipotizzò il suo trasferimento presso il Palais Royal in modo da garantire al museo una posizione in un'area più prestigiosa e in prossimità del Louvre ma tale ipotesi fu accantonata, lo stesso avvenne per il trasferimento

41 Peyrouzere, *Le musée en partage, état et musée sous le ministère Jean Zay*, cit., pp.291-313.

R. Schaer, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard coll. Découvertes, 1993, pp. 99-109.

P. Gaudibert, H. Vincent, *Andry-Farcy un conservateur novateur. Le musée de Grenoble de 1919 à 1949*, catalogo della mostra (Grenoble, Musée de Grenoble, 1982), Grenoble, Musée de Peinture, 1982.

42 Bénédite, *Les Chefs d'oeuvre du Musée du Luxembourg*, cit., p.X.

43 *Ivi*, p. VII. A proposito del passaggio delle opere dal Luxembourg al Louvre vd. R. Rey, *Le renouvellement du Musée du Luxembourg*, «Bulletin des Musées de France», Anno 1 Numero 2, febbraio 1929, pp. 1-2.

44 Bénédite, *Les Chefs d'oeuvre du Musée du Luxembourg*, cit., p. XII.

45 Tra le opere di David, Bénédite cita *Il ratto delle Sabine, Leonida, Bruto e il Giuramento degli Orazi*. *Ivi*, pp. X-XI.

ipotizzato presso l'antico seminario di Saint-Sulpice⁴⁶.

Nel 1886, a causa dell'occupazione del *Palais du Luxembourg* da parte del Senato, la sede del museo fu trasferita nella sua *Orangerie*⁴⁷. Il trasferimento causò un'ulteriore carenza di spazi espositivi, di riserve per le opere e di sale per accogliere adeguatamente il pubblico.

Negli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento ne fu conservatore Philippe de Chennevières, al tempo Direttore delle Beaux-Arts, che si pose l'obiettivo di «faire du Luxembourg “le Palais de l'art contemporain comme le Louvre *était* celui de l'art ancien”»⁴⁸. In quest'ottica De Chennevières portò a termine una serie di acquisizioni atte a colmare lacune importanti, entrarono così nelle collezioni del museo opere di Ingres, Delacroix, Moreau e Chasseriau⁴⁹.

Fu De Chennevières il primo a proporre e progettare un'espansione delle collezioni in direzione dell'arte contemporanea straniera, anticipando quello che sarebbe diventato il focus del Musée du Jeu de Paume. Nel 1865 le opere straniere presenti nelle collezioni erano di: Gleye e Karl Bodmer, Knaus, Laemlein, Steuben, Heilbuth e Lehmann⁵⁰. Numerosi erano gli artisti tedeschi, quasi naturalizzati francesi, che al tempo frequentavano spesso i *Salon*; successivamente la scuola svedese prese il posto di quella tedesca nella collezione. Quando De Chennevières andò in pensione nel 1879, la collezione di arte straniera comprendeva le opere di una dozzina di artisti riportati nella Tabella 1.

Il successore di De Chennevières, Étienne Arago, dovette affrontare in primo luogo il trasferimento del museo presso l'*Orangerie* ponendosi dunque come priorità la ricerca di una sede appropriata per il Musée du Luxembourg senza però arrivare a risolvere il problema durante il suo mandato⁵¹. Arago si curò parzialmente dello sviluppo delle collezioni straniere acquisendo nell'arco di dieci anni solo 6 opere rappresentative della produzione realista e di quella romantica⁵².

A partire dal 1892, sotto la guida di Léonce Bénédite, il museo entrò in una fase di crescita delle proprie collezioni. Grazie a Bénédite infatti, fu accettato il già citato lascito Caillebotte che arricchì le collezioni del museo con capolavori dell'impressionismo nonostante il rifiuto da parte

46 L. Bénédite, *Le musée du Luxembourg: les peintures*, Paris, H. Laurens, 1912, p. 12.

Bénédite, *Les Chefs d'oeuvre du Musée du Luxembourg*, cit., pp. XIX-XX.

47 Bénédite, *Le musée du Luxembourg: les peintures*, cit., p.17

48 *Ivi*, p. 15.

49 *Ivi*, p. 18.

50 L. Bénédite, *Le Musée du Luxembourg: peintures, pastels, aquarelles et dessins des écoles étrangères*, Paris, éditeur H. Laurens, 1924, pp. 5-6.

51 Bénédite, *Le musée du Luxembourg: les peintures*, cit., p. 17.

52 Gli artisti di cui furono acquisite le opere erano: De Nittis, Edelfelt, Hald, Bashkirtseff, Mesda, Zakarian, Gay. Bénédite ha sottolineato che Arago non fu in grado di sfruttare le grandi possibilità di acquisizioni date dalle Esposizioni Universali tenutesi a Parigi negli anni del suo mandato. Bénédite, *Le Musée du Luxembourg: peintures, pastels...*, cit., p. 7.

di Roujon, al tempo direttore delle Beaux-Arts, di una parte del lascito costituita da 29 opere. Sarà inoltre Bénédite a gestire tra 1898 e 1902 il lascito di Charles Hayem comprendente un gran numero di opere di Gustave Moreau⁵³.

Negli anni Venti, Bénédite fu influenzato da Paul Léon in senso più accademico; è esemplificativo il fatto che il nucleo di sessanta opere acquisite per il Musée du Luxembourg in occasione delle liquidazioni dei sequestri di guerra fosse costituito principalmente da opere di artisti accademici. Facevano eccezione alcune opere di Paul Signac, ormai anziano, e di Maurice Denis, al tempo attivo da più di trent'anni⁵⁴.

Nel corso degli anni il Luxembourg aveva ottenuto fondi per riparare ad alcune mancanze nelle collezioni e per ampliare alcune sezioni, in particolare quella di opere straniere. A tal proposito Bénédite dichiarò: «Pendant très longtemps, en effet, cette section avait été négligée. [...] et les acquisitions faites par l'État à des artistes étrangers étaient dirigées presque toujours sur la province»⁵⁵. Il conservatore del Luxembourg si propose dunque di riprendere il progetto di De Chennevières e di portarlo avanti con rigore e tenacia.

Un'occasione di grandi acquisizioni fu l'Esposizione Universale del 1900, per la quale furono messi a disposizione del Luxembourg 25.000 franchi che permisero di acquisire una ventina di opere straniere⁵⁶. A seguito dell'Esposizione, al Luxembourg fu istituita una sala apposita in cui esporre a rotazione queste opere⁵⁷. Tra gli artisti esposti nella sala si possono citare Burne-Jones, Boldini, Whistler, Meunier, Liebermann, Sorolla e Zuloaga.

Bénédite non si accontentò di acquisire opere a Parigi ma si recò di persona in diversi paesi stranieri prendendo contatti con artisti, intellettuali e direttori di musei. Si recò innanzitutto in Inghilterra al fine di acquisire opere che ben potessero rappresentare le caratteristiche della scuola nazionale, attento in particolare alla produzione preraffaelita⁵⁸. Al nucleo costituito si aggiunsero, nel 1912, le opere facenti parte del lascito Davis. Edmund Davis fu tra i maggiori benefattori del Luxembourg e contribuì alla creazione di una sala dedicata alla scuola britannica; nella Tabella 2 sono riportate le opere facenti parte del lascito, tra queste spiccano capolavori di

53 Bénédite, *Les Chefs d'oeuvre du Musée du Luxembourg*, cit., pp. XXVIII-XXX.

54 Laurent, *Arts et Pouvoir en France de 1783 à 1982*, cit., pp. 112-118.

55 Bénédite, *Les Chefs d'oeuvre du Musée du Luxembourg*, cit., p. XXIV.

56 Bénédite, *Le Musée du Luxembourg: peintures, pastels...*, cit., pp. 14-15.

57 «Cette section étrangère qu'on ne connaissait guère [...] que par des roulements successifs dans la petite salle du Musée en face de celle consacrée à la collection Caillebotte [...] et qu'on avait fini par expulser pour faire place au développement de la peinture française» *Ivi*, p.1.

58 «Il me semblait que [...] l'école anglaise avait occupé une place prépondérante, grâce à ses maîtres originaux [...] qui ont formé le group des frères préraphaélites». Successivamente al viaggio di Bénédite in Inghilterra fu inoltre creata una piccola sezione dedicata alle arti decorative per destare la curiosità del pubblico e sottolineare la parità tra le arti. Bénédite, *Le Musée du Luxembourg: peintures, pastels...*, cit., p. 9.

Burne Jones e Millais.

Bénédite viaggiò con gli stessi obiettivi in Germania, Italia, Belgio, Olanda, Russia e Stati Uniti⁵⁹. La collezione fu ulteriormente ampliata arrivando a comprendere, nel 1912, 200 opere straniere e ad occupare così 6 sale in cui le opere erano presentate a rotazione per impossibilità di esporle tutte contemporaneamente.

L'acquisizione di opere straniere andò di pari passo con la crescita più generale delle collezioni di pittura come sottolineato da Léonce Bénédite e riportato di seguito⁶⁰:

Anno	Numero di opere	Anno	Numero di opere
1818	74	1871	225
1822	103	1882	280
1825	131	1886	262
1836	140	1894	396
1850	164	1898	459
1865	188	1912	800

Oltre alla collezione di arte contemporanea straniera, progressivamente, erano state sviluppate collezioni di scultura, disegni, stampe e medaglie con l'idea di offrire ai visitatori un quadro completo della produzione moderna⁶¹.

Nonostante i diversi conservatori si siano impegnati in prima persona nell'innovare il museo e nel consolidarne il ruolo, è necessario considerare che i Salon rimanevano il contesto principale in cui venivano portate a termine le acquisizioni⁶². Di conseguenza, gli artisti viventi che volevano avere la possibilità di essere rappresentati al Musée du Luxembourg dovevano attenersi a precisi parametri. Esempio dell'influenza del sistema accademico risulta la gestione del lascito Caillebotte una volta accettato dal *Comité consultatif des Musées Nationaux*. Nel 1929, al momento del trasferimento al Louvre, delle 67 tele donate ne furono esposte solo 40⁶³. Dunque, il desiderio di Caillebotte di vederle esposte al Luxembourg e successivamente al Louvre, fu esaudito solo parzialmente.

Questo attaccamento alla tradizione restò tale fino agli anni Trenta nonostante lo Stato avesse col tempo ottenuto la possibilità di acquisire opere in occasione di *Salon* indipendenti e presso

59 *Ivi*, pp. 12-14.

60 Queste stime non considerano le opere che effettivamente facevano parte delle collezioni ma che erano esposte in altri palazzi o sistemate nei magazzini a causa della carenza di spazi espositivi. Inoltre, nell'analizzare questi dati, bisogna considerare il carattere mutevole delle collezioni del Musée du Luxembourg che ciclicamente venivano trasferite al Louvre o ai musei di provincia. Bénédite, *Le musée du Luxembourg: les peintures* cit., p. 19.

61 *Ivi.*, p. 18.

62 Peyrouzere, *Le musée en partage, état et musée sous le ministère Jean Zay*, cit., pp. 291-301.

63 *Ivi*, pp. 297-301.

P. Vaisse, *Deux façons d'écrire l'histoire. Le legs Caillebotte*, Paris, INHA éditions Ophrys, 2014.

privati. I maggiori cambiamenti furono attuati tra 1926 e 1937, quando conservatori del Musée du Luxembourg furono, prima Charles Masson e Robert Rey, e successivamente Louis Hauteœur⁶⁴.

Innanzitutto, sulla linea di quanto stava accadendo in diversi musei francesi tra cui Louvre e Jeu de Paume, Masson, nel 1926⁶⁵ e nuovamente nel 1929, avviò un generale riordinamento delle collezioni e degli spazi espositivi⁶⁶.

La seconda riorganizzazione fu effettuata nel gennaio 1929 procedendo in primo luogo a trasferire al Louvre un centinaio di tele comprendenti le opere degli artisti nati prima del 1848, le opere del lascito Caillebotte e più in generale la produzione impressionista⁶⁷. Nel 1930 Henri Verne, Direttore del Louvre, predispose l'istituzione di una sala Caillebotte⁶⁸ in modo da potervi esporre le opere del celebre lascito, seguì il riordinamento di alcune sale per esporvi altri capolavori impressionisti. In quegli anni infatti il Louvre stava investendo sulla formazione di un'ampia collezione di arte impressionista dopo aver acquisito le opere impressioniste costituenti i lasciti Moreau-Nelaton e Camondo⁶⁹.

Lasciavano il Luxembourg opere che ne avevano segnato la gloria e si poneva il problema di finalizzare delle acquisizioni di *art vivant* altrettanto prestigiose che garantissero ai visitatori di godere di un panorama completo della produzione contemporanea. Nell'introduzione al catalogo-guida del Musée du Luxembourg, risalente al marzo 1929, viene ribadito il compito dello Stato «de fournir au public des moyens suffisants de l'informer et de fixer son goût, en lui soumettent

64 Peyrouzere, *Le musée en partage, état et musée sous le ministère Jean Zay*, cit., pp. 291-301.

65 Sulle trasformazioni attuate al Luxembourg nell'autunno del 1926 si hanno poche informazioni. Centrale fu la figura di Charles Masson che dal 1926 era succeduto a Bénédite alla guida del Museo. A proposito del suo intervento al Luxembourg si dice: «à l'automne 1926 Charles Masson opéra un remaniement et une réinstallation presque totale des galeries trop étroites de la rue Vaugirard. Il y organisa [...] plusieurs expositions les plus attachantes». *Retraite*, «Bulletin des Musées de France», Anno 1 Numero 7, luglio 1929, p.154.

66 Per un'analisi ampia e completa dei lavori effettuati al Luxembourg nel 1929 vd. Musée du Luxembourg, *Catalogue-guide: peintures*, Paris, Ed. Musées Nationaux, 1929.

67 *Ivi*, pp. 8-11.

68 Il trasferimento delle opere impressioniste portò a mettere in discussione il rispetto della regola che prevedeva che le opere potessero lasciare il Musée du Luxembourg solo dopo dieci anni dalla morte del loro autore. In effetti, al tempo del trasferimento delle opere, alcuni impressionisti erano morti da meno di cinque anni, tuttavia, è da considerare che tale regola era già stata violata diverse volte in casi in cui il prestigio degli artisti fosse già consolidato. Questo trasferimento fu colto come occasione da Verne, direttore del Louvre, per procedere a una generale riallestimento delle sale dedicate alla pittura del XIX secolo in affaccio sulla *Cour Carré*. Furono infatti risistemate 13 sale e ne fu aperta una ex novo in cui ordinare le opere secondo un criterio cronologico. Il progetto architettonico fu affidato all'architetto Camille Lèfevre che si occuperà del generale rinnovamento delle strutture del Louvre tra 1932 e 1934. R. Huyghe, *Musée du Louvre – Peintures et dessins*, «Bulletin des Musées de France», Anno 1 n 4, aprile 1929, pp. 65-68.

Rey, *Le renouvellement du Luxembourg*, «Bulletin des Musées de France», cit., pp. 17-18.

H. Verne, *Projet de réorganisation du Musée du Louvre*, «Museum», Anno 4 Vol 10 n 1, 1930, pp. 5-13.

69 Musée du Luxembourg, *Catalogue-guide: peintures*, cit., p. 8.

un large choix d'oeuvres représentatives»⁷⁰. Per sottolineare a fini didattici il rapporto tra la produzione passata e la presente, furono lasciate esposte al Luxembourg alcune opere impressioniste come *tableaux-témoins*⁷¹.

Il tempo dedicato a ristrutturazione ed allestimento fu piuttosto limitato, per questo non fu subito possibile offrire al pubblico una rassegna omogeneamente elevata a livello qualitativo. Centrale fu il supporto fornito dalla Società degli amici del Luxembourg, collezionisti privati e artisti che garantirono l'ingresso di nuove opere nelle collezioni. Analizzando le acquisizioni del Musée du Luxembourg tramite i *Bulletin des Musées de France* del 1929, è possibile notare l'importanza rivestita da doni e lasciti⁷² e il verificarsi di alcuni investimenti importanti relativi a opere di artisti indipendenti⁷³.

Indicativa di un cambiamento di rotta è inoltre la creazione, nel febbraio 1929, di una *Commission consultative des achats d'œuvres des artistes vivants*, avente a disposizione un proprio budget e atta a deliberare sull'acquisto di opere di arte contemporanea e sulle spese relative alla gestione del Luxembourg⁷⁴. La commissione era composta da: il Direttore delle Beaux-Arts, il Direttore dei Musei Nazionali, 3 conservatori del Luxembourg, 2 conservatori del Louvre e 3 *amateurs*. Tra i conservatori del Luxembourg, nel 1929, figuravano Masson, Rey e Dezarrois⁷⁵.

Alla riapertura del museo, circa 300 opere erano esposte in 13 sale, la politica espositiva sembrava privilegiare la diversità, l'idea era di esporre molti artisti rappresentandoli con una o due tele ciascuno, solo di alcuni artisti erano esposte più tele⁷⁶.

In un panorama dominato dalla produzione accademica spiccava la sala 8⁷⁷ dove erano esposte tutte assieme le opere realizzate dagli artisti delle avanguardie francesi. Tra questi

70 *Ivi*, p.11

71 R. Rey, *Le nouveau Musée du Luxembourg*, «Bulletin des Musées de France», Anno 1 n 3, 1929, pp. 41-45.

72 Analizzando i numeri del *Bulletin des Musées de France* del 1929 emerge il ruolo attivo di Masson e Rey nel scegliere quali doni accettare. Ad esempio, nel giugno 1929, fu accettato il dono di M. Berthelémy relativo a un gruppo di disegni e quadri moderni tra cui figuravano opere di Corot, Seurat, Lautrec, Utrillo e Vlaminck. *Conseil des Musées Nationaux*, «Bulletin des Musées de France», Anno 1 n 6, giugno 1929, pp. 127-128.

73 Nel giugno 1929, in occasione della vendita della collezione di Natanson, collezionista d'avanguardia e fondatore della *Revue Blanche*, furono acquistati tre pannelli di Vuillard, esponente dei Nabis. Altro acquisto importante nello stesso anno fu quello della *Baigneuse* di Georges Roualt la cui produzione non era rappresentata al Luxembourg. R. Rey, *Musée du Luxembourg – Edouard Vuillard e Georges Roualt*, «Bulletin des Musées de France», Anno 1 n 6, giugno 1929, pp. 123-127.

74 Musée du Luxembourg, *Catalogue-guide: peintures*, cit., p.13.

75 *Documents et nouvelles*, «Bulletin des Musées de France», Anno 1 n 2, febbraio 1929, p. 27.

76 Le considerazioni fatte sull'allestimento del Luxembourg alla sua riapertura nel marzo 1929 si basano sulle informazioni fornite da: Musée du Luxembourg, *Catalogue-guide: peintures*, cit.

77 «La salle 8 contient des œuvres et des noms dont l'absence retenait jusqu'ici le Luxembourg très loin de la vie contemporaine» da Rey, *Le nouveau Musée du Luxembourg* «Bulletin des Musées de France», cit., pp. 41-45.

comparivano⁷⁸:

Georges Braque	1 tela, prestito di Marcel Kapferer
André Derain	3 tele
Henri Matisse	2 tele
Maurice Utrillo	4 tele
Maurice de Vlaminck	2 tele
André Lhote	1 tela
Robert de la Fresnaye	2 tele
Kees Van Dongen	2 tele

Analizzando i dati riportati in tabella si può notare come delle avanguardie emerse in Francia a inizio Novecento, quella cubista fosse pressoché assente mentre i Fauves e i Nabis erano più ampiamente rappresentati⁷⁹. Segnali di parziale apertura arriveranno negli anni successivi: nel 1934, l'acquisto di una natura morta di Braque, prima tela cubista acquisita da parte dei Musei Nazionali e, successivamente, l'accettazione di un lascito relativo a un'opera di Léger⁸⁰. Nel 1935 furono acquisite due opere di Delaunay e un'altra tela di Braque⁸¹.

Tra le altre sale si distingueva la sala 5 dedicata ai *tableaux-témoins* e la sala 6 in cui erano esposti alcuni capolavori post-impressionisti di Signac, Seurat, Gauguin e altri⁸².

Un articolo relativo all'inaugurazione nel febbraio 1929, riporta una forte affluenza di visitatori sottolineando come questi fossero ormai abituati al confronto con la produzione indipendente e avessero gli strumenti culturali per apprezzarla⁸³.

Nell'agosto del 1929 fu nominato come successore di Masson, Louis Hauteœur⁸⁴. Hauteœur restò a capo dell'istituzione fino a quando questa non fu assorbita dal nuovo Musée National d'Art Moderne guidandola proprio negli anni precedenti la transizione, affiancato da Pierre

78 I dati riportati in tabella derivano da uno studio delle informazioni riportate da Musée du Luxembourg, *Catalogue – guide: peintures*, cit.

79 Tra i movimenti e le tendenze all'avanguardia di inizio Novecento il cubismo fu il più osteggiato e ci vollero decenni prima che venisse completamente accettato. A questo proposito vd. Laurent, *Arts et Pouvoir en France de 1783 à 1982*, cit. pp. 120-126.

80 A questo proposito: «Le cubisme, dont l'absence avait été souvent reprochée au Musée du Luxembourg, y est maintenant représenté» P. Ladoué, *Musée du Luxembourg – Nouvelles acquisitions*, «Bulletin des Musées de France», Anno 5 n 3, maggio 1934, pp. 62-65.

81 Peyrouzere, *Le musée en partage, état et musée sous le ministère Jean Zay*, cit., pp. 298-301.

82 Musée du Luxembourg, *Catalogue-guide: peintures*, cit., p.10; pagine di catalogo relative a sala V e sala VI.

83 «Le public s'est beaucoup familiarisé avec certaines écritures plastiques [...] dont naguère il se fut scandalisé» Rey, *Le nouveau Musée du Luxembourg*, «Bulletin des Musées de France», cit., pp. 41-45.

84 Louis Hauteœur (1884-1973) fu storico e critico d'arte all'avanguardia. Nel 1920 intraprese la carriera nelle Beaux-Arts con una cattedra all'École des Beaux-Arts ricoprendo parallelamente il ruolo di conservatore aggiunto nel dipartimento di pittura del Louvre. Dal 1927 al 1937 fu conservatore del Musée du Luxembourg. Negli anni Quaranta fu a più riprese Direttore generale delle Beaux-Arts. *Retraite*, «Bulletin des Musées de France», cit., p.154.

Ladoué dopo che Rey fu nominato conservatore di Fontainebleau.

Il 7 novembre 1930, il Direttore dei Musei Nazionali scrisse al Sotto-segretario di Stato per le Beaux-Arts redigendo un elenco di lavori previsti per il Musée du Luxembourg e affidati all'architetto Deruaz che andavano a completare il rinnovamento iniziato nel 1929⁸⁵. Tra questi figuravano la risistemazione degli uffici del conservatore e dei conservatori aggiunti, l'installazione dell'illuminazione nel locale del riscaldamento, la ristrutturazione dei muri dell'ex Sala Caillebotte e l'installazione del riscaldamento nella sala dei guardiani.

Grazie ai documenti reperiti presso gli Archives Nationales si può collocare nel 1930 la riorganizzazione della collezione di sculture⁸⁶ e il rinnovamento della Sala ad esse dedicata (Figura 3). Si decise per lo smantellamento e il restauro delle antiche tappezzerie che rivestivano le pareti della sala e di due vestiboli laterali preferendo dipingere i muri «d'une teinte assez claire pour que les bronzes se détachent, assez foncée pour que les marbres soient vus»⁸⁷. In relazione alla tinta scelta furono dipinti i piedistalli e l'apparato decorativo. La sala fu provvista inoltre del sistema elettrico e di appositi *cloison* per rompere la monotonia degli ampi spazi.

Per quanto riguarda il riordinamento della collezione, si parla del trasferimento al Louvre di alcuni marmi di Rodin ed altri artisti in modo da ricavare nuovi spazi espositivi⁸⁸. Tra gli scultori rappresentati si possono citare Despiau, Bourdelle, Bernard e Maillol, artisti ancora influenzati dalla formazione accademica⁸⁹. Alcune sculture furono esposte isolate nel vestibolo, nell'atrio o negli spazi di passaggio; altre furono invece site nelle sale in cui si trovavano anche dipinti e altri tipi di oggetti d'arte. Una certa importanza fu data alla produzione di Pompon di cui, già dal 1929, era stato esposto l'*Ours blanc* e di cui vennero esposti un *Grand Duc* e un autoritratto⁹⁰.

Due sale erano dedicate all'esposizione a rotazione della collezione di disegni, cresciuta nel giro

85 Archives Nationales, Cote 20144785/3, 7 novembre 1930: il Direttore dei Musei Nazionali si rivolge al Sotto-segretario di Stato delle Belle Arti.

86 I lavori progettati nell'inverno del 1930 furono poi realizzati tra febbraio e marzo 1931, mesi in cui il museo restò chiuso al pubblico. Nel febbraio 1931, i conservatori del Luxembourg organizzarono il trasferimento di 16 statue in marmo e 6 bronzi al Louvre o al deposito dei marmi. Le statue erano precedentemente disposte nel giardino, nella sala delle sculture e nella corte. Il trasferimento fu necessario per liberare gli spazi e permettere un'adeguata ristrutturazione del museo. Archives Nationales, Cote 20144785/3: Lehalleur si rivolge a Hauteœur, conservatore del Musée du Luxembourg.

87 Questo allestimento è in linea con i principi museografici che si stavano diffondendo all'inizio degli anni Trenta e miravano a garantire una fruizione immediata e efficace delle opere d'arte. Archives Nationales, Cote 20144785/3, 7 luglio 1930: lettera di Louis Hauteœur al Direttore dei Musei Nazionali in cui vengono elencati tutti gli interventi previsti dal tingeggiare i muri, allo sviluppo adeguato dei piedistalli, all'utilizzo dei *cloison*.

88 Archives Nationales, Cote 20144785/3.

89 P. Ladoué, *Le remaniement du Musée du Luxembourg*, «Bulletin des Musées de France», Anno 3 n 6, giugno 1931, pp. 124-126.

90 L'attenzione alla scultura *animalier* torna nel 1935 con un'esposizione monografica sull'opera di Jane Poupelet, scultrice legata al *Salon des indépendants* i cui eredi avevano donato al Musée du Luxembourg 65 disegni e 25 sculture dell'artista. *Conseil des Musées Nationaux – séance du 4 Décembre*, «Bulletin des Musées de France», Anno 7 n 1, gennaio 1935, p.8.

di pochi anni, che comprendeva pezzi di Maillol, Dunoyer de Segonzac e disegni di Matisse e Signac donati dagli stessi artisti.

Da un articolo di Ladoué del giugno 1931 sembra che l'ordinamento delle sale riguardanti gli artisti propriamente contemporanei fosse stato pensato al fine di evidenziare l'influenza di singoli maestri su gruppi di artisti. In quest'ottica Cézanne fu indicato come punto di riferimento per Guérin e Puy⁹¹.

Nel 1933 Ladoué dedicò un altro articolo alla presentazione dettagliata delle sale del Luxembourg, oggetto di un'ulteriore risistemazione⁹². Dalla descrizione si deduce la presenza di una sala dedicata alle nuove acquisizioni dove venivano esposte le opere per un anno prima di essere trasferite nelle altre sale del museo. Viene inoltre definito l'orientamento delle singole sale: nelle sale dalla 1 alla 9 erano esposte le opere di stampo accademico in ordine cronologico, la sala 10 era quella espressionista, le sale 12 e 13 era dedicate ai Fauves e agli artisti più giovani. Dall'allestimento riportatoci da Ladoué emerge ancora la preponderanza della produzione accademica su quella indipendente, nelle prime nove sale prevaleva inoltre l'ordinamento cronologico delle opere. Lo spazio dedicato all'arte indipendente era limitato a tre sale e vi era accolta esclusivamente la produzione espressionista con particolare attenzione ai Fauves.

Nel corso degli anni Trenta le istituzioni iniziarono a porre attenzione sull'*École de Paris* costituita da artisti di origine straniera naturalizzati francesi fautori di un'arte innovativa e scandalosa⁹³. La loro natura ibrida portò inizialmente a incasellarli come artisti di competenza del Musée du Jeu de Paume dove infatti vennero esposte le loro opere ma, già nel 1934, a questo proposito si affermò: «plusieurs de ces peintres, naturalisés français, viendront d'ailleurs, un jour, au Musée du Luxembourg»⁹⁴. Ancora una volta si trattava di artisti tenuti lontani dall'attenzione pubblica per trent'anni in quanto creatori dell'arte più indipendente sul mercato, che iniziarono a essere pubblicamente sostenuti quando ormai il loro successo era conclamato.

A proposito della moderata politica di acquisizioni attuata dal Luxembourg, in un documento redatto da Hauteœur nel 1931 reperito agli Archivi Nazionali, vengono indicati i tre enti cui il

91 Ladoué, *Le remaniement du Musée du Luxembourg*, «Bulletin des Musées de France», cit., pp. 124-126.

92 P. Ladoué, *Musée du Luxembourg – Remaniements et nouvelles expositions*, «Bulletin des Musées de France», Anno 5 n 7, luglio 1933, pp. 104-106.

93 «L'école de Paris est très prisée hors de France: il était indispensable que les parisiens pussent voir ici, à leur vraie place et soigneusement sélectionnées les œuvres de ces chefs de file dont l'influence a été si grande» P. Ladoué, *Le musée des écoles étrangères contemporaines*, «Bulletin des Musées de France», Anno 5 n 1, 1933, pp. 10-13.

G.H. Hamilton, *Painting and sculpture in Europe 1880-1940*, New Haven London, Yale University Press, 1993, pp. 284-312.

94 Ladoué, *Le musée des écoles étrangères contemporaines*, «Bulletin des Musées de France», cit., pp. 10-13.

museo faceva riferimento per le proprie acquisizioni⁹⁵. Si specifica inoltre quali fossero le linee guida che determinavano l'operato del conservatore nell'ampliare le collezioni del museo.

I tre fondi cui Hauteccœur fa riferimento sono:

- il fondo della *Direction des Beaux-Arts* destinato all'incoraggiamento degli artisti viventi che selezionava le opere in occasione di *Salon* ed esposizioni.
- i fondi della *Réunion des Musées Nationaux*, con cui venivano per lo più acquisite opere di artisti già deceduti.
- 10.000 franchi messi a disposizione del Conservatore del Luxembourg per effettuare acquisizioni previa approvazione della commissione del museo.

Hauteccœur afferma che, nel selezionare le opere da acquisire, non mirava a creare una collezione secondo il proprio gusto personale ma teneva conto dei bisogni del museo. Mostra di essere consapevole del fatto che proprio per l'intenzione di ricreare un panorama completo della produzione contemporanea, il museo sarà sempre criticato sia dai conservatori che dai sostenitori delle avanguardie⁹⁶.

Hauteccœur critica inoltre il ritardo con cui i nuovi artisti vengono scoperti e valorizzati dai Musei Nazionali, a questo proposito afferma: «[...] Le musée des artistes vivants ne doit pas attendre pour exposer leurs œuvres que ces artistes soient à la vieille de la mort. D'ailleurs l'intérêt de l'État n'est pas de payer très cher des œuvres dont la valeur pourra baisser, mais d'acheter bon marché des œuvres pour lesquelles il devrait plus tard donner un gros prix»⁹⁷.

2.4. La prima ristrutturazione del Musée du Jeu de Paume tra 1920 e 1922

La prima trasformazione architettonica significativa del Jeu de Paume ebbe inizio nel 1920 quando l'edificio, passando sotto la giurisdizione delle Beaux-Arts, fu destinato a diventare Musée des écoles étrangères contemporaines, annesso al Musée du Luxembourg⁹⁸.

Abbiamo conferma dell'attività espositiva presso il Jeu de Paume grazie a una lettera di Masson del dicembre 1920⁹⁹ facente riferimento a un insieme di quadri in deposito da tempo al Jeu de Paume che dovevano essere spostati per fare spazio a un'esposizione di arte olandese prevista per

95 Archives Nationales, Cote 20144785/3, febbraio 1931: documento firmato da Hauteccœur.

96 *Ibid.*

97 Hauteccœur afferma inoltre di sentirsi limitato sia dalla mancanza di adeguati spazi espositivi che dal fatto che il Luxembourg possa partecipare alle grosse vendite con un budget di soli 10.000 franchi annui. Archives Nationales, Cote 20144785/3, febbraio 1931: documento firmato da Hauteccœur.

98 Bonnefoy, *Jeu de Paume, histoire*, cit., p. 23.

99 Prima di andare in pensione Masson fu ampiamente coinvolto nella gestione del Musée du Jeu de Paume. *Retraite*, «Bulletin des Musées de France», cit., p.154.

aprile-maggio 1921¹⁰⁰.

Per la trasformazione del Jeu de Paume fu redatto un apposito progetto architettonico, attuato tra 1921 e 1922 (Figura 5). Le indagini da me condotte presso gli Archivi Nazionali permettono di ricostruire le diverse fasi che segnarono questa prima ristrutturazione del Jeu de Paume. Nel giugno 1921, Léonce Bénédite si confrontò con il Ministro dell'Istruzione a proposito della necessità di sviluppare un duplice programma per gli edifici del Jeu de Paume e dell'Orangerie¹⁰¹. Rispetto al Jeu de Paume, Bénédite esternò alcune idee relative allo sviluppo degli spazi espositivi e all'ordinamento delle collezioni: «je voudrais les disposer par école ou, du moins, par groupement d'écoles voisines par exemple les écoles belge et hollandaise [...]»¹⁰². Egli suggeriva di dividere le due sale principali del Jeu de Paume in 4 sale ciascuna facendo uso di *cloison*, ossia pareti mobili, in parte già presenti e in parte da commissionare. Prevedeva inoltre di creare una sala dedicata a disegni e acquarelli di artisti francesi che non trovavano adeguato spazio al Musée du Luxembourg¹⁰³.

Fu previsto lo sviluppo di un servizio di guardiania degli edifici e di un sistema di sicurezza all'interno delle sale con l'impiego di tre dipendenti; furono ipotizzati orari di apertura ridotti alle sole ore pomeridiane e variabili a seconda delle stagioni, prendendo a modello gli orari di apertura del Musée Rodin. Inoltre venne richiesto il servizio di vigilanza notturno poiché al tempo si stavano dotando i musei di sistemi di illuminazione artificiale rendendoli fruibili dal pubblico anche nelle ore serali.

Durante la ristrutturazione, il Museo non restò completamente chiuso ma fu sede di alcune esposizioni. Ebbe particolare eco l'esposizione olandese precedentemente citata¹⁰⁴ la cui organizzazione portò al coinvolgimento di musei e collezionisti stranieri. L'esposizione, più che essere focalizzata sulla contemporaneità, si proponeva di rappresentare l'evoluzione della produzione olandese dai grandi maestri del Seicento, passando per la scuola ottocentesca de La Haye fino ai tempi più recenti. A catalogo si indicava che sulle 211 opere esposte, solo 30

100 Archives Nationales, Cote 20144785/3, 23 dicembre 1920: lettera firmata da Charles Masson.

101 Archives Nationales, Cote 20144785/3, 4 giugno 1921: lettera di L. Bénédite al Ministro dell'Istruzione.

102 *Ibid.*

103 I dettagli relativi alla ristrutturazione degli interni e allo sviluppo dei diversi servizi sono contenuti nella lettera di L. Bénédite al Ministro dell'Istruzione datata 4 giugno 1921.

104 Al termine dell'esposizione furono lasciati al Jeu de Paume alcuni elementi utili all'allestimento museale come pareti mobili e cimase per un valore totale di 12.000 franchi. Si parlò inoltre della possibilità di acquisire tendali per 2.200 franchi e di realizzare nuovi *cloison* per 3.500 franchi. In realtà tali spese pesavano notevolmente sulle casse dei Musei Nazionali che al momento dell'acquisizione erano prive di risorse economiche, gli acquisti effettuati nel 1921 furono pertanto registrati come spese inerenti al budget del 1922. Archives Nationales, Cote 20144785/3, 8 agosto 1921: lettera del Ministro dell'Istruzione al conservatore del Musée du Jeu de Paume.

rientravano nella categoria dell'arte moderna¹⁰⁵. A queste si aggiungeva un nucleo di opere di Van Gogh, artista che nel 1921 non poteva essere considerato propriamente contemporaneo. Nell'analizzare la lettera di Bénédite si intuisce come le soluzioni adottate per l'allestimento dell'esposizione olandese si siano poste come punto di riferimento negli anni di ristrutturazione e rinnovamento degli spazi dell'edificio¹⁰⁶.

La ristrutturazione riguardò principalmente la gestione dei volumi interni dell'edificio. Come è visibile da una fotografia (Figura 4) scattata in occasione dell'esposizione di Arte Belga del 1923, fu mantenuta la struttura architettonica delle ex sale da gioco, caratterizzata da grandi altezze e soffitto vetrato, attuando però una divisione degli spazi interni. Furono impiegate pareti mobili che consentivano di definire gli spazi prestandosi al contempo a una maggiore varietà di allestimenti. Quella delle pareti mobili è una soluzione particolarmente impiegata negli anni Trenta, decennio in cui si iniziano ad affrontare le problematiche relative al rapporto tra involucri museali storicamente importanti e lo sviluppo di spazi espositivi secondo criteri moderni.

Le due ampie sale del Jeu de Paume risultavano collegate da un corridoio sviluppato nel corpo centrale su cui si affacciano delle piccole sale disposte su due livelli creati in questa occasione (Figura 5).

Nella lettera citata, Bénédite sottolinea anche la necessità di occuparsi del portale di ingresso del museo nel quale si era pensato di ricavare una porta di dimensioni minori. Nel documento analizzato vengono però sottolineati alcuni aspetti negativi di questa soluzione come il fatto che avrebbe tolto luminosità all'ingresso e fatto entrare freddo d'inverno. Si optò infatti per una soluzione più economica ed efficace, adottata già in occasione dell'esposizione olandese del 1921, creando un vestibolo come spazio di transizione tra interno ed esterno (Figura 6).

Una volta terminati i lavori, nel luglio del 1922, il Musée du Jeu de Paume aprì al pubblico entrando a far parte del sistema dei Musei Nazionali. In occasione della sua riapertura, la *Gazette des Beaux-Arts*¹⁰⁷ riconobbe l'importanza dello sviluppo di appositi spazi espositivi per la collezione delle scuole straniere e la grande portata didattica dell'operazione. La collezione di arte straniera infatti era stata precedentemente esposta a rotazione al Musée du Luxembourg ma successivamente aveva dovuto essere ritirata nei depositi per lasciare spazio alla scuola francese. Come sottolineato dal *Bulletin de la vie artistique*¹⁰⁸, sia la creazione della collezione delle

105 Musée du Jeu de Paume, *Exposition hollandaise: tableaux, acquerelles et dessins anciens et modernes*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, aprile – maggio 1921), La Haye, Impr. De Mouton, 1921.

106 Archives Nationales, Cote 20144785/3, 4 giugno 1921: lettera di L. Bénédite al Ministro dell'Istruzione.

107 *L'Annexe du Luxembourg aux Tuileries*, «La Chronique des arts et de la curiosité: supplément à la Gazette des Beaux-Arts», n 14, 1922, pp. 108-109.

108 *Le nouveau Luxembourg*, «Le Bulletin de la vie artistique», Anno 3 n 15, 1922, pp. 341-343.

scuole straniere che la ristrutturazione del Jeu de Paume furono operazioni attuate con un budget minimo. Nel 1922, la collezione si era ormai ampliata arrivando a comprendere più di trecento opere di cui la maggior parte derivanti da lasciti e donazioni¹⁰⁹.

Dopo i lavori, gli ambienti del Musée du Jeu de Paume risultavano divisi in undici sale, di cui nove destinate alle scuole straniere. Nell'ingresso erano esposte alcune sculture, tra queste spiccava l'*Ame de la France*, scultura di Sarrabezolles che accoglieva simbolicamente gli artisti stranieri¹¹⁰. Nelle nove sale espositive le scuole erano rappresentate secondo quanto riportato nella Tabella 3¹¹¹. Le prime due sale erano consacrate alla produzione inglese e irlandese, di queste una presentava nello specifico la collezione Davis. Due sale erano dedicate alle scuole Belga e Olandese, rappresentate da opere di grande valore ma non propriamente contemporanee, molti degli artisti esposti erano infatti deceduti da tempo o molto anziani¹¹². Negli spazi espositivi del corpo centrale una piccola sala ospitava opere delle scuole russa, slava, ceca e polacca. Seguiva la scuola italiana rappresentata da artisti quali De Nittis, Boldini, Morbelli e Ciardi, artisti innovativi nell'Ottocento ma che al momento della riapertura del Jeu de Paume iniziavano a essere obsoleti. Agli Stati Uniti era dedicato ampio spazio poiché la scuola americana era la più rappresentata nelle collezioni del Jeu de Paume¹¹³, tra le opere esposte spiccavano quadri di Whistler e dei due impressionisti americani Mary Cassat e Thomas Dewing. L'ultima sala del piano terra era invece spartita tra scuola spagnola e scuole scandinave. Salendo al primo piano realizzato nel volume centrale, in una delle sale erano esposte le opere di due artisti giapponesi; un'altra ospitava invece la scuola tedesca e quella svizzera. Dai documenti precedentemente citati risulta che la pittura avesse un ruolo preponderante, la scultura limitata e le arti decorative fossero completamente escluse.

Una delle sale era dedicata ad esposizioni temporanee concernenti opere della scuola francese acquisite o ereditate dal Luxembourg¹¹⁴. Tra queste figuravano opere pittoriche di Monet, Matisse, Gauguin, Cross e Denis e sculture di artisti quali Bourdelle e Maillol. La presenza di

109 Il budget a disposizione per ampliare la collezione di arte straniera rimane comunque ridotto come dimostrano alcuni scambi epistolari risalenti al 1921 e riguardanti l'impossibilità di acquisire un nucleo di opere della scuola olandese a seguito dell'esposizione realizzata al Jeu de Paume poiché molte spese erano già state sostenute per la ristrutturazione dell'edificio. Archives Nationales, Cote 20144785/3.

110 *L'Annexe du Luxembourg aux Tuileries*, «La Chronique des arts et de la curiosité: supplément à la Gazette des Beaux-Arts», cit., pp. 108-109.

111 Le informazioni relative alla destinazione d'uso delle singole sale sono tratte da: *L'Annexe du Luxembourg aux Tuileries*, «La Chronique des arts et de la curiosité: supplément à la Gazette des Beaux-Arts», cit., pp. 108-109. e da Bénédite, *Le Musée du Luxembourg: Peintures, pastels...*, cit.

112 Tra gli artisti citati vi erano: Henri de Braekeleer (1840-1888), Alfred Verhaeren (1849-1924), Constantin Meunier (1831-1905), Emile Claus (1849-1924), Léon Frédéric (1856-1940).

113 *L'Annexe du Luxembourg aux Tuileries*, «La Chronique des arts et de la curiosité: supplément à la Gazette des Beaux-Arts», cit., pp. 108-109.

114 *Ibid.*

opere di artisti francesi fu giustificata al tempo da ragioni educative, l'obiettivo era infatti porre la produzione francese come modello e metro di paragone.

La presenza ingombrante della scuola francese è emblematica dei rapporti che legavano Luxembourg e Jeu de Paume; quest'ultimo rimase a lungo in posizione subalterna rispetto al Musée du Luxembourg di cui viene citato come *annexe*¹¹⁵, risultando un'entità priva di una propria autonomia. Non a caso, ad occuparsi della gestione delle collezioni e dello sviluppo di esposizioni al Jeu de Paume furono inizialmente i due conservatori aggiunti del Musée du Luxembourg: Masson e Dezarrois. In particolare, a proposito del ruolo di Dézarrois, Bénédite disse: «le jeune collaborateur qui a été attaché spécialement à ce service en qualité de conservateur adjoint, M. André Dezarrois, [...] s'est donné à cette œuvre avec la passion de son esprit curieux et cultivé»¹¹⁶.

Dezarrois si distingueva dagli altri conservatori dei Musei Nazionali per una formazione composita che lo aveva visto allievo prima, della facoltà di Lettere della Sorbonne e, successivamente, dell'École du Louvre. Cominciando il suo percorso come *Conservateur adjoint* del Luxembourg e del Jeu de Paume, fu promosso a Conservatore del Jeu de Paume nel 1931, quando il museo andò a costituire un dipartimento a sé stante dei Musei Nazionali¹¹⁷. Inoltre, dal 1919 Dezarrois era direttore della *Revue de l'art ancien et moderne*, utilizzata come valido strumento per mantenere alto il dibattito sulle novità della produzione contemporanea e per promuovere le esposizioni realizzate presso il Musée du Jeu de Paume¹¹⁸. Dal punto di vista politico Dezarrois era apertamente schierato a sinistra e prossimo ai personaggi più illuminati della scena parigina.

Risalgono a questi anni, i progetti di rinnovamento delle strutture dell'Orangerie per la quale Bénédite ideò interventi simili a quelli realizzati al Jeu de Paume inizialmente affermando di voler «installer de préférence les collections étrangères du Luxembourg dans cette Orangerie, en gardant le Jeu de Paume pour les expositions passagères»¹¹⁹. In realtà l'Orangerie des Tuileries si impose come annesso del Musée du Luxembourg dedicato a esposizioni temporanee, a partire dal 1921. Nel 1922 Monet firmò il contratto riguardante l'esposizione delle sue *Ninfee* nelle sale dell'Orangerie che aprirono al pubblico nel 1927. A partire dagli anni Trenta presso l'Orangerie fu realizzato un gran numero di esposizioni temporanee organizzate dai Musei Nazionali. I

115 Lo riporta ad esempio Bénédite, *Le Musée du Luxembourg: Peintures, pastels...*, cit.

116 Sia Masson che Dezarrois facevano capo a Léonce Bénédite, conservatore del Musée du Luxembourg e fautore della nascita del Musée des écoles étrangères contemporaines. *Ivi.*, p. 17.

117 Archives Nationales, Cote 20144795/44, 31 marzo 1931: decreto firmato dal Presidente della Repubblica

118 Y. Chèvrefils-Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993.

119 Archives Nationales, Cote 20144785/3, 4 giugno 1921: L. Bénédite scrive al Ministro dell'Istruzione.

progetti di Bénédictine si attuarono dunque in maniera chiasmica rispetto a quanto previsto.

2.5. La trasformazione del sistema delle arti negli anni Trenta

Gli anni Trenta, come è noto, si caratterizzarono per un cambiamento generalizzato nel sistema delle arti in Francia dovuto all'emergere ai vertici del sistema di nuove figure aperte all'arte moderna e inclini a slegarsi dall'ambito accademico quali Henri Verne, Direttore dei Musei Nazionali e del Musée du Louvre, Georges Huisman, a capo delle Beaux-Arts, Anatole de Monzie e Jean Zay, Ministri dell'Istruzione¹²⁰.

Nel corso del decennio si affermò con forza la questione dei rapporti Arte-Stato che aveva iniziato a svilupparsi a inizio secolo vedendo contrapposti coloro che sostenevano la necessità di coinvolgere lo Stato nel sistema delle arti e coloro che pretendevano invece l'indipendenza delle Beaux-Arts¹²¹. In occasione del Convegno internazionale “L'Arte contemporanea e la realtà – l'Arte e lo Stato” tenutosi a Venezia nel luglio 1934, la posizione francese si distinse per l'opposizione all'ingerenza dello Stato nonostante a questo venisse riconosciuto il compito di proporre un'educazione di ampie vedute, attuata attraverso la rete museale, progetti didattici e il supporto all'*art vivant*¹²².

In quest'ottica Georges Huisman, Direttore delle Beaux-Arts dal 1934, fu investito di grandi responsabilità in vista dell'Esposizione Universale prevista per il 1937 e si orientò verso una politica di *rattrappage* atta a recuperare i rapporti con l'*art vivant*¹²³. Prima di Huisman, aveva assunto la carica di Direttore per un breve periodo Emile Bollaert che, in collaborazione con il Ministro dell'Istruzione Anatole de Monzie (1932-1934), aveva preso alcuni provvedimenti indicativi di un cambio di direzione¹²⁴. Con Bollaert fu bandito il primo concorso relativo alla costruzione del Palais de Chaillot sull'omonima collina in sostituzione del Palais du Trocadero, costruito in occasione dell'Esposizione Universale del 1878. Il progetto emergente, mai realizzato, era quello di Auguste Perret, architetto aderente al Movimento Moderno e significativamente appoggiato dal Direttore delle Beaux-Arts¹²⁵. A Bollaert e Anatole de Monzie

120 P. Ory, *La belle illusion: culture et politique sous le signe du Front Populaire*, Paris, Biblis, 2016.

L. Yagil, *Au nom de l'art: exiles, solidarités et engagements*, Paris Fayard, 2015.

121 Peyrouzere, *Le musée en partage, état et musée sous le ministère Jean Zay*, cit., pp. 291-313.

122 Venezia 1934. Convegno internazionale: “L'Arte contemporanea e la realtà – l'Arte e lo Stato”, Atti del XV Rencontre de la Fondation Le Corbusier, Roma, varie sedi, 13-15 dicembre 2007, Paris, 2010.

123 Laurent, *Arts et Pouvoir en France de 1783 à 1982* cit., pp. 136-145.

124 *Ibid.*

125 Nonostante una maggiore apertura alle novità in campo artistico-architettonico fu Huisman a far sì che il progetto vincitore fosse quello di tre architetti più legati alla produzione accademica: Carlu, Boileau e Azema. Il progetto prevedeva una facciata costituita da un vuoto centrale e due ali laterali dalla preponderante componente orizzontale; la soluzione architettonica scarsamente innovativa portò alla firma di un manifesto di protesta da parte degli intellettuali parigini maggiormente all'avanguardia. *Ibid.*

va inoltre il merito di essersi occupati attivamente della questione dell'accoglienza e dell'istruzione del pubblico istituendo il Servizio di visite guidate per i Musei Nazionali¹²⁶.

Huisman, appena nominato, dichiarò che «il n'était pas tenté par une carrière académique et qu'il avait la volonté de favoriser la promotion des jeunes artistes»¹²⁷ prendendo in un certo senso le distanze dalle posizioni di Paul Léon, precedentemente approfondite. A partire dal suo mandato, nel giro di pochi anni, arrivarono a ricoprire cariche importanti alcuni personaggi illuminati, condizione che determinò l'avvio di un cambiamento del sistema delle arti. Furono anni intensi in cui lo sviluppo di una nuova politica culturale andò di pari passo con una situazione politica turbolenta. Tra 1934 e 1937 la Francia, come il resto d'Europa, fu attraversata da scontri tra due poli ideologici: da una parte il Partito Popolare Francese (PPF) di stampo filo-fascista e dall'altro il Fronte Popolare, sostenuto dal Comintern¹²⁸.

Nel 1936, con la vittoria del Fronte Popolare, divenne Presidente del Consiglio Léon Blum che si impegnò in prima persona a fornire adeguato sostegno a Huisman nell'attuare la sua politica culturale¹²⁹. Jeanne Laurent ha sottolineato come Blum si propose di fare dei giovani artisti il fulcro dell'Esposizione Universale del 1937 mostrando di essere consapevole di quanto questi fossero stati impediti nella loro espressione artistica in situazioni pubbliche e ufficiali¹³⁰. Infatti, numerose iniziative artistiche non avrebbero avuto luogo senza l'intercessione del Presidente, tra queste si possono citare a titolo esemplificativo gli interventi dei Delaunay nel Padiglione dell'Aria e nel Padiglione delle Ferrovie¹³¹.

Le trasformazioni di maggiore rilievo risalgono al ministero di Jean Zay¹³², successore di Anatole de Monzie come Ministro dell'Educazione Nazionale e delle Belle Arti e fautore di grandi cambiamenti nel sistema dei Musei Nazionali.

A partire dal 1936, su indicazione di Zay, il *Service de Documentation Muséographique des Musées Nationaux* assunse un'impostazione più solida sotto la guida di Joseph Billiet¹³³. Prioritario era lo sviluppo di un adeguato inventario delle collezioni nazionali in collaborazione con il *Service d'Etude et de Documentation*. L'obiettivo, raggiunto solo nel 1938, era quello di dotare ogni opera di un proprio *dossier* che ne indicasse origine, stato e storia. A questo servizio

126 Peyrouzere, *Le musée en partage, état et musée sous le ministère Jean Zay*, cit., pp. 35-48.

127 Laurent, *Arts et Pouvoir en France de 1783 à 1982*, cit., p. 137.

128 S. Wolikow, *Le Front populaire en France*, Paris, Editions Complexe, 1996.

129 Laurent, *Arts et Pouvoir en France de 1783 à 1982* cit., pp. 136-145.

130 *Ibid.*

131 M. Hoog, *Robert Delaunay*, Paris, Flammarion, 1976.

132 Musée des Beaux-Arts, *Le front populaire et l'art moderne: Hommage à Jean Zay*, Orléans, éd. Musée des beaux-arts, 1995

133 Peyrouzere, *Le musée en partage, état et musée sous le ministère Jean Zay*, cit., pp. 49-68.

ne fu affiancato un altro con l'obiettivo di gestire la vendita delle opere e seguire l'andamento del mercato dell'arte non solo a livello francese ma anche estero in modo da poter valutare possibili acquisizioni¹³⁴.

I provvedimenti citati erano stati preceduti dallo sviluppo di alcune innovazioni tecniche nell'ambito del restauro tra cui spiccava l'utilizzo della radiografia per analizzare scientificamente le opere e restaurarle adeguatamente. Queste avevano portato, nel 1931, alla creazione del laboratorio di restauro dei Musei Nazionali al Louvre realizzato grazie al lascito di due mecenati e studiosi, Carlos Mainini e Fernando Perez¹³⁵. La creazione di un apposito laboratorio di restauro va collocata nell'ambito di un vivo dibattito sulla questione del restauro e sullo sviluppo di diversi metodi scientifici non solo in Francia ma più in generale in Europa. Con lungimiranza, per evitare restauri inadeguati, Zay creò una Commissione incaricata di controllare il restauro delle opere¹³⁶.

Continuando quanto fatto da Bollaert, nel 1936 fu istituito il Servizio informazioni per il pubblico. Inoltre, unendo la nuova cura per le collezioni e l'attenzione al coinvolgimento del pubblico, furono sviluppate *Les éditions des Musées Nationaux*, procedendo così alla produzione di guide, cataloghi, rapporti e bollettini aggiornati¹³⁷.

Zay si fece promotore di una nuova politica museografica cercando, in primo luogo, di riformare la figura professionale dei conservatori fornendo loro maggiori strumenti operativi¹³⁸. La classe dei conservatori presentava da tempo uno stampo aristocratico-borghese e costituiva per lo più una *élite*. Questa si era formata a partire dal 1882, anno in cui era stata istituita l'École du Louvre con l'obiettivo di creare un corpo di funzionari con competenze tecniche adeguate tra cui selezionare i conservatori. Negli anni Trenta, chi non aveva questa formazione non era impiegabile come conservatore; erano dunque esclusi dalla carica tutti gli storici dell'arte di formazione universitaria o delle *Grandes Écoles*. Proprio per questo, quando Zay si propose di rinnovare i parametri di reclutamento, la classe dei conservatori si oppose per non perdere i propri privilegi¹³⁹. Il Ministro chiese allora di redigere un rapporto sui metodi di reclutamento dei conservatori dei Musei Nazionali e, nel marzo 1937, emise un decreto che ridefiniva il

134 *Ibid.*

135 Il primo laboratorio europeo di restauro, dotato di apposite attrezzature tecniche, era stato fondato nel 1920 in un altro museo francese: il Musée des Beaux-Arts di Digione. Il conservatore cui si deve questo sviluppo precursore di future tendenze è Fernand Mercier. *Snodi di critica: musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia*, a cura di M.I. Catalano, Roma, Gangemi Editore, 2013, pp. 107-111.

136 Peyrouzere, *Le musée en partage...*, cit., pp. 35-48.

137 R. Hua, *Les éditions de la Réunion des Musées Nationaux*, Mémoire d'étude, 1992.

138 Peyrouzere, *Le musée en partage...*, cit., pp. 56-67.

139 *Ibid.*

processo di selezione mediante l'intervento di una Commissione. La Commissione contava 40 membri di cui cinque erano esponenti del Ministero dell'Educazione Nazionale e delle Beaux-Arts e godevano del diritto di veto sulle candidature proposte dagli altri membri della Commissione. Non a caso, questa riforma cadeva in un momento in cui molti conservatori dovevano andare in pensione e si sarebbe dunque posto il problema di selezionarne di nuovi¹⁴⁰.

Furono inoltre definiti dipartimenti più specifici, ciascuno di competenza di un conservatore; Georges Henri Rivière¹⁴¹ divenne così conservatore del Museo di arti e tradizioni popolari e Jean Cassou affiancò Louis Hauteœur al Musée du Luxembourg.

A Jean Zay spetta inoltre il merito di aver ridefinito il sistema di acquisizioni delle opere che al tempo era spartito tra il *Conseil des Musées Nationaux* e le due commissioni di acquisto statali citate nel paragrafo 2.2.

Nel 1939 il *Conseil des Musées Nationaux* includeva nella sua rete 19 musei¹⁴². Il Consiglio disponeva inizialmente di quattro risorse finanziarie: una sovvenzione annuale dello Stato, la metà del ricavato della vendita di diamanti della Corona, il ricavato dalle riproduzioni del Louvre, doni ed eredità varie. Dal 1921 aveva inoltre ottenuto il diritto di usufruire di parte delle entrate derivate dagli ingressi ai musei¹⁴³.

Il Consiglio si riuniva una volta al mese ed era costituito da ventisette membri a nomina e cinque membri permanenti. Per snellire le procedure, prima di ogni riunione del Consiglio, si riuniva il *Comité des conservateurs*¹⁴⁴. In questa sede si discussiva delle proposte di acquisizioni, dell'accettazione di donazioni e lasciti e si prendevano decisioni sull'organizzazione scientifica dei vari musei. I conservatori che volevano proporre acquisizioni al *Conseil des Musées Nationaux* dovevano prima sottoporre la proposta al *Comité* e, se questa passava, veniva presentata al Consiglio.

Negli anni Trenta si incrinarono però i rapporti tra il *Comité des conservateurs* e il *Conseil des Musées Nationaux*. Esemplificativa è la riunione del 9 novembre 1937 in cui protagonista dello scontro col Consiglio fu André Dezarrois, conservatore del Musée du Jeu de Paume¹⁴⁵. Dezarrois presentò in questa sede la proposta di acquisire, in occasione di una vendita pubblica, una natura morta di Picasso del 1907 preventivando un investimento di 26.000 franchi. Alla proposta seguirono un lungo dibattito e la votazione che risultò essere negativa per 9 voti contrari e 5

140 *Ibid.*

141 Association des amis de G.H Rivière, *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod, 1989.

142 G. Poisson, *Les musées de France*, Vendôme, Presse Universitaires de France, 1950, pp. 30-35.

143 Peyrouzere, *Le musée en partage...*, cit., pp. 320-328.

144 *Ibid.*

145 *Ibid.*

favorevoli¹⁴⁶. Tra gli oppositori, Maurice de Rothschild affermò in questa occasione che non avrebbe esposto l'opera in questione nemmeno nel suo bagno.

L'episodio è rivelatore del potere assunto dai membri più conservatori del Consiglio, per lo più collezionisti privati e intellettuali. Questi tendevano a investire solo su quanto era di loro gusto e in accordo con i parametri imposti da David Weill, Presidente del *Conseil des Musées Nationaux*, vale a dire la produzione di XVIII e XIX secolo, le antichità classiche e l'arte orientale. La maggior parte del budget era dunque investito in questo tipo di acquisizioni, infatti, nella stessa occasione in cui fu scartata la proposta di Dezarrois, furono destinati 240.000 franchi allo sviluppo di scavi archeologici e 150.000 all'acquisto di un gruppo di pitture cinesi¹⁴⁷.

Presa coscienza dell'impostazione obsoleta del *Conseil des Musées Nationaux*, Zay, in collaborazione con Huisman, intraprese una riforma della *Commission Consultative Spéciale des Acquisitions de l'État* detta *Grande Commission* e delineò più precisamente il ruolo della *Petite Commission d'Achats*¹⁴⁸. Molti di coloro che ne facevano parte erano prossimi agli ambienti accademici: non potendoli escludere si tentò di riformarne il pensiero e mitigarne la rigidità.

La *Grande Commission*, fondata nel 1875, contava 27 membri rinnovabili ogni due anni e deliberava sulle acquisizioni di maggior entità. La maggior parte dei membri era costituita da rappresentanti delle Beaux-Arts che avevano il vincolo di acquistare le opere presso il *Salon des Artistes Français* e il *Salon des Beaux-Arts*, contesti accademici e tradizionali¹⁴⁹. Nel 1933, Anatole de Monzie, in qualità di Ministro dell'Istruzione, aveva ampliato le possibilità di acquisto della Commissione inserendo tra i *Salons* di riferimento il *Salon de la Société des Artistes Decorateurs*, il *Salon d'Automne*, il *Salon des Tuileries* e il *Salon des Artistes Indépendants*.

Nel 1936, al momento del rinnovamento dei membri della commissione, Zay, oltre a ridurre il numero, cercò di stabilire una maggiore equità nella rappresentanza delle varie tendenze per arginare i più conservatori¹⁵⁰. Entrarono così a far parte della *Grande Commission* alcune personalità all'avanguardia come Jean Cassou¹⁵¹ e Maurice Denis¹⁵².

146 «Ce tableau n'a pas trouvé grace devant le Conseil des Musées Nationaux, qui a prouvé, une fois de plus, son peu de sympathie pour l'art moderne indépendant». Lo stesso articolo indica i nomi di coloro che avevano votato a favore dell'acquisizione della tela di Picasso: Huisman, David Weill, Henraux, Cain, Pol Neveux. *Au Musée du Jeu de Paume*, «Revue de l'art ancien et moderne», anno 41, ottobre 1937, p. 294

147 Peyrouzere, *Le musée en partage...*, cit., pp. 320-328.

148 Green, *Art in France 1900-1940*, cit., pp. 39-44.

149 Peyrouzere, *Le musée en partage...*, cit., pp. 328-329.

150 *Ibid.*

151 Cfr. Paragrafo 2.2

152 Maurice Denis aveva aderito prima al simbolismo e, successivamente, fu tra i fondatori del gruppo dei *Nabis*. Quando divenne membro della *Grande Commission* era ormai anziano e affermato sulla scena francese.

La *Petite Commission* era nata al fine di gestire le acquisizioni minori relative a opere aventi un valore minore di 6000 franchi. La Commissione doveva effettuare gli acquisti presso esposizioni private e focalizzarsi sulle opere non accettate ai Salon, per lo più opere appartenenti alla produzione moderna indipendente. Nel 1933, Anatole de Monzie indicò tra gli obiettivi della Commissione: «proposer au Ministre les œuvres d'artistes vivants exclusivement destinées à l'enrichissement des collections nationales»¹⁵³.

Nel 1937 Huisman applicò alla *Petite Commission* la stessa politica impiegata per la *Grande Commission* introducendovi alcuni membri illuminati al fine di bilanciare le tendenze conservatrici dei membri già presenti. Questi membri erano: Jean Cassou, che già era entrato a far parte della *Grande Commission*, André Dezarrois, René Huyghe¹⁵⁴ e Georges Henri Rivière. È possibile indicare la *Petite Commission* come il perno della politica di Zay e Huisman. Questo organo attuava infatti il principio secondo cui «c'est par sa qualité seule que l'œuvre doit s'imposer au choix»¹⁵⁵. Catherine Amidon aggiunge: «Dezarrois semble prétendre que la "Petite Commission" était plus proche de la commission idéal que Huisman avait conçu, comme un group plus restreint, plus professionnel, moins engagé politiquement et qui se concentrerait sur la "qualité"»¹⁵⁶.

Un ulteriore cambiamento si ebbe nel febbraio 1939 quando fu creata una Commissione di tipo consultativo atta ad esprimersi in merito alle acquisizioni di opere di arte contemporanea di valore superiore ai 6.000 franchi¹⁵⁷. La Commissione, presieduta dal Direttore delle Beaux-Arts, era costituita da 18 membri: 6 di diritto e 12 eleggibili ogni tre anni di cui sei tra rappresentanti di società artistiche e Salon, due *amateurs d'art* e due critici d'arte. Questo decreto andava a toccare l'esistenza della *Grande Commission* mentre lasciava intatta l'altra che si sarebbe espressa solo su acquisti di opere di valore minore.

La collaborazione tra Zay e Huisman portò dunque all'infiltrazione di personalità innovative e prossime all'*art vivant* nella struttura amministrativa delle Beaux-Arts forzando il sistema a evolversi e a stare al passo coi tempi. Questi cambiamenti strutturali si posero infatti come base e sostegno per l'attuazione di politiche culturali innovative da parte dei conservatori più illuminati.

153 Peyrouzere, *Le musée en partage...*, cit., pp. 319-336.

154 René Huyghe era a capo del Dipartimento di pittura del Louvre.

155 M.C. Genet-Delacroix, *Art et état sous la IIIème République: le système des Beaux-Arts 1870-1940*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1992, p. 104.

156 C. Amidon, *Indépendants et Modernisme démodé – les expositions à Paris en 1937* in *Arts et artistes autour de C. Zervos*, a cura di A. Turowski, Dijon, Edition universitaires de Dijon, 1997, p. 111.

157 Green, *Art in France 1900-1940*, cit., pp. 39-44.

2.6. Nuovi principi museografici negli anni Trenta, la Conferenza di Madrid del 1934

Gli anni Trenta si distinsero, a livello internazionale, per lo sviluppo di un acceso dibattito museografico che portò a radicali riorganizzazioni delle strutture museali, all'abbandono di obsoleti sistemi di allestimento e a una trasformazione in senso sociale dei musei. Tale dibattito affondava le proprie radici nei decenni precedenti in cui diversi studiosi avevano iniziato a confrontarsi sul tema, spinti dalla volontà di rinnovare strutture museali ormai inattuali e di garantire un nuovo rapporto tra pubblico e musei¹⁵⁸. A questo proposito, Jacques Lefrancq, nel 1927, aveva sottolineato come i musei dovessero rivestire una triplice funzione di insegnamento, volgarizzazione ed educazione e, come questa educazione dovesse essere rivolta sia ad adulti che a bambini¹⁵⁹.

Con l'intento di lanciare un dibattito museale a livello internazionale, nel 1926, Henri Focillon fondò l'*Office International des Musées* (OIM) e, successivamente, la rivista *Mouseion* che si pose come punto di riferimento per conservatori e studiosi¹⁶⁰.

Lo sviluppo di nuove pratiche museali si intrecciò, in questi anni, ad un nuovo interesse per la conservazione delle opere. La seconda conferenza dell'OIM, tenutasi a Roma nell'ottobre del 1930, fu dedicata proprio allo studio di metodi appropriati per l'analisi, il restauro e la conservazione delle opere¹⁶¹. Nel corso del decennio si diffusero laboratori scientifici orientati, da un lato, all'analisi della composizione delle opere al fine di stabilirne l'autenticità e, dall'altro, allo studio delle condizioni ottimali per la conservazione delle opere¹⁶².

Guardando alla molteplicità di convegni organizzati dall'OIM in questo periodo, emerge un duplice interesse, spesso combinato, per conservazione e museografia. Lo snodo principale a livello teorico si ebbe con la Conferenza organizzata dall'OIM a Madrid nel 1934 che si pose come occasione di confronto sulla questione museale nei suoi molteplici aspetti¹⁶³. In occasione della Conferenza di Madrid trovarono forma teorica delle pratiche che avevano iniziato a delinearsi dalla fine degli anni Venti. In Francia, ad esempio, nonostante l'impostazione tradizionale delle Beaux-Arts, i rinnovamenti museografici più significativi erano stati attuati negli anni precedenti la Conferenza. Le ristrutturazioni di Louvre, Luxembourg e Jeu de Paume

158 *Snodi di critica: musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia*, a cura di Catalano, cit., p. 67-70.

159 *Ivi*, p. 58.

160 M. Caillot, *La revue Mouseion (1927-1946)*, tesi di laurea discussa presso l'École de Chartres, Paris, 2011; A. Chastel, J. Bovy, *Henri Focillon*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.

161 *Snodi di critica: musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia*, a cura di Catalano, cit., pp.60-64.

162 *Ivi*, p. 80.

163 Office International des Musées, *Muséographie: architecture et aménagement des musées d'art – conférence internationale d'études*, voll. I-II, Paris, Société des nations, 1935.

risalgono infatti al periodo tra 1929 e 1933¹⁶⁴.

Il contributo francese alla Conferenza di Madrid fu rilevante, probabilmente sulla spinta di Focillon e a fronte delle esperienze di ristrutturazione museale già vissute. In diversi casi furono presi ad esempio i musei francesi al fine di illustrare la validità di alcune soluzioni adottate.

Tra i 19 relatori della Conferenza figurano i francesi Louis Hauteœur, cui spetta il primo intervento dedicato a «Le programme architectural du Musée» e Julien Cain, della Biblioteca Nazionale che trattò «Problèmes particuliers aux collections graphiques». Inoltre tra i partecipanti erano presenti: Jean Guffrey, conservatore dei Musées Nationaux, Hans Haug, conservatore del Musée des Beaux-Arts, René Huyghe, conservatore aggiunto dei Musées Nationaux, Lemoine, conservatore del Cabinet des Estampes, Jean Verrier, Inspecteur général des Monuments historiques e Paul Vitry, conservatore dei Musées Nationaux.

La Conferenza si pose come occasione per delineare le differenze tra l'allestimento per le esposizioni temporanee e quello per le collezioni permanenti grazie agli interventi di Philip Youtz e di Ugo Ojetti¹⁶⁵.

Nel suo intervento, Youtz propone delle soluzioni generali affrontando il problema «du point de vue du musée à construire ou de l'édifice qui se prête aisément à des modifications dans la distribution des locaux»¹⁶⁶. Egli afferma che le sale dedicate alle esposizioni temporanee devono preferibilmente essere collocate nei pressi dell'ingresso poiché, grazie alla loro varietà, destano maggiore interesse nei visitatori e li spingono a tornare in visita¹⁶⁷. Proprio a causa della maggiore affluenza, sono preferite sale di grandi dimensioni che garantiscono ai visitatori fluidità negli spostamenti¹⁶⁸. Ojetti sottolinea come le esposizioni temporanee prevedano generalmente la compresenza di opere della collezione e opere prestate da altre istituzioni e come questo aspetto ne aumenti il valore didattico, permettendo al contempo ai conservatori di sperimentarsi in soluzioni più innovative¹⁶⁹. Quanto sostenuto da Ojetti è riconfermato da Youtz che definisce l'esposizione temporanea come una messa in scena che si presta a una maggiore teatralità delle collezioni permanenti per quanto l'ambiente espositivo debba rimanere il più

164 Vd. G. Poisson, *Les musées de France*, Vendôme, Presse Universitaires de France, 1950, pp. 21-27 e L. Benoist, *Musées et muséologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1971.

Per il Musée du Luxembourg cfr. Paragrafo 2.3.; per il Musée du Jeu de Paume cfr. Paragrafo 2.8.

165 Office International des Musées, *Muséographie: Architecture et aménagement des musées d'art*, cit., pp. 39-61; 286-293.

166 *Ivi*, p. 43.

167 *Ivi*, pp. 43-49.

168 «Les salles qui leur sont destinées devront être assez spacieuses pour permettre la présentation de tableaux et de statues de grandes dimensions. Il faut néanmoins tenir compte du fait que ces locaux doivent se prêter à des transformations assez fréquentes [...]» *Ibid.*

169 *Ivi*, pp. 286-293.

neutro possibile per garantire una buona fruizione delle opere¹⁷⁰.

Anche per le sale dedicate alla collezione permanente, i diversi relatori convergono sia meglio evitare contesti architettonici con caratteri eccessivamente forti che limitano la possibilità di focalizzarsi sulle opere¹⁷¹. Questa posizione è sostenuta in particolare da Hauteœur che si dichiara contrario alla decorazione degli ambienti preferendo puntare su linee architettoniche semplici e giocare su pieni e vuoti¹⁷². Poiché le collezioni permanenti occupano numerose sale e possono mettere in difficoltà i visitatori è preferibile creare ambienti piccoli che diano un'idea di completezza in sé. Questo effetto è realizzabile con l'impiego di pareti mobili che garantiscono maggiore libertà nella gestione dello spazio e vengono impiegate sia in allestimenti temporanei che per le collezioni permanenti¹⁷³.

In una prospettiva più ampia, Hauteœur, nel suo intervento di apertura della Conferenza e, nuovamente, in un articolo su *Mouseion*, sviluppa considerazioni sulla disposizione degli ambienti a seconda della tipologia di museo, sulla progettazione dei percorsi per i visitatori e sullo sviluppo di ambienti marginali alle sale espositive¹⁷⁴. Tra questi ambienti vengono citati gli uffici del personale, gli spazi destinati a servizi tecnici e di manutenzione come magazzini, depositi, laboratori di fotografia e restauro e i servizi generali come riscaldamento, illuminazione, trasporti. Partendo dai punti toccati da Hauteœur, l'intervento di Youtz fa emergere una nuova attenzione allo sviluppo dei servizi per i visitatori quali biglietteria, deposito vestiario, *boutique* con libri e *souvenir*, auditorium e biblioteca¹⁷⁵.

Tra i temi affrontati a Madrid, uno particolarmente calzante per il caso del Musée du Jeu de Paume riguarda la pratica di riadattare edifici antichi alla funzione museale cercando di coniugare funzione e storia dell'edificio con la tipologia di opere esposte e il tipo di *accrochage* realizzato¹⁷⁶. Molti erano inoltre gli edifici museali progettati in quanto tali ma ormai obsoleti e

170 *Ibid.*

171 Intervengono nel dibattito gli inglesi Mr Ryle, Mr Markham, lo spagnolo M. Romani e l'italiano M. Biagetti. *Ivi*, pp. 220-221.

172 «M. Louis Hauteœur [...] se prononce nettement contre la décoration. Il faut compter, à son avis, sur les seules lignes architecturales, les proportions, l'harmonie des pleins et des vides» *Ibid.*

Per quanto concerne la decorazione degli ambienti espositivi un caso a parte era costituito dai musei di arte popolare in cui più che sottolineare il valore delle singole opere si privilegiava la ricostruzione dell'ambiente. A questo proposito vd. Association des amis de G.H. Rivière, *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, cit., pp. 285-298.

173 Office International des Musées, *Muséographie: Architecture et aménagement des musées d'art*, cit., pp. 49-61.

174 L. Hauteœur, *Architecture et organisation des musées*, «*Mouseion*», Anno 7 n 1, 1933, pp. 5-29.

175 Office International des Musées, *Muséographie: Architecture et aménagement des musées d'art*, cit., pp. 39-41.

176 Trattandosi di una tematica centrale degli anni Trenta se ne interessarono diversi studiosi anche al di fuori della Conferenza di Madrid. Ad esempio, Giovannoni affrontò la problematica generale facendo riferimento in particolare al caso italiano. G. Giovannoni, *Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne*, «*Mouseion*», Anno 8 n 1, 1934, pp. 17-23.

difficilmente adattabili alle moderne esigenze espositive; poiché si trattava di una problematica attuale, Roberto Paribeni vi dedicò un apposito intervento in occasione della Conferenza di Madrid¹⁷⁷.

Come evidenziato dal relatore, gli edifici storici suscitano interesse di per sé nel visitatore presentando una varietà di sale, corridoi e spazi suggestivi che permettono varietà nell'allestimento. Poiché generalmente si tratta di ambienti che hanno una propria specificità architettonica è necessario fare un'accurata selezione delle opere da esporre in modo che l'ambiente non risulti sovraccarico, abbandonando il principio della presentazione integrale delle collezioni e prediligendo la selezione delle opere. Paribeni nota come negli edifici storici sia più facile collocare adeguatamente opere risalenti allo stesso periodo cui risale l'edificio poiché con le opere moderne il contrasto può risultare forte. In ogni caso rimane centrale il principio per cui «les deux éléments en présence – collection et édifice – devront se faire de mutuelles concessions»¹⁷⁸.

Può anche accadere che l'edificio storico meriti attenzione sono negli esterni e che gli interni invece possano essere liberamente modificati secondo le esigenze espositive, è questo il caso del Musée du Jeu de Paume. Paribeni riporta infatti: «Il y a lieu de mentionner enfin le cas de l'édifice ancien dont l'extérieur seul mérite d'être respecté alors que la disposition intérieure n'offre aucun intérêt et qui, de ce fait, peut être, sans inconvénient, adapté aux besoins du musée. Le Musée du Jeu de Paume à Paris en est un exemple frappant»¹⁷⁹.

Un ulteriore problema era posto dalla necessità di creare ambienti al contempo confortevoli per i visitatori e consoni alla conservazione delle opere. L'intervento di Paribeni sottolinea infatti la necessità di considerare il rischio della decolorazione causata non solo dai raggi ultravioletti della luce solare ma anche da alcuni tipi di luce artificiale, di mantenere un giusto rapporto tra secchezza e umidità, di creare sistemi di condizionamento per areare e riscaldare gli ambienti e di installare sistemi antincendio¹⁸⁰. Era inoltre fondamentale lo sviluppo di un sistema di sicurezza per limitare le possibilità di danni alle opere o furti mediante l'impiego di vetrine o balaustre e la presenza di un servizio di sorveglianza.

L'illuminazione costituì un tema portante della Conferenza di Madrid poiché al tempo molti

177 L'intervento di Paribeni si intitolava *Adaptation de monuments anciens et autres édifices à l'usage de Musées*. Office International des Musées, *Muséographie: Architecture et aménagement des musées d'art*, cit., pp. 180-197.

178 *Ivi*, pp. 181-185.

179 *Ivi*, p. 184.

180 Alle problematiche relative all'installazione del riscaldamento e allo sviluppo di sistemi anti-incendio si dedicarono anche altri studiosi in quegli anni, appoggiandosi a *Mouseion*. W. Ahrens, *Côntrole et réglage de la température et de l'humidité dans les musées*, «*Mouseion*», Anno 8 n 1, 1934, pp. 125-131. *La protection des musées contre le danger d'incendie*, «*Mouseion*», Anno 8 n 1, 1934, pp. 132-143.

musei disponevano di sistemi di illuminazione poco efficaci che non esaltavano a pieno le potenzialità delle opere esposte e necessitavano di essere aggiornati. A Madrid, le problematiche relative all'impiego di illuminazione naturale, artificiale e alla loro combinazione furono affrontate nell'ampio intervento di Clarence Stein, architetto di New York¹⁸¹. Al tempo si stavano effettuando i primi tentativi di imitare artificialmente la luce naturale ma dall'intervento di Stein traspare una preferenza per la combinazione dei due sistemi, al fine di integrare i difetti dell'uno e dell'altro¹⁸². Infatti, se da un lato la luce naturale è quella che meglio esalta le opere; dall'altro, un adeguato impianto di illuminazione artificiale permette di limitare i danni causati da un'eccessiva esposizione alla luce solare e di usufruire delle opere a prescindere dalla luce naturale disponibile.

Nel caso dell'illuminazione naturale, Stein indicò la possibilità di scegliere tra illuminazione laterale diretta ed illuminazione zenitale¹⁸³. L'illuminazione laterale era ampiamente diffusa, soprattutto in quei musei riadattati da palazzi e, per quanto monotona e limitata dalla disposizione delle finestre, poteva risultare funzionale all'esaltazione delle opere esposte¹⁸⁴.

L'illuminazione zenitale, nella maggior parte dei casi tramite soffitto a vetrata, era utilizzata per evitare l'esposizione diretta ai raggi solari creando però una luce piuttosto monotona. La vetrata, fragile di per sé, comportava grandi spese di gestione e rendeva necessari investimenti su impianti di riscaldamento e ventilazione oltre a causare forti effetti di bagliori e riflessi¹⁸⁵. Il relatore portò come esempio alcuni casi in cui era stato impiegato uno schermo opaco in corrispondenza della parte centrale della vetrata in modo da far penetrare la luce solo lateralmente, migliorando così la fruizione delle opere. Anche i musei francesi, negli anni Trenta, avevano sviluppato diverse soluzioni relative all'illuminazione zenitale. Oltre al caso del Jeu de Paume, analizzato più avanti, all'*Orangerie* la vetrata ellittica era stata coperta da una stoffa bianca che filtrava la luce rendendola più calda e omogenea¹⁸⁶.

181 Office International des Musées, *Muséographie: Architecture et aménagement des musées d'art*, cit., pp. 76-156.

182 *Ivi*, pp. 81-83. La questione dell'illuminazione nei musei e dell'integrazione dei due sistemi fu affrontata da diversi studiosi nella prima metà degli anni Trenta, tra questi: J. De Soucy, *L'éclairage des musées en France*, «*Mouseion*», Anno 8 n 4, 1934, pp. 191-214. L'articolo di De Soucy su *Mouseion* analizza e illustra le soluzioni relative all'illuminazione adottate in ambito francese evidenziando come i musei francesi si distinguessero al tempo per un significativo processo di ristrutturazione e trasformazione.

183 Office International des Musées, *Muséographie: Architecture et aménagement des musées d'art*, cit., pp. 84-86.

184 *Ivi*, pp. 116-124.

185 In ambito museale è fondamentale un'adeguata gestione di bagliori e riflessi, questi si verificano quando nel campo visivo vi è un punto più luminoso di altri. I riflessi caratterizzano soprattutto le superfici lisce e lucide e sono difficili da eliminare. L'illuminazione artificiale garantisce maggiore possibilità di limitare bagliori e riflessi e dunque una maggiore qualità della fruizione dell'opera. *Ivi*, pp. 94-104.

186 De Soucy, *L'éclairage des musées en France*, «*Mouseion*», cit., pp. 200-201.

Pur considerando i pregi della luce naturale, l'illuminazione artificiale, sia diretta che indiretta, trovava grande applicazione in ambito museale poiché più facile da regolare e adattabile in base ai limiti imposti dallo spazio espositivo.

Stein sottolineò come l'integrazione del sistema di illuminazione naturale con quello artificiale stesse diventando una pratica sempre più diffusa in ambito museale. In particolare, il soffitto a vetrata veniva spesso integrato da un sistema di illuminazione artificiale collocato nello spazio tra la vetrata e il soffitto vetrato creando la sensazione di un'illuminazione uniforme di tipo zenitale ma garantendo l'illuminazione anche di sera o nei giorni meno soleggiati¹⁸⁷. Al Jeu de Paume questo sistema fu applicato nelle sale del primo piano dotate di soffitti a vetrata; inoltre, nel considerare i diversi casi di integrazione dei due sistemi, Stein prese ad esempio il sistema di illuminazione indiretto sviluppato nelle sale del piano terra del Jeu de Paume dove diffusori montati su piedistalli cilindrici andavano ad integrare l'illuminazione naturale laterale¹⁸⁸.

Il tema più ricorrente e, in un certo senso, il fine ultimo della Conferenza, riguardava l'analisi del triplice rapporto tra opere, contesto espositivo e spettatore¹⁸⁹. Su questo tema si impernia l'intervento di Schmidt-Degener, Direttore del Rijks Museum di Amsterdam, in cui vengono delineati i parametri concernenti l'*accrochage* delle opere e più in generale la progettazione degli interni dei musei al fine di offrire al visitatore un'esperienza valida.

Il relatore indica come principali criteri di ordinamento atti ad evitare effetti di disordine: epoca, scuola, soggetto o autore. Fa inoltre riferimento alla pratica di unire l'ordinamento per scuole nazionali e l'ordinamento cronologico¹⁹⁰.

Nell'ottica di realizzare un *accrochage* facilmente fruibile ed efficace, si consiglia di scegliere cornici e piedistalli in modo che creino armonia nella presentazione e fungano da elementi di raccordo col contesto. Come notato da Schmidt-Degener, risulta più difficile creare un *accrochage* coerente ed efficace quando si tratta di mostre temporanee poiché le opere provengono da contesti svariati mentre, nel caso di collezioni permanenti, è possibile calcolare l'effetto dell'esposizione più a lungo termine.

Per quanto riguarda la disposizione delle tele, il relatore suggerisce innanzitutto l'alleggerimento della parete espositiva diradando le opere, andando ad esporle su uno o due registri e prestando attenzione a non creare squilibri tra pareti sovraccariche e pareti vuote¹⁹¹. Anche l'altezza a cui

187 Office International des Musées, *Muséographie: Architecture et aménagement des musées d'art*, cit., pp. 130-134.

188 *Ivi*, p. 154.

189 *Ivi*, p. 199.

190 *Ivi*, pp. 199-203.

191 *Ivi*, pp. 203-216.

collocare la cimasa dipende dall'ampiezza e dall'altezza delle pareti così come dalle dimensioni delle opere esposte, il relatore suggerisce però l'utilità di abbassarne il livello per garantire una fruizione migliore.

A Madrid emerge l'importanza di considerare più la qualità estetica del dipinto che il soggetto dell'opera; le opere infatti devono essere distribuite secondo il loro merito estetico cercando di creare un insieme che ne renda piacevole la fruizione¹⁹². Si mira inoltre a garantirne la massima mobilità sulla parete utilizzando ganci mobili che scorrono su aste metalliche collocate sotto al fregio¹⁹³. La mobilità delle opere era infatti necessaria sia per misure di sicurezza che per la tendenza a prestare le opere ad altre istituzioni per esposizioni temporanee e ad esporre le opere delle collezioni permanenti a rotazione.

I parametri di allestimento stabiliti concernono anche il colore delle pareti che non deve influenzare la tonalità delle opere o i contorni delle sculture ma deve amalgamare l'insieme. Un colore ben scelto può cambiare notevolmente il risultato finale; per questo, generalmente, è consigliato l'utilizzo di una pittura opaca dai toni freschi in modo da poter variare il colore a seconda dell'esposizione¹⁹⁴. Schmidt-Degener nota come vada progressivamente abbandonato l'impiego di stoffe per ricoprire le pareti poiché queste si scoloriscono, raccolgono polvere e aumentano il rischio di incendi.

Con la medesima attenzione vengono valutate le soluzioni ideali per la pavimentazione. La soluzione più diffusa risulta il parquet chiaro perché da un lato contribuisce a riflettere la luce sugli oggetti esposti e dall'altro permette spostamenti confortevoli dei visitatori senza essere troppo delicato¹⁹⁵. Il parquet può però risultare rumoroso nei momenti di grande affluenza, per questo le opzioni vagliate dai partecipanti alla Conferenza sono linoleum, sughero e caucciù.

I criteri analizzati e discussi a Madrid e riassunti in queste pagine erano già stati applicati al Jeu de Paume in occasione della ristrutturazione attuata tra 1929 e 1932 che si era infatti distinta per il carattere innovativo portando il Jeu de Paume a essere preso come modello anche al di fuori dei confini francesi¹⁹⁶.

L'idea sottesa ai diversi interventi susseguitisi a Madrid era quella di reagire all'opulenza e agli *accrochage* sovraccarichi dei secoli precedenti comprendendo il valore psicologico di uno spazio espositivo accogliente e ordinato, in cui le opere siano esaltate dal vuoto che le circonda senza

192 *Ibid.*

193 *Ivi*, pp. 210-211.

194 *Ivi*, pp. 207-209.

195 *Ivi*, pp. 222-223.

196 Cfr. Paragrafo 2.8.

perdere il contatto con le altre opere¹⁹⁷. Questi parametri furono stabiliti col fine ultimo di offrire al pubblico un'esperienza valida dal punto di vista didattico e di lasciare intendere ai visitatori una certa divisione per scuole e movimenti favorendo in essi lo sviluppo di un giudizio sulle opere¹⁹⁸.

2.7. I sistemi di presentazione delle collezioni e la gestione del loro ampliamento

Nel corso degli anni Trenta, nella maggior parte dei musei, si affermò la pratica di differenziare la collezione principale, comprendente le opere di maggior pregio e impatto, dalla collezione da studio¹⁹⁹. A fronte di questa nuova tendenza, in occasione della Conferenza di Madrid si analizzarono ampiamente le problematiche relative alla selezione delle opere della collezione permanente e alla gestione delle collezioni da studio. Ad occuparsene furono Maclagan, Direttore del Victoria and Albert Museum di Londra e Stix, Direttore del Kunsthistorisches Museum di Vienna²⁰⁰.

La questione verteva attorno alla possibilità di mantenere le collezioni da studio accessibili a tutti sviluppando doppi percorsi espositivi o di renderle visitabili solo su richiesta, conservando le opere in apposite riserve. La pratica aveva portato a constatare che il fatto di dover chiedere un apposito permesso costituiva un deterrente per i visitatori facendo sì che le collezioni da studio fossero fruite solo dall'*élite* intellettuale. Al fine di favorire la fruizione pubblica, risultava dunque più efficace la prima soluzione che fu infatti applicata nella maggior parte dei musei in fase di rinnovamento. In ogni caso, la modalità di gestione delle collezioni restava fortemente influenzata dall'architettura del museo e dagli spazi a disposizione.

Là dove non era possibile allestire spazi per esporre le collezioni da studio furono attuate diverse soluzioni. In alcuni musei il gruppo di opere esposte nelle sale principali cambiava periodicamente in modo da garantire una certa visibilità anche alle opere delle *réserves* e far

197 In alcuni casi, in particolare per i maggiori capolavori, si opta per l'isolamento di singole opere. Questa, ad esempio, è la scelta fatta per esporre *Las Meninas* al Prado di Madrid nel 1930, caso preso a modello alla Conferenza di Madrid. *Snodi di critica...*, a cura di Catalano, cit., pp. 72-74.

198 In questi anni si parla infatti di Musée éducatif cfr. *Ivi*, pp. 72-74.

199 «Autrefois presque tous les musées et galeries considéraient comme de leur devoir d'exposer toutes les collections dont ils disposaient, quels que soient l'encombrement et le manque d'harmonie qui pouvaient en résulter. [...] Cette méthode de présentation a été généralement abandonnée et il serait à peine exagéré de dire que presque tous les musées modernes ont été conçus selon le principe de la présentation [...] d'une sélection seulement des tableaux ou œuvres d'art qu'ils abritent – sélection qui ne représente souvent qu'une faible proportion de l'ensemble des collections, le reliquat étant considéré comme plus ou moins réservé aux étudiants spécialisés». Office International des Musées, *Muséographie: Architecture et aménagement des musées d'art*, cit., p. 225.

200 L'intervento di Maclagan titolava *Exposé des différents systèmes de présentation des collections*, quello di Stix *Organisation des dépôts réserves et collections d'études*. *Ivi*, pp. 224-247; 248-285.

progressivamente conoscere al pubblico l'intera collezione²⁰¹. In altri casi le opere delle *réserves* erano impiegate nella realizzazione di esposizioni temporanee assieme ad opere chieste in prestito ad altre istituzioni²⁰². A causa della mancanza di spazio, al Jeu de Paume non fu possibile sviluppare un doppio percorso espositivo ma Dezarrois si adoperò per valorizzare la totalità delle collezioni attuando sia il principio della rotazione delle opere che organizzando esposizioni temporanee.

Un'ulteriore problematica concerneva la crescita delle collezioni a fronte dei lasciti ricevuti e delle politiche di acquisizione sviluppate dai musei²⁰³. All'ampliamento effettivo delle collezioni si aggiungevano le molte opere precedentemente esposte come parte delle collezioni permanenti che, a seguito dei nuovi criteri di allestimento adottati, dovevano essere collocate in depositi o riserve. Si poneva dunque il problema di conservare queste opere in maniera appropriata progettando depositi sicuri e consoni. In occasione della Conferenza di Madrid il problema fu trattato da Opresco, Direttore del Museo Toma Stelian di Bucarest²⁰⁴.

Come già ribadito, le collezioni museali crescevano per lo più grazie a doni e lasciti; i musei tendevano invece ad acquisire solo pochi pezzi fondamentali per completare le collezioni²⁰⁵. Proprio per evitare spese fuori luogo era necessario che i musei definissero con precisione i propri obiettivi in modo da acquisire le opere in maniera oculata.

È però necessario ragionare diversamente per i musei di arte moderna che, per natura, devono sempre tenersi al corrente, offrire una visione completa del panorama contemporaneo e saper anticipare le tendenze emergenti. Proprio perché sviluppare una politica di acquisizioni intelligente e all'avanguardia poteva essere rischioso, negli anni Trenta i musei di arte moderna svilupparono dei metodi per acquisire nuove opere tutelandosi al contempo. Ad esempio, in Germania, i musei di arte moderna esercitavano pressione sui collezionisti per far acquistare loro le opere di artisti giudicati promettenti, se questi artisti avevano effettivamente successo le loro opere entravano successivamente a far parte del patrimonio dei musei sotto forma di donazioni o prestiti a lungo termine²⁰⁶.

Anche la gestione di doni e lasciti poneva dei problemi spesso legati al tipo di condizioni

201 Office International des Musées, *Muséographie: Architecture et aménagement des musées d'art*, cit., pp. 229-231.

202 Spesso queste esposizioni miravano a presentare la produzione di un singolo artista o a rappresentare un certo movimento.

203 Hauteceœur, *Architecture et organisation des musées*, «Museum», cit., pp. 5-29

204 Problèmes soulevés par l'accroissement des collections.

205 Office International des Musées, *Muséographie: Architecture et aménagement des musées d'art*, cit., pp. 296-297.

206 *Ivi*, pp. 296-297.

imposte da chi effettuava la donazione²⁰⁷. L'OIM lavorò in questo senso per spingere i donatori a non imporre vincoli troppo stretti e garantire ai musei la possibilità di rivendere le opere ricevute nel caso non fossero di interesse del museo per acquisirne altre di maggior rilievo²⁰⁸. In quest'ottica l'idea dell'OIM, e di Henri Focillon in particolare, era di creare una rete a livello nazionale o internazionale che mettesse in comunicazione piccoli e grandi musei in modo che i primi potessero beneficiare delle donazioni ricevute dai secondi. Opresco portò come esempio il Louvre, destinatario di un gran numero di donazioni che avrebbero potuto essere spartite tra le collezioni dei musei di provincia invece che rimanere bloccate nei depositi del museo²⁰⁹. Questo intento non trovò, al tempo, una soluzione pratica poiché molti musei avevano uno statuto che impediva loro il prestito di opere ad altri musei.

Tenendo conto dei diversi limiti e delle varianti previste per casi specifici, la pratica delineatasi negli anni Trenta e teorizzata a Madrid prevedeva dunque: «Expositions pour le publique, peu nombreuses mais substantielles, avec des réserves bien garnies, commodes, praticables, pour les chercheurs; expositions permanentes, accompagnées le plus souvent possible d'expositions temporaires, ce sont là d'excellents rémedes à l'accroissement des collections»²¹⁰.

2.8. Una nuova ristrutturazione al Musée du Jeu de Paume tra 1929 e 1932

Tra 1929 e 1932 il Musée du Jeu de Paume, già sottoposto a una prima ristrutturazione all'inizio degli anni Venti, fu oggetto di rilevanti trasformazioni architettoniche, frutto della collaborazione degli architetti Lefèvre²¹¹ e del suo successore Ferrand con alcuni esponenti della *Réunion des Musées Nationaux*. Tra questi spiccava André Dezarrois il cui ruolo di conservatore del Jeu de Paume era andato progressivamente delineandosi.

Grazie alle ricerche condotte agli Archivi Nazionali è emerso che già nel luglio 1927, a soli 5 anni dal termine della precedente ristrutturazione, fu evidenziato lo stato precario dell'edificio²¹² e, un anno dopo, si pose il problema di procedere alla ristrutturazione per adeguare il Jeu de Paume alla propria funzione museale.

Lefèvre e Ferrand procedettero dunque alla stesura di un progetto per il museo prevedendo un

207 *Ivi*, pp. 298-299.

208 *Ivi*, pp. 306-309.

209 *Ivi*, cit., pp. 306-307.

210 *Ivi*, p. 306.

211 Lefèvre fu l'architetto responsabile dei lavori di ristrutturazione del Louvre attuando una riorganizzazione degli spazi espositivi in senso moderno e progettando, ad esempio, la copertura vitrea della *grande cour* al fine di trasformarla nella sala dedicata alla scultura antica. J. Billiet, *L'aménagement du Louvre*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 36, maggio 1932, pp. 237-242; H. Verne, *Le Louvre Nouveau*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 38, gennaio 1934, pp. 4-11.

212 Archives Nationales, Cote F21/6246, luglio 1927 e febbraio 1928.

generale restauro degli esterni e grandi cambiamenti degli spazi interni che, non presentando uno specifico interesse dal punto di vista storico, poterono essere radicalmente trasformati²¹³. I lavori del 1921-1922 avevano portato cambiamenti nel blocco centrale dell'edificio, sito tra le due ex sale da gioco, per il quale era stato ideato un sistema di gallerie su due piani. Con il progetto di Ferrand il blocco centrale fu distrutto e ricostruito della stessa altezza delle due ali laterali in modo da sviluppare un unico volume a parallelepipedo, creando un primo piano della stessa ampiezza del pian terreno e raddoppiando così le superfici del Jeu de Paume (Figura 2)²¹⁴.

I primi interventi, prospettati da Lefèvre già tra aprile e maggio 1927, riguardavano l'installazione di un adeguato sistema antincendio, le pompe disponibili al tempo non avrebbero infatti garantito un'azione efficace in caso di pericolo. Era inoltre previsto lo sviluppo di una rete telefonica che mettesse in comunicazione il Jeu de Paume e l'Orangerie; questa era particolarmente utile ai due guardiani degli edifici che potevano così aggiornarsi in caso di incendi o furti²¹⁵.

In un documento dell'ottobre del 1929 il progetto sembra disporre sui due piani le sale espositive, gli uffici del conservatore e del conservatore aggiunto, il montacarichi, la sala dei guardiani, il guardaroba, il deposito materiali e la toilette per il pubblico²¹⁶. Nello stesso documento si attesta che lo Stato prevedeva di sostenere le spese di ristrutturazione per 530.000 franchi e che sarebbero poi subentrati i fondi messi a disposizione dal conservatore del Jeu de Paume, derivanti dalle risorse dei Musei Nazionali e delle Beaux-Arts.

Tra la fine del 1930 e la primavera del 1931, furono effettuati i lavori relativi a pian terreno e primo piano del corpo centrale e dell'ala prospiciente il Louvre²¹⁷. Giunti ad aprile 1931 era già stata utilizzata la somma messa a disposizione dallo Stato ed erano ancora da completare i lavori relativi al primo piano della parte centrale e dell'ala prospiciente il Louvre; bisognava inoltre

213 Archives Nationales, Cote F21/6246, 11 ottobre 1929: Lefèvre espone il progetto di ristrutturazione al Sotto-segretario di Stato dell'insegnamento tecnico e delle Beaux-Arts. Come anticipato nel paragrafo 2.6 la trasformazione degli interni del Jeu de Paume fu presa ad esempio in occasione della Conferenza di Madrid. Office International des Musées, *Muséographie: Architecture et aménagement des musées d'art*, cit., p. 154.

214 Bonnefoy, *Jeu de paume, histoire*, cit., pp. 23-24. «[...] on ne pouvait toucher qu'avec beaucoup de discrétion à l'aspect extérieur d'un édifice classé parmi les monuments historiques, il fallait conserver le plan général [...] et s'ingénier à répartir un espace [...] entre des salles claires où la circulation soit possible et facile» da J. Lejeaux, *Le musée des écoles étrangères contemporaines à Paris*, «Museum», Anno 7 n 1, 1933, p. 221.

215 Sia per l'installazione del sistema anti-incendio che per l'installazione della linea telefonica vd. Archives Nationales, Cote 20144795/46: 17 marzo 1927, il Direttore dei Musei Nazionali scrive all'architetto in capo Camille Lefèvre; 28 aprile 1927, Camille Lefèvre risponde al Direttore dei Musei Nazionali.

216 Archives Nationales, Cote F21/6246, 11 ottobre 1929: Lefèvre espone il progetto di ristrutturazione al Sotto-segretario di Stato dell'insegnamento tecnico e delle Beaux-Arts.

217 Archives Nationales, Cote F21/6246, 22 aprile 1931: Lettera del Sotto-segretario di Stato delle Beaux-Arts al Presidente del Consiglio.

provvedere per intero alla risistemazione dell'ala verso la Place de la Concorde²¹⁸. Il lato Concorde fu infatti ristrutturato solo l'anno successivo, nella primavera del 1932²¹⁹.

Un documento inedito reperito ai Musei Nazionali riporta che il 18 aprile 1931 l'architetto in capo Ferrand inviò al Direttore delle Beaux-Arts un resoconto delle spese già sostenute e di quelle previste per portare a termine la ristrutturazione²²⁰. Tra i lavori da effettuare risultavano:

Lavori	Voci di spesa elencate	Spese (senza onorari)
Completamento dei lavori relativi al primo piano della parte centrale e dell'ala Louvre	Muratura, parquet, riscaldamento, falegnameria, fabbro	160.000 franchi
Grandi lavori relativi all'ala Concordia	Muratura, parquet, riscaldamento, falegnameria, fabbro, stucchi, pittura, vetrate e specchi, cemento armato, persiane	640.000 franchi
Allestimenti degli interni in tutto l'edificio	Elettricità, montacarichi, servizio antincendio, vernici, specchi, vetrate, falegnameria,	400.000 franchi
Restauro delle parti mantenute intatte nelle due ali Louvre e Concordia		150.000 franchi

Si trattava di una somma ingente (1.350.000 franchi) di cui le *Service des Bâtiments Civils* non disponeva; questo portò il Sotto-segretario di Stato delle Beaux-Arts a rivolgersi al Presidente del Consiglio sottolineando l'importanza di portare a termine in poco tempo e in maniera adeguata i lavori iniziati al Jeu de Paume e chiedendo una sovvenzione speciale²²¹. Tale sovvenzione fu accordata al Jeu de Paume nel Novembre 1931 per una somma pari a 1.500.000 franchi, con l'obiettivo che «les travaux [...] puissent commencer dans le plus court délai et soient conduits avec la plus grande activité»²²². La trasformazione del Musée du Jeu de Paume portò dunque a un massiccio intervento statale e al coinvolgimento delle più alte cariche politiche. L'investimento di grandi somme da parte dello Stato e dei Musei Nazionali per rendere il Jeu de Paume un museo dotato di spazi espositivi di alto livello e servizi all'avanguardia segnò l'affermarsi di questa istituzione sulla scena parigina. Il ruolo del Jeu de Paume andò progressivamente definendosi e, nel corso degli anni Trenta, il museo fu punto di approdo di

218 Archives Nationales, Cote F21/6246, 22 aprile 1931: Lettera del Sotto-segretario di Stato delle Beaux-Arts al Presidente del Consiglio.

219 Archives Nationales, Cote F21/6246, 28 aprile 1932: Ferrand sottopone al Ministro il preventivo per i lavori riguardanti l'ala del museo prospiciente la Place de la Concorde.

220 Archives Nationales, Cote F21/6246, 18 aprile 1931: lettera di Ferrand al Direttore delle Beaux-Arts.

221 Archives Nationales, Cote F21/6246, 22 aprile 1931: M. Petsche, Sotto-segretario di Stato delle Beaux-Arts scrive al Presidente del Consiglio.

222 Archives Nationales, Cote F21/6246, 13 novembre 1931: il Sotto-segretario di Stato delle Beaux-Arts scrive all'architetto Ferran.

molti intellettuali e politici stranieri diventando strumento culturale e diplomatico al contempo. Nel febbraio 1931 si assistette a un'apertura parziale del museo, furono infatti inaugurate le sale del piano terra sul lato est dando il via alla stagione espositiva del rinnovato museo, in attesa di portare a termine la seconda parte dei lavori di cui si prevedeva la fine per il dicembre 1932²²³. Sulla *Revue de l'art ancien et moderne* si specifica «ces nouvelles salles très reussies ont reçus l'éclairage électrique»²²⁴. Si tratta di una precisazione importante poiché al tempo si stava installando l'illuminazione elettrica in diversi Musei Nazionali come il Louvre e il Musée de Cluny, con l'obiettivo di mettersi in pari con i grandi musei stranieri e di adattarsi ai nuovi canoni di allestimento museale. Il Jeu de Paume, nello specifico, fu uno dei primi ad essere dotato di un sistema di illuminazione all'avanguardia ed infatti fu ripetutamente preso a modello²²⁵.

Dopo l'apertura delle prime sei sale, nel marzo 1932 ne furono inaugurate altre cinque site al primo piano; la riapertura parziale del museo aveva permesso di garantire una certa continuità all'attività espositiva dando inoltre modo ai visitatori e alla critica di avere un'idea di quali fossero le linee guida della ristrutturazione²²⁶. Queste cinque sale ospitavano rispettivamente: la prima la Scuola Belga, la seconda le scuole del Nord-centro Europa e della Russia, la terza Spagna, Italia e America Latina e la quarta la Scuola Inglese e le opere degli artisti dell'École de Paris²²⁷. Seguì l'allestimento di quattro sale supplementari nell'agosto 1932: una sala dedicata alla pittura giapponese, due a disegni e acquarelli e l'ultima alla presentazione di opere recentemente donate o acquisite.

È interessante notare innanzitutto la presenza di una sezione dedicata all'École de Paris ancor prima che il museo fosse ultimato, inoltre è possibile notare una certa continuità tra questo ordinamento e quello realizzato una volta inaugurato il museo, indicato nelle pagine successive.

Nel gennaio 1932, con i fondi ottenuti in autunno, si affrontarono lavori importanti relativi allo sviluppo di un sistema di riscaldamento a vapore a bassa pressione con impianto sito al

223 Archives Nationales, Cote F21/6246, 28 aprile 1932: Ferrand sottopone al Ministro il preventivo per i lavori riguardanti l'ala del museo prospiciente la Place de la Concorde.

224 *Au Musée du Jeu de Paume*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 36, febbraio 1932, p. 49.

225 Lo sviluppo dell'illuminazione elettrica fu fonte di discussioni tra i massimi vertici della Réunion des Musées Nationaux e delle Beaux-Art a causa del notevole incremento delle spese dato dal nuovo sistema. Archives Nationales, Cote 20144795/46: 7 febbraio 1933: Henri Verne si rivolge al Ministro dell'Istruzione per chiedere l'istituzione di un apposito fondo destinato a coprire le spese del sistema di illuminazione del Jeu de Paume, senza lo stanziamento di nuovi fondi il sistema installato sarebbe dovuto rimanere inutilizzato; 27 febbraio 1933: Henri Verne scrive al Direttore generale delle Beaux-Arts per stabilire l'equa responsabilità nella decisione di installare l'illuminazione elettrica al Musée du Jeu de Paume.

226 *Au Musée du Jeu de Paume*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 36, aprile 1932, p. 129.

L'inauguration du Musée des écoles étrangères contemporaines, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 37, gennaio 1933, pp. 24-26.

227 Archives Nationales, Cote 20144795/44, 8 marzo 1932: Réouverture partielle du Musée du Jeu de Paume.

seminterrato. Questo doveva garantire il riscaldamento degli ambienti, tenendo conto delle diverse condizioni date dalla presenza di finestre, vetrate e porte, a una temperatura di 15 gradi nelle sale e di 18 negli uffici considerando che la temperatura esterna poteva scendere fino a -5 gradi²²⁸.

Oltre all'impianto di riscaldamento, al seminterrato erano originariamente previsti importanti servizi quali il guardaroba dei guardiani, i bagni per i visitatori e un deposito. Nei progetti non è specificato se tale deposito fosse pensato come magazzino per materiali vari o come *réserve* per le opere della collezione non esposte²²⁹. Tra le novità maggiori introdotte nel 1932 figura inoltre l'installazione di un montacarichi che facilitava il trasporto delle opere pittoriche e delle sculture. Secondo il progetto definitivo, al pian terreno furono ricavate nove sale di diversa ampiezza e al primo piano sei, per un totale di quindici sale espositive. L'ingresso era previsto sul lato lungo in affaccio su Rue de Rivoli e conduceva a un ampio atrio in cui si trovavano le scale per accedere al piano superiore e al seminterrato (Figura 7). Un altro ingresso era sito sul lato corto dell'edificio che dalla Terrace des Feuillants dà sulla Place de la Concorde (Figura 8 e Figura 9). La presenza di due ingressi permetteva potenzialmente di poter accedere separatamente a un'esposizione temporanea e alla permanente.

Negli Archivi Nazionali sono conservate diverse piante e progetti relativi ai lavori che testimoniano l'evolversi dei progetti nell'arco dei tre anni di lavori²³⁰.

In una pianta risalente al 1938²³¹ (Figura 10 e Figura 11) guardaroba e sala dei guardiani sono collocati al pian terreno; questa disposizione non coincide con i progetti datati 1930²³² ove tali servizi erano dislocati nel seminterrato e al primo piano, segno che i progetti sono stati sottoposti a diversi rimaneggiamenti. La stessa discrepanza è riscontrabile per il primo piano: le piante del 1930 prevedevano uno sviluppo delle sale espositive e dei servizi diverso da quello riscontrato nel 1938 (Figura 12 e Figura 13). Gli uffici dei due conservatori André Dezarrois e Rose Valland, inizialmente progettati al piano alto in corrispondenza dell'andito, trovarono posto in un unico ambiente ristretto in prossimità dell'ingresso al piano terra.

Nel progetto attuato erano comprese due *réserve*, una sita al primo piano dal lato Concorde e

228 Archives Nationales, Cote F21/3773, documento non firmato risalente al gennaio 1932.

229 In questa seconda eventualità si tratterebbe di una scelta inconsueta e poco funzionale data la vicinanza del deposito al locale del riscaldamento e la difficoltà che si sarebbe posta nel portare in salvo le opere in caso di incendio.

230 Archives Nationales, Cote F21/3773.

231 La pianta riguarda lo sviluppo dell'impianto di illuminazione in occasione dell'esposizione del 1938 e testimonia dunque l'assetto architettonico definitivo del Jeu de Paume. *Trois siècles d'art aux Etats-Unis*. Archives Nationales, Cote 20144707/96.

232 Archives Nationales, Cote F21/6246, piante disponibili relative a seminterrato, piano terra e primo piano che illustrano una fase di progetto del 1930.

l'altra collocata nel seminterrato²³³. Queste *réserves* permettevano a chi interessato di visionare le opere della collezione non esposte, rispondendo all'esigenza di garantire una piena fruizione delle collezioni e di distinguere la collezione principale dalle collezioni da studio. Questa disposizione rispecchia i principi relativi alla gestione delle collezioni e dei depositi illustrati nei precedenti paragrafi.

Da un articolo pubblicato su *Mouseion* sappiamo che, in linea con quanto progettato tra 1930 e 1931, nel seminterrato erano collocati servizi quali riscaldamento, trasformatore, guardaroba, sanitari, mensa per i guardiani²³⁴.

L'inaugurazione generale del museo si tenne il 23 dicembre 1932 in un clima di grande entusiasmo. In tale occasione la *Revue de l'art ancien et moderne* riportò che il museo presentava un totale di 18 sale espositive di diverse dimensioni create mediante l'impiego di *cloison*²³⁵. Questo fatto può spiegare la discrepanza con fonti che attestano la presenza di un numero diverso di sale in occasione di successive esposizioni: gli spazi espositivi risultavano moltiplicati grazie all'impiego di tali pareti mobili. Ad esempio, nell'introduzione al catalogo della mostra *L'art italien des XIX et XX siècles*²³⁶, tenutasi al Jeu de Paume nel 1935, sono indicate 11 sale al piano terra, anche in questo caso probabilmente furono impiegate pareti mobili per creare un maggior numero di ambienti espositivi indipendenti.

Le sale espositive erano dunque 15 e venivano variamente suddivise a seconda delle esposizioni allestite. Al pian terreno gli spazi espositivi si sviluppavano lungo due assi paralleli che attraversavano per il lungo l'edificio formando delle gallerie. Al primo piano le sale si sviluppavano lungo un unico asse (Figura 14) a partire da un ampio atrio (Figura 15).

Al momento dell'inaugurazione del museo vengono citate due sale dedicate alle sculture, una in corrispondenza dell'ingresso sul lato corto (Figura 7), l'altra in corrispondenza del secondo ingresso (Figura 16).

Per quanto concerne l'illuminazione degli ambienti, la creazione del primo piano aveva privato il pian terreno dell'illuminazione zenitale lasciando le finestre laterali come unica fonte di luce. Di giorno, la luce naturale filtrante dalle finestre era regolata, al pian terreno, grazie all'impiego di

233 A proposito del ruolo delle *réserves* Ladoué scrive: «le reste est conservé dans des réserves situées en sous-sol et au premier étage, réserves d'ailleurs accessibles, comme celles du Louvre, et où les travailleurs qu'en feront la demande pourront voir des ouvrages dont il ne faut pas conclure que le conservateur du musées les dédaigne du fait qu'ils ne sont pas montrés au public. Certains le seront par roulement» Ladoué, *Le musée des écoles étrangères contemporaines*, «Bulletin des Musées de France», cit., pp. 10-14.

234 Lejeaux, *Le musée des écoles étrangères contemporaines à Paris*, «Mouseion», cit., p. 222.

235 *L'inauguration du Musée des écoles étrangères contemporaines*, «Revue de l'art ancien et moderne», cit., pp. 24-26.

236 Musée du Jeu de Paume, *Art Italien des XIX et XX siècles*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, Maggio – luglio 1935), Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1935.

appositi tendaggi-tapparelle²³⁷. Al primo piano prevaleva invece l'illuminazione zenitale grazie al soffitto a vetrata di cui erano dotate le tre sale di maggiori dimensioni.

Il vero motivo di orgoglio era dato dallo sviluppo, in tutti gli spazi espositivi, di un sistema di illuminazione artificiale che integrava la luce naturale permettendo di fruire a pieno degli spazi espositivi anche in caso di brutto tempo o nelle ore buie.

Al piano superiore, l'impianto d'illuminazione artificiale era collocato tra il tetto e le *verrières* che caratterizzavano tre sale su sei in modo che una luce calda si riversasse nelle sale attraverso i grandi rettangoli vetriati²³⁸. Al Jeu de Paume la questione risultava particolarmente delicata poiché la *verrière* occupava solo la parte centrale del soffitto lasciando dunque una zona d'ombra ai margini difficile da illuminare²³⁹.

Al pian terreno invece, fu impiegato il già citato sistema di illuminazione artificiale indiretto collocando dei diffusori in alcune coppe fissate su delle colonne dal fusto di 1.9 m site al centro delle sale²⁴⁰. L'effetto luministico sortito viene descritto come «clarté vaste et douce presque analogue à la splendeur d'un beau jour»²⁴¹ infatti, la luce veniva proiettata sul soffitto e colpiva indirettamente le pareti, garantendo un risultato dolce e gradevole. Verne vi fece orgogliosamente riferimento: «les nouvelles installations électriques modèles qui permettent d'éclairer les salles d'exposition dans les soirées d'hiver et qui en font l'un des musées les plus attrayants du monde»²⁴². Lo stesso sistema era impiegato nelle sale del primo piano che non godevano di illuminazione zenitale. La rivista *Mouseion* pubblicò nel 1933 lo schema del sistema di illuminazione sviluppato al Jeu de Paume come riportato in Figura 17. Il museo disponeva inoltre di alcuni apparecchi mobili per proiettare fasci di luce sulle opere in caso di necessità²⁴³. Seguendo i nuovi principi di allestimento, le opere erano disposte ordinatamente su un solo registro, in casi eccezionali su due, alcune erano fissate direttamente al muro, altre a fili metallici pendenti da cimase, sistema che rendeva l'allestimento maggiormente flessibile e adattabile a diverse esigenze. Come riporta un articolo del tempo: «Sur les murs peints en ocre clair, les

237 Archives Nationales, Cote F/21/3773, risulta che per il pian terreno furono ordinate 16 tapparelle per gestire adeguatamente la luce e modificarne la qualità a seconda del momento della giornata e delle opere esposte.

238 *L'inauguration du Musée des écoles étrangères contemporaines*, «Revue de l'art ancien et moderne», cit., pp. 24-26.

239 Nella sala più ampia del primo piano l'illuminazione era garantita dall'utilizzo di 34 riflettori collocati oltre la *verrière*: 8 da 300 w, 18 da 500 w e 8 da 500 w. Il sistema studiato prevedeva l'impiego di lampade normali e di lampade solari. De Soucy, *L'éclairage des musées en France*, «Mouseion», cit., pp. 201

240 Ogni sala era dotata di uno o due diffusori a seconda delle dimensioni delle sale. Lejeaux, *Le musée des écoles étrangères contemporaines à Paris*, «Mouseion», cit., p. 222.

241 *L'inauguration du Musée des écoles étrangères contemporaines*, «Revue de l'art ancien et moderne», cit., pp. 24-26.

242 Archives Nationales, Cote 20144795/46, 7 febbraio 1933: Henri Verne scrive al Ministro dell'Istruzione.

243 Lejeaux, *Le musée des écoles étrangères contemporaines à Paris*, «Mouseion», cit., p. 222.

tableaux se trouvent désormais accrochés à une bonne hauteur et suffisamment écartés les uns des autres»²⁴⁴. Questa affermazione, oltre a informare il lettore dell'*accrochage* delle opere sulle pareti specifica che queste erano tinte di ocre, *nuance* che si stava diffondendo negli spazi espositivi poiché in grado di valorizzare al meglio le opere²⁴⁵. Successivamente la tinta delle pareti fu modificata a seconda delle esigenze espositive, in ogni caso, l'impiego di vernici e l'abbandono dei rivestimenti in tessuto è indicativo dell'adeguamento del Jeu de Paume alle nuove tendenze museografiche.

Le sculture erano esposte su sobri piedistalli e collocate al centro delle sale o lungo le pareti. Oltre alle sculture erano presenti delle teche di vario tipo, ideate per adattarsi alle caratteristiche della sala in cui erano esposte. Al fine di evitare riflessi e bagliori, nelle sale ad illuminazione zenitale erano poste teche piatte con una sola superficie vetrata, nelle sale ad illuminazione laterale era possibile utilizzare teche con più superfici vetrate.

Nelle fotografie degli interni del museo reperite agli Archivi Nazionali si scorgono delle sedute pensate per garantire momenti di pausa al visitatore (Figura 18). Anche quest'attenzione ai visitatori era in linea con i nuovi principi museografici, per quanto il museo non presentasse un numero di sale particolarmente elevato.

Le scelte fatte nel decoro degli interni e negli allestimenti risultano innovative per il contesto parigino ed infatti il Musée du Jeu de Paume è definito «le plus actuel de nos musées parisiens, tout ceci [...] poursuivi [...] sans la moindre défaillance par le véritable créateur de ce musée d'un type nouveau, André Dezarrois»²⁴⁶.

All'inaugurazione, le sale espositive erano interamente occupate dalle opere della collezione. Secondo l'inventario del Jeu de Paume²⁴⁷, nel dicembre 1932 la collezione era costituita da circa 638 opere pittoriche e 90 sculture. Le opere coprivano un arco temporale di 50 anni: quelle risalenti al XIX secolo erano site al pian terreno, al piano superiore trovavano invece spazio gli artisti più contemporanei e all'avanguardia. Tra le scuole presentate al piano superiore spiccavano la scuola belga, il Novecento italiano e l'*École de Paris*²⁴⁸.

L'ordinamento scelto incrociava i parametri cronologici e la divisione in scuole rispondendo a un intento educativo nei confronti del pubblico²⁴⁹. Nonostante l'intento pedagogico, dalle foto

244 J. Guenne, *Visite au Musée du Jeu de Paume*, «Art Vivant», n 172, maggio 1933., p. 205.

245 Tinte simili furono impiegate per le medesime ragioni al Luxembourg e al Louvre.

246 *L'inauguration du Musée des écoles étrangères contemporaines*, «Revue de l'art ancien et moderne», cit., p. 24-26.

247 Archives Nationales, Cote 20144707/528: inventario delle collezioni del Musée du Jeu de Paume.

248 R. Rey, *À propos de la reouverture du Jeu de Paume*, «L'art vivant», febbraio 1933, pp. 107-109.

249 Petsche afferma: «[...] ces expositions présentent la plus grande importance pour l'enseignement artistique» Archives Nationales, Cote F21/6246, 22 aprile 1931: M. Petsche, Sotto-segretario di Stato delle Beaux-Arts scrive al

dell'epoca risulta che solo alcuni quadri fossero provvisti di appositi cartelli informativi per il pubblico, la pratica era invece più diffusa per le sculture come si può osservare nella Figura 19.

La collezione del Jeu de Paume presentava lacune e risentiva dell'impostazione accademica caratterizzante buona parte dei conservatori dei Musei Nazionali ma, al contempo, comprendeva alcuni capolavori acquisiti grazie all'approccio innovativo e agli sforzi fatti da Dezarrois per rompere le resistenze dei più conservatori. A questo proposito Robert Rey, conservatore aggiunto del Jeu de Paume, scrisse sull'*Art vivant* «il serait injuste de s'hypnotiser sur ce qui n'est pas dans ce musée; et [...] de ne pas prendre en consideration ce noyau d'art moderne étranger, constitué non sans-peine»²⁵⁰. Rey sottolinea infatti quante forze coinvolgesse e quanto fosse delicato il processo di assemblaggio delle collezioni e di allestimento di un museo di *art vivant*.

Nel guardare alla composizione delle collezioni bisogna inoltre tener conto del pubblico che fruiva delle opere. Quella dei sostenitori dell'arte moderna di avanguardia era una cerchia estremamente elitaria ed esclusiva che si trovava a proporre un'arte dirompente a un pubblico ostinatamente legato alla produzione accademica, quello stesso pubblico che, come evidenziato da Rey, aveva disprezzato impressionisti e post impressionisti a fine Ottocento e che in mezzo secolo non aveva mutato la propria attitudine. Nell'articolo su *Art vivant*, Rey manifesta disprezzo per un pubblico ottuso, critico nei confronti di qualsiasi novità e sordo al fascino delle opere d'avanguardia. Conscio dei limiti del pubblico egli sostiene che le novità debbano essere introdotte nei musei in maniera estremamente studiata in modo da non schiacciare il pubblico ma abituarlo gradualmente: «[...] ce public tout emmitoufflé d'académisme inné, on ne peut ouvrir qu'insensiblement et peu à peu les fenêtres par lesquelles entre l'art vif du dehors»²⁵¹. Egli nota inoltre che nel momento in cui lo Stato si trova ad acquisire queste opere tanto disprezzate, il pubblico non si sente più pienamente autorizzato a muovere critiche; la situazione si complica però quando si tratta di opere straniere poiché il pubblico, avvertendo un minor legame col patrocinio statale, continua ad esercitare il proprio disprezzo²⁵².

Considerata la particolarità del contesto, la politica di acquisizioni attuata da Dezarrois in vista della riapertura ufficiale del museo pare lodevole. Egli sfruttò l'occasione per far entrare nelle collezioni alcuni capolavori fondamentali per rappresentare adeguatamente le tendenze contemporanee. Alle acquisizioni si erano aggiunti anche doni e lasciti di particolare valore. Ad

Presidente del Consiglio. Ladoué ribadisce «on ne saurait contester l'importance du rôle éducatif d'un tel musée, qui deviendra vite un centre d'études précieux [...]» Ladoué, *Le musée des écoles étrangères contemporaines*, «Bulletin des Musées de France», cit., pp. 10-14.

250 Rey, *À propos de la réouverture du Jeu de Paume*, «Art vivant», cit., pp. 107-109.

251 *Ibid.*

252 *Ibid.*

esempio, buona parte delle opere del Novecento italiano erano state donate al Musée du Jeu de Paume dal noto collezionista Frua de Angeli, nell'estate 1932²⁵³.

La seguente tabella, redatta sulla base dell'inventario del museo²⁵⁴ reperito agli Archivi Nazionali, riporta il numero di opere acquisite tra 1929 e 1932 dal Musée du Jeu de Paume comprendendo sia acquisizioni che lasciti.:

Anno	Opere pittoriche	Sculture
1929	49	4
1930	15	1
1931	34	8
1932	83	17

Si può notare che tra 1930 e 1931, anni in cui i lavori di ristrutturazione furono più intensi, il numero di acquisizioni risulta ridotto, crescendo notevolmente nel 1932, quando il museo fu completamente riaperto al pubblico. Dezarrois aveva iniziato ad operare per un rinnovamento progressivo delle collezioni dall'inizio degli anni Venti, spesso acquisendo le opere di interesse al termine delle esposizioni allestite presso il museo. Al momento dell'inaugurazione, facevano già parte della collezione alcune opere rappresentative di un'apertura e un interesse verso il nuovo e l'inconsueto, tra queste figuravano, ad esempio, opere della scultrice israeliana Chana Orloff e della pittrice polacca Mela Muter²⁵⁵. Tra le opere di nuova acquisizione figurava invece *La vache et son veau* di Chagall, la prima opera del pittore russo a entrare nella collezione del Jeu de Paume, rappresentativa del suo mondo fantastico, irrazionale e poetico. L'idea era però quella di fornire al pubblico la possibilità di confrontarsi con poetiche e tecniche diverse l'una dall'altra. Per questo, assieme all'opera di Chagall furono acquisite opere di Willy Eisenschitz, Annenkov, Feder, Masereel, Canals e Lewitzka²⁵⁶.

I fondi primitivi del museo erano esposti al pian terreno mentre al primo piano trovavano collocazione le opere e le scuole più contemporanee.

253 La Tabella 4 riporta l'elenco delle opere facenti parte del lascito Frua de Angeli.

254 Archives Nationales, Cote 20144707/528, inventario delle collezioni del Musée du Jeu de Paume.

255 A proposito di queste due artiste e della rispettiva produzione: C. Orloff, F. Marcilhac, *Chana Orloff*, Editions de l'Amateur, Parigi, 1991; C. Puget, *Mela Muter 1876-1967*, Ed. Musée de Pont-Aven, Pont-Aven, 1993

256 Rey, *À propos de la réouverture du Jeu de Paume*, «Art vivant», cit., pp. 107-109.

La seguente tabella riporta il contenuto delle singole sale sulla base dell'articolo di Pierre Ladoué²⁵⁷:

Piano terra	
Sala 1	Vestibolo (vi erano collocate statue di Mestrovic, Gauguin, Meunier, Hernandez)
Sala 2	Scuola inglese, lascito Davis
Sala 3	Scuola belga
Sala 4	Varie opere
Sala 5	Spagna e Portogallo
Sala 6	Italia e America Latina
Sala 7	Polonia, Svizzera, Romania, Jugoslavia, Cecoslovacchia
Sala 8	Germania, Olanda, Danimarca, Svezia, Norvegia
Sala 9	America del Nord, Stati Uniti, Canada
Primo piano	
Sala 10	Scuola giapponese
Sala 11	Scuola inglese, svizzera, polacca, belga e tedesca contemporanee
Sala 12	
Sala 13	Scuola russa
Sala 14	École de Paris
Sala 15	Scuola italiana contemporanea, lascito Frua de Angeli

Dezarrois si dedicò in particolare all'allestimento delle sale del primo piano ove era possibile fruire della produzione delle scuole straniere contemporanee e confrontarla con quella dell'*École de Paris*, composta da quegli artisti stranieri fortemente legati al contesto e alla cultura francesi.

La collezione del museo comprendeva circa 700 opere e nelle sale ne era esposto circa un quarto; sarebbe quindi molto interessante capire quali opere furono esposte e quali lasciate nella *réserve*.

La Tabella 5 si propone, pur presentando inevitabili lacune, di fornire un'idea di quali fossero gli artisti rappresentati nelle sale del primo piano del museo²⁵⁸. Facendo riferimento all'allestimento del 1932, Jacques Guenne ha lodato il Jeu de Paume come museo all'avanguardia, secondo solo al museo di Grenoble, ed ha inoltre sottolineato come al Jeu de Paume l'evoluzione della pittura straniera fosse illustrata in maniera più efficace che quella francese al Luxembourg²⁵⁹.

Come riporta la tabella soprastante, la sala X era dedicata per intero all'arte giapponese nelle sue diverse declinazioni, come conseguenza di un generale interesse per l'Oriente. Nella sala XII era

257 Ladoué, *Le musée des écoles étrangères contemporaines*, «Bulletin des Musées de France», cit., pp. 10-14.

258 La Tabella 5 è stata compilata sulla base delle informazioni tratte dagli articoli di Guenne, Lejeaux e Rey.

259 Guenne, *Visite au Musée du Jeu de Paume*, «Art Vivant», cit., p. 205.

esposta la pittura nordica tra cui spiccava la scuola belga con artisti quali Permeke, Masereel e Servaes. La Germania, ed in particolare l'espressionismo, non era rappresentata se non da Beckmann, definito da Dezarrois come il più grande artista tedesco, di cui infatti furono esposte due tele²⁶⁰. Tra le opere tedesche si avvertiva l'assenza di Grosz, forse conseguenza di una precisa scelta a livello politico. Anche la scuola inglese contemporanea era scarsamente rappresentata, ad eccezione di Sickert, artista di stampo post impressionista; tra gli austriaci fu esposto Kokoschka.

Eccezionale fu la scelta di allestire la sala XIV dedicandola all'*École de Paris*, gruppo artistico eterogeneo comprendente artisti francesi o naturalizzati francesi da sempre allontanati dalle istituzioni e assenti dai Musei Nazionali²⁶¹. In questa sala del primo piano si trovavano così esposti uno affianco all'altro 5 Modigliani, 4 Picasso, 2 Van Dongen, 2 Foujita, 4 Pascin, alcune opere di Kisling, Zak, Ensor, Chagall e sculture di Orloff, Zadkine, Gargallo. A proposito delle opere esposte nella sala XIV Dezarrois affermò: «la plupart d'entre eux ne figurant pas encore dans les collections nationales, étaient représentées par des toiles appartenant à divers collectionneurs»²⁶², infatti molte di queste furono inizialmente prestate al museo e successivamente acquisite²⁶³. Questa sala fu presentata dallo stesso Dezarrois come un'esposizione temporanea, prolungata diverse volte per poi lasciare il posto all'esposizione di Ivan Mestrovic nel febbraio 1933²⁶⁴. In realtà, nel corso degli anni Trenta, le opere di questi artisti furono esposte a più riprese.

Anche la sala XIII ospitava opere di artisti dell'*École de Paris*, ma si trattava di artisti minori, per lo più di origini russe, come Gluckmann, Annenkof e Goncharova affiancati ad alcuni artisti accademici contemporanei come Sorin e Yacovlef²⁶⁵.

Poiché gli spazi espositivi erano piuttosto ridotti, al Jeu de Paume la disposizione delle sale era in continua evoluzione. In occasione delle esposizioni temporanee le opere della collezione venivano selezionate ed esposte al pian terreno mentre le sale superiori ospitavano la mostra. La selezione delle opere veniva fatta anche in base ai contenuti della mostra temporanea in modo da creare un dialogo tra piano terra e primo piano. Costituiscono un'eccezione le esposizioni di scultura in cui a essere impiegati erano gli spazi del pian terreno per questioni di praticità nel maneggiare e allestire le sculture.

260 Archives Nationales, Cote 20144795/44, 7 agosto 1933: Lettera di Dezarrois.

261 Vd. Figura 20, Figura 21, Figura 22, Figura 23.

262 Archives Nationales, Cote 20144795/44, senza data: rapporto di Dezarrois sull'anno 1932.

263 Lejeaux, *Le musée des écoles étrangères contemporaines à Paris*, «Museum», cit., p. 226.

264 Musée du Jeu de Paume, *Exposition Ivan Mestrovic* catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, marzo 1933), Paris, éd. Musée du Jeu de Paume, 1933.

265 Guenne, *Visite au Musée du Jeu de Paume*, «Art Vivant», cit., p. 205.

Con una nuova veste all'avanguardia, una collezione in crescita e sotto la guida di un conservatore d'eccellenza il Musée du Jeu de Paume si affermò sulla scena museale parigina proponendo esposizioni particolarmente intuitive e brillanti. Alcune di queste sono state poco studiate o analizzate in maniera incompleta, senza essere interpretate come parte della composita evoluzione di questa istituzione. Il Capitolo 3 mira a fornire un'analisi dettagliata del programma espositivo e dei processi organizzativi e curatoriali messi in pratica al Musée du Jeu de Paume tra 1931 e 1939. Particolare attenzione è rivolta, nel Capitolo 4, al 1937, anno dell'Esposizione Universale a Parigi in cui fu allestita al Jeu de Paume *Origines et développement de l'art international indépendant*, mostra innovativa ma, fino ad ora, studiata in modo incompleto.

3. La politica espositiva del Musée du Jeu de Paume e lo sviluppo delle collezioni

3.1. Il programma espositivo negli anni Trenta

«Ce Musée est au moins une fois par an, sinon deux, complètement bouleversé par une exposition de peinture étrangère. [...] mais dès que les expositions seront terminées les peintures qui forment le fond de ce musée des écoles étrangères seront remises au mur»²⁶⁶. Con questa affermazione Henri Verne, Direttore dei Musei Nazionali, sintetizza l'andamento del programma espositivo al Musée du Jeu de Paume dalla ristrutturazione del 1932 fino all'avvento della seconda Guerra mondiale nel 1939.

Proprio in relazione alla mobilità delle collezioni, presso gli Archivi Nazionali sono conservate diverse corrispondenze in cui privati o artisti si lamentano di non aver visto esposte al Jeu de Paume le opere da loro donate²⁶⁷. In una lettera indirizzata da un privato a Verne si riporta, ad esempio, «M. Dezarrois m'a déclaré que à cause de l'Exposition italienne suivie à ce moment par l'Exposition espagnole, le Jeu de Paume était réarrangé provisoirement et que dans ce réarrangement il n'y avait pas de place pour *ces tableaux*»²⁶⁸. Sembra dunque confermato che, nei periodi di allestimento delle esposizioni temporanee, la disposizione delle collezioni permanenti venisse ripensata e venisse fatta una selezione delle opere da esporre, andando ad escluderne un gran numero.

Poiché gli spazi espositivi erano ristretti e i progetti erano molteplici, il Jeu de Paume vedeva le proprie sale in continua evoluzione. Come anticipato nel precedente capitolo, generalmente le sale destinate alle esposizioni temporanee erano quelle del primo piano ma nel corso del decennio si verificarono diverse eccezioni. A Dezarrois spettava il compito di mediare tra le esigenze espositive del museo, l'allestimento delle esposizioni temporanee e le richieste dei singoli donatori. Esemplificativa di tale ruolo di mediatore è la gestione da parte di Dezarrois della richiesta avanzata nel 1936 da Mme Ruys, il cui padre aveva donato al Jeu de Paume alcune opere della scuola di Le Haye e che si era risentita nel non vederle esposte con la collezione permanente²⁶⁹. Dezarrois, per coniugare le esigenze museali e le richieste di Mme Ruys, aveva promesso di esporre le opere almeno cinque mesi all'anno fino al momento in cui

266 Archives Nationales, Cote 20144795/46, 16 marzo 1936: Henri Verne scrive alla moglie di Harrington Mann.

267 Archives Nationales, Cote 20144795/46.

268 Archives Nationales, Cote 20144795/46, 20 marzo 1936, M. Knutel scrive a Henri Verne per conto di Mme Ruys.

269 Archives Nationales, Cote 20144795/46, 20 marzo 1936, M. Knutel scrive a Henri Verne per conto di Mme Ruys.

non sarebbero state trasferite in un'apposita sala al Louvre.

La gestione dell'istituzione del Jeu de Paume risultava piuttosto complessa poiché coinvolgeva molteplici interessi e doveva contemplare diversi fattori. Innanzitutto, al Jeu de Paume era difficoltosa la progettazione delle esposizioni, infatti, trattandosi del Museo delle scuole straniere contemporanee, oltre alle esigenze dei Musei Nazionali, entravano in gioco le richieste di ambasciate, comitati organizzatori e musei stranieri. La scelta di ospitare un'esposizione a scapito di un'altra celava spesso motivazioni politiche cui si intrecciavano quelle propriamente artistiche e pedagogiche.

Agli Archivi Nazionali sono conservati diversi carteggi risalenti agli anni Venti e Trenta in cui privati chiedono a Verne e a Dezarrois di poter organizzare specifiche esposizioni presso il museo, spesso si tratta di mostre personali dedicate a qualche artista a loro prossimo. La casistica delle risposte a tali richieste è varia ed esemplificativa della molteplicità di fattori da considerare nell'analizzare il programma espositivo del Museo. Ad esempio, nel marzo 1931, l'artista Leslie Cauldwell chiese di poter usare gli spazi del Jeu de Paume per organizzare una mostra sul paesaggista americano Harrison ma il progetto, seppur valutato positivamente dal Direttore dei Musei Nazionali, non fu poi realizzato²⁷⁰. Nel 1935 fu invece la figlia dell'artista tedesco Max Klinger a chiedere al Jeu de Paume di allestire una retrospettiva sul padre. A fronte del mancato interesse dell'Ambasciata tedesca nel sostenere economicamente l'allestimento dell'esposizione, la proposta di Mlle Zimmermann-Klinger fu rifiutata²⁷¹. Nel 1931, l'argentino Rogielo Yrurtia, in Francia da diversi anni, chiese di poter realizzare una personale al Jeu de Paume. La proposta fu però rifiutata poiché Dezarrois non giudicava la sua produzione abbastanza interessante considerando che il Jeu de Paume «n'as que très exceptionnellement organisé des expositions d'artistes vivants»²⁷².

Spesso la volontà di realizzare un'esposizione veniva manifestata da un'ambasciata e successivamente, i singoli rappresentanti istituzionali comunicavano con il Direttore dei Musei Nazionali e con Dezarrois. Ogni proposta veniva infatti vagliata da Verne ed egli, prima di rispondere alle richieste ufficiali delle ambasciate, si consultava con il conservatore del Jeu de Paume. Proprio poiché erano per lo più istituzioni esterne a proporre le esposizioni, soprattutto

270 Archives Nationales, Cote 20144795/46, marzo 1931: Leslie Cauldwell scrive a Henri Verne, Direttore dei Musei Nazionali. Nei documenti presenti agli archivi non è riportato il motivo della mancata realizzazione dell'esposizione.

271 Archives Nationales, Cote 20144795/46, 7 marzo 1936: Georges Huisman scrive a Henri Verne a proposito della proposta di Mlle Zimmermann-Klinger.

272 Archives Nationales, Cote 20144795/46, 19 settembre 1931: Dezarrois spiega i motivi del rifiuto a Henri Verne.

negli anni a cavallo della ristrutturazione si abbozzarono diversi progetti poi non realizzati²⁷³.

Tra le esposizioni ipotizzate figurano:

1927	Esposizione d'arte popolare slava, Personale dedicata a Max Liebermann
1929	Esposizione d'arte ungherese
1932	Esposizione di pittura scozzese
1933	Esposizione di pittura, scultura e arti decorative dell'Egitto
1935	Esposizione su Romano Dazzi

Alcune proposte furono direttamente rifiutate come quella relativa alla mostra sull'Arte egizia²⁷⁴, per la quale Dezarrois non trovò spazio nel calendario del museo, o la proposta avanzata dall'Ambasciata italiana in Francia nel 1935 di realizzare una personale su Romano Dazzi²⁷⁵. In questo caso la proposta fu rifiutata poiché nello stesso anno avrebbe avuto luogo proprio al Jeu de Paume la grande mostra *l'Art italien des XIX et XX siècles*. Prima di deliberare sul rifiuto però fu valutata a fondo la portata politica dell'esposizione, infatti nel gennaio 1935 il Ministro dell'Istruzione Nazionale si rivolse a Verne dicendo:

M. Romano Dazzi est auteur de nombreuses peintures appréciées en Italie, notamment de quelques une des fresques qui décorent le Forum Mussolini. Le Département des Affaires Etrangères considère comme moi-même que cette exposition peut être une heureuse manifestation de la sympathie intellectuelle franco-italienne²⁷⁶.

Le parole del Ministro testimoniano di un'attenzione dei vertici del sistema culturale alle relazioni diplomatiche della Francia con i paesi europei, oggetto di un'analisi più approfondita nel Paragrafo 3.2.

La proposta di un'esposizione di arte scozzese, sulla quale il comitato franco-scozzese lavorò a lungo cercando di instaurare un dialogo costruttivo, fu declinata nel 1932. Nel motivare il suo rifiuto Dezarrois scrisse: «je ne crois pas au succès (suffisant pour couvrir les dépenses) d'une exposition des peintres vivants écossais, peu nombreux et peu marquants»²⁷⁷. Il conservatore del Jeu de Paume mostra così di mettere in primo piano il valore estetico ed educativo delle

273 Archives Nationales, le informazioni sui progetti non realizzati sono contenute nella Cote 24144795/46.

274 Archives Nationales, Cote 20144795/46, 1933: Dezarrois risponde a M. Vanderbourght declinando la proposta relativa all'Esposizione di pittura, scultura e arti decorative dell'Egitto.

275 Archives Nationales, Cote 20144795/46, senza data 1935: Verne risponde all'ambasciatore italiano in Francia declinando la proposta di realizzare al Jeu de Paume una personale dedicata a Romano Dazzi. Romano Dazzi (1905-1976) è stato un disegnatore e pittore italiano figlio del più noto scultore Arturo Dazzi. Egli iniziò a esporre in alcune gallerie fin dall'adolescenza grazie all'appoggio di potenti intellettuali come Ugo Ojetti. Grazie alle sue conoscenze, gli vennero affidati incarichi dal governo nel corso degli anni Venti, successivamente iniziò una collaborazione con la galleria Bragaglia. <http://www.francescaantonacci.com/it/collezione/dazzi>

276 Archives Nationales, Cote 20144795/48, 8 gennaio 1935: il Ministro dell'Istruzione scrive a Henri Verne.

277 Archives Nationales, Cote 20144795/46, 4 luglio 1932: André Dezarrois motiva il suo rifiuto rivolgendosi ad Henri Verne.

esposizioni prestando inoltre attenzione alla dimensione economica della gestione museale.

In altri casi i progetti proposti furono declinati diversamente o attuati più tardi. Ad esempio, nel 1934 l'ambasciata argentina manifestò la volontà di realizzare un'esposizione di pittura argentina presso il museo e si disse disposta a finanziarne l'allestimento con 15.000 franchi. Interpellato da Verne, Dezarrois rispose²⁷⁸ che già sei anni prima aveva realizzato un'esposizione di arte argentina e che dunque, più che a una collettiva, era interessato a organizzare una personale dedicata allo scultore argentino Fioravanti, attivo a Parigi²⁷⁹. Aggiunse che Fioravanti, celebre per l'abilità nello scolpire enormi blocchi di pietra realizzando figure monumentali, al tempo stava lavorando a due monumenti per l'Argentina²⁸⁰. Dezarrois dimostrò, con questa controproposta, di essere informato sull'attività di atelier dei singoli artisti e disse di voler mostrare i due monumenti al pubblico parigino prima che questi fossero inviati in Argentina.

Nel luglio 1934 fu istituito un *Comité d'organisation des Expositions artistiques* e in ottobre Verne indisse una riunione dei conservatori dei musei parigini, nazionali e comunali, per stabilire un programma comune di esposizioni Figura 24²⁸¹. Dai documenti conservati presso gli Archivi Nazionali risulta che a partire dal 1934, fino all'avvento della guerra, si prese a stilare un calendario complessivo delle esposizioni comprendenti sia i Musei Nazionali siti a Parigi che i musei della *Ville de Paris*. La progettazione riguardava esposizioni che si sarebbero dovute allestire fino a due anni più tardi²⁸². Il largo anticipo con cui fu stilato il calendario fece sì che le esposizioni ideate furono in parte non realizzate o organizzate con modalità e tempistiche differenti da quelle previste. Ad esempio, in una lettera dell'ottobre del 1935 scritta da Verne a Huisman vengono indicate alcune esposizioni progettate per il 1937²⁸³. Se l'*Exposition d'art autrichien* ebbe effettivamente luogo tra maggio e giugno 1937 secondo quanto indicato nel documento, l'esposizione *Trois siècles d'art aux Etats-Unis* fu invece rinviata al 1938²⁸⁴.

Nei calendari stilati dal *Comité d'organisation des Expositions artistiques*, Orangerie e Jeu de Paume figurano sempre in coppia e, dal confronto dei due programmi, emerge la destinazione esclusiva dell'Orangerie a spazio per esposizioni temporanee cui si contrappone il Jeu de Paume

278 Archives Nationales, Cote 24144795/46, 7 luglio 1934: André Dezarrois scrive a Henri Verne, Direttore dei Musei Nazionali.

279 D. La Rochelle, A. Dezarrois, *Sculptures monumentales de José Fioravanti - Exposition à Paris au Musée des Écoles étrangères contemporaines*, Paris, Librairie - imprimerie Gauthier-Villars, 1934; <<http://puesta-en-valor.blogspot.it/2012/04/grandes-escultores-argentinos-jose.html>> visitato il 30/11/2016.

280 Archives Nationales, Cote 20144793/45, 6 giugno 1934: l'Ambasciatore argentino invita Henri Verne a visitare l'atelier di Fioravanti.

281 Archives Nationales, Cote 20150042/1.

282 Archives Nationales, Cote 20150042/1. A questo proposito cfr. Figura 25 e Figura 26.

283 Archives Nationales, Cote 20150042/1, 22 ottobre 1935: Henri Verne scrive a Huisman, Direttore delle Beaux-Arts.

284 Per la progettazione delle esposizioni relative al biennio 1937-1939 si può fare riferimento alla Figura 27.

che alternava le mostre ad allestimenti delle opere della collezione permanente. Questa non era l'unica differenza tra le due istituzioni infatti, nell'aprile 1932, a seguito dello scarso successo riscosso da una retrospettiva su Joseph Bernard (1866-1931), il comitato dei Conservatori dei Musei Nazionali aveva stabilito che all'Orangerie non sarebbero state allestite esposizioni personali prima che fossero intercorsi dieci anni dalla morte degli artisti²⁸⁵. Il provvedimento preso è rivelatore di un approccio piuttosto conservatore: essendo l'Orangerie un'istituzione dedicata a esposizioni temporanee avrebbe potuto osare e farsi promotrice di un'arte di avanguardia invece, nonostante la varietà di soggetti, le esposizioni realizzate rimasero legate a una generale ricerca di ordine e stabilità senza schierarsi dal punto di vista stilistico²⁸⁶. Al Jeu de Paume furono invece realizzate diverse esposizioni relative ad artisti ancora in vita come quelle dedicate ai due scultori Fioravanti e Mestrovic.

La scelta di istituire un *Comité d'organisation des Expositions artistiques* si legava a una più generale tendenza manifestatasi dall'inizio degli anni Trenta tesa a coordinare le attività e le procedure amministrative dei Musei Nazionali parigini. Il programma dei Musei Nazionali si caratterizzava al tempo per la mancanza di un calendario comune, vi era infatti una pluralità di conservatori e curatori le cui attività e aspirazioni risultavano difficili da coordinare²⁸⁷.

Un primo risultato del coordinamento auspicato da Verne è individuabile in alcuni grandi progetti che prevedevano l'allestimento di più esposizioni tematicamente legate presso diverse istituzioni parigine²⁸⁸. È il caso della grande esposizione di arte italiana che ebbe luogo nel 1935 parallelamente al Petit Palais con *Art italien de Cimabue à Tiepolo* e al Musée du Jeu de Paume con *Art italien des XIX et XX siècles*²⁸⁹. Un simile episodio si verificò in occasione dell'*Exposition Universelle* del 1937, in questo caso i progetti furono tre: *Les chefs d'oeuvre de l'art français* al Palais de Tokyo, *Maîtres de l'art indépendant* al Petit Palais e *Origines et développement de l'art international indépendant* al Musée du Jeu de Paume²⁹⁰.

285 Archives Nationales, Cote 24144795/46. Informazione dedotta dai documenti datati 1932, relativi all'ipotesi di realizzare una personale dedicata all'artista Forain all'Orangerie.

286 C. Amidon, *La politique artistique française des années trente: étude des expositions en France et à l'étranger*, Lille, 1993, pp. 108-113.

287 *Ibid.* cfr. Paragrafo 2.5

288 A. Callu, *La réunion des musées nationaux 1870-1940*, Paris, École de Chartres, 1994, pp. 416-438.

289 R. Escholier, *Art italien*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, Maggio-luglio 1935), Paris, Libr. Floury, 1935.

Musée du Jeu de Paume, *Art italien des XIX et XX siècles*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, Maggio-luglio 1935), Paris, E. Baudelot, 1935.

290 Musée du Petit Palais, *Les Maîtres de l'art indépendant 1895-1937*, catalogo della mostra (Paris, Petit Palais, giugno – novembre 1937), Paris, Arts et Métiers graphiques, 1937.

Musée du Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, 30 luglio – 31 ottobre 1937), Paris, Impr. Moderne, 1937.

Palais National des arts, *Les chefs d'oeuvre de l'art français*, catalogo della mostra (Paris, Palais National des arts,

Nel 1933 fu elaborato un progetto di collaborazione tra più istituzioni per realizzare nel 1934 due mostre dedicate all'arte spagnola²⁹¹. Si ipotizzò di coniugare un'esposizione di arte antica con una di arte moderna coinvolgendo il Jeu de Paume e il Petit Palais, in quanto museo della *Ville de Paris*. Il progetto fu realizzato solo tra febbraio e marzo del 1936 con l'allestimento dell'esposizione *Art espagnol contemporain* al Musée du Jeu de Paume, senza organizzare la corrispettiva esposizione di arte spagnola antica²⁹².

Come sottolineato da Haskell, prima della prima Guerra mondiale, le grandi esposizioni, sia che fossero retrospettive di un singolo artista o che presentassero più ampiamente le scuole nazionali, erano organizzate in città e contesti aventi un chiaro legame con le opere esposte²⁹³. A partire dal primo dopoguerra furono organizzate esposizioni di grande portata atte a far conoscere la produzione nazionale anche al di fuori dei confini. Il passaggio dal locale all'estero portò ad ampliare il raggio del sistema di prestiti, coinvolgendo nell'allestimento delle mostre le più grandi istituzioni e i più ricchi collezionisti europei. La rete di rapporti creata attorno a queste esposizioni aveva una forte componente politico-diplomatica e finì per renderle uno strumento di propaganda.

L'istituzione che inaugurò questa tendenza fu Burlington House a Londra, al tempo sede della Royal Academy. Nel 1920 vi fu infatti realizzata un'esposizione di Arte Spagnola che vide il coinvolgimento dei principali musei di Spagna e della Corona inglese. Seguì, qualche anno dopo, l'esposizione *Flemish and Belgian Art: 1300-1900* e nel 1929, in collaborazione con il regime fascista, l'esposizione dedicata ai grandi maestri italiani²⁹⁴. L'iniziativa londinese fu subito seguita a Parigi dove nel 1921, al Jeu de Paume, fu organizzata un'esposizione di arte olandese²⁹⁵. Infatti il Jeu de Paume, in quanto museo delle scuole straniere contemporanee, si servì del proprio programma di esposizioni temporanee per aderire a questa tendenza. Le esposizioni parigine però non raggiunsero mai le dimensioni e il prestigio di quelle organizzate dalla Royal Academy per le quali furono fatti investimenti di maggiore entità²⁹⁶.

giugno – ottobre 1937), Paris, éd. Musées Nationaux, 1937.

291 Archives Nationales, Cote 20150042/30, 28 aprile 1933: Henri Verne scrive a M. Roustan, ex Ministro dell'Istruzione e delle Beaux-Arts; 19 maggio 1933: Henri Verne scrive a Bollaert, Direttore delle Beaux-Arts.

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

293 F. Haskell, *The ephemeral museum: Old Master Paintings and the rise of the Art exhibition*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 107.

294 *Ivi*, pp. 109-110.

295 Musée du Jeu de Paume, *Exposition hollandaise: tableaux, acquerelles et dessins anciens et modernes*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, aprile-maggio 1921), La Haye, Impr. De Mouton, 1921.

296 P. Chougnet, *L'art diplomatique: les expositions d'art français organisées par la France à l'étranger pendant l'entre-deux-guerres*, tesi di laurea discussa presso École de Chartres, Paris, 2010.

A questa pratica si legò quella di istituire rapporti tra i musei per allestire esposizioni parallele in modo da essere vicendevolmente partecipi della diffusione all'estero delle proprie scuole nazionali. È il caso dell'esposizione *French Art: 1200-1900* realizzata a Burlington House nel 1932 e dell'esposizione di arte inglese che avrebbe dovuto tenersi come *pendant* al Jeu de Paume²⁹⁷. Anche l'*Exposition des Artistes belges contemporains* fu organizzata al Jeu de Paume come «réponse anticipée du bel accueil qui sera fait à la section d'art français à l'Exposition internationale de Bruxelles en 1935»²⁹⁸.

Al Musée du Jeu de Paume si susseguirono esposizioni aventi dimensioni e rilevanza diverse, alcune comportarono la riduzione della funzione museale poiché occupavano la maggior parte degli spazi espositivi, altre invece furono sviluppate in poche sale. Rientrano nella prima casistica, ad esempio, l'esposizione italiana e quella americana, per le quali furono impiegati per intero i due piani del museo²⁹⁹.

Guardando al programma espositivo del Musée du Jeu de Paume tra gli anni Venti e Trenta illustrato in Tabella 6 e Tabella 7, è possibile notare come alcune mostre realizzate negli anni Venti con un'impostazione accademica e lontana dalle prospettive di un museo di *Art vivant*, siano state riproposte negli anni Trenta in maniera più innovativa, esplorando la produzione contemporanea delle medesime scuole. È il caso dell'arte svizzera nel 1924 e nel 1934, dell'arte austriaca nel 1927 e 1937 e dell'arte belga nel 1923, 1928 e 1935. Dunque, pur permanendo la tradizionale divisione per scuole, negli anni Trenta cambiò l'approccio alle singole scuole di cui si prese a valorizzare la produzione più recente comprendendo anche gli esponenti delle avanguardie locali.

Inoltre, al Jeu de Paume, erano periodicamente proposte esposizioni dedicate alle opere di recente acquisizione. Queste generalmente occupavano solo qualche sala e presentavano un'organizzazione del tutto interna all'istituzione. Proprio per questo motivo non ne furono realizzati cataloghi ma risultano citate sulle riviste specializzate del tempo. Queste esposizioni si pongono come testimonianza della politica di acquisizioni attuata e del sistema di esposizione a rotazione delle collezioni. Dal 1934 fino al 1939 se ne tenne una all'anno e furono tutte allestite

297 Il caso dell'esposizione di arte inglese al Musée du Jeu de Paume è trattato nel dettaglio nei paragrafi successivi. J. Lemoine, *L'organisation de l'exposition*, «Art vivant», n 156, febbraio 1932, pp. 54-55.

298 Quella del 1935 fu la terza esposizione dedicata all'arte belga allestita al Jeu de Paume; in questo caso la proposta venne dall'associazione dei corrispondenti dei giornali belga a Parigi spinti dalla volontà di far conoscere in Francia la produzione belga contemporanea. *Au Musée du Jeu de Paume*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 39, marzo 1935, p. 108.

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

Musée du Jeu de Paume, *Trois siècles d'art aux États-Unis*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, Maggio – luglio 1938), Éditions des Musées Nationaux, Paris, 1938.

tra dicembre e gennaio in modo da sancire la chiusura dell'anno e condividere con il pubblico lo sviluppo delle collezioni del museo in un'ottica di coinvolgimento ed educazione dei cittadini (cfr. Tabella 7).

La prima, tenutasi nel gennaio del 1934, comprendeva le opere acquisite dallo Stato e le opere di 12 artisti cinesi contemporanei, entrate in collezione al fine di creare una sala dedicata alla pittura cinese³⁰⁰. L'esposizione allestita nel dicembre del 1935 comprendeva 37 pitture, 9 sculture, 10 disegni e incisioni³⁰¹. Si trattava per lo più di opere italiane, non a caso l'esposizione di maggiore rilievo dell'anno era stata *Art italien des XIX et XX siècles*. Allo stesso modo, nel dicembre 1936 vennero esposte 41 opere pittoriche, acquarelli, disegni e sculture tra cui spiccava la produzione spagnola e, in particolare, le sculture di Gargallo. In un articolo relativo a *Art espagnol contemporain*, allestita proprio nel 1936, Dezarrois affermò infatti di aver voluto dare spazio a «le sculpteur Gargallo, mort prématurément et qui ne fut goûté que d'une élite et qui méritait une ample rétrospective»³⁰².

Questo ciclo di esposizioni mette in evidenza lo stretto rapporto tra le esposizioni allestite durante l'anno e la politica di acquisizioni attuata da Dezarrois. Non a caso, dopo l'esposizione di arte cinese una parte del budget fu investita nell'acquisizione di opere d'arte cinese, lo stesso accadde per la scuola italiana nel 1935 e per quella spagnola nel 1936.

Rispetto alle esposizioni collettive dedicate alle singole scuole, le personali costituiscono un numero esiguo, quelle realizzate negli anni Trenta riguardano: Quiros, Amos Nattini, James Ensor, Ivan Mestrovic, José Fioravanti, Kupka e Mucha.

Alcune erano orientate in senso più istituzionale in linea con l'orizzonte culturale dei Musei Nazionali. È il caso della retrospettiva dedicata a Ensor legata a un più generale interesse per la scuola belga cui infatti, nell'arco di venti anni, il Jeu de Paume dedicò tre esposizioni portando l'attenzione, di volta in volta, ad epoche diverse³⁰³. L'artista belga apparteneva alla generazione dei post-impressionisti quali Cézanne e Van Gogh³⁰⁴ che ormai dagli anni Venti erano esposti nei musei francesi ma, a differenza dei suoi coetanei, Ensor, pur essendo studiato dai critici del

300 *Au Musée du Jeu de Paume*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 36, febbraio 1932, p. 58.

301 *Au Musée du Jeu de Paume*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 40, gennaio 1936, p. 47.

302 *Au Musée du Jeu de Paume*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 40, dicembre 1936, p. 266; A. Dezarrois, *La peinture espagnole contemporaine*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 40, febbraio 1936, pp. 113-116.

303 «La récente exposition de peinture contemporaine belge organisée par la Musée du Jeu de Paume, renouvelant les précédentes manifestations de 1923 et 1928, consacrées à l'art ancien et moderne, a montré à nouveau la place qu'occupe l'école dans le mouvement international» da *Musée du Jeu de Paume – à propos d'une récente exposition d'art belge, un tableau de Jacob Smits*, «Bulletin des musées de France», Anno 7 Numero 6, giugno 1935, pp. 86-87.

304 «Paris ne pouvait ignorer plus longtemps le survivant de la génération qui nous donna Rodin, Cézanne, Renoir, Manet, Van Gogh» da A. Lhote, *James Ensor au Musée du Jeu de Paume*, «Nouvelle revue française», numero 226, luglio 1932, pp. 141-144.

tempo, non era ancora stato adeguatamente valorizzato dai musei francesi e dunque fruito dal pubblico³⁰⁵. L'esposizione fu allestita in 4 sale del primo piano e comprendeva 100 pitture, 10 disegni e 130 acqueforti³⁰⁶. Pur trattandosi dunque di un'esposizione in linea coi canoni espositivi dei Musei Nazionali si rivelò innovativa e di grande valore educativo.

L'esposizione *La Divine Comédie*³⁰⁷, comprendente illustrazioni dell'inferno dantesco realizzate dall'italiano Amos Nattini, aveva un certo richiamo patriottico-nazionalista in linea con la politica culturale del regime fascista e il suo allestimento fu infatti proposto dall'Ambasciatore italiano a Parigi. Nattini era un artista filofascista e frequentava il gruppo di artisti e intellettuali prossimi al regime come D'Annunzio e membri del Novecento. La proposta dell'ambasciatore fu accolta positivamente dalla direzione dei Musei Nazionali, e a questo proposito Herni Verne si rivolse a Dezarrois affermando «je vous serais très obligé de vouloir bien examiner toutes dispositions en vue de mettre au point et de réaliser cette exposition»³⁰⁸. *La Divine Comédie* era un'esposizione itinerante che era già stata allestita in diverse città italiane e fu esportata per la prima volta all'estero in questa occasione.

Altre personali lasciarono invece trasparire l'approccio innovativo di Dezarrois, particolarmente significativa è la doppia personale dedicata a Frantisek Kupka e Alphonso Mucha nel 1936. Entrambi erano grandi esponenti della scuola cecoslovacca³⁰⁹ cui il Jeu de Paume aveva iniziato a interessarsi nel 1934 con un'esposizione specifica in corrispondenza della quale era stata istituita la Sala Cecoslovacca. Come accaduto con Ensor per la scuola belga, furono scelti due rappresentanti d'eccellenza della scuola. La scelta è interessante poiché furono accostati due artisti distanti l'uno dall'altro, uniti solo dalla patria comune, non a caso la rivista *Beaux-Arts* riporta «les deux bornes extrêmes de l'art tchécoslovaque»³¹⁰. Mucha era maestro dell'arte

305 Ensor era autore in prima persona di diversi volumi concernenti la propria produzione poetica e pittorica. In Francia, prima dell'esposizione al Jeu de Paume del 1932, erano state pubblicate alcune monografie su Ensor: F. Cuypers, J. Ensor, *James Ensor: l'homme et l'oeuvre*, Paris, les Écrivains réunis, 1925; P. Fierens, *James Ensor*, Paris, G. Crès, 1929; A. De Ridder, *James Ensor*, Les Éditions Ridier, Paris, 1930.

306 *Musée du Jeu de Paume*, «Bulletin des musées de France», Anno 4 Numero 7, luglio 1932, p. 117; Musée du Jeu de Paume, *L'oeuvre de James Ensor*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, 10 giugno – 10 luglio 1937), Paris, Gauthier-Villars, 1932.

307 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.

308 Archives Nationales, Cote 20144795/46, 28 marzo 1931: lettera del Direttore dei Musées Nationaux ad André Dezarrois.

309 La scuola cecoslovacca aveva avuto modo di emergere sulla scena parigina in occasione dell'Exposition des Arts Décoratifs del 1925. *Catalogue officiel de la section Tchécoslovaque: Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes*, catalogo della mostra (Paris, aprile – ottobre 1925), Paris, s.e., 1925; la particolarità e l'unicità della scelta di creare una sala cecoslovacca in un museo francese viene rimarcata in un articolo della *Revue de l'art ancien et moderne* in cui si afferma «C'est la première fois qu'un tel ensemble a été réuni dans un Musée hors de la Tchécoslovaquie». *Au Musée du Jeu de Paume*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 38, luglio 1934, p. 286.

310 *Kupka et Mucha au Musée du Jeu de Paume*, «Beaux-Arts», n 178, maggio 1936.

grafica, tra i più celebri esponenti dell'*Art Nouveau* e, nel 1936, era ormai anziano e conosciuto a livello internazionale³¹¹. La produzione di Mucha si legava alla tradizione di arti decorative che già erano state esposte in occasione della citata esposizione del 1925 a Parigi. A proposito della sua produzione il catalogo riporta: «le graphisme de Mucha repose sur les données essentiellement réalistes, sur une connaissance absolue et de l'anatomie et de la botanique»³¹².

Kupka, quasi naturalizzato francese, era invece massimo esponente del cubismo orfico³¹³. In occasione dell'esposizione cecoslovacca del 1934 erano già state esposte diverse opere di Kupka, prestate dalla Cecoslovacchia (Figura 28). Inoltre, nell'elenco reperito agli Archivi Nazionali relativo alle opere esposte nella Sala Cecoslovacca del museo, compaiono due opere di Kupka (*Vue sur mon jardin* e una *Peinture abstraite*)³¹⁴. A proposito della sua produzione, nel catalogo della mostra del 1936 si afferma: «Il entreprenait de peindre l'abstrait. C'est une grande ambition. Est-elle réalisable? Il le prouve. Son chemin c'est une sorte de poétisation de la géométrie, un tentatif tout neuf»³¹⁵.

Se l'attenzione rivolta a Mucha era in linea con l'interesse generale per la produzione a cavallo tra XIX e XX secolo; sorprende invece la rinnovata attenzione nei confronti di Kupka in quanto promotore di un'arte astratta fortemente innovativa. Al tempo infatti, questo tipo di produzione, seppure presente da anni nelle gallerie, era bandita dai Musei Nazionali che, a metà anni Trenta, stavano iniziando ad accettare il cubismo ed erano ancora lontani dall'apprezzare l'arte astratta³¹⁶. Proponendo una retrospettiva dettagliata sull'opera di Kupka, Dezarrois diede il via a un percorso di sensibilizzazione del pubblico all'arte astratta tanto distante da quei «données essentiellements réalistes» caratterizzanti la produzione di Mucha³¹⁷. Questo percorso di sensibilizzazione all'arte astratta culminerà nel 1937 con *Origines et développement de l'art international indépendant*, esposizione in cui figurerà infatti una tela di Kupka di proprietà del Musée du Jeu de Paume³¹⁸.

Poiché ogni anno erano previste diverse esposizioni, la durata media variava da un mese a un mese e mezzo. I rari casi in cui era prevista una durata maggiore riguardano le mostre di grande

311 J. Mucha, *Alfons Mucha: meister des Jugendstils*, Praga, Artia Verlag, 1965; A. Ellridge, *Mucha: il trionfo dell'Art Nouveau*, Santarcangelo di Romagna, KeyBook, 2010; *Alphonse Mucha*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, dicembre 2015 – marzo 2016), a cura di T. Sato, Milano, Skira, 2016.

312 G. Kahn, G. Poulain, *F. Kupka A. Mucha – oeuvres exposées*, catalogo della mostra (Paris, Musée des écoles étrangères contemporaines, giugno 1936), Paris, 1936, pp. 6-7.

313 J. Cassou, Denis Fedit, *Kupka*, Stoccarda, Gerd Hatje, 1964; L. Vachtova, *Kupka: pioneer of abstract art*, New York, McGraw Hill, 1968; The Solomon R. Guggenheim Museum, *Frantisek Kupka, 1871-1957: a retrospective*, catalogo della mostra (New York, Guggenheim Museum, ottobre – dicembre 1975), New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1975.

314 Archives Nationales, Cote 20150042/25, senza data: elenco delle opere esposte nella sala Cecoslovacca.

315 Kahn, Poulain, *F. Kupka A. Mucha – oeuvres exposées*, cit., pp. 3-5.

316 Cfr. Paragrafo 2.3 relativo alle collezioni del Musée du Luxembourg.

317 Kahn, Poulain, *F. Kupka A. Mucha – oeuvres exposées*, cit., pp. 3-5.

318 Musée du Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant*, cit.

portata come *l'Art italien des XIX et XX siècles*, visitabile dal 15 marzo al 30 giugno del 1935, e l'esposizione *Trois siècles d'art aux Etats-Unis*, aperta al pubblico da maggio a luglio del 1938.

Sono invece numerosi i casi in cui le mostre furono prolungate a seguito del grande successo riscosso. Il prolungamento dell'esposizione avveniva nei limiti imposti dalle operazioni di imballaggio delle opere della mostra in chiusura e dell'allestimento della mostra successiva.

La personale di Mestrovic, come attesta la Figura 29, ad esempio, fu prolungata due volte. L'esposizione di arte catalana nel 1937 fu prolungata di dieci giorni causando un conseguente ritardo nell'allestimento della successiva esposizione di *Art autrichien ancien et moderne*. A sua volta il comitato austriaco chiese di poter prolungare la mostra per ricavare ulteriori entrate e coprire i grandi costi sostenuti per l'allestimento³¹⁹. Anche la mostra *Trois siècles d'art aux Etats-Unis*, per la quale già in origine era stata prevista una durata di due mesi, fu prolungata di una settimana³²⁰.

Generalmente, il prolungamento delle esposizioni, oltre che a ragioni di successo di pubblico, era dovuto anche a questioni economiche poiché i biglietti di ingresso costituivano un'importante risorsa economica per far fronte alle spese organizzative sostenute.

Come precedentemente indicato, molte esposizioni furono programmate con largo anticipo ma questo non implicò che le operazioni organizzative iniziassero con lo stesso anticipo. Nel corso degli anni Trenta vennero infatti allestite anche esposizioni in breve tempo e con risorse limitate, per ovviare a problemi insorti nell'allestimento delle mostre previste. Questi problemi furono spesso dovuti a mutamenti nella politica europea e mondiale che finirono per alterare i rapporti tra i paesi, rendendo precarie le alleanze tra le ambasciate (cfr. Paragrafo 3.2).

È il caso del *Salon des artistes anciens combattants*, allestito nel maggio 1934 andando a colmare il vuoto nel programma espositivo causato dall'impossibilità di organizzare la mostra di arte inglese prevista in parallelo all'Orangerie e al Jeu de Paume³²¹. La doppia esposizione di arte inglese era stata ideata nel 1932 come *pendant* dell'esposizione di arte francese allestita a Burlington House a Londra³²². L'esposizione inglese al Jeu de Paume era stata rimandata alla primavera del 1934, anno in cui anche a Londra si sarebbe tenuta una retrospettiva di arte

319 Archives Nationales, Cote 20150042/36, senza data: richiesta del comitato austriaco di prolungare l'esposizione.

320 Archives Nationales, Cote 20150042/56.

321 R.L. Eller, *Salon des anciens combattants*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, maggio 1934), Saint-Ouen, Impr.de Buttner-Thierry, 1934.

322 Archives Nationales, Cote 20150042/4, 8 gennaio 1932: Leewellyn, Presidente della Royal Academy scrive al Direttore dei Musei Nazionali per proporre l'allestimento di un'esposizione di arte inglese moderna all'Orangerie; 26 marzo 1932: il Presidente dell'*Association française d'expansion et d'échanges artistiques* comunica al Presidente del *Conseil des Musées Nationaux* la proposta di Dezarrois di realizzare in parallelo al Jeu de Paume un'esposizione arte inglese contemporanea.

inglese. L'idea di Dezarrois era di cogliere l'occasione selezionando una parte delle opere inglesi esposte a Londra e riallestandole a Parigi³²³. Nel marzo del 1934 però Dezarrois annunciò che la maggior parte dei collezionisti inglesi si era rifiutata di concedere le proprie opere in prestito alla Francia³²⁴ temendo che rischiassero di essere danneggiate a seguito degli scontri parigini del febbraio 1934³²⁵. Delle circa 100 opere che si era previsto di portare a Parigi solo 43 erano effettivamente disponibili al prestito e questo rendeva impossibile organizzare un'esposizione completa e interessante. Per ovviare al vuoto nel programma espositivo si stabilì che «Les artistes professionnels, peintres, sculpteurs, graveurs, etc, titulaires de la carte des combattants³²⁶ pourront prendre part au Salon des artistes anciens combattants, [...] qui aura lieu au Musée du Jeu de Paume mis exceptionnellement à la disposition des artistes anciens combattants par la Direction des Musée Nationaux»³²⁷. Si trattava di un'iniziativa organizzata con poco preavviso e di breve durata, il *Salon* infatti ebbe poca visibilità e fu aperto al pubblico dal 5 al 22 maggio, discostandosi dalla tipologia di esposizioni propria del Jeu de Paume. Il Presidente dell'*Association des Artistes Anciens Combattants* avanzò la sua proposta a inizio marzo 1934, proprio nel periodo in cui la realizzazione dell'esposizione di Arte inglese iniziava a essere messa in dubbio. Alla proposta di allestire l'esposizione al Jeu de Paume si oppose in primo luogo Verne affermando «*c'est pas possible d'autoriser les artistes, anciens combattants, à disposer d'une salle au Jeu de Paume, ce musée étant uniquement réservé aux artistes étrangers. L'exception [...] créerait un précédent dont vous apprécierez tous les inconvénients*»³²⁸. Ma quel che è più interessante è la dura opposizione di André Dezarrois che, oltre a ribadire quanto affermato da Verne, aggiunse: «*les Ministres, [...] les Directeurs ont maintenu le principe de cet annexe du Musée du Luxembourg et ont toujours refusé de céder à des pressions politiques, administratives ou aux collectivités qui réclamaient ces salles d'exposition pour des buts autres que ceux qui avaient dicté leur création*»³²⁹. Emerge da questa lunga lettera la figura di Dezarrois come uomo estremamente attento a preservare il valore e l'unicità del Musée du Jeu de Paume, Dezarrois

323 *Au Musée du Jeu de Paume*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 38, marzo 1934, p. 105.

324 Archives Nationales, Cote 20150042/4, 19 marzo 1934: Dezarrois scrive a Verne: «La bonne volonté qui semblait se manifester en Janvier à propos de cette exposition, a fait place, après les évènements de 6 et 7 février, à un sentiment de crainte que le Comité n'a pu réussir à vaincre». Vd. Figura 30.

325 I moti parigini del 6 febbraio 1934 videro le organizzazioni di destra indire una grande manifestazione di protesta a seguito dell'allontanamento da Parigi del questore della città che aveva aperte tendenze a destra. I manifestanti si diressero verso la Camera dei deputati ove si scontrarono con le forze dell'ordine che spararono sulla folla. Questo episodio aumentò l'instabilità politica francese e portò a un rafforzamento delle fazioni di sinistra. A proposito della portata politica dell'annullamento dell'esposizione di arte inglese cfr. Paragrafo 3.2.

326 La *Carte de combattants* dava diritto agli ex combattenti di godere di una pensione mensile.

327 *Au Musée du Jeu de Paume*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 38, maggio 1934, pp. 189-190.

328 Archives Nationales, Cote 20144795/45, 20 marzo 1934: Herni Verne scrive al direttore delle Beaux-Arts.

329 Archives Nationales, Cote 20144795/45, 17 aprile 1934: Dezarrois si rivolge a Verne.

mostra anche di essere sensibile a questioni nazionali e patriottiche dicendo di essersi inizialmente dato disponibile a ospitarla poiché quella degli *Artistes anciens combattants* era «une collectivité particulièrement intéressante et nécessaire»³³⁰. Forse si può leggere in questa iniziativa patriottica, nel chiamare a esporre gli ex combattenti, un tentativo dei Musei Nazionali di reagire alle tensioni con l'Inghilterra che avevano portato ad annullare un'esposizione a lungo organizzata e di grande portata simbolica e culturale. L'opposizione di Dezarrois al *Salon* non derivava esclusivamente dal contravvenire allo statuto del Jeu de Paume ma dalla disorganizzazione con cui si stavano gestendo il coinvolgimento degli artisti e la selezione delle opere da esporre e dunque dal rischio di dar luogo a una manifestazione poco curata³³¹.

Una dinamica simile, legata al timore dello scoppio del secondo conflitto mondiale, fece procrastinare l'allestimento di *Trois siècles d'art aux Etat-Unis* e portò all'organizzazione di *Origines et développement de l'art international indépendant* nell'estate del 1937, esposizione analizzata nel capitolo successivo. Nel caso di *Trois siècles d'art aux Etats-Unis* un'altra ragione del rinvio fu quella economica, organizzare un'esposizione trasportando le opere da oltre oceano era infatti un'operazione delicata e costosa.

Un ulteriore dato che emerge nell'osservare il programma espositivo è la presenza di alcune esposizioni comprendenti anche arte antica. È il caso, ad esempio, di *Art autrichien ancien et moderne*. A questo proposito, già nell'ottobre 1935, durante una riunione dei conservatori dei Musei Nazionali, Dezarrois aveva acconsentito alla realizzazione della mostra precisando però che doveva trattarsi di un'eccezione poiché il museo non doveva prestarsi a esposizioni di carattere storico ma piuttosto dedicarsi all'arte contemporanea³³². Il catalogo dell'esposizione nel sottolineare la compresenza di arte antica e moderna riporta che «M. Styx [...] a tracé avec une clarté parfaite les grandes lignes de l'évolution artistique de son pays. L'histoire explique les périodes d'épanouissement et les périodes obscures [...] elle rend compte aussi de la complexité des influences qui ont coopéré à la formation de l'art autrichien»³³³.

Se nel caso dell'esposizione di arte austriaca è esplicitato un filo cronologico che lega produzione antica e moderna, un caso più particolare è costituito dall'esposizione *Art catalan du XI au XVI*

330 *Ibid.*

331 Proprio per questo Dezarrois sottolineò che le *réserves* del museo erano piene di opere che non potevano essere debitamente esposte e dunque si disse disposto a lasciare al *Salon* solo le sale del primo piano del museo dove sarebbe stato possibile esporre circa 500 opere disponendole su due registri. Egli propose inoltre di separare gli ingressi alle due esposizioni e i guadagni ad esse relativi. Archives Nationales, Cote 20144795/44, 17 aprile 1934: André Dezarrois scrive a Herni Verne.

332 Archives Nationales, Cote 20150042/36, 31 ottobre 1935: verbale della riunione dei conservatori dei Musei Nazionali. Durante la medesima riunione si stabilì inoltre che la parte di esposizione concernente l'arte antica sarebbe stata curata da Dreyfus mentre quella di arte moderna da Dezarrois.

333 Archives Nationales, Cote 20150042/36, senza data: contributo di Jean Mistler al catalogo dell'esposizione.

siècle che mancava di un esplicito legame con il contemporaneo. Un suggerimento interpretativo lo fornisce Dezarrois in un suo articolo sulla *Revue d'art ancien et moderne* in cui sottolinea l'influenza della produzione catalana sull'arte contemporanea. Egli infatti afferma:

En peinture il sera donné au XIX siècle finissant et au nôtre de la [l'Ecole catalane] faire renaître avec des maîtres originaux qui lui vaudront une place de premier plan dans l'Espagne d'aujourd'hui. La présentation des grandes décorations de J.M. Sert pour la cathédrale de Vichy [...] et dans ce même musée la participation catalane à l'Exposition d'art espagnol contemporain (1936) en ont témoigné parfaitement³³⁴.

Inoltre, dell'esposizione si può dare una lettura in senso contemporaneo nel rimarcare il suo legame con la guerra civile spagnola che al tempo era nel pieno del suo svolgimento.

3.2. Il valore politico delle esposizioni al Musée du Jeu de Paume

La maggior parte delle esposizioni al Jeu de Paume fu realizzata lavorando a stretto contatto con ambasciate e istituzioni straniere, proprio per questo il programma espositivo e l'allestimento delle singole esposizioni risentirono fortemente del contesto politico francese e dei rapporti che intercorrevano al tempo tra la Francia e i Paesi con cui furono avviate collaborazioni³³⁵. Per questa caratteristica il Musée du Jeu de Paume è stato definito da Catherine Amidon come il museo francese della diplomazia estera³³⁶.

Il carattere diplomatico del Jeu de Paume era già stato in parte compreso e sfruttato negli anni Venti come indicano le parole di Léonce Bénédite: «Se faire aimer! (...) Pour plaire, il ne convient pas de s'offrir, mais de regarder et d'admirer à temps: la séduction est, à la différence de l'amour, une méthode objective. Laissons entendre aux Boliviens qu'ils nous plaisent, et tout aussitôt nous leur plairons»³³⁷. Bénédite sottolinea il valore politico del Jeu de Paume anche in una lettera scritta al Ministro dell'Istruzione reperita agli Archivi Nazionali: «Je ne crains pas de dire que cette consécration que nous donnons à leurs œuvres, et même d'un point de vue politique, constitue la meilleure des propagandes»³³⁸. Queste frasi possono essere messe in relazione coi già citati studi di Haskell relativi al valore politico-propagandistico delle

334 A. Dezarrois, *La peinture et la sculpture catalanes*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 41, aprile 1937, pp. 25-44.

335 Come è noto, negli anni Trenta la Francia fu segnata da grandi turbolenze politiche che vanno collocate nel più ampio quadro di tensioni politico-culturali che portò allo scoppio della seconda Guerra mondiale.

336 Amidon, *La politique artistique française des années trente*, cit., pp. 114-119.

337 E. Bricon, *Une visite au Palais-Royal*, «Le Gaulois», 9 juin 1922, p. 18.

338 Archives Nationales, Cote F/21/4473, 28 novembre 1922: lettera di Léonce Bénédite al Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

esposizioni di arte tra anni Venti e Trenta e mostrano a che punto il Jeu de Paume, in quanto museo delle scuole straniere contemporanee, fosse veicolo di specifici messaggi politici³³⁹.

In primo luogo, lo schieramento politico del Jeu de Paume avveniva nel momento in cui i vertici dei Musei Nazionali e Dezarrois privilegiavano la collaborazione con determinate ambasciate escludendone altre. Ad esempio, nel programma espositivo degli anni Trenta (Tabella 7) non figurano esposizioni di arte tedesca nonostante l'arte indipendente tedesca del tempo fosse di interesse per André Dezarrois³⁴⁰. L'unica esposizione legata alla produzione tedesca di cui ho trovato traccia fu una retrospettiva dedicata a Max Liebermann, progettata per il 1927 ma poi non realizzata³⁴¹. Liebermann era stato fortemente influenzato dalla produzione impressionista reinterpretandola secondo la propria personalità e raggiungendo dei risultati apprezzati anche in Francia. Quando, nel luglio 1927, il *Comité Consultatif des Musées Nationaux* si riunì per valutare la possibilità di realizzare un'esposizione dedicata a Liebermann³⁴², Dezarrois fece notare che l'artista risultava tra i firmatari del Manifesto dei 93. Quest'ultimo, firmato da un gruppo di intellettuali tedeschi nel 1914, mirava a respingere diverse accuse di responsabilità della Germania nello scoppio della prima Guerra mondiale e soprattutto nell'invasione del Belgio, atta ad aggirare il Fronte occidentale e attaccare Parigi³⁴³. Il documento presentava un netto taglio negazionista mettendo in discussione alcune responsabilità che, a quella data, erano con sicurezza imputabili alla Germania. Il dibattito legato alla personale di Max Liebermann al Jeu de Paume ebbe una forte eco anche al di fuori del sistema dei Musei Nazionali. Sono infatti reperibili diversi articoli editi tra l'agosto e il settembre 1927 dai quali emerge una gran varietà di posizioni rispetto alla questione, alcuni propongono di far prevalere la ragione estetica su quella politica ma la maggior parte si mostra intransigente nei confronti della scelta anti-francese fatta da Liebermann venti anni prima³⁴⁴. Al 22 agosto 1927 risale la lettera del Ministro dell'Istruzione al Direttore dei Musei Nazionali nella quale si indica di sospendere la progettazione dell'esposizione fino a nuovi ordini, la questione non verrà poi riaperta, probabilmente a fronte

339 Haskell, *The ephemeral museum*, cit.

340 Ad esempio, dalla fine della prima Guerra mondiale erano attivi in Germania gli esponenti della Nuova Oggettività: Otto Dix, Max Beckmann e George Grosz.

341 Cfr. Tabella 7.

342 Archives Nationales, Cote 20144795/46, 9 giugno 1927: Scheffer scrive al Direttore della *Gazette des Beaux-Arts*. M. Scheffer aveva proposto al Direttore della *Gazette des Beaux-Arts* di trasferire a Parigi, nell'autunno 1927, una personale di Liebermann precedentemente allestita a Berlino.

343 M. Gilbert, *La grande storia della prima guerra mondiale*, Milano, Mondadori, 2010.

344 «L'exposition Liebermann révolte les uns... et laisse les autres assez indifferents», G.J. Gros, *L'œuvre de Liebermann à Paris*, «Paris-Midi», 4 settembre 1927.

«Nous aimons vos grands hommes, oh grosse Germanie [...] mais ceux-là n'affirmaient pas contre nous une haine, que je suppose que celui ci n'a pas; et je n'admets point qu'un Liebermann s'égare jusqu'à signer une page qu'il ne saurait signer et que peut-être il n'a pas lue. Toujours l'intelligence fût abetie par la haine», É. Bricon, *Le cas Liebermann*, «Le Caulois», settembre 1927.

del grosso scontento che avrebbe causato la scelta di portare avanti il progetto³⁴⁵.

Oltre a risentire dei retaggi della prima Guerra mondiale, come dimostra il dibattito sorto attorno a Liebermann, i rapporti con la Germania del Terzo Reich erano estremamente delicati. Se da un lato la Francia prese le distanze dal regime nazista, dall'altro risultò inevitabile basare determinate scelte proprio su quei rapporti di potere. Tra queste scelte figurano anche alcuni provvedimenti presi nella gestione del Musée du Jeu de Paume. Agli Archivi Nazionali ho avuto modo di reperire un interessante documento indicativo del ruolo diplomatico del museo, si tratta di uno scambio di lettere relative alla proposta avanzata al Jeu de Paume di acquisire due acquerelli realizzati dal cancelliere Hitler. La proposta fu avanzata nel dicembre 1937 da una non meglio identificata Mlle Roubertoux, incaricata di vendere all'estero i due acquerelli, al prezzo di 12000 franchi l'uno. La proposta fu sottoposta al giudizio di Dezarrois che la declinò affermando che «l'acquisition d'un tel document aussi savoureux soit-il, ne saurait intéresser en aucune manière, à ce prix, nos collections d'art étranger»³⁴⁶. Al rifiuto di Dezarrois seguirono alcune considerazioni che Henri Verne condivise con Georges Huisman: «J'ai tenu [...] à vous demander si, étant donnée l'importance diplomatique que pourrait avoir une telle acquisition, il ne conviendrait pas de faire connaître cette offre au Ministère des Affaires Étrangères»³⁴⁷. La vicenda lascia percepire la volontà di Dezarrois di rendersi indipendente dalla pressione politica e di schierarsi contro il regime, non facendosi influenzare nel giudizio estetico delle opere dal fatto che queste fossero state realizzate da Hitler. È altrettanto interessante che il Direttore dei Musées Nationaux, avendo un ruolo più esplicitamente diplomatico, si sia invece interrogato sulle potenzialità politiche dell'acquisizione prima di declinare definitivamente la proposta.

Analizzando le collezioni del museo, è possibile notare l'assenza dei maggiori esponenti dell'avanguardia tedesca ad eccezione di Beckmann e, a partire dal 1934, di Grosz³⁴⁸.

La produzione tedesca non fu però esclusa dall'esposizione di respiro internazionale *Origines et développement de l'art international indépendant* tenutasi nel 1937 quando il secondo conflitto mondiale era imminente. In questo caso però la scelta politica fu quella di esporre, proprio nei mesi in cui a Parigi si teneva l'Esposizione Universale, le opere di alcuni degli artisti

345 Archives Nationales, Cote 20144795/46, 22 agosto 1927: Il Ministro dell'Istruzione scrive al Direttore dei Musei Nazionali.

346 Archives Nationales, Cote 20144795/45, 22 dicembre 1937: André Dezarrois scrive a Henri Verne.

347 Archives Nationales, Cote 20144795/45, 10 gennaio 1937: Henri Verne scrive a Georges Huisman.

348 Grosz era rappresentato da una sola opera *Étalage de boucherie* ricevuta in dono nel 1934 da una collezionista tedesca, Mme Sternheim. Archives Nationales, Cote 20144795/45, 1 e 3 maggio 1934: il responsabile della Gallerie Billiet scrive a Dezarrois; Cote 20144707/528, Inventario del Musée du Jeu de Paume: conserva i dati relativi sia alla produzione di Beckmann che a quella di Grosz.

all'avanguardia la cui produzione era stata bandita dal Reich nello stesso periodo³⁴⁹.

Lo schieramento politico non avvenne solo da parte della Francia, anche il programma artistico-culturale del Terzo Reich influì sull'assenza degli artisti tedeschi dalle sale de Jeu de Paume. È esemplificativa la mancata partecipazione delle artiste tedesche all'esposizione *Les femmes artistes d'Europe*, allestita nel 1937³⁵⁰. L'ambasciata tedesca infatti rispose alla richiesta di partecipazione sostenendo che «ne croit pas utile de participer à cette exposition [...] elle n'est pas sure qu'une exposition se bornant à des oeuvres dues à des artistes féminins allemands représenterait, avec assez de netteté, les tendances artistiques que se propose de réaliser le III Reich»³⁵¹. Nel medesimo documento si fa riferimento alla partecipazione degli artisti tedeschi all'*Exposition Internationale*, in occasione della quale fu realizzato un monumentale padiglione tedesco su progetto di Albert Speer, architetto ufficiale del Reich³⁵².

I rapporti con l'Italia fascista furono invece più distesi e meno esclusivi. A questo proposito è già stato citato il caso dell'esposizione *La Divine Comédie* con disegni di Amos Nattini in relazione ai rapporti dell'artista col regime.

Nel 1935, prese forma il progetto della doppia esposizione di arte italiana antica e moderna rispettivamente allestite al Petit Palais e al Musée du Jeu de Paume. Le esposizioni furono organizzate «sous les auspices du Sous-Sécretariat d'Etat Italien à la Presse et à la Propagande»³⁵³ e fortemente influenzate dalla politica culturale del regime. Il testo di Huisman sul catalogo dell'esposizione al Jeu de Paume cita diversi incontri degli organizzatori dell'esposizione con Mussolini atti a orientare e definire l'assetto delle mostre.

Per quanto concerne il Jeu de Paume, al piano terra era esposta la produzione italiana Ottocentesca rappresentata da neoclassici, romantici, macchiaioli e scapigliatura. Tuttavia, la propaganda fascista era propriamente veicolata dalla selezione degli artisti contemporanei³⁵⁴. Furono infatti esposte diverse opere legate alla figura di Mussolini ed esaltata la produzione di artisti aderenti al regime come Adolfo Wildt³⁵⁵. Di quest'ultimo a catalogo si specifica «parmi les

349 Considerazioni più ampie su questo caso si trovano nei Paragrafi 4.2 e 4.4.

350 Musée du Jeu de Paume, *Les femmes artistes d'Europe*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, febbraio 1937), Paris, Musée du Jeu de Paume des Tuileries, 1937.

351 Archives Nationales, Cote 20144707/95,1 febbraio 1937: lettera dell'ambasciatore tedesco a Roma al segretario dell'ambasciata d'Italia.

352 A. Dezarrois, *Les pavillons étrangers*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 41, maggio 1937, pp. 127-162.

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

354 Sulla produzione italiana tra Ottocento e Novecento era stata organizzata una mostra nel 1932 presso la Galerie Georges Bernheim. In tale occasione erano state riunite le opere di 22 artisti italiani, molti dei quali figurarono poi nell'esposizione del 1935 al Musée du Jeu de Paume. M. Gauthier, *La jeune peinture italienne*, «Art vivant», n 159, aprile 1932, p. 213.

355 Galleria d'Arte Moderna di Milano, *Adolfo Wildt: l'ultimo simbolista*, catalogo della mostra (Milano, Galleria

plus intéressants portraits exécutés par lui on peut citer ceux du Roi, du Duce et de Pie XI»³⁵⁶ ed infatti, sulle 5 opere esposte di Wildt, due corrispondevano ai citati ritratti del Re e di Mussolini. Nella medesima ottica propagandistica furono presentate alcune opere di Arturo Martini, tra gli scultori ufficiali del regime, tra queste figura una *Vittoria fascista*³⁵⁷. Un ruolo di rilievo lo ebbero anche i membri del gruppo Novecento, gravitanti attorno a Margherita Sarfatti quali Mario Sironi, Achille Funi, Felice Casorati, Massimo Campigli e Arturo Tosi. Compagno inoltre Morandi, Carrà e De Chirico, rappresentanti della Metafisica e dei Valori Plastici. Poco rappresentati erano invece i futuristi pur essendo stati anticipatori del fascismo. A catalogo vengono infatti citate diverse opere di Boccioni, Severini e Carrà ma sono assenti importanti esponenti come Balla e Depero.

Nell'analizzare il catalogo dell'esposizione emerge la figura di Amedeo Modigliani, artista isolato nel panorama italiano per la sua internazionalità ed il legame con l'ambiente parigino³⁵⁸. In occasione dell'esposizione italiana furono esposte 11 opere dell'artista ma è interessante notare come nelle indicazioni relative alla provenienza delle opere nessuno dei collezionisti fosse italiano (Jacques Doucet, Michaud, Netter, Dutilleul, Seligmann). Invece, per quanto concerne le opere di Arturo Martini, i collezionisti citati erano esclusivamente italiani. Non si tratta di una questione di stile ma piuttosto di una scelta di campo. Su questo piccolo campione, i francesi sembrano non aver apprezzato Martini così come gli italiani non investirono su una figura indipendente come quella di Modigliani.

Il doppio comitato d'onore francese e italiano, indicato in apertura di catalogo, rivela il composito meccanismo politico alla base dell'esposizione. Entrambe le parti comprendevano infatti ambasciatori, senatori, ministri, podestà e direttori di varie accademie definendo così il valore ufficiale dell'iniziativa e la sua importanza nello stabilizzare i rapporti tra Italia e Francia. Inoltre Dezarrois, nell'introduzione, afferma che tutte le opere, selezionate dal Comitato presieduto da Antonio Maraini, erano state sottoposte al giudizio di Mussolini³⁵⁹. Quella di Maraini era una figura centrale della politica culturale dell'Italia fascista, egli infatti, oltre a essere uno scultore particolarmente apprezzato nel corso del Ventennio, fu responsabile di grandi

d'Arte Moderna, novembre 2015 – febbraio 2016), Milano, Skira, 2015.

356 Musée du Jeu de Paume, *Art Italien des XIX et XX siècles*, cit., p. 125.

357 *Arturo Martini*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Stelline, novembre 2006 – febbraio 2007), a cura di C. Gian Ferrari, E. Pontiggia, L. Velani, Milano, Skira, 2006.

358 *Modigliani et ses amis: Parigi 1906-1920*, a cura di J. Bouhours, Paris, Skira, 2014.

359 A livello organizzativo Maraini presiedeva la Commissione italiana di cui facevano parte alcuni artisti quali Carena e Casorati. A livello esecutivo era affiancato da Raymond Escholier per l'esposizione di arte antica e da André Dezarrois per quella di arte moderna. Musée du Jeu de Paume, *Art Italien des XIX et XX siècles*, cit., pp. 31-35.

iniziative artistiche di portata internazionale tra cui spicca la Biennale di Venezia³⁶⁰.

L'esposizione di arte italiana si tenne tra marzo e giugno del 1935, quando ancora il governo francese era orientato a destra così come lo era il Presidente della Repubblica Lebrun. Poche settimane dopo la chiusura dell'esposizione, le forze di sinistra si coalizzarono creando una coalizione compatta che portò alla fondazione, nel 1936, del Fronte Popolare con Presidente Léon Blum, figura nettamente schierata a sinistra.

La figura di Blum esercitò una forte influenza sull'assetto politico francese e sulle relazioni con gli altri paesi europei. Nel 1936 la situazione politica della Spagna, prossima alla guerra civile, era particolarmente delicata e la Francia, discostandosi dall'Italia fascista, scelse di attuare una politica di non intervento nei confronti delle forze franchiste. Dal punto di vista artistico-culturale molti artisti spagnoli si schierarono contro il regime franchista, primo fra tutti Picasso.

L'esposizione *Art espagnol contemporain* si tenne al Jeu de Paume nella primavera del 1936, pochi mesi prima che Blum diventasse Presidente del Fronte Nazionale, quando già la coalizione di sinistra si stava imponendo sulla scena politica francese. Di un'esposizione di arte spagnola si era parlato nel 1933, quando i rapporti tra Francia e Spagna erano ancora distesi e, a questo proposito, una corrispondenza del marzo 1933 riporta «très volontiers les Musées Nationaux participeraient à cette manifestation d'amitié franco-espagnole»³⁶¹. L'esposizione fu però realizzata tre anni più tardi quando la situazione politica era profondamente mutata ed era ormai improprio parlare di un rapporto amicale tra Francia e Spagna. L'esposizione si reggeva su equilibri estremamente delicati poiché delicata era la situazione spagnola al tempo. Nel febbraio 1936 aveva infatti vinto le elezioni spagnole il Fronte Popolare, a questa vittoria seguirono diverse manifestazioni e numerosi scontri tra le due forze politiche che sfociarono poi nel golpe delle forze franchiste nel luglio 1936 che segnò l'inizio della lunga guerra civile.

Nel caso di *Art espagnol contemporain* il messaggio politico di sostegno al Fronte Popolare spagnolo passò innanzitutto tramite la composizione del Comitato organizzatore. Di questo infatti, oltre Dezarrois, faceva parte anche Jean Cassou, futuro direttore del Musée National d'Art Moderne e membro del *Comité de vigilance des intellectuel antifascistes*³⁶². Inoltre risultano coinvolti nei prestiti delle opere anche alcuni artisti prossimi a Dezarrois e schierati a sinistra. Agli Archivi Nazionali ho infatti reperito una lettera scritta da André Lhote a Dezzarois in cui

360 M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini*, Udine, Editrice Universitaria Udinese, 2006.

361 Archives Nationales, Cote 20150042/30, 28 aprile 1933: Henri Verne scrive al senatore Marius Roustan.

362 Organizzazione attiva tra 1934 e 1936 di cui facevano parte grandi intellettuali francesi apertamente schierati a sinistra con l'intento di opporsi ai fascismi europei.

vengono citati alcuni quadri di Maria Blanchard prestati dall'artista al Jeu de Paume³⁶³. Un nucleo consistente di opere di Gris e Manolo fu prestato dalla Galerie Simon dietro cui si celava la figura del grande e perseguitato gallerista Kahnweiler³⁶⁴. Alcune opere di Mirò furono invece prestate dal gallerista Pierre Loeb, punto di riferimento per i più grandi maestri delle avanguardie ed in particolare per la produzione surrealista³⁶⁵.

Nel selezionare le opere, pur rappresentando in parte le tendenze più tradizionali e accademiche, Dezarrois e le personalità a lui prossime non poterono esimersi dal proporre al pubblico parigino una rosa di artisti all'avanguardia, molti dei quali apertamente sostenitori del Fronte Popolare³⁶⁶. Tra questi è possibile citare Picasso, Mirò, Hernandez e Gonzalez.

In un testo da me reperito agli Archivi Nazionali, Cassou sottolinea come «plusieurs de ces artistes [...] sont mêlés à cette riche aventure [...] de l'école de Paris. Compagnon des plus hardis poètes et peintres, Pablo Ruiz Picasso a joué un tel rôle dans [...] nos innovations et nos modes qu'on vient presque à oublier sa qualité d'espagnol»³⁶⁷. L'appartenenza di molti artisti spagnoli all'École de Paris è ribadita anche da Dezarrois confermando dunque l'intento del conservatore del Jeu de Paume di dare spazio e notorietà agli artisti appartenenti a questo gruppo³⁶⁸. Dezarrois affermò a proposito dell'esposizione e della produzione spagnola «je n'a jamais rencontré, à travers toutes les écoles internationales dont j'ai tenté parfois de montrer le développement et le caractère éthiques dans les Salles du Jeu de Paume, plus d'originalité dans plus d'intensité»³⁶⁹. In un certo senso il forte individualismo e l'originalità nella produzione sembrano manifestare quella tensione verso la libertà che aveva segnato la vittoria alle elezioni del Fronte Popolare e che portò gli spagnoli a resistere all'oppressione franchista per i tre anni successivi.

L'interesse per la produzione artistica nella penisola iberica, con le relative valenze politiche, si manifestò nuovamente con l'allestimento dell'esposizione di arte catalana tra marzo e aprile 1937, in piena guerra civile. Questa fu infatti realizzata con l'obiettivo di suscitare l'interesse dei francesi verso la guerra civile spagnola presentando il popolo catalano come vittima la cui produzione artistica era a rischio di distruzione³⁷⁰. Il discorso fatto in occasione

363 Archives Nationales, Cote 20150042/30, 31 gennaio 1936: André Lhote scrive a Dezarrois. Cfr. Appendice documentaria, cfr. Figura 31.

364 Archives Nationales, Cote 20150042/30, 27 gennaio 1936: elenco delle opere prestate dalla Galerie Simon al Jeu de Paume in occasione dell'esposizione.

365 Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *L'aventure de Pierre Loeb, la Galerie Pierre - Paris, 1924-1964*, catalogo della mostra (Paris, MAM, ottobre – dicembre 1979), Paris, éd. Paris-Musées, 1979.

366 Amidon, *La politique artistique française des années trente...*, cit., pp. 114-119.

367 Archives Nationales, Cote 20150042/30, Testo manoscritto e firmato da Jean Cassou.

368 Dezarrois, *La peinture espagnole contemporaine*, «Revue de l'art ancien et moderne», cit., pp. 113-116.

369 *Ibid.*

370 Amidon, *La politique artistique française des années trente...*, cit., pp. 114-119.

dell'inaugurazione della mostra da M. Ganol, Presidente del Comitato dell'esposizione, riporta: «il y a de l'autre côté des Pyrénées, des milliers et milliers de frères [...] qui se battent de la façon la plus héroïque et la plus sanglante pour la défense de la Liberté et du même idéal que représentent toutes ces œuvres d'art: celui de la Civilisation»³⁷¹.

Il discorso tenuto da Ganol, così apertamente schierato, è in contrasto con quanto scritto in una lettera del gennaio 1937 inviata dall'Ambasciata di Spagna al Ministro dell'Educazione Nazionale in cui si afferma «cette exposition - qui n'aura aucune signification politique – resserrera les liens d'amitié et culturels qui unissent nos deux pays»³⁷². Questa affermazione sembra contraddire l'orientamento politico palese e inequivocabile, quasi a tutelarsi da possibili polemiche e scontri. Ciò nonostante, la valenza politica è riconfermata dalla composizione del Comitato organizzatore tra cui spicca Ventura Gassol nel ruolo di Presidente del Comitato Catalano dell'esposizione. Gassol fu uno dei principali difensori del patrimonio artistico della Catalogna negli anni della Guerra Civile. Lo stesso si può dire di Pere Bosch Gimpera, Rettore dell'Università di Barcellona e tra i fautori della dichiarazione di indipendenza dello Stato Catalano nel 1934 dalle forze di destra filo-fasciste e di Antoni Maria Sbert, tra i firmatari del manifesto degli intellettuali catalani in favore della Repubblica. La Figura 32 riporta la composizione del Comitato Catalano. Altri membri di spicco erano il violoncellista Pau Casals e Pablo Picasso, entrambi notoriamente oppositori delle forze di destra e, durante la Guerra Civile, del regime franchista. Tra i membri del Comitato francese compare nuovamente Jean Cassou, già coinvolto nell'esposizione di *Art espagnol contemporain* dell'anno precedente.

Al Jeu de Paume furono esposte opere appartenenti alle collezioni dei Musei Nazionali ma il nucleo più consistente di opere proveniva dai musei spagnoli e da collezioni private spagnole trasferite in Francia. L'esposizione di arte catalana ebbe un tale successo che, una volta che le sale del Jeu de Paume dovettero essere sgomberate, si decise di ampliarla e riallestirla al Château de Maison Laffitte nel giugno 1937, tenendola aperta al pubblico fino al termine dell'Exposition Internationale³⁷³. In realtà l'obiettivo primario era quello di allontanare quelle opere dalla Spagna in modo da preservarle e salvarle³⁷⁴. Queste furono infatti conservate in Francia fino al settembre 1939 quando, un mese dopo la caduta di Barcellona nelle mani dei franchisti, furono

371 Archives Nationales, Cote 20150042/37, marzo 1937: discorso di M. Ganol all'inaugurazione dell'esposizione al Jeu de Paume.

372 Archives Nationales, Cote 20150042/37, 19 gennaio 1937: lettera dell'Ambasciata di Spagna a Jean Zay.

373 «La présentation [...] au Jeu de Paume de Tuileries de la magnifique collection des œuvres de l'art catalan [...] ne devait être qu'une brillante et rapide préface à une exposition plus longue et complète». Archives Nationales, Cote 20150042/37, contributo di Paul Vitry al catalogo dell'esposizione a Maison Laffitte.

374 Amidon, *La politique artistique française des années trente...*, cit., pp. 114-119.

presi contatti con la Francia per procedere al trasferimento delle opere in Spagna³⁷⁵. Non è un caso che al tempo Pétain fosse ambasciatore in Spagna al servizio di Franco e che il processo di restituzione delle opere ebbe inizio nel 1940, quando Pétain divenne Presidente. Come sottolineato da Catherine Amidon, questo non fu l'unico tentativo di preservare la produzione spagnola dalle distruzioni della guerra civile ed infatti si parlò a lungo della possibilità di allestire una mostra all'Orangerie relativa a capolavori provenienti dal Prado e di realizzarla proprio in occasione dell'*Exposition Internationale*. Ma la lentezza nei preparativi e le difficoltà riscontrate nella relazione con i vertici spagnoli fecero sì che il progetto fosse annullato³⁷⁶.

Simile valenza politica ebbero senza dubbio alcune scelte operate nell'ampliamento delle collezioni del museo. A quest'ultima fa riferimento anche Dezarrois in un documento del 1939 in cui riporta che il Museo aveva acquisito alcune opere di artisti jugoslavi risiedenti a Parigi e che «ces achats eurent en Yougoslavie un heureux retentissement pour la propagande française, de nombreux journaux les signalèrent avec sympathie»³⁷⁷. Nella stessa ottica, nel 1934 il Direttore delle Beaux-Arts aveva proposto a Henri Verne di organizzare al Jeu de Paume un'esposizione di artisti della Romania prendendo accordi con il conservatore del Museo Toma Stelian di Bucarest. Oltre all'allestimento dell'esposizione, l'accordo prevedeva uno scambio di opere tra il Museo Toma Stelian e i Musei Nazionali francesi. L'esposizione, sulla cui progettazione non sono disponibili ulteriori documenti, non fu poi realizzata ma la conclusione di una lettera di Huisman permette di coglierne a pieno il risvolto politico: «ce projet me paraît devoir présenter des avantages appréciables, notamment du point de vue de la propagande»³⁷⁸.

Come anticipato nell'analisi di *Art catalan*, anche la composizione dei comitati organizzatori delle esposizioni risultava significativa da un punto di vista politico. L'impostazione diplomatica del Jeu de Paume risentiva infatti dell'approccio innovativo di André Dezarrois, come si è visto, figura complessa e spesso in disaccordo con le scelte meramente accademiche operate dai Musei Nazionali. La forte spinta innovativa e l'approccio internazionale, avevano reso Dezarrois un personaggio particolare con cui la cerchia dei conservatori dei Musei Nazionali si scontrava facilmente. Non avendo seguito all'interno del sistema, Dezarrois aveva coltivato rapporti con i

375 «Sert, artiste peintre, [...] étant officiellement chargé par le gouvernement de son Pays de ramener en Espagne les œuvres d'art catalanes qui ont figuré successivement aux Expositions du Musée du Jeu de Paume et au Château de Maison Laffitte». Archives Nationales, Cote 20150042/37, 4 settembre 1939: comunicato del Direttore dei Musei Nazionali.

376 Amidon, *La politique artistique française des années trente...*, cit., pp. 114-119.

377 Archives Nationales, Cote 20144795/44, Rapporto sull'attività del Musée du Jeu de Paume (settembre 1938 – settembre 1939).

378 Archives Nationales, Cote 20144795/44, 22 marzo 1934: Huisman scrive a Verne a proposito dell'esposizione di arte rumena.

più importanti galleristi e intellettuali della città, per lo più personaggi scomodi e schierati a sinistra. Era inoltre il direttore della *Revue de l'art ancien et moderne* punto di riferimento tra i critici e gli intellettuali del tempo per la finezza e la profondità con cui veniva approcciata la produzione contemporanea.

Facendo riferimento alla sua rete di contatti, Dezarrois si trovò a coinvolgere intellettuali di spicco nei comitati organizzatori delle esposizioni. Se con la collaborazione con Jean Cassou in occasione dell'esposizione di arte spagnola era andato definendosi il ruolo dissidente del Jeu de Paume, questo si acuì con il coinvolgimento del Direttore dei *Cahiers d'Art*, Christian Zervos. In primo luogo questo organizzò, in parallelo all'esposizione al Jeu de Paume, un'altra esposizione intitolata *l'Art de la Catalogne* istituendo così un legame tra il Jeu de Paume e la rivista più all'avanguardia sulla scena artistica francese. Inoltre Zervos fu totalmente implicato nell'allestimento di *Origines et développement de l'art international indépendant* (cfr. paragrafo 4.2).

Come notato in alcuni dei casi precedentemente analizzati, il catalogo delle esposizioni veniva spesso impiegato come strumento per esplicitare messaggi politici. Esempiativo in questo senso è il catalogo della personale dedicata a Ivan Mestrovic che permette al lettore di riflettere sulla valenza nazionalistica della produzione dell'artista slavo³⁷⁹. Mestrovic si era in parte formato a Parigi sotto la guida di Rodin e, negli anni Venti, era divenuto internazionalmente conosciuto esponendo in Europa e negli Stati Uniti³⁸⁰. La sua produzione si legava alle complesse vicende che avevano investito i paesi balcanici a partire dal termine della Grande Guerra. Nel 1919 Serbia, Montenegro, Slovenia, Croazia Bosnia ed Erzegovina si erano dichiarate indipendenti dall'impero austro-ungarico con l'intento di costituire un regno a sé stante³⁸¹. Questo regno però non ottenne un riconoscimento a livello internazionale fino al 1929 quando il re Alessandro I, con un colpo di Stato, fondò il Regno di Jugoslavia. Il catalogo dell'esposizione al Jeu de Paume, allestita pochi anni dopo la costituzione del Regno di Jugoslavia, calca sul coinvolgimento di Mestrovic nelle vicende della sua nazione e lo proclama artista nazionale. I contributi in apertura di catalogo permettono una lettura composita della sua produzione. Dezarrois definisce Mestrovic come «artiste qui a mis [...] au service d'une minorité ethnique opprimée puis délivrée [...] un génie jailli des sources les plus profondes d'un peuple.

379 Musée du Jeu de Paume, *Exposition Ivan Mestrovic*, cit.

380 Studio Mestrovic, *100 works: Ivan Mestrovic, publication on the occasion of the 50th anniversary of the Studio Mestrovic in Zagreb*, Zagabria, Studio Mestrovic, 2014.

381 Alla scuola jugoslava era già stata dedicata l'*Exposition des artistes yugoslaves* al Petit Palais nel 1919 cui aveva preso parte anche Mestrovic.

Cet aspect de militante politique donne à l'œuvre de Mestrovic, un reflet tout à fait unique»³⁸². Aggiunge poi, rendendo meno semplicistica e banale l'interpretazione, che in Mestrovic la dimensione nazionalista si coniuga con una profonda sensibilità umana e religiosa³⁸³. L'idea non è quella di negare la dimensione nazionalista dell'opera di Mestrovic ma di presentare «l'évolution de l'artiste [...] en insistant sur la persévérance ou l'alternance des courants principaux de l'inspiration de Mestrovic»³⁸⁴. Dezarrois si mostra così capace di affiancare alla dimensione diplomatica quella estetica che rimane punto di riferimento della sua politica espositiva e del suo orientamento nelle nuove acquisizioni.

Anche nel caso dell'esposizione di arte svizzera del 1934, il catalogo fu un valido strumento nel suggerire una pluralità di interpretazioni sul ruolo della Svizzera nel quadro politico europeo. Dezarrois avanzò un'interpretazione nazionalista della produzione svizzera legando la produzione di Hodler a quella del maestro cinquecentesco Holbein e di altri suoi predecessori come Léopold Robert e i due Calame³⁸⁵. Il commissario svizzero Fosca utilizzò invece le pagine di introduzione del catalogo per affrontare in maniera diversa la questione dell'identità nazionale. Egli infatti fece prevalere la dimensione individuale esaltando in particolare quegli artisti rimasti al di fuori di dinamiche politiche e di semplicistiche letture nazionaliste³⁸⁶. Come sottolineato da Amidon, l'intento di Fosca sembra essere stato quello di riabilitare il ruolo della Svizzera rispetto ai rapporti con Francia e Germania che al tempo avevano rispettivamente governi di centro e di destra. Il commissario svizzero sottolineò il valore della Svizzera come ponte culturale tra nazioni. Paradossalmente, in anni in cui il nazionalismo era un carattere centrale, Fosca giocò sulla assenza di una identità culturale nazionale in Svizzera e lo fece nel catalogo di una esposizione ufficiale³⁸⁷.

Pur tenendo sempre conto del quadro politico attuale nel progettare le esposizioni, la storia irruppe più volte nella gestione del museo, mettendo i conservatori davanti alla necessità di prendere decisioni difficili e reagire agli eventi. Un episodio interessante riguarda il già citato rifiuto da parte dei collezionisti inglesi di prestare le opere esposte precedentemente a Burlington House al fine di realizzare l'esposizione inglese al Jeu de Paume nel 1934. In un documento

382 Musée du Jeu de Paume, *Exposition Ivan Mestrovic*, cit., pp. 3-4.

383 «Depuis la guerre il se consacre, outre les sujets religieux, aux motifs musicaux où il recherche l'apaisement et l'harmonie que le monde a perdu» *Ivi*, p. 7.

384 *Ivi*, p. 9.

385 «Hodler est le grand peintre moderne de la Suisse. Ce Bernois a renouvelé le miracle de l'Augsbourgeois Holbein» da Musée du Jeu de Paume, *L'art suisse contemporain depuis Hodler*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, 1 febbraio – 1 marzo 1934), Paris, Ed. Musées Nationaux, 1934, pp. 4-5.

386 *Ivi*, pp. 5-12.

387 Amidon, *La politique artistique française des années trente...*, cit., pp. 114-119.

(Figura 30) redatto da Huisman e destinato al Ministro dell'Educazione nazionale si afferma che «M. Dezarrois a pu constater également que la propagande allemande en Angleterre était intense et qu'elle s'employait à semer les bruits les plus pessimistes sur l'avenir de notre pays»³⁸⁸. Dunque la propaganda tedesca arrivò a minare i rapporti diplomatici tra Francia e Inghilterra che la riuscita dell'esposizione avrebbe invece consolidato. A dimostrazione del carattere politico-diplomatico della questione, prima di rinunciare alla realizzazione dell'esposizione furono coinvolti gli ambasciatori nelle trattative coi collezionisti ma «malgré les lettres signées de son Président et des deux Ambassadeurs de France et d'Angleterre, 43 œuvres seulement ont pu être réunies»³⁸⁹.

La minaccia dello scoppio di un conflitto portò a rinviare diverse volte l'organizzazione dell'esposizione *Trois siècles d'Art aux Etats-Unis*, legata a una collaborazione con il MoMA che aveva iniziato a delinearsi nel 1933. In un documento del 1938 viene messa in dubbio la realizzazione dell'esposizione e Mr Goodyear, Presidente del MoMA, afferma:

The unhappy course of the events has been a great shock to the people of this country [...] in such a dilemma there must naturally be grave doubts in our minds as to whether, [...] we would be justified in exposing the works of art which we have planned to include in the exhibition. [...] It seems to me necessary, therefore, to say that if by April 1st there is not sufficient improvement in the situation it is the part of wisdom to reluctantly withdraw from our plan of holding the exhibition³⁹⁰.

Nella medesima lettera il Presidente aggiunge «in common with the rest of the non-fascist world we seem suddenly to find the very bases of civilization crumbling beneath us»³⁹¹: sottolineando l'appartenenza degli Stati Uniti allo schieramento anti-fascista Mr Goodyear crea implicitamente una sorta di valenza politica nella volontà di realizzare l'esposizione presso un museo francese.

Come riportato in un documento reperito agli Archivi Nazionali, l'attività espositiva del Jeu de Paume subì una prima battuta d'arresto quando «pendant la crise internationale du Septembre 1938 le Musée du Jeu de Paume dut prendre les mesures de sécurité nécessaires à la sauvegarde de ses collections. Une fois le danger passé une nouvelle présentation des diverses écoles d'art étranger contemporain fut envisagée»³⁹². Lo stesso documento riporta che l'organizzazione di

388 Nella prima parte del documento Huisman afferma: «les amateurs anglais se refusent à prêter leurs tableaux. Ils invoquent comme raison la mauvaise situation intérieure de la France et se déclarent sûrs que des troubles excessivement graves, voir la Révolution, doivent éclater à Paris dans le courant du moi de mai». Archives Nationales, Cote 20150042/4, 21 marzo 1934: Huisman si rivolge al Ministro dell'Educazione Nazionale.

389 Archives Nationales, Cote 20150042/4, 19 marzo 1934: Dezarrois scrive a Henri Verne.

390 Archives Nationales, Cote 20150042/56, 17 marzo 1938: il Presidente del MoMA scrive a Henri Verne.

391 *Ibid.*

392 Archives Nationales, Cote 20144795/44, senza data: rapporto sull'attività del Musée du Jeu de Paume

esposizioni temporanee dovette cessare nel settembre 1939 a causa delle crescenti tensioni internazionali. Furono così annullate diverse esposizioni di arte straniera quali l'*Exposition Mexicaine*, l'*Exposition Lithuanienne* e l'*Exposition Finlandaise* rendendo vani i preparativi e gli studi preparatori fatti³⁹³. Infatti nell'estate 1939, per la prima volta dalla ristrutturazione del 1929-1932, non fu allestita alcuna esposizione temporanea e le sale del museo furono occupate dalle opere della collezione permanente ed in particolare dall'annuale esposizione dedicata alle nuove acquisizioni.

Protagonista della gestione del Jeu de Paume durante la guerra fu Rose Valland, diplomata all'École du Louvre e conservatrice volontaria del Jeu de Paume dal 1932. Nell'analizzare i carteggi disponibili agli Archivi emerge una progressiva crescita delle responsabilità organizzativo-gestionali a lei attribuite infatti, come riportato da Frédérique Destremau, Valland fu una «petite maine au début et elle va se voir confier, au fil du temps, des tâches de plus en plus importantes»³⁹⁴. Il lavoro al Jeu de Paume, centro nevralgico per l'arte contemporanea, le permise di incontrare grandi artisti e intellettuali e di prendere parte alle operazioni diplomatiche legate alle esposizioni realizzate. Rose Valland fu parte attiva nell'organizzazione delle esposizioni organizzate dal Museo nel corso del decennio affiancando e supportando Dezarrois.

A partire dal 1938 e in maniera sempre più sistematica con l'approssimarsi della guerra, si occupò di imballare e mettere al riparo le opere costituenti le collezioni del Jeu de Paume dalle requisizioni tedesche inviandole presso il Château de Chambord³⁹⁵. Al termine della guerra, sfruttando le relazioni intessute negli anni con intellettuali e uomini di potere tedeschi, condusse le operazioni di recupero delle opere d'arte esportate in Germania raggiungendo mirabili risultati e riportando in Francia una parte fondante del patrimonio dei Musei Nazionali e di importanti collezioni private.

3.3. La creazione e la gestione delle collezioni

Il gruppo di opere di arte straniera che aveva iniziato ad essere assemblato al Musée du Luxembourg ebbe modo di crescere e ampliarsi sia grazie alla generosità di privati, fautori di importanti lasciti, che a un'oculata politica di acquisizioni.

Nel processo di formazione delle collezioni del Musée du Jeu de Paume, ai lasciti spetta un ruolo

(Settembre 1938 - Settembre 1939).

393 Archives Nationales, Cote 20144795/44, Rapporto sull'attività del Musée du Jeu de Paume (Settembre 1938-Settembre 1939).

394 F. Destremau, *Rose Valland résistante pour l'art*, Grenoble, Musée de la Résistance et de la déportation de l'Isère, 2008, p. 13

395 *Rose Valland. Le Front de l'art: défense des collections françaises: 1939-1945*, a cura di I. Le Masne de Chermont, D. Schulmann, et al., Paris, Réunion des musées nationaux, 2014.

centrale poiché questi permisero al museo di sopperire alle limitazioni nella politica di acquisizioni dovute sia a ragioni economiche che al debole sostegno ricevuto dal *Conseil des Musées Nationaux*.

Una lettera relativa alla donazione di alcune opere di Pascin è esemplificativa dell'importanza delle donazioni per il museo. La lettera riporta infatti: «Il nous est particulièrement précieux puisque, dorénavant, le beau talent de l'artiste si regretté qui fut Pascin sera représenté [...] dans nos collections»³⁹⁶. Questa dinamica è valida e applicabile a un'ampia casistica di opere donate al museo³⁹⁷.

L'analisi dei documenti da me reperiti agli Archivi Nazionali, relativi a lasciti e acquisizioni al Jeu de Paume permette di avere uno sguardo più approfondito sulla complessità del processo e sulla valenza delle scelte operate da Dezarrois e dai suoi superiori.

Una parte rilevante dei lasciti è attribuibile all'iniziativa di collezionisti privati, la cui generosità fu probabilmente incentivata dai rapporti che Dezarrois seppe intessere con i più grandi e illuminati esponenti della scena artistico-culturale francese ed europea. Tra i collezionisti gravitanti attorno al Jeu de Paume figuravano infatti Helena Rubinstein, prossima al direttore dei *Cahiers d'Art* Christian Zervos; Madame Cuttoli, tra i membri del comitato organizzatore di *Origines et développement de l'art international indépendant*; Enrique Mistler, tra i più importanti collezionisti belga³⁹⁸; i grandi mercanti d'arte Perls e Rosenberg ed il celebre magnate e collezionista Solomon Guggenheim³⁹⁹. Il rapporto stretto con questa élite permise a Dezarrois di avanzare anche richieste specifiche relative alle donazioni ottimali per il museo. Questo si verificò, ad esempio, con il gallerista ginevrino Moos che nel 1932, su suggerimento dello stesso Dezarrois, donò al Jeu de Paume *La toilette* di François Barraud, il più promettente artista svizzero dopo Hodler⁴⁰⁰.

Dai documenti emerge che a proporre lasciti e donazioni non erano solo collezionisti privati ma in diversi casi gli artisti stessi proponevano le proprie opere in dono o, nel caso in cui l'artista

396 Archives Nationales, Cote 20144795/45, 7 marzo 1936: Verne ringrazia Mme David per le opere di Pascin donate al Jeu de Paume.

397 Archives Nationales, Cote 20144795/45, 7 marzo 1936: Henri Verne si rivolge a Mistler ringraziandolo per aver donato al museo un'opera di Rik Wauters. A questo proposito afferma che la donazione «complètera dans une apprèciable mesure les vides malheureusement si grands qui existent dans nos séries de l'école flamande moderne».

398 Dai documenti reperiti agli Archivi Nazionali risulta che Mistler fece donazioni a favore del Jeu de Paume nel 1933, 1935 e 1936.

399 Solomon Guggenheim legò al Jeu de Paume un'opera di Bauer, artista di cui il museo aveva già acquistato *Boutique à Biskra* nel 1933.

400 Archives Nationales, Cote 20144795/45, 4 luglio 1932: presentando la richiesta di accettazione del lascito al Sotto-segretario di Stato alle Beaux-Arts Dezarrois affermò: «Ses toiles [de Barraud] sont très disputées en Suisse et dans toute l'Europe Centrale; les prix demandés sont toujours très élevés; en exprimant mes regrets à Mr Moos de ne pouvoir envisager une acquisition pour mon département, je lui avais suggéré qu'un don serait le bienvenu».

fosse già deceduto, la proposta era avanzata dai parenti⁴⁰¹. In questo caso, oltre ad alcuni grandi artisti che fecero dono di opere al museo, come Ensor⁴⁰², si trovano proposte di lasciti avanzate da artisti minori, molte delle quali furono infatti rifiutate da Dezarrois in quanto poco interessanti⁴⁰³. Ad esempio, nel 1932 l'artista Ayetoulla propose di lasciare alcune sue opere al Jeu de Paume ottenendo però il rifiuto di Dezarrois: «je ne pense pas que le talent de cet artiste mérite la consécration du Musée Nationale des écoles étrangères»⁴⁰⁴. In altri casi non fu Dezarrois ad essere fautore del rifiuto ma il *Comité Consultatif*⁴⁰⁵.

Vi furono però casi in cui il parere negativo di Dezarrois non bastò a rifiutare la proposta poiché prevalsero ragioni istituzionali. Rientra in questa casistica l'accettazione dell'opera proposta dall'artista belga Jacobs nel 1931. Dezarrois si trovò infatti a dover selezionare una delle opere di Jacobs a seguito di diverse pressioni esercitate dall'artista e da uno dei suoi protettori di cui non viene indicata l'identità. La lettera scritta in questa occasione da Dezarrois al Sotto-segretario di Stato alle Beaux-Arts presenta toni molto duri e testimonia la cura rivolta da Dezarrois alla delicata questione dell'ampliamento delle collezioni (Figura 33). L'episodio non deve però essere letto come un'incapacità del conservatore di percepire la portata politica o istituzionale di alcuni lasciti proposti, un episodio del 1935 dimostra infatti come Dezarrois fosse in grado di tenere in conto e gestire i diversi aspetti relativi alla gestione dei lasciti⁴⁰⁶. Nel 1935 fu infatti acquisito dal Jeu de Paume un ritratto del Senatore Borletti, benefattore del Museo, realizzato dallo scultore Monaca. L'artista in questione non era di alcun interesse dal punto di vista stilistico ma a questo proposito Dezarrois dichiarò: «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»⁴⁰⁷.

Inoltre, come già accennato nel paragrafo precedente, in più occasioni furono ambasciate e

401 Nel caso delle opere del defunto artista ungherese Rozsaffy la proposta fu avanzata dalla vedova al Direttore Generale delle Beaux-Arts e dal figlio direttamente a Dezarrois. Archives Nationales, Cote 20144795/45, 12 giugno 1939: il Direttore dei Musei Nazionali scrive al Direttore Generale delle Beaux-Arts.

402 Archives Nationales, Cote 20144795/45. In questo caso Ensor fece dono al museo di tre disegni come ringraziamento per la personale a lui dedicata organizzata al Jeu de Paume.

403 Sulla maggior parte di questi artisti minori non esiste una bibliografia specifica.

404 Archives Nationales, Cote 20144795/45, 29 giugno 1932: Dezarrois scrive al Direttore delle Beaux-Arts. Le ragioni del rifiuto vennero poi cordialmente occultate nella lettera di rifiuto destinata all'artista che addita come ragione del rifiuto «la manque de place».

405 Al marzo 1933 risale il rifiuto da parte del Comité Consultatif della proposta dell'artista Hannytkiewiez di offrire al Jeu de Paume alcune sue opere.

406 Nel paragrafo precedente è citato il rifiuto da parte di Dezarrois di acquistare due acquerelli realizzati da Hitler.

407 Archives Nationales, Cote 20144795/45, 24 ottobre 1935: André Dezarrois scrive al Direttore generale delle Beaux-Arts.

governi a proporre in dono opere di rilievo. Questo si verificò generalmente in relazione alle esposizioni temporanee allestite al museo. Nel 1933, per esempio, l'ambasciatore di Jugoslavia ad Anversa fece dono al museo di un'opera di Ensor; nei documenti reperiti non è esplicitata la ragione del lascito ma si può ipotizzare un legame con l'esposizione dedicata allo scultore jugoslavo Ivan Mestrovic, allestita nello stesso anno⁴⁰⁸.

Un episodio simile era avvenuto nel 1931 quando il Governo Portoghese aveva donato al Jeu de Paume una statua realizzata dallo scultore Franco proprio pochi mesi dopo che al museo era stata allestita l'*Exposition portugaise: de l'èpoque des grandes découvertes au Xxeme siècle*⁴⁰⁹. A questo proposito infatti, in una lettera non firmata si parla della valenza del dono come manifestazione della «communauté d'idéal des nos deux patries»⁴¹⁰.

Risale invece al 1935 un dono del Comitato Italia-Francia, effettuato a seguito dell'esposizione *Art italien des XIX et XX siècles*, in questo caso all'esposizione seguì anche una consistente donazione di opere da parte del citato Senatore Borletti. Costui donò 9 tele, 2 sculture e 6 incisioni «en souvenir de l'Exposition d'art italien»⁴¹¹ che andarono ad arricchire il nucleo della collezione di arte contemporanea italiana originariamente costituito dal dono Frua de Angeli.

Slegata da esposizioni al museo fu invece la donazione de *La Maternité* dello scultore Minne donata dal governo belga al Jeu de Paume a seguito dell'Exposition internationale del 1937 durante cui la statua era stata esposta nel giardino del Padiglione belga. Pur non essendosi tenute esposizioni di arte belga nel 1937, è da sottolineare l'attenzione rivolta dal Jeu de Paume alla scuola belga fin dagli Anni Venti con l'istituzione di un'apposita sala e l'allestimento di diverse esposizioni ad essa dedicate. Inoltre, il sentimento patriottico belga traspare dalle parole con cui, nel 1930, Jean Renard propose il lascito di un'opera di Guillaume Vogels all'Ambasciatore di Francia in Belgio. Costui infatti addì come ragione del lascito il ringraziamento alla Francia per «l'aide [...] pour acquérir notre Indépendance»⁴¹².

Il sistema di valutazione e accettazione dei lasciti era piuttosto complesso e coinvolgeva diverse personalità aventi ruoli e competenze diverse. Generalmente le proposte di lasciti venivano rivolte direttamente a Dezarrois che aveva quindi grandi responsabilità nel sistema di

408 Archives Nationales, Cote 20144795/45, 19 luglio 1933: accettazione del dono delle opere di Ensor da parte dell'Ambasciatore di Jugoslavia.

409 J. De Figueiredo, *Exposition portugaise: de l'èpoque des grandes découvertes au Xxeme siècle*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, 1931), Paris, Impr.Gauthier-Villars, 1931.

410 Archives Nationales, Cote 20144795/45, 21 dicembre 1931: lettera non firmata indirizzata a M. Ochoa, Ministro plenipotenziario della Repubblica Portoghese.

411 Archives Nationales, Cote 20144795/45, decreto del 28 dicembre 1935. Per un elenco dettagliato delle opere facenti parte del lascito del Senatore Borletti vedere Tabella 8.

412 Archives Nationales, Cote 20144795/45, 17 ottobre 1930: Jean Renard, ricco commerciante in beni alimentari, scrive all'Ambasciatore di Francia in Belgio.

acquisizioni. Nel caso in cui il primo ad essere interpellato fosse Verne, costui sottoponeva la proposta a Dezarrois in modo che potesse esprimere un parere franco sull'opera e valutarne l'impatto sulle collezioni. Una volta approvata da Dezarrois, la proposta doveva essere sottoposta alle valutazioni del *Comité Consultatif*, costituito dai Conservatori dei Musei Nazionali, e del *Conseil des Musées Nationaux*. Il lascito doveva poi essere definitivamente sancito da un apposito decreto emesso dal Ministro dell'Istruzione facente le veci del Presidente della Repubblica. Dato il numero di passaggi obbligatori da espletare, il processo di approvazione aveva una durata variabile tra uno e due mesi, con picchi più lunghi nel caso in cui l'accettazione del lascito suscitasse discussioni e dibattiti. Il processo si faceva più complesso quando le proposte erano avanzate dall'estero poiché la proposta era sottoposta all'ambasciatore francese in loco e al Ministro degli Affari Esteri prima di poter essere effettivamente valutata da Dezarrois⁴¹³.

Soprattutto nella fase di acquisizione delle opere di minore interesse, il conservatore del Jeu de Paume si tutelava da possibili dispute rifiutando di stabilire dei vincoli sull'esposizione delle opere entrate in collezione. Esemplificativo è lo scambio epistolare concernente un'opera del simbolista Van Welie a proposito della quale i Musei Nazionali affermarono di non poter prendere «aucun engagement concernant le musée où sera exposé ce portrait ni la durée de cette exposition»⁴¹⁴.

Trattandosi di lasciti, il museo godeva di un'autonomia parziale nell'indirizzare la tipologia di opere che sarebbero entrate a far parte della collezione. Oltre a un certo numero di opere tardo ottocentesche ed opere di artisti minori contemporanei, nel corso degli anni Trenta entrarono nelle collezioni anche pezzi di particolare valore e interesse. Tra le altre furono infatti donate opere di Beckmann, Grosz, Pascin, Zaj, Bauer.

Tra i lasciti spicca quello relativo all'*Annunciazione* di Giuseppe Capogrossi, dono del Conte di Sarmiento nel 1933. Si tratta di uno dei capolavori figurativi dell'artista prima della svolta verso l'astrattismo; l'opera, prima di arrivare al Jeu de Paume, era stata esposta alla Galleria Jacques Bojean di Parigi. Al tempo Capogrossi aveva appena iniziato a emergere sulla scena internazionale partecipando alla Biennale di Venezia del 1930 e aderendo alla Scuola Romana a

413 Archives Nationales, Cote 20144795/45, diversi documenti.

414 Archives Nationales, Cote 20144795/45, 31 gennaio 1931: l'ambasciatore francese nei Paesi Bassi scrive a Herni Verne a proposito dell'acquisizione dell'opera di Van Welie. Un accordo simile fu preso nel caso dell'ingresso nelle collezioni del Jeu de Paume di un'opera di Ugo Bernasconi, artista minore e di poco interesse per Dezarrois. Quest'ultimo cedette alle pressioni ricevute per l'accettazione del lascito precisando però di non voler fissare «conditions d'exposition permanente». Archives Nationales, Cote 20144795/45, 15 giugno 1933: André Dezarrois scrive al Direttore delle Beaux-Arts.

partire dal 1932⁴¹⁵. Forse l'attenzione rivolta da Dezarrois a Capogrossi fu influenzata dall'interesse nutrito per la Scuola Romana da Waldemar George, uno dei critici d'arte più influenti sulla scena parigina, il cui interesse era sicuramente noto a Dezarrois.

Oltre alle offerte relative a lasciti, furono indirizzate al Jeu de Paume diverse proposte per l'acquisto di opere. Se i lasciti sono rivelatori del processo di crescita delle collezioni e del supporto dato dai privati al Jeu de Paume, un'analisi delle opere acquistate è maggiormente indicativa degli obiettivi e degli interessi di Dezarrois.

Anche nel caso dell'acquisto di opere il processo di approvazione era lungo e prevedeva la valutazione del *Comité Consultatif* e del *Conseil des Musées Nationaux*; inoltre, poiché l'approvazione della proposta implicava un investimento da parte dei Musei Nazionali, i criteri di selezione erano più rigidi. Diverse lettere riportano come motivazione del rifiuto che «les Musées Nationaux sont obligés, dans les circonstances actuelles, de limiter leurs acquisitions aux œuvres strictement indispensables pour compléter leurs collections»⁴¹⁶. Sulla base di queste motivazioni fu rifiutata la proposta avanzata nel febbraio 1931 di acquisire un Boldini, in questo caso fu Verne a rispondere che il Jeu de Paume disponeva già di tre Boldini nella sua collezione e che dunque, possederne un quarto risultava superfluo⁴¹⁷.

Tra i documenti reperiti agli Archivi figura un carteggio relativo al rifiuto della proposta di acquisto di un'opera di Max Beckmann nel 1932. Il rifiuto potrebbe sembrare strano essendo a conoscenza dell'interesse di Dezarrois per la produzione di Beckmann ma dall'inventario del museo risulta che già nel maggio 1931 era stata acquistata *Le Bucheron* ed è inoltre attestato il dono di un'altra opera di Beckmann, *Le poisson*, nelle collezioni del museo nel 1933⁴¹⁸.

Oltre a valutare le proposte di acquisto, Dezarrois, supportato a livello istituzionale da Henri Verne e nell'attività di ricerca da Rose Valland, si adoperava per individuare offerte interessanti sulla scena artistica rivolgendosi a gallerie⁴¹⁹, mercanti d'arte e case d'asta⁴²⁰. Egli comunicava direttamente con gli artisti e infatti, in diverse lettere, fa riferimento a prezzi di favore ottenuti

415 F. Morelli, *Giuseppe Capogrossi: catalogo ragionato. 1920-1949*, Milano, Skira, 2012.

416 Archives Nationales, Cote 20144795/45, 3 maggio 1937: Henri Verne si rivolge a Monsieur S. Economou.

417 Archives Nationales, Cote 20144795/45, febbraio 1931: risposta di Henri Verne alla proposta di acquisto dei tre Boldini.

418 Archives Nationales, Cote 20144707/528: inventario delle collezioni del Musée du Jeu de Paume.

419 Dei contatti di Dezarrois con i galleristi si trova traccia anche in alcuni documenti reperiti agli Archivi. Tra questi figura uno scambio epistolare del 1938 con la Galerie de Berri a proposito di un quadro di Moojen, selezionato personalmente da Dezarrois in galleria. Dalla lettera si capisce che Dezarrois aveva contattato l'artista stesso avvisandolo che avrebbe sottoposto la sua tela al giudizio del *Comité Consultatif*. Archives Nationales, Cote 20144795/45, 28 aprile 1938: il gallerista Schotte scrive ad André Dezarrois.

420 Ad esempio, il Modigliani entrato nelle collezioni nel 1932 fu acquisito a un'asta, battuto per 9.800 franchi. Nella stessa occasione, riporta Dezarrois in una lettera indirizzata a Verne, il prezzo di un Picasso era salito troppo e non era dunque stato possibile acquistarlo. Archives Nationales, Cote 20144795/45, 29 febbraio 1932: Dezarrois scrive al Direttore dei Musei Nazionali.

direttamente dagli artisti⁴²¹.

L'inventario delle collezioni conservato agli Archivi Nazionali permette di avere un'idea precisa dell'andamento e dell'evoluzione del processo di acquisizioni tra la metà degli anni Venti e il 1939⁴²². L'inventario si apre con un elenco di 361 opere per le quali non viene indicata una data di ingresso nelle collezioni del museo, queste presumibilmente costituivano la sezione di arte straniera contemporanea trasferita dal Musée du Luxembourg al Jeu de Paume, ulteriormente ampliata nei primi anni di attività del Museo delle scuole straniere. A partire dall'opera n°362 viene indicata la «date de la decision» che sancisce l'ingresso dell'opera nelle collezioni, in particolare per l'opera n°362 la data di ingresso in collezione corrisponde al marzo 1925. Tra 1925 e 1930 le collezioni di arte straniera contemporanea furono arricchite sia con opere legate al linguaggio tardo ottocentesco⁴²³ che con opere propriamente contemporanee, alcune acquisite in contesti accademici altre invece prossime alle avanguardie parigine. Molti erano infatti gli artisti che a partire dalla fine della prima Guerra mondiale si erano confrontati con cubismo e fauvismo sentendone l'influenza a livello creativo⁴²⁴.

Inoltre spicca qualche acquisto particolarmente innovativo e rivelatore dell'interesse di Dezarrois per la produzione dell'École de Paris che si tradusse in una più definita politica di acquisizioni negli anni Trenta⁴²⁵. Guardando alle acquisizioni tra 1925 e 1930 si possono citare:

1925	-	1928	Gritchenko
1926	Foujita; Chagall	1929	-
1927	Van Dongen	1930	Klee

Van Dongen in realtà, più che all'École de Paris, si era legato ai Fauves esponendo al fianco di Matisse al celebre *Salon d'automne* del 1905. Per il profondo legame con i Fauves, due tele di Van Dongen furono esposte nel 1929 nella sala dedicata alle avanguardie francesi nel rinnovato Musée du Luxembourg (cfr. Paragrafo 2.3). Oltre a Van Dongen, Dezarrois cita anche delle tele di Kisling trasferite al Luxembourg perché l'artista si era fatto naturalizzare francese.

Gli altri artisti indicati nella tabella soprastante furono, con diversi coinvolgimento e fama,

421 Ricorrono infatti formule come: «J'ai pu obtenir de l'artiste un prix qui faciliterait l'acquisition» o «cet artiste[...] laisserait une toile aux prix de 1000 frs».

422 Archives Nationales, Cote 20144707/528: inventario delle collezioni del Musée du Jeu de Paume.

423 A titolo esemplificativo si possono citare opere di Bessie Davidson, Pedro Figari, Louis Welden Hawkins, Grigory Gluckmann, Emily Beatrice Bland, Marie Bashkirtseff, Edward Bruce e Anna Boberg. Archives Nationales, Cote 20144707/528: inventario delle collezioni del Musée du Jeu de Paume.

424 Tra coloro rappresentati nelle collezioni del Jeu de Paume si possono citare Jan Sluyers, Mariette Lydis, George Darel. Archives Nationales, Cote 20144707/528: inventario delle collezioni del Musée du Jeu de Paume.

425 A questo proposito si può ricordare la sala dedicata all'École de Paris in occasione della riapertura del Musée du Jeu de Paume nel dicembre 1932. Cfr Paragrafo 2.8. J. Warnod, *L'École de Paris: dans l'intimité de Chagall, Foujita, Pascin, Cendrars, Carco, Mac Orlan, à Montmartre et à Montparnasse*, Paris, Arcadia - Musée de Montparnasse, 2004.

esponenti dell'École de Paris. L'artista ucraino Alexis Gritchenko era prossimo all'ambiente cubista ed in particolare a Fernand Léger, a Parigi ottenne il sostegno di grandi mercanti d'arte come Paul Guillaume riscuotendo successo anche fuori dall'Europa⁴²⁶. Il Jeu de Paume acquisì una seconda tela di Gritchenko nel 1933. Foujita, giunto a Parigi nel 1913, aveva sviluppato la capacità di coniugare le tecniche giapponesi con le rivoluzioni stilistiche delle avanguardie, aderendo all'École de Paris⁴²⁷. Chagall, trasferitosi a Parigi nel 1923, era in stretto contatto con le avanguardie pur mantenendosi sempre in posizione indipendente e Klee al tempo lavorava per il Bauhaus, sperimentando l'arte astratta e lo studio del colore.

Come già evidenziato nel paragrafo 2.8, le acquisizioni si fecero più intense a partire dal 1931-1932, in vista della riapertura del museo, mantenendosi attorno alle 40 -50 opere all'anno, fino a subire una battuta d'arresto tra 1938 e 1939 quando era prossima la chiusura del museo a causa dell'imminente conflitto (Tabella 9).

Il 1932 fu un anno di grandi cambiamenti e innovazioni tra cui è d'obbligo citare l'esposizione dedicata all'École de Paris, allestita in occasione della riapertura completa del Museo. Nel rapporto relativo alle attività del 1932 Dezarrois riporta infatti:

*On a réservé une salle importante aux chefs de file dans le mouvement de la peinture internationale depuis la fin de la guerre, et principalement à ces artistes étrangers [...] de l'École de Paris. Certains de ces artistes se sont faits naturaliser pour démontrer l'influence exercée sur eux par l'École française contemporaine, comme l'apport qu'à leur tour ils ont pu fournir à celle-ci*⁴²⁸.

In linea con questo orientamento, nel 1932, entrarono nelle collezioni del Museo *La femme au chapeau* di Amedeo Modigliani⁴²⁹, tra i capofila dell'École de Paris, e la celeberrima *Jeune fille en vert* di Tamara De Lempicka, figura a sé stante sulla scena parigina, assidua frequentatrice dei *Salon* indipendenti⁴³⁰.

Al fine di effettuare un'analisi più specifica dell'inventario, ho preso come campione le acquisizioni del 1934, il primo anno di piena funzione del museo dopo il periodo di assestamento a seguito della riapertura. La tabella riporta i profili degli artisti di cui furono esposte le opere in

426 P. Fierens, R. Jean, *Gritchenko Alexis: sa vie, son œuvre*, Paris, Editions Quatre Vents, 1964.

427 Nel 1937 fu acquistata *Portrait au chat*, un'altra opera di Foujita. Archives Nationales, Cote 20144707/528: inventario delle collezioni del Musée du Jeu de Paume.

428 Archives Nationales, Cote 20144795/44, Rapporto relativo alle attività del Musée du Jeu de Paume nel 1932

429 G.H. Hamilton, *Painting and sculpture in Europe 1880-1940*, New Haven London, Yale University Press, 1993, pp. 286-288.

430 La prima opera di Tamara de Lempicka a entrare nelle collezioni dei musei francesi fu *Kizette en rose* acquistata nel 1928 dal Musée des Beaux-Arts de Nantes. *La Jeune fille en vert* risulta dunque la seconda opera dell'artista a figurare tra le collezioni nazionali. < <http://www.delempicka.org>>, visitato in data 20/12/2016.

occasione dell'esposizione dedicata alle acquisizioni del 1934 (Figura 34), tenutasi tra il 23 gennaio e 15 febbraio 1935.

Artista	Inquadramento dell'artista	Opera	Provenienza
Marc Chagall	Capofila dell'École de Paris	L'acrobate	Acquisto
Kronberg	Artista minore americano	Preparatifs avant la danse	Acquisto
Kathleen Temple Bird	Artista minore inglese.	2 portraits de Gandhi (disegni)	Acquisto
George Grosz	Artista tedesco, esponente della Nuova Oggettività	L'etalage de boucherie	Dono
Joseph Mompou	Artista catalano prossimo ai fauve, a Parigi per breve tempo ma sostenuto da grandi critici tra cui Waldemar George. Nel 1934 era già tornato in Catalogna.	Coin de cuisine à Majorque	Acquisto
Carl Von Hanno	Artista norvegese influenzato dal cubismo.	Paysage nordique	Acquisto
Vera Rockline	Artista aderente all'avanguardia russa e membro dell'École de Paris.	Nu dormant; Victuails	Acquisto
Maria Blanchard	Artista spagnola, trascorse buona parte della sua vita a Parigi, sviluppò una personale forma di cubismo.	Le repas	Acquisto
Cuno Amiet	Espressionista svizzero.	La boisson jaune	Acquisto
Maurice Barraud	Espressionista svizzero influenzato dal modello dei Fauves.	Le colisée; Nu dans le jardin	Acquisto
Wilhelm Gimmi	Artista svizzero influenzato dall'espressionismo francese e cofondatore del Moderne Bund.	Arlequins	Acquisto
Max Hunziker	Artista svizzero poliedrico formatosi in parte in Italia e in Francia.	Femme à la glace	Acquisto
Martin Lauterburg	Artista svizzero tra i membri della secessione di Monaco.	Interieur d'atelier	Acquisto
Constantin Terechkovitch	Artista russo membro dell'École de Paris.	Portrait	Acquisto
Nicolas Gloutchenko	Artista ucraino membro dell'École de Paris.	Après-midi d'été	Acquisto
Fortuny de Mandrazo	Artista poliedrico di origini catalane dedicatosi soprattutto alle arti decorative e ai tessuti in particolare.	Les fenêtres	Acquisto
Sarkis Katchadourian	Artista armeno, rielaborava gli affreschi orientali. Nel 1934 aveva esposto alla Galerie George Petit a Parigi.	Jeunes amoureux	Dono
Béla Czobel	Artista ungherese prima prossimo ai Fauves, poi fondatore del "gruppo degli Otto" ed infine prossimo all'espressionismo tedesco.	La fille à la serre	Acquisto
Osiek Westendorf	Artista olandese.	Le port	Acquisto
Lilly Steiner	Artista austriaca particolarmente apprezzata in Francia.	Le cactus et Saint-Sulpice	Acquisto

Mariano Andreu	Artista spagnolo attivo a Parigi e legato soprattutto alla produzione di scenografie	Le cirque	Acquisto
Olga Spekely	Artista ungherese.	L'enfant au chat	Acquisto
Hadji	Artista persiano.	Sortie de l'office	Acquisto
Marko Čelebonović	Artista jugoslavo.	Interieur	Acquisto
Motika	Artista minore jugoslavo.	Sur la nappe (gouache)	Acquisto
Zlako Choulentinch	Artista minore jugoslavo.	Paysage	Acquisto
Ivan Tabakovic	Artista serbo formatosi a Zagabria e Belgrado, negli anni Trenta si dedica a temi politico-sociali.	Candide (gouache)	Acquisto

Inoltre, l'inventario riporta l'acquisizione di opere di: Jean Bauch, Vincent Bènes, Joseph Capek, Emile Filla, Ludo Fulla, Charles Holan, Antoine Hudecek, Juliette Mezerova, Willy Nowak, Antoine Prochazka, Venceslao Rabas, Vlastimil Rada, Jean Slavicek, Venceslas Spala, Votek Sedlcek, Haoyi Minuche. A questi artisti, rappresentanti minori della produzione artistica contemporanea, non fu però dato spazio in occasione dell'esposizione citata.

La tabella evidenzia la prevalenza della produzione svizzera e di quella jugoslava sulle altre scuole nazionali. L'acquisizione delle opere di cinque artisti svizzeri si lega all'esposizione *Art suisse contemporain*, tenutasi al Jeu de Paume proprio nel 1934. Lauterburg, Hunziker, Gimmi, Barraud e Amiet erano fautori di un'arte innovativa, fortemente influenzata dall'espressionismo francese. Per l'arte jugoslava invece si può ipotizzare un interesse rafforzato a seguito del successo riscontrato dall'esposizione Ivan Mestrovic nel 1933.

L'acquisizione di due tele della russa Vera Rockline, prima non rappresentata in collezione, è giustificabile dalla morte dell'artista pochi mesi prima e può dunque essere letta come un tributo. Sono numerosi gli artisti di origine russa di cui furono acquisite le opere ma questo dato non può essere considerato rilevante specificamente del 1934 in quanto, tra anni Venti e Trenta, molti artisti russi furono costretti ad allontanarsi dalla madre patria poiché fautori di un'arte sovversiva riversandosi in buona parte a Parigi dove iniziarono a gravitare attorno all'École de Paris⁴³¹.

Tra una pluralità di artisti minori variamente legati all'École de Paris e alle avanguardie si possono individuare alcuni grandi maestri quali Marc Chagall⁴³², George Grosz e Marie Blanchard. Lo squilibrio numerico tra opere di grandi artisti e artisti minori si può spiegare da un

431 R. Nacenta, *École de Paris: son histoire, son époque*, Neuchatel, Ides et calendes, 1970.

432 Chagall è un artista su cui Dezarrois investì a più riprese, già nel 1926 era entrata in collezione la *Maternité* e, in sede di inaugurazione nel 1932, viene citata *La vache e son veau*. Agli Archivi ho reperito una proposta del 1933 relativa all'acquisto di *Le bouquet* di Chagall che però sembra non essere andata a buon fine perché non riportata nell'inventario. Nel 1934, come indicato in tabella, fu acquisito *L'acrobate*. Infine, come forma di tributo all'artista, nel 1937 fu acquisito un ritratto di Chagall realizzato da Lady Clerk. Archives Nationales, Cote 20144707/528: inventario delle collezioni del Musée du Jeu de Paume.

lato adducendo ragioni economiche e, dall'altro, considerando che il Jeu de Paume faceva parte della cerchia dei Musei Nazionali e che per questo doveva adeguarsi alle tendenze accademiche manifestate da una parte dei conservatori.

È inoltre interessante rilevare il rapporto tra le opere donate al museo e quelle acquistate dallo Stato di cui *Art italien des XIX et XX siècles* costituisce un caso esemplare. A seguito di questa mostra infatti, il canale di acquisizione fu triplice: il Comitato Italia-Francia donò un'opera al museo, il Senatore Borletti finalizzò il suo lascito ed il Jeu de Paume investì nell'acquisto di alcune opere⁴³³. In particolare furono acquistate una *Natura morta* di Arturo Tosi e *La mère et la fille* di Gino Severini, molto coinvolto nella vita artistica parigina, di cui già era presente una *Natura morta* appartenente al lascito Frua de Angeli. Per quanto concerne le sculture, entrarono in collezione il *San Giorgio* di Maraini, *La Chinoise* di Dario Viterbo e *Tête féminine* di Pericle Fazzini.

Procedendo invece a un'analisi più generale dell'inventario si nota come questo rifletta l'interesse di Dezarrois per l'École de Paris di cui, nel corso degli anni Trenta, fu assemblato un nucleo di opere particolarmente emblematiche. Pascin vi è rappresentato con *Les deux dormeuses* (acquisito nel 1933), *Mireille*, *La belle anglaise* e il *Portrait d'Hermin David* (acquisiti nel 1936) e *Portrait de M. Fleichstein* (acquisito nel 1937); Picasso con *Le portrait de Gustave Coquiot*; Eugene Zak con *La lanterne magique*. Oltre a essere rappresentati i capofila del gruppo vi figurano anche diversi esponenti minori ed artisti che ne furono parzialmente influenzati.

Nonostante queste acquisizioni, un rapporto sulle collezioni inviato a Huisman nel 1935 evidenzia una certa insoddisfazione da parte di Dezarrois che sottolinea diverse mancanze e carenze. Egli critica innanzitutto il trasferimento al Luxembourg delle tele di Kisling e Van Dongen proponendo che siano ritrasferite al Jeu de Paume dove possono essere esposte al fianco delle tele di Picasso, Gris, Zak e Pascin costituendo una sala appositamente dedicata all'École de Paris. Tra gli artisti di cui vorrebbe acquisire opere cita Zadkine, escluso dal Jeu de Paume perché naturalizzato francese ma non per questo esposto al Luxembourg, Chana Orloff, di cui propone di acquisire un bronzo, Picabia, il «curieux sculpteur» Brancusi e Gargallo, di cui propone due acquisizioni che saranno effettivamente portate a termine. Dezarrois continua rimarcando che «nos hôtes et visiteurs s'étonnent de ne pas voir exposées dans notre galerie un

433 Coniugando considerazioni diplomatiche ed economiche Herni Verne si riservò di accettare la proposta di Dezarrois di acquistare il *San Giorgio* realizzato da Antonio Maraini solo dopo aver verificato l'impatto dell'esposizione di arte italiana sulle finanze del museo. Archives Nationales, Cote 20144795/45, 24 agosto 1935: Henri Verne scrive ad André Dezarrois.

grand et beau Modigliani, un ou deux tableaux de Picasso de l'époque cubiste»⁴³⁴.

In effetti, sebbene un tratto ricorrente nell'orientamento degli artisti in collezione fosse la tendenza a rielaborare il modello cubista⁴³⁵, i veri e propri capofila del cubismo erano inadeguatamente rappresentati. Come già sottolineato, di Picasso figura una sola opera risalente al periodo pre-cubista e sulle opere di Lèger e Braque non furono fatti investimenti in quanto artisti francesi e non stranieri. Solo nel 1935, a seguito dell'esposizione *Art espagnol contemporain*, entrò nelle collezioni il *Pierrot* di Juan Gris, e nel 1937 un'opera di Louis Marcoussis, esponente della *Section d'or*⁴³⁶.

La rassegna del panorama contemporaneo non si limitò a questi ambiti, Dezarrois si mostrò particolarmente sensibile alle novità portate da surrealismo, dadaismo ed astrattismo. La produzione astratta aveva iniziato a emergere sulla scena internazionale negli anni Dieci, coinvolgendo artisti di diversi paesi, ciascuno fautore di una personale indagine del non figurativo⁴³⁷. L'astrattismo era quanto di più lontano potesse esserci dalla tradizione pittorica e per questo suo carattere unico suscitò una generale reazione di sospetto da parte delle istituzioni. Oltre alla già citata gouache di Paul Klee, negli anni Trenta furono acquistate anche due opere di Bauer, *La boutique à Biskra* nel 1933 e *Jeune fille au panier de piments* nel 1936. Rudolf Bauer era membro del *Der Sturm* e in stretti rapporti con Kandinsky, Klee, Marc e Chagall, fu inoltre amante della collezionista americana Hilla Rebay che ne sostenne la produzione e lo introdusse a Solomon Guggenheim lanciandolo a livello internazionale⁴³⁸.

Nel 1936 fu acquisita l'opera di Kupka *Plans verticaux* ampliando così il nucleo di opere astratte presenti in collezione⁴³⁹. L'anno più significativo per l'attenzione rivolta all'arte astratta fu il 1937 che si aprì con l'acquisizione di *La ligne blanche* di Kandinsky, espressione della fase parigina della produzione dell'artista⁴⁴⁰. Dezarrois fece riferimento alla possibilità di acquisire l'opera in una lettera indirizzata a Huisman nel febbraio 1937: «J'ai eu l'honneur de vous signaler déjà les

434 In realtà nel 1932 il Jeu de Paume aveva acquisito la già citata *Femme au chapeau* di Modigliani. Picasso invece era rappresentato solo da *Le portrait de Gustave Coquiot*, risalente al periodo pre-cubista. Archives Nationales, Cote F214473, 6 aprile 1936: rapporto sulle collezioni del Musée du Jeu de Paume indirizzato da Dezarrois a Huisman.

435 È necessario tenere sempre presente che per quanto guardati con sospetto dai Musei Nazionali questi artisti erano già da tempo promossi dalle gallerie e sostenuti da grandi critici e collezionisti. G. Bernier, *L'art et l'argent: le marché de l'art au XXe siècle*, Paris, Laffont, 1977.

436 R.S. Johnson, *Cubism & la section d'or: reflections on the development of the Cubist epoch: 1907-1922*, Chicago, Klees-Gustorf, 1990.

437 A. Moszynska, *Abstract art*, London - New York, Thames and Hudson, 1990.

438 S. Lowy, R. Rosenblum, *Rudolf Bauer*; catalogo della mostra (San Francisco, Weinstein Gallery, marzo – aprile 2007), San Francisco, Weinstein Gallery, 2007; J. Birnie Danzker, K. Vail, *Art of Tomorrow: Hilla Rebay and Solomon R. Guggenheim* (exhibition catalogue), New York, Guggenheim Museum, 2005.

439 In quell'anno si era tenuta l'esposizione Kahn, Poulain, *F. Kupka e A. Mucha*, cit. Cfr. Tabella 7.

440 <<https://www.centrepompidou.fr>> consultato in data 5/12/2017.

œuvres que le peintre cubiste américain Kandinsky a exposées à la Galerie Bucher à la fin de l'année. Il s'agit ici de recherches extrêmement curieuses d'un homme dont les Musées américains ont payé et paient encore les toiles très chères»⁴⁴¹. La frase di Dezarrois, se da un lato evidenzia la spinta verso la novità, dall'altro svela la conoscenza superficiale che il conservatore aveva della produzione di Kandinsky e più in generale della sua figura di artista. Egli sbaglia innanzitutto nel definirlo cubista e, in secondo luogo, confonde la sua nazionalità russa con quella americana. Il riferimento agli americani si lega probabilmente all'esposizione *Cubism and Abstract Art* allestita al MoMA nel 1936 che esercitò un forte influsso sulla politica di acquisizioni di Dezarrois⁴⁴². Inoltre si nota una certa approssimazione nel riferirsi all'opera di Kandinsky come a «une jolie harmonie»⁴⁴³. L'ingenuità nel guardare alla produzione astratta colpisce soprattutto se si considera che qualche mese più tardi fu allestita al Jeu de Paume *Origines et développement de l'art international indépendant*, esposizione che fece dell'arte non figurativa uno dei suoi punti di forza⁴⁴⁴. All'opera di Kandinsky si aggiunse qualche mese dopo una composizione astratta di Bauer e nel 1939 fu finalizzato l'acquisto di un'altra *Composizione* di Kandinsky⁴⁴⁵.

Anche il surrealismo, per quanto fortemente legato alla scena francese, costituiva una novità per le istituzioni museali. Il manifesto fondatore del surrealismo era stato redatto e firmato da Breton nel 1924, a questo erano seguite diverse manifestazioni atte a diffonderne i principi. Nel 1933 il Jeu de Paume investì su *La sfinge* di Picabia, opera sconvolgente per la portata surreale e onirica⁴⁴⁶. L'organizzazione nel 1938 dell'Esposizione internazionale surrealista a Parigi suscitò un certo clamore dando visibilità al movimento e spingendo le istituzioni a prestarvi attenzione⁴⁴⁷. Nel 1938 infatti il Jeu de Paume acquisì *Evocation de Lénine* di Salvador Dalí, figura controversa e tra i massimi esponenti del surrealismo che aveva già fatto la sua apparizione nelle sale del Jeu de Paume in occasione dell'esposizione spagnola. L'acquisizione

441 Archives Nationales, Cote F14473, 24 febbraio 1937: Dezarrois scrive a Huisman per aggiornarlo sulle acquisizioni.

442 Il Paragrafo 4.4 presenta un'analisi più approfondita dei rapporti tra *Cubism and abstract art* e *Origines et développement de l'art international indépendant*.

443 Archives Nationales, Cote F14473, 24 febbraio 1937: Dezarrois scrive a Huisman per aggiornarlo sulle acquisizioni. Alla richiesta avanzata da Dezarrois, Huisman rispose semplicemente: «vous y croyez?» come a lasciare al conservatore del Jeu de Paume libertà di azione nel campo delle acquisizioni.

444 Cfr. Paragrafo 4.2.

445 Archives Nationales, Cote 20144707/528: inventario delle collezioni del Musée du Jeu de Paume.

446 Picabia fu un artista poliedrico la cui produzione toccò punte surrealiste, dada e cubiste. M.L. Borrás, *Picabia*, Paris, A. Michel, 1985.

447 A. Görgen, *Exposition internationale du Surréalisme, Paris 1938*, Munich, Schreiber, 2008. Non mancarono le critiche e lo scetticismo nei confronti del movimento emerse a più riprese come riporta A. M. Petitjean, *À propos de l'exposition surréaliste*, «La nouvelle revue française», 1938, pp. 515-516.

forse più sorprendente concerne un autoritratto di Frida Kahlo, entrato in collezione nel 1939⁴⁴⁸. L'artista messicana aveva visitato Parigi proprio quell'anno su invito di André Breton, affascinato dai richiami surrealisti della sua produzione⁴⁴⁹. Tale acquisizione, oltre ad essere assolutamente all'avanguardia per i gusti del tempo, presentava anche un'implicazione politica essendo Frida Kahlo nettamente schierata a sinistra.

Dezarrois si interessò anche a personaggi più isolati della scena artistica contemporanea dimostrando acume e curiosità nei confronti delle novità; il Jeu de Paume investì così su Augusto Giacometti, sperimentatore prossimo al Dadaismo, in stretti rapporti con Chagall e influenzato da una molteplicità di tendenze.

Un altro artista che compare nell'inventario è Osvaldo Licini, pittore italiano con tendenze astrattiste e surrealiste per quanto il *Paesaggio* acquisito nel 1933 dal Jeu de Paume, presenti caratteri ancora prettamente figurativi. Licini frequentò Parigi a più riprese tra anni Venti e Trenta e per la sua stravaganza e le posizioni politiche fu per anni considerato un personaggio pericoloso e sovversivo dal Regime fascista. L'attenzione di Dezarrois si diresse anche verso Felice Casorati di cui furono acquisite *Venus blonde* e *Portrait de jeune femme* nel 1937⁴⁵⁰. Casorati era un artista indipendente, ai margini del movimento del Novecento e nella sua galleria di Torino, aveva iniziato ad esporre alcuni rappresentanti dell'astrattismo italiano come Osvaldo Licini e Lucio Fontana.

Inoltre, nel 1937, al termine dell'Esposizione Universale, Dezarrois fu invitato da Huisman a selezionare alcune opere su cui investire. Le opere acquisite in realtà non furono molte poiché, riporta un documento reperito agli Archivi, i prezzi erano lievitati e non era più stato possibile finalizzare gli investimenti prestabiliti. Dezarrois riuscì comunque a sfruttare l'occasione acquisendo le opere di cinque artisti italiani: Felice Casorati, Felice Carena, Filippo Usellini, Orazio Amato e Marino Marini⁴⁵¹. Al di là del caso dell'Esposizione Universale, Huisman ebbe un ruolo importante nell'orientare la politica di acquisizioni di Dezarrois suggerendo al conservatore di investire su determinate opere. Pur trattandosi in alcuni casi di acquisizioni legate a questioni diplomatiche, i gusti di Huisman sembrano spesso coincidere con quelli di Dezarrois ⁴⁵². È il caso di *Le portrait de l'artiste* di De Chirico, in vendita presso la Galerie Le

448 Nell'inventario l'artista è indicata come Frida Rivera. Archives Nationales, Cote 20144707/528: inventario delle collezioni del Musée du Jeu de Paume.

449 Inoltre Diego Rivera aveva soggiornato più volte a Parigi, stringendo importanti relazioni e amicizie e contribuendo in parte alla diffusione della produzione di sua moglie Frida Kahlo.

450 Nel 1933 Casorati aveva donato una sua opera al Jeu de Paume. Archives Nationales, Cote 20144705/45.

451 Archives Nationales, Cote F214473, 20 dicembre 1937: Dezarrois scrive a Huisman a proposito delle opere acquisite al termine dell'Exposition Universelle.

452 Peyrouzere sottolinea come Huisman abbia condotto una politica di acquisizioni basandosi sull'artista più che

Niveau, l'opera non è registrata a catalogo ma dagli scambi epistolari presenti agli Archivi sembra entrata a tutti gli effetti a far parte delle collezioni del museo nell'aprile 1937⁴⁵³.

La comunione di intenti che unì l'operato di Huisman e Dezarrois è ribadita nel già citato rapporto del 1935 in cui il conservatore afferma: «Je n'oublie pas que je dois à votre arrivée à la Direction Générale des Beaux-Arts l'acquisition d'œuvres qui sans vous seraient pas encore entrées dans nos collections»⁴⁵⁴.

Dalla Tabella 9 emerge una disparità tra l'entità della collezione pittorica e quella della collezione di scultura. Questo dato sorprende poiché Dezarrois era aggiornato anche sulle novità in ambito scultoreo. Vi erano infatti molti esponenti dell'École de Paris che avevano fatto della produzione scultorea il perno dei propri sforzi creativi, inoltre vi erano artisti poliedrici come Picasso e Matisse che avevano sviluppato diversi tipi di produzione parallelamente⁴⁵⁵. Oltre alle due personali dedicate agli scultori Mestrovic (Figura 35 e Figura 36) e Fioravanti (Figura 37 e Figura 38), l'esposizione italiana e quella spagnola si rivelarono buone occasioni per mostrare al pubblico la produzione scultorea contemporanea. Per quanto concerne l'arte italiana sono già stati citati Marino Marini, Arturo Martini, Adolfo Wildt e va sottolineata la presenza di *Forme uniche nella continuità dello spazio* di Boccioni⁴⁵⁶. In occasione dell'esposizione spagnola furono esposte opere di Hernandez, Gargallo, Gonzalez e Manolo.

A livello delle collezioni, l'inventario riporta la presenza di opere di Mateo Hernandez⁴⁵⁷, Chana Orloff e José Fioravanti dalla metà degli anni Venti. Su Mestrovic furono fatti diversi investimenti nel 1932 acquistando la *Femme à l'harpe*, il *Portrait de la mère de l'artiste* e *l'élan de la France*.

La collezione di scultura presenta grandi lacune escludendo le opere di alcuni artisti che hanno fornito un apporto fondamentale all'evoluzione della scultura a livello di forma, dimensioni e materiali⁴⁵⁸. Sono infatti assenti opere di Lipchitz, Archipenko, Duchamp-Villon, Brancusi e Picasso. Fanno eccezione Gargallo, di cui furono acquistati *Prophète* e *Arlequin* a seguito

sulle singole opere. Egli compilava infatti lunghe liste di artisti conosciuti presso gallerie, atelier ed esposizioni di cui avrebbe voluto acquisire le opere. Peyrouzere, *Le musée en partage, état et musée sous le ministère Jean Zay*, cit., pp. 350-356.

453 Archives Nationales, Cote F214473, 24 febbraio 1937: Dezarrois scrive a Huisman per aggiornarlo sulle acquisizioni.

454 Archives Nationales, Cote F214473, 6 aprile 1936: rapporto sulle collezioni del Musée du Jeu de Paume indirizzato da Dezarrois a Huisman.

455 N. Serota, R. Kirby, *In tandem the painter-sculptor in the twentieth century*, London, Trustees of the White Chapel Art Gallery, 1986

456 Vedi Figura 39, Figura 40, Figura 41.

457 Di Mateo Hernandez fu inoltre acquisito l'*Hippopotame* nel 1936.

458 C. Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture. An evolution in Volume and Space*, New York, Rev. And enl. ed., 1961; G. Marchiori, *Sculpture moderne en France*, Paris, Bibliotheque des arts, 1963.

dell'esposizione di arte spagnola nel 1936⁴⁵⁹ e Ossip Zadkine che sembra essere l'unico scultore dell'École de Paris degnamente rappresentato al Jeu de Paume; nel 1926 ne fu infatti acquisita una *Tête d'homme* e nel 1937 una *Tête de femme* e *Les Ménades*⁴⁶⁰.

In base a quanto riportato dall'inventario, le ultime acquisizioni risalgono al marzo del 1940 quando l'attività espositiva del museo era già stata sospesa.

Diversi documenti consultati agli Archivi riportano che, non solo prima di approvare acquisizioni ma anche prima di deliberare sui lasciti, le opere venivano valutate di persona da Dezarrois o altri esperti in modo da verificarne la qualità⁴⁶¹. In alcuni casi Dezarrois si fece presentare diverse opere in modo da valutarle adeguatamente e selezionare solo quelle di maggiore interesse.

L'arrivo di opere dall'estero come lasciti o acquisizioni permanenti implicava l'avvio di procedimenti anche dal punto di vista dei permessi doganali, generalmente infatti le opere venivano ammesse in Francia con una *franchise temporaire* ma nel momento in cui l'opera veniva accettata tramite decreto era necessario richiederne l'*admission en franchise definitive*. L'indagine condotta agli Archivi Nazionali è stata fondamentale per una ricostruzione appropriata dello sviluppo delle collezioni del Jeu de Paume e ha permesso di mettere in evidenza dinamiche e tendenze mai analizzate prima. Infatti, solo avendo una conoscenza approfondita delle collezioni del museo e della politica di acquisizioni di Dezarrois è possibile procedere a un'analisi completa e consapevole delle esposizioni temporanee che tanto hanno caratterizzato il programma espositivo del Musée du Jeu de Paume negli anni Trenta.

3.4. L'organizzazione delle esposizioni temporanee

L'affluenza

Le esposizioni temporanee al Jeu de Paume esercitavano un forte richiamo sia sui parigini che sui visitatori di passaggio in città. Queste erano generalmente allestite nelle sei sale site al primo piano mentre al piano terra rimaneva visitabile una selezione di opere della collezione permanente⁴⁶². Le ricerche condotte agli Archivi Nazionali hanno fatto emergere alcuni aspetti nevralgici nell'organizzazione delle diverse esposizioni di cui è importante tenere conto per avere

459 Archives Nationales, Cote 20144795/45, 18 giugno 1936: Il Ministro dell'Istruzione scrive ad Henri Verne per fissare un incontro al fine di parlare della possibilità di acquisire una versione in bronzo del *Profeta* di Gargallo per 16.000 franchi.

460 Inoltre di Zadkine fu acquisita nel 1936 la gouache *La guitariste*. S. Lecombe, H. Staub, *Ossip Zadkine: l'œuvre sculpté*, Parigi, Paris-musées, 1994.

461 Nel dicembre 1931 M. Cartier avanzò al Jeu de Paume la proposta di acquisire un quadro dell'artista svedese Zorn, Dezarrois lo esaminò di persona e, giudicandolo di bassa qualità, rifiutò l'offerta. Archives Nationales, Cote 20144795/45, dicembre 1931.

462 Cfr. Paragrafo 2.8.

un'idea più completa dell'attività del Jeu de Paume e per poter istituire paragoni appropriati.

Al Jeu de Paume erano previste una tariffa intera ed una ridotta ma l'entità della tariffa intera variava di esposizione in esposizione⁴⁶³. Agli Archivi sono registrati molti casi in cui furono concessi ingressi ridotti riservati a visite guidate organizzate da diverse associazioni, agli allievi di alcune scuole tra cui spicca l'École du Louvre e agli abbonati a riviste di settore. Le associazioni interessate corrispondevano per lo più a enti dedicati alla tutela di disoccupati e operai e ad istituzioni implicate nella diffusione di iniziative culturali o nella tutela degli artisti francesi. I documenti riportano che il più delle volte la tariffa ridotta concessa per le visite di gruppo era pari a un quarto della tariffa base⁴⁶⁴.

Alcune delle visite organizzate coinvolgevano numerosi visitatori, ne è un esempio la visita tenutasi in occasione di *Art catalan primitif* con gli allievi dell'École du Louvre per cui erano previste tra le 100 e le 200 persone cui fu concesso l'ingresso gratuito. Le visite guidate venivano fissate con anticipo precisando data, ora e composizione del gruppo in modo da avvertire i guardiani del museo garantendo al contempo il comfort dei visitatori e la sicurezza degli spazi espositivi; le richieste relative a visite di gruppo e a tariffe ridotte erano di pertinenza di Henri Verne cui spettava il compito di accettare o rifiutare le richieste e di tenere aggiornato Dezarrois. Era inoltre previsto un certo numero di accrediti gratuiti per la stampa. Secondo i dati disponibili, gli ingressi gratuiti o ridotti era numericamente rilevanti rispetto a quelli a pagamento. Ad esempio, l'esposizione lettone del 1939 registrò 2.046 visitatori paganti e più di 3.000 con biglietto di ingresso gratuito⁴⁶⁵. Nel caso di *Trois siècles d'art aux Etats-Unis* la concessione di ingressi omaggio si affermò come prassi «suivant la tradition des musées nationaux et la volonté des dirigeants américains»⁴⁶⁶.

Le informazioni di cui disponiamo relativamente agli ingressi e al costo dei biglietti presentano diverse lacune, la tabella di seguito riporta i dati reperiti durante le ricerche agli Archivi:

Esposizione	Ingressi a pagamento
Ivan Mestrovic - 1933	7.934 a 3 franchi
Art chinois contemporain - 1933	10.000 a 5 franchi + 600 a 2 franchi
Art catalan primitif - 1937	7.736 a 10 franchi + 1.439 a 5 franchi

463 In base ai dati reperiti, la tariffa base negli anni Trenta andò dai 3 franchi per l'esposizione *Ivan Mestrovic* ai 10 franchi per l'*Art autrichien ancien et moderne*.

464 Archives Nationales, Cote 20150042/36.

465 Archives Nationales, Cote 20144705/44, Rapporto sull'attività del Musée du Jeu de Paume tra ottobre 1938 e ottobre 1939.

466 Archives Nationales, Cote 20144705/44, Rapporto sull'attività del Musée du Jeu de Paume tra ottobre 1937 e ottobre 1938.

Trois siècles d'art aux Etats-Unis - 1938	10.000 a 10 franchi
Arte Lettone - 1939	2.046 a un prezzo non specificato

Il numero di visitatori dell'esposizione americana non fu soddisfacente nonostante le alte aspettative e gli ingenti investimenti fatti. La scarsa affluenza, registrata soprattutto nel primo mese di apertura della mostra, fu attribuita dai conservatori americani all'inefficacia dell'apparato pubblicitario, analizzato in maniera più estesa nelle pagine seguenti. Eclatante fu invece la partecipazione, non riportata in tabella, a *Art italien des XIX et XX siècles*, che contò 118.000 visitatori, cifra mai raggiunta prima per un'esposizione di arte moderna⁴⁶⁷. Rispetto al dato reperito non è però possibile sapere quanti visitatori entrarono gratuitamente e quanti pagarono invece l'ingresso.

Per quanto concerne l'affluenza nei periodi di apertura regolare del museo è disponibile un unico dato relativo al periodo tra settembre 1938 e settembre 1939 in cui, oltre agli ingressi registrati per la mostra lettone e per la mostra cinese, furono acquistati 4750 biglietti a tariffa piena, 2451 a metà prezzo e 192 a tariffa a un quarto per visitare l'esposizione della collezione permanente⁴⁶⁸. A questi si aggiunsero 6256 ingressi gratuiti.

In alcuni casi il piano tariffario fu accordato al più ampio sistema dei Musées Nationaux e dei Musées de la Ville de Paris. Ad esempio, nel 1935, per la doppia esposizione di arte italiana al Jeu de Paume e al Petit Palais fu ideato un biglietto cumulativo da 12 franchi. È inoltre riportata la possibilità di fare un abbonamento da 10 ingressi al Petit Palais e 10 al Jeu de Paume pagando 100 franchi. Nel caso di ingressi singoli, al Petit Palais bisognava pagare 10 franchi, al Jeu de Paume 5⁴⁶⁹. Lo stesso tipo di richiesta fu rivolto al Jeu de Paume relativamente a *Art autrichien ancien et moderne* per ottenere un doppio ingresso valido per il Jeu de Paume e per l'esposizione di arte cinese all'Orangerie ma, a parte i casi degli ingressi omaggio, questa richiesta non sfociò in uno specifico quadro tariffario e venne mantenuto il singolo biglietto di ingresso a 10 franchi.

Il coinvolgimento del Jeu de Paume e la rete dei prestiti

Le delicate relazioni che permisero di organizzare le esposizioni si tararono di volta in volta su un ruolo diverso assunto dal Musée du Jeu de Paume nell'organizzazione e nelle scelte curatoriali.

In alcuni casi infatti Dezarrois ebbe un mero ruolo di coordinatore a livello organizzativo risultando invece marginale dal punto di vista curatoriale. In questo senso il caso più eclatante fu

467 *Au Musée du Jeu de Paume*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 39, agosto 1935, p 344.

468 Archives Nationales, Cote 20144795/44: rapporto sulle attività del Musée du Jeu de Paume tra il settembre 1938 e il settembre 1939.

469 Archives Nationales, Cote 20150042/7.

quello di *Trois siècles d'art aux États-Unis* nel 1938. Nel fare riferimento alla suddivisione delle competenze, il Presidente del MoMA, Mr Goodyear, precisò: «Comme notre musée ne prend part à des expositions qu'autant que lui a été réservé le choix des tableaux et des sculptures, il ne nous serait pas possible de collaborer avec une personne n'ayant pas d'attache officielle avec notre Musée»⁴⁷⁰. La richiesta avanzata dal MoMA era di godere di totale libertà nella selezione delle opere e nella progettazione dell'allestimento escludendo quindi Dezarrois da qualsiasi iniziativa curatoriale. Il grande merito di Dezarrois stette piuttosto nel mantenere per anni i rapporti con il MoMA e nel manifestare per primo la volontà di avviare un progetto di collaborazione proprio con quell'istituzione al fine di portare novità e stimoli al Jeu de Paume⁴⁷¹.

Dezarrois si pose come punto di riferimento organizzativo per le pratiche da avviare a Parigi; ad esempio, su indicazione di Barr, radunò cinque opere site in città. Di queste, due facevano parte delle collezioni del Jeu de Paume (*Summer night* di Homer e *Cassed Horses* di Haseltine), una era conservata al Louvre (*Portrait of the artist's mother* di Whistler) e le altre due erano parte di collezioni private⁴⁷².

Non è però possibile generalizzare sul ruolo di Dezarrois poiché il suo coinvolgimento cambiò molto di esposizione in esposizione e, a prescindere dal singolo caso, rimasero fondamentali l'apporto nella gestione del calendario espositivo del museo e la capacità di interfacciarsi con i vertici dei Musei Nazionali e con i comitati stranieri.

Allo stesso modo variò la sua partecipazione al sistema di prestiti delle opere. Nei casi in cui il Jeu de Paume si pose come mero spazio espositivo furono i comitati stranieri a farsi carico della selezione delle opere e a orientare il taglio dell'esposizione. Quando invece la collaborazione fu bilaterale, Dezarrois si impegnò in prima persona a individuare e richiedere su territorio francese le opere da esporre. Per l'esposizione cinese del 1933 il catalogo riporta infatti: «André Dezarrois a réussi à presenter le bilan de notre école contemporaine avec une importante rétrospective et l'exposition qu'il a organisée avec beaucoup de peine, avec tous ses soins et tout son cœur, doit nous faire le plus grand bien»⁴⁷³.

470 Archives Nationales, Cote 20150042/56, 27 febbraio 1933: il Presidente del MoMA Goodyear scrive a Herni Verne.

471 Nel 1919 il Musée du Luxembourg aveva organizzato un'esposizione di arte americana ma questa era di dimensioni ridotte e focalizzata solo sulla pittura contemporanea. Il progetto di allestire una mostra di arte americana al Jeu de Paume era emerso nuovamente nel 1921, ma l'idea più specifica di una collaborazione col MoMA emerse attorno al 1933.

472 Si trattava di un'opera a scelta di Walter Gay e di *La volière* di Man Ray, facente parte della collezione di Paul Eluard. Archives Nationales, Cote 20150042/56, 4 aprile 1938: Alfred Barr scrive a Dezarrois a proposito delle opere da radunare a Parigi.

473 Musée du Jeu de Paume, *Exposition art contemporain chinois*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume maggio – giugno 1933), Paris, Musée du Jeu de Paume, 1933, p. 7.

Le esposizioni prevedevano l'attivazione di una rete di prestiti più o meno ampia a seconda della loro rilevanza. Questa rete generalmente vedeva coinvolti collezionisti e istituzioni pubbliche sia francesi che del Paese interessato originando un'ampia casistica⁴⁷⁴. Ad esempio, per l'esposizione belga del 1935 la maggior parte delle opere fu radunata in due grandi convogli provenienti dal Belgio e solo alcune opere furono reperite direttamente a Parigi. Anche nel caso dell'esposizione di arte austriaca le opere furono selezionate per lo più presso i musei e le collezioni austriache e convogliate nella capitale francese⁴⁷⁵.

Per l'esposizione *Art suisse contemporain* si registra a catalogo un gruppo di sei opere prestate direttamente dal Jeu de Paume, pratica poco diffusa forse dovuta alla volontà del museo di sfruttare le esposizioni temporanee per proporre al pubblico opere differenti da quelle esposte nelle sale del museo⁴⁷⁶.

Art italien des XIX et XX siècles richiese l'attivazione di una rete internazionale di prestiti che andò ad integrare i prestiti dei collezionisti italiani e nella cui gestione si può intuire la centralità di Dezarrois⁴⁷⁷. Ad esempio, grazie al conservatore del Jeu de Paume fu ottenuto in prestito dai figli del grande collezionista Seligmann il *Nu couché* di Modigliani, spedito appositamente da New York⁴⁷⁸. Guardando più in generale ai prestiti finalizzati per l'esposizione italiana, agli Archivi Nazionali sono conservate alcune ricevute che attestano la restituzione delle opere a diversi collezionisti stranieri tra cui figurano: Bonjean, Mme Doucet, Lebrun, Moorlat, D'ors, Rosenberg, Seligmann, Stredier e Wildenstein. A questi vanno aggiunti gli artisti che prestarono le proprie opere come Marino Marini e Gino Severini⁴⁷⁹, ed i musei italiani, in particolare le Gallerie di Arte Moderna di Roma e Milano. Poiché la maggior parte delle opere esposte proveniva dall'Italia, le grandi città come Milano, Roma e Firenze furono prese come punti di

474 Nel caso dell'organizzazione dell'esposizione svizzera del 1934 ho reperito agli Archivi due corrispondenze in cui collezionisti privati proponevano opere in prestito per l'esposizione senza essere stati interpellati dai conservatori. Non avendo trovato altri esemplari nei faldoni relativi alle altre organizzazioni è difficile dire se si trattasse o meno di una pratica diffusa. Archives Nationales, Cote 20150042/22.

475 Il catalogo dell'esposizione riporta che le trenta opere di Klimt esposte, furono interamente prestate da collezionisti privati. In particolare, più della metà delle opere fu prestata da Serena Lederer, tra le maggiori collezioniste e estimatrici di Klimt. La collezione Lederer fu sequestrata dalla Gestapo nel 1940, il castello in cui fu stivata andò in fiamme qualche anno dopo e le opere furono così distrutte. Dunque al Jeu de Paume, nel 1937, furono esposte opere oggi andate distrutte per sempre. Alcuni scambi epistolari reperiti agli Archivi Nazionali rendono inoltre noto l'arrivo di una cassa da Londra contenente opere prestate per l'esposizione di arte austriaca il cui trasporto fu addebitato al Musée du Luxembourg. Archives Nationales, Cote 20150042/36.

476 Musée du Jeu de Paume, *L'art suisse contemporain – depuis Hodler*, cit.

477 Anche per la parallela esposizione al Petit Palais fu avviato un sistema internazionale di prestiti che portò a ottenere: 8 opere dall'Inghilterra, 7 dagli USA, 5 dall'URSS, 4 dall'Ungheria, 4 dall'Austria e 3 dalla Germania. Amidon, *La politique artistique française des années trente...*, cit., pp.243-260.

478 Archives Nationales, Cote 20150042/7, senza data: documento relativo al prestito del *Nu couché* di Modigliani.

479 Ad esempio, Marini prestò un busto di bronzo e Severini una tela e due mosaici. Archives Nationales, Cote 20150042/7.

raccolta locale per poi procedere alla spedizione fuori dai confini⁴⁸⁰.

Quando Dezarrois fu pienamente coinvolto nell'organizzazione e nella selezione delle opere fece del sistema di prestiti uno strumento di innovazione. Le esposizioni temporanee permettevano infatti di poter esporre nelle sale del Jeu de Paume delle opere che non avrebbero potuto entrarvi tramite acquisizione. Questo aspetto viene sottolineato in un articolo relativo al sistema di prestiti avviati per *Art italien des XIX et XX siècles*:

Ce qu'on pourrait regretter, en présence de l'établissement de ce régime d'échanges momentanés, ce serait, [...] son caractère indépendant. Les expositions qui provoquent ces déplacements d'œuvres d'art valent ce que valent leurs organisateurs. Elles sont l'effet d'initiatives particulières, c'est à dire d'influences personnelles [...]. et nous pensons en écrivant ces lignes, au directeur de cette Revue, qui ne compte plus de succès dans ce domaine des expositions internationales⁴⁸¹.

Le parole di Janneau fanno riferimento a Dezarrois in quanto Direttore della *Revue de l'art ancien et moderne* e risultano valide per una pluralità di casi al di là di quello italiano.

Ad esempio, nonostante la mostra *Art belge contemporain* vertesse sulla scuola tardo-ottocentesca di Laethem-Saint-Martin, furono selezionate alcune opere di Magritte e di Dalvaux, esponenti belga della corrente surrealista. Inoltre, fu dato spazio al gruppo espressionista belga composto da artisti come Hubert Malfait, Paul Maes e Alice Frey che prima di allora non avevano mai esposto a Parigi⁴⁸².

La produzione surrealista tornò a comparire nelle sale del museo l'anno successivo con *Art espagnol contemporain* per la quale furono selezionate opere di Dalí e Mirò, entrambi fautori di un'arte radicalmente nuova, osteggiata dal sistema accademico. Furono diversi i galleristi e i collezionisti all'avanguardia direttamente coinvolti nell'organizzazione dell'esposizione: la Galerie Simon prestò opere di Gris, Manolo, Tagorès, Borès; la Galerie Pierre mise a disposizione due Mirò, la Vicomtesse de Noailles concesse un Dalí della sua collezione⁴⁸³. Inoltre alcuni artisti furono coinvolti in prima persona nei prestiti delle proprie opere; tra tutti spiccano Mateo Hernandez che partecipò con una ventina di opere e Solana Gutierrez, lanciato da Dezarrois sulla scena francese. In questo caso gli artisti furono coinvolti anche nella progettazione dell'allestimento, un articolo di Dezarrois sull'esposizione indica ad esempio che

480 Un articolo riporta che per le procedure di imballaggio, in particolare per le opere antiche inviate al Petit Palais, furono date precise indicazioni dal *Comité exécutif italien*. P. Sanpaolesi, *Le transport et l'emballage des objets pour l'exposition d'art italien de Paris*, «Museum», Anno 9 n 2, 1935, pp. 127-131.

481 G. Janneau, *À propos de l'exposition d'art italien: oeuvres d'art en visite*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 39, giugno 1935, pp. 231-232.

482 Archives Nationales, Cote 20150042/26.

483 L. Benaïm, *Marie-Laure de Noailles, la vicomtesse du bizarre*, Paris, Grasset, 2001.

Zuloaga volle che le sue opere fossero esposte accanto a quelle di Gutierrez per la stima reciproca tra i due artisti⁴⁸⁴.

Anche nel 1937, anno particolarmente delicato per la crescita delle tensioni internazionali e per l'Esposizione Universale parigina, Dezarrois mostrò chiaramente il suo interesse per l'arte di avanguardia. Mentre nella vicina Germania montava l'intolleranza contro ogni forma di novità ed estro, Dezarrois, in occasione dell'*Exposition d'art autrichien* fece esporre al Jeu de Paume le opere degli espressionisti Schiele e Kokoschka⁴⁸⁵. In particolare, quelle di Kokoshka sarebbero state pubblicamente condannate dal Reich qualche mese dopo nella celebre esposizione dell'*Arte degenerata* (cfr. Paragrafo 4.4).

I cataloghi delle esposizioni

La Conferenza di Madrid del 1934 aveva favorito l'emergere di una nuova attenzione nei confronti del pubblico e dei servizi offerti al fine di garantire una piena fruizione degli spazi museali. In quest'ottica, nonostante gli spazi ridotti di cui disponeva il Jeu de Paume, è riportato l'allestimento di una libreria in cui era possibile acquistare il catalogo, monografie sui singoli artisti, cartoline e immagini delle opere esposte⁴⁸⁶.

Il primo caso su cui è disponibile documentazione riguarda la mostra cinese del 1933 durante la quale i guardiani furono autorizzati a vendere «des estampes qui lui ont été données par M. Ju Péon, commissaire de l'exposition de peinture chinoise»⁴⁸⁷.

Nel caso dell'esposizione italiana del 1935, ho reperito agli Archivi Nazionali un lungo elenco di volumi inviati a Parigi. Oltre al catalogo dell'esposizione era infatti in vendita un'ampia scelta di monografie relative agli artisti di cui erano esposte le opere. Antonio Maraini, in una lettera a Dezarrois, ribadisce infatti: «à son temps j'avais porté avec moi ou fait expedir de l'Italie à Paris beaucoup de photos et de publication artistiques qui ont été mis en vente dans la salle d'entrée au Musée»⁴⁸⁸. Per l'esposizione italiana la selezione e la spedizione dei volumi fu gestita dalla casa editrice Hoepli cui spettavano i proventi derivanti dalla vendita. Ai Musei Nazionali spettavano invece i proventi derivanti dalla vendita dei cataloghi e delle riproduzioni fotografiche delle

484 A. Dezarrois, *La peinture espagnole contemporaine*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 40, febbraio 1936, p. 114.

485 Musée du Jeu de Paume, *Art autrichien ancien et moderne*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, maggio – giugno 1937), Paris, Les éditions Braun et Cie, 1937.

486 Agli Archivi Nazionali ho reperito una «liste des meilleures œuvres qui ne sont pas encore éditées en cartes postales qui mériteraient de l'être». Si tratta di 20 opere pittoriche e 6 sculture. Segue inoltre una lista di 31 opere di cui erano già state realizzate cartoline. Archives Nationales, Cote 20144795/46.

487 Archives Nationales, Cote 20150042/18, 2 giugno 1933: Henri Verne scrive ad André Dezarrois.

488 Archives Nationales, Cote 20150042/7, novembre 1935: Maraini scrive a Rose Valland.

opere⁴⁸⁹.

Nel caso della mostra lettone del 1939 è invece riportata la presenza «de nombreux livres sur la Lettonie, son art et ses techniques *qui étaient mis à la disposition des visiteurs qui les consultèrent avec intérêt*»⁴⁹⁰, si tratta di una soluzione che ancora oggi viene utilizzata in diversi contesti espositivi in modo da offrire al pubblico la possibilità di formarsi in loco su quanto esposto e di ricevere suggestioni dai volumi consultati.

Alla realizzazione dei cataloghi venivano dedicate molte energie per la duplice valenza diplomatica e didattica. I cataloghi editi dal Jeu de Paume negli anni Trenta si aprono generalmente con diversi contributi introduttivi che espletano la citata funzione diplomatica andando al contempo a fornire al lettore una pluralità di chiavi di lettura dell'esposizione. Il catalogo veniva assemblato e stampato dal Jeu de Paume anche per le esposizioni in cui il Museo aveva un mero ruolo organizzativo. Nei faldoni degli Archivi si trovano infatti diverse comunicazioni relative allo sviluppo dei contenuti e all'impaginazione dei cataloghi; Dezarrois e Valland chiedevano frequentemente precisazioni ai Comitati stranieri relative alla vita degli artisti, al titolo e alla datazione delle opere, all'entità dei collezionisti fautori dei prestiti. Inoltre una parte importante del lavoro riguardava la selezione delle immagini da inserire a catalogo⁴⁹¹.

A seconda del grado di coinvolgimento del Jeu de Paume nell'organizzazione dell'esposizione, Dezarrois e il suo staff partecipavano più o meno attivamente allo sviluppo dei contenuti del catalogo. In diversi casi era presente un contributo di Dezarrois cui venivano affiancati i contributi redatti da membri del comitato straniero o da altri esponenti dei Musei Nazionali.

Anche la precisione con cui veniva compilata la parte di catalogo relativa alle opere è variabile. In alcuni casi fu redatto un elenco degli artisti con relative opere senza rispecchiare l'ordinamento nelle sale, in altri casi prevalse invece la volontà di riportare graficamente la disposizione delle opere sala per sala. Talvolta, come nel caso del catalogo di *Art Italien des XIX et XX siècles*, per ogni artista fu sviluppato un inquadramento biografico mentre in altri casi ne vennero semplicemente indicati gli estremi biografici. La provenienza delle opere non veniva sempre indicata a catalogo, il catalogo di *Art autrichien ancien et moderne* è molto preciso e dettagliato in questo mentre, ad esempio, il catalogo *F. Kupka e A. Mucha* presenta un mero elenco delle opere precisandone solo saltuariamente l'anno di realizzazione e la provenienza.

489 Archives Nationales, Cote 20150042/7: la Cote contiene alcuni esemplari delle cartoline delle opere.

490 Archives Nationales, Cote 20144795/44: rapporto sull'attività del Musée du Jeu de Paume tra l'ottobre 1938 e l'ottobre 1939.

491 A questo proposito è indicativa una comunicazione relativa al catalogo di *Art autrichien ancien et moderne* realizzato in collaborazione col Kunsthistorischen Museum in cui si chiede di procedere alla selezione di 48 immagini da inserire a catalogo. Archives Nationales, Cote 20150042/36, 12 aprile 1937.

Non è possibile individuare un'impostazione grafica che contraddistingua i cataloghi editi dal Musée du Jeu de Paume poiché questa variava in base alle esigenze dell'istituzione con cui il museo si trovava a collaborare ma, in una lettera del 1937 relativa al catalogo dell'esposizione di arte austriaca, si parla delle dimensioni standard del catalogo pari a 18.3x13.5 cm e si fissa il prezzo massimo di vendita a 10 franchi⁴⁹².

I cataloghi delle mostre, oltre a essere inviati alle più importanti riviste e ad alcuni personaggi di spicco, venivano spesso acquistati da librerie, gallerie e musei stranieri per arricchire i propri archivi⁴⁹³.

In occasione di *Art italien des XIX et XX siècles* furono stampati 6000 cataloghi, un appunto riporta che di questi ne furono venduti 5097, a 5 o 10 franchi, e che ne furono distribuiti gratuitamente 255 al Comitato Italia-Francia e 655 alla stampa.

Per *Trois siècles d'art aux États-Unis* furono prodotti sia un catalogo scientifico che un album contenente cento riproduzioni delle opere, i due volumi «constituent un véritable manuel d'histoire de l'art américain»⁴⁹⁴. Ribadendo la funzione didattica del catalogo si afferma che questo «est destiné à tous ceux qui veulent s'instruire et non seulement aux spécialistes. C'est pourquoi renonçant aux inutiles descriptions du sujet des œuvres exposées il est constitué avant tout de textes qui résument toute l'histoire de l'art en fonction de la civilisation américaine et ceci depuis l'époque des premiers colons jusqu'à nos jours»⁴⁹⁵. La stesura del catalogo fu particolarmente elaborata in quanto la mostra organizzata fu articolata e di grande risonanza⁴⁹⁶. Il catalogo, interamente progettato dal MoMA nei contenuti, fu realizzato in versione bilingue. Come avvenuto per l'esposizione italiana, oltre al catalogo erano disponibili presso il museo alcune pubblicazioni del Museum of Modern Art e monografie sugli artisti americani esposti. Attorno all'allestimento delle mostre prendeva forma un composito apparato di eventi e iniziative culturali che incentivavano le visite e che favorivano la fruizione delle esposizioni da parte dei cittadini. Ad esempio, per l'esposizione belga furono organizzate mattinate musicali e conferenze sull'arte contemporanea⁴⁹⁷. Anche per l'esposizione di arte cinese (1933) è riportata l'organizzazione di una conferenza tenuta da Georges Salles, Conservatore del Dipartimento di

492 Archives Nationales, Cote 20150042/36, 1937: documento relativo all'impostazione del catalogo.

493 Ad esempio, il catalogo di *Trois siècles d'art aux États-Unis* fu richiesto dal Courtauld Institute, National Gallery London, Library of the Victoria and Albert Museum, Library of the R.I.B.A., Musée de l'Etat à Amsterdam, Museo di Praga. Archives Nationales, Cote 20144707/96: diversi documenti datati 1938.

494 Musée du Jeu de Paume, *Trois siècles d'art aux États-Unis*, cit.; Archives Nationales, Cote 29144795/44, Rapporto sull'attività del Musée du Jeu de Paume tra l'ottobre 1938 e l'ottobre 1939.

495 Archives Nationales, Cote 20150042/56, agosto 1938: estratto de *Le courrier de la presse*.

496 Cfr. Figura 48 e Figura 49 che riportano l'allestimento delle sale del Jeu de Paume.

497 *Au Musée du Jeu de Paume*, «Revue de l'art ancien et moderne», cit., p.108.

Arti Asiatiche del Louvre, che avrebbe introdotto l'esposizione soffermandosi su qualche opera specifica.

Questi dati, per quanto lacunosi, permettono di inquadrare le singole esposizioni in un programma culturale che non si arrestava all'esposizione in sé ma prevedeva un'ampia offerta culturale per il pubblico gravitante attorno al Museo.

La gestione delle spese

Nel dicembre 1936 Verne scrisse al Delegué du Conseil de la Généralité de catalogue a proposito dell'organizzazione di *Art catalan* affermando:

Les Musées Nationaux, chaque fois qu'ils organisent une exposition, prennent à leur charge les frais d'emballage et de transport aller et retour des œuvres d'art qu'y doivent figurer. De même ils assurent les frais des assurances comportées par ces expositions, assurances [...] contre tous risques de transport et de séjour selon la formule anglaise clou à clou⁴⁹⁸.

Questa affermazione lascia intendere che le procedure organizzative al Jeu de Paume fossero standardizzate e venissero applicate nella stessa maniera per tutte le esposizioni ma, di fatto, ogni esposizione prevedeva accordi specifici tra i Musei Nazionali e l'istituzione straniera coinvolta.

La formula dell'assicurazione da chiodo a chiodo era effettivamente messa in pratica sistematicamente ed andava a coprire le spese di restauro dovute a danni subiti dalle opere durante le esposizioni o nella fase di trasporto. In una lettera relativa ai prestiti per l'esposizione cecoslovacca viene nuovamente specificata la natura delle clausole assicurative che coprivano «all risks of whatsoever nature including packing and unpacking, loading and unloading whilst temporarily stored in ordinary course of transit until finally placed. Excluding war, riots, civil commotions»⁴⁹⁹. Per ogni esposizione è riportato il danneggiamento di qualche opera; una volta valutata l'entità del danno l'opera veniva sottoposta ad accurato restauro e i fondi assicurativi dei Musei Nazionali provvedevano a coprirne le spese. Nel caso dell'esposizione italiana però sembra che l'onere assicurativo ricadesse sull'Italia e non sui Musei Nazionali. Agli Archivi è infatti conservata una lista di opere danneggiate il cui restauro fu coperto dalle Assicurazioni Generali d'Italia⁵⁰⁰.

Le stime assicurative sono rivelatrici della popolarità di cui godevano gli artisti al tempo in cui furono esposte le loro opere ma disponiamo di queste informazioni solo per alcune esposizioni.

498 Archives Nationales, Cote 20150042/37, 31 dicembre 1936: lettera di Verne

499 Archives Nationales, Cote 20150042/25, 11 giugno 1934: lettera di Albert Herz Internationale Spedition ad André Dezarrois.

500 Archives Nationales, Cote 20150042/7, senza data: lista di opere restaurate e relativa copertura assicurativa.

Per quanto concerne *Art espagnol contemporain*, ad esempio, si nota un forte squilibrio tra Picasso, le cui opere furono assicurate per valori tra i 65.000 e i 150.000 franchi, e gli altri artisti. Ad esempio Gris fu assicurato tra i 6.000 e i 40.000 franchi, Dalí per 10.000, Blanchard sotto i 20.000 e Gargallo tra i 5.000 e i 60.000 franchi⁵⁰¹.

La maggior parte delle opere inviate a Parigi per *Trois siècles d'art aux Etats Unis* fu assicurata per cifre inferiori ai 5.000 dollari, trattandosi per lo più di artisti minori del panorama artistico americano. Nella lista spiccano le opere di artisti più affermati come Whistler e Homer per le quali il valore assicurativo salì fino a 75.000 dollari, e quelle di Wood, Copley, Fuller, Stuart e Sargent assicurate tra i 10.000 e i 20.000 dollari⁵⁰².

Di grande valore furono invece le opere selezionate per *Origines et développement de l'art international indépendant* per le quali raramente si scese sotto i 10.000 franchi arrivando fino a un massimo di 400.000 franchi; un'analisi più approfondita di questo caso è sviluppata nel capitolo successivo.

Considerando più ampiamente la suddivisione degli oneri, generalmente alcune spese erano di pertinenza del Jeu de Paume ma per buona parte competevano all'ente straniero coinvolto nell'esposizione.

Ad esempio, il progetto per un'esposizione scozzese, poi non realizzata, nel 1929 prevedeva che fosse il Comitato scozzese a farsi carico delle spese di trasporto e delle assicurazioni, assumendosi inoltre l'impegno di coprire anche le spese sostenute dal Jeu de Paume nel caso in cui le entrate della mostra non fossero bastate a coprirle⁵⁰³. Nel caso della mostra di Fioravanti, Dezarrois si disse disposto a organizzarla solo se l'Ambasciata argentina si fosse accollata le spese di trasporto delle opere dallo studio parigino dell'artista al museo⁵⁰⁴.

Agli Archivi Nazionali ho reperito un documento relativo all'esposizione cecoslovacca del 1934 in cui sono stilate le diverse voci di spesa sostenute per l'esposizione, il documento non permette però di avere la certezza su quali furono sostenute dal Jeu de Paume e quali dal comitato cecoslovacco⁵⁰⁵:

501 Archives Nationales, Cote 20150042/30.

502 Per la medesima esposizione un *Mobile* di Alexander Calder fu assicurato per 50 dollari.

503 Archives Nationales, Cote 20144705/46, 9 dicembre 1929: il Segretario generale dell'Association Franco-Ecossaise scrive ad André Dezarrois.

504 Archives Nationales, Cote 20144705/46, luglio 1934: scambio epistolare tra Verne, Dezarrois e l'Ambasciata argentina.

505 Archives Nationales, Cote 20150042/25, 1934: documento relativo alle voci di spesa per l'organizzazione dell'esposizione cecoslovacca.

Editore Baudelot	Cataloghi	4350 franchi
	Inviti all'inaugurazione	225 franchi
Mourlot	<i>Affiches</i> pubblicitarie	500 franchi
Cabinet d'architecture del Louvre	Falegnameria	822, 60 franchi
	Pittura	16,62 franchi
	Ferramenta	135 franchi
	Onorari	68,19 franchi
Osmont	Manodopera	625 franchi
	Forniture	590 franchi
Jallot	1 tornello	250 franchi
	2 trofei	765 franchi
Totale		8347,41 franchi

Una lettera dell'ottobre 1936 scritta da Verne a Dézarrois riferisce degli accordi presi con il Direttore del Kunsthistorischen Museum, Alfred Stix a proposito dell'organizzazione dell'esposizione di arte austriaca⁵⁰⁶. L'Austria avrebbe coperto i costi di trasporto, le assicurazioni delle opere e la metà dei costi di allestimento. Ai Musei Nazionali spettava invece coprire l'altra metà dei costi di allestimento e sostenere le spese di illuminazione e di sorveglianza. Proprio poiché, secondo gli accordi presi, l'Austria risultava particolarmente coinvolta dal punto di vista economico il comitato chiese che l'esposizione durasse almeno due mesi in modo da poter rientrare nei costi sostenuti grazie ai proventi derivanti dagli ingressi. Alla divisione degli oneri corrispondeva infatti anche una divisione dei guadagni; tenendo come riferimento il caso austriaco, due scambi epistolari del maggio 1938, tra Verne e Bushbeck, conservatore del Kunsthistorischen Museum, fanno riferimento a un debito dei Musei Nazionali nei confronti del museo viennese pari a 4.735, 15 franchi corrispondente alla parte di proventi spettanti alla parte viennese⁵⁰⁷.

Differenti erano gli accordi per la non realizzata esposizione di Arte inglese per la quale le spese di assicurazione e trasporto sarebbero state a carico dei Musei Nazionali mentre i proventi sarebbero stati equamente divisi tra questi ultimi e la Royal Academy⁵⁰⁸.

La complessa organizzazione di *Trois siècles d'art aux États-Unis* portò, nel settembre 1937, a

506 Archives Nationales, Cote 20150042/36, ottobre 1936: Henri Verne scrive ad André Dézarrois.

507 Archives Nationales, Cote 20150042/36, 4 maggio 1938: Ernst Buschbeck scrive a Henri Verne; 9 maggio 1938: risposta di Verne a Buschbeck

508 Archives Nationales, Cote 20150042/4, senza data: documento relativo alla spartizione degli oneri e dei proventi.

stipulare accordi specifici e vincolanti tra Herni Verne e Mr Goodyear sulla spartizione degli oneri e dei proventi tra i Musei Nazionali e il MoMA. Il MoMA avrebbe coperto le assicurazioni, le spese di imballaggio e i trasporti delle opere da New York al resto degli Stati Uniti. I Musei Nazionali invece si sarebbero occupati dei trasporti New York-Parigi-New York; della pubblicazione del catalogo con una tiratura iniziale di 6000 copie, delle spese di guardiania e sicurezza e dello sviluppo dell'apparato pubblicitario. La Figura 42, Figura 43, Figura 44 riportano il documento citato nella sua interezza.

Poiché le esposizioni organizzate al Jeu de Paume implicavano il trasporto di opere dall'estero, furono presi particolari accordi con le dogane francesi e con le ditte trasportatrici coinvolte. Ho infatti rintracciato documenti che attestano accordi con il responsabile del sistema doganale cui fu chiesto che la fase di controllo doganale delle opere dirette al Jeu de Paume fosse svolta direttamente presso il museo poiché riguardava opere fragili, spesso accompagnate da apparati di vetrine e piedistalli necessari all'allestimento. Il responsabile, rispondendo affermativamente alla richiesta, precisò però che il permesso avrebbe dovuto essere rinnovato di volta in volta. Infatti, nel corso degli anni Trenta, il Jeu de Paume fu dichiarato a più riprese «entrepôt réel des douanes» al fine di accogliere le opere ammesse in Francia *en franchise temporaire*⁵⁰⁹.

Fu sempre Henri Verne a farsi carico dei rapporti con il Directeur Général des Douanes in modo da garantire un trasporto puntuale e sicuro tenendo aggiornato da un lato André Dezarrois e dall'altro il Comitato straniero coinvolto⁵¹⁰.

Un caso particolarmente esemplificativo del coinvolgimento di Verne nell'organizzazione dei trasporti riguarda *Art autrichien ancien et moderne*. I trasporti erano a carico degli austriaci ma Verne si attivò per ottenere uno sconto sul trasporto delle opere operato dalla *Compagnie des Chemins de fer de l'Est* e per garantire che lo scarico delle opere alla stazione fosse effettuato in sicurezza. Schommer, segretario della *Réunion des Musées Nationaux*, fu appositamente inviato a Basilea a controllare che lo smistamento dei carichi nel passaggio di confine avvenisse in maniera appropriata. Quindi, pur essendo i trasporti di pertinenza austriaca a livello economico,

509 In alcuni documenti del 1933 si fa riferimento al decreto relativo alla trasformazione in «entrepôt réel des douanes» dei locali del Museo e infatti nel maggio 1933, in occasione dell'esposizione di arte cinese, si riporta che il Jeu de Paume è «entrepôt réel des douanes». Archives Nationales, Cote 20150042/18, 12 aprile 1933: il Direttore Generale delle Dogane scrive a Henri Verne; Archives Nationales, Cote 20150042/18, 5 maggio 1933: Henri Verne scrive al Direttore Generale delle Dogane.

510 Ad esempio, in uno scambio relativo al trasporto delle opere per l'esposizione belga, Verne riporta «j'ai le plaisir de vous informer que [...] le Directeur Général des Douanes a bien voulu donner les instructions nécessaires pour faciliter l'entrée en France du Camion de la maison Menkes; que les tableaux sont arrivés au Jeu de Paume sans aucune difficulté». La necessità era quella di far passare i convogli alla frontiera e farli scortare fino al Jeu de Paume per poi effettuare i controlli in loco. Archives Nationales, Cote 20150042/26, 19 febbraio 1935: Henri Verne scrive al Conservatore dei Musei Reali del Belgio; Archives Nationales, Cote 20150042/26, 4 febbraio 1935: Paul Lambotte scrive all'Ambasciatore del Belgio a Parigi per sottoporgli la questione.

a livello pratico-organizzativo questi furono gestiti da Verne. Le opere arrivarono a Parigi in due convogli con dieci giorni di anticipo rispetto all'inaugurazione della mostra, in modo da avere il tempo di allestire adeguatamente gli spazi. Anche in questo caso fu avviata la procedura per rendere possibile il *dedouanement* presso il Jeu de Paume.

Inoltre, nell'analizzare i documenti disponibili, è possibile individuare alcune società di trasporti cui il Jeu de Paume fece affidamento ripetutamente. Ad esempio, sia per l'esposizione di arte svizzera che per la personale dedicata a Mestrovic fu coinvolta l'*Agence Maritime Guerin* che si occupò di trasporto, imballaggio e gestione delle opere. Una divisione più specifica e puntuale degli oneri di cui si faceva carico l'Agenzia è riportata in Figura 45. Per l'esposizione americana il trasporto via nave delle opere fu affidato alla *Compagnie Générale Transatlantique* col cui Direttore, Verne aveva un rapporto privilegiato e diretto⁵¹¹.

Le tempistiche di allestimento

Il calendario delle esposizioni temporanee organizzate al Jeu de Paume era particolarmente fitto e si rendeva dunque necessario garantire momenti di visibilità alle collezioni, oggetto di studio per studiosi e critici. Al fine di non alterare il calendario progettato, era fondamentale tenere sotto controllo i tempi di allestimento e disallestimento delle esposizioni. Le esposizioni prevedevano generalmente un periodo di allestimento tra una e tre settimane a seconda dell'ampiezza dell'allestimento mentre la fase di chiusura prendeva circa un mese; tuttavia, per avere un quadro completo, è opportuno considerare l'ampia casistica verificatasi.

Per *Art belge contemporain* i tempi di allestimento furono particolarmente stretti e le opere da esporre arrivarono al Jeu de Paume quattro giorni prima dell'inaugurazione. Il complesso meccanismo organizzativo che portò all'allestimento di *Art autrichen ancien et moderne* fece sì che il 13 aprile, due settimane prima dell'inaugurazione⁵¹², fossero già state predisposte tre sale del museo per effettuare le operazioni di disimballaggio delle opere. Nel caso di *Art italien des XIX et XX siècles* l'arrivo delle opere fu più frammentario e alcune giunsero a Parigi a pochi giorni dall'inaugurazione. La mostra chiuse al pubblico il 22 luglio 1935 e il *Bulletin de la Revue d'art ancien et moderne* riporta che il museo restò interamente chiuso al pubblico fino al 16 agosto, quando riaprì con un allestimento delle collezioni permanenti⁵¹³.

Per l'allestimento di *Trois siècles d'art aux États Unis* le opere arrivarono dagli Stati Uniti con

511 Archives Nationales, Cote 20150042/56, 1938: carteggio tra Verne e il Direttore della *Compagnie Générale Transatlantique*.

512 L'esposizione, che doveva inaugurare il 24 aprile, aprì il 30 aprile perché l'Esposizione catalana fu protratta per 10 giorni.

513 *Au Musée du Jeu de Paume*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 39, agosto 1935, p. 344.

due convogli⁵¹⁴ e in questo caso dovette essere gestito anche il viaggio e l'arrivo dello staff del MoMA⁵¹⁵. Per la fase di allestimento, il MoMA chiese 10 giorni per la sezione pittorica e 3 settimane per predisporre il resto dei materiali corrispondenti a sculture, fotografie, modellini architettonici e proiezioni cinematografiche. Nonostante la vastità dell'allestimento e la sua complessità dal punto di vista tecnico, una volta terminata l'esposizione, nell'arco di 25 giorni tutti i materiali furono imballati e imbarcati per New York⁵¹⁶. Barr inviò appositamente in loco un'impiegata del MoMA a supervisionare la fase di imballaggio delle opere⁵¹⁷.

Trattandosi di eventi dalla grande portata politica oltre che culturale, alle inaugurazioni era richiesta la presenza del Ministro dell'Educazione Nazionale, del Direttore delle Beaux-Arts e del Direttore dei Musei Nazionali. Gli inviti ai *vernissages* erano generalmente a nome del Ministro dell'Educazione Nazionale e dell'Ambasciatore o del Presidente del Comitato dell'esposizione come fu il Ministro della Svizzera per *Art suisse contemporain* o l'Ambasciatore di Spagna in Francia per *Art espagnol contemporain*. Inoltre, in alcune occasioni è riportata la visita ufficiale del Presidente della Repubblica. Ad esempio nel 1937 Lebrun visitò l'esposizione *Art autrichien ancien et moderne* e per l'occasione fu organizzata una visita ufficiale cui presenziarono le più alte cariche dello Stato e dei Musei Nazionali.

L'apparato pubblicitario

L'apparato pubblicitario costituiva un aspetto centrale nell'organizzazione delle esposizioni e, supportandone la diffusione a livello cittadino, garantiva un buon numero di visitatori. L'importanza di sviluppare un'adeguata promozione traspare già da uno scambio epistolare del 1928 in cui André Dezarrois, rivolgendosi al Direttore dei Musei Nazionali afferma:

C'est très difficile d'organiser des expositions comme celles qui se sont succédées depuis plusieurs années dans les salles du Jeu de Paume [...] sans faire à ces expositions la publicité qu'elles réclament. Les frais d'organisation sont considérables et la nécessité pour le Conservateur de “faire recettes”, est capitale.

514 Il primo carico, giunto in Francia il 15 aprile, era relativo a architettura, fotografia, cinema, scultura, grafica e il secondo invece, giunto il 28 aprile, comprendeva la produzione pittorica. Il trasporto fu realizzato in due fasi sia per ragioni assicurative sia perché i contenuti del primo richiedevano tempi più lunghi di allestimento rispetto al secondo. Archives Nationales, Cote 20150042/56, 2 febbraio 1938: Alfred Barr scrive ad André Dezarrois.

515 Verne, col supporto del Responsabile del Servizio delle opere francesi all'estero, Monsieur Marx, ottenne uno sconto del 30% per un gruppo di dipendenti coinvolti nell'esposizione che viaggiarono da New York a Parigi sulle navi della *Société Générale Transatlantique*. Archives Nationales, Cote 20150042/56.

516 Archives Nationales, Cote 20144795/44, senza data: rapporto relativo alle attività del Jeu de Paume dal settembre 1937 al settembre 1938.

517 «Miss Elise van Hook of the staff of our museum who will be in Paris during August in order to represent the Museum during the dismantling and packing of our exhibition. [...] in New York Miss van Hook, as Registrar's assistant, supervised the packing of the exhibition so that she is familiar with the most of the material». Archives Nationales, Cote 20150042/56, 15 giugno 1938: Barr scrive a Dezarrois.

C'est ainsi qu'il a été amené à user de divers moyens de publicité dont ces panneaux-réclame qu'on lui reproche mais qui, par leur emplacement même et leur visibilité, contribuent, pour une partie indéniable, au succès des entrées⁵¹⁸.

Il conservatore del Jeu de Paume si mostra consapevole della potenzialità delle *affiches* pubblicitarie, implementata da una promozione capillare degli eventi attraverso gli organi di stampa locali e stranieri. Alle esposizioni del Jeu de Paume fu dedicato ampio spazio in primo luogo sul *Bulletin des Musées de France* oltre che sulla *Revue de l'art ancien et moderne* diretta da Dezarrois⁵¹⁹. Inoltre, in casi specifici furono coinvolte agenzie di comunicazione come avvenne con l'*Argus de la presse* cui Rose Valland si rivolse al fine di garantire una certa visibilità ad *Art espagnol contemporain*⁵²⁰.

Erano soprattutto i comitati stranieri a essere puntuali nella realizzazione delle *affiches* e nel notificare eventuali mancanze nello sviluppo dell'apparato pubblicitario. Il Jeu de Paume, da parte sua, disponeva di una procedura standard che modificava *ad hoc* a seconda delle esigenze manifestate dal Comitato straniero e all'importanza dell'esposizione.

Un documento del 1933 conservato agli Archivi Nazionali riporta il progetto redatto da un'apposita società per pubblicizzare *Art chinois contemporain*. Il progetto prevedeva un'accurata distribuzione dei manifesti pubblicitari concentrandosi soprattutto sull'area circostante il Jeu de Paume e prevedendo invece una presenza limitata nel resto della città, come riporta la Tabella 10.

Di portata maggiore furono i provvedimenti presi in occasione di *Art autrichien moderne et contemporain* sui quali il conservatore austriaco Buschbeck si confrontò a più riprese con Dezarrois. La proposta iniziale di Dezarrois prevedeva la distribuzione in città di 200 manifesti e di qualche centinaio di volantini tra librerie d'arte, teatri e gallerie ma questi sembravano numericamente insufficienti al Comitato austriaco. Buschbeck chiese infatti che venisse ideato un piano pubblicitario più efficace in modo da garantire un'adeguata affluenza all'esposizione⁵²¹. In una lettera del 12 aprile si fa riferimento all'ideazione e alla stampa delle *affiches* pubblicitarie e, in particolare, al progetto di un'*affiche* illustrata e di un'altra tipografica⁵²².

518 Archives Nationales, Cote 20144797/44, 8 settembre 1928: André Dezarrois si rivolge al Direttore dei Musei Nazionali.

519 Y. Chèvrefils-Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993.

520 Archives Nationales, Cote 20150042/30, 23 aprile 1936: Rose Valland si rivolge a l'*Argus de la presse*.

521 In tale occasione Buschbeck chiese inoltre che le *frais d'affichages* fossero spartite tra il comitato austriaco e i Musées Nationaux. Archives Nationales, Cote 20150042/36.

522 Archives Nationales, Cote 20150042/36, 12 aprile 1937: Dezarrois scrive a Buschbeck.

Il caso su cui agli Archivi sono disponibili maggiori informazioni è quello di *Trois siècles d'art aux États-Unis*. Si tratta di un caso interessante poiché da un lato permette di avere un'idea sugli standard di qualità del MoMA e dall'altro presenta informazioni più dettagliate sull'ideazione e lo sviluppo delle *affiches* e sulla loro distribuzione a opera del Jeu de Paume. Come a suo tempo lo era stato Buschbeck, anche Barr e Goodyear, rispettivamente Direttore e Presidente del museo, si mostrarono molto esigenti nel pretendere una diffusione capillare dei manifesti pubblicitari. Una lettera di Barr del giugno 1938 riporta insoddisfazione per i provvedimenti presi, egli riferisce infatti di aver visto solo 12 *affiches* disposte lungo la recinzione delle Tuileries che costeggia Rue de Rivoli e che invece mancano «the regular affiche boards» con cui probabilmente fa riferimento all'apparato citato per *Art chinois contemporain*. Prosegue affermando «this makes a very bad impression upon American visitors as well as seriously reducing the number of visitors to the exhibition itself»⁵²³. Barr dunque imputò la scarsa affluenza di visitatori al poco soddisfacente apparato pubblicitario; alle sue critiche si aggiunsero quelle avanzate da Goodyear e da alcune personalità influenti legate al MoMA⁵²⁴. Verne rispose alle critiche affermando che, seppur con un leggero ritardo, erano state distribuite più di 500 *affiches* in città per pubblicizzare la mostra. A queste se ne aggiungevano 400 alle fermate della metropolitana⁵²⁵, 120 negli uffici postali e 300 negli uffici della *Compagnie Générale Transatlantique*⁵²⁶. Si tratta di una quantità decisamente superiore a quelle citate per le altre esposizioni. Verne sottolineò però che molti mercanti e antiquari erano sembrati restii ad esporre il manifesto perché il soggetto era di arte moderna e non antica. E a questo proposito affermò: «j'avais jadis proposé de choisir deux sujets. Le gratte-ciel a été préféré par A. H. Barr mais M. Goodyear m'a exprimé combien il serait heureux de voir reprendre l'idée d'un sujet ancien pour une publicité nouvelle»⁵²⁷. Le critiche sollevate portarono infatti all'ideazione di un secondo manifesto, questo fu stampato a inizio luglio al fine di «le multiplier sur les murs de Paris pour essayer d'accroître le nombre des visiteurs»⁵²⁸. Per la seconda *affiche* fu dunque scelto un soggetto più classico ossia un ritratto di

523 Archives Nationales, Cote 20150042/56, 2 giugno 1938: Alfred Barr scrive a Henri Verne.

524 Tra le diverse personalità spicca Rockefeller che rivolse a Verne le sue critiche: «I received this morning a rather unhappy letter from Alfred Barr, which confirmed the impression that I have gotten from American friends staying in Paris, that is that the exhibition is not adequately publicised». Archives Nationales, Cote 20150042/56, 29 giugno 1938: lettera di Mr Rockefeller a Henri Verne.

525 A questo proposito Barr sottolineò che la metro non era un luogo valido in cui appendere le *affiches* perché l'ingresso al Jeu de Paume costava 10 franchi ed era dunque fuori portata per gli avventori della metropolitana.

526 Archives Nationales, Cote 20150042/56, 4 luglio 1938: Henri Verne scrive ad Alfred Barr per metterlo al corrente sulla pubblicità fatta all'esposizione.

527 29 giugno 1938: Dezarrois scrive a Verne a proposito della stampa della seconda *affiche*.

528 Archives Nationales, Cote 20150042/56, 1 luglio 1938: risposta di Henri Verne a Mr Rockefeller.

ragazza del 1670⁵²⁹. Oltre ai due manifesti figurativi è inoltre citato un manifesto tipografico riconfermando quanto già messo in pratica per *Art autrichien ancien et moderne*.

Analizzando i documenti presenti agli Archivi Nazionali si può delineare un implemento dell'apparato pubblicitario nel corso del decennio dovuto sia all'iniziativa del Jeu de Paume e dei Musei Nazionali che all'influenza dei comitati stranieri che, mantenendo alte le proprie pretese, spinsero Dezarrois ad adeguarsi a nuovi *standard* in ambito pubblicitario.

L'allestimento – il caso di *Trois siècles d'art aux États-Unis*

L'allestimento delle esposizioni veniva progettato tenendo conto in primo luogo delle risorse di cui disponevano i Musei Nazionali come vetrine, piedistalli, pareti mobili ecc. A queste risorse si aggiungevano quelle di cui disponevano i comitati stranieri, ciascuno dei quali manifestava specifiche esigenze espositive. Per questo motivo, dalle liste relative ai trasporti risulta che alcune opere furono inviate al Jeu de Paume già dotate dell'apposito apparato per esporle.

Le due esposizioni sul cui allestimento disponiamo di maggiori informazioni sono, ancora una volta, *Art autrichien ancien et moderne* e *Trois siècles d'art aux États-Unis*. Non esistendo studi specifici sul Musée du Jeu de Paume non è possibile fare riferimento a una prassi consolidata ma la si può ipotizzare analizzando i casi documentati agli Archivi.

Nel quadro dell'organizzazione dell'esposizione austriaca Alfred Stix chiese innanzitutto ai Musei Nazionali se disponessero di vetrine da impiegare per l'allestimento poiché il Comitato voleva limitare al massimo i costi dei trasporti. Stix fornì indicazioni molto precise su tipologia e dimensioni delle vetrine specificando quale avrebbe dovuto esserne il contenuto (manoscritti, porcellane, oreficeria)⁵³⁰. È noto inoltre che Verne si consultò con l'architetto Ferran per vagliare la richiesta avanzata da Dezarrois e Bushbeck di tinteggiare di verde pallido due sale del primo piano perché «la couleur est en harmonie avec les objets qui doivent y etre placés»⁵³¹. A questo intervento si aggiunse quello del falegname che dovette dotare di pannelli divisorii una sala del pian terreno per aumentare la superficie espositiva disponibile.

Per *Trois siècles d'art aux États-Unis* il MoMA avanzò richieste molto più precise di quelle avanzate dalle altre istituzioni straniere. La Figura 46 e Figura 47 riportano una lista di domande rivolte da Barr a Dezarrois relative all'allestimento al Jeu de Paume che riflettono la grande precisione e gli alti standard del museo americano.

529 Colui a cui furono commissionate le *affiches* era Mourlot, già citato nelle voci di spesa per l'esposizione cecoslovacca.

530 Archives Nationales, Cote 20150042/36, febbraio 1937: scambio tra Verne e Stix.

531 Archives Nationales, Cote 20150042/36, 13 aprile 1937: lettera di Verne a Ferran.

La mostra presentava una struttura composita e prevedeva sezioni di pittura, scultura, architettura, fotografia, cinema e arte popolare che andavano a creare un quadro completo della cultura americana. Un articolo del tempo riferisce: «du point de vue museographique signalons la remarquable presentation des documents sur l'architecture et le cinéma, que des notices claires rendent accessibles à tous»⁵³². A una pluralità di temi corrispondeva una complessità di allestimento unica rispetto alle esposizioni precedentemente allestite negli spazi del museo, la Figura 48 e la Figura 49 riportano la precisione con cui fu definito l'allestimento di ogni singola sezione.

La presenza di una sezione dedicata al cinema costituiva un'assoluta novità per i musei francesi e portò il Jeu de Paume a confrontarsi sia con il riconoscimento del cinema come forma d'arte che con questioni meramente tecniche. La sala 8 del Museo fu adibita a sala per le proiezioni e il Jeu de Paume dovette modificare appositamente l'impianto elettrico in modo da garantire il funzionamento del proiettore fornito dal MoMA⁵³³.

Data l'unicità dell'evento, fu organizzata una sessione di proiezioni dedicata esclusivamente ai giornalisti della stampa specializzata sul cinema. Per il pubblico normale erano previste 4 proiezioni al giorno (alle ore 11, 15, 16, 17); le pellicole proiettate comprendevano sia alcuni documentari di stampo didattico concernenti le origini del cinema che vere e proprie pellicole americane.

Un'altra sezione particolare era quella di architettura, articolata in 4 sale del piano terra. L'obiettivo era quello di ripercorrere l'evoluzione della cultura architettonica americana partendo dagli edifici della tradizione, passando per la Chicago school e arrivando fino ad alcuni progetti di Frank Lloyd Wright. I modellini architettonici, per cui fu ideato un apposito sistema di illuminazione, erano affiancati da diverse fotografie esposte su pannelli lignei e in una delle sale era prevista l'installazione di uno schermo per proiettare un video sull'evoluzione dei grattacieli⁵³⁴.

532 Archives Nationales, Cote 20150042/56, agosto 1938: estratto da *Le courrier de la presse*.

533 Agli Archivi Nazionali ho infatti reperito un documento redatto dal Prefetto della Polizia in cui si specifica che furono utilizzati un proiettore e delle pellicole particolari in modo da limitare il pericolo di incendio, che fu predisposto un estintore e fu studiata la disposizione delle sedie e degli spazi liberi in modo da consentire spostamenti agili. Inoltre si stabilì che la sala avrebbe ospitato massimo 100 spettatori alla volta. Archives Nationales, Cote 20150042/56, ottobre 1937: il Prefetto della Polizia scrive a Henri Verne. È inoltre riportata l'organizzazione di un sopralluogo da parte di Pathé Cinema per valutare l'installazione di un proiettore adatto per la mostra. Archives Nationales, Cote 20150042/96, 4 marzo 1938.

534 Archives Nationales, Cote 20150042/96.

4. Il caso di *Origines et développement de l'art international indépendant*

4.1. L'arte indipendente all'Esposizione Universale del 1937

La designazione di Parigi come sede dell'Esposizione Universale del 1937 portò alla messa in moto di un'enorme macchina organizzativa atta a fare dell'esposizione un'occasione di celebrazione della Francia davanti a tutto il mondo e di un confronto più ampio tra potenze⁵³⁵.

Tra 1932 e 1934, l'instabile situazione politica francese contribuì ad animare un dibattito attorno alla possibilità di organizzare l'esposizione segnato da continui alti e bassi fino a quando, il 26 giugno 1934, fu approvata dal Senato la legge che autorizzava l'esposizione e ne lanciava l'organizzazione⁵³⁶. Edmond Labbé fu designato Commissario generale e, dopo un inizio instabile e faticoso probabilmente aggravato dall'età avanzata, si mostrò in grado di gestire le grandi responsabilità affidategli con crescente rigore e spirito innovatore⁵³⁷.

Il titolo scelto *Exposition internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne*, si prestava a un'indagine ampia e approfondita sui rapporti tra queste due sfere e al coinvolgimento di giovani intraprendenti e aperti alle novità. L'apparato artistico dell'esposizione fu però affidato a Paul Léon, citato precedentemente per le nette tendenze accademiche e, in particolare, il servizio artistico passò nelle mani di Louis Hautecœur, conservatore del Musée du Luxembourg⁵³⁸.

A queste personalità di tendenza accademica, a partire dal 1936, si contrappose il gruppo costituito dai già citati Léon Blum, Jean Zay, Georges Huisman e Jean Cassou. Personaggi aderenti a vario titolo al Fronte Popolare e netti oppositori dell'accademismo. Questi infatti sostenevano una politica culturale rivolta ai giovani, atta alla diffusione dell'arte indipendente e più in generale allo sviluppo della valenza sociale dei musei. A questi si aggiungevano Raymond Escholier che da anni portava avanti il ciclo di esposizioni *Les artistes de ce temps* e André Dezarrois, conservatore del Musée du Jeu de Paume.

535 L. Aimone, C. Olmo, *Le esposizioni universali 1851-1900: il progresso in scena*, Torino, Allemandi, 1990.

S. Fusina, *Expo: le esposizioni universali da Londra 1851 a Roma 1942*, Milano, Il Foglio, 2011.

536 *L'exposition de 1937 est votée*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 38, luglio 1934, pp. 278-279.

537 Edmond Labbé, dopo una brillante carriera accademica, fu nominato nel 1908 Ispettore generale dell'insegnamento tecnico, fondando la prima scuola tecnica e facendosene promotore. Nel 1934, all'età di 66 anni, fu chiamato a dirigere l'*Exposition Internationale des Arts et Techniques*. L'operato di Labbé fu inizialmente criticato per lo scarso spirito di iniziativa e l'incapacità di trasmettere un senso di sicurezza e ordine nei preparativi dell'esposizione: «Il faut que [...] M. Labbé cesse d'observer une attitude expectante. Il ne faut pas qu'il attende des offres. Il faut qu'il provoque, exige, impose des efforts et des sacrifices. Il les obtiendra [...] s'il le persuade qu'il sait ce qu'il veut» da *Au chevet de l'exposition de 1937*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 38, novembre 1934, pp. 334-337.

J. Laurent, *Arts et pouvoir en France*, Saint-Etienne, CIEREC, 1983, pp.136-137.

538 *Ibid.*

A differenza dell'Esposizione Universale del 1925, nel 1937 fu lasciato ampio spazio alle arti, furono infatti coinvolti pittori, scultori e decoratori non solo nella realizzazione dei singoli padiglioni, ma anche nella più ampia cornice cittadina, commissionando dunque opere pittoriche e scultoree di dimensioni imponenti. Ad esempio, un aspetto ricorrente degli interventi decorativi per l'esposizione fu la diffusione della pittura murale che costrinse gli artisti a confrontarsi con dimensioni e tecniche insolite⁵³⁹.

Nel sistema di commissioni pubbliche e private, l'Accademia coinvolse quegli artisti dediti alla tradizione e lontani dall'arte indipendente. Come riportato da Maximilien Gauthier, «en vain on chercherait, dans la liste des membres du Conseil supérieur de l'Exposition, les noms des artistes d'aujourd'hui authentiquement actifs, chercheurs, créateurs d'un style neuf; mais on y trouve en revanche la réserve [...] les vétérans de la vieille garde»⁵⁴⁰. L'Esposizione Universale si pose come occasione per tamponare le conseguenze che la crisi del 1929 aveva avuto sull'impiego degli artisti, colpiti pesantemente dalla disoccupazione. Se inizialmente furono maggiormente sostenuti gli artisti di stampo accademico, a partire dal 1936, grazie all'intervento di Blum e Huisman, anche i grandi maestri dell'arte indipendente furono coinvolti in alcune iniziative pubbliche e in diverse commissioni private⁵⁴¹.

Lo scontro tra accademismo e modernismo segnò i due principali progetti architettonici dell'esposizione e le loro destinazioni d'uso: la ristrutturazione dell'antico palazzo del Trocadero che divenne il Palais de Chaillot e la creazione del Palais de Tokyo. La costruzione dei due edifici e, più in generale, l'Esposizione del 1937, si posero come occasione di lancio di una nuova generazione di musei a livello di tematiche, concezione museografica e portata sociale⁵⁴². Come sottolineato dalla *Revue de l'art ancien et moderne*, l'esposizione fallì nel porsi come occasione di una più ampia e radicale trasformazione urbanistica poiché le difficoltà organizzative non permisero di progettare per tempo degli interventi significativi: «On regrettera [...] que l'exposition de 1937 ne puisse plus -faute du temps- être l'occasion d'une vaste et

539 C. Green, *Art in France 1900-1940*, New Heaven London, Yale University Press, 2000, pp. 44-46.

540 M. Gauthier, *L'exposition de 1937*, «Art vivant», n 189, ottobre 1934, pp. 387-388.

541 Il rapporto tra commissioni pubbliche e artisti indipendenti rimase conflittuale fino alla fine degli anni Venti poiché la prassi prevedeva che a essere coinvolti nelle commissioni pubbliche fossero gli artisti accademici mentre la fama degli artisti indipendenti passava attraverso i *Salon* e il mercato privato. Negli anni Trenta si forzò in parte questa divisione prendendo a coinvolgere anche gli artisti indipendenti nelle grandi commissioni pubbliche. Tra le commissioni pubbliche gestite da Huisman per l'Esposizione del 1937 figura ad esempio l'affresco per le scale del Teatro Nazionale realizzato da Braque. Su questo si veda Green, *Art in France 1900-1940*, cit. pp. 44-46.

542 Oltre ai musei citati nelle pagine successive, in occasione dell'Esposizione del 1937 furono ideati il Musée des Travaux publics e il Palais de la Découverte, che si poneva come centro museale dedicato all'illustrazione della ricerca scientifica. Su questo si veda F. Peyrouzere, *Le musée en partage, état et musée sous le ministère Jean Zay*, Université Pantheon-Sorbonne, Paris, 1999, pp. 146-159.

splendide operation d'urbanisme»⁵⁴³.

Fu istituita una commissione presieduta da Huisman, affiancato da Hauteœur e da Verne, atta a selezionare gli artisti cui commissionare l'apparato decorativo dei due palazzi. Il processo di selezione degli artisti era sicuramente complesso, ma è inevitabile notare il mancato coinvolgimento dei tre artisti più qualificati per un tale compito: Henri Matisse, Fernand Léger e Robert Delaunay⁵⁴⁴.

Il Palais de Chaillot fu ristrutturato su progetto dell'architetto accademico Carlu, una volta scartato il progetto innovativo di Auguste Perret, suscitando le proteste di intellettuali e artisti⁵⁴⁵. Per quanto concerne l'apparato decorativo, Janneau affermò che il Nuovo Trocadero «a servi de champ d'expériences [...] à toute l'école de l'art français moderne. Parmi ces artistes comptent les plus illustres de ce temps, qu'une regrettable omission avait écartés de l'état des commandes et qu'un comité dont Huisman [...] prit la présidence y a réintégrés d'office»⁵⁴⁶. In realtà tra gli artisti indicati nell'articolo e reintegrati da Huisman figurano per lo più i fautori di un'arte in linea con la tradizione, difficilmente definibile all'avanguardia.

All'interno del Palais de Chaillot trovarono posto il Musée des Monuments Français e il Musée de l'Homme. Come nota Herbert, si trattava di musei rispettivamente legati ad altre epoche e ad altre culture rispetto a quelle presentate nei padiglioni ufficiali dell'Esposizione⁵⁴⁷. La ristrutturazione del Palais de Chaillot fu l'occasione per ripensare i due musei nelle rispettive missioni e funzioni⁵⁴⁸.

Il Musée des Monuments Français, diretto da Paul Deschamps, venne dedicato esclusivamente all'esposizione di resti e statue ritrovati su territorio francese con un intento di esaltazione nazionalista⁵⁴⁹.

Il Musée de l'Homme, diretto da Paul Rivet, rimase chiuso durante l'Esposizione Universale e aprì al pubblico nel giugno 1938 come museo di etnografia in cui erano esposte le collezioni raccolte durante le missioni nei paesi in via di colonizzazione⁵⁵⁰. Rivière, che ebbe un ruolo di

543 *L'exposition de 1937 est votée*, «Revue de l'art ancien et moderne», cit., pp. 278-279.

544 Laurent, *Arts et pouvoir en France*, cit., p. 140.

545 A. Dezarrois, *Un projet du Palais-Musée au Trocadero*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 38, vol febbraio-giugno 1934, pp. 90-96.

J. Abram, *Auguste Perret*, Paris, Editions du patrimoine, 2010.

546 G. Janneau, *La section française - l'architecture et sa décoration*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 41, maggio 1937, pp. 122-123.

547 J.D. Herbert, *Paris 1937 - Worlds on exhibition*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1998.

548 A questo proposito è interessante G.H. Rivière, *Nouveau destin des Musées de France*, «l'Amour de l'art», marzo 1973, pp. 71-72.

549 A. Erlande-Brandenburg, *Le Musée des monuments français et les origines du Musée de Cluny*, Munich, Prestal Verlag, 1977.

550 Musée National d'histoire naturelle, *Le Musée de l'homme*, Paris, Musée national d'histoire naturelle, 1968.

rilievo nell'allestimento del Musée de l'Homme, notò che considerando gli oggetti esclusivamente come testimoni di una cultura vi era il rischio che ne si perdesse la valenza estetica⁵⁵¹. Come riportato da Herbert, egli sottolineò l'importanza di creare un rapporto tra l'apprezzamento estetico e la valutazione di tipo etnologico tramite «the incorporation of the aesthetic into ethnology»⁵⁵². Il richiamo alla cultura di origine doveva dunque passare in secondo piano e essere percepito dopo il valore estetico.

Il Palais de Tokyo fu costruito su un'ex area militare con l'obiettivo di ospitare in un'ala le collezioni nazionali di arte moderna del Musée du Luxembourg e del Jeu de Paume e nell'altra le collezioni di arte moderna del Petit Palais, facenti parte delle collezioni della Ville de Paris. La necessità di istituire un Musée National d'Art Moderne in cui potessero essere riunite le collezioni del Luxembourg e del Jeu de Paume, era emersa già nel 1925 tramite un'inchiesta lanciata sulla rivista *Art vivant* atta a testare le posizioni rispetto alla fondazione del museo e in particolare alla trasformazione del Luxembourg in quest'ottica⁵⁵³. La questione era riemersa nel 1929 grazie a Louis Hautecœur e, nel 1930, in un'ulteriore inchiesta lanciata dai *Cahiers d'art* «pour la création à Paris d'un musée des artistes vivants» cui aveva risposto Le Corbusier col suo progetto di museo a crescita illimitata⁵⁵⁴.

Nel 1932 il Quai de Tokyo era stato così designato come terreno su cui sarebbe sorto il nuovo museo⁵⁵⁵. Al maggio 1934 risale la decisione di destinare la metà del lotto di terreno alla costruzione di un altro museo di arte moderna di competenza della città di Parigi⁵⁵⁶. La decisione non fu esente da critiche, come riassume efficacemente una frase di Maximilien Gauthier «Pourquoi, sur un même emplacement, deux musées, en vue de la même destination?»⁵⁵⁷ ma, ciò nonostante, fu indetto un bando per elaborare il progetto architettonico.

Il progetto vincitore era firmato dai quattro architetti Dastugue, Dondel, Aubert, Viard⁵⁵⁸. Questi proposero un edificio già molto criticato al tempo in quanto incapace di accogliere le istanze

551 In occasione dell'esposizione del 1937 trovò realizzazione la proposta di Rivière di creare un museo del folklore che illustrasse cultura e usanze francesi. Fu così fondato il Musée des Arts et Traditions populaires, inizialmente sito nel seminterrato del Musée des Monuments Français e dotato di una sede autonoma nel secondo dopoguerra. Société des amis de G.H. Rivière, *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod, 1989.

552 Herbert, *Paris 1937 – Worlds on exhibition*, cit.

553 Peyrouzere, *Le musée en partage...*, cit., pp. 291-313.

554 C. Derouet, *Cahiers d'art: le musée Zervos à Vezelay*, Hazan, Paris, 2006, p. 85.

555 *Ivi*, pp. 160-167.

556 Nello stesso anno, la città di Parigi aveva deciso di sostenere i costi organizzativi dell'Esposizione Universale assieme allo Stato e dunque di essere pienamente coinvolta nell'iniziativa.

557 Gauthier, *L'exposition de 1937, «Art vivant»*, cit., pp. 387-388.

558 Si trattava di un progetto che aderiva esteticamente al linguaggio architettonico monumentale, simile a quello impiegato nell'Italia fascista e nella Germania nazista. Al concorso furono proposti 128 progetti, tra cui figurava quello di LeCorbusier, ma fu preferita la proposta più ordinaria e accademica poi realizzata.

architettoniche moderne e poco adatto all'esposizione di arte moderna⁵⁵⁹. A proposito degli spazi poco adatti alle esigenze museali, la *Revue de l'art ancien e moderne* riporta: «sans doute, les conditions techniques de l'aménagement réserveront-elles certaines surprises ou plutôt certains désagréments aux occupants définitifs. La chaleur sera si élevée dans certaines salles de l'étage supérieur que toute peinture que qu'on y exposerait se liquéfiera. Aucune aération fraîche n'est prévue [...]»⁵⁶⁰.

Nonostante il progetto del doppio Musée d'Art Moderne, in occasione dell'Esposizione Universale le due ali del Palais de Tokyo furono impiegate diversamente⁵⁶¹. Infatti, nell'ala gestita dallo Stato fu allestita, paradossalmente, la grande retrospettiva *Chefs d'œuvre de l'art français* che ripercorreva la produzione francese dalle origini fino al XIX secolo, escludendo di fatto la produzione propriamente contemporanea⁵⁶². Questa iniziativa, frutto di un sistema di prestiti di portata internazionale⁵⁶³, si rivelò però lontana dal tema portante dell'esposizione che verteva attorno alla possibilità di mostrare una pluralità di attività proprie dell'età moderna. L'esposizione lasciò emergere un forte senso di appartenenza alla cultura francese, prestando però poca attenzione alla realizzazione di un allestimento valido ed efficace⁵⁶⁴. Ad esempio, non erano previsti cartelli e targhe che fornissero informazioni sulle opere esposte, limitando dunque la dimensione curatoriale e didattica a favore di un forte simbolismo. *L'accrochage* fu realizzato ordinando le opere secondo un criterio cronologico dando l'idea di una grande continuità nell'evoluzione dell'arte francese e suggerendo che le singole opere incarnassero lo spirito francese. Procedendo da reperti di epoca gallo-romana, l'esposizione si snodava fino alla produzione impressionista e post-impressionista presentando Cézanne come l'ultimo grande maestro francese. Nel porre questo limite cronologico furono però lasciati scoperti trenta anni di

559 Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Paris 1937 - L'art indépendant*, catalogo della mostra (Paris, MAM, giugno – agosto 1987), Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1987.

560 Janneau, *La section française - l'architecture et sa décoration*, «Revue de l'art ancien et moderne», cit., pp. 119-121.

561 Le collezioni del Luxembourg e del Jeu de Paume iniziarono a essere trasferite nell'ala ovest del Palais de Tokyo nel 1938. Una volta terminata la guerra, il 9 giugno 1947 fu inaugurato il Musée National d'Art Moderne. Invece il Musée d'art Moderne de la Ville de Paris vi trasferì la propria collezione di arte moderna, precedentemente esposta al Petit Palais, solo 25 anni dopo la costruzione dell'edificio. <<http://www.mam.paris.fr/fr/un-lieu-une-collection>> consultato il 18/12/2016.

562 «Quel singulier mais bien-faisant paradoxe d'inaugurer un Palais des Beaux-Arts, qui doit remplacer bientôt le Luxembourg et l'art contemporain, par une anthologie des nos siècles passés?» da R. Bouyer, *L'art à l'exposition de 1937 - Chefs d'œuvre de l'art français*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 41, agosto 1937, pp. 163-168.

Palais National des arts, *Les chefs d'œuvre de l'art français*, catalogo della mostra (Paris, Palais National des arts, giugno – ottobre 1937), Paris, Impr. Danel Lille-Loos, 1937.

563 Furono coinvolti nei prestiti i musei provinciali francesi, i musei stranieri e i collezionisti privati facendo in modo di non intaccare le più importanti collezioni pubbliche cittadine che dovevano rimanere pienamente fruibili durante l'Esposizione. Questo principio fece sì che in *Chefs d'œuvre de l'art français* venissero mostrate opere d'arte di grande valore ma poco conosciute al pubblico.

564 Herbert, *Paris 1937 – Worlds on exhibition*, cit.

produzione escludendo gli artisti più contemporanei e controversi, come si può verificare dal catalogo dell'esposizione⁵⁶⁵.

Al seminterrato dell'ala statale trovò posto la sezione dell'Esposizione Universale dedicata all'Urbanistica, sviluppata in una «grande salle d'un Musée Régional d'urbanisme»⁵⁶⁶.

L'attenzione ai criteri di allestimento, lasciato in secondo piano per *Chefs d'œuvre de l'art français*, fu invece manifestata da alcuni conservatori dei Musei Nazionali che si adoperarono per organizzare un'esposizione dedicata alla museografia in quanto scienza nata con la fondazione dell'Office International des Musées da parte di Henri Focillon (cfr. Paragrafo 2.6). Il catalogo dell'esposizione di museografia riporta infatti:

C'est donc à cette date de 1926 que l'on peut faire remonter la naissance officielle de la Muséographie en tant que science, avec ses règles et ses lois. Aussi une Exposition intitulée "Arts et Techniques" se devait de donner à cette science nouvelle la place sans cesse accrue qu'elle occupe dans la culture générale et dans la société moderne⁵⁶⁷.

L'iniziativa, opera dei conservatori dei Musei Nazionali, fu guidata in particolare da René Huyghe, conservatore del dipartimento di pittura del Louvre, e da Georges Henri Rivière. La mostra, allestita nell'ala del Palais de Tokyo di pertinenza della Ville de Paris, si apriva con una sezione storica dedicata all'evoluzione delle istituzioni museali e all'analisi delle diverse tipologie di musei. Seguiva un'attenta esposizione dei punti cardine che avevano animato il dibattito a Madrid, dall'illuminazione all'ordinamento delle collezioni. Inoltre furono progettate tre aree espositive che riproponevano ciascuna un allestimento rappresentativo rispettivamente per museo storico, museo etnografico e museo di belle arti⁵⁶⁸. Quest'ultima tipologia fu illustrata al pubblico allestendo un'esposizione su Van Gogh in cui, più che il focus sull'artista, fu centrale l'attenzione all'applicazione delle tecniche museografiche⁵⁶⁹. La rivista *l'Amour de l'art* riporta infatti:

La section de Muséographie, présidée par M. Albert S. Henraux, prépare une Exposition Van Gogh qui

565 Palais national des arts, *Les chefs d'œuvre de l'art français*, cit.

566 *Exposition internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne, Paris 1937 – catalogue général officiel*, Paris, Impr. Dèchaux, 1937, pp. 110-111.

567 *Exposition internationale de 1937 Groupe I Classe III – Musées et expositions*, catalogo della mostra, Paris, Éditions Denoel, 1937.

568 Le tre esposizioni, ed in particolare quella dedicata a Van Gogh, ebbero una certa eco sulle riviste specializzate francesi. La rivista *L'Amour de l'art*, diretta da René Huyghe, dedicò un numero speciale sia all'Exposition Van Gogh (numero di aprile 1937) che all'Exposition de la Maison Rurale en France (numero di luglio 1937).

569 R. Huyghe, *Exposition internationale de 1937. Groupe I. Classe II. Vincent Van Gogh, sa vie et son œuvre*, catalogo della mostra, Paris, Exposition internationale, 1937.

sera non seulement un éclatant hommage au grand peintre, mais qui voudra être aussi une démonstration de technique muséographique et un exemple de présentation selon les méthodes les plus modernes et les plus adaptées aux exigences actuelles⁵⁷⁰.

Basandosi sui principi elaborati a Madrid, le diverse sezioni furono trattate con grande puntualità e in maniera scientifica servendosi di statistiche, grafici e modellini. I diversi contenuti furono riportati accuratamente nel catalogo facendone uno strumento indispensabile per la comprensione dell'esposizione⁵⁷¹.

Inoltre, facendo da controparte alla citata sezione di urbanistica, nell'ala della Ville de Paris, fu allestita un'esposizione dedicata all'evoluzione urbanistica di Parigi illustrata tramite documenti, stampe, modellini, quadri e ceramiche. Partendo dall'evocazione dell'antica Lutezia si arrivava fino a un modellino luminoso della città contemporanea⁵⁷². L'allestimento era completato da numerose opere pittoriche legate alla capitale francese che andavano a istituire un legame tra l'evoluzione urbanistica e la sua interpretazione a livello pittorico. Inoltre erano messi a disposizione dei visitatori dei volumi da consultare, soluzione che implicava un forte coinvolgimento del pubblico proponendogli la possibilità di formarsi in maniera più ampia e completa⁵⁷³.

Al di fuori dal contesto museale il gusto moderno giocò un ruolo importante sia nella progettazione architettonica dei padiglioni che nella loro decorazione pittorica e scultorea. Anche per i padiglioni stranieri, il coinvolgimento di determinati artisti e architetti fu il riflesso del dibattito internazionale tra accademia e arte indipendente oltre che la conseguenza di uno specifico assetto politico⁵⁷⁴.

In alcuni casi fu palese la valenza politica delle scelte artistico-architettoniche fatte. In particolare, tra i padiglioni disposti sull'*esplanade* ai piedi nel nuovo Trocadero, spiccavano per dimensioni e stile il già citato padiglione tedesco, progettato da Albert Speer, e quello dell'URSS, progettato da Boris Iofan, che si fronteggiavano ergendosi a simbolo dello scontro ideologico tra le due potenze⁵⁷⁵. La loro portata politica era infatti evidente ai più: «les pavillons de l'URSS et

570 *Échos et informations*, «L'amour de l'art», Anno 18 n 1, 1937, p. 29.

571 Huyghe, *Exposition internationale de 1937. Vincent Van Gogh, sa vie et son œuvre*, cit.

572 *Exposition internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne...*, cit., pp. 108-109.

573 Come visto precedentemente, anche al Musée du Jeu de Paume, in occasione della mostra di Arte lettone del 1939, verrà utilizzato questo espediente, cfr. Paragrafo 3.4.

574 Generalmente, nella decorazione dei padiglioni delle singole nazioni furono coinvolti artisti connazionali.

575 S. Scarrocchia, *Albert Speer e Marcello Piacentini: l'architettura del totalitarismo negli anni Trenta*, Milano, Skira, 2013.

F. Patti, *Boris Iofan (1891-1976): dagli anni romani all'ascesa professionale in Unione Sovietica*, dottorato di ricerca, Torino, Politecnico di Torino, 2009.

de l'Allemagne, comme deux bastions, gardent l'entrée du pont de Iena [...] ils peuvent être qualifiés de “politiques”. Par le grandiose et le colossal, tous deux ne dissimulent pas leurs buts de propagande»⁵⁷⁶.

In posizione più marginale ma mantenendo dimensioni imponenti fu eretto il padiglione italiano su progetto di Marcello Piacentini, tra i più grandi architetti al servizio del regime fascista⁵⁷⁷. Solo l'ultimo dei quattro piani che costituivano il padiglione presentava chiari riferimenti al Re e a Mussolini, integrati da interventi di Sironi, Severini e Casorati. Nei tre piani inferiori si articolavano gallerie dedicate a pittura, arti grafiche e decorative, modelli architettonici e industria tessile. Nella decorazione di questi spazi espositivi furono coinvolti artisti come Severini, Martini e Campigli, già coinvolti in occasione dell'esposizione *Art italien des XIX et XX siècles* al Musée du Jeu de Paume⁵⁷⁸.

Invece, il padiglione spagnolo anti-franchista fu costruito seguendo il progetto semplice ma efficace degli architetti Lacasa e Sert. In questo contesto l'arte indipendente fu utilizzata come strumento per sensibilizzare il mondo alle sorti della Spagna devastata dalla guerra civile. Dezarrois riporta: «Pour frapper l'ésprit on fait placer à l'entrée une terrifiante page blanche et noire du plus grand artiste espagnol, Pablo Picasso, vouant aux divinités infernales la guerre et ses atrocités»⁵⁷⁹. Fu per l'esposizione del 1937 infatti che Picasso realizzò *Guernica*, manifesto di denuncia della guerra civile spagnola⁵⁸⁰. Di Picasso furono inoltre esposte alcune grandi teste in pietra affiancate a *La Montserrat* di Julio Gonzalez⁵⁸¹, simbolo della resistenza popolare durante la guerra civile, e *Le Faucheur* di Mirò, andato perduto al termine dell'esposizione⁵⁸². La presenza più singolare era la fontana di mercurio commissionata all'americano Alexander Calder, unico artista non spagnolo cui fu concesso di partecipare grazie al grande legame di amicizia con Mirò⁵⁸³.

Non tutte le nazioni diedero la stessa importanza all'apparato decorativo pittorico e scultoreo, ad esempio, il padiglione della Gran Bretagna risultava semplice ed essenziale prevedendo solo un

576 A. Dezarrois, *Les pavillons étrangers*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 41, maggio 1937, p. 128.

577 «Du point des leurs forces spirituelles, ces trois nations ont fait, chacune avec son génie propre, un effort politique considérable» Dezarrois, *Les pavillons étrangers*, «Revue de l'art ancien et moderne», cit., p. 134.

Marcello Piacentini, a cura di A. Lucivero, Milano, Hachette, 2011.

578 Musée du Jeu de Paume, *Art Italien des XIX et XX siècles*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, Maggio – luglio 1935), Paris, Éd. des Musées Nationaux, 1935.

579 Dezarrois, *Les pavillons étrangers*, «Revue de l'art ancien et moderne», cit., p. 141

580 C. Zervos, *Histoire d'un tableau de Picasso – Guernica*, «Cahiers d'art», n 4-5, 1937, pp. 105-111.

G. Van Hensbergen, *Guernica: biografia di un'icona del Novecento*, Milano, Il saggiatore, 2006.

581 <<http://www.stedelijk.nl/en/artwork/16628-la-montserrat>> consultato il 10/01/2017.

582 J. Larrea, *Miroir d'Espagne – A propos du “Facheur” de Mirò au Pavillon Espagnol de l'Exposition 1937*, «Cahiers d'art», n 4-5, 1937, pp. 157-158.

583 M.C. Maiocchi, *L'esposizione universale in Arte e artisti nella modernità*, a cura di A. Negri, Milano, Jaca Book, 2000, pp. 149-151.

mosaico e un gruppo scultoreo al fine di lasciare emergere adeguatamente i temi centrali della tecnica e dell'industria. Furono diversi i padiglioni che privilegiarono l'aspetto tecnico rispetto a quello artistico-decorativo come, ad esempio, il padiglione cecoslovacco e quello austriaco⁵⁸⁴.

Dal punto di vista architettonico non mancarono interventi brillanti e innovativi come il Pavillon de la solidarité progettato da R. Mallet-Stevens il cui apparato decorativo fu affidato ad alcuni tra i più grandi esponenti dell'arte indipendente. Nello stesso padiglione trovarono infatti posto i contributi di Robert Delaunay, Fernand Léger, Jean Lurçat, Marcel Gromaire e Raoul Dufy. Pur essendo un'iniziativa estremamente innovativa, la commistione di diversi stili portò, secondo Janneau, «le décor qui eût pu revêtir un grand caractère, à être chaotique et sans unité»⁵⁸⁵.

Alcuni fra questi artisti furono coinvolti anche nelle decorazioni del Palais de la Découverte⁵⁸⁶, allestito nell'ala occidentale del Grand Palais⁵⁸⁷. L'allestimento del Palais de la Découverte era particolarmente suggestivo e prevedeva una molteplicità di ambienti minori comunicanti, pensati per circondare i visitatori di sensazioni visive e sonore. A selezionare gli artisti per l'apparato decorativo del Palais de la Découverte fu una commissione presieduta da Jean Perrin, uomo di scienza aperto dell'arte indipendente. All'orientamento di Jean Perrin contribuì anche il fatto che l'allestimento doveva essere temporaneo, permettendo un maggiore grado di sperimentazione anche nell'apparato decorativo⁵⁸⁸.

Janneau nel suo articolo muove una critica alla scelta di coinvolgere gli artisti nell'allestimento a proposito dei cui interventi dice «fort peu d'entre eux sentent la nécessité d'une application de leur métier à l'effet à produire. La peinture, en tant qu'auxilier de l'idée, qu'on peut se faire du merveilleux scientifique, est au moins insuffisante ici.»⁵⁸⁹. Una critica tanto aspra nei confronti dell'arte indipendente sembra fuori luogo se si considera che l'articolo fu pubblicato sulla *Revue de l'art ancien et moderne*, diretta da Dezarrois.

Grazie alle iniziative di società o comitati privati e col sostegno di Léon Blum furono ulteriormente impiegati Robert e Sonia Delaunay per il Pavillon de l'air e il Pavillon des chemins de fer e Raoul Dufy per il Pavillon de l'électricité.

Considerando quanto ricostruito grazie alla documentazione disponibile mi sembra che, nonostante la critica avanzata da Janneau, là dove agli artisti indipendenti fu concesso di

584 Dezarrois, *Les pavillons étrangers*, «Revue de l'art ancien et moderne», cit., pp. 146-148.

585 Janneau, *La section française - l'architecture et sa décoration*, «Revue de l'art ancien et moderne», cit., pp. 103-126.

586 <<http://www.palais-decouverte.fr/>> consultato il 10/01/2017.

587 Tra questi vi erano infatti Léger, Lurçat, Gromaire, Poncelet, Lhote, Laglenne.

588 Il Palais de la Découverte in realtà non fu smantellato totalmente al termine dell'esposizione rendendo dunque permanenti gli interventi che dovevano essere temporanei.

589 Janneau, *La section française - l'architecture et sa décoration*, «Revue de l'art ancien et moderne», cit., p. 118.

esprimersi, furono realizzati interventi particolarmente significativi che contribuirono alla diffusione su scala internazionale del linguaggio dell'arte indipendente. L'esposizione finì dunque per essere occasione di confronto e laboratorio di idee nonostante le resistenze dei più conservatori.

4.2. L'esposizione *Origines et développement de l'art international indépendant* al Musée du Jeu de Paume

Alcune considerazioni preliminari

Origines et développement de l'art international indépendant è il titolo dell'esposizione tenutasi al Musée du Jeu de Paume dal 30 luglio al 31 ottobre del 1937, in corrispondenza dell'Esposizione Universale. Questa mostra va collocata in un quadro più ampio e infatti, Catherine Amidon ha affermato «L'art moderne ou “indépendant” en 1937 se retrouvait dans les pavillons disséminés à travers le site et dans deux expositions “non-officielles”: les *Maîtres de l'Art Indépendant* au Petit Palais et *Origines et Développement de l'Art International Indépendant* au Jeu de Paume»⁵⁹⁰.

Le due esposizioni citate, per quanto diverse tra loro per dimensioni e impostazione, furono effettivamente un baluardo per l'arte indipendente e, in occasione dell'Esposizione Universale, supplirono al mancato impiego del Palais de Tokyo come museo di arte moderna. Queste furono frutto del lavoro di un gruppo di conservatori e intellettuali disposti ad accogliere nuove istanze artistiche, in parte spinti dalla necessità di riparare agli errori fatti dai predecessori che non avevano saputo sostenere adeguatamente i grandi artisti delle avanguardie⁵⁹¹.

Se questi uomini, cui era stata imposta un'educazione artistica tradizionale, avevano ormai occhi e mente abituati a certi tipi di produzione di avanguardia, come quella cubista e fauves, così non era per l'arte astratta e surrealista⁵⁹². Si trattava di forme d'arte che avevano iniziato a diffondersi in Francia più recentemente e che per questo risultavano più sconvolgenti e faticavano a essere comprese a fondo anche da personaggi illuminati come André Dezarrois. L'arte astratta era di comprensione ancora più difficile che quella surrealista di cui alcuni intellettuali e critici tra cui André Breton e Paul Eluard si erano fatti teorici e cantori⁵⁹³.

Anche un personaggio all'avanguardia come Jean Cassou inizialmente non riuscì ad apprezzare pienamente le novità di questo tipo di arte. Nel suo testo *Panorama des arts plastiques*

590 Le due esposizioni effettivamente non era incluse ufficialmente nel programma dell'Exposition Internationale ma costituivano eventi collaterali. C. Amidon, *Indépendants et Modernisme démodé - les expositions à Paris en 1937* in A. Turowski, *Arts et artistes autour de C. Zervos*, Dijon, Edition universitaires de Dijon, 1997, pp. 100-101.

591 Peyrouzere, *Le musée en partage...*, cit., pp. 350-355.

592 *Ibid.*

593 Fondation Beyeler, *Surrealism in Paris*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2011.

contemporains, ancora nel 1960, Cassou riconduce in maniera semplicistica tutta l'arte astratta alla produzione di Malevitch e Mondrian dimostrando di avere una visione parziale della produzione astratta contemporanea⁵⁹⁴. Nonostante questi limiti, Cassou si pose fin dagli anni Trenta e, con maggiore determinazione nel dopoguerra, come punto di riferimento nel far emergere l'arte indipendente francese da cinquant'anni di oscurantismo.

Considerate le posizioni di Dezarrois e Cassou, non stupisce che Hauteceœur fosse più nettamente ostile all'arte astratta. La sua diffidenza interessava però più in generale l'arte marcatamente indipendente ed ebbe conseguenze sull'intervento degli artisti indipendenti all'Esposizione Universale⁵⁹⁵.

All'origine delle due esposizioni citate si possono indicare Dezarrois per il Jeu de Paume ed Escholier per il Petit Palais. A proposito dei due conservatori Hoog ha affermato: «André Dézarrois, tout comme Raymond Escholier, étaient de goût et de formation classiques mais [...] ils se sont montrés suffisamment intelligents et disponibles pour mettre en question leur jugement et s'intéresser à des formules nouvelles pour eux»⁵⁹⁶.

Negli anni Trenta, e in maniera crescente andando verso il conflitto mondiale, subentrarono nel processo di selezione degli artisti questioni politiche e nazionaliste⁵⁹⁷. Molti pittori prossimi al cubismo erano marcati come bolscevichi e per questo tenuti ai margini della scena. Peggiora la situazione per i membri dell'École de Paris, a maggioranza ebraica⁵⁹⁸. Le questioni sulla nazionalità degli artisti acquisirono un'importanza tale da diventare parametri rilevanti nell'organizzazione delle esposizioni.

Il Jeu de Paume, fin dalla sua riapertura nel 1932, si era mostrato strenuo sostenitore proprio di quegli artisti soggetti alla demonizzazione politica. L'esposizione spagnola del 1936 aveva riconfermato un netto schieramento a sinistra e anche *Origines et développement de l'art international indépendant* vide il coinvolgimento di artisti guardati con sospetto dai più e spesso oggetto di persecuzioni politiche. Proprio a questo proposito Kandinsky affermò: «je souligne que la plus part de ces artistes sont des étrangers qui se trouvent à cause de conditions politiques dans de situations très difficiles»⁵⁹⁹.

594 J. Cassou, *Situation de l'art moderne*, Les éditions de minuit, Paris, 1950; J. Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Paris, Gallimard, 1960.

595 Un episodio emblematico concerne la sua reazione al murales geometrico realizzato dai Delaunay per il *Pavillon de l'air*, Hauteceœur criticò il fatto che i Delaunay fossero pagati al metro quadro tanto quanto altri artisti autori di murales figurativi. Peyrouzere, *Le musée en partage...*, cit., p. 356-371.

596 Hoog, *Origines et développement de l'art international indépendant* in Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Paris 1937 - L'art indépendant*, cit., pp. 22-28.

597 Peyrouzere, *Le musée en partage, état et musée sous le ministère Jean Zay*, cit., p. 356-371.

598 N. Nieszawer, D. Princ, *Artistes juifs de l'école de Paris 1905-1939*, Paris, Somogy éditions d'Art, 2015.

599 Derouet, *Cahiers d'art: le musée Zervos à Vezelay*, cit., p. 85.

Il fattore della nazionalità influenzò soprattutto il processo di selezione degli artisti per *Maîtres de l'art indépendant*, portando all'esclusione di parte degli esponenti delle avanguardie. Agli Archivi del Petit Palais, ad esempio, è conservato uno scambio epistolare tra Marc Chagall e Raymond Escholier in cui l'artista si mostra turbato poiché crede sia stata messa in dubbio la sua partecipazione a *Maîtres de l'art indépendant* ed ipotizza che la ragione dell'esclusione sia il fatto che non sia ancora naturalizzato francese⁶⁰⁰. Chagall compare però nella lista degli artisti che avrebbero esposto al Petit Palais fin dalla seconda riunione del comitato ed infatti la risposta di Escholier non presenta alcun intento di esclusione delle sue opere dall'esposizione⁶⁰¹. Quello che traspare dallo scambio però è la preoccupazione dell'artista e il fatto che egli identifichi la radice del possibile problema nella sua nazionalità.

Nei titoli delle due esposizioni ricorre l'aggettivo *indépendant*, si tratta di un aggettivo ambiguo che infatti andò a indicare nei due casi dei gruppi leggermente diversi di artisti.

Nel primo caso Escholier intese come artisti indipendenti coloro che frequentavano i *Salon* legati all'arte indipendente. Inoltre definì l'arte indipendente come quella parte di arte contemporanea «qui, depuis trente ans, s'est imposé à l'étranger et y a porté très haut le prestige de l'École de Paris»⁶⁰². Dunque essenzialmente Escholier indicava quella parte di produzione francese impostasi come baluardo dell'arte indipendente anche all'estero; riferendosi all'École de Paris, intendeva solo gli artisti francesi o naturalizzati tali come ad esempio Picasso e Lipchitz.

Nel caso di *Origines et développement de l'art international indépendant* l'arte francese dei grandi maestri di fine Ottocento fu indicata come origine e punto di riferimento per l'arte indipendente sia francese che straniera. In questo caso tra gli *artistes indépendants* figuravano anche coloro cui non era stato dato un riconoscimento nemmeno presso i *Salon* indipendenti in parte perché estranei al contesto parigino e in parte perché fautori di un'arte di difficile comprensione.

Rispetto all'esposizione al Jeu de Paume, quella al Petit Palais ebbe maggiore eco al tempo così come ha avuto maggiore fortuna critica in seguito poiché la sua ampiezza e la ricchezza di documenti disponibili l'hanno resa più facile da studiare. Nell'analizzare *Origines et développement de l'art international indépendant* è inevitabile farvi riferimento e istituirci un paragone ma non bisogna incorrere nell'errore di interpretarla come mero satellite di *Maîtres de l'art indépendant* poiché l'esposizione al Jeu de Paume godette di una propria individualità e

600 Archives Petit Palais, Dossier Maîtres de l'art indépendant, Boîte 7, 29 aprile 1937: Chagall scrive a Escholier; 1 maggio 1937: Escholier risponde a Chagall.

601 Archives Petit Palais, Dossier Maîtres de l'art indépendant, Boîte 7.

602 Musée du Petit Palais, *Les Maîtres de l'art indépendant*, catalogo della mostra (Paris, Petit Palais, giugno – novembre 1937), Paris, Arts et métiers graphiques, 1937.

indipendenza nel panorama espositivo parigino.

Come già detto, i saggi e gli studi relativi all'attività del Jeu de Paume in quanto museo delle scuole straniere contemporanee tra 1931 e 1939 sono esigui e incompleti; anche *Origines et développement de l'art international indépendant*, sebbene citata in alcuni casi come punto di riferimento per la museografia degli anni Trenta, non è stata adeguatamente studiata fino ad oggi. In alcuni articoli e saggi viene nominata reiterando osservazioni e formule e non considerando che, oltre al rapporto con *Maîtres de l'art indépendant*, l'esposizione debba essere messa in relazione con il programma espositivo del Jeu de Paume e con le sue collezioni.

Françoise Bonnefoy, nella sua ricostruzione della storia del Jeu de Paume, ne afferma l'importanza per la museografia ma effettua un'analisi sintetica e superficiale⁶⁰³.

L'intervento di Christian Derouet *Kandinsky triumvir de l'exposition du Jeu de Paume en 1937*, pur presentando spunti di indagine interessanti, si focalizza esclusivamente sul ruolo di Kandinsky e sul suo rapporto con Christian Zervos, André Dezarrois e André Breton nel formulare l'apparato teorico dell'esposizione⁶⁰⁴. Anche in un ulteriore intervento di Derouet a proposito dell'esposizione al Jeu de Paume⁶⁰⁵ è mantenuto il focus sull'ideazione della mostra accennando al comitato organizzatore e ad alcune problematiche nella selezione degli artisti.

Un'analisi più puntuale della genesi dell'esposizione ed in particolare, del ruolo di Dezarrois la si trova nell'intervento di Michel Hoog sul catalogo dell'esposizione che celebrava il cinquantenario del Musée d'Art Moderne promuovendo lo studio e la ricostruzione di *Maîtres de l'art indépendant*⁶⁰⁶.

Catherine Amidon sia nella sua tesi di dottorato che nel volume *Arts et artistes autour de C. Zervos* ha sottolineato il ruolo di *Origines et développement de l'art international indépendant* nel quadro dell'Esposizione Universale e ha avanzato qualche considerazione interessante sul comitato senza però entrare nel merito delle questioni organizzative e della selezione delle opere⁶⁰⁷.

603 «L'exposition *Origines et développement de l'art international indépendant* libre [...] un des plus beaux accrochages jamais réalisés et prend place dans l'histoire muséographique du début du siècle aux côtés de *Cubism and abstract art* organisée par Alfred Barr» F. Bonnefoy, *Jeu de Paume: histoire*, Paris, Réunion des musées nationaux, pp. 56-57.

604 C. Derouet, *Kandinsky: triumvir de l'exposition du Jeu de Paume en 1937* in Centre Georges Pompidou *Paris-Paris: Créations en France 1937-1957*, catalogo della mostra (Paris, Centre Pompidou, maggio – novembre 1981), Paris, Centre Pompidou, 1981, pp. 64-68.

605 Derouet, *Cahiers d'art: le musée Zervos à Vézelay*, cit.

606 Hoog, *Origines et développement de l'art international indépendant* in cit., pp. 22-28.

607 C. Amidon, *La politique artistique française des années trente: étude des expositions en France et à l'étranger*, Lille, 1993; Amidon, *Indépendants et Modernisme démodé - les expositions à Paris en 1937* in cit.

Se l'attenzione principale rivolta alla mostra risale agli anni Ottanta e Novanta⁶⁰⁸, oggi abbiamo a disposizione studi più approfonditi sulla museografia degli anni Trenta che consentono un'analisi a tutto tondo dell'esposizione.

Le ricerche da me condotte agli Archivi Nazionali forniscono informazioni importanti relative alla selezione delle opere e al più ampio apparato organizzativo dell'esposizione. Queste informazioni non sono ancora state adeguatamente studiate né messe in relazione con la politica espositiva del Jeu de Paume e con il processo di formazione delle collezioni. Tenendo dunque presente quanto analizzato nel Capitolo 2, è possibile fare delle considerazioni più articolate e complete che permettano di inquadrare adeguatamente l'esposizione. Inoltre, gli studiosi citati hanno solo accennato alle esposizioni straniere con cui è debito istituire un confronto quali *Cubism and Abstract art* e *Fantastic art, Dada, Surrealism* al MoMA e *l'Entartete Kunst (Arte degenerata)* a Monaco.

Una genesi dubbia

Il 30 luglio 1937, aprì al pubblico, al Musée du Jeu de Paume l'esposizione *Origines et développement de l'art international indépendant*, allestita al piano superiore del museo e in due sale del pian terreno. L'inaugurazione ufficiale si tenne il 2 agosto alla presenza del Ministro dell'educazione nazionale, Jean Zay e del Direttore delle Beaux-Arts, Huisman⁶⁰⁹.

L'*Exposition Internationale* aveva inaugurato ormai da due mesi, durante i quali al Jeu de Paume si era tenuta *Art autrichien ancien et moderne* cui, per i già citati motivi politici, non era stato possibile far seguire l'esposizione di arte americana. Poiché la defezione del MoMA era giunta alla fine di aprile, Dezarrois si trovò a dover elaborare una proposta alternativa che fosse interessante e valida nel quadro dell'*Exposition Internationale*⁶¹⁰.

Al Petit Palais avrebbe inaugurato il 17 giugno l'imponente esposizione *Maîtres de l'art indépendant* cui un apposito comitato si stava dedicando fin dal gennaio 1937 assemblando un gruppo imponente di opere.

608 Nel 2013 Marie Camus, nella sua tesi non pubblicata di Master 1, ha operato un confronto tra le due esposizioni. Lo studio si concentra però maggiormente sull'esposizione al Petit Palais e l'analisi dell'esposizione al Jeu de Paume, oltre a presentare diverse imprecisioni, manca di una consapevolezza relativa al programma espositivo del museo e alle sue collezioni e di un confronto appropriato con il contesto internazionale. M. Camus, *Deux expositions à Paris en 1937*, tesi di laurea discussa presso l'École du Louvre, Paris, 2013.

609 Come visto nel Capitolo 3 era piuttosto comune che i vertici del sistema culturale francese presenziassero alle inaugurazioni del Musée du Jeu de Paume.

610 Archives Nationales, Cote 20150042/56, 27 aprile 1937: decisione presa dal Trustees del MoMA relativa all'impossibilità di realizzare l'esposizione nell'estate del 1937.

Era stata anche vagliata e poi scartata l'opzione di ospitare al Jeu de Paume i capolavori in esodo del Prado. Inoltre Dezarrois aveva proposto di esporvi il nucleo originale della Collezione Guggenheim che al tempo era in formazione e che comprendeva soprattutto opere di arte astratta tra cui spiccava Kandinsky. Derouet, *Kandinsky: triumvir de l'exposition du Jeu de Paume en 1937* in cit., pp. 64-68.

L'esposizione al Jeu de Paume fu ufficialmente annunciata dalla rivista *Beaux-Arts* il 18 giugno 1937 con il titolo *L'art international indépendant*, dichiarando che la mostra avrebbe inaugurato il 20 luglio⁶¹¹. Sebbene l'annuncio sia stato pubblicato proprio il giorno dopo l'inaugurazione di *Maîtres de l'art indépendant*, è improprio credere che questa sia stata concepita come mera reazione all'esposizione di Escholier. Infatti, come rilevato da Michel Hoog, vi sono tracce di progetti ad essa relativi fin dall'inizio del mese di maggio. In particolare Hoog ha indicato una lettera risalente al maggio 1937 in cui Kandinsky fa riferimento a un progetto espositivo formulato da Dezarrois intervenendo sull'ordinamento pensato dal conservatore in maniera estremamente puntuale e pertinente⁶¹².

Non sono noti i passaggi che segnarono la fase di elaborazione teorica dell'esposizione che ebbe luogo tra maggio e giugno e che sfociò in una rapida organizzazione nel mese di luglio. L'esposizione comprendeva 177 opere, numero esiguo dovuto sia allo scarso anticipo nell'organizzazione che agli spazi espositivi ridotti⁶¹³. Pur avendo organizzato l'esposizione in poco più di un mese si nota una certa coerenza nelle scelte fatte e questo conferma che Dezarrois aveva già avuto modo di riflettere sulle scelte operate in questa occasione e che l'impianto teorico dell'esposizione affondava le proprie radici ben prima del 1937. Pur presentando alcune mancanze dal punto di vista della selezione delle opere⁶¹⁴, l'esposizione fu il frutto della riflessione teorica che Dezarrois aveva sviluppato nel corso del decennio come conservatore del Jeu de Paume e va dunque messa in relazione con la politica di acquisizioni e il programma espositivo del museo.

Nel rapporto relativo alle attività del museo nel 1937, da me rintracciato negli Archivi Nazionali, Dezarrois afferma: «L'exposition recherchait, dans l'École dite de Paris, les origines de cet art depuis la fin de l'impressionisme, c'était la première fois que un pareil projet d'ensemble était tenté»⁶¹⁵. Come anticipato nei primi due capitoli, questo gruppo di artisti aveva sempre rivestito una grande importanza per il conservatore che vi aveva dedicato la prima esposizione

611 Il fatto che l'esposizione abbia inaugurato dieci giorni dopo rispetto a quanto dichiarato non è indicativo della disorganizzazione specifica per questo progetto ma, come analizzato nel capitolo precedente, costituiva una prassi. *Ibid.* Derouet indica in maniera generica: «Beaux-arts», n 233, 18 giugno 1937.

612 La lettera è riportata per intero nelle Appendici documentarie: Documento 1. Hoog, *Origines et développement de l'art international indépendant* in cit., pp. 22-28.

613 Musée du Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume 30 luglio – 31 ottobre 1937), Paris, Impr. Moderne, 1937.

614 La selezione finale delle opere infatti non fu esente da critiche, mosse principalmente da artisti ed intellettuali legati al mondo dell'arte indipendente. A questo proposito Derouet ha affermato: «cette exposition [...] suscite encore l'admiration malgré ses omissions et concessions». Derouet, *Kandinsky: triumvir de l'exposition du Jeu de Paume en 1937* in cit., pp. 64-68.

615 Archives Nationales, Cote 2014495/44, rapporto sulle attività del Jeu de Paume dall'ottobre 1937 all'ottobre 1938.

temporanea dopo la riapertura del museo nel 1932 e che vi aveva espressamente basato la propria politica di acquisizioni. Colpisce però il fatto che nel rapporto ufficiale Dezarrois calchi sulla rappresentazione dell'École de Paris poiché, pur costituendo questa una parte rilevante dell'esposizione, nelle sale del museo trovava spazio una più ampia varietà di tendenze.

Come testimoniano gli scambi con Kandinsky, Dezarrois fu affiancato da alcuni grandi intellettuali e artisti che fornirono un apporto fondamentale sia a livello teorico che organizzativo⁶¹⁶. Tra questi spiccava Christian Zervos, il già citato Direttore dei *Cahiers d'art* il cui ruolo è meglio definito nelle seguenti pagine.

L'iniziativa di Dezarrois è stata letta da diversi studiosi come risposta critica nei confronti dell'esposizione al Petit Palais che presentava alcuni limiti sia nella selezione degli artisti e delle correnti rappresentate che nell'allestimento⁶¹⁷. In realtà i documenti ufficiali e gli articoli relativi all'esposizione redatti dai membri del comitato organizzatore, Dezarrois e Zervos in particolare, non lasciano intendere un'esplicita contrapposizione ma piuttosto il tentativo di completarla e porsi in senso complementare tenendo conto del debito taglio francese dell'esposizione al Petit Palais e di quello straniero al Jeu de Paume. A questo proposito è emblematico il Rapporto del Ministero dell'Educazione Nazionale, al tempo diretto da Jean Zay, in cui si afferma «cette exposition visait à compléter la manifestation poursuivie au Petit Palais, quant aux origines, au développement et aux influences sur la peinture actuelle des mouvements fauves, cubiste et surréaliste»⁶¹⁸. Anche una lettera firmata dal *Comité d'Action* e indirizzata al Direttore dei Musei Nazionali riporta: «cette exposition vise à compléter sur des bases modestes mais très étudiées, du point de vue extérieur et de certaines activités de l'école de Paris la manifestation actuellement poursuivie au Petit Palais»⁶¹⁹.

In un articolo edito da *Cahiers d'art*, la rivista diretta da Zervos, viene ribadita questa funzione di complementarietà: «Sans nuire en rien à l'exposition du Petit Palais, la manifestation organisée par M. Dezarrois, [...] la complète du fait qu'elle embrasse toutes les tendances qui se partagent l'art indépendant d'aujourd'hui, jusqu'aux plus jeunes et jusqu'aux recherches les plus risquées»⁶²⁰.

616 Dezarrois fece riferimento anche ad intellettuali che non facevano parte del *Comité d'action* dell'esposizione.

617 Ad esempio Françoise Bonnefoy afferma «en réaction à cet état de fait (riferendosi a *Maîtres de l'art indépendant*), André Dezarrois lance au Jeu de Paume l'exposition *Origines et développement de l'art international indépendant*» da Bonnefoy, *Jeu de Paume: histoire*, cit., p. 56. Anche Christopher Green afferma «It was André Dezarrois [...] who initiated the Jeu de Paume's rival to the Petit Palais Indépendants show». Green, *Art in France 1900-1940*, cit., p.13.

618 Archives Nationales, Cote 20144707/95, Rapporto del Ministero dell'Educazione Nazionale.

619 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 13 luglio 1937: lettera del Comitato al Direttore dei Musei Nazionali.

620 *Origines et développement de l'art international indépendant*, «Cahiers d'art», n 4-5, 1937, pp. 162-263.

Un ulteriore episodio va a complicare lo studio dei rapporti tra le due esposizioni. Nel 1970, in *Hommage à Yvonne Zervos*, è attribuito alla moglie di Zervos un ruolo determinante nell'organizzazione di *Origines et développement de l'art international indépendant*⁶²¹. In particolare si fa riferimento a diverse opere raccolte presso il Petit Palais che, sia per motivazioni teorico-estetiche che per questioni di allestimento, non erano state esposte. Secondo quanto riportato, Yvonne Zervos ebbe l'idea di trarre a suo vantaggio la situazione proponendo a Dezarrois di utilizzare queste opere per allestire un'esposizione di *Art international indépendant*⁶²². Riferisce Derouet che Dezarrois mise a disposizione tutte le sale del museo per questo progetto e che, dopo aver ottenuto il permesso degli autori delle opere (Matisse, Picasso, Braque e Léger) queste furono prelevate dai magazzini del Petit Palais e trasportate al Jeu de Paume con un camion messo a disposizione dal conservatore Georges Salle⁶²³. L'episodio vede i conservatori dei Musei Nazionali singolarmente coinvolti nel progetto e subordina in un certo senso l'esposizione del Jeu de Paume a quella del Petit Palais. Se ci si ferma a questi dati sembra infatti che prima dell'allestimento di *Maîtres de l'art indépendant* non esistesse un progetto per il Jeu de Paume. L'ipotesi non tiene però conto del fatto che in realtà erano altri gli artisti che avrebbero caratterizzato e distinto *Origines et développement de l'art international indépendant*⁶²⁴.

Inoltre, come riferito, esistono degli scambi tra Dezarrois e Kandinsky precedenti all'allestimento di *Maîtres de l'art indépendant*. Un documento citato da Derouet riporta un carteggio tra Kandinsky e Zervos datato 1 giugno 1937 in cui traspare il coinvolgimento non solo dell'artista russo ma anche di Alberto Magnelli e Julio Gonzalez nel progetto «d'organiser une exposition d'artistes principalement étrangers mais qui habitent à Paris et qui n'étaient pas invités par le Petit Palais»⁶²⁵. Kandinsky riferisce di riunioni tenutesi da Zervos per progettare l'esposizione e del successivo coinvolgimento di Mme Cuttoli e Mme Bucher che avevano orientato i tre artisti verso Dezarrois al fine di allestire l'esposizione al Jeu de Paume. Dunque, per quanto gli studi di Derouet vertano sulla figura di Kandinsky come ideatore dell'esposizione, è indicativo che Kandinsky stesso abbia esplicitato il coinvolgimento di queste altre personalità nell'ideazione

621 R. Char, *Hommage à Yvonne Zervos*, Paris, Galerie Nationale du Petit Palais, 1970.

622 L'esposizione verrà indicata nello stesso modo da «Beaux-Arts», n 233, 18 giugno 1937.

623 Derouet, *Cahiers d'art: le musée Zervos à Vezelay*, cit., p. 85. Agli Archivi del Petit Palais ho trovato un carteggio relativo a una delle opere di Picasso trasferite dal Petit Palais al Jeu de Paume. Archives Petit Palais, Dossier Maîtres de l'art indépendant, Boîte 7.

624 Al Petit Palais erano infatti esposte 61 opere di Matisse, 32 di Picasso, 29 di Braque e 27 di Léger.

625 I parametri di selezione degli artisti per *Maîtres de l'art indépendant* sono analizzati nel Paragrafo 4.3. Non mi è stato possibile reperire agli Archives Nationales il documento citato da Derouet. Derouet, *Cahiers d'art: le musée Zervos à Vezelay*, cit., p. 85.

dell'esposizione andando a complicare il quadro. Sembra dunque che *Origines et développement de l'art international indépendant* sia stata il frutto dell'intrecciarsi di idee e progetti confluiti in un'unica esposizione dalle molteplici sfaccettature.

Il Comité d'action e altre figure gravitanti attorno all'esposizione

Il *Comité d'action*, presieduto da Georges Huisman, era costituito da tredici membri comprendenti conservatori, intellettuali e artisti⁶²⁶. È necessario fare un'analisi puntuale dei singoli membri poiché ciascuno influì a modo proprio sulla selezione delle opere e sull'impostazione teorica data all'esposizione.

Derouet, sostenuto anche da Amidon e Hoog, ha indicato che Dezarrois fu affiancato nel progetto dell'esposizione dai già citati Zervos e Kandinsky cui si aggiunse André Breton⁶²⁷. I rapporti tra i tre, designati dalla critica come membri di un "triumvirato", rimangono ambigui e difficili da definire.

Dezarrois indica invece se stesso, Zervos e Eluard come gli iniziatori dell'esposizione ma, come anticipato nel paragrafo precedente, poiché è complesso stabilire la genesi dell'esposizione risulta difficile definire il contributo specifico del conservatore.

Nel già citato studio di Michel Hoog si fa riferimento a una lettera dello scrittore e critico Pierre Guéguen che definì Dezarrois come «le vrai Grand Patron de l'exposition»⁶²⁸. In particolare Guéguen voleva proporre a Dezarrois di esporre al Jeu de Paume le opere dei due astrattisti Szenes e Da Silva sfruttando il fatto che «il (Dezarrois) avait droit de regard concret sur toute cette abstraction»⁶²⁹. Aggiunge Guéguen che, dei triumviri, quello che più apprezzava l'arte astratta, ossia Kandinsky, era anche quello più «faible à ses candidats»⁶³⁰.

Nonostante l'ambiguità delle notizie, è certo che Dezarrois fu disponibile a destinare gli spazi del museo a tale iniziativa e che nutrisse una profonda curiosità e interesse per la produzione indipendente di cui si era fatto garante nella politica di acquisizioni del museo. Inoltre, il ruolo del conservatore si delinea con più chiarezza analizzando i documenti reperiti agli Archivi Nazionali relativi alla selezione e alla raccolta delle opere in vista dell'esposizione.

Nel guardare alla composizione del comitato formato da Dezarrois bisogna tenere conto della sua variabilità sia nella composizione che nella definizione dei ruoli dei singoli membri.

Non si può prescindere da un inquadramento più preciso della figura di Christian Zervos e della

626 Musée du Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant*, cit.

Cfr. Il catalogo è interamente riportato nell'Appendice documentaria.

627 Derouet, *Kandinsky triumvir de l'exposition du Jeu de Paume en 1937* in cit., pp. 64-68.

628 Hoog, *Origines et développement de l'art international indépendant* in cit., p. 25.

629 *Ibid.*

630 *Ibid.*

moglie Yvonne di cui, nel paragrafo precedente, è stata analizzata la responsabilità nell'ideazione dell'esposizione. Fondatore e Direttore dei *Cahiers d'art*, Zervos era riuscito a lanciare artisti come Klee, Kandinsky e Laurens rapportandosi con una pluralità di galleristi tra cui si possono citare Marie Cuttoli, Jeanne Bucher e Pierre Loeb⁶³¹. Nel 1932 aveva aperto assieme alla moglie un'omonima galleria in cui ebbero modo di esporre i più importanti artisti dell'avanguardia internazionale⁶³². Uomo di grande cultura e vasti interessi, sulle pagine della sua rivista coniugava approfondimenti sull'arte contemporanea con studi sull'arte primitiva e classica istituendo tra queste rapporti e analogie. In linea con quanto pubblicato sulla rivista, la casa editrice dei *Cahiers d'art* pubblicò fino agli anni sessanta importanti monografie e saggi aventi eco internazionale.

Zervos era tra gli intellettuali più influenti sulla scena parigina e questo gli permise di gestire il sistema di prestiti per l'esposizione puntando su amicizie e conoscenze e facendo così fronte alla mancanza di tempo e fondi. Spettò infatti ai coniugi Zervos la gestione di buon parte dei prestiti, affiancati da Dezarrois e Rose Valland. Derouet ha confermato che «les Zervos [...] se chargeaient d'obtenir le parrainage des artistes français et le prêt des chefs d'œuvres»⁶³³.

Tra i membri del comitato è possibile individuarne tre aventi un ruolo istituzionale: Henri Laugier, Jean Cassou e Georges Henri Rivière.

Laugier, schierato nettamente a sinistra, era legato al Ministero dell'Educazione Nazionale sotto il Fronte Popolare dipendendo dunque dal ministro Jean Zay⁶³⁴. La sua formazione presentava un taglio scientifico e infatti, in occasione dell'*Exposition Internationale*, si occupò del Palais de la Découverte e del *Centre Nationale pour la recherche scientifique*. Laugier era il compagno della gallerista Marie Cuttoli con cui, condividendo la passione per la produzione d'avanguardia, aveva assemblato un'importante collezione⁶³⁵. Era inoltre prossimo a personaggi quali Paul Eluard, André Breton e Pablo Picasso, tutti gravitanti attorno *Origines et développement de l'art international indépendant*. La sua dedizione all'arte contemporanea è confermata dal fatto che Laugier firmò la prefazione del testo di Zervos *Histoire de l'art contemporain*⁶³⁶.

631 Derouet, *Cahiers d'art: le musée Zervos à Vezelay*, cit., pp. 81-83.

632 La galleria cambiò sede nel 1939 e durante gli anni della guerra fu aperta agli artisti come una sorta di rifugio per la loro produzione. *Ibid.*

633 Derouet, *Kandinsky triumvir de l'exposition du Jeu de Paume en 1937* in cit., p. 66. Il ruolo dei coniugi Zervos nella gestione del sistema dei prestiti è trattato nel dettaglio nei paragrafi successivi.

634 Negli anni della seconda Guerra mondiale Laugier aderì alla Resistenza e successivamente contribuì alla nascita delle Nazioni Unite. G. Fischer, *Henri Laugier 1888-1973* in *Politique étrangère*, Anno 38, n°1 - 1973, pp. 99-102.

635 Galerie Beyeler, *Collection Marie Cuttoli, Henri Laugier*, Basel, 1970.

636 C. Zervos, *Histoire de l'art contemporain*, Paris, éd. Cahiers d'art, 1938.

Jean Cassou era un importante critico d'arte prossimo a Dezarrois⁶³⁷. Poiché apertamente schierato a sinistra era stato a lungo tenuto lontano dal contesto istituzionale e aveva iniziato a rivestire ruoli di maggior rilievo da quando Huisman era diventato Direttore delle Beaux-Arts nel 1934. Come anticipato nel paragrafo 2.5, Cassou figurava tra quei membri della *Grande* e della *Petite Commission* scelti da Huisman per forzare il consolidato assetto accademico. Il suo prestigio era cresciuto ulteriormente una volta affermatosi il Fronte Popolare e, sotto Jean Zay, era stato nominato conservatore del Musée du Luxembourg al fianco di Hauteœur. Non era la prima volta che Cassou figurava nel comitato di un'esposizione al Jeu de Paume, egli infatti era già stato coinvolto sia in *Art catalan* che in *Art espagnol contemporain*, due esposizioni la cui portata politica è stata precedentemente evidenziata⁶³⁸. Nel caso di *Art espagnol contemporain*, Cassou firmò proprio uno dei testi in apertura di catalogo. Jean Cassou era un intellettuale a tutto tondo ed incarnava la figura del curatore professionista che stava iniziando a delinearsi sul finire degli anni Trenta⁶³⁹. A questo proposito Green ha affermato: «He effectively represented the new breed of curator, committed to modernism and ready to operate with real professionalism against the old amateur-yet democratic-spirit of diversity»⁶⁴⁰. Cassou infatti prese le distanze dal principio di diversità che aveva dominato gli anni Venti e Trenta e che prevedeva un'equa rappresentazione delle tendenze accademiche e di quelle indipendenti. Egli aspirava piuttosto a una rappresentazione mirata dei più grandi maestri dell'arte indipendente e nel selezionarli ed esporli delineava implicitamente la propria visione del panorama contemporaneo⁶⁴¹.

Inoltre egli faceva parte del comitato di *Maîtres de l'art indépendant* così come il noto collezionista Maurice Raynal e il conservatore Georges Henri Rivière. Hoog ha affermato che Cassou era l'unico membro comune ai due comitati ma sia i materiali di archivio del Petit Palais che il catalogo di *Maîtres de l'art indépendant* confermano la presenza delle altre due personalità citate. Mentre Raynal figura come membro del comitato di *Maîtres de l'art indépendant* fin dalla prima riunione del 20 gennaio 1937, Rivière viene citato per la prima volta in occasione della riunione del 3 febbraio. Cassou frequentò con regolarità le riunioni del comitato del Petit Palais

637 Cassou faceva infatti parte del Comitato della *Revue de l'art ancien et moderne*, diretta da Dezarrois.

638 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 frères, 1937.

Musée du Jeu de Paume, *L'art espagnol contemporain*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, febbraio – marzo 1936), Paris, E. Baudelot, 1936.

639 F. De Lussy, *Jean Cassou 1897-1986: un musée imaginé*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995.

640 Green, *Art in France 1900-1904*, cit., pp. 42-43.

641 A partire dal 1945, in quanto Direttore del Musée National d'Art Moderne, Jean Cassou portò avanti un'attenta e innovativa politica di acquisizioni grazie alla sua capacità di entrare in contatto con i maggiori artisti contemporanei e portarli a donare le loro opere al museo o a venderle a un prezzo di favore. Gli artisti erano spinti a fare dono delle proprie opere al Musée d'Art Moderne perché Cassou garantiva loro un'adeguata valorizzazione delle opere e la possibilità di essere inquadrati come parte del panorama contemporaneo francese.

ma lo stesso non si può dire di Rivière, sicuramente impegnato su più fronti e al tempo coinvolto in particolare nell'organizzazione del Musée des Arts et Traditions populaires. Il contributo di Rivière al Jeu de Paume fu in primo luogo istituzionale, egli era infatti coinvolto nel sistema museale nazionale e la sua presenza nel comitato contribuiva ad aumentare l'attenzione pubblica rivolta all'esposizione. Come è noto, egli fu un grande teorico della museologia e per quanto i suoi studi fossero rivolti all'ambito etnografico, tra i membri del comitato era tra i più aggiornati e illuminati in materia⁶⁴². L'idea che egli abbia preso parte all'ideazione dell'*accrochage* per *Origines et développement de l'art international indépendant* rimane però una mera ipotesi e non trova conferma nei documenti conservati agli Archivi Nazionali che forniscono poche informazioni sulle scelte relative all'*accrochage*. Rivière era in stretti rapporti con Zervos e aveva iniziato a collaborare con i *Cahiers d'art* fin dall'inizio degli anni Trenta. È possibile ipotizzare che la dimensione etnografica dei suoi studi si sia riflessa anche nell'accuratezza con cui fu allestita la sezione di arte "primitiva" comprendente varie sculture provenienti da Africa e Oceania ed esposte in occasione di *Origines et développement de l'art international indépendant* ma, a livello teorico, l'importanza del legame tra scultura primitiva e scultura contemporanea era stata teorizzata da Apollinaire e Paul Guillaume già da tempo⁶⁴³.

Maurice Raynal era uno dei collezionisti e galleristi di spicco di cui si componeva il Comité d'action. Oltre alla sua attività da collezionista, egli era un grande intellettuale e critico d'arte. Nel 1912, quando ancora il Cubismo era guardato con sospetto dai più, aveva scritto *Essai de Définition de la peinture cubiste*⁶⁴⁴. Tra anni Venti e Trenta fu inoltre autore di diverse monografie aventi soggetti ricorrenti quali Cézanne e i grandi esponenti del cubismo. Lo distinse un profondo interesse per la scultura e in particolare per artisti come Lipchitz, Archipenko e Zadkine. Nella sua carriera scrisse diversi volumi di storia dell'arte e, proprio nel 1937, figurava tra gli autori di *Cent trente chefs d'œuvre de l'art français du moyen âge au XX siècle*⁶⁴⁵. Dunque si può ipotizzare che il contributo di Raynal all'esposizione non si limitò alle opere prestate ma ebbe anche un risvolto teorico.

Madame Cuttoli, oltre a essere legata a Henri Laugier, era *partner* di Jeanne Bucher con cui aveva aperto una galleria dedicata all'arte d'avanguardia. In particolare la galleria sosteneva

642 Association des amis de Georges Henri Rivière, *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod, 1989.

643 G. Apollinaire, *À propos d'art nègre 1909-1918*, Tolosa, Toguna, 1999.

H. Buckley, *Guillaume Apollinaire as an art critic*, Ann Harbor, UMI Research Press, 1981.

644 M. Raynal, *Essai de Définition de la Peinture Cubiste*, «Bulletin de la Section d'Or», Paris, octobre 1912.

645 G. Bazin, J. Combe, P. Huyghe, M. Raynal, *Cent trente chefs-d'œuvre de l'art français du moyen âge au XXe siècle*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1937. Huyghe e Bazin figuravano assieme a Raynal nel *Comité d'action* dell'esposizione al Petit Palais.

astrattismo e surrealismo, i due movimenti che distinsero l'esposizione al Jeu de Paume da quella al Petit Palais. Come è noto, Dezarrois e Cuttoli erano in buoni rapporti⁶⁴⁶ e sembra che la gallerista fosse prossima anche a Huisman. Scrive infatti Derouet che fu Madame Cuttoli a garantire a Dezarrois che il suo progetto espositivo avrebbe ottenuto l'appoggio del Direttore delle Beaux-Arts⁶⁴⁷.

Paul Eluard era un grande collezionista, punto di riferimento sia per gli artisti surrealisti che per i collezionisti di questa tipologia d'arte. Egli stesso, in quanto poeta, è considerato uno dei massimi esponenti del surrealismo ed è noto il suo stretto rapporto con André Breton⁶⁴⁸. Derouet ha ipotizzato che Eluard si sia posto come portavoce delle volontà di André Breton che, pur essendo membro del citato triumvirato, non figura nel *Comité d'action*⁶⁴⁹. Quest'ultimo sembra aver fornito a Eluard l'elenco dei surrealisti che avrebbero dovuto figurare all'esposizione ed essersi allontanato dal comitato come forma di protesta nei confronti delle scelte fatte da Zervos e Dezarrois sia nella selezione degli artisti che nell'allestimento.

Risulta difficile definire con chiarezza il ruolo di Eluard nel *Comité d'Action* poiché, ad esempio, in una lettera del 15 luglio 1937 relativa al prestito di opere della sua collezione per l'esposizione viene trattato come fosse estraneo all'organizzazione⁶⁵⁰. Solo una settimana prima però, per chiedere in prestito a M. Spaak un quadro di Magritte, Eluard era stato preso come garante proprio a fronte del suo ruolo nel mondo del surrealismo⁶⁵¹.

Anche una lettera indirizzata a Mme Cuttoli per la richiesta di prestito di opere della sua collezione presenta un'impostazione formale che sembra non tenere conto dell'appartenenza della gallerista al *Comité d'Action*⁶⁵². È difficile dire se si trattasse di un documento che veniva inviato a tutti ripetendo simili formule di cortesia o se sia lecito pensare che i membri del comitato siano stati più attivi nella fase di elaborazione teorica e meno nella parte pratica relativa alla gestione dei prestiti giustificando così l'impostazione degli scambi epistolari. È inoltre da tenere presente che, generalmente, ai membri dei comitati spettava un ruolo di rappresentanza, considerazione che rende plausibile ipotizzare per buona parte dei membri del comitato un ruolo marginale nell'organizzazione dell'esposizione.

646 Cfr. Paragrafo 3.3. Inoltre, agli Archivi Nazionali, sono presenti dei documenti del 1934 che certificano che Mme Cuttoli aveva proposto alcune acquisizioni al Jeu de Paume. Archives Nationales, Cote 20144795/45, 1934: proposta di Marie Cuttoli di vendere al Jeu de Paume un acquerello di un artista tedesco non meglio identificato.

647 Derouet, *Kandinsky: triumvir de l'exposition du Jeu de Paume en 1937* in cit., p. 66.

648 J. Gateau, *Paul Eluard et la peinture surréaliste*, Ginevra, Droz, 1982.

649 Derouet, *Kandinsky: triumvir de l'exposition du Jeu de Paume en 1937* in cit.

650 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 15 luglio 1937: lettera non firmata indirizzata a Paul Eluard.

651 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 9 luglio 1937: lettera non firmata indirizzata a Claude Spaak.

652 *Ibid.*

Un dato rilevante è la presenza di alcuni maestri dell'arte indipendente nel *Comité d'Action* quali Picasso, Braque, Léger, Marcoussis e Matisse. Generalmente Huisman era contrario al coinvolgimento degli artisti nei comitati ma al Jeu de Paume questo si era già verificato e in particolare, tra gli artisti citati, Picasso aveva fatto parte del comitato per l'organizzazione di *Art catalan primitif*, realizzata qualche mese prima di *Origines et développement de l'art international indépendant*.

Si può notare che i quattro artisti di cui erano state trasferite le opere dai magazzini del Petit Palais al Jeu de Paume (Picasso, Braque, Léger e Matisse) figurano tra i membri del comitato. I primi tre, legati al cubismo a diverso titolo, erano ormai intellettuali affermati sulla scena parigina e internazionale. Picasso in particolare era un punto di riferimento imprescindibile assieme a Matisse, capogruppo dei Fauves. Braque prima di aderire al cubismo aveva anche passato una fase *fauve* e dunque poteva essere considerato esponente di entrambe le tendenze.

A questi si aggiunse Louis Marcoussis, polacco naturalizzato francese che aveva aderito al cubismo fin dal 1910 partecipando alle principali esposizioni collettive e affermandosi sulla scena parigina⁶⁵³. Negli anni Trenta Marcoussis si era avvicinato a Mirò e più in generale alla produzione astratta e surrealista.

Questi artisti non solo fornirono un apporto rilevante nella richiesta di prestiti e nella raccolta delle opere, ma misero per primi le proprie opere a disposizione del museo. Più in generale, tutti i membri del comitato furono coinvolti nel sistema di prestiti sia impegnando le proprie collezioni che sfruttando il loro ruolo in città per spingere i privati a prestare le opere.

Come anticipato, Derouet indica la centralità di Kandinsky che però non viene citato a catalogo come membro del comitato. L'artista aveva iniziato a frequentare assiduamente Parigi alla fine degli anni Venti. Tra 1929 e 1933 aveva preso parte a esposizioni presso la Galerie Zak (gennaio 1929), Galerie de France (marzo 1930), all'esposizione Cercle et Carré (1930) e all'Exposition surréaliste del 1933⁶⁵⁴. Qualche anno dopo il primo incontro con Zervos, nel 1931 i *Cahiers d'art* avevano pubblicato la prima monografia dedicata all'artista palesando così l'appoggio all'arte astratta.

L'artista russo si era stabilito definitivamente a Parigi con la moglie nel 1934 e al trasferimento si era accompagnato un mutamento a livello stilistico⁶⁵⁵. Fu solo nel 1936 che Kandinsky conobbe Dezarrois, in occasione di una sua esposizione presso la Galerie Jeanne Bucher a seguito della

653 J. Cassou, J. Lurçat, M. Jacob, *Marcoussis: sa vie, son œuvre*, Paris, Les éditions du Temps, 1961.

654 V. Endicott Barnett, *Kandinsky and science: the introduction of biological images in the Paris period in Biocentrism and Modernism*, a cura di O. Arpad, I. Botar, I. Wunsche, Farnham, Ashgate, 2011, pp. 207-212.

655 A Parigi Kandinsky cambiò l'utilizzo dei colori inoltre, come notato da Zervos, «the influence of nature on his work has never been perceptible as in the canvases painted in Paris». *Ibid.*

quale infatti fu acquistata la prima opera di Kandinsky dal Jeu de Paume (cfr. Paragrafo 3.3). Nel 1937 egli era dunque immerso nella scena artistica parigina e aveva rapporti sia con Zervos che con Dezarrois. Nonostante i già citati scambi epistolari con i due e il suo coinvolgimento nel fissare le basi teoriche dell'esposizione, egli fu escluso dal *Comité d'Action*⁶⁵⁶.

Al tempo Kandinsky era in fuga sia dalla madrepatria che dalla Germania dove, una volta terminata l'esperienza del Bauhaus, la sua produzione era stata condannata dal regime nazista. Il trasferimento a Parigi fu dovuto dunque essenzialmente a motivazioni politiche e alla conseguente ricerca di un contesto in cui potersi esprimere con un maggiore grado di libertà. È stato ipotizzato da Derouet che Kandinsky non poté fare parte del comitato organizzatore poiché non era naturalizzato francese⁶⁵⁷. Probabilmente quello della nazionalità fu un fattore rilevante poiché nemmeno lo spagnolo Gonzalez e l'italiano Magnelli, che Kandinsky aveva detto essere equamente coinvolti nell'ideazione dell'esposizione, figurano nel comitato.

Secondo l'ipotesi di Derouet, le istanze dell'artista russo, e più in generale dell'arte astratta, furono riportate al comitato da Marcoussis; ciò nonostante Kandinsky ebbe da ridire sulla selezione delle opere a lui imposta e sul paragrafo relativo all'arte non figurativa presente a catalogo. Probabilmente il fatto che Kandinsky, a differenza degli altri artisti presenti nel comitato, non fosse ancora accettato all'unanimità dall'élite culturale parigina non era compatibile col ruolo di rappresentanza rivestito dal comitato ed influì sulla sua esclusione. Questa ipotesi va però attentamente soppesata poiché in realtà il comitato del Jeu de Paume non aveva un carattere rigidamente istituzionale. Tutti i membri del comitato erano apertamente schierati a sinistra e, per quanto personaggi di spicco nella scena culturale, avevano un ruolo meno istituzionale e ufficiale rispetto alla maggior parte dei membri costituenti il comitato di *Maîtres de l'art indépendant*.

La posizione marginale di *Origines et développement de l'art international indépendant* rispetto all'*Exposition Internationale* e alla scena museale parigina fece sì che non prendesse piede quella tendenza moderata che contraddistinse invece l'esposizione al Petit Palais e che ne influenzò la composizione del comitato e la selezione degli artisti.

La portata politica dell'esposizione al Jeu de Paume stette soprattutto nel far prevalere la dimensione estetico-plastica su tutte quelle ragioni nazionalistico-politiche che altrove avevano portato a escludere dagli spazi museali buona parte degli artisti esposti al Jeu de Paume perché

656 Appendici, Documento 12.

657 Derouet, *Cahiers d'art: le musée Zervos à Vézelay*, cit., p. 86.

La loro presenza è molto ridotta anche nella selezione delle opere, viene infatti concesso loro di esporre due opere ciascuno vd. Musée du Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant*, cit.

giudicati sovversivi dal punto di vista artistico o politicamente pericolosi. La libertà di espressione su cui si fondò l'esposizione al Jeu de Paume derivò dunque in primo luogo dal sostegno concesso da Huisman all'esposizione e dalla costituzione, da parte di Dezarrois, di un comitato i cui membri avevano fatto della diversità e della novità il perno della loro attività.

I documenti conservati agli Archivi non permettono di capire se e come il *Comité d'Action* si sia riunito per discutere dell'assetto teorico e della selezione delle opere. Incerta e variabile risulta anche la composizione del comitato. Un documento del 13 luglio 1937 indica Brancusi tra i membri del comitato mentre non sono citati Cassou, Raynal e Rivière (Figura 50). L'elenco ufficiale stampato a catalogo invece non cita più Brancusi. A riguardo della partecipazione dell'artista rumeno i *Cahiers d'art* riportano: «Brancusi, qui, après avoir promis à Dezarrois une large participation à son exposition, s'est retracté sans raison selon son habitude»⁶⁵⁸. Per quanto concerne Raynal, Cassou e Rivière si può ipotizzare che, poiché tutti e tre figurarono al contempo nel comitato del Petit Palais, essi siano stati impegnati in quello fino alla metà di giugno e che solo successivamente si siano dedicati a *Origines et développement de l'art international indépendant*.

Nella primavera del 1937, Dezarrois era stato chiamato da Zervos a istituire una giuria per l'assegnazione del premio Helena Rubinstein che sarebbe stato attribuito a «un artiste indépendant français ou étranger appartenant à l'École de Paris, dont les recherches imposent l'admiration». Il conservatore del Jeu de Paume aveva coinvolto dodici dei tredici membri che avrebbero costituito di lì a poco il *Comité d'action* di *Origines et développement de l'art international indépendant*; a questi si era aggiunta Madame Rubinstein⁶⁵⁹. Oltre a Dezarrois furono coinvolti infatti: Matisse, Braque, Léger, Marcoussis, Cuttoli, Laugier, Eluard, Zervos, Cassou, Rivière, Raynal. Faceva parte della giuria anche Brancusi, che come visto, inizialmente era parte del comitato organizzativo dell'esposizione al Jeu de Paume. Rispetto dunque al *Comité d'action* l'unico assente è Picasso. Il premio Rubinstein fu aggiudicato a Henri Laurens, scultore prossimo al cubismo e particolarmente caro a Zervos, evidenziando una propensione dei membri della giuria verso l'arte cubista. Questa propensione è individuabile anche nel caso di *Origines et développement de l'art international indépendant* come evidenziato nei paragrafi successivi.

658 Il ruolo di Brancusi rispetto all'esposizione viene ulteriormente analizzato nei successivi paragrafi. *Origines et développement de l'art international indépendant*, «Cahiers d'art», n 4-5, 1937, p. 164.

659 *Prix Helena Rubinstein*, «Cahiers d'art», n 1-3, 1937, pp. 91-93. Catherine Amidon riporta Dezarrois ne coinvolse solo nove ma l'articolo citato, pubblicato su *Cahiers d'art*, fornisce informazioni diverse. Amidon, *Indépendants et Modernisme démodé - les expositions à Paris en 1937* in cit., p. 114.

Catalogo e concezione teorica

Origines et développement de l'art international indépendant fu la prima esposizione di stampo sovranazionale organizzata al Jeu de Paume dopo *Femmes artistes d'Europe* e si distinse anche da quest'ultima poiché superò la tradizionale divisione in scuole nazionali per proporre una nuova chiave di lettura del panorama artistico contemporaneo.

L'esposizione, dalla grande portata teorica e didattica, si servì del doppio strumento di allestimento e catalogo per individuare e proporre al pubblico un gruppo di artisti francesi, la cui produzione era indicata come punto di riferimento e origine dell'arte indipendente internazionale nelle sue varie declinazioni di cui erano esposti esemplari significativi⁶⁶⁰.

Se l'esposizione al Petit Palais era costituita da una molteplicità di esposizioni personali dei singoli artisti, scissi dal loro movimento o tendenza di riferimento, quella al Jeu de Paume «replaced a history of master artists with a history of master movements»⁶⁶¹.

Sia Amidon che Derouet hanno sottolineato come, a livello internazionale, un precedente importante fosse l'esposizione *Cubism and abstract art* allestita al MoMA nel 1936 da Alfred Barr.⁶⁶² In occasione di tale esposizione Barr aveva sintetizzato efficacemente i rapporti tra i diversi movimenti nello schema riportato in Figura 51.

È inoltre possibile individuare un modello francese in alcune esposizioni allestite al Museo di Grenoble su iniziativa del conservatore Pierre Andry-Farcy, tra le personalità maggiormente all'avanguardia sia nella pratica museografica che nella costituzione di una collezione di arte contemporanea⁶⁶³. Andry-Farcy assemblò infatti una notevole collezione grazie a un'attenta politica di acquisizioni e a diversi lasciti e doni di valore facendo entrare per primo dei capolavori d'avanguardia nelle sale di un museo nazionale francese. Proprio per questo Laurent ha definito il Museo di Grenoble come il più audace di Francia⁶⁶⁴. L'influenza di Andry-Farcy aveva iniziato a penetrare a Parigi dall'inizio degli anni Trenta sfociando nel 1935 in una

660 Musée du Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant*, cit.

661 Green, *Art in France 1900-1940*, cit., p. 13

662 Museum of Modern Art, *Cubism and abstract art*, catalogo della mostra (New York, MoMA, 2 marzo – 19 aprile 1936), New York, Museum of Modern Art, 1936.

663 Il Musée de Grenoble può essere considerato come il primo Musée d'Art Moderne in Francia. Questo fu sottoposto a una ristrutturazione significativa tra 1921 e 1922 secondo i principi museografici che si stavano affermando e prestando particolare attenzione all'ordinamento delle opere classificandole per scuole e distribuendole in maniera equilibrata sulle pareti. A capo della trasformazione vi era il conservatore Andry-Farcy che si propose di decongestionare gli spazi del Museo trasferendo altrove gli ingombranti depositi di opere dello Stato. Egli riuscì inoltre a garantirsi una certa libertà di scelta nelle acquisizioni.; inoltre il suo progetto fu sostenuto da molti collezionisti, artisti e mercanti che donarono opere di grande valore al museo. Tra gli artisti che fecero doni al Musée de Grenoble vi sono Picasso, Matisse, Zadkine, Chana Orloff, Bourdelle, Bonnard. H. Vincent, *Andry-Farcy un conservateur novateur. Le musée de Grenoble de 1919 à 1949*, catalogue de l'exposition 28 juin-11 oct 1982, Grenoble, 1982.

664 J. Laurent, *Arts et Pouvoir en France de 1783 à 1982*, cit., p. 122

collaborazione col Petit Palais nell'esposizione *Les chef d'œuvres du Musée de Grenoble*⁶⁶⁵. Inoltre, proprio in occasione dell'*Exposition Internationale*, Andry-Farcy aveva allestito *Les Maîtres populaires de la réalité* in una galleria sita nella Rue Royale⁶⁶⁶.

Come sottolineato da Green, per quanto concerne la definizione teorica dei movimenti artistici d'avanguardia si possono individuare diversi punti di riferimento in Francia. Ad esempio, i due critici Louis Vauxcelles e Waldemar George nel redigere la sezione sul XX secolo di *Histoire générale de l'art français de la révolution à nos jours* si erano scontrati con la difficoltà di orientarsi tra movimenti, gruppi e individui⁶⁶⁷. Essendo consapevoli della labilità della divisione in movimenti, essi tentarono di individuare «lines of continuity by which [...] to group together precursors and successors in an on-going history of broad tendencies»⁶⁶⁸. Un approccio simile fu adottato anche in alcuni volumi di storia dell'arte redatti tra anni Venti e Trenta come quelli curati da Henri Focillon e René Huyghe. In realtà Huyghe nella sua *Histoire de l'art contemporain* individua dei gruppi di artisti, cui non sempre fa corrispondere specifici movimenti e in alcuni casi si sofferma su singole personalità, come se volesse metterle in contrapposizione ai movimenti⁶⁶⁹. Il contributo di Green ha il pregio di riconoscere l'importanza del diagramma di Barr nel suo definire i movimenti e i rapporti essenziali tra questi, ma al contempo evidenzia il ruolo delle storie dell'arte redatte dagli storici francesi nel sottolineare che «that movements, groups and individuals were almost always in tension, theories and practices working against as well as with each other»⁶⁷⁰.

Il catalogo di *Origines et développement de l'art international indépendant*, forse a causa della mancanza di tempo e della ristrettezza di fondi, è piuttosto semplice rispetto ai cataloghi generalmente pubblicati dal Jeu de Paume, ma costituisce un punto di riferimento imprescindibile a livello teorico per i due testi posti in apertura⁶⁷¹. Il catalogo è interamente riportato nell'appendice documentaria e tutte le riflessioni sviluppate nelle pagine successive fanno ad esso riferimento. Michel Hoog ha attribuito quello più breve a Dezarrois e quello più ampio a Zervos ma nel suo intervento non specifica quali fonti glielo facciano ipotizzare poiché nessuno dei due testi è firmato⁶⁷². Hoog sottolinea come il testo attribuito a Dezarrois sia

665 J. Robiquet, *Les chef d'œuvres du Musée de Grenoble*, Paris, Petit Palais, 1935.

666 M. Gauthier, *Les maîtres populaires de la réalité*, Paris, 1937.

667 A. Fontainas, L. Vauxcelles, *Histoire générale de l'art français de la révolution à nos jours*, Paris, Librairie de France, 1923.

668 Green, *Art in France 1900-1940*, cit., p. 13.

669 R. Huyghe, *Histoire de l'art contemporain*, Paris, Alcan, 1935.

670 Green, *Art in France 1900-1940*, cit., p. 14.

671 Musée du Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant*, cit.

672 Hoog, *Origine et développement de l'art international indépendant*, in cit., pp. 22-23.

incoerente con quanto effettivamente realizzato nell'allestimento e che pur affermando che «la participation française est reduite aux œuvres qui expliquent les sources auxquelles ces artistes ont puisé» la realtà dei fatti fosse diversa⁶⁷³. Se l'esposizione al Petit Palais aveva un dichiarato orientamento francese, quella al Jeu de Paume doveva presentare un'apertura internazionale, ma in realtà vi giocò un ruolo non trascurabile la produzione nazionale. Infatti, oltre ai maestri francesi della fine dell'Ottocento, l'esposizione comprendeva venti artisti francesi e di quelli stranieri una buona parte viveva in Francia da tempo. Hoog ha ipotizzato che Dezarrois abbia fatto questa affermazione a catalogo per tutelarsi dal fatto che il Musée des écoles étrangères contemporaines ospitasse una percentuale così rilevante di arte francese⁶⁷⁴. A conferma di questa ipotesi mi pare significativo un breve articolo pubblicato su *L'Amour de l'art* in cui si critica l'eccessiva presenza degli «antecedents français»⁶⁷⁵. Il forte orientamento francese si può forse legare alle affermazioni di Kandinsky nella già citata lettera a Zervos in cui l'artista faceva riferimento alla volontà di «organiser une exposition d'artistes principalement étrangers mais qui habitent à Paris».⁶⁷⁶ Quanto affermato da Kandinsky può spiegare la dichiarazione fatta da Dezarrois nel rapporto relativo alle attività del Jeu de Paume nel 1937 in cui il conservatore individuò il *focus* dell'esposizione proprio negli artisti dell'École de Paris⁶⁷⁷.

Il testo a catalogo attribuito a Dezarrois sembra inoltre volersi tutelare dalle critiche previste per la selezione degli artisti esposti. Per quanto egli si mostri sicuro delle scelte fatte ammette che il processo di selezione aveva portato ad escludere artisti di buon livello, ma che ciò che più interessava al comitato era dare «une contribution plus significative de la présence de l'art d'avant-garde à Paris, à une époque où les institutions publiques et les fonctionnaires soutenaient un modernisme tempéré par l'uniformité et un nouveau classicisme»⁶⁷⁸.

Come sottolineato da Green, l'obiettivo finale dell'esposizione era sottolineare che «the history of art between the 1890s and the 1937 as a story of “origins” and “development” was to be

673 *Ibid.*

674 *Ivi*, pp. 22-28.

675 M. F., *Origines et développement de l'art international indépendant*, «l'Amour de l'art», Anno 18 n 8, ottobre 1937, p. 49.

676 Derouet, *Cahiers d'art: le musée Zervos à Vezelay*, cit., p. 85.

677 A proposito della centralità dell'École de Paris nel sistema museale francese, Bernadette Dufrière ha affermato che «la fonction identitaire de la présentation de l'École de Paris n'a pas permis de renouveler de l'intérieur en France l'approche de l'art e de la culture». Con le dovute attenzioni, questa affermazione può essere presa come spunto di riflessione sul taglio dato a *Origines et développement de l'art international indépendant*. B. Dufrière, *La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou*, Études de publics, Années 30 «Public et musées», n 8, 1995.

Archives Nationales, Cote 20144795/44, rapporto sulle attività del Jeu de Paume dall'ottobre 1937 all'ottobre 1938.

678 Amidon, «*Indépendants*» et «*Modernisme démodé*» – *les expositions à Paris en 1937* in cit., pp. 100-101.

understood in terms of movements driven by artists, French and “foreign” in France»⁶⁷⁹.

Gli artisti francesi costituivano un gruppo preponderante e a catalogo ne è infatti indicata una trentina ma anche le nazionalità straniere erano variamente rappresentate, come riportato nella tabella sottostante:

Spagnoli	7	Finlandesi	1
Americani	6	Australiani	1
Tedeschi	5	Cileni	1
Italiani	5	Ungheresi	1
Russi	6	Polacchi	1
Olandesi	3	Rumeni	1
Inglese	2	Svizzeri	1
Belga	2	Cecoslovacchi	1

A catalogo, oltre agli estremi biografici, era indicata la nazionalità di ogni artista. La presenza di diverse nazionalità e di artisti perseguitati politicamente si legava al ruolo dissidente rivestito dal Jeu de Paume nel panorama museale francese. In questo senso si può notare la presenza di sei artisti russi tra cui Kandinsky e Chagall che erano stati costretti a lasciare la madrepatria.

Colpisce inoltre la presenza di cinque artisti tedeschi poiché, come si è visto nel capitolo 3, la produzione tedesca contemporanea era stata esclusa dal programma espositivo del museo e limitata nella politica di acquisizioni in una sorta di opposizione non dichiarata alla Germania nazista. D'altra parte però gli artisti tedeschi esposti in questa occasione erano oppositori del regime nazista e fautori di un'arte lontana dall'estetica promossa dal Reich. Hartung già dal 1935 aveva lasciato la Germania trasferendosi in Francia dove era prossimo alla naturalizzazione. Baumeister, Bauer e Ernst furono invece inclusi nell'esposizione *Arte degenerata* allestita dal Terzo Reich a Monaco proprio nel luglio 1937⁶⁸⁰.

L'accostamento di artisti francesi e stranieri nelle sale del Jeu de Paume costituiva una novità per il museo e rispondeva al desiderio a lungo manifestato da Dezarrois di veder esposte nello stesso museo opere francesi e straniere di arte contemporanea. Come riferito infatti da Janneau a proposito del ritardo nell'apertura del Musée National d'Art Moderne: «on sait que le musée des écoles étrangères, qui logiquement devait équilibrer celui de l'École française, ne quittera pas le

679 Le due tendenze chiave dell'arte indipendente contemporanea, cubismo e fauvismo, vantavano entrambe origini francesi che furono infatti ripetutamente sottolineate in questo contesto. Green, *Art in France 1900-1940*, cit., p. 13.

680 F. Kaiser, Nazionalsozialistische Deutsche Arbeiter-Partei, *Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst*, Berlin, Verlag für Kultur- und Wirtschaftswerbung, 1937; Cfr. Paragrafo 4.4.

Jeu de Paume malgré les demandes répétées de son conservateur André Dezarrois».⁶⁸¹

Al di là della centralità dell'École de Paris, l'esposizione al Jeu de Paume si distinse per un radicato interesse verso la produzione propriamente contemporanea. Amidon ha affermato che prima di questa esposizione il Jeu de Paume «était plus un musée des “écoles étrangères” que “contemporaines”». ⁶⁸² Per quanto questa affermazione riveli la mancanza di uno studio più approfondito della politica di acquisizioni del museo, contiene un'osservazione pertinente in quanto, contrariamente a quella al Petit Palais, l'esposizione al Jeu de Paume era libera da vincoli cronologici, arrivando a includere anche le tendenze più contemporanee e anticonvenzionali.

La produzione contemporanea era collocata nel quadro di una più ampia evoluzione artistica che indicava Cézanne come il principale iniziatore di una nuova maniera di sentire e di dipingere in opposizione alla tecnica e all'impostazione impressionista. Il testo introduttivo del catalogo attribuito a Zervos fornisce in questo senso un contributo fondamentale che permette di delineare le basi teoriche che determinarono l'allestimento. Il titolo del contributo «De Cézanne à l'art non figuratif» è rivelatore dell'orientamento scelto per l'esposizione e sembra porre come fine ultimo la presentazione al pubblico dell'arte non figurativa-astratta⁶⁸³.

In effetti la presenza di tele astratte costituiva una novità per la scena museale parigina ma anche le opere surrealiste segnarono una differenza rispetto all'arte presentata al Petit Palais. Nell'analizzare i punti di forza e di debolezza della selezione delle opere è necessario considerare che al tempo la produzione astratta era guardata con sospetto dai più, infatti, la Francia, negli anni Trenta, si stava orientando verso un ritorno al figurativo dopo gli anni di dispersione della forma dovuta al cubismo⁶⁸⁴. Bisogna inoltre tenere conto del fatto che in Francia la produzione astratta era minoritaria a differenza che in Germania e in Russia dove si erano sviluppate originariamente queste avanguardie. Derouet riassume in maniera efficace il valore dell'inclusione di questa tendenza al Jeu de Paume: «ce fut par cette petite brèche que en 1937, dans le grouillement de l'Exposition [...] les instances artistiques compétentes reconnurent l'authenticité d'un art sans objet ni sujet»⁶⁸⁵.

Nell'analizzare il testo a catalogo è fondamentale istituire un confronto con *l'Histoire de l'art contemporain* di Zervos⁶⁸⁶. Il volume fu pubblicato solo nel 1938 ma si trattava del rimaneggiamento di *Cent ans de peinture en France (de Corot à nos jours)*, testo che Zervos

681 G. Janneau, *Que sera le Musée National des Artistes Vivants?*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 41, aprile 1937, p. 53.

682 Amidon, «*Indépendants*» et «*Modernisme démodé*» – *les expositions à Paris en 1937* in cit., p. 111.

683 Musée du Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant*, cit.

684 Peyrouzere, *Le musée en partage, état et musée sous le ministère de Jean Zay*, cit., pp. 302-312.

685 Derouet, *Kandinsky triumvir de l'exposition du Jeu de Paume* in cit., p. 62.

686 Zervos, *Histoire de l'art contemporain*, cit.

aveva già scritto nel 1934 e che poi non era stato pubblicato. Istituito un confronto tra il testo a catalogo e il volume di Zervos appare chiaro che il primo costituisca quasi un riassunto del secondo.

Il testo di Zervos presenta una prefazione di Laugier in cui vengono delineati *mouvement constructif* e cubismo⁶⁸⁷. Il primo, di cui Cézanne è considerato l'iniziatore, nasce dalla volontà degli artisti di «rendre au tableau son architecture, sa composition logique»⁶⁸⁸. L'invenzione centrale del cubismo corrisponde invece a «l'abandon délibéré et systématique de l'imitation de la nature» e dunque non solo alla nota tendenza a «décomposer et à recomposer les formes au moyen d'éléments géométriques simples»⁶⁸⁹.

Sul finire della sua prefazione Laugier offre al lettore una suggestione che sembra legittimare anche l'arte astratta affermando che «un chef d'œuvre [...] pourra ne rassembler à rien, ne faire penser à rien, il n'est pas nécessaire qu'il raconte, qu'il imite; il suffit qu'il soit beau en soi, et pour soi, et c'est pour cette beauté substantielle de l'œuvre que au véritable critique d'art devra s'efforcer de saisir et d'expliquer».⁶⁹⁰ La prefazione esalta dunque l'abbandono da parte degli artisti contemporanei della tendenza a copiare e imitare la natura andando a coglierne piuttosto l'essenza. Laugier indica come punto di partenza il superamento dell'impressionismo da parte di alcuni artisti tra cui spicca Matisse, della cui produzione afferma: «le tableau réduit à ses seuls éléments efficaces, atteint à une pureté qu'il n'avait point connue jusqu'alors»⁶⁹¹. La prefazione sottolinea inoltre il ruolo di Cézanne come precursore per eccellenza dell'arte indipendente e l'apporto del cubismo alla produzione contemporanea, ponendo le basi per lo studio sviluppato da Zervos nel resto del volume.

Il testo di Zervos dopo una riflessione generale si articola in diverse introduzioni ai movimenti cui seguono i profili dei singoli artisti. Si riconferma dunque la tendenza di Zervos a delineare in primo luogo una storia di movimenti e, solo secondariamente, di singole personalità: «non pas que l'art d'aujourd'hui soit tout entier contenu dans ces tendances. Mais c'est là sans doute le moyen le plus souple, sinon le plus large, de suivre pas à pas ses recherches individuelles ou les tentatives collectives à travers lesquelles il a pris conscience de lui-même et s'est peu à peu élaboré, formé, consolidé»⁶⁹². La storia così delineata e, di conseguenza, quella riproposta al Jeu de Paume, si basa su un'idea di continua evoluzione che porta gli artisti a reagire a forme

687 H. Laugier, *Préface* in Zervos, *Histoire de l'art contemporain*, cit., pp. 9-14.

688 *Ibid.*

689 *Ibid.*

690 *Ibid.*

691 *Ibid.*

692 Zervos, *Histoire de l'art contemporain*, cit., p. 16.

espressive ormai superate in un processo complesso segnato da contrasti e mutue influenze⁶⁹³. In questo senso è apprezzabile il tentativo di collocare gli artisti nei movimenti di riferimento e di individuare per i singoli artisti una pluralità di fasi creative attraversate⁶⁹⁴.

Nel capitolo dedicato ai *précurseurs* Zervos include Cézanne, Renoir, Gauguin, Toulouse Lautrec, Seurat, Van Gogh e Rousseau⁶⁹⁵. In tutti i profili dei *précurseurs* torna l'idea del superamento dell'impressionismo e per ciascun artista viene indicato l'influsso esercitato sulla produzione artistica successiva. Questi artisti vengono citati anche nel catalogo dell'esposizione al Jeu de Paume e ne si ribadisce l'aver messo in dubbio «le dogme impressioniste» e l'aver compreso che «il ne s'agissait plus pour le peintre de reproduire un fait anedoctique mais avant tout de constituer un fait pictural»⁶⁹⁶. Inoltre, al Jeu de Paume vennero inclusi nella medesima sala, atta a «indiquer toutes les origines de l'art contemporain»⁶⁹⁷, Odillon Redon, Pierre Bonnard, Henri Cross, Edgar Degas e James Ensor. Questi artisti non sono citati in *Histoire de l'art contemporain* ma probabilmente furono giudicati validi riferimenti visivi per inquadrare l'evoluzione della produzione contemporanea e infatti, nel testo a catalogo, se ne spiega in parte il ruolo di *précurseurs*.

Una volta analizzate nel dettaglio le figure dei *précurseurs*, Zervos si interessa al Fauvismo a proposito del quale afferma: «l'effort des précurseurs fut repris et amplifié par le fauvisme qui a marqué les débuts d'une ère picturale nouvelle». Egli interpreta acutamente il superamento del divisionismo e del puntinismo da parte di Matisse, specificando come sia improprio accostarne la produzione a quella di Cross e Seurat. Zervos indica inoltre Van Gogh come il precursore più diretto di Matisse. Nel capitolo dei *précurseurs* egli aveva infatti sottolineato l'importanza attribuita dall'artista olandese al colore come principale veicolo di espressione e l'influsso della sua arte sui fauves⁶⁹⁸. Il paragrafo dedicato al fauvismo presente a catalogo è invece più sommario e infatti vengono indicati sia Cross che Seurat come antecedenti di Matisse senza inserire opportune specifiche. Al contempo viene giustificata la presenza di Redon nella sala dei precursori poiché si afferma che «les œuvres de Gauguin, surtout celles de Van Gogh et Redon

693 «Les recherches sont tantôt le prolongement et tantôt la négation de recherches immédiatement antérieures. Elles prennent leur point d'appui dans l'œuvre d'un précurseur même pour en sortir ou pour aller plus loin» *Ivi*, p. 17.

694 Ad esempio Braque figura sia tra i fauves che tra i cubisti proprio perché in momenti diversi della sua vita aveva aderito a entrambi i movimenti. *Ivi*, p. 127, 228.

695 Zervos nel suo testo usa esattamente il termine *précurseurs*.

696 Musée du Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant*, cit.

697 *Ibid.*

698 «L'essentiel des transpositions de Van Gogh porte sur la couleur. [...] c'est la couleur qui doit créer la suggestion. [...] c'est de la couleur qu'il fait surgir l'expression. [...] le miracle qu'il a fait c'est de évidemment d'avoir réalisé une peinture où les couleurs ont chacune une puissance d'ébranlement mais qui se fondent les unes dans les autres. Là est le plus profond de l'influence de Van Gogh sur les peintres de notre génération et particulièrement sur les fauves» da Zervos, *Histoire de l'art contemporain*, cit., p. 87.

ont affirmé Matisse dans ses recherches»⁶⁹⁹. Oltre a questi tre artisti ricompare il nome di Cézanne: «Matisse a l'obsession de la couleur. Cézanne disait que dans le tableau on ne doit percevoir tout d'abord qu'une grande ondulation colorée»⁷⁰⁰.

In *Histoire de l'art contemporain* vengono indicati come aderenti al Fauvismo Derain, Friesz, Dufy, Braque e Vlaminck e, a eccezione di Raoul Dufy, questi erano presenti anche nell'esposizione al Jeu de Paume. I documenti a disposizione non permettono di capire il motivo dell'esclusione di Dufy dall'esposizione, sappiamo infatti che all'artista erano state affidate commissioni di rilievo in occasione dell'*Exposition Internationale* e che non sarebbe stato difficile per Dezarrois procurarsi una delle sue tele da esporre. Al Jeu de Paume fu inoltre esposta una tela dell'ungherese Bela Czobel, esponente minore del fauvismo non citato nel volume di Zervos ma probabilmente incluso in quanto straniero.

Il catalogo dell'esposizione fa riferimento all'*Art nègre* riassumendo in poche righe quanto trattato più ampiamente in *Histoire de l'art contemporain*. Zervos vi dedica infatti un intero paragrafo poiché ne riconosce l'importanza nel far emergere la sfera istintuale che conduce all'essenza delle cose, egli ribadisce che «pour retrouver les éléments significatifs de l'expression et la sémantique originale des signes, les peintres contemporains se sont intéressés de 1904 aux sculptures, fetiches et objets de l'Afrique noire»⁷⁰¹. A risentire di questa produzione primitiva erano stati i cubisti e alcuni scultori tra cui vengono citati Picasso, Brancusi, Archipenko, Lipchitz e Laurens.

È opportuno specificare che al Jeu de Paume, oltre alle sculture africane, furono esposte anche sculture e feticci provenienti da Polinesia, Oceania e Nuova Zelanda. Alla scultura primitiva furono dedicate le due ali dell'atrio del secondo piano, allestendo separatamente gli oggetti polinesiani e quelli africani (Figura 52). Il catalogo non riporta un elenco dettagliato delle sculture, ma cita i nomi dei collezionisti che le avevano prestate. Queste sculture furono proposte al pubblico come punto di origine, quelle africane, del cubismo e quelle polinesiane, del surrealismo⁷⁰². Il fatto di mettere in relazione l'arte indipendente con la scultura primitiva non costituiva una novità poiché questo legame era già stato messo in evidenza da Apollinaire e Paul

699 Musée du Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant*, cit.

700 *Ibid.*

701 Zervos, *Histoire de l'art contemporain*, cit., p.185

702 «Dans la salle Cubiste seront exposés quelques masques et fetiches Africains choisis parmi ceux qui aidèrent à la formation du Cubisme. Dans la salle Surréaliste, des sculptures polynésiennes, montreront l'influence de cet art sur les recherches des peintres surréalistes». In realtà nell'allestimento definitivo la scultura primitiva fu esposta nell'atrio del secondo piano e non nelle sale cubista e surrealista ma restava la medesima implicazione teorica. *Origines et développement de l'art international indépendant*, «Cahiers d'art», cit., p. 95.

Guillaume⁷⁰³, la novità risiedeva piuttosto nella volontà di esplicitarlo attraverso l'allestimento rendendolo così fruibile dal grande pubblico.

Nell'introdurre il cubismo Zervos specifica: «C'est à Matisse et aux cubistes que revient la gloire d'avoir fait de l'école picturale de Paris ce qu'elle est aujourd'hui: la plus grande qui soit au monde». Nelle parole di Zervos si coglie la volontà di porre al centro del suo studio proprio l'École de Paris e di sottolinearne l'importanza, obiettivo che si è già visto essere condiviso da Dezarrois e parzialmente attuato nell'esposizione analizzata.

Anche nel catalogo, al paragrafo del fauvismo segue quello dedicato al cubismo di cui è sottolineata la portata rivoluzionaria. Anche Maurice Raynal, membro del *Comité d'action*, nella sua *Anthologie de la peinture en France* aveva affermato «c'est au cubisme qu'il appartenait de développer en profondeur ces intentions du Fauvisme que la majorité de ses pratiquants n'avait fait que délayer en surface»⁷⁰⁴. D'altronde anche la rappresentazione degli artisti nel comitato era squilibrata a favore del cubismo.

Nel delineare il cubismo viene sottolineata l'importanza di Cézanne a proposito del quale Zervos afferma: «l'influence du Maître d'Aix se fit sentir [...] pendant la période des recherches» ma poi, continua il critico, le ricerche cubiste di Picasso e Braque si erano sviluppate «en dehors de Cézanne»⁷⁰⁵.

In entrambi i testi ricorrono considerazioni sul superamento dell'impressionismo sia nel fatto che, come già ribadito nella prefazione di Laugier, «le cubisme ne pouvait plus réaliser des faits anecdotiques mais des faits picturaux» che nell'uso della tavolozza⁷⁰⁶. L'approccio impressionista e l'interesse per gli effetti luministici aveva portato al soffocamento del *ton local*⁷⁰⁷ e spettava ai cubisti il merito di averne riscoperto le potenzialità espressive⁷⁰⁸.

Oltre ad analizzare puntualmente le diverse fasi del cubismo, Zervos tratta ampiamente le figure di Picasso, Braque e Gris. Tra gli esponenti minori cita Metzinger, Marcoussis, La Fresnaye, Gleizes, Herbin, Delaunay e Lhote. Questi artisti erano rappresentati al Jeu de Paume nelle due sale del piano terra e nella sala XII. Agli artisti citati si aggiungevano Severini e Survage al pian terreno e Ferat e Chagall al primo piano. La presenza di Severini al fianco dei cubisti può essere

703 Hoog, *Origine et développement de l'art international indépendant*, cit., pp. 22-23.

704 M. Raynal, *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Paris, éd. Montaigne, 1927, p. 25.

705 Zervos, *Histoire de l'art contemporain*, cit., p. 193.

706 *Ibid.*

707 «L'impressionisme ne recherchait que les effets où la lumière dévorait le ton local» *Ibid.*

708 A queste affermazioni di Zervos fanno eco le parole scritte a catalogo: «la suppression du fait anecdotique par le cubisme et la disparition de la peinture de plein air provoquèrent une profonde réaction contre l'anéantissement par les impressionistes du ton local. [...] en même temps que le cubisme changeait l'esprit général de l'art, il en modifiait radicalement la palette» Musée du Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant*, cit.

ipotizzata come tentativo di stimolare nel visitatore il confronto tra la produzione cubista e quella futurista. Survage era prossimo a esponenti dell'avanguardia russa che lo avevano introdotto al cubismo e all'arte astratta e dunque la sua presenza era in linea con le opere esposte. Un ragionamento simile si può fare per Ferat e Chagall che in vario modo avevano assorbito i caratteri del cubismo nella loro produzione.

È particolarmente significativo il capitolo di Zervos sulla scultura cubista che, pur non trovando un corrispettivo nel testo del catalogo, si rispecchia nella scelta di esporre le sculture di Laurens, Duchamp-Villon e Lipchitz proprio nella Sala XII, dedicata al cubismo⁷⁰⁹. In posizione più isolata Zervos propone i profili di Léger e Brancusi, le cui opere erano esposte al Jeu de Paume nella Sala XII. In particolare, nei confronti di Léger mostra grande acume e profondità di analisi studiando puntualmente il suo rapporto col cubismo e ribadendo l'originalità della sua produzione. Nel catalogo del Jeu de Paume invece Léger viene citato solo per sottolineare l'influsso che Rousseau aveva esercitato su di lui, influsso ribadito anche nel volume di Zervos.

Poste le basi teoriche e individuati i movimenti di origine, le sale XIII, XIV e XV della mostra erano dedicate all'*art international indépendant*. La sala XIII non viene espressamente citata nel testo del catalogo ma vi erano esposte opere di De Chirico, Dalí, Fernandez, Ernst e Mirò con un orientamento surrealista.

Il catalogo definisce e riporta in maniera precisa una pluralità di tendenze e movimenti variamente rappresentati in queste sale: purismo, neoplasticismo, dadaismo, surrealismo, costruttivismo e arte non figurativa. Di questi movimenti si individuano origini, precursori e caratteri principali. Purismo, neoplasticismo e costruttivismo vengono espressamente legati al cubismo e la loro definizione rispecchia quella presentata da Zervos in *Histoire de l'art contemporain*. In particolare, neoplasticismo e costruttivismo costituivano una novità per la scena museale parigina.

All'arte non figurativa Zervos dedica il capitolo «Au delà du concret» in cui vengono innanzitutto presentate le sperimentazioni di Kupka, Picabia e Delaunay analizzando poi più nel dettaglio la produzione di Kandinsky⁷¹⁰. Questo capitolo corrisponde all'ultimo paragrafo del testo a catalogo intitolato «l'art non-figuratif» in cui Cézanne e Matisse vengono indicati come i precursori di questa forma d'arte e, oltre agli artisti indicati da Zervos, sono citati anche Helion e Archipenko.

Come accennato precedentemente, Kandinsky, che aveva avuto un ruolo attivo nell'ideazione

709 Degli scultori cubisti citati da Zervos, al Jeu de Paume era assente solo Archipenko. L'assenza di Archipenko è trattata in maniera più approfondita nel paragrafo successivo.

710 Zervos, *Histoire de l'art contemporain*, cit., p. 311.

dell'esposizione, mirava a una degna rappresentazione della propria produzione al Jeu de Paume e a una precisa definizione dell'arte non figurativa e della sua indipendenza dal cubismo. Nella lettera riportata da Hoog egli afferma infatti:

Le seul point qui me laisse à douter en exactitude, c'est la différence de deux "mouvements" provenant tous les deux de Cézanne, mais ayant plus tard un développement indépendant – un de l'autre. Sont le cubisme et l'art "abstrait" (que je préfère nommer "concret") - deux mouvements qui sont venus au monde presque au même instant - 1911. Le cubisme est plutôt frère de l'art abstrait, mais dans aucun cas son père⁷¹¹.

Al Jeu de Paume i rappresentanti della produzione astratta erano: Kandinsky, Kupka, Delaunay, Bauer, Hartung, Werner, Baumeister, Helion, Storrs, Bidermann, Benno, Ferren e Power⁷¹². Nel paragrafo «l'art non-figuratif» vengono citati anche i tre artisti suprematisti Malevitch, El Lissitzky e Tatlin di cui si giustifica l'assenza dalle sale del Jeu de Paume: «[...] malheureusement, faute de temps, nous n'avons pu faire venir leurs œuvres»⁷¹³. Si potrebbe pensare che Dezarrois e Zervos, nel citarli nel paragrafo generale relativo all'*art non-figuratif*, non ne conoscessero a fondo la produzione, ma in realtà Zervos in *Histoire de l'art contemporain* dedicò un capitolo a parte all'arte astratta in Russia rivelando di conoscere la pluralità di tendenze che avevano preso piede in area sovietica⁷¹⁴.

Più difficile da analizzare risultano presenza e teorizzazione del surrealismo all'esposizione. Infatti, come visto precedentemente, pur costituendo surrealismo e astrattismo le due principali novità dell'esposizione, la presentazione dell'arte non figurativa fu considerata come il fine ultimo di *Origines et développement de l'art international indépendant*⁷¹⁵.

Non si può affermare che il surrealismo fu messo da parte o sottovalutato poiché la Sala XIII vi era interamente dedicata e anche nella Sala XIV si trovavano diverse opere di matrice surrealista. Non si può nemmeno sminuire la portata storica della presentazione del surrealismo al Jeu de Paume considerando lo scarso spazio riservato al movimento al Petit Palais⁷¹⁶ ed è importante

711 Hoog, *Origine et développement de l'art international indépendant* in Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Paris 1937 - L'art indépendant*, Paris, 1987, pp. 22-26.

712 Derouet giustifica la presenza di Power, artista minore di origini australiane, sulla base del ruolo di Jeanne Bucher. Ella infatti era a capo della Société des amis du musée d'art vivant e, oltre a sostenere gli artisti, doveva garantirsi il sostegno dei grandi mecenati, Power era uno di questi. Derouet, *Kandinsky triumvir de l'exposition du Jeu de Paume du 1937* in Centre Georges Pompidou, *Paris-Paris: Créations en France 1937-1957*, cit., p. 64.

713 Musée du Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant*, cit.

714 Zervos, *Histoire de l'art contemporain*, cit., p. 363.

715 In questo caso la categoria di arte non figurativa comprende anche la produzione costruttivista e il neoplasticismo.

716 Infatti al Petit Palais, nonostante la disponibilità economica e l'ampiezza degli spazi espositivi, l'unico surrealista degnamente rappresentato fu Marc Chagall di cui furono esposte 17 tele. Per il resto furono esposti: 4 De

considerare che già nel 1936, in occasione di *Art espagnol contemporain*, erano state esposte al Jeu de Paume alcune opere surrealiste di Mirò e di Dalì, segno di un'apertura alla novità surrealista già tempo prima dell'*Exposition Internationale*⁷¹⁷. Forse, da un certo punto di vista, le opere surrealiste nel 1937 erano ormai diffuse nel contesto parigino e, pur destando scalpore, iniziavano a risultare famigliari all'élite intellettuale, mentre l'arte astratta era ancora di difficile comprensione per tutti.

Nel catalogo viene presentata la novità surrealista in opposizione alla lettura cubista della realtà e ne si sottolinea l'attaccamento a un «modèle purement interieur»⁷¹⁸. Viene giustamente indicato Breton come teorico del gruppo ma, come si è visto nei paragrafi precedenti, egli non figurava tra i membri del *Comité d'Action*⁷¹⁹. Il suo coinvolgimento nella selezione degli artisti mediato da Paul Eluard spiegherebbe però, ad esempio, l'assenza dall'esposizione di Giacometti con cui Breton aveva interrotto i rapporti nel 1935.

Particolarmente interessante è il coinvolgimento di Man Ray, esponente del dadaismo e, a partire dal 1924, del surrealismo. Tuttavia, di Man Ray furono esposte due opere del periodo dada (realizzate nel 1915 e nel 1919) non rappresentando invece la sua produzione surrealista⁷²⁰.

Il ruolo secondario rivestito dal surrealismo in occasione dell'esposizione può essere ulteriormente chiarito facendo riferimento a una lettera di Kandinsky ad Albers in cui si afferma:

Il faut que je vous dise un mot d'un cas dont il était question dans votre lettre: le numéro des *Cahiers d'art* avec les surréalistes. Ce que je vous dis doit rester entre nous. Zervos a toujours rejeté les surréalistes, il trouvait que c'était d'un niveau artistique assez faible. À ma grande surprise il en a exposé trois – Max Ernst, Tanguy, Man Ray. [...] il faut croire que Zervos est “obligé” de présenter toutes les courants artistiques [...] je n'aborde pas ce genre de sujet avec lui parce que ça nous amenerait à la politique. Et politiquement nous ne sommes pas d'accord du tout parce que il tend vers le communisme, tout en refusant le materialisme⁷²¹.

Derouet riporta che Kandinsky criticò l'assenza della produzione dada dall'esposizione⁷²². In realtà, al Jeu de Paume la produzione dada, oltre a essere analizzata dal punto di vista teorico, fu rappresentata da alcune opere significative di Arp e Man Ray. Inoltre l'*Oedipus Rex* di Max

Chirico, 2 Picabia e 1 Ernst.

717 Musée du Jeu de Paume, *Art espagnol contemporain*, cit.

718 Musée du Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant*, cit.

719 Derouet, *Kandinsky triumvir de l'exposition du Jeu de Paume du 1937* in cit., p. 64.

720 Una delle due opere *La volière*, fu esposta al Jeu de Paume anche nel 1938 in occasione di *Trois siècles d'art aux États-Unis*.

721 Lettera di Kandinsky a Josef Albers datata 19 gennaio 1935 in Derouet, *Les Cahiers d'art: le musée Zervos à Vézelay*, cit., pp. 82-83.

722 Derouet, *Kandinsky triumvir de l'exposition du Jeu de Paume du 1937* in cit., p. 64.

Ernst fu esposto nella Sala XIV come esemplare di pittura dada prossima al surrealismo.

A livello numerico il movimento dada risulta quello meno rappresentato ma questa esiguità nella rappresentazione viene giustificata nel testo a catalogo: «il n'y a pas de peinture dada proprement dite puisque la négation totale qui est dans ce système interdisait toute création plastique ou même esthétique»⁷²³.

L'assenza di Marcel Duchamp, rimarcata anche da Kandinsky, risultava evidente a chi conoscesse il panorama artistico contemporaneo ma in realtà, dai documenti reperiti agli Archivi Nazionali, risulta che fu fatta richiesta di prestito di un'opera di Duchamp a Jacques Villon⁷²⁴. I documenti disponibili non permettono di capire se queste opere non furono prestate o se si rinunciò al progetto, ma è importante che ci sia stata un'idea iniziale di coinvolgere l'artista⁷²⁵.

Il catalogo ripropone graficamente la disposizione delle opere nelle sale ma i documenti conservati agli Archivi Nazionali portano a ipotizzare che l'allestimento abbia subito modifiche in corso d'opera⁷²⁶. Inoltre, in un articolo sui *Cahiers d'art* si parla dell'allestimento di due sale al pian terreno in cui avrebbero dovuto essere esposte le opere di Brancusi, Gonzalez e altri artisti non riconducibili a una tendenza specifica. L'allestimento definitivo prevedeva invece al pian terreno solo due piccole sale dedicate al cubismo e due sculture di Picasso e Gonzalez nell'atrio.

Per un adeguato inquadramento teorico dell'esposizione è importante considerare che nelle sale restanti del piano terra furono esposte circa 200 opere della collezione permanente⁷²⁷. Sul periodico *Beaux-Arts* si specifica:

Peut-être M. Dezarrois n'a-t-il pas pu composer l'ensemble exactement comme il l'eut souhaité car dans quelques salles du rez-de-chaussée qui n'appartiennent pas à l'exposition proprement dite et dans lesquelles sont présentées des œuvres étrangères de toutes tendances, il a accroché des peintures qui, de tout évidence, eussent dû trouver place dans l'exposition⁷²⁸.

Questa affermazione porta a pensare che anche le opere della collezione permanente furono selezionate in modo da entrare in relazione con l'esposizione ma non sono disponibili documenti

723 Musée du Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant*, cit.

724 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 1 luglio 1937: lettera relativa ai prestiti effettuati da Duchamp-Villon per l'esposizione.

725 Un altro assente tra i Dada fu Schwitter che viene però nominato in un articolo sui *Cahiers d'art* pubblicato prima dell'inaugurazione dell'esposizione. *Origines et développement de l'art international indépendant*, «Cahiers d'art», cit., p. 163.

726 Il paragrafo successivo tratta in maniera più approfondita il sistema dei prestiti e il processo di selezione delle opere tenendo conto dei progetti iniziali relativi all'esposizione.

727 Ho reperito dati contrastanti rispetto al numero di opere esposte al piano terra del museo.

728 R. Cogniat, *L'art international indépendant*, «Beaux-Arts: chronique des arts et de la curiosité», n 240, 6 agosto 1937, pp.1e 6.

che ne riportino un elenco preciso.

Oltre alle fotografie delle sale, disponiamo di poche informazioni tecniche relative all'allestimento. Analizzando i dati disponibili ho rilevato che «des portraits photographiques des exposants et les principales revues françaises qui se sont occupées des tendances représentées, complèteront cet ensemble, expression de l'art contemporain international»⁷²⁹. La presenza di questi ritratti fotografici è riconfermata dal fatto che Delaunay scrisse a Dezarrois «on m'avait demandé une photo de moi. Si on la juge inutile je vous prie de la faire remettre»⁷³⁰ e anche in una lettera a Serge Ferat si legge «nous aimerions également recevoir une photographie-portrait de vous»⁷³¹. Dunque, secondo i dati raccolti, non era stata progettata la riproduzione a catalogo delle opere esposte ma fu allestito l'insieme dei ritratti degli artisti come a riconnettere a ciascuna opera un volto. Si tratta di un aspetto della mostra mai evidenziato prima e forse questa scelta espositiva fu dovuta alla volontà di supplire alla mancanza dei ritratti fotografici degli artisti a catalogo⁷³². L'ultima pagina del catalogo specifica che «les artistes ont été photographiés par: Rogi André, Florence Henri e Man Ray»⁷³³.

Come si è visto Man Ray, oltre ad essere fotografo per l'esposizione, figurava tra gli artisti rappresentati. Egli aveva avuto modo di esporre presso la galleria dei *Cahiers d'art* nel 1935 ed era la prima volta che la sua produzione veniva accolta da un museo parigino⁷³⁴. Oltre all'appoggio di Zervos, Man Ray godeva di quello di Eluard che aveva incluso nella sua collezione alcune opere dell'artista americano.

Rogi André era lo pseudonimo con cui si faceva chiamare la fotografa ungherese Rosa Klein che già prima del 1937 aveva realizzato diversi ritratti fotografici di artisti quali Picasso, Giacometti e Lipchitz.

Florence Henri, di origini americane, era prossima ai maggiori esponenti dell'arte indipendente⁷³⁵. Formatasi tra Parigi e la Germania si era approcciata all'arte astratta e aveva

729 *Origines et développement de l'art international indépendant*, «Cahiers d'art», cit., p. 95.

730 Lettera di Delaunay a Dezarrois in Hoog, *Origines et développement de l'art international indépendant* in cit., p. 26.

731 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 21 luglio 1937: lettera a Serge Férat per richiedere in prestito alcune opere.

732 Diversamente, il catalogo di *Maîtres de l'art indépendant* presentava i ritratti fotografici di buona parte degli artisti coinvolti.

733 Musée du Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant*, cit.

Nessun'altra fonte fa invece riferimento alla presenza di riviste specializzate messe a disposizione del pubblico; questo espediente verrà impiegato all'esposizione di Arte lettone del 1939.

734 E.C. Garcia, *Man Ray in Paris*, Los Angeles, Paul Getty Museum, 2011.

735 Agli Archivi Nazionali ho reperito un documento che attesta la restituzione di dodici fotografie a Rogi André. Archives Nationales, Cote 20144707/95, 19 novembre 1937: vedi Figura 53.

fatto della fotografia il suo mezzo privilegiato di espressione⁷³⁶.

Un comunicato firmato da Rose Valland del 2 ottobre 1937 riconferma la centralità dell'arte non figurativa nell'impianto teorico dell'esposizione: «l'exposition [...] tente d'analyser les étapes successives de l'art abstrait contemporain»⁷³⁷. Il comunicato si presenta come un sunto efficace di quanto analizzato nei due testi a catalogo trattando la questione del difficile processo di selezione delle opere e la centralità dell'apporto di Cézanne all'arte indipendente. A questo proposito Valland scrive: «de l'œuvre du maître d'Aix s'est dégagé une conception nouvelle de la plus haute importance: le tableau devient une chose en soi, ayant une existence indépendante du sujet représenté»⁷³⁸.

La lettura data da Rose Valland rivela una profonda consapevolezza della cesura portata dall'arte non figurativa nella produzione contemporanea. La conservatrice del Jeu de Paume nota:

Ne vous y trompez pas cependant, ce désir de se retrouver libre et sincère en face de eux-mêmes, n'entraîne pas les peintres indépendants vers une aventure irraisonnée. Peu d'œuvres donnent autant que celles de notre époque, une aussi belle place à l'intelligence lucide et à la volonté méthodique. Ici un souci de construction, une retenue et un lucid contrôle de l'émotion, soumise par l'artiste aux nécessités plastiques de son tableau⁷³⁹.

Nel parlare dell'arte astratta Valland si riferisce non solo all'arte non figurativa di Kandinsky, Kupka e Delaunay ma include anche neoplasticismo e costruttivismo che sembra considerare come diverse tappe e forme di un'unica grande rivoluzione estetica.

Il comunicato fa inoltre riferimento al fatto che le opere fossero talmente di impatto da non aver bisogno di essere accompagnate da una spiegazione. Questa idea viene espressa nuovamente in un articolo sui *Cahiers d'art* in cui si afferma: «on y trouve des tableaux [...] qui expliquent mieux que tout écrit l'influence cezanienne sur le cubisme»⁷⁴⁰. Le affermazioni riportate giustificano in un certo senso la sinteticità dei testi a catalogo e svelano che la vera chiave di lettura era già insita nelle opere esposte. Ciò nonostante, il catalogo costituiva uno strumento importante di comunicazione con il pubblico e, grazie ad alcuni dati da me reperiti agli Archivi, è possibile fare considerazioni relative alla sua diffusione tra il pubblico. Tra il settembre e l'agosto 1937 vengono registrati 1000 cataloghi «vendus et donnés» per un totale di 4325 franchi a cui ne

736 <<http://www.florencehenri.org>> consultato in data 15/12/2016.

737 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 2 ottobre 1937: Exposition des Origines et développement de l'art international indépendant au Musée du Jeu de Paume par Mademoiselle Rose Valland. Il comunicato è riportato interamente nell'appendice documentaria. Vd. Figura 54, Figura 55, Figura 56, Figura 57 e Figura 58.

738 *Ibid.*

739 *Ibid.*

740 *Origines et développement de l'art international indépendant*, «Cahiers d'art», cit., pp. 162-164.

andavano aggiunti 500 «en cours de vente» e in deposito (Figura 59). La cifra sembra piuttosto bassa se si considera che per l'esposizione di arte italiana del 1935 ne furono stampati 6000 ma bisogna tenere presente i tempi ristretti di organizzazione dell'esposizione e l'esigua disponibilità economica.

La selezione delle opere e il sistema dei prestiti

Come è noto, l'esposizione al Jeu de Paume si sviluppò a partire dal nucleo di opere prelevate dal Petit Palais a seguito della loro esclusione da *Maîtres de l'art indépendant*. Nell'analizzare la valenza di questo episodio bisogna considerare che non furono scelte le singole tele ma furono piuttosto selezionati gli artisti in quanto rappresentanti di una certa corrente e che il Petit Palais mantenne un ruolo centrale nella gestione di questo nucleo di opere⁷⁴¹.

Oltre a disporre di tempi piuttosto stretti nell'organizzazione, un articolo dei *Cahiers d'art* informa che all'esposizione non furono destinati specifici fondi economici⁷⁴². Questo portò all'attivazione del *Comité d'action*, e dei coniugi Zervos in particolare, al fine di avviare un'adeguata rete di prestiti coinvolgendo i collezionisti privati e gli artisti in prima persona. Proprio a causa del coinvolgimento dei privati, molte tele esposte al Jeu de Paume fecero in questa occasione la loro prima comparsa in pubblico. Ad esempio, si riferisce che le due sale dedicate al cubismo «contiendront des toiles remarquables qui n'ont pas encore été montrées au public»⁷⁴³ e un altro articolo riporta la presenza di «tableaux inconnus de Braque»⁷⁴⁴.

Per rappresentare adeguatamente la produzione dei *précurseurs* il Jeu de Paume avanzò la richiesta di quattro opere ai Musei Nazionali ed in particolare al Louvre e al Luxembourg: *La charmeuse de serpents* di Rousseau, *Les tahitiennes* di Gauguin, *Fragment de la Baraque de la Gouloue* di Toulouse-Lautrec e *Le cirque* di Seurat. Come riportato in una lettera scritta dal *Comité d'action* indirizzata al *Directeur des Musées Nationaux*:

Ces tableaux paraissent indispensables au Comité pour renforcer la démonstration qu'il tente en cette exposition [...]. Un plus grand nombre d'œuvres avait été primitivement envisagé comme devant être

741 I quattro artisti erano Picasso, Braque, Matisse e Léger. In realtà la tela di Léger selezionata, appartenente a M. La Roche, risulta barrata in una lista di opere da ritirare. È dunque probabile che non sia stata esposta al Jeu de Paume ed infatti non è segnata a catalogo. Le opere di Picasso recuperate al Petit Palais furono rinviate al museo al termine dell'esposizione. Archives Nationales, Cote 20144707/95, 22 novembre 1937: ricevuta del Petit Palais relativa alla ricezione delle opere di Picasso appartenenti al Dr. Reber (2 tele); Fleischmann e Knoedler.

742 *Origines et développement de l'art international indépendant*, «Cahiers d'art», cit., p. 163.

743 *Origines et développement de l'art international indépendant*, «Cahiers d'art», cit., p. 95.

Poiché le opere esposte erano prestate prettamente da collezionisti privati, oggi sono sparse nelle collezioni e nei musei di tutto il mondo. M. Molinari, *Les avant-propos de l'exposition*, in Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Paris 1937 - L'art indépendant*, cit., pp. 2-6.

744 *Origines et développement de l'art international indépendant*, «Cahiers d'art», cit., p. 163.

sollicité des Musées Nationaux. À la prière de Mr Dezarrois, qui a exposé au Comité les raisons pour lesquelles les Conservateurs chargés de la présentation de la peinture contemporaine, tant au Louvre qu'au Luxembourg, ne pouvaient pas dégarnir leurs cimaises durant la grande Exposition, le Comité a décidé de réduire sa demande à ce minimum⁷⁴⁵.

Nonostante l'intervento diretto di Huisman, la tela di Toulouse Lautrec non figura tra le opere a catalogo. Inoltre non è sicuro che tutte le opere citate siano state esposte al Jeu de Paume fin dal giorno dell'inaugurazione poiché agli Archivi sono presenti diversi documenti risalenti all'agosto 1937 concernenti i permessi relativi al trasferimento e all'esposizione di queste opere⁷⁴⁶.

Alla scarsa disponibilità economica si possono imputare alcune mancanze nel sistema dei prestiti⁷⁴⁷. In primo luogo, il già citato articolo dei *Cahiers d'art* fa riferimento ad alcune opere di Van Gogh che i parenti dell'artista si erano offerti di prestare al museo al fine di rappresentarne ampiamente la produzione e l'influenza sui *Fauves* ma «fautes de crédits nécessaires pour le transport de ces tableaux, M. Dezarrois a du 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»⁷⁴⁸. Nello stesso articolo si dice «ce mouvement (il futurismo) très important n'est représenté que par Boccioni e Gino Severini». A questi va aggiunto Prampolini che espose una sua tela rappresentando così il secondo Futurismo. A proposito della ridotta partecipazione dei Futuristi, ho reperito una lettera agli Archivi Nazionali indirizzata a Severini in cui si riporta «Je regrette infiniment de vous dire qu'il m'est impossible d'assumer les frais de transport de Rome à Paris et retour de votre toile ainsi que de toiles de Boccioni et Carrà»⁷⁴⁹. Nel valutare la presenza dell'arte italiana all'esposizione è importante considerare che le collezioni del Jeu de Paume erano ricche di arte italiana grazie a diversi lasciti e alla politica di acquisizioni attuata da Dezarrois. Tra gli artisti italiani in collezione si possono citare Sironi, Carrà, Severini e Modigliani⁷⁵⁰. Si può ipotizzare che, non figurando nelle sale del primo piano, queste opere fossero esposte al piano terra tra le opere selezionate della collezione permanente.

La rete di prestiti attivata fu il frutto della pluralità di relazioni intessute dai membri del comitato con collezionisti e artisti. La richiesta scritta di prestito era avanzata sulla base di accordi presi

745 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 13 luglio 1937: lettera del Comité d'Action al Directeur des Musées Nationaux, vd. Figura 50.

746 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 19 agosto e 28 agosto 1937: documenti relativi al prestito delle opere del Louvre e del Luxembourg. Una ricevuta attesta però l'arrivo al Jeu de Paume di *Le cirque* di Seurat il 26 luglio 1937. Archives Nationales, Cote 20144707/95, 26 luglio 1937: ricevuta relativa all'arrivo di *Le cirque* di Seurat.

747 *Origines et développement de l'art international indépendant*, «Cahiers d'art», cit., p. 164.

748 *Ivi*, p. 163.

749 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 15 luglio 1937: lettera a Gino Severini.

750 Archives Nationales, Cote 20144707/528: inventario delle collezioni del Musée du Jeu de Paume.

precedentemente con uno dei membri del *Comité*, in occasione di un colloquio diretto o telefonico, durante il quale veniva redatto l'elenco delle opere che sarebbero state prestate. Il più delle volte i contatti con i collezionisti erano tenuti dai due coniugi Zervos, ma in alcuni casi anche altri membri del comitato furono presi a garante come, ad esempio, lo fu Marcoussis nel carteggio con la Galerie Percier⁷⁵¹. Le lettere inerenti i prestiti si aprono generalmente con la formula «comme suite à votre entretien avec...» e ricorre la formula conclusiva «Je vous remercie infiniment d'avoir bien voulu contribuer au succès de cette exposition et vous prie de croire à mes sentiments distingués»⁷⁵². Le lettere conservate agli Archivi Nazionali sono stampate sulla carta intestata del Jeu de Paume ma probabilmente si tratta di copie e non degli originali poiché la maggior parte non presenta una firma finale; si può tuttavia ipotizzare che le copie originali fossero firmate da Dezarrois o Rose Valland.

Le richieste di prestito iniziarono ad essere avanzate a fine giugno arrivando in alcuni casi fino al giorno prima dell'inaugurazione confermando che l'organizzazione pratica dell'esposizione si svolse in poco più di un mese. Il primo documento concernente la richiesta di prestiti a privati è datato 24 giugno e riguarda l'invio a Parigi di 4 opere di Dalì appartenenti alla collezione di Eduard James, sita oltre manica⁷⁵³. La selezione internazionale degli artisti portò all'attivazione di una rete di prestiti a livello europeo; in Inghilterra, oltre a James, fu coinvolto Peter Watson a cui fu richiesto *L'instant de transition* di Dalì che non fu però esposto⁷⁵⁴. Se non si considerano gli artisti stranieri che prestarono le proprie opere, tra i collezionisti stranieri si possono nominare lo svizzero Fleischmann, Helena Rubinstein, attiva sulla scena parigina ma residente a New York, il belga Léon Kochnitzky, residente in Italia, e la tedesca Madame Werner⁷⁵⁵.

Poiché l'esposizione si resse sui prestiti dei collezionisti privati fu di grande rilevanza la collezione di provenienza delle opere, indicata a catalogo a fianco delle opere. Il catalogo presenta tuttavia diverse lacune, parzialmente colmabili analizzando la lista assicurativa e i documenti conservati agli Archivi Nazionali⁷⁵⁶. Ad esempio, è difficile definire la provenienza della tela *La mère et la fille* di Metzinger poiché su una copia annotata del catalogo è riportata l'appartenenza a Léonce Rosenberg, ma un documento attesta che Mme Duchamp Villon prestò

751 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 16 luglio 1937: lettera indirizzata alla Galerie Percier. La Galerie Percier apparteneva a André Level, egli era il fondatore dell'associazione la Peau de l'Ours che negli anni assemblò una collezione notevole di capolavori dell'arte indipendente.

752 Archives Nationales, Cote 20144707/95.

753 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 24 giugno 1937: lettera di Eduard James a Salvador Dalì. Le quattro opere sono: *Le Grand Dormeur*; *Le Cannibalisme d'Automne*; *Femme aux tiroirs*; *Table au soleil*.

754 Archives Nationales, Cote 20144707/95, senza data: lettera di Watson in cui comunica l'invio della tela a Parigi.

755 Musée du Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant*, cit.

756 Archives Nationales, Cote 20144707/95.

al museo una tela di Metzinger⁷⁵⁷.

Secondo un documento conservato agli Archivi furono restituiti a Jeanne Bucher un rilievo di Storrs, una tela di Power e una di Herbin, ma secondo altri dati le ultime due appartenevano rispettivamente all'artista e alla Galerie Sambon⁷⁵⁸. È difficile capire se si trattasse di opere diverse o delle stesse opere su cui sono state registrate informazioni contrastanti.

Nel tentativo di colmare e chiarire alcune lacune ho redatto la Tabella 13 incrociando i dati forniti dal catalogo con quelli elaborati a seguito della ricerca agli Archivi Nazionali, in modo da individuare la provenienza di tutte le opere.

Due collezionisti di spicco quali Paul La Roche e Léonce Rosenberg, pur essendo ampiamente coinvolti nel sistema dei prestiti, non furono citati a catalogo. L'assenza del primo è dovuta a una specifica richiesta di La Roche, che acconsentì a prestare sette opere, ma chiese di non figurare a catalogo⁷⁵⁹. L'assenza di Rosenberg risulta invece ingiustificata o, per lo meno, agli Archivi non sono presenti documenti che attestino una sua volontà a proposito. Una copia del catalogo reperita agli Archivi presenta annotazioni relative alla provenienza delle opere, non è possibile sapere chi sia l'autore degli appunti ma questi indicano Rosenberg come il proprietario di diverse opere esposte⁷⁶⁰. Se confrontate con gli altri documenti presenti agli Archivi, alcune attribuzioni vengono confermate mentre altre restano dubbie ma, in ogni caso, rimane certo il suo coinvolgimento nei prestiti. È invece inspiegato l'anonimato, soprattutto se si considera che, proprio in quei mesi, Rosenberg era stato coinvolto ufficialmente nell'organizzazione di *Maitres de l'art indépendant* e che il suo nome compariva sul catalogo dell'esposizione al Petit Palais.

A catalogo non vennero citate neanche la Galerie Simon e la Galerie Percier che prestarono rispettivamente due tele di Klee e due di Léger, ma è difficile ipotizzare la ragione del loro anonimato⁷⁶¹. Inoltre, la Galerie Simon aveva già collaborato con il Jeu de Paume contribuendo alla realizzazione di *Art espagnol contemporain*.

I membri del comitato come Raynal, Cuttoli, Eluard e Matisse furono coinvolti in prima persona

757 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 19 luglio 1937: ricevuta che attesta l'arrivo al Jeu de Paume di una tela di Metzinger prestata da Mme Duchamp-Villon.

758 Archives Nationales, Cote 20144707/95, senza data: ricevuta relativa ai prestiti effettuati dalla Galerie Bucher.

759 «Je vous prie de bien vouloir considérer comme prêtés à titre anonyme les différents tableaux que vous m'avez demandés et de veiller notamment que mon nom ne figure pas dans le catalogue» Archives Nationales, Cote 20144707/95, 16 luglio 1937: lettera di La Roche a Dezarrois. A M. LaRoche, particolarmente prossimo al purismo, furono chieste in prestito le opere di Ozenfant oltre ad alcune tele di Braque e Gris.

760 Archives Nationales, Cote 20144707/95: copia del catalogo dell'esposizione con annotazioni relative alla provenienza delle opere.

761 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 22 novembre 1937: ricevuta della Galerie Simon relativa alle due tele di Klee. Archives Nationales, Cote 20144707/95, 20 luglio 1937: documento che attesta l'arrivo al Jeu de Paume delle opere prestate dalla Galerie Percier.

nel sistema dei prestiti⁷⁶². Inoltre furono coinvolti alcuni tra i personaggi più aristocratici e intellettuali sulla scena parigina come Alphonse Kann⁷⁶³ e la Vicomtesse de Noailles⁷⁶⁴. Collezionisti e gallerie supportarono l'esposizione prestando opere rappresentative delle proprie collezioni; ad esempio, le opere esposte nella sala dei precursori appartenevano in buona parte a M. Kapferer la cui collezione verteva su artisti quali Redon, Bonnard, Cézanne e Van Gogh.

Helena Rubinstein prestò diverse opere e probabilmente la sua disponibilità al prestito fu incentivata dai rapporti instaurati con i membri del comitato che, solo qualche mese prima, avevano costituito la giuria per il premio Helena Rubinstein.

Tra i collezionisti indicati a catalogo figurano anche due personaggi pubblici che al tempo rivestivano importanti cariche politiche; il Ministro degli Affari esteri, Yvon Delbos, prestò infatti *L'après-midi d'Ariane* di De Chirico⁷⁶⁵ e Jean Mistler, a capo della Commissione degli Affari esteri, prestò un'opera di Max Ernst. Il fatto che questi uomini politici fossero collezionisti di arte indipendente e che siano stati coinvolti nella realizzazione dell'esposizione non può passare inosservato se si considerano le resistenze di buona parte dell'*élite* intellettuale nei confronti dell'arte indipendente e se si tiene conto del valore politico delle esposizioni al Jeu de Paume.⁷⁶⁶

Tra i collezionisti coinvolti nei prestiti dei pezzi di *art nègre* figurano: Madame Dalì, Helena Rubinstein, Marcoussis, Paul Eluard, Pierre Loeb, Charles Ratton, Georges Salle, Ascher, Henri Matisse, Paul Chadourne e Mendes-France. La maggior parte di questi collezionisti non si limitò a prestare le opere di *art nègre* ma fu coinvolta più ampiamente nel sistema dei prestiti.

Anche il contributo dato dagli artisti fu fondamentale nell'assemblare un'esposizione che fosse interessante e che rispettasse l'impianto teorico stabilito. Se nel richiedere prestiti ai collezionisti erano indicate opere precise, agli artisti fu concessa maggiore libertà decisionale nella selezione delle proprie opere, dando loro indicazioni di massima sul periodo artistico di interesse. Ad esempio, una lettera rivolta a Friesz riporta: «Je vous prie bien de vouloir me prêter [...] une ou deux toiles de votre période Fauve, choisies parmi celles qui marquent, par leur importance, votre place dans le mouvement fauve»⁷⁶⁷; anche in una lettera a Férat si chiede di far recapitare

762 Raynal prestò un Gris e un Laurens; Cuttoli prestò un Léger, un Laurens, un De Chirico e un Friesz; Matisse prestò due sue tele, un Cross e un Cézanne.

763 Kann prestò diverse opere, un documento reperito agli Archivi attesta la richiesta di: 1 Gris, 1 Matisse, 1 De Chirico e 4 Klee. Archives Nationales, Cote 20144707/95, 1 luglio 1937: richiesta di opere in prestito ad Alphonse Kann.

764 L. Benaïm, *Marie-Laure de Noailles, la vicomtesse du bizarre*, Paris, Grasset, 2001.

765 La provenienza dell'opera è indicata a catalogo ed è confermata da Archives Nationales, Cote 20144707/95, 15 luglio 1937: richiesta a M. Delbos di prestare una tela di De Chirico.

766 Cfr. Capitolo 3.

767 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 9 luglio 1937: lettera a Othon Friesz di richiesta di alcune sue opere.

al Jeu de Paume «une des vos œuvres d'avant-guerre, choisie parmi les plus caractéristiques»⁷⁶⁸. In alcuni casi vengono precisate anche le dimensioni indicative che le opere dovevano avere in modo da far fronte al ridotto spazio espositivo del museo. Ad esempio, una lettera scritta a Prampolini riporta: «votre toile doit correspondre à une dimension équivalente à une toile de 60 environ. Prière de donner dimension et date de la toile»⁷⁶⁹. Anche nel richiedere le opere a Magnelli vengono avanzate richieste relative al periodo di realizzazione delle opere e alle loro dimensioni «nous vous prions de nous confier [...] deux toiles de 50 ou de 60. Vous choisirez soit une toile ancienne et une toile récente, soit deux toiles récentes»⁷⁷⁰.

Diversi artisti interpellati per il prestito di opere suggerirono a Zervos e Dezarrois di rivolgersi a specifici collezionisti. In questo senso è emerso il ruolo di Léger nel richiedere le proprie opere a diversi collezionisti; ad esempio, in una lettera a Mme Cuttoli in cui viene richiesto *Le Typographe* di Léger si dice «M. Léger vient de nous téléphoner nous indiquant ce tableau comme très important». Sono registrati altri casi in cui Léger avanzò la richiesta di prestito in prima persona, in un caso si rivolse a M. La Roche per l'opera *Eléments mécanique* e nell'altro si fece garante della richiesta di prestito della sua tela *Le fumeur* a M. Rolf de Mare⁷⁷¹.

Un altro documento testimonia che anche Ernst si rivolse di persona a un collezionista, il Vicomte de Noailles, per chiedergli di prestare al Jeu de Paume una sua opera⁷⁷².

Anche nell'ambito del prestito e dell'allestimento delle opere, Kandinsky costituisce un caso a sé stante. Dezarrois richiese all'artista il prestito di tre tele precise specificando però che poteva sentirsi libero di sceglierne altre purché non occupassero più di sei metri di cimasa⁷⁷³. Kandinsky rispose proponendo cinque opere rappresentanti «4 périodes de son développement» rivelando così l'intento di illustrare didatticamente la propria produzione⁷⁷⁴. Le quattro tele selezionate

768 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 21 luglio 1937: lettera a Serge Férat di richiesta di alcune sue opere.

769 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 9 luglio 1937: lettera a Enrico Prampolini.

Archives Nationales, Cote 20144707/95, senza data: risposta di Prampolini a Dezarrois, l'artista indica a Dezarrois due tele appartenenti al collezionista parigino Cappa ma al Jeu de Paume ne verrà esposta una sola.

770 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 9 luglio 1937: lettera a Alberto Magnelli.

Archives Nationales, Cote 20144707/95, senza data: ricevuta firmata da Magnelli relativa alla restituzione delle opere prestate. Secondo la ricevuta firmata da Magnelli, sembra che l'artista avesse inviato tre tele al museo ma di fatto ne furono esposte solo due.

771 «J'ai l'honneur de vous confirmer que [...], à la demande de Monsieur Fernand Léger, je tiens à votre disposition pour votre prochaine Exposition un grand tableau de cet artiste intitulé *Eléments mécaniques*» Archives Nationales, Cote 20144707/95, 16 luglio 1937: lettera di M. La Roche a Dezarrois.

«Comme suite à notre entretien avec M. Fernand Léger [...]» Archives Nationales, Cote 20144707/95, 15 luglio 1937: lettera di richiesta di prestito a M. Rolf de Mare.

772 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 2 luglio 1937: lettera del Vicomte de Noailles indirizzata al Jeu de Paume.

773 Anche in questo caso viene dunque stabilito a priori a quanto possa corrispondere lo spazio espositivo dedicato all'artista. Archives Nationales, Cote 20144707/95, 9 luglio 1937: lettera a Kandinsky.

774 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 15 luglio 1937: lettera di Kandinsky a Dezarrois.

riassumevano infatti l'evoluzione artistica di Kandinsky dal 1912 fino al 1936. A questo proposito l'artista si lamentò di non aver potuto mostrare «la racine de ma forme non-figurative, c'est à dire une toile de 1911 [...] où se laissent voir encore des restes des “objets” d'une manière assez claire»⁷⁷⁵. Egli avanzò anche una precisa richiesta a livello di *accrochage* indicando come avrebbero dovuto essere disposte le tele sulle pareti in modo da risultare efficaci sia esteticamente che dal punto di vista didattico: «Je me permets de vous bien prier de faire accrocher mes toiles en ordre indiqué par moi sur la liste adjointe – une chose vraiment très importante pour ma peinture [...] Je prie bien instamment de suivre mon ordre d'accrochage resultant de l'harmonie nécessaire des gammes des couleurs de toiles présentées»⁷⁷⁶. Lo scambio epistolare con Kandinsky e lo schema di *accrochage* proposto sono riportati in Figura 60 e Figura 61; se si confrontano le indicazioni fornite dall'artista con le fotografie dell'*accrochage* (Figura 62) si nota che le volontà di Kandinsky non furono pienamente rispettate.

Nell'analizzare il coinvolgimento degli artisti è necessario considerare che essi contribuirono alla riuscita dell'esposizione anche in quanto collezionisti. Ad esempio, i coniugi Dalì, oltre a due tele dell'artista, prestarono diversi pezzi di *art nègre* e *L'interieur metaphysique* di De Chirico⁷⁷⁷. Matisse rese disponibili un'opera di Cézanne e una di Cross facenti parte della sua collezione⁷⁷⁸.

I documenti conservati agli Archivi Nazionali permettono di avere un'idea più precisa del progetto espositivo originale e di come questo si sia modificato in fase esecutiva. In diverse lettere si fa infatti riferimento alla richiesta o addirittura all'invio al Jeu de Paume di opere che poi non furono esposte. Si possono citare alcuni casi di maggiore rilievo come, ad esempio, quello concernente la rappresentazione della produzione di Man Ray. A catalogo si riportano due opere di Man Ray ma un documento reperito agli Archivi fa riferimento al ritiro presso il corniciario Foinet di 5 tele dell'artista⁷⁷⁹. Inoltre, in una lettera rivolta a Eluard viene citata non solo *La volière*, che fu effettivamente esposta, ma anche *Le logis de l'artiste*, non citata a catalogo.⁷⁸⁰ Le due tele prestate da Eluard furono recapitate al Jeu de Paume il 17 luglio assieme a diverse altre opere; è dunque ulteriormente indicativo che la seconda tela sia stata recapitata al museo ma non sia poi stata esposta⁷⁸¹. Un'altra ricevuta senza data attesta l'arrivo al Jeu de

775 Archives Nationales, Cote 20144707/95, *Ibid.*

776 Archives Nationales, Cote 20144707/95, *Ibid.*

777 Questo ultimo dato è incerto poiché secondo il catalogo l'opera di De Chirico proveniva dalla collezione Eluard. Musée du Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant*, cit.

778 *Ibid.*

779 Archives Nationales, Cote 20144707/95, senza data: elenco di alcune opere da ritirare.

780 Non è possibile sapere se queste due opere facessero parte delle cinque da ritirare dal corniciario.

781 Tra le opere recapitate al Jeu de Paume il 17 luglio figura anche *Le grand amoureux* di Max Ernst prestato dal Dr. Mabile e poi non esposto. Archives Nationales, Cote 20144707/95, 17 luglio 1937: lista delle opere recapitate al Jeu de Paume il 17 luglio 1937.

Paume di 4 tele prestate da Man Ray; difficile dire di quali opere si trattasse ma sembra probabile che originariamente, nelle idee del *Comité d'action*, fosse prevista una più ampia partecipazione dell'artista.⁷⁸²

Per quanto concerne la già citata assenza di Duchamp, un documento riporta la richiesta fatta a Jacques Villon di prestare la tela del fratello Marcel *Les joueurs d'echecs* che però non fu poi esposta⁷⁸³.

Un documento del 17 agosto firmato da Rose Valland fa riferimento alla copertura assicurativa di alcune opere che «n'ont pu être remis à leurs destinataires et qui restent au Musée du Jeu de Paume. Les collectionneurs auxquels ils appartiennent ne sont pas à Paris en ce moment»⁷⁸⁴. Poiché buona parte delle opere della lista non è indicata a catalogo, si può ipotizzare che si trattasse di opere recapitate al Jeu de Paume senza poi essere esposte⁷⁸⁵. Tra le altre, si possono individuare opere di Klee, Magnelli, Bauer, Magritte e Chagall che riconfermano l'interesse del Comitato per arte astratta e surrealismo.

La presenza di opere lasciate in deposito sembra essere confermata da una ricevuta firmata dalla collezionista Hilla Rebay in cui si fa riferimento al prestito di tre tele di Bauer⁷⁸⁶. Poiché il catalogo riporta una sola tela di Bauer si può pensare che le altre due siano state inviate al Jeu de Paume ma siano poi rimaste nei depositi del museo. Inoltre il 13 agosto fu restituita a M. Perls *Les danseuses* di Degas che era stata prestata al Jeu de Paume senza essere esposta⁷⁸⁷, infatti l'unica opera di Degas a catalogo è *Femme s'essuyant* appartenente a M. Kapferer. Infine, una ricevuta conservata agli Archivi riporta «repris le tableau de Monsieur Penrose non exposé»⁷⁸⁸ confermando dunque che al museo confluirono più opere di quelle poi effettivamente esposte, secondo una pratica piuttosto diffusa al tempo⁷⁸⁹. La pratica è inoltre rivelatrice di una

Tra le opere prestate da Paul Eluard va indicata anche la *Pietà* di Max Ernst che fu restituita al collezionista nel febbraio 1938 ma non compare a catalogo. Archives Nationales, Cote 20144707/95, 10 febbraio 1938: ricevuta di Paul Eluard relativa ad alcune opere restituite tra cui la *Pietà*.

782 Archives Nationales, Cote 20144707/95, senza data: ricevuta relativa alla restituzione di 4 quadri prestati da Man Ray.

783 Archives Nationales, Cote 20144707/95, senza data: lista delle opere da far ritirare presso Jacques Villon. Il caso di Duchamp-Villon è analizzato in seguito.

784 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 17 agosto 1937: lettera di Rose Valland al Direttore (probabilmente dei Musei Nazionali). Le opere indicate nella lettera di Valland figurano in posizione isolata nei documenti relativi alle coperture assicurative delle opere. Archives Nationales, Cote 20144707/95, 25 ottobre 1937: documenti relativi alla copertura assicurativa di tutte le opere.

785 Fa eccezione *Verre et bouteille* di Marcoussis, esposta nella sala XII. Archives Nationales, Cote 20144707/95, 17 agosto 1937: lista redatta da Rose Valland vd. Figura 64/ Figura 64.

786 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 2 ottobre 1937: ricevuta di Hilla Rebay.

787 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 13 agosto 1937: restituzione a Hugo Perls della tela di Degas prestata al Jeu de Paume.

788 Archives Nationales, Cote 20144707/95, senza data: restituzione di un'opera di Penrose a M. Lefebvre-Foinet.

789 Come è noto, la stessa esposizione al Jeu de Paume si era sviluppata sulla base di un gruppo di opere rimaste inesperte al Petit Palais.

progettazione sommaria dell'esposizione prima dell'effettivo allestimento, sembra infatti che i conservatori mirassero a raccogliere le opere senza tenere presente un progetto espositivo specifico.

I documenti conservati agli Archivi Nazionali lasciano intendere il ruolo centrale della sede dei *Cahiers d'art* come punto di raccolta delle opere sia nella fase di allestimento che di chiusura dell'esposizione. Ad esempio, sembra che le opere prestate da Paul Eluard siano state prima convogliate ai *Cahiers d'art* e successivamente ritirate per essere portate al Jeu de Paume⁷⁹⁰; anche le opere di Ernst prestate da Mouradian&Vallotton furono convogliate presso i *Cahiers d'art* per poi essere trasferite al Jeu de Paume⁷⁹¹.

Le opere furono redistribuite ai rispettivi proprietari a partire dalla seconda metà di novembre con alcuni strascichi fino al febbraio 1938. Anche in questa fase i *Cahiers d'art* costituirono un importante punto di raccolta. Derouet porta come esempio il caso dei *Marocains* di Matisse che l'artista stesso indicò di far pervenire ai *Cahiers d'art* al termine dell'esposizione in attesa di poterlo ritirare⁷⁹². Seppur su scala minore, anche la Galerie Pierre e la Galerie Rosenberg si posero come punto di raccolta e redistribuzione delle opere al termine dell'esposizione⁷⁹³. In altri casi venne semplicemente notificata la disponibilità dell'opera presso il museo invitando i proprietari a ritirarla il prima possibile⁷⁹⁴.

L'allestimento delle opere rispecchiava quanto riportato a catalogo; le opere furono assemblate nelle diverse sale coniugando l'ordinamento cronologico e l'adesione degli artisti a determinati movimenti o tendenze. Il dichiarato impianto didattico-teorico dell'esposizione era dunque efficacemente tradotto spingendo i visitatori a confrontarsi con forme d'arte mai viste prima e a sviluppare riflessioni sui rapporti e le influenze non solo tra i movimenti ma anche tra i singoli artisti.

L'allestimento risultava semplice, pulito e luminoso grazie alle tinte chiare utilizzate per le pareti e alla presenza di illuminazione zenitale in buona parte delle sale⁷⁹⁵. Le opere erano fissate alle cimase tramite cavi che scorrevano lungo le pareti e disposte su un solo registro, salvo alcune eccezioni per tele di dimensioni ridotte⁷⁹⁶, restando dunque in linea con gli allestimenti

790 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 15 luglio 1937: lettera a Paul Eluard.

791 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 16 luglio: lettera a Messieurs Mouradian & Vallotton. Delle tre tele citate nel documento solo una figura a catalogo (*Deux femmes et une singe munis de tringles*).

792 Derouet, *Cahiers d'art: le musée Zervos à Vézelay*, cit., p. 85.

793 Alla Galerie Pierre furono recapitate 11 tele non tutte di proprietà di Pierre Loeb. Archives Nationales, Cote 20144707/95, senza data: appunti sulle opere da restituire; 16 novembre 1937: ricevuta relativa a *Les Rochers* di Cézanne, depositato presso la Galerie Rosenberg.

794 Archives Nationales, Cote 20144707/95.

795 Cfr. Paragrafo 2.8.

796 Cfr. Figura 63.

generalmente realizzati da Dezarrois e, più in generale, con i parametri stabiliti alla Conferenza di Madrid. Le sculture più imponenti erano collocate a centro sala su appositi piedistalli mentre alcuni pezzi di minori dimensioni erano disposti lungo le pareti (Figura 65). Purtroppo non è disponibile una testimonianza fotografica dell'allestimento delle sculture di stampo cubista nella Sala XII; si intravede solo l'*Oiseau* di Brancusi che in questo caso è sorretto dal piedistallo scolpito dall'artista (Figura 66). Per le statue e i feticci africani e asiatici esposti nella sala X furono impiegati dei piedistalli e delle apposite vetrine.

Tutte le spese di assicurazione erano a carico del Jeu de Paume così come i trasporti più onerosi delle opere⁷⁹⁷. Un documento redatto il 30 luglio 1937 fissa gli accordi assicurativi richiedendo alle *Assurances Générales* di rispettare le condizioni generalmente fissate con i Musei Nazionali sia per la durata dell'esposizione che nella fase di restituzione delle opere⁷⁹⁸. I valori assicurativi erano discussi in fase di colloquio con i collezionisti come riportano diverse lettere «les chiffres en rouge indiquent le montant pour lequel nous allons assurer les tableaux, selon votre demande à Mme Zervos»⁷⁹⁹.

Un documento del 25 ottobre riporta i valori assicurativi definitivi delle opere esposte e, separatamente, anche di quel gruppo di opere restituite ai proprietari prima della chiusura dell'esposizione. I valori assicurativi delle opere andavano dai 15.000-20.000 franchi fino a 400.000 franchi ed erano lo specchio del riconoscimento di cui gli artisti godevano al tempo. Le cifre più alte corrispondevano alle opere di Gauguin, Van Gogh, Cézanne e Matisse; per cifre poco inferiori furono assicurate alcune opere di Picasso (150.000-200.000 franchi) e quelle degli altri artisti legati al cubismo quali Léger, Gris e Braque assicurate tra i 20.000 e gli 80.000 franchi⁸⁰⁰. Le coperture assicurative delle opere esposte nelle sale 13, 14 e 15, rappresentanti l'arte più contemporanea e indipendente, non superavano i 20.000 franchi con picchi attorno ai 5.000 franchi per le opere di artisti quali Hartung, Prampolini e Magritte.

Le sculture e i feticci polinesiani e africani esposti al primo piano ricevettero valutazioni assicurative basse rispetto alle altre opere esposte, variando tra i 2.000 e i 15.000 franchi con alcuni pezzi di eccezione assicurati per 50.000 franchi⁸⁰¹.

797 Ad esempio, fu coperto dal Jeu de Paume il trasporto da Nizza della tela di Cézanne prestata da Matisse. Archives Nationales, Cote 20144707/95, 26 ottobre 1937: lettera di Henri Matisse a Rose Valland.

798 «La liste des pièces à couvrir contre tous risques de quelque nature que ce soit représente une valeur de six millions» Archives Nationales, Cote 20144707/95, 30 luglio 1937: documento relativo a condizioni assicurative.

799 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 12 luglio 1937: lettera a M. Poissonier in cui è avanzata la richiesta di prestito di alcune opere.

800 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 25 ottobre 1937: documento relativo alla copertura assicurativa delle opere.

801 Archives Nationales, Cote 20144707/95, senza data: elenco parziale dei *Fetiches nègres* con relativo valore assicurativo. Non potendo associare effettivamente i nomi in elenco a delle opere specifiche risulta difficile avanzare

La presenza della scultura indipendente nelle sale del Jeu de Paume

La scultura contemporanea indipendente costituiva al tempo un settore generalmente trascurato sia dai critici che dal pubblico che erano «plus sensibles à la couleur qu'à la forme»⁸⁰². Al Jeu de Paume la selezione della produzione scultorea, pur essendo numericamente inferiore alla quella pittorica, fu il riflesso degli interessi di Dezarrois e Zervos per la scultura indipendente. Quest'ultimo era stato tra i primi a interessarsi della scultura indipendente e infatti, fin dal 1929, i *Cahiers d'art* si erano orientati su questo tipo di produzione dedicando ampio spazio ad artisti come Picasso, Brancusi, Laurens e Lipchitz⁸⁰³. In particolare, Zervos e il suo collaboratore Tériade avevano contribuito all'organizzazione di due esposizioni internazionali di scultura nel 1927 e nel 1929⁸⁰⁴. La prima era stata allestita presso la Galerie Jacques Darnetal e la seconda, di maggiori dimensioni, alla Galerie Georges Bernheim. In particolare, a proposito di quest'ultima si è scritto: «cette exposition [...] avait le double mérite de montrer les œuvres des meilleurs parmi les sculpteurs qui vivent et travaillent à Paris, en même temps que celles des sculpteurs étrangers dont la plupart étaient inconnus au public de nos expositions»⁸⁰⁵. In questa occasione fu avviata una collaborazione con Alfred Flechteim che si occupò di coinvolgere nell'esposizione alcuni scultori tedeschi. All'esposizione presso la Galerie Georges Bernheim parteciparono 23 scultori tra cui figurano Gargallo, Brancusi, Giacometti, Duchamp-Villon, Lipchitz e Laurens (Figura 67).

Alcuni di questi artisti esposero le proprie opere anche in occasione di *Origines et développement de l'art international indépendant* presentando dunque in un contesto ufficiale opere che erano state esposte otto anni prima in un ambiente d'*élite*.

L'obiettivo perseguito dal Jeu de Paume e dal Petit Palais era quello di educare il pubblico a un ideale plastico diverso da quello proposto da Rodin. Ma se al Petit Palais trovò comunque spazio la produzione di Rodin e dei suoi collaboratori quali Bourdelle, Schnegg e Despiay; al Jeu de Paume l'unica scultura presentata fu quella propriamente d'avanguardia.

Tra anni Venti e Trenta si diffuse la categoria del *peintre-sculpteur* poiché era sempre più difficile incasellare nettamente gli artisti come scultori o pittori. Si delineò una netta rottura rispetto alle tecniche scultoree tradizionali e un allontanamento dalle consolidate modalità di

ipotesi che provino a spiegare le valutazioni così elevate di alcuni pezzi.

802 C. Goldscheider, *La sculpture en 1937* in Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Paris 1937 - L'art indépendant*, cit., pp. 19-21.

803 In questo senso si era mossa anche la rivista *Le Minotaure* che nel 1933 aveva dedicato un articolo allo studio del Château di Boisgeloup in cui Picasso lavorava le proprie sculture.

804 C. Zervos, *Notes sur la sculpture contemporaine*, «Cahiers d'art», n 10, 1929, pp. 465-473.

805 *Exposition internationale de sculpture contemporaine*, «Cahiers d'art», n 9, 1929, p. 420.

rappresentazione della realtà⁸⁰⁶. Questi artisti erano generalmente prossimi a movimenti quali cubismo, surrealismo ed astrattismo. Anche in questo Picasso fu l'iniziatore di un nuovo modo di concepire e produrre la scultura in cui cercò di trasporre i punti cardine del cubismo. Egli si pose come modello per Raymond Duchamp-Villon, Henri Laurens, Archipenko, Lipchitz, Zadkine e Gargallo⁸⁰⁷. A partire dal primo dopo guerra anche in ambito Dada e surrealista si era sviluppata una produzione scultorea che aveva visto il coinvolgimento di artisti quali Arp, Mirò, Ernst, Giacometti e Dalì.

Rispetto alla produzione pittorica, quella scultorea costituiva una minoranza all'esposizione al Jeu de Paume: sulle 177 opere esposte, solo 17 erano sculture.

La presenza della *Tête de femme* di Picasso è facilmente spiegabile alla luce degli interessi di Zervos che ne aveva riconosciuto il ruolo di iniziatore della scultura cubista ed il suo influsso su altri artisti. L'esposizione di questa scultura fu fonte di un dibattito tra Zervos e Dezarrois proprio pochi giorni prima dell'inaugurazione. Quest'ultimo infatti non sembrava apprezzare e comprendere a fondo la novità di queste sculture che era invece esaltata da Zervos:

Je suis persuadé que ces sculptures sont très belles, qu'un jour on les admettra comme on admet aujourd'hui ses peintures cubistes. Mais je comprend aussi que ces sculptures vous effraient à première vue et qu'elles vous semblent pleines de déformations. [...] reste la question des sarcasmes que ces sculptures peuvent provoquer. Ne croyez pas que cela n'a aucune importance. [...] je sais que par votre position officielle, vous êtes en butte à des attaques, mais notre amitié faite d'estime aussi ne suffit-elle pas à les balancer?⁸⁰⁸.

Il fatto che, nonostante le perplessità di Dezarrois, la scultura sia stata comunque esposta è indicativa della centralità di Zervos nella selezione delle opere, probabilmente influenzata dalla presenza di Picasso nel *Comité d'action*.

Nel 1937, in occasione dell'Esposizione Universale, alcune teste in cemento di Picasso erano state esposte nel giardino del Padiglione spagnolo; agli Archivi ho trovato un documento relativo al ritiro di tre sculture di Picasso proprio presso il Padiglione spagnolo⁸⁰⁹. Oltre a questo documento, è citata la restituzione di una statua di Picasso prestata per l'esposizione al Jeu de

806 Green, *Art in Paris 1900-1940*, cit., pp. 50-55.

L. Benoist, *La sculpture en Europe*, Paris, Presses universitaires de France, 1971.

N. Serota, R. Kirby, *In tandem the painter-sculptor in the twentieth century*, London, White Chapel Art Gallery, 1986.

807 G.H. Hamilton, *Painting and sculpture in Europe 1880-1940*, New Haven London, Yale University Press, 1993, pp. 171-177.

808 Hoog, *Origine et développement de l'art international indépendant* in cit., p. 27.

809 Archives Nationales, Cote 20144707/95, senza data: lista di alcune opere da ritirare.

Paume da un certo Beranger⁸¹⁰. Questo documento è però datato 13 agosto ed è strano che una scultura sia stata restituita al proprietario appena due settimane dopo l'inaugurazione dell'esposizione.

Al Jeu de Paume, la *Tête de femme* di Picasso accoglieva i visitatori nell'atrio assieme a una scultura non meglio identificata di Gonzalez, artista prossimo al cubismo e al surrealismo⁸¹¹ che aveva precedentemente esposto al Jeu de Paume in occasione di *Art espagnol contemporain*. A catalogo è indicata una seconda scultura di Gonzalez esposta nella sala XIV della cui presenza è disponibile anche una testimonianza fotografica (Figura 68). Le due sculture, appartenenti all'artista, furono recapitate al Jeu de Paume il 17 luglio⁸¹² ma tra i documenti assicurativi disponibili agli Archivi viene indicata una sola scultura di Gonzalez dunque non è certo che nell'atrio fosse effettivamente esposta una sua scultura⁸¹³. La situazione si fa più confusa se si considera una ricevuta firmata da Gonzalez in cui lo scultore attesta di aver ricevuto quattro pezzi dal Jeu de Paume⁸¹⁴; poiché egli non risulta tra i collezionisti di *art nègre* e non è citato nei documenti assicurativi è possibile che egli avesse inviato al museo quattro sculture e che ne siano state esposte solo due.

Tra gli scultori lanciati dai *Cahiers d'art* negli anni Venti figura Brancusi di cui si dice: «seul parmi les sculpteurs de cette génération, Brancusi s'est séparé du classicisme pour s'intéresser aux inquietudes de son temps. Il n'a pas hésité à abandonner les petits épargnants de l'art pour s'en aller chercher l'aventure chez les nègres»⁸¹⁵. L'interesse di Zervos per Brancusi e per la relativa evocazione di forme primitive e archetipiche giustifica il suo iniziale coinvolgimento nell'organizzazione dell'esposizione e l'intenzione, poi non portata a termine, di concedergli ampio spazio espositivo al piano terra. L'unica scultura di Brancusi, esposta nella sala XII al fianco delle sculture cubiste, era un *Oiseau dans l'espace* che corrisponde al culmine del processo di resa dell'essenza della natura e di semplificazione delle forme affrontato nella produzione di Brancusi⁸¹⁶. Il catalogo attribuisce la scultura alla collezione Rubinstein, mentre i

810 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 13 agosto 1937: ricevuta relativa alla scultura di Picasso.

811 T. L. Serra, *Julio Gonzalez: catalogo ragionato*, Valencia, Fundacion Azcona, 2007.

812 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 17 luglio 1937: elenco delle opere recapitate al Jeu de Paume il 17 luglio 1937.

813 Archives Nationales, Cote 20144707/95, senza data: elenco delle opere con relativo valore assicurativo.

814 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 24 novembre 1937: ricevuta firmata da Gonzalez delle opere restituitegli dal Jeu de Paume.

815 Zervos, *Notes sur la sculpture contemporaine*, «Cahiers d'art», cit., pp. 465-473; R. Vitrac, *Constantin Brancusi*, «Cahiers d'art», n 8-9, 1929, pp. 383-385.

816 «His symbolic bird verticals with their burnished surfaces and freely soaring, inspiring forms have left far behind the original figure of the bird which was once his point of departure. They became more and more the pure expression of deliberation. In imparting multiple, transcendental meaning to anonymous volumes, in creating pluralistic symbols Brancusi has given an absolutely new life to sculptural creation» C. Giedion-Welcker,

documenti assicurativi la indicano come di proprietà dell'artista. Agli Archivi è conservato un altro documento firmato in maniera illeggibile in cui però si fa riferimento alla restituzione di una scultura imprecisata di Brancusi, indicativo del fatto che più di una scultura dell'artista fosse stata raccolta presso il museo⁸¹⁷.

Tra gli scultori cubisti, Zervos aveva manifestato un interesse crescente per la produzione di Laurens affermando: «Sous l'influence de Picasso et du cubisme, Henri Laurens réalisa des constructions qui apportaient à la sculpture des ouvertures surprenantes» e ancora «c'est du contact avec le cubisme que date le développement essentiel de son art.[...] il entre en relations avec Braque qui exerça sur lui une influence heureuse»⁸¹⁸. La presenza di Zervos, Braque e Picasso nel comitato probabilmente influenzò il sostegno dato all'artista; va inoltre considerato l'esito del concorso per il Prix Helena Rubinstein che lo aveva visto vincitore. Laurens partecipò all'esposizione con tre sculture, risultando lo scultore più rappresentato assieme a Lipchitz. Quest'ultimo fin dagli anni Dieci aveva preso a frequentare l'ambiente di Montmartre e Montparnasse realizzando sculture fortemente influenzate dal cubismo, incontrando il sostegno di importanti galleristi e facendosi conoscere anche fuori dalla Francia⁸¹⁹. Secondo i documenti assicurativi le tre sculture esposte al Jeu de Paume erano di proprietà dell'artista ma una ricevuta attesta l'arrivo al Jeu de Paume di un'opera di Lipchitz del 1918 prestata da M. Berger che potrebbe corrispondere alla *Baigneuse* indicata a catalogo⁸²⁰. Sia di Lipchitz che di Laurens furono selezionate opere realizzate tra 1916 e 1920, risalenti dunque al primo periodo di elaborazione artistica dei due scultori.

Raymond Duchamp-Villon, al tempo dell'esposizione era morto ormai da vent'anni e fu rappresentato tra gli scultori cubisti da uno dei suoi *Cheval* in bronzo. Rispetto alle opere di Duchamp-Villon effettivamente esposte o, per lo meno, prestate al Jeu de Paume vi sono informazioni contrastanti. Un documento datato 1 luglio indirizzato a Jacques Villon fa riferimento al prestito di 1 tela di Marcel Duchamp, 1 testa di cavallo e 1 gesso di Duchamp-

Contemporary Sculpture. An evolution in Volume and Space, New York, Rev. And enl., 1961, p. XXVII.

817 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 18 novembre 1937: ricevuta di restituzione di alcune opere ma la firma è illeggibile.

818 Zervos, *Notes sur la sculpture contemporaine*, «Cahiers d'art», cit., p. 466; *Prix Helena Rubinstein*, «Cahiers d'art», cit., pp. 92-94.

819 Alcune sculture di Lipchitz erano state selezionate nel febbraio del 1937 per essere esposte al Petit Palais in occasione di *Artistes de ce temps*, della produzione dello scultore si riporta: «createur de formes dont la vigueur ne peut laisser indifférent. Ses rythmes puissantes se déroulent sur un mode primitif et comme élémentaire. *Au Petit Palais*, «Beaux Arts – chronique des arts et de la curiosité», n 215, 12 febbraio 1937, p. 1.

820 Archives Nationales, Cote 20144707/95, senza data: ricevuta relativa a una scultura di Lipchitz prestata da M Berger.

Villon e 1 composizione di Jacques Villon⁸²¹. Un altro documento (Figura 69) indica però 5 bronzi, 1 gesso e 1 quadro di Duchamp-Villon restituiti dal Jeu de Paume a Jacques Villon; questo fa dunque ipotizzare che la presenza di Duchamp-Villon sia stata drasticamente ridotta da sette a un solo pezzo⁸²². Agli Archivi Nazionali ho inoltre reperito un documento in cui si fa riferimento al ritiro di una scultura di proprietà di Jacques Villon al Petit Palais e ne ho trovato riscontro anche agli Archivi del Petit Palais in una lettera di Jacques Villon che presenta una nota a margine: «ces sculptures sont à la réserve et seront pris par le Jeu de Paume» (Figura 70 e Figura 71).

Il catalogo registra la presenza nel giardino del museo di un *Mobile* di Calder e, in un documento conservato agli Archivi, l'artista è citato tra le figure coinvolte nei prestiti per cui, con buona probabilità, si può ipotizzare che la scultura esposta fosse di sua proprietà, pur non essendo registrata nel documento relativo alle assicurazioni⁸²³. Proprio poiché di sua proprietà e poiché al tempo Calder era apprezzato da pochi e svalutato dai più, probabilmente egli decise di prestare l'opera anche senza copertura assicurativa. Come accaduto con la *Tête* di Picasso, anche nel caso di Calder è possibile individuare un legame con il Padiglione spagnolo per il quale l'artista aveva realizzato la già citata fontana; inoltre, la scelta di esporre un *Mobile* è indicativa di un interesse per la sua ricerca sulla resa del movimento in scultura⁸²⁴.

Luc Benoist ha notato che anche Pevsner aveva rivolto la propria attenzione al problema arrivando per primo a elaborare una soluzione e forse, proprio nell'ottica di una riflessione teorica sulla resa del movimento in scultura, si può spiegare la scelta di esporre al Jeu de Paume due opere di Pevsner⁸²⁵. Quest'ultimo, assieme a Gabo, aveva spinto al limite la sua ricerca liberandosi dei materiali scultorei tradizionali e utilizzando le risorse messe a disposizione dall'industria moderna quali plexiglas, nylon e poliestere. Come sottolineato da Giedion-Welcker, le sculture di Pevsner e Gabo «are related to and enter into a kind of fierce possession of the

821 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 1 luglio 1937: lettera a Jacques Villon concernente le opere prestate per l'esposizione.

822 Archives Nationales, Cote 20144707/95, senza data: ricevuta relativa alla restituzione delle opere di Duchamp-Villon a Jacques Villon. Vedi Figura 64. Oltre a questa ricevuta ne ho reperita un'altra che fa riferimento a 1 cheval di Duchamp-Villon e 1 tableau di Jacques Villon. Archives Nationales, Cote 20144707/95, 23 novembre 1937: ricevuta relativa alla restituzione delle opere prestate da Jacques Villon.

823 Archives Nationales, Cote 20144707/95, senza data: Collectionneurs ayant preté des tableaux à l'Exposition des *Origines et développement de l'art international contemporain*.

Inoltre un *Mobile* di Calder fu nuovamente esposto al Jeu de Paume l'anno successivo in occasione di *Trois siècles d'art aux Etats-Unis*.

824 «Et comme la sculpture ne peut se mouvoir elle-même le problème posé aux sculpteurs fut celui du moteur possible que l'américain Calder a élégamment évité en construisant des Mobiles agités par le vent» Luc Benoist, *La sculpture en Europe*, Paris, Presses universitaires de France, 1971, pp. 122-123.

825 *Ibid.*

space around them»⁸²⁶.

Se a livello pittorico il Neoplasticismo era rappresentato da Mondrian, a livello scultoreo fu coinvolto l'olandese Domela-Nieuwenhuis, di cui venne esposto un bassorilievo policromo, ma in una sala diversa da quella in cui si trovavano le due tele di Mondrian.

Tra gli scultori rappresentati al Jeu de Paume figurava anche John Storrs, artista americano fautore di una scultura legata alla pratica architettonica e sfociata nell'astrattismo a partire dagli anni Trenta.

Come si può notare da alcune fotografie dell'esposizione nelle sale del primo piano erano esposte sculture di piccole dimensioni la cui presenza non è riportata a catalogo (Figura 72). Ad esempio, nella Sala XIV non sono indicate altre sculture oltre a quelle di Gabo Pevsner e Archipenko ed invece nella Figura 73 ne si scorge una addossata al muro. Allo stesso modo a catalogo non sono indicate sculture nella Sala XIII ma la Figura 65 attesta la presenza di una scultura di piccole dimensioni non identificata.

Alcuni degli scultori esposti al Jeu de Paume avevano ricevuto commissioni in occasione dell'*Exposition Internationale*. In particolare, per l'apparato decorativo del Palais de la Decouverte erano stati coinvolti sia Lipchitz che Laurens⁸²⁷. Inoltre ad entrambi spettava un ruolo centrale nell'esposizione al Petit Palais. Escholier, al Petit Palais, selezionò anche diverse sculture di Zadkine che invece non trovò spazio al Jeu de Paume pur essendo uno dei massimi esponenti dell'École de Paris. Si potrebbe pensare che Zadkine fu escluso in quanto naturalizzato francese ma in realtà Lipchitz era naturalizzato e Laurens francese ed entrambi furono coinvolti da Dezarrois. Inoltre Zadkine era uno dei pochi scultori indipendenti su cui Dezarrois era riuscito a investire facendo entrare alcune delle sue opere in collezione; si può per questo ipotizzare che le sue sculture fossero esposte al piano terra tra le opere selezionate dalla collezione permanente⁸²⁸. Lo stesso ragionamento può essere fatto per Gargallo poiché nel 1936 Dezarrois era riuscito a ottenere l'appoggio di Huisman per far acquisire al Jeu de Paume *Le Prophete* e *l'Arlequin*. Se così fosse risulterebbe però poco appropriata la presenza di Gargallo tra gli artisti citati nella *lettre ouverte* di protesta analizzata nel successivo paragrafo.

Tra gli scultori elencati nella lettera figuravano anche Archipenko, Vantongerloo e Moore. Il primo è citato dai *Cahiers d'art* tra gli scultori esposti ed evidentemente questo era il progetto

826 Giedion-Weleker, *Contemporary Sculpture. An evolution in Volume and Space*, cit., p. XXV.

827 In particolare Lipchitz aveva realizzato *L'esprit de la Découverte* per la Rotonde du Grand Palais e Laurens due basso rilievi intitolati *Les ages de l'homme* per la sala della Biologia. *Exposition internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne, Paris 1937 – catalogue général officiel*, cit.

828 Archives Nationales, Cote 2014407/528: inventario delle collezioni del Musée du Jeu de Paume.

espositivo iniziale, poi non portato a termine⁸²⁹. Anche agli Archivi ho avuto modo di constatare che erano state richieste due sculture di Archipenko a M. Serge Ferat, ho inoltre reperito la ricevuta che attesta la restituzione a M. Ferat di una scultura di Archipenko che fu dunque effettivamente recapitata al Jeu de Paume ma non esposta⁸³⁰. Archipenko figura nella lista dei «Collectionneurs ayant preté des tableaux à l'exposition» per cui è possibile che lo scultore abbia effettivamente inviato un'opera senza vederla poi esposta⁸³¹. Vantongerloo avrebbe potuto essere affiancato a Domela in quanto esponente di De Stijl. Agli Archivi ho inoltre reperito un documento che attesta la richiesta di una scultura di Moore e che dunque testimonia l'intento iniziale di coinvolgerlo⁸³².

Un successo di pubblico e di critica?

Origines et développement de l'art international indépendant si protrasse per tre mesi avendo dunque una durata notevole rispetto alla media delle esposizioni al Jeu de Paume. Inizialmente era stata prevista una durata di due mesi, ma l'esposizione fu prolungata facendo coincidere la sua chiusura col termine dell'*Exposition Internationale*. Tenendo conto di un articolo sui *Cahiers d'art* e di un documento reperito agli Archivi Nazionali sembra che il prolungamento sia stato deciso ancora prima dell'inaugurazione, se così fosse si tratterebbe di una dinamica insolita⁸³³. I documenti relativi alla restituzione delle opere riportano tutti data successiva al 15 novembre per cui si può ipotizzare che l'esposizione sia rimasta aperta fino a metà mese nonostante il catalogo indichi il 31 ottobre come data di chiusura. Questa ipotesi sembra essere confermata da un riferimento sulla *Revue de l'art ancien et moderne*: «Après la clôture en novembre de son exposition d'été»⁸³⁴.

Bonnefoy riporta che l'esposizione registrò 5000 visitatori, Derouet specifica che si contarono 5000 visitatori solo nei primi due mesi di apertura dell'esposizione e Hoog completa

829 *Origines et développement de l'art international indépendant*, «Cahiers d'art», cit., p. 163.

830 Archives Nationales, Cote 20144707/95, non datato: lista riguardante alcune opere da ritirare.

«Nous croyons savoir que vous possédez deux sculptures d'Archipenko. Vous serait-il possible de nous les confier pour notre exposition?» da Archives Nationales, Cote 20144707/95, 21 luglio 1937: lettera a Serge Férat di richiesta di alcune opere; Archives Nationales, Cote 20144707/95, senza data: ricevuta relativa al prestito di Serge Férat.

831 Archives Nationales, Cote 20144707/95, senza data: Collectionneurs ayant preté des tableaux à l'exposition *Origines et développement de l'art international contemporain*.

832 Archives Nationales, Cote 20144707/95, senza data: documento in cui si parla del ritiro di una scultura imprecisata di Moore.

833 *Origines et développement de l'art international indépendant*, «Cahiers d'art», cit., p. 95.

834 *Musée du Jeu de Paume*, «Revue de l'art ancien et moderne», cit., p. 294.

Anche un documento reperito agli Archivi indica il termine dell'esposizione per il 15 novembre: «Elle est prévue comme devant durer jusqu'au 15 novembre prochain» da Archives Nationales, Cote 20144707/95, 30 luglio 1937: documento relativo agli accordi assicurativi.

l'informazione riferendo di 7400 spettatori paganti⁸³⁵. In particolare, Derouet fa riferimento alla soddisfazione di Kandinsky e Dezarrois che non si aspettavano una tale affluenza, la cifra infatti, se confrontata con i dati riportati nel Paragrafo 3.4, appare in linea con le affluenze al museo⁸³⁶. Nell'elaborare un bilancio dell'esposizione va considerato che, pur trattandosi dei mesi dell'Esposizione Universale, la mostra fu inaugurata con un netto ritardo rispetto alle altre grandi iniziative, che non era parte del programma ufficiale e che risentì per dimensioni e copertura pubblicitaria della concorrenza di *Maîtres de l'art indépendant*.

La *Revue de l'art ancien et moderne* riporta che:

Après la clôture [...] de l'Art indépendant étranger qui, toutes dépenses payées, s'est terminé par un gain (ce qui ne fut pas le cas, à quelques centaines de milliers de francs près, pour d'autres manifestations officielles similaires, organisées en ce même été), le Musée a rouvert ses galeries permanentes de peinture étrangère, avec ses dons et achats en 1937⁸³⁷.

Questo estratto sembra confermare che a livello di ingressi e di bilancio economico sia possibile trarre un giudizio positivo sull'esposizione.

Se a *Maîtres de l'art indépendant* furono dedicate intere pagine e analisi dettagliate dell'allestimento, l'esposizione al Jeu de Paume fu spesso citata in poche righe anche dalle riviste di settore, proponendo un'interpretazione superficiale dell'impianto teorico⁸³⁸.

Nemmeno la *Revue de l'art ancien et moderne*, diretta proprio da Dezarrois, vi dedicò un apposito articolo e l'esposizione fu semplicemente citata in un *Post Scriptum* firmato da Dezarrois in cui il conservatore faceva riferimento all'esposizione al Petit Palais⁸³⁹ e, a proposito di *Origines et développement de l'art international indépendant* riportava: «les prolongements de cet art de France à l'extérieur, du moins pour cet aspect de l'art international que sont le cubisme et l'art non figuratif, sont actuellement étudiés, quant à leurs origines, dans l'actuelle exposition

835 Bonnefoy, *Jeu de Paume: histoire*, cit., p. 57; nel testo non è specificata la fonte dei dati sui visitatori.

Derouet, *Kandinsky: triumvir de l'exposition du Jeu de Paume en 1937* in cit., pp. 64-68; nel testo non è specificata la fonte dei dati sui visitatori.

Hoog, *Origines et développement de l'art international indépendant* in Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Paris 1937 - L'art indépendant*, cit., pp. 22-28; nel testo non è specificata la fonte dei dati sui visitatori.

836 Derouet, *Kandinsky: triumvir de l'exposition du Jeu de Paume en 1937* in Centre Georges Pompidou, *Paris-Paris: créations en France 1937-1957*, cit., pp. 64-68.

837 *Au Musée du Jeu de Paume*, «Revue de l'art ancien et moderne», cit., p. 294.

838 Molte riviste di settore non si interessarono all'esposizione, emblematico è il caso della *Gazette des Beaux-Arts* che trascurò sia l'esposizione al Jeu de Paume che quella al Petit Palais.

839 «Cette manifestation en faveur de l'Art vivant a dépassé nos espérances. L'exposition est d'une richesse étonnante. Il faut en féliciter son animateur, M. Raymond Escholier, qui, pour la réaliser avec cette plénitude, a témoigné d'un courage et d'une ténacité dignes de tous les éloges». Dezarrois specifica di volere dedicare un approfondimento a questa esposizione nel numero successivo della rivista ma questo poi non verrà attuato.

du Musée du Jeu de Paume»⁸⁴⁰.

Sono già stati citati i due articoli comparsi sui *Cahiers d'art* a proposito dell'esposizione che, pur presentando delle imprecisioni, forniscono importanti informazioni per quanto riguarda l'impostazione teorica e il processo di raccolta delle opere.

Un articolo pubblicato su *l'Amour de l'art* lascia intendere un giudizio nel complesso positivo riconoscendo le difficoltà sottese all'allestimento di un'esposizione del genere:

On ne pouvait pretendre en quelque salles faire tout l'historique d'un art qui embrasse le monde entier, et dont l'évolution n'est pas achevée: il fallait un choix, tâche toujours très ardue, et plus encore dans cette circonstance où il fallait trancher dans la vie. Compte tenu des impossibilités dues au temps ou à l'éloignement – ce qui nous a privés des artistes russes, mais le catalogue nous donne l'explication de ces absences et le regrette – cette exposition répond assez justement à son titre et ne justifie guère les attaques de toutes sortes dont elle a été l'objet⁸⁴¹.

Secondo Michel Florisoone, nonostante l'insistenza sulle origini francesi fosse eccessiva, al Jeu de Paume era stata realizzata una buona presentazione della formazione e dell'evoluzione dell'arte contemporanea. L'impianto teorico risultava di facile comprensione grazie alla selezione delle opere riconfermando che «M. André Dezarrois et le Comité qui l'entourait ont agi pour le bien de l'histoire contemporaine et l'intelligence d'un art que la foule aborde encore avec peine»⁸⁴². Da queste poche righe traspare come la questione della selezione delle opere, su cui gli organizzatori si erano tutelati nel primo testo del catalogo, non fosse passata inosservata. Inoltre si riporta l'esistenza di un nucleo di commenti negativi sull'esposizione che però nelle mie ricerche ho avuto difficoltà a reperire, constatando piuttosto l'esiguità della rassegna stampa che la negatività dei toni.

Negli articoli dedicati all'esposizione prevale l'attenzione alla presentazione dei movimenti e all'impianto teorico più che all'allestimento in sé. Questo può in parte essere spiegato dal fatto che molte delle opere esposte costituivano un'assoluta novità non solo per il pubblico ma anche per l'*élite* intellettuale e dunque risultava prioritario esaltare questo aspetto innovativo più che analizzare l'*accrochage*. Ciò nonostante, ho reperito alcuni articoli in cui si fa riferimento anche all'allestimento che, come riportato da Bonnefoy, fu «l'un des plus beaux accrochages jamais

840 A. Dezarrois, *L'Art à l'Exposition de 1937*, «Revue de l'art ancien et moderne», anno 41, giugno 1937, p. 174. Nello stesso numero, a pagina 178, viene ribadito che ha inaugurato «au rez de chaussée, une Exposition, qui durera trois mois, de quelque deux cents œuvres étrangères appartenant au fond du musée, et à l'étage, une importante exposition des Origines de l'Art International Indépendant depuis la morte de Cézanne – cubisme et art non-figuratif». L'informazione relativa all'esposizione della collezione permanente rimane dunque imprecisa e lacunosa.

841 Florisoone, *Origines et développement de l'art international indépendant*, «l'Amour de l'art», cit., p. 49.

842 *Ibid.*

réalisés»⁸⁴³. *Les Nouvelles de l'Exposition* riporta sinteticamente «cette exposition s'est donné pour but un rôle purement didactique et [...] se présente sous un aspect très intéressant»⁸⁴⁴.

A questo proposito è interessante analizzare un articolo pubblicato da *Beaux-Arts: chronique des arts et de la curiosité*, già citato nei paragrafi precedenti. Qui Raymond Cogniat mostra di aver compreso le potenzialità di una simile esposizione sottolineando al contempo la fragilità del risultato finale:

Il résulte que l'ensemble dégage un vague sentiment d'incertitude alors qu'il eût fallu, pour imposer cet art, une affirmation absolument categorique, une volonté de livrer abondamment au public un monde irréel, parfois inquiétant et provocateur, mais doué d'une sensibilité extreme. La traditionnelle présentation d'un musée ne pouvait convenir à quelque chose de aussi exceptionnel. Il est à craindre que cette manifestation, contrairement à l'espoir des organisateurs, ait pour résultat d'aggraver les malentendus et de desservir une cause qu'ils voulaient défendre⁸⁴⁵.

Oltre alle considerazioni sull'allestimento, l'autore esprime un parere negativo sull'esposizione e sembra concepire come unico fine quello di mostrare le origini dell'arte astratta⁸⁴⁶. Questa interpretazione è riduttiva poiché la novità dell'esposizione consisteva anche nel delineare i rapporti tra i movimenti. Inoltre, come anticipato, l'esposizione non si concentrava esclusivamente sul non figurativo, ma anche il surrealismo vi giocava un ruolo importante⁸⁴⁷.

Un aspetto rilevante dell'articolo di Cogniat concerne la critica all'assenza di alcuni artisti giudicati fondamentali esponenti dell'arte indipendente internazionale. Non è un caso che questa critica compaia su *Beaux-Arts* poiché sul medesimo periodico il 20 agosto fu pubblicata una lettera aperta indirizzata a Huisman, Zay e Chautemps che giudicava negativamente la selezione degli artisti operata dal *Comité d'action* (Figura 74 e Figura 75)⁸⁴⁸.

I firmatari disapprovavano innanzitutto la presenza ingombrante della produzione francese; questa era infatti accettata nell'ottica dichiarata di illustrare le origini dell'arte indipendente ma «parmi les artistes français, quelques-uns ont été exposés conformément au principe adopté et sont représentés par une œuvre, cependant que tous les visiteurs pourront constater que certains

843 Bonnefoy, *Jeu de Paume histoire*, cit., pp. 56-57.

844 E. Van Loo, *L'art international indépendant*, «Les Nouvelles de l'Exposition», n 9, gennaio 1937, p. 4.

845 Cogniat, *L'art international indépendant – un titre trop importante une exposition insuffisante*, «Beaux-Arts chronique des arts et de la curiosité», cit.

846 «Nous savons que M. Dezarrois avait surtout l'intention d'y montrer très largement les artistes représentant ce qu'on appelle soit l'art abstrait, soit l'art non figuratif » *Ibid.*

847 A tal proposito, nel medesimo articolo, l'autore critica la selezione e la presentazione delle opere surrealiste: «On pense aussi au mystère de certaines manifestations surréalistes [...] dont rien ici ne rappelle l'atmosphère» *Ibid.*

848 La lettera in realtà è datata 7 agosto 1937 ma fu pubblicata solo due settimane più tardi. Archives Nationales, Cote 20144707/95, lettera aperta del 7 agosto 1937.

autres ont une représentation trop importante, sans respecte pour le principe adopté à l'origine et appliqué aux autres français»⁸⁴⁹. Lo squilibrio era aggravato dall'assenza di alcuni artisti francesi che avrebbero dovuto figurare nelle sale del Jeu de Paume per completare l'assetto didattico-teorico⁸⁵⁰. La lettera andava inoltre a minare le basi teoriche dell'esposizione dando per erronea la divisione in movimenti riportata a catalogo e negando il raggiungimento dell'obiettivo didattico che si era posto il comitato⁸⁵¹.

Tra i 54 firmatari si possono individuare alcuni tra i più grandi artisti e intellettuali sulla scena europea. Il fatto che abbia preso forma una protesta ufficiale rivela in un certo senso che l'*élite* artistica riconosceva ormai il ruolo e il valore del Jeu de Paume e vedeva l'esposizione come un'occasione concreta di emergere sulla scena artistica contemporanea.

Tra i grandi intellettuali firmatari si possono citare André Breton, Louis de Gonzague Frick e Jeanne Bucher. La presenza di Breton tra i firmatari è giustificata se si avvalora l'ipotesi di Derouet che egli avesse preso le distanze dal comitato per divergenza di opinioni sulle modalità di selezione degli artisti e allestimento delle opere. Anche Louis de Gonzague Frick era un critico letterario e poeta prossimo al movimento surrealista e la sua presenza tra i firmatari può forse essere spiegata considerando i suoi rapporti con Breton⁸⁵².

La firma di Jeanne Bucher stupisce per la sua amicizia con Marie Cuttoli e a Paul Eluard, entrambi membri del comitato. La lettera di Kandinsky citata nel testo di Derouet lascia inoltre intendere il ruolo della gallerista nel sostenere l'idea iniziale dell'esposizione e nell'indirizzare Kandinsky, Magnelli e Gonzalez verso Dezarrois⁸⁵³.

Oltre alla schiera di intellettuali, presero parte alla protesta diversi artisti che non erano stati coinvolti nell'esposizione al Jeu de Paume, principalmente gravitanti attorno al surrealismo e ad *abstraction-création*⁸⁵⁴. È necessario considerare che la partecipazione degli artisti alla protesta costituiva per gli stessi artisti firmatari un'occasione di mettersi in mostra e di sottolineare il proprio ruolo di artisti indipendenti oltre che di manifestare il proprio sostegno ad artisti a loro prossimi.

Tra gli artisti firmatari, se ne possono individuare otto che si unirono alla protesta nonostante

849 Archives Nationales, Cote 20144707/95, lettera aperta del 7 agosto 1937.

850 Questi artisti francesi non vengono citati nello specifico nella *lettre ouverte*.

851 «[...] ce but ne peut être atteint et le résultat présente de graves dangers quant à l'éducation du public et ses rapports avec les artistes» Archives Nationales, Cote 20144707/95, lettera aperta del 7 agosto 1937.

852 Nella stessa maniera può essere spiegata la partecipazione dello scrittore cileno Vicente Huidobro, anch'esso prossimo al surrealismo.

853 C. Derouet, *Cahiers d'art: le musée Zervos à Vezelay*, cit.

854 Al surrealismo facevano capo: Hamoir, Jean, Marc, Mesens, Peret, Prinnet, Rossine, Thirion, Wahl, Wolfgang. Ad *abstraction-création* facevano capo: Beothy, S. Delaunay, Freundlich, Garcin, Kosnick-Kloss, Mistrick de Monda, Okamoto, Reichel, Reth, Roubillotte, Seligmann, Taeuber-Arp, Vantongerloo e Vezelay.

fosse stata data loro la possibilità di esporre al Jeu de Paume: Brancusi, Kupka, R. Delaunay, Hans Arp, Gleizes, Survage, Tanguy e Magnelli⁸⁵⁵.

Si è già accennato all'iniziale coinvolgimento di Brancusi nelle attività del comitato e alle ragioni sconosciute del suo allontanamento; è stata inoltre evidenziata l'attenzione rivolta da Zervos alla sua produzione. Come riportato dai *Cahiers d'art*, inizialmente l'artista doveva esporre una pluralità di opere in una sala a lui dedicata, ma il catalogo ufficiale registra una sola scultura⁸⁵⁶. Nel caso di Brancusi sembra di poter dunque imputare proprio all'artista l'esiguità dello spazio espositivo ad esso riservato a seguito del suo allontanamento dalle posizioni del comitato.

Gli altri sette artisti indicati possono essere considerati a vario titolo prossimi all'astrattismo. Come visto precedentemente, la presentazione teorica dell'arte astratta aveva posto non pochi problemi nell'organizzazione dell'esposizione⁸⁵⁷. La critica rivolta al comitato riguardava una non appropriata presentazione della produzione astratta nelle sue sfaccettature. In realtà la prefazione del catalogo operava una divisione precisa, seppur sintetica, tra costruttivismo, neoplasticismo e arte non figurativa⁸⁵⁸. Per quanto la presentazione dell'arte astratta sia stata sommaria e ingenua sotto alcuni punti di vista, è necessario apprezzare la carica innovativa delle scelte fatte dal comitato tenendo conto del contesto e delle risorse disponibili.

I firmatari stilano una lista degli artisti che avrebbero dovuto essere coinvolti nell'esposizione dividendoli per nazionalità. Tra i russi spiccano i suprematisti quali Malevich ed El Lissitzki, sebbene già nel catalogo ufficiale fosse stata sottolineata la volontà di coinvolgerli e l'impossibilità di farlo per questioni di tempo. In questo caso dunque, la critica avanzata risulta sterile. Nella lettera sono indicati anche il costruttivista Tatline, Rodcenko, influenzato da costruttivismo e suprematismo, e lo scultore Archipenko la cui assenza è già stata analizzata.

855 La presenza di Magnelli tra i firmatari può essere spiegata tenendo conto del suo iniziale coinvolgimento nell'ideazione dell'esposizione poi sfociato in un ruolo marginale. Inoltre tra i firmatari figurano le compagne di alcuni degli artisti presenti all'esposizione, è il caso di Sophie Tauber-Arp, Sonia Delaunay e Gabrielle Buffet-Picabia.

856 «Au rez-de-chaussée enfin seront réservées deux petites salles aux sculpteurs Brancusi et Gonzalez et aux peintres qui ne peuvent être apparentés à aucune tendance précise» *Origines et développement de l'art international indépendant*, «Cahiers d'art», cit., p. 95.

857 Ad esempio, Delaunay aveva messo in discussione il suo inquadramento come mero astrattista e ne aveva reso partecipe Dezarrois: «voici copie de documents de 1912 par G. Apollinaire qui font loi en ce qui touche ma position en plein cubisme [...], fondateur en France de l'art abstrait en couleur. Voyez ma surprise en voyant le catalogue». Delaunay ebbe la possibilità di esporre una sola opera al Jeu de Paume collocata nella sala XIV, dedicata all'arte astratta. La sua partecipazione fu ridotta probabilmente a causa della nazionalità francese, mentre fu rappresentato più ampiamente al Petit Palais. Hoog insinua che lo spazio ridotto concesso a Delaunay al Jeu de Paume fu la conseguenza di uno scontro avuto con André Breton. Sonia Delaunay fu completamente esclusa dall'esposizione al Jeu de Paume e figura infatti tra i firmatari della lettera aperta. Hoog, *Origine et développement de l'art international indépendant* in cit., p. 26.

858 A livello di allestimento invece le opere costruttiviste e quelle di arte non figurativa erano esposte nelle stesse sale.

Oltre ai suprematisti nella lista spiccavano i futuristi quali Boccioni, Russolo, Carrà, Balla e Soffici. In realtà l'esigua rappresentazione del movimento futurista, così come di quello costruttivista, era stata giustificata nel già citato articolo sui *Cahiers d'art*⁸⁵⁹.

Significativa è la lista degli otto artisti tedeschi, esponenti di una pluralità di movimenti. Per l'astrattismo Josef Albers, Hans Richter; Vordemberge per il neoplasticismo; per dada è citato Schwitters e Seiwert per il costruttivismo. Vengono indicati anche artisti come Franz Marc, Emil Nolde e Karl Schmidt-Rottluff⁸⁶⁰, esponenti dell'espressionismo tedesco di inizio secolo. A eccezione di Seiwert, tutti gli artisti tedeschi segnalati erano stati selezionati per la mostra dell'arte degenerata; in questo caso si può ipotizzare una difficoltà nel reperire tele che erano state apertamente condannate dal Reich.

Sembra che, nell'avanzare le critiche, i firmatari non abbiano tenuto adeguatamente conto delle difficoltà pratiche a livello organizzativo imputando le mancanze dell'esposizione esclusivamente alla fragilità dell'impianto teorico.

La *lettre ouverte* si articolava secondo una struttura completamente diversa da quella data all'esposizione. Se la mostra presentava una storia di movimenti, la lista fu stilata secondo il criterio della nazionalità e, più che individuare movimenti, indicava singoli artisti. Nella tabella sottostante ho provveduto ad abbinare ciascuno degli artisti nella lista a uno o più movimenti di riferimento:

Futurismo	Balla, Boccioni, Russolo, Carra, Soffici
Suprematismo	Malevic, El Lissitzky, Rodcenko
Costruttivismo	Seiwert, Rodcenko, Tatline, Stazewski, Strzeminski, Kobro, Janco, Eggeling
Neoplasticismo	Vordemberge, Van Doesburg, Van der Leck
Dada	Schwitters, Moholy-Nagy, Janco, Eggeling
Surrealismo	Brauner, Nash
Astrattismo	Albers, Richter, Moholy-Nagy, Stazewski, Strzeminski, Kobro, Sima, Meyer-Amden
Espressionismo	Marc, Nolde, Schmidt-Rottluff
Personalità isolate	Archipenko, Moore, Gargallo

Dalla tabella emerge che gli interessi dei firmatari vertevano soprattutto sul costruttivismo e sull'arte astratta. Colpisce inoltre l'interessamento ad artisti gravitanti attorno a Dada,

859 *Origines et développement de l'art international indépendant*, «Cahiers d'art», cit., pp.161-163.

860 Nella lettera sono riportati Schmidt e Rottluff separatamente come se si trattasse di due artisti diversi, non è possibile sapere se si sia trattato di un refuso o di una mancanza a livello teorico.

probabilmente incentivato dalla presenza di Tristan Tzara tra i firmatari⁸⁶¹. È stata sottolineata a più riprese l'assenza di Duchamp dall'esposizione ma la centralità dell'apporto fornito da questo artista non traspare dalla lettera: Duchamp non compare infatti tra i firmatari e non viene espressamente citato.

Pur essendo presenti diversi artisti surrealisti tra i firmatari, nella lista ne vengono citati solo due poiché in effetti la produzione surrealista era stata ampiamente rappresentata nelle sale del Jeu de Paume, operazione facilitata dalle radici francesi del movimento.

In una lettera del settembre 1937 Dezarrois si mostra consapevole delle critiche e delle proteste relative all'esposizione⁸⁶² e fa riferimento al progetto di realizzare una seconda esposizione in cui avrebbe mostrato «après les chefs de file et les initiateurs, les disciples et les... imitateurs»⁸⁶³. Si tratta dell'unico documento disponibile in cui si fa effettivamente riferimento a una seconda esposizione ed è difficile definire la validità di tale affermazione; potrebbe infatti trattarsi di un semplice tentativo di mettere a tacere le proteste anche se Dezarrois, nella medesima lettera, sembra piuttosto sicuro dell'esito positivo di *Origines et développement de l'art international indépendant* e delle sue ripercussioni sulla scena artistica europea.

861 La presenza di Tristan Tzara tra i firmatari colpisce se si considera il suo coinvolgimento coi *Cahiers d'art* solo qualche mese dopo l'esposizione scrivendo un articolo sulla mostra del MoMA *Fantastic art, Dada and Surrealism*.

862 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 12 settembre 1937: lettera di Dezarrois a Huisman. «J'avais prévenu [...] M. Zervos que son intransigeance soulèverait la colère des refusés».

863 Archives Nationales, Cote 20144707/95, 12 settembre 1937: lettera di Dezarrois a Huisman. Vedere Figura 76 e Figura 77.

4.3. *Maîtres de l'art indépendant* al Petit Palais

Nel proporre un'analisi di *Origines et développement de l'art international indépendant* non si può prescindere dal considerare parallelamente l'imponente esposizione *Maîtres de l'art indépendant* tenutasi al Petit Palais dal 17 giugno al 10 novembre 1937.

Questa esposizione può essere considerata come complementare sia a *Chefs d'œuvres de l'art français*, allestita al Palais de Tokyo, che a *Origines et développement de l'art international indépendant* poiché della prima costituisce il complemento a livello cronologico, mentre nel secondo caso va ad affiancare la produzione francese indipendente a quella straniera proposta dal Jeu de Paume. Il conservatore del Petit Palais, Raymond Escholier sfruttò l'affluenza garantita dall'Esposizione Universale per dare nuova visibilità all'arte moderna e proporla a un vasto pubblico, in vista dell'imminente apertura del Musée d'art Moderne al Palais de Tokyo. Nella prefazione al catalogo egli infatti sottolineò l'eccezionalità del progetto: «en cette année de ressemblément universel [...] il est permis de se demander où on l'eût pu voir réunis les chefs d'œuvres de Maillol et de Despiau, de Matisse et de Picasso, de Bonnard et de Vuillard, sans le Petit Palais, sans la Ville de Paris»⁸⁶⁴.

Escholier vantava un'esperienza trentennale al Petit Palais per il quale aveva cominciato a lavorare in qualità di *conservateur attaché* nel 1902 diventandone poi Conservatore nel 1933⁸⁶⁵. Escholier fu anche autore di una fitta produzione teorica che ha fornito agli studiosi un valido strumento per interpretare le scelte curatoriali attuate al Petit Palais⁸⁶⁶. In quanto conservatore del Petit Palais, Escholier, come Dezarrois, si fece promotore di una politica di acquisizioni innovativa e di diverse esposizioni all'avanguardia ma, rispetto al collega del Jeu de Paume, mantenne delle riserve sulle forme più inconsuete di arte indipendente come l'arte astratta e il surrealismo.

Pur non essendo più ufficiale di quella al Jeu de Paume,⁸⁶⁷ questa esposizione ottenne un massiccio sostegno dal punto di vista finanziario ed ebbe un ruolo di maggior rilievo dovuto alla

864 Musée du Petit Palais, *Les Maîtres de l'art indépendant 1895-1937*, catalogo della mostra (Paris Petit Palais, giugno – ottobre 1937), Paris, Art et métiers graphiques, 1937.

865 B. Vidal-Truno, *Raymond et Marie Louise Escholier de l'Ariège à Paris, un destin étonnant*, Canet, Trabucaire, 2004.

866 È possibile delineare la posizione di Escholier nei confronti dell'arte contemporanea in due testi in particolare: R. Escholier, *Peinture Française: XXème siècle*, Floury, Paris, 1937 e R. Escholier, *Henri Matisse*, Floury, Paris, 1937. Escholier scrisse anche su diverse riviste di rilievo quali *Le Mercure de France*, *la Gazette des Beaux-Arts*, *Revue des vivants*, *l'Illustration*, *Revue de Paris*.

867 Come sottolineato da Catherine Amidon, non è conservato alcun documento che attesti un incarico ufficiale a Escholier relativo all'organizzazione dell'esposizione. C. Amidon, *Raymond Escholier, ses écrits, et l'exposition du Petit Palais*, in Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Paris 1937 - L'art indépendant*, cit., p. 29.

sua ampiezza, alla composizione del *Comité d'action* ed al favore di cui godeva Escholier. La copertura mediatica fu infatti eccellente e ogni rivista di settore vi dedicò diverse pagine e articoli⁸⁶⁸.

L'obiettivo di Escholier era piuttosto ambizioso, egli si propose di realizzare un'esposizione che occupasse la totalità degli spazi espositivi del Petit Palais e che arrivò a comprendere più di 1500 opere. Le proporzioni del progetto portarono all'istituzione di un *Comité d'action* presieduto dall'ex Presidente del Consiglio, Albert Sarraut. Il comitato era inizialmente composto da 66 membri cui se ne aggiunsero altri 8 nelle riunioni successive alla prima. Alcuni membri si distinsero per forte assenteismo dalle riunioni per cui si può ipotizzare che essi siano stati coinvolti più per equilibri istituzionali che per un effettivo contributo alla riuscita dell'esposizione. La pretesa istituzionale dell'esposizione orientò infatti in maniera decisiva la composizione del *Comité*.

Tra i membri del comitato figuravano alcuni tra i più influenti intellettuali, critici e collezionisti di Parigi come Jean Cocteau, Paul e Léonce Rosenberg, Gertrude Stein, Ambroise Vollard e Paul Guillaume. Come anticipato, Rivière, Cassou e Raynal erano membri anche del *Comité d'action* di *Origines et développement de l'art international indépendant*. A differenza del Jeu de Paume, furono esclusi dal comitato gli artisti, probabilmente per mantenere un assetto più istituzionale.

L'organizzazione dell'esposizione occupò il comitato fin dal gennaio 1937 e, secondo i documenti disponibili, questo si riunì altre quattro volte, procedendo a definire la rosa degli artisti che avrebbero esposto⁸⁶⁹. Se è vero che rispetto al Jeu de Paume l'esposizione fu definita e progettata per tempo, bisogna anche tenere conto delle sue dimensioni e della complessità dell'organizzazione, per cui l'anticipo con cui il comitato operò fu in fin dei conti scarso.

Nel selezionare gli artisti era necessario coniugare due parametri, quello temporale e quello della nazionalità. Si stabilì infatti che le opere esposte dovessero essere state realizzate tra 1895 e 1925⁸⁷⁰. Il verbale della riunione del *Comité* del 3 febbraio riporta: «M. Paquement demande si l'Exposition de l'Art Vivant sera la suite précise de celle de l'Art Français ancien organisée dans le nouveau musée de l'Etat, Quai de Tokyo. M. le Président (Saraut) répond l'affirmative»⁸⁷¹. In

868 S. Kapferer, *L'art indépendant*, «L'art vivant», n 212, 17 giugno 1937.

J. Guenne, *Les artistes indépendants: les peintres, les sculpteurs*, «L'art vivant», n 212, 17 giugno 1937.

M. Florisoone, *L'art indépendant et l'art populaire*, «L'amour de l'art», anno 18 numero 7, luglio 1937, p. 43.

869 Agli Archivi del Petit Palais sono disponibili i verbali delle riunioni tenutesi il 20 gennaio, 27 gennaio, 3 febbraio, 10 febbraio, 17 febbraio.

870 B. Contensou, *Autour de l'exposition Maîtres de l'art indépendant* in Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Paris 1937 - L'art indépendant*, cit., p. 13.

871 Archives Petit Palais, Dossier Maîtres de l'art indépendant, Boîte 7: verbale della riunione del comitato del 3 febbraio 1937.

questo senso si spiega il limite temporale del 1895; nella medesima seduta Escholier sottolineò che alcuni artisti come Rodin e Bourdelle non sarebbero stati adeguatamente rappresentati al Palais de Tokyo e propose dunque di dar loro spazio anche al Petit Palais⁸⁷².

Il secondo limite cronologico implicava invece che le opere più recenti fossero state realizzate almeno 12 anni prima dell'esposizione; Contensou ha sottolineato che in realtà questo limite fu infranto in diversi casi e che infatti la copertina del catalogo riportava come estremi cronologici 1895-1937⁸⁷³. Diversamente, al Jeu de Paume non era stato stabilito alcun vincolo relativo alla “contemporaneità” delle opere ed infatti buona parte delle opere esposte era stata realizzata negli anni Trenta.

Anche il criterio della nazionalità fu centrale nella selezione degli artisti: gli artisti chiamati ad esporre al Petit Palais erano francesi o dovevano essersi trasferiti in Francia prima del 1925. In questo senso l'esposizione accolse molti degli artisti dell'École de Paris che da tempo vivevano nella capitale come Gargallo, Lipchitz, Modigliani e Chagall. Agli Archivi del Petit Palais è conservato un documento che riporta la lista degli artisti stranieri inclusi nell'esposizione; quelli indicati sono 19 e quasi tutti naturalizzati francesi⁸⁷⁴. L'apertura agli artisti naturalizzati francesi permise, ad esempio, di rappresentare in maniera esaustiva la produzione cubista affiancando ai francesi Léger e Braque, i due spagnoli Picasso e Gris.

I due parametri citati giustificano solo parzialmente le lacune nella selezione degli artisti. Secondo quanto dichiarato nella prefazione del catalogo «le chapitre que retrace l'exposition du Petit Palais consacre son seul récit au mouvement esthétique qui a pris, depuis une quarantaine d'années, dans le langage courant, le nom de Art indépendant»⁸⁷⁵. La critica rivolta dagli studiosi contemporanei all'esposizione riguarda però proprio le falle nella rappresentazione dell'arte indipendente legate principalmente all'assenza del surrealismo e dell'arte astratta. Queste tendenze furono escluse poiché l'esposizione in realtà, più che proporre una ricognizione generale della produzione indipendente, si basò sugli interessi di Escholier. Dunque l'esposizione al Petit Palais ebbe come punti deboli i punti di forza di quella al Jeu de Paume.

Al Petit Palais il surrealismo era rappresentato da De Chirico, che espose 4 tele, Picabia, di cui furono però esposte opere slegate dal periodo surrealista, Pierre Roy, il meno noto ed il meglio rappresentato e Max Ernst. La produzione di Ernst era stata proposta a Escholier da Jean Cassou:

872 Questo limite temporale portò a escludere dal Petit Palais tutta la produzione impressionista e post-impressionista che trovò invece spazio al Palais de Tokyo. Archives Petit Palais, Dossier Maîtres de l'art indépendant, Boîte 7: verbale della riunione del comitato del 3 febbraio 1937.

873 Contensou, *Autour de l'exposition Maîtres de l'art indépendant* in cit., p. 14.

874 Archives Petit Palais, Dossier Maîtres de l'art indépendant, Boîte 7, senza data: lista degli artisti stranieri coinvolti nell'esposizione.

875 Musée du Petit Palais, *Les Maîtres de l'art indépendant 1895-1937*, cit.

«est-ce que Max Ernst est prévu parmi les artistes étrangers ayant pris part à la vie artistique parisienne qui doivent figurer à l'exposition?»⁸⁷⁶. Bernadette Contensou fa riferimento inoltre a due interventi di André Lhote a favore di artisti surrealisti. Il verbale della riunione del *Comité* del 10 febbraio riporta che Lhote precisò «que Max Ernst avait commencé à peindre avant 1925 et que serait un représentant intéressant du surréalisme» e ancora, in maggio, «J'ai vu Salvador Dalí, de retour de l'Amérique. J'ai été frappé de l'importance que les américains accordent au Surréalisme... Vous connaîtrez un nouveau succès en faisant une salle des surréalistes...»⁸⁷⁷. Nonostante l'interesse manifestato da Cassou e da Lhote, al Petit Palais fu esposta una sola tela di Ernst.

Anche alla produzione astratta spettò un ruolo del tutto marginale che si spiega considerando che «pour Escholier, l'abstraction présentait peut-être un nouvel horizon, mais ni le meilleur, ni celui du futur. Sa préférence pour les œuvres moins abstraites et plus géométriquement rationalisées est évidente dans son livre (et finalement dans l'exposition aussi)»⁸⁷⁸. Tra i pochi astrattisti rappresentati si possono citare Delaunay, che espose da 12 tele, Herbin e Valmier. Considerato l'interesse per la dimensione geometrica stupisce l'assenza di Kupka che è infatti citato in alcune liste redatte dal *Comité* ma che non fu poi coinvolto.

Agli Archivi del Petit Palais ho reperito un documento riguardante l'organizzazione di un ciclo di conferenze legate a *Maîtres de l'art indépendant*⁸⁷⁹. Tra le conferenze indicate ve ne era una dedicata a cubismo, surrealismo e arte astratta. Il taglio dato a questa conferenza sorprende poiché, mentre il cubismo era ampiamente rappresentato al Petit Palais, le altre due tendenze erano praticamente assenti.

Ciò che Escholier apprezzava era «l'art figuratif créé en France dans ce premier tiers de siècle et ancré à la réalité. [...] ceci exclut pratiquement le Surréalisme dont la vision, si elle est figurative, se rattache à l'imaginaire. Exclu lui aussi, l'art abstrait qui à cette époque est l'apanage de l'est et du nord de l'Europe»⁸⁸⁰.

Il processo di selezione delle opere fu gestito dal *Comité d'Action* sulla base della modalità di allestimento indicata da Escholier. Il verbale della riunione del 20 gennaio conferma infatti: «le

876 Archives Petit Palais, Dossier Maîtres de l'art indépendant, Boîte 7, 14 maggio 1937: lettera di Cassou a Escholier.

877 Contensou, *Autour de l'exposition Maîtres de l'art indépendant* in cit., p. 14

878 Il libro a cui si fa riferimento è Escholier, *La peinture française: XXe siècle*, cit.

Amidon, *Raymond Escholier; ses écrits, et l'exposition du Petit Palais* in Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Paris 1937 - L'art indépendant*, cit., p.31.

879 Archives Petit Palais, Dossier Maîtres de l'art indépendant, Boîte 7, senza data: documento relativo all'organizzazione di un ciclo di conferenze.

880 Contensou, *Autour de l'exposition Maîtres de l'art indépendant* in cit., p. 15.

Président demande que M. Escholier fournisse un plan des salles à affecter à chaque artiste»⁸⁸¹.

Come anticipato, le 36 sale del Petit Palais vennero allestite con l'idea di far prevalere l'individualità degli artisti sui movimenti di riferimento dando così luogo a una pluralità di esposizioni personali⁸⁸². Non a caso, nella prefazione del catalogo, Escholier cita esplicitamente *La jeune peinture française* di André Salmon in cui l'autore, pur riconoscendo il valore dei movimenti, aveva messo l'accento soprattutto su singole personalità⁸⁸³. Considerando i riferimenti teorici e le scelte di allestimento, risulta evidente il contrasto con la disposizione delle sale ideata al Jeu de Paume dove alcuni artisti furono addirittura rappresentati in più sale in base alle diverse fasi artistiche attraversate⁸⁸⁴.

Ciò nonostante, nell'analizzare la disposizione delle sale e la distribuzione degli artisti, è possibile individuare due nuclei tematici; l'ala sinistra del Petit Palais presentava per lo più artisti legati al fauvismo che infatti gravitano attorno alla sala dedicata a Matisse; l'altra ala invece presentava il cubismo nelle sue diverse sfaccettature. Si possono anche individuare sale ibride ma è indicativo che questa macro divisione abbia preso inevitabilmente piede anche al Petit Palais.

Il *Comité d'Action* concesse spazio espositivo agli artisti in base al valore accordato alla loro produzione. In quest'ottica fu individuato, fin dalla prima riunione, un gruppo di 10 maestri ai quali fu data la possibilità di esporre ciascuno in un'apposita sala: Bonnard, Braque, Derain, Dufy, Matisse, Picasso, Rouault, Dunoyer de Segonzac, Utrillo e Vuillard. A questi furono successivamente aggiunti Vlaminck e Marquet. La selezione riporta effettivamente artisti di grande calibro, riconducibili a Cubismo e Fauvismo, che tutt'ora godono di fama internazionale. Fanno eccezione Dunoyer e Marquet per i quali è però necessario considerare la notorietà di cui godevano al tempo. Questa considerazione va estesa più in generale a tutti gli artisti coinvolti nell'esposizione. Artisti come Desvallieres e Waroquier esposero un numero rilevante di tele ma oggi sono sconosciuti ai più; viceversa molti artisti oggi passati alla storia restarono al tempo in secondo piano o furono esclusi dall'esposizione.

Dopo aver selezionato i 12 artisti, alla riunione del 27 gennaio fu messa ai voti la partecipazione

881 Archives Petit Palais, Dossier Maîtres de l'art indépendant, Boîte 7, 20 gennaio 1937: verbale della riunione del *Comité d'Action*.

882 Ciascuna retrospettiva personale si proponeva di mostrare al pubblico l'evoluzione dell'artista, le diverse fasi attraversate.

883 A. Salmon, *La jeune peinture française*, Paris, Societé des Trente – A. Messein, 1912.

884 Tuttavia, anche al Petit Palais non si poté prescindere dal porre attenzione ai movimenti e infatti il verbale della riunione del 27 gennaio riporta che «Eugenie Ors lit un plan détaillé en vue de l'organisation des salles, par tendances» Archives Petit Palais, Dossier Maîtres de l'art indépendant, Boîte 7, 27 gennaio 1937: verbale della riunione del *Comité d'Action*.

di altri artisti e ne vennero selezionati 33 che avrebbero esposto un numero inferiore di opere. Nelle riunioni successive si procedette invece alla selezione di altre categorie: artisti già deceduti, scultori, disegnatori, illustratori di libri, incisori e decoratori. In realtà, nel progettare l'*accrochage*, ad alcuni artisti come Lhote, Léger e Blanchard fu data la possibilità di esporre in una sala individuale pur non essendo stati selezionati tra i 12 precedentemente citati.

Fauves, cubisti ed esponenti dell'École de Paris furono ben accolti e valorizzati dal *Comité d'Action* che garantì loro la possibilità di esporre un numero considerevole di tele e sculture. In particolare, per quanto riguarda la scultura, è da apprezzare l'ampio spazio concesso ai membri dell'École de Paris quali Laurens, Lipchitz, Zadkine e Orloff⁸⁸⁵. Nonostante la molteplicità di artisti coinvolti, Escholier interpretò infatti l'esposizione come «une exposition de vingt-cinq ans de peinture de l'École de Paris».⁸⁸⁶ La centralità dell'École de Paris è ribadita anche nella prefazione del catalogo: «la ville de Paris [...] est heureuse d'honorer en même temps ces artistes de l'École de Paris, venus souvent de tous les points du monde, parisiens avant tout et qui [...] n'ont pas hésité à risquer leur vie, verser leur sang pour ce foyer d'art incomparable»⁸⁸⁷. Nel rimarcare il ruolo dell'École de Paris vennero dunque coinvolti artisti stranieri ma questi furono implicitamente subordinati al contesto parigino.

Oltre agli artisti propriamente indipendenti, lo studio di Contensou sottolinea la presenza di un gruppo di artisti minori, oggi esclusi dai musei di arte moderna, che furono selezionati solo in quanto partecipanti al Salon des indépendants e al Salon d'Automne senza che in realtà la loro produzione potesse essere considerata indipendente⁸⁸⁸.

Il processo di selezione si basò in parte sulle votazioni del *Comité d'action* e, teoricamente, in base a queste fu stabilita l'entità della partecipazione degli artisti all'esposizione. Tra gli artisti che ottennero meno di 9 voti favorevoli si possono citare Marcel Duchamp e Jean Fautrier che ne ottennero rispettivamente 4 e 8. Questi furono dunque proposti al comitato ricevendo un debole sostegno e furono così scartati ed esclusi. La loro esclusione diventa più eclatante se si considera che fu invece rappresentato Vallotton che aveva raccolto solo 3 voti; è dunque evidente che in più casi il sistema di votazioni fu scavalcato a favore di decisioni arbitrarie.

885 Ciascuno degli scultori citati espose la propria produzione in una sala individuale. In generale l'esposizione al Petit Palais diede ampio spazio alla produzione scultorea mostrando in questo caso una attenzione maggiore rispetto al Jeu de Paume. Nel valutare la presenza della scultura al Jeu de Paume bisogna però considerare l'esiguità degli spazi espositivi.

886 Archives Petit Palais, Dossier Maîtres de l'art indépendant, Boîte 7, senza data: lettera di Escholier al Direttore della National Gallery.

887 Musée du Petit Palais, *Les Maîtres de l'art indépendant 1895-1937: juin-octobre 1937*, cit.

888 Contensou, *Autour de l'exposition Maîtres de l'art indépendant* in Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Paris 1937 - L'art indépendant*, cit., pp. 14-15.

La Tabella 13 riporta l'elenco degli artisti esposti sia al Petit Palais che al Jeu de Paume e il numero di tele esposte nei due casi. L'analisi dei dati deve essere fatta tenendo presente che al Petit Palais furono esposte più di 1500 opere mentre al Jeu de Paume solo 177; non si può inoltre prescindere dall'impostazione teorica delle due esposizioni. Ad esempio, Pierre Bonnard fu rappresentato al Jeu de Paume da una sola tela ed inquadrato tra i precursori; egli rientrava invece pienamente nei limiti cronologici fissati dal Petit Palais dove infatti gli fu concesso maggiore spazio espositivo.

Con le debite proporzioni, i grandi maestri come Matisse, Braque, Gris e Picasso sembrano equamente rappresentati. Se entrambe le esposizioni riservarono un ruolo centrale a fauvismo e cubismo, si può però notare che i *fauves* furono rappresentati in maniera più esaustiva al Petit Palais, probabilmente a fronte dell'interesse di Escholier per Matisse⁸⁸⁹. Il discorso contrario può essere fatto invece per il cubismo, accolto con meno convinzione da Escholier. Gli scultori dell'École de Paris quali Laurens e Lipchitz furono ampiamente rappresentati al Petit Palais ma, pur tenendo conto delle proporzioni, lo stesso non si può dire del Jeu de Paume. Come anticipato, per gli esponenti di astrattismo e surrealismo emerge invece una forte disparità di rappresentazione. Sembra fare eccezione Delaunay il cui astrattismo geometrico fu degnamente rappresentato anche nell'esposizione di Escholier.

Come notato da Amidon le opere esposte al Petit Palais «étaient certainement plus représentatives de l'art et des idées imposées à Paris par les pressions politiques, sociales et artistiques du Retour à l'Ordre»⁸⁹⁰. Effettivamente, sia a catalogo che in diversi articoli è ribadito che l'*Art vivant* doveva essere interpretata sulla base di una forte continuità con il passato⁸⁹¹. A questa lettura in senso tradizionale contribuì anche il fatto che l'esposizione si pose come complementare a *Chefs d'œuvres de l'art français* e che spesso le due esposizioni furono analizzate una di seguito all'altra o nello stesso articolo.

Se *Histoire de l'art contemporain* di Zervos è un testo di riferimento imprescindibile per l'esposizione al Jeu de Paume, per quella al Petit Palais si possono individuare dei punti di riferimento teorici in due testi redatti da Escholier, editi nel 1937: *Henri Matisse* e *La peinture française: XXe siècle*⁸⁹².

In particolare quest'ultimo costituì la base teorica su cui si sviluppò l'intera esposizione. Nel

889 Al Jeu de Paume, Derain espose 4 tele, Vlaminck 2 e Rouault una sola. Musée du Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant*, cit.

890 Amidon, *Indépendants et Modernisme démodé – les expositions à Paris en 1937* in cit., p. 102.

891 Ad esempio un articolo non firmato definisce gli artisti esposti al Petit Palais come «les descendants des plus grands maîtres de la deuxième moitié du XIXe siècle» da *Les Maîtres de l'art indépendant*, «Marianne», n 243, 16 giugno 1937, p. 17.

892 Escholier, *Henri Matisse*, cit. e Escholier, *La Peinture française: Xxe siècle*, cit.

primo capitolo del volume, intitolato *Neo-impressionisme*, Escholier interpreta la produzione del XX secolo come critica e superamento dell'impressionismo e in questo aspetto è possibile individuare un punto comune con *l'Histoire de l'art contemporain* di Zervos⁸⁹³.

Escholier individua come punto di riferimento per i cubisti Paul Sérusier che per primo si era orientato a una resa geometrico-matematica della realtà. Poiché Escholier era scettico nei confronti dell'arte astratta, anche all'interno della produzione cubista prediligeva quelli come La Fresnaye nella cui produzione non si perdeva l'attaccamento alla realtà, mentre era meno entusiasta delle tele di Picasso, Braque e Gris in cui si verificava uno sfaldamento di forme⁸⁹⁴. Questo suo gusto personale si riflette nella rappresentazione data del cubismo al Petit Palais: La Fresnaye espose 45 tele contro le 32 di Picasso.

L'artista più rappresentato dell'esposizione fu però Matisse cui proprio nel 1937 Escholier aveva dedicato un intero volume; egli ne ammirava l'attaccamento all'*art nègre*, l'uso fauve del colore e la capacità di dipingere su grande scala⁸⁹⁵.

L'ultimo capitolo del testo titola genericamente *Art français* e vi sono raccolte in maniera confusa considerazioni su una pluralità di artisti che Escholier non riuscì a collocare diversamente. Tra questi si possono citare Chagall, Utrillo, i surrealisti e le nuove tendenze. In questo capitolo gli artisti sono analizzati in maniera più superficiale ed infatti, ad eccezione di Utrillo, godevano di uno spazio ridotto all'esposizione.

Come verificatosi anche al Jeu de Paume, sembra di poter affermare che al Petit Palais si operò in primo luogo una scelta di artisti e solo successivamente si procedette alla scelta delle opere. Amidon ha specificato che «le choix précis des œuvres semble, d'après les archives, avoir été fait de différentes manières selon le cas»⁸⁹⁶. In alcuni casi la scelta fu affidata ai collezionisti e agli artisti coinvolti⁸⁹⁷, in altri casi fu Gilles de la Tourette, assistente di Escholier, a recarsi di persona presso i collezionisti e gli *atelier* al fine di selezionare le opere di maggiore interesse. In una fase iniziale si propose: «chaque membre du Comité est prié d'envoyer au Conservateur du Petit Palais, la liste des œuvres qui, selon lui, devraient figurer à cette exposition, avec les noms et les adresses des propriétaires»⁸⁹⁸. Alla riunione successiva si vagliò invece la possibilità di fare

893 Cfr. Paragrafo 4.2.

894 Amidon, *Raymond Escholier, ses écrits, et l'exposition du Petit Palais*, in Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Paris 1937 - L'art indépendant*, cit., p. 31.

895 Su iniziativa di Escholier era infatti stata acquisita dalla Ville de Paris la prima versione de *La Danse* di Matisse.

896 Amidon, *Raymond Escholier, ses écrits, et l'exposition du Petit Palais*, in cit., p. 33.

897 Molti artisti si fecero coinvolgere attivamente nel proporre una selezione delle proprie opere e suggerirono a Escholier l'accrochage inviando appositi schemi esplicativi. Archives Petit Palais, Dossier Maîtres de l'art indépendant, Boîte 7.

898 Archives Petit Palais, Dossier Maîtres de l'art indépendant, Boîte 7, 10 febbraio 1937: verbale della riunione

un annuncio tramite la stampa per invitare i collezionisti disposti a prestare opere a contattare il Petit Palais⁸⁹⁹.

Pur avendo selezionato gli artisti di interesse con un certo anticipo, diverse richieste di prestiti furono avanzate tra fine maggio e inizio giugno, a ridosso dell'inaugurazione⁹⁰⁰. La rete di prestiti attivata fu imponente, furono coinvolti circa 350 collezionisti grazie ai diversi membri del comitato e al prestigio di cui godeva il Petit Palais.

Fu così recapitata al Petit Palais una quantità di opere superiore alle possibilità espositive del museo: è infatti attestato l'arrivo al museo di diverse opere sia dalla Francia che dall'estero, poi non impiegate nell'*accrochage*. La sovrabbondanza di opere giustifica solo in parte la disorganizzazione nell'allestimento: alcune sale subirono modifiche in corso d'opera⁹⁰¹, altre rimasero parzialmente chiuse al pubblico anche dopo l'inaugurazione⁹⁰². In questo senso è rappresentativa una lettera di Dufrené a Escholier: «j'ai dû subir des déménagements successifs, étant mis successivement à la porte à peu près de toutes les salles; j'ai même vu le moment où j'allais sortir tout à fait»⁹⁰³.

Un altro documento rivela come contasse più il numero di opere esposte che la loro valenza estetica: «M. Matisse a repris deux dessins pour quelques jours; d'autre part il remplace, pour quelques jours également, un nu debout par un nu couché»⁹⁰⁴. Amidon ha infatti sottolineato come per Escholier fosse fondamentale sottolineare l'importanza degli artisti garantendo loro un certo spazio espositivo mentre passavano in secondo piano la qualità e la tipologia delle opere esposte. La studiosa ha individuato un'analogia tra questo approccio espositivo e il rapporto tra testo e immagini in *La Peinture française: Xxe siècle*⁹⁰⁵. Infatti, nel volume redatto da Escholier non vi è corrispondenza tra le opere indicate nel testo e le immagini riprodotte nel volume, fatto

del *Comité d'Action*.

899 Archives Petit Palais, Dossier Maîtres de l'art indépendant, Boîte 7, 17 febbraio 1937: verbale della riunione del *Comité d'Action*.

900 Ad esempio, agli Archivi ho reperito una richiesta di prestito rivolta a Bonnard il 1 giugno, a sole due settimane dall'inaugurazione. Archives Petit Palais, Dossier Maîtres de l'art indépendant, Boîte 7, 1 giugno 1937: lettera di richiesta di prestito a Bonnard.

901 A questo proposito, un articolo pubblicato su *Apollo* nel settembre 1937 riporta: «I was, very struck with the change in the exhibit the two days of the Press view and the public view, so many hundreds canvases had been replaced» da A. Watt, *Notes from Paris*, «Apollo», vol 26, settembre 1937, p. 163.

902 È il caso della sala in cui erano esposte le sculture di Lipchitz la quale, ancora in agosto, era solo parzialmente aperta al pubblico e collocata in un'ala del Petit Palais dove il flusso di visitatori era generalmente ridotto. Afferma Lipchitz: «Je suis sûr que vous saisissez le tort qui résulte pour moi d'une iniquité de traitement dont s'étonnent les visiteurs désireux de voir mes œuvres» Archives Petit Palais, Dossier Maîtres de l'art indépendant, Boîte 7, 16 agosto 1937: lettera di Lipchitz al Conservatore aggiunto del Petit Palais.

903 Archives Petit Palais, Dossier Maîtres de l'art indépendant, Boîte 7, 28 giugno 1937: lettera di Maurice Dufrené a Escholier.

904 Archives Petit Palais, Dossier Maîtres de l'art indépendant, Boîte 7, 7 settembre 1937: documento relativo alle modifiche delle opere esposte nella sala dedicata a Matisse.

905 Amidon, *La politique artistique française des années trente...*, cit., pp. 360-369.

che lascia trasparire il disinteresse di Escholier per il valore estetico della singola opera.

Il catalogo presentava due testi di introduzione firmati da Escholier e Sarraut, seguiti da una pianta del museo che riportava le sale numerate⁹⁰⁶. Il catalogo si sviluppava seguendo la numerazione delle sale e per ciascuna era indicato l'elenco delle opere esposte, ordinate per artista. Rispetto a quello del Jeu de Paume, si trattava di un catalogo dettagliato e ricco di informazioni. Ogni artista era infatti presentato tramite un ritratto fotografico e alcune sintetiche informazioni. Delle opere era indicato, ove possibile, l'anno di realizzazione e la collezione di provenienza; il tutto era completato da alcune riproduzioni delle opere. Se le informazioni sugli artisti e sulle opere potevano essere considerate esaustive, mancava un testo che fornisse un più generale inquadramento teorico. I due testi a catalogo infatti non avevano particolari mire didattiche ma piuttosto sottolineavano la grandiosità dell'impresa espositiva definendone gli estremi cronologici e il taglio francese.

Maîtres de l'art indépendant fu un'esposizione di grande rilievo, innovativa sotto diversi punti di vista. Peccò al contempo di una presentazione parziale della produzione artistica indipendente risultando troppo legata ai gusti di Escholier. L'attenzione rivolta ai singoli artisti e il tentativo fatto di presentarne l'evoluzione stilistica ebbe risvolti positivi dal punto di vista didattico se si considera la preparazione media dei visitatori giunti a Parigi in occasione dell'Esposizione Universale. Al contempo però, a mio parere, mettere in secondo piano i movimenti non aiutò il pubblico a comprendere e interpretare queste nuove forme d'arte come singole espressioni di un più ampio e composito contesto. Inoltre, l'esposizione di Escholier propose come all'avanguardia opere che ormai erano familiari alle *élite* intellettuali e che dagli anni Trenta avevano iniziato a essere esposte nei musei francesi; la mostra al Jeu de Paume invece mise in difficoltà anche coloro che potevano vantare ampi orizzonti e un approccio innovativo. Se un confronto tra le due esposizioni è debito e inevitabile, la lettura suggerita da Dezarrois della complementarità delle esposizioni sembra essere valida e pertinente.

906 Musée du Petit Palais, *Les Maîtres de l'art indépendant 1895-1937*, cit.

4.4. Il carattere internazionale dell'esposizione, un confronto con New York e Monaco

Origines et développement de l'art international indépendant presenta un carattere internazionale internazionale ed è per questo necessario collocarla in un più ampio contesto, mettendola a confronto con alcune esposizioni particolarmente significative che, più o meno intenzionalmente, segnarono un cambiamento nella divulgazione e teorizzazione dell'arte indipendente.

Dal punto di vista teorico vanno considerate due esposizioni allestite al MoMA di New York nel 1936: la già citata *Cubism and abstract art* e *Fantastic art, dada and surrealism*⁹⁰⁷.

L'ideatore delle due esposizioni fu Alfred Barr, tra i teorici d'arte più illuminati del tempo⁹⁰⁸, in grado di condividere la propria visione all'avanguardia con un pubblico sempre più vasto, proponendo allestimenti dalla forte valenza didattica. Barr vantava inoltre una potente rete di contatti e solidi rapporti con i più grandi artisti viventi.

Coloro che si sono interessati a *Origines et développement de l'art international indépendant* hanno spesso accennato a un confronto con *Cubism and abstract art* mentre meno studiato è stato il rapporto con *Fantastic art, dada and surrealism*. Si può invece osservare come ciascuna delle due esposizioni allestite al MoMA abbia approfondito una delle due correnti presentate sulla scena museale francese dal Jeu de Paume, rispettivamente arte astratta e surrealismo. Per quanto *Cubism and abstract art* sia stata più articolata dal punto di vista della formulazione teorica rispetto a *Fantastic art, dada and surrealism*, è necessario rimarcare che gli apparati teorici delle due confluirono, l'anno successivo, in un'unica esposizione al Jeu de Paume.

Cubism and abstract art si tenne nella primavera del 1936 e per l'occasione furono coinvolti 113 artisti per un totale di 387 opere esposte. Il valore divulgativo-didattico aumenta se si considera il carattere itinerante dell'esposizione. Barr non si fermò a un'analisi, già di per sé rivoluzionaria, dell'arte astratta nelle sue declinazioni geometrica e non geometrica. Egli presentò la produzione astratta come il risultato di una più composita evoluzione delle arti a partire dalla fine dell'Ottocento, dando modo ai visitatori di comprendere una forma di espressione altrimenti ostica. *Cubism and abstract art* «was particularly influential, systematically presenting a linear narrative of modern art as progressing primarily through cubism to abstraction»⁹⁰⁹.

907 Museum of Modern Art, *Cubism and abstract art*, cit.

Museum of Modern Art, *Fantastic art, dada and surrealism*, catalogo della mostra (New York, MoMA, 9 dicembre 1936 – 17 gennaio 1937), New York, Museum of Modern Art, 1936.

908 S. G. Kantor, *Le origini del MoMA. La fortunata impresa di Alfred H. Barr, Jr*, Milano, Il saggiatore, 2010.

909 B. Altshuler, *Salon to Biennial, Exhibitions that made Art History, Volume I 1863-1959*, London New York, Phaidon, 2008, p. 239.

Cubism and abstract art si tenne un anno prima dell'esposizione al Jeu de Paume e presenta diversi punti in comune con *Origines et développement de l'art international indépendant* di cui si costituì infatti l'episodio precursore. Amidon ha sottolineato le forti implicazioni teoriche tra le due esposizioni facendo riferimento a «l'internationalisme de l'exposition du Jeu de Paume et la base théorique sous-jacente qui la sépare de l'autre exposition d'art indépendant en France en cette époque. Dezarrois et Zervos [...] et Barr partagent les mêmes prémices»⁹¹⁰. Barr e Dezarrois erano infatti in contatto da tempo nel tentativo di allestire al Jeu de Paume l'esposizione di Arte americana e Dezarrois era dunque aggiornato sul programma espositivo del MoMA.

In occasione di *Cubism and abstract art* Barr ideò il già citato schema esplicativo dei rapporti tra le diverse tendenze e movimenti cui si aggiunse un elaborato apparato teorico a catalogo (Figura 51). Il valore didattico del catalogo fu ripreso, con le debite differenze, dal Jeu de Paume. Il comitato del Jeu de Paume ricalcò lo schema teorico proposto dal MoMA ma, pur tenendo conto dell'esiguità di risorse, della semplicità del catalogo e dello scarso anticipo nell'organizzazione, ne diede una lettura più superficiale e schematica⁹¹¹.

Il catalogo di *Cubism and abstract art* sviluppava una riflessione molto specifica sulla definizione di arte astratta, partendo da considerazioni terminologiche e procedendo a un'analisi delle radici e degli sviluppi di questa forma d'arte. La struttura dell'esposizione al MoMA si fondava sull'evoluzione stilistica e formale lasciando in secondo piano dimensione biografica e contesto storico. Forse fu questo il passaggio che il Jeu de Paume non riuscì a portare a termine poiché il contesto francese e il quadro politico europeo esercitarono un influsso inevitabile sulla base teorica.

Nel catalogo di *Cubism and abstract art* si legge: «Impressionism was both the culmination of nineteenth century effort to paint truthful imitations of natural appearances and the first step toward abstraction. [...] in spite of the conscious reaction against Impressionism, something of its attitude and technique persisted»⁹¹². Da queste parole traspare come la posizione di Barr sull'impressionismo fosse meno radicale rispetto a quella di Zervos che in *Histoire de l'art contemporain* aveva letto lo sviluppo dell'arte indipendente come netta opposizione e

910 Amidon, *Indépendants et modernisme démodé – Les expositions à Paris en 1937* in *Arts et artistes autour de C. Zervos*, cit., pp. 116-118.

911 Vi è però un aspetto del catalogo del Jeu de Paume dalla forte valenza didattica che non fu invece sviluppato dal MoMA. Al Jeu de Paume infatti le opere furono indicate a catalogo seguendo l'ordine di *accrochage* e garantendo dunque al lettore una consultazione pratica e immediata mentre al MoMA gli artisti e le relative opere erano semplicemente indicati in ordine alfabetico.

912 Museum of Modern Art, *Cubism and abstract art*, cit., p. 20.

superamento dell'impressionismo⁹¹³.

Barr, come fatto successivamente da Zervos, individuò alcune figure chiave come precursori delineando «an intellectual, classical, and structural path from Paul Cézanne through Cubism to geometric abstraction and Constructivism, and an emotional, romantic and organic path from Paul Gauguin through Henri Matisse and the Fauves to early Wassily Kandinsky»⁹¹⁴.

Il cubismo venne analizzato in maniera approfondita e completa, sottolineando la divisione tra cubismo analitico e sintetico e dedicando specifici paragrafi alla sua declinazione da parte di esponenti minori quali Delaunay, Duchamp e Kupka. Si diede inoltre spazio alla scultura cubista citando gli stessi scultori coinvolti dal Jeu de Paume, con un debito approfondimento a parte su Brancusi. I punti comuni tra il catalogo di Barr e *l'Histoire de l'art contemporain* di Zervos sono parecchi mentre il catalogo del Jeu de Paume appare estremamente sintetico se confrontato con quello del MoMA.

Barr considerò l'astrattismo delle avanguardie russe nelle sue diverse declinazioni quali rayonismo, suprematismo e costruttivismo, dimostrando grande acume critico e una conoscenza approfondita di queste tendenze là dove il catalogo del Jeu de Paume presentava una divisione più sintetica.

Il MoMA propose un'esposizione di carattere multidisciplinare comprendente anche modellini architettonici, pezzi di design e proiezioni di pellicole⁹¹⁵. Questo aspetto emerse, ad esempio, nel trattare il Neoplasticismo, di cui venne considerata la totalità della produzione spaziando dalla pittura, al design, all'architettura. Lo stesso approccio fu impiegato nel presentare l'esperienza del Bauhaus e il Purismo. Come illustra la Figura 75, la presentazione del Purismo comprendeva non solo tele ma anche alcuni oggetti di design progettati da Le Corbusier e Breuer e un modellino di Ville Savoye di Le Corbusier. L'allestimento fu dunque impiegato per tradurre a livello visivo l'apparato teorico del catalogo.

Sfruttando questo sistema di suggestioni visive, si evidenziò anche l'influsso dell'*art nègre* sulla produzione cubista affiancando, ad esempio, una tela e una scultura di Picasso a una scultura africana, attuando così quanto sarebbe stato riproposto al Jeu de Paume (Figura 76).

L'allestimento proposto rispettava pienamente i canoni stabiliti a Madrid e, nel complesso, trasmetteva un senso di ordine e chiarezza: i quadri erano ben distanziati e disposti rigorosamente su un registro, la produzione scultorea occupava lo spazio espositivo entrando in

913 Zervos, *Histoire de l'art contemporain*, cit.

914 Altshuler, *Salon to Biennial, Exhibitions that made Art History*, cit., p. 239.

915 Questa sarà una caratteristica anche di *Fantastic art, dada and surrealism* pochi mesi dopo e, nel 1938, di *Trois siècles d'art aux Etats-Unis*.

comunicazione con le tele, le opere erano affiancate da pannelli esplicativi e schemi teorici.

Se in occasione di *Cubism and abstract art*, dada e surrealismo furono considerati solo relativamente al loro rapporto con l'astrattismo, *Fantastic Art, dada and surrealism* ne fece il proprio punto focale⁹¹⁶. Anche in questo caso fu redatto un catalogo dettagliato con un'ampia introduzione dal forte impatto didattico. Nonostante l'importanza della formulazione teorica, l'esposizione si distinse per la centralità del sistema delle suggestioni visive sperimentato in *Cubism and abstract art*. Furono infatti proposti come termini di paragone alcuni esemplari dell'arte fantastica sviluppatasi tra XV e XIX secolo. Tra gli artisti di cui furono selezionate le opere si possono citare Arcimboldo, Bosch, Piranesi, Goya e Füssli.

In questo caso, come pionieri di dada e surrealismo figuravano Chagall, Duchamp, De Chirico, Kandinsky, Klee e Picasso. Paradossalmente, coloro che furono indicati come precursori da Barr, al Jeu de Paume occupavano le sale dedicate alle ultime tendenze. Inoltre, il catalogo del Jeu de Paume aveva giustificato la ridotta rappresentazione di dada affermando che «il n'y a pas de peinture dada proprement dite puisque la négation totale qui est dans ce système interdisait toute création plastique ou même esthétique» quando invece nelle sale del MoMA fu dato ampio spazio alla produzione dada dimostrando che la ridotta selezione di opere dada presentata a Parigi era da imputare a un *deficit* nella selezione e non a un'effettiva esiguità di produzione.

Se si tiene conto delle mire più ampie dell'esposizione al Jeu de Paume e della necessità di operare una rigorosa selezione, si può giustificare l'assenza di alcuni esponenti minori di dada e surrealismo e di molti degli artisti definiti da Barr «Artists independent of the Dada-Surrealist movements»⁹¹⁷. Vi sono però alcuni grandi artisti come Giacometti, Duchamp, Brauner, Masson, Schwitters, Höch e Grosz la cui assenza costituisce una grande lacuna dell'esposizione di Dezarrois.

Dei 94 artisti contemporanei coinvolti in occasione di *Fantastic art, dada and surrealism* solo 16 furono esposti al Jeu de Paume. Diversa fu invece la proporzione rispetto a *Cubism and abstract art*: su 113 artisti, 42 furono esposti anche al Jeu de Paume. Questo squilibrio si può in parte spiegare se si considera il fatto che *Origines et développement de l'art international indépendant* fu per lo più concepita e presentata come esposizione dedicata all'arte astratta e solo in secondo luogo al surrealismo.

In occasione delle due esposizioni, al MoMA ebbero modo di esporre molti degli artisti indicati nella lettera aperta di protesta a *Origines et développement de l'art international indépendant* o

916 Museum of Modern Art, *Fantastic art, dada and surrealism*, cit.

917 *Ibid.*

che ne furono signatari⁹¹⁸.

Barr era un personaggio estremamente influente nel sistema dell'arte americano e la sua rete di contatti comprendeva i più grandi collezionisti e critici d'arte su scala internazionale. Oltre al coinvolgimento diretto degli artisti, nell'analizzare il sistema di prestiti avviati per le due esposizioni, si individua, in primo luogo, l'*élite* intellettuale new yorkese e, più in generale, americana. Emergono inoltre i nomi di diversi collezionisti che furono coinvolti anche nei prestiti per *Origines et développement de l'art international indépendant*: Arensberg, Mme Cuttoli, Paul Guillaume, Helena Rubinstein, Sambon, Zervos, Pierre Matisse, Paul e Léonce Rosenberg, Paul Eluard, Edward James, Léon Kochnitzky, Pierre Loeb, Vicomte de Noailles, Charles Ratton, Jeanne Bucher, Lefebvre, Galerie Simon e Ambroise Vollard. Molti di questi collezionisti erano parigini e si mostrarono disponibili a prestare le proprie opere oltre oceano. Questo porta a pensare che, nonostante l'esiguità di spazio, tempo e risorse, il comitato del Jeu de Paume avrebbe avuto la possibilità di raccogliere determinate opere, ma scelse di non farlo per motivi su cui i documenti conservati agli Archivi non permettono di fare luce. Si può però ipotizzare che a frenare Dezarrois e Zervos dall'operare una selezione ancora più ardita siano stati il contesto dell'Esposizione Universale e la pressione esercitata dai Musei Nazionali.

Un secondo termine di paragone è costituito dall'*Entartete Kunst*⁹¹⁹, l'esposizione di Arte degenerata organizzata dal Terzo Reich e tenutasi a Monaco dal 19 luglio al 10 novembre del 1937, proprio parallelamente a *Origines et développement de l'art international indépendant*.

L'esposizione verteva essenzialmente su artisti tedeschi poiché l'obiettivo del regime nazista era indicare al popolo e condannare pubblicamente la produzione indipendente sviluppatasi in Germania da inizio secolo⁹²⁰. Dopo la chiusura del Bauhaus nel 1933 si era infatti acuito il controllo sul sistema artistico al fine di eliminare ogni forma di indipendenza e originalità e sottomettere l'intero sistema all'estetica di regime⁹²¹.

Furono selezionati 113 artisti per un totale di circa 650 opere e, nonostante l'intento discriminatorio e l'ostentata condanna a quel sistema culturale, riporta Altshuler: «this anti-avant-garde show was the most well-attended avant-garde exhibition of the century»⁹²². Furono

918 Cfr. Paragrafo 4.2.

919 Kaiser, Nazionalsozialistische Deutsche Arbeiter-Partei, *Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst*, cit.

920 O. Peters, R. Lauder, R. Price, B. Fulda, *Degenerate art. The attack on modern art in the Nazi Germany – 1937*, New York, Prestel, 2014.

921 Tra 1933 e 1937 furono organizzate dal regime circa 20 esposizioni minori di condanna all'arte contemporanea indipendente che di solito costituivano il termine di paragone negativo di esposizioni in linea con l'estetica di regime. Infatti, anche *Entartete Kunst* si tenne parallelamente alla Grande esposizione tedesca allestita presso la Casa dell'arte tedesca.

922 Altshuler, *Salon to Biennial, Exhibitions that made Art History*, cit., p. 257.

coinvolti, in quanto artisti degeneri, gli esponenti dell'espressionismo, i membri del Bauhaus, gli astrattisti e i rappresentanti della Nuova oggettività. In questo caso il fattore razziale non costituì l'unico parametro di selezione, molti degli artisti non erano ebrei ma erano considerati politicamente scomodi o semplicemente fautori di un'arte troppo sovversiva e libera. L'attacco del Reich si rivolgeva non solo agli artisti ma più in generale ai collezionisti e ai mercanti che ne erano stati sostenitori; proprio per questo, al fianco delle opere, era spesso indicato il prezzo di acquisto ribassato in modo da screditarne il valore. Anche l'allestimento fu impiegato per sminuire e ridicolizzare queste forme d'arte, esponendo le opere senza cornici, su più registri, in maniera disordinata.

Nell'operare un confronto con l'esposizione al Jeu de Paume bisogna considerare che la Francia si trovava a vivere un momento politicamente diverso da quello tedesco, era infatti al potere il Fronte Popolare, fautore di una politica molto di sinistra e di un'apertura all'arte indipendente sotto la guida di Huisman. Inoltre, ha notato Catherine Werner, «les milieux d'avant-garde parisiens [...] ont les yeux rivés sur l'Espagne [...] parce que tout n'y est pas joué quand rien ne semble plus pouvoir réellement s'opposer au nazisme en Allemagne»⁹²³. Effettivamente sono già state citate alcune manifestazioni artistiche legate alla guerra civile spagnola, mentre fu assente ogni tipo di movimento orientato a sostenere la minoranza artistica tedesca e a difendere la libertà di espressione sotto il Reich.

Dezarrois nel corso degli anni Trenta aveva preso le distanze dalla produzione tedesca in opposizione all'ideologia nazista, facendo pochissime eccezioni⁹²⁴. Tuttavia, in occasione di *Origines et développement de l'art international indépendant* furono selezionati 5 artisti tedeschi: Baumeister, Bauer, Ernst, Werner e Hartung. Grosz non figura tra questi ma si può ipotizzare fosse esposto al piano terra poiché alcune sue tele facevano parte delle collezioni del museo. Oltre agli artisti tedeschi, il Reich aveva condannato coloro che gravitavano in ambito tedesco e tra questi vi erano alcuni artisti esposti anche al Jeu de Paume quali Chagall, Klee, Kandinsky, Metzinger e Mondrian. È inoltre opportuno ricordare gli artisti tedeschi indicati nella lettera di protesta contro l'esposizione al Jeu de Paume⁹²⁵, poiché questo documento è indicativo dell'interesse dell'élite intellettuale francese per l'arte indipendente tedesca.

L'esposizione di *Arte degenerata* inaugurò solo due settimane prima di *Origines et développement de l'art international indépendant* per cui non si può affermare che gli artisti

923 C. Wermester, *La réception en France de l'exposition art dégénéré de Munich*, en 1937, <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/Catherine%20Wermester.pdf>, consultato il 10/01/2017.

924 Vedi Capitolo 3.

925 Gli artisti tedeschi indicati nella lettera aperta erano: Albers, Vordemberge, Richter, Schwitters, Marc, Nolde, Schmidt-Rottluf, Seiwert. Di questi artisti, 5 furono coinvolti in *Entartete Kunst*.

tedeschi siano stati selezionati da Dezarrois in un'ottica di esplicita opposizione al regime. La prima recensione di *Entartete Kunst* era apparsa su *Pariser Tageszeitung* il 20 luglio, la rivista fondata dagli emigrati tedeschi sfuggiti al regime. L'articolo era scritto in tedesco e presentava una netta critica all'esposizione che fu poi variamente ripresa e declinata nelle settimane successive da altre riviste di settore⁹²⁶.

Diversi mesi prima che si parlasse dell'esposizione a Monaco, Zervos aveva scritto un articolo intitolato *Reflexions sur la tentative d'Esthétique dirigée du III Reich* cogliendo con estrema precisione il modo in cui i nazisti «s'appliquent systematiquement à détruire en Allemagne la foi en la valeur individuelle, à faire disparaître à tout jamais les esprits isolés qui les inquiètent»⁹²⁷. I *Cahiers d'art* non fecero però alcun riferimento alla *Entartete Kunst*.

Su *La revue de l'art*, diretta da Dezarrois, si trova invece un riferimento alla doppia esposizione di Monaco nel numero di settembre 1937 e si riferisce «À Munich [...] a ouvert une exposition de "l'art dégénéré" comprenant des œuvres des artistes exclus des Musées allemands et dont la plupart sont connus à Paris, ou leurs œuvres figurent dans les collections privées ou publiques»⁹²⁸. L'articolo indica l'identità tra la categoria di arte degenerata e arte indipendente andando a istituire a posteriori un legame tra le due esposizioni e confermando che proprio in quegli anni, nonostante i diversi sostrati culturali e le opposte situazioni politiche, si verificarono le condizioni per un'istituzionalizzazione più o meno consapevole dell'arte indipendente. Il fatto che questi articoli siano stati pubblicati sulla rivista diretta da Dezarrois fa riflettere su come gli artisti demonizzati dal Reich vennero ufficialmente accolti dal sistema museale francese in occasione dell'esposizione al Jeu de Paume.

Se considerata la situazione a livello internazionale e la vicina *Maîtres de l'art indépendant*, le mancanze dell'esposizione al Jeu de Paume vanno criticate con consapevolezza e moderazione. Al termine di questa analisi non posso che trovarmi d'accordo con quanto ha affermato Amidon:

Le caractère courageux et l'audace de l'exposition *Origines et développement de l'art international indépendant*, aussi petite qu'elle ait été, ne devrait pas être négligée. Elle ne peut pas être considérée comme un simple acte diachronique, mais plutôt comme une manifestation à part, aussi rapprochée que possible du regard du public, des buts culturels d'un group trié sur le volet cherchant à assurer la présence à Paris de l'avant-garde internationale face à de fortes pressions politiques et socio-économiques.»⁹²⁹.

926 Wermester, *La réception en France de l'exposition art dégénéré de Munich*, en 1937, consultato il 10/01/2017, <<http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/Catherine%20Wermester.pdf>>

927 C. Zervos, *Reflexions sur la tentative d'Esthétique dirigée du III Reich*, «Cahiers d'art», n 1-3, 1937, p. 51.

928 *La vie artistique à l'étranger – Munich*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 41, settembre 1937, pp. 198-199.

929 C. Amidon in *Indépendants et modernisme démodé – Les expositions à Paris en 1937 in Arts et artistes*

5. Appendice documentaria

Tablelle e documenti

Artista	Paese di origine
G.Bodmer	Svizzera
K. Bodmer	
Achenbach	Germania
Knaus	
Laemlein	
Brendel	
Hammam	Belgio
Winterhalter	x
Pleysier	Olanda
Wyld	Inghilterra
Mussini	Italia
Melida	Spagna
Hagborg	Scandinavia
Salmson	

Tabella 1: La tabella riporta l'elenco degli artisti costituenti la collezione delle scuole straniere del Musée du Luxembourg nel 1879.

Artista	Opera
Bell	La bonne aventure, l'Oracle
Boys	Vue du Louvre du pont des arts
Birley	Portrait dans un miroir
Burne-Jones	La fille du roi; Etude pour la roue de la fortune; Tête de jeune femme
Conder	Promenade
Connard	Matin de mai; le réveil
Dulac	Le voi de chine et les princesses
Gloag	Femme en vert
Hall	Paysage
Hunt	Lorenzo et Isabelle
John	Portrait du peintre Mac Evoy
Kennington	Cuisine ambulante
Mac Evoy	Madame
Millais	Portrait de Mrs Hengt
Moore	Marine
Muirhead	Femme en rouge: Fortune
Nicholson	Nature morte
Orchardson	Portrait de Mr Edmund Davis
Orpen	Le café royal à Londres
Philpot	Portrait de Mr R. D.
Pryde	Les bas fonds
Rackham	Portrait de femme
Rainey	Le bateau du laitier
Rich	L'eglise paroissiale d'Huntington
Ricketts	La peste
Robinson	Cain et Abel
Rothenstein	Portrai de Charles Conder
Shannon	Nymphe dormant
Sheringham	Eventail
Sickert	Dieppe
Strang	Portrait de Mr Gordon Graig
Sovymerton	Mater triumphalis
Zonks	Marchand de bijoux
Watts	L'amour et la vie; Eve

Tabella 2: elenco delle opere facenti parte del lascito Davis.

Scuola	n°
Americana	79
Tedesca	8
Belga	57
Spagnola	25
Portoghese	2
Gran Bretagna e Irlanda	96
Olandese	16
Italiana	55
Giapponese	6
Scuole scandinave	22
Polacca	8
Russa	19
Svizzera	9
Altre scuole (Grecia, Cecoslovacchia, Armenia, Romania)	9

Tabella 3: La tabella riporta il numero di opere esposte nelle sale del Musée du Jeu de Paume nel 1924 divise per scuole. L. Bénédite, *Le Musée du Luxembourg: peintures, pastels, aquarelles et dessins des écoles étrangères*, 1924.

Artista	Opera
Tullio Garbari	La Sainte Famille
Arturo Tosi	Paysage pont della Selva; Nature morte
Carlo Carrà	Nature morte
Gino Severini	Nature morte
Achille Funi	Nu d'homme
Mario Tozzi	Baigneuses, Fillançailles marines
Giorgio De Chirico	Lutte antique
Zanini	Nature morte
Mario Sironi	L'homme et son visage
Leonora Fini	Femme travestie
Pompeo Borra	Portrait de femme
Pietro Marussig	Portrait de jeune femme
Filippo de Pisis	Nature morte

Tabella 4: elenco delle opere facenti parte del lascito Frua de Angeli, entrate a far parte delle collezioni del museo nell'aprile 1932.

	Primo Piano
Belgio	Permeke, Masereel, Servaes, Kvpil, Ensor
Olanda	Van Dongen, Masereel
Inghilterra	Sickert
Germania	Beckmann
Giappone	Foujita
Polonia	Mela Muter, Kisling
Bulgaria	Pascin
Italia	Modigliani
Austria	Eisenschitz, Kokoschka
Israele	Chana Orloff
Spagna	Picasso, Canals, Gargallo, Hernandez
Russia	Chagall, Gluckmann, Annenkov, Goncharova, Yacovlef, Sorin, Lewitzka, Zadkine, Zak

Tabella 5: la tabella riporta gli artisti esposti nelle sale del Jeu de Paume nel 1933 incrociando i dati presenti in: J. Guenne, *Visite au Musée du Jeu de Paume*, «Art Vivant», n 172, maggio 1933, p. 205; J. Lejeaux, *Le musée des écoles étrangères contemporaines à Paris*, «Museum», 1933 Voll 21-22, pp. 220-226 e R. Rey, *À propos de la réouverture du Jeu de Paume*, «Art vivant», febbraio 1932, pp. 107-109.

L'intento è quello di dare un'idea di quali fossero gli artisti le cui opere furono selezionate per essere esposte nelle sale del primo piano del museo.

Anno	Esposizione
1921	L'art hollandais ancien et moderne
1922	-
1923	L'art belge ancien et moderne
1924	L'art suisse de Holbein à Hodler
1925	L'art roumain ancien et moderne
1926	L'art argentin; Exposition hollandaise; Sert: peintures murales pour la décoration de l'abside de la cathedral de Vich
1927	Exposition d'art autrichien. - Les trésors de Maximilien prêtés par la République d'Autriche; Exposition d'art canadien
1928	L'art belge depuis l'impressionisme; Exposition des oeuvres du statuaire Frédy Stoll créés pendant sa captivité et après guerre
1929	L'art danois depuis le XVII siècle jusqu'à 1900; Exposition d'art japonais – l'école classique contemporaine; L'art suédois depuis 1880
1930	x

Tabella 6: calendario delle esposizioni tenutesi al Musée du Jeu de Paume tra 1921 e 1930.

Periodo	Esposizione
1931 – lavori non ancora finiti	
22 Dicembre 1930 – 30 Gennaio 1931	Exposition Polonaise: la Pologne 1830 -1920 - 1930
Marzo	Exposition Bernaldo de Quiros
21 Aprile – 10 Maggio	La Divine Comédie – l'enfer de Dante interpreté par le peintre Amos Nattini
Luglio	Exposition portugaise: de l'èpoque des grandes découvertes au Xxeme siècle
1932	
Febbraio	Apertura di 6 sale al pian terreno, ala est
Marzo	Apertura di 5 sale al primo piano, ala est
10 Giugno – 10 Luglio	Exposition James Ensor
Dicembre	Inaugurazione ufficiale
1933	
Marzo	Exposition Ivan Mestrovic
10 Maggio – 25 Giugno	Art Chinois Contemporain
1934	
Gennaio	Esposizione relativa alle recenti acquisizioni
1 Febbraio – 15 Marzo	Art suisse contemporain
5 Maggio – 22 Maggio	Salon des artistes anciens combattants
29 Giugno – 3 Dicembre	Exposition Tchechoslovaque
Metà Novembre 1934 – Metà Gennaio 1935	Mostra su José Fioravanti
1935	
23 Gennaio – 15 Febbraio	Esposizione relativa alle recenti acquisizioni
Metà Febbraio-Marzo	Art belge contemporain (con focus sullo scultore Minne)
15 Maggio – 30 Giugno	Art Italien des XIX et XX siècles
	Il museo resta chiuso dal 22 luglio al 16 agosto, riapre con esposizione di opere della collezione permanente
Dal 18 Novembre	Inaugurata una sala con una selezione di opere del lascito Borletti
Dicembre	Esposizione di ritratti dei redattori della Nouvelle Encyclopedie realizzati dal russo Ivan Babij
1936	
Gennaio	Esposizione relativa alle recenti acquisizioni
	Art grec
12 Febbraio – 17 Aprile	Art espagnol contemporain
Giugno	F. Kupka e A. Mucha
Dal 21 Dicembre	Esposizione relativa alle recenti acquisizioni

1937	
11 – 28 Febbraio	Femmes artistes d'Europe
18 Marzo - 20 Aprile	Art catalan
30 Aprile – 2 Luglio	Exposition d'Art autrichien ancien et moderne
3 – 14 luglio	100 incunables de la Collection des gravures Rotschild
30 Luglio – 31 Ottobre	Origines et développement de l'art international indépendant
Ottobre – Aprile 1938	Esposizione relativa alle recenti acquisizioni
1938	
24 Maggio – 31 Luglio	Trois siècles d'art aux Etats-Unis
Dicembre	Esposizione relativa alle recenti acquisizioni
1939	
27 Gennaio – 28 Febbraio	Exposition d'art de la Lettonie: peinture, sculpture et art populaire
10 Marzo – 20 Marzo	Tchan-Shan-Tsé (scuola cinese)
Finisce il 24 Agosto	Esposizione relativa alle recenti acquisizioni
24 Agosto	Chiusura del Museo in vista della guerra

Tabella 7: calendario delle esposizioni tenutesi al Musée du Jeu de Paume tra 1931 e 1939.

Tele	
Ferrazzi	Taureau
Usellini	La tempete
Vagnetti	La pensionnaire
Ceracchini	Conversation
Oppo	Portrait de jeune fille
Marussig	Petite fille
Montanari	Maternité
De Rochi	Paysage
Conti	Nature morte
Brunelleschi	Manon Lescaut
Incisioni	
Vellain	Paysage
Bucci	-
Mauroner	-
Bartoloni	Papillon
Celestini	Tarquinia; Anticoli Corrado
Sculture	
Francesco Messina	S. E. Luigi Federzoni
Marino Marini	Portrait de jeune femme

Tabella 8: Elenco delle opere facenti parte del lascito del Senatore Borletti al Jeu de Paume nel 1935. Archives Nationales Cote 20144795/44.

Anno	Opere pittoriche	Sculture
1932	58	15
1933	56	3
1934	47	9
1935	45	7
1936	41	13
1937	41	8
1938	27	4
1939	32	3

Tabella 9: dati relativi alle acquisizioni del Musée du Jeu de Paume tra 1932 e 1939. I dati sono tratti dall'inventario del museo reperito agli Archives Nationales, Cote 20144707/528.

n°	Supporto pubblicitario
-	bandiere cinesi e francesi alle porte del museo
-	Affiches disposte sui piloni e sulla balaustra presso la metro di Place de la Concorde
1	Doppio porta affiche sulla Terrace des Feuillantes
10	Porta affiche disposti tutti attorno al Museo
12	Porta affiche nel resto della città

Tabella 10: dati relativi all'apparato pubblicitario ideato per *Art chinois contemporain* nel 1933. Archives Nationales, Cote 20150042/18.

	Nazionalità	Movimento di riferimento	Opere esposte a Origines et développement	Presenza nelle collezioni del Jeu de Paume	Presenza al Petit Palais
Hans Arp	Francese	Dada e surrealismo	1	x	-
Rudolf Bauer	Tedesca	Astrattismo	1	Si	-
Baumeister	Tedesca	Astrattismo	1	No	-
Benjamin Benno	Americana	Influssi di cubismo e fauvismo	1	No	-
Charles Biederman	Americana	Astrattismo	1	No	-
Umberto Boccioni	Italiana	Divisionismo e Futurismo	1	No	-
Pierre Bonnard	Francese	Nabis	1	x	33
Francisco Bores	Spagnola	Influenza di fauvismo e cubismo	1	No	-
Constantin Brancusi	Rumena	Non inquadrabile, influsso arte primitiva e cubismo	1	No	-
Georges Braque	Francese	Fauvismo e cubismo	8	x	29
Alexander Calder	Americana	Astrattismo e surrealismo	1	No	-
Paul Cezanne	Francese	Post impressionismo	2	x	-
Marc Chagall	Russa	Surrealismo	4	Si	17
Giorgio De Chirico	Italiana	Metafisica	8	Si	4
Henri Edmond Cross	Francese	Puntinismo	1	x	3
Bela Czobel	Ungherese	Fauvismo	1	Si	-
Salvador Dali	Spagnola	Surrealismo	8	No	-

Edgar Degas	Francese	Impressionismo	1	x	-
Robert Delaunay	Francese	Cubismo orfico - astrattismo	1	x	12
André Derain	Francese	Fauvismo	4	x	30
Cesar Domela - Nieuwenhuis	Olandese	Neoplasticismo	1	No	-
Raymond Duchamp-Villon	Francese	Cubismo, Section d'or	1	x	2
James Ensor	Belga	Figura isolata	2	Si	-
Max Ernst	Tedesca	Dada e surrealismo	5	No	1
Serge Ferat	Russa	Cubismo	1	No	-
Luis Fernandez	Spagnola	Astrattismo	2	No	-
John Ferren	Americana	Astrattismo e surrealismo	1	No	-
Othon Friesz	Francese	Fauvismo	2	x	27
Naum Gabo	Russa	Costruttivismo	1	No	-
Paul Gauguin	Francese	Post impressionismo	2	x	-
Albert Gleizes	Francese	Cubismo	1	x	10
Julio Gonzalez	Spagnola	Influsso del cubismo	2	No	-
Juan Gris	Spagnola	Cubismo		Si	24
Hans Hartung	Tedesca	Espressionismo astratto	1	No	-
S. W. Hayter	Inglese	Surrealismo	1	No	-
Jean Helion	Francese	Astrattismo	1	x	-
Auguste Herbin	Francese	Cubismo e astrattismo	1	x	4
Wassily Kandinsky	Russa	Blaue reiter e astrattismo	5	Si	-
Paul Klee	Svizzera	Surrealismo	10	Si	-
Frantisek Kupka	Cecoslovacc a	Cubismo orfico e astrattismo	1	Si	-
Roger de la Fresnaye	Francese	Cubismo	1	x	-
Henri Laurens	Francese	Cubismo	3	x	33
Fernand Leger	Francese	Cubismo orfico	4	x	27
Jacques Lipchitz	Russa	Cubismo	3	No	36
Alberto Magnelli	Italiana	Astrattismo	2	No	-
René Magritte	Belga	Surrealismo	2	No	-
Louis Marcoussis	Polacca	Cubismo	7	Si	7
Henri Matisse	Francese	Fauvismo	6	x	61
Jean Metzinger	Francese	Cubismo	1	x	-

Joan Miro	Spagnola	Surrealismo	9	No	-
Piet Mondrian	Olandese	Neoplasticismo	2	No	-
Amédée Ozenfant	Francese	Purismo	2	x	2
Roland Penrose	Inglese	Cubismo e surrealismo	1	No	-
Antoine Pevsner	Russa	Costruttivismo	2	No	-
Francis Picabia	Francese	Dada e surrealismo	1	Si	2
Pablo Picasso	Spagnola	Cubismo	12	Si	32
J. W. Power	Australiana	Astrattismo	1	No	-
Enrico Prampolini	Italiana	Secondo futurismo	1	No	-
Man Ray	Americana	Dada e surrealismo	2	No	-
Odilon Redon	Francese	Simbolismo	2	x	-
Auguste Renoir	Francese	Impressionismo	2	x	-
Georges Rouault	Francese	Fauvismo	1	x	42
Henri Rousseau	Francese	Naif	1	x	4
Georges Seurat	Francese	Post impressionismo	1	x	-
Gino Severini	Italiana	Futurismo	1	Si	2
John Storrs	Americana	Cubismo	1	No	-
Léopold Survage	Finlandese	Cubismo e surrealismo	1	No	6
Yves Tanguy	Francese	Surrealismo	1	No	-
Joaquin Torres-Garcia	Cilena	Cercle et carré - astrattismo	1	No	-
Vincent Van Gogh	Olandese	Post impressionismo	2	No	-
Jacques Villon	Francese	Section d'or	1	x	3
Maurice de Vlaminck	Francese	Espressionismo	2	x	38
Theodore Werner	Tedesca		2	No	-

Tabella 11: elenco degli artisti coinvolti in *Origines et développement de l'art international indépendant* considerando nazionalità, corrente di riferimento, numero di opere esposte, presenza nelle collezioni del museo e presenza all'esposizione al Petit Palais.

Artista	Opera	Collezione
Picasso	Tête de femme	Secondo le assicurazioni era dell'artista; alcuni documenti fanno riferimento ai Cahiers d'Art
Gonzalez	Sculpture	Collezione dell'artista
La Fresnaye	Instruments de jardinage	Helena Rubinstein
Gris	3 disegni	Helena Rubinstein
Metzinger	La mère et la fille	Léonce Rosenberg
Calder	Sculpture	-
Villon	Figure	Collezione dell'artista
Picabia	Udnie	Secondo le assicurazioni apparteneva alla collezione dell'artista; una ricevuta la attribuisce invece a Rosenberg
Herbin	La carafe	Galerie Sambon ma secondo altri documenti fu restituita a Jeanne Bucher
Survage	Les usines	Secondo le assicurazioni apparteneva alla collezione dell'artista
Gleizes	Le pianiste	Secondo alcuni documenti apparteneva alla collezione dell'artista, secondo altri faceva parte dei prestiti di Rosenberg
Severini	Peinture	Dr. Allendy
Ensor	Masques	Croquez
Ensor	Squelettes	Croquez
Seurat	Le cirque	Musée du Luxembourg
Degas	Femme s'essuyant	Marcel Kapferer
Van Gogh	La grille	Marcel Kapferer
Gauguin	La danse due feu à Tahiti	Hugo Perls
Cezanne	Les rochers de Bibemus	Galerie Pierre
Rousseau	La charmeuse de serpents	Musée du Louvre
Cezanne	Les rochers de Bibemus	Henri Matisse
Gauguin	Les tahitiennes	Musée du Louvre
Van Gogh	Paysage	Marcel Kapferer
Redon	Pegase	Marcel Kapferer
Renoir	Paysage	Marcel Kapferer
Renoir	Femme	Marcel Kapferer
Cross	Les bouilleurs de crus	Henri-Matisse
Bonnard	La table	Galerie Pierre
Redon	Tête de Christ	Marcel Kapferer
Derain	Paysage	Ambroise Vollard
Friesz	Terrasse du Kursaal à Anvers	Ed. Pierret; a catalogo per errore di stampa è indicata Mme Cuttoli
Rouault	Les juges	Ambroise Vollard
Friesz	La ciotat	Mme Cuttoli
Czobel	Peintre à la campagne	Collezione dell'artista

Artista	Opera	Collezione
Matisse	Paysage de collioure	Georges Salles
Matisse	Luxe	Collezione dell'artista
Braque	Paysage	Collezione dell'artista
Braque	Paysage	Collezione dell'artista
Braque	Les barques	Collezione dell'artista
Braque	Paysage	Collezione dell'artista
Vlaminck	Le potager	Ambroise Vollard
Derain	Péniches	Ambroise Vollard
Vlaminck	Les coteaux de Bougival	Ambroise Vollard
Ferat	Femme se coiffant	Collezione dell'artista
Chagall	Le poète	Arensberg
Braque	Nature morte	Collezione dell'artista
Braque	La femme à la guitare	LaRoche
Braque	Femme assise	Non citata tra i documenti assicurativi
Braque	Le portugais	LaRoche
Gris	Nature morte	Léon Kchnitzky
Gris	Nature morte	LaRoche
Gris	La guitare	Maurice Raynal
Gris	Nature morte	LaRoche
Gris	La table	Alphonse Kann
Marcoussis	Verre et bouteille	Arp
Marcoussis	Bouteille de whisky	Secondo le assicurazioni apparteneva ad Aro ma ho trovato una ricevuta che conferma quanto riportato a catalogo
Matisse	Les marocains	Collezione dell'artista
Matisse	La veranda	Alphonse Kann
Matisse	La leçon de musique	Paul Guillaume
Derain	Nature morte	Collezione dell'artista
Picasso	Femme dans un fauteuil	Collezione dell'artista
Picasso	Nature morte aux instruments de musique	Dr Reber
Picasso	Table en rose et en bleu	Collezione dell'artista
Picasso	Femme et enfant	Collezione dell'artista
Picasso	Ma jolie	Coll. Fleischmann
Picasso	Le fumeur	Collezione dell'artista
Picasso	La table	Collezione dell'artista
Picasso	Nature morte	Collezione dell'artista
Picasso	Nature morte brune	Collezione dell'artista
Picasso	Nature morte avec tête	Dr. Reber

Artista	Opera	Collezione
Picasso	Paysage	Collezione dell'artista
Léger	La tasse de the	Secondo le assicurazioni apparteneva all'artista; alcuni documenti la attribuiscono alla Galerie Percier (M Level)
Léger	Le typographe	Secondo il catalogo faceva parte della collezione dell'artista ma un documento lo attribuisce a Mme Cuttoli
Léger	Model nu dans le fauteuil	Secondo le assicurazioni apparteneva all'artista; alcuni documenti la attribuiscono alla Galerie Percier (M Level)
Lipchitz	Baigneuse	Collezione dell'artista
Lipchitz	Femme assise	Collezione dell'artista
Lipchitz	Figure	Collezione dell'artista
Duchamp-Villon	Le cheval	Collezione Jacques Villon
Brancusi	Oiseau	Helena Rubinstein
Laurens	Le boxeur	Collezione dell'artista
Laurens	Buste de femme	Mme Cuttoli
Laurens	Le compotier	Maurice Raynal
Dali	Méditation sur l'harpe	André Durst
Dali	Le grand dormeur	Eduard James
Dali	Portrait de Gala	Mme Dali
Dali	Le cannibalisme de l'automne	Eduard James
Dali	Femme aux tiroirs	Eduard James
Dali	Le spectre du sex-appeal	Mme Dali
Dali	Table au soleil	Eduard James
Dali	La harpe invisible, fine et moyenne	Vicomtesse de Noailles
Fernandez	Tête	Collezione dell'artista
Fernandez	Nature morte	Collezione dell'artista
De Chirico	Intérieur métaphysique	Paul Eluard
De Chirico	Mélancolie d'un après-midi	Bernard Poissonnier
De Chirico	L'après-midi d'Ariane	Yvon Delbos
De Chirico	L'incertitude du poète	Paul Eluard
De Chirico	Les muses inquietantes	Léon Kochnitzky
De Chirico	Le jour de fête	Alphonse Kann
De Chirico	La grande tour	Bernard Poissonnier
De Chirico	La pureté d'un rêve	Bernard Poissonnier
Miro	Personnages, montagnes,...	Galerie Pierre
Chagall	La double face	Collezione dell'artista

Artista	Opera	Collezione
Chagall	La noce	Collezione dell'artista
Chagall	L'air bleu	Collezione dell'artista
Ernst	Portrait de Mme M	Jean Mistler
Ernst	Monument aux oiseaux	Secondo le assicurazioni apparteneva alla Vicomtesse de Noailles ma a catalogo è riportato Jacques Heim
Ernst	La révolution de la nuit	Paul Eluard
Ernst	Deux femmes et un singe munis de tringles	Mouradian et Vallotton
Baumeister	Tableau sur fond jaune	Collezione dell'artista
Benno	Deux femmes	Collezione dell'artista
Tanguy	Lumière terrestre	Mme Grindel
Mirò	Nature morte au vieix soulier	Galerie Pierre
Mirò	personnage	Galerie Pierre
Mirò	Carnaval d'arlequins	Galerie Pierre
Mirò	Paysage au chien	Galerie Pierre
Mirò	Paysage aimé	Galerie Pierre
Mirò	Peinture	Galerie Pierre
Mirò	Intérieur	Galerie Pierre
Klee	La dame à la voilette	Alphonse Kann
Klee	Bateaux	Alphonse Kann
Klee	Der orden von hohen	Paul Eluard
Klee	Le déjeuner	Bernard Poissonnier
Klee	L'autre regard	Galerie Simon
Klee	La mort du petit	Galerie Simon
Klee	Monumet au cimitière	Mme Werner
Klee	La forêt verte	Mme Werner
Klee	Structural	Mme Werner
Klee	Paysage	Mme Werner
Power	Tête	Collezione dell'artista ma l'opera viene restituita a Jeanne Bucher al termine dell'esposizione
Ray	Femme noire	Collezione dell'artista
Ray	La volière	Paul Eluard
Marcoussis	Le graveur	Collezione dell'artista
Marcoussis	Nature morte	Collezione dell'artista
Marcoussis	Table devant un balcon	Musée du Jeu de Paume
Marcoussis	Table et guitare devant une porte	Henri Bonnet
Marcoussis	Paysage de nuit	Collezione dell'artista

Artista	Opera	Collezione
Mondrian	Composition en rouge, bleu et blanc	Collezione dell'artista
Mondrian	Composition en rouge, bleu et blanc	Collezione dell'artista
Ozenfant	Composition	Secondo le assicurazioni apparteneva all'artista ma alcuni documenti fanno riferimento a un prestito di LaRoche
Ozenfant	Composition	Secondo le assicurazioni apparteneva all'artista ma alcuni documenti fanno riferimento a un prestito di LaRoche
Delaunay	Contrastes simultanés	Collezione dell'artista
Kandinsky	Entre deux	Collezione dell'artista
Kandinsky	Sur blanc	Collezione dell'artista
Kandinsky	L'arc noir	Collezione dell'artista
Kandinsky	Développement en brun	Collezione dell'artista
Kandinsky	Courbe dominante	Collezione dell'artista
Arp	Le vase	Secondo le assicurazioni apparteneva all'artista ma alcuni documenti fanno riferimento ai Cahiers d'art
Werner	Figuration	Collezione dell'artista
Werner	Phénix	Collezione dell'artista
Pevsner	Construction	Collezione dell'artista
Pevsner	Construction en mouvement pour aéroport	Collezione dell'artista
Gonzalez	Sculpture	Collezione dell'artista
Gabo	Construction	Collezione dell'artista
Hayter	Composition	Collezione dell'artista
Magritte	Le temps menaçant	Paul Eluard
Penrose	Les papillons	Collezione dell'artista
Magritte	Georgette	M Spaak
Bore	Nature morte	Collezione dell'artista
Kupka	Composition	Musée du Jeu de Paume
Magnelli	Peinture	Collezione dell'artista
Magnelli	Peinture	Collezione dell'artista
Helion	Composition	Secondo le assicurazioni apparteneva all'artista ma alcuni documenti la attribuiscono alla Galerie Ppierre
Mirò	Paysage	Collezione dell'artista
Domela	Bas-relief	Collezione dell'artista
Léger	Instruments de musique	Collezione dell'artista
Hartung	Composition	Collezione dell'artista
Prampolini	Composition	M Cappa
Bidermann	Peinture	Collezione dell'artista
Ferren	Peinture	Collezione dell'artista

Artista	Opera	Collezione
Bauer	Composition	Secondo le assicurazioni apparteneva all'artista ma alcuni documenti la attribuiscono a Hilla Rebay
Torres-Garcia	Peinture	Secondo le assicurazioni apparteneva all'artista ma alcuni documenti la attribuiscono a Pierre Loeb
Storrs	Relief	Jeanne Bucher
Boccioni	Composition	Non figura tra le assicurazioni e non ho trovato documenti relativi al prestito

Tabella 12: la tabella incrocia i dati relativi alle collezioni di provenienza delle opere derivanti da catalogo, documenti assicurativi e altri documenti conservati agli Archivi Nazionali.

Artista	Numero di opere esposte al Petit Palais	Numero di opere esposte al Jeu de Paume
Pierre Bonnard	33	1
Georges Braque	29	8
Marc Chagall	17	4
Giorgio De Chirico	4	8
Henri-Edmond Cross	3	1
Robert Dealaunay	12	1
André Derain	30	4
Raymond Duchamp-Villon	2	1
Max Ernst	1	5
Othon Friesz	27	2
Albert Gleizes	10	1
Juan Gris	24	8
Auguste Herbin	4	1
Henri Laurens	33	3
Fernand Léger	27	4
Jacques Lipchitz	36	3
Louis Marcoussis	7	7
Henri Matisse	61	6
Amédée Ozenfant	2	2
Francis Picabia	2	1
Pablo Picasso	32	12
Georges Rouault	42	1
Henri Rousseau	4	1
Gino Severini	2	1
Léopold Survage	6	1
Jacques Villon	3	1
Vlaminck	38	2

Tabella 13: la tabella riporta gli artisti le cui opere furono esposte sia in occasione di *Maîtres de l'art indépendant* che in occasione di *Origines et développement de l'art international indépendant*.

Documento 1: Lettera di Kandinsky a Dezarrois del 10 maggio 1937, M. Hoog, *Origine et développement de l'art international indépendant* in Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Paris 1937 - L'art indépendant*, Paris, 1987

Monsieur A. Dezarrois,

J'ai encore bien réfléchi sur votre plan de l'exposition de l'histoire de l'art moderne, et je le trouve comme auparavant très heureux et tout à fait magnifique.

Cette exposition pourra enfin montrer d'une manière claire et persuadante l'évolution organique, naturelle et nécessaire du développement de l'art moderne depuis sa racine – Cézanne, et porter de l'ordre dans le mélange et les malentendus à ce sujet qu'on observe dans tous les pays.

C'est bien vrai que la question est compliquée et que la terminologie manque d'exactitude, ce qui provoque des difficultés assez graves. Mais après la première lecture de votre plan j'avais l'impression que vous avez réussi d'éviter ces dangers.

Le seul point qui me laisse à douter en exactitude, c'est la différence de deux “mouvements” provenant tous les deux de Cézanne, mais ayant plus tard un développement indépendant – un de l'autre. Sont le cubisme et l'art “abstrait” (que je préfère nommer “concret”) - deux mouvements qui sont venus au monde presque au même instant -1911. Le cubisme est plutôt frère de l'art abstrait, mais dans aucun cas son père.

Et encore: cet art abstrait montre deux voies différentes, ou on pourrait dire, une sorte de “sousection” avec le nom de “constructivisme”. (exemples: les deux russes Malevitch et Tatlin).

Les constructivistes voient généralement leur origine au cubisme, qu'ils ont poussé jusqu'à l'exclusion du “sentiment” ou de “l'intuition” et qui cherchent à arriver à l'art exclusivement sur le chemin de la “raison”, de la “calculations”.

Le résultat de cette différence très profonde est tel qu'on devrait le souligner par deux rubriques différentes: 1 Art abstrait (concret) 2 Constructivisme.

Formule conclusive [non riportate da Hoog]

Apparato iconografico

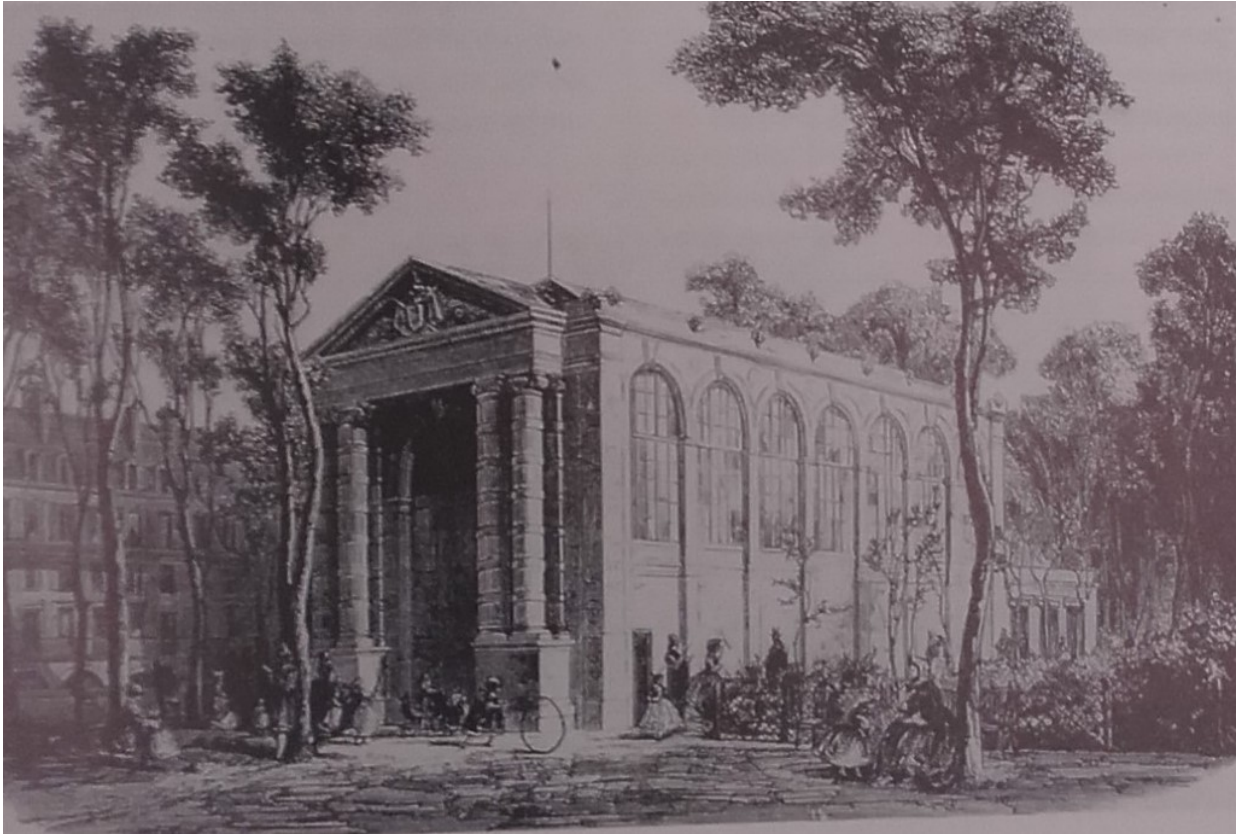


Figura 1 – L'edificio del Jeu de Paume prima del 1879 in F. Bonnefoy, *Jeu de Paume: histoire*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. 21.

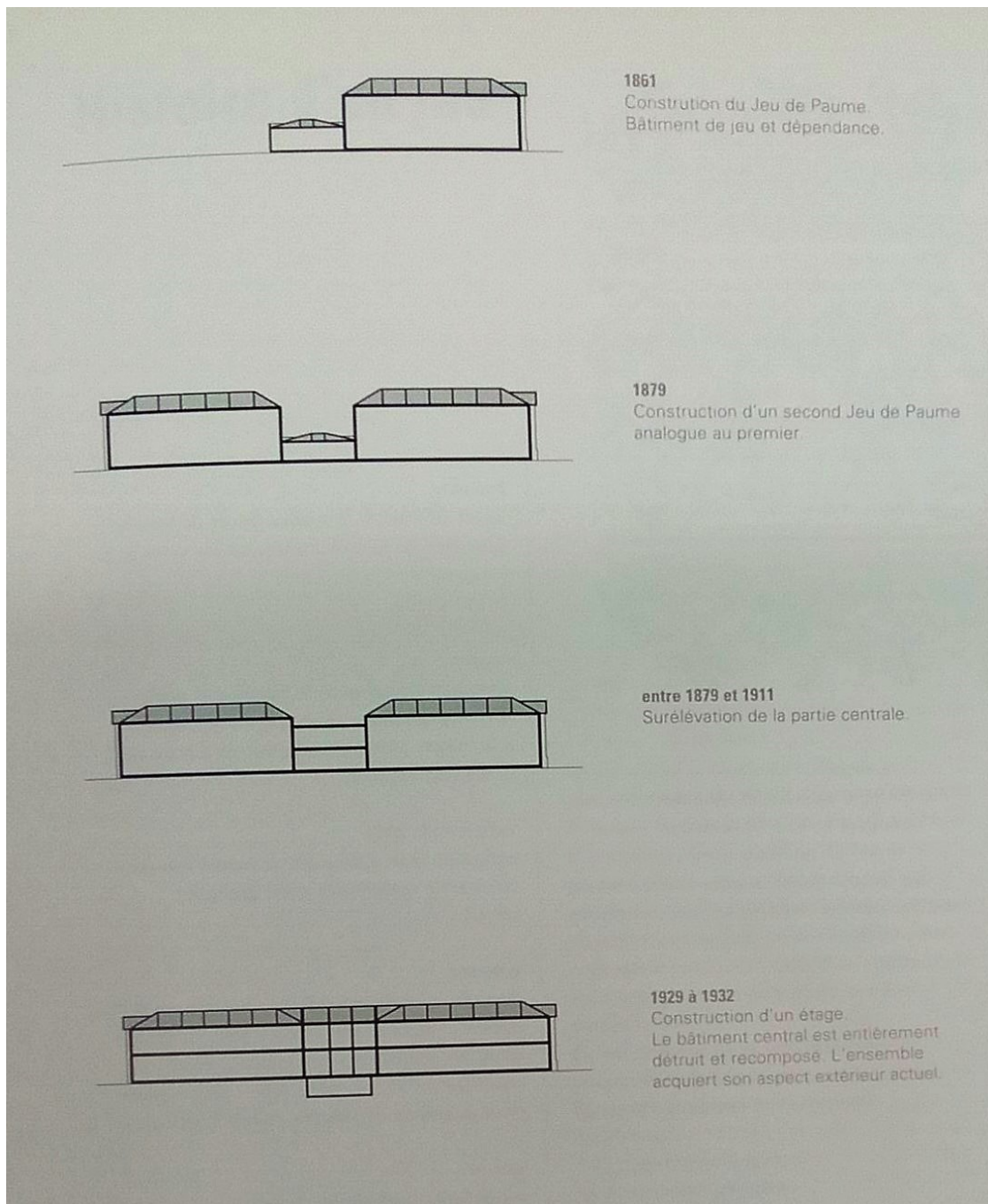


Figura 2: L'evoluzione architettonica dell'edificio del Jeu de Paume dal 1861 al 1932 in Bonnefoy, *Jeu de Paume: histoire*, cit., p. 27.

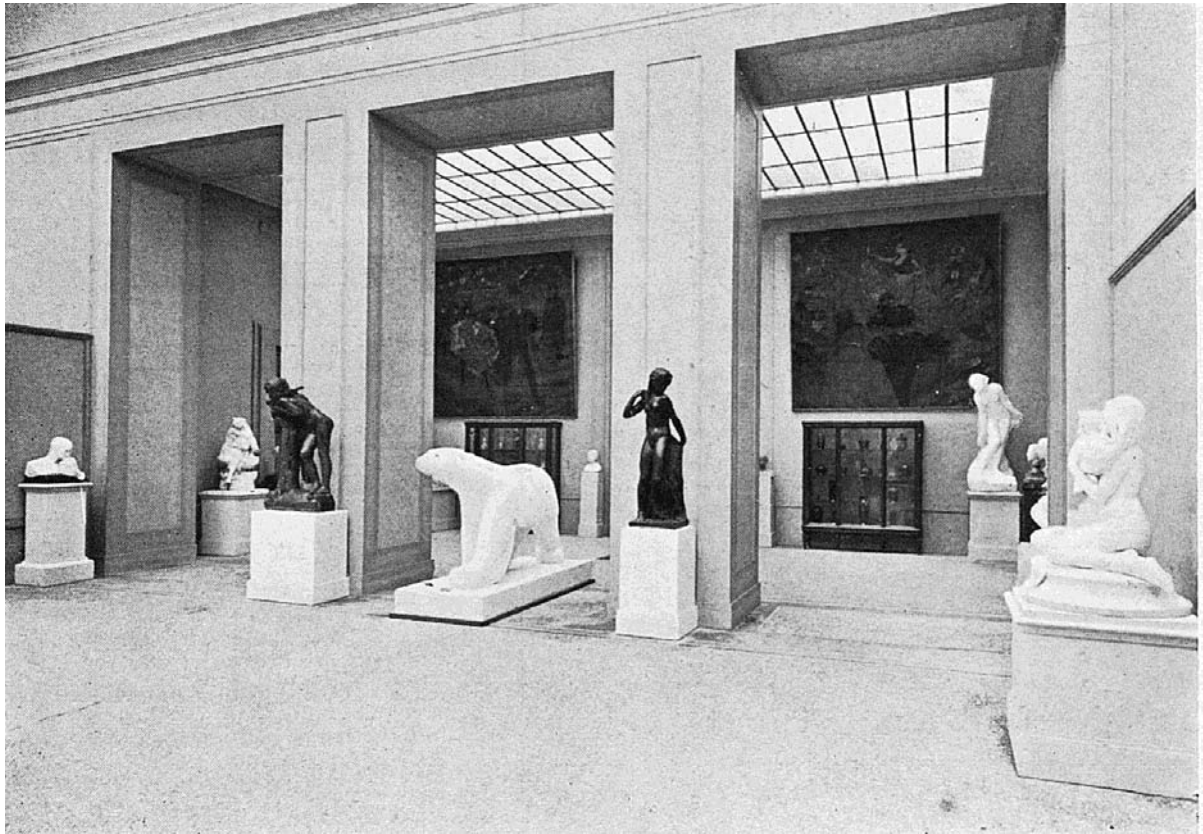


Figura 3 – La rinnovata sala della scultura al Musée du Luxembourg in P. Ladoué, *Le remaniement du Musée du Luxembourg*, «Bulletin des Musées de France», Anno 3 n 6, giugno 1931, pp. 124-126.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 4 – La Regina del Belgio visita l'esposizione di Arte Belga al Musée du Jeu de Paume nel 1923. <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148>> consultato il 12/12/2016.



Figura 5 - L'edificio del Jeu de Paume a seguito della ristrutturazione del 1921-1922 in Bonnefoy, *Jeu de Paume: histoire*, cit., p. 22.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 6 - Ingresso del Musée du Jeu de Paume, <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb444106357>> consultato il 11/10/2016.



Figura 7 – Sala di ingresso del Musée du Jeu de Paume, Archives Nationales, Cote 20144707/287.



Figura 8 - Ingresso del Jeu de Paume, lato Place de la Concorde, Archives Nationales, Cote 20144707/287.



Figura 9 - Ingresso del Jeu de Paume, lato Rue de Rivoli, Archives Nationales, Cote 20144707/287.

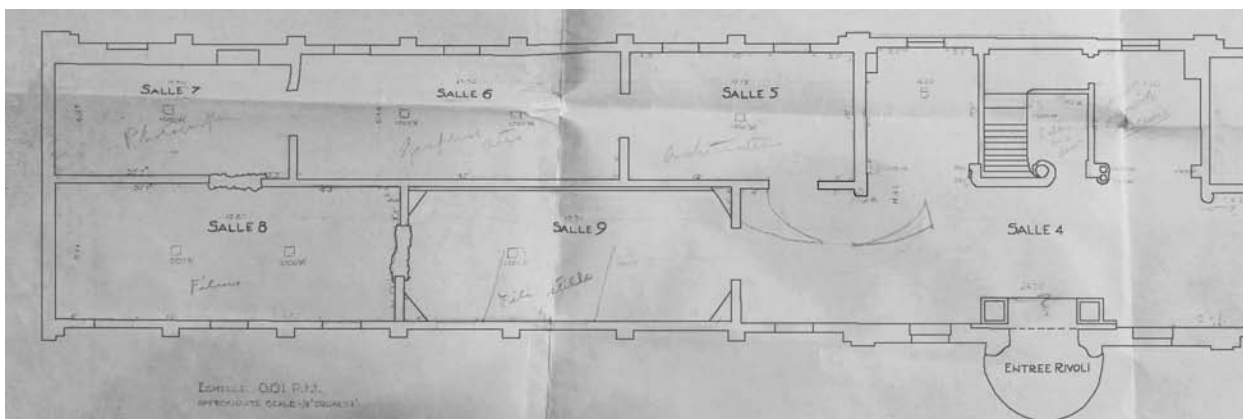


Figura 10 - pianta del piano terra, impianto luci, 1938. Lato Louvre e corpo centrale. Archives Nationales, Cote 20144707/96.
Si distinguono le sale dalla 4 alla 9.

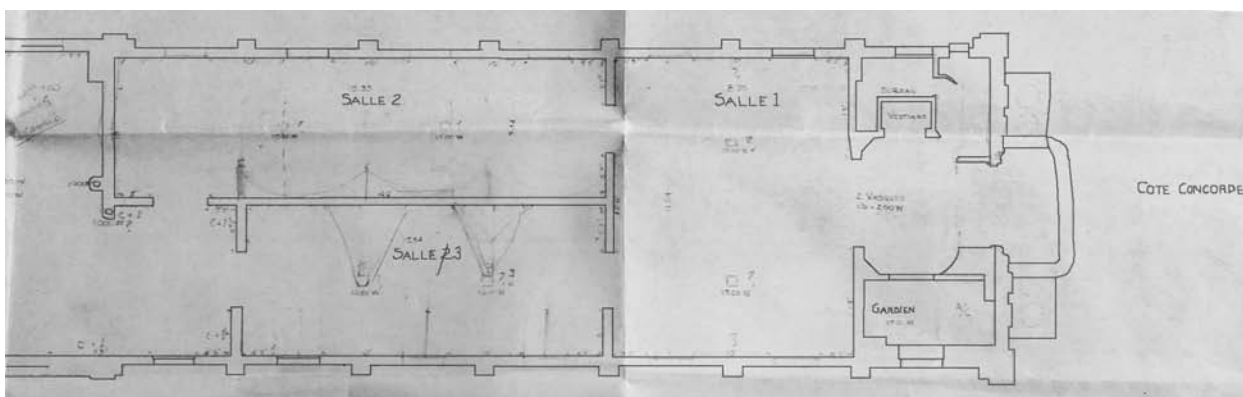


Figura 11 - pianta del piano terra, impianto luci, 1938. Lato Concorde e corpo centrale. Archives Nationales, Cote 20144707/96.
Si distinguono le sale 1, 2 e 3, vestiaire e guardiania.

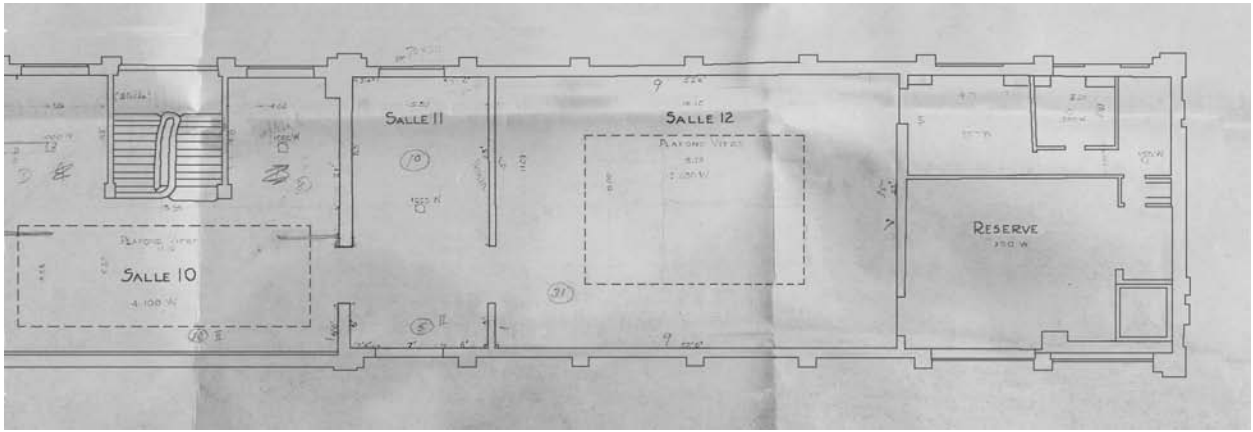


Figura 12 - pianta del primo piano, impianto luci, 1938. Lato Concorde e corpo centrale.
Archives Nationales, Cote 20144707/96.
Si distinguono le sale 10, 11 e 12 e la riserva.

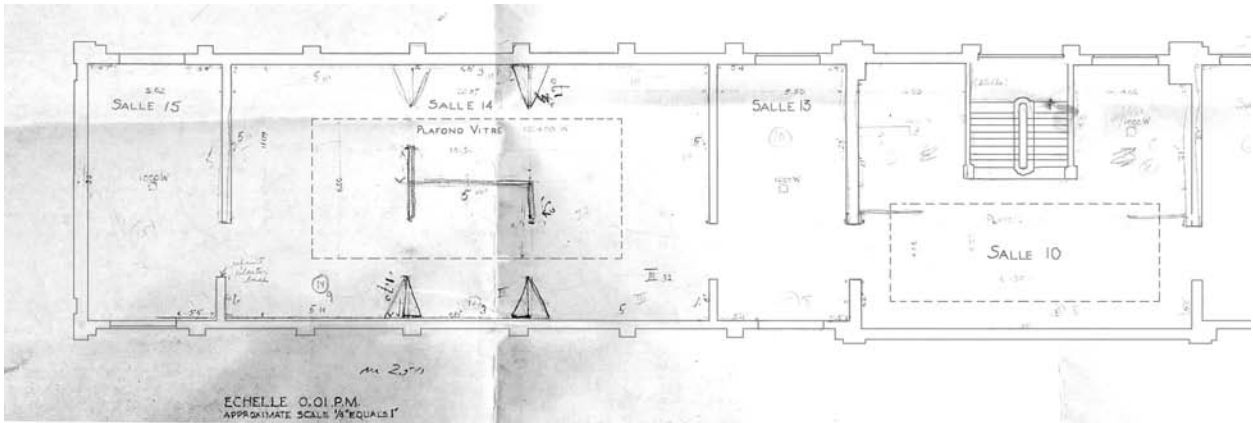


Figura 13 - pianta del primo piano, impianto luci, 1938. Lato Louvre e corpo centrale. Archives
Nationales, Cote 20144707/96.
Si distinguono le sale 10, 13, 14 e 15.



Figura 14 - Le sale del primo piano, Archives Nationales, Cote 20144707/287.



Figura 15 - La sala X corrispondente all'ampio atrio del primo piano del Jeu de Paume, Archives Nationales, Cote 20144707/287.



Figura 16 – Atrio del Musée du Jeu de Paume, ingresso lato Place de la Concorde in J. De Soucy, *L'éclairage des musées de France*, «Museum», Anno 8 n 4, 1934, pp. 191-214.

*Éclairage indirect réalisé par des appareils placés dans des lampadaires en staff isolés dans l'axe des pièces
(le dessus des appareils est à 1 m. 90 du sol).*

Désignation des salles	Dimensions des salles			Surface de la salle	Nombre d'appareils	Puissance de chaque appareil	Puissance totale par pièce	Puissance au mètre carré	Éclairage moyen sur les parois longitudinales à hauteur des appareils à 1 m. 50 du sol	Éclairage moyen sur les parois d'extrémité des salles, à 1 m. 50 du sol
	Largueur	Longueur	Hauteur							
<i>Rez-de-chaussée</i>				mq		w.	w.	w.		
N° 1	11,24	8,76	4,75	98	2	1.500	3.000	30,61	55 Lux	55 Lux
— 2	18,33	5,44	»	99	2	1.500	3.000	30,30	55 —	35 —
— 3	13,34	5,44	»	72	2	1.000	2.000	27,77	45 —	25 —
— 5	9,13	5,44	»	49	1	1.000	1.000	49,66	35 —	25 —
— 6	13,30	5,44	»	72	2	1.000	1.000	27,77	45 —	25 —
— 7	9,30	4,97	»	46	1	1.000	1.000	21,73	35 —	25 —
— 8	13,85	5,44	»	75	2	1.000	2.000	26,66	45 —	25 —
— 9	13,34	5,44	»	72	2	1.000	2.000	27,77	45 —	25 —
<i>Étage</i>										
N° 11	11,09	5,50	5,25	61	1	1.000	1.000	16,39	40 —	
— 13	11,09	5,50	»	61	1	1.000	1.000	16,39	40 —	
— 15	11,09	5,62	»	62	1	1.000	1.000	16,13	40 —	
<i>Éclairage indirect du vestibule du rez-de-chaussée par appareils muraux orientés.</i>										
— 4	»	»	4,75	190	6	1.000				
					2	750	7.500	39,47	35 à 40 —	25 —
<i>Éclairage des salles par des plafonds vitrés.</i>										
— 12	16,10	11,09	5,25	178	24	500				
					4	300	13.200	74,16	80 à 90 —	60 à 70 —
— 14	20,67	11,09	5,25	229	26	500				
					8	300	15.400	67,25	70 à 80 —	50 à 70 —

Figura 17 — Sistema di illuminazione artificiale del Jeu de Paume in J. De Soucy, *L'éclairage des musées de France*, «Mouseion», Anno 8 n 4, 1934, pp. 191-214.



Figura 18 – Sala del piano terra del Jeu de Paume, Archives Nationales, Cote 20144707/287.



Figura 19 – Sala del primo piano del Jeu de Paume, Archives Nationales, Cote 20144707/287.

È possibile notare l'omogeneità dei piedistalli delle sculture e il fatto che questi siano provvisti di targhe illustrative.



Figura 20 – Sala XIV, esposizione École de Paris, 1933, Archives Nationales, Cote 20144707/287.

Si riconoscono sulla parete di fondo alcune tele di Modigliani, a destra invece due tele di Picasso.



Figura 21 – Sala XIV, esposizione École de Paris, 1933, Archives Nationales, Cote 20144707/287.



Figura 22 – Sala XIV, esposizione École de Paris, 1933, Archives Nationales, Cote 20144707/287.



Figura 23 – Sala XIV, esposizione École de Paris, 1933, Archives Nationales, Cote 20144707/287.

MINISTÈRE
DE
L'ÉDUCATION NATIONALE
ET DES BEAUX-ARTS

DIRECTION
JB/RT DES
MUSÉES NATIONAUX
ET DE
L'ÉCOLE DU LOUVRE

N°
A RAPPELER DANS LA RÉPONSE

PALAIS DU LOUVRE (PAVILLON MOLLIEN)
Place du Carrousel
Téléphone : Central 89-41

PARIS, LE 1 Octobre 1934

J. Jaujard



NOTE

pour Monsieur J. Jaujard,
Sous-Directeur des Musées Nationaux

Afin d'éviter les inconvénients qui ont, jusqu'à ce jour
résulté du manque de liaison entre les organismes dont nous avons la
charge, pour l'organisation de leurs expositions, j'ai pensé qu'un
échange de vues à ce sujet serait utile, avant le commencement de
la saison.

Cet échange de vues pourrait avoir lieu, si vous n'y voyez
pas d'inconvénient, vendredi prochain 5 Octobre à 15 heures à la Di-
rection des Musées Nationaux. Nous pourrions ainsi, je l'espère éta-
blir d'accord nos programmes et envisager l'organisation de moyens
communs de propagande et de publicité.

Vous trouverez ci-joint le programme des expositions proje-
tées par le Conseil des Musées Nationaux pour 1935-1936.

Henri Verny

134, -1 octobre

Figura 24 – Lettera di convocazione del *Comité d'organisation des Expositions artistiques*, Archives Nationales, Cote 20150042/1.

EXPOSITIONS

1935 - 1936

organisées par
les Musées Nationaux

I-Orangerie des Tuileries

1935

Jusqu'au 15 Mars 1935

Les Peintres de la Réalité en
France au XVII^e siècle

du 25 Mars au 25 Mai

Les Peintres de la Marine du
XVI^e au XIX^e siècle

du 8 Juin au 8 Octobre

Cent chefs d'oeuvre de Corot

du 15 Octobre au 15 Déc.

L'Art Français dans les collec-
tions Suisses

du 20 Déc. au 1^{er} Février 1936

Dessins de Rembrandt

1936

du 5 Février au 5 Avril

Degas

du 10 Avril au 1^{er} Juin

Exposition d'Art Scythe

du 8 Juin au 8 Octobre

Cézanne

II- Jeu de Paume

1935

Février - Avril

L'Art Belge Contemporain

15 Mars - 30 Juin

L'Art Italien Moderne

Figura 25 – Programma espositivo per Orangerie e Jeu de Paume tra 1935 e 1936. Archives Nationales, Cote 20150042/1.

EXPOSITIONS PROJÉTÉES par LES MUSÉES NATIONAUX

POUR LES ANNÉES 1936-1937.

Orangerie.

1936 .-

5 Novembre 1935 - 15 Janvier 1936: de Van Eyck à Brueghel.

25 Janvier - 31 Mars : Cent chefs d'oeuvres de Corot.

20 Avril - 30 Mai : L'Art français dans les collections suisses.

8 Juin - Octobre : Cézanne.

Novembre-Décembre 1936 - Janvier 1937: Dessins de la collection Edmond de Rothschild

1937 .-

Mars - Novembre : Les primitifs français

Décembre : Van Gogh

1938 & 1939.- Projets dès à présent à l'étude (sans dates précises)
Peintures anglaises (de Hogarth à Turner)

J e u de P a u m e.

1936 .- L'Art grec

1937 .- Mars à Mai: l'Art autrichien

Juin à Sept:l'Art des Etats-Unis.

Figura 26 – Programma espositivo per Orangerie e Jeu de Paume tra 1936 e 1937, Archives Nationales, Cote 20150042/1.

LÉGATION DE LA RÉPUBLIQUE TCHÉCOSLOVAQUE



Reçu de Monsieur OSUSKY, Ministre de Tchécoslovaquie
à Paris, à titre de prêt, les tableaux et gouaches suivants:

- 1.) KUPKA: Paysage (tableau) (huile)
- 2.) COUBINE: Portrait de Madame OSUSKY (tableau) (huile)
- 3.) KUPKA: Le Cantique des Cantiques (Gouache N° 10)
- 4.) KUPKA: La Chanson de Roland (deux gouaches enca-
drées) un dessin
- 5.) KUPKA: ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ (un dessin)

M. ANDRÉ DEZANROIS
MUSÉE DU JEU DE PAUME
JARDIN DES TUILLERIES
PARIS - 1^{er}

Paris, le 27 Juin 1934.

J. Almanach
Gavrych

Figura 28 – Elenco delle opere di Kupka prestate dallo Stato cecoslovacco, Archives Nationales, Cote 20150042/25.

Direction des Musées
Nationaux

COMMUNIQUÉ



Au Musée des Ecoles Etrangères contemporaines
(Jeu de Paume des Tuileries) l'exposition Mestrovic,
déjà deux fois prolongée en raison de son succès, fer-
mera irrévocablement ses portes le lundi de Pâques 17
au soir. Elle sera suivie, vers le 2 mai, d'une impor-
tante exposition de peinture chinoise ancienne, moderne
et contemporaine.

fini le 19/4/33
h

Figura 29 – Comunicato relativo alla chiusura definitiva dell'esposizione Mestrovic, Archives Nationales, Cote 20150042/17.

C o p i e

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

BEAUX - ARTS

République Française,

Palais-Royal, le 21 Mars 1934

CONFIDENTIELLE

NOTE POUR MONSIEUR LE MINISTRE DE
L'ÉDUCATION NATIONALE

Une Exposition d'art anglais qui avait donné lieu à de nombreux pourparlers entre la France et l'Angleterre (et en particulier à un voyage à Londres au mois de décembre dernier de MM. BOLLAERT et DEZARROIS) devait avoir lieu au Musée du Jeu de Paume au printemps prochain. Les Musées Nationaux attendaient beaucoup de cette exposition qui devait réunir cent œuvres éclatantes représentant quatre siècles de peinture anglaise.

Or, M. DEZARROIS qui vient de revenir de Londres, me rend compte que cette exposition ne pourra avoir lieu car les amateurs anglais se refusent à prêter leurs tableaux. Ils invoquent comme raison la mauvaise situation intérieure de la France, et se déclarent sûrs que des troubles excessivement graves, voire la Révolution, doivent éclater à Paris dans le courant du mois de mai. M. DEZARROIS qui connaît fort bien l'Angleterre où ses occupations professionnelles l'appellent fréquemment, a été en rapport, à Londres, avec notre Ambassadeur qui se montre, paraît-il, fort ému des sentiments de la société anglaise à notre égard. M. DEZARROIS a pu constater également, que la propagande allemande en Angleterre était intense, et qu'elle s'employait à semer les bruits les plus pessimistes sur l'avenir de notre pays.

Monsieur le Ministre de l'Éducation Nationale jugera peut-être opportun de communiquer ces renseignements, puisés dans les milieux les plus variés de l'aristocratie anglaise, à la connaissance du Gouvernement ./.

signé : G. HUYSMAN .

Figura 30 – Lettera di Huysman al Ministro dell'Educazione Nazionale, Archives Nationales, Cote 20150042/4.

Paris 31 Janvier 1936

Monsieur André DEZARROIS



Mon cher Ami,

Ne m'aviez-vous pas promis de venir quérir ce livre le jeudi, entre 4 et 8 heures ? Je le croyais et vous attendais (le livre aussi).

J'ai de très beaux Maria Blanchard. Je vous les prêterai volontiers. Monsieur Girardin, 35, rue la Boétie, en possède beaucoup. Il vous en prêtera certainement. Ecrivez-lui de ma part.

J'hésite entre le désir de voir votre visage uni à ma conférence et celui de ne pas vous ennuyer. Tranchez le dilemme vous-même.

En hâte, mille amitiés.

André LHOTE

Figura 31 – lettera di Lhote a Dezarrois, Archives Nazionali, Cote 20150042/30. La lettera riguarda il prestito di alcune opere di Maria Blanchard al Jeu de Paume per l'esposizione *Art espagnol contemporain*.

COMITÉ CATALAN DE L'EXPOSITION

Présidence :

- M. LLUIS COMPANYS, Président de la Généralité de Catalogne.
M. JOSEP TERRADELLAS, premier Conseiller du Gouvernement de la Catalogne.
M. ANTONI MARIA SBERT, Conseiller de Culture de la Généralité.
M. PERE COROMINES, Commissaire général des Musées de Catalogne.
M. PERE BOSCH GIMPERA, Recteur de l'Université de Catalogne.
M. JAUME MIRAVITLLES, Commissaire à la Propagande de la Généralité.
M. RAFAEL CLOSAS, Secrétaire des Relations extérieures de la Présidence de la Généralité.
M. JOAQUIM FOLCH I TORRES, Directeur général des Musées d'Art de Catalogne; *Commissaire général de l'Exposition.*

COMITÉ D'ORGANISATION A PARIS

Président :

- M. VENTURA GASSOL.
M. PAU CASALS.
M. PAU RUIZ PICASSO.
M. JOAN PUIG I FERRETER.
J. LL SERT.

Secrétaires adjoints :

- ENRIC ROIG.
MELCIOR FONT.

Commissaire catalan de l'Exposition :

- M. JOAQUIM FOLCH I TORRES.

Figura 32 – Comitato dell'esposizione *Art catalan*. Musée du Jeu de Paume, *Art catalan du Xe au XVe siècles*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, maggio-giugno 1937), Paris, Impr. Mourlot frères, 1937.

Le 17 Octobre 1921.

Le Conservateur du Jeu de Paume
à
Monsieur le Sous-Secrétaire d'Etat aux
Beaux-Arts.

J'ai l'honneur de vous accuser réception de
votre lettre du 15 Octobre, concernant M. JACOBS, artiste
belge, qui souhaiterait voir figurer une de ses peintures
au Musée du Jeu de Paume.

Au reçu de votre première lettre, je me suis mis
immédiatement en rapport avec lui. La correspondance
échangée en Juillet peut en témoigner. En Juillet éga-
lement, j'ai examiné un certain nombre de ses œuvres.
Elles étaient d'une qualité si secondaire qu'il ne m'a
pas paru possible d'envisager le choix de l'une d'entre
elles pour mon Musée.

M. JACOBS a beaucoup insisté, s'est fait recom-
mander très vivement, m'a fait écrire, m'a écrit abondam-
ment lui-même de Juillet à Septembre. Pour en finir, l'un
de ses protecteurs m'ayant fait connaître de quelle utilité
serait pour l'artiste de figurer dans la section des Ecoles
Etrangères du Musée du Luxembourg, j'ai accepté de revoir
ses toiles et choisi sans aucune condition d'exposition,
la moins mauvaise.

Il s'agit d'un paysage intitulé "Meules en
Hollande". Cette peinture ira dans nos dépôts; je me
refuse à l'exposer. L'artiste est tout à fait d'accord
et il m'a fait écrire pour m'exprimer sa satisfaction.

J'ai donc fait tout ce que j'ai pu pour M. JACOBS,
mais ne pensais pas que cette banale affaire d'un artiste
sans talent, voulant à tout prix forcer la porte de nos
Musées, méritait l'attention du Ministre; je regrette de
ne pas lui avoir fait savoir la solution intervenue
récemment.

Signé : André Dezarrois.

Pour copie conforme
Le Chef du Bureau des Travaux d'Art
Musées et Expositions.



Figura 33 – Dezarrois si rivolge al Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts, Archives Nationales, Cote 20144795/45.

MINISTÈRE
DE
L'ÉDUCATION NATIONALE
MUSÉES NATIONAUX
MUSÉE
DES ÉCOLES ÉTRANGÈRES
CONTEMPORAINES
Quai de France des Tuileries



M. André Dezarrois, Conservateur du Musée des Ecoles Étrangères Contemporaines, vous prie d'assister Mercredi 23 Janvier, à 15 heures, à l'inauguration par M. G. Huisman, Directeur Général des Beaux-Arts, d'une Exposition temporaire de quelques œuvres de peinture et de sculpture, entrées au Musée en 1934 (Acquisitions et dons — Un ensemble de peinture et de sculpture tchécoslovaque, acquis en 1934, a été inauguré précédemment).

Artistes représentés : M. Marc Chagall — MM. L. Kronberg (Éc. Américaine) — K. T. Temple Bird (Éc. Anglaise) — G. Grosz (Éc. Allemande) — L. Steiner (Éc. Autrichienne) — A. Drumeaux (Éc. Belge) — M. Andreu (Éc. Catalane) — J. Mompou (Éc. Catalane) — M. Blanchard (Éc. Espagnole) — Fortuny de Madrazo (Éc. Espagnole) — O. Mesterdorf (Éc. Hollandaise) — B. Czobel (Éc. Hongroise) — O. Szekely (Éc. Hongroise) — C. von Hannau (Éc. Norvégienne) — S. Katchadourian (Éc. Persane) — M. Hadji (Éc. Persane) — M. Gloutchenko (Éc. Russe) — V. Rockline (Éc. Russe) — C. Terechkovitch (Éc. Russe) — M. Barraud (Éc. Suisse) — C. Amiet (Éc. Suisse) — W. Gimmi (Éc. Suisse) — M. Hunziker (Éc. Suisse) — M. Lauterburg (Éc. Suisse) — Choulentich (Éc. Yougoslave) — Marko (Éc. Yougoslave) — Motika (Éc. Yougoslave) — I. Tabakovitch (Éc. Yougoslave).

Prêt : Un chandelier liturgique monumental, à personnages (bronze), par Benno Elkan (Éc. Allemande).

-23/Janvier

Figura 34 - Invito all'inaugurazione dell'esposizione dedicata alle acquisizioni del 1934, Archives Nationales, Cote 20144795/44.



Figura 35 – Esposizione Ivan Mestrovic al Musée du Jeu de Paume nel 1933, Archives Nationales, Cote 20144707/287.



Figura 36 – Esposizione Ivan Mestrovic al Musée du Jeu de Paume nel 1933, Archives Nationales, Cote 20144707/287.



Figura 37 – Esposizione José Fioravanti al Musée du Jeu de Paume nel 1934, Archives Nationales, Cote 20144707/289.



Figura 38 – Esposizione José Fioravanti al Musée du Jeu de Paume nel 1934, Archives Nationales, Cote 20144707/289.



Figura 39 – Opere assemblate per *Art italien des XIX et XX siècles* al Musée du Jeu de Paume, Archives Nationales, Cote 20144707/289.



Figura 40 – *Art italien des XIX et XX siècles* al Musée du Jeu de Paume nel 1935, Archives Nationales, Cote 20144707/289.



Figura 41 – *Art italien des XIX et XX siècles* al Musée du Jeu de Paume nel 1935, Archives Nationales, Cote 20144707/289.

6 Septembre 1937

Cher Monsieur Goodyear,

En réponse à votre lettre du 20 Juillet et comme suite à notre conversation d'aujourd'hui, en présence de M. Eustache de Lorey, j'ai l'honneur de vous confirmer notre accord sur les points suivants :

A) Je suis tout prêt à ouvrir au Musée du Jeu de Paume l'exposition d'art des Etats-Unis, entre le 15 Mai et le 3 Juin. Pour des raisons que j'vous ai expliquées je ne peux avoir encore de réponse définitive de M. Kenneth Clarke sur l'organisation de son exposition, je lui écris de nouveau aujourd'hui et j'espère qu'il laissera le Musée du Jeu de Paume libre, de telle façon que je puisse vous laisser à vous-même la faculté d'ouvrir le 15 Mai 1938.

B) Il est entendu que je prends soin d'éditer et d'imprimer en France, un catalogue avec cent illustrations et 70 pages de texte en un premier tirage de 3000 exemplaires du format et du papier du catalogue des " Chefs d'Oeuvre de l'Art Français ". Le texte sera en français. Nous nous enverrons, en temps utile, pour la brocher avec notre catalogue une traduction en anglais et le prix de vente sera fixé entre 10 et 15 francs.

Monsieur Goodyear
Président des Trustees du
Museum of Modern Art

Septembre

Figura 42 – Accordi tra i Musées Nationaux e il MoMA a proposito di *Trois siècles d'art aux Etats-Unis*, 1° pt, Archives Nationales, Cote 20150042/56.

e) Toutes les recettes quelquelles soient: entrées, prix de vente du catalogue, etc... serviront à rembourser à la fois le Musée d'Art Moderne de New-York et les Musées Nationaux et si elles ne suffisent pas à rembourser chacun totalement, nous les partagerons de façon à recevoir chacun une part de recettes proportionnelle à nos dépenses respectives. Il est donc convenu que les Musées Nationaux prennent à leur charge :

- 1°) l'édition du catalogue
- 2°) les frais de transport de New-York aller et retour
- 3°) les frais de gardiennage et de fonctionnement du Musée
- 4°) les frais de publicité.

Les Musées d'art moderne, de leur côté, auront la charge des dépenses suivantes :

- Les frais de transport aller et retour de New-York à la ville des Etats Unis d'où proviendra l'oeuvre prêtée,
- Les frais d'assurance et d'emballage.

J'entreprends dès aujourd'hui les démarches nécessaires pour être autorisé à projeter des films dans la salle N° 8 du Jeu de Paume. Les peintures et sculptures seront exposées conformément à votre plan au rez-de-chaussée, dans les salles I, 2, 3 dans les salles du premier étage et dans les salles 4, 5, 6, 7 et 9 seront exposés des maquettes d'architectures, des dessins graphiques et des pièces d'art industriel.

L'opération étant entièrement liquidée, si les recettes sont supérieures aux dépenses, ce bénéfice net sera partagé entre les Musées d'art moderne et la caisse des Musées Nationaux, conformément au texte de l'accord contresigné par M. Jean Zay, minist-

Figura 43 – Accordi tra i Musées Nationaux e il MoMA a proposito di *Trois siècles d'art aux Etats-Unis*, 2° pt, Archives Nationales, Cote 20150042/56.

-tre de l'Education Nationale, que je vous ai remis aujourd'hui même et qui a été réédité par vous-même. J'ajoute que nous sommes également d'accord pour que le texte du catalogue me soit envoyé au plus tard deux mois avant la date d'ouverture ainsi que les photographies, et que les catalogues restant invendus soient remis au Musée d'art moderne au prix courant de l'impression.

Je tiens à vous redire combien je suis heureux de notre accord parfait et complet sur tous les points. Dès que j'aurai la réponse de M. Kenneth Clarke, je vous la télégraphierai et je vous la confirmerai par une lettre. De même, je vous ferai connaître l'accord du Préfet de Police de Paris pour l'usage des films au Jeu de Paume et ainsi, j'espère que l'exposition réalisée selon votre plan sera un très grand succès.

Croyez-moi, cher Monsieur Goodyear, votre très sincèrement

Directeur des Musées Nationaux
& de l'École du Louvre

Figura 44 – Accordi tra i Musées Nationaux e il MoMA a proposito di *Trois siècles d'art aux Etats-Unis*, 3° pt, Archives Nationales, Cote 20150042/56.

AGENCE MARITIME GUÉRIN & C^{IE}

SOCIÉTÉ À RESPONSABILITÉ LIMITÉE AU CAPITAL DE 600.000 FRANCS

TRANSPORTS MARITIMES
ET INTERNATIONAUX
AGENCE EN DOUANE

31, Rue de Paradis
~~20 Rue de Belzunce~~
PARIS (10^e)

AGENCES
LE HAVRE
4 PLACE GARROT
MARSEILLE
38 BOUL. DE LA MAJOR
BORDEAUX
22 COURS DU CHATEAU ROUGE
ROUEN
DUNKERQUE

124 PARIS
CODE A.B.C. 61 EDITION
R. C. SEINE-RES 233 B
CORRESPONDANTS DANS TOUTS LES PORTS
DOSSIER N°
PARIS, LE _____

ÉLÉPH. TAITBOUT 53-92 (3 LIGNES)

Entre :

Monsieur GUERIN, Agissant au nom de l'Agence Maritime GUERIN & Cie, dont le Siège est à Paris 10^{ème} arrondissement, rue de Paradis, n° 31.

Et la Réunion des Musées Nationaux, dont le Siège est à Paris, Palais du Louvre, Pavillon Mollien, représentée par le Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre.

Il a été convenu ce qui suit :

L'Agence Maritime GUERIN & Cie se chargera de tous travaux de réception en gare, règlement de transports à l'arrivée, formalités de dédouanement camionnage et livraison au Musée du Jeu de Paume, des œuvres du Sculpteur Mestrovic.

Après l'Exposition au Musée du Jeu de Paume l'Agence Maritime GUERIN & Cie, se chargera de tous travaux d'emballage, réfection de caisses camionnage, formalités de douane et acheminement jusqu'à la frontière française des dites œuvres.

Elle se conformera, pour exécuter ces travaux, aux indications qui lui seront données par Monsieur A. DEZARROIS, Conservateur du Musée du Jeu de Paume.

Elle s'engage à exécuter ces travaux pour la somme globale de DIX HUIT MILLE FRANCS, sauf à diminuer ou à parfaire selon la liquidation définitive, ce prix comprenant tous frais accessoires.

L'Agence Maritime GUERIN & Cie accomplira ces travaux et prendra tous soins nécessaires pour leur exécution consciencieuse. Elle produira toutes justifications de détail sur réquisition de la Réunion des Musées Nationaux si besoin est. Elle supportera la retenue légale au bénéfice des asiles nationaux ainsi que l'enregistrement du présent marché.

En contre partie, la Réunion des Musées Nationaux s'acquittera du montant des sommes dues par elle

MUSEES
NATIONAUX
DU JEU DE PAUME

* * * * *

travaux

Blavie

Figura 45 – Accordi con l'Agence Maritime Guerin, Archives Nationales, Cote 20150042/17.

Gli accordi riguardano l'esposizione Ivan Mestrovic, la parte non riportata riguarda le modalità di pagamento della ditta.

Questions Concerning Installation

1. Pedestals for sculpture. Do you ordinarily build special pedestals for sculpture, or have you a variety of pedestals already at hand?
If you build pedestals, we shall send you the dimensions as soon as possible.
If you have pedestals on hand, will you please send us the dimensions?
2. Screens. Have you demountable screens?
If so, what sizes?
How many?
Will they support paintings?
3. Carpentry. A certain amount of carpentry and construction will need to be done. Have you carpenters on your staff?
4. Have you painters?
5. Hanging of prints, drawings, small paintings and watercolors.
Will it be possible to hang small paintings, prints, etc. by nails in the walls?
If not, how would you propose to hang them?
Would it be possible to apply a strip of wood to the wall for nailing purposes?
Are there any other facilities for hanging?
6. We still have no information from you about the electrical wiring in the Jeu de Paume, other than the permanent lighting fixtures. This lack of information seriously handicaps our plans.
7. Will it be possible to board up all of the windows on the Rue de Rivoli side of the Rez de Chaussée? If this is not possible, will you please let us know which windows cannot be boarded up? As I recall, some of them are already boarded up.
 - a. Please give sill heights of windows on Rez de Chaussée.
 - b. Please give sill heights of windows of Premier Étage.

Figura 46 – Domande relative all'allestimento di *Trois siècles d'art aux Etats-Unis*, 1° pt, Archives Nationales, Cote 20150042/56.

(These questions concern mostly installation of Architecture Section in Salles 4-B,
5, 6, 7.)

8. What is the exact height of ceiling?
9. What are the dimensions of cornice?
What are the dimensions of base?
Is there a picture molding capable of supporting fairly heavy installation?
If so, at what height?
Are there projecting moldings any place else on the wall?
At what height, and how large?
10. What kind of tris, if any, surrounds doors?
How large is it?
What kind of tris, if any, surrounds windows?
How large is it?
11. What are the dimensions (including sill height) of windows?
If possible, may we have dimensioned drawings of windows?
12. Is it possible to paint the walls?
Is it possible to paint the ceiling?
13. What are the dimensions of the indirect lighting fixtures indicated?
Would it be possible to have drawings of these, both those free standing in the middle of the rooms, and those attached to the walls?
If temporary partitions abut these fixtures, would it be possible to tap the fixtures (faire un branchement dans les murs) for wiring for additional auxiliary lighting?
If so, where?

Figura 47 – Domande relative all'allestimento di *Trois siècles d'art aux Etats-Unis*, 2° pt, Archives Nationales, Cote 20150042/56.

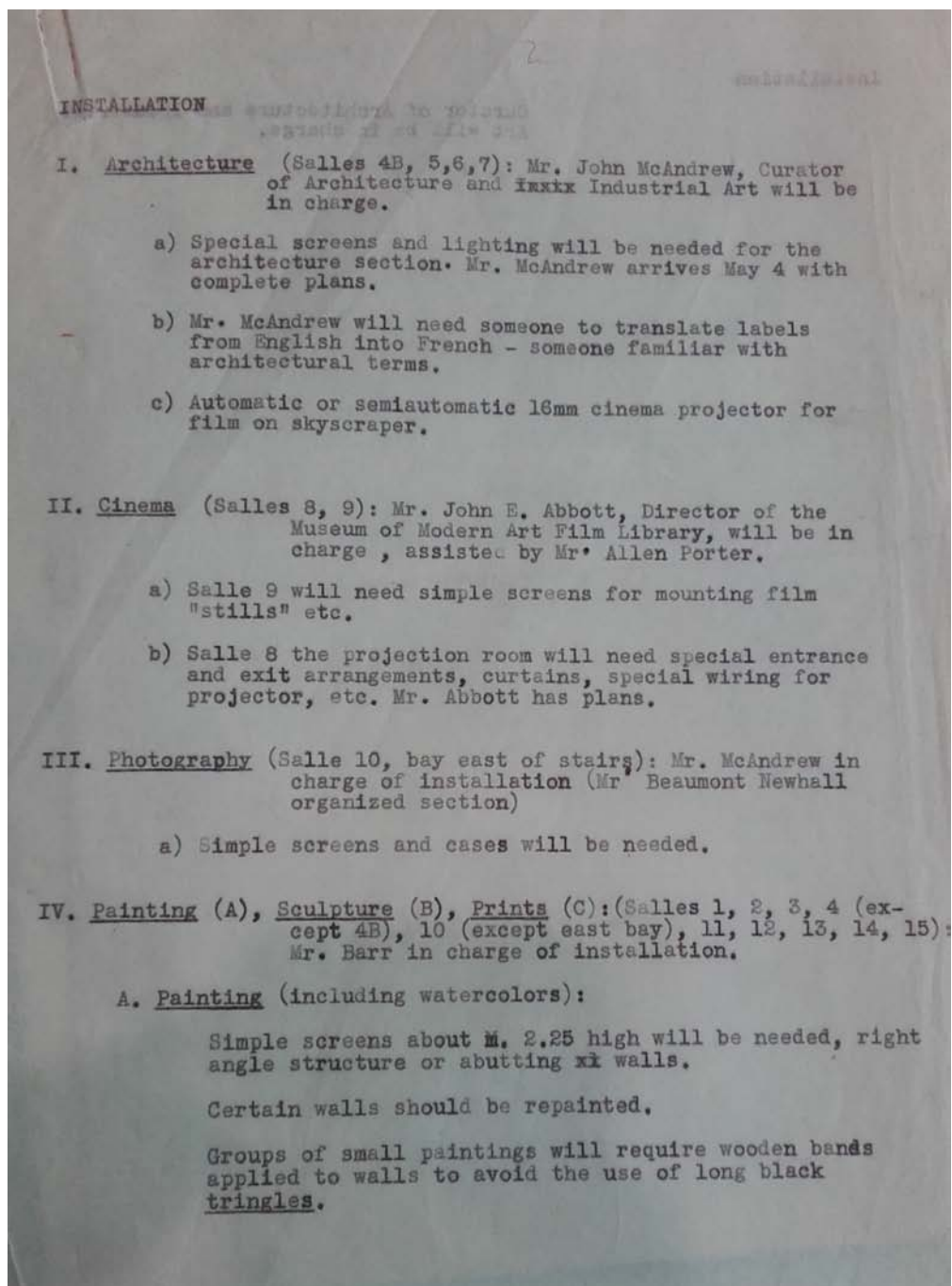


Figura 48 – Schema dell'allestimento delle sale per *Trois siècles d'art aux Etats-Unis*, 1° pt, Archives Nationales, Cote 20144707/96.

B. Prints:

Some of the larger prints should be framed.
Smaller prints may possibly be grouped under glass
on screens, on window sills, on walls faced with
wooden strips, or on rotary mounts.

There are 65 prints in all, including:

- x@ a) large Audubon prints: 7 (large)
- b) Currier and Ives: 8 (large)
- c) Mary Cassatt: 6
- d) Whistler: 7
- e) Bellows 7 (4 large)

C. Sculpture (principally Salles 2, 4, 14):

Bases will be needed for following pieces:

- a) Large standing figure: 1
- b) Long group (Hazeline Chevaux): 1
- c) Medium and small size sculptures: 24 (includ-
ing Folk Art)
- d) Heads and portrait busts: 11
- e) Ceramic sculptures, medium: 6
small : 3 (case required)

Figura 49 – Schema dell'allestimento delle sale per *Trois siècles d'art aux Etats-Unis*, 2° pt, Archives Nationales, Cote 20144707/96.

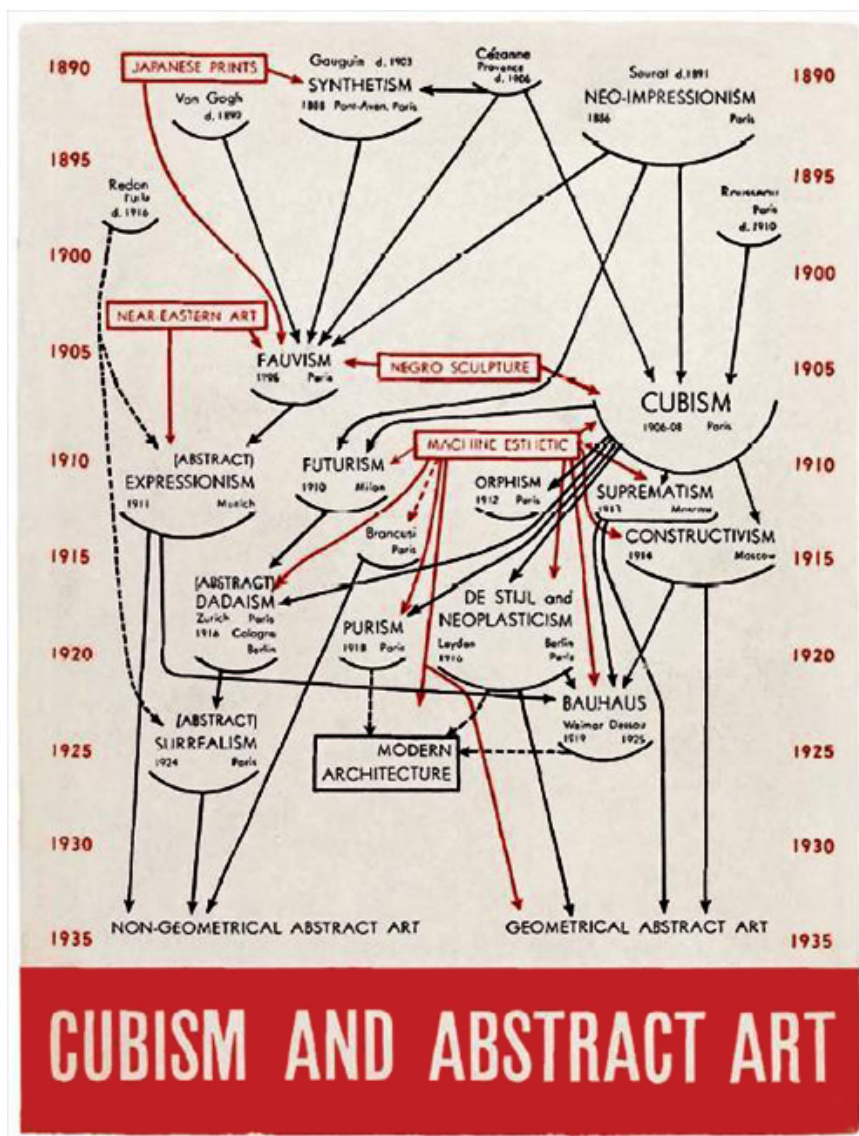


Figura 51 – Diagramma realizzato da Alfred Barr in occasione di *Cubism and abstract art*, tenutasi al MoMA nel 1936. Museum of Modern Art, *Cubism and abstract art*, catalogo della mostra (New York, MoMA, 2 marzo – 19 aprile 1936), New York, Museum of Modern Art, 1936.



Figura 52 – Sala X, *Origines et développement de l'art international indépendant*, Archives Nationales, Cote 20144707/287.
Gli esemplari di *art nègre* erano esposti su appositi piedistalli o in specifiche teche.

Reçu 12 photographies
du Musée du Jeu de Paume
M^{re} Rogi André
le 19. Nov. 1937.

Figura 53 – Ricevuta firmata da Rogi André, Archives Nationales, Cote 20144707/95.

17/09/1957

Emission du 3 Octobre

Causerie faite sous les auspices des Musées Nationaux
EXPOSITION DES ORIGINES ET DEVELOPPEMENT
DE L'ART INTERNATIONAL INDEPENDANT AU MUSEE DU JEU DE PAUME
par Mademoiselle Rose VALLAND
Attachée au Musée du Jeu de Paume

L'exposition présentée en ce moment au Musée du Jeu de Paume tente d'analyser les étapes successives de l'art abstrait contemporain.

C'est la première fois qu'un Musée d'Etat accorde aux Maîtres de l'art indépendant une reconnaissance officielle, malgré les polémiques suscitées par leurs audacieuses recherches.

Le programme de cette exposition était vaste et difficile à réaliser. Les salles du Jeu de Paume étant consacrées aux artistes étrangers, la participation française devait forcément se réduire aux seules oeuvres expliquant les sources où ces artistes ont puisé.

Aussi Mr. Dezarrois, Conservateur du Musée, et le Comité d'organisation durent-ils négliger un certain nombre de peintres et de sculpteurs intéressants, et se résoudre à limiter leur choix aux artistes qui ont enrichi d'une expérience décisive l'art contemporain.

Cette enquête internationale a été commencée à la mort de Cézanne.

En examinant l'ensemble de la production artistique du XXème siècle, nous l'apercevons nettement divisée en deux

Figura 54 - comunicato di Rose Valland relativo a *Origines et développement de l'art international indépendant*, 1° pt, Archives Nationales, Cote 20144707/95.

périodes très distinctes, avant et après Cézanne. Ce sont les tendances artistiques engendrées par cette ^{personnalité} œuvre exceptionnelle que l'exposition actuelle s'est proposée d'étudier.

De l'œuvre du Maître d'Aix s'est dégagée une conception nouvelle de la plus haute importance : le tableau devient une chose en soi, ayant une existence indépendante du sujet représenté. Seule la réalisation picturale compte.

La difficulté désormais pour l'artiste est d'avoir à couvrir de signes plastiques éloquents une toile ou une feuille de papier.

Depuis Cézanne une peinture n'est tableau qu'à cette condition et l'art contemporain tout entier est bouleversé par cet impératif nouveau.

D'autre part, et c'est ce que le profane ne comprend pas toujours, l'équilibre plastique d'une toile peut être différent de l'équilibre admis par nos yeux. Pas de clair-obscur, de perspective, de trompe-l'oeil ! Dans l'œuvre de Cézanne et de ses disciples les plans s'organisent pour eux-mêmes. Le tableau devient un monde indépendant de la réalité.

Cette brusque rupture avec l'art antérieur, toujours plus ou moins à la recherche d'images connues, était bien le point de départ qui s'imposait à cette exposition. Chaque œuvre n'y traduit-elle pas le pressant besoin d'évasion de jeunes artistes, soucieux avant tout d'échapper au monde extérieur et d'exprimer leur personnalité ?

Ne vous y trompez pas cependant, ce désir de se retrouver libre et sincère en face d'eux-mêmes, n'entraîne pas les

Figura 55 - comunicato di Rose Valland relativo a *Origines et développement de l'art international indépendant*, 2° pt, Archives Nationales, Cote 20144707/95.

peintres indépendants vers une aventure irraisonnée. Peu d'oeuvres donnent, autant que celles de notre époque, une aussi belle place à l'intelligence lucide et à la volonté méthodique. Il suffit pour vous en assurer de comparer l'impression, toujours un peu désordonnée, qui reste d'un ensemble de peintures objectives avec le souvenir que vous pouvez rapporter de cette présentation d'art abstrait.

Ici un souci de construction, une retenue, et un lucide contrôle de l'émotion, soumise par l'artiste aux nécessités plastiques de son tableau.

Rien de sacrifié à la sensation, brillante et immédiate, mais toujours décevante !

Qu'il s'agisse du Fauvisme ou du Cubisme, le peintre se dépouille toujours de sa sensibilité momentanée. Seuls lui importent l'essence de ses émotions, leur caractère définitif.

La rigueur et la sincérité de l'art abstrait font le charme un peu austère de cette exposition et il faut bien le dire, sa signification essentielle. Cette économie des moyens plastiques de la jeune peinture nous fait souvent songer à la distinction et à l'âpre éloquence des Primitifs.

L'impressionnisme avait lassé par ses recherches spontanées et capricieuses. Les peintres d'aujourd'hui se sont aperçus que les jeux de la sensibilité et de la lumière éblouissent mais dissolvent la force de leur art. La discipline Cézannienne qui régit cette exposition n'a-t-elle pas été appelée comme une réaction nécessaire, comme un repentir, par les excès de l'impressionnisme ? Après cette fête de la lumière, ce carnaval de

Figura 56 - comunicato di Rose Valland relativo a *Origines et développement de l'art international indépendant*, 3° pt, Archives Nationales, Cote 20144707/95.

l'art que fut l'impressionisme, voici naturellement le carême et l'austérité d'un régime rationnel !...

Si Cross et Seurat ont été placés parmi les novateurs, auprès de Cézanne et du Douanier Rousseau, ne le doivent-ils pas à la discipline qui transparait sous la fausse liberté de leur technique pointilliste ?

Face à leurs oeuvres sont dressées les sculptures de Polynésie et de l'Afrique noire, encore toutes gorgées de sève primitive. Au contact de ces fétiches à la fois sauvages et raffinés, les artistes d'aujourd'hui ont retrouvé le sens aigu de la forme et cette vibration des lignes où la sincérité ne s'encombre d'aucune tradition artistique.

Le hall central abandonné aux origines; l'exposition souligne nettement d'une salle à l'autre, les différentes recherches entreprises depuis l'oeuvre de Cézanne : Fauvisme, Cubisme, Surréalisme, Art non figuratif.

Les Fauves se retrouvent autour de Matisse comme pour les combats de la première heure. Tous recherchent de larges accords renfermés dans une forme simple; mais ce que traduit le Fauvisme, comme on l'a très heureusement souligné, c'est avant tout une certaine exaltation de l'esprit qui pourrait être provoquée par tout autre spectacle que celui qui en fut l'occasion.

Trois peintres d'une puissante originalité Picasso, Gris, Léger, aidèrent le Cubisme à s'affirmer dès ses débuts. Ils occupent une place importante dans la salle réservée à ce mouvement. Onze toiles de Picasso présentent quelques-uns des

Figura 57 - comunicato di Rose Valland relativo a *Origines et développement de l'art international indépendant*, 4° pt, Archives Nationales, Cote 20144707/95.

multiples aspects de son génie protéiforme.

La sobriété du ton local, la pureté géométrique des formes, semblent ramener tous les éléments plastiques de l'oeuvre au même dénominateur, à leur nature essentielle; tout en dégageant rythmes et poésie de la pureté et de l'équilibre de leurs accords. N'a-t-on pas dit d'ailleurs du Cubisme qu'il était une musique de chambre ?

Le Constructivisme, l'Art non figuratif, le Néoplasticisme groupent d'autres artistes qui ont tiré du Cubisme de la première heure des conséquences extrêmes.

Par contre, le Surréalisme où Dali, Chirico, Chagall expriment leurs rêves, se dégage de cet ensemble comme une expérience nouvelle. Si le Cubisme voulait remettre les artistes en contact avec la signification profonde des choses, le Surréalisme, lui, s'est emparé d'un domaine illusoire où les images n'ont plus qu'un sens poétique.

Toutes ces oeuvres, peinture et sculpture, nées de l'une ou l'autre de ces expériences, et dont l'exposition du Jeu de Paume essaye de souligner la nouveauté, n'ont en réalité pas besoin d'être expliquées ou critiquées; elles agissent directement sur les yeux qui s'ouvrent à la beauté des formes et des couleurs et apportent en même temps qu'un plaisir un enrichissement spirituel. N'est-ce pas une des preuves les plus évidentes que les recherches de l'Art abstrait contemporain sont justifiées?

Figura 58 - comunicato di Rose Valland relativo a *Origines et développement de l'art international indépendant*, 5° pt, Archives Nationales, Cote 20144707/95.

MUSÉES NATIONAUX

DIRECTION

Catalogues.

	400 vendus par Malmiche	= 1485 ^h .
	96 " le 19 août.	= 480.
recus. 91	26.	450
92	22 révis.	460.
96	7 révis.	480 ^h .
97	14 révis.	485.
97.	17 révis.	485 ^h .

1000 catalogues
vendus et démis - 4325 pes.
+ 100 en cours de vente 65
400 en dépôt.
Le total de 15. 4385 pes.

Figura 59 - Appunti relativi alla vendita dei cataloghi dell'esposizione tra agosto e settembre 1937, Archives Nationales, Cote 20144707/95.

K A N D I N S K Y

Neuilly s/S., 135 Bd de la Seine.

le 15 Juillet 1932



Monsieur DEZARROIS, Directeur du Musée de "Jeu de Paume", Paris.

Monsieur,

J'ai fait tout mon possible de me contenter de huit mt. de sim, et enfin j'ai réussi de présenter 4 périodes de mon développement. Malheureusement j'ai été forcé de supprimer la "racine" de ma forme "non-figurative", c'est-à-dire ~~X~~ une toile de 1911 ("Composition No 4"), où se laissent voir encore des restes des "objets" d'une manière assez claire. Mais je me subordonne aux "conditions données".

Voilà les périodes présentées:

- "L'arc noir" 1912..... période dit "lyrique"
- (une de mes premières toiles "non-fig.")
- "Sur blanc" 1923 " " "froid"
- "Développement en brun" 1933 " " "surfaces approfondies"
- "Entre deux" 1934 et "Courbe dominante" 1936 " " "synthétique"

Ces dernières deux toiles sont des exemples de ma production parisienne.

Je me permets de vous bien prier de faire accrocher mes toiles ^{en ordre} indiqué par moi sur la liste adjointe - une chose vraiment très importante pour ma peinture. Je vous serais très reconnaissant.

Je vous remercie très cordialement de m'avoir donnée la possibilité de montrer pour la première fois le développement de mon art au public parisien, et je vous prie bien, Monsieur, d'agréer l'expression de mes sentiments les plus respectueux et distingués.

Kandinsky }

Figura 60 – Lettera di Kandinsky relativa alla selezione delle sue opere per l'esposizione, Archives Nationales, Cote 20144707/95.

K A N D I N S K Y - Neuilly s/S., 135 Bd de la Seine



"L'arc noir"	1912	(No 154)	Fr. 300.000-
"Sur blanc"	1923	(No 253)	" Coll. privée
"Développement en brun"	1933	(No 594)	Coll. privées
"Entre deux"	1934	(No 601)	" 30.000-
"Courbe dominante"	1936	(No 631)	" 100.000-

Prière d'accrocher en ordre suivant:

(de gauche à droite)

No 601	No 631	No 594	No 154	No 253
--------	--------	--------	--------	--------

L'espace libre entre les toiles devrait être au minimum de 40 cm.

(Je prie bien instamment de suivre mon ordre d'accrochage résultant de l'harmonie nécessaire des gammes des couleurs des toiles présentées).

Figura 61 – Proposta di Kandinsky per l'accrochage delle sue opere nella sala XIV del Jeu de Paume, Archives Nationales, Cote 20144707/95.



Figura 62 – Sala XIV; *Origines et développement de l'art international indépendant*, Archives Nationales, Cote 20144707/287.

Da sinistra a destra: Werner, *Phénix*, *Figuration*, Arp *Le vase*; Kandinsky *Courbe dominante*, *Développement en brun*, *L'arc noir*, *Sur blanc*, *Entre deux*; Delaunay, *Contrastes simultanés*.



Figura 63 – Sala XII, *Origines et développement de l'art international indépendant*, Archives Nationales, Cote 20144707/287.

Da sinistra a destra: Matisse *La véranda*, *La leçon de musique*, *Les marocains*.

MINISTÈRE
DE
L'ÉDUCATION NATIONALE
DES BEAUX-ARTS
MUSÉE
DES ÉCOLES ÉTRANGÈRES
CONTEMPORAINES
(JEU DE PAUME DES TUILERIES)

PARIS (JARDIN DES TUILERIES)
Téléphone : Opéra 12-07

PARIS, LE

Liste des Tableaux

qui n'ont pu être remis à leurs collectionneurs et
qui n'ont pas été assurés avec eux qui figurent à l'exportation

Derain	Jaysage	Coll. A. Vollard.	20.000 frs
Ulmir	Marine	Coll. A. Vollard.	15.000
Klee	Flotille	Coll. A. Kamm.	22.000
Klee	Aska	Coll. A. Kamm.	20.000
Klee	Camponien	Coll. H. Rubinstein	17.000
Magritt	Fatalité	Coll. Salvador Dali	30.000
Maquellie	Camponien		10.000
Marcussis	Verre et bouteille		8.000
Marcussis	Verre et bouteille		8.000
Marcussis	Camponien		25.000
Chagall	Auge aux ailes rouges.		35.000
Dauer	Camponien		50.000

Sont un total de 260.000 frs

Figura 64 – Lista di opere gestite diversamente dal nucleo centrale, Archives Nationales, Cote 20144707/95.



Figura 65 – Sala XII, *Origines et développement de l'art international indépendant*, Archives Nationales, Cote 20144707/287.

Si distinguono alcune tele di Dalì, si può inoltre notare come le opere di minori dimensioni siano state disposte su due registri.



Figura 66 – Sala XII, *Origines et développement de l'art international indépendant*, Archives Nationales, Cote 20144707/287.

Sulla destra si intravede l'*Oiseau* di Brancusi.

Da sinistra a destra: non identificata, Picasso *La table*, *Le fumeur*, *Ma jolie*, *Femme et enfant*, *Table en rose et bleu*, *Nature morte avec instruments de musique*, *Femme dans un fauteuil*; Derain, *Nature morte*; Matisse, *La veranda*.



Figura 67 – Esposizione internazionale di scultura, Galerie Georges Bernheim, 1929 in C. Zervos, *Notes sur la sculpture contemporaine*, «Cahiers d'art», n 10, 1929, p. 173.



Figura 68 – Sala XIV, *Origines et développement de l'art international indépendant*, Archives Nationales, Cote 20144707/287.

A centro sala si distinguono: Gabo *Construction*; Gonzalez *Scultura*; Pevsner *Construction en mouvement pour aeroport*.

Reçu au Musée du Jeu de Paume
sculptures de Jacques Villon
5 Bronzes.
1 Plâtre
1 Tableau
par Jacques Villon
J. Villon 7 rue Lemaître
Puteaux (Seine)
Jacques B. M.

Figura 69 – Ricevuta di restituzione delle opere prestate da Jacques Villon al Jeu de Paume, Archives Nationales, Cote 20144707/95.

Ces sculptures
 sont a la
 réserve et
 sont au Jeu de Paume
 Brignoles
~~M. Grosse~~
 Mourab
 ont été prises
 le 12 Juillet
 Je fais les reconnaissances
 quelques sculptures de
 mon père in'étant de man-
 bies pour une exposition
 sculptures, qui se trouvent
 parmi celle que j'ai
 remis au Petit Palais,
 de chez vouloir donner
 les ordres, pour qu'il me soit
 permis de y retirer, soit
 de l'emballer, soit dans
 la réserve du Petit Palais.
 Je vous remercie d'avance
 et vous prie d'agréer

Figura 70 – Lettera di Jacques Villon a Escholier, Archives Petit Palais, Dossier Maîtres de l'art indépendant, Boîte 7.

La lettera riguarda delle meglio non identificate sculture prestate da Villon al Petit Palais e successivamente trasferite al Jeu de Paume, è possibile si trattasse di sculture realizzate da Duchamp-Villon.

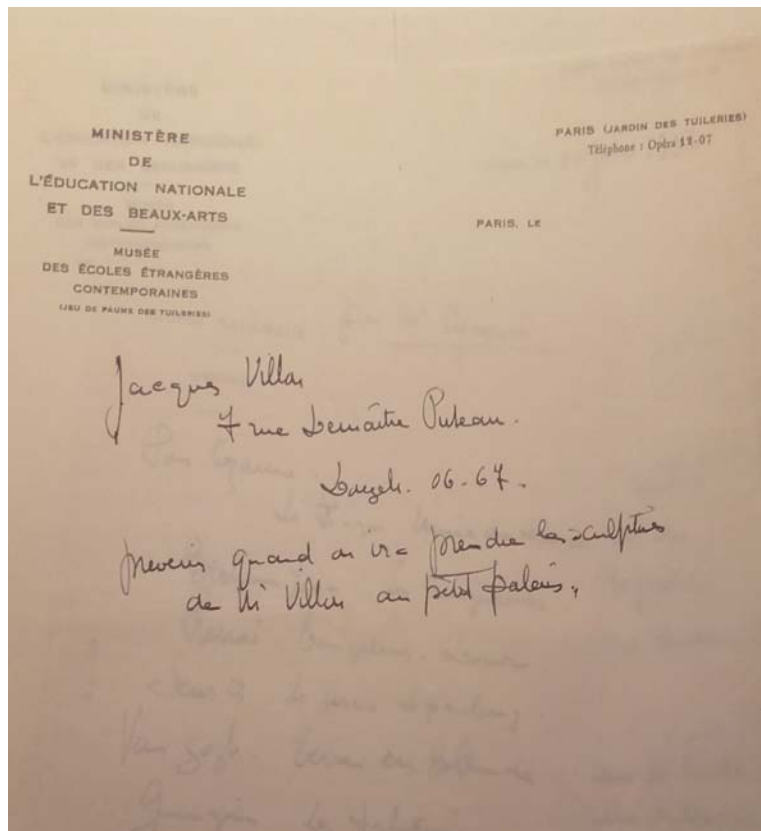


Figura 71 – Documento relativo al ritiro di una scultura di Villon presso il Petit Palais, Archives Nationales, Cote 20144707/95.



Figura 72 - Sala XIII, *Origines et développement de l'art international indépendant*, Archives Nationales, Cote 20144787/287.
Parete dedicata alle opere di De Chirico.



Figura 73 - Sala XIV, *Origines et développement de l'art international indépendant*, Archives Nationales, Cote 20144707/287.

Da sinistra a destra:

le prime quattro tele, non identificate

Mirò: *Intérieur*, *Peinture*, *Paysage animé*, *Paysage au chien*, *Carnaval d'arlequin*, *Personnage*, *Nature morte aux vieux soulier*

Tanguy: *Lumière terrestre*

Benno: *Deux femmes*

Baumeister: *Tableau sur fond jaune*

Ernst: *Deux femmes at un singe munis de tringles*, *La révolution la nuit*, *Oedipus Rex*, *Monument aux oiseaux*.

Paris, le 7 Août 1937.

LETTRE OUVERTE

à Monsieur Camille CHAITEMPS,
Président du Conseil des Ministres
Monsieur Jean ZAY,
Ministre de l'Éducation Nationale et des Beaux-Arts
Monsieur Georges HUISMAN,
Directeur Général des Beaux-Arts



Une Exposition d'Art International indépendant vient d'être organisée au Musée du Jeu de Paume, ayant pour but de montrer les origines et le développement de cet art.

Les organisateurs ont adopté pour principe de donner plus d'importance aux artistes étrangers, étant donné le statut du Musée du Jeu de Paume consacré aux Expositions d'art étranger. Aussi, est-ce exceptionnellement et pour marquer les origines de l'Art International indépendant que les artistes français qui ont contribué à la création et au développement de cet art devaient avoir une participation restreinte et éducative à cette Exposition.

Nous avons constaté que de nombreux artistes étrangers, dont l'importance et l'apport sont indiscutables et universellement connus, ont été négligés.

Parmi ces artistes, nous pouvons déjà signaler :

- Russie ARCHIPENKO, TATLINE, RODCHENKO, MALÉWITCH, LISSITZKY.
- Pologne STAZEWSKI, STRZEMINSKI, KOBRO.
- Hongrie MOHOLY.
- Tchécoslovaquie. SIMA.
- Hollande. VAN DER LECK, VAN DIESBURG.
- Allemagne. ALBERS, VORDEMBERGE, RICHTER, SCHWITTERS, MARC, NOLDE, SCHMIDT, RÖTTLUF, SEIWERT.
- Suisse MEIER-AMDEN.
- Italie. BOCCIONI, RUSSOLO, CARRA, BALLA, SOFFICI.
- Roumanie JANCU, BRAUNER.
- Suède. EGGELING.
- Angleterre MOORE, NASH.
- Espagne GARGALLO.

Parmi les artistes français, quelques-uns ont été exposés conformément au principe adopté et sont représentés par une œuvre, cependant que tous

Figura 74 – lettera aperta di protesta nei confronti di *Origines et développement de l'art international indépendant*, 1°pt., Archives Nationales, Cote 20144707/95.

les visiteurs pourront constater que certains autres ont une représentation trop importante, sans respect pour le principe adopté à l'origine et appliqué aux autres Français.

Par contre, un certain nombre d'artistes français, dont l'œuvre est indiscutablement significative pour l'origine et le développement de l'Art International indépendant, ont été exclus injustement de cette Exposition.

Le but des organisateurs était également de faire de cette Exposition une manifestation didactique. Nous considérons que, par les moyens et la présentation adoptés, ce but ne peut être atteint et le résultat présente de graves dangers quant à l'éducation du public et ses rapports avec les artistes.

Nous nous élevons contre la rédaction de l'avant-propos et du texte explicatif du Catalogue qui sont faux.

Pour tous ces motifs, les soussignés demandent la réorganisation équitable de cette Exposition.

André Breton, Brancusi, Louis de Gonzague Frick, Pierre Courthion, A. Herbin, Tristan Tzara, Kupka, R. Delaunay, Sonia Delaunay, H. Arp, Taeuber Arp, Georges Hugnet, Albert Gleizes, Benjamin Péret, Survage, Paul Vienny, K. Séligmann, Arthur Sambon, E. Béothy, J. Bucher, Döesburg, Paule Vézelay, G. Vantongerloo, Vicente Huidobro, Otto Freundlich, Yves Tanguy (pour Wolfgang Paalen : Georges Hugnet ; pour G. Valmier, décédé : A. Herbin, A. Gleizes), Roubillotte, Max Raphaël, Laure Garcin, Juliette Roche, Rossiné, Lajos Tihanyi, Reth, T. Okamoto, Louis Cattiaux, Fernand Marc, Misztrick de Monda, Prinner, Gabrielle Buffet-Picabia, Wescher, Wahl, Alberto Magnelli, Pola Hanser, Reichel, Kosnick-Kloss, André Thirion, Irène Hamoir, Mesens, Mouton, J. Sente-naire, Marcel Jean, Garnier, Senech.

Figura 75 - lettera aperta, 2° pt, Archives Nationales, Cote 20144707/95.

127th 57
 Bouches Directeur

LE BREUIL
 N°2. MONTS
 10000 - 10000
 7722

En revoyant
 votre écriture au bas d'un papier "officiel", j'en ai conclu que les vacances
 étaient terminées, pour vous et que vous avez repris le chemin de votre noble
 maison. J'espère qu'elles ont été pour Madame V. et pour tous reposants
 et agréables? Sûrement, en quel lieu que vous ayez été, le temps
 vous a paru comme à vous tous ses splendeurs chaudes, sans la moindre
 goutte d'eau. Le monde menace de continuer et se dirige vers le froid
 en évitant la pluie; les campagnes et les agriculteurs, catégorie dans
 laquelle je me range pour l'instant, se plaignent. Seuls les viticulteurs
 se frottent les mains et se poutent une grande envie, comme 1929.

Excusez ces propos de terroir. Voilà quinze jours, je vous aurais
 parlé de la névrose de la pomme de terre, rongée par le doryphore et que
 l'anglais apeuré refuse. Ceci à St Malo, d'ou j'arrive. Je n'ai pu
 quitter Paris qu'à la veille du 15 Août ayant plus de cent pages imprimées
 à écrire sur les pavillons étrangers. Behy, corvées pour des jours de caricature
 que j'attelle de la Norvège au Brésil, du Japon à la Yougoslavie.

Je serai rentré pour le 2 et j'accepte de parler ce soir, comme vous le
 souhaitez, du thème de mon exposition du Jeu de Paume: Les origines de l'art
abstrait et non figuratif dans le mouvement de la Peinture Internationale Contemporaine

(Après dix minutes, il n'y aura plus sur ce sujet sérieux aucun conteur en aucun
 poste!)

7. 12 Septembre

Figura 76 - lettera di Dezarrois al Directeur des Beaux-Art, 1°pt, Archives Nationales, Cote 20144707/95.

Quant à votre Exposition,
louée par les uns, discutée par les autres, elle soutient les protestations de
ceux que nous avons dû exclure. J'avais prié en le secrétaire agissant
du Comité, M. Ferrus, que son intraitabilité soulèverait la colère des refusés.
J'ai d'ailleurs toujours déclaré que je monterais, au cours d'une seconde exposition,
après les chefs de file et les initiateurs, les disciples et les... imitateurs. Ce sont ceux
là qui hurlent ou qui hurlèrent en fin Juillet, car depuis c'est le silence.
L'Exposition a d'ailleurs déjà couvert tous ses frais et laissera un bénéfice.

Voulez vous me permettre, sur un sujet plus intéressant, de
vous adresser une prière. J'ai réfléchi depuis Juillet en thèse des cours
d'art étranger contemporain et il me semble qu'il n'est ~~pas~~ possible
de ne pas commencer par le commencement, c'est-à-dire par Italie, terre
des arts. Je demande donc, pour l'Angleterre et les Etats Unis à leur
place, de remplacer les Ecoles du Nord par l'Ecole Italienne.
La dame secrétaire m'avait dit qu'elle ne partirait qu'au début de Septembre
et donnerait à ce moment là le bon à tirer de son affiche. Je souhaite
vivement que cette légère modification puisse se faire si vous l'approuvez.
Je vous en remercie par avance et vous assure, mon cher Directeur,
de mes sentiments les plus dévoués.

André Dejarrois

Je n'ai pas besoin d'ajouter que si les roues de votre auto vous menaient
en Touraine en ce mois de Septembre avec Madame Derue, vous vous
feriez grand honneur en vous arrêtant dans notre vallée de l'Indre. Les
pêcheurs et les vins blancs du cru vous attendent.

Figura 77 – lettera di Dejarrois al Directeur des Beaux-Art, 2° pt, Archives Nationales, Cote 20144707/95.



Figura 78 - *Cubism and abstract art* al Museum of Modern art, sala dedicata al Purismo da B. Altshuler, *Salon to Biennial, Exhibitions that made Art History, Volume I 1863-1959*, London New York, Phaidon, 2008.

Questa sala è esemplificativa del carattere multidisciplinare dell'esposizione, oltre alla tela purista di Le Corbusier si possono individuare la Wassily Chair di Breuer, la LC1 di LeCorbusier e la maquette di Ville Savoye.



Figura 79 - Cubism and abstract art *al Museum of Modern art* da B. Altshuler, *Salon to Biennial, Exhibitions that made Art History*, Volume I 1863-1959.
Una tela e una scultura di Picasso sono affiancate a una scultura di *art nègre*.

Catalogo

Musée du Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, 30 luglio – 31 ottobre 1937), Paris, Impr. Moderne, 1937.

30 juillet - 31 octobre 1937

ORIGINES

ET

DÉVELOPPEMENT

DE

L'ART INTERNATIONAL INDÉPENDANT



8° H

EXPOSITION ORGANISÉE PAR LE
MUSÉE DU JEU DE PAUME
DU 30 JUILLET AU 31 OCTOBRE 1937

Cette exposition a été organisée
par le
MUSÉE DU JEU DE PAUME
avec le concours d'un comité
composé de :

Georges Braque
Jean Cassou
Madame Cuttoli
André Dezarrois
Paul Eluard
D^r Henri Laugier
Fernand Léger
Louis Marcoussis
Henri-Matisse
Pablo Picasso
Maurice Raynal
Georges-Henri Rivière
Christian Zervos

Cette exposition est consacrée aux artistes des Ecoles Etrangères.

La participation française y est réduite aux seules œuvres qui expliquent les sources auxquelles ces artistes ont puisé.

C'est pourquoi nous avons placé dans la salle d'honneur des œuvres de Cézanne, Renoir, Van Gogh, Gauguin, Seurat, Rousseau, Degas, Odilon Redon, Cross. Pour indiquer toutes les origines de l'art contemporain nous avons en outre montré des masques et des fétiches africains choisis parmi ceux qui aidèrent à la formation du cubisme, ainsi que des sculptures et des tapas de la Polynésie montrant l'influence de cet art sur les recherches des peintres surréalistes.

Parmi les peintres et les sculpteurs étrangers il en a été omis un certain nombre dont l'œuvre ne manque pas de qualités plastiques. C'est que notre choix s'est limité aux artistes qui ont engagé dans leur œuvre quelque chose de beaucoup plus vital.

Avons-nous manqué de tolérance ? Et nous eût-il fallu suivre des voies plus vastes, ou, plus commodément,

consentir à satisfaire tout le monde ? Nous ne le pensons pas. Le choix a certainement ses inconvénients et ce n'est point parcequ'un artiste répond à nos attentes qu'il sera dans l'avenir le plus grand. Mais nous avons voulu montrer une sorte de cahier d'expressions nouvelles, celles-là même où l'aventure esthétique d'aujourd'hui se révèle le mieux et dont le retentissement est le plus aigu. Dans cette direction, notre choix a été réfléchi et il est peu probable qu'un homme significatif ait pu nous échapper.

Au cours de cette enquête nous ne nous sommes jamais écartés d'une certaine ligne et nous ne nous sommes jamais arrêtés à l'originalité voulue. Toutes les œuvres ici réunies, apparemment disparates, ont plus d'un trait commun et présentent UN sens : la déroute des principes entérinés par lesquels le conformisme cherche à limiter les risques de l'expérience individuelle et de l'initiative qui déjoue toutes les prévisions.

DE CÉZANNE A L'ART NON FIGURATIF

L'art de ces temps derniers, pris dans son entier, est une fête où l'on rencontre des trouvailles étonnantes, mêlées à des aventures éphémères et à des débordements qui sont la preuve évidente de sa jeunesse.

Plus inquiet qu'il ne le fut jamais auparavant, plus perspicace peut-être, avec une pensée plus aiguisée par les trouvailles successives de ces cinquante dernières années, avec l'esprit plus libre aussi, l'artiste d'aujourd'hui ne connaît pas de frontières à ses explorations.

SALLE X

Tout est aventure depuis Gauguin, Van Gogh, Cézanne et le douanier Rousseau qui ont animé la peinture d'aujourd'hui. Les œuvres de Gauguin, surtout celles de Van Gogh et de Redon ont affirmé Matisse dans ses recherches. Dans l'œuvre de Redon, il a prisé la couleur pure, expressive, *en dehors de l'objet*.

Les peintures de Seurat et plus tard celles de Cross, qui peignait dans la manière de certaines œuvres de Seurat, c'est-à-dire par division de la lumière en points colorés, lui ont inspiré quelques tableaux pointillistes.

L'appui que lui a prêté l'œuvre de Cézanne ne lui fut pas d'un secours moins précieux. Matisse aimait en lui le caractère et la grandeur de sa critique.

C'est dans la formation du cubisme que le maître d'Aix a joué un rôle prépondérant. Il a commencé par semer le doute dans l'esprit des jeunes artistes à l'égard de l'orthodoxie du dogme impressionniste, en leur faisant sentir l'état de déliquescence auquel ce dogme avait conduit la peinture en en faisant un art de sensation. Puis, il leur avait suggéré qu'il ne s'agissait plus pour le peintre, de reproduire un fait anecdotique, mais avant tout de constituer un fait pictural, qu'il était par conséquent nécessaire, d'une part, d'abolir la palette impressionniste, toute atmosphérique, et d'autre part, de réagir contre le côté informe de l'impressionnisme par la construction. Il leur apprit ainsi à créer au lieu d'imiter, à constituer la nature au lieu de la reconstituer.

A son tour, Léger a élargi ses moyens en subissant l'influence des primitifs italiens et de Rousseau.

En même temps qu'ils s'inspiraient des trouvailles de leurs aînés, les peintres d'aujourd'hui se tournaient vers les peuplades primitives.

Il était naturel que l'art épuisé par les expériences scientifiques, se soit dirigé vers l'instinct sans lequel il s'affaîsse et se corrompt.

Les artistes postcézaniens ont découvert, pour l'avantage de l'art, que tout ce qu'il y a eu de cosmique et de suprasensible dans notre espèce aux temps primitifs, continue à vivre, bien qu'à régime réduit, en ces races de l'Afrique noire ou de la Polynésie qui peuvent encore rêver, et ne sont pas tourmentées par les désagréables révéls de la raison.

Par les sculptures et les fétiches sauvages, l'art d'aujourd'hui a pénétré à nouveau dans l'esprit des choses, et rallumé la passion qui s'éteignait à l'usage. Il a deviné à leur contact que le sens aigu de la forme, la subtilité du dessin, les dimensions justes, les rapports, les plans et tout ce qui, pour le reste, constitue la plastique, font partie de l'extraordinaire économie de l'instinct.

SALLE XI

LE FAUVISME est un mouvement magnifique, car il s'exprime avec force et joie et dans la vive liberté de la jeunesse des artistes. On y constate un abandon total aux joies de la lumière, un plaisir intense de créer le tableau qui possède un véritable pouvoir de génération lumineuse.

A la fin de 1904, Matisse avait substitué aux points lumineux de ses œuvres pointillistes, ces coulées minces et allongées qui s'affirment davantage dans les œuvres de 1905. En même temps, il peint aussi par à-plats. Matisse a peint pendant deux ans de cette manière, appelée « fauve », qui nous libéra de l'obsession de l'objet et où l'on constate un conflit constant entre un lyrisme intense et une volonté d'observation minutieuse de la nature.

Il ne faudrait pas en conclure que Matisse a copié la nature. Il ne saurait être question pour lui de rappeler des souvenirs de la mer ou de la campagne.

Ce qui compte pour lui c'est l'homme même, vibrant devant la nature beaucoup plus que l'objet qui fait naître l'émotion. Ce que traduit l'artiste, ce n'est pas la matière, mais une certaine qualité d'émotion humaine, une certaine exaltation de l'esprit qui pourrait être provoquée par un tout autre spectacle que celui qui en fut l'occasion.

Matisse a l'obsession de la couleur. Cézanne disait que dans le tableau on ne doit percevoir tout d'abord qu'une grande ondulation colorée, une irisation et une richesse de couleurs, une chaleur harmonieuse où l'œil s'enfonce, une sourde germination, un état de grâce colorée. Et Matisse n'a-t-il pas, en dépit de ses doutes passagers, été uniquement attiré par la couleur ? N'a-t-il pas, comme Cézanne, pénétré dans les choses par le seul miracle de la couleur, sans que rien ne s'interpose entre les objets et son âme, ni dessin, ni abstraction d'aucune sorte ? Et ne les a-t-il pas recréées ensuite, les rendant à la lumière, vêtues d'une gloire plus douce d'avoir vécu en lui ?

C'est dans les œuvres de cette époque que Matisse a réalisé sa conception de la composition qui consiste à arranger d'une manière décorative les divers éléments dont le peintre dispose pour exprimer ses sentiments.

A la même époque apparaissait ce qu'on a appelé à tort les déformations de Matisse. C'est que l'harmonie de l'ensemble, la couleur jouant le rôle primordial, amène Matisse à modifier la forme extérieure d'une figure ou à transformer la composition pour sauvegarder dans le jeu des tons une proportion nécessaire. Il cherche et pousse son travail aussi longtemps qu'il n'a pas obtenu cette proportion équilibrée des tons dans toutes les parties de l'œuvre. Ce n'est donc pas, comme on a voulu le faire croire, par une volonté arbitraire et dans le seul désir de « faire nouveau » que Matisse modifie l'apparence des choses : c'est uniquement parcequ'il veut établir entre toutes les parties de son tableau leurs rapports définitifs.

SALLE XII ET SALLES DU REZ-DE-CHAUSSÉE

LE CUBISME dont la première tentative date de 1908, marque la naissance d'un ordre nouveau. Il a épuré l'art des éléments délirants qui s'y étaient introduits avec l'impressionnisme, il a assaini et rafraîchi la vision des artistes, il a rééduqué en quelque sorte leur instinct plastique, il leur a appris à organiser leurs tableaux, il a libéré les esprits des principes révolus. Le cubisme a valorisé tous les éléments qui sont entre nos mains et dont nous avons perdu le sens pratique. C'est son honneur d'avoir tiré une poésie intense de tout ce qui nous semblait en être dépourvu, de nous avoir fait sentir que tous les signes enferment cette poésie, de nous avoir magnifiquement démontré la surréalité des choses qui nous environnent et que seul l'engourdissement lent et progressif de l'instinct nous avait fait perdre de vue.

L'impressionnisme, en faisant de la peinture un art de sensation, l'avait conduite à la délirance. Par le fait d'avoir donné à l'esprit le pas sur la sensation, le cubisme était amené à chercher d'autres modes de représentation. Il ne pouvait plus continuer à décrire des sites et à fixer des topographies exactes : *d'où disparition de l'anecdote*. Cela même le conduisait à prendre le contrepied de l'impressionnisme et à adopter le *ton local*. Les impressionnistes qui représentaient des scènes de plein air et tout ce qui était eau, lumière, paysage, ne pouvaient rechercher que les effets où la lumière dévorait le ton local. La suppression du fait anecdotique par le cubisme et la disparition de la peinture de plein air provoquèrent une profonde réaction contre l'anéantissement par les impressionnistes du ton local.

Par sa recherche et pour ainsi dire sa résurrection du ton local, le cubisme fut amené à un répertoire restreint, mais en fonction de ses données plastiques.

Les objets de ce répertoire comptent très peu en eux-mêmes. Le souci de créer l'espace prend chez les peintres cubistes une place prépondérante au détriment de l'objet même. C'est qu'ils conçoivent l'espace, non pas comme chose imitée, mais comme chose imaginée; et se préoccupent avant tout d'amener une surface à la fois en largeur et en profondeur. C'est pourquoi la couleur et la forme constituent bien plus que l'objet le point de départ du tableau cubiste. Mais celles-ci, dès le premier moment, sont nettement dissociées, à l'encontre de la prédominance impressionniste d'une recherche colorée sur la forme dévorée par la lumière. La forme et la couleur sont tenues dans les tableaux cubistes à concourir à l'unité et à l'effet d'ensemble de l'œuvre.

En même temps que le cubisme changeait l'esprit général de l'art, il en modifiait radicalement la palette; les tons qu'il emploie sont les verts, les marrons, les gris. Il emploiera par la suite des matières nouvelles : papiers collés, sable, et imitera le bois, le marbre, le papier mural. Il introduira aussi des lettres qui constitueront une autre poésie du tableau venant s'ajouter à celle de l'objet, à la place d'un noir mat une lettre qui remplace exactement la valeur du noir, mais qui introduit par son aspect, une poésie que seule la tache noire ne saurait suggérer.

Toutes ces transformations dans la conception et l'exécution du tableau devaient, pour les mêmes raisons, amener le cubisme à modifier la conception de la *perspective* italienne. Le premier attentat contre celle-ci fut commis par Cézanne qui, au lieu de diriger son tableau de la surface vers le fond, selon le principe du trompe-l'œil, a placé ses objets sur le même plan. Après avoir construit son espace par le seul fait de placer un objet devant l'autre, sans indiquer l'espace de séparation à l'aide du trompe-l'œil, le cubisme, en prenant de l'expérience, fait partir le tableau de la surface, pour le diriger à l'encontre des Italiens, vers le spectateur.

La négation de l'atmosphère par le cubisme, sa réaction contre l'ordre des sensations, son souci de construction, lui ont donné cet aspect de vigueur absolue, ce freinage continu des élans du cœur, cette apparence d'inhumanité, mais aussi cet effet de grandeur sévère qui le caractérise.

SALLES XIV ET XV

LE PURISME (1918-1925) dont Ozenfant est le créateur, vient en ligne directe du cubisme contre lequel il réagira bientôt. Définissant le purisme, Ozenfant écrivait : « tâcher de peindre par les facteurs communs des sens et de l'âme et non par une sorte de symbolique fugitive; non pas assembler heureusement des formes ou des couleurs imitatives ou non, mais tendre à créer dans le spectateur des états de sensations et de sentiment (art d'expression) de façon parallèle que des *allegro*, des *andante*, etc... »

Pendant la période qui va de 1918 à 1925, Ozenfant se limite à reproduire exclusivement l'objet fabriqué. Pendant sept ans il peindra des objets envisagés du point de vue épure qui donne à son art un caractère ascétique, mais qui ne manque pas de distinction.

LE NÉOPLASTICISME. L'influence du cubisme sur l'« expression plastique nouvelle » est indéniable, de l'avis même du chef de cette tendance, le peintre Mondrian. Pendant la guerre, une peinture venant de Paris se joignit au groupe hollandais qui cherchait à se tracer une voie nouvelle. Cette tendance qui avait déjà passé par le « luminisme » et le « divisisme », envisageait l'œuvre cubiste comme la plus haute peinture. Il n'allait pas cependant tarder à la trouver illogique dans ce sens qu'elle était composée d'éléments hétérogènes, c'est-à-dire de formes abstraites et en même temps d'apparitions naturelles. Aussi la nouvelle tendance n'employait plus ces dernières et était déjà arrivée à l'abstraction totale des lignes courbes; elle s'exprimait par la couleur qui n'était pas encore la primaire et par la ligne droite en ses deux oppositions principales. Néanmoins, elle était encore une peinture trop picturale, parce qu'elle cherchait à exprimer un certain volume (déjà réduit), dans le sens du cubisme. Et ce fut seulement de la réunion de ces deux tendances que successivement, mais très rapidement, le *moyen d'expression universelle*, le plan rectangulaire, de couleur primaire, naquit.

Au début, la tendance nouvelle composait ce moyen élémentaire sur un fond blanc et noir. Avec l'expérience, elle était parvenue à percevoir que la vraie unité du tableau exigeait une *équivalence totale des plans et du fond*, en

d'autres termes, que l'ancien tout... par l'aspect du tout. Ainsi, ne cherchait-elle que l'équilibre des plans en couleur et d'autres en non couleur (blanc, noir, gris). Les deux oppositions qui se contrariaient et se neutralisaient étaient mises en équivalence. Le plan ainsi devenu seul moyen plastique supprime la prédominance de la matière dont l'expression absolue est en trois dimensions.

LE DADAÏSME. Ce mouvement date de 1916. Tristan Tzara en est le fondateur. Le principe de cette tendance est la négation de tous les systèmes et la destruction de toutes les valeurs admises. C'est la création pure qui s'abolit à mesure qu'elle se crée.

Pour cette raison il n'y a pas de peinture dada proprement dite puisque la négation totale qui est dans ce système interdisait toute création plastique ou même esthétique.

Les peintures de Max Ernst dites « dada », tel l'*Œdipus Rex* marquent en fait les débuts de la peinture surréaliste.

LE SURRÉALISME. On se représente généralement les surréalistes comme des gens attachés à l'excentrique pour la publicité qu'il procure, qui s'égarent dans des recherches quintessenciées, et dans des professions de foi esthétiques volontairement obscures. Et l'on oublie l'incontestable apport poétique de ces hommes. Si le cubisme primitif a remis nos sens émoussés en contact avec l'esprit des choses, le surréalisme, a voulu créer la poésie de ce qui n'est pas visible, renouveler le besoin de fixer les images visuelles préexistant ou non à leur fixation, disposer d'une puissance d'illusion dont on cesse d'apercevoir les limites.

Ainsi, l'écrivain André Breton tient pour une erreur la conception selon laquelle le modèle ne pouvait être pris que dans le monde extérieur, ou même seulement qu'il y pouvait être pris. Certes, ajoute-il, la sensibilité humaine peut conférer à l'objet d'apparence la plus vulgaire, une distinction tout à fait imprévue; il n'en est pas moins vrai que c'est faire un piètre usage du pouvoir magique de figuration dont certains possèdent l'agrément, que de le faire servir à la conservation et au renforcement de ce qui existerait sans eux.

L'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles, se réfère donc à un *modèle purement intérieur*.

Ainsi les peintres surréalistes se sont attachés à exprimer ce qui n'étant pas, est pourtant aussi intense que ce qui est : le rêve. Mais de tous ces peintres, seul Chirico avant 1917, et quelquefois Max Ernst, dans ses « frottages » ont transposé l'atmosphère du rêve, les autres n'en ont transposé que les éléments.

LE CONSTRUCTIVISME appelé aussi *réalisme constructeur* est également un enfant du cubisme. Son pays d'origine est la U.R.S.S. et sa date de naissance correspond au « Manifeste Réaliste » publié en 1920 par Gabo et Pevsner.

Les principes énoncés dans ledit manifeste sont :

1° L'espace et le temps sont les deux éléments exclusifs de la vie réelle, donc, pour correspondre à la vie réelle l'art doit se baser sur ces deux éléments fondamentaux.

2° Le volume n'est pas la seule expression spatiale.

3° Les rythmes statiques ne sont pas la seule expression du temps. Les éléments cinétiques et dynamiques sont les seuls capables de fournir l'expression du temps réel.

L'ART NON FIGURATIF. Sous l'influence de Cézanne et de Matisse, Kandinsky a décomposé la représentation des objets en 1911 pour en faire des simples prétextes à développements de formes et de couleurs.

En France Picabia (1909), Archipenko, Delaunay avaient établi les premières bases de l'art dit abstrait.

De son côté Héliou, parti du rectangle neutre des néoplasticiens, est arrivé à la forme complexe, créant et recevant les rapports. Les formes géométriques de ses premiers tableaux, existant presque indépendamment les unes des autres, ont subi la loi de gravitation et la tension même émanant de leur propre composition. Si étrange que paraisse ce rapprochement, Héliou se réclame de Poussin.

En Russie Tatline, Malévitch et Lissitzky ont travaillé dans la même voie, malheureusement, faute de temps, nous n'avons pu faire venir leurs œuvres.

ENTRÉE

PICASSO, Pablo. Espagnol. Né en 1881.

1. *Tête de femme*. Ciment. 1937.

GONZALEZ, Julio. Espagnol.

2. *Sculpture*. 1937.

SALLE DE DROITE

LA FRESNAYE, Roger de. Français. 1884-1925.

3. *Instruments de jardinage*. 1914. Coll. Helena Rubinstein.

GRIS, Juan. Espagnol. 1887-1927.

4. *Dessin*. 1915. Coll. Helena Rubinstein.

5. *Dessin*. 1915. Coll. Helena Rubinstein.

METZINGER, Jean. Français. Né en 1882.

6. *La Mère et la Fille*. 1912.

GRIS, Juan.

7. *Dessin*. 1915. Coll. Helena Rubinstein.

Dans le jardin :

CALDER. Américain.

8. *Sculpture*. 1937.

SALLE DE GAUCHE

VILLON, Jacques. Français. Né en 1875.

9. *Figure*. 1914.

PICABIA, Francis. Français. Né en 1879.

10. « *Udnie* », jeune fille américaine. 1912.

HERBIN, Auguste. Français. Né en 1882.

10^{bis} *La Carafe*. 1912.

SURVAGE, Léopold. Finlandais. Né en 1879.

11. *Les Usines*. 1914.

GLEIZES, Albert. Français. Né en 1881.

12. *Le Pianiste*. 1914.

SEVERINI, Gino. Italien. Né en 1883.

13. *Peinture*. 1913. Coll. Dr. Allendy.

PREMIER ÉTAGE

SALLE X

ENSOR, James. Belge. Né en 1860.

14. *Masques*. 1911. Coll. Croquez.

15. *Squelettes*. 1907. Coll. Croquez.

SEURAT, Georges. Français. 1859-1891.

16. *Le Cirque*. Musée du Luxembourg.

DEGAS, Edgar. Français. 1834-1917.

17. *Femme s'essuyant*. Coll. Marcel Kapferer.

VAN GOGH, Vincent. Hollandais. 1863-1890.

18. *La Grille*. Coll. Marcel Kapferer.

GAUGUIN, Paul. Français. 1848-1903.

19. *La Danse du feu à Tahiti*. 1891. Coll. Hugo Perls.

CEZANNE, Paul. Français. 1839-1906.

20. *Les Rochers de Bibémus*. 1900.

ROUSSEAU, Henri. Français. 1845-1910.

21. *La Charmeuse de serpents*. 1907. Musée du Louvre.

CEZANNE, Paul.

22. *Les Rochers de Bibémus*. 1900-1901. Coll. Henri-Matisse.

GAUGUIN, Paul.

23. *Les Tahitiennes*. Musée du Louvre.

VAN GOGH, Vincent.

24. *Paysage*. Coll. Marcel Kapferer.

REDON, Odilon. Français. 1840-1916.

25. *Pégase*. Coll. Marcel Kapferer.

RENOIR, Auguste. Français. 1841-1919.

26. *Paysage*. Coll. Marcel Kapferer.

RENOIR, Auguste.

27. *Femme*. Coll. Marcel Kapferer.

CROSS, Henri-Edmond. Français.

28. *Les Bouilleurs de crus*. Coll. Henri-Matisse.

BONNARD, Pierre. Français.

29. *La Table*.

REDON, Odilon. Français.

30. *Tête de Christ*. Coll. Marcel Kapferer.

ALVÉOLE

de Droite :

SCULPTURES ET OBJETS :

Polynésie, Océanie, Nouvelle Zélande.

ALVÉOLE

de Gauche :

SCULPTURES et OBJETS de l'Afrique Noire.

Appartenant à Mme Gala Dali, Helena Rubinstein; à MM. Henri-Matisse, Georges Salles, Charles Ratton, Paul Chadourne, Mendes-France, Ascher, L. Marcoussis, Pierre Loeb, Paul Eluard.

SALLE XI

- DERAIN, André. Français. Né en 1880.
31. *Paysage*. 1906. Coll. Ambroise Vollard.
- FRIESZ, Othon. Français. Né en 1879.
32. *Terrasse du Kursaal à Anvers*. 1906. Coll. Mme Cuttoli.
- ROUAULT, Georges. Français. Né en 1871.
33. *Les Juges*. Coll. Ambroise Vollard.
- FRIESZ, Othon.
34. *La Ciotat*. 1906.
- CZOBEL, R. Hongrois.
35. *Peintre à la campagne*. 1906.
- MATISSE-Henri. Français. Né en 1869.
36. *Paysage de Collioure*. 1906. Coll. Georges Salles.
37. *Luxe*, 1906. Appartient à l'artiste.
- BRAQUE, Georges. Français. Né en 1882.
38. *Paysage*. 1906. Appartient à l'artiste.
39. *Paysage*. 1906. »
40. *Les Barques*. 1906. »
41. *Paysage*. 1906. »
- VLAMINCK, Maurice de. Français. Né en 1876.
42. *Le Potager*. 1905. Coll. Ambroise Vollard.
- DERAIN, André.
43. *Péniches*. 1905. Coll. Ambroise Vollard.
- MATISSE-Henri.
44. *Collioure à travers les arbres*. 1905. Coll. Helena Rubinstein.
- DERAIN, André.
45. *Marseille*. 1905. Coll. Ambroise Vollard.
- VLAMINCK, Maurice de.
46. *Les Côteaux de Bougival*. 1905. Coll. Ambroise Vollard.

SALLE XII

- FERAT, Serge. Russe. Né en 1881.
47. *Femme se coiffant*. 1913.
- CHAGALL, Marc. Russe. Né en 1887.
48. *Le Poète*. 1911. Coll. Arensberg, Hollywood.
- BRAQUE, Georges.
49. *Nature morte*. 1931. Appartient à l'artiste.
50. *La Femme à la guitare*. 1911.
51. *Femme assise*. 1921.
52. *Le Portugais*. 1911.
- GRIS, Juan. Espagnol. 1887-1927.
53. *Nature morte*. 1917. Coll. Léon Kochnitzky.
54. *Nature morte*. 1917.

GRIS, Juan.

- 55. *La Guitare*. 1916. Coll. Maurice Raynal.
- 56. *Nature morte*. 1917.
- 57. *La Table*. 1920. Coll. Alphonse Kann.

MARCOUSSIS, Louis. Polonais. Né en 1883.

- 58. *Verre et bouteille*. 1914. Coll. F. Arp.
- 59. *Bouteille de whisky*. 1913. Coll. André Lefèvre.

MATISSE-Henri.

- 60. *Les Marocains*. 1915. Appartient à l'artiste.
- 61. *La Véranda*. 1915. Coll. Alphonse Kann.
- 62. *La Leçon de musique*. 1915-1916. Coll. Mme Paul Guillaume.

DERAIN, André.

- 63. *Nature morte*. 1914.

PICASSO, Pablo. Espagnol. Né en 1881.

- 64. *Femme dans un fauteuil*. 1916. Appartient à l'artiste.
- 65. *Nature morte aux instruments de musique*. C. Dr. Reber.
- 66. *Table en rose et bleu*. 1916. Appartient à l'artiste.
- 67. *Femme et enfant*. Appartient à l'artiste.
- 68. *Ma Jolie*. 1911. Coll. Fleischmann, Zurich.
- 69. *Le Fumeur*. 1914. Appartient à l'artiste.
- 70. *La Table*. 1916. Appartient à l'artiste.
- 71. *Nature morte*. 1921.
- 72. *Nature morte brune*. 1925. Appartient à l'artiste.
- 73. *Nature morte avec tête*. 1925. Coll. Dr. Reber.
- 74. *Paysage*. 1908. Appartient à l'artiste.

LEGER, Fernand. Français. Né en 1881.

- 75. *La Tasse de thé*. 1913.
- 76. *Le Typographe*. 1917. Appartient à l'artiste.
- 77. *Modèle nu dans le fauteuil*. 1913.

SCULPTURES

LIPCHITZ, Jacques. Russe. Né en 1891.

- 78. *Baigneuse*. 1918. Bronze.
- 79. *Femme assise*. 1916. Pierre.
- 80. *Figure*. 1916. Pierre.

DUCHAMP-VILLON, Français. 1876-1918.

- 81. *Le Cheval*. 1911. Bronze.

BRANCUSI, Constantin. Roumain.

- 82. *Oiseau*. Cuivre. Coll. Helena Rubinstein.

LAURENS, Henri. Français. Né en 1885.

- 83. *Le Boxeur*. 1920. Relief en pierre.
- 84. *Buste de femme*. 1920. Marbre. Coll. Mme Cuttoli.
- 85. *Le Comptier*, « Construction ». 1918. Coll. Maurice Raynal.

SALLE XIII

DALI, Salvador. Espagnol. Né en 1904.

- 86. *Méditation sur la harpe*. Coll. André Durst.
- 87. *Le grand Dormeur*. Coll. Eduard James.
- 88. *Portrait de Gala*. Appartient à Mme Dali.
- 89. *Le Cannibalisme de l'automne*. Coll. Eduard James.
- 90. *Femme aux tiroirs*. Coll. Eduard James.
- 91. *Le Spectre du sex-appeal*. Appartient à Mme Dali.
- 92. *Table au soleil*. Coll. Eduard James.
- 93. *La Harpe invisible, fine et moyenne*. Coll. Vtesse de Noailles.

FERNANDEZ, Luis. Espagnol. Né en 1900.

- 94. *Tête*. 1936.
- 95. *Nature morte*. 1937.

CHIRICO, Giorgio de. Italien. Né en 1888.

- 96. *Intérieur métaphysique*. 1917. Coll. Paul Eluard.
- 97. *Mélancolie d'un après-midi*. 1913. Coll. Bernard Poissonnier.
- 98. *L'Après-midi d'Ariane*. 1913. Coll. Yvon Delbos.
- 99. *L'Incertitude du poète*. 1913. Coll. Paul Eluard.
- 100. *Les Muses inquiétantes*. 1911. Coll. Léon Kochnitzky.
- 101. *Le Jour de fête*. 1913. Coll. Alphonse Kann.
- 102. *La grande Tour*. 1913. Coll. Bernard Poissonnier.
- 103. *La Pureté d'un rêve*. 1915. Coll. Bernard Poissonnier.

MIRO, Joan. Espagnol. Né en 1893.

- 104. *Personnages, montagnes, ciel étoilé, oiseau*. 1936.

CHAGALL, Marc.

- 105. *La double face*. 1927.
- 106. *La Noce*. 1910.
- 107. *L'Air bleu*. 1936.

ERNST, Max. Allemand. Né en 1891.

- 108. *Portrait de Mme M*. 1933.

SALLE XIV

ERNST, Max.

- 109. *Monument aux oiseaux*. 1927. Coll. Jacques Heim.
- 110. *Oedipus Rex*. 1922. Coll. Paul Eluard.
- 111. *La Révolution la nuit*. 1923. Coll. Paul Eluard.
- 112. *Deux femmes et un singe munis de tringles*.

BAUMEISTER, Willi. Allemand.

- 113. *Tableau sur fond jaune*. 1937.

BENNO, B.-G. Américain. Né en 1901.

- 114. *Deux Femmes*. 1937.

TANGUY, Yves. Français. Né en 1900.

- 115. *Lumière terrestre*. Coll. Mme Grindel.

MIRO, Joan.

- 116. *Nature morte au vieux soulier*. 1937.
- 117. *Personnage*. 1925.
- 118. *Carnaval d'arlequins*. 1924.
- 119. *Paysage au chien*. 1927.
- 120. *Paysage animé*. 1935.
- 121. *Peinture*. 1933.
- 122. *Intérieur*. 1922.

KLEE, Paul. Suisse. Né en 1879.

- 123. *La Dame à la voilette*. Coll. Alphonse Kann.
- 124. *Bateaux*. 1928. Coll. Alphonse Kann.
- 125. *Der orden vom hohen C*. 1921. Coll. Paul Eluard.
- 126. *Le Déjeuner*. 1907. Peint sur verre. Coll. Bern. Poissonnier.
- 127. *L'autre Regard*. 1930.
- 128. *La Mort du petit*. 1928.
- 129. *Monument au cimetière*. Coll. Mme Werner.
- 130. *La Forêt verte*. Coll. Mme Werner.
- 131. *Structural*. Coll. Mme Werner.
- 132. *Paysage*. Coll. Mme Werner.

POWER, J.-W. Australien. Né en 1881.

- 133. *Tête*. 1932.

RAY, Man. Américain. Né en 1890.

- 134. *Femme noire*. 1915.
- 135. *La Volière*. 1919. Coll. Paul Eluard.

MARCOUSSIS, Louis.

- 136. *Le Graveur*. 1937.
- 137. *Nature morte*. 1930.
- 138. *Table devant un balcon*. 1937. Musée du Jeu de Paume.
- 139. *Table et guitare devant une porte*. 1928. Coll. Henri Bonnet.
- 140. *Paysage de nuit*. 1935.

MONDRIAN, Piet. Hollandais.

- 141. *Composition en rouge, bleu et blanc*. 1937.
- 142. *Composition en jaune, bleu et blanc*. 1937.

OZENFANT, Amédée. Français. Né en 1886.

- 143. *Composition*, 1923.
- 144. *Composition*, 1921.

DELAUNAY, Robert. Français. Né en 1885.

- 145. *Contrastes simultanés*. 1912.

KANDINSKY, Wassily. Russe. Né en 1866.

- 146. *Entre Deux*.
- 147. *Sur Blanc*.
- 148. *L'Arc noir*.
- 149. *Développement en brun*.
- 150. *Courbe dominante*.

ARP, Hans. Français. Né en 1887.

- 151. *Le Vase*. 1930.

WERNER, Theodor. Allemand. Né en 1886.

- 152. *Figuration*. 1937.
- 153. *Phénix*. 1937.

- PEVSNER, Antoine. Russe. Né en 1887.
 154. *Construction sur mur*. 1936.
 155. *Construction en mouvement pour aéroport*. 1937.
- GONZALEZ, Julio. Espagnol.
 156. *Sculpture*. 1937.
- GABO, U. Russe. Né en 1890.
 157. *Construction*. 1936.

SALLE XV

- HAYTER, Anglais.
 158. *Composition*. 1937.
- MAGRITTE, René. Belge.
 159. *Le Temps menaçant*. Coll. Paul Eluard.
- PENROSE, Roland. Anglais.
 160. *Les Papillons*. 1937.
- MAGRITTE, René.
 161. *Georgette*. 1935.
- BORES, Francisco, Espagnol. Né en 1896.
 162. *Nature morte*. 1927.
- KUPKA, Tchèque. Tchécoslovaque.
 163. *Composition*. Appartient au Musée du Jeu de Paume.
- MAGNELLI, Alberto. Italien.
 164. *Peinture*. 1915.
 165. *Peinture*. 1937.
- HELION, Jean. Français.
 166. *Composition*. 1935.
- MIRO, Joan.
 167. *Paysage*. 1930.
- DOMELA-NIEUWENHUIS, César. Hollandais. Né en 1900.
 168. *Bas-relief polychromé rond*. 1936.
- LEGER, Fernand.
 169. *Instruments de musique*. 1918-1923.
- HARTUNG, Hans. Allemand.
 170. *Composition*. 1937.
- PRAMPOLINI, Enrico. Italien.
 171. *Composition*. Coll. M^r Cappa.
- BIDERMANN, Américain.
 172. *Peinture*. 1935.
- FERREN, Américain. Né en 1905.
 173. *Peinture*. 1937.
- BAUER, Rudolf. Allemand.
 174. *Composition*. 1937.
- TORRES-GARCIA, Chilien.
 175. *Peinture*. 1932.
- STORRS, John. Américain.
 176. *Relief*. 1933.
- BOCCIONI, Italien.
 177. *Composition*.

Les artistes ont été
photographiés par :

Rogi André

Florence Henri

Man Ray

MODERNE IMPRIMERIE
37, Rue Gandon - Paris-13^e

6. Fonti

Fonti d'Archivio

Cotes consultate presso gli Archives Nationales – sede di Pierfitte sur Seine

Cote F/21/4473: Travaux d'art, musées et expositions – 4eme volume - Musée Guimet, Musée du Jeu de Paume

Cote 20144785/3: Archives des Musées Nationaux – Musée du Luxembourg et Musée national d'art moderne – Administration – Luxembourg – 1881-1933

Cote 20144795/44: Archives des Musées Nationaux – Musées Nationaux, Musée du Jeu de Paume – Organisation, historique, administration, sécurité

Cote 20144795/45: Archives des Musées Nationaux – Musées Nationaux, Musée du Jeu de Paume – Inventaires, échanges, dons et legs, acquisitions

Cote 20144795/46: Archives des Musées Nationaux – Musées Nationaux, Musée du Jeu de Paume – Prêts, fonctionnement, projets, presse

Cote F/21/3773: Beaux-Arts – Batiments civils – Louvre – Jeu de Paume

Cote F/21/6246: Batiments civils – Louvre-Tuileries – Aménagement du Musée du Jeu de Paume

Cote 20144795/44: Archives des Musées Nationaux – Musées Nationaux, Musée du Jeu de Paume – Organisation, historique, administration, sécurité

Cote 20144795/45: Archives des Musées Nationaux – Musées Nationaux, Musée du Jeu de Paume – Inventaires, échanges, dons et legs, acquisitions

Cote 20150042/1: Archives des Musées Nationaux – Expositions – Administration

Cote 20150042/4: Archives des Musées Nationaux – Expositions, Salons, Expositions universelles – Projets d'expositions – 1931-1937

Cote 20150042/7: Archives des Musées Nationaux – Expositions relevant des musées nationaux – 1927-1930 – Tome 1

Cote 20150042/8: Archives des Musées Nationaux – Expositions relevant des musées nationaux – 1927-1930 – Tome 2
Cote 20150042/22: Archives des Musées Nationaux – Expositions relevant des musées nationaux – 1934 – Tome 1

Cote 20150042/25: Archives des Musées Nationaux – Expositions relevant des musées nationaux – 1934 – Tome 4

Cote 20150042/30: Archives des Musées Nationaux – Expositions relevant des musées nationaux

– 1935 – Tome 5

Cote 20150042/36: Archives des Musées Nationaux – Expositions relevant des musées nationaux

– 1937 – Tome 1

Cote 20150042/37: Archives des Musées Nationaux – Expositions relevant des musées nationaux

– 1937 – Tome 2

Cote 20150042/50: Archives des musées Nationaux – Expositions, Salons, Expositions universelles – Musée du Jeu de Paume: origines et développement de l'art international contemporain

Cote 20150042/56: Archives des Musées Nationaux – Expositions relevant des musées nationaux

– 1938 – Tome 4

Cote 20144707/95: Archives des Musées Nationaux – Musées nationaux parisiens – Musée du Jeu de Paume (reliquat). Entrées et sorties, inventaires des œuvres, expositions, correspondance de Dezarrois.

Cote 20144707/287: Archives des Musées Nationaux – Musées nationaux parisiens – Clichés d'exposition 1

Cote 20144707/289: Archives des Musées Nationaux – Musées nationaux parisiens – Clichés d'exposition 2

Cote 20144707/290: Archives des Musées Nationaux – Musées nationaux parisiens – Clichés d'exposition 3

Cote 20144707/528: Archives des Musées Nationaux – Musées nationaux parisiens – Inventaire du Musée du Jeu de Paume

Cotes consultate presso gli Archivi del Petit Palais

Dossier Maîtres de l'art indépendant, Boîte 1

Dossier Maîtres de l'art indépendant, Boîte 7

Fonti documentali

Le fonti sono ordinate per anno di pubblicazione, nell'ordinare le fonti risalenti allo stesso anno ho seguito l'ordine alfabetico.

Bénédite, Léonce, *Le Musée du Luxembourg: les peintures*, Paris, H. Laurens, 1912

Raynal, Maurice, *Essai de Définition de la Peinture Cubiste*, «Bulletin de la Section d'Or», Paris, ottobre 1912

Salmon, André, *La jeune peinture française*, Paris, Société des Trente – A. Messein, 1912

Musée du Jeu de Paume, *Exposition hollandaise: tableaux, aquarelles et dessins anciens et modernes*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, aprile-maggio 1921), La Haye, Impr. De Mouton, 1921

L'Annexe du Luxembourg aux Tuileries, «La Chronique des arts et de la curiosité: supplément à la Gazette des Beaux-Arts», n 14, 1922, pp. 108-109

Bricon, Etienne, *Une visite au Palais-Royal*, «Le Gaulois», 9 giugno 1922, p. 18

Le nouveau Luxembourg, «Le Bulletin de la vie artistique», Anno 3 n 15, 1922, pp. 341-343

Fontainas André, Vauxcelles Louis, *Histoire générale de l'art français de la révolution à nos jours*, Paris, Librairie de France, 1923

Bénédite, Léonce, *Le Musée du Luxembourg: peintures, pastels, aquarelles et dessins des écoles étrangères*, Paris, H. Laurens, 1924

Catalogue officiel de la section Tchécoslovaque: Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, catalogo della mostra (Paris, aprile-ottobre 1925), Paris, s.e., 1925

Cuypers Firmin, Ensor James, *James Ensor: l'homme et l'oeuvre*, Paris, les Écrivains réunis, 1925

Bricon, Étienne, *Le cas Liebermann*, «Le Caulois», settembre 1927, p. 23

Gros, *L'œuvre de Liebermann à Paris*, «Paris-Midi», 4 settembre 1927, p. 15

Raynal, Maurice, *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Paris, éd. Montaigne, 1927

Conseil des Musées Nationaux, «Bulletin des Musées de France», Anno 1 n 6, giugno 1929, p. 127

Documents et nouvelles, «Bulletin des Musées de France», Anno 1 n 2, febbraio 1929, p. 27

Exposition internationale de sculpture contemporaine, «Cahiers d'art», n 9, 1929, p. 420

- Fierens, Paul, *James Ensor*, Paris, G. Crès, 1929
- Huyghe, René, *Musée du Louvre – Peintures et dessins*, «Bulletin des Musées de France», Anno 1 n 4, aprile 1929, pp. 65-68
- Musée du Luxembourg, *Catalogue-guide: peintures*, Paris, Ed. Musées Nationaux, 1929
- Retraite*, «Bulletin des Musées de France», Anno 1 n 7, luglio 1929, p. 154
- Rey, Robert, *Le renouvellement du Musée du Luxembourg*, «Bulletin des Musées de France», Anno 1 n 2, febbraio 1929, pp. 1-2
- Rey, Robert, *Le nouveau Musée du Luxembourg*, «Bulletin des Musées de France», Anno 1 n 3, marzo 1929, pp. 41-46
- Rey, Robert, *Musée du Luxembourg – Edouard Vuillard e Georges Rouault*, «Bulletin des Musées de France», Anno 1 n 6, giugno 1929, pp. 123-127
- Vitrac, Roger, *Constantin Brancusi*, «Cahiers d'art», n 8-9, 1929, pp. 383-385
- Zervos, Christian, *Notes sur la sculpture contemporaine*, «Cahiers d'art», n 10, 1929, pp. 465-473
- De Ridder, André, *James Ensor*, Paris, Les Éditions Ridier, 1930
- Verne, Henri, *Projet de réorganisation du Musée du Louvre*, «Museum», Anno 4 Vol 10 n 1, 1930, pp. 5-13
- De Figueiredo, José, *Exposition portugaise: de l'époque des grandes découvertes au Xxeme siècle*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, luglio 1931), Paris, s.e., 1931
- Ladoué, Pierre, *Le remaniement du Musée du Luxembourg*, «Bulletin des Musées de France», Anno 3 n 6, giugno 1931, pp. 124-126
- 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
- Au Musée du Jeu de Paume*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 36, febbraio 1932, p. 58
- Billiet, Joseph, *L'aménagement du Louvre*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 36, maggio 1932, pp. 237-242
- Gauthier, Maximilien, *La jeune peinture italienne*, «Art vivant», n 159, aprile 1932, p. 213
- Lemoine, Jean-Gabriel, *L'organisation de l'exposition*, «Art vivant», n 156, febbraio 1932, pp. 54-55
- Lhote, André, *James Ensor au Musée du Jeu de Paume*, «Nouvelle revue française», n 226, luglio 1932, pp. 141-144
- Musée du Jeu de Paume, *L'oeuvre de James Ensor*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu

de Paume, 10 giugno - 10 luglio 1932), Paris, Gauthier-Villars, 1932

Musée du Jeu de Paume, «Bulletin des musées de France», Anno 4 n 7, luglio 1932, p. 117

Guenne, Jacques, *Visite au Musée du Jeu de Paume*, «Art Vivant», n 172, maggio 1933, p. 205

Hauteœur, Louis, *Architecture et organisation des musées*, «Museum», Anno 7 n 1, 1933, pp. 5-29

L'inauguration du Musée des écoles étrangères contemporaines, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 37, gennaio 1933, pp. 24-26

Ladoué, Pierre, *Le musée des écoles étrangères contemporaines*, «Bulletin des Musées de France», Anno 5 n 1, 1933, pp. 10-13

Ladoué, Pierre, *Musée du Luxembourg – Remaniements et nouvelles expositions*, «Bulletin des Musées de France», Anno 5 n 7, 1933, pp. 104-106

Lejeaux, Jeanne, *Le musée des écoles étrangères contemporaines à Paris*, «Museum», Anno 7 n 1, 1933, p. 221

Musée du Jeu de Paume, *Exposition art contemporain chinois*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, maggio-giugno 1933), Paris, Musée du Jeu de Paume, 1933

Musée du Jeu de Paume, *Exposition Ivan Mestrovic*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, marzo 1933), Paris, éd. Musée du Jeu de Paume, 1933

Rey, Robert, *À propos de la reouverture du Jeu de Paume*, «L'art vivant», febbraio 1933, pp. 107-109

Ahrens, Werner, *Côntrole et réglage de la température et de l'humidité dans les musées*, «Museum», Anno 8 n 1, 1934, pp. 125-131

Au chevet de l'exposition de 1937, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 38, novembre 1934, pp. 334-337

Au Musée du Jeu de Paume, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 38, marzo 1934, p.105

Au Musée du Jeu de Paume, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 38, maggio 1934, pp.189-190

Au Musée du Jeu de Paume, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 38, luglio 1934, p. 286

Eller, *Salon des artistes anciens combattants*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, 5 - 22 maggio 1934), Saint-Ouen, s.e., 1934

De Soucy, Jacques, *L'éclairage des musées en France*, «Museum», Anno 8 n 4, 1934, pp. 191-214

Dezarrois, André, *Un projet du Palais-Musée au Trocadero*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 38, vol febbraio-giugno 1934, pp. 90-96

L'exposition de 1937 est votée, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 38, luglio 1934, pp. 278-279

Gauthier, Maximilien, *L'exposition de 1937*, «Art vivant», n 189, ottobre 1934, pp. 387-388

Giovannoni, Gustavo, Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne, «Mouseion», Anno 8 n 1, 1934, pp. 17-23

Ladoué, Pierre, *Musée du Luxembourg – Nouvelles acquisitions*, «Bulletin des Musées de France», Anno 5 n 3, maggio 1934, pp. 62-65

La Rochelle Drieu, Dezarrois André, *Sculptures monumentales de José Fioravanti*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, dicembre 1934), Paris, Libr-impr. Gauthier-Villars, 1934

Musée du Jeu de Paume, *L'art suisse contemporain – depuis Hodler*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, 1 febbraio – 1 marzo 1934), Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1934

La protection des musées contre le danger d'incendie, «Mouseion», Anno 8 n 1, 1934, pp. 132-143

Verne, Henri, *Le Louvre Nouveau*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 38, gennaio 1934, pp. 4-11

Au Musée du Jeu de Paume, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 39, marzo 1935, p. 108

Au Musée du Jeu de Paume, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 39, agosto 1935, p. 344

Barnaud, Germain, *Les chef d'œuvres du Musée de Grenoble*, Paris, Petit Palais, 1935

Conseil des Musées Nationaux – sèance du 4 Décembre, «Bulletin des Musées de France», Anno 7 n 1, gennaio 1935, p. 8

Escholier, Raymond, *L'Art italien*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, maggio – luglio 1935), Paris, éd Floury, 1935

Huyghe, René, *Histoire de l'art contemporain*, Paris, Alcan, 1935

Janneau, Guillaume, *À propos de l'exposition d'art italien: oeuvres d'art en visite*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 39, giugno 1935, pp. 231-232

Musée du Jeu de Paume, *Art Italien des XIX et XX siècles*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, maggio - luglio 1935), Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1935

Musée du Jeu de Paume – à propos d'une recente exposition d'art belge, un tableau de Jacob Smits, «Bulletin des musées de France», Anno 7 n 6, giugno 1935, pp. 86-87

Office International des Musées, *Muséographie: Architecture et aménagement des musées d'art*, Paris, Societé des Nation – Office international des Musées, 1935

Sanpaolesi, Piero, *Le transport et l'emballage des objets pour l'exposition d'art italien de Paris*, «Mousetion», Anno 9 n 2, 1935, pp. 127-131

Au Musée du Jeu de Paume, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 40, gennaio 1936, p. 47

Au Musée du Jeu de Paume, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 40, dicembre 1936, p. 266

Dezarrois, André, *La peinture espagnole contemporaine*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 40, febbraio 1936, pp. 113-116

Kahn Gustave, Poulain Gaston, *F. Kupka A. Mucha – oeuvres exposées, catalogo della mostra* (Paris, Musée des écoles étrangères contemporaines, giugno 1936), Paris, Musée des écoles étrangères contemporaines, 1936

Kupka et Mucha au Musée du Jeu de Paume, «Beaux-Arts», n 178, maggio 1936

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

The Museum of Modern Art, *Cubism and Abstract Art*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 2 marzo – 19 aprile 1936), New York, The Museum of Modern Art, 1936

The Museum of Modern Art, *Fantastic art, Dada, Surrealism*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 9 dicembre 1936- 17 gennaio 1937), New York, The Museum of Modern Art, 1936

Au Musée du Jeu de Paume, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 41, ottobre 1937, p. 294

Au Petit Palais, «Beaux Arts – chronique des arts et de la curiosité», n 215, 12 febbraio 1937, p. 1

Bazin Germain, Combe Jacques, Huyghe Pierre, Raynal Maurice, *Cent trente chefs-d'oeuvre de l'art français du moyen âge au XXe siècle*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1937

Bénédite, Léonce, *Les chefs d'oeuvre du Musée du Luxembourg*, Paris, s.e., 1937

Bouyer, Raymond, *L'art à l'exposition de 1937 - Chefs d'oeuvre de l'art français*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 41, agosto 1937, pp. 163-168

Cogniat, Raymond, *L'art international independant*, «Beaux-Arts: chronique des arts et de la curiosité», n 240, 6 agosto 1937, pp.1 e 6

Dezarrois, André, *La peinture et la sculpture catalanes*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 41, aprile 1937, pp. 25-44

Dezarrois, André, *Les pavillons étrangers*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 41, maggio

1937, pp. 127-162

Dezarrois, André, *L'Art à l'Exposition de 1937*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 41, giugno 1937, p.163-174

Échos et informations, «L'amour de l'art», anno 18 n 1, 1937, p. 29

Escholier, Raymond, *Henri Matisse*, Paris, Librairie Floury, 1937

Escholier, Raymond, *La Peinture française XXeme siècle*, Paris, Librairie Floury, 1937

Exposition internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne, Paris 1937 – catalogue général officiel, Paris, Impr. Dèchaux, 1937

Exposition Internationale de 1937 – Musées et Expositions Groupe I Classe III – Musées et expositions, catalogo della mostra, Paris, Editions Denoël, 1937

Floorisone, Michel, *L'art indépendant et l'art populaire*, «L'amour de l'art», Anno 18 n 7, luglio 1937, p. 43

Floorisone, Michel, *Origines et développement de l'art international indépendant*, «L'amour de l'art», Anno 18 n 8, ottobre 1937, p. 49

Gauthier, Maximilien, *Les maîtres populaires de la réalité*, Paris, s.e., 1937

Guenne, Jacques, *Les artistes indépendants: les peintres, les sculpteurs*, «L'art vivant», n 212, 17 giugno 1937

Huyghe, René, *Exposition internationale de 1937. Groupe I. Classe II. Vincent Van Gogh, sa vie et son œuvre*, catalogo della mostra, Paris, Exposition internationale, 1937

Janneau, Guillaume, *Que sera le Musée National des Artistes Vivants?*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 41, aprile 1937, p. 53

Janneau, Guillaume, *La section française - l'architecture et sa décoration*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 41, maggio 1937, pp. 103-126

F. Kaiser, Nazionalsozialistische Deutsche Arbeiter-Partei, *Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst*, Berlin, Verlag für Kultur und Wirtschaftswerbung, 1937

Kapferer, Simone, *L'art indépendant*, «L'art vivant», n 212, 17 giugno 1937

Larrea, Juan, *Miroir d'Espagne – A propos du “Facheur” de Mirò au Pavillon Espagnol de l'Exposition 1937*, «Cahiers d'art», n 4-5, 1937, pp. 157-158

Les Maîtres de l'art indépendant, «Marianne», n 243, 16 giugno 1937, p. 17

Musée du Jeu de Paume, *Les femmes artistes d'Europe*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, febbraio 1937), Paris, Musée du Jeu de Paume, 1937

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 frères, 1937

- Musée du Jeu de Paume, *Art autrichien ancien et moderne*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, maggio-giugno 1937), Paris, Les Éditions Braun et Cie, 1937
- Musée du Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, 30 luglio – 31 ottobre 1937), Paris, Impr. Moderne, 1937
- Musée du Petit Palais, *Les Maîtres de l'art indépendant 1895-1937*, catalogo della mostra (Paris, Petit Palais, giugno-novembre 1937), Paris, Éditions Arts et Métiers graphiques, 1937
- Origines et développement de l'art international indépendant*, «Cahiers d'art», n 4-5, 1937, p.95
- Origines et développement de l'art international indépendant*, «Cahiers d'art», n 4-5, 1937, pp.161-163
- Palais National des arts, *Chefs d'œuvre de l'art français*, catalogo della mostra (Paris, Palais national des arts, giugno-ottobre 1937), Paris, Ed. Musées Nationaux, 1937
- Prix Helena Rubinstein*, «Cahiers d'art», n 1-3, 1937, pp. 91-93
- Rivière, Georges Henri, *Nouveau destin des Musées de France*, «l'Amour de l'art», marzo 1973, pp. 71-72
- Van Loo, Esther, *L'art international indépendant*, «Les Nouvelles de l'Exposition», n 9, gennaio 1937, p. 4
- La vie artistique à l'étranger – Munich*, «Revue de l'art ancien et moderne», Anno 41, settembre 1937, pp. 198-199
- Watt, Alexander, *Notes from Paris*, «Apollo», vol 26, settembre 1937, p.163
- Zervos, Christian *Reflexions sur la tentative d'Esthétique dirigée du III Reich*, «Cahiers d'art», n 1-3, 1937, pp. 51-53
- Zervos, Christian, *Histoires d'un tableau de Picasso – Guernica*, «Cahiers d'art», n 4-5, 1937, pp. 105-111
- Musée du Jeu de Paume, *Trois siècles d'art aux Etats-Unis*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Jeu de Paume, maggio-luglio 1938), Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1938
- Petitjean, *À propos de l'exposition surréaliste*, «La nouvelle revue française», 1938, pp. 515-516
- Zervos, Christian, *Histoire de l'art contemporain*, Paris, éd. Cahiers d'art, 1938

7. Bibliografia

- Aimone Linda, Olmo Carlo, *Le esposizioni universali 1851-1900: il progresso in scena*, Torino, Allemandi & co, 1990
- Abram, Joseph, *Auguste Perret*, Paris, Editions du patrimoine, 2010
- Alphonse Mucha*, a cura di T. Sako, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, dicembre 2015 – marzo 2016), Milano, Skira, 2016
- Altshuler, Bruce, *Salon to Biennial, Exhibitions that made Art History*, Vol. I 1863-1959, London New York, Phaidon, 2008
- Amidon, Catherine, *La politique artistique française des années trente: étude des expositions en France et à l'étranger*, tesi di dottorato, Lille, s.e., 1993
- Apollinaire, Guillaume, *À propos d'art nègre (1909-1918)*, Toulouse, Toguna, Nouvelle éd. Revue et augm., 1999
- Arte e artisti nella modernità*, a cura di A. Negri, Milano, Jaca Book, 2000
- Arts et artistes autour de C. Zervos*, a cura di A. Turowski, Dijon, Edition universitaires de Dijon, 1997
- Arturo Martini*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Stelline, novembre 2006-febbraio 2007), a cura di C. Gian Ferrari, E. Pontiggia, L. Velani, Milano, Skira, 2006
- Association des amis de G. H. Rivière, La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod, 1989
- Assouline, Pierre, *L'homme de l'art D.H. Kahnweiler, 1884-1979*, Paris, Balland, 1988
- Benaïm, Laurence, *Marie-Laure de Noailles, la vicomtesse du bizarre*, Paris, Grasset, 2001
- Benoist, Luc, *Musées et muséologie*, Paris, Presses universitaires de France, France, 1971
- Benoist, Luc, *La sculpture en Europe*, Paris, Presses universitaires de France, 1971
- Bernier, Georges, *L'art et l'argent: le marché de l'art au XXe siècle*, Paris, Laffont, 1977
- Biocentrism and Modernism*, a cura di I. Wunsche, Farnham, Ashgate, 2011
- Birnie Danzker Jo-Anne, Vail Karole, *Art of Tomorrow: Hilla Rebay and Solomon R. Guggenheim*, catalogo della mostra (New York, Guggenheim Museum, luglio 2005), New York, Guggenheim Museum, 2005
- Bonnefoy, Françoise, *Jeu de Paume, histoire*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991
- Borras, Maria Lluisa, *Picabia*, Paris, A. Michel, 1985
- Buckley, Harry, *Guillaume Apollinaire as an art critic*, Ann Harbor, UMI Research Press, 1981
- Caillot, Marie, *La revue Mouséion (1927-1946)*, tesi di laurea discussa presso École de Chartres,

Paris, 2011

Callu, Agnes, *La réunion des musées nationaux 1870-1940*, Paris, École de Chartres, 1994

Camus, Marie, *Deux expositions à Paris en 1937*, tesi di laurea discussa presso École du Louvre, Paris, 2013

Cassou, Jean, Fedit Denis, *Kupka*, Stoccarda, Gerd Hatje, 1964

Snodi di critica: musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia, a cura di M.I. Catalano, Roma, Gangemi Editore, 2013

Cassou, Jean, Lurçat Jean, Jacob Max, *Marcoussis: sa vie, son œuvre*, Paris, Les éditions du Temps, 1961

Cassou, Jean, *Situation de l'art moderne*, Paris, Les éditions de minuit, 1950

Cassou, Jean, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Paris, Gallimard, 1960

Centre Georges Pompidou, *Paris-Paris: Créations en France 1937-1957*, catalogo della mostra (Paris, Centre Pompidou, maggio – novembre 1981), Paris, Centre Pompidou, 1981

Char, René, *Hommage à Yvonne Zervos*, Paris, Galerie Nationale du Petit Palais, 1970

Champy-Vinas, Cécilie, *Témoigner de l'effort de nos sculpteurs modernes: Henry Lapauze et les fonds de sculptures au Petit Palais (1904-1925)* in *Choisir Paris: les grandes donations aux musées de la Ville de Paris*, «Actes de colloques», a cura di C. Georgel

Chastel André, Bovy Jean, *Henri Focillon*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986

Chèvrefils-Desbiolles, Yves, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993

Chougnat, Pauline, *L'art diplomatique: les expositions d'art français organisées par la France à l'étranger pendant l'entre-deux-guerres*, tesi di laurea discussa presso École de Chartres, Paris, 2010

Daufresne Jean-Claude, Louvre et Tuileries, architectures de papier, Paris, Pierre Madarga, 1987

Derouet, Christian, *Cahiers d'art: le musée Zervos à Vezelay*, Hazan, Paris, 2006

Destremau, Frédéric, *Rose Valland résistante pour l'art*, Grenoble, Musée de la Résistance et de la déportation de l'Isère, 2008

Dufrêne, Bernadette, *La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou*, Études de publics, années 30 «Public et musées» n 8, 1995

Ellridge, Arthur, *Mucha: il trionfo dell'Art Nouveau*, Santarcangelo di Romagna, KeyBook, 2010

Erlande-Brandenburg, Alain, *Le Musée des monuments français et les origines du Musée de Cluny*, Monaco, Prestal Verlag, 1977

Fierens, Paul, Jean René, *Gritchenko Alexis: sa vie, son oeuvre*, Paris, Editions Quatre Vents, 1964

Fischer, Georges, *Henri Laugier 1888-1973* in *Politique étrangère*, Anno 38, n°1 - 1973, pp. 99-102

Galerie Beyeler, *Collection Marie Cuttoli, Henri Laugier*, Basilea, 1970

Galleria d'arte moderna di Milano, *Adolfo Wildt: l'ultimo simbolista*, (Milano, Galleria d'Arte Moderna, novembre 2015 – febbraio 2016), Milano, Skira, 2015

Garcia, *Man Ray in Paris*, Los Angeles, Paul Getty Museum, 2011

Gateau, Jean-Charles, *Paul Eluard et la peinture surréaliste*, Ginevra, Droz, 1982

Gaudibert Pierre, Vincent Hélène, *Andry-Farcy un conservateur novateur. Le musée de Grenoble de 1919 à 1949*, catalogo della mostra (Grenoble, Musée de Grenoble, 1982), Grenoble, Musée de Peinture, 1982

Genet-Delacroix, Marie-Claude, *Art et état sous la IIIe République: Beaux-Arts 1870-1940*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1992

Fondation Beyeler, *Surrealism in Paris*, catalogo della mostra (Basel, Fondation Beyeler, ottobre 2011 – gennaio 2012), Ostfildern, Ed. Fondation Beyeler, 2011

Fusina, Sandro, *Expo: le esposizioni universali da Londra 1851 a Roma 1942*, Milano, Il Foglio, 2011

Giedion-Welcker, Carola, *Contemporary Sculpture. An evolution in Volume and Space*, New York, Rev. And enl. ed., 1961

Gilbert, Martin, *La grande storia della prima guerra mondiale*, Milano, Mondadori, 2010

Gordon Kantor, Sybil, *Le origini del MoMA. La fortunata impresa di Alfred H. Barr, Jr*, Milano, Il saggiaatore, 2010

Görgen, Annabelle, *Exposition internationale du Surréalisme - Paris 1938*, Schreiber, Munich 2008

Green, Christopher, *Art in France 1900-1940*, New Haven London, Yale University Press, 2000

Hamilton, George Heard, *Painting and sculpture in Europe 1880-1940*, New Haven London, Yale University Press, 1993

Haskell, Francis, *The ephemeral museum: Old Master Paintings and the rise of the Art exhibition*, New Haven, Yale University Press, 2000

Herbert, James, *Paris 1937: Worlds on Exhibition*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1998

Hoog, Michel, *Robert Delaunay*, Paris, Flammarion, 1976

Hua, Régine *Les éditions de la Réunion des Musées Nationaux*, tesi di laurea discussa presso École Nationale Supérieure des Sciences de l'information, Paris, 1992

Johnson, Stanley, *Cubism & la section d'or: reflections on the development of the Cubist epoch: 1907-1922*, Chicago, Klees-Gustorf, 1990

Laurent, Jeanne, *Arts et pouvoir en France de 1783 à 1982*, Saint-Etienne, CIEREC, 1983

Lecombre Sylvain, Staub Helena, *Ossip Zadkine: l'oeuvre sculpté*, Paris, Paris-musées, 1994

Lowy Steven, Rosenblum Robert, *Rudolf Bauer*, catalogo della mostra (San Francisco, Weinstein Gallery, marzo-aprile 2007), San Francisco, Weinstein Gallery, 2007

De Lussy, Florence, *Jean Cassou 1897-1986: un musée imaginé*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995

Marcello Piacentini, a cura di Alessandra Lucivero, Milano, Hachette, 2011

Marchiori, Giuseppe, *Sculpture moderne en France*, Paris, Bibliotheque des arts, 1963

Modigliani et ses amis: Parigi 1906-1920, a cura di J. Bouhours, Paris, Skira, 2014

Monnier, Gérard, *L'art et ses institutions en France: de la Révolution à nos jours*, Cher, Éditions Gallimard, 1995

Morelli, Francesca Romana, *Giuseppe Capogrossi: catalogo ragionato. 1920-1949*, Milano, Skira, 2012.

Moszynska, Anna, *Abstract art*, London New York, Thames and Hudson, 1990

Mucha, Jiri, *Alfons Mucha: meister des Jugendstils*, Praga, Artia Verlag, 1965

Munari, Carlo, *Le Jeu de Paume*, Paris, Atlas, 1977

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Paris 1937 - L'art indépendant*, catalogo della mostra (Paris, MAM, giugno-agosto 1987), Paris, éd. Paris-Musées, 1987

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *L'aventure de Pierre Loeb, la Galerie Pierre - Paris, 1924-1964*, catalogo della mostra (Paris, MAM, ottobre-dicembre 1979), Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1979

Musée National d'Histoire Naturelle, *Le Musée de l'homme*, Paris, Musée national d'histoire naturelle, 1968

Musée des Beaux-Arts, *Le front populaire et l'art moderne: Hommage à Jean Zay*, Orléans, éd. Musée des Beaux-arts, 1995

Nacenta, Raymond, *École de Paris: son histoire, son époque*, Neuchatel, Ides et calendes, 1970

Nieszawer Nadine, Princ Deborah, *Artistes juifs de l'école de Paris 1905-1939*, Paris, Somogy éditions d'Art, 2015

Orloff Chana, Marcilhac Felix, *Chana Orloff*, Paris, Editions de l'Amateur, 1991

Ory, Pascal, *La belle illusion: culture et politique sous le signe du Front Populaire*, Paris, Biblis,

2016

Patti, Federica, *Boris Iofan (1891-1976): dagli anni romani all'ascesa professionale in Unione Sovietica*, dottorato di ricerca, Torino, Politecnico di Torino, 2009

Peters Olaf, Lauder Ronald, Price René, Fulda Bernhard, *Degenerate art: the attack of modern art in Nazi Germany – 1937*, Munich London New York, Prestel, 2014

Peyrouzere, Frédérique, *Le musée en partage, etat et musée sous le ministere Jean Zay*, dottorato di ricerca, Paris, Université Pantheon-Sorbonne, 1999

Poisson, Georges, *Les musées de France*, Vendôme, Presse Universitaires de France, 1950

Poulot, Dominique, *Musée et muséologie*, Mayenne, La Découverte, 2005

Puget, Catherine, *Mela Muter 1876-1967*, Ed. Musée de Pont-Aven, Pont-Aven, 1993

De Sabbata, Massimo, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini*, Udine, Editrice Universitaria Udinese, 2006

Scarrocchia, Sandro, *Albert Speer e Marcello Piacentini: l'architettura del totalitarismo negli anni Trenta*, Milano, Skira, 2013

Schaer, Roland *L'invention des musées*, Paris, Gallimard coll. Découvertes, 1993

Serota Nicholas, Kirby Rachel, *In tandem the painter-sculptor in the twentieth century*, London, Trustees of the White Chapel Art Gallery, 1986

Serra, Tomas Llorens, *Julio Gonzalez: catalogo ragionato*, Valencia, Fundacion Azcona, 2007

The Solomon R. Guggenheim Museum, *Frantisek Kupka, 1871-1957: a retrospective*, catalogo della mostra (New York, Guggenheim Museum, ottobre-dicembre 1975), New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1975

Studio Mestrovic, *100 works: Ivan Mestrovic, publication on the occasion of the 50th anniversary of the Studio Mestrovic in Zagreb*, Zagabria, Studio Mestrovic, 2014

Vachtova, Ludmila, *Kupka: pioneer of abstract art*, New York, McGraw Hill, 1968

Vaisse, Pierre, *Deux façons d'écrire l'histoire. Le legs Caillebotte*, Paris, INHA éditions Ophrys, 2014

Rose Valland. *Le Front de l'art: défense des collections françaises: 1939-1945*, a cura di I. Le Masne de Chermont, D. Schulmann, et al., Paris, Réunion des musées nationaux, 2014

Van Hensbergen, Gij, *Guernica: biografia di un'icona del Novecento*, Milano, Il saggiatore, 2006
Venezia 1934. Convegno internazionale: "L'Arte contemporanea e la realtà – l'Arte e lo Stato", Atti del XV Rencontre de la Fondation Le Corbusier, Roma, varie sedi, 13-15 dicembre 2007, Paris, 2010

Vidal-Truno, Bernadette, *Raymond et Marie Louise Escholier de l'Ariège à Paris, un destin étonnant*, Canet, Trabucaire, 2004

Vincent, Helene, *Andry-Farcy un conservateur novateur. Le musée de Grenoble de 1919 à 1949*, catalogue de l'exposition 28 juin-11 oct 1982, Grenoble, 1982

Warnod, Jeanine, *L'École de Paris: dans l'intimité de Chagall, Foujita, Pascin, Cendrars, Carco, Mac Orlan, à Montmartre et à Montparnasse*, Paris, Arcadia - Musée de Montparnasse, 2004

Wolikow, Serge, *Le Front populaire en France*, Paris, Editions Complexe, 1996

Yagil, Limore, *Au nom de l'art: exiles, solidarités et engagements*, Paris, Fayard, 2015